ARS HUNGARICA 1985

1

ARS HUNGARICA A szerkesztőség címe: Budapest, Úri u. 62. 101

FELELŐS SZERKESZTŐ BERNÁTH MÁRIA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG
ARADI NÓRA
BEKE LÁSZLÓ
BOBROVSZKY IDA
GALAVICS GÉZA
MAROSI ERNŐ
NÉMETH LAJOS
SZABOLCSI HEDVIG
TÍMÁR ÁRPÁD

Megjelenik évente kétszer
Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató
© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport

HU ISSN 0133–1531

ARS HUNGARICA

XIII. évfolyam 1. szám

1985

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának Közleményei

Bulletin of the Institute of Art History of the Hungarian Academy of Sciences

A 100 éve született Fülep Lajos emlékére

Zum Gedenken Lajos Fülep anlässlich des 100. wiederkehrs seines Geburtstags

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Bevezető 3

Németh Lajos: A műinterpretáció kérdéseiről 5

Aradi Nóra: Műfaj és jelentés 23

Marosi Ernő: Az interpretáció problémái a középkori művészet történetében – fogalmi apparátus és kvalitások 31

Galavics Géza: A művészettörténeti interpretáció lehetőségei. A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata 53

Kelényi György: A 17. századi művészet néhány interpretációs problémája 69

Keserű Katalin: Képlátás, képértelmezés a 19. század közepén Magyarországon – Ormós Zsigmond munkássága tükrében 77

Sturcz János: A műinterpretáció kérdése a századelő magyar művészettudományában 85

Gellér Katalin: C. G. Jung mélylélektani módszerének jelentkezése a művészettörténetírásban 97

Hegyi Lóránd: Az interpretáció és a műalkotás-tipológia néhány kérdése a 20. századi művészetben 105

Beke László: Az emlékezés szerepe a műalkotások interpretációjában. (Emlékfoszlányok) 123

DOKUMENTUM

Fülep Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben (Töredék). 129

Tímár Árpád: Megjegyzések Fülep Lajos tanulmánytöredékéhez 142

RESUMÉES

STUDIEN

Lajos Fülep (1885–1970) 4
Lajos Németh: Zu Fragen der Werkinterpretation 21
Nóra Aradi: Gattung und Bedeutung 29
Ernő Marosi: Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Begriffsapparat und Qualitäten 51
Géza Galavics: Möglichkeiten der kunsthistorischen Interpretation. Eine frühbarocke Herrscherfolge des Pressburger Königsschlosses 68
György Kelényi: Einige Interpretationsprobleme der Kunst des 17. Jahrhunderts 76
Katalin Keserű: Bildbetrachtung und Bildinterpretation in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ungarn im Spiegel der Schriften von Zsigmond Ormós 84
János Sturcz: Die Fragen der Werkinterpretation in der ungarischen Kunstwissenschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts 95
Katalin Gellér: Die Rolle der tiefenpsychologischen Methode C. G. Jungs in der Kunstgeschichte 104
Lóránd Hegyi: Einige Fragen der Interpretation und der Typologie des Kunstwerks in der Kunst des 20. Jahrhunderts 122
László Beke: Die Rolle der Erinnerung in der Interpretation des Kunstwerks 127

DOKUMENTE

Lajos Fülep: Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Herausgegeben von Árpád Tímár 144

BEVEZETŐ

Tisztelettel ajánljuk az Ars Hungarica egységes témakörbe tartozó, a műinterpretálás kérdésével foglalkozó tanulmányokat közlő 1985/1. számát a száz éve született Fülep Lajos emlékének. Nem pusztán véletlen évforduló adta az indítékot, hogy az interpretáció kérdéseit elemző írások egyúttal a „Tisztelet Fülep Lajosnak" megtisztelő feladatát is vállalják, hiszen a műértelmezés a művészettörténetírás legszebb és legizgalmasabb feladata, a művel való találkozás, a megértés és értelmezés nagyszerű pillanata. A műértelmezés folyamatában találkozik a művészettörténetírás és a művészettudomány, hiszen minden valódi interpretáció előfeltétele a maximális igényű történeti rekonstrukció és a filozófiai megalapozottságú művészettudománynak a jelenségekből szükségszerű összefüggéseket kibontó, szintetizáló tevékenysége. Mi valójában a mű, az emberi tevékenységek sorában hogyan jön létre ez a sajátos struktúra, amely egyszerre tud értékfeltáró jelentéskomplexummá tömörülni, magábafoglalni számtalan információt alkotójáról, születése koráról, a korabeli társadalomról és hatni, közölni tud létrejötte után századokkal is? Nem veszti el kommunikatív képességét, sőt mindig új és új jelentéseket tud integrálni magába és minden kornak léte, lényege új és új aspektusait tudja mutatni. Hogyan tud e titokteli értékstruktúrához a művészettörténész közelférkőzni, vállalva saját korlátait és ugyanakkor mindig megőrizve a lehetetlen vállalkozás vágyát: megérteni, megfejteni a mű titkait és analizálva, értelmezve közkinccsé tenni. Lehetetlen vállalkozás, hogy mégis próbálkozni lehet és kell vele, az a magyar művészettörténetírásban mindenekelőtt Fülep Lajosnak köszönhető. Hiszen ő hagyta ránk tapasztalatai sommázataként a gondolatot: „*Minden művészetben* az alkotás és a felfogás-megértés: a *képzelet kísérlete.* Sem az alkotónak, sem a felfogónak tárgya nem 'kész' sohase úgy, mint a használati tárgy – mindig megérteni, tehát elképzelni kell jelentéseit, amiknek nincs meghatározható, véges számuk. Sőt, általában az egész emberi létnek alapvető kategóriája, kezdete (logikai és történeti kezdete) – nem mondom 'a' kezdete, ilyen nincs, *egyik* kezdete – a *kísérlet*, mindkét jelentésében: a *temptatio* (tentatio), tentamen: próba, megpróbálás, lehetőségek kitapogatása tettel vagy gondolatban; és az *experimentum*, a kipróbálás, kiderítés, bizonyítás kísérlete jelentésében (az ősember kísérletezésétől a tudományos kísérletig, mely az előzőnek csak módszeres és kiszélesített folytatása)."

E tanulmányok szerzői felkészültségük, tehetségük adta keretek között vállalkoznak a „képzelet kísérletére", szem előtt tartva azt a tanítást, amely a magyar művészettörténetírásban Fülep Lajos óta nyilvánvaló: nincs művészettörténetírás a művészettudomány segítsége nélkül, mint ahogy nincs művészettudomány művészettörténeti tapasztalat nélkül.

E tanulmánykötet ugyanakkor – hasonlóan az Ars Hungarica 1983/1 számához – az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja és az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék tudományos együttműködésének gyümölcse. A Művészettörténeti Tanszék tudományos kutatómunkájának középpontjában 1982–1985 között az interpretáció elméleti és módszertani kutatása állt, mint a Művelődési Minisztérium által támogatott tudományos kutatási téma. A Tanszék azonban elméleti, módszerteni és történeti kutatását – az oktató munkához hasonlóan – csupán az egész művészettörténeti szakma és intézményei segítségével tudja ellátni, ezért az együttműködési terv értelmében e kötet is a Kutató Csoport és a Tanszék közös munkája.

Lajos Fülep (1885–1970)

Vor hundert Jahren, am 23. Januar 1885 wurde Lajos Fülep, ein herausragender Vertreter der sog. zweiten ungarischen Reformgeneration in Budapest geboren. Er begann seine Laufbahn 1902 als Journalist in Nagybecskerek, später wirkte er in Budapest. Seine Theater- und Kunstkritiken von scharfem, zuweilen satirischem Ton lenkten sehr bald die Aufmerksamkeit auf den jungen Journalisten. Er setzte sich für den Durchbruch der damals neuesten Bestrebungen der ungarischen Malerei – der Künstler von Nagybánya, Szinyei und Rippl-Rónai – ein, unterstützte die Neuerungen der Thalia-Gesellschaft in der Theaterkunst und begrüsste begeistert Endre Adys epochalen neuen Gedichtband, die Neuen Gedichte (Új versek). Anlässlich einer Studienreise nach Paris lernte er 1906 die Kunst Cézannes kennen. Dieses Erlebnis gab seiner geistigen Entwicklung entscheidende Impulse: es wurde ihm bewusst, dass eine Weltanschauung, die gegen die impressionistische Auffassung auftrat, möglich und notwendig war. Er kehrte der Journalistik den Rücken und liess sich 1907 in Italien nieder: er lebte zuerst in Florenz, dann in Rom. Sein Interesse galt immer mehr der Philosophie und der Kunsttheorie. Er befasste sich nun mit Stirner, Kierkegaard, Nietzsche, später mit Dante, Franziskus von Assisi und den Mystikern. 1908 veröffentlichte er seine erste umfangreichere kunsttheoretische Schrift, Új művészeti stílus (Neuer Kunststil), in der er eine Synthese der Bestrebungen der grossen Stilerneuerer – Maillol, Gauguin, Mallarmé und Gordon Craig – gab. 1909 übersetzte er Nietzsches Ursprung der Tragödie und schrieb dazu eine grossangelegte Einführung über das gesamte Lebenswerk Nietzsches. 1911 rief er mit Georg Lukács und Sándor Hevesi die philosophische Zeitschrift A Szellem (Der Geist) ins Leben. In Florenz schaltete er sich in die Tätigkeit des Kreises Circolo Filosofico ein, kam mit Papini und Amendola in Verbindung, hielt im philosophischen Kreis Vorlesungen über Nietzsche und Croce und veröffentlichte seine Schriften in italienischen Zeitschriften. 1912 erlangte er an der Budapester Universität die Doktorwürde in Philosophie, Kunstgeschichte sowie in der italienischen Sprache und Literatur. In einer Folge von Aufsätzen unter dem Titel Mai vallásos művészet (Religiöse Kunst heute) befasste er sich 1913 anhand der Arbeiten von Beuroner Benediktinerkünstlern in der Kirche von Montecassino „mit den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des religiösen Erlebnisses". Im Aufsatz Donatello problémája (Das Problem Dontellos) ging er 1914 den Zusammenhängen von Sujet, Komposition und Weltanschauung nach.

Im Jahr 1914 kehrte Lajos Fülep nach Ungarn zurück. Er übernahm öffentliche Ämter, wurde Mittelschullehrer und liess sich 1916 an der protestantischen Theologie einschreiben. Er nahm seine Verbindung zu Georg Lukács und seinen Freunden, dem sog. Sonntagskreis wieder auf (Béla Balázs, Károly Mannheim, Arnold Hauser, Frigyes Antal, Károly Tolnay gehörten zu den Mitgliedern dieses Kreises). Fülep hielt an der sog. Freien Akademie der Geisteswissenschaften Vorträge über Fragen der nationalen Kunst. Diese erschienen unter dem Titel Magyar művészet (Ungarische Kunst) zuerst in einer Zeitschrift, sodann auch in Buchform. 1918 trat er in diplomatischen Dienst, 1919 wurde er zum Professor am Lehrstuhl der Italianistik an der Budapester Universität ernannt. Nach dem Sturz der Räterepublik wählte er die innere Emigration: er ging als Pastor aufs Land. Dabei setztze er auch seine wissenschaftliche Tätigkeit fort: 1923 veröffentlichte er seinen Aufsatz Művészet és világnézet (Kunst und Weltanschauung), der eine nachhaltige Wirkung hervorrief, und ab 1932 wirkte er als Privatdozent auch an der Universität von Pécs. 1934 nahm er an der Gründung der Zeitschrift Válasz (Antwort) teil, 1943 veröffentlichte er einen grösseren Dante-Aufsatz, 1944 eine architekturtheoretische Studie.

Nach dem zweiten Weltkrieg verliess er 1947 seine Pfarre in Zengővárkony, wo er zwanzig Jahre als Pastor wirkte. Er wurde wieder als Professor an die Budapester Universität berufen. 1948 wählte ihn die Ungarische Akademie der Wissenschaften unter seine Mitglieder. Er hielt seine Antrittsrede über die Aufgaben der ungarischen Kunstgeschichtsforschung. Im Ergebnis seiner organisatorischen Tätigkeit entstanden Kataloge, Kunsttopographien, historische Handbücher, Künstlermonographien, und er gab auch zwei wissenschaftliche Zeitschriften heraus. Er schaltete sich auch in das öffentliche Kunstleben ein, nahm an Diskussionen über zeitgenössische Kunst, Kunstkritik und Tradition teil und setzte sich für die Anerkennung der Kunst von Derkovits und Csontváry besonders ein.

In Anerkennung seines Wirkens wurde er 1957 mit dem Kossuth-Preis ausgezeichnet. An der Universität unterrichtet er bis 1959, seine Ämter an der Akademie der Wissenschaften legte er 1961 zurück. Sein wissenschaftliches Interesse liess nicht nach, er hielt sich in allen Bereichen im laufenden und arbeitete an seiner Kunstphilosophie – wie seit Jahrzehnten – mit unveränderter Intensität weiter. Er starb 1970 im Alter von 85 Jahren in Budapest.

Németh Lajos

A MŰINTERPRETÁCIÓ KÉRDÉSEIRŐL

„Az igazi műalkotás, akárcsak a természet alkotásai, értelmünk számára mindig végtelen; megbámuljuk, átérezzük, hat ránk, de megismernünk lehetetlen, s méginkább az, szavakkal kifejezni lényegét, értelmét..."
(Goethe: Über Laokoon, 1797)

Kennen, Erklären, Verstehen – e három fogalom a művészettudomány „hármasszabálya", a művel való találkozás stációi.[1] Elméletileg logikusan egymást követő grádusok, a gyakorlati művészettörténeti munkában azonban ugyancsak összefonódnak, szüntelenül áthatják egymást. Hiszen az, hogy az első fokozat, a *kennen* egyáltalán létrejöhessen, már feltételezi a két következő stáció – legalább is hipotetikus – meglétét. Az elméleti, módszertani vizsgálatokban azonban e három fázis elkülöníthető.

Kennen: a mű attribuálása, datálása, a téma, az ikonográfiai jelentés desiffrírozása. Célja és feladata a ténymegállapítás. Vegyünk példaként egy közismert festményt: Őrzési hely: Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Anyaga: fa. Mérete: 59x81,5 cm. Ha a szigorú fenomenológiai leírás után már értelmezni akarjuk a kép témáját: Krisztus ostoroztatása Pilátus előtt, az előtérben, jobboldalt három különféle öltözetű férfialak. (A tematikai jelentés olvasatába egyébként már szükségképp belejátszik az *erklären* fokozata is!) A mű szerzője: Piero della Francesca (szerencsés esetben az attribucióban segíthet a képen látható aláírás vagy valamiféle írott forrás, esetleg más közvetett bizonyíték, ha nincs ilyen, stíluskritikai érvek alapján történik a döntés). Keletkezési dátum: 1444–1451 között, más verziók alapján 1450 után. A datálásnál is, ha nincs közvetlen adat, stíluskritikai érvek döntenek, de általában a datálásban is szerepet játszik már a megismerés következő fokozata, a jelen esetben az ikonológiai program vélt ismerete.

Erklären: korban, térben elhelyezni a művet, kijelölni helyét többféle koordináta viszonylatrendjében. A jelen példánál: elhelyezni Piero della Francesca életművében, az itáliai quattrocento, ezen belül az „umbriai iskola" viszonylatában, értelmezni a mű formaproblémáját, a „plasztikus stílus" sajátosságait, a klasszikus vonalperspektíva és a szoborszerű plasztikitás ötvözési kísérletét, a kompozíció ortogonális vonalrendszerének újszerű megoldását.

Verstehen: Piero képénél már ugyancsak bonyolult szellemi művelet, történeti ismereteket, kutatást igényel. Ugyanis már az első felületes szemügyrevételkor is kiviláglik, hogy ez nem egyszerű Krisztus ostoroztatása jelenet, hiszen az esemény a háttérben zajlik, az előtérben három hangsúlyozottan kiemelt figura, akiknek látszólag semmi köze sem egymáshoz, sem az ostoroztatási jelenethez. Szembeötlő a különféle korokat, tájakat reprezentáló, eltérő öltözetük – egyikük mezítláb –, a három alak egymáshoz való viszonya is talányos. A szakirodalom meglehetősen bizonytalan is a három figura jelentését illetően, R. Longhi szerint az urbinói Oddantonio da Montefeltro két gonosz tanácsosa között, az ostorozás jelenet pedig Oddantonio meggyilkolását szimbolizálja; K. Clark szerint a kép a Keresztény Egyház Konstantinápoly eleste utáni szenvedéseinek szimbóluma, Tolnay K. pedig a három férfiben a Megváltó és tanai elleni földi hatalmasságok tanácsát véli felfedezni, a keleti vagy zsidó vallás, a görög pogányság és az európai eretnekség megszemélyesítői.

Az ikonológiai jelentés esetleges megfejtése azonban nem meríti ki még a *verstehen* követelményét. A mélyebb jelentés megértéséhez szükséges ugyanis figyelembe venni Piero della Francesca vallásosságának sajátos vonásait, a reneszánsz nagy dilemmájának, a „vita activa" és a „vita contemplativa" erkölcsi kérdésének Piero életművében való tükröződését. Emel-

lett a kép klasszikus példa Alberti és Piero della Francesca matematikai-filozófiai alapvetésű perspektívatanára, a műben a perspektivikus szerkezet valóban „szimbolikus formának" minősül. A kép jellemzője a tökéletes arányrendszer – amely következetesen követ egy alapelemnek választott modult –, a vertikális és horizontális egyensúly, az isteni tökélyt sugárzó mértani rend. Mindezt egybevéve, bízvást mondhatjuk, hogy a festmény nem csupán egy bibliai téma politikai-ideológiai célzásokkal megtűzdelt, egyéni stílusjegyeket tükröző feldolgozása, hanem „megismerési modellként" illetve „világmodellként" is értelmezhető.

Mint e rövid számbavétel is bizonyítja, Piero della Francesca „Flagellatio"-ja ugyancsak bonyolultan strukturált jelentésképlet, a *kennen, erklären* és *verstehen* grádusok nehezen különíthetők el, mégis illusztrálja, hogy milyen fokozatokon át történhet egy kép „interpretációja", azaz megértése, szellemi birtokbavétele.[2] Ha kevésbé bonyolult képet választanánk illusztrációként, akkor is kiderülne, hogy a megismerési fokozatok csak in abstracto választhatók el, az interpretáció ugyancsak bonyolult folyamat. Nem is *egy* a művészettörténeti feladatok és problémák közül, hanem *a* művészettörténeti feladat, amely során a művészettörténetírás – illetve a belőle táplálkozó művészettudomány – túl is lép önmaga keretein, a történeti antropológia illetve az egzisztenciálfilozófia területére, önmagát túlhaladva bizonyítván létének jogosultságát.

Mindenfajta interpretációs kísérlet alapja ugyanis – akár tudatában van ennek az interpretátor, akár nincs – magának a művészet mibenlétének, történelmileg releváns funkciómodelljének rekonstruálása, és ami ettől elválaszthatatlan, a mű ontológiai és társadalmi státusának meghatározása. Joggal írta Goethe: „Ha az ember egy műremekről kíván szólni, akarva sem kerülheti el, hogy ne szóljon egyúttal a művészet egészéről is, mert amaz magába foglalja emezt, s az egyes esetekből ilyenkor ki-ki bátran levonhatja erejéhez mérten a legáltalánosabb tanulságokat."[3]

Ugyanakkor az interpretáció módszere megválasztásában – ismét akár tisztában van ezzel az interpretátor, akár nincs – szükségképp feltárulkozik a művészettörténet – és vele együtt mindenfajta társadalomtudományi spekuláció – nagy dilemmája: törvény vagy jelentés tudomány-e? Mennyiben lehet egzakt a műértelmezés? Közelíthet-e a természettudományos kísérletek matematikailag is kontrollálható tudományos pontosságához, vagy pedig szükségképp megmarad a beleérzés, az intuíció mindig némiképp irracionális területén?

* * *

Mindenfajta interpretáció előfeltétele a mű helyes „olvasata", azaz jelrendszerének, textusának adekvát desiffrírozása. Wölfflin[4] mutatott rá, hogy bár úgy tűnik, a látás egyetemes emberi tulajdonság, egy kép mindenki számára érthető, a forma „önmagától beszél", valójában azonban mégsincs így, a látást is tanulni kell. Minden kornak, művészetföldrajzi egységnek sajátos láskultúrája van, amelyet ismernünk kell, hogy a műhöz közelíthessünk. Hogy egy japán festményt megérthessünk, meg kell tanulni a japán képalkotó és képolvasási módot, tehát annak a sajátos vizuális rendszernek a logikáját, amely szerint egy japán kép szerveződik. Hamis megközelítés esetén eleve félreinterpretáljuk a művet.

Riegl és Wölfflin óta a művészettörténetírás alapszabályává vált, hogy egy mű megértésének feltétele a mű kora láskultúrájának, optikai szkémarendszerének, a képalkotó tudat történetileg és társadalmilag meghatározott mechanizmusának rekonstrukciója. Minden kor kialakítja ábrázolásbeli rendszerét, a valósághűségről vallott koncepcióján alapuló konvenciótárát. Ha a rendszer logikáját, működését, szabályrendjét nem ismerjük, a művet „félreolvassuk". Ezért mondotta G. Bandmann, hogy a művészettörténésznek „történelmi ballaszttal"

kell terhelnie látását, hogy eljusson az interpretáció alapfeltételéhez: a történetileg konkrét és autentikus percepcióhoz.[5]

Különösen a szemiotika nyomán terjedt el a nézet, hogy a képet, szobrot, épületet valamiféle vizuális „textusnak" kell tekinteni, „olvasni" kell.[6] Eszerint a képzőművészeti alkotás is valamiféle – vizuális, plasztikai, architektonikus – nyelven megfogalmazott szöveg. Ezért ismét megerősödött az a szakirodalomban már korábban is felmerült nézet, amely szerint a művészettörténet rokon a nyelvtudománnyal, használhatja is annak elemzési módszerét, terminológiáját.[7] H. L. C. Jaffé mindebből azt a következtetést vonta le, hogy a művészettörténet tudományban is, az irodalomtudományhoz hasonlóan, szigorúan el kell különíteni két diszciplinát: egyrészt egyfajta 'képzőművészeti linguisztikát' (bildende Linguistik), amely a képi nyelvnek azokat a jelenségeit vizsgálja, amelyek a művésznek kifejezési eszközként lehetőségére álltak műve alkotásakor; másrészt az irodalomtudomány képzőművészeti megfelelőjét, amely azt kutatja, hogy a rendelkezésre álló anyagból mit, milyen célra hozott létre.[8] Ebből következik, hogy az interpretátornak meg kell ismernie annak a képi nyelvnek lexikáját, grammatikáját, sajátos kódrendszerét, melyen az értelmezés tárgyául választott mű „beszél".

A nyelvtudomány analógiájával azonban csínján kell bánni. Kétségkívül létezik egyfajta „vizuális gondolkodás", amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja[9] és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz „gondolkodásával". E „vizuális gondolkodásnak" megvannak az antropológiai, biológiai, pszichofiziológiai meghatározói, „állandói", ugyanakkor történetileg, társadalmilag is determinált. Éppúgy tanulmányozható, mint a fogalmi gondolkodás, a gyakorlatban kereszteződik is vele, és ahogy annak médiuma a nyelv, hozzá is tapad nyelvi minőség. A sajátosságokról azonban nem szabad elfelejtkezni. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. Vannak ilyenek, mint például az ikonográfiai jelek, az attributumok, allegóriák; sajátos vizuális kódrendszernek tekinthető az emblematika, a heraldika stb. Az elemi vizuális és plasztikai formák, a stílusalakítás, a térábrázolás elemei – tehát a képzőművészeti és építészeti valóságok – azonban nem tekinthetők kódnak, nem is lehet desiffrírozni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. A meandernek, a gótikus mérműnek, a barokk volutának, az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódnak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.

A képzőművészeti stílusokat, formarendeket, az egy-egy kor vizuális kultúrájában közös vonásokat mutató koncipiálási módokat inkább azokhoz a rendszerekhez lehet hasonlítani, amelyekről a nyelvvel kapcsolatban Wittgenstein írt a sakkjátékot hozva fel példaként.[10] A sakkban – mint minden játék, a sakk is sajátos kommunikációs szituáció – a résztvevők elfogadják a játékszabályokat. A nyelvek – a fizika, az etika stb. „nyelve" – ilyenfajta nyelvjátszmák, létrejöttükhöz kommunikációs szituáció és megegyezésen alapuló játékszabály szükséges.

Hasonló folyamat figyelhető meg a művészetekben is. Minden stílus bizonyos vizuális-plasztikai „játékszabályok" elfogadásán alapul, hiszen mindenfajta vizuális konvenciónak is hallgatólagos megegyezés az alapja. Az alkotó és a befogadó „megegyeznek" bizonyos játékszabályokban, konvenciókban, és ez biztosítja a kommunikáció létrejöttét. Hallgatólagosan megegyeznek, hogy mit fogadnak el ábrázolási jelként, mi minősül valósághelyettesítő reprezentációnak, esztétikai minőségnek, szépnek – és így tovább. Panofsky a skolasztika és a gótikus építészet viszonyát elemző könyvében „vizuális logikának" nevezi azt a szervezési módot, amelyet a „skolasztikával telített ember" elfogad játékszabályként a gótikus építé-

szet tagolásában, architektonikus rendjében és amely olyannyira zavarta Vasarit, aki a reneszánsz „játékszabályai" szerint ítélte meg az építészetet.[11]

Természetesen a „játékszabályok" szigora, kötöttsége koronként és stílusokként eltérő. Az ikonfestészet „szabályrendje" például szigorúan kodifikált és évszázadokon át tartós,[12] míg a nyugateurópai fejlődésre inkább a szüntelen „szabálymódosítási javaslat" volt jellemző és egyre erősebb volt a művészek kívánsága, hogy olyan „szabályrendet" alakítsanak ki és fogadtassanak el, amely csupán az ő művészetükre érvényes – kockáztatva ezzel a kommunikáció létrejöttét.

A művészettörténelemben számos példa van arra, hogy egy műben különféle „játékszabályok" találkoznak. Gyakran a keveredés csupán eklektika – mint történt különösen a 19. századvég eklektikus építészetében és iparművészetében –, máskor azonban ízes stílus az eredmény. Példázza a kopt művészet, amelyben az egyiptomi látáskultúra szabályrendje találkozik az antik göröggel és a korabizáncival, vagy a Gandhara művészet, amelyben az indiai szabályrend kapcsolódik hellenisztikus elvekhez. A modern európai művészetben pedig paradigmatikus modell Picasso művészete, különösen az „Avignoni kisasszonyok", hiszen Picasso e képében tudatosan ütköztetett többfajta képkoncipiálási módot, reprezentáció-rendszert: az európai klasszikus, a néger plasztika és az antik ibériai művészet szemléletmódját, szabályrendjét – lemondva még a formális szintetizálás igényéről is. Építészetben pedig a legeredetibb példa Le Corbusier Ronchamp-i Kápolnája.

A vizuális és plasztikai „játékszabályok" kialakulásában mindig több tényező játszik szerepet. Mindenekelőtt a látás pszichofiziológiai meghatározottsága, tehát az antropológiai állandó. Ez minden vizuális rendszer alapja, valójában azonban sohasem érvényesül pusztán pszichofizikai mechanizmusként, mert a képalkotó tudat történelmi-társadalmi meghatározottsága kondicionálja. Jellemzőmód az olyan általános természeti törvénynek ható minőségek is, mint például az aranymetszés, a szimmetria vagy a mértani formák érvényét sem természeti törvény jellegük, hanem a „játékszabály" adta hely szavatolja.

A másik összetevő minden kor sajátos természetértelmezése, azaz hogy a stilizálásnak milyen fokát engedi meg az adott vizuális rendszer logikája.

Ezzel egyenrangú, sőt gyakran dominánsabb összetevő a művészettörténeti múlt formatoposzainak determinatív ereje. E toposzok a képalkotás egy kultúrkörön belül rögződő konstitutív típusai – melyeknek a kultúrkörök közötti migrációjára is számos példa van –, vagy az emberi létszituációkat kifejező szimbolikus alapformák. E formatoposzok makacs továbbélését vizsgálja Warburg[13] és Saxl[14] mikor pátoszformákról beszélnek, Pächt,[15] mikor a naturstúdiummal egyenértékűnek minősíti a kunststúdiumot és az „ábrázolásbeli szokások" fontosságát hangsúlyozza, vagy mikor Białostocki[16] az ikonográfiai toposzok nehézkedési erejéről, Boas[17] „tipikus formákról", Sedlmayr[18] „kritikus formákról", Guido von Kaschnitz-Weinberg[19] pedig alapvető élet- és világképzetekre vonatkozó formai állandókról ír és lényegében ezeket kutatja a modern művészettörténetírásban fellendülő típuskutatás.[20]

Az interpretáció előfeltétele tehát, hogy az interpretátor meglelje a műveknél releváns „játékszabályok" kulcsát, elemezze a játékszabályok eredőit. Ez az elv nem csupán azokra a művekre érvényes, amelyeknél szembeötlő, hogy valamiféle szabályrenden alapulnak – mint példázzák a történeti stílusok, az erősen formalizált, stilizált irányok –, mert az ún. „természetes látásra" hivatkozó művek esetében sincs másképp. Egy naturalista tájkép is „játékszabályokon" alapul, hiszen a befogadó ekkor is elfogad bizonyos konvenciókat, jelesül az illuzionizmust, de az olyan magától értetődőnek ható összetevők, mint az alul-felül, bal-jobb, előtér-középtér-háttér is mind „játékszabály", hiszen közmegegyezés, hogy milyen kontextusban érvényesek,[21] értelmük, jelentésük egészen más például egy más olvasatú távolkeleti tájkép esetében.

A kultúrszociológus Bourdieu szerint az uralkodó rétegek kulturális monopóliuma, hogy az iskolázás során megtanítja tagjainak a különféle korok művészetének „játékszabályai" olvasási módját, tehát olvasni tudják azt is, amely pedig nem feltétlenül hat számukra „természetesnek", míg a pallérozatlan néző értetlenül áll a számára ismeretlen képi textus előtt.[22]

Természetesen egy mű helyes „olvasata", azaz az adott vizuális rendszer „játékszabályainak" ismerete még csupán előfeltétele mindenfajta interpretációnak.

* * *

A bevezetésben példaként választott Piero della Francesca-kép sematikus interpretációs vázlata is mutatta, hogy minden interpretáció feltételezi: a műnek mélyebb értelme van, amely nem tárulkozik fel azonnal a jelenségben, hanem ki kell hámozni, el kell jutni hozzá. Ezt szolgálja az értelmezés folyamata.

Úgyszólván filozófiai közhely az a megállapítás, hogy a valódi megismerés csupán a lényeghez való eljutás révén történhetik. N. Hartmann[23] szerint például minden közvetlenül adott, mint olyan, csupán jelenségszerű, létjelleg tekintetében mindig külön vizsgálatra szorul. Elsősorban e vizsgálatokban rejlik az ontológiai tevékenység. Ez a dolog lényegében rejlik. A valóságos lét, mint olyan, sohasem a lét, ahogy megmutatkozik (mint jelenség), hanem 'a lét, ahogyan magánvalón van' (mint megjelenő a jelenség mögött).

E felismerés jelentkezett Heideggernél[24] is, a művészetre vonatkoztatva. A műben a „létező lép ki létezésének elnemrejtettségébe", a műben „ha a létező nyilvánítja ki magát, abban, ami és amilyen, az igazság története működik". A művészet lényege: „a létező igazságának magát-működésbehozó-magamegvalósító, magát-művé-változtatása". A mű-értelmezés feladata eszerint a feltárulkozás, a magát-művé-változtatás folyamatának analízise, annak kutatása, hogy mi az az „igazság", ami feltárulkozik a műben és miként zajlik e folyamat.

A hermeneutika legújabb irányának legjelentősebb képviselője, Gadamer az interpretáció feladatát szélesebb hatókörre is kiterjeszti: „Interpretálni kell mindenütt, ahol nem bízunk abban, ami egy jelenségben közvetlenül megmutatkozik. Így interpretál a pszichológia, mikor az életmegnyilvánulásoknak nem ismeri el azt az értelmét, amelyet maguk a megnyilatkozók ki akarnak fejezni, hanem arra kérdez rá, ami mögöttük, a tudattalanban lejátszódott. Ugyanígy interpretálja a történész a hagyomány adottságait, hogy feltárja azt a valódi értelmet, amely kifejeződik s ugyanakkor rejtve van bennük."[25]

Az interpretáció tehát hermeneutikai alapfogalom. Módszere lehet változó, bizonyos elvi azonosság azonban állandó. Axiómája a wittgensteini tétel: „Ahhoz, hogy ismerjem a tárgyat, nem külső tulajdonságait kell ismernem, hanem valamennyi belső tulajdonságát."[26]

A művészettudomány immár klasszikus interpretációs elméletei megegyeztek abban, hogy a vizsgálódás középpontjába az indivíduumként tételezett mű került.[27] Elvetették tehát a stílustörténeti gondolkodást, amely a művet egy általános szellemi entitás részeként, annak specifikumaként szemlélte. Jóllehet a stílustörténet is az egyedi művekből indult el, viszonylatrendszerbe helyezte őket és a művekben meglevő közös jegyekre figyelt, ezekből vonatkoztatta el a stílus ismérveit, amelyet aztán visszavetített az egyedi művekre. Ezzel szemben az új szemlélet az egyedi, individuális, megkülönböztető jelekre koncentrált.

A klasszikus interpretációs elméletek megegyeztek abban, hogy lényegében a műtárgy hegeli meghatározását fogadták el alapelvként; a mű „lényege szerint konkrét, egyúttal reális, magábazárt, egyedi indivíduum."[28] A művet tehát önmagában zárt egésznek, de belülről strukturált egységnek, sajátosan szervezett rétegstruktúrának tekintették.[29] A mű rétegei, a rétegeket alkotó elemek meghatározott rendszer belső törvényrendje, a struktúratörvény szerint rendeződnek. Diltheynek a pszichikai struktúrára vonatkozó elveire és az alaklélektanra

támaszkodva dolgozta ki a művészettudomány strukturalista módszerét, amelyet nemcsak az egyedi mű interpretációjának, hanem a korszakfogalom konstituálásának is alapjává tett. A régebbi stílusfogalomban az elrendező elv a csoportosításban, differenciálásban és ismét azonosításban rejlett, most a részek közötti szükségszerű összefüggés felismerése és bizonyítása vált feladattá mind az egyedi mű, mind a korszak viszonylatában.

Mi szervezi egységbe a művet? mi biztosítja, hogy a rétegstruktúrákból valódi organizmus szerveződjék? Mi adja a mű valódi individualitását? Mi az a belső demiurgosz, ami a dinamikus rendszerek éltető erejéhez hasonlóan koordinálja a művet? Mi tehát a Heidegger szorgalmazta igazság „magát-működésbe hozó-magamegvalósító, magát-művé változtatása"? Ilyen és ehhez hasonló kérdéseket vetett fel a műinterpretáció. Sedlmayr a központi elrendező elveket a „Mitte"-ben kereste és azt a mű individuális látványi karakterében találta meg,[30] Kurt Badt a mű „Welt"-karakterét a valóság és az Én közötti szintézisben vélte megragadni,[31] Panofsky pedig ikonológiai módszerében úgyszólván az anagógia útja stációit követve kutatta a műstruktúra szükségszerű összefüggésének belső logikáját.[32]

Ugyancsak általános nézet volt, hogy a mű belső összefüggésrendjét a mű „Sinn"-je biztosítja. A struktúraként értelmezett mű ugyanis sajátos jelentés-egész, az interpretáció feladata e jelentés desiffrírozása. A „Sinn" a művészettudomány legösszetettebb fogalma, értelmezése eltérő, nem azonos a szemiotika jelentésfogalmáéval, inkább a német filozófiai irodalom „Sinn"-értelmezésén alapszik, amely a „Sinn"-t viszonylatfogalomként kezelte.[33] Az interpretációnak eszerint a műstruktúrát meghatározó „Sinn" értelmezésére kell vállalkoznia. Módszere pedig a strukturanalízis, amelynek alapelveit Sedlmayr a következőképp határozta meg: 1. Az egésznek a résszel szemben logikai prioritása van; 2. A rész önmagában nem érthető meg, csupán az egészben elfoglalt helye által meghatározottan; 3. Az elemek egymáshoz való viszonya nem kézzelfogható realitás, hanem az absztraháló interpretáció tárja fel; 4. A strukturalizmus elsődleges a történelmi értelmezéssel szemben.[34]

* * *

A művészettudomány klasszikus interpretációs modelljeit már megfogalmazásukkor is érte bírálat, az elmúlt negyed században pedig megszaporodott az ellenvélemény, egyre több tanulmány foglalkozott az interpretációs modellek alapját alkotó strukturalizmus és ikonológia korlátaival.[35] A legszigorúbban W. Hofmann ítélt: a strukturalista interpretációban „a művészettörténész úgy lép fel, mint a világszellem beavatottja, mint művészfölöttes lény, aki ugyanakkor a művész végső, titkos akaratát kinyilvánítja. Az interpretáció 'l'oeuvre de l'oeuvre'-vé válik. A totális megértésre való törekvés a történeti folyamatot tökéletesen áttekinthetővé, egyértelműen szükségszerűvé és mélyértelművé teszi. A művészet, mint kialakulás és növekedés, egységes egésszé stilizálódik."[36]

A legtöbb bírálat a Sedlmayr-i tézisek negyedik eleme, a strukturalizmus ahistorizmusa ellen irányult. A művészettudomány – mint ahogy arra Panofsky rámutatott –, nem bontakoztathatja ki rendszerét, kategóriatárát, ha nem veszi figyelembe az empirikus művészettörténet felismeréseit, ez utóbbi azonban megragad a „factum brutum" szintjén, ha nem támaszkodik a művészettudomány orientációjára.[37] A strukturalizmus is történeti példákra támaszkodott, de elméleti következtetéseit csupán a művészet történetének meghatározott korszakára, az arra érvényes művészet-funkció értelmezésére és az annak megfelelő műtípusra alapozta.

A strukturalizmus a művet mikrokozmikusan zárt egésznek minősítette – műmodellként tehát azt a típust fogadta el, amely az európai művészetben a klasszikus görög és a reneszánsztól induló fejlődés domináns műtípusa volt. Ennek alapja a művészetnek, mint auto-

nóm szférának elfogadása, a mikrokozmikusan zárt mű ennek modellszerű képlete. Mint ilyen, kiemelődött a történeti összefüggések viszonyrendjéből, az interpretáló tehát ezeket az összefüggéseket „zárójelbe" tette, vagy mint Kurt Badt, pusztán „negatív determinánsként" kezelte. A történeti kérdések iránt érzékenyebb Panofsky a harmadik jelentésréteg, a „Dokumentumsinn" vagy „Wesenssinn" szintjén ugyan ismét be akarta kapcsolni az önelvű struktúrának minősített művet egy kor szélesebb szellemi összefüggésrendjébe, de lényegében nem lépett túl a szellemtörténeti korszellem-konstrukción, azaz a tudatszféra megnyilvánulási formái közötti szellemi analógiát konstatáló szemléleten.

Az analógiás szemléleten mindenekelőtt a genetikus strukturalizmus képviselői – L. Goldmann,[38] P. Francastel[39] – haladtak túl. A genetikus strukturalizmus szerint a korszakos jellegű műformák, művek és a kor társadalmi valóságát meghatározó lényegi erők, a nagy világnézeti áramlatok között nem csupán analógia, hanem strukturális izomorfia figyelhető meg. A mű ugyan mikrokozmikusan zárt struktúra, önmagában megálló jelentésegész, „individuum", a struktúratörvény determinálja, de egyúttal épp struktúrája révén a történeti korszak lényegi meghatározóinak érzéki-konkrét szimbóluma is. A műalkotás szerkezete és a társadalom szerkezete között izomorfizmus áll fenn minden jelentős mű esetében; a mű szerkezete a társadalom lényeges vonásait tükrözi, természetesen nem mechanikusan, hanem olyan művészi vízióként, amelyben a művészi szubjektum, illetve az az embercsoport, társadalmi csoport, amelynek a szubjektum része, fogalmazza meg lehetséges állásfoglalását az emberi történelem nagy kérdéseivel és kiélezett problémáival szemben.

E felismerés jellemezte például Francastelnek – Piaget genetikus strukturalizmusát is felhasználó – kutatásait az európai festészet térértelmezését illetően,[40] vagy Goldmann Chagall tanulmányát.[41] Paradox mód legklasszikusabb megfogalmazása azonban Panofsky késői – egyébként saját oeuvre-jében és a művészettörténeti szakirodalomban is meglehetősen elszigetelt – műve, amelyben a skolasztika és a gótikus építészet kapcsolatát elemzi.[42] Panofsky egy ideológiai világértelmezési rendszer, gnoszeológiai modell – a skolasztika – és a társadalmi praxis és tudat szférájába tartozó értékstruktúra – gótikus architektúra – izomorfiáját és homológ funkcióját elemezte és bizonyította, túlemelkedve saját ikonológiai módszerén és a szellemtörténet analogikus vizsgálati módján.

A genetikus strukturalizmus tehát megőrizte a strukturalizmus számos elvét, mindenekelőtt azt a tételt, hogy a mű sajátos jelentésegész, értékstruktúra, a struktúra összefüggésrendje, belső meghatározottsága nem pusztán formális kauzalitás, hanem „Sinnbeziehung", de a strukturális izomorfia elve szellemében e sajátos struktúrát kiemelte a történelmi-társadalmi izolációból, módosítva ezzel a Sedlmayr-féle alapelvek negyedik tételét. A homológ funkció analízisével pedig felvetette a funkcióanalízis gondolatát, amely a legújabb elméleti útkeresések leggyümölcsözőbb módszertani kísérletévé vált.

* * *

A klasszikus strukturalizmus legnagyobb hibája a művészet fogalmának metafizikus értelmezése volt. Bár Panofsky ars poetika érvényű tanulmányában, a „The History of Arts as a humanistic discipline"-ben[43] is rámutatott a művészettörténet nagy dilemmájára: t.i. a természettudománytól eltérően a művészettörténész számára kutatásának tárgya nem egyértelműen „adott", egyáltalán, hogy ki mit tekint műtárgynak, az már ítélet, intencionális aktus, nem pusztán empírikus tények konstatálása. Mindenfajta értelmezést meg kell, hogy előzzön a művészet illetve a mű mineműségének posztulálása. A klasszikus művészettudomány azonban e feladatot ahistorikusan, metafizikusan hajtotta végre. Bár a művészettudomány Riegl felismerése óta elfogadta és axiómává tette azt a tételt, hogy minden kort saját

mértékével kell mérni és ezzel szakított a normatív esztétika uralmával, gondolkodásmódját mégis meghatározta az autonómnak tekintett művészeti szféra abszolútumához kötődő elfogultság.[44] Mindinkább szembetalálta magát azonban a művészetszociológia és a kulturális antropológia agresszív „kihívásával".

A szociológia ugyanis egyértelműen a történelmi relativizmus talajára helyezkedett és tagadta *a* művészet létét, csupán a történelmileg-társadalmilag elfogadott jelenségcsoportról beszélt és e jelenségcsoport értelmezésére vállalkozott. A művészetszociológia legkövetkezetesebb képviselője, Bourdieu „intézményesített önkénynek" minősítette, hogy egy társadalom mit fogad el művészetnek.[45] Lényegében hasonló következtetésre jutott a strukturalista funkcionalizmus alapján álló W. Hofmann is, aki a művészetet „Vereinbarungsbegriff"-nek, azaz megegyezés-fogalomnak minősítette.[46] A jelen esetben nem mérvadó, hogy a művészetszociológia, mikor a művészet-fogalmat relativizálta, nem számolt a „hamis tudattal", azaz hogy egy kor esetleg épp az anti- vagy pszeudoművészetet fogadja el művészetként, és azzal, hogy számára autentikusnak hat valami, nem biztos, hogy valójában autentikus-e. A szociológia ugyanis közömbös az értékkel szemben. Ennek ellenére alapjaiban támadta meg a klaszszikus strukturalizmus művészetfogalmának lényegét, a művészet, mint autonóm szféra elvét.

De a művészettörténeti gondolkodás is mindinkább megkérdőjelezte a művészet, mint autonóm szféra tézist. Kétségkívül voltak történeti korszakok, mikor a művészet valóban autonómiára törekedett, a tudatszférák között autonóm birodalom birtoklása volt vágya és ezt többé-kevésbé meg is valósította. A társadalmi tudat-szférák közül egyébként mindegyik autonómiára, sőt hegemóniára tör, a szférák – illetve ezek „realizálói", az intézményrendszerek – között szüntelen hatalmi harc folyik. Az erőegyensúly – tehát mikor a szférák autonómiájukat megtartva alkotják a társadalom tudati struktúráját – csak ritka történeti pillanatok terméke, illetve e korokban is inkább csupán lehetőségében, ideaszinten, imaginárius-an realizálódik, ám ilyenkor az autonómiára való törekvés jogos illúzió.

A történelmi korok zömében azonban a művészetnek nem adatik meg az autonómia, még viszonylagosan sem. A művészet a társadalom expresszív kultúrájának része, ennek megfelelően a mű sem önálló entitás, hanem rituális cselekménysor vagy a rendszerszerűen koordinált, esetleg véletlenszerű halmaz jellegű tárgyi környezet kelléke. Milyenségét tehát nem a mikrokozmikus értelmű mű struktúratörvénye határozza meg, hanem a mű rendeltetéséből fakadó funkcionális logika. Az interpretációnak ez esetben túl kell lépnie az egyedi művön – hiszen ennek „Sinn"-je egy nagyobb rendszer jelentéskörének visszfénye –, és az egész cselekménysor, környezetalakító tárgyegyüttes értelmezésére kell vállalkoznia, márpedig ez meghaladja a műinterpretáció strukturalista módszerének kompetenciáját.

A probléma legpregnánsabban a klasszikus európai fejlődéstől eltérő társadalmak művészetének kutatásában jelentkezett. Az európai fejlődésre alapozó művészettörténetírás egyideig nem figyelt e jelenségcsoportokra, az európa-centrikus szemléletbe nem köthető jelenségeket az etnológia vagy a régészettudomány hatáskörébe utalta. Az elmélyültebb és komplex szemléletű történetkutatás azonban bebizonyította, hogy tulajdonképpen nincs oly mély eltérés az európai fejlődésben kialakult művészet-funkciótípus és az ókori társadalmak, a délamerikai magaskultúrák és az ún. „törzsi kultúrák" művészete között, mint ahogy azt korábban hitték. Lévy Strauss és általában a kulturális antropológia kutatásai megmutatták, hogy a törzsi kultúrák művészetértelmezése és például a középkori művészet funkciója között nem genus, hanem species szintjén lehet csupán különbséget tenni.[47] Fel is merült a kérdés, hogy azokban a korokban, mikor a művészet autonómiára törekszik és létre is jön a viszonylagos autonómia – nem maradt-e mégis közvetetten valamiféle, esetleg szublimált rituális cselekménysor része. A modern szociológia egyértelműen igennel válaszol e kérdésre.

A művészettörténeti gondolkodást azonban nem csupán „kívülről", azaz a szociológia, a kulturális antropológia, az etnológia részéről érte támadás, hanem belülről is. Annak a ki nem mondva elfogadott elvnek és gyakorlatnak érvényét, hogy a művészettudomány művészet értelmezését és operatív kategóriatárát a klasszikus antikvitásból, a reneszánszból és az utána induló fejlődésből vonatkoztatta el, már a századelőn megkérdőjelezte néhány művészettörténész. Érdekesmód mindenekelőtt az az Aby Warburg, aki az ikonológia kutatás központjának megalapítója és a módszer egyik megteremtője volt.[48] Warburg ugyanis nem tett különbséget egy kor képzőművészete és „képszükséglete" között, azaz az adott kor vizuális kultúrájában nem különítette el mereven egymástól az esztétikai értéket reveláló műalkotást és a kor kommunikációs szisztémájába tartozó „köznapi" kifejezési formákat. Riegl, mikor egy kor stílusát kiterjesztette a kor tárgyi kultúrájára is, még az egyöntetű korstílus igézetében tette ezt, és Hans Belting szellemes észrevétele szerint kora vezető stílusa, az egész anyagi kultúrát egy stíluseszmény szerint megszervezni akaró szecesszió szellemében cselekedett.[49] Warburg azonban – kortársához, Duchamphoz hasonlóan – már megkérdőjelezte annak a művészetfogalomnak jogosságát, amelyre a művészettudomány és az esztétika támaszkodott. A warburgi kérdésfelvetés jogos volt, hiszen történetszociológiai szempontból meglehetősen nehéz is különbséget tenni a műalkotás és a pusztán a vizuális kommunikációt szolgáló képi közlés „dokumentumsinn"-je között. Márpedig ez utóbbi értelmezésére nem annyira a struktúranalízis, mint inkább a társadalomlélektani, mentalitástörténeti és kultúrantropológiai megközelítés alkalmas.

Mindez szorgalmazta, hogy a struktúranalízis helyét mindinkább a funkcióanalízis foglalja el. Mindenfajta interpretáció előfeltétele eszerint a művészet történetileg releváns funkciójának kutatása, annak a történetileg, társadalmilag meghatározott, kulturális erőtérnek rekonstruálása, amelyen belül a művészet dinamikus rendszerként működik.[50] Ez pedig együtt jár annak kutatásával, hogy az adott korban mit fogadtak el művészetnek, mi volt tehát a „Vereinbarungsbegriff" konkrét értelme.

Mindez nem jelenti, hogy az autonóm szférához tartozó, mikrokozmikusan zárt műmodell strukturális elemzéséből leszűrt tanulságok nem lennének valamiként hasznosíthatók a művészet más funkciótípusa analízisekor. A kultúrantropológia bizonyította, hogy a művészet számos funkciója, eleme benne rejlik már a természetben, az állatvilágban[51], vagy az ember emberré válása folyamatában alakult ki. A díszítőösztön, a játékösztön, az önrealizáláshoz kötődő önkifejezési kényszer, az ember önmaga létét igazolni akaró kreatív aktus, a társadalmi csoport identitás tudatát és legitimációját szolgáló szimbolika kialakítása – és folytatni lehetne a művészet különféle funkcionális tényezőit – mind az emberi, társadalmi cselekményformák közé tartoznak. Mind tartalmaznak olyan elemeket is, amelyek potenciálisan a művészeti szféra összetevői, önmagukban azonban még nem involválják a művészetet. A társadalmi praxis mind a szellemi, mind az anyagi kultúra területén mobilizálja ezeket a cselekvésformákat, kifejezési elemeket sajátos intézményrendszere funkcionális logikája szerint. Így például a transzcendentális intézményrendszerek – mágia, mitológia, vallás – is felhasználják őket, mint a rendszerük építő elemeit, jóllehet e rendszerek funkciója nem művészeti. Minden értékszféra és az annak megfelelő intézményes rendszer központi szervező erő logikája szerint, saját céljainak megfelelően mobilizálja az ember művészeti potenciálját, anélkül, hogy egyáltalán fel is merülne ezek önálló művészeti szférává való szerveződésének lehetősége.

Mindez kivetül az anyagi kultúrára, a tárgyi világra is. Az anyagi kultúrában felhalmozódnak a történelem során különféle funkciót ellátó, ám potenciálisan esztétikai-művészeti jelentést is hordozó tárgyak, amelyeknek konkrét történeti funkciója eltérő volt. De akár a kor szépségeszményétől áthatott, megformált használati tárgyként, akár kultikus tárgyként vagy

dísztárgyként funkcionáltak is, mindegyikük teleológikus tárgyformálási aktus része, ezért bennük volt a művészeti jelentést hordás képessége. A művészi potenciált hordó elemek a különféle korokban más és más intézményrendszer részeként funkcionáltak. Bizonyos történeti korokban erősödött azonban az autonómiára való törekvés, ekkor kialakulhatott a modellszerű képlet, a mikrokozmikusan zárt műtárgytípus. E modellszerű képlet strukturális elemzése, összetevőinek analízise visszamenőleg is segít az expresszív kultúra művészi összetevőinek felismerésében, értelmezésében, annak felismerésében, hogy bár ezek az elemek korábban szükségképp szimbiotikusak voltak kultikus-mitológikus-ideológikus stb. tartalmakkal – tehát nem autonóm, hanem heteronóm minőségűek –, mégis az autonóm művészet paradigmatikus műmodellje vetületében művészetként *is* értelmezhetők. Ez teszi lehetővé, hogy ne csupán kordokumentumot, hanem esztétikai értéket is lássunk az intenciója szerint nem művészeti funkciót teljesítő tárgyakban.

Az autonóm műtípus visszavetítése olyan korokra, mikor a művészetnek még viszonylagos autonómiájáról sem beszélhetünk, történelmietlen, a rá érvényes interpretálási modell, módszer használata inadekvát, ugyanakkor a paradigmatikus modell ismerete nélkül nem tudjuk az expresszív kultúrában felfedni azokat a struktív elemeket, amelyeknek művészeti-esztétikai potenciálja és jelentése is van. A szociológia és a strukturalista funkcionalizmus jogosan hangsúlyozza, hogy a művészet megegyezés-fogalom – de ez nem csupán egy adott koron belül érvényes. Nem csupán az vizsgálandó, hogy a kor társadalma mit legitimizál művészetként, hanem érvényes a jelen és a múlt közötti párbeszédre vonatkozóan is, tehát hogy a ma embere – történeti ismereteire, összehasonlító és integráló képességére támaszkodva –, hogyan konstituálja a korábbi korok expresszív kultúrájának összetevőiből a művészeti minőségeket, felfedve azok többfunkcionális jellegét.

* * *

A klasszikus műinterpretálási modellek – kimondva, ki nem mondva – elfogadták azt a tételt, hogy a műnek csupán egy helyes értelmezése lehetséges. Ahogy a természettudós – felismerve a természeti törvényeket – analíziseiben objektív igazságokhoz jut el, úgy cselekszik az interpretátor is. Ha adekvát módszert választ, eljut a mű „objektív" jelentéséhez. Sedlmayr az interpretációt a zenei interpretációhoz hasonlítja és Furtwänglerre hivatkozik, aki szerint egy zeneműnek csupán egy helyes interpretációja lehetséges.[52] Jellemző példája e nézetnek Sedlmayr és Badt klasszikus vitája Vermeer „A festőművészet dicsérete" „helyes" értelmezéséről,[53] de ezt mutatják a talán legtöbbet vitatott mű, Boticelli „Primavera"-jának ikonológiai elemzései is.[54]

Magától értetődően az egyedül érvényes, helyes interpretációt keresők feltételezték, hogy a műnek csak egy – esetleg ugyancsak összetett – jelentése lehet. Az „egy jelentés – egy hiteles interpretáció" elv metafizikus merevségére azonban többen rámutattak. A művek ugyanis többértelműek, jelentésük úgyszólván kimeríthetetlen, ezért számtalan a desiffrírozási kísérlet is. U. Eco[55] a modern művészet tudatosan nyitott struktúrájú, ambivalens jelentésű műtípusaira hivatkozott, hangsúlyozván, hogy az ún. klasszikus művek sem voltak egyjelentésűek. D. Frey[56] szerint egy műtárgy megértése alapvetően más, mint a racionálisan formulált tudományos megértés, nem lehet ugyanis kikapcsolni az interpretátor szubjektív tényezőjét, a szubjektív hozzáállás különféle értelmezési lehetőségeket eredményez. Az értelmezési lehetőségeknek csupán egy határa van: az anakronizmus. Eszerint csak olyan értelmezés fogadható el, amely a mű történelmi meghatározottságának nem mond ellent. Történelmi meghatározottság, fejlődéstörténeti hely, szociológiai funkció, szellemtörténeti viszonylatrendszer: Frey szerint ezek adott tényezők, amelyek meghatározzák és lehatárolják az elfogadha-

tó értelmezési lehetőségeket. Hogy a műhöz való eltérő közeledés mennyire különféle „olvasatot" eredményez, mutatja, hogy például a Laokoón csoportot mennyire másként látta Michelangelo, Lessing vagy egy mai archeológus. G. Bandmann pedig metaforikusan a művet hegyhez hasonlítja, amelyet különféle aspektusból lehet szemlélni, mindig más és más képet kapunk róla, s e különféle képek egyformán igazak.[57]

A mű léte tehát a történelemben a szüntelen jelentésváltozás. Minél összetettebb, gazdagabb tartalmú egy mű, annál nagyobb hatósugarú e szüntelen jelentésmódosulás. A jelentésváltozások is hozzátartoznak a mű szellemi bázisához, a mű részévé válnak, ezért végtelen folyamatról van szó. Így válik a történelmileg meghatározott szemléletmódokban, mint a benne rejlő értelmezési lehetőségekben, a mű önmaga feltárásává.

E nézetek jelzik, hogy az ötvenes-hatvanas években a művészettudomány is egyre inkább a hermeneutika és a jelentéstudomány felé orientálódott. A klasszikus strukturalizmus ugyanis némileg kacérkodott a monologikus tudományok módszertanával és a matematikai nyelvészet, az információtudomány és a szemiotika hatására a művészettörténet tudományban is megerősödött az egzakt módszerek iránti vágy. Az egzakt természettudományos módszer „csapdáját" ugyan a legnagyobbak elkerülték – példázza Gombrich, aki ugyan sokrétűen gyümölcsöztette a pszichológiai kutatásokat, de a művek összetett jelentése értelmezésekor komplex módszert választott.[58]

Az új hermeneutikával és a rá támaszkodó recepció esztétikával egyidőben – tőlük függetlenül – a művészettörténet tudományban egyre többen megkérdőjelezték a természettudományos modell érvényét. Mint D. Frey vagy G. Bandmann példája is mutatja, az interpretátor elfogadja saját álláspontja, megközelítési módja relatív mivoltát és az interpretációt a jelen és a múlt közötti dialógusként értelmezi. E dialógusban az interpretátor feladatköre összetett. Egyrészt fel kell idéznie, hogy a műnek milyen volt kortársi recepciója, nyomon kell követnie a különféle korok recepcióján alapuló különféle interpretációs javaslatokat és végül a jelen szempontjaival kell ütköztetni a művet. G. Bandmann példaként említi, hogy a modern művészet tapasztalata kellett ahhoz, hogy a művészettörténet Giotto művészetében felfedezhesse a kubus jelentőségét. Közismert, hogy az expresszionizmus palléroza szem nélkül nem értették volna meg Greco értékeit, vagy inadekvát ugyan a pszichoanalízis módszerével megközelíteni Bosch oeuvrejét, mégis a pszichoanalízis és a szürrealizmus segített új kérdéseket feltenni e kimeríthetetlen jelentéskomplexum árnyaltabb megközelítéséhez. Mindez azt a felismerést erősítette, hogy a mű léte, jelentésköre elválaszthatatlan a befogadó intenciójától, ha nem is annak terméke.

A befogadó aktivitásának hangsúlya jellemzi a strukturalista funkcionalizmust is.[59] Helyes az a követelmény, hogy a mű interpretálásának előfeltétele a történelmileg konkrét funkció feltárása, ám minden mű multifunkcionális és ebből fakadóan többjelentésű. Kétségkívül valamilyen konkrét funkció ellátására hozták létre – mint pl. oltárkép, híres embert ábrázoló portré, díszítő feladat stb. –, e funkció rekonstrukciója alapvető követelmény. A mű jelentése azonban nem merül ki pusztán e meghatározott funkcióból fakadó jelentésben, mert annyi jelentése van, ahány összefüggésrendszer részévé válik. Az pedig nem pusztán a mű saját tulajdonságaitól függ, hogy milyen vonatkozásrendszerekbe kerülhet, hanem az interpretátor intenciójától is. Már pedig más és más viszonylatrendszerekben a mű más és más jelentést revelál. A funkció tehát nem csupán a tárgy, hanem a receptor szempontjából is lényeges: mire kérdez rá a szemlélő, milyenfajta jelentéseket kíván a műből kiolvasni. A művet lehet többek között ideológiai, gazdaságtörténeti, szociológiai, pszichológiai, esztétikai, stílustörténeti szempontból faggatni, ez pedig azt jelenti, hogy mindig más és más összefüggésrendszerbe kerül, ebből következően más és más típusú jelentései tárulkoznak fel. Egy oltárképet például lehet vallástörténeti, ikonográfiai, ikonológiai, stíluskritikai, esztétikai, művelődéstörténeti,

szociológiai, társadalomlélektani, viselettörténeti szempontokból „elemezni" – és folytatni lehetne a „rákérdezések" sorát, ha nem is a végtelenségig, hiszen a releváns kérdéseknek megvan a határa, mint ahogy arra D. Frey is rámutatott az elfogadható értelmezések határával kapcsolatban.

Ugyanaz a mű tehát a viszonylatrendszerektől függően többfunkciójú és jelentésű, funkciója gyakran „malgré lui" és mégis releváns. Nincs tehát egy értelmezési módja, hanem többfajta lehetséges, jelentéspotenciálja kimeríthetetlen. Mindez nem jelenti azt, hogy a mű jelentése feloldódik a szubjektív recepcióban, hiszen mindaz a jelentés, amely a különféle viszonylatrendszerekbe kapcsoltan feltárulkozik, potenciálisan benne van a műben. Ha pedig az interpretátor olyan jelentést is „belelát" a műbe, amely potenciálisan nem lehet benne, vagy olyan viszonylatrendszerbe próbálja helyezni, amelyre a mű nem alkalmas, akkor az interpretátor leledzik a szubjektív önkény bűnében, vagy úgy jár, mint a rossz pszichoanalitikus, aki minden tünetben saját prekoncepciója igazolását véli felfedezni. Talán nem is véletlen, hogy a művészettörténet legnagyszerűbb önkényes interpretációja – Freud Leonardo elemzése – épp egy zseniális pszichoanalitikus műve volt.

* * *

Az interpretáció feladata nem merül ki csupán a mű olvasatában, szituálásában, belső struktúrája elemzésében, funkcióanalízisében, hanem rákérdez arra is, hogyan lehetséges egyáltalán, hogy a mű létrejöhetett és miért épp így jött létre? Valamit megismerni annyi, mint létrejöttének indokát és módját megismerni – a közismert tétel a művészettörténetre is érvényes. Wölfflin szerint a művészettörténész feladata az interpretáció során a művet beilleszteni egy történeti sorba. Ha ez megtörtént, felmerül a kérdés és az interpretátornak meg kell kísérelnie a válaszadást: miért épp ez a forma képződött?

Minden mű valamiféle művészeti – tartalmi, formai, funkcionális – kérdésre adott válasz, minden művet tehát valamiféle kérdés előz meg. Gadamer Collingwoodra hivatkozva írja, hogy „aki érteni akar, annak kérdezve vissza kell mennie a mondatok mögé. Válaszként kell megérteni őket egy kérdés felől, amelyre válaszolnak."[60] Csak akkor értünk meg valamit, ha értjük a kérdést, amelyre válasz. Az interpretátornak tehát vizsgálnia kell a kérdésfelvetés meghatározott történeti feltételeit. Ezek rekonstruálása, az alternatívák végiggondolása, a „verstehen" nélkülözhetetlen kelléke.

A történetileg releváns kérdések rekonstruálása a művészettörténetírásban általában a stílustörténet és a kunstwollen princípium szellemében történt. Eszerint minden kornak és nációnak – megvannak a kérdés-lehetőségei, szükségszerű kérdései és szükségszerűek a válaszok is. Nem minden történhetik meg mindenütt és mindenkor. A kérdéseknek és a rá adott válaszoknak megvan a történeti logikája. Hogy melyik korban milyen művészettörténeti problémakör vár megoldásra, az a stílusok önfejlődésének illetve e fejlődés belső demiurgoszának, a kunstwollen önmozgásának függvénye. Ebből következően az interpretátor feladata – történetarcheológiai, filológiai, stíluskritikai módszerrel vagy intuitíve – a kunstwollen mozgásirányának, a történeti fejlődés logikájának felismerése, rekonstruálása, mert így rekonstruálhatók a történetileg releváns kérdések és az arra adott szükségszerű válaszok.

A stílustörténeti gondolkodáson, az egyenesvonalú fejlődéselven és a kunstwollen koncepción túllépő művészettörténetírás árnyaltabban fogalmaz. A. Chastel[61] szerint nagy távolságból, történeti távlatból nézve a művészi tevékenység ugyan egységnek hat és a művészettörténész hajlik arra, hogy csupán a szükségszerű vonásokat lássa, amely egy kor művészetének elemeit összeköti. Ha azonban konkrétan nézzük, akkor látjuk, hogy egy művésznek vagy kézművesnek mindig volt választási lehetősége. Választhatott ilyen vagy olyan irányt,

hatott rá ez vagy az, vagy vállalta az ismeretlenbe ugrást, az új formák kitalálását – a szükségszerű mellett tehát ott a véletlen.

A stíluspluralizmus elve elfogadásával a művészettörténetírás egy kort többdimenziójúnak lát, a benne megfogalmazódó művészeti kérdések száma is több, mint ahogy az egyenesvonalú fejlődés és a kunstwollen koncepciót elfogadó művészettudomány vélte. Minden mű választás, minden forma mögött emberi döntés húzódik, a lehetőségek közül valami melletti állásfoglalás. Az interpretátornak meg kell keresni e döntések motivációit – márpedig ezt csak komplex szemlélettel, több tudomány módszerével teheti meg, hiszen történetszociológiai, mentalitás történeti, társadalomlélektani gazdasági, ideológiai, etikatörténeti vizsgálódás révén juthat csak el a válasz miértjének megértéséhez. Egyúttal szükségképp eljut azonban így az alkotó emberig, a szüntelenül válasz előtt álló és válaszoló emberi döntésig. G. Bandmann egy Van Dyck portré elemzésében[62] bemutatta, hogy minden mű az emberiség történetét hordja magában, hiszen előfeltétele minden addigi emberi tevékenység, számtalan emberi döntés válik szemléletessé a műben. A művészet az emberiség emlékezete – vallja több filozófus, de nemcsak erről van szó. Egy mű az emberi történelem szüntelen folyamának pillanatnyi jegecesedési pontja, a mindenkori „condition humain" tárgyi rekvizituma, az emberi választások, a lehetőségre adott válaszok megörökítője. Minden mű a kor és a kor emberi valóságának önfeltárulkozása, az interpretáció ennek az önfeltárulkozásnak több szempontú analízise és konfrontálása saját korunk önreflexióival, ezért nem csupán művészetelméleti és történeti probléma, a holt és élő nyelvek, textusok olvasásának tudománya, hanem érinti az egzisztenciálfilozófia kérdéseit is. Az interpretáló művészettörténész nem a világszellem beavatottja, nem a kunstwollen mozgásának nyomozója és igazolója, hanem az emberi döntések motivációjának és a multifunkcionális mű sosem kimerülő jelentéspotenciáljának kutatója, saját kora és a mű közötti dialógus rögzítője.

* * *

Azoktól a próbálkozásoktól eltekintve, amelyek az interpretációt a természettudományok módszerétől inspirálva a törvénytudományok szellemében értelmezték, a művészettörténet tudomány újabb kísérletei inkább az új hermeneutika vonzáskörébe kerültek és módszerük a jelentéstudományokéval rokon. Már a mű „Sinn"-jét kereső klasszikus strukturalizmus is a művet differenciált jelentés-struktúraként értelmezte és mind a strukturalizmus, mind az ikonológia a jelentés illetve jelentések feltárására és értelmezésére vállalkozott.[63] A mű azonban nem csupán jelentésstruktúra, hanem jelentéssel bíró értékstruktúra. Márpedig az axiológiai vizsgálatok az utóbbi időben mintha háttérbe szorultak volna a művészettörténet tudományban, hiszen az elmúlt évtizedek látványos módszertani irányai – gondoljunk csak Panofsky késői írásaira és ikonológiai interpretációs modellje korrekcióira (különösen Forssmann és Białostocki), Bourdieu féle művészetszociológiára, a Warburg elveket továbbvivő vizuális antropológiai kutatásokra, a Gombrich elveiből kiinduló új reprezentáció elméletekre,[64] a mélylélektan hatását tükröző szociálpszichológiai és pszichoanalitikai elemzésekre – mind szemérmesen zárójelbe tették a művészi érték kérdését. Nem véletlen, hogy a még a „régi iskola" képviselője – azaz a stílus, mint művészi elvet elfogadó és par excellence formaproblémákban gondolkodó O. Pächt[65] bírálta legszellemesebben az ikonológia művészi érték iránti közömbösségét, vagy hogy a modern német művészettudomány fejlődésében oly nagy szerepet játszó 1962-es Regensburgi 9. Német-művészettörténeti Napok alkalmával,[66] nemcsak G. Bandmann tartotta meg nagyhatású referátumát (Das Kunstwerk als Gegestand der Universalgeschichte), amelyben a történeti tudományok szempontjából legitimálta a művészettörténettudományt, hanem K. Bauch „Kunst und Form" című előadásában Bandmann

ikonológiai szempontjait is bonckés alá vette, az egyoldalú tartalom (Inhalt) és jelentés analízissel szemben az Inhalt-ból Gehalt-tá nemesítő Forma aktív, értékteremtő szerepét hangsúlyozván. A művészetszociológia ellen pedig már közhelyszerű a vád, hogy inkompetens a művészi értéket illetően, ahogy ezt a művészetszociológusok meg is vallják.

Márpedig az interpretáció nem hátrálhat meg a műnek, mint értékstruktúrának vizsgálata előtt, bármennyire megtépázott is mindenfajta axiológiai tételt a történeti relativizmus vagy a recepció esztétika. Hiszen ahogy Wölfflin az 1921-es „Das Erklären von Kunstwerken" című tanulmányában megjegyezte, az interpretációs sor végigkövetés után „végül háttérben az értékprobléma, amit minden laikus naivan megkérdez: miért szép e mű, miért jobb az egyik, mint a másik"?[67] Márpedig a művet kvalitatíve meghatározni, az az interpretáló számára mindig is a „problémák problémája" marad.[68]

Az interpretáció nem axiológiai tevékenység, de feladatkörébe tartozik az értékre-vonatkoztatás, tehát annak megmutatása, hogy a műnek milyen értékkomponensei vannak.

Mikor a művészet fogalmával kapcsolatban megállapítottuk, hogy az a potenciálisan művészeti-esztétikai jelentést hordozó összetevőknek a funkciótól meghatározott, koronként eltérő módú szerveződése, érintettük az értékproblémát is, mert a művészeti-esztétikai jelentés mindig értékminőség, épp ez választja el a másfajta jelentésektől, így a puszta hírközléstől, kommunikációtól, önkifejezéstől, a praktikus, pragmatista jelentéstől stb.

A művészetben számos értékhordozó tényező található. Egy festménynél például kereshetünk konstruktív, expresszív, dekoratív, ábrázoló, stilizáló értéket, értékminőség lehet a kompozíció zártsága, nyitottsága, a homogeneitás, a differenciáltság, a par excellence festői, plasztikai, lineáris elemek, ugyancsak értéktényező a szemantikai, emotív, asszociatív, konnotatív gazdagság, a funkciónak megfelelés, az eredetiség – és folytatni lehetne a sorolást. Az értékreveláló tényezők számától, kombinációjuk minőségétől függ egy mű értékstruktúrájának gazdagsága, differenciáltsága.

Magától értetődően az értékpotenciálok között is lehetséges konfliktus, számos érték kizárja a másikat, például egy klasszikus reneszánsz kompozíció zártsága, harmóniája, szimmetriája, dekorativitása, posztulatív, racionális karaktere tagadja egy barokk mű nyitott, aszimmetrikus, emotív, transzcendentális értékrendjét.

A művekben általában egynemű értékrend uralkodik és viszonylag redukált az értékskála. Egy Mondrian kompozíciónál például dominál a konstruktív, dekoratív, posztulatív, logikai érték, alapvető értékszervező erő a tökéletes arányrendből fakadó homogenitás és zártság, bizonyos értékek – mint a szemantikai, asszociatív, festői stb. – hiányoznak vagy redukáltak. A széles értékskálát szintetizálni akaró vállalkozás viszonylag ritka, inkább csak a klasszikus művek sajátja – nem véletlen, hogy a bonyolult értékstruktúrájú művek válnak aztán az interpretáció legnagyobb problémáivá, mint példázza Vermeer, Rembrandt vagy Cézanne művészete. Megjegyzendő, hogy a különféle értékminőségek kvantitatív száma önmagában még nem tesz egy művet értékesebbé egy redukáltabb értéklehetőséget szervező műnél, mert az értéknél perdöntő az intenzitás, az érték mélységdimenziója, az értékek egymást nem helyettesíthetik és nem is állíthatók egymással szembe: Mondrian mértani logisztikája nem érv Pollock más értékstruktúrát reveláló gesztusával szemben.

Az tehát, hogy egy mű több értékhordozó tényezőt mozgósít, még nem teszi feltétlenül jelentősebbé, „értékesebbé", ugyanakkor épp az értelmezés vetületében korántsem elhanyagolható szempont és eligazíthat bizonyos műfaji problémákban is. A művészettudomány gyakran belecsúszott az „autonóm"-„alkalmazott" művészet, mint értékszempont hamis alternatívájába és értékhierarchiát állított fel az „önelvű", „belülről determinált" és a „valami másért való", célját kívülről kapó mű között. Tény azonban, hogy a festmény általában több értékkomponenst mozgósít, mint egy iparművészeti tárgy, az utóbbi jobbára megelég-

szik a funkcionális és a dekoratív értékkel. Ez azonban önmagában még nem szavatolja a festmény magasabbrendűségét, lehet, hogy az összetettebb értékkomponensekkel ügyetlenül sáfárkodik, míg az iparművészeti mű tökéletesen kiaknázza a vállalt értékhordó tényezők értékpotenciálját.

Az, hogy egy műben milyen értékekről lehet szó, kortól determinált és összefügg a művészet és a mű konkrét funkciójával és vállalt feladatával, tehát az „immanens poetikával" is. Ha az interpretátor ezt nem veszi figyelembe, ismét „félreinterpretálja" a művet. E kérdés nem azonos azzal a lényegében szociológiai problémával, hogy egy kor mit fogad el és minősít értéknek vagy hogy a későbbi szemlélet milyen új értékeket fedez fel a műben – épp a későbbi tapasztalatok révén, – vagy pedig értékként fogad el olyan tényezőket is, amelyeket korábban nem minősítettek értéknek. Az értéktényezők értékpotenciálja ugyanis objektív és ha az értékmegvalósultság nem is mérhető numerikusan – bár történt erre kísérlet az információ esztétikában –, lehetőség van a viszonyításra, a hasonló értékpotenciálokhoz való összemérésre, ez pedig egy viszonylatrendszeren belül feljogosít a rang megállapítására.

Hogy az előbbi példánál maradjunk: Mondrian vagy Pollock között nem lehet értékrangsort megállapítani, mert nem tartoznak egy viszonylatrendszerbe, ám egy Mondrian művet már lehet szituálni és rangsorolni a 20. század geometrizáló, síkkonstruktivista művei között. Ez azonban már az interpretáció *utáni* feladat. A *verstehen*, azaz az interpretáció célja azonban nem érhető el az értékrevonatkoztatás nélkül, hiszen a mű értelmezése épp azért nincs kiszolgáltatva a mindenkori receptornak, mert az interpretációt lehatárolják a műben revelálódó értékek.

JEGYZETEK

1. A művészettörténeti interpretáció történetéről, iskoláiról, módszertanáról l. LÜTZERER, H.: Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst. Freiburg/München, 1975. 3 Bd.; HEINZ, R.: Erklären und Verstehen in der Kunstwissenschaft. In: Der Methoden- und Theorienpluralismus in der Wissenschaft. Bd. 6. Meisenheim am Glau, 1971.

2. A „kennen", „verklären", „verstehen" grádusok a művészettörténet tudományban elterjedt fogalmak, a modern irodalomtudomány H.-G. GADAMER: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik c. művéből kiindulva a „verstehen", „auslegen", „anwenden" terminusokkal illetve interpretációs fázisokkal operál. A szellemtudományok interpretációs problematikájára l. BETTI, E.: Teoria generale della interpretazione. Milano, 1955 (németül: Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. Tübingen, 1962); BOLLNOW, O. Fr.: Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften. Mainz, 1949. 7–33.

3. GOETHE, J. W.: A Laokoón-szobor (ford. Görög L.). In: Goethe. Antik és modern. (szerk. Pók L.) Bp., 1981. 197.

4. WÖLFFLIN, H.: Das Erklären von Kunstwerken (1921). In: Wölfflin, H.: Kleine Schriften. Basel, 1946. 165–180.

5. BANDMANN, G.: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte. In: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 7 (1962) 146–166.

6. l. különösen MARTIN, L.: Éléments pour une sémiologie picturale. In: Les sciences humaines et l'oeuvre d'art. Bruxelles, 1969. 112-től; u.ö.: Comment lire un tableau. In: Etudes semiologiques. Troisième Partie: Lectures de tableaux. Paris, 1971. 85–100.

7. Klasszikus példa SCHLOSSER, J. v.: „Stilgeschichte" und „Sprachgeschichte" der bildenden Kunst. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung. 1935. Bd. 1. München, 1935. A kérdés újabb problematikájára és szakirodalmára l. MIKLÓS P.: A látvány „nyelve". In: Vizuális kultúra. Bp., 1976. 21–38.; NÉMETH L.: A képzőművészet „nyelve". In: Jelenkor XXVII/1984. 1. 43–48.

8. JAFFÉ, H. L. C.: Stilspluralismus: Das Jahr 1907. In: Beiträge zum Problem der Stilspluralismus. Studien zur Kunst des neunzenten Jhts. Bd. 38. München, 1977. 32.

9. E felismerés a művészettudományban mindenekelőtt FIEDLER, K. nevéhez fűződik (Schriften über Kunst. 2 Bde. München, 1913/14. Új, bőv. kiad. München, 1971). Az újabb irodalomból l. FRANCASTEL, P.: La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art. Paris, 1965.; ARNHEIM, R.: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln, 1972.; u.ö.: A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája. (ford. Szili J. és Tellér Gy.) Bp., 1979.; KEPES GY.: A látás nyelve (ford. Horváth K.) Bp., 1979.; LAUDE, J.: Picasso: célébration du centenaire d'un naissance. Paris, 1982.

10. WITTGENSTEIN, L.: Logikai-filozófiai értekezés (ford., bev., jegyz. Márkus Gy.). Bp., 1963. A Philosopical Investigation-ban kifejtett language-game elméletről l. i.m. 87. sz. jegyzet 212–214.

11. PANOFSKY, E.: Architecture gothique et pensée scolastique (trad. et postface de Bourdieu, P.). Paris, 1970. 112.

12. Az ikonfestészet, mint sajátos „nyelv" és szabályrend l. SHEGIN, L. F.: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst. (Vorwort von Uspenski, B. A.) Dresden, 1982.

13. Gombrich szerint Warburg „Sohasem adta fel azt az eszméjét, hogy a képeknek lényegi értelmük, rögzített érzelmi töltésük van, amely függetlenítheti attól a kontextustól, amelyben használják őket." GOMBRICH, E. H.: Aby Warburg. An Intellectual Biography. London, Warburg Institute. 1970. 294.

14. SAXL, F.: Continuity and Variation in the Meaining of Images. In: Lectures. London, 1957. 11–12.

15. PÄCHT, O.: Zur Frage des geistigen Eigentums im bildkünstlerischen Schaffen. In: PÄCHT, O.: Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. München, 1977. 164–186. ill. u.ö.: Methodisches zur Kunsthistorischen Praxis. i.m. 191.

16. BIAŁASTOCKI, J.: A „kerettémák" és az archetipikus képek (ford. Tóth S.). In: Régi és új a művészettörténetben. Bp., 1982. 167–175.

17. BOAS, F.: Primitive Art. Oslo/Cambridge, 1927. (magyarul Népek, nyelvek, kultúrák. II. Primitív művészet. ford. Bónis Gy. Bp., 1975.)

18. SEDLMAYR, H.: Prinzip und Methoden der Kritischen Formen. In: Problemi di metodo: condizioni de esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXIV Congressi Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna, 1982. 31–38.

19. KASCHNITZ-WEINBERG, G. v.: Mittelmeerische Kunst – eine Darstellung ihres Strukturen. Berlin, 1965.

20. l. pl. GANTNER, J.: Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen. Bern, 1964.; BAUCH, K.: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin, 1967.

21. l. FRITSCH, V.: Links und Rechts im Wissenschaft und Leben. Stuttgart, 1964.; DITTMANN, L.: Zum Sinn der Farbgestaltung im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zum Problem des Stilus-pluralismus. Studien zur Kunst des neunzehnten Jhts. Bd.38. München, 1977. 92–118.

22. BOURDIEU, P.: Esztétikai látásmód és művészeti szakértelem. In: Valóság 1971/9. 52–65.

23. HARTMANN, N.: Lételméleti vizsgálatok (ford. Redl K.). Bp., 1972. Különösen az Új ontológia Németországban c. tanulmány.

24. HEIDEGGER, M.: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart, 1962.

25. GADAMER, H.-G.: A hermeneutikai alapprobléma visszanyerése. (ford. Bonyhai G.). In: Helikon. 1981. 2–3. 156.

26. WITTGENSTEIN, L.: i.m. 2.01231

27. l. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit.. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1968.; BADT, K.: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971. 101-től; HEIDT, R.: Panofsky-Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln–Wien, 1977.

28. HEGEL: Ästhetik. 3. Teil. Einleitung. Berlin, 1955. 577.

29. A mű, mint rétegstruktúra esztétikai kifejtése l. HARTMANN, N.: Esztétika. Függelék. 41. fejezet. Az esztétikai tárgy ontológiájához. (ford. Bonyhai G.). Bp., 1977. 707-től. A művészettudományban l. SEDLMAYR, H.: Zu einer strengen Kunstwissenschaft (1931). In: Kunst und Wahrheit i.m. 55–70.; PANOFSKY, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932). In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1974. 85–97.

30. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit, i.m. 96.-tól.

31. DITTMANN, L.: Die Kunsttheorie Kurt Badt. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd.XVI/L. 1971. 56–78.

32. PANOFSKY, E.: Zum Problem... i.m.

33. BETTI, E.: Teoria generale... i.m.; HEYDE, E.: Vom Sinn des Wortes Sinn. In: Sinn und Sein. Ein philosophisches Symposion. Tübingen, 1960. 69–94.

34. KUHN, H.: Das Problem der Interpretation von Kunstwerken. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 27. (1933).; WELLECK, A.: Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie. Bern, 1955.; KASCHNITZ-WEINBERG, G. v.: Kleine Schriften zu Struktur. Berlin, 1965.; LORCK, C. v.: Grundstrukturen. Strukturanalyse des Kunstwerks. Berlin, 1965.; EINEM, H. v.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. In: Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften. Mainz, 1973.; Der moderne Strukturbegriff. Materialen zu seiner Entwicklung 1930 bis 1960. Darmstadt, 1973.

35. KAEMMERLING, E. (Hrsg.) Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln, 1979. c. tanulmánykötetből: FORSSMAN, E.: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966/1979). 257–300.; LIBMAN, M.: Ikonologie (1966). 301–328.; PÄCHT, O.: Kritik der Ikonologie (1977). 377–433.; MANNINGS, D.: Panofsky und die Interpretation von Bildern (1973). 434–459.; BÄTSCHMANN, O.: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (1978). 460–486.; TEYSSÈDRE, B.: Iconologie. Réflexion sur un concept d'Erwin Panofsky. In: Revue Philosophique de la France et de l'Étranger. T. CLIV. 89. (1964). 321–340.

36. HOFMANN, W.: Fragen der Strukturanalyse. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Bd.17/2.(1972).151.

37. PANOFSKY, E.: Über des Verhältnis des Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beiträg zu der Erörtung über die Möglichkeit „Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe". In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII/1925. 129–161.

38. GOLDMANN, L.: La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature. In: Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. 211-től.

39. La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel. Paris, 1976.

40. FRANCASTEL, P.: Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au Cubisme. Paris–Lyon, 1951.

41. GOLDMANN, L.: Sur la peinture de Chagall – Réflexion d'un sociologue. In: Structures mentales et création culturelle. Paris, 1977. 415–444.

42. PANOFSKY, E.: Architecture gothique et pensée scolastique... i.m.

43. In: PANOFSKY, E.: Meaning in the Visual Arts. Harmondsworth, 1970.

44. Az „autonóm művészet" kategória bírálatát l. Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (Müller, M., Bredekamp, H., Hinz, B., Verspohl, F.-J., Fredel, J., Apitzsch, V. tanulmányaival) Frankfurt am Main, 1972.

45. BOURDIEU, P.: i.m.

46. HOFMANN, W.: Fragen der Strukturanalyse... i.m. 156-tól.

47. l. CHARBONNIER, G.: Entretiens avec Lévi-Strauss. Paris, 1961.

48. WIND, E.: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 25. (1931). Beiheft (4. Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 7–9. Oktober 1931) 163–179.; WUTTKE, D.: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe (1974). Göttingen, 1977.

49. BELTING, H.: Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung. München, 1983. 15–26.

50. E nézet előfutára a kiváló svéd művészetszociológus, PAULSSON, G.: 1942–43-ban írt tanulmányaiban. Főműve német fordítása: Die soziale Dimension der Kunst. Bern, 1955. A művészettörténeti korszak aspektusából l. NÉMETH L.: A művészettörténeti korszakfogalom értelmezéséről. In: Ars Hungarica 1973. 9–24.

51. l. SEBEOK, Th. A.: A művészet előzményei (ford Pléh Cs.) Bp., 1979.

52. l. SEDLMAYR, H.: Kunstwerk und Kunstgeschichte. In: Kunst und Wahrheit. IV. Probleme der Interpretation. 7. Die Richtige Interpretation. i.m. 103–106.; BADT, K.: „Modell und Maler" von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. – Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln, 1961. „Das Problem der allgemeinsgültigen Interpretation" c. fejezet.

53. SEDLMAYR, H.: Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst. In: Kunst und Wahrheit. i.m. 161–172.; BADT, K. i.m.

54. A Primavera interpretációs kísérleteire l.: WARBURG, A.: Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italianischen Frührenaissance. Hamburg u. Leipzig, 1893 (újra közölve: Die Erneurung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. I–II. Leipzig u. Berlin. 1932 Gesammelte Schriften I–II. I. 1–59; 307–328.); TERRASSE, C.: Botticelli, Le Printemps. Paris, 1938.; FRANCASTEL, P.: La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique.; Un Mythe poétique et social du Quattrocento: La Primavera. In: La réalité figurative i.m. 241-287.; WIND, E.: La Primavera di Botticelli. In: Misteri Pagani nel Rinascimento. Milano, 1971. 141-től.; GOMBRICH, E.-H.: Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle. In: Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance. London, 1972. 31–81.; ARBORE, G./CRIVAT, E./GHEORGHE, M.: Syntaxe, sémantique et pragmatique en peinture: Un exercice de méthode sur le printemps de Botticelli. In: Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. Vienna, July 1979. Vol. III. Part. 5. Semiotics in Architecture and Fine Arts. Approaches to Semiotics 68. Berlin–New York–Amsterdam. 1983. 1271–1278.

55. ECO, U.: Bevezetés A nyitott mű című tanulmánykötet második kiadásához és A nyitott mű poétikája (ford. Zentai É.). In: A nyitott mű (Válogatott tanulmányok). Bp., 5–58.

56. FREY, D.: Zur Deutung des Kunstwerks (1958). In: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Darmstadt, 1976. 83–112.

57. BANDMANN, G.: i.m.

58. GOMBRICH, E.-H.: Symbolic Images i. m.

59. l. LÉVI-STRAUSS, C.: Anthropologie structurale. Paris, 1958.; BROEKMAN, J. M.: Strukturalismus. Moskau–Prag–Paris. Freiburg/München, 1971.; SCHIWY, G.: Neue Aspekte des Strukturalismus. München, 1971.; Der Strukturbegriff in der Geisteswissenschaften. Mainz, 1973.; BURNHAM, J.: Kunst und Strukturalismus. Die Neue Methode der Kunst-Interpretation. Köln, 1973.; BOUDON, R.: Strukturalismus – Methode und Kritik. Zur Theorie und Semantik eines actuellen Themas. Düsseldorf, 1973.

60. GADAMER, H.-G.: A hermeneutikai alapprobléma visszanyerése. i.m. 181.

61. CHASTEL, A.: La rêve de la société (interview par C. Millet). In: Arts Press 61. juil./aout 82. 4–9.

62. BANDMANN, G.: i.m. 160.

63. Badt, K. szerint a művészettörténet, hogy saját értelméhez eljuthasson, arra törekszik, hogy a művet megértse és érthetővé tegye. Az interpretáció célja a műnek, mint jelentéshordó látványnak tudatosítása és jelentéstartalmának megragadása. BADT, K.: Eine wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln, 1971.

64. l. GOODMAN, N.: Languages of Art. Indianapolis–New York, 1968.; HERMERÉN, G.: Representation and meaning in the visual arts. Lund, 1969.

65. PÄCHT, O.: Kritik der Ikonologie (1977). i.m.

66. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 7 (1962).

67. WÖLFFLIN, H.: i.m. 166.

68. WÖLFFLIN, H.: i. m. 177.

Lajos Németh: **Zu Fragen der Werkinterpretation**

Die Studie geht davon aus, dass die Interpretation nicht *eines* der Probleme oder *eine* der Aufgaben der Kunstgeschichte ist, sondern die kunstwissenschaftliche Aufgabe schlechthin. Jeglicher Interpretationsversuch berührt das Wesen der Kunst und bedeutet, ihre historisch relevante Funktion zu rekonstruieren und – was nicht davon zu trennen ist – den ontologischen und gesellschaftlichen Status des Kunstwerks zu bestimmen.

Im folgenden werden Fragen der richtigen „Lesart" des Werkes, also die adequate Dechiffrierung seines Zeichensystems und seiner Zusammenhänge behandelt, sodann auf die Probleme der klassischen strukturanalytischen Interpretationsmethode, auf die Kritiken des Strukturalismus, auf die Isomorphie-Theorie des genetischen Strukturalismus und auf die neuen kulturanthropologischen und geschichtssoziologischen Interpretationsversuche eingegangen. Nach einer Analyse des multifunktionellen Charakters des Kunstwerkes, der Mehrschichtigkeit seiner Bedeutung wird das Verhältnis von Interpretation und Axiologie untersucht.

Aradi Nóra

MŰFAJ ÉS JELENTÉS

Folyamatos műfajtörténeti vizsgálódás alapján egyre bizonyosabbnak látszik, hogy a műfaj és a jelentés összefüggése az a csomópont, ahonnan kiindulva körüljárható a műfaj és a stílus, a műfaj és az érték viszonya. A kérdéskör egyik legbonyolultabb problémájának látszik az alkotások jelentésének történeti változása és ennek visszahatása a műfaji jelleg mibenlétére.

Természetesen azzal kellene kezdeni, hogy mi a műfaj, hogyan definiálható a műfaj-fogalom, de módszeres bizonyítás csak más közelítésben oldható meg. Nem lehet utalni meglevő, elfogadható vagy vitatható meghatározásokra, mert alig akad a témával foglalkozó önálló publikáció vagy akár lexikon-címszó. Úgy látszik, mintha nem is hiányozna a műfaj meghatározása, pedig az általánosításig eljutó, művészettörténeti-esztétikai komplexitásra hivatott monográfiák nem kerülik meg, nem is kerülhetik ki sem a történeti korszakok műfajok szerinti számbavételét, sem a műfaji változásokat: magától értetődőként tételezik fel a fogalom létét, így hivatkoznak egyik vagy másik lehetséges jelentésére. Ezért másképpen közelítünk a meghatározáshoz, azt jelezve, hogy mi az, ami a szakmai szóhasználatból alkalmazható, és miért ellentmondásos, néha éppenséggel tarthatatlan a leggyakoribb köznyelvi, néha szaknyelvi szóhasználat.

A köznyelvben, még a társtudományi hivatkozásokban is, sokszor műfajnak nevezik azt, ami művészeti ág vagy váifaj, így például műfajként tartják számon a festészetet, a szobrászatot. Igaz, tudománytörténetileg igen fontosak a művészettörténetírás korai fázisaiban született munkák, amelyek áttekintették egyik-másik művészeti ág sajátosságait, összefoglalták matériabeli és technikai specifikumait. Ilyenekre hivatkoznak sokszor mint műfajtörténeti irodalomra, pedig ez nem az. A mai szakmai köznyelvben viszont az a leggyakoribb, hogy műfajnak tekintik a matériabeli, vagyis a nyersanyagbeli jellemzőket és a technikai-technológiai adottságokat. Pályázati kiírások, zsüri-jegyzőkönyvek tömege tanúskodik erről, és publikált szövegekben is nyoma van. Így esik szó műfajként kerámiáról, textilről, mozaikról, zománcról stb., függetlenül attól, hogy mire használják a nyersanyagot és technológiát, hogy mi az alkotás jellege, funkciója. Ez a talán csak leegyszerűsítésnek ható, de valójában félrevezető, elavult beidegződéseket konzerváló szóhasználat nálunk ma elterjedtebbnek látszik, mint más országokban, illetve nyelveken.

A legrégibb szaktudományi szóhasználat viszonylag tartós és használható. Ez tematikai értelemben alkalmazza a műfaji jelölést, műfajként tartva számon a tájképet, portrét, csendéletet stb. A tematikai meghatározás vagy körülírás természetesen a témaváltozásokra is kiterjed, figyelembe veszi a motívumok jelentésváltozását. A fontos segédeszközt jelentő motívumkutatás ugyan sokszor mechanikussá vált, az ún. „Motivkunde" pozitivista leegyszerűsítése viszonylag könnyen járható útnak látszott. A szakirodalom java azonban a mindenkori motívum és téma jelentésének, értelmezésének módosulásait kutatta, az alkotás eredeti jelentésének rekonstrukciójára törekedett, még ha nem közeledett is műfajtörténeti vagy műfajelméleti összefüggések felől a művészettörténethez.

A változatok sokasága az egymást követő korszakokban és egy-egy szűkebb időszakon belül is arra enged következtetni, hogy a műfaj-fogalom mibenlétét a műfajok kialakulása, változása, átalakulása, elhalása, újjászületése folyamatában lehet feltárni. A műfaj hosszú létű történeti kategória, és a műfajok lényege, jellege, esetleges polarizálódása az alkotás konkrét társadalmi funkciója szerint körvonalazható. Ez nincs ellentmondásban a szaktudomány hagyományos tematikai közelítésével, de a tematikai és a funkcionális jelleg, noha átcsaphat

egymásba és egybe is eshet, korántsem azonos egymással. A műfajtörténeti kutatásban a mindenkori funkció rekonstruálása az elsődleges, ez segíti tisztázni a közelebbi témát, annak eredeti jelentését és történetileg változó értelmezését.

Az igen bonyolult, sokoldalú kérdéskomplexumból csak néhány problémát emelek ki, amelyek részben az alkotás történeti jelentésváltozásával függnek össze, részben a műfaj és a jelentés viszonyának néhány mai megnyilvánulására vonatkoznak; további példákkal utalok arra, hogyan függhet össze egy műfaj adott interpretálása, illetve változása stílusvonulatokkal, korstílus jelenségekkel.

A műfajtörténetben fontos szerepe van a művészeti intézményrendszer változásának. Az intézmény is történeti kategória; kialakulása vagy változása részben vagy lényegileg módosítja a recepció feltételeit. A 17–18. században alakultak ki a máig is jellemző alapvető intézmények, az akadémia, a múzeum, az időszaki kiállítás. Szerepük, jellegük természetesen sokat változott, ez követhető az alkotás mindenkori interpretálásában is, de fő jellemzői tartósak.

A 17–18. századi fordulópont különös fontossága itt nem részletezhető, éppencsak jelzünk két lényeges változást. Az egyik az, hogy a kézműipar helyett mindinkább teret hódított a manufaktúra, és ennek gyors következménye lett egy sor műfaj minőségi és mennyiségi változása, új műfajok kialakulása és elterjedése. A másik az, hogy meggyorsult a vallási mitologikus kötődések feoldódása és új mitológiák feltűnése. Ekkor alakultak ki mai értelmükben a mindmáig érvényes fogalmak, mint a művész, a művészet, a műalkotás (műtárgy), ekkor kezdtek polarizálódni az ún. nagyművészetek és az ún. kisművészetek, különvált az ún. képzőművészet és az ún. iparművészet, és egyidejűleg megjelentek a mindenfajta műfaji kategorizálás kezdetei. Maguk a tartalmak természetesen korábban is léteztek, de ebben az időben körvonalazódott az ún. intellektuális művész típusa, így meggyorsult mindennek fogalmi tudatosodása. Sor került a művészeti produktum újfajta értékelésére és visszamenőleges átértékelésére is, és az új intézmények, a múzeum és a kiállítás révén merőben új kontextusba került maga a műtárgy. Velejárója volt az alkotás újfajta interpretálásának lehetősége, sőt, kényszere is.

Ha műfaji jellemzőkkel az alkotás funkciója szolgál, beleértve a tematikát is (pl. holland konyhacsendélet), bizonyos összefüggésekben a technikát is (pl. freskó, nagyméretű körplasztika, könyvillusztráció), külön elemzést igényelne az a sokszor érintett, emlegetett, de még korántsem alaposan vizsgált tény, hogy a múzeumi gyűjteményekbe kerülő tárgyak műfajilag megváltoznak, hiszen másfajta összefüggésben, sajátos, múzeumi kontextusban élnek tovább. Más lett a szerepe – a funkciója – a hajdani oltárképnek, reprezentációs arcképnek, konyhacsendéletnek, így jelentésük is módosult. Művességtörténetbe sorolódhat a reprezentációs jelentést hordozó korai porcelán portré vagy kisplasztika, és a mai értelem szerinti használati tárgyként hat az egykor státusszimbólumot jelentő porceláncsésze.

A 15–16. századi házioltár triptichon készülhetett megközelítően hasonló méretben és témával, azonos stílusban fa+tempera vagy fém+zománc anyagból. Azonos lehetett a modellje egy táblakép vagy egy majolikatál portréjának. A műfaji hovatartozást elsődlegesen az interpretálás lehetőségei határozzák meg, ami az alkotásnak, a tárgynak a konkrét gyakorlati funkcióján, annak változásán, a recepció feltételein múlik. Ilyen értelemben eleve elvethető – a múltra visszavetítve – a képzőművészet és iparművészet szerinti későbbi kategorizálás, a majdani múzeumi gyűjtés technikailag indokolt profilja. A vallási témával, portréval, címerrel díszített majolika- vagy zománctálak olyan „dísztárgyak" voltak, amelyek még nem különültek el „kisművészetként" az egykorú „grand art"-tól. És magának a dísztárgynak a fogalma is változott, más volt a korábbi hierarchikus-hieratikus jelentése, mint a 17–18. századtól kialakult értelmezése és funkciója.

Az egykor templomok szentélyébe szánt vagy palotákba készített nagyméretű falikárpitok ma akkor is „múzeumi tárgyként" hatnak, ha az eredeti vagy ahhoz hasonló helyen láthatók. Hajdani szerepük ugyan rekonstruálható, de csak részben fogható fel, hiszen liturgikus vagy reprezentációs díszítő funkciójukon kívül feladatuk volt a melegítés is, – ezért választották a textil, a gyapjú anyagát a hatalmas terekbe, hideg termekbe. Mint ahogyan melegebb éghajlatú vidéken, így Portugáliában a 15. század óta, kisebb mértékben Spanyolországban is csempe faliképek töltötték be palotákban, néha templomokban azt a reprezentációs szerepet, ami északabbra, így Franciaországban, Németországban, Németalföldön, Skandináviában a textil faliképek. Később is, a mához közeledve mindinkább találunk arra példát, hogy teljesen más matériával és technikával készült alkotások, funkciójuk alapján, műfajilag rokonok.

Az eredeti jelentés természetesen akkor is változik, ha az alkotás nem került ki a neki szánt környezetből, legyen az őskori barlangkép, barokk kupolafreskó vagy a ma is eredeti helyén látható oltárkép, ikonfal. De mindig más a néző, más az alkotás-befogadás kontextusa.

Voltak barlangképek, amiknek sokszáz évvel korábban a nyomára jutottak, de elfelejtődtek, mert akkor érdektelen volt a múlt, és ismeretlen volt az őskor. Változott a templom intézmény-jellege, az intézmény és a hívő viszonya, a hívő számára is mást jelent a templom ma, mint korábban. A négerplasztika bármely múzeumban, különösen Európában, jelentésétől elszakadt kiállítási tárgy, esztétikai értékei is csak az európai kultúra talaján kialakult értékhierarchia korlátai között hatnak. Ez a jelentésváltozás természetesen nemcsak a múzeumi tárgyra vonatkozik, hanem minden múltbeli tárgyra, amit ma valahol őriznek vagy használnak, sőt a mai alkotásokra is, amelyek a rendeltetésüktől eltérő körülmények közé kerülnek. A padlószőnyegként vagy faldíszként használt keleti imaszőnyeg esetében nyilvánvaló a másodlagos felhasználás, az eredeti funkciótól teljesen függetlenül.

Ezek a kérdések a műfaj és a jelentés viszonylatában is annyira sokrétűek, hogy tanulmányozandó téma lehet e szempontból nemcsak az Európa-centrizmus történeti vizsgálata, hanem egy Távolkelet-centrizmusé, egy Afrika-centrizmusé vagy akár egy Latin-Amerikacentrizmusé is, habár jogunkban áll Európa-centrikusnak lennünk, olyan mértékben, amennyire azt az egymást követő társadalmi formációk történeti jellege és az európai művelődéstörténet indokolja.

A történetileg alakuló jelentésváltozásnak, a többi művészeti ágazattól eltérően, specifikus képzőművészeti sajátosságai vannak, függetlenül attól, hogy megváltozott-e az alkotás eredeti közege vagy sem. Ez abból következik, hogy ez az az ágazat, ahol a művészetek kezdetei óta megvan, illetve megmaradhatott a matériájában változatlan alkotás, az „állandó mű", esetleg az eleve neki szánt helyen. Nincs közvetítő, interpretáló művészeti ágazat vagy válfaj, nincs szükség rekonstrukcióra, mint bármely más ősi művészeti ágazat kezdeteit vagy korai produktumait kutatva.

Ez a matériabeli jelenvalóság azonban csak látszólag könnyíti meg a befogadást, inkább bonyolítja azt. Egyszerűbbnek láttatja az értelmezést, hiszen a műtárgy a maga anyagi valóságában van jelen, úgy, ahogy létrehozták; kellő ismeret birtokában előbb-utóbb felfogható eredeti műfaja, funkciója, jelentése. Nincs meg, az irodalomtól eltérően, a beszélt vagy írott nyelvtől elkülönítő, feloldandó archaikus válaszfal, nem merül fel olyan szükségszerű kérdőjel, hogy egy zenemű vagy egy színjáték interpretálása mennyiben térhet el a mű eredeti jelentésétől. De mert interpretáló közvetítés nélkül áll előttünk az alkotás, jóval nagyobb terepe lehet a szubjektív értelmezésnek, a „rám így és így hat" viszonylagos önkényének, ami viszonylagos, mert a mindenkori szubjektum végső soron történetileg-társadalmilag determinált, és oly mértékben önkényes, amennyiben a befogadó csupán a szubjektív észlelésre ha-

gyatkozik. Tudjuk, hogy népköltészet volt a homéroszi eposz, népi színjátszás a maga korába a Shakespeare-dráma, és a hajdani tánczene ma koncertmű lehet. Nyilvánvaló, hogy a képzőművészetekben is végbement hasonló változás, de a matériájában állandó mű megléte révén inkább különválhat egymástól, esetleg ellentmondásba is kerülhet egymással a szakmai-történeti közelítés és a köznapi recepció.

A múzeumi látogató okkal hiheti, hogy azt látja, ami valaha elkészült, azt érzékeli-észleli, amit adott korok adott művészei létrehoztak. Pedig a közeg megváltozása, különböző időszakokból való, más-más rendeltetésű alkotások azonos kontextusba kerülése és egymáshoz való viszonyításának sosemvolt kínálkozó lehetősége a műfajt, a jelentést is módosítja. Ha csak arra gondolunk, hogy a múzeumi látogató néhány óra alatt akár többezer év produktumaival szembesülhet, a múmia-koporsót, a tanagra-szobrot, a gótikus oltárképet, a reneszánsz képmást vagy az impresszionista tájképet azonos műtárgy-összefüggésben látja, nyilvánvaló, hogy a valóságos jelentésnek csak egy rétege juthat el a tudatáig, jó esetben a legmélyebb, legállandóbb jelentésréteg.

E problémakörön belül is külön kutatást igényelne az a szűkebb periódusra jellemző folyamat, amely nagyjából a múlt század közepe óta körvonalazódott és mindmáig egyre fontosabb: az eleve múzeumnak szánt vagy készült, esetleg rendelt alkotás műfaji megítélése. Ez esetben olyan művekről van szó, amelyek eleve más, tőlük függetlenül létrejött és elhelyezett alkotásokkal való összevetésben, azokkal együtt kívánnak hatni.

A folyamat összefügg egy további, művészetszociológiailag is vizsgálandó jelenségsorral: az időszaki kiállítások szerepe a műfaj és a jelentés változásában. Az időszaki tárlatok a 18. század közepétől, a kétévenkénti párizsi szalonok óta rendszeresek; szerepük mindmáig állandóan nőtt és természetesen változott is. Ma mindenfajta társadalmi formációban – legalábbis Európában, Amerikában – a kiállítások adta ideiglenes nyilvánosság a képzőművészetek fő kommunikációs fóruma. Ez mindinkább növelte és növeli az ún. intim szféra fontosságát egy közösséginek nevezhető szférával szemben, olyan közegben is, ahol átmenetileg programmá lehetett az állandó nyilvánosságnak szóló műfajok animálása. A második világháború után majdnem egész Európában tudatosodott ilyen program; a Szovjetunióban jóval előbb. Nálunk, nagyjából a hatvanas évek közepéig, nyíltan kétségbe vonták a táblakép társadalmi létjogosultságát, és festők, akik csak a falképalkotást vélték rangos feladatnak, határozottan állították: a polgári eredetű táblakép műfaja elavult. Nem történeti-elméleti meggondolások, hanem a falkép-alkotás csekély lehetősége és a kiállítási nyilvánosság növekvő fontossága söpörte félre a hasonló „műfaji vitákat".

Az időszaki kiállítások kezdetei és ennek intézménytörténeti háttere, a művészet mitologikus és egyéb tematikai változásainak egyidejű meggyorsulása, e több mint kétszáz éves folyamat reálissá teszi a feltételezést: a téma, a jelentés szempontjából sem volt közömbös, ha az alkotást eleve kiállításra szánták. Hozzátartozik, hogy a kiállítások hajdani rendszeressé válásával változott meg a korábbi értékhalmozó és értékőrző gyűjtés oly módon, hogy elkezdtek szelektálni a kortárs művészeti törekvések és alkotások között, azaz vásárlással-gyűjtéssel minősítettek. Az éppenhogy múzeumokká lett királyi gyűjtemények a kiállításokon válogatva egészültek ki kortársi anyaggal. Mindennek feltétele volt a művészet, műalkotás stb. fogalmak már említett tudatosodása, ami visszahatott az előzmények művészeti produkciójának a megítélésére is. Attól kezdve a mindenkori jelen átrendezi némileg a múlt értékeit.

Az időszaki kiállítások, közelebbről a párizsi szalonok nyilvánossága nyomán kialakult a francia művészeti életben egy tematikai-műfaji rangsorolás: a művész társadalmi helyének kijelölése az akadémiai ranglétrán. A 18. század Franciaországában az alábbi rangsort fogadták el: történeti kép (ez magában foglalta a szakrális témát is), portré, életkép, csendélet, tájkép. A 19. században teljesen megfordult a sorrend, egyre inkább a tájkép lett fontos, főtémává

lett maga a táj, és háttérbe szorult a művészetileg mind retrográdabb történeti kép. Ez a szelekció azonban nem a rendszeres kiállítások nyomán alakult ki, hanem inkább azok ellenére. Lényeges változást az hozott, amikor sor került már művészek egyéni tárlatára, kisebb csoportok bemutatkozására is. Ez azonban csak a múlt század közepén kezdődött el, és a mai értelemben vett kiállítási nyilvánosság lehetőségei csak a század végén bontakoztak ki. Azóta lehet – különböző indítékú, rövid átmenetektől eltekintve – arról beszélni, hogy a kiállítások nyomán nagyjából követhető az, ami a művészetben történik.

A kiállítás-intézmény jellegének változása, növekvő fontossága nemcsak azzal függött össze, hogy a már nagyvárosi közönség köréből szerveződött az új mecénási réteg. A kiállítás intézményét szinte megkövetelte az a stíluspluralizmus, ami a 17. század óta állandóan fokozódik és azóta legfeljebb ideig-óráig, helyileg torpant meg. A 20. században arra is sor került, hogy maga a kiállítási közeg avasson műtárggyá valamilyen produktumot. A tízes évek ready made-jei, a dadaizmus, az 1920 körüli szovjet-orosz funkcionalizmus, produktivizmus, némelyik pop-art változat az ötvenes évek végétől mind példa arra, hogy önmagában a kiállítás-kontextus alakít ki műfajt és jelentést; a kiállítóteremben a műtárgy körülményei között megjelenő bármilyen tárgy – legyen az napi használati eszköz, hulladékanyag, objet-k együttese –, műtárgy-szerepben kerül a közönség elé.

Ez már nem műfaji probléma, hanem a művészet határeseteinek terepe, és legalább annyira szociológiai, mintsem tisztán művészettörténeti kérdés: miért és hogyan, milyen körülmények között és milyen mennyiségben jelenik meg műtárgy-igénnyel a voltaképpeni nemművészeti alkotás, a más minőségű produktum vagy gesztus. A folyamat fontos mozzanata a húszas évek elején Szovjet-Oroszországban a funkcionalizmus, utilitarizmus, produktivizmus döntési szempontja, miszerint csakis az minősülhet alkotásnak, azaz a művész csakis olyat jogosult létrehozni, ami közvetlenül szolgál gyakorlati célt, tehát használati tárgy, és értékmérője a gyakorlati hasznosság kritériuma. Ennek késői és némileg leegyszerűsített visszacsengése a hatvanas évek közepén az a merőben más viszonyok között született nézet, amit még elvként is hangoztatott némely modern művészeti gyűjtemény vezetője, hogy ti. kortárs művészeti gyűjtés tárgya nem lehet más, mint használati tárgy prototípusa, vagy pedig a művész által közvetlenül a múzeum számára létrehozott, hasonló jellegű tárgy.

Ez az értelmezés inkább csak mellékvonulata volt egy szerteágazó folyamatnak, ami voltaképpen mindenfelől megkérdőjelezte a képzőművészet esztétikai lényegét; a műfajt és jelentést meghatározó egyetlen mozzanat az egyéni döntés, miszerint valamely individuális cselekvés vagy annak terméke műtárgy-összefüggésben kerül nyilvánosságra. Ez a döntés ki is meríti a kreativitás-faktort a művészetként közreadott tárgy vagy nemtárgy, esetleg rekonstruálható gondolat létrejöttében.

Az 1920 körüli, funkcionalistának nevezett gondolkodást az a magatartás váltotta ki, amely a legdirektebb módon törekedett hatékonyságra: az alkotómunkát annyiban fogadta el, amennyiben az termelőmunkának minősülhet, vagyis használati érték létrehozója. Itt szinte egybeesik a „szellemi hasznosság" és a „gyakorlati hasznosság", amely két tényező koronként és műfajonként más-más súllyal van jelen. A kettő polarizálódhat is, át is fedheti egymást, és előfordulható egybeesésük is mind magasabb szinten és tömegben valósul meg. A megítélés bonyolultsága és ellentmondásai abból is fakadnak, hogy kényszerítően visszavetítünk régebbi korokra újabb keletű fogalmakat. A használati tárgy igen sokáig csak akkor érdemelt figyelmet, ha voltaképpen luxustárgy volt, ha nemes anyaga, magasfokú mesterségbeli szintje és különleges reprezentációs funkciója révén értékhordozó szerepet töltött be. Az újkorban, legújabb korban a használati tárgy, luxustárgy fogalma is más lett.

A művészet-, műtárgy stb. fogalmak tudatosodásának egyik rendkívül fontos következménye volt a visszamenőleg ható értékfelismerés és értékmentés. Mátyás király még eltávolít-

hatta Visegrádon Nagy Lajos kútját, hogy az Anjou-címeres alkotás helyébe a maga Hunyadi-címeres kútját állíttassa fel: értéke, jelentése a címernek volt. És nem sokkal később az udvarok már módszeres műtárgyszerzésre, vásárlásra, visszamenőleges gyűjtésre is törekedtek. Ezekből a gyűjteményekből akkor alakultak ki a nagy európai múzeumok, amikor a következetesebb polgárosodás, a városi lakosság nagyobb koncentrációja megteremtette a múzeumnak, mint sajátos reprezentációs intézménynek a létjogosultságát. Ezredek alkotásainak az együttláthatósága először a korstílusok egymásutánjaira irányította a figyelmet.

Van úgy, hogy stiláris elemzéssel közelíthetők meg a műfaji jellemzők, stílusválasztáson múlik a közelebbi jelentés; a szándékolt cél, illetve műfaj határozza meg a stiláris döntést. Mátyás király világi jellegű épületalapításai a toszkán reneszánsz szellemében realizálódtak, templomalapításaiban viszont a későgótika élt tovább. A régi korstílus érvényesülése és az új korstílus térhódítása megfelelt funkcionálisan világosan elkülönülő építészeti műfajoknak. Bonyolultabb a túllépés vagy az előrelépés olyan esetekben, amikor a tágabb tematika – például portré – lényegében azonos, s a funkcionális-műfaji másféleséget a portré konkrét rendeltetése és az ezzel összefüggő stílusvonulat jelzi.

A Loire-menti kastélyok némelyikében falat borítottak az „ősök portréi", a fal folyamatosan kiegészült az elhunytak kisméretű képmásával, és ezek még a 17. században is őrizték az 1500 körüli francia reneszánsz portréfestészet jellegzetességeit, stílusát, arányait, puritanizmusát. Közben a francia festészettörténet átélte a fontainebleau-i iskola egymást követő szakaszait, s a 17. század stíluspluralizmusát Le Nain-éktől Poussin-ig. A stiláris kötöttséggel járó lényegi műfaji jelleg a portré-műfaj adott értelmezéséből, az ősök képmásával szinte kitapétázott fal funkciójából következik. Nem maga a „portréfal" a döntő mozzanat, hanem, hogy a „portraits des ancêtres" programja konzerválhatta a művészeti közelmúlt, majd távolabbi múlt egyfajta, más műfajokból és a portréból is már kiveszett stílusát.

Technikailag hasonló módon kialakult portréfalnak merőben más funkciója, jelentése is lehet. A 18. század végén épült néhány nagy orosz kastélyban, de még kisebb palotákban is találhatók portrékkal teljesen beborított, „kitapétázott" falak, többnyire a fogadóteremben. Az ábrázoltak a jobbágyszínházak szereplői, a képek élő alakokról készültek, a stílus az orosz fesztészetnek a 18. század utolsó harmadára jellemző, leginkább az egykorú angol portréfestészettel rokon ábrázolásmódja. Az adott alkalmazás, annak közelebbi tematikai jellege és természetesen mennyisége is hozzájárulhatott ahhoz, hogy ez a festészettörténeti vonulat gyorsan kiszorítsa a 18. század első felében még a világi festészetben is élő későbizáncias maradványokat. Ez esetben tehát a merőben helyi kívánalmak, a sajátosan helyi portré-tematika nemhogy konzervált volna egy korábbi korstílus-vonulatot, hanem a legújabbnak az elterjedését szolgálta.

A műfaj, a stílus, a jelentés összefüggéseinek figyelmen kívül hagyása jellemzi talán leginkább a nálunk 1950 körül elterjedt, dogmatikus esztétikán alapuló kritikai mércét. Az akkori követelményrendszer csak stiláris (ezen belül: külső formai) és főként tematikai jellemzőket tartott számon; figyelmen kívül hagyta az alkotások gyakorlati-funkcionális, műfaji sajátosságait. A századforduló egyik jellemző táblaképtípusa volt a kiindulópont, ezzel mérték a plakátot is, a falképet is, függetlenül a befogadás körülményeitől, a láthatóság feltételeitől, a munka konkrét céljától. Így elsekélyesedett a jelentés, az alkotások hatása neutralizálódott. Lényegében ugyanez következett be a nagyplasztikává növelt kisplasztika esetében, ami egyfajta újklasszicizmust konzervált. Nem is annyira a szűkre fogott tematikai igény, hanem sokkal inkább a stiláris egyöntetűség értékjelző mércéje volt az, ami háttérbe szorította a műfaji sajátosságokat. Ez szembeszökő ellentmondásba került a korszak művészeti életének azzal a lehetőségével, sőt, programjával, hogy minél többféleképpen – többféle műfajban – érvényesüljön a művészet gyakorlati társadalmi funkciója. Műfajtörténeti összefüggéseket is sértett

az az anakronizmus, ami – tagadva a stílus, a korstílus történetiségét – abszolútnak és mindenre érvényesnek tételezett fel egy korábbi időszakban kialakult formarendet. A mesterségesen konzervált stílus közömbössé tette az új funkciókra szánt tematikát és eltorzította a műfajokat, hiszen figyelmen kívül hagyta azok gyakorlati szerepét, befogadhatóságuk feltételeit.

Az alkotások jelentése, illetve jelentésváltozása tehát nagymértékben múlik azon, hogy mi a nekik szánt, illetve a valóságos műfajuk, ezeknek milyen stiláris és technikai konzekvenciái vannak, és nem kevésbé azon, hogy az általános történeti jelentésváltozás, ezen belül a mű kontextusának a megváltozása mennyiben módosítja az alkotás műfaji jellegét.

Nóra Aradi: **Gattung und Bedeutung**

Wesen und Charakteristik einer Gattung lassen sich unseres Erachtens erfassen, indem wir die konkrete, praktische gesellschaftliche Funktion der Kunstwerke bzw. deren Änderungen ins Auge fassen. Dies steht in keinem Widerspruch zu der brauchbarsten, traditionellen thematischen Methode der Fachwissenschaft, aber der thematische und der funktionelle Charakter stimmen – obwohl sie ineinander übergehen oder gar miteinander identisch sein können – bei weitem nicht überein. Entstehung, Wandlung, Absterben, Neugeburt einer Gattung ist ein Prozess, im Laufe dessen selbst innerhalb einer engeren Periode vielerlei Varianten zu beobachten sind, die sich vor allem durch die Eigenart bzw. durch den Wandel der Bedeutung voneinander unterscheiden. Der Zusammenhang von Bedeutung und Gattung bildet den Kernpunkt, von dem ausgehend sich das Verhältnis von Gattung und Stil, Gattung und Wert umreissen lässt. Eine Analyse, die auf die konkrete Funktion ausgerichtet ist, lenkt die Aufmerksamkeit besonders stark auf die jeweiligen Umstände der Rezeption, und damit auf die Änderungen in den Möglichkeiten der Aufnahme des Kunstwerks. Dies umfasst auch die Problematik des historisch bedingten Bedeutungswandels der Werke. Wir weisen anhand von Beispielen nach, wie sich Gattung und Bedeutung eines Kunstwerks durch die Eingliederung in ein Museum verändern, oder warum eine derartige Änderung auch dann eintritt, wenn das Werk am ursprünglichen Standort und unter den ursprünglichen Umständen geblieben ist, nur eben die geistigen Voraussetzungen Rezeption anders geworden sind. Weitere Beispiele zeigen, dass das angestrebte Ziel, also die Funktion – auch innerhalb derselben Thematik – die Wahl des Stils bestimmen kann, was sogar auf den Charakter der Gattung zurückwirkt, also eine determinierende Rolle spielt. Bedeutung bzw. Bedeutungswandel der Kunstwerke hängen also in nicht geringem Masse von ihrer Gattung, also von ihrer konkreten Funktion ab; der historische Bedeutungswandel färbt auch den gattungsmässigen Charakter des Kunstwerks ab.

Marosi Ernő

AZ INTERPRETÁCIÓ PROBLÉMÁI A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBEN – FOGALMI APPARÁTUS ÉS KVALITÁSOK

„Egy műalkotás formájának ismerete még nem e forma művészi jelentésének ismerete."
(*Konrad Fiedler* (1876): Schriften über die Kunst. Hrsg. H. Konnerth. München 1913. I. 18.)

„Az a legjobb művészettörténész, akinek nincs személyes ízlése, mert a művészettörténetben arról van szó, hogy megtaláljuk a történeti fejlődés objektív kritériumait."
(*Alois Riegl* nyilatkozata. Idézi: *Dvořák, M.:* Alois Riegl (1905). Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929. 285; újabban: *Pächt, O.:* Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München 1977. 145.)

„Egy középkori figura mindenkinek egészen közvetlenül mond valamit, a minket tőle elválasztó évszázadok ellenére." (*Heinrich Wölfflin:* Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1940[5]. 7.)

„Az ismeretek kontinuitása, bármilyen gyümölcsözően uralkodjék is egyébként a tudományos diszciplinán, teljesen csődöt mond a művészettel szemben."
(*Max Friedländer:* Von Kunst und Kennerschaft. Oxford–Zürich 1946. 138.)

1.

A tudományos művészettörténetírás legfontosabb előfeltételei közé tartozik a történeti objektivitás követelményének elfogadása, az az alapelv, amelynek értelmében minden korszak csakis a maga mértékével mérhető.[1] Ez alapelvnek diadalaként ismeretes a középkori művészet értékeléstörténete. A középkor eredetileg fénykorok közé iktatódó „sötét" intermezzóként tűnt fel a humanista történetírás konstrukcióiban, művészetét is a barbár pusztítás vagy nyelvrontás eredményének tekintették.[2] Az antik normától való eltérésre, a disegno egyedül elfogadott alapelve mellett a pittoreszk elismerésére volt szükség ahhoz, hogy létrejöjjenek a pozitív értékelés előfeltételei. A romantika kettős alapú, alternatív értékrendje vezetett a „gótikusnak" nevezett, még többnyire differenciálatlan egységben szemlélt középkori művészet elismeréséhez. Ez a felismerés a kor – a 18. századvég s a 19. század eleje – művészeti mozgalmaival karöltve jött létre. Utóbb a művészettörténetírás szigorúan szaktudományi útra lépett, s igyekezett eltörölni azokat a nyomokat, amelyek a művészi interpretációval közös eredete felé vezettek. A történeti korszakspecialista szaktudós elkülönítette magát a műkritikustól, mindkettő a szépírótól, és valamennyien az alkotó művésztől. A *paragone* új formájában éledt újjá, a verbális interpretáció hirtelen szétbomlott ágai egyszerre feledtetni, sőt tagadni igyekeztek közös eredetüket. Valamennyiükben egyidejűleg felébredt ugyan a vágy a teljesség iránt, de ezt önálló szintézisben keresték (stílustörténet, kultúrtörténet, művészetteória, világtörténeti perspektívát nyújtó múzeum, „Gesamtkunstwerk"), miközben az utak szétválásával egyre sokasodott a lehetséges – épp itt a paradoxon – parciális szintézisek száma, hiszen a totalitás csak egy-egy részaspektus, módszer keretein vált elérhetővé.

A régebbi korszakokban még viszonylag könnyebb megtalálni a különböző felfogások közötti közös nevezőt. Az 1850–60 közötti évtizedben bizonyos, hogy pl. Kugler, Mertens és Schnaase, Semper és Viollet-le-Duc között nem csekély módszerbeli és szemléleti eltérések mutatkoznak, de bizonyos az is, hogy egyéni és elvi különbségeiken túl összefűzi őket a problematikának és a legáltalánosabb szemléleti elemeknek olyan közössége, amely jobb híján a művészeti korstílushoz hasonlítható.[3] Ernst Gombrich mutatta ki, hogy ennek az összefüggésnek megvannak a normatív művészetelméleti hagyományra visszanyúló gyökerei is: az európai művészettörténetírás kategóriái kivétel nélkül visszavezethetők arra a kontinuitás-

ra, amelyet az antik normák, a humanizmus értékkategóriái illetve az akadémiai teória elemei alkotnak.[4]

*

A középkori építészet elítélésének illetve elvetésének alapját a klasszikus építészetelmélet Vitruviusra visszamenő, Alberti építészetelméletében az alapvető kritérium rangjára emelt hármas elve, a *firmitas – utilitas – venustas* alkotta. Kritikája – amint ezt legtanulságosabban a Vasari életrajzgyűjteményének bevezetőjében adott jellemzés tartalmazza – a csúcsív statikai szerepének cáfolatából indul ki, így egyszerre érinti a *firmitas*t és az *utilitas*t.[5] Kevésbé egyértelmű a stílus elvetése a *venustas*ra való tekintettel: itt a *decus*-fogalom alapján, bizonyos modusokban menlevelet kaphat a gótikus stílus is. Az a modus, amelyben többnyire elismerhetők sajátos kvalitásai, Petrarca és Enea Silvio Piccolomini (Pienza) óta a vallásos téralkotás. Ugyanígy, a *convenientia* határozta meg a gótikához való viszonyt a milánói dóm vagy a bolognai San Petronio építéstörténete folyamán.[6] Megjegyzendő viszont, hogy ugyanez az oka a középkori profán architektúra viszonylagos háttérbe szorulásának a művészettörténeti irodalomban.

Az építészetelmélet hármas elve ezen a ponton érintkezik a képzőművészeti teória többkevesebb önkénnyel ugyancsak három fő elvre (rajz=disegno; kolorit; invenció: melynek főbb elemei a convenientia vagy decus, a kompozíció vagy dispositio és a kifejezés) redukálható kritériumaival, melyekkel az akadémiák minden rendszeres törekvése ellenére sem sikerült őket összeolvasztani.[7] Az építészetnek a firmitas és utilitas elvétől független, tisztán látványként való szemléletére (s ezzel együtt a művészettörténeti stílus fogalmának kialakítására) a képzőművészeti teória pittoreszk kategóriája adott keretet. Mivel ezen az alapon következett be először a „gótikus" elismerése, vizsgálatra szorul, hogy milyen, az invenció, különösen pedig annak része, a *decus* területére tartozó, illetve az *expressio* kvalitásaival jellemezhető attribútumok csatlakoztak hozzá. Természetesnek mondható elfogadása a vallásos rendeltetés és a neki megfelelő kvalitások (jámborság, emelkedettség, végtelenség, „magasba törés" stb.) körében.[8] A pittoreszk teremti meg különösségként való elismerését, mégpedig részben etnikai egzotikumként (megfelelői a gótika szaracén eredetéről szóló elméletek), részben távoli korok monumentumaként. (Ez a jelentésárnyalat hamarosan elvezet a „gótikus" ragadványnév tagadásához, s ófrancia, önémet, óangol névvel való felváltásához, miközben a különös a nemzetivel azonosul.)[9] A harmadik nagy kvalitáskör a fenségessel lesz azonos; a gótikus itt a természeti esztétikummal válik eggyé (miként a pittoreszk más területein, a parkművészetben és a tájfestészetben is).[10]

A három fogalomkör egységének, a felemelően fenséges monumentumnak prototípusai a taszítóan-fenyegetően hatalmas, gigászi középkori épület példái (l. Goethe strassburgi Münster-tornyát, Köln, Ulm, Regensburg főként torony-kiépítéseit). A stílus iránti affinitás a kolosszális, gyakran rom-mivoltában a természeti látványba fokozatosan beleolvadó, az univerzum folyamataiban nagyszerűen feloldódó épülettömegben, a külsőben talál támaszra, ez az értékelés alapja, ez indítja meg az irodalmi fantáziát, foglalkoztatja a tájképfestőket (típusai Turner, Schinkel, C. D. Friedrich, sőt még Corot festészetében is).[11]

*

Történetileg későbbi, 1800 előtt aligha kimutatható fázisa a középkor iránti érdeklődésnek az intérieur kvalitásai iránti érzékenység kialakulása és azoknak az interpretációba való bevonása. Ezt a lépést még mindig ugyanaz az ellentétpár, a klasszikus és gótikus (romantikus) forma dualitása motiválja, mint az előzőt, az elismerését. Nem kevésbé ősi, ugyancsak a pittoreszk birodalmából ered a felismerés toposz-szerű formulája is, a gótikus térnek az alléval vagy az erdővel való összehasonlítása (melynek hátterében végső soron az összehajló ágakból eszkábált vitruviusi őskunyhónak, az oszloprendek természeti-szükségleti ősformájának ere-

detmondája áll). A példa, természeténél fogva, egyrészt a gótikus építészet alaktanának organikus struktúraként való értelmezését (a hatodik, „gótikus oszloprend" szabályosságát) húzza alá, másrészt, az erdei és az út-távlat a középkori építészet perspektivikus olvasatát hangsúlyozza és végtelenségét feltételezi.[12]

Ez az értelmezésmód – jellegénél fogva – inkább az irodalmi és esztétikai szférában és az építészetteóriában (ritkábban az építészeti tagolásban: pl. Lipcse, Nikolaikirche) realizálódott. A középkori művészetnek a végtelen fogalmával való romantikus összekapcsolása eredményezte egyenértékű beágyazását az esztétikai kategóriák rendszerébe, úgy, ahogyan mindenekelőtt Hegel Esztétikai előadásaiban történt (abszolút bensőség, szellemi szubjektivitás mint az önállóság és szabadság megragadása).[13] Épp a hegeli romantikus művészet-fogalomnak az építészetre való alkalmazása is mutatja azonban annak a nehézségét, hogy a „gótikus" művészetet továbbra is egységként kezeljék. Ő a *„vorgotische Baukunst"* tárgyalásakor jelzi a tulajdonképpeni bizánci és az általános értelemben annak nevezett építészeti stílus különbségét;[14] amint korábban már Friedrich von Schlegel észlelte a korábbi, általa is ókeresztény-görögösnek jellemzett, térgeometriai, kristályos jellegű, illetve a későbbi, növényi, szerves díszítésű fázis belső ellentétét.[15] Ez a kettősség vezetett a középkori stíluson belüli, a szakirodalomba a romanika és gótika terminusával bevezetett belső ellentétpárnak tételezéséhez.[16] Ez időtől, a 19. század közepe tájától kezdve, mintegy megismétlődik az a folyamat, amely a középkori művészet elismerésében, pozitív értékelésének kialakulásában ment végbe: részben ugyanazok a kategóriák polarizálódnak a két középkori szakaszra vonatkoztatva, amelyek korábban az egész középkori hagyomány pozitív értékelésének kialakulásában kaptak szerepet.

2.

A művészettörténet önálló tudományos diszciplinává válásával együtt jár az a jelenség, hogy különböző módszertani iskolái más-más álláspontot foglaltak el a dilettáns számára még differenciálatlanul adott s minden korra egyaránt érvényesnek és alkalmazhatónak tekintett esztétikai normarendszerrel szemben.

A reneszánsz óta kialakult kategóriarendszer kontinuitása ott a legnyilvánvalóbb, ahol maguknak a fogalmaknak hagyománya is a legközvetlenebb módon kimutatható: a stílustörténeti iskolákig vezető folyamatban. A legjelentősebb kérdés az újrakezdések problematikája. Burckhardt két organikus stílust ismert el, a görögökét és a gótikát, mindkettőben az elfogulatlan naivitás és friss természetközelség működését tételezve fel; nem adott azonban választ a romanika jellegének kérdésére. A késői gótika mint „barokk" jelenség, számára nyilvánvalóan éppúgy a térstílus kategóriájával közelíthető meg, mint a reneszánsz.[17] Rendszerének továbbgondolása és alkalmazása a középkori stílusevolúció elméletét igen nehéz feladat elé állította. Riegl új megvilágításba helyezte a késői antikvitás és a középkor közötti kontinuitást,[18] fogalomrendszerét sikerrel alkalmazta a késői gótika interpretációjára is, de nem kínált megoldást a középkorban lezajlott változás értelmezésére. Wölfflinnek főként a korai reneszánsz-Hochrenaissance-barokk határterületeire alkalmazott fogalomrendszere gyakorlatilag minden stílusváltást azonos jellegű és irányú érzékeléspszichológiai eltolódásokra vezetett vissza.[19] Ismeretes az a Schmarsow nevéhez és köréhez fűződő, Wölfflin kritikájából kiinduló javaslat, amely a fogalom differenciálását célozta s a középkori művészet történetét is érintette. Schmarsow és tanítványai mindenekelőtt a tér és a tagolás viszonyának alapján vizsgálták a romanika és gótika (v. ö. főként: Pinder), illetve a későgótika és a reneszánsz (Schmarsow: Reformvorschläge, Gerstenberg) kialakulásának illetve párhuzamosságának kérdését.[20]

A művészettörténeti jelenségek és a stílustörténeti kategóriák közötti, sűrűn vitatott meg-

felelések a stílustörténeti módszer kritikus pontjaivá a történeti fordulópontokat tették. A fogalompárok a nagy kvalitatív átcsapások leírására bizonyultak alkalmasnak, s az egyik legjelentősebb kérdésként az evolúciós folyamat feltételezett egységének kimutatása maradt hátra. Ennek megfelelő fogalomrendszer kidolgozására – Wölfflin fogalompárjainak alapján – Paul Frankl tett kísérletet. Frankl rendszerének igen lényeges eleme az is, hogy orvosolni igyekezett a fogalompárok szülte irányulásproblémákat, egyértelműen előrehaladó fejlődést tételezve; míg más fogalomrendszerekben tisztázatlan maradt, vajon pl. a romanika az antikvitáshoz képest késői stílusjelenségként, származékstílusként, s a gótika új, organikus stílusként tekintendő-e, vagy a romanika jelentette az újat, s annak késői fázisa a gótikus.[21] Frankl rendszeréhez (melyet mind a romanikára, mind a gótikára egy-egy nagy lélegzetű szintézisben volt módja alkalmaznia) közel került a fiatal Panofsky felfogásmódja, aki a művészettudomány fogalompárjait mint „a művészi alkotás a priori tételezett „alapproblémái" antitetikájának kifejezéseit fogta fel. Meghatározása szerint e fogalmak „nem azt a módot ... hozzák közös nevezőre, ... ahogyan a művészi problémákat megoldják, hanem ahogyan kitűzik őket."[22]

A stílustörténeti módszerű művészettörténetírást ez a sajátossága rokonítja a tér- és látásproblémáknak a 19. század második fele és a 20. század eleje képzőművészetében való kitűzésével. A kapcsolat többé-kevésbé nyilvánvaló a bécsi iskola, mindenekelőtt Alois Riegl esetében, ahol a késői antikvitás pozitív, szükségszerű fejlődési fázisként való értékelésére a lökést tudvalevőleg Wickhoffnak a késői antik festészet „impresszionizmusát" regisztráló, s szóhasználatában is a kor művészettörténeti problémái iránt különös érzékenységet elárulló műve adta meg.[23] Tévedés lenne azonban az összefüggést csupán a szóhasználatban kimutatható kapcsolatban keresni, mivel az mélyebb és általánosabb. Az impresszionizmus csak egyike azoknak a művészeti törekvéseknek, amelyek a festészetben a spontaneitásra, az optikai érzékelésre helyezték a hangsúlyt, éppúgy megbontva az akadémikus kategóriarendszer hagyományos egyensúlyát, amint a művészettörténetnek ugyanilyen eredetű alapfogalmait a stílustörténet különböző irányai is egyaránt polarizálták.[24] A fogalmi absztrakciónak ezen a szintjén hiába keresnénk illusztrációszerű megfelelést a szaktudományi és a képzőművészeti interpretáció között (elegendő talán Monet roueni képeire, vagy Van Gogh auvers-i templomára utalni, amelyek a látásmód szubjektivitásának hasonló fokát mutatják[25]). Szorosabb a művészettörténeti irodalom és az irodalmi szövegek közötti párhuzamosság. Rodin aforisztikus katedrális-interpretációi a fények és árnyékok távoli összhatásáról beszélnek a nagy térbeli síkokon,[26] s egy középkori építészeti tér, homályai és világítása által hordozott hangulati hatásának mélységesen individualizált jellemzése az a leírás, amelyet Marcel Proust nyújtott Combray plébániatemplomáról *Az eltűnt idő nyomában* első részében.

E stílustörténeti módszertani tendenciának jelentős kezdeményezése volt a középkori ábrázoló és ornamentális művészet számára is az építészettel közös megközelítési módok kidolgozása. Sokáig, az 1900 körüli századforduló tájáig hat az a középkornak lényegében reneszánszkori eredetű elutasításában gyökerező ítélet, amely a festészet és a szobrászat alkotásaiban még mindig a „maniera greca" fogalmának jegyében keres a primitivitástól és a merevségtől (romanika) a természetközelség (gótika) felé vezető fejlődést. Ezek az előfeltételek lényegében máig hatnak, hiszen hagyományosan az egyik legfontosabb kérdés maradt a középkori ábrázoló művészet antik vagy bizánci előfeltételeinek kimutatása. A döntő változást a romanika szobrászatának pozitívumként való elismerése jelentette. A szobrászatot is az építészeti funkció járulékaként értékelő Viollet-le-Duc álláspontja[27] éppúgy tipikus terméke az értékelés kezdeti fázisának, mint a tisztán ikonográfiai megközelítés Springernél, de még Emile Mâle-nál is. Ezekkel az alárendelési kísérletekkel (az építészetnek, az értelmiségi-kleri-

kus réteg kultúrájának) szemben a szobrászat művészi autonómiájának tételét korán megfogalmazta Louis Courajod, s következetesen érvényesítette Wilhelm Vöge („Ahol a művészeti produkció tömegesen lép fel, tehát mindenféle virágkorban, a művészi hagyomány önálló hatalommá vált.").[28]

A szemléleti eltolódás kiindulópontjai nyilvánvalóan a századvég nagy ízlésváltozásában keresendők. Az antik szobrászat értékelésének nagy súlyponteltolódása szolgáltatja az értékelés normáit és terminusait is (archaikus, szigorú, klasszikus stílus), s nyilvánvaló a primitivitás kultuszának inspiratív szerepe (Mezopotámia, Egyiptom, Távol-Kelet, majd a primitív kultúrák), mindenekelőtt a differenciálatlan-elemi plaszticitás értékelésében, a romanika kvalitásai iránt felébredő érzék kulcsában. Rodint a chartres-i déli torony napórát tartó angyalfigurája kambodzsai táncosnőkre emlékeztette.[29] Vöge kezdeményezte a sztereometrikus szobrászi tömeg szerves mintázásának, a szobor ornamentális-absztrakt kompozíciós törvényszerűségeinek és eleven naturalizmusának elemzését a faragástechnika figyelembe vételével; azt az eljárást, amely az ornamentális-geometrikus sémák szerepének hangsúlyozásában Focillonnál és Baltrusaitisnál, Gantnernál is uralkodik.[30] A középkori szobrászi eljárásmód technikájának elemzése érintkezik Adolf von Hildebrand szobrászati teóriájának azzal a tételével, amely az elvétel útján faragott reliefet állította a szobrászat ideális formájaként (szemben a *per modo di levare* mellett a *per modo di porre*-t is elismerő, Pomponius Gauricus által összefoglalt reneszánsz-kori rendszerezéssel.). A plaszticitásnak tapintható kompakt tömeggel való azonosítása különös hangsúlyt kapott Bernard Berensonnak az itáliai reneszánsz történetére alkalmazott teóriájában (dekoráció és illusztráció),[31] amelynek kialakulásában nyilvánvaló szerepet játszott a cézanne-i posztimpresszionizmusnak s a kubizmusnak művészeti inspirációja, az a plaszticitásra különös hangsúlyt helyező értékelésmód, amelynek későbbi példája a maga metafizikus festészetének figurafelfogását Giotto értékelésére visszavetítő Carlo Carrà.[32]

*

A középkori építészet interpretációjának másik típusát a racionalisztikus-konstruktív elemzések alkotják, abban a formájukban, amelynek legismertebb megfogalmazása Viollet-le-Duc nevéhez fűződik. Itt is ellentétpárról van szó: a tömeges falazatot alkalmazó romanika illetve az elaszticitás elvét a faragott kőszerkezetekbe bevezető gótika között.[33] E statikai-funkcionális tézisek (melyeknek cáfolata lényegében az első világháború vége óta folyik) építészetelméleti-programatikus jellege különösen nyilvánvaló Viollet-le-Duc párhuzamos művének, az *Entretiens sur l'architecture*nek vázépítészeti javaslatai alapján, s annak a szerepének megfelelően is, amelyet a 20. századi funkcionalizmus építészetére gyakorolt.[34] E teoretikus magnál, mely hasznos, de cáfolható feltételezésnek bizonyult, lényegesebb elem az, hogy pl. Bötticherhez, Semperhez[35] hasonlóan, Viollet-le-Duc is szellemiségek, etikai magatartásformák szimbólumait kereste a konstrukcióban. Ezek az ellentétes szociális álláspontok számára a szerzetesi és a laikus-polgári („racionális") szellemiségben jelentek meg.[36]

A stílusnak etikai kategóriákkal való kapcsolatba hozása, társadalmi körökre vonatkoztatása (illetve szimbólumokként hozzájuk rendelése) végső soron a klasszikus moduselméletre vezethető vissza. Egyszóval: a művészettörténeti historizmusnak ez a fogalomalkotási kísérlete (amely mind a kultúrtörténet, mind a művészetszociológia művészettörténetírására hatott) a művészeti historizmusban gyökerezik.[37] A művészeti stílus és az etosz közötti szimbolikus kapcsolat magától értetődően kvalitatív értékekkel is szövődött: a történetileg új norma egyúttal jónak, kívánatosnak, a régi rossznak, hátrányosnak tűnt. A polgárosult racionalizmus szimbólumának rangjára emelkedve (eredeti értelmezésmódjának – mely ettől kezdve inkább a romanikához tapadt – átcsapásával) a gótika a polgári társadalom szimbóluma lett, s bizonyos utópisztikus jelleget is öltött. Ezt az értelmezését részben megőrizte a

századforduló, majd a konstruktivizmus építészeti utópiái számára (v. ö. pl. Antonio Gaudi, Poelzig építészete,[38] Scherbart, Bruno Taut üvegház-utópiái, Feininger katedrális-fantáziái[39]), szerkezeti funkcionalizmusa a konstruktivizmus stíluskörén kívül is hatott a 20. század építészetére (pl. Pier Luigi Nervi födémkonstrukcióira). A középkori épület mint kor- és társadalomszimbólum (pl. Pinder: Kaiserzeit – Bürgerzeit;[40] számos szintézis, újabban még Georges Duby is: kolostorok, várak, katedrálisok kora[41]) egyúttal a művészetek utópikus egységének szimbólumává, vágyképévé is emelkedett (lásd a „katedrális" ideáljának különböző megfogalmazásait). Ez a konstruktivisztikus-utópisztikus ideál optikai vagy szimbolikus értelmezésmódokkal egyesülve vezetett a gótikus katedrálisok mintegy történelmen kívülre emeléséhez Jantzennál (diafán fal, fénnyel átitatott tér illetve „Antiponderositát") vagy Sedlmayrnál (a „baldachinrendszer" mint minden nagy építészet jelentést hordozó alaptényezője).[42]

*

A formának és az általa hordozott (szimbolizált) jelentésnek és benső összefüggésüknek illetve megfelelésüknek kérdése a klasszikus művészetteória kategóriarendszerében az *expresszió* fogalmában jelent meg.[43] A kifejezés retorikai eredetű tanai a *decus* érvényesítését tételezik fel: abban, hogy az ábrázoltak mozdulatai és érzelmei megfeleljenek jellemüknek, koruknak és helyzetüknek, s abban is, hogy a stíluseszközök legyenek a közönséghez mértek: váltsák ki benne a kívánt emóciókat. Az expresszió fogalma a romantikától kezdve hagyományosan a középkori képzőművészet – mindenekelőtt a festészet – értékeléséhez kapcsolódott, s ugyancsak hagyományos értékeket (mint a szentimentalizmus felfogásának megfelelő érzéskultúra, „báj", jámborság stb.) mutatott fel. Ennek az emocionális középkor-kultusznak a története szorosan összefonódik pl. a német nazarénusok, az angol preraffaeliták törekvéseivel, s csak lassan, mindenekelőtt a századforduló táján bővült regisztere az érzelemvilág tágabb területeire, amelyek az anyai intimitástól („Szép Madonnák") a szenvedés drasztikumáig terjedtek (Grünewald). Mindenekelőtt ez a változás tudatosítja a középkori misztika témavilágát és stiláris aspektusait. Azzal párhuzamosan, ahogyan a szecesszió festészete, Schiele és Kokoschka, a Die Brücke, a Blauer Reiter csoport művészete[44] felfedezi és tanulmányozza a románkori „primitivitást" és a későközépkori festészet és grafika „expresszivitását" egyaránt, mind a filozófia, mind az irodalom újrafelfedezi a misztikusokat. Thomas Mann *Varázshegy*ében így kerül kulcshelyre – egy időben a típus művészettudományi kultuszának kibontakozásával, még Passarge, Pinder tanulmányainak[45] megjelenése előtt – egy misztikus, 14. századi rajnai Pietà, a nevezetes Röntgen-gyűjteménybeli példány fajtájából.

Ezen a ponton lép fel a művészettudományi fogalomalkotásban is egy olyan eljárásmód, amely – a kifejezésesztétika elképzeléseinek megfelelően – a stílus és bizonyos emberi lényegek (többnyire nemzeti vagy „faji" konstitúciók) közötti direkt megfelelést keres. Worringer absztrakció-fogalma (szemben az *Einfühlung*gal) látszólag a stílustörténeti művészettörténetírás folyamatába illeszkedik (számos eleme származik Riegl, Schmarsow, különösen pedig Wölfflin tanaiból). „Formaakarat" (*Formwollen*) fogalma a korok és népek alkatának legmegfelelőbb művészeti formát jelzi, mivel „az akarás változásai, amelyeknek puszta lecsapódásaiként fogjuk fel a művészettörténet stílusvariációit, nem lehetnek önkényesek, véletlenszerűek; sőt, törvényszerű összefüggésben kell állniuk azokkal a változásokkal, amelyek az emberiség általában vett lelki-szellemi konstitúciójában végbemennek..."[46] Az absztrakt-gótikus örök stílusprincípiumában így az északi formaakarat jelenik meg. Worringer tézisei nemcsak a misztikus alkati sajátosságokra visszavezetett stílustanoknak váltak kiindulópontjává, hanem nagy hatással voltak a nem „magyarázni" (v.ö.: Wölfflin), hanem „megérteni" törekvő irányzatokra is, amelyeknek képviselői elsősorban Wilhelm Dilthey hermeneutikájára hivatkoztak.[47]

3.

A középkori művészet történetének egész önállósulási folyamatára, a középkornak más művészettörténeti korszakokkal szembeni emancipációjára éppúgy kettős: a tárgy megközelítéséből, de egyúttal a jelen kultúrájának egészébe való integrálásából is álló determináltság jellemző, amint a fogalomalkotásban is kimutathatónak bizonyult az európai művészetelméletben a reneszánsz óta állandósult kategóriák alkalmazása. Ez a vizsgálat, miközben a művészettörténeti interpretációnak a kor kultúrájának egészében gyökerező vonásait hangsúlyozza, kevesebb gondot fordít más irányú összefüggésekre, amelyek a filozófia, esztétika, a történettudomány felé vezetnek.

A középkori művészet interpretációjának az európai művészetelméleti tradícióban gyökerező vonásai tovább bővíthetők a legfontosabbal, a tartalmi analízis kérdésével. A horatiusi *aut prodesse, aut delectare* dilemmája itt kezdettől az előbbi, a feltételezett tanító szándék javára dőlt el, s éppen ezen a területen jelentekezett a legkövetkezetesebben a specifikus szándékok és kvalitások kutatása. Az *ut pictura poesis* elve a katolikus egyházban a tridenti zsinat nyomán a képi invencióval szemben az írott szöveg prioritását juttatja érvényre.[48] A képi-archeológiai források alkalmazása az egyházi apologetikában (Roma sotterranea), a hagiográfiában (Acta sanctorum), majd a történetírásban (a Mabillon- és Montfaucon-féle „monumentális történelem" koncepciója szerint) szövegnek alárendelt jellegüket hangsúlyozza és totalitásuk lehetőségét tagadja. A romantika az egész középkori művészet szimbolikus jellegét tételezte, benne általános emberi tartalmak, az ember és a világ viszonyának megjelenítését kereste, nem törődött a középkorra specifikus képzetek, filozófiai-teológiai tartalmak elemzésével. A kultúrtörténeti művészettörténetírás – s hozzá hasonlóan a stílustörténet is – általában megelégedett a szellemiségre való általános utalásokkal.[49] Így mindenekelőtt analógiaként, párhuzamként értendő a gótika = megkövült skolasztika (Semper) hasonlata,[50] Thode misztika-kultusza éppúgy, mint a toposszá vált, még a történeti kronológia oldaláról is tarthatatlan zenei párhuzam a gótikus katedrális és a polifon Bach-fúga között (l. Spengler: „Vele (t.i. a Nietzsche-i „apollói" fogalmával) szembe állítom én a fausti lelket, amelynek ősszimbóluma a tisztán határtalan tér, és amelynek „teste" a nyugati kultúra, ahogyan a román stílus 10. századi születésével az Elba és Tajo közötti északi síkokon felvirágzott. Apollói a meztelen ember szobra, fausti a fúga művészete.").[51]

Az analógiás gondolkodásmód illetve eljárás kérdése alkotja a művészeti interpretáció egyik központi kérdését, amely Wölfflin nyomán, „a művészetek kölcsönös megvilágítása" (*Wechselseitige Erhellung der Künste*) címen ismert, valójában a Winckelmann és Lessing között, a 18. században lefolytatott Laokoón-vita téziseire visszanyúló dilemmában tudatosult.[52] A problémának – mind a művészettörténet, mind az irodalomtudományi komparatisztika oldaláról – két súlypontja alakult ki: századunk első harmadában és az 1950-es évek óta, amikor az irodalomtudományban és a nyelvészetben ismét előtérbe került a jelentés kérdése.[53] Az első alkalommal a művészettörténeti problematika alkotta a kiindulópontot, a későbbi esetben a művészettörténet vált külső impulzusok befogadójává és feldolgozójává. Éppen ezért jogos az az igény, hogy a művészettörténetírás más tudományágaktól merített fogalmait és szempontjait saját hagyományaival konfrontálva dolgozza fel: ebben rejlik a tudománytörténeti megközelítésmód jelentősége és aktualitása. Eltekintve attól a módszertani problémától, milyen specifikumok figyelembe vételével, s a művészeti alkotások milyen körére vonatkozó érvénnyel tekinthetők közvetlen magyarázatnak illetve interpretációs forrásnak a szövegek, a kérdés kiterjeszthető még a szóbeli értelmezés és leírás legitimitásának problematikájára is.[54]

A romantikus interpretáció (lásd mindenekelőtt August Wilhelm Schlegel berlini előadá-

sait) meglehetősen szélesre tárta az irodalom és a műértelmezés közötti párhuzam lehetőségét. Az ikonográfiai irodalom kezdeteinél viszont, egészen Mâle-ig, erősebb tartózkodás érvényesült;[55] a cél többnyire csak a tematikai magyarázat, a formának korrelatív szöveggel való megvilágítása volt. A specifikumot mindenekelőtt a magyarázatba bevont írott szövegek jellege hangsúlyozta. Így bővült a közvetlen képmagyarázatot szolgáló evangéliumi (Millet) és hagiográfiai szövegek köre liturgikus szövegekkel (Cabrol-Leclercq), enciklopedikus traktátusokkal (Mâle). Az igazi kérdést a terjesztő-hordozó műfaj jelenti, s így terelődik a figyelem váltakozva majd a liturgiára, majd a prédikációra, a vallásos drámára, a misztikus illetve a népszerű, olykor illusztrált hitbuzgalmi írásokra.[56]

E tudományos tendenciák két tekintetben változást jelentenek magának az írás-kép viszonynak a felfogásában is. Egyrészt, a közvetítő médiumokban olyan, a művészi megformálást megelőző formák jöttek létre, amelyek megingatták a tematika és az invenció közötti, pusztán véletlenszerű kapcsolat feltételezését, Másrészt, a középkori írásértelmezés sokrétűsége szükségszerűen ráterelte a figyelmet a képértelmezés rétegződésére, az átvitt, allegórikus és szimbolikus jelentések összefüggésére. A műalkotás formájának mint „szövegnek" felfogása és jelentéseinek nyelvi értelmezése (l. J. Sauer, stiláris jelenségek tekintetében: Dvořák, részben Sedlmayr is) az irodalmi topikának a művészet történetére való alkalmazásán alapul.[57]

Ez irányoktól alapvetően különböznek a – rendszerint nem is egyedül a középkori művészet értelmezését célul tűző – szimbolizációs elméletek. Eredetük általában közös a stílustörténetével: az „Einfühlungstheorie" formáira vezethetők vissza,[58] s kibontakozásuknak igen jelentős lökést ad az archetípusok freudi illetve Cassirer-féle tana éppúgy, mint a Gestalttheorie.[59] Aktualitásukat elegendően jelzi párhuzamosságuk és kapcsolatuk a szürrealizmus művészeti jelenségeivel, ennek megfelelően alakul előszeretetük is a művészeti „aberrációk", a műalkotás rejtett szférái, a nyilvánosságot megelőző vagy nélkülöző, nem a formálás, hanem a spontaneitás kvalitásaival rendelkező megnyilatkozások iránt.[60] Panofsky programatikus tanulmánya az ikonográfia és ikonológia viszonyáról teremtette meg a módszertani szintézist a feltételezett három strukturális réteg között, egységbe rendezve az első, ténybeli, a második, ikonográfiai és a „tulajdonképpeni jelentést" vagy „tartalmat", amely a Cassirer által meghatározott, a világ esztétikai jeleiként értelmezett szimbólumok szférájába esik. Az ikonológia célja „azoknak az alapelveknek a megragadása, ... amelyek mind a motívumok kiválasztásának és ábrázolásának, mind a képek, történetek és allegóriák létrehozásának és interpretációjának alapjai, s amelyek még az alkalmazott formális elrendezésnek és technikai eljárásoknak is jelentést kölcsönöznek..."[61]

A Warburg-könyvtár körének és az ikonológiai iskolának módszertani alapelvei épp az archetipikus szimbólumok továbbélésének és újjászületésének, a motívumok vándorlásának kutatásával teremtettek új feltételeket a középkor-kutatás számára, a szimbolizáció sajátos, szintetikus jellegében keresve a konstans elemek specifikus vonásait. Szempontunkból az ikonológiai iskola szimbólumfelfogása jelentette a leszámolást a szimbólumok pusztán külső, retorikai-stilisztikai értelmezésével és teremtette meg a középkori művészettörténet számára is a csupán külső kritériumok alapján való elemzés megszűntének lehetőségét.

*

A historikus objektivitás alapelvének az érvényesülése – más tényezők mellett – nem független sem a művészeti teória hagyományos fogalomrendszerének örökségétől, sem ennek az örökségnek művészeti korízlés és irányzatok, illetve általános szellemi tendenciák meghatározta átértékeléseitől. A művészettörténeti interpretáció sok tekintetben hasonlítható pl. a zenei előadóművészethez – így szól az ismert, a *wechselseitige Erhellung der Künste* előítéletétől nem egészen mentes közhely; de nem vonhatjuk ki magunkat e közhely következmé-

nyének érvénye alól: ugyanúgy megvannak stílusai és irányzatai is. Annak elemzését, menynyi a művészettörténeti teóriákban az objektív ismeretek gyarapodásának és elmélyülésének része, s mennyi hozható összefüggésbe az interpretátor kulturális környezete által meghatározott preferenciákkal, helyesebb bizonyos történeti távolságra korlátozni, mivel szerepük nagyobb közelségben egyre kevésbé differenciálható. Amennyire joggal vethető fel minden jelenkori értékelés és interpretáció esetében is ezeknek kortól, ízléstől, kulturális tapasztalatoktól való determináltságának kérdése, ugyanúgy szükséges annak belátása, hogy mindez aligha érinti realitásuk, objektivitásuk kérdését.

A művészettörténeti fogalomalkotás és a művészi kultúra összefüggésének problémája a társadalomtudományi megismerés objektivitásának egyik aspektusa. Ennek a kérdésnek megfogalmazását 1904-ben Max Weber adta, amikor azt hangsúlyozta, hogy „Egy kulturális jelenség jelentése és ennek a jelentésnek alapja nem vehető, nem indokolható és nem tehető érthetővé a törvény-fogalmaknak egyetlen, mégoly tökéletes rendszeréből sem, mert feltételezi a kulturális jelenségeknek értékideákra való vonatkozását".[62] A weberi értékideák egyik vonatkoztatási rendszerét a művészettörténeti interpretáció számára éppen a művészetelméleti kategóriák hagyománya alkotja, mellettük azonban más fogalomrendszerek is érvényesülnek a jelentést meghatározó tényezőkként, köztük etikai, politikai, történelmi értékek. Ez utóbbiak vizsgálatától a magyar művészettörténetírás valószínűleg aligha zárkózhat el sokáig, hiszen a közelmúltban Ján Bakoš éppen a Weber-féle „ideáltipikus fogalomalkotás" koncepciójának alkalmazásával vette összehasonlító vizsgálat alá a szlovákiai középkori faszobrászat történeti helyére vonatkozó téziseket, köztük olyanokat is, amelyek a jelenkori magyar művészettörténetírás koncepciójának közvetlen előzményei közé számítanak. Ebben a vizsgálatban alapvetően történeti értékfogalmak vannak a fő helyen: az államtörténet, nemzeti jelleg, a művészetföldrajzi vagy kulturális értelemben meghatározott iskolahagyomány, egy szóval az összetartozás, identitás kérdései.[63] Bakoš kritikai áttekintésének célja a „magyarországi" művészettörténeti összefüggésekre vonatkozó feltevésekkel szemben a regionális, belső hagyomány fokozott értékelése. Törekvéséhez magának Webernek felfogásában keresett támaszt. Ő ugyanis, miközben a tudomány éretté válását az ideáltípus meghaladásában látta, kivételt is tett: „vannak tudományok, amelyeknek örök ifjúság rendeltetett, és ezek mind történeti diszciplínák, mindazok, amelyekhez a kultúra örökké haladó folyama mindig új problémafeltevéseket sodor. Ezek feladatának lényegében rejlik minden ideáltipikus konstrukció múlandósága, de ugyanakkor mindig újaknak a nélkülözhetetlensége is."[64] Kérdés, relativizálható-e ilyen mértékben a történeti jelenségek megismerése.

Témánkat szándékosan szűkítettük a középkori művészi kvalitásokra vonatkozó alapvető fogalmak vizsgálatára, ezért a tulajdonképpeni történeti értékek és a történeti folyamatokra vonatkozó koncepciók vizsgálata itt nem lehet célunk. Az ideáltipikus fogalomalkotás meghaladásának weberi követelménye azonban igen aktuális maguknak a kvalitást jelző fogalmaknak a szempontjából is. A történeti tudományoknak arról a törekvéséről van szó, amely a modern szemléletmód historizálásával, azaz múltba vetítésével szembe a fogalmak eredeti, a középkori írott források szóhasználatával megegyező jelentésének rekonstrukcióját állítja.[65] Két alapvető kérdés merül fel. Az első: összeegyeztethetők-e a „modern" értékkritériumok a történeti múlt fogalomrendszerének rekonstruálható elemeivel; azaz szükségképpen és minden esetben ellentmondást kell-e feltételeznünk a – Riegl szóhasználatával[66] – jelenkori érték (*Gegenwartswert*) és a történeti érték (*Erinnerungswert*) között? A második: vajon a különböző értékfogalmak megfelelnek-e a történeti megismerés logikai fázisainak, létezik-e olyan hierarchiájuk, amelynek értelmében bizonyos értékelési módok eleve túlhaladottaknak minősíthetők? Legfontosabb az a kérdés, hogy a történeti értékfogalmak rekonstrukciója feleslegessé vagy kérdésessé teheti-e az aktuális értékkategóriákkal való

megközelítést. Mindkét dilemma feloldását a „helyes beállítás" problematikájában leli.[67] Mint Otto Pächt hangsúlyozza: „Nemcsak a külső életnek vannak szokásai, hanem vannak ábrázolási szokások is, s ezekről semmiféle keresztény régészet vagy középkori reália-tudomány sem lesz képes tájékoztatni. Az ábrázolási szokások látási és gondolkodási megszokások, a képi fantázia módjai."[68] A művészetnek tulajdonított aktuális érték mindenféle művészi kvalitás egyáltalán elismerésének előfeltétele, ezért a rekonstruált történeti értékkategóriák felismerését magát is ezekre kell visszavezetnünk. A két értékelési típus között ezért sem ellentmondás, sem hierarchia nem konstruálható.

4.

Az értékfogalmak relativitásának elvéből kiindulva kell megfogalmaznunk azt a problémát is, vajon a klasszikus művészetteória fogalmai alkalmazhatók-e a középkori művészetre, illetve teljességgel elvetendők-e. A dilemma nem egyszerűen csak a kategóriák érvényességét érinti, hanem azt is, vajon tudatosultak-e a középkorban. Kevés annak a valószínűsége, hogy – alkalmi megkülönböztetésektől, összehasonlításoktól eltekintve – valamennyi autenticitást is tulajdoníthassunk azoknak az általános stíluskategóriáknak, amelyek a művészi munka kvalitásbeli eredményeire vonatkoznak (mint a lineáris, plasztikus, festői stb., illetve az ezekből levezetett, az érzékelés minőségére vonatkozó terminusok).[69] Ugyancsak érvénytelennek bizonyulnak a modern művészeti ágakat illetve műfajokat elválasztó határvonalak, illetve legfeljebb ezek első körvonalai jelennek meg a késő középkor művészetében. Az ok nyilvánvalóan a középkori művészi munka eltérő jellegében is rejlik.

Éppen a modern, személyiségpszichológiai kritériumokkal telített stílusfogalmaknak, mindenekelőtt a stíluskritikai módszernek a középkori műalkotásokra való alkalmazása[70] vezetett annak a felismerésére, hogy a középkori alkotót nem egyéniségének hiánya, személytelensége vagy „névtelensége" különbözteti meg későbbi utódaitól, hanem az individualitás hiánya. Műve, ha – alkotója tehetségétől, elmélyedésének fokától éppúgy függően, mint bármely más korszakban – magán viseli is a személyiség, a temperamentum, életkor stb. bélyegeit, mindenekelőtt az egyéni közlés szándékától mentes, s ilyen értelemben nincs jogunk számon kérni rajta az expressziót sem abban az értelemben, ahogyan a formák személyes érzelmeket, indulatokat közvetíthetnek. Otto Pächt ismételten, különös éllel vetette fel azt a kérdést, mennyire ragadható meg a művészi alkotás lényege az ikonográfiai-szimbolikus tartalom oldaláról. Kimutatta, hogy a művészi eredetiség csak bizonyos korszakokban állt a racionálisan megfogalmazható tartalomban vagy a fogalmakra lefordítható invencióban.[71] A probléma csak részben kvalitatív természetű. Ebben a körben mozog, ameddig a művet meghatározó formai hagyományról, a mintaképek jellegéről és közvetítésükről s legfőképpen magának a műnek jelentéséről van szó, a szociális szférába csap át azonban, mihelyt a kivitelezés kollektív műhely-jellege, a kollektivitásnak az invencióval kapcsolatban is érvényesülő uralma s a művészi munka középkori értékelése kerül az előtérbe. A modenai Wiligelmo[72] vagy Pierre de Montreuil egyéniségének elismerésében aligha maradt el pl. Cimabue vagy Giotto mögött (akiknek személyes vonásai már a trecento közepére meglehetősen feledésbe mentek az irodalomban), műveik azonban nélkülözik az individuális kifejezést, meghatározott formai körökbe illeszkednek, s ebben funkciójuk a meghatározó. A művükhöz való viszonyuk nem szubjektív, hanem annak céljára irányul; kézművesek módjára járnak el, amennyiben meghatározott rendeltetésű tárgyat realizálnak. Olyan esetekben, amikor több, nagyonis határozott egyéniség együttműködése nyilvánvaló[73] – így pl. a chartres-i kereszthajó-kapuzatokon, amelyek a stíluskritika alkalmazásának iskolapéldái –, ugyancsak nyilvánvaló, hogy az indi-

vidualitás jellegét a mű egésze, s nem a részlet viseli (v.ö. még pl. a bambergi Fürstenportalt, vagy a reimsi nyugati kapuzatokat).

*

Az antik műfajelméletből öröklött elvek közük tehát leginkább a *convenientia* vagy *decus* kritériumának volt esélye a középkor művészetében való fennmaradásra, mivel ez a cél a mű kvalitásaira, s nem a megvalósító individualitására vonatkozik.[74] Szociális aspektusa egyrészt természeténél fogva nyilvánvaló, hiszen eleve kommunikációt tételez fel, a közlés szándékához és a közönséghez egyaránt illő formában.[75] Másrészt, ennek a szándéknak kiindulópontja nem lehet a művész, csupán megbízója, irányítója. A szociális kérdés ezen a ponton művelődési kérdéssé konkretizálódik:[76] a *decus* értelmében felfogott tudatosság arra az értelmiségi elit-rétegre korlátozható, amelynek műveltségi anyagába a retorikai és poetikai traktátusok, az *ars dictaminis* tankönyvei beletartoztak.[77]

A például választott probléma világosan mutatja, hogy a történelmi objektivitás követelménye számos olyan szempont bevezetésével jár együtt, amelyek nem találhatók meg maradéktalanul a művészettörténeti diszciplína hagyományában. Az esztétikai-művészetelméleti eredetű értékkategóriák felváltása a művek keletkezésekor érvényesülő specifikus motívumokkal a diszciplináris hagyományokon kívülre vezet, s más tudományágak segítségül hívását igényli – a fent említett esetben mindenekelőtt filológiai, esztétika- és irodalomtörténeti, oktatástörténeti kutatások eredményeit.[78] Nem véletlen, hogy e tekintetben a legmegbízhatóbb eredményeket a 12. század végével záruló korszakra lehet felmutatni, míg a későbbi korszakokra vonatkozó kutatások lényegesen hézagosabbak. Az ok meglehetősen világos: Jean-Paul Migne két nagy szövegkiadása, a *Patrologia graeca* és a *Patrologia latina* sorozata eddig az időhatárig teljes (párhuzamosan pl. a *Monumenta Germaniae Historica* sorozataival), s így a művészettörténeti interpretáció szövegbázisa is itt mondható kényelmesen hozzáférhetőnek. Jellemző, hogy ugyaneddig az időhatárig állnak rendelkezésre jó művészettörténeti forrásválogatás- és regesztakötetek is (Schlosser, Mortet-Deschamps, Lehmann-Brockhaus). A 13. századtól kezdve az írott források robbanásszerű gyarapodása és nehéz áttekinthetősége egészen más feltételeket szab a művészettörténeti kutatásnak.

Az értelmiség-kutatás szerepének egyik legjellemzőbb példája a skolasztika-gótika párhuzam sorsának alakulása. A párhuzamosság megállapítása a romantikusok és a kultúrtörténetírók számára nem volt több a szellemiségre rávilágító analógiánál, s többé-kevésbé önkényesen kerestek a 20. század elejének nagy hatású kutatói is 13. századi kategóriákat a gótika jelenségének megvilágítására a modern fogalmak helyett. Emile Mâle ezeket tudvalevőleg Beauvais-i Vincentius *Speculum maius*-ának tagolásában találta meg, hogy azután e logikai vázra modern ikonográfiát építsen fel;[79] Max Dvořák pedig Aquinói Tamás *Summá*jának egy kizárólag esztétikai értelmezhetőségét tekintve is kérdéses responsiójából emelte ki a *claritas, integritas, consonantia* fogalmait, amelyeket végső soron úgy kezelt, mint kortársai a stílustörténeti alapfogalmakat.[80] Szinte meglepő, hogy ugyanennek a problémakörnek tárgyalásakor Panofsky is – Dvořákhoz felettébb hasonló módon – a skolasztikus módszer és a gótikus művészi alkotás lényegi közösségének megállapításához érkezett.[81] A konkrét mentalitás-kérdések tárgyalására nem is itt nyílt alkalma, hanem Suger apát emlékiratának kommentált kiadásában, amely a gótika keletkezése szellemi előfeltételeire vonatkozó kutatások igazi kiindulópontjának bizonyult.[82]

5.

A középkorkutatásban – mint a művészettörténet egészében – viszonylag kisebb a szintézisek és a nagy, korszakalkotó teóriák jelentősége, mint azoké a részletkutatásoké, amelyek

gyakran nem célozzák átfogó kép felépítését, sőt, gyakran látszólag épp a szintézisek aláásásán munkálkodnak kitartóan. Az utóbbi fél évszázadban éppen e – nem egyszer hiperkritikus szellemű – részletkutatások oldalára került a túlsúly az átfogó történeti koncepciókkal szemben.[83] Aligha intézhetők el egyszerűen, pl. kényelmes utalásokkal a neopozitivizmusra, vagy a fenomenológiára csak azért, mert revíziójuk eredményeként igen bonyolult, a megszokott történetfilozófiai kategóriákba nehezen rendezhető kép jön létre. Javarészben e kutatási törekvések eredményeit tükrözik a jelenkori művészettörténetírás legtöbbet vitatott, pluralisztikus történeti modelljei. Nem véletlen, hogy e modellek igazi kísérleti terepe a 19. század művészettörténete:[84] mögöttük egy alapvetően az élő művészet létezési formáiból merített tapasztalat húzódik meg (v.ö. ellenpéldaként Sedlmayr hierarchikus történeti interpretációs elképzeléseivel teljesen konzekvens intervenciós kísérleteit: *Verlust der Mitte* és *Revolution der modernen Kunst*).[85] A jelenkori irányzatokkal és tendenciákkal szembeni liberális tolerancia elve a történeti múlt elevenségének, mozgásainak közeli szemléletét hangsúlyozza; a konkrétságot az absztrakció útján kiemelt „korszakalkotó tendenciával" szemben.

A stíluspluralizmus elvének alkalmazása a középkorkutatásban mindenekelőtt az *Orient oder Rom?* nevezetes, évszázadnyi múltra visszatekintő vitakérdésében hozott új aspektusokat. Ebben az evolúció fogalma szempontjából kitüntetett kérdésben Wickhoff és Riegl óta a maga módján minden kutató szenvedélyesen nyilvánított véleményt. A késői antikvitás szerves átmenete a középkori művészetbe éppúgy foglalkoztatta a szellemtörténeti művészettörténeti kutatást (Dvořák) és az ikonológiai iskolát (Saxl), mint a „keleti" és „nyugati" alkati kategóriáival dolgozó stílustörténeti irányt (Strzygowski).[86] Igen jelentős az orosz kutatás szerepe, ahol – nem utolsó sorban a pravoszláv és a nemzeti hagyomány hatására („a három Róma" elképzelése) – a klasszikus, Rómára visszavezethető fejlődési kontinuitás elképzelése a riegli evolúciótanhoz hasonló, antikvitás–Bizánc–orosz középkor hármasság feltételezésében nyert kifejezést.[87] Külön vizsgálatra lenne érdemes e kutatási tradíció szerepének kérdése a szovjet művészettörténetírásnak az orosz nemzeti művészet és az itáliai reneszánsz párhuzamos fejlődéséről szóló felfogásának létrejöttében.[88] A főleg Bizánc körül koncentrálódó kutatásokban bécsi, riegli gyökerek (Demus, Weitzmann, Kitzinger) éppúgy kitapinthatók, mint a Kondakov-iskola hagyományának folytatása (A. Grabar). E stílustörténeti illetve ikonográfiai módszertani tradíciók sorsdöntő impulzust a moduselmélet alkalmazásától kaptak, amikor Ch. R. Morey az ókeresztény művészet kutatásába bevezette a hellenizmus párhuzamos, ábrázolási alkalmak és tematikák által megkülönböztetett stílusváltozatainak distinkcióját.[89] Az *Orient oder Rom?* eldöntendő kérdésének feloldása nem utolsó sorban azokra az eredményekre támaszkodva történt meg, amelyek a római császárkor ideológiai tendenciáinak és reprezentációs formáinak kutatásában Alföldy András nevéhez fűződnek.[90]

Az itt vázlatosan jelzett, lényegében a stílustörténeti vitakérdésből kibontható koncepcióváltás adott alkalmat a középkori műfajtörténet egészének revíziójára. Korábban két szélsőség létezett: az egyik tagadta önálló műfajok létezését, s ezeknek a középkori „Gesamtkunstwerk"-ben való feloldódását vallotta; a másik (s vele együtt az archeológiai kabinetek és a múzeumok gyakorlata) a modern műfaji kategóriák tagolási elvét érvényesítette (tipikus következmény: a későközépkori szárnyasoltárok szobrainak és festményeinek gyakori elkülönítése a múzeumok „megfelelő" osztályaiban). A hellenizmus óta tartó kontinuitás bizonyítási eljárásai azonban szükségképpen a filológiai kutatás bevált sémáit, tradíciósorok sztemmaformában ábrázolt (számos hipotetikus láncszemet is tartalmazó) rekonstrukcióit igényelték. Ezekben az ikonográfiai közös nevező gyakran vált a stíluskutatás argumentumává; módosulniuk kellett az átvétel, közvetítés, másolás, formai tradíció mechanizmusára vonatkozó elképzeléseknek. A rekonstrukciós módszer egyik iskolapéldája az alexandriai eredetű Genezis-illusztrációciklus rekonstrukciója, amelynek bázisai a Cotton-féle töredékek mellett elsősor-

ban késői, karoling-kori illetve velencei mozaikváltozatok. Efféle tradíció-sztemmák sorozatait dolgozta ki a kutatás, képi hagyományok párhuzamos, „függőleges" sávjaira bontva az addig „horizontális" kronológiai tagolású fejlődés-képet.[91] Eközben új távlatok nyíltak a szöveg és a kép összefüggéseire, az illusztráció hagyományozódásának kutatása előtt; nemcsak a stílushagyomány, hanem a kodikológia és az irodalomtörténet, tudománytörténet oldaláról is.

Ugyanez a kutatási irány vezetett – a *decorum*-elv középkori érvényesülését követve – a képi tradíció különféle középkori formáinak megkülönböztetéséhez, mindenekelőtt az *imago* és a *historia* (Panofsky harmadikként a késő középkori *„Andachtsbild"* – kultuszkép kategóriáját dolgozta ki)[92] lényegében műfaji jellegű köreinek illetve antik eredetű hagyományuknak a későközépkori műfajgenezis szempontjából való tisztázásához.[93]

*

A modus-elv elfogadása kiterjeszti a középkori mű hierarchikus struktúrájának érvényét. A betű szerinti, allegórikus és szimbolikus tartalmaknak a középkori exegézisre támaszkodó megkülönböztetése a 20. század eleje óta általános; a tematikai és stiláris struktúra hasonló elképzelését jellemzi a legáltalánosabban ismert két modell: Sedlmayré és Panofskyé.[94] A hierarchia elve azonban más vonatkozásban is megjelent a középkori művészettörténetírásban, olyanban, amelyet mind a különböző művészi médiumokban és anyagokban megjelenő formákra vonatkozó megfigyelések, mind a képpel kapcsolatos állásfoglalások alátámasztanak. E megfigyelések szerint a klasszikus műfajelmélet kategóriái nem vagy csak igen halványan érvényesek a középkor művészetére.[95] Lehetséges a síkbeli ábrázolás, pl. festmény áttétele kerek szoborba, annak redukciója grafikává, relieffé; az építészeti formák gyakran szimbolikus jelzésre korlátozódnak (ahogyan a klasszikus oszloprend fallal kapcsolatban pilaszterré redukálódott, a tabernákulum megjelenhet háttér előtt, vimpergává „lapulva"), léptékük nem kötött, a miniatűr ötvösműtől a gigásziig széles skálát foglal el.[96]

A formaadás hierarchiájában határozott fokozatok vannak, amelyek a realitás fokozatainak felelnek meg, a kézzel foghatótól a látszat- és árnyszerűig.[97] A realitás legközvetlenebb, tapasztalható fokát a pozitív forma, a plasztikai formálás képviseli, ennek látszati foka a relief; a csak illuzórikus létezés szférájába tartozik a síkbeli, festett vagy rajzolt kép. E fokozatok hierarchiáját világosan és tudatosan ismerik: ez pontosan kitűnik a képromboló akciókból és az ábrázolási tilalmakból, melyek gyakran nem az ábrázolást általában, hanem annak független létezőként felfogott, plasztikus formáját érintik.[98] A reneszánsz művészetelmélete a *paragone* elvében kidolgozta a művészeti ágak közti közös nevezőnek a kérdését, s ezt a stílust mimetikus jellegében találta meg (fokozatai a goethei megfogalmazásban: *„einfache Nachahmung der Natur – Manier – Stil"*). A középkor viszont a mimézis fokozatait a formálás konkrétsági fokozataihoz kötötte. E problematika legalaposabb leírása, úgyszólván felfedezése, a romanika művészete kapcsán Joseph Gantner nevéhez fűződik, aki kimutatta, hogy a középkor legkomplexebb alkotásain a tartalmi fokozatok a formafokozatokkal karöltve jelennek meg.[99]

A jelenségnek fontos történeti vonatkozásai is vannak. A késő antik tradícióban a síkbeli ábrázolás *még nem* csak árnykép volt, s a későközépkorban megkezdődik a festménynek a plasztikus forma optikai látszata értelmében való átalakulása. Ezzel a kérdéssel szorosan összefüggnek a fény festészeti szerepére vonatkozó vizsgálatok (Wolfgang Schöne) éppúgy, mint a térábrázolás koncepcióinak kutatása (Panofsky óta).[100]

A formai hierarchia egyben műfaji hierarchia is, amint éppen a képellenesség jelenségei mutatják. A plasztikus realitás, a „második természetként" „teremtett" forma létformája elsősorban az *imagó*hoz kapcsolódik,[101] melynek hagyománya épp a „faragott kép" időnként visszatérő tilalma miatt a legkevésbé folyamatos is (különösen a vallásos kultuszkép műfajá-

ban),[102] míg a nem függetlenül létező, hanem szövegtől függő illusztráció és a hasonlóan felfogott *história*-kép, főként pedig az ornamentika története folyamatosabb.

Ezen a ponton válik beláthatóvá, hogy a formai hierarchia kérdése szociális kérdés is: a szemlélet különböző módjait tételezi fel, ezzel eltérő műveltségi és kultuszformákkal, egyidejűleg más-más mentalitású befogadókkal számol.[103] A középkori művészetnek éppen ez a szociális aspektusa a legkevésbé felderített területek egyike; vonatkozásában ugyanis a forrásproblémák megszokszorozódnak. Ha igen nehéz a művelt elit esztétikai szemléletét más természetű forrásokból rekonstruálni, még nehezebb a társadalmi és műveltségi hierarchia alsóbb szintjein meghúzódó, differenciálatlanabb szemléletmód dokumentálása. A kérdéskörhöz azonban más nehézségek is fűződnek. A középkori mű hierarchikus struktúrájának modellje ugyanis nem abszolutizálható, érvényesülése nem tételezhető fel minden mű esetében; számolnunk kell tisztán allegorikus vagy ornamentális jellegű művekkel, konvencionális szimbólumokkal is, amelyek egyszerűen azonosítást, felismerést s nem intellektuális megértést követeltek. Ezeknek az alkotásoknak tömege esetében fenyeget a túlinterpretálás, az értéktévesztés veszélye.[104]

6.

A forma fokozatainak kérdésével szorosan összefügg a középkori műalkotás tárgyiasságának kérdése.[105] Ez végső soron mind a középkori esztétikai értékelésnek, mind az alkotói mentalitásnak alapvonásaira mutat rá. A műalkotás, mégpedig valamennyi művészeti ágban és műfajban egyaránt, elsősorban objektum, valamilyen célra készített s annak megfelelő produktum. Ha lehetne a középkorban iparművészetről vagy alkalmazott művészetről beszélni, úgy egyedül erről a művészeti ágról volna értelme szólni. Az épület nem elsősorban ilyen vagy olyan szemléletes kvalitásokkal rendelkező tér, hanem katedrális, palota vagy vár; a kép legelőször ikon, diptichon vagy oltártábla; szobor, festmény, ötvöstárgy vagy elefántcsontfaragvány ábrázolási módjától és technikájától függetlenül egyaránt megfelelhet ugyanannak a gyakorlati feladatnak. A mű jelenlevő képződmény, létezésformája a kézzel fogható anyagi realizáció, ezért kicsinyben és nagyban, töredékszerűen és egészében ugyanannak a dologi valóságnak a realitását testesíti meg.[106] Dologi meghatározottságában különbözik mindentől, ami csupán látszat, így elhatárolódik a későantik művészeti kultúra optikai látszatművészetétől, s egész konstitúciójában döntő változás akkor következik be, amikor a 14. századtól kezdve egyre fokozódó mértékben a látszati ábrázolás elve (határozott fényforrás adta fényárnyék jelenségek, perspektíva stb.) az objektivitással szemben a szubjektum szerepét s az élményt tolja előtérbe.[107] Ez ismert módon más, a *decorum* szempontjából megfogalmazható változással is együttjár: a *história*-kép válik uralkodóvá, amelynek lételeme eredetileg is a szemléltetés, az élménykeltés.[108] A tárgyiasság fogalma klasszikus értelmében elsősorban az *imago*-típusú műre vonatkozik.

Tévedés lenne a stílustörténet terminusaiban meghatározni az ellentétet, s azt a közeli kép – távoli kép (*Nahbild – Fernbild*) vagy éppen a riegli *haptisch – optisch* fogalompárokkal kifejezni.[109] Ugyanis alapvetően létezési formákról és ontológiai kategóriákról van szó. Az így értelmezett középkori mű elsődleges meghatározottsága nem megformálásának módjában, hanem materiális, független létezésében rejlik. Felosztva, partikulaként megőrizve is azonos marad önmagával, ahogyan a lebontott épületből megtartott épületrész, *spoliumként* megőrzött épületelem, vagy az új összefüggésbe áthelyezett régi kultuszkép is őrzi a régiséget.[110] Ilyen esetekben csak igen hipotetikus értelemben szabadna historizmusról beszélni, mivel a jelenségben éppen nem a történeti distancia tudata működik.[111]

A mű tárgyiassága hasonló, mint az ereklye jelenléte, s a valóságban sokszor nehéz is el-

határolni egymástól a műalkotások és az ereklyék kultuszát. Mindkettőjükben valamilyen transzcendens szellemi tartalom jelenik meg anyagi formában (még pontosabban: az anyag színe alatt, képében), s nem véletlen, hogy a középkori teológia esztétikai tanainak kifejtésére éppen az Ige megtestesülésének illetve az eucharisztiatannak kommentár- és homéliairodalma ad alkalmat.[112] Az anyagi forma és szellemi „tartalma" között a viszony a középkori felfogás szerint nem metaforikus, tehát nem úgy fejthető fel, ahogyan az írásjelben vagy az irodalmi kifejezésmódban elrejtett közlés *revelálható*.[113] A forma és a tartalom között ebben az esetben a helyettesítés viszonya áll fenn, a *repraesentatio* eredeti értelmében, vagyis: egy anyagi létező egy másik, érzékfelettit megjelenít, képvisel. – Amikor a képviseletről majd az érzéki megjelenítésre tolódik a hangsúly, változik a reprezentáció fogalma is a máig közkeletű „ábrázolásra".[114]

A középkori műalkotás itt feltételezett, a tárgy konkrét érzékletességében megvalósuló, alapvető szemléletmódja bizonyos mértékig korlátozza annak a megközelítésmódnak az érvényét, amely – mindenekelőtt a jelentéskutatás irányzataiban – a kép és az írás közti megfelelésekre, a szöveg prioritására helyezi a hangsúlyt. A reprezentáció elvének olyan művészet felel meg, amely szöveg megfogalmazása nélkül azonosulást, megszemélyesítést illetve tárgyiasulást képes létrehozni. Ennek az elvnek lényege a felismerés, felfogásbeli alapja a tárgy megelevenítésének lehetőségébe vetett hit. Az a megközelítésmód ellenben, amelynek kizárólagos érvényesülésére nézve a középkori művészet történetét gyakran példaként említik, s amely metaforikusnak jellemezhető, nem az ábrázolási forma elevenségében, hanem a szöveghez mért hűségében keresi a mű létezési elvét. Akár narrációként, akár allegóriaként vagy szimbólumként jellemezhető a szöveg és az érzékletes forma közötti megfelelés, ez utóbbi önálló létezése elvileg nem ismerhető el. Az írásmagyarázat, az allegórikus szövegértelmezés módjára elképzelt műstruktúra-modellek kétségkívül megfelelnek olyan műalkotásoknak, amelyeknek illusztratív jellege eleve nyilvánvaló (mindenekelőtt az enciklopédikus és a teológiai irodalom témái, a tudományos ábrák, a kartográfiai sémák esetében), s utólagos interpretációs módszerként is kétségtelenül érvényesültek egy szűk réteg, ugyanezen művek közönsége, az értelmiségi elit művészetszemléletében. Az a többször kimutatott tény, hogy pl. a középkori építészeti tér kvalitásai közvetlenül nem hozhatók kapcsolatba az irodalmi építészeti fantáziák és allegóriák képzeteivel, nemcsak az irodalom és az építészet egymástól távol eső specifikumaira hívja fel a figyelmet, hanem arra is, hogy a két jelenség egymásra vonatkoztatása inkább a *„wechselseitige Erhellung der Künste"* modern erőfeszítéseinek, mint a középkor realitásainak felel meg.

A tapasztalat arra tanít, hogy mint az írásértelmezésben való jártasságot, úgy ennek alkalmazását se tekintsük közkincsnek a középkorban. Ezért tartjuk megfontolandónak, hogy valóságos elterjedtségén túl, általános kulcsszerepet tulajdonítsunk a középkori művészet szimbolizmusának.[115]

*

A reprezentáció itt feltételezett alapvető jelentőségéből néhány további, a középkori műalkotások kvalitásaira és keletkezésére nézve döntő sajátosság vezethető le. Az első az, hogy a forma reprezentativitását mindig valamilyen, az esztétikai szférán kívüli közmegegyezés garantálja. Lehet ez eredetlegenda, megszokás, folyamatos gyakorlat, de akár írott tanúsítvány (felirat, oklevél, portré estében névfelirat, címer vagy akár „hic fuit" típusú művész-szignatúra) is. Az azonosság garanciái ugyanazok, amelyeket a társadalom mindennapos gyakorlatában, vallási életében, jogügyleteiben elfogad, s a garancia tárgya is azonos: az autenticitás, amelyet bármely más reprezentánstól (pl. uralkodó, követ, hivatalnok a jelvényeivel, oklevél meghatározott belső és külső ismertető jegyeivel) megkívánnak.[116]

Az autenticitás fogalomkörével függ össze a formai kötöttség, a reprezentatív tárgy má-

sodlagos attribútuma. A formális kvalitás ez esetben kizárólagosságot, azonosságot, másként-érvénytelenséget jelent, s az eredetiség, az igazi reprezentativitás kritériumaként jelenik meg. Éppen ezért a forma – s vele az autenticitás – átvihető, sokszorosítható is, révén egész szériák jöhetnek létre, amelyek egyenlő fokú reprezentativitással rendelkeznek.[117] Az ideális eset a maradandó negatív *formá*ból kiöntött vagy lenyomott (innen: *imago expressa*) másolatoké: ez esetben csak a matrica, az isteni teremtő idea megfelelője a független, reális létező, a vele készített képek mindegyike materiális, de létezésében az ideától függő.[118] Ez az elgondolás ad különös értéket a sokszorosításnak, a szériaprodukciónak a középkorban, s ugyanez az autenticitásbiztosító eljárás működik a grafikai sokszorosítás, sőt a könyvnyomtatás késő középkori kezdeteinél is.[119] Az egész felfogásmód a középkori mentalitásnak és értékelésmódnak olyan sajátosságaira mutat rá, amelyek előtt az eredetiségre és az invencióra koncentráló modern művészetkritika és a művészettörténeti módszertan is hosszú ideig értetlenül állt.[120] Mert ugyanez a felfogás biztosította, hogy pl. másolás, formai követés, mintakönyvek révén ott is gondoskodtak a szériaszerű megjelenésről, ahol az előállítás technikai adottságai (pl. épület, festmény esetében) ezt közvetlenül nem indokolták. Az a tény, hogy a középkori művészet alkotásai véges számú, meghatározott mintaképekből kiinduló sorozatokba rendeződnek, az autenticitás követelménye alapján nem csupán ikonográfiai kötöttségnek, hagyománytiszteletnek tűnik, hanem a középkori mű esztétikumának központi, lényegi elemeivel kerül kapcsolatba. Ezt a műalkotásról műalkotásra átvihető, végül egész reprezentáció-hierarchiát teremtő viszonyt fejezi ki a gyakori *„ad instar, ad modum, ad formam"* kifejezés.[121] Vagyis: épp a műalkotás tárgyiassága teremti meg az elvileg végtelen reprezentáció-láncolatok életterét, kezdetükön egy kultusztárggyal, végükön akár közkeletű kisgrafikai képekkel vagy olcsó zarándokjelvényekkel.

E sorokban a legeredetibb reprezentáns érintése, megpillantása lehet ugyan jámbor életcél, de elvileg a hitvány pótlék is éppúgy betölti a kegyes funkciót. Mert a műalkotás mint tárgy igazi rendeltetését akkor tölti be, ha rá valamilyen akció irányul, ha valamilyen funkcióban jelenik meg. A zarándokútnak csak végcélja a látás vagy érintés, lényege maga az ezt lehetővé tevő fáradságos tevékenység. A középkori nézés is több, mint bámészkodás, azaz optikai percepció – ilyen módon csak a tudatlanok hagyják elkápráztatni szemüket –; igazi formája, a meditáció fegyelmezett, szisztematikus tevékenység.[122] Ezért központi jelentőségű azoknak az akciókereteknek a rekonstrukciója, amelyekben a műalkotások tárgyi funkciójukban működtek. Ezekben a funkciókban szinte sohasem az egyes, elszigetelt tárgy vesz részt, hanem használati és berendezési tárgyak együtt, tömegükben, az építészeti térben. A régebbi művészettörténeti irodalom nemcsak az egyes tárgyakra, hanem ezekre az alkalmakra is a tiszta vizualitás elvét érvényesítette.[123] Amikor a műalkotások összességének hatását kívánta felidézni, a művészettörténész előtt éppúgy az újkori színházi hatás jelent meg, mint a történelmi festészetben vagy a dioráma-muzeológiában. Alig számoltak azzal, hogy a *pura visualità*, a *csak* látásra kényszerültség (ennél is rosszabb a látványból is kizártnak lenni, pl. katechumenek, bűnösök számára) kirekesztettséget is jelent. A középkori „Gesamtkunstwerk" legismertebb, ideálisnak mondható formája, a körmenet aktív részvételt és azonosulást tételez fel. Ennek a részvételnek a mértéke azonban igen különböző lehetett. Más a körmenetben a celebráló papság, a diakónusok, a kórus stb., s más a laikusok aktivitásának foka, más és más módon behatárolt cselekvési szabadságuk, még építészeti értelemben vett mozgásterük is.[124] A távoli és közeli kép, érintési vagy *csak* látási élmény fogalmainak egyedül ilyen értelemben van reális értelmük. Mert a műalkotás megközelítése tárgyi értelemben is hierarchikus, amint funkciójának akciókban való betöltése is csak a valóságos, tagozott társadalomban képzelhető el.

7.

A fenti áttekintés célja elsősorban a középkori művészettörténetírás fogalomrendszerének vizsgálata volt; nem foglalkoztunk a történeti folyamatok kutatásának kérdéseivel. A történetiség kérdése azonban nemcsak interpretációs fogalmaink adekvát jellegével függ össze, hanem magának az interpretációnak a szándékával is. Az egyik utat a történeti kor jelenségeinek mintegy az interpretátor saját jelenidejébe való átemelése jelenti, s az ennek megfelelő fogalmi apparátus szükségképpen bizonyos történeti jelenségek aktualizálásával függ össze. Ekként többé-kevésbé mindig sérelmet szenved a történeti objektivitás elve. Ugyanakkor ez az út elkerülhetetlen, hiszen a régi mű esztétikumának felismerése, így a középkori tárgynak műalkotásként való elismerése is, elképzelhetetlen aktualitásának belátása nélkül. A történeti hűség nem érhető el intuitív úton, s mint a tapasztalat mutatja, nem közelíthető meg tisztán esztétikai-művészettörténeti fogalmak alkalmazásával. A régiség esztétikuma a mi jelenünkre vonatkozik; s éppen ennek az esztétikumnak a kereteit kell áttörnünk ahhoz, hogy közelebb jussunk a mű másik, történeti jelenéhez. Ez a megközelítés azonban jelentős mértékben attól függ, mennyire vagyunk képesek felszámolni az esztétikumnak az időbeli distanciából származó „historikus" tényezőjét.[125] Bármennyire paradoxonként hangozzék is, a történetiség alapfeltétele éppen a „historizált" hangulati tényezőtől, előítélettől s az általuk vonzott fogalmaktól való megszabadulás.

A történeti múltban érvényesülő s a műalkotások születésénél működő tényezők rekonstrukciója bonyolult analízis során érhető el. Megismerésükhöz nem annyira a közvetlen esztétikai élmény, mint a középkori mentalitás számos részletből, adatból kiinduló szintetikus megközelítése segíthet hozzá. Ezek az adatok számos tudományos diszciplína vizsgálataiból származnak, s a minél hűbb történeti kritériumok kidolgozására csak egy nyitott, mindenekelőtt a filológiai és történeti kutatások eredményeinek alkalmazására kész művészettörténetnek van esélye.

JEGYZETEK

1. WÖLFFLIN, H.: Das Erklären von Kunstwerken. Leipzig 1940[5]. 23. – v.ö.: FRIEDLÄNDER, M.: Von Kunst und Kennerschaft. Oxford–Zürich 1946. 138. skk. A problémához l. még: MEYER–SCHAPIRO: On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art (1947). Romanesque Art. New York 1977. k. skk. A történeti relativizmus kérdéséhez: DÖHMER, K.: „In welchem Style sollen wir bauen?" Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 36. München, 1976. 85. skk.

2. SCHLOSSER, J. v.: „Gotik". Präludien. Beiträge und Aufsätze. Berlin, 1927. 273.

3. V. ö.: WOLANDT, G.: Objektivismus im Kunstbewusstsein und in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts. Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann, hrsg. W. Busch, R. Hausherr, E. Trier. Berlin, 1978. 533–539. l. még: ANTAL F.: Megjegyzések a művészettörténet módszereiről. Stílustörténet – Kortörténet. Budapest, 1979. 15.

4. GOMBRICH, E. H.: Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals (1963). Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. London–New York, 1978. 81–98. Az értékelés középkori terminusaihoz l. VAN DER GRINTEN, E. F.: Elements of Art Historiography in Medieval Texts. The Hague 1969. Nem foglalkozunk itt a recepció történetének újabban sűrűn emlegetett és kutatott fázisaival: pl. WARNKE, M.: Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur. Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltandschauung. Güterloh, 1970. 88–106; SAUERLÄNDER, W.: Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Frage. Die Zeit der Staufer V. Stuttgart, 1979. 169. skk.

5. VASARI, G.: Le Vite... ed. G. Milanesi I. Firenze 1878. 137. – v.ö.: FRANKL, P.: The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. Princeton, 1960. 290. skk. – v.ö.: GOMBRICH: i.m. 1963/1978. 83. sk.

6. V.ö.: PANOFSKY, E.: Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italianischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis. Städel-Jahrbuch VI(1930) 25–72. – Meaning in the Visual Arts. Garden City, N.Y. 1957. 169–235.

7. V.ö. pl. ZUCCARI, F.: Idea de'pittori, scultori ed architetti. Torino, 1607. L.II. c.VIII. 12. skk. Scritti d'arte di Federico Zuccari a cura di D. Heikamp. Firenze, 1961. 262. skk.

8. V.ö.: BAXANDALL, M.: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford–London–New York, 1972. 109. skk, különösen: 148. skk.

9. FRANKL: i.m. 1960. 491. skk. – Az építészet interpretációjának további példáira ugyanez a mű alapvető.

10. A fenséges fogalmához l. KANT: Kritik der Urteilskraft §. 23–29. – v.ö.: NIVELLE, A.: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin, 1960. 208–210. – FRANKL: i.m. 1960. 435. skk.

11. CLARK, K.: The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. London, 1962[3].

12. FRANKL: i.m. 1960 442. skk.

13. HEGEL, G.W.F.: Ästhetik. Berlin–Weimar, 1965. I. 500. 2. Teil, 3. Abschn., Einleitung 2.

14. HEGEL: i.m. 3. Teil 1. Abschn. 3. Kap. 3.a. i.h. 83. sk.

15. SCHLEGEL, Fr. v.: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1805). Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. München–Paderborn–Wien, 1956.

16. V.ö.: KUGLER, F.: Geschichte der gotischen Baukunst. Stuttgart, 1859. 5. skk.

17. V.ö.: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Gesammelte Werke II. Berlin é.n. 84. – u.o. 21. skk: a romanika mint protoreneszánsz.

18. Spätrömische Kunstindustrie. Wien 1927[2]. 14.

19. WÖLFFLIN, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915. 14. skk.

20. SCHMARSOW, A.: Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. Bonn–Leipzig, 1915–1921; PINDER, W.: Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Strassburg 1904. és uő: Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Strassburg, 1905. – A ritmika-fogalom kritikájához l. WALZEL, O.: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917. 12. skk. – GERSTENBERG, K.: Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München, 1913. – v.ö.: BIAŁOSTOCKI, J.: Późny gotyk: rozwój pojęcia i terminy. Późny gotyk. Warszawa, 1965. 17. skk. – L. még: MAROSI, E.: Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts. Budapest, 1984. 183. skk.

21. FRANKL, P.: Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschrift Wölfflin. München 1924. 107. és uő: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig–Berlin 1914. (a gótika mint reneszánsz-szerű stílus)

22. Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XVIII (1924) 130. és u.o. 135.

23. RIEGL: i.m. 1927. 10.

24. V. ö.: BOIME, A.: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. London–New York, 1971, főként: 134. skk.

25. V. ö.: BADT, K.: Die Kunst Cézannes. München 1956. 55. skk.

26. RODIN, A.: Les cathédrales de France. Paris, 1925.

27. Sculpture: VIOLLET-LE-DUC, E. E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle VIII. Paris, 1866. 96. skk, különösen 108. skk.

28. VÖGE, W.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894. 184 – uo. a megelőző értékelések rövid, kritikai áttekintése.

29. RODIN: i. m. 1927. 173.

30. BALTRUSAITIS, J.: La stylistique ornamentale dans la sculpture romane. Paris, 1931 – v. ö.: MEYER-SCHAPIRO: On Geometrical Schematism in Romanesque Art (1932). i.h. 1977. 265. skk. – FOCILLON, H.: Art d'Occident. Le moyen âge roman et gothique. Paris, 1938. 98. skk – GANTNER, J.: Romanische Plastik. Wien, 1942[2]. 31. skk.

31. BERENSON, B.: The Florentine Painters of the Renaissance. New York–London, 1898. 4. skk és uő: Aesthetics and History. Garden City, 1948. 93. sk.

32. CARRÀ, C.: Giotto, Roma, 1925.

33. V.ö.: SEMPER, G.: Der Stil Hauptst. X. §. 165. Bd. II. München, 1863. 389.

34. V. ö.: GIEDION, S.: Space, Time and Architecture. Cambridge, 1956[3]. 253. skk.

35. SEMPER: i.m. Hauptst. I. Einleitung §.2. Bd. I. Frankfurt a. M., 1860. 6.

36. Construction: VIOLLET-LE-DUC: i.m. IV. 1856. 1. skk, különösen: 11. skk.

37. DÖHMER: i.m. 1976. 68. skk.

38. FRAMPTON, K.: Die Architektur der Moderne. Stuttgart, 1973. 57. skk.

39. V. ö. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, europäische Utopien seit 1800. Katalógus, Aarau–Frankfurt a.M. 1983, különösen: 343. skk (a „Die Gläserne Kette" köréről)

40. PINDER, W.: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig, 1935; uő: Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig, 1937.

41. DUBY, G.: Le temps des cathédrales. L'art et la société. Genève, 1966–67. – magyarul: A katedrálisok kora. Budapest, 1984.

42. JANTZEN, H.: Über den gotischen Kirchenraum (1927). Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin, 1951. 17; v.ö.: uő: Die Gotik des Abendlandes. Köln, 1963[2]. 205. – SEDLMAYR, H.: Das erste mittelalterliche Architektursystem (1933). Epochen und Werke I. Wien–München, 1959. 80–139.

43. LEE, R. W.: „Ut pictura poesis" The Humanistic Theory of Painting. New York, 1967. 23. skk.

44. V.ö.: MYERS, B. S.: Die Malerei des Expressionismus. Köln, 1957. 120.

45. PINDER, W.: Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium für Kunstwissenschaft 42 (1920); PASSARGE, W.: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln, 1924.

46. Formprobleme der Gotik. München, 1913[4]. 10.

47. PASSARGE, W.: Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Berlin, 1930. 37. – v. ö.: DILTHEY, W.: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok. Budapest, 1974. 345. skk. – L. még: COELLEN, L.: Der Stil in der bildenden Kunst. Darmstadt, 1921. 10. skk.

48. BLUNT, A.: Artistic Theory in Italy 1450–1600. Oxford, 1959.

49. KUGLER: i. m. 1859. Einleitung 6.

50. V. ö.: WORRINGER, W.: Zur Frage der gotischen Monumentalität (1924) Fragen und Gegenfragen. München, 1956. 39. (A gótikus dóm belseje: megkövült skolasztika, térhatása: megkövült misztika)

51. Der Untergang des Abendlandes. München, 1923. 235.

52. WALZEL: i.m. 1917; VOSSLER, K.: Über Vergleichung und Unvergleichlichkeit der Künste. Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage. Zürich–Leipzig–Wien, 1927. 25–30; FREY, D.: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1928, különösen VII. skk. – L. még E. R. CURTIUS igen kriti-

kus és elutasító álláspontját: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern,1954[2]. 21. skk.

53. PICKERING, F. P.: Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter. Berlin,1966, különösen 16. skk és – Curtius fent idézett helyéhez: 49. skk. – A kérdésnek és bibliográfiájának áttekintéséhez: MEIER Ch.–RÜBERG, U.: Einleitung: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. v. Ch. Meier, U. Ruberg. Wiesbaden,1980. 9. skk.

54. V. ö.: BADT, K.: Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln,1971. 174. skk.

55. V. ö.: BIAŁOSTOCKI, J.: Iconografia e iconologia. Enciclopedia Universale dell'Arte VII. Venezia–Roma,1958. 163. skk.

56. V. ö.: ROTH, E.: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin,1958. 123. skk.

57. l. 54. jegyzet

58. V. ö.: WÖLFFLIN, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München,1886. 6.

59. EINEM, H. v.: Der Strukturbegriff in der Kunstwissenschaft. Der Strukturbegriff in den Geisteswissenschaften. Mainz,1973. 3–16.

60. A kérdéshez l. KAEMMERLING, E. (hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. 1. Köln, 1979. különösen: DITTMANN, L.: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie. uo. 329. skk; WITTKOWER, R.: Interpretation of Visual Symbols in the Arts (1955), id. Kaemmerling: i.m. 1978. 226. skk nyomán; FORRSMAN: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966). u.o. 283.

61. Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art (1939) The Meaning in the Visual Arts. Garden City N.Y., 1957. 38.

62. WEBER, M.: Methodologische Schriften. Studienausgabe. Frankfurt a.M.,1968. 28.

63. BAKOŠ, J.: Koncepcia dejin stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia I. Umĕni XXVII (1979) 322–345. és II. u.o. 427–452, különösen: „axiomatockosť bádania": 447. sk. – Az apriorisztikus módszertani koncepciók kritikájához l.: LAKATOS, I.: Die Geschichte der Wissenschaft und ihre rationalen Rekonstruktionen. Id. Theorien der Wissenschaftsgeschichte. Hrsg. v. W. Diederich, Frankfurt a.M., 1974. 112. skk.

64. WEBER: i. h. 1968. 57.

65. A probléma leírását újabban l.: ENGEL P.: Vár és hatalom. Az uralom territoriális alapjai a középkori Magyarországon I. Világosság XXV (1984) 288. skk. – hivatkozva *Szűcs Jenő*nek az itt elhanyagolt problémakör szempontjából alapvető munkásságára: Nemzet és történelem. Budapest 1974. – „Az avantgarde 1960 körüli végének és a neoavantgarde kezdetének", illetve a művészettörténet módszerbeli fordulatának (stílustörténet helyett a történeti kontextus keresése) összefüggéséről l.: BELTING, H.: Das Ende der Kunstgeschichte? München,1983. 21. sk.

66. RIEGL, A.: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Wien–Leipzig, 1903 – v. ö.: WIBIRAL, N.: Denkmal und Interesse. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983) 152–173.

67. WÖLFFLIN: i. m. 1940. 10. sk. – v.ö.: PICKERING: i. m. 1966. 43: „...der Kunsthistoriker (muss) nachvollziehend und ergänzend die Worte finden – im mittelalterlichen Sinne 'erfinden' (invenire) ... Im modernen Sinne 'erfinden', darf er sie nicht."

68. PÄCHT, O.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München,1977. 191.

69. VAN DER GRINTEN: i.m. 1969. 56. skk.

70. VÖGE: i.m. 1894. XVI. skk (az iskolákról); uő: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 (1915). Bildhauer des Mittelalters. Berlin,1958. 63. skk. – V. ö.: MEYER–SCHAPIRO: i. m. 1947/ 1977. 4. skk (a románkori művész individuális teljesítményeiről).

71. PÄCHT: i.m. 1977. 153. sk., 174, 186. skk, stb.

72. GLASS, D.: Wiligelmo and his School at the Cathedral of Modena: A Problem of Method. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXIV Congresso CIHA 1979. 10. Bologna,1982. 159–166.

73. Az egyéniségre vonatkozó kutatások kifejezői a „szükségnevek": 1. Revue de l'Art N° 42 (1978), főként: GRODECKI, L.: Le moyen âge occidental, 21. skk. és RAYNAUD, N.: Les Maîtres à „noms de convention", 41. skk. – V. ö.: FRIEDLÄNDER: i. m. 1946. 193. skk.

74. Alapvető: CURTIUS: i. m. 1954. 158. skk. – az elv alkalmazására l. GOMBRICH, E.: Ziele und Grenzen der Ikonologie (Symbolic Images, 1972). Kaemmerling: i.m. 1979. 389. skk. A középkorkutatásban: BELTING, H.: Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge. Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975) 215–244; v.ö.: CLAUSBERG, K.: Der Erfurter Codex Aureus, oder: Die Sprache der Bilder. Über Möglichkeiten und Grenzen einer Kunstgeschichte ohne begleitende Quellen. Städel-Jahrbuch N.F. 8 (1981) 22–56. – Jó áttekintés: SUCKALE, R.: Peter Parler und das Problem der Stillagen. Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 4. Köln, 1980. 175–183. V. ö. még: MAROSI, E.: Das *decus* des mittelalterlichen Kunstwerkes. Acta Antiqua XXIII (1975) 371–376.

75. BELTING, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Berlin,1981.

76. PANOFSKY, E.: Renaissance and Renascences in Western Art (1956) London,1970. 68. skk. – V. ö.: DUBY, G.: La vulgarisation des modèles culturels dans la société féodale. Niveaux de culture et groupes sociaux. Actes du colloque réuni du 7 au 9 mai 1966 à l'Ecole normale supérieure. Paris – La Haye,1967. 33–40.

77. DRONKE, P.: Eine Theorie über fabula und imago im zwölften Jahrhundert. Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag überreicht 10 Január 1974. Hrsg. H. Fromm– W. Harms – U. Ruberg. München,1975. II. 161–176, különösen 169. skk.

78. A jelentéskutatáshoz l.: OHLY, F.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt, 1977; Verbum et signum i.m. 1975; Text und Bild i.m. 1980. – v.ö.: PICKERING: i.m. 1966; BANDMANN, G.: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin, 1951. 10. skk.

79. MÂLE, E.: L'art religieux du XIII[e] siècle en France. Paris, 1908.

80. DVOŘÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928. 73.

skk. – v. ö.: MEYER–SCHAPIRO: 1947/1977. 24.

81. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957.

82. Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures. Princeton, 1946. – Panofsky művészettörténete független művészettörténeti elméletétől: DITTMANN: i.m. Kaemmerling 1979. 345.

83. A problémához l. SAUERLÄNDER, W.: Spätstaufische Skulpturen in Sachsen und Thüringen. Überlegungen zum Stand der Forschung. Zeitschrift für Kunstgeschichte 41 (1978) 214. sk.

84. SCHMOLL GEN. EISENWERT, J. A.: Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. Hrsg. W. Hager–N. Knapp. Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 3. München, 1977. – A pluralizmus elve a középkorkutatásban a „romanika" – „gótika" fogalmi kettősség elvetésében jelentkezik: HOMBURGER, O.: Zur Stilbestimmung der figürlichen Skulptur Deutschlands und des westlichen Europas im Zeitraum zwischen 1190 und 1250. Formositas romanica, Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst. Frauenfeld, 1958. 29–47; SAUERLÄNDER: i. m. 1978. 181. skk.

85. SEDLMAYR, H.: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit (1948). Berlin, 1963.

86. A korábbi kutatástörténet jó összefoglalása: MOREY, Ch. R.: Early Christian Art. Princeton, 1953. 69. jegyz. 205. skk.

87. Isztorija evropejszkogo iszkussztvoznanija 1871–1917. 2. Moszkva, 1969; BAKOŠ, J.: Zvod a cesty sovjetskej umeleckohistorickej metodológie. Ars 1/1982. 6. skk.

88. V.ö.: LAZARJEV, V. N.: O nekotoruh problemah v izucsenii drevnyerusszkogo iszkusszstva (1967) Russzkaja szrednyevekovaja zsivopisz. Moszkva, 1970. 310. skk; ALPATOW, M. W.: Die klassische Grundlage der Kunst Rubljows. Über westeuropäische und russische Kunst. Dresden, 1982. 225. – V.ö. RUZSA, Gy.: V. N. Lazarev 1897–1976. Acta Historiae Artium XXIII (1977) 357–374, különösen: 368. sk.

89. MOREY: i.m. 1953.

90. ALFÖLDY, A.: Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof. Römische Mitteilungen 49 (1934)

91. WEITZMANN, K.: Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton 1947. és uő: Ancient Book Illustration. Cambridge/Massachusetts, 1959. – PÄCHT, O.: Early Italian Nature Studies and the early Calendar Landscape. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIII (1950) 13–47. – uő: Die früheste Kopie der Illustrationen des Wiener Dioskurides. Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975) 201–214.

92. PANOFSKY, E.: „Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns" und der „Maria Mediatrix". Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig, 1927. 264. skk. – Kritikájához l. BELTING: i. m. 1981. 69. skk. – V. ö.: GRABAR, A.: Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et moyen âge. Paris, 1979.

93. PICKERING: i.m. 1966. 149. skk; GRABAR: i.m. 1979. 59. skk.

94. SEDLMAYR, H.: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. München, 1958. főként 96. skk. – v. ö.: 61. jegyz.

95. V.ö.: MEIER–RUBERG: Einleitung. Text und Bild i.m. 1980. 10. sk.

96. GANTNER: i.m. 1942. 62. skk.

97. MESSERER, W.: Das Relief im Mittelalter, Berlin, 1959. 17; PAATZ, W.: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Jg. 1951, 3. Abhandlung. Heidelberg, 1951.

98. SCHRADE, H.: Vor- und frühromanische Malerei. Köln, 1958. 98. skk. – irodalmához l. BANDMANN: i. m. 1951. 19. – V. ö.: WIBIRAL, N.: Zur Überlieferung altchristlicher Urteile über die Bilder. Zwei antithetische Texte bei Burchard von Worms. 23. Jahrbuch des Musealvereines Wels 1981.

99. GANTNER: i.m. 1942.

100. PANOFSKY, E.: Die Perspektive als „symbolische Form". Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25. Leipzig–Berlin, 1927. 258–330; SCHÖNE, W.: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954.

101. BAUCH, K: Imago. Studien zur Kunstgeschichte. Berlin, 1967. 1–20.

102. V.ö.: GRABAR, A.: L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris, 1957.

103. V.ö.: PICKERING: i.m. 1966. 45. skk; BELTING: i.m. 1981. 36. skk.

104. V. ö. a képrombolás „hagyománya" körüli vitát: WARNKE, M. (szerk.): Bilderstурm – Die Zerstörung des Kunstwerks – HAUSHERR, R.: Kunstchronik 27 (1974) 359–369, különösen: 366.

105. Alapvető: FREY, D.: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien, 1946. 107. skk. és Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVI (1983) 118–133 – l. még: Das Kunstwerk als Willensproblem. i.h. 1946. 84. skk. – a realitásjelleg problémájához v.ö.: DILTHEY: i.m. 1974. 523. skk. L. még: BANDMANN: i.m. 1951. 14. skk. – A kérdés építészeti problémáihoz és további irodalmához l. továbbá: MAROSI, E: Zum Prinzip des „pars pro toto" in der Architektur des Mittelalters. Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Hrsg v. F. Möbius und E. Schubert. Weimar, 1983. 286–306.

106. BELTING: i.m. 1983. 32. skk.

107. PANOFSKY, E.: Early Netherlandish Painting (1953). New York, Evanston, San Francisco, London, 1971. 9. skk.

108. V. ö.: BIAŁOSTOCKI: id. Kaemmerling: i.m. 1979. nyomán, 26. sk.

109. V.ö.: FRIEDLÄNDER: i.m. 1946. 50. skk.

110. BANDMANN: i. m. 1951. 145.

111. PANOFSKY: i. m. 1956/1970. 18. skk. – A számos javaslat közül l.: STEJSKÁL, K.: Der Historismus in der Kunst am Hofe Karls IV. Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII[e] Congrès International d'Historie de l'Art Budapest 1969. Budapest, 1972. II. 585–589.

112. CHRISTE, Y.: Les grand portails romans. Genève, 1969.

113. OHLY, F.: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto (1968). Schriften ... i.m. 1977. 32. skk.

114. A kifejezés különféle aspektusaihoz l. mindenekelőtt: Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu

Köln, hrsg. v. Albert Zimmermann Bd. 8. Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild. Berlin–New York, 1971. – A rememoratio illetve repraesentatio fogalmához: SUNTRUP, R.: Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften. Text und Bild i.m. 1980. 285. – A kérdéshez alapvető: PANOFSKY: i.m. 1927. 264; s főként: GOMBRICH, E.H.: Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. London 1963. és uő: Art and Illusion, a Study in the Psychology of Pictorial Representation. Washington, 1960. 366. skk. – a problematikához további dokumentáció: A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok. Szerk. Horányi Ö. Budapest, 1982. – V.ö. még: MAROSI E.: A reprezentáció kérdése a 14–15. századi magyarországi művészetben. Történelmi Szemle – sajtó alatt.

115. V.ö. pl. BIAŁOSTOCKI: Kaemmerling: i.m. 1979. 20. skk. – Vele szemben l. GOMBRICH: Symbolic Images (1972) uo. 406. skk. – Kulcsszerepet kap Aquinói Tamás egy helyének (Quaestiones quodlibetales VII, 14) értelmezése, v.ö. PANOFSKY utalását a Summa Theologiae I, qu. I, art. 9, c helyére: i.m. 1953–1971. 142.

116. V. ö.: BEEH, W.: Mittelalterliche Abbilder als Legitimationsnachweis. Kritische Berichte 4 (1976) Heft 4.

117. BELTING: i. m. 1981. 34.

118. V.ö.: MAROSI, E.: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke. Acta Historiae Artium XXVIII (1982) 3–22.

119. FRITZ, J. M.: Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedewerken der Spätgotik. Köln–Graz, 1966. 386. skk.

120. BENJAMIN, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). Új kiadása: Frankfurt a.M., 1981. – Kérdésfeltevése az újabb irodalomban: BEEH, H.–BREDEKAMP, H.: Die internationale Kunst um 1400. Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit. Kiállítási katalógus. Frankfurt a.M., 1976. 79. skk; LEGNER, A.: Bilder und Materialien in der spätgotischen Kunstproduktion. Städel-Jahrbuch N. F. 6 (1977) 168. skk. – V.ö.: SÁNDOR, A.: „Art" as the Concept of the Arts in the Age of mechanical Reproduction. Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte. Atti del XXVI Congresso CIHA Bologna, 1979. 10. Bologna, 1972. 133–143.

121. KRAUTHEIMER, R.: Introduction to an „Iconography of medieval Architecture" (1942). Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York–London, 1969. 115. skk.

122. FREY: i.m. 1983. 128; SUCKALE, R.: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch N.F. 6 (1977) 177. skk. – az „Andachtsbild" irodalmának kritikájával; teljes bibliográfia: BELTING: i.m. 1981. – V.ö.: APPUHN, H.: Das private Andachtsbild im Mittelalter an Hand der Funde des Klosters Wienhausen. Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems a.d. Donau 20. bis 23. September 1976. Wien, 1977. 159–169.

123. ROTH, E.: i.m. 1958. 129. skk.

124. SAUER, J.: Die Symbolik des Kirchengebäudes im Mittelalter. Freiburg i. Br., 1902; KRAUTHEIMER, R.: The Twin Cathedral at Pavia (1936). Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. New York–London, 1969. 161. skk; HEITZ, C.: Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne. Paris, 1963. és uő: Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane. Revie de l'Art 24 (1974) 30. skk.

125. EINEM: i.m. 1973. 15. sk.

Ernő Marosi: **Interpretationsprobleme in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst. Begriffsapparat und Qualitäten**

Einleitend untersucht Verfasser – an den Feststellungen E. H. Gombrichs über den normativen Charakter der kunsthistorischen Begriffe anknüpfend – qualitative Begriffe, die auf die Erscheinungen der mittelalterlichen Kunst oft angewandt werden. Einzelne Kategorien des seit der Kunsttheorie der Renaissance herausgebildeten Wertsystems boten Möglichkeiten der positiven Wertung mittelalterlicher Werke – so in der Architekturtheorie vor allem die *venustas* (s. ihr Verhältnis zu *decus* bzw. *convenientia*), der für die Bildkünste auch die *expressio* zu entsprechen scheint.

Für die verschiedenartigen Polarisierungen von „Grundbegriffen" – meist überlieferten Kategorien – werden durch Parallelen zwischen kunstwissenschaftlichen Erscheinungen und zeitgenössischen Kunstbestrebungen Anschauungstypen angedeutet: für die Stilgeschichte etwa die Hervorhebung der Probleme des Raumes und des Sehens in der Kunst des 19. und des frühen 20. Jh. Für die rationalistisch-konstruktivistische Deutungsweise, als deren Prototyp Viollet-le-Duc gelten kann, ist eine starke Verbindung des Stilbegriffs mit ethischen Kategorien (bzw. mit Milieus der Gesellschaft) kennzeichnend, wodurch zwischen beiden ein Symbolverhältnis entstand. Diesem entsprechen einerseits Kunstwerke wie Vertreter von Epochen bzw. gesellschaftlichen Formationen, andererseits aber auch utopisch gefärbte Idealbilder etwa der sinnbildlich ideellen Kathedrale. Einen anderen Typ der Auffassung dieser Aufeinanderbezogenheit stellt die expressionistische, etwa durch den Worringerschen „Formwollen"-Begriff gekennzeichnete Annäherungsweise dar.

Andere Bindungen an die klassische Tradition der Poetik weisen Deutungen auf, denen das Prinzip des *ut pictura poesis* zugrundeliegt, und die von einer ikonographischen Auslegung bis zur „wechselseitigen Erhellung der Künste" – ein beliebter Ausdruck der an Wölfflin anknüpfenden Kunst- und Literaturwissenschaft – in verschiedenen Formen auftreten können.

Angesichts der Vielzahl der durch moderne Begriffsbildung bedingten Interpretationstypen muss die Frage nach der Möglichkeit einer Objektivität der kunsthistorischen Qualitätskategorien aufkommen. Nach Meinung des Verfassers kann einer Relativierung der Problematik der historischen Wissenschaften, wie sie Max Weber im Zusammenhang mit der Theorie der idealtypischen Begriffsbildung durchführte, keineswegs zugestimmt werden, und das Dilemma der (Rieglschen) Gegenwartswerte und Erinnerungswerte kann erst aufgrund der „richtigen Einstellung" eine Lösung finden. Da der Gegenwartswert der Kunst eine Vorbedingung für die Anerkennung jeglicher künstlerischer Qualität überhaupt bildet, muss selbst die Erkenntnis der rekonstruierten historischen Wertkategorien auf diese zurückgeführt werden. Zwischen den beiden Typen der Wertung lässt sich daher weder ein Widerspruch noch eine Rangordnung annehmen.

Unter den Prinzipien der klassischen Gattungstheorie hatte vor allem die Kategorie der *convenientia* bzw. des *decus* grössere Chancen für ein Weiterleben im Mittelalter. Beide stellen sowohl hinsichtlich der ihnen innewohnenden kommunikativen Absicht als auch hinsichtlich ihrer starken Bindung an Bildungsfragen einen wesentlichen sozialen Faktor dar. Der Fragenkomplex weist über den Bereich der Kunstgeschichte hinaus und setzt ein Zusammenwirken mehrerer historischer Disziplinen voraus. Für die Anerkennung der sozialgeschichtlichen Beziehungen der Geschichte der Kunst sind pluralistische Bestrebungen innerhalb der Kunstgeschichte von grosser Bedeutung.

Erst aufgrund einer des Dekorum-Prinzips bewussten kunsthistorischen Methode können die tatsächlichen Gattungen der mittelalterlichen Kunst und ihre Entwicklung ermittelt werden, deren Grundtypen etwa die *imago* und das Historienbild bzw. das in letzter Zeit viel diskutierte Andachtsbild darstellen. Eine weitere Frage wäre die Annahme des Modusprinzips, die eine Erweiterung der Gültigkeit der hierarchischen Struktur mittelalterlicher Kunstwerke ermöglicht. In diesem Sinne bedeutet sie nicht nur eine Abstufung der Aussage, sondern auch eine Abstufung der räumlichen Erscheinung nach ihrem „Realitätscharakter", wobei das handfeste Plastische bzw. Reliefartige und das Scheinbare bzw. Schattenhafte eine klare Reihenfolge bilden. Diese Stufen haben nichts mit den seit der Renaissance geltenden und etwa in der Goetheschen Triade „einfache Nachahmung der Natur – Manier – Stil" gipfelnden Grade der Mimesis zu tun. Auch diese Erscheinungen der Hierarchie der Gattungen bzw. der Realitätsgrade sind kaum ohne ihre soziale Bezogenheit denkbar.

Aus den obigen Begriffen ergibt sich die vorherrschende gegenständliche Bestimmung aller mittelalterlicher Kunst, die sich kaum mit den Termini der Wahrnehmung wie Nahbild – Fernbild oder haptisch – optisch beschreiben lässt, sondern eine ontologische Kategorie bildet. Die gegenständliche Gegenwart mittelalterlicher Kunstwerke mag am ehesten durch eine Parallele mit der Präsenz der Reliquien erklärt werden. Während die versteckte Textbedeutung durch den Akt der Revelation entdeckt wird, kann der Gegenstand selbst eher als Repräsentation seines übersinnlichen Gehalts betrachtet werden. Durch diese Annahme wird aber die Gültigkeit der besonders durch neuere Richtungen der Bedeutungsforschung vorausgesetzten Priorität der Texte für die Kunstwerke eingeschränkt. Die nach dem Vorbild der Schriftexegese erarbeiteten Modelle der mittelalterlichen Werkstruktur weisen sich in ihrer extremen Verallgemeinerung als Produkte der „wechselseitigen Erhellung der Künste" aus und dürften kaum von den Fragen der Bildungsschichten getrennt behandelt werden. Der hier angenommenen grundlegenden Bedeutung des Repraesentatio-Begriffs für die Kunst des Mittelalters entsprechen weitere Erscheinungen, wie die der Authentizität, deren Garantien ebenso ausserhalb des Ästhetischen liegen wie derjenigen der Serienhaftigkeit, die teils durch mechanische Vervielfältigungsverfahren, teils durch die Benutzung von Vorlagen bedingt wurde. Die beiden letzteren Phänomene wirken durch ihre Folgeerscheinungen auf den modernen Betrachter eher befremdend.

Der Repräsentationscharakter und die gegenständliche Bestimmung lassen das mittelalterliche Kunstwerk erst in einer Aktion, in einer Funktion gelten, deren Rahmen zu rekonstruieren das wichtigste Anliegen der Erforschung der mittelalterlichen Kunst ist. Diese Funktionen werden fast nie von dem einzelnen, isolierten Gegenstand allein erfüllt, sondern von den Gebrauchs- und Einrichtungsgegenständen im Architekturraum. Diese Gesamtheit als ein rein visuelles Erlebnis aufzufassen, ist gleichbedeutend mit dem Verkennen der Lebensbedingungen mittelalterlicher Kunstwerke. Ihr Gebrauch und die Abstufungen der Teilnahme an den Aktionen, die ihre Lebensbedingungen bieten, weisen jedoch deutliche Parallelen mit der sozialen Schichtung auf.

Aus der obigen Übersicht über die Probleme zieht Verfasser den Schluss, dass die Rekonstruktion der bei der Geburt der mittelalterlichen Kunstwerke wirkenden Faktoren sich weniger durch unmittelbare ästhetische Eindrücke als durch eine synthetische Annäherung an die mittelalterliche Mentalität verwirklichen lässt. Dazu hat aber nur eine offene Kunstgeschichte eine Chance, die vor allem die Ergebnisse philologischer und historischer Disziplinen anzuwenden weiss.

Galavics Géza

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTERPRETÁCIÓ LEHETŐSÉGEI

A pozsonyi vár korabarokk uralkodósorozata

A művészettörténeti interpretáció lehetőségeinek mérlegelése bizonyosan kételyeket ébreszt abban, aki vallja, hogy minden műalkotásnak annyi „olvasata" van, ahány olvasója, s ezért számára az interpretáció lehetőségeinek, általánosítható törvényszerűségeinek keresése eleve elhibázott vállalkozásnak tűnik. Ha felfogását motiválják is a modern művészet minden konvencióitól szabadulni igyekvő megnyilvánulásai, bizonyos, hogy műalkotás-értelmezése akkor sem függetlenül más, akár korábbi korszakok, akár más kortársi műalkotások értelmezésétől, lévén az értelmezés *egyik* komponense mindenképpen a – tudatos vagy tudatalatti – összehasonlítás. S mivel ez a tevékenység természetes módon csak szűkebb vagy tágabb időbeli keretek közt mozoghat, szükségképpen kiegészül a *történetiség* kategóriájával, amely ugyancsak az interpretáció *egyik* lételeme.

A történeti stílusok esetében ez a dilemma sokkal ritkábban vetődhet fel, mert egy adott történeti stíluskategórián belül az egyes műalkotások egy *relatíve* egységes képi nyelven jelennek meg, s ennek konvenciói nemcsak a korabeli közönség számára hordoztak megközelítően azonos vagy hasonló jelentéstartalmat, hanem, részben mert e konvenciókat nem egyszer írásban is rögzítették, a mai néző vagy értelmező számára is lehetővé teszik egy műalkotás történeti hitelességre törekvő interpretációját. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a történeti stílusok művészeti alkotásainak *egyetlen* hiteles interpretációja lenne, hiszen egy műalkotás elkészülte után, ahogy elválik az alkotótól, *önmagában hordozza* a többféle értelmezés lehetőségét. S nemcsak azért, mert egy-egy műalkotás általában maga is többrétegű, s másfajta jelentést hordoz például a művészetek világában járatos, mást az „egyszerű" néző vagy régi egyházi művészetre gondolva, az egyszerű hívő számára. Hanem azért is, mert minden műalkotás ezernyi szállal kötődik korához, kora társadalmi valóságához, lévén maga is társadalmi jelenség, de egyúttal megjelenési formájában, keletkezése helyén, technikai, optikai, földrajzi stb. jelenség is. Jelentése, pontosabban jelentésrétegei tehát ezért is többfélék. Ám ez a többféleség nem azonos a *korlátlan számú* értelmezési lehetőséggel, amely – ha valóban korlátlan lenne – önmagát tenné értelmetlenné.

Hányféle jelentése lehet végülis egy műalkotásnak? Azt mondhatnánk, *legkevesebb annyi, ahány féle kontextusba a vizsgált műalkotás behelyezhető, ahány féle összefüggésben a műalkotás megjelenése, formarendszere, jelentése stb. vizsgálható.* S itt nemcsak az szab határt, hogy a különböző műalkotások végülis meghatározott társadalmi közegben jöttek létre, s ennek relációi nem végtelen számúak, hanem az is, hogy egy összetett igényű interpretációhoz a források a kutatónak mindig is csak a kínzó hézagosság érzését adták.

Az interpretáció iránya, azaz a műalkotás jelentésrétegeinek megközelítése így is igen sokféle lehet. A régi művészet vizsgálatánál például a megrendelő, a művész és a közönség nézőszögéből értelmezett műalkotás analízise, mivel a terv, a megformálás és a mű hatásmechanizmusának követésével az adott mű keletkezésének folyamatát is érzékelteti, az interpretáció valójában soha el nem érhető totalitásának illúzióját is adhatja. De az a kontextus, amelyben a műalkotás születik és hat, természetesen ennél sokkalta többféle lehet, következésképp az lehet a műalkotás közelítésmódja is. Ha az adott műalkotást műfajtörténeti összefüggésben vizsgáljuk, más értelmezést kap, mint ha stílustörténeti kontextusba kerül, ismét mást, ha eszmetörténeti keretekbe állítjuk, vagy ha funkciójának például politikatörténeti vonatkozásait vizsgáljuk, s megint csak mást, ha technikai (például rajz), vagy ha éppen iko-

nográfiai közegben kell egy adott művet értékelni. Ezek a közelítésmódok ugyanakkor ritkán jelennek meg önmagukban, gyakrabban játszanak egymásba s együttesen szolgálják a műalkotás teljesebb megismerését.

A művészettörténeti interpretáció – számomra kínálkozó – lehetőségeit egyetlen műalkotás analízise során konkrétan is szeretném szemléltetni. Ehhez tudatosan olyan művet választottam, amelynek már eddig több, kitűnő „olvasata" született. Ez a mű, pontosabban egy műalkotás-csoport, egykor a pozsonyi királyi várat díszítette, s III. Ferdinánd német-római császár, magyar király megbízásából a Nürnbergből Pozsonyba költözött festő, Paul Juvenel készítette 1638–43 között. A sorozat témája a megrendelő apjának és a trónon elődjének, II. Ferdinánd császárnak és erényeinek dicsőítése volt. A pozsonyi vár 13 termében helyezték el a 18, életnagyságú alakokkal megfestett mennyezetképet, amelyet 8 kisebb emblematikus kép egészített ki. A sorozat eredeti formájában nem maradt fenn, s kompozíciói is csak újabban lettek ismertek a 18. század közepe táján készült rézmetszetekről.

Elsőként Garas Klára figyelt fel a sorozatra, pontosabban Bél Mátyás igen részletes, helyszíni tanulmányok alapján a 18. század elején készített *leírására*, amelynek alapján Garas 1953-ban a sorozatot a magyarországi barokk művészet 17. századi korszakának, egyébként is erősen töredékes és sok esetben másutt is csak levéltári adatokból rekonstruált összképébe elhelyezte. Ugyanő kapcsolta össze a sorozatot egy másik korai nyomtatott forrásban szereplő művész, Paul Juvenel nevével.[1]

Garas Klára az olajfestésű pannókról készült 18. századi rézmetszeteket, tehát Juvenel más technikával megőrzött kompozícióit még nem ismerte. Ezeket Rózsa György találta meg s tette közzé két évtizeddel később megjelent munkájában. Ő a metszeteket Marquard Herrgott bencés szerzetesnek és udvari történetírónak a Habsburg császárok ikonográfiáját a 18. század közepén feldolgozott munkájában találta meg, tehát olyan műben, amely a művészettörténetírás egyik előfutárának tartható. Herrgott a pozsonyi sorozat képeit leírta, lerajzoltatta, bécsi és pozsonyi mesterekkel rézbe is metszette, s arra is felfigyelt, hogy a pozsonyi képek tematikája II. Ferdinánd igen befolyásos gyóntatójának, a jezsuita Guillaume Lamormaininek II. Ferdinánd erényeit tárgyaló munkájával függ össze. Ennek alapján és az udvari kultúra beható ismeretében a pozsonyi képeket nemcsak leírta, hanem *értelmezte* is. Ennek felhasználásával s a művészettörténet korszerű módszereinek, modern ikonográfiai szemléletének alkalmazásával dolgozta fel Rózsa György a pozsonyi képek történetét, értelmezte az egyes kompozíciókat, s meghatározta valamennyi kép szereplőjét és jelentését is. A sorozat megrendelőjét III. Ferdinánd személyével azonosította s a kompozíciók alapján Juvenel szerzőségét a feltételezésből bizonyossággá változtatva a pozsonyi képeket beillesztette a festő elég kisszámú oeuvre-jébe is. Ugyanő röviden utal arra is, hogy a sorozat politikai töltése a cseh rendi felkelés leverése után a magyar rendek figyelmeztetését szolgálta.[2]

Ezt követően a heidelbergi egyetem tanára, Franz Matsche foglalkozott a sorozattal, amikor VI. Károly császár korának hivatalos, „állami" művészi reprezentációjáról elkészítette monumentális monográfiáját, amely a Habsburg birodalom barokk művészetével foglalkozó, a II. világháború után készült munkák közül a legjelentősebbnek tűnik. Matsche az osztrák barokk tán legfényesebb, többek közt a Karlskirchét vagy a Hofbibliotheket felépítő korszakának, a művészi reprezentáció szempontjából hallatlanul intenzív periódusának vizsgálatát úgy oldotta meg, hogy tudatosan kereste azokat az eszmei és művészeti előképeket is, amelyek akár közvetlenül befolyásolták, akár a művészi reprezentáció szándékaiban és tendenciájában rokonították VI. Károly művészetpártolásának törekvését elődeinek mecénási gyakorlatával. Ebben a vizsgálatban a pozsonyi sorozat tematikája igen kiemelt szerepet kapott, egyrészt, mert azok közé a rendkívül ritka ábrázolások közé tartozik, amelyek a Habsburg uralkodó rezidenciájában az uralkodóház egyetlen képviselőjének személyes reprezentálására

vállalkoztak, másrészt mert az az erénykatalógus, amelyet a jezsuita gyóntató munkája alapján a pozsonyi sorozat II. Ferdinánd jellemzéséül képpé formált, – Matsche elemzésének tanúsága szerint – a legkülönbözőbb műfajokban és összefüggésekben tér vissza sok évtizeddel később egy másik Habsburg uralkodó udvarának művészeti reprezentációjában is.[3]

Garas Klára, Rózsa György és Franz Matsche tehát, noha ugyanazt a műalkotást elemezték, azért, mert a pozsonyi sorozatot más és más összefüggésrendszerbe állították, elemzésük is más és más tanulságot eredményezett. Eltérő megfigyeléseik azonban nem ellentmondásokat szültek, hanem egymást kiegészítve, a korábbi interpretációk eredményeit magukba építve, a vizsgált műről nyert ismereteinket gazdagították. Ezt a sort szeretnénk magunk is folytatni akkor, amikor a pozsonyi király-sorozatot ismét egy másfajta kontextusba állítva ugyanannál a műalkotásnál a művészettörténeti interpretáció további lehetőségeit keressük. Ezúttal kétféle új közegben szeretnénk Paul Juvenel alkotását vizsgálni, az egyik a sorozat stílusának, a másik pedig funkciójának, jelentésének problémaköre.[4]

A stílus kérdésének vizsgálatát az teszi szükségessé, hogy amikor az 1630-as évek végén a bécsi udvar megbízza Paul Juvenelt a pozsonyi sorozat elkészítésével, akkor a bécsi udvar reprezentatív művészetpártolásában már rég nyert a *barokk* művészet. A II. Ferdinánd mecénási támogatásával megépített bécsi jezsuita templom, a térség első barokk épületeinek egyike már elkészült, hogy azután példája legyen e tájon barokk templomok egész sorának, köztük az 1629-től épülő nagyszombati jezsuita templomnak is, amelyet a bécsi templom itáliai építésze tervezett. A megújulásra törekvő katolikus egyház az ellenreformáció céltudatos programjával életre segített egy újtípusú művészetet, amely – amint ez jól ismert – kezdetben leghatásosabban éppen a jezsuita rend közreműködésével készült egyházi funkciójú művészeti alkotásokban jelent meg. Pozsonyban azonban, noha tudjuk, hogy a program a császár *jezsuita* gyóntatójának munkáját követi, *világi funkciójú* műalkotás készült, amelynél viszont ellenreformáció és barokk művészet kapcsolatának modellje már sokkal kevésbé ismert. Emellett a bécsi udvar olyan, már életének hatodik évtizedébe lépett német (s nem itáliai) művészt hívott meg e feladatra, aki addig Nürnberg polgárainak és városának megbízásából *későreneszánsz* művek egész sorát készítette el. A kérdés tehát úgy fogalmazható meg, hogy vajon az újtípusú, az addigiaktól lényegesen eltérő feladat milyen változásokat hozott Juvenel művészetében, hogyan élte meg a festő az új művészet, a barokk kihívását s tudta-e, s miképpen tudta ezt művészetébe integrálni.

Ha egy új stílus, ez esetben a barokk jelentkezését keressük valamely két korszak határán álló műalkotásban, könnyen tévútra kerül az, aki pusztán formai jegyek alapján kíván ítélni. Noha az új stílus stílus*formák* meghatározott rendszeréből tevődik össze, egy új stílus sohasem keletkezhet új tartalom, új mondanivaló nélkül. Klaniczay Tibor a magyar barokk irodalom történetének kutatásában fordulatot jelentő tanulmányában három évtizeddel ezelőtt nagyon pontosan fogalmazott, amikor arra figyelmeztetett, hogy az „új stílus kialakulásához az új mondanivaló stílusteremtő ereje nélkülözhetetlen".[5] Bár egy képzőművészeti alkotás (új) mondanivalóját magából a művészeti alkotásból kell kibontani, lévén a képzőművészet öntörvényű kifejezési forma, a művészettörténeti interpretáció számára mindig nagy segítséget adott, ha a képi megjelenítés értelmezéséhez írott forrás segítségét is igénybe vehette.

A pozsonyi vár II. Ferdinándot dicsőítő festménysorozatáról írott program nem maradt fenn, de a 18 nagyalakú festmény mindegyike egy-egy olyan rövid, etikai értékpárokat tartalmazó címet visel, amelyet a császár jezsuita gyóntatójának, Guillaume Lamormaininek II. Ferdinánd halála után a császár erényeiről írt munkájából vettek, s ahol a cím után a szerző értelmezi is a címben megfogalmazott gondolatot. A mű szerzője az osztrák jezsuita rendtartomány jellegzetes nemzetközi figurája volt, aki a Habsburg uralom alatti Németal-

földön született 1570-ben, nagybátyjával (aki Rudolf udvarában volt szakács) jött Prágába, Brünnben lépett a jezsuita rendbe, Magyarországon szentelték pappá s tanított Semptén, Pázmánnyal Grazban, majd Lőwenben is, s Rómából került előbb a bécsi egyetem rektori székébe, s onnan még magasabbra: a császár gyóntatójának tisztségébe 1624-ben. Hatalmas befolyást gyakorolt a jezsuitáknál nevelkedett II. Ferdinándra, s a császár lelkiismereti kérdésekben tényleg rá hallgatott. Energikus volt és az ellenreformáció kérlelhetetlen katonája, sokak illették Bécsben, Rómában vagy Spanyolországban nem éppen hízelgő jelzőkkel. Igen nagy befolyását II. Ferdinánd halála (1637) s így tisztsége megszűnése után is megtartotta, s a pozsonyi képek keletkezésének idején a bécsi egyetem rektora volt.[6]

Munkája Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes címmel latinul 1638-ban jelent meg s ugyanebben az évben németül is kiadták és ismeretes még olasz, spanyol, cseh és horvát fordítása is, s ez egyként népszerűségét mutatja. Műfaja tulajdonképpen egy „fejedelmi tükör", tehát egy nagyhagyományú, a reneszánsz korában is különösen népszerű forma, amelynek 16. századi példái közt olyan eltérő karakterű művek is jól megférnek egymás mellett, mint Rotterdami Erasmusé (Institutio principis Christiani, 1516), vagy Antonio de Guevaráé, V. Károly udvari papjáé (Horologium principum, 1529). A 17. századi királytükrök legtöbbje a kései, már katolizált Lipsius századeleji munkájának (Monita et exempla politica, qui virtutes et vitia principum spectant. Lőwen, 1605) hatását mutatja, amelyben a Religio a korábbi fejedelmi tükrökhöz képest igen nagy szerepet kapott. Lamormaini munkája az ilyen típusú királytükrök nyomában jár és egyesíti ennek és a német nyelvterületen kedvelt „Ruhmes und Ehrenwerk"-típusú művek műfaját, amikor az ideális keresztény fejedelem alakját II. Ferdinánd életének példáján kívánja szemléltetni. Lamormaini munkáját III. Ferdinándnak ajánlotta, azaz mindenekelőtt neki kívánt követendő példát adni, eléje „tükröt tartani", de munkájából minden rendű és rangú alattvalók, barátok és ellenségek egyaránt megtudhatták, milyen – a jezsuita felfogás szerint – az ideális uralkodó és alattvalóinak viszonya.[7]

A korszak, amelyből a császári gyóntató a követendő példát választotta, különösen nagy ellentétek hordozója volt. II. Ferdinánd uralkodása alatt az ellene indított cseh rendi felkeléssel tölt ki az a 30 éves háború, amelyben az új európai hatalmi struktúra körüli harcban politikai, vallási és társadalmi ellentétek szélsőséges formában csaptak össze. Lamormaini munkájában olyan rendező elvet alkalmazott, amely az uralkodó személyét és a birodalmi politikát, harcos ellenreformációt és a jezsuita rend érdekeinek szem előtt tartását, tehát mindazokat, amelyek számára igazán fontosak voltak, egyetlen munkában foglalta össze, arra törekedve, hogy III. Ferdinánd számára ugyanannak a politikának folytatását sugallja, amelyet II. Ferdinánd gyakorolt. Ebben az európai szituációban milyen lett tehát a jezsuita gyóntató ideális uralkodója? Ha munkájának azokat a fejezetcímeit vesszük sorra, amelyeknek mindegyike a pozsonyi várban egy-egy *önálló képi ábrázolást* kapott, akkor a pozsonyi pannók képcímeiből kirajzolódnak ideális uralkodójának jellemzői. Ezek (az eredetiben latinul): Bölcsesség és jó kormányzás; Őszinteség és a lélek tisztasága; Állhatatosság a balsorsban éppúgy, mint a szerencsében; Rang és kincs megvetése; Kegyesség mindenkivel szemben; Alázat és önmagunk lekicsinylése; Munka és szorgosság; Nemeslelkűség és bőkezűség; A barátok és az ellenségek nagyrabecsülése; Azonosulás az Isten akaratával; Hit és buzgalom a katolikus vallásban; A szentségek kegyelmének gyakorisága és az Eucharisztika kultusza; Igazságosság és irgalmasság; Gyöngédség az övéivel szemben; Törekvés a tudományok előmozdítására; Erkölcsi tisztaság.[8] S hogy mindezek a valóságban is II. Ferdinánd tulajdonságai voltak, azt nem csak Lamormaini írása, hanem az egyik utolsó fejezet, s az egyik utolsó kép is bizonyítani kívánta, amely a Legkiválóbb férfiak tanúságtétele címet viselte.

Lamormaini fejezetcímeinek, csakúgy mint a pozsonyi képek feliratainak nagyobb része

ott állhatna bármely, a későreneszánsz sztoikus etikáját közvetítő fejedelmi tükörben is. Ugyanúgy, ahogy az újsztoikus filozófia egyik kulcsfogalmának, a lipsiusi „Constantia"-nak, mint a külvilág, a körülmények szorításától megvédő, a belső függetlenséget biztosító Állhatatosságnak gondolata is, amely Lamormaini könyvében II. Ferdinánd uralkodásának egyik vezéreszméjeként szerepel. Csakhogy amíg az újsztoicizmus erkölcstanának egyik alapvonása volt a felekezeti kérdésekben megnyilvánuló közömbösség vagy legalábbis nagyfokú türelmesség, addig a jezsuita gyóntató munkájában az állhatatosság éppen a kíméletlen ellenreformáció praxisának igazolására szolgált, azaz a szerző egy újsztoikus erkölcsi maximát gyökeresen átértékelt, így az az eredeti jelentésével ellentétes értelmet kapott. Ugyanez történt azokkal a teljességgel „semleges" fejedelmi erényekkel is, amelyeket Lamormaini fejezetcímeiben, illetve a pozsonyi képek feliratain is megfogalmazott.

Erre egyetlen példát szeretnék csak hozni, azét a fejedelmi erényét, amely a festmény-sorozat egyik kulcsdarabjának felirata is. Eszerint a jó fejedelem, így II. Ferdinánd uralkodását is a „Prudentia et gubernandi ratio" (Bölcsesség és jó kormányzás) jellemezte. Ezt az erényt minden uralkodó, kortól és helytől függetlenül vállalhatta. Lamormaini azonban nem hagy kétséget afelől, hogy ő e fejedelmi erényt hogyan értelmezi. II. Ferdinánd példáján mutatta be, hogy „Az uralkodás művészete (annyi, mint) az Isten tiszteletének előmozdítása", vagy hogy a jó kormányzás lényege „A katolikus vallás terjesztése és az ország és az alattvalók üdvössége (boldogulása) és felemelése". S ha ez megvalósul, akkor ez „valóban tiszteletreméltó mintapéldája lesz az igaz és minden csalfaságtól mentes Politica-nak." Mivel pedig mindezek a kérdések az Isten ítélőszéke elé tartoznak, ezért az uralkodónak mindenekelőtt teológusok, így érsekek és püspökök véleményét kell kikérnie.[9]

Gyökeresen új mondanivalót képviselt tehát a jezsuita Lamormaini s nem csak abban, hogy a reneszánsz uralkodói teóriától teljesen eltérő felfogást fogalmazott meg, hanem abban is, hogy amíg például Guevara Marcus Aureliusról illetve az ókori Róma szereplőiről szóló példázatok segítségével fejtette ki uralkodás-elméletének lényegét, s ezzel aktualizáló tendenciája ellenére is némi távolságot tartott saját kora és a római kor világa között, addig Lamormaini a nemrég elhunyt uralkodó, s a közelmúlt szemük előtt zajló és még le sem zárult eseményeinek, ismert személyiségeinek példájával élt, tehát a későreneszánsz királytükröknél sokkal direktebben és céltudatosabban fogalmazta meg egy kemény és fenntartások nélküli ellenreformáció célkitűzéseit.

A mai szemlélő ezt a programot olvasva tán fel is teszi a kérdést, hogy vajon akkor, amikor szinte egész Európa harcban állt egymással s az európai, sőt az egész Újvilág fölötti hegemónia kérdése, birodalmak egybentartása vagy felbomlása, a török terjeszkedés megállítása volt a tét, akkor egy tevékenyen politizáló császári gyóntató számára a legfőbb kérdés a katolikus vallás mindenáron való terjesztése, a harcos ellenreformáció programjának harsonás hirdetése volt? Mai szemlélettel tán jogos lehetne a kérdés, de a kortársak másképp gondolkoztak. Lamormaini természetesen nem saját leleményét fogalmazta meg II. Ferdinándról szóló könyvében. A katolikus vallás hangsúlyozott pártfogását, magyarán a harcos ellenreformációt hirdette már a 16. század utolsó évtizedeinek nagyhatású teoretikusa, Gabriele Paleotti bolognai érsek, aki az ellenreformáció abszolutista államelméletére, ugyanúgy, mint az ellenreformáció képzőművészetére igen jelentős befolyást gyakorolt. Ugyanez az egyik vezérgondolata a II. Ferdinánd környezetében 1632-ben készült s a 18. században is népszerű királytükörnek, a „Princeps in compendio"-nak is, de nemcsak az ellenreformáció teoretikusaira gondolunk.[10] Az európai háborúk összefüggésein meditáló kortársak bizonyosan tudták, vagy legalábbis érezték azt, amit a történész ma úgy fogalmaz meg, hogy a 30 éves háború során a katolikus Habsburg *császári* hatalom és a protestáns *rendiség* küzdelme zajlott a hatalomért vallásháború formájában, amelyben az európai kis- és nagyhatalmak egy igen

összetett szövetségi rendszerben többnyire aszerint foglaltak állást, hogy érdekellentétek vagy azonosságok álltak fenn köztük és a Habsburg birodalom között. E harcban úgy tűnt, hogy egy minél eredményesebb ellenreformáció a legközvetlenebbül ennek a harcnak a céljait s centralizációs törekvéseit szolgálja, s a katolikus Habsburg birodalom egységét erősíti.[11] S nemcsak Lamormaini II. Ferdinánd erényeiről szóló könyvének, de a pozsonyi királyi vár mennyezetkép-sorozatának is ez a kulcsproblémája.

A művészettörténész pedig az, hogy miképpen lehetett a jezsuita Lamormaini munkájának fejezetcímeiben megfogalmazott *elvont gondolatokat* képpé formálni, s hogy ez a markánsan új mondanivaló, ez az új tartalom képes volt-e a későreneszánsz tradícióban felnőtt festő ecsetjén új stílust teremteni. S ha igen, ezt milyen új *művészi eszközökkel* sikerült életrehívnia, s a művészi kifejezés milyen intenzitásával tudta megvalósítani. Ennek vizsgálatánál előljáróban ki kell mondani, hogy Lamormaini könyve *nem* a pozsonyi sorozat programja, noha a pozsonyi sorozat Lamormaini könyvének, pontosabban a benne foglalt gondolatoknak monumentális *képi reprezentálására* született. Lamormaini könyvének nem voltak metszetillusztrációi s a képi megfogalmazáshoz *írott szövegének* képei sem adtak inspirációt. „Költői" képei inkább emblémaszerűeknek tűnnek, így pl. az „Azonosulás Isten akaratával" című fejezetet (amelyből azután Conformitas voluntatis cum divina" címmel festmény is készült, 11. kép), a szerző igen szemléletes képpel indítja: „Az Isteni Akarat volt őcsászári felségének tengercsillaga, amelynek iránymutatásával akaratának kishajója mindig révbe ért".[12] Ez a kép azonban nemigen látszott alkalmasnak egy monumentális mennyezetdekoráció témájául, inkább egy metszetillusztráció, egy embléma vagy egy érem, tehát egy kisebb kompozíció méretei közé kívánkozik. Ismerünk is például egy mondanivalójában és képi megjelenítésében e képpel rokon, Lamormaini könyvével közel egyidős III. Ferdinánd érmet, amelynek hátlapján sziklás tengeri szirtek között hajózik Szent Péter, s csónakjának végén a Habsburgok sasa ül jogarán, s a jelenet fölött felragyog a napkorong.[13] (1. kép) Lamormaini könyve tehát nem irodalmi képeivel, hanem szellemével, felfogásával hatott e képek elkészítésére. A festmények egy részénél nincs is közvetlen kapcsolat – az azonos cím kivételével – az ott tárgyalt erény, annak értelmezésmódja és a képi megjelenítés között, másutt azonban kitapintható, hogy Lamormaini szövegének melyik mondata vagy félmondata *inspirálta* a festőt a képi ábrázolás elkészítésében. Hogy melyik uralkodói erényt hogyan, milyen jelenetben kell képpé formálni, azt egy írott program formájában minden bizonnyal megadták a festőnek, ám hogy a feladatot *hogyan* oldja meg, azt az ő invenciójára bízhatták. A 18 nagyméretű kép közül 17-en II. Ferdinánd valós, földi térben, reális szituációban tevékenykedik, többnyire udvari emberek és/vagy allegorikus alakok társaságában, máskor a jelenetet égi lények egészítik ki, míg az utolsó, a császár ravatalát ábrázoló képen korának híres emberei tűnnek fel a ravatal előterében.

Hogy miként alakult ki ez az ábrázolási forma, s ez mennyiben jelent új megoldást a kor művészetében, azt legjobban talán úgy tudjuk szemléltetni, hogy bemutatunk néhány olyan későreneszánsz ábrázolást, amely ugyanazt a témát, tehát II. Ferdinánd jó kormányzását reprezentálja. Három ilyen, közel egyidőben, 1617–22 között készült ábrázolás maradt ránk, s az egyiket maga a pozsonyi sorozat festője, Paul Juvenel készítette. A nürnbergi Juvenel, aki korábban már a nürnbergi városháza számára Habsburg uralkodók, köztük II. és III. Ferdinánd portréit festette Dürer Nagy Károly és Zsigmond portréja mellé, 1622-ben a városháza kis tanácstermének mennyezete számára egy nagy allegorikus mennyezetképet készített II. Ferdinánd uralkodásáról. A német-római császári koronát viselő, de nem portrészerűen megfestett II. Ferdinánd gomolygó felhőkön trónol, s alakját égi és földi erények serege veszi körül, szemléltetve a császár uralkodásának erényeit (2. kép). Elsősorban a szokatlan és különböző nézőpontú rövidülések és a felhőgomolyag formáinak öncélú játéka jelzik, hogy Ju-

venel a tanácsterem középképén inkább az északi manierizmus köznyelvének elemeiből építkezik, míg a két oldalsó, az antik Róma történetének egy-egy hősi epizódját (Traianus fia, Horatius Cocles) felidéző jeleneten a festő északitáliai tanulmányútjának igézetében Veronese élményét idézi fel egy merész rövidülésekkel, bravúrosan megoldott háttér-architektúrával megfestett kompozícióban. (3. kép) A mennyezetet kisebb helyi festőktől további, ókori hősök tetteit Livius nyomán megörökítő festmények díszítik, amelyek tehát ugyanazzal a művészi módszerrel, az antik Róma hőseinek és az uralkodónak párhuzamba állításával heroizálják II. Ferdinándot, amellyel a későreneszánsz királytükrök szerzői is éltek.[14]

A másik, Juvenel későreneszánsz művétől mondanivalójában eltérő, de formanyelvében rokon ábrázolás Giovanni Pietro de Pomis-nak (1569–1633), Ferdinánd hajdani grazi udvari művészének kompozíciója (4. kép). Ez az uralkodót mint harcos ellenreformátort ábrázolja. Ferdinánd főhercegként székhelyén, Steiermarkban, már a 16. század végén könyörtelen ellenreformátornak bizonyult, s tartományában tevékenysége nyomán végülis alig maradtak protestánsok. Pomis kompozícióján, amelyet eredetileg az uralkodó grazi mauzóleuma díszítéséhez készített, Ferdinánd páncélos Iustitiaként jelenik meg a felhők fölött, kezében karddal és mérleggel, támogatva a lándzsás Minervától, mint az állambölcsesség istennőjétől, s az Idő és a Valóság által letaszított Színlelés alakjára tapos, s alakját babérkoszorúval egy puttó koronázza. A festmény egy négy képből álló együttes része, s mivel a többi kép is az uralkodó ellenreformációs tevékenységével kapcsolatos (Eretnek könyvek elégetése; Ferdinánd a Religiot az Istenanya oltalmába ajánlja; Ferdinándhoz Krisztus a keresztről lehajol), ezért bizonyos, hogy itt az álarcos Színlelés figurája az eretnekeket, azaz a protestánsokat jelenti.[15] A festő Pomis Északitália későreneszánsz művészeti hagyományán nevelkedett s a grazi udvar számára évtizedeken át ebben a szellemben dolgozott. Justitia perszonifikációja, amelyben Ferdinánd alakját kiemeli a földi régiókból s antik erény képébe bújtatja, az itáliai reneszánsz perszonifikációk kései példája.

II. Ferdinánd uralkodására készített allegóriát egy másik nürnbergi festő, a bajor udvar által sokat foglalkoztatott Johann König (1586–1642) is. 1620 körül készült kompozíciója valószínűleg szintén bajor udvari megbízásból keletkezett s a három kép közül, mely II. Ferdinánd jó kormányzását kívánta szemléltetni, a legbonyolultabb. Kupolás csarnok előterében a német-római birodalom, Magyarország és Csehország kartusba foglalt címereit a világszimbólumként szereplő országalma koronázza s fölötte két puttó lebeg, akik II. Ferdinánd Devisájának – Legitime certantibus – szalagját fűzik át az általuk tartott császári koronán. Kétoldalt a képen megadott bibliai idézetből kilépett erény-alakok (*Misericordia* et *veritas* obviaverunt sibi, *iustitia* et *pax* osculatae sunt, azaz Irgalmasság és Hűség összetalálkoznak, Igazság és Béke csókolgatják egymást, 84. zsoltár, 11) fogják közre a címereket, s a zsoltáridézetek és az erények attribútumait tartó angyalkák közé kartusba egy történeti jelenetet, egy Bajorországra jellemző hatalomátruházási ceremónia eseményét festette meg grisaille-ben Johann König, aki az egész jelenetet a Szentlélek galambjával koronázta[16] (5. kép).

Ezen a képen II. Ferdinánd személyében nincs jelen, őt jelmondata és koronája jelképezi, de a kompozíció minden részeleme reá vonatkozik. A későreneszánsz legkülönbözőbb műveltségi rétegei, a bibliai, allegorikus, a heraldikus, az emblematikus és históriai rétegek képi elemeit sorolja itt egymástól *eltérő arányrendszerű* képsíkokba s *egymás mellé* a festő. Valóságos *concetto* ez az ábrázolás, amelynek alkotója a világuralmi aspirációkat, a birodalmi gondolatot vagy a katolikus elhivatottságot és a feudális függésrendszer lényegét egyaránt reprezentálni kívánó mondanivaló megértését nem annyira a kompozíció képi hatására, hanem sokkal inkább a néző *spekulatív készségére* építette.

Tehát e három, jellegzetesen későreneszánsz allegória mindegyike II. Ferdinánd jó kormányzásáról készült, s a három különböző megközelítésmód, a háromféle művészi módszer

mindegyike a maga módján teljességre tört és egy igen összetett gondolatkört kívánt értelmezni. A következő kérdés itt az lehet, hogy hozzájuk képest milyen változást hozott a művészi megformálásban, a *képi nyelvben* az az alapvetően új *mondanivaló*, amely egy újtípusú, ellenreformációs törekvésektől át- meg átszőtt államelméletet, és egy újtípusú, ezt megvalósítani törekvő uralkodót állított a kortársak elé, egy – a korábbiaknál direktebb módon, céltudatosabban politizáló – királytükörben. E királytükör jezsuita szerzője, maga is az ellenreformáció gyakorló teoretikusa, nyilván nemcsak az államelméletről vallotta az ellenreformáció-képviselte felfogást, hanem a képzőművészetekkel kapcsolatban is. A 16. század végén, a 17. század elején nem volt még egy olyan mozgalom, amely oly mélységesen hitt volna a képzőművészet agitatív erejében, mint az ellenreformáció. E hitéhez igen határozott elképzelései is voltak az ellenreformáció számára hasznos és szükséges képzőművészetről, s ezeket leghatásosabban ugyanaz a Gabriele Paleotti kardinális fogalmazta meg, akit az ellenreformáció államelméleténél már említettünk. Discorso intorno alle imagini sacre e profane (Értekezés a szent és profán képekről) című nagyszabású munkájában (1582) a vallásos festészet problémáit elemzi s követelményei az ellenreformáció általános célkitűzéseiből fakadnak. Nem a „barokk stílus" kérdéseivel foglalkozik, valójában egyetlen kérdéskör foglalkoztatja igazán, hogy miképpen lehet legjobban elérni azt a hatást, amelyet az egyház a művészettől elvár. Kulcsszava ennek a praktikus esztétikának az *utilitas*, a hasznosság elve. Ennek jegyében tagadja a manierizmus nehezen megfejthető intellektualizmusát, a festők önkényes formai torzításait s egy naturalisztikus és erősen érzelmi hatásra törekvő, közérthető művészet szükségességét hirdeti.[17]

Bizonyos, hogy ilyen típusú alkotásokat vártak megbízói az addig későreneszánsz stílusban dolgozó Paul Juveneltől is. Hogy ezek a követelmények miként változtatták meg a festő művészi módszerét, azt egyetlen példán szeretnénk bemutatni. A sorozat első képe, amely felirata szerint a Prudentia et gubernandi ratio – azaz a Bölcsesség és jó kormányzat példája, s amelynek kapcsán az ellenreformáció új államelméletének lényegét, a katolikus hit mindenekfeletti pártfogolását s az egyháziak oly fontos tanácsadó szerepét már érintettük, a hasonló témájú későreneszánsz képekhez viszonyítva sajátos metamorfózison ment keresztül. A jelenet *földi térbe* került s a fő hangsúly a *szituáció realitására*, illetve annak illúziójára került. II. Ferdinánd középen egy trónszéken ül s a magyarországi ellenreformáció vezéralakjával, Pázmány Péterrel tanácskozik (6. kép). Ez az ábrázolás első, *naturális* alaprétege, amely azonban ebben a formában aligha fejezheti ki mindazt, amit erről az új államelmélet vallott, vagy akár azt, amit a későreneszánsz alkotások a maguk eszközeivel elmondtak. Ezért jelentek meg a két főszereplő körül a Ripa Iconologiája alapján jól azonosítható alakok, így Ferdinándnál a rávonatkozó Iustitia (mérleggel), Fides (feszülettel és könyvvel) és Prudentia (kígyóval és tükörrel), Pázmánynál pedig a Gubernandi ratio megszemélyesítője (páncélos, sisakos nőalak, pálcával és pórázon vezetett oroszlánnal). Ez tehát a kép jelentésének egy második szintje, amely a jelenetet a reális térbe állított, de a cselekménybe nem bekapcsolódó *allegórikus* alakokkal tovább értelmezi. A realitás illúzióját alig láthatóan megtörve a festő ezután Pázmány bal kezébe három állatkölyköt (oroszlán, kutya, farkas) helyezett, amelyek mintegy *embléma-szerűen* a Bonum Consiliumot jelképezik. Ezután a harmadik rétegnek is nevezhető, mert másfajta módszert alkalmazó megoldás után van a kompozíciónak egy negyedik jelentésrétege is, nevezetesen az ábrázolást tovább értelmező s a kép jelentését gazdagító *bibliai* párhuzam: a kép hátterében látható ótestamentumi jelenet, Eszter Ahasvérus előtt, amely nem bontja meg a szituáció realitását, mert a terem hátterét lezáró falkárpit ábrázolásaként jelenik meg s mintegy újra megismétli a kép főmondanivalóját.[18]

Juvenel tehát ezen a képen úgy oldotta meg feladatát, hogy megtartotta a hasonló témájú későreneszánsz ábrázolások szinte valamennyi rétegét, tehát a históriait, az allegorikusat, az

emblematikusat és a mitológiait is, de az ellenreformáció művészetfelfogásának megfelelően mondanivalóját földi térbe helyezte, alakjait egységes arányrendszerbe és reális szituációba állította, s ezekkel a változtatásokkal és a képi egység következetes megvalósításával a korábbi későreneszánsz alkotásoktól eltérő, újtípusú, tendenciájában *barokk* alkotást hozott létre.

Későreneszánsz múltjából átmentett konvenciókkal igencsak bőven élt a festő, aki az új követelményekből született *invenciói,* újszerű kompozíciós és szerkezeti megoldásai révén az elkészült mű alapkarakterét törekedett megváltoztatni. Ugyanezeket az eszközöket alkalmazta Juvenel a további kompozíciókon is. Így például a Sinceritas et animi candor, azaz Őszinteség és a lélek tisztasága című, az előző kép párdarabjául szolgáló képen is, ahol Ferdinánd egy küldöttséget fogad, amelynek vezetője az álnokságot jelképező rókafarkat tart a kezében. (7. kép.) Ferdinánd őszinte elutasító mozdulatát a Sinceritas (Őszinteség; szívvel és galambbal), ellenfeléét pedig – akit a cseh rendekkel hoznak összefüggésbe – Fraus (Álnokság; álarccal és szívvel) Cesare Ripa Iconologiája nyomán megfestett alakjának szerepeltetése erősíti fel, hogy azután a háttér falkárpitjának jelenetén az ótestamentumi történet – az álnok Saul király Dávidot egy lándzsadobással akarja megölni – a kompozíció mondanivalóját még egyszer megismételje.[19] (8–9. képek)

Juvenel tehát rátalált azokra a művészi eszközökre, amelyekkel az új mondanivalóhoz megközelítően adekvát képi megoldást kapott, ám hogy leleménye mégsem igazán átütő erejű, azt annak tulajdoníthatjuk, hogy az eddig látott jellegzetes kompozícióiból, de tulajdonképpen a pozsonyi sorozat darabjainak nagyobb részéből éppen az az erős *érzelmi* töltés hiányzik, amelyet az ellenreformáció művészeti teóriája a hatás egyik igen lényeges elemének tartott. Különösen szembetűnik ez például a részletesen elemzett Prudentia et gubernandi ratio képen, ahol Ferdinánd és Pázmány ülnek egymás mellett, s a kompozíció tökéletesen érzelem-mentesnek bizonyul. Hogy ez mennyire így van, az akkor tűnik még inkább szembe, ha ezt a képet összevetjük egy hasonló tartalmú Rubens képpel, a Medici Mária sorozat (1622–27) egyik darabjával.

Az összevetés, a földrajzi távolság ellenére, mindenképpen jogos, márcsak azért is, mert Rubens Medici sorozatának egyedüli közép-európai megfelelője Juvenel Ferdinánd-sorozata. Mindkettő egy tendenciájában hasonló politikai felfogásnak, egy autoriter fejedelem uralkodásának igazolására, annak palotájában a nyilvánosságnak szánt képzőművészeti reprezentálására készült. Művészi módszerük is rokon abban, hogy mindketten monumentális olajfestményre bízták mondanivalójukat s kompozícióikban az uralkodó eleven alakját állították a középpontba. Ám a legtöbb esetben egyikük számára sem tűnt elegendőnek egy valós szituáció megjelenítése, s az ábrázolt jelenetet mitológiai vagy allegórikus alakok szerepeltetésével gazdagították. Rubens legtöbb kompozícióján Medici Mária történetét a görög–római mitológia isteneinek világába helyezte, ahol Medici Mária az istenek különös pártfogoltjaként jelenik meg a néző előtt, Juvenelnél viszont Ferdinánd, noha mindig földi régiókban marad, de tetteit ezesetben sem itt, hanem egy, a földinél szintén magasabb szférában, az erények világában ítélik meg, s jellemzésére párhuzamul ótestamentumi jelenetek szolgálnak. Ezek az egybeesések nem tekinthetők véletlen megegyezéseknek. Sokkal inkább arról van szó, hogy Európa két nagyhatalmának fejedelmi udvara támasztott hasonló politikai alapállásból a művészettel szemben hasonló igényeket, és az európai képzőművészet fejlődésének ugyanabban a fázisában a hasonló követelményrendszer hasonló formarendszer megszületését eredményezte. A barokk művészet európai meghonosodásának két jellegzetes, egymástól független, rokonmegoldásának példáit láthatjuk e két sorozatban, s ha tudjuk, hogy ugyanez az igény nemcsak Párizsban és Pozsonyban hozta létre rokonjellegű alkotásait, hanem angol udvari megbízással Londonban is (Rubens: I. Jakab angol királyt dicsőítő sorozata a Whitehall nagytermében, 1630–35;[20]), akkor tűnhet igazán szemléletesnek az új mondanivaló stílusterem-

tő szerepe s érvényesülésének mechanizmusa is. Juvenel és Lamormaini ugyanis bizonyosan nem ismerték Rubens Medici sorozatát, mégis közreműködésükkel Rubenséhoz hasonló műalkotás-típus született.

Természetesen az azonosságok és hasonlóságok megvonásának alapja egy művészi módszer rokonsága volt, mert Juvenel és Rubens festői, művészi kvalitása között, csakúgy mint a két sorozat programját meghatározó egyházi személy (akik mindkét helyen rákerülnek a festményekre is), az ellenreformáció bűvkörében élő jezsuita gyóntató Lamormaini és az európai látókörű kardinális, Richelieu politikai formátuma között nem kis különbségek vannak. Minket ezek közül elsődlegesen a festői kifejezés különbségei foglalkoztatnak, s ezt jól szemléltetheti a fentebb ígért összevetés Juvenelnek és Rubensnek az uralkodó jó kormányzását reprezentáló képe között. Rubens festménye, amely XIII. Lajos nagykorúságát ábrázolja, az állam hajóját jeleníti meg, amelynek kormányát Medici Mária már átadta az ifjú XIII. Lajosnak. Duzzad a hajó vitorlája, négy emblémás pajzsokkal megjelölt erény is hajtja előre a hajót, amelynek árbóca tövénél ott áll Franciaország megszemélyesítője, az égen pedig harsonás Fáma hirdeti, hogy az ifjú király kormányzásával biztosan jó cél felé halad Franciaország hajója.[21] (10. kép) Rubens tehát ugyanúgy, mint Juvenel, históriai, allegóriai, mitologikus és emblematikus elemeket foglal hatásos egységbe, de nemcsak képi egységbe, hanem – s ez igen jelentős különbség – *emocionális* egységbe is. Rubens meg tudta valósítani mindazt, amit az ellenreformáció művészet-teoretikusai a művésztől vártak, s azzal, hogy a képi látvány hatásával érzelmi hullámokat akar kelteni, a nézőt nem csupán kíváncsi szemlélőként akarja bevonni a cselekménybe, hanem a mondanivaló átélését, a művész (és a megrendelő) szándékával való azonosulást is el szeretné érni. Juvenel is ott lépett előbbre az új művészet követelményrendszerében, ahol kompozíciójának intenzív hatású *érzelmi* töltést tudott adni. Ez leginkább a Conformitas voluntatis cum divina, azaz Egyetértés az Isten akaratával című kompozíciónál sikerült, ahol Ferdinánd császár ül a trónon, feje fölött Damokles kardja függ, balján páncélos Mars hadisten támad rá s országai, köztük Magyarország címerein tapos. Az uralkodó azonban, miként a háttér falkárpitjának ótestamentumi példázatán a sátántól gyötört Jób, aki szenvedéseiben Isten akaratát látja, nem csügged, nem esik kétségbe, hanem Isten akaratában megnyugodva a horgonnyal és duzzadó vitorlával megjelenített Remény alakja felé fordul. (11. kép) Lamormaini könyvének VI. fejezete, amelynek indító mondatát a Ferdinánd számára tengeri csillagként szolgáló isteni akaratról már idéztük, a császár állhatatosságáról szól és ott idézi Jób példáját is. Juvenel kompozíciójának *egyik* képi rétege, az ótestamentumi, tehát onnan kerül a képre, amelynek többi rétege, a valóságos históriai (Ferdinánd alakja), az antik vonatkozású (Damokles kardja), a heraldikus (a birodalom országainak címerei) és az allegorikus (a Remény és a Háború megszemélyesítője) már Juvenel invenciójából kerültek a kompozícióba. A pozsonyi sorozat valamennyi képe közül a festő ezen az ábrázoláson tudta még leginkább azt az egységet megteremteni, amely az új művészet, a barokk eszményképe volt. Alakjai és képének különböző jelentésrétegei között ugyanis olyan organikus kapcsolatot létesített, amelytől a kép *érzelmi* töltést kapott s ezáltal a szemlélő részére nemcsak gondolatilag, de *emocionálisan* is átélhető és vállalható volt.

„In statu nascendi" így tűnik fel tehát 1640 táján a barokk stílus bécsi udvari megrendelésre, egészen szokatlan módon a pozsonyi királyi vár mennyezetsorozatán. Pozsony ugyanis nem volt *ténylegesen* a magyar királyi címet viselő Habsburg uralkodó rezidenciája, noha néhány évtizeddel korábban, amikor a magyar rendi mozgalom a legerősebb volt, II. Mátyás uralkodása kezdetén, ez az óhaj is határozottan felmerült. Ám ebből gyakorlat sohasem lett, s a pozsonyi vár a Habsburg uralkodók udvari művészeti reprezentációjában – eltérően Bécstől és Prágától – nem, vagy alig játszott szerepet.[22] Hogy ez a reprezentatív sorozat mégis Pozsonyba készült, annak *politikai és művészetpolitikai* okai vannak, s ezek felfejtése már

annak a bevezetőben jelzett második kérdéskörnek a problémája, amely e sorozat *funkciójával* és célkitűzéseivel foglalkozik.

A sorozatot, mint láttuk, az a meggyőződés hívta életre, amely hallatlanul erősen bízott képzőművészet agitatív erejében. Ezt a szemléletet mindenekelőtt az ellenreformáció teoretikusai vallották, s ugyanakkor azt is, hogy a művészet és a művészek számára mindenekelőtt az *utilitasnak*, a hasznosság elvének kell irányadónak lennie. Amikor a pozsonyi sorozat gondolata felmerült, tehát az 1630-as évek legvégén, még javában dúlt a cseh rendi felkeléssel kezdődött 30 éves háború, amely a katolikus Habsburgok és a protestáns rendiség küzdelme volt, európai háborúvá szélesedve. Ha ebben a *politikai* küzdelemben a *protestáns rendiség* volt a főellenség, akkor, ha a császári udvar művészetpolitikájában következetes akart lenni s az utilitas elvét is érvényesíteni kívánta, akkor egy igen erősen politikai töltésű képzőművészeti programot ott kellett „bevetni", ahol a protestáns rendiség a legerősebb volt, tehát Magyarországon.

A cseh rendek felkelését az 1620-as fehérhegyi csatában leverték, a cseh nemesség vezető rétegének birtokait elkobozták s császárhű, zömében idegen arisztokratáknak adták. Ugyanakkor gyorsan felszámolták az egyébként is szűk bázissal rendelkező osztrák protestáns rendi mozgalmat is. A magyar protestáns rendiséget azonban Bethlen Gábor erdélyi fejedelem meg-megújuló támadásai nemcsak megvédték attól, hogy hasonló sorsra jusson, hanem a korábban szerzett kiváltságokat, így mindenekelőtt a protestáns egyházak számára kivívott jogokat is, éberen őrizték. Éppen az 1637–38-as magyar országgyűlés volt az, amely utoljára próbált igen aktívan szembeszállni azzal az uralkodói gyakorlattal, amely az 1608-as bécsi béke vallásügyi rendelkezéseit vagy kijátszotta, vagy csak részlegesen tartotta meg. Ez az országgyűlés előzte meg közvetlenül a pozsonyi vár díszítésére tervezett festménysorozat elkészítését és itt szerezhetett valójában tudomást az udvar arról, hogy a magyar rendiség milyen álláspontot képvisel az uralkodóhoz való viszonyában. Az udvarnak és a katolikus pártnak, élén Esterházy Miklós nádorral, jó oka volt arra, hogy azt javasolja, hogy a vallási kérdések ne tárgyaltassanak ezen az országgyűlésen, hanem csak a közügyek s a királyság megoltalmazásával, a törökkel szembeni védekezéssel kapcsolatos kérdések. A protestáns rendek azonban oly keményen szálltak szembe ezzel a felfogással, hogy több mint két hónapig nem is voltak hajlandók semmi másról tárgyalni, amíg végülis írásban is meg nem kapták, hogy a bécsi béke vallási rendelkezései továbbra is érvényben maradnak. Csak ezután került sor a török veszedelem, a végvárak ügyének megtárgyalására, ahol az országgyűlés mindenekelőtt azt kérte az uralkodótól: „Méltóztassék Őfelsége ezen Magyarország, mint az összes kereszténység védőfala és védőbástyája iránt való kegyes és atyai jóindulatánál fogva a római szent birodalom fejedelmeinél, meg a többi szomszédos országoknál és tartományoknál kivívni, hogy az országnak véghelyei emezeknek segélyével ... a lehető legjobban megerősítve legyenek".[23]

A magyarországi protestáns rendiség két alap-problémája, tehát a protestáns vallás oltalma és a török elleni védekezés volt. A Habsburg udvaré pedig ennek tökéletesen az ellenkezője. Az osztrák Habsburgok politikáját ugyanis a dinasztia világuralmi tervei és érdekei szabták meg, amely a hatalmas birodalom összérdekeit tartotta szem előtt. Központi kérdése a német birodalom soha el nem ért egysége volt, s így a törökkel vívott harc, azaz Magyarország problémája is csak ennek függvénye lehetett. Ehhez a politikához azonban egy erős, centralizált államhatalmi rendszert kellett volna kiépíteni, amelynek legfőbb akadálya éppen a rendiség hagyományos társadalmi struktúrája volt. Az ellenreformáció így lett a Habsburg birodalomban a centralizációs politika kerete, a reformáció védekező pozíciója pedig a rendiségé.[24]

Ezek a klasszikusan ellentétes érdekek igen markánsan rajzolódtak ki tehát a pozsonyi országgyűlésen, amely még tartott, amikor Lamormaini engedélyt kapott – pozsonyi keltezéssel – arra, hogy II. Ferdinánd erényeiről könyvet bocsásson közre. Pozsonyban került sor ar-

ra is, hogy Mária spanyol infánsnőt magyar királynővé koronázták s a magyar főnemesség, a karok és rendek a pozsonyi királyi várban nagy koronázási lakomán vettek részt.[25] Ezt követően határozhatták el, hogy *a politikai küzdelembe* bekapcsolják a képzőművészetet is és a pozsonyi királyi vár díszítésére politikai töltésű, reprezentatív festménysorozatot készíttetnek. Az ellenreformáció ideológiájának az a rendkívül erős hite, hogy egy új, egy megreformált művészet képes arra, hogy a való világ legnagyobb, összebékíthetetlennek látszó ellentéteit is feloldja, ott munkálhatott ebben az elhatározásban is. A most már „ex-császári gyóntató" bizonyosan meghatározó szerepet játszott e gondolat megszületésében és megvalósításában, és erre nemcsak könyvének a program kidolgozásában kapott kulcs-szerepe utal, hanem az a tény is, hogy azt a művészt hívták meg a távoli Nürnbergből, aki II. Ferdinándot ábrázoló művével Lamormaini és III. Ferdinánd elismerését vívta ki, amikor ők 1636 decemberében az uralkodó német-római császárrá koronázásakor a képet látták.[26]

1638–43 közt elkészült tehát Juvenel pozsonyi sorozata, amely hatását elsősorban olyan alkalmakkor fejthette volna ki, mint amilyen 1638-ban a (királynői) koronázási lakoma volt. A sorozat alap-hangvételének jellegére már többször is utaltunk. A legfeltűnőbb, hogy a képek éppen arról a két kérdésről nem szólnak, amely a magyar rendiség főproblémája volt. Az egyik tehát, hogy itt protestánsok is élnek, vallásukat a lehetőségekhez képest szabadon szeretnék gyakorolni, s a másik, hogy közel évszázada az ország hajdani fővárosában ott ül a török, akinek kiverését, az ország felszabadítását az alattvalók – katolikusok és protestánsok egyaránt – éppen a Habsburg uralkodótól várják. Ezzel szemben a magyar király palotájának festészeti dísze egy igen erős *ellenreformációs* programot közvetített, amelyben maguk a jezsuiták is több kompozíción megjelennek, illetve II. Ferdinándot annyiféle szituációban állították a középpontba, hogy így a királyi hatalom centralisztikus felfogásának reprezentánsa lett. Ebben a felfogásban a magyar vonatkozásoknak nem sok szerep jutott. Személyesen csupán Pázmány Péter érsek, a magyarországi ellenreformáció főalakja tűnik fel a sorozatban (6. kép) s egy-egy utalás történik még Magyarországra, amikor a Habsburg birodalom címerei között – Mars hadisten lába alatt – ott szerepel a magyar címer is (11. kép), s amikor a császári család csoportképén a birodalom koronái közt ott találjuk a magyar koronát is. E csoportképen azonban a sorozat megrendelője, III. Ferdinánd, a magyar király, saját, magyarországi rezidenciájában nem a magyar királyi koronával jelenik meg, hanem a *birodalmi* koronával. (12. kép) III. Ferdinándnak azonban van olyan ábrázolása is, amely őt magyar királyként mutatja be, s ezt éppen Rubens készítette egy ugyancsak politikai programot hordozó művészeti alkotás, egy amszterdami diadalkapu számára. (13. kép) Ezt a diadalkaput 1635-ben állította Amszterdam városa, a nördlingeni csatában a protestáns svédek csapatai fölött győzelmet aratott Ferdinánd ünnepélyes bevonulására.[27] (14. kép) Ott, Amszterdamban tehát magyar királyként jelent meg az a III. Ferdinánd, aki Pozsonyban, az általa készített sorozaton, magyar királyi székhelyén, német birodalmi császárként ábrázoltatta magát. Ha tehát a pozsonyi sorozatot a magyar karok és rendek végignézték, aligha lehetett kétségük afelől, hol is van Magyarország helye a Habsburg birodalom politikájában.

Van azonban a sorozatnak egy áttételes „magyar" vonatkozása. Nevezetesen az, hogy három kompozíció is foglalkozik a *cseh* rendi mozgalom jó két évtizeddel ezelőtt zajlott eseményeivel. Legegyértelműbben a Constantia in adversis aeque ac prosperis, azaz Állhatatosság a balsorsban, éppúgy, mint a szerencsében című kompozíció mondanivalóját fogalmazták meg (15. kép). Itt II. Ferdinánd ül a trónon s a cseh rendek előtte térdelő képviselőjétől (akit a kétfarkú cseh oroszlánnal díszített címert tartó nőalak – Bohemia – értelmez), hadüzenetet vesz át. A császár ezt is állhatatossággal és türelemmel fogadja, amint ezt a jobbján Mucius Scaevola mozdulatával álló Constantia, és balján a báránnyal ábrázolt Patientia jelzi. A harc tétje most is győzelem vagy bukás, amint erre a Bohemia kezében tartott pálmaág és ko-



1. Zegin, Paul: Érem III. Ferdinánd császárrá koronázására, 1636. Előlap és hátlap

2. Juvenel, Paul: Allegoria II. Ferdinánd uralkodására, 1622. Nürnberg, városháza, Kis tanácsterem

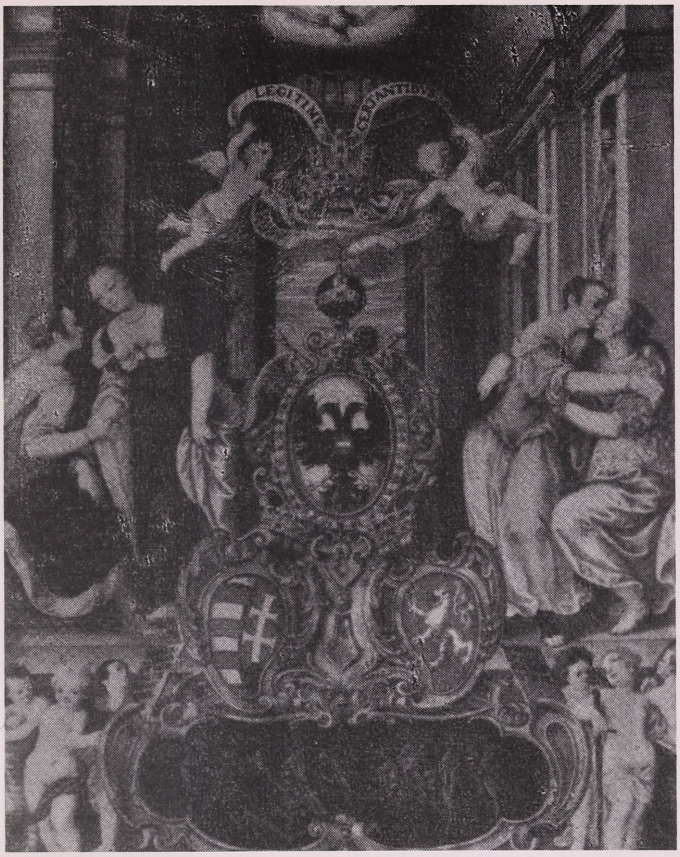




3. Juvenel, Paul: Traianus fia, 1622. Nürnberg, városháza, Kis tanácsterem

4. de Pomis, Giovanni Pietro: II. Ferdinánd, mint ellenreformátor, 1616 körül. Graz, Alte Galerie am Joanneum





5. König, Johann: Allegoria II. Ferdinánd uralkodására, 1620 körül. München, Residenz, Miniaturenkabinett



6. Juvenel, Paul: Prudentia et gubernandi ratio, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



7. Juvenel, Paul: Sinceritas et animi candor, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár

8. Sinceritas alakja C. Ripa Iconologiá-jában (Roma, 1603)

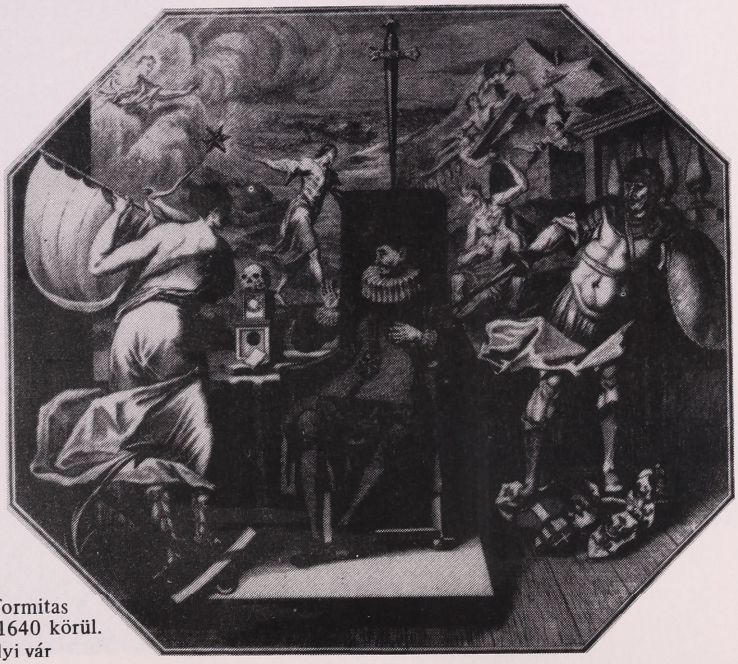


9. Fraus alakja C. Ripa Iconologiá-jában (Roma, 1603)





10. Rubens, Peter Paul után: XIII. Lajos nagykorúsága, 1622–27



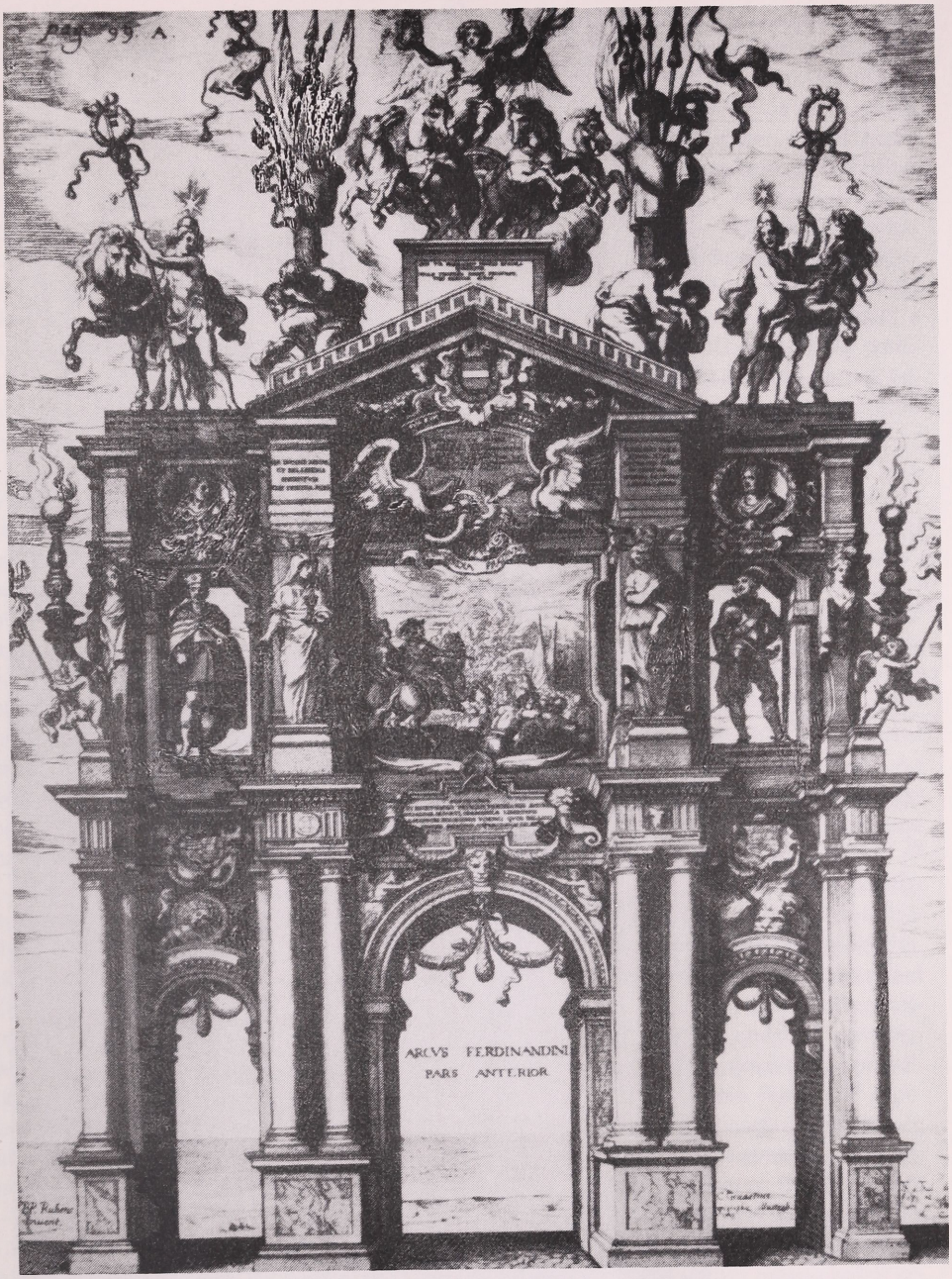
11. Juvenel, Paul: Conformitas voluntatis cum divina, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



12. Juvenel, Paul: Pietas erga suos (II. Ferdinánd, III. Ferdinánd és a császári család), 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



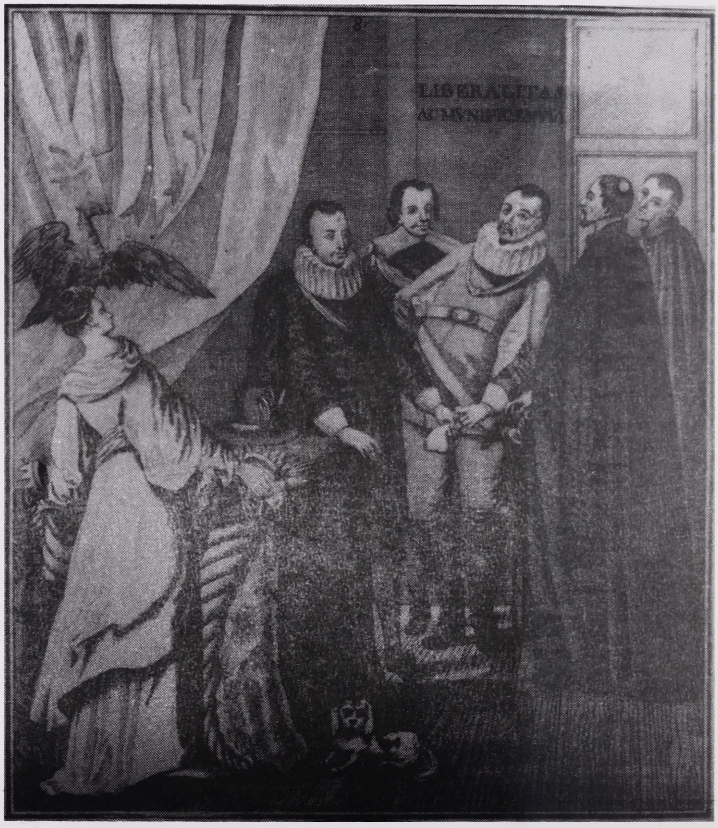
13. Rubens, Peter Paul: III. Ferdinánd, mint magyar király, 1635. Bécs, Kunsthistorisches Museum



14. Rubens, Peter Paul – van Thulden, Theodor: Diadalkapu III. Ferdinánd antwerpeni bevonulására, 1635



15. Juvenel, Paul: Constantia in adversis aeque in prosperis, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár



16. Juvenel, Paul: Liberalitas ac munificentia, 1640 körül. Egykor Pozsony, királyi vár

rona, valamint ellentéte, a kötőfék utal, végső kimenetelébe azonban belejátszik a császár és a csehek képviselője közt szárnyas keréken egyensúlyozó Fortuna is.[28] Ám a kép szemlélője tudta, hogy a Ferdinánddal szembeszegülő csehek „jutalma" a kötőfék lett, s azt is tudta, hogy a figyelmeztetés neki is szól. Ferdinánd állhatatosságát fejezte ki a cseh rendek támadásával szemben egy, már bemutatott másik kép is (7. kép). S ha egy harmadik, a Liberalitas ac munificentia (Nemeslelkűség és bőkezűség) című képen (16. kép.), a fehérhegyi csata győztes hadvezérének, a jezsuitáktól kísért Johann Tillynek megjutalmazását látjuk, akkor ezzel a cseh „epizód" a sorozat leghangsúlyosabb eseményévé lép elő. Szerepeltetése meglehetősen egyértelmű. A cseh nemesség számára két évtizeddel az események után a történet felidézésének nincs igazán jelentősége, annál inkább a csehek hajdani szövetségesének, a protestáns magyar rendiségnek, amely ezen a tájon rendi keretek között egyedül állt szemben ekkor a Habsburg hatalommal. Nekik szólt tehát a cseh rendi mozgalom kudarcának felidézése, s intő figyelmeztetésként nekik kínált tanulságot a csehek ellenállásának hiábavaló volta.

Úgy tűnik azonban, hogy a magyar rendiség és a Habsburg hatalom gyökeresen eltérő politikai álláspontjának ellentétét a művészet eszközeivel sem sikerült feloldani. Alapvető *taktikai félreértésről* tanúskodik a magyar rendiség (s nem csak a protestáns rendiség!) problémáinak teljes figyelmen kívül hagyása, azaz a török veszedelemre való hivatkozás legteljesebb mellőzése. Hogy ez a program *csak* a birodalom egészének érdekeit tartja szem előtt, hogy *csak* annak reprezentálására vállalkozik, az a magyar rendiség katolikus pártjának számára is aligha volt elfogadható. A pozsonyi vár festészeti sorozatának programját ugyanis úgy állították össze, hogy az ugyanúgy vagy méginkább állhatott volna Bécsben vagy Prágában is, ezért ez a mondanivaló a magyar rendeket inkább csak abban a vélekedésben erősíthette meg, amelyet a katolikus párt egyik elkötelezett vezető alakja, később az esztergomi érseki székben Pázmány Péter egyik utóda, Lippay György érsek így fogalmazott meg: „Az egy isteni félelemnél több jó bizony nincsen, úgy látom az egész gubernátióban. Jó az egynek igaz, de több kell hozzája. Ezek az emberek mindenestül úgy bele merültek az impériumi hadba, úgy hogy még a fülük sincs ki belőle, hogy hallani kívánnák a mi nyavalyáinkat".[29]

A magyar nemesség vezető rétege tehát nem tudta elfogadni a bécsi udvarnak azt az álláspontját, amely a törökkel a békét mindenáron fenntartani akarta, hogy erejét a német birodalom problémáira összpontosíthassa. A török ugyanis a csak papíron meglevő békét egyáltalán nem tartotta meg, sőt, látva, hogy Bécs a német hadszíntéren van lekötve, akadálytalanul dúlta, pusztította, hódoltatta Magyarország földjét. A magyar társadalom vezető rétege számára ekkor egyszerűen nem volt más lehetőség, csak az, hogy – akár az uralkodó ellenében is – országának, birtokainak és családjának védelmére keljen, s a török terjeszkedését próbálja megállítani, s hogy a török támadásokra, beütésekre maga is támadással feleljen.[30] A pozsonyi vár mennyezetkép sorozatának elkészülte után néhány évvel a magyar főnemesség megbízásából már sorra születnek azok a művészi alkotások, amelyeket ugyanúgy a barokk művészet lehetőségeibe vetett hit hívott életre, mint a pozsonyi falképeket is. Csakhogy ezek – Pozsonytól eltérően – a törökellenes küzdelmet állítják mondanivalójuk középpontjába (a Zrínyiek, Nádasdyak és Esterházyak megbízásai) s ott járt előttük példaként Zrínyi harcra buzdító eposza, az ekkortájt keletkezett Szigeti veszedelem is.[31] Az udvar megbízásából készült pozsonyi sorozat mindebből még semmit sem érzékelt, s ezért maradt tökéletesen visszhangtalan a magyar nemesi társadalomban.

Egykorú külföldi visszhangról azonban maradt egy híradásunk, és ez érdekes módon éppen francia udvari körök véleményét tükrözi. 1647 táján fordult meg ugyanis Magyarországon az a francia udvari küldöttség, amely Lengyelországban járt, hogy IV. Ulászló lengyel király első feleségének, II. Ferdinánd Cecília Renáta nevű lányának (akit Juvenel is megfes-

tett a császári családot ábrázoló pozsonyi képen, 12. kép, álló leányalak) halála után rávegye a lengyel királyt, hogy Gonzaga Mária Lujza francia hercegkisasszonyt vegye feleségül. A hazaútban Magyarországon keresztülutazó küldöttséget Pozsonyban Pálffy Pál országbíró is fogadta, és Wesselényi Ferenc mutatta meg nekik a királyi várat. A kíséret egyik tagja azután leírta és kiadta az utazás történetét, és megemlékezett a pozsonyi vár mennyezetfestmény sorozatáról is. Ezek a képek számára elsősorban azt példázták, hogy milyen nagy befolyást gyakoroltak a szerzetesek (a jezsuiták) a császárra, akinek hiszékenysége és vakbuzgósága, a francia udvari ember véleménye szerint, birodalmának annyi kárt okozott.[32]

Nem lenne érdektelen tudni, hogy Wesselényi hogyan kommentálta a képeket. Az azonban bizonyos, hogy a sorozat aktuális mondanivalót még a megrendelők szempontjából sem sokáig hordozhatott, mert az a *politika*, amely e sorozatot életre hívta, a sorozat elkészülte után néhány évvel, a westfáliai békében (1648) kénytelen volt kudarcát elismerni. Nevezetesen azt, hogy a vallásháborúk eszközeivel a hőn óhajtott birodalmi centralizáció nem valósítható meg, s hogy ehhez sokkal inkább van szükség egy jól szervezett világi államigazgatási apparátusra, hadseregre, vallási toleranciára s mindarra, amely az ellenreformációval elérni kívánt centralizációt a modern *abszolutista* államszervezéssel váltja fel.

Befejezésül a sorozat funkciójával kapcsolatban még egy kérdésre szeretnénk kitérni. A pozsonyi királyi vár korabarokk festménysorozata *modell* volt számunkra abban, hogy a császári hatalom erősítésének szándékából és az ellenreformációval való összefonódásából miként született egy új művészeti igény, s ebből egy új művészet. De *modell* volt ez az ellenreformációtól befolyásolt politika számára is, abban, hogy miként lehet a képzőművészetet, a művészi reprezentációt a politikai küzdelembe bekapcsolni. Mivel a sorozat már keletkezése idején sem volt éppen korszerűnek nevezhető, s azonkívül egy meghatározott politikai szituációhoz kötődött és abban is kompromisszum nélküli megoldást sugallt, az idő túlságosan is gyorsan haladt el felette. Tán nem meglepő, hogy mint reprezentációs műfaj, ebben nem állt egyedül. Ugyanez lett a sorsa Rubens Medici sorozatának is, amely Juvenel sorozatához hasonlóan túlságosan is „konkrét" volt, és ugyanúgy egy, még mozgásban levő politikai folyamat egyetlen „pillanatához" kötődött. Noha Rubens sorozatának „napipolitikai" célkitűzései (csakúgy mint a művészi módszer megoldásai is) egészen mások voltak mint Juvenel képei, mégis ugyanaz a sors érte, mint a pozsonyi képeket. Amikor a politikai folyamat ugyanis túlhaladt azon a ponton, amelyet az adott monumentális ciklus reprezentálni kívánt, a festményegyüttes elvesztette politikai aktualitását. Mint ismeretes, Medici Mária szembekerült XIII. Lajos és Richelieu politikájával, el is menekült Franciaországból, mert nem értette meg, hogy a katolikus Franciaországnak ahhoz fűződik politikai érdeke, hogy a katolikus Habsburgokkal szembenállva, azok politikai ellenfeleit támogassa, még akkor is, ha azok protestánsok. Korszerűtlen, a vallást a politika céljai elé helyező magatartása, amely bukását is okozta, sokban rokon azzal a felfogással, amelyet Ferdinánd jezsuita gyóntatója hirdetett a pozsonyi falképeken, de amely a politikai gyakorlatban azért nem volt ennyire merev.

Művészet és politika kapcsolatának ez a típusú modellje tehát, amelyet a Rubens és Juvenel sorozat képviselt, nem vált be.[33] Ebben azonban nem művészeti, hanem *politikai* szempontok játszottak szerepet. Olyan politikai szempontok, amelyek kívül estek a műalkotás terrénumán. A tanulság azonban, amely ebből következett, már érintette magát a műalkotást is, és a hasonló céllal ezután készült műalkotások *formanyelvét* is. Ha ugyanis most már nem politikai, hanem művészetszociológiai kategóriákkal akarjuk e jelenséget leírni, akkor azt mondhatnánk, hogy e különböző műveltségi rétegek jól bejáratott képi toposzaival megerősített monumentális uralkodó-sorozatok azért nem jelentettek járható utat a barokk művészet számára, mert abban az egységben, amely a műalkotás operatív *és* reprezentatív funk-

ciójából tevődik össze, az operatív funkciót oly mértékig túlozták el, azaz a mondanivalót oly konkréttá tették, hogy a mondanivaló a keletkezéskor adott szituáción túl nem válhatott általánossá, és ezzel tulajdonképpen önmaga reprezentatív funkcióját sem engedte érvényre jutni, sőt inkább hatását kioltotta. Ez lehetett az oka annak, hogy sem a Habsburg, sem pedig a francia királyi udvarban ez a műfaj ebben a formájában nem tért többé vissza, és a későbbiek folyamán mindkét udvar barokk művészeti reprezentációjában a hangsúly sokkal inkább a művészet *reprezentatív* funkciójára került. Ez pedig a művészi módszerben egy erősebben allegorikus, több áttétellel dolgozó, ezért általánosabb érvényű nyelv alkalmazását hozta magával. Ezt XIV. Lajos versaillesi udvarának művészeti gyakorlata éppúgy példázza, mint a bécsi udvarban VI. Károly korának művészi reprezentációja.[34]

JEGYZETEK

1. GARAS K.: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp., 1953. 51–55; Bél Mátyás Notitia Hungariae novae... c. munkájában, II. kötet (Viennae, 1736) 144–146 írta le a pozsonyi falképeket; Juvenel pozsonyi tartózkodását a barokk-kori nürnbergi várostörténeti irodalom tartotta számon, a pozsonyi várbeli képek szerzőjeként legkorábban Albrecht: Beyträge zur Geschichte des königlichen Schlosses zu Pressburg. in: Taschenbuch für die vaterländische Geschichte. (herausg. J. Hormayr–A. Mednyánsky) 1829, 108. (Vö.: Rózsa: Történetábrázolás – mint a köv. jegyzet – 94, 163, 164)

2. RÓZSA Gy.: Magyar történetábrázolás a 17. században. Bp., 1973. 81–97, 161–164; A Juvenel kompozíciókról készült rézmetszetek, amelyeket Franz Rosenstingl rajzai után Georg Nicolai és Jeremias Gottlob (?) Rugendas metszett, csakúgy, mint a képek leírása HERRGOTT, M.–HEER, R.: Pinacotheca Principum Austriae... Monumentorum Aug. Domus Austriae c. művében. III. kötet, 2. rész (Friburgi Brisgoviae 1760) 333–352. jelent meg. Herrgott leírásait – a képekhez fűzött értelmezések nélkül – újra közli Rózsa i.m. 98–106.

3. MATSCHE, F.: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin–New York, 1981. I. 68–69, 110, 131, 200.

4. A kérdéssel röviden már foglalkoztam a XXV. Nemzetközi művészettörténeti kongresszus (Bécs, 1983) barokk szekciójában tartott előadásomban. Megjelenik Reichspolitik und Kunstpolitik – Zum Ausbildungsprozess des Wiener Barocks címmel a kongresszus aktáiban.

5. KLANICZAY T.: A magyar barokk irodalom kialakulása. Megjelent ItK 1960, 319. és a szerző gyűjteményes, Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomról c. kötetében. Bp., 1961. 361.

6. Lamormaini (+1648) alakjához DUHR, B.: Geschichte der Jesuiten in der Ländern deutscher Zunge. Freiburg im Bresgau, 1913. II. 691–723; POSCH, A.: Zur Tätigkeit und Beurteilung Lamormainis. In: Mitteilungen der Österreichischen Geschichtsforschung 63 (1955) 375–390.

7. Lamormaini munkája németül Ferdinandi II. Römischen Khaysers Tugenden. (Übersetztze J. J. Curtius) címmel jelent meg (Wien, 1638). Az alábbiakban ezt, vagy – külön megjelölve – a latin nyelvű kiadást idézzük. Munkájának eszmetörténeti, politikatörténeti helyéről lásd CORETH, A.: Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich. Wien 1959. 9–14; Magyarországon éppen a 17. század első évtizedeiben támadt olyan erős érdeklődés az uralkodás elméleteivel, vagy inkább a gyakorlatával s az udvari élettel kapcsolatos kérdések iránt, hogy ekkor kezdik magyarra fordítani az egy szűkebb kör által korábban is ismert királytükröket. A legnépszerűbb talán Guevara munkája volt, amelyből előbb Draskovich János (részletet), majd Prágai András (a teljes művet) fordított (1610, ill. 1628), de ekkor fordították magyarra Erasmust is (Salánki György, 1627), valamint Lipsius Politica-ját és De constantiáját is (Laskai János, 1640, 1641). A magyar fordításokról: A magyar irodalom története II. (szerk. Kalniczay Tibor), Bp. 1964. 41–44.

8. Az eredeti latin nyelvű cimeket lásd Rózsa: Történetábrázolás, i.m. 83–91, de az elemzett képeknél mi is megadjuk a szövegben.

9. Lamormaini i.m. XX. fejezet, 89.

10. A Princeps in compendio c. művéről A. Coreht i.m. 9–11 és Matsche i.m. 68–69, 73; Paleotti szerepéről ugyanő i.m. 59.

11. E harc valódi mozgatóiról STURMBERGER, H.: Kaiser Ferdinand II. und das Problem des Absolutismus. München–Wien, 1957; MAKKAI L.: Az abszolutizmus társadalmi bázisának kialakulása az osztrák Habsburgok országaiban. In: Történelmi Szemle 1960. 193–219; BENDA K.: Habsburg politika és rendi ellenállás a XVII. század elején. U.ott: 1970. 404–427.

12. Lamormaini i.m. VI. fejezet.

13. Az érem III. Ferdinánd 1636-os császárrá koronázására készült, alkotója valószínűleg Paul Zegin volt. Előlapjára III. Ferdinánd portréja, hátlapjára a leírt jelenet került. DOMANIG, K.: Portraitmedaillen des Erzhauses Österreich. Wien, 1896. Nr. 191, XXVI. tábla.

14. MUMMENHOF, E.: Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg, 1891. 144–145; Rózsa: Történetábrázolás... 94, 95.

15. Graz, Alte Galerie am Joanneum; olajfestmény, vászon, 119x129 cm. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Ausstellungskatalog. München, Residenz, 1980. Kat. 438, p. 318

16. München, Residenz, Miniaturenkabinett; gouache pergamenen, 19,5x15 cm. Kiállítva, mint az előző jegyzetnél, Kat. 558, p. 359.

17. Paleotti szerepéről KLANICAZY T.: A manierizmus. Bp. 1975. 90–91; BITSKEY I.: Nemzetközi barokk-kutatás és magyar barokk irodalom. in: MTA I. Osztályának Közleményei 1979. 248–249; F. Matsche i.m. 59.

18. Rózsa: Történetábrázolás... 83–84

19. Rózsa: Történetábrázolás... 84.

20. HELD, J. S.: Rubens' Glynde Sketch and the Installation of the Whitehall Ceiling. in: Burlington Magazine 1970. 276; I. Jakab maga is írt „királytükröt" fia számára, amelynek magyar fordítását Szepsi Korotz György készítette el s adta ki Bazilikon dóron (Királyi ajándék) címmel 1612-ben. Lásd A magyar irodalom története II. Bp., 1964. 42.

21. Rubens Medici sorozatáról Kelényi György készített legutóbb részletes összefoglalást, amely Rubens: Medici Galéria címmel 1985-ben jelenik meg a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalatnál.

22. Erről a kérdésről GALAVICS G.: A magyar királyi udvar és a későreneszánsz képzőművészet. Előadás az 1984-es pápai, A magyar reneszánsz udvari kultúra témájú ülésszakon. Megjelenik a konferencia előadásai közt a Gondolat kiadónál.

23. ÖTVÖS L.: Az 1637–38. évi országgyűlés. Bp. 1914. 2–33.

24. Vö.: Makkai László, valamint Benda Kálmán i.m.

25. Ötvös Lajos i.m. 79.

26. LAMORMAINI, G.: Ferdinandi II. Romanorum Imperatoris Virtutes. (Viennae, 1638) ajánlásában. Vö. Rózsa: Történetábrázolás... 95.

27. Az ünnepélyes antwerpeni bevonulás programját Rubens az antwerpeni humanista Caspar Gevaerts-el együtt készítette. Rubens több diadalkaput és gazdag ikonográfiai programmal díszített alkalmi építményt tervezett, s az egész bevonulást a különböző építményekkel együtt Gevaerts metszetekkel díszített könyvben is kiadta 1642-ben: Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci... címmel. Innen való az itt közölt diadalkapu metszet is. A bevonulásról és az azt megörökítő könyvről lásd: Peter Paul Rubens 1577–1640. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln, 1977. Katalog II. 98–106.

28. Rózsa: Történetábrázolás... 85.

29. A magyar nemzet története (szerk. Szilágyi Sándor) VI. kötet, 1898. 462.

30. A magyar főnemesség álláspontjának kialakulásáról, benne Zrínyi vezető szerepéről lásd KLANICZAY T.: Zrínyi Miklós. Bp., 1964, 344–372; és PÉTER K.: A magyar romlásnak századában. Bp.,1975. 88–119.

31. A törökellenes harc képzőművészeti reprezentálásáról: Rózsa: Történetábrázolás... 107–120; GALAVICS G.:Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben – XVII. század. in: Magyarországi reneszánsz és barokk. (Szerk. Galavics G.) Bp.,1975. 231–278, és uő.: A török elleni harc és világi képzőművészetünk. in: Műv.tört. Ért. 1976. 1–40.

32. A francia követség útját leírta Le Laboureur: Relation du voyage de la Royne de Pologne et du retour de Madame la Mareschalle Guebriant par la Hongrie. Paris,1677. Idézi BIRKÁS G.: Francia utazók Magyarországon. Szeged 1948. 44; erről s a további említésekről lásd még Rózsa: Történetábrázolás... 82, 94.

33. Rubens Medici sorozatát mégis megtartották, mert festői kvalitásai, alkotójának töretlen művészi rangja a sorozat politikai tartalmától függetlenül értéket jelentettek. Juvenel sorozatáról, amely természetesen messze a Rubens által képviselt kvalitás alatt maradt, tulajdonképpen nem tudjuk, hogy mikor pusztult el. 1741-ig több Pozsonyba látogató utazó leírta, s ezért feltételezik, hogy vagy az 1760-as évek átalakításai során tűnt el, amikor a várat Albert herceg magyarországi helytartó számára átalakították, vagy az 1811-es tűzvészben pusztult el, amikor a vár teljesen kiégett. Minderről Rózsa: Történetábrázolás... 82.

34. XIV. Lajos udvarának művészi reprezentációjáról lásd Au temps du roi soleil. Les peinturs de Louis XIV (1660–1715). Kiállítási kat., Lille, 1968. Bev. J. Thuillier; VI. Károly és a képzőművészeti reprezentáció kapcsolatáról pedig F. Matsche i. m.

Géza Galavics: **Möglichkeiten der kunsthistorischen Interpretation Eine frühbarocke Herrscherfolge des Pressburger Königsschlosses**

Der Verfasser möchte seine These, wonach jedes Kunstwerk mindestens so viele Bedeutungen hat wie die möglichen Zusammenhänge und Kontexte, in denen es untersucht werden kann, anhand eines einzigen Beispiels, der Analyse eines Kunstwerks veranschaulichen. Er wählte die Folge von Deckengemälden, die im Schloss Pressburg (Pozsony, Bratislava) Ferdinand II. von Habsburg verherrlichte. Diese Fresken des Nürnbergers Paul Juvenel enstanden zwischen 1638 und 1643 im Auftrag des ungarischen Königs Ferdinand III. und sind nur in Stichen erhalten. K. Garas, G. Rózsa, F. Matsche sowie am Wiener CIHA-Kongress auch der Verfasser dieser Zeilen haben sich mit dieser Folge befasst (die Arbeiten sind in den Anmerkungen 1–4 angeführt), diesmal wird sie unter stilgeschichtlichen Aspekten sowie in den zeitgeschichtlichen Zusammenhängen ihrer Funktion und ihrer Bedeutung untersucht. Durch den Vergleich mit ähnlichen Renaissanceschöpfungen und mit der Medici-Folge von Rubens wird zunächst nachgewiesen, wie die neue Aussage das neue Formsystem, die neue (barocke) Stilsprache hervorbrachte. Im folgenden wird nachgezeichnet, dass sich die starke politische Ladung der Folge – Unterstützung der Zentralisationsbestrebungen der Habsburger und der Gegenreformation – mit der Wandlung der politischen Lage verändert hat und dass die Freskenfolge – ähnlich wie bei der Medici-Folge von Rubens – bald nach ihrer Entstehung ihre Aktualität einbüsste und in Ungarn kein Echo hervorrief. Der Verfasser kommt zum Schluss, dass gerade der rasche „moralische Verschleiss" der frühbarocken Werke vom Typ der Rubens- und Juvenel-Folge dazu geführt hat, dass in der europäischen Kunst die Beziehungen von Politik und bildender Kunst in der Folgezeit nicht in derartigen Modellen zum Ausdruck kamen, die viel zu direkt an einen gegebenen Augenblick des politischen Prozesses gebunden waren, es hat sich vielmehr eine künstlerische Methode durchgesetzt, die deutlicher die Allegorie und die mehrfache Übertragung bevorzugte.

Kelényi György

A 17. SZÁZADI MŰVÉSZET NÉHÁNY INTERPRETÁCIÓS PROBLÉMÁJA

Eugène Fromentin németalföldi utazásai során valósággal újrafelfedezte az egyetemes művészettörténet számára a 17. századi holland festőket. Nagysikerű könyvében, a Maîtres d'autrefois-ban (1876) elragadtatva írt a régi mesterekről, akik csak az ábrázolás, a megfestés problémáival foglalkoztak, nem dolgoztak „képzeletből", hanem a valóságot megfigyelve, s műveikből „teljesen hiányzott a téma". A méltató szavakban nem nehéz felismernünk a szerzőnek a tiszta festőiségre törő szemléletét: az irodalmi téma elvetését, s a műalkotás formai, kolorisztikai kérdéseinek hangsúlyozását. Hauser is megfigyelte, hogy a barokk jellemzésére használt wölfflini alapfogalmak „az impresszionizmus elismerése nélkül elképzelhetetlenek" lettek volna s barokk kategóriái milyen szoros kapcsolatban álltak az impresszionizmus elveivel.[1] A kutatás már régen felhívta a figyelmet e felfogás egyoldalúságára, de Wölfflin barokk-képét csak a stíluskorszak klasszicizáló és realista jegyeinek felidézésével egészítette ki.[2] A 17–18. századi műalkotások árnyaltabb elemzéséhez, pontosabb interpretálásához viszont még sok téves eszmével kell leszámolnunk, amelyek a jelen gondolkodási kategóriáinak és látásmódjának a múltra vetítéséből születtek.

A németalföldi zsánerképek és csendéletek egyszerű, szinte jelentéktelen motívumai látszólag mindenfajta mélyebb jelentést, komolyabb mondanivalót nélkülöznek, s a tárgyak pusztán a festői objektivitás, a valóság minden apró ténye iránt megnyilvánuló érdeklődés bizonyítékai. Más meggondolásra jutunk azonban, ha megismerkedünk a kor elméleti írásaival és a jelképes témákat értelmező, magyarázó művek (emblémakönyvek, „ikonológiák") gazdag anyagával. A szerzők hangsúlyozzák a többértelmű ábrázolások fontosságát; ajánlják a „kellemes sötétséget" (Jacob Cats), az „enigmatikus formát" (Cesare Ripa), vagyis a formával szemben elsőbbséget tulajdonítanak a jelentésnek. A műalkotás feladatának nemcsak a néző szórakoztatását, hanem tanítását, nevelését is tekintették – ezért a művekben mindig morális-didaktikus szándék érvényesül.[3] Így például az olyan „mondanivaló-nélküli" zsánerkép, mint „A katona meg a lány" (Honthorst műve a braunschweigi képtárban) nem az életből ellesett jelenet, nem két fiatal szerelmes gondtalan együttlétét mutatja. Az égő gyertya a szerelem szimbóluma – például Otto van Veen az Amorum Emblemataban is így használja.[4] Az izzó szén – amelynél Honthorst képén a lány meggyújtja gyertyáját – szintén a szerelmet jelképezi. E motívumok módosítják a kép jelentését s kapcsolatba hozzák a korszak legnépszerűbb emblémakönyveinek írójával, Jacob Cats-szal. „Spiegel van den ouden en nieuwen tyt" (1632) című munkájában két embléma is hasonló témát dolgoz fel. (17–18. kép) Mindkettő fiatal katonát mutat egy lány társaságában; az egyik képen égő tűz, a másikon izzó szénnel teli edény értelmezi a jelenetet. A mottó s a subscriptio egyértelműen fogalmaz: arra figyelmeztet, hogy a szerelem bepiszkít, megsebez, a könnyű szerelem pedig hamar ellobban, miként a szalmaláng.[5] Így válik az igénytelen életkép erkölcsi tanulságot hirdető festménnyé.

Sok németalföldi zsánerképen érzünk a jelentéktelennek tűnő cselekmény mögött komolyabb mondanivalót, didaktikus jelentést. A budapesti Szépművészeti Múzeumban látható például Cornelis de Man „Sakkozók" című festménye.[6] (19. kép) A képen szőnyeggel leterített asztalnál fiatal férfi és nő sakkozik. Mellettük macska „figyeli" a jelenetet. Az előtérben, a kandalló mellett fahasábokon fújtató hever. A szobabelső reális megfestése, az anyagszerűség virtuóz érzékeltetése ellenére a festő szándéka nem csupán az, hogy a polgári élet egy derűs epizódját bemutassa. Elől, a legszembetűnőbb helyen a tűz élesztésére szolgáló

fahasábok a telhetetlenséget jelképezik. A fújtató a szerelem tüzének élesztésére utal, s szintén a szerelemnek, az érzékiségnek jelképe a falra akasztott lant. A macska általában pozitív tulajdonságok (éberség, szabadságvágy) megtestesítője, itt azonban, a többi motívum mellett negatív jelentése (bujaság) kerülhetett előtérbe. Az asztalnál sakkozók gesztusai feltűnően hangsúlyosak; különösen a táblára mutató nőalaké. A művész minden bizonnyal a sakk taktikájára, a küzdelem fortélyaira, a szerencse forgandóságára célozva hívja fel igazi mondanivalójára a figyelmet: nem az ábrázolt bűnös életet kell élni. Nem lehet véletlen az sem, hogy éppen a legszembetűnőbb helyen, a nézővel szemben, kissé félrehúzott függönnyel ágy látható. A festmény valószínűleg egy, akkoriban ismert, erotikus emblémát elevenít meg, s a bűnös élet bemutatásával inti, figyelmezteti a nézőt az erények követésére. Cornelis de Man művén – miként a legtöbb korabeli zsánerképen – a tárgyak, a motívumok önmagukban többfélét jelentenek. A művet azonban úgy értelmezhetjük, ahogy Gerard de Lairesse a Het Groot Schilderboek-ban (1707) ajánlotta: az egyértelmű motívumok alapján „közös nevezőre" hozzuk a kép minden elemét. Emblémák szerepeltetésére nemcsak a holland életképekkel kapcsolatban kell gondolnunk, hanem szinte minden műfaj elemzésekor. Az embléma a barokk korszak talán legnépszerűbb irodalmi és egyik legáltalánosabb képzőművészeti formája volt.[7] Összhangban állt a kor meggyőződésével, hogy a teremtett dolgok és jelenségek egyúttal jelképek is, amelyek mélyebb összefüggések felé, magasabb, transzcendens régiók irányába mutatnak. A 17–18. századi művész ezért alkotásain metafórákat használ és a „szó szerinti" jelentés mögött legtöbbször átvitt értelemre is utal. Az embléma-gyűjtemények páratlan népszerűségét az újrakiadások, a fordítások nagy száma bizonyítja – Alciati Emblemata-ja például 150 kiadást ért meg. A közönség igen széles rétegei ismerték e jelképes formát és értették jelentését. Claude-François Menestrier „Inventions Emblematiques" (1684) című művét olvasva az is világos, hogy az emblémák mindenhol helyet kaphattak a templomtól az alkalmi építményig, a kastélytól az arzenálig.[8]

Az egyik legfontosabb terület, amelyen a műfaj emlékei szerephez jutottak, a falképfestészet volt. A 17. században, amikor a falfelület nagy részét stukkódísz borította, a festmények számára csak kis tér jutott. A falmezőket nem tölthette ki egységes, nagyobb narratív ábrázolás, ezért igen kedvezőnek látszott a tömör, jelképes emblematikus forma – önállóan, vagy a nagyobb festményeket kiegészítve. A mennyezetképekkel eddig viszonylag keveset foglalkozott a kutatás; a műveket tematikusan továbbfejlesztő, argumentáló, megvilágító vagy értelmező emblémák beható vizsgálata pedig még teljesen hiányzik. Az elrendezés, az ikonográfia sajátosságairól így nagyon kevés biztosat tudunk. Úgy tűnik, a vizsgálódások legnagyobb hiányossága az, hogy a műveket elszigetelve, külön-külön szemlélik. Meghatározzák forrásukat, a kiindulásul választott könyveket, s azokból megállapítják jelentésüket – vagyis megelégednek az ikonográfiai tények feltárásával. E szemlélet azzal magyarázható, hogy az emblémát még mindig irodalmi műfajnak tekintik, amelyben a szöveg dominál s kifejezi – vagyis kimeríti – a mondanivalót. A műfaj sajátossága azonban a kép és a szöveg teljes összefonódása, a funkció kettőssége („bemutatás" és „értelmezés"). Az ábrázolás elemei kölcsönösen megvilágítják, kiegészítik egymást, nem bonthatók illusztratív illetve interpretatív komponensekre. Az emblémák értelmezését csak akkor tekinthetjük meggyőzőnek, ha a kutatás a „kép" (pictura) magyarázó, értelmező, azaz a jelentést kiteljesítő szerepét is meghatározza.

Egészen bizonyosnak látszik, hogy az egyes jelképek helye nemcsak a nagyobb mennyezetképek tematikájával függött össze, hanem a tér sajátosságával, funkciójával is. A nagyszombati jezsuita-templom mennyezetképein megfigyelhetjük ezt az összefüggést. A boltozaton négy nagy freskó (E. Gruber, 1700 k.) mutatja be a tituláris szent, Keresztelő Szent János életének fő eseményeit és mártíromságát. (20. kép) Minden mező kétoldalán két-két ovális embléma látható; csak a szent jelenti a kapcsolatot a két ábrázolástípus között. Az

emblémák sorrendjét – miként a középső nagy freskóét is – keletről nyugat felé alakította ki a művész. Az északi oldalon végigfutó sorban az „életrajz" olvasható le: Ioannes sanctus in utero; Sanctus in domo paterno... majd a sor végén: Sanctus in carcere. Délen a szent küldetését fejtik ki az ábrázolások: Joannes homo missus a deo; ... Plusquam propheta; Praecursor Domini. Mindkét csoport végén, közvetlenül a bejárat után következik még egy embléma: a Verbi cognatus és a Vox clamantis feliratú. Bár ezek is a szentre utalnak, mondanivalójuk összefügg a térrel is, amelyhez tartoznak. A belépő hívő előtt elsőként tűnnek fel s közvetlenül hozzá szólnak. Az „ige ismerete" és a „panasznak hangot adás" a templom egészének funkciójához tartozik; az egyház (és maga a szent) hirdeti e művekkel, hogy kapcsolatot jelent Isten és a közösség között. Az emblémák tehát kiválnak a festmények rendszeréből és a „belépés", „befogadás" jelentését transzponálják a képi világba.

Nemcsak a „szabályos", mottóval és subscriptióval kísért emblémákra kell felfigyelnünk, hanem a szövegtől önállósult, kerek jelenetté vált kompozíciókra is. Rubens önarcképe feleségével a lugasban (München) például az első pillantásra nem árulja el, hogy egy 16. századi emblémával tart rokonságot.[9] (21. kép) A megoldás ezért sok találgatásra adott okot: a portré csoportképként túlságosan kötetlennek, szabadtéri ábrázolásként pedig igen korainak hatott. A művész a festmény készítésekor Alciati könyvének „Matrimonium" feliratú fametszetét idézte fel, vagyis egy régóta ismert és elterjedt képtípushoz igazodott. A metszeten szabadban ülő pár látható; jobb kezük – a házasságkötés gesztusára emlékeztetve – ugyanúgy összekulcsolódik, mint a Rubens-házaspáré. Az embléma ismeretében a festmény mondanivalóját egyértelműbben meghatározhatjuk s közelebb kerülhetünk azokhoz az érzelmekhez, gondolatokhoz, amelyekkel az egykori néző a művet fogadta.

Hasonló megfigyeléseket tehetünk Rubens több más képén is, így például a Medici Mária megérkezése Lyonba című.[10] A kompozíció felső részében Jupiter és Juno alakjában IV. Henrik és Medici Mária jelenik meg: jobb kezük házastársak módjára egymásba fonódik. Lent, oroszlánok vontatta diadalszekéren koronás istennő vonul. A festmény igazi témája az uralkodópár házassága. A fiatal francia királyné új hazájába érkezve, Lyonban találkozott először a királlyal és a firenzei „per procura" eljegyzés után itt tartották meg az esküvőt. A kép előterében, a diadalszekér elé fogott két oroszlán hátán fáklyás puttók lovagolnak; látszólag csupán dekoratív motívumként töltve ki a felületet. A csoport azonban a 17. századi néző számára jól érthető jelentést tartalmazott. Alciati művében az Etiam ferocissimos domari című embléma hasonló jelenetet mutatott, a felirat és a magyarázó szöveg szerint a szerelem mindenható erejére utalva.[11] IV. Henrik a savoyai hadjáratról érkezett az esküvőre, és a házasságkötés után mintegy 10 évig békében uralkodott. Az embléma segítségével Rubens – illetve a festmény megrendelője – közvetve utalhatott Medici Mária emberfeletti hatalmára, vonzerejére, jótékony befolyására.

A jelképes tartalom a legkülönbözőbb képtípusokban kaphat szerepet s előfordulására fel kell figyelnünk. Rembrandt drezdai Önarcképe Saskiával jól példázza, milyen tévútra juthat a kutató, ha a festményt nem a megfestés korának képzeletvilágával, mondanivalójával szembesíti, hanem egy későbbi időszak szemlélete szerint értelmezi. Szinte minden szerző a túláradó jókedvet, a fiatal házasok boldogságát, vagy duhaj mulatozását olvassa le a képről s azt szituáció-portrénak tekinti.[12] Bergström hívta fel a figyelmet arra, hogy a tárgyak valójában jelképek, sőt, az egész kompozíció mélyebb értelmet takar.[13] A holland festők gyakran ábrázoltak kocsmában mulatozó társaságot. A kor sajátos logikája szerint a bűn bemutatásával tulajdonképpen annak ellentétére, az erényes életre hívták fel a figyelmet. A gondtalanul szórakozó, tivornyázó párok a bibliai „tékozló fiú" történetét idézik fel, hogy mértékletességre, józanságra és jámborságra buzdítsák a nézőt. E képeken bizonyos motívumok vissza-visszatérnek, s egyértelműen jelzik a témát. Így mindig szerepel a néző felé forduló figura, felemelt

kezében pohárral; mellette nőalak, a háttérben fatábla, krétával húzott rovásokkal s díszként egy páva-forma. A 17. századi néző számára világos volt az utalás: az ivó férfialak magát a főhőst, mozdulata a mértéktelenséget, a fatábla pedig a kocsmában elherdált vagyont jelentette. A bűnök közül kettőt – voluptast és superbiat – jelképezett a nőalak, illetve a páva. Rembrandt festményén a képtípus valamennyi jellegzetes eleme fellelhető, s így azt morális-didaktikus ábrázolásnak kell tekintenünk. Nem tudjuk, miért festett a művész önarcképet, miért öltötte magára hősének alakját. Lehetséges, hogy így jelezte önvádját: ő maga is bűnös, „tékozló fiú", aki bűnbocsánatra szorul. Elképzelhető azonban az is, hogy az azonosulás nem állt szándékában, pusztán a kor divatos „portrait historié" típusát követve kölcsönözte arcvonásait a figurának.

Az önarcképek vizsgálata még sok új megfigyelésre kínál lehetőséget; az eddigi értelmezések további kiegészítésekre szorulnak.[14] A művészképmások iránt mind a közönség, mind a kutatás különleges érdeklődést mutat; az egyéniség tükrének tekinti azokat, melyekben a művész személyiségének titkait kutatja, lelkének legmélyebb rétegeit tárja fel. A szerzők örök emberi-művészi kérdésekre, a festő lelki konfliktusaira, belső kételyeire, a feladattal birkózó zseni magányosságának jeleire ismernek az arcvonásokon. E problémák azonban meglehetősen új keletűek, s aligha tartoztak a 17–18. századi ember szellemi horizontjához. Az egyén mélyreható pszichikai elemzése, a szenvedélyes önvizsgálat még távol állt a kortól. A lelki élet törvényszerűségeiről, a tudat felépítéséről, mozgató erőiről vallott neoplatonikus elképzelések, tudományos ismeretek sem voltak még alkalmasak az árnyaltabb, modernebb elemzéshez. A pszichikum sajátosságait nagyrészt a temperamentum-elmélettel, a csillagképek hatásával s az érzelmek tanával magyarázták. A képzőművészetben leginkább az érzelmek és a mozgások, gesztusok kapcsolatát hangsúlyozták. Hosszú ideig Charles Lebrun Traité des passions című (1667) műve számított a legismertebb, általánosan elfogadott és követett munkának e területen. Az is elgondolkoztató, hogy a magánélet szférája, a feladattal birkózó festő nehézségei, egyéni gondjai, a barokk elméletírók tanúsága szerint nem tartoztak a közönségre – hiszen a művészettől a valóság szelektált, idealizált bemutatását kívánták. Az önarcképeken így sokkal inkább a művészek társadalmi helyzetében bekövetkezett változások, egyéni és társadalmi célok, a festészetről vagy szobrászatról vallott elvek öltöttek formát, mintsem az elmélyült lélektani megfigyelések. Hangsúlyoznunk kell a formai és ikonográfiai tradíciók továbbélését is; – ezek szintén az egyéni, az egyszeri önvizsgálat ellen szólnak.

A festők, miután kivívták, hogy művészetüket az artes liberales közé sorolják, többnyire a kézművesektől távol álló, csak szellemi tevékenységet folytató polgárokként, a társadalom tekintélyes tagjaiként mutatkoztak a képmásokon. Előkelő ruhában, kezükben ecsettel, palettát tartva – sokszor még ezen attribútumokat is nélkülözve –, semleges háttér előtt s nem a műterem egyszerű környezetében ábrázolták magukat (pl. Cornelis van Haarlem, 1580 k., Brüsszel). A fiatal Rembrandt, Leidenből Amszterdamba költözve, sikereinek teljében, megbízásokkal elhalmozva, több önarcképén tisztes polgárként, megbecsült, vagyonos emberként festette le önmagát (pl. 1637-es műve a Louvreban, 1640-es arcképe a londoni National Galleryben). Vagyis még a legnagyobbak, a legeredetibb tehetségek is igyekeztek összhangra hozni a legszemélyesebb képtémát a kor uralkodó társadalmi eszményével. Ugyanezt mondhatjuk el azokról a portrékról, amelyek a művészt munka közben, műtermében ábrázolják. A nagyobb képkivágás, a belső térben elszórtan heverő tárgyak (gipszszobrok, könyvek, maszkok, hangszerek) nem pusztán a magánélet szférájába nyújtanak betekintést. A kellékek azt jelzik, hogy a festő nem egyszerű kézműves, hanem magasabb kiképzést kapott valamelyik Akadémián. Gerrit Dou drezdai önarcképén (1647) a földgömb, a lant, a birkózó figu-



17. Embléma J. Cats 1632-ben, Amsterdamban megjelent könyvéből



18. Embléma J. Cats 1632-ben, Amsterdamban megjelent könyvéből



19. Cornelis de Man: Sakkozók. Szépművészeti Múzeum



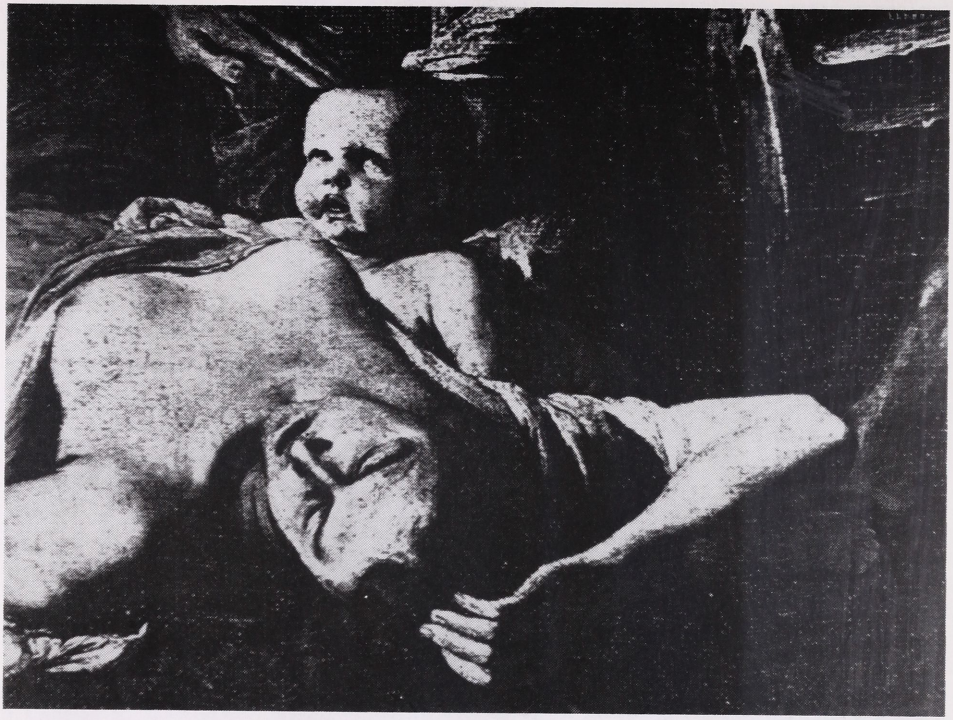
20. P. A. Conti–J. E. Gruber: Stukkó és mennyezetképek, 17. szd. vége, Nagyszombat (Trnava), jezsuita templom



21. Rubens: Önarckép feleségével a lugasban, 1610. München, Alte Pinakothek

22. Poussin: Asdodi pestis, 1630–31. Párizs, Louvre





23—24. Poussin: Asdodi pestis (részlet)



rák gipszmásolata, a maszk, a vázlatkönyv egy-egy stúdiumra utal, s hangsúlyozza: a művész „tudós festő", aki „stúdiójában" alkot.

Egyes műveken a mai néző számára szokatlan elemeket figyelhetünk meg; jelentésük azonban a kor jelképeinek ismeretében feloldható, sőt, tradicionálisnak nevezhető. Rembrandt az 1630-as 40-es években számos önarcképén olyan „kosztümszerű" öltözetben mutatkozik, amelyről még legérzékenyebb, legértőbb elemzője, Wilhelm Pinder is csak annyit tud mondani, hogy „személyiségének, jelentőségének felfokozására" szolgál.[15] Feltűnő, milyen gyakran visel tollas kalapot (pl. Hága, Mauritshuis; London, Wallace-gyűjtemény, Vaduz, galéria), amely Pinder szerint azt jelenti, hogy „tisztként" jelenik meg a néző előtt. A fantáziadús sapka, a tolldísz azonban Ripa Iconologiája alapján könnyen megmagyarázható: az ingeniumot, a gazdag fantáziát fejezi ki.[16] Ripa művében „Capriccio" alakja tollas kalapot visel s azzal – a magyarázó szöveg szerint – az ötletek tarkaságára, a gondolatok szárnyalására utal. S. Hoogstraten „Inleyding tot de Hooge Schoole" (1678) című könyvében az egyik fejezet élén Terpsichoret, a költészet múzsáját látjuk, fején tolldíszű turbánnal. A költeményben, amely a metszetet kíséri, olvashatjuk, hogy a múzsa díszeivel felékesíti a művet, miként magát is a különleges öltözékkel. A Rembrandt-tanítvány műve láttán arra gondolhatunk, hogy a mester 1631-es, Petit Palais-beli önarcképének furcsa, keleties ruhája, hosszú tollal díszített turbánja is hasonló jelentést takar.

Az önarckép-kompozíciókat, a ruházat részleteit, az attribútumszerű kísérőelemeket alaposabban megvizsgálva feltűnik, milyen sok a hagyományos motívum, a tradíciókból átvett megoldás, s mennyire szűk tere marad a művésznek, hogy – mai elképzeléseink szerinti – fő feladatával, önmagával szembenézzen. A festményeken gyakran találkozunk képből kinéző, felsőtestével oldalra vagy a néző felé forduló, szélesen gesztikuláló, gazdagon redőzött ruhájú figurával. Mozgalmassága nem öncélú s nem pusztán a barokk stíluseszményből következik, hanem az antik retorika elveinek felel meg (Quintilianus: decor quoque a gestu atque motu venit).[17] A mimika, a széles mozdulat az érzelmek jele s a festőnek – miként Franciscus Junius a De pictura veterumban tanúsítja[18] –, szenvedélyesnek, testileg-lelkileg mozgékonynak kell lennie. Csak így képes a nézőt magával ragadni, meggyőzni s érzelmeit felkeltve cselekvésre ösztönözni.

Számos más, tradicionális elem tűnik még fel az önarcképeken, tehát a leginkább személyesnek tekintett műfajban: például a ráncolt homlok, az összehúzott szemöldök, amely a művészet szellemi természetét hangsúlyozza, vagy a mellhez szorított kéz: az őszinteség, az érzelmesség jele. A jellemzést „kívülről" egészíti ki néhány hagyományos kellék: a kézben tartott vázlatkönyv (például Poussin önarcképén), a „disegno", vagyis az akadémikus doktrínák jelképe, vagy a könyv, a „pictor doctus" eszmény szimbóluma (Van Dyck művén, a Simon Vouet képmásán). Bár az ismétlődő, konvencionális elemek, a sajátos jelentésű részletek nem zárják ki az elmélyült, pszichikai analízis lehetőségét, mégis arra figyelmeztetnek, hogy a személyiség feltárásának vágyát nem tekinthetjük a barokk művészek egyetlen céljának.

A seicento művészet sok jellegzetességét magyarázhatjuk meg, ha számot vetünk a retorika elméletének hatásával is. A reneszánsz neoplatonikus művészetelméletét a 16. század végétől arisztoteliánus szemlélet váltotta fel, amely a retorika tételeit, módszereit a képzőművészetben és az építészetben is érvényesnek tekintette.[19] Elfogadta a festészet és az irodalom (s ezen belül az ékesszólás tana) lényegi azonosságát, s elismerte, hogy azokra az eszközökre kell koncentrálni, amelyek hatnak a nézőre, meggyőzik a mondanivaló igazáról. A művész számára új probléma jelentkezett: alkotás közben a „kívülállókra", a közönségre kellett gondolnia, majdani reakcióit, lelki rezdüléseit mérlegelnie. Białostocki találó megfogalmazása jól megvilágítja a műalkotás új szerepét: „A mű már nem objektív tény, hanem a cselekvés esz-

köze". Hozzátehetjük: a művészet elsősorban a persuasio technikájává vált. A retorika elméletírói jól tudták, hogy a hallgatót akkor győzhetik meg, ha érveikkel sikerül emóciót kelteniük, s így az érzések útján az értelmet is befolyásolhatják. A kor legtöbb művésze gondosan tanulmányozta, milyen eszközökkel szólhat az érzelmekhez. Míg a reneszánsz idején a valóság, a természet minél tökéletesebb imitációját (esetleg szelektív utánzását) tekintették eszménynek, most a hatáskeltést, a meggyőzést. Kidolgozták az érzelmek ábrázolásának módozatait, megvizsgálták, hogyan lehet a mozgás, a kézmozdulat, az arckifejezés, a redőzet, a színezés segítségével a lelkiállapotot is tükrözni. Poussin a retorika klasszikusára, Quintilianusra hivatkozik, amikor megállapítja: a „cselekvés" (a „test nyelve", language du corps) „nélkül hatástalanok az eszmék, a bizonyítékok, a kifejezések".[20] Baldinucci is a szónok képességeit fedezi fel Berniniben („portava in cio l'esempio dell'oratore"),[21] miközben felsorolja alkotói eszközeit.

Poussin több művén világosan felismerhetjük a retorika módszereinek tanulságait. Fiatalkori képe, az 1630–31-ben festett „Asdodi pestis" jól példázza e felfogást.[22] (22–24. kép) A mű témája a Bibliából való (Sámuel 1. könyve, 5, 1–6 és Exodus 37, 1–9). A szöveg szerint a filiszteusok elragadják a Frigyládát és Dágon templomában helyezik el. Az Úr haragjában földre dönti és széttöri a bálványt, a bűnösöket pedig pestissel sújtja. A téma igazi heroikus történet s ezért méltó a „grand style"-hez. Bár a művész nem foglalkozott kortárs eseményekkel, ezúttal mégis az aktualitásból merített ösztönzést: 1630-ban pestis pusztított Itáliában és Milánó lakosságát valósággal megtizedelte. A szörnyű csapás ábrázolása katartikus élményt válthatott ki a nézőben; érzelmeiben a részvét, a szánalom és a félelem keveredett.

A művel kapcsolatban először az invenció kérdését kell megvizsgálnunk. Poussin elsőnek dolgozta fel a témát: közvetlen mintaképre tehát nem támaszkodhatott. Az invenció azonban nem kíván teljes újszerűséget; magában foglalja a toposzt, a konvenciót is, vagyis „kitalálás" helyett sokszor „rátalálást" jelent. A művész felhasználja a nagy elődök-kínálta előzményeket: nem azért, hogy formateremtő képzeletét kisegítse, hanem azért, mert a nagy mesterek egy-egy motívumot „örökérvényű" formában fogalmaztak meg. A háttér jobb oldalán, a lépcsőn két férfi halottat visz: csoportjuk szinte pontosan másolja Raffaello „Krisztus sírhoz vitele" című művét. Az előtérben az oszloptöredékekre hanyatló haldokló figura és a halott anya két gyermekével jól ismert alkotást idéz: Marcantonio Raimondi metszetét Raffaello „Pestis Frígiában" című műve nyomán. Bellori, a kortárs életrajzíró is észrevette Poussin kapcsolatát a nagy előddel: a festményről írva megjegyezte, hogy a művész Raffaello halál-ábrázolását utánozta, Marcantonio metszetei alapján.[23] Az invenció legfőbb forrása a bibliai szöveg; ezt Poussin igen hűen követte, minden részletét megjelenítette.

A kompozíción belül híres irodalmi mintaképre ismerünk az előtér egyik csoportjában: halott anyját hiába keresi egy kisfiú. Plinius szerint Apelles is feldolgozta a témát s Poussin e híradás nyomán újra megfestette a jelenetet.

A retorika elmélete szerint a szónok második feladata az anyaggyűjtés után a diszpozíció, a hatásos elrendezés. Az „Asdodi pestis" kompozícióját egyértelműen meghatározza a helyszín, az építészeti háttér. A művész – talán egykori pártfogója, Marino hatására – azt vallotta, hogy a világ színház, és a szereplők a festményen színpadszerű térben mozognak. A háttér architektúrája Serlio 2. könyvének „scena tragica"-ját követi. A cinquecento elmélete szerint a színdarabok témájának megfelelően háromféle díszlet készíthető: tragikus, komikus és szatirikus. A tragikus díszlet a pestis, a sorscsapás jelenetéhez illő környezetet jelent. E színpadszerűen kitáguló, de kétoldalt és hátul lezárt térben a figurák elrendezését két törekvés határozza meg: a középtérbe a bálvány ledöntését szemlélő megdöbbent, rémült férfiak és nők, előre pedig a pestis pusztítását demonstráló haldoklók és halottak kerültek. A kép előterében additíve, „felsorolásszerűen" kapcsolódnak egymáshoz a csoportok, hogy a bünte-

tés minden szörnyűségét a néző elé tárják. Az izolált csoportok sorbafűzésével a káoszt, a reménytelenséget fejezi ki a művész. Az eltérő mondanivaló indokolja, hogy a két térréteg alakjai nem azonos perspektíva szerint készültek: elől a nézőpont valamivel alacsonyabb, mint a középrészben.

Az elocutiót, a téma kifejtését vizsgálva feltűnik, Poussin milyen alaposan kifejti a bibliai történet minden oldalát, az események okát, a büntetés következményeit. A középtérben balra, a bálvány és a frigyláda előtt a belépésre felszólító pap körül megrémült tömeg gyűlik össze. A félelem, a meglepetés érzelmei tucatnyi figurán hullámzanak végig, más-más formában, eltérő reakciókat kiváltva. Elől, a halottak csoportján kívül több alak is gazdagítja az „érvelést", a téma kifejtését. Bal oldalt feltűnik egy ifjú, amint megriad a dögvészt terjesztő patkánytól. Jobbra, melankolikusan, sorsukba beletörődött haldoklók felé megdöbbent férfi és nő közelít. Mellettük felemelt karral, riadtan elszaladó kisfiút látunk: a rémületet jelképezi. Poussin Caravaggio „Szent Máté mártíromsága" című képéről vette át e motívumot s többször is hasonló értelemben szerepeltette. A festmény összes szereplője a földre, vagy maga elé néz, az égre senki sem tekint, reménnyel, imával senki sem fordul az Úr felé. A művész így is szemléletessé tette a város lakosságának bűnösségét, pogány hitetlenségét.

A retorika egyik legfontosabb fejezete a gesztusokkal foglalkozik. Quintilianus részletesen tárgyalja, milyen kézmozdulatokkal kísérje a szónok beszédét, hogy érzelmektől fűtött, meggyőző szónoklatot tartson. Poussin minden figurája beszédes gesztussal reagál az eseményekre; nem hevesen, de érzelmeit világosan jelezve. A kortársak egyöntetűen dicsérték a középső, előrehajló férfi mozdulatát: egyik kezével gyengéden távoltartja a halottól kisgyermekét, másikkal befogja orrát – mert a korabeli felfogás szerint a pestist a levegő „megromlása" idézi elő. A tömeg félelmét határozatlan, gyenge, nem életteli gesztusok jelzik – ahogy Lomazzo traktátusa is tanácsolja.[24] A tétova kézmozdulatok sehol sem irányulnak felfelé, mert az – az elméletírók szerint – emelkedettséget jelent.[25]

Ennyi tudatosság láttán, és ismerve Poussin meggyőződését, hogy a forma csak eszköz, s a nézőre rendszerint nem a képtémával, hanem az ábrázolásmóddal („modusszal") lehet hatni, a retorika elveinek követését a mester alapvető művészi eljárásának tekintjük. G. C. Argan, aki az elsők között mutatta ki a retorika és a barokk képzőművészet kapcsolatát, felsorolja kifogásait is, amelyeket a műalkotások láttán érez. Hiányolja, hogy a művész – megelégedve a valószerűvel, a hatásossal –, nem mélyül el feladatában, nem igyekszik mindig új, soha nem volt megoldást találni. Ez azonban inkább a 17. századi művészetfelfogásból fakad, amely a tradíciónak nagy szerepet tulajdonít – akár a természetmegfigyelés rovására is. Poussin, Betlehemi gyermekgyilkosság című festménye (Chantilly) jól példázza, hogy még a legnagyobbak képzeletét is áthatja a konvenció. A főalak, a katona mindenben Lomazzo és Ripa leírását követi. Ripa „Harag" figuráját, Lomazzo „harcias" alakját a következő tulajdonságok jellemzik: fiatal, karcsú test (mert a hevesség az ifjúság sajátja, a belső tűz kiszárítja a testnedveket), erős végtagok, alacsony homlok, sűrű szemöldök, előreugró áll, sötét haj, vöröses testszín. Mindezek a vonások Poussin művén is megfigyelhetők, noha a tulajdonságok képpé formálása egyedi, és meglehetősen valószerű. A realizmus célja azonban nem a cselekmény és a forma összhangra hozása, nem a szituáció átélt megelevenítése, hanem a mondanivaló érzelmi telítettségének biztosítása. Poussin és kortársai szerint a tradíció már kialakította a legjellemzőbb, a leghatásosabb elemeket, amelyeket a művésznek csak a kép nyelvére kell fordítania.

Az a tény, hogy a barokk képzőművészetben emblematikus, allegórikus és retorikus elemek is feltűnnek, sőt, meghatározó szerepet játszanak, az interdiszciplináris, komplex kutatások jelentőségére hívják fel a figyelmet. Egyelőre még hiányoznak azok a vizsgálatok, ame-

lyek az említett területeket is bevonnák a művészettörténész látókörébe és a megfigyeléseket rendszereznék az interpretáció számára.

JEGYZETEK

1. HAUSER A.: A Művészet és az irodalom társadalomtörténete. Bp. 1968. 1. kötet 339.
2. Seicento europeo. Realismo–Classicismo–Barocco. Kiállításkatalógus. Roma, 1956–57.
3. A németalföldi zsánerképekről két kiállítást rendeztek az elmúlt években: Tot lering en vermaak. Amszterdam, 1976. Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jhs. Braunschweig. 1978.
4. VEEN, VAN O.: Amorum Emblemata. Antwerpen, 1608.
5. Die Sprache der Bilder... 91.
6. Bp. Szépművészeti Múzeum, Ltsz. 320
7. Az emblémákról alapvető mű: SCHÖNE, A.: Emblem und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968[2].
8. HARMS, W.–FREYTAG, H. (Hrsg.) Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. München, 1975. 73.
9. KAUFFMANN, H.: Rubens und Isabella Brant in der Geissblattlaube. In: P. P. Rubens. Bildgedanke... Berlin, 1976. 33–49.
10. Rubens Medici-ciklusáról, amelybe e kép is tartozik: THUILLIER, J.–FOUCART, J.: Le storie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo. Milano, 1967.
11. HENKEL, A.–SCHÖNE, A.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jhs. Stuttgart, 1967.
12. Például C. Vosmaer (1868), C. Neumann (1902) monográfiájában.
13. BERGSTRÖM, I.: Rembrandt's Double Portrait of Himself and Saskia... In: Nederlands Kunsthistorisch Jahrboek. 17. 1966, 143–169.
14. RAUPP, H. J.: Selbstbildnisse und Künstlerporträts. Kiállításkatalógus. Braunschweig. 1980.
15. PINDER, W.: Rembradts Selbstbildnisse. Königstein i.T. 1956.
16. RIPA, C.: Della novissima Iconologia... Róma, 1625.
17. Idézi Raupp, op.cit. 14.
18. JUNIUS, F.: De pictura veterum libri III. Amszterdam, 1637. 182.
19. A retorika és a barokk művészet kapcsolatáról az 1954-es velencei kongresszuson több előadás hangzott el. Az anyagot E. Castelli adta ki, Retorica e barocco címen (Roma, 1955). Témánkhoz elsősorban Argan előadása (La rettorica e l'arte barocca) és Tagliabue, G. M.: Aristotele e barocco című írása kapcsolódik.
20. Poussin hivatkozását idézi: GRAUTOFF, O.: Nicolas Poussin. München, 1914. 406.
21. BALDINUCCI, F.: Vita di Bernini. ed. S. Ludovici. Milano, 1948. 145.
22. Párizs, Louvre. A képpel foglalkozó szerzők nem érintik a retorika kérdését.
23. BELLORI, G. P.: Vite de pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672. 155.
24. LOMAZZO, G. P.: Trattato dell'arte della pittura. Milano, 1585. 128.
25. Lomazzo op. cit. 129.

György Kelényi: **Einige Interpretationsprobleme der Kunst des 17. Jahrhunderts**

Der Aufsatz behandelt einige inhaltliche Elemente der Barockmalerei und stellt die Formen der symbolischen Darstellung der Epoche vor. Es wird darauf hingewiesen, dass in zahlreichen Gattungen des 17. Jh., in denen zuvor die Forschung nur die Festhaltung der Wirklichkeit, des Naturanblicks zu schätzen wusste, eine symbolische Aussage enthalten ist. So lässt sich z. B. die symbolische Aussage der „Schachspieler" von Cornelis de Man (Budapest, Museum der bildenden Künste) hinter der Genreszene herausschälen: der Maler führt dem Betrachter eine Bordellszene vor Augen, um ihn an ein tugendvolles Leben zu gemahnen.

Die Eigenarten der emblematischen Darstellung lassen sich an den Deckenfresken der einstigen Jesuitenkirche von Nagyszombat (Tyrnau, Trnava, ČSSR) genau beobachten. Die begleitenden Embleme gehören nur zum Teil zu den grossformatigen Darstellungen, sie stehen auch untereinander in Verbindung und bilden ein selbständiges System. Sie zeigen Ereignisse aus dem Leben Johannes des Täufers bzw. führen seine Sendung auf. Zu einem bestimmten Raumabschnitt der Kirche gehören bestimmte Darstellungen: Die beiden symbolischen Malereien in der Nähe des Eingangs bringen die Ideen der „Aufforderung zum Eintritt" bzw. der „Vermittlung" und der „Fürbitte" zum Ausdruck.

Im weiteren geht der Verfasser auf die Fragen der Malerei und Rhetorik ein. Im Laufe der Analyse von Poussins „Pest zu Asdod" hebt er die rhetorischen Ausdrucksmittel hervor.

Keserű Katalin

KÉPLÁTÁS, KÉPÉRTELMEZÉS A 19. SZÁZAD KÖZEPÉN MAGYARORSZÁGON – ORMÓS ZSIGMOND MUNKÁSSÁGA TÜKRÉBEN

Josef Anton Koch német tájfestő 1834-ben „Rumfordleves" c. szenvedélyes római röpiratában (pontosabban Moderne Kunstchronik, Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und -Treiben, oder die Rumfordsche Suppe) „a műirkászokat azon hét főbűnök közé sorolja, mik a művészetnek a paradicsomból kiűzését okozák" – írja Ormós Zsigmond első jelentős művészeti írói munkájában, az Adatok a művészet történetéhez c. könyvében Pesten, 1859-ben. A történelmi események késztették mégis a kor szokása szerint jogásznak tanult erdélyi közéleti férfiút, hogy érett fővel, átélve a reformkori országgyűlések, a forradalom és szabadságharc eseményeit, sőt a rejtőzködés, börtön és visszavonulás éveit, ily kétes foglalkozásnak szentelje idejét. Miként járt e csak látszólag nyugodalmas úton?[1] Ormós művészeti írói működése azért méltó külön figyelemre, mert az egyetlen volt, ki Henszlmann Imre 1840-es években megjelent publikációi és Keleti Gusztávnak a kiegyezés körül körvonalazódó tevékenysége között módszeresen törekedett a művészet történetének megismerésére,[2] és megismertetésére, akinek írásaiból[3] a kor művészetelméleti nézeteit rekonstruálhatjuk, művészeti irodalmunk felkészültségéről képet kaphatunk.

A művészettörténetet tekintve átmeneti korban – amikor a művészeti írás már kezdett a művészi gyakorlattól független tevékenységgé válni, művészettörténész-képzés viszont még nem volt – született meg az ún. műértő vagy műbarát típusa. Magyarországon, kissé megkésve, Ormós képviselte legszínvonalasabban és legsokoldalúbban e típust, ugyanakkor sajátos, politikusra jellemző vonásokkal gazdagította. A képzőművészetek terén iskolázatlan volt, azaz nem volt „akadémiai festész", mint addig a műértők, mint kortársai közül a lapokban, folyóiratokban, évkönyvekben meg-megszólaló Barabás, Orlai vagy később Keleti Gusztáv. Művészeti és művészettörténeti ismereteit amatőrként maga szerezte, hiszen nem nevelkedett olyan környezetben sem, mint Henszlmann, amely ilyen irányú érdeklődését megalapozta vagy általános esztétikai nézetekkel ismertette volna meg. Kiindulópontja nem is szakmai jellegű, hanem az 50-es évek publicisztikájához igazodva a hazai közérdek. Művészettörténet-írásunk egyik úttörőjévé a művészet és a művészettudomány iránti egyforma érdeklődéséből fakadóan válhatott, noha egyiknek sem megújítására, inkább csak honosítására törekedett. Általánosságban a korára kialakult német szakirodalom eredményeire támaszkodott. Forrásai szinte egyeznek Henszlmannéival. Körülnézve a két hazában és külföldön, csupa hiányosságot tapasztalt az itthoni művészeti élet terén. Első munkájában ezekre mint írásának indítékaira hivatkozott: a külföld nem tudja, hogy magyar művészet létezik, hiszen a bécsi császári gyűjteményben alig van magyar kép; nincs akadémiánk, mint ahogy például Prágának van; művészeti központunk sincs (a Magyar Képzőművészeti Társulat csak ekkor kezdett szervezkedni); és a műpártolás is hiányzik. Mindezek megváltoztatása érdekében fogott íráshoz,[4] ezért különösen erősen kötődnek korához és kora magyar viszonyaihoz „interpretációi". Így az önkényuralom kora sajátos, a művészetekben s a gondolkodásban is nyomot hagyó kitérőjét jellemezhetjük velük: a valóságtól való eltávolodást, az eklektikus szemléletet.

Az olvasóban felmerülhet a kérdés, mi szükség volt a felsorolt negatívumok megszüntetésére? Ormós válasza szinte politikusi. Kiindul a stílus ekkorra már hagyományos, esztétikai felfogásából, miszerint a „művészet célja: a szépnek megtestesítése s szemünk elé állítása".[5] Mivel „midőn a művészet az igaz szép fölfogását terjeszti, egyúttal az erkölcs s ízlésnemesítés

hatalmas eszközét képezi", társadalmi és politikai jelentőséggel is rendelkezik: „minél inkább előrehaladott a művészet terén valamely nemzet, műveltsége annál nagyobb, erkölcsei annál jobbak, ízlése annál nemesebb". S mivel a művészet azon tényezők közé tartozik, „mik eszközlik, hogy a különböző nemzetek, ne szeressék, hanem becsüljék egymást", ha „idegen nemzetek becsülését kivívni s azt számunkra biztosítani akarjuk, nem csak a tudományosság terjesztését s irodalmunk fölvirágoztatását, hanem a művészet különböző ágainak művelését is, éspedig az utóbbit annál férfiasb eréllyel kell fölkarolnunk, eddigi hátramaradásunk e téren minél inkább érezhető." Néhány évvel később a célt már abban jelöli meg, hogy „a világ művelt nemzeteivel egyenlő fokon álljunk".[6] A művészeti irodalomra gyakorlatiasan azért van tehát szükség, hogy mindezek elérése érdekében hasson a „hatalomtartók" ösztönző tevékenységére,[7] a főúri pártfogók művészet iránti igényére,[8] fejlessze a művészek szakismeretét, végül a hazai művészeti hagyományok megismertetésével a folytatásra ösztönözzön.[9]

Ormós terjedelmesebb munkái a művészeti irodalom klasszicizmustól kialakuló műfajait képviselik.[10] Művészettörténetet ír „az emlékek alapján" elsősorban Winckelmann módszerét követve, amikor gyűjteményeket mutat be: a Belvederét, a fóti Károlyi-családét, a hg. Esterházy-gyűjteményt, majd később a sajátját.[11] A 19. század folyamán, főleg G. F. Waagen munkái nyomán formálódó, katalógusszerű, gyűjtés- és kultúrtörténeti vonatkozásokat is tartalmazó útijegyzet műfajában írja az Utazási emlékek hat kötetét (Pest, 1860–63).[12] Művészmonográfiáiban, melyekben döntő rész még az életrajz (később korrajz), forráskritikai vizsgálatokkal összekötve értékel műveket, műcsoportokat és az életművet.

Mai értelemben vett műértelmezéssel nem találkozunk írásaiban. A téma interpretálásával, a művészi eszközök szerepének megemlítésével egy-egy mű esetében Franz Kugler módszerét alkalmazta.[13] A műalkotásnak elsősorban érzéki (érzelmi, hangulati, erkölcsi hatású) jelenségként való fölfogása is Kugler elvi álláspontja volt. Nyomában Ormós a nézőre bízza az interpretációt, szubjektívnek hagyva meg azt. Csupán „a művészet fejlődésének története, fölkentjeinek életadatai, az ízlés, jellem és történeti ábrázolások kellékei sat., melyek iránt az úgynevezett írók jobb fölvilágosítást adhatnak" – vallotta.[14] Így a művekhez fűzött, a kivitelre, tartalomra vonatkozó megállapításai inkább „műítészi" vélemények. Értékelések, azaz a műalkotások megközelítésének elsődleges formái. Esetenként azonban elemzéseket is olvashatunk, más művekkel, sőt Ormós esztétikai normáival való összevetést, ami stílus- és műfajtörténeti, művészetföldrajzi következtetések rendszerének kialakulását vagy átvételét engedi feltételezni. Ennek összefüggései a kor művészeti irodalmával és a magyar társadalom alakuló értékrendjével e dolgozat témája.

Éppen a műalkotás egyidejű érzékelésének, elsősorban esztétikai szemlélésének, értékei aktuális vonatkozások szerinti kiemelésének lehet következménye, hogy Ormós írásai teljességgel nélkülözik a történeti interpretációt. Az a néhány év az 50–60-as évek fordulóján, amikor Ormós intenzíven foglalkozott művészettörténettel, éppen a historizmus hazai megjelenése előtti rövid időszak. A tudomány nagy fordulata, Kugler tanítványának, Burckhardtnak kultúrtörténeti szemlélete sem éreztethette még hatását. Később, Árpádkori művelődésünk c. könyvében (1883) a művészetet ugyan már egy kor művelődéstörténetébe ágyazta, ekkor azonban még a konvenciókhoz való ragaszkodás: a hagyományos ikonográfia, képtípusok és kompozíciós sémák továbbélése, az új témák ezekkel való összefonódása, az egyéni, a különös, az ötletszerű hiánya nem tette szükségessé a különböző korok szellemi kultúrájának megkülönböztetését. A művészettörténet újabb módszerei közül a stíluskritikát vetette el, mert azzal „az illetők szakavatottságukat kívánják csillogtatni", s „a művészet érdekében mitsem használ", azaz a művészet élményszerű hatásában és társadalmi szerepében, amik Ormós számára a legfontosabbak voltak, nincs jelentősége.[15]

Az Ormós által a német szakirodalomból átvett stíluskategóriák (román, gótikus, rene-

szánsz, manierista, eklektikus azaz akadémikus, naturalista azaz barokk, antik remek azaz klasszicista és romantikus) megegyeznek Henszlmannéival, értékelésük a klasszicizmus esztétikáján alapul, míg Henszlmann, korábban, a realizmus felől közelítette őket. A reneszánsz és manierizmus után egyértelmű hanyatlást lát a tisztán tudatos képkészítési módszer mindenből a legjobbat válogató tanában, mert csupán spekulatív.[16] Hanyatlás a barokk is, mert tisztán naturalista. Fordulatot a klasszicizmus hozott: az antik irányt követve a művészet két remek korszakának (klasszikus görögnek és reneszánsznak) méltó folytatója, mert egyértelműen a természeti és ideális szépségegyüttes megtestesülésének vallotta a művészetet. Ormós ezért tartotta még a festőknél is jelentősebbnek az antik eszményeket felélesztő esztétákat: Winckelmannt, Goethét; Kuglert pedig azért, mert az antik szellemet nemzeti (német) szellemmel ötvözte.[17] Saját művei példázzák legjobban e vonzalmát: monográfiát Raffaellóról, majd a „német-antik irány" fő képviselőjéről, Corneliusról írt. Ezek előzték meg az időközben a hazai művészeti élet változásaira is módosuló stíluseszményének, a nemzeti stílus igényének megfelelve írt Kupeczky-könyvét. Az itt elemzett korszakban azonban még csak egyedül Murillónak nézte el az antik formatökély mellőzését, mert az érzéki-tapasztalati (naturális) formákból egy új eszményies formakultúráig jut el, „melyben az irány jelleme szépséggé magasztosul."[18]

Ormós stíluseszménye kora átmeneti ízlésének, stílusnormájának tükre. Ennek forrásai ugyan nyomonkövethetők a manierizmus korának művészeti irodalmától kezdve (Bellori, Félibien), melyek egyaránt elvetették a fantasztikust (Rubens, Bernini) és naturálist (Caravaggio, Rembrandt) az ideális szépség (Raffaello, Carracciak, Poussin) érdekében. A klaszszicizmus esztétikája ezt az ideális szépséget emelte piedesztálra, ami megnyilvánult a művészeti gyakorlat Raffaello-kultuszában: a nazarénusok stílusában és a nazarénusokkal induló Passavant munkásságában: Raffaello-monográfiájában.[19] Ormós monográfiái ezek egyenes folytatásai, mint ahogy utazásait (Németország, Itália) is inspirálták.

Ormós a stílusoknál jellemzőbb, vissza-visszatérő és együttélő irányokat, szemléletet is megkülönböztet: a természetest (naturálist) s az eszményit (ideálist), miknek egymásmellettiségét saját korában is felfedezi.[20] A másképpen regényesnek (romantikusnak) és antiknak nevezett örök stíluskategóriái talán a még hegeliánus Springer hatására alakultak ki.[21] Ezek legfontosabb „interpretációs" eszközei. Jellemzésükre hegeli megkülönböztetésen alapuló, majdhogynem wölfflini fogalompárokat használ (egységes és sokféle, szobrászi azaz képzéstani és festői stb.).[22] Az örök stíluskategóriákkal és a nekik megfeleltetett műfajokkal szerinte a korszakok erkölcsi eszméit, tehát társadalmát lehet jellemezni, amint meg is tette – eleinte rosszallóan – saját korával kapcsolatban: „anyagi érdekű napjainkban a festészet is inkább foglalkozik ezen helyzetet örökítő élet- táj- és csendéleti képekkel."[23] A két norma keveredését, például Rubens jelképes alakjainak természethű előadását nem szívelte.[24] A stílusokat pedig aszerint értékelte, mennyire közelítették meg az ideális irányt. Ugyanígy rangsorolta a műfajokat is, noha saját ifjúkori szépirodalmi működése egyértelműen a regényes-romantikus stílushoz kötődött.[25]

Az ideális irány jelentőségét mutatja Ormós műfaji hierarchiája. Eszerint magasabb tárgyai a festészetnek a mitológia, biblia, vallás, történelem, alacsonyabb az életkép és a többi.[26] Ez a sorrend megfelelt mintáinak: Kugler előbb a történelmi (mitológiai, vallásos), azután az ún. cabinetfestészetet (zsáner, táj, állatfestészet és csendélet) tárgyalja festészettörténetében, amint Ormós is Adatok... c. könyvének legterjedelmesebb, a 19. század festészetét tárgyaló részében.[27] A két műfajcsoport a két örök stíluskategóriának felel meg, ez utóbbiak szinte interpretálják az előbbieket.

Az ideális „a magasztosult emberiség eszményképeit" jeleníti meg, ilyenformán felemelni is képes, tehát hasznos. Eszköze a tiszta, határozott formálás és az érzelmi mélység, amely

emberi alakok útján jelenik meg.[28] Az ideális irány, azaz „a vallásos tárgyak a festészet legalkalmasb, leghálásb anyagját képezik, s a történelmi hagyományon kívül a vallásosságot, költőiséget, fölmagasztosulást s eszményiséget, mint ugyanannyi édesen boldogító érzeményeit alacsonyabb értékű s anyagias indulatok által zaklatott lételünknek legillőbben azok fejezik ki." Ha pedig „jó ízlést, vallásosságot s erkölcsnemesítést akarunk a nép közt terjeszteni, ezen törekvésünket megfelelő vallásos festmények hatalmasan elősegítik."[29] A naturalizmust összeegyeztethetetlennek látta a vallásos festészettel.[30] Saját kora művészetével kapcsolatban a történelmi festészetről beszélt hasonlóan. „A vallásos érzetnyilvánítások minél inkább háttérbe szorulnak, a történelmi tér annyival inkább nyomul előtérbe, és most, az ezen téren újabb időkben tett előhaladást ... a festészet legszebb nyereményének tekinthetjük."[31] Miközben a vallásos képnél az esemény jellemének kifejtését, azaz az eszmét magától értetődőnek tartotta, a történelmi festőnek eleinte eszményiséget csak akkor engedett meg, ha az egy egész ciklusban valamely kor „jellemét" állítja elő.[32] Később, szinte párhuzamosan történelmi festészetünk alakulásával az emelkedettségnek, valamely eszme megnyilatkozásának nagyobb teret hagyott: „Történelmi festészetben magas drámai erő és nemes felfogás egyesül." Ahol nincs felülemelkedés, ott a történelmi mű alászáll az életképibe.[33] Raffaello vatikáni freskóiban a kettő (történelmi és vallásos) egységét, Raffaellót mint ennek kialakítóját, és saját korában Kaulbachot mint méltó követőjét ünnepelte,[34] összhangban az antik-német irány iránti vonzalmával.

Velük szemben az életkép a realizmus megnyilvánulási formája.[35] „A realismus és naturalismus a kifejezés azon hangmagasságát nem tűri, melyet az idealismus, valamint a próza a költői nyelv minden fordulatait és emelkedéseit nem szenvedi."[36] Idealizáló szemléletével függ össze, hogy csak távolról ismerte el Brueghel életképfestészetét, de ugyanígy idegen volt tőle a könnyed társasági zsáner (még a második rokokó kora előtt vagyunk!) és Watteau, kinek festészetében aktuális vonatkozásokat nem találhatott.[37] Kora zsánereit e végletek között elfogadta, mert „Népiesek póriasság, kedélyesek kicsapongás nélkül."[38] Ennek a fajta életképnek társadalmi jelentőséget tulajdonított: „Mennél önállóbb tért foglal el az ember a társadalomban s az öntudat mennél inkább ébred az emberekben, annál fejlettebb s a művészetben nagyobb kört foglaló az életkép." De mivel hiúságból ered, magasztos, nemes nem lehet, csak a reális irányhoz kapcsolódhat.[39] Viszont mivel „A művészet ízlésfinomító, érzésnemesítő s erkölcsjavító céljait csak úgy érheti el, ha a népre s a nagy közönségre hatni törekszik, vagyis ha magát népszerűsíti", Ormós később éppen társadalmi érdekből buzdítja a művészeket, hogy „igyekezzenek a művészetet közelebb hozni az élethez, és hogy ezen cél elérésére a nép nyelvén forgó dalok és népszerű költészek művei alkalmas anyagot szolgáltatnak."[40] Érdemes ezt az idealizáló realizmust összehasonlítani az életképfestészetet ugyancsak felkaroló Henszlmann realista szemléletével, ki az életkép forrásául az osztály fiziognómiáját, életmódját, foglalkozását, tehát a valóságot tekintette.

A naturális irány többi műfajában is, a realisztikus ábrázolás ellenére idealisztikus felfogást keresett. Így a tájkép „mostani fogalmaink szerint egy költői gondolatnak a néma természet által előállítását képezi."[41] Hangulatkifejező, miként az elégiák, a lírai költészet. A staffázs is ennek eszköze.[42] A tájkép ilyenformán nem kevésbé eszményi, mint akár egy vallásos kép: „a hatalmas alkotó imádására kényszeríti az istentagadót" például C. Lorrain vagy Markó Károly festészete.[43] Ormós kora tájképfestészetét aképp interpretálta, hogy e műfaj terjedése szorosan az ember és természet eltávolodásával függ össze, másrészt ember és vallás elszakadásával: „mióta a kedélybensőség, az egyházból száműzve szemléli magát, a szabad természetbe menekült, hogy áhítatosságát homályos fák alatt magános sziklaföldeken végezze."[44] Noha tehát a tájkép a regényes irányba tartozik, Ormós a henszlmanni tisztán valósághű, realista ábrázolás lehetőségével nem foglalkozott.

Az arcképektől szintúgy elvárta, hogy a való, „az előállítás eszközei szellemi tartalmuk által mintegy fölemésztetnek". Ha nem, mint például Dürernél, ha „az embereket soha sem emelé föl valóságos helyzetük fölé", Ormós normáinak nem felelt meg.[45] Eszménye Tiziano arcképfestészete: „Felfogása úgy állandósítja vásznon az emberi arcot, az anyagiatlan lélek ezen igaz tükrét, hogy a tükör a lélekbe tekintés kulcsát kezünkbe adja".[46] A csendéletről, a leghálátlanabb, mert legkevésbé magasztos műfajról M. Unger véleményét követi, mert megtalálhatta benne saját eszményítő felfogását: „a legalsót ragadja meg, hogy belőle a legfelsőt kifejtse", azaz a művészet átlényegítheti a holt tárgyat is.[47]

Ormós a különböző képalkotó technikákat is mint az eszményi irány lehetséges hordozóit értelmezte. A sokszorosított grafika szerinte közvetlenül láthatóvá teszi a gondolatot, míg a rajzon tetten érhető az eszme megfogalmazódása.[48] A festmény maga a tökéletesség, de a falkép még nála is „nemesb", sőt hasznos és szükséges, mert fellendíti a táblaképfestészetet, és így az elöljáróban vázolt program kiteljesítője.[49] (A monumentális festészet korszaka még nem köszöntött be nálunk akkor, mikor Ormós ezt írta.)

Az ideális-reális ellentétpárral Ormós a korstílusok mellett nemzeti stílusokat is jellemezni tudott. Ezek szerint (olasz, német, németalföldi, kevésbé jelentősen az angol, francia) tárgyalja az Esterházy-gyűjtemény és a bécsi Belvedere anyagát. Winckelmann azon gondolatát, hogy a művészeti stílus nemzeti életjelenség, Ormós kortársai közül Schnaase használta következetesen, kire Ormós több ízben hivatkozik munkáiban. Igaz, hogy Ormós minden jelentősebb művészettel rendelkező európai népre kitekint, örök stíluskategóriáival leggyakrabban az északi (germán) és déli (latin) típusú művészetet kapcsolta egybe. Az olasz festészetet eszményítette (különösen a helyi iskolák közül a velenceit) mélysége és érzelemgazdagsága miatt, a németet felszínesnek találta.[50] Ezt a felszínességet nem könnyedségként, hanem „természetesdiség"-ként, durvaságnak, nyerseségnek kell értelmeznünk. Dürer Tízezer keresztény vértanúsága c. képével kapcsolatban hibájául rótta fel, hogy „valóban megesett és látott események gyanánt állítja szemünk elé" az elborzasztó történetet.[51] Németalföld művészeténél pontosabban fejti ki a realista életképfestészet szerinte negatív következményeit: „a nemzet köznapi életjeleneteivel" való foglalkozás a történelmi és vallásos festészetre is rányomja bélyegét, ezért az előbbit gyakran „életképi kisszerűség", utóbbit naturalisztikus felfogás, érzékiség jellemzi.[52] Véleménye visszalépés Henszlmanhéhoz képest, ki szerint nemzeti jellege miatt kiemelkedő a németalföldi iskola, különösen életképfestészete. Ormós ugyan ezidőben már inkább elismerte e naturalizmus „szilárd s egészséges" voltát, sőt, a német művészetről (Dürerről) alkotott véleményét is módosította úgy, hogy ugyan nem eszményies, de nem is sértő naturalista.[53] Talán éppen azért, mert időközben a hazai művészet igénye mellett felfigyelt a nemzeti jelleg kifejezésének igényére is. Az Adatok...-ban még csak a zenét említi mint érdekes, sajátos jelleggel bontakozó művészetet hazánkban. Cornelius-monográfiájában viszont már megjelöli az utat is a festészet hasonló jellegének kialakításához: „képzőművészetünk életrevaló csíráit ne nyugaton, hanem keleten keressük. Költészetünk, élő művészetünk virágzó ágai, s öltözetünk, mik a képzőművészettel ugyanazon egy gyökér hajtásait képezik, és mikben származásunk kinyomatát híven megőriztük, a keleti népekkel rokonságunkat szintén kétségtelenné teszik." Ezek, tehát a való élettől távoli elemek képi ábrázolása eredményezné a nemzeti jelleget, míg az ábrázolásmód az egyetemesen kialakult konvenciókhoz igazodna: itt, „a keleti faj fővárosában ... a combináló ész, keleti származásunk és nemzeti sajátságaink alapján, nyugati szomszédaink tapasztalásait hasznosítva, a művészetnek magyar stíljét csak úgy megalapíthatja, mint például a németek hajdan".[54] Ormós konstrukciójában – s a nemzeti stílust később is hasonló alapokon keresőkében – a stílusforgalom logikai hibája, hogy nem tekinti a formát a tartalom egyenrangú társának a nemzeti stílus megalkotásában.

Nem véletlenül éppen Corneliusról szólva fejtette ki az európai művészetben északi, déli iskolát megkülönböztető Ormós a keleti jellegű stílus (iskola) hazai megvalósításának lehetőségét. Cornelius és a nazarénusok művészetét ugyanis a többi nemzetek újabb művészete elé helyezte, mert újrateremtették a (német) nemzeti festőművészetet (a déli típus segítségével).[55] Működésük (nem stílusuk) ezért lehetett tanulságos példa, ezért választotta akadémiai székfoglalójául Ormós Cornelius életrajzának megismertetését. Igaz ugyan, hogy a nazarénusok stílusa Rómában és az itáliai művészet hatása alatt formálódott, de az egyetemes művészet vívmányait nem lehet figyelmen kívül hagyni a nemzeti stílus kimunkálásánál. Ormós talán egy keleti-déli kombinációt tartott kialakítandónak,[56] ellentmondva saját eklektika-ellenességének.

Ezen a ponton, az európai eredmények és hazai sajátosságok ötvöződése terén Ormós kortársainak véleményéhez kapcsolódott. Az Ormóstól eltérően erőteljesen a romanticizmus és realizmus eszméit valló esztéta Erdélyi Jánoshoz, ki A hazai bölcsészet jelene c. munkájában írta: „Csak az a nyelv mondható igazán műveltnek, mely különös létére is fölvette magába az egyetemes eléhaladást; így valódi egyetemességre fokozta fel a nemzeti különösséget."[57] Ha nemzeti jellegű művészetet akarunk, a téma magával hozza a megoldást, mivel „a művészet tartalma az eszme, melynek előállítási formája az érzéki képes forma ... nem lehet elvontság. ... ezen alaknak egyéninek kell lennie."[58] Visszahalljuk ezt Ormós keleti motívumokra utaló gondolatmenetében. Ennek megfelelően az ideális déli művészet, az európai művészet csúcsa (az antik–reneszánsz–klasszicista vonal) és a keleti nemzeti sajátságok (a reális) találkozása lehetett a nemzeti stílus forrása.

Az esztétika álláspontja szerint a művészet „érzékileg állítja elő az istenit... Így a művészet összekötő kapocs a külső érzékiség és a tiszta gondolat, a természet végessége és a gondolat végtelensége között." A „klasszikai" és „regényes vagy romantikai" műalakot mint ugyancsak örök stíluskategóriákat megkülönböztető Erdélyi hegeliánus esztétikájában is, Ormóshoz hasonlóan, az előbbi a tökéletes, hol eszme és alak (gondolat és forma) azonosul, egyesül.[59] Az Ormóst majdan követő Keleti Gusztáv gondolkodásának kialakulására is hasonló ismeretek hatottak, amikor francia cikkeket fordított.[60] A filozófia álláspontja szerint „a való s eszményi elemek szabályszerű összhangzása képezi ismeret s művészetben szellemi működésünk tökélyét." A „realismus és idealismus egyezménye határozza" meg a művészet tökélyének fokát, s ahol leginkább egyensúlyban vannak, azaz a kortárs művészet legnagyszerűbb műfaja a történelmi festmény.[61] A műfaj megnevezéséből érezhetjük, ez az egyezmény a realizmust csak mint valószerű formák előállítóját tekinti, melyekkel valamely eszme képben megjeleníthető. Az eszme elsőbbsége mind a filozófiai, mind az esztétikai gondolkodást jellemezte az önkényuralom idején.[62] Míg azonban az irodalomkritikában a korábbi s a párhuzamosan is bontakozó realizmuselmélethez viszonyítva ez a felfogás konzervatívnak minősíthető, Ormós és a művészeti irodalom terén átmeneti gondolkodást tükröz. Ormós rövid művészeti írói pályája az irodalomesztétikához képest kissé megkésve a képzőművészet-esztétika meghonosításával indult a klasszicizmus ekkorra általánosan elterjedt elveinek jegyében, majd rövidesen az egyezményes elvet tette magáévá, hogy utat nyisson a művészetben bontakozó realizmus elismerésének s a művészettörténetírásban párhuzamosan jelentkező pozitivista szemléletnek. Henszlmann Imre korábban magányosan kialakított realizmus-elmélete után[63] ez ugyan kezdetben visszalépést jelentett, de az önkényuralom általános visszaesést előidéző korában az újrakezdés és szerves továbbfejlődés lehetőségét alapozta meg.

JEGYZETEK

1. Ormós Zsigmond életéről: Ormós Zsigmond emlékkönyv, Temesvár, 1883. ORMÓS Zs.: Visszaemlékezések 3. Gyűjteményeim. Temesvár, 1888., BENKŐ S.: Ormós Zsigmond ifjúsága és irodalmi munkásságának kezdetei. In: ORMÓS Zs.: Szabadelmű levelek vagy democrat lapdacsok aristocrat görcs ellen. Bukarest, 1976. 5–53. Csicseri Ormós Zsigmond 1813-ban született, az említett évtizedek után 1867-től Temes megye alispánja, 1871-től főispánja, megalapítója a Délmagyarországi Múzeumnak és a Történelmi és Régészeti Társulatnak (1872), a Temesvári történelmi és régészeti Értesítőnek. 1861-től akadémiai levelező tag. Meghalt 1894-ben.

2. Utazásai 1857–1860 és 1861–1867 között: Ausztria, Németország, Olaszország (jelesül Bécs, Prága, Drezda, Lipcse, Berlin, Hamburg, Hannover, Düsseldorf, Köln, Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Heidelberg, Karlsruhe, Stuttgart, München, Itáliában főként Velence és Róma). Erről: Ormós Zs.: Utazási emlékek I–VI. Pest, 1860–63., uő: Visszaemlékezések. 1. Velence. Temesvár, 1885.

3. Főbb művészettörténeti művei: (a már említett Adatok... mellett) Fóth, művészeti szempontból. Pest, 1862., Cornelius Peter. Pest, 1863., A Széchenyi-szobor és a szobrászat realismusa. Pest, 1863., A hg. Esterházy képtár műtörténelmi leírása. Pest, 1864., Urbinoi Santi Rafael. Temesvár, 1867., Kupeczky János mint ember és művész. Temesvár, 1888., Ormós Zsigmond műgyűjteményének Catalogusa. I. Temesvár, 1874., Gyűjteményeim. Temesvár, 1888.

4. ORMÓS Zs.: Adatok... IV–VI.

5. uo.: III–IV.

6. ORMÓS Zs.: Fóth ... 11.

7. ORMÓS Zs.: Cornelius Peter 3.

8. uo. 14., Fóth 7.

9. Cornelius 7., Műkincseink. In: Az Ország Tükre 1864. 173–174.

10. A kor művészettörténetírásáról MAROSI E.: Emlék márványból vagy homokkőből. Bp., 1976. 44, 66.

11. Az Esterházy-gyűjtemény leírásakor mintájául Winckelmannak a firenzei Stosch-féle gemmagyűjteményről készült katalógusát nevezi meg.

12. A nazarénusokkal kapcsolatot tartó Waagen könyvsorozata: Kunstwerke und Künstler in England und Paris (1837–1839), in Deutschland (1843–45). A műértő–művészeti író típusáról. G. F. Waagenről WAETZOLDT, W.: Deutsche Kunsthistoriker II. Von Passavant bis Justi. Lipcse, 1924.

13. Például az Adatok... Tiziano Danaéjáról írott része (46-47.) Kugler Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen című, Ormós által gyakran felemlegetett művének Correggio Jupiter és Iojáról írott soraihoz hasonló. (3. kiadása Lipcse, 1867.) Kuglerről Waetzoldt i.m.

14. Adatok VIII.

15. Adatok 144.

16. Adatok 37. Henszlmann például már a manierizmust is elítélte. Erről: TIMÁR Á.: Henszlmann Imre és a reformkori műkritika. Szakdolgozat, 1964. ELTE. 29.

17. Adatok IX. 20. Winckelmann, Kugler Henszlmannak is mintaképei voltak. Erről ZÁDOR A.: A magyar művészettudomány történetének vázlata. A MMMÉ 1951. Budapest, 1952. 18.

18. A hg. Esterházy... 93.

19. Összevetésül lásd Ormósnak a nazarénus Corneliusról és Raffaellóról írt könyvét. Passavant: Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. Lipcse, 1839.

20. Adatok 196.

21. A. Springer Handbuch der Kunstgeschichte c., sok kiadást megért kézikönyvsorozatának 19. századi művészetet tárgyaló kötetére egy alkalommal, más összefüggésekben hivatkozik is: Adatok 28.

22. Adatok 196.

23. Adatok 200.

24. Adatok 90.

25. Ilyen munkái: Véres bosszú, regény, 1839., A bújdosó lengyel, novella, In: Remény (Kolozsvár), 1840. stb. Victor Hugo iránti rajongásáról például a Szabadelmű levelek 2., 27. darabja (Pozsony, 1834). In: Szabadelmű levelek ... 63., 202–207.

26. Adatok 100.

27. Kugler Handbuchjának 5. könyve (17–18. század) tárgyal elsősorban a nagy műfajcsoportok, s azokon belül a különböző országok, majd stílusirányzatok szerint, míg 6. könyvében a „modern" festészetet országok szerint tárgyalja. A korábbi korszakokban az észak-déli megkülönböztetést használja.

28. Adatok 31, 33.

29. Adatok 200, 214.

30. Caravaggioról illetve Rubensről szólván: Adatok 65, 86.

31. Adatok 230.

32. Adatok 24–25., 231.

33. ORMÓS Zs.: A németalföldi iskola az Esterházy-képcsarnokban. In: Az Ország Tükre 1863. 326–327.

34. ORMÓS Zs.: Urbinoi Santi Rafael 18.

35. Noha realizmusnak nevezi a történelmi festészetben szükséges helyes alakrajzot, színezést és lélekrajzot is (Adatok 231.), de ennek értelme a valószerűség kívánalma, nem a realista ábrázolás.

36. Adatok 89.

37. Adatok 175, 36.

38. Adatok 251.

39. Adatok 248–249.

40. Cornelius 53.

41. Adatok 113.

42. Adatok 259–260.

43. Az idézet Markóra vonatkozik: Adatok 29., de ugyanígy értelmezi Lorrain festményeit: A hg. Esterházy ... 76.

44. Adatok 259.

45. Adatok 48., 172.

46. Adatok 43.

47. UNGER, M.: Das Wesen der Malerei c. könyve alapján Adatok 23.

48. A hg. Esterházy ... 156–158.

49. Adatok 193.

50. Adatok 141–142. Mint a 27. jegyzetből kiderül, Kugler is ezt a megkülönböztetést használta, de többi forrásai is (SPRINGER; WAAGEN: Die deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart, 1862. stb.) éltek ezzel a lehetőséggel.

51. Adatok 167.

52. A hg. Esterházy... 29, 32.

53. uo 147.

54. Adatok IX-X. és Cornelius 4–5.

55. ORMÓS Zs.: Gyűjteményeim 23., Adatok 191.

56. Akadémiai székfoglalóját 1862-ben tartotta. Az egyetemes művészet ismeretének fontosságáról pl. A hg. Esterházy... 145.
57. Sárospatak, 1857. 55.
58. ERDÉLYI J.: Szépészeti alapvonalak. In: Válogatott esztétikai tanulmányok. Bp., 1953. 62.
59. ERDÉLYI J.: Aesthetikai előtanulmányok II. In: Új Magyar Múzeum 1854. 2. kötet 179. Szépészeti alapvonalak 64.
60. A szoborművészet. A Gazette des Beaux Arts-ból közli Keleti Gusztáv. In: A Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve 1864. Pest, 1865. 104–105.
61. SZONTAGH G.: Az alanyi világszemlélet tudományban, művészetben és életben. In: Új Magyar Múzeum 1850–51. 2. kötet XX. uő.: Az egyezményes elv alkalmazása a philosophia külön tanaira IV. In: Új Magyar Múzeum 1858. II. kötet 90–91.
62. A magyar kritika évszázadai 2. Szerk.: SŐTÉR I. Irányok. Romantika, népiesség, pozitivizmus 1. Bp., 1981. 208–211, 515–543.
63. HENSZLMANN I.: Párhuzam. Pest, 1841. Róla: Timár Árpád: Henszlmann Imre és a reformkori műkritika. Szakdolgozat 1964. ELTE Művészettörténeti Tanszék

Katalin Keserű: **Bildbetrachtung und Bildinterpretation in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ungarn im Spiegel der Schriften von Zsigmond Ormós**

Die Kunstliteratur entfaltete sich in Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jh. in den Fussstapfen der deutschen Fachliteratur. Nach der Theorie von Imre Henszlmann, der den Realismus umrissen hatte, kam es um die Mitte des Jahrhunderts, während der österreichischen Willkürherrschaft zu einem Rückfall im Niveau: an die Stelle des gelernten Schriftstellers trat der Typ des Kunstverständigen (des Kunstfreundes), die Theorie wurde durch die Beschreibung, der Anspruch auf Realismus durch den auf Idealisierung abgelöst. Ein verdienstvoller Vertreter dieses Typs war Zsigmond Ormós. Seine Schriften umfassen Reisebeschreibungen (nach Waagen), Beschreibungen von Sammlungen (nach Kugler), Künstlerbiografien (nach Passavant), sein ästhetisches Prinzip war die Einheit von Realismus und Idealismus. Werkinterpretationen gibt es in seinen Schriften keine, aber Ansätze dafür lassen sich darin erkennen, wie er seine den ewigen Stilkategorien untergeordneten systematisierenden Kategorien (Gattungen, Kunstzweige, Zeit- und Nationalstile) „interpretiert", charakterisiert und ihre Bedeutung hervorhebt.

Diese „Interpretation" verdient unter zwei Aspekten unser Interesse, wegen ihres Zusammenhanges mit dem historischen Hintergrund und wegen ihrer theoretischen Auswirkungen. Darin, dass die idealisierenden Stile, Gattungen und Kunstzweige (Zeichnung) in den Vordergrund gestellt werden, kommt die Realismusfeindlichkeit der Willkürherrschaften zum Ausdruck, andererseits – aber eng damit zusammenhängend – wurden darin die Ideale, Mittel und Gattungen eines nationalen Stils vorgeprägt, der unabhängig von der Wirklichkeit, als logische Kombination geboren wurde. In der Kunstliteratur Westeuropas sind diese Erscheinungen unbekannt, in Ungarn wirkten sie aber lange nach und hielten dadurch die organische Entwicklung der Künste auf.

Sturcz János

A MŰINTERPRETÁCIÓ KÉRDÉSE A SZÁZADELŐ MAGYAR MŰVÉSZETTUDOMÁNYÁBAN

Az interpretáció mai értelemben vett módszertani, ismeretelméleti vizsgálata, – mely autentikus, tudományosan megalapozott, módszeres műmagyarázat lehetőségét kutatja, azaz a műalkotás belső törvényrendje vizsgálatát, egyedisége, szellemi zártsága, érzéki konkrétsága megőrzését, ugyanakkor külső, történeti és világnézeti meghatározottsága figyelembevételét, a két szempont összeegyeztetését tűzte ki céljául –, a művészettudományban legtisztábban Panofsky ikonológiájában és Sedlmayr struktúranalitikai módszerében jelentkezett. A probléma felvetődésében nagy szerepe volt a bécsi iskola stílustörténeti és szellemtörténeti megközelítésének, amely egyrészt a korábbi stíluskritika formaanalízisre korlátozott interpretációjával szemben a mű szellemi mivoltát hangsúlyozta, ezzel kitágította és kérdésessé tette a mű és az interpretáció korábbi fogalmát. Ugyanakkor magában hordta azt a veszélyt, hogy a művet a filozófiai-világnézeti tartalmak puszta hordozójaként feloldja más szellemi területekben.

Mind a mű egyértelmű fogalmának kérdésessé tétele, felbontása, mind a művészet szellemi önállóságát veszélyeztető elemzési módszer szükségessé tette a mű létezési módjának, egyedi struktúrájának, történelemhez való viszonyának elméleti tisztázását. Ennek megfelelően az interpretáció elméleti problémáinak – szükségképp egyszerűsítve – az alábbiakat tekinthetjük: 1. a mű belső törvényeinek, struktúrájának, jelentésrétegeinek kutatása, 2. a művészettörténetben kialakult eddigi interpretációs módszerek, egymáshoz való viszonyuk, hierarchiájuk vizsgálata. A mű értelmezési folyamata és belső rendjének vizsgálata azonban nem választható el, a kettő között kölcsönhatás van; a mű stuktúrája, jelentése hat az értelmezőre, és az értelmező szellemi struktúrája magához idomítja, formálja a művet.

Az említett problémákat figyelembe véve jutunk el az interpretáció következő alapkérdéséhez, amely a mű zárt, önálló szellemi struktúrájának, értéktételező, időből kiemelkedő jellegének és a történelem nyitott, relatív, időbeli struktúrájának ellentétéből fakad.

A művészettörténész számára alapvető, szinte egzisztenciális kérdés a két egymással ellentétes elv együttes elfogadása, az ellentét kibékítése: a művészet zárt, önálló szellemi területének tételezése, ugyanakkor a szellemi területbe való behatolás, a történeti feldolgozás lehetőségének bizonyítása, módszereinek kidolgozása. Mindkettő saját tudományának jogosultságát támasztja alá. Az első által diszciplínáját el tudja határolni a történettudománytól, amely gyakran a műveket a társadalomtörténeti folyamatok egyszerű illusztrációjaként kezeli. A másik elv a művészet szellemi autonómiájának ellentmondó történeti feldolgozás lehetőségének bizonyítása. Mindez szükséges az interpretáció tudományos megalapozása szempontjából. Az autonóm mű történeti szituálásának, a mű és a történelem összeütközéséből fakadó problémája – az idő síkján – a mű örök értékeket teremtő jellegéből következő időtlensége és a történelem időbelisége közötti ellentét. Az érték síkján: a mű értékcentrikus, esztétikailag abszolút jellege, szemben a történelem relativitásával. A forma síkján: a mű formáltsága, ellentétben a történelem formálatlanságával.

Az interpretáció következő alapproblémája a történelem fogalmi-absztrakt jellege és a műalkotás alapvető érzéki-konkrét karaktere közötti ellentmondásból fakad. A művészettörténet anyaga és feldolgozási apparátusa közötti ellentmondást hordoz az is, hogy a mű a történelmet, az élet tényeit szintetikusan, ezzel szemben a történettudomány – és így a művészettörténet is – analitikusan ragadja meg. Ugyanakkor a mű önmagában zárt diszkonti-

nuumát egy fejlődési sor vagy viszonylatrendszer (iskola, stílus, műfaj stb.) kontinuumába helyezi, amely önmagában is autonóm szellemi egység a mű szellemi egységével szemben.

Az interpretáció elméleti problémaköréhez tartozik a művészettörténeti módszerek ismeretelméleti megalapozása, a művészettörténettudomány szellemi elhelyezése a társadalomtudományok családjában. Ennek előfeltétele, hogy már „alapanyagát", a művészetet is el kell helyeznie a szellemi szférában, mivel a mű sem „objektív" tény, hanem specifikus szellemi teremtés eredménye.

Az interpretáció kérdésköréhez köthető – ez az utóbbi időben a recepcióesztétikában tudatosult –, a művészettörténeti analízist megelőző befogadás folyamatának vizsgálata, a befogadási folyamat fázisainak szétválaszthatatlanságából, egymásbajátszásából fakadó interpretációs problémák analízise. Ilyen például, hogy már a mű percepciójának szintjén megjelennek a viszonyítás, az értelmi analízis momentumai; érzékelésünkbe belejátszanak az emlékezés által őrzött fogalmi tudás elemei. A mű érzelmi-esztétikai és értelmi-fogalmi analízise is szorosan összekapcsolódik.

Az interpretáció mint a művészettörténet önvizsgálatával kapcsolatos, ismeretelméleti probléma, a magyar művészettörténetírásban nem vetődött fel, mint ahogy művészettörténetírásunkra általában jellemző az elméleti kérdések explicit kifejtésének kerülése. A századelő művészettudományi gondolkodásában azonban megformálódott néhány olyan gondolat, amely egyetemes szinten is az elsők között érintette az interpretáció elméleti problematikáját. Művészetfilozófiai szempontból az interpretáció kérdésével a magyar szellemi életben először nem szakművészettörténész, hanem Popper Leó foglalkozott az ún. „félreértési elméletében", amelyet az egyik újabb interpretációs iskola, az új hermeneutika elődjének is tekinthetünk. Popper elméletének lényege, hogy kizárja az egyetlen, tökéletesen autentikus interpretáció lehetőségét, a művész eredeti intenciójának megragadását.

Popper szerint a félreértésnek két oka van. Az egyik az interpretációt megelőző filozófiai probléma, az emberi kapcsolatteremtés és kommunikáció tökéletlensége, az egyéni élményvalóságok közölhetetlensége.[1] A másik az interpretáció kutatás alapkérdését érintve a mű belső struktúrájához, ambivalens létéhez kapcsolódik. A félreértés másik oka ugyanis magában a műben rejlik, mert létezési módjához eleve hozzátartozik az inadekvátság, egyfajta bizonytalanság, amely már alkotójának szándékával szemben is fellép; formája önállósulásra törekszik,[2] elidegenedik alkotójától,[3] nem felel meg teljesen eredeti ideájának, az alkotó ezért intenciójának belevetítésére, félreértésre kényszerül. Ugyanez vonatkozik a befogadó, az interpretáló értelmezésére is.[4] Így bezárul a kör, a művész saját egyedi és belső (ezért eleve közölhetetlen) élményvalóságát igyekszik a műbe kódolni, amelyet azonban a mű, önálló törvényrendje miatt, nem fogad magába. Ugyanakkor a befogadó a műben az alkotó élményvalóságát véli felfedezni, valójában azonban a sajátját vetíti bele. Így mindkettejük interpretációja félreértésen alapul.

A tökéletes kifejezést és értelmezést nemcsak az emberi egzisztenciából és a mű belső törvényeiből következő okok gátolják, hanem külső, a természet által meghatározott tényezők is. Egyrészt az embernek a természethez fűződő viszonya, amely mereven szétválasztja a szubjektumot és az objektumot,[5] másrészt a természetnek a mű belső törvényeire gyakorolt hatása, amely a mű anyagán és technikáján keresztül érvényesül.[6]

Popper tehát a látszólag agnosztikus alapelvet, a félreértést, mint az emberi megismerés egyedüli lehetőségét fogadja el, így pozitív ismeretelméleti tartalommal tölti meg. A megértés akadályainak, gátló tényezőinek és okainak feltárásával az értelmezés elvi lehetőségeit határolja be.

A félreértés elleni harc módja éppen saját félreértéseink vállalása, „szkeptikus és önkényes" nézőpont felvétele, teljesen szabad, tudományos kötöttségektől mentes, szubjektív in-

terpretáció létrehozása.[7] Ennek alapja a művel való teljes intuitív azonosulás, belehelyezkedés, amely a művet már szinte nem is tárgynak, hanem élő személynek tekinti, perszonifikálja.[8]

A szabad, művészi interpretációnak az ismeretelméleti probléma (a félreértés) vállalásán túl – másik oka, hogy Popper a művészetnek egzisztenciális jelentést, megváltó, antropomorfizáló erőt tulajdonít.[9]

Az egyéni életre vonatkoztatás, a szubjektivitás, a félreértés vállalása azonban Poppert korántsem irracionális, anarchikus esztétika, hanem épp ellenkezőleg, rendszerbe tömörülő esztétikai interpretációs fogalmi apparátus kidolgozása felé vezette.[10] Ennek nyomait fedezhetjük fel rövid írásaiban, amelyekben a képzőművészet mindegyik ágának – így Rodin és Maillol elemzésében a szobrászat, Brueghel interpretációjában a festészet, Goyáról szóló írásában a grafika – alaptörvényeit és ebből következő interpretációs problémáikat kutatta. Így a három terület fogalmi elhatárolásával belső szellemi immanenciájukat teremtette meg, amelyen belül az egyedi művek a művészeti ág tételezett belső törvényeivel és egymással összevethetők, értelmezhetők, értékelhetők. A szobrászat specifikus jellegét például az alapvetően anyaga általi meghatározottsága, „kérlelhetetlenül saját értelmére utaltsága" adja. Ebből következik alaptörvénye, a „kő törekvésének, a lefelé törekvésnek", a súlynak való alávetettsége. A súlyosság központi elve határozza meg a szobrászat formai és kifejezésbeli törvényeit is. A súlyosság formai követelménye a zártság, kifejezésbeli következménye pedig, hogy „soha nem lehet kifejezésévé" a léleknek (mivel „a lélek a testet súlytalanná és mozgékonnyá teszi"), azt csak indirekt módon, saját törvényei figyelembevételével ragadhatja meg.[11] Ugyancsak a súlyosság központi törvényéből következik történeti jellege, mozdulatlanságából eredő „reakciósága", hagyományhoz kötődése, mivel az „összes művészetek közül a legkevésbé képes a fejlődésre."

A festészet alaptörvényeit részben a szobrászatéval azonos elv, a forma zártsága és egyensúlya határozza meg; bár síkjellegű, „minden szabad testből egy testet komponál", mint a szobrászat. A festészet alapanyaga azonban – a szobrászatétól eltérően – egy átszellemített, szintetikus, „univerzális anyag" (Allteig), amely az összes anyag, testek és levegő szellemi egyesítéséből jött létre. Így a festészet elvontabb közegének megfelelően szellemi jelentése is van. Egyrészt azért, mert egy szellemi folyamat, szintézis útján jött létre („ami már a filozófikussal határos", s „amelynek az a misztikus szerep jutott, hogy egyesítse, amit Isten szétválasztott"). Másrészt azért, mert szimbolikus, kifejező funkciója van, amellyel az összes anyag megragadására képes. A popperi univerzális „massza", az anyagok teljessége, maga a forma, amely a stílust létrehozza. Így anyag (tartalom) és forma Lukácsnál és Fülepnél meglevő azonossága Popper elméletében is jelentkezett.[12]

A grafika Popper szerint „leglényegében más, mint a direkt művészetek", a szobrászat és a festészet határozott törvényeivel szemben éppen a teljes törvénynélküliség, meghatározatlanság jellemzi. A „legcsalfább", a legközvetettebb, ezért vonja ki magát leginkább a művész akarata alól, amiért ezen a területen a legindokoltabb annak a szabad, friss interpretációnak az alkalmazása, amelyet Popper esszéiben kidolgozott, és amelynek inspirációi egészen napjainkig hatnak.

* * *

A popperi elméletet Lukács György vitte tovább Heidelbergi művészetfilozófiájában, ahol az interpretációs kérdéseket Popperhez hasonlóan, az alkotói és befogadói magatartás elemzésén keresztül vizsgálta. Új szemléletet képvisel azonban a fenomenológiai szempont felvetésével. Lukács sem a mű történeti, hanem esztétikai interpretációjának, a mű primér befogadá-

sakor, az élmény szintjén jelentkező megismerési problémáit vizsgálja, amelyet azonban a történeti interpretáció sem kerülhet meg, mivel a mű létéhez, realizálódásához (így történeti birtokbavételéhez is), hozzátartozik a közvetlen átélés, az esztétikai, érzelmi azonosulás, elemzés.

Ugyanakkor Lukács művében mélyen elemzi az interpretáció alapproblémáját, a mű belső struktúrájának, paradox szellemi létének kérdését. Vizsgálja például a mű önálló, immanens, zárt léte és az értékszférákkal szembeni nyitottsága közötti ellentmondást, amely magában rejti a veszélyt, hogy az interpretáló a művet feloldja az értékszférákban. A szép kategóriájából kiinduló interpretáció a metafizikai értékeknek, a kifejezéssel operáló pedig az egyébként is közölhetetlen élményvalóságnak veti alá a művet. Így mindketten „a művészet felszámolásához", önálló szellemi létének, tény jellegének megszüntetéséhez, a mű puszta vehiculummá degradálásához jutnak el. Ezért az interpretálónak a művet „távolról és idegenül kell szemlélnie", önmagában, minden metafizikai ballasztjától megtisztítva, mint tényt kell szemlélnie, és el kell határolnia mind a szép fogalmától, mind a kifejezéstől.[13] Ezek után marad vissza a mű egyedüli ténye, fenomenológiai metszete, amely a rá irányuló két magatartás (alkotó, befogadó) elemzésével jön létre. Az esztétikának is ezt kell kiindulópontul elfogadnia, megismerésének nem a mű „által hordozott" élményvalóságok felismerésére, hanem a vele kapcsolatos esztétikai magatartások, törekvések szerkezetének elemzésére kell irányulnia. Ami azért szükséges, mivel a mű tartalmát valójában nem az alkotó élményvalósága, hanem mind az alkotó, mind a befogadó jelentéstulajdonítása együtt hozza létre, amelyeket azonban a mű nem fogad magába, amelyet így mindketten félreértenek, és saját élményvalóságukat csak kívülről vetítik bele.

Ennek okait Lukács a mű belső törvényrendjében levő ellentmondásokban, az élmény és a kifejezési séma, az anyag és forma ellentétében, egymással szembeni idegenségében, a jel és jelölt diszkrepanciájában találta meg. Az ellentétek következménye a közlési formák önállósulása, amelyek saját „motorikus-emocionális erővel" rendelkeznek, így függetlenednek az alkotó szándékától. (Itt Lukács, mint ahogy azt „Az esztétikum sajátosságá"-ban kifejtette, a mű érzéki-konkrét oldalának a tartalomtól való önállósulására gondolt.) Így tehát, mivel a tartalom és forma viszonyának kifejezés-esztétikai alapon való megragadása szerinte lehetetlen, a viszonylat fenomenológiai, a befogadó és az alkotó magatartásából kiinduló elemzésére törekedett.

Ezért először is szembeszállt azokkal a nézetekkel, amelyek a logika mintájára a viszonylat egyszerű dialektikáját látják a művészetben illetve az esztétikában. A művészetben a logika egynemű forma-anyag ellentéte nem jelentkezik, hanem az alkotó-befogadó kapcsolatába, mint „egy, a két fenomenológiai szubjektumot egymással normatív kapcsolatba hozó, tartalmakkal telített és újra tartalmakat keltő formai képződmény" jelenik meg.[14] Lukácsnál tehát a műnek nem egy tartalma és annak megfelelő, vagy azzal azonos formája van, hanem a mű formai képződmény, melynek tartalmát az interpretációk, a rá irányuló alkotói és befogadói jelentéstulajdonítás teremti meg. Amelyek azonban mind egymástól, mind a „közös, központi formai képződménytől" különböznek. Így a mű struktúrája, mint egy központi forma és a ráirányuló, de rajta kívül álló, két tartalom egysége jelenik meg.

Lukács a művészi kommunikációt sem a modern szemiotika leegyszerűsített, alkotó-műbefogadó egyirányú folyamatával ragadja meg, hanem mint az egy központba összefutó, a formai képződményre irányuló centripetális értelmezések egységét. Nála nem arról van szó, hogy a művész saját lelki tartalmát kódolja a műbe, amit aztán a befogadó desiffríroz, a kommunikáció nem az alkotótól kiinduló, a művön keresztül haladó és a befogadóba érkező jelentés mozgásfolyamata, hanem a műre irányuló, két egymástól különböző mozgás, amelyek azonban nem érik el és nem is haladnak keresztül a művön.

A lukácsi gondolatmenetet továbbvíve: mivel a befogadók száma is egynél több lehet, s mivel mindannyiójuk élményvalósága különböző, a műre vonatkozó interpretációjuk is sokféle lehet, melyek mindegyike csak közelít a műhöz, de egyik sem érheti el teljesen. Ehhez a gondolathoz nagyon hasonló Hauser metaforája, mely szerint „minden műalkotás – megközelíthetetlen csúcs. És e csúcsnak nem vághatunk neki toronyirányt. Inkább körbejárjuk," különböző nézőpontból értelmezzük.[15] A lukácsi gondolattal rokon Frey, D. elképzelése is, amely szerint a műnek nem egy pontos interpretációja lehetséges, hanem több, amely a műnek végtelen, szüntelenül változó, lebegő jelentést teremt.[16]

Ugyanakkor Lukácsnál a művész által elképzelt tartalom ugyanúgy csak interpretációja a műnek, mint a befogadóké. E gondolat pedig hasonló Panofskyéhoz, aki szerint a művész interpretációját csak a mű párhuzamjelenségeként kell tekintenünk, mivel a mű nem feltétlenül azonos a művészi szándékkal, önálló, belső törvényei vannak, melyek elidegenedhetnek az alkotótól.[17]

Mivel a mű Lukácsnál nem csak a jelentést kiváltó formai képződmény, hanem az egész centripetális kommunikációs folyamat, így gondolatai a mai recepcióesztétikával is sok hasonlóságot mutatnak.

Lukács a Heidelbergi művészetfilozófiában az interpretáció ismeretelméleti problémáján és a mű belső törvényrendjén kívül még egy fontos interpretációs kérdést érint. Nevezetesen a mű történetisége és időtlensége között levő ellentmondást. Szerinte a mű az örökkévalóságban létezik, mivel az általa teremtett érték időtlen, örök érvényű. Ugyanakkor ez az érték csakis a befogadásban, az időhöz kötött élményben válik valóságossá, s „mind a történelmi folyamat valóságos ideje, mind a sajátos formák művészi időmegformálásának eszmei ideje" miatt, „keletkezése, fennállása és hatása szerint időhöz kötött."[18]

* * *

Művészettörténészeink közül talán Fülep Lajos az egyetlen, aki fiatalkori írásaiban az interpretáció említett problémáinak szinte mindegyikét érintette, mégha nem is kifejezetten az interpretáció szempontjából, hanem egy átfogó művészetelmélet létrehozásának igényéből következően.

Fülep is, akárcsak Lukács, azokat a filozófiai problémákat vizsgálja, amelyekkel az interpretáló szembekerül. Nem zárja ki azonban a kifejezés lehetőségét, a műnek nem tulajdonít tehát olyan paradox létet, mint Lukács vagy Popper, mivel nem az alkotó és a befogadó egyéni élményvalóságából, hanem az általános, ezért kifejezhető világnézetből indul ki, és azokat a pozitív formáló erőket keresi, amelyekkel az egyén élményvalósága is közölhető.[19] Nem tételez diszkrepanciát a forma és az élmény között sem, szerinte csakis a formává vált élmény, tartalom tekinthető a mű részének.

Ugyanakkor ő is az élményvalóságból, saját befogadói élményvalóságából indul ki, amit azonban megpróbál tudományos, filozófiai irányba továbbvinni, a fogalmi szférába átemelni.[20] Így figyelembe veszi azt a problémát, amely a mű tudományos, objektív igényű, racionális megragadása és csakis szubjektíve, intuitíve, részben irracionálisan átélhető létezési módja között húzódik. Popperrel szemben, aki a mű egyedi jellegét, önállóságát helyezte előtérbe, elvetve így a történetiség elvét, Fülep a mű egyediségének és a történetiség elvének összeegyeztetésére törekedett.

Lukácsnál és Poppernél az interpretáció, a befogadás lehetőségeinek vizsgálata szélesebb egzisztenciálfilozófiai jelentésű; az egyéni élményvalóságok általános, és ezen belül a műalkotáson keresztül való közölhetőségének problémája az emberi kapcsolatteremtés lehetőségeinek kérdésköréhez kapcsolódik. Ezzel szemben Fülepnél a művön keresztül nem az emberi

kapcsolatteremtés lehetetlenségéről, hanem a befogadó, interpretáló és az egyéniségen és a mindennapi valóságon túli szellemi szféra kapcsolatteremtés lehetőségéről van szó. A mű nem az alkotó és a befogadó inadekvát kommunikációjának illuzórikus eszköze, hanem az egyéni kommunikáció fölött álló szellemi szféra tartalmainak (a maga anyagával és formájával azonos) materializációja.

Fülep interpretációelméletét a mű ilyen értelmezése határozza meg. A művet elsődlegesen szellemi ténynek, filozófiai, világnézeti, esztétikai tartalmak hordozójának minősíti, így nem történeti vagy filológiai, hanem filozófiai interpretációjára törekszik. A szellemi jelentésen nemcsak a mű korának világnézeti tartalmait értette, hanem azt mindig egy általánosabb filozófiatörténeti kontextusba, folyamatba helyezte.[21] A művészet történetét is mint szellemi folyamatot, mint a specifikusan a művészetre jellemző szellemi-esztétikai problémák egymást folytató megoldásainak sorát értelmezi, melynek eleme a konkrét mű. Így interpretációjának tárgya nem pusztán az egyes mű, hanem a művészettörténeti folyamat egésze, és ezen belül a konkrét alkotás. Az egyedi művet mindig egy filozófiai értelemben felfogott Művészethez viszonyítja. Ezért olyan gyakori nála az egyedi művekben jelentkező művészetfilozófiai attitűdnek, képfelfogásnak, természethez való viszonynak a nagy korszakok (antik, középkor, reneszánsz) értelmezéseivel való összevetése, és a történeti viszonyításon keresztül való értelmezése. Ez azonban nem jelenti a mű egyediségének a történeti folyamatban illetve a filozófiai tartalmakban való feloldódását. Fülep mindig az egyedi mű sajátosságaiból indult ki, és a vele kapcsolatos filozófiai problémák felvetését is az adott mű szellemisége határozza meg. A filozófiai fogalmak közül a specifikusan a művészetre jellemzőket alkalmazta, és azokat érzékeny elemzésekkel, finomításokkal adaptálta a mű szellemi területére.[22]

A mű filozófiai interpretációjának azonban nemcsak a világnézeti és a művészetfilozófiai analízis az összetevője, hanem életfilozófiai, egzisztenciálfilozófiai jelentések feltárása is, amelyek az interpretáló saját korára és egyéni életére vonatkozó reflexiók révén jönnek létre. A mű egyedi szellemi auráját, filozófiai dimenzióit Fülep interpretációja hármas viszonylatrendszerben tárta fel: részben a világnézeti, filozófiatörténeti, részben a művészet belső szellemi, esztétikai problémáinak folyamatában, illetve életfilozófiai, a maga és kora számára adott jelentésben.[23]

A szellemi szituálás mellett Fülep az interpretáció másik alapkérdését, a mű belső törvényrendjét és szellemi létezési módját is vizsgálta. Ezen belül először is elkülönítette a természettől és a szellem más területeitől, méghozzá a művészi forma fogalmának segítségével. A mű ugyanis éppen a formálás, a természet zárt, törvényszerű rendbe foglalása révén emelkedik a természet fölött álló szabad szellemi lét szintjére. Ugyancsak a művészi forma teremti meg a szellem más területeivel szembeni autonómiát, mivel benne a művészet önálló, a valósággal sajátos viszonyt kialakító megismerési módja jut kifejezésre. A formában ugyanis a szellemet az anyagon keresztül ismerjük meg, szemben a tisztán szellemi jellegű filozófiával és vallással. Így mind a természet, mind a szellem tartalmai csakis formává válva kerülhetnek a műbe.

Fülep a műalkotást, mint viszonylatrendszert, korrelációk rendszerét, mint különböző vonatkozási tengelyek metszéspontját, egységét fogja fel. A legfontosabb korrelációk: lét és lévés, örök és pillanatnyi, törvényszerű és véletlen, tér és idő, anyag és szellem. Ezek mindegyike egy-egy szellemi vonatkozás végpontjait, szélső értékeit jelenti, a mű ezek között, a végletek, ellentétek állandó egymásbaalakulásaként jön létre, folyamatszerű, mindig mozgásban, alakulásban van, élő organizmushoz hasonlítható. A korrelációk egészét a mű belső törvényrendjének centruma, a forma foglalja egységbe. Így rajta keresztül teremtődik meg természet és művészet viszonyrendje,[24] amely anyag és szellem korrelációján, egymástkife-

jezésén keresztül transzponálódik a műbe, amelyet azonban megintcsak a forma fog egységbe.

A formának tehát Fülepnél rendkívül átfogó, szellemi jellege van, amelyen az eszmét, a dolgokban rejlő lényeget, ideát, a tartalommal azonos, egybeforrt jelentést érti, a kettő művészeten belüli azonosságát tételezi.[25]

Fülep a mű belső struktúrájának vizsgálata során, „A magyar művészet" c. művében jutott el a művészettudományban kardinális helyet elfoglaló kérdéshez, a mű tér–idő problémájához. Itt a formát már konkrétabban, mint kompozíciót határozta meg és összekötötte a szemlélet két legalapvetőbb módjával, a térrel és az idővel, melyek korrelációja hozza létre a kompozíciót.

Mint láttuk, Fülep a világháború előtt azokat a művészettörténet „előtti" filozófiai problémákat vizsgálta, amelyek megválaszolása lehetővé tette a mű autonóm szellemi szférájának és belső struktúrájának meghatározását, és ezen keresztül az interpretáció ismeretelméleti alapozását, saját szellemi területének kijelölését. Elveinek végső megfogalmazását a Montecassino műkomplexum elemzésben (1913) adta, s ekkortól egyre inkább a művészet *történeti* interpretációjának elméleti kérdései felé fordult. Ennek első jeleit Sta. Maria Antiqua cikkében (1913) a történeti hagyomány kérdésének és Donatello tanulmányában (1914) a világnézet történeti meghatározottságának felvetésében fedezhetjük fel. A művészet új, történeti felfogásának kibontakozását azonban a Magyar művészet (1916) hozta meg.[26] Ebben szélesednek ki rendkívüli mértékben a fülepi interpretáció szellemi keretei. Itt a művészetet már egyszerre vizsgálja esztétikai és történeti szempontból, mind időbeli (történeti) mind térbeli (egyetemes-nemzeti) dimenzióinak teljességén belül, amely már a művet létrehozó közösséget, szűkebb társadalmi, kulturális környezetét, a nemzetet is figyelembe veszi.

E tanulmány bevezető fejezetében vetette fel azokat az interpretációs problémákat, amelyek a mű szellemi immanenciája és a történetiség elve közötti ellentmondásból fakadnak. Így a mű autonóm, „önmagában befejezett, tökéletes, mással össze nem mérhetően abszolút", mégis nyitott, történeti folyamatba kapcsolódó, ambivalens jellegét.[27] Itt tárta fel azt az ellentmondást, amely az örök értékeket teremtő, így idő felett álló, mégis az idő által meghatározott mű esztétikai abszolút jellege és a történelem időbelisége, relativitása között áll fenn.

Fülep, bár elfogadja a történeti feldolgozás szükségességét,[28] azonban nem tartja kizárólagosnak, s ezért fenntartja a filozófiai interpretáció elvét is. Ebben pedig éppen az interpretáció másik alapproblémájára hivatkozik, amely szerint a történelem sem tekinthető objektív entitásnak, befejezett ténynek, hanem maga is szellemi formálás eredménye, folyton változik, nem zárja ki az a priori, metafizikai fogalmakat.

A filozófiai vizsgálat jogosultságát pedig az életfilozófia hermeneutikus tételével bizonyítja.[29] A művészettörténeti és a művészetfilozófiai elveket egyesítő interpretációs módszerének szintetikus jellege legegyértelműbben a történetfilozófiai modell két alapfogalmában, a közösség és a folytonosság korrelációiban jut kifejezésre. A két korrelációval Fülep az egyetemes művészettörténeti folyamat egészének megragadására képes, amely szintézisükből – örök és idő, kontinuitás és diszkontinuitás egységéből – jön létre.[30]

A folytonosság a művészet időbeli folyamatát, az interpretáció diakron tengelyét, a közösség térbeli vetületét, szinkrón tengelyét teremti meg. A művészettörténet-modell idő- és térbeli folytonossága válasz arra a szellemi szituációra, amelyet a bécsi iskola teremtett, és amely az interpretáció kérdését is felvetette. Fülep bár elfogadja alapelvüket, azaz hogy korokat „önnön elveinek és törekvéseinek kihámozásával" kell megérteni, de azt is látja, hogy ez az elv könnyen vezethet a történelmi folyamat atomizálásához, és ami rosszabb, a szellemi kontinuitás megszakadásához, relativizmushoz, értékvesztéshez. Ezt Fülep „az örök idea idő-

ben való megvalósulásának, az esztétikai abszolút és a történeti relatív korrelációjának", kontinuitás és diszkontinuitás egységének érvényesítésével próbálta elkerülni. Így a korszakok reális elkülönülése mellett megőrződik a történelem, mint az örök emberi szellem, az értékek kontinuus folyamata. Az elméleti bevezetést követő történeti részben Fülep szintén az interpretáció szempontjából fontos kérdéseket érint. Nevezetesen a művészeti ágak szellemi területének szélső értékek, korrelációk segítségével való kijelölését, amelyen belül az alkotások elhelyezhetők, értékelhetők, interpretálhatók.[31]

Így az építészet területét a szerkezet, anyag, célszerűség és a stílus kapcsolata határozza meg, amelyek egymást kifejező korrelációban állnak egymással. („Minden igazi szerkezet stílus is".)

A szobrászat alapproblémája a figura contrapostója, amely kötöttség és szabadság, állandóság és mozgás dinamikus egyensúlyából keletkezik. Nem tekinthető azonban tisztán formális elvnek, mivel szellemi jelentést, a lét és levés korrelációját hordozza.

A szobrászaton belüli másik interpretációt lehetővé tevő korreláció, egy ábrázolási probléma: a „faj" testi ideáljának és a plasztikus formai problémának az egysége.

A festészet központi korrelációja a kompozíció, amely tér és idő, statikus és dinamikus elem egymás kifejezéséből jön létre és ugyanúgy a lét és levés korrelációját hordozza, mint a contraposto. Ezt itt is, akárcsak a szobrászat esetében, kiegészíti egy ábrázolási problémával: a fogalmi és az optikai kép ellentétével. A festészeti ábrázolás két szélső pólusa ugyanis a tudott és a látszati kép absztrakciója, ezek között zajlott le a festészet egész története.

A képzőművészeti ágak területét kijelölő, látszólag formai korrelációk valójában több szellemi karaktert egyesítenek. A szobrászat contrapostója és a festészet kompozíciója művészi stílussal kapcsolatos (ábrázolási és formai) fogalmak, amelyek azonban az állandóság és a mozgás (contraposto), a tér és idő (kompozíció) egységéből jönnek létre, és így természetfilozófiai jelentésekkel is kapcsolatba kerülnek. Ugyanakkor a lét és levés korrelációját hordozzák, amelynek révén metafizikai, egzisztenciálfilozófiai színezetet nyernek.[32] A művészeti ágak ábrázolási problémái ezeket a jelentésrétegeket továbbiakkal gazdagítják, a szobrászat testi ideáljának nemzeti karaktere társadalmi-történeti jelentéssel, a festészet tudott-látott kép korrelációja ismeretelméleti jelentéssel egészíti ki. Így tehát Fülepnél a művészeti ágak belső törvényeit nem pusztán formai, esztétikai elvek, hanem egy bonyolult filozófiai jelentésstruktúra határozza meg. A „Magyar művészet" művészetfilozófiai elveiben teljes egység, következetes logika érvényesül. A szobrászatban és a festészetben is központi, formai (de szellemi motívumokat is hordozó), par excellence a művészeti ágra jellemző elvet tételez, a szobrászatban a contrapostót, a festészetben a kompozíciót. Mindkettőt azonos szellemi elvek, a tér és idő, az állandóság és mozgás, a lét és levés egymást áthatása hozza létre. Ezek a művészeti ágakra jellemző belső törvényszerűségek a művészet külső történetében is jelentkeznek, az azt meghatározó közösség és folytonosság fogalmaiban. A közösség jelenti a művészettörténet térbeli, a folytonosság az időbeli dimenzióját. A művészetek közössége alkotja a művészettörténet állandó, míg a folytonosság a változó, dinamikus elemét. Így a művészeti ágak önálló, belső, zárt formavilágában és külső történeti megvalósulásában, „az esztétikai abszolút és történeti relatív" világában is, azonos elvek – tér–idő, állandóság–mozgás, lét és levés – törvényei érvényesülnek.

A fülepi rendszert még totálisabbá teszi, hogy ezek mellett a „statikus" fogalmi elvek, rögzített szinkron-diakron tengelyek mellett, Fülep a művészeti ágakon belül még a külső történetre is jellemző, dinamikus folyamatot is feltár. Ez a szobrászatban a frontalitás, az állandóság, a tér felől a mozgás, az idő felé, a festészetben pedig a sík (a térbeli egymásmellettiség, időbeli egymásutániság) felől a tér (a térbeli egymásmögöttiség, időbeli egyidejűség) felé halad. A festészetben először csak a tér volt idő nélkül, majd a tér kimélyítésével

belépett az idő. Így akár a szobrászatban, a fejlődés a tértől az időig vezetett, míg végül mind a contrapostóban, mind a kompozícióban a kettő egyesült.

Ugyanakkor a fülepi elméletet további szempont is gazdagítja, amely a rendszert a modern művészet problémájával kapcsolja össze.[33] Ugyanis a művészeti ágak klasszikus elveinek feltárásával a művészetet ezekhez akarja visszavezetni, és így a múlt nagy szellemi értékeivel való kontinuitást megteremteni, ezzel a modern kulturális válságot megoldani.

Fülep a „Magyar művészet" átfogó rendszerét a „Művészet és világnézet"-ben konkrétabb, történetibb szemlélet irányába vitte tovább. Ugyanis a „Magyar művészet"-ben bár elfogadta a történeti interpretáció elvét, az esztétikai abszolút és a történeti relatív ellentmondását csak a filozófiai és a történeti elv együttes, eklektikus alkalmazásával tudta áthidalni. A probléma igazi megoldásához csak a világnézet fogalmában jutott el, a világnézetben találta meg azt a közvetítő, transzformáló fogalmat, amely a külső, történetileg meghatározott szellemnek a mű belső, immanens rendjébe, formastruktúrájába transzponálásának eszköze. Segítségével pedig egynemű szellemi közegben egyesült a művészettörténeti és a művészetfilozófiai elemzés anyaga, amely ténylegesen lehetővé tette a fülepi „művészettörténet-filozófiát".

Az elméleti tisztázást, a történeti interpretáció lehetőségének megteremtését azonban – Fülepnek az ismert társadalmi körülményekből fakadó belső emigrációja miatt –, nem követhették konkrét elemzések.

* * *

Popper halála és Lukács érdeklődésének politikai irányba fordulása miatt, ugyancsak megszakadt két másik gondolkodónk művészetelméleti tevékenysége is. Úttörő kezdeményezéseik két világháború közötti művészettörténetírásunkban sem leltek követőkre, és bár a korszak művészettörténészei európai mércével mérve is jelentős eredményeket értek el a művészet történeti interpretációjának terén, a Popper, Lukács és Fülep által felvetett interpretációelméleti kérdések nyitottak maradtak.

JEGYZETEK

1. Ld. POPPER L.: Félreértési elmélet. Esszék és kritikák. Bp., 1983. 116.

2. „...a felesleges formadarab virágzásnak indulhat, és megtelhet a maga erejéből új, nagy és hallatlan élményekkel." i.m. 62.

3. „Soha még, mióta a világ áll, művész nem tudta, hogy mi sül ki a végén, amikor elkezdte... a legmélyebb és legidegenszerűbb meglepettséggel hallotta meg a munkája utolsó szavát, melyet idegen hatalmak döntöttek el." i.m. 114.

4. „És mi, akik a karcot nézzük, nem látjuk sem azt, hogy az intenciók hogyan vallottak csődöt, sem hogy az eszközök mennyit nyeltek el és mennyit hamisítottak meg: nem veszünk észre semmit, és azt mondjuk, hogy felséges." i.m. 44–45.

5. „Eddig úgy értelmeztük: ha a természetet akarja adni közvetlenül a művész, akadályozza az egyénisége; ha viszont az egyéniségét akarja adni, a természet áll elébe, és így a közvetlenségével sose boldogulhat." i.m. 57., 96.

6. Az egyes művészeti ágak anyaguk által meghatározott belső törvényei erősebbek lehetnek az alkotónál. Így a szobrászatban az alkotást „inkább a súly szabályozza, mintsem az alkotó." (Ennek végső oka, hogy a belső törvényt meghatározó anyagban, a kőben, a természet ember fölött álló erői munkálnak.) Ugyanígy a természettel való összeütközés, az anyag természeti kötöttségei akadályozzák a kifejezést és az értelmezést a festészetben, amely „minden anyagot meg akar ragadni, de csak két keze van, ezért össze kell kevernie és el kell vegyítenie az anyagokat: és csak egy anyaga van mindezek számára: az olajfesték." i.m. 80. A technika akadályozó tényezői leginkább a grafikában jelentkeznek, csak itt nem a természet által meghatározott szigorú törvényekben, hanem épp ellenkezőleg, a teljes meghatározatlanságban. A szobrászatban és a festészetben gátló anyag hiánya itt teljes káoszt eredményez, a rézkarctű nem a formát adja vissza, hanem a „gyarló kéz" kötetlen mozgását, a kompozíció először sikerült vázlatát, amelyet még tovább ront a nyomtatás, a tükörfordítás és a sokszorosítás. (A gépi leképzés kritikája, – amely „A giccs" c. írásban is jelentkezik, – Walter Benjamin felfogásával mutat rokonságot.)

7. „Semmi sem veszélyezteti, köti most az én érzéseim szabadságát. Azt hazudom bele a dolgok-

ba, ami jólesik... mindent amit benne érzek, elvonatkoztatok." i.m. 51. A szabad, szinte művészi interpretáció ismeretelméleti okokból fakadó vállalása Poppert a legújabb interpretációs iskolák felfogásmódjával rokonítja. Így részben a hermeneutikával, amely szintén a jelen nézőpont tudatos vállalására épül. De még inkább a hermeneutikát követő szemlélettel, amely pl. S. Sontagnál jelentkezik, aki a modern művészet sajátosságai miatt tartja lehetetlennek a tökéletes megértést, helyette egy intellektustól mentes, közvetlen, szemléleten alapuló interpretáció mellett érvel. Ebben pedig Nietzsche mondására hivatkozik, mely szerint: „Nem léteznek tények, csak interpretációk." Popper félreértés elméletének is a modern művészet tanulságainak levonása volt az empirikus alapja. A modern mű jelentésének, esztétikumának relativizálódása, szubjektivizálódása döbbentette rá a művészet ambivalens szellemi létére, értelmezési nehézségeire, a belelátás veszélyére. (Erre mutat a fauves-okról írt „Párizsi levelének" részlete: „nem veszik többé tudomásul az üszköt. Nem látják zavarosaknak, furcsáknak, csúnyáknak a képeiket. Ők tudják, hogy mit kerestek abban a képben, és így jól is látják azt benne." i.m. 55. Ugyanezt a problémát érinti a szín modern szimbolikus használatával, korábbi szerepének relativizálásával, önállósulásával kapcsolatban. i.m. 114.) Ugyanakkor Nietzsche inspiráló hatása Poppernél is feltételezhető „szkeptikus, önkényes", minden „verésből diadalt" kovácsoló, szubjektivitását vállaló interpretációjában. Nietzsche hatására utal a művészet életproblémaként és nem tudományos problémaként való felfogása, mely válasz arra az értékvacuumra, melyet éppen Nietzsche tárt fel, s amelynek egyik megoldási lehetőségét Popper a művészetben látja. (Ez az attitűd jellemző két másik művészetfilozófusunkra, Lukácsra és Fülepre is.)

8. Szinte már önálló akarattal bíró lényekként írja le az egyiptomi szobrokat: „... a kő, melynek föláldozták magukat, meg tudja jutalmazni őket: ily módon bennük a kő erői játszhatnak, hogy erősebbnek érezzék magukat minden életnél, amiről lemondtak. Minden más törekvést elfojtottak magukban, hogy egészen átadják magukat a kő törekvésének..." i.m. 96. Ugyanilyen szemléletben ír a festészet anyagáról is: „Olyan anyag (Teig) volt ez, amely sohasem romolhatott meg, és mégis, talán vérzett volna, ha beleszúrunk..." i.m. 75.

9. Lásd például „Dialógus a művészetről." i.m. 9–10.

10. Az esztétikai problémák tudatos kidolgozása felé mutatnak azok a popperi kérdésfelvetések, amelyeket a modern esztétika csak jóval később vizsgált. Így a nyitott mű koncepciója, az allegória és a szimbólum fogalmának befogadásesztétikai alapon való elkülönítése, a műnek az alkotó kifejezésétől való elválasztása, az Allteig fogalma (melyet később Lukács vitt tovább „egynemű közegében"), de maga a félreértéselmélet is.

11. „És mégis adatott egy lehetőség a szobornak: kifejezheti a lelket, ha nem ábrázolja." i.m. 101. Popper szobrászati elveiben – (zárt tömeg, mozdulatlanság, súlyosság) – a klasszikus normák hatása érezhető, gyökereit valószínűleg Hildebrand esztétikájában kell keresnünk, aki ugyancsak nagy szerepet játszott Fülep és Lukács görög szobrászatról alkotott felfogásában is. Ugyanakkor az indirekt, szellemet, lelket az anyagon keresztül megragadó szobrászati kifejezés elképzelésében Hegel hatása érezhető, amely szerint a görög szoborban anyag és szellem tökéletes egysége jött létre. Ez az állítás egyaránt hatással volt Fülep formakoncepciójára (amely anyag és szellem kölcsönös egymást áthatásán alapul), és a mindhármójuknál jelentkező autonóm, zárt mű fogalmára is.

12. Erre utal egyik saját megjegyzése: „... ami a nagy művészetben egy és ugyanaz: a forma és a tartalom." I.m. 54. Az anyag ilyen univerzális, szintetikus, szellemi jelentése Fülep gondolataival mutat rokonságot. A Popper által Brueghel-nek és Cézanne-nak tulajdonított homogén képi alapanyag fogalma jelenik meg Fülep interpretációjában is, amely szerint a cézanne-i „kép anyaga egyetlen modulált masszává válik." (Magyar festészet. A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I–II. Bp., 1974. I. 372.) Popper interpretációjában a festő (Brueghel és Cézanne) a sokféle anyag, a természet tökéletes megragadásával jutott el az univerzális anyagig, a szellemhez, a stílushoz. Ugyanígy Fülep szerint Cézanne az anyag, a természet elfogadásával, teljes megragadásával, szintetizálásával jutott el ellentétéig, a szellemig. (I.m. I. 545. és 538.) Mind Fülep, mind Popper interpretációjában a mű anyag és szellem egymást kifejező korrelációjában, tartalom és forma azonosulásában jön létre. Poppernél már idéztük ezt a gondolatot, Fülepnél ugyanez vonul végig az Emlékezés-cikktől (i.m. II. 646.), a Donatello tanulmányon át (i.m. I. 553.), a Művészet és Világnézetig. (Művészet és világnézet. Bp., 1976. 307.)

13. Lukács elvont elvei látszólag függetlenek a művészettörténeti interpretáció kérdéseitől. Fenomenológiai törekvése azonban, amellyel az interpretációt meg akarja tisztítani az esztétikai normáktól, a modern művészettörténeti interpretációnak is követelménye volt, már a bécsi iskolánál is jelentkezett, akik egyrészt elvetették a művészettörténet egy esztétikai norma alapján való megítélését, másrészt esztétikai kvalitástól függetlenül, minden műtárgy vizsgálatát szükségesnek tekintették. Lukácsnak az a törekvése pedig, hogy a művet elválassza az alkotótól, rokon pl. Panofskyéval, aki szerint az alkotás elidegenedhet a művésztől, s nem feltétlenül azonos annak szándékával.

14. LUKÁCS Gy.: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Bp.,1975. 56.

15. HAUSER, A.: A művészettörténet filozófiája. Bp. 1978. 5. Ez a szemléleti azonosság nyilván nem véletlen, hiszen Hauser ugyanabból a szellemi közegből, a Vasárnapi Körből indult, mint Lukács, sőt birtokában voltak a Heidelbergi művészetfilozófia kéziratának egyes fejezetei. (ld. Bonyhai G.: Régi és új hermeneutika. Helikon. 1981. 23–132.)

16. FREY, D.: Zur Deutung des Kunstwerkes. Konkrete Vernunft. Fstschft. für Erich Rothacker. Bonn, 1958.

17. PANOFSKY, E.: Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. 4. Stuttgart, 1920. 324–326.

18. I.m. 162. Lukács művének további gondolatait itt nem vehettük figyelembe, mint ahogy elemzésünk egészében is csak a szűkebb értelemben a témánkhoz kapcsolódó állításait vizsgálhattuk.

19. Ezt az erőt az emlékezésben találta meg, mivel csakis ez képes a szünetelenül áradó lelki tartalom (a bergsoni durée) kimerevítésére, összefoglalására, redukálására, szemléletes, így kifejezhető formába alakítására. Az élmény emlékezés által létrehozott formája az általános, fogalmi megragadás felé halad, így közölhető.

20. Az élményből kiinduló módszerének klaszszikus példája a Montecassino-elemzés, amely Popperhez hasonlóan a művel való teljes azonosuláson alapul (i.m. I. 526.), és eltér attól a tárgyhoz kötődő konkrét érzéki-érzelmi élményleírástól, amely a kortárs művészettörténeti interpretációk formai elemzésében jelenik meg. Szélesebb életfilozófiai jelentéssel bír; rajta keresztül a befogadó a valóság szintjéről az általános-emberi létszintjére emelkedik. Ez a katarktikus, pátoszteljes élményvalóság a fülepi interpretáció anyaga, kiindulási pontja.

21. A Fülep után kialakult modern művészettörténet a mű szellemi tartalmát egy kisebb időintervallum konkrétabb világnézeti jelenségeihez köti. Fülepnél még a Popperéhez hasonló, hermeneutikus jellegű korszak fogalom, a különböző korok rokon szellemi tartalmainak szabadabb összevetése érvényesül. (Ld. pl. Cézanne párhuzamba állítását Poppernél Brueghellal, Fülepnél Giottóval.)

22. Részben a művészet ambivalens, összetett létéhez igazodás eredménye Fülep fogalmi rendszerének alapvonása, az ellentétpárok, korrelációk használata. (A dualisztikus jellegű gondolkodás a századforduló egészének művészettörténetére jellemző.) A filozófia művészethez adaptálását mutatja az is, hogy a korrelációk középpontjában a forma fogalma áll.

23. Ez a módszer érvényesül pl. a Montecassino-interpretációban, ahol a mű életfilozófiai adaptációja (az egyéni élmény elemzése), filozófiatörténeti vizsgálata (a vallásos érzés változásainak elemzése) és művészetfilozófiai problémán (vallásos érzés és művészi fantázia viszonyán) belüli elhelyezése együtt jelentkezik.

24. Természet és művészet viszonyának már az ifjú Fülep művészetelméletében is két stádiuma van. Az elsőben – melynek összefoglalása az Emlékezés-cikk –, a természet még csak mint közömbös, alárendelt anyag jelentkezik, a hangsúly a formaadáson, a természet lényegének emlékezés-általi kiemelésén, a szellem tevékenységén van. A természet a levés és az idő passzív világa, míg a művészet a lét és az örökkévalóság, az aktív szellemi teremtés birodalma. A természet befejezetlen és véletlenszerű, a művészet lezárt és szükségszerű, a természet a jelenségek, a művészet az ideák világa. Ezért a művészet az elsődleges, míg a „természet a művészet utánzása". Természet és művészet viszonyának új felfogása jelentkezik a Montecassinói jegyzetekben, ahol a természetet már nem rendeli a művészet alá, hanem a kettő szoros egységét tételezi.

25. Ld. 12. jegyzet

26. Perneczky Géza szerint a változás, Fülep figyelmének a történelmi valóságra irányulása a világháború hatására következett be. (Egy magyar művészetfilozófus. In: Magyar Filozófiai Szemle. XIV. 1970/3–4. 641.)

27. I.m. I. 256.

28. „A közösség nélkül a művészet műtárgyak merő egymásmellettisége; az örök és idő korrelációja nélkül a történet esetek merő egymásutánisága." uo.

29. „Jogosultságát meghatározza az élet szüksége, az életé, mely önmagát akarja ismerni, jelenét a múlton keresztül, s nem csupán a múltat önmagáért." uo. Mind a történelem formáltságának gondolatát, mind az élet önmegismeréseként való felfogását a dilthey-i történetfilozófia befolyásolta, melynek Fülepre gyakorolt hatását szakdolgozatomban igyekeztem bizonyítani. (Kézirat. ELTE Művészettörténeti Tanszék. 1982. Diltheynek a hermeneutikával való kapcsolataira nézve ld. a 15. jegyzetben említett Helikon számot.)

30. „... közösség és folytonosság egymást feltételező tagok: az első mintegy a jelen pillanata megállítva és a térben kiterjesztve, a másik a jelen pillanata feloldva előre és hátra az időben. Az első a mindig célnál levő, befejezett és tökéletes, a másik az örökké fejlődő, minden momentumát meghaladó művészet. Az első az egyetemesnek és a nemzetinek, a másik az öröknek és a fejlődőnek korrelációja. E két korreláció szintézise pedig adja a művészetek egyetemes történetét." i.m. I. 271.

31. Fülep egyszerre törekszik a művészeti ágak „objektív" szemléleti karakterének meghatározására és a művészeti ághoz tartozó alkotások értékelésére. Így figyelembe veszi azt a problémát, mely a művészettörténet, vagy a „szellemtudományok" bármelyik területére érvényes, nevezetesen, hogy tényei megragadása – szellemi jellegük miatt – értékszempontok nélkül nem lehetséges; a művészi alkotások megértése, értelmezése és értékelése nem választható szét. Ennek megfelelően a magyar művészeket is az alapkorrelációk alapján ítéli meg: a jelentős alkotók a fülepi interpretációban a művészeti ágak alapproblémáira találtak rá. Így Lechner anyag és stílus korrelációjához, Izsó a contrapostóhoz, Szinyei és a nagybányaiak a kompozícióhoz, illetve fogalmi és optikai kép egységéhez jutottak el.

32. Mind a természetfilozófiai fogalmak, mind a lét és levés korreláció használatában Bergson filozófiájának hatását érezhetjük.

33. A hermeneutikus applikáció igényét maga Fülep is megfogalmazza: „Az életnek, a mára és a mán keresztül a jövőre való hatás kedvéért íródtak tehát e sorok. Gondolkodóknak és művészeknek a művészet érdekében: indíttatva a jelen művészet sorsán való tépelődéstől és támogatva a múlt átgondolásától." i.m. I. 258.

János Sturcz: **Die Fragen der Werkinterpretation in der ungarischen Kunstwissenschaft zu Beginn unseres Jahrhunderts**

Als wissenschaftstheoretisches, methodologisches Problem wurde die Interpretation in der ungarischen Kunstgeschichte nicht aufgeworfen. Trotzdem wurden in der Kunstwissenschaft zu Beginn des Jahrhunderts einige Gedanken formuliert, die die theoretische Problematik der Interpretation – auch international gesehen – unter den ersten berührten. So die „Missverständnis-Theorie" von Leo Popper – ein Vorläufer der neuren hermeneutischen Forschungen –, der die aus der inneren Gesetzesordnung und aus der äusseren Kommunikation des Werkes folgenden Gründe aufdeckte, die die Interpretation theoretisch umgrenzen. Die Poppersche These wurde von Georg Lukács in Richtung der Phänomenologie weiterent-

wickelt: Er ging bei der Heidelberger Kunstphilosophie von der Analyse der Struktur des schöpferischen und aufnehmenden Verhaltens aus. Er untersuchte die Fragen der inneren Ambivalenz des Werkes (die Diskrepanz von Erlebnis und Ausdrucksform, Materie und Form, Zeichen und Gezeichneten) sowie den komplizierten Kommunikationsprozess, im Laufe dessen das Werk zustandekommt.

Die theoretischen Fragen der Interpretation berührte auch der junge Lajos Fülep, der in seinen philosophischen Analysen die Untersuchung der äusseren geistigen Situation des Werkes mit der Untersuchung seiner inneren Gesetzesordnung vereinte. Er entwickelte seine Analysierungsmethode in seinem Werk „Magyar művészet" (Ungarische Kunst; 1917) in Richtung einer eher historischen Auffassung weiter, indem er Interpretationsprobleme aufwarf, die aus dem Gegensatz von der geistigen Immanenz des Werkes und dem Prinzip der Geschichtlichkeit resultieren, und ein komplexes geschichtsphilosophisches Modell ausarbeitete, das zur theoretischen Erfassung der Gesamtheit des allgemeinen kunstgeschichtlichen Prozesses geeignet ist.

Gellér Katalin

C. G. JUNG MÉLYLÉLEKTANI MÓDSZERÉNEK JELENTKEZÉSE A MŰVÉSZETTÖRTÉNETÍRÁSBAN

Freud nagyhatású személyiségpszichológiája után Jung volt az, aki pszichológiai módszerét, az analitikus lélektant a kultúrtörténet vizsgálatára is kiterjesztette, elsősorban az etnográfia és a kozmogóniai képzetekkel foglalkozó tudományágak területét érintve. A mitológia pszichikai összetevőkre visszavezethető elemeit kutató írásai közül nem egy a klasszika-filológia új szemléletű képviselőjével, Kerényi Károllyal közös gondolatot vet fel.[1] Életművének elemzői szerint írásaiban idővel egyre nagyobb tért nyertek a misztikus elemek. A „melyik az a mítosz, amelyet te élesz?"[2] nietzsche-i kérdését felvető Jung elméletébe sűrítette a romantikával feltűnő szubjektív mítoszinterpretációk számos elemét. A kortárs mozgalmak közül az ókori anya- és termékenységkultuszt feleleventő, életmód reformot kínáló asconai teleppel állt kapcsolatban.[3] Nem véletlen tehát, hogy Jung fogalmait széles körben felhasználja a 19. század második felétől kibontakozó szimbolikus tendenciákat elemző irodalom.

A jungi fogalmaknak a művészettörténetben való jelentkezése, egy empírikus módszernek történeti tudomány keretein belül való alkalmazhatóságának általános nehézségein túl, több problémát vet fel. Néhány szoros követőt kivéve, akik terminológiáját „szó szerint" ültették át elemzéseikbe, például Erich Neumann,[4] szinte megszámlálhatatlan a jungi fogalmak (így az extrovertált és introvertált ellentétpár) használata.[5] Az általa felvetett kérdések közül vannak, amelyek szinte egyidőben jelentek meg a művészettörténetben is, példázzák a Warburg Intézetben folyó, a szimbólumok vándorlásával foglalkozó tanulmányok, vagy az 1930-as években a hermetikus tanok bevonása az elemzésbe. A legnagyobb nehézséget azonban maguk a jungi fogalmak jelentik, így a művészettörténetbe is bekerült archetípus fogalom „nyitottsága", mondhatni, akart homálya. Meghatározását maga Jung is többször megváltoztatta, finomította.[6] Jeles művészettörténészek elvetették: Białostocki pontatlannak, Gombrich statikusnak találta.[7]

Az álomban jelentkező archetipikus képek kozmogóniai képzetekkel, mítoszokkal mutatnak közös jegyeket, pontosabban a különböző helyen és időben létrejött mítoszok változataiból kielemezhető elemekből épülnek fel. Így például sok variációja ismert a sárkányt vagy kígyót legyőző hős képnek, a sötétség és a világosság szimbolikus harcának (Szent György és a sárkány, Apolló és Python kígyó).

Az archetípusok közül Jung különös jelentőséget tulajdonít az animus és anima fogalmának, vagyis a férfi és női princípium együttes hatásának (a férfiban élő női jegyeknek és fordítva), valamint az árnyék, a sötétség fogalmának, mely az elnyomott, az én-tudatból száműzött elemek összefoglaló elnevezése. Az anima hatására Jung pl. Démétér–Koré (Persephoné) mítoszával anya és leánya egymást kiegészítő egységére utal. A koré alak a női princípium számára az én-nel (Selbst) egyenlő, azaz a tudatos és tudattalan egységét jelzi, a férfi számára animaként jelenik meg.[8] Az animus és anima képzőművészeti ábrázolásának legismertebb példái a hermafrodita képek, melyek mind a reneszánszban, mind a 19. század végi szimbolizmusban az emberi teljesség, a szellemi egység, az ellentétek kiegyenlítődésének szimbolikus megfogalmazásai. A hermetikus irodalom ellentétpárjainak megjelenítését ismeri fel egy alkimista kézirat hermafrodita ábrázolásaiban.[9] Az árnyék és sötétség szimbolikus ábrázolásaira, a jungi meghatározást követve, számtalan példát lehetne felsorolni a romantikus festőktől, grafikusoktól a szorongás érzékeltetésében már tudatosan pszichológiai hitelességre törekvő szimbolista és szecessziós alkotókig.

Jung az ember ideális állapotát a tudatos és tudattalan rész összhangjában látja. A modern ember lelki problémáinak gyökerét, az archaikus emberrel való szembeállását az egyensúly megbomlásához vezeti vissza: Az embert megfosztották „pszichikai identitásától", a „misztikus részvételtől" – írta.[10] Az álmok felfedik a pszichológiai egyensúlyvesztést: „Ha az értelem szunnyad, előjönnek a szörnyek" – írta Goya a Cappricchos-sorozat ismert címlapjára. A romantikától makacsul visszatérő álom-ábrázolások és a kozmikus jelenlétet sugalló tájképek a pszichológiai megközelítés szempontjából a megbomlott egyensúly helyreállítására tett kísérletek. A 19. századdal újraéledő misztikus, ezoterikus tartalmak, a „sötétség", a „démoni" vonzása, a gyötrő gondolatok feltárása, a „szörnyek" felidézése, a sátánosság századfordulóig élő kultusza mellett egyensúlyként a népmesék jó tündéreinek, a vallási közegből kiemelt tisztaságot, jóságot képviselő figuráknak a feltűnésében is az ellentétek kiegyenlítésére való törekvés jelét látja.

Az álomban a tudattalan tartalmak spontán módon, színes, energiával telített, változatos „archetipikus képekben" jelennek meg. Mély hatásuk azzal magyarázható, hogy már rég nem tudatos élményekre emlékeztetnek. Jung „archetipikus kép", azaz szimbólum-meghatározása látszatra megegyezik a művészettörténetben is használatos szimbólum-fogalommal: „Amit szimbólumnak nevezünk fogalom, elnevezés vagy kép (image), mégha ismert is számunkra a mindennapi életből, konvencionális és evidens jelentésén túl valami egyebet is tartalmaz. A szimbólum valamely bizonytalan, ismeretlen vagy számunkra rejtett dolgot zár magába." „Egy szó vagy kép szimbolikus, amikor valamely többletet tartalmaz, mint ami nyilvánvaló és közvetlen értelme."[11] Jung példaként az Ember és szimbólumai című kötetben a négy evangelista közül három állatalakban való szimbolikus ábrázolását, valamint az ezzel analóg Hórusz és négy fia ábrázolását említi. Más szimbólumelméletektől, így a művészettörténetben ismert meghatározásoktól elsősorban abban különbözik, hogy a szimbólum ismeretlen, felfejthetetlen részét tulajdonképpen azonosítja a tudattalanból feltörő tartalmakkal, melyek – mint láttuk – részben az egyén belső individuális életét, részben az archetipikus tartalmat tükrözik.[12]

Megkülönbözteti a tudatos szimbólumalkotást és a tudattalanul, spontán létrejött szimbólumokat. A szimbólumok Jungnál az emberi megismerés egy-egy fokát jelzik – a szimbólumalkotást nemcsak a gyermeki és a primitív emberi gondolkodás sajátjaként, hanem a megismerés autonóm módjaként értelmezi. A jungi elképzelés Ernst Cassirer elméletével mutat rokon vonásokat. Cassirer a szimbólumalkotásnak az emberi gondolkodásban való kiemelkedő, sőt elsődleges szerepét hangsúlyozta, de a nyelvi forma fenomenológiájára irányuló kutatásaiban arra is felhívta a figyelmet, hogy a jel és a jelentés között a mitikus szemléletben nincs különbség: a „szó" megegyezik a „dologgal",[13] vagyis nincsenek meg a szimbólum jellemző vonásai. A tudattalanból vagy korábbi elméletek szerint a néplélekből született mítoszok szimbolikája nem azonos a fentebb ismertetett szimbólum fogalommal, alapjában véve irracionális tartalmak megközelítési módjának tekinthető.

Többen is tárgyalták a lehetséges azonosságokat a platoni ideák és a történeti elem mögött az örök, változatlan tartalmakat hordozó archetípusok között. A platoni ideák a dolgok archetípusai, ősmodelljei. Az ideák az értelem, a szellem világába tartozók. A jungi archetípus azonban inkább a neoplatonisták művészet-elképzelésével, és nyomukban a szimbolizmus teoretikusaival (így Aurier-val) az idea megjeleníthetőségével és az univerzum élő, korreszpondenciákkal átszőtt egységként való felfogásával hozható inkább kapcsolatba.

Témánkat közelebbről érintő kérdés, vajon van-e átmenet az álmokban amorf és dekomponált formákban megjelenő szimbolikus képektől a művészeti alkotásokban őrzött kulturális örökséghez, egyáltalán az esztétikumhoz. Jung az álomban megjelenő szimbolikus képeket közvetlenül egy-egy mitológiai jelképhez vezeti vissza; pl. egy mitológiai ismeretekkel

nem rendelkező kislány álmából a földanya kultusz, az újjászületés szimbolikájának elemeit bontja ki. Máshol egy betege lepkéhez fűződő asszociációi indítják el a fényben megégő, illetve a fény felé, azaz isten felé vágyódó ember szimbólumainak szinte költői áradatát, a tűzistenek, nap-ábrázolások felsorolását.[14]

Jóllehet Jung elsősorban nem műveket vagy alkotókat, hanem az alkotói folyamat pszichikai tényezőit vizsgálja, néhány közvetlenül irodalmi vagy képzőművészeti alkotást elemző tanulmányában, a fentiekhez hasonlóan, igencsak keskeny, a művészeket illetve a műveket a betegektől illetve a betegek alkotásaitól elválasztó határvonal. Picassóról írt tanulmányában a művészeket, ahogy a betegeket, két fő csoportra osztja, neurotikusokra és skizofrénekre. Picassót például az utóbbi csoportba sorolja: Picasso műveinek jellemzői a zilálтság, az érzelmi hidegség, a kiegyenlítődés hiánya. Ilyen értelemben nevezi Picasso irodalmi testvérének Joyce-ot.[15] Bármely típushoz tartozzon is a művész, az alkotás lényege a műveiben rejlő szimbolikus tartalom. Picasso „kék periódusának" képein a mindennapi élet eseményeit látjuk, de a kék szín uralma a mélybehúzó, démoni erők jelenlétét sugallja. A kék az éjszaka színe, a holdé, a vízé, az egyiptomi alvilág „Tuat-kékje".[16] Az alkotói folyamatot az alászállás szimbólumával, a Hadesbe való utazással hozza kapcsolatba, melynek célja megegyezik a misztériumvallásokéval, a beavatottság, a titkos tudás eléréséért az ember egységének visszanyeréséért történik.

A művész Jung szemében mágus, vizionárius, aki a kollektív tudattalanba lemerülve képes tapasztalatait mások számára is érthető formába önteni. A néző élménye a fölismerésen alapul: egyéni élményében benne rejlik az archetipikus kép. „A művészet az alkotóval vele született ... az embert eszközként használja."[17] Az archetípus-fogalom egyik alkotáslélektani vetülete, hogy nincs sem teljesen egyéni, sem teljesen kollektív alkotás. Jung az alkotás mágikusnak nevezett jegyeit, az ihletet, a múzsát vagy számos más névvel illetett kiindulópontját archetipikus anyagból származónak tartja. „A művészi alkotás és cselekedet titka a lélek eredeti állapotába való alámerülés; mert ettől fogva, ezen a szinten nem az egyén, hanem a teljes csoport felel a megélt ingerekre, nincs többé szó egyetlen személy örömeiről és gondjáról, hanem egy egész nép életéről. Ezért egy remekmű jóllehet objektív és személytelen, legmélyebb rétegeinkben érint."[18]

Ugyanezt a gondolatot szólaltatja meg a Picassóval beszélgető André Malraux az Obszidián fej egy részletében: „– az érdekel tehát, hogy vajon vannak-e olyan formák, kissé bizonytalan formák, mint például egy festmény terve, amelyek azután kialakulnak, reinkarnálódnak? és ha vannak, miért vannak? Mert megfelelnek valaminek, ami mélyen, nagyon mélyen bennük rejlik? És vajon magának a formának következtében-e, vagy azért, mert a forma kifejez valamit?" Ugyanitt Picasso tréfásan a következőket mondja: „A festők kétségkívül festőkként reinkarnálódnak."[19]

Jung elméletében több korábbi elképzelés keveredik. A 19. századi néplélek elmélet is hatott az emberiség mitikus, mesei élményanyagából merítő művész-kép kialakításában. A Psychologie und Dichtung című tanulmányában írja: „Nem Goethe teremtette a „Faustot", hanem az a lelki összetevő, melyet Faustnak nevezünk, Goethét. És mi a „Faust"? Faust szimbólum, nemcsak szemiotikai utalás vagy allegóriája egy régi ismeretnek, hanem egy, a német lélekben ősidőktől élő hatásnak a kifejeződése, mely Goethét megalkotásában segítette."[20]

Az alkotó alapjában passzív vizionáriusként (akár extravertált, akár introvertált alkotói típusba tartozik) való felfogásából következik az őrültek művészetének vagy a beteg művész alkotásának elfogadása, nem esztétikai kritériumok alapján, titokzatos erő eszközeiként valameny örökérvényű igazság kimondásában. Hasonló volt a gyermekrajz, a népművészet évezredes kultúrákat őrző elemeinek felfedezéséhez vezető gondolati folyamat.

Itt kell megemlítenünk, hogy a tudattalan tartalmak közvetlen felszínre hozhatóságának

gyakran visszatérő, óriási kísérletező kedvet felszabadító eszméjét is gyakran Junghoz kapcsolják, elhanyagolva a művész, ha minimálisra is szorított beavatkozó gesztusának fontosságát, jóllehet a művész mágus voltát hangsúlyozó Jung sem tett egyenlőségjelet a tudattalanból nyert kép és a műalkotás közé.

A művészettörténeti tanulmányt író pszichoanalitikusok, így például Aniéla Jaffé, javára írható, vitatható megállapításaik ellenére, hogy az archetípus számtalan megjelenítési lehetőségét követve, rendkívül széles a legkülönbözőbb kultúrákból és a művészet szinte minden területéről kölcsönzött példatárat alkalmaznak.[21] A Jung és tanítványai által összeállított Az ember és szimbólumai c. kötet szerzői abból indulnak ki, hogy minden szimbólummá válhat, a természeti jelenségek, különböző emberi eszközök és absztrakt formák. Jaffé a szimbólumalkotásnak ezt a már említett „mitikus" formáját, mely egyébként a középkori gondolkodásból élő vonulat, a kőkultusz születését és a modern szobrászatot összekötő közös elemnek látja. A kő kultikus tárggyá emelésében és a 20. századi szobrászat emberre utaló formái mögött így a kő természetes jegyeinek szándékolt meghagyásában ugyanazon szimbólumteremtő magatartás ellentétes irányú megvalósulását látja. Jaffé, Jung nyomán, a kör-szimbolikát is vizsgálja, mint a tudatos és tudattalan egykor meglevő egységét a mandalákban, yantrákban, várostervekben, vagy a Krisztus a négy evangelistával ábrázolásokban és a rózsaablak kompozícióikban. Jung ugyanebben a kötetben a test és a lélek egységének, az ellentétek kiegyenlítődésének alkimista szimbólumával, a quadrata circuli ábrázolásokkal foglalkozik. Jaffé ugyanilyen szempontból elemzi a betegek rajzait és olyan kiemelkedő műveket, mint Klee Az értelem határai című kompozícióját, amelyen a kör a végső igazság, a teljesség jelentésével felruházott. A pszichikai egység e szimbólumai Jung szerint nem „kitalált" dolgok; „elfelejtett mélységekből törnek fel újra, hogy a tudat legmélyebb ösztöneit és a szellem legmagasabb ösztöneit kifejezzék, egyesítve a modern tudat specifikus jellegét az emberiség évezredes múltjával."[22]

A pszichoanalízist és Jung elméletét az irodalomtörténet korán és széles körben hasznosította. A legismertebb Jung követők közé tartozik Maud Bodkin, aki az archetípus fogalmát az irodalomtörténeti elemzésének alapkategóriájaként használta. A világirodalom legismertebb alkotásaiból kiemelt néhány visszatérő témát, „archetipikus mintát",[23] így többek közt a zsarnokot elűző hős történetét, aki az esetek többségében a zsarnok által elűzött előző király örököse (Hamlet, Oresztesz...). A témák szívós továbbélésének, örök visszatérésének okát az archetípusok erős képszerűségében és érzelmi töltésében látta, amely egyúttal a költészet emocionális hatásának tetszetős magyarázatát is kínálja. Bodkint olvasva, mivel csupán főműveket elemez, nem válik világossá – amint ezt a korábban említett kötet jelentős és kevésbé jelentős alkotásokat ötletszerűen egymás mellé helyezett művészettörténeti és művészeten kívüli példái is bizonyítják – hogy az archetipikus tartalomra való utalás önmagában még nem jelenti esztétikai érték jelenlétét.

A művészettörténeti irodalomban, ahogy az irodalomtörténetben, a pszichoanalízis módszerével is érintkező kérdésfeltevés elsősorban a művészeti korok egymásból való épülését, a tradíció, a sztereotipiák (tartalmi és formai) jelentőségét elemző tanulmányokra jellemző, így a „kerettémák" (J. Białostocki) vagy „toposzok" (E. R. Curtius) elméletére. Cassirer filozófiájában az emberi gondolkodás döntő jelentőségű részévé vált a szimbólumalkotás. A Cassirer nézeteit osztó Warburg-iskola képviselői különböző korszakokban a szimbólumok, allegóriák továbbélésével, átalakulásával foglalkozva a hagyomány eddig nem ismert erejére figyeltek fel. De a szimbólumok különböző jelentésrétegei között a Junghoz kapcsolható, a közvetlen tapasztalat és az értelmi racionális valamely köztes szintjén elhelyezkedő mágikus mitikus réteg nem játszik jelentősebb szerepet.

A művészettörténet olyan nagyjelentőségű kutatója, mint Gombrich a jungi mitológiai

alapállást elhagyva vizsgálta a séma, az uralkodó szabály alkotókra való hatását a Művészet és illúzió már említett kötetében.

A szimbólumok freudi és jungiánus megközelítése különösképpen a szimbolista festészet sokáig historizáló mesterként ismert alkotói, így Gustave Moreau művészetének interpretálásába hozott fordulatot. A mítosz pszichológiai hitelű egyéni feldolgozóját látjuk ma benne, ahogy a preraffaelitákban is.[24] Oidipusz és a szfinx című művén a témát korábban szintén feldolgozó Ingres-rel szemben a mitológiai történetben két akarat összecsapását láttatja a jó és a rossz örök harcára is utalva.[25] A L'Ange et le Sphynge (1897) szerzője, Edouard Schuré e művét elemezve egyenesen arra a következtetésre jut, hogy Moreau festményén a rejtély maga az ember.[26] Szent Sebestyén és Orfeusz, Orfeusz és Keresztelő Szent János egymásra asszociáló megfogalmazásai, vagy más oldalról a szimbolista nemzedék képein és írásaiban újra és újra visszatérő témakörök (Salome, Phaeton, ... stb.) a mítosz új, szubjektív szempontú megközelítését példázzák. Moreau műveinek elemzői elsősorban Freud nyomán a festő személyéből fakadó vonások, így például a fenyegető nőkép megjelenésének okaira mutattak rá, de műve megközelíthető az archetipikus tartalmak, az „örök visszatérés", a kozmikus időciklusokat felelevenítő időfelfogás jungi fogalmai felől is.

Moreaunak a korabeli régészeti felfedezéseket beépítő, különböző kultúrák és hitvilágok szinkretikus szemléletén alapuló művei nagy hatást gyakoroltak kortársaira, az induló szürrealista mozgalomra, sőt még Malraux képzeletbeli múzeumára is.

A szimbolisták elődeikhez, Boschhoz és a romantika démonikus, misztikus, ezoterikus tartalmakat megfogalmazó mestereihez hasonlóan az álom vagy mesterséges eszközök (drogok) felhasználásával kitágítani vágyták egyrészt az érzékelés, másrészt a visszaemlékező képzelet határait; az emberben rejtőző mélységek és a mitoszokban, mesékben fennmaradt archetipikus képek láttatói kívántak lenni. Ezt a folyamatot példázzák többek közt, Ingrestől Gustave Moreau-ig és Ludwig von Hofmannig az aranykor toposzát felelevenítő képek. Az ismeretlen, a még nem látott, fel nem fedezett vagy elfelejtett tartalmak kutatásai és a pszichológia új irányai a 19. század végén történetileg is összetalálkoztak. Részben ezzel magyarázható az álom téma a századfordulón újra feléledő kultusza és a mitológiáknak, sőt magának a történelemnek is történelem felettiként való felfogása.

A vízió, a hallucináció, az álom által felidézett világ a szimbolizmusban először Odilon Redon grafikáin jelent meg, mint az ideák és a belső szorongások adekvát kifejezése. A szimbolisták, majd a szürrealisták a világ nagyhatású realista és naturalista megközelítésével szemben a vízió szuggesztív ereje növelésének eszközét a Freud, Jung és Bachelard nézeteit összegző Robert E. Delavoy szerint az álomban megjelenő archetípusok hű felidézésében találták meg: „jól álmodni, a tudattalanban rejtőző archetípusok lázálmához való hűséget jelenti."[27]

A szimbolizmustól a szürrealizmushoz átvezető utak művészettörténetbeli feltárásával a szinkretikus mítosz interpretáció is új megvilágításba került. Míg a szürrealizmus első fejezete elválaszthatatlan Freud teóriájától, második világháború utáni fejlődésében egyidejűleg Jungnak az álmok alkimista szimbolikáját elemző műveivel Breton is az alkimisták műveiből merít ihletet a „Nagy Mű" megalkotásához, „a világ hieroglifikus kulcsa" megtalálásához.[28] Jung egész kötetet szentelt a művészet és alchimia kapcsolatának, melyben többek közt az alchimia fő figurájáról, Hermesről, illetve Mercuriusról közölt tanulmányt.[29] A hermetikus irodalom felfedezése volt ez az időszak. Jung egy 1935-ben tartott előadásában az álmok alkimista szimbolikáját elsőként elemezte. Charles de Tolnay ugyanez évben megjelent Pieter Brueghel monográfiájában felhívja a figyelmet, hogy Brueghel Henri de Nicolaes hermetikus szektája részére készített műveket. A későbbiekben Brueghel és Hieronymus Bosch szimbólumvilágának egyik kulcsát is a kor hermetikus irodalmában találták meg.[30]

Jung teóriája, minden külső körülménytől, társadalmi és világnézeti meghatározottságtól függetlenített öntörvényű rendszere elsősorban tipológiai rendszerezést sugall követőinek, akik között a szimbolizmussal foglalkozó művészettörténészeken és Joan Evanson kívül főként a 20. századi művészet specialistáit találjuk.

Az absztrakt festészetet tekintve Heinrich Lützeler például elképzelhetőnek tartja „az absztrakt képek leírását pszichoanalitikus tényállások leírásával".(!) A mélylélektan és az absztrakt művészet célját a forrás, az őskép megtalálásában, a formáló erők megragadásában látja. Az absztrakt festészetet a romantikával induló fejlődési lánc részének látja; mely szerint a művészet feladata archetipikus képek felidézése. Bizonyítékként Kleet idézi, aki a teremtést, mint „genezist" fogta fel, mint a vég-okokhoz való leszállást. Az „ősi törvényt" keresve, a „mintaképtől az ősi kép felé halad."[31]

A Jung-követőnek ismert, de elsősorban Worringer elméletét továbbfejlesztő Herbert Read az „északi ember" lélektani sajátosságaiból levezett, metafizikai nyugtalanságot tükröző művészet-képet a 20. századi művészet egészére kiterjesztette.[32] Erich Neumann, Jung közvetlen követője, egy-egy korszak meghatározó formaelemét, a gótika felfelé törését, az egyiptomi szobrok zártságát archetipikus gyökerekre vezeti vissza.[33] Henry Moore-ról írt monográfiájában két művésztípust különböztet meg: az ugyanazon archetipikus képen dolgozó művészeket és a mindig új tartalmat és kifejezési formát keresőket. Moore az első típusba tartozik, mivel egész életén át egyetlen, de az élet teljességét befogó archetipikus tartalmat a „nagy nőiség", a „nagy anya" figuráját fogalmazta mindig újra. Neumann érvelésében fontos szerepet játszik a Moore által gyermekkorában átélt élmény, a 11. századi yorkshire-i templom szobrainak látványa, melyeket később a művészetére jelentős hatást gyakorló mexikói esőisten szobrokhoz hasonlított. E kettős élmény vezette el Moore-t egy ősi szimbólum, a föld, az anya istennők megfogalmazásához.[34]

Jung hatása fellelhető André Malraux írásaiban is.[35] Malraux a Monnaie de l'Absolu címet viselő, a művészet pszichológiáját megteremteni vágyó ciklusának III. kötetében a 19–20. századi művészet archetipikus képeiről szólván, korunk művészete meghatározó jegyeit a természetközelség megújulásában, az animizmusban, démonokat és kultikus szertartásokat felelesztő voltában látja.

Malraux különböző, térben és időben távoli kultúrák imponálóan széles, de felszínes analogizálására is csábító emlékanyagából válogatva, szintén sztereotipiákra bukkan. A sorozat Les voix du silence című kötetében a stílusok sokféleségéből, változékonyságából, a különböző kultúrák egymás mellé helyezéséből Malraux az emberi kreativitás történetét bontja ki, a művészet „anti-sorsként" való megfogalmazását. Az elmúlt korok mágiájának, mítoszainak, meséinek helyét elfoglalja, betölti a művészet, az alkotó tevékenység, mint a lelki egyensúly, a halállal való szembeszegülés maradék lehetősége.

Számos fogalmában (animus, anima, androgyn stb.), de témánkat közelebbről érintő kérdésekben a mitológiai, irodalmi és képzőművészeti analógiák keresésében a pszichológiai szempontot episztemológiai kutatásokkal egyesítő Gaston Bachelard is Jung módszerét folytatta. Bachelard-nál, ahogy Jungnál, a tudomány és költészet keveredik; a művek olvasata meditációt és álmot von maga után. Így Jung nyomdokaiba lépve a tűzről, mint „archaikus komplexusról" ír tanulmányt. A tudományos meghatározások „tévedéseit" a tűzről való szubjektív meggyőződések pszichoanalízise révén, régi hitek és legendák alapján kívánja korrigálni. Tanulmányában a tűz szexuális szimbolikájától és a Prometheusz legendától, az alkohol elemzésén, az E. T. A. Hoffmann puncsában égő tűzön át, Novalis és Schwedenborg öntisztító illuminációfogalmáig jut el. Claude Monet Tavirózsák sorozatának elemzése is mitológiai, irodalmi reminiszcenciák sorát kelti fel benne; a víz reflexeinek pillanatnyiságára és a mélység érzékeltetésének rejtett dialektikájára utal.[37]

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a művészettörténetben, elsősorban a 19–20. századdal foglalkozó írásokban általánosnak tekinthető a jungi mélypszichológia által felvetett szempontok jelentkezése. Integráns részévé vált a művészet szimbolikus-mitologikus jegyei kutatásának, jól lehet az alapformák elemzését célzó dimenziói ellenállnak mindenfajta rendszeralkotási praktikumnak. Ha a pszichológia szemszögéből történő leírások végletesen szubjektív, excentrikus vagy egyenesen hibás végkövetkeztetésekre jutottak is, hozzájárultak a hagyomány által megkövesedett határokat áttörő intuitív gondolkodás, vizsgált tárgya (az emberi pszyché) szempontjából a kultúrák egészét figyelembe vevő, szintetikus látásmód elfogadtatásához.

JEGYZETEK

1. Közös munkájuk: Jung, C. G. und Kerényi, K.: Das göttliche Kind (Das göttliche Mädchen), Zürich 1951.

2. JUNG, C. G.: Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Vorrede zur vierten Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau, 1973, 13.

3. LINSE, U.: Der Rebell und die „Mutter Erde": Asconas Heiliger Berg in der Deutung des anarchistischen Bohemien Erich Mühsam; ROSENBAUM-KROEBER, S.: Was ist Eranos und wer war Olga Fröbe-Kapteyn? Monte Verita. Gemeindermuseum. Ascona, 8. Juli bis 30. August 1978, Milano, 1978.

4. NEUMANN, E.: Die archetypische Welt Henry Moores. Zürich, 1961.

5. Hans H. Hofstätter például a Jugendstil introveráltságáról ír, szemben az expresszionizmus extrovertáltságával. HOFSTÄTTER, H. H.: Idealismus und Symbolismus. Wien und München, 1972. 104.

6. Jung archetípusa a kollektív tudattalan (inconscient collectiv) kifejeződése, Freud egyéni tudatalattijával (subconscient) szemben, mely a visszafojtott vágyak halmaza, a kollektív tudattalanban az emberiség évezredes tapasztalatai sűrítődnek, melyek csak foszlányokban és részlegesen, az álmok útján adnak hírt magukról. Jung egyik, miszticizmusát is tükröző meghatározása szerint „az archetípus sem absztrakt, sem konkrét. Primitív „ösztönnyelven" (például szexuális) vagy „szellemi" módon is kifejeződhet... Ez az önmagában való archetípus pusztán „hármasság", amely bármely tartalomban beteljesedhet." Idézi BALMER, H. H.: Die Archetypentheorie von C. G. Jung. Eine Kritik. Berlin–Heidelberg–New York, 1972. 85. Jung kiindulópontja Freud szabad asszociációs módszere volt, melynek segítségével feltárható a beteg álmában megjelenő pszichés probléma, de a szabad asszociáció kiváltója Jungnál bármi lehet (imamalom, egy szokatlan kép, írás vagy a tibeti mandala elve elmélkedésre szolgáló képe), s nemcsak szexuális szimbólumokat közvetít, hanem éppen a művészet visszavetített példájából kiindulva ősidőktől jelenlevő és ismétlődő tartalmakat hoz felszínre. Már Freud is felfigyelt az álomnak nem az álmodó személyéből magyarázható, velünk született elemeire, melyet „archaikus maradványoknak" nevezett. Jung archetípusa, „elsődleges képe" újra és újra ismétlődő tartalmakat takar, az egykori ember pszichéjét, fejlődése különböző állomásainak nyomait is mutatja. A múlt (és biológiai determinizmusának következményeképp a jövő is) megjelenik a tudattalanban; a primitív népeknél még megőrzött rítusok, mítoszok motívumai felismerhetők az álmokban. Az archetipikus képeket az egyén életjelenségekhez való viszonya, elsősorban konfliktushelyzetei hozzák felszínre.

7. BIAŁOSTOCKI, J.: A „kerettémák" és az archetipikus képek. In: Régi és új a művészettörténetben. Művészet és elmélet. Bp. 1982, 167–177; GOMBRICH, E. H.: Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája. Bp. 1972, 100.

8. JUNG, C. G.: Zum psychologischen Aspekt der Korefigur. In: Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke IX. Olten und Freiburg im Breisgau, 1976; JUNG, C. G. und KERÉNYI, K.: i. m.

9. JUNG, C. G.: Paracelsus als Geistige, Der Geist Mercurius. In: Studien über alchemistische Vorstellungen. Olten und Freiburg im Breisgau, 1978.

10. JUNG, C. G.–FRANZ, M.–VON HENDERSON, J. L.–JACOBI, J.–JAFFÉ, A.: L'homme et ses symboles. Paris, 1964. 45.

11. JUNG, C. G.: L'homme... 20.

12. Jungnál a libido katalizátor szerepet játszik, az elnyomott, a tudattalanba került tartalmak felszabadulnak, szimbólumokba áradnak.

13. CASSIRER, E.: Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache, Berlin, 1923, 56.

14. JUNG, C. G.: Symbole der Wandlung... 106–156.

15. JUNG, C. G.: Picasso (1932). In: Über das Phänomen des Geistiges in Kunst und Wissenschaft. Olten und Freiburg im Breisgau, 1971. 151.

16. JUNG, C. G.: Picasso... 154.

17. JUNG, C. G.: L'âme et la Vie. Paris, 1963. 269.

18. JUNG, C. G.: L'âme... 267–268.

19. MALRAUX, A.: Az obszidián fej. Bp., 1976. 122–123, 129.

20. JUNG, C. G.: Psychologie und Dichtung (1930). In: Über das... 118.

21. JAFFÉ, A.: Le symbolisme dans les arts plastiques. In: JUNG, C. G.: L'homme... 230–272.

22. Idézi JAFFÉ, A.: Le symbolisme... 243.

23. BODKIN, M.: Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. New York, 1958.

24. Ld. HOLTEN VON R.: Gustave Moreau, symbolist. Stockholm, 1965; MATHIEU, P. L.: Gustave Moreau. Oxford, 1977.

25. HOLTEN, v. R.: i. m. 197.

26. Idézi HOFSTÄTTER, H. H.: Gustave Moreau. Leben und Werk. Köln, 1978, 71.

27. DELAVOY, R. E.: Journal du symbolisme. Genève, 1977. 185.
28. Idézi: NADEAU, M.: Histoire du surréalisme suivie de documents surréalistes. Paris, 1964. 191.
29. JUNG, C. G.: Psychologie und Alchimie. Zürich, 1944; Studien...
30. TOLNAY, Ch. de: Pierre Brueghel l'Ancien. Bruxelles, 1935. 50–51; lásd még: COMBE, J.: H. Bosch. Paris, 1946.
31. LÜTZELER, H.: Absztrakt festészet. Jelentősége és határai. Bp., 1970. 184–186.
32. READ, H.: A modern festészet. Bp., 1965. 56.
33. NEUMANN, E.: i. m.
34. NEUMANN, E.: i.m. 12.
35. KNAPP, B.: Les voix du silence. Une lecture jungienne. Lettres Modernes, Paris, 1978. 27–53.
36. BACHELARD, G.: La psychoanalyse du feu. Paris, 1949.
37. Bachelard a Verve-ben megjelent tanulmányát idézi (Verve, N°27–28, 1952) In: BACHELARD, G.: La psychoanalyse...

Katalin Gellér: **Die Rolle der tiefenpsychologischen Methode C. G. Jungs in der Kunstgeschichte**

Auf den verschiedenen Gebieten der Kulturgeschichte übte nach Freud Jungs psychologische Methode die umfassendste Wirkung aus. Unter seinen Begriffen, die auch in die Kunstgeschichte Eingang fanden, untersucht die Autorin vor allem die verschiedenen Interpretationen des Archetyps sowie die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen dem Begriff des archetypischen Bildes und den Symboldefinitionen der Kunstgeschichte. Die bekannten Nachfolger der Jungschen Theorie (E. Neumann, H. Lützeler usw.) erforschten zwar vor allem die Kunst des 20. Jahrhunderts, aber die Jungsche Terminologie ist auch zum Bestandteil der Schriften über den Symbolismus vom Ende des 19. Jahrhunderts geworden. Die Forscher des Symbolismus schrieben bald dem Inhalt, bald der Form eine psychologische Funktion zu, der psychologische Symbolbegriff gehörte jedenfalls in jede symbolische Typologie. Die Kenntnis von Jungs mystischer, an neuromantischen Zügen reicher Mythosauffassung spielte auch bei der Umwertung der grossen Persönlichkeiten der symbolischen Malerei, so auch Gustave Moreaus, eine Rolle.

Hegyi Lóránd

AZ INTERPRETÁCIÓ ÉS A MŰALKOTÁS-TIPOLÓGIA NÉHÁNY KÉRDÉSE A 20. SZÁZADI MŰVÉSZETBEN

1.

Németh Lajos az 1971-es „A mű és a történelem" című tanulmányában[1] három történeti műmodellt különböztet meg. Vitába száll a műalkotás történetietlen, merev, egyoldalú felfogásával, miszerint a műalkotás mindenkor alapvetően zárt, a valóság mimetikus leképezésén alapuló, mikrokozmosz-szerű struktúra; s ezzel szemben felállít egy történeti, műalkotás-tipológiai kísérleti modellt. Eszerint „A mű státusza ugyanis mindig összefügg a művészetnek történetileg meghatározott funkciójával. A művészet minden korban sajátos szimbólum, illetve jelentésstruktúra, amelyet viszonylatrendszerként értelmezhetünk, márpedig e viszonylatrendszer konkrét formája történetileg változó. A művészet története épp e viszonylatrendszerek történeti módosulása..."[2]

Jelen tanulmány erről a pontról kísérli meg megragadni az interpretáció és a műalkotás-tipológia összefüggésének kérdését. Az interpretáció is szükségszerűen összefügg a „művészetnek történetileg meghatározott funkciójával".

Németh Lajos három történeti műmodellt különböztet meg fent említett, s a jelen tanulmány szempontjából kiindulási alapként szolgáló írásában: 1. „A rituális, mágikus rendeltetésű, illetve a rítus elemeként érvényes mű (típusa az ún. primitív, a középkori és a népművészet); 2. a 'zárt világot' képviselő, autonóm, klasszikus típusú (modellje a klasszikus görög és a reneszánsz) és némiképp a kettő között eklektikus átmenetet alkotó; 3. a személyes megnyilatkozást tolmácsoló (típusa a romantikus, illetve az expresszionista mű)."[3]

Ez utóbbi műtípus sajátos kibontakozása és differenciálódása jellemzi a 19. század második felétől kialakuló modern művészetet, ami a 20. század folyamán radikalizálódik és teremti meg a maga legszélsőségesebb és legtisztább megnyilatkozásait. Ugyanakkor ez utóbbi műtípus alkalmas arra is, hogy a másik két műtípust – a maga sajátos, „önkényes", a történelmi, kulturális szituáció szerint megkívánt módon – átértelmezve önmagába építse, felszippantsa. A Németh Lajos-féle három történeti műmodell harmadik típusát, a „személyes megnyilatkozásokat" közvetítő „romantikus-expresszionista" műtípust próbáltam történetileg konkretizálni „A műtípusok kérdése a 20. században" című tanulmányomban[4]; s a következő fejtegetésekben erre szeretnék támaszkodni. A speciális probléma itt tehát nem az, hogy miképpen lehet a 20. századi művészet igen eltérő jelenségeit típusokba rendezni, hanem az, hogy miképpen függ össze a tipológiai rendszerezés funkcionális és fenomenológiai módszere a műalkotások interpretációjának módszereivel.

Fentebb említett tanulmányomban a Németh Lajos-féle harmadik műtípust egyfajta keretnek tekintem, ami magába foglalja a jellegzetesen 20. századi műtípusokat. Ez a „keret" azért működhet „keretként", mert az alá rendelt jelenségek mindenfajta eltérő jellegzetességük, ellentétes karakterük ellenére számos lényeges közös mozzanatot tartalmaznak. E közös mozzanatok erősebbek az egyes jelenségek közötti eltéréseknél; mivel a közös mozzanatok a 20. századi művészet történeti funkciójára reflektálnak, míg az eltérő mozzanatok a történelmi kihívásokra adott különféle válaszlehetőségek sokféleségéből adódnak. A Németh Lajos-féle harmadik műmodell eltérő jelenségei egyaránt, közösen elhatárolhatók az első és második műmodelltől, mivel azok egy más társadalmi, kulturális funkciót betöltő művészetre vonatkoznak. „A személyes megnyilatkozást tolmácsoló" romantikus és expresszionista műtípus egy olyan művészeti funkción alapuló művészetre vonatkozik, amelyben a művészeti te-

vékenység az indivíduum önteremtéseként tételeződik, s a műalkotás az elszigetelt indivíduum személyes üzenetének, értékfelfogásának közvetítője. Megszűnik a társadalmi preformáció – ami a műalkotást bekapcsolta a társadalmilag lebontható, értelmezhető kommunikációs láncolatba –, mivel megszűnt a kollektív világnézeti (vagy mitológiai) meghatározottság és az ezen alapuló homogén kulturális értékrend. A „külső determináció" helyét a szubjektív választás, vállalás és ennek esztétikai hitelesítése, indoklása, legitimizálása váltja fel. Ezzel együtt megszűnik egyrészt a művészet rituális beágyazottsága, s a műalkotás többé nem a kollektív-társadalmi értékrend szimbolizációja (és ezen keresztül a társadalmi érvényességek konzerváló-tudatosító eszköze), ahogy ez a mágikus, rituális művészetben és a népművészetben volt; másrészt pedig megszűnik az autonóm, mikrokozmosz-szerű műalkotás, mivel ez alapvetően a „külső" és a „belső" egységén, a társadalmi, világnézeti, életformabeli „makrokozmosz" és az ezt mimetikusan leképező művészi „mikrokozmosz" egységén alapult. Mivel ez az egység megszűnt, az ezt tükröző művészet-funkció is megváltozott.

Mindebből az következik, hogy a Németh Lajos-féle harmadik műtípusba sorolható művészeti jelenségek markánsan elhatárolhatók a megelőző két másik műtípus jelenségeitől. Ugyanakkor azok a ténylegesen meglevő különbségek, melyek az ebbe a harmadik műtípusba sorolható jelenségek között megvannak, azt kívánják, hogy ne egységes, szükségképpen sematikus kategóriaként értelmezzük a „személyes megnyilatkozásokat tolmácsoló" romantikus és expresszív műtípust, hanem „keretként"; olyan gyűjtőfogalomként, ami alá számos eltérő jelenség rendelhető. Ezek alapján három altípus egymástól való elkülönítése tűnik termékenynek:

1. „plasztikai momentum"-teremtő, relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot" – konstituáló műtípus (mely a szubjektív-romantikus műmodell sajátos funkciójának megfelelően az „autonóm, klasszikus, zárt világot mutató" műmodellt értelmezi át és formálja át);

2. „aktivista-produktivista" elkötelezettségű, a társadalmi praxisra közvetlenül ható, szociológiai szemléletű, illetve a kommunikáció funkcióit vizsgáló „analitikus-experimentális" nyitott struktúrák (melyek a szubjektív-romantikus műmodell sajátos funkciójának megfelelően a „rituális-mágikus" kollektív műmodellt értelmezik át és formálják át);

3. „romantikus-szubjektív-expresszív" műmodell, ami szélsőségesen önmaga leglényegesebb funkcióját domborítja ki, nevezetesen a „személyes megnyilatkozást tolmácsoló", szubjektív önteremtésen alapuló művészetfunkciót (s legfeljebb töredékesen, eklektikusan építi be szubjektív esztétikai világába a másik két műtípus elemeit).

Mindhárom altípus a jellegzetesen 20. századi társadalmi, kulturális szituáció terméke. Csakhogy míg az első típus a műalkotás autonómiájának, tárgyi (érzéki-konkrét) jellege megőrzésének és ezáltal a művész személyes tárgyformáló tevékenysége megőrzésének programját tartalmazza, addig a második műtípus a kollektív, direkt társadalmi és gyakorlati szférák (tárgyformálás, építészet, design, politikai aktivitás, kvázi-tudományos analitikus és modellfelállító tevékenység stb.) felé törekszik, s elveti mind a műalkotás zártságának elvét, mind a művész személyes stílusán, személyes „kézjegyzén" alapuló műtárgy központi szerepét, s a kollektív művészi (azaz „anti-művészi") cselekvés lehetőségét kutatja. E második műtípus tehát a mágikus-rituális műmodell kollektivizmusának formáit(!) és nem-műtárgy-központú szemléletét (azaz nem a „művész" mint kiemelt társadalmi szerepet játszó „zseni", „tehetség", „szuperérzékeny alkotó" által teremtett műtárgy kultuszát) fejleszti tovább, egészen addig, hogy kvázi-rítusokat, esztétikai pszeudo-mágiát hoz létre, melynek végső célja a társadalmi praxis vagy értékrend, ideológia, politika befolyásolása. A harmadik altípusban, mint majd látni fogjuk, felmerülhetnek elemek az előző kettőből, de mindig nyíltan szubjektivista, szélsőségesen egyszemélyes jelentésvilágban.

2.

Az interpretáció konkrét lehetőségeinek vizsgálatánál a továbbiakban a fentebb felvázolt Németh Lajos-féle három történeti műmodell elméletét, illetve a magam – szorosan erre ráépülő – 20. századi műalkotás-tipológiai kísérletét tekintem kiindulópontnak. A következőkben az egyes 20. századi altípusok sajátos interpretációs lehetőségeit szeretném megvizsgálni. Úgy tűnik ugyanis, hogy az egyes műtípusok sajátos, nekik adekvát interpretációs lehetőségeket nyújtanak. Azaz egy pluralista képlet jön létre: az egyes interpretációs modellek egyes műalkotás-modelleknek felelnek meg, rájuk alkalmazhatók elsősorban. Ez ugyanakkor természetesen nem jelenti azt, hogy nincsenek közös mozzanatok az egyes altípusokba sorolt műalkotások interpretációs modelljeiben. Vannak ilyen közös tényezők, amennyiben a művek jelentésvilágát, a kulturális életben betöltött funkcióját a társadalmi-kulturális struktúrák szélesebb összefüggésrendszerében vizsgáljuk. Minél távolabb kerülünk az egyes adott műalkotástól, művészi cselekvéstől, annál több ilyen közös tényező fedezhető fel. S fordítva, minél inkább elmerülünk az egyes műalkotások és művészi cselekvések specifikus világában, annál kevésbé találunk megbízhatóan közös mozzanatokat.

Ez a helyzet egyrészt abból adódik, hogy a 20. századi művészeti fejlődés rendkívül heterogén jelenségeket termel ki, egymástól rendkívül erősen eltérő indíttatású és megjelenésű művészeti megnyilatkozásokat mutat fel. Másrészt pedig abból, hogy a 20. századi művészetet nem lehet olyan hosszabb távon is igaz stílustörténeti kapcsolatláncolatokban leírni, mint mondjuk a 15. századtól a 18. század végéig tartó művészeti korszakot. A 19. század harmadik harmadától egyre erőteljesebb az egyes apró, önmagukban sem homogén, nem egy-egy impulzus körül szerveződő, hanem önmagukban is pluralista szerkezetű „kis" korszakok meghatározó szerepe. Ezek a „kis" korszakok mintegy feldarabolják, olykor radikálisan elszakítják a stílusfejlődés fonalait, illetve az egymásra épülő formai, kompozíciós, térszemléleti eredmények viszonylag logikus folyamatát. A többnyire 10-15 évig tartó „kis" korszakokon belül beszélhetünk csak – fenntartásokkal – stílustörténeti folyamatokról, ám a 20. század egészét tekintve már csak nagy megszorításokkal, vagy művészettörténeti szépítgetéssel. Jó példa erre a konstruktivista jellegű művészetek fejlődése. Stílustörténeti szempontból viszonylag harmonikus fejlődési vonulatok rajzolhatók fel Cézanne-tól mondjuk a hard edge művészetig, sőt a minimal art-ig. Cézanne nyomán alakult ki a kubizmus – azon belül a „cézanne-os" korszak, az analitikus korszak, majd a szintetikus korszak, legvégül pedig –, s ebben már nem mindenki értett egyet – a monumentális „epikus" korszak, az „időbeliség" korszaka (Gleizes), ami egyúttal az absztrakciót is jelenti. Más felfogás szerint a szintetikus kubizmusra épült rá a konstruktivizmus egyik vonulata, míg Mondrian és Malevics kubista festészetében végül is megszületett a geometrikus absztrakció művészete, a malevicsi szuprematizmus és a mondriani neoplaszticizmus. Tehát a kubizmus Cézanne-t, a konstruktivizmus a kubizmust fejlesztette tovább. Majd a Bauhaus második generációjának (Albers, Max Bill, R. P. Lohse) konkrét festészete nyomán, az ötvenes évek végén megszületett a hard edge művészet, Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held, Ad Reinhardt geometrikus absztrakt művészete. A formai-strukturális szemlélet differenciálódásával végül is a hatvanas évek közepén kialakult a minimal art, melynek reduktivizmusa, intellektuális tisztasága, következetessége Mondrian szellemét idézi. Ez a fejlődéskép egyrészt nagyon logikus, másrészt valóban bizonyos konkrét hatásokra és egyéni pályák tapasztalataira támaszkodik. Mégsem állja meg a helyét abból a szempontból, hogy csupán a stiláris megjelenítés mozzanataiból indul ki, nem pedig azok jelentésvilágának, konkrét és komplex interpretációjának sajátosságaiból. Mert ez utóbbi szempontok szerint a kép korántsem ilyen logikus. S itt lépnek be a „kis" korszakok. Ugyanis az egyes „kis" korszakokon belül az adott formai-strukturális fej-

lődésvonulatok egy-egy állomása viszonylag jól levezethető az előző stádiumból és az új impulzusokból. De hosszabb távon ez már nem így működik. Frank Stella és Al Held egész geometrikus absztrakciója sokkal közelebb áll a vele párhuzamosan kibontakozó amerikai „New Realism" és „Pop Art" szemléletéhez, agresszív tárgyközpontúságához, dinamikus térszemléletéhez, expanzionista művészetfelfogásához, mint pl. Malevics vagy Mondrian elvont, spirituális, idealista művészetfelfogásához. A formai rokonság ellenére szemléleti eltérések vannak, sőt alapvető szemléleti különbségek, amelyek éppen az adott „kis" korszak – nevezetesen az 1956–60-tól 1968–70-ig tartó korszak – sajátos kulturális, művészeti szituációjából érthetők meg. S éppígy a kubizmus „logikus" továbbfejlődése sem érthető meg az adott „kis" korszak – nevezetesen az 1906–07-től kb. 1914–17-ig tartó korszak – sajátos szellemi irányzatai, mozgásai, struktúrája nélkül. Picasso, Braque, Léger kubizmusa, vagy Delaunay orfizmusa korántsem olyan „logikusan" fejlődött tovább mások tevékenységében a geometrikus absztrakció felé, hanem nagyon sok egyéb irányba is vezethetett (klasszicizálás, monumentális figurativizmus, art deco, neo-kubizmus stb.).

Mindebből az interpretáció problémájának szempontjából az következik, hogy nem csak a bevezetőben felvázolt műalkotás-tipológia három eltérő műtípusa kíván három eltérő interpretációs modellt, hanem az egyes műalkotás-típusok történeti, művészettörténeti helyzete, időbeli léte is befolyásolja, átalakítja, differenciálja az interpretációs modelleket. Azaz egyfelől a „szubjektív-romantikus" műtípus alá rendelt három altípus hív létre három interpretációs modellt; másfelől pedig a három altípus történetisége. A fentebb bevezetett „kis" korszakok ugyanis egy-egy olyan kisebb időbeli, történeti, művészettörténeti egységet képviselnek, melyeken belül az egymástól eltérő műtípusok között, minden különbségük ellenére is – éppen az adott „kis" korszak szellemi struktúrája, kulturális, művészeti, ideológiai, társadalmi helyzete és tartalma miatt – felfedezhetők közös, hasonló vagy megegyező mozzanatok. Ha a 20. század egész művészettörténetében elkülönítjük egymástól a három altípusba sorolt jelenségeket, s ezekhez alakítjuk interpretációs modelljeinket, akkor számolnunk kell azzal a másik tényezővel is, amit az egyes altípusok történeti léte, alakulása jelent. Ez azt jelenti, hogy az egyes „kis" korszakon belül elkülöníthetőek a három különböző altípusba sorolt jelenségek, ám az ezek közötti eltérések, szemléleti és formai-strukturális különbségek olykor kisebbek lehetnek, mint az azonos altípusba sorolt, de más történeti korszakokban jelentkező művészeti jelenségek között. Konkrét példával: az 1920-as évek eleji berlini dadaizmus megnyilvánulásai és mondjuk ugyanezen évek Klee-festményei között, bár eltérő altípusba sorolom őket, nem feltétlenül nagyobb az eltérés, a szemléleti és formai-strukturális különbség, mint a húszas évek berlini dadaizmusa és Joseph Beuys hatvanas-hetvenes évekbeli „Fluxus"-művészete, vagy „társadalmi szobrászata" között, noha ez utóbbit is a társadalmi praxisra ható „aktivista" nyitott struktúrák közé sorolom. De belép a történetiség, s módosítja az elvont műalkotás-tipológia képleteit. A műtípusok és a hozzájuk illeszkedő interpretációs modellek tehát éppoly történeti kategóriák, mint maguk a Németh Lajos által kifejtett eltérő történeti művészetfunkciók.

Ahogy az azonos altípusba sorolt művészeti jelenségek változnak, történetileg alakulnak, s történetileg önmagukat is másként interpretálják, úgy alakulnak történetileg a befogadás interpretációs modelljei is.

Az egyes művészettörténeti „kis" korszakok szemléleti, művészettörténeti, funkcionális sajátosságai olyan erősen meghatározhatják az adott korszak művészeti megnyilatkozásait, hogy egyes műtípusok teljesen háttérbe szorulhatnak, vagy el is tűnhetnek. A művészettörténeti szakirodalom is hajlamos arra, hogy utólag kizárólagossá tegyen egy-egy műtípust. Ilyenkor egy műtípus válik a korszak reprezentatív művészeti megnyilatkozásává, s ez olyan mértékben abszolutizálódhat, hogy nem veszünk tudomást az adott korszak pluralista mű-

vészeti gyakorlatáról, azaz arról, hogy a reprezentáns műtípus mellett kevésbé reprezentánsnak tekintett műtípusok is továbbélnek, és a típusok között is számos átmeneti jelenség alakulhat ki. Az egyes 20. századi művészettörténeti „kis" korszakok sajátos szemléleti struktúrájának felismerése, s az ennek leginkább megfelelőnek tűnő műmodell kiemelése nem járhat együtt a művészeti fejlődés pluralizmusának negligálásával. Ezzel együtt nem negligálható a típusok közötti jelenségek halmaza sem, annál is kevésbé, mert általában éppen ez a halmaz van mennyiségi túlsúlyban. Ez nem jelenti azt, hogy egyfajta rosszul értelmezett relativizmus jegyében nem foglalhat állást a művészettörténész bizonyos jelenségek történeti hitelessége mellett; csupán azt, hogy a történeti hitelesség megállapításához éppen az adott művészettörténeti korszak differenciált, széles keresztmetszetben vizsgált, összetett és nem-reduktivista alapon nyert képe szükséges. A hitelesség fogalma csak induktív alapon nyerhető, nem pedig deduktív alapon. Nem lehet előbb az általánosított, elvont kép, amihez közvetlenül rendelhetjük a hiteles műtípust, anélkül, hogy előbb a jelenségek széles körét ne vegyük számba, a pluralista gyakorlatnak megfelelően. Az egyes korszakra jellemző, hiteles műmodell nem abszolutizálható; még akkor sem, ha az egyes „kis" korszakokban – éppen az adott korszak sajátos tartalma miatt – kialakulnak abszolút érvényre szert tevő, vagy igényt tartó műmodellek. Ismét konkrét példával: az 1914–17-től kb. 1930-ig tartó korszakban kétségkívül meghatározó szerepet játszott a társadalmi praxisra, politikumra, életformára, építészetre, design-ra direkt ható „aktivista-produktivista" műtípus, a kollektív cselekvést az individuális műtárgy-termelés elé helyező „negatív művészetteremtő akarat"[5], s ennyiben joggal tekinthető e forradalmi korszak tipikus, autentikus műmodelljének. Szinte valamennyi fontos újító impulzus ezen a területen született. A dadaizmus, a konstruktivizmus, a produktivizmus, a holland De Stijl és a német-nemzetközi Bauhaus, a Neue Sachlichkeit politikai „tendencművészete"[6] és az egész funkcionalista építészet, design, sőt a legforradalmibb művészeti ág, a film teljes mértékben ennek a korszaknak autentikus kifejeződése, formálója. Mégsem hagyható ki ebből a képből a „plasztikai monumentum-teremtő", relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot" – teremtő műtípus szerepe, jelenléte sem! Gondoljunk Picasso, Braque, Matisse, Léger, Juan Gris, vagy Paul Klee, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà művészetére. Mondható ugyan, hogy Chirico metafizikus festészete átalakulóban volt, Carrà és Chirico a neoklasszicizmus felé haladtak, Picassso pedig egy sajátos skizofréniában alkotott neoklasszicista és neokubista műveket, Matisse dekorativizmusa csupán korábbi fauvekorszakának lágyabb ismétlése – de ez így nem magyarázza meg negligálásukat az összképből. Annál is kevésbé, mert ugyanezek a művészek is reagáltak a korszak kulturális kihívásaira, csak más válaszokat adtak. Olyan válaszokat, melyek más értékeket mobilizáltak, mint az „aktivista-produktivista" nyitott struktúrák művészete. Picasso ekkor fedezi fel az antik mítoszvilág új értelmezésének lehetőségeit, éppen azt a forrást, amiből néhány év múlva a legdirektebben politikailag elkötelezett művek sora születik majd, a Franco-ellenes grafikai lapoktól a Guernica hatalmas szintéziséig. Vagy Chirico és Carrà művészete, amiben az antik tradíciónak olyan döbbenetesen összetett, ambivalens, intellektuálisan provokatív és félelmetesen „modern", a kor szorongását kifejező újraértelmezése ölt testet, s ami – egyébként – közvetlenül hatott a harcosan elkötelezett Neue Sachlichkeit számos művészére.[7] Paul Klee nagyságáról pedig nem is érdemes itt beszélni, ő csupán arra nagyon jó példa most, hogy az „aktivista-produktivista" művészet egyik fellegvárában, a weimari, majd dessaui Bauhausban is voltak olyan művészek, akik mindvégig más műmodell keretén belül alkottak (Kandinszkij, Javlenszkij, Feininger, de még Oskar Schlemmer is ide tartozik). Bár hatott Klee művészetére a szürrealizmus is, a konstruktivizmus szemlélete is, amit ő abból teremtett, az teljes mértékben egyedülálló, a szubjektív világteremtés modellezhetetlen példája, a „szubjektív-romantikus-expresszív" műmodell – önmagában is kivételes – megnyilatkozása.[8] Ha tehát ezeket a

jelenségeket mintegy kilúgozzuk a korszak általánosított képéből, lehet, hogy könnyebben találjuk meg az autentikus modelleket és tipikus jelenségeket, de a kép mégis hamis és szegényes lesz. A műalkotás-tipológia és a hozzá illeszkedő interpretációs modellek azt szolgálják, hogy a történeti kép differenciáltabb legyen, éppen a műalkotások jelentésvilágának komplexebb feltárásával, nem pedig történeti elszegényítésével.

Az interpretáció konkrét, történeti lehetőségei nyilvánvalóan összefüggenek egy-egy történetileg kialakuló korszak művészetfelfogásának irányzataival, árnyalataival, a művészet funkciójáról alkotott nézetekkel, az individuum művészetben betöltött szerepének értékelésével stb. Ez azt is jelenti, hogy az egyes korszakokban érvényesnek tekintett interpretációs módszereket a későbbi korszakok megkérdőjelezhetik, megbírálhatják, magukénak érezhetik vagy elvethetik. S az interpretációs módszerek elfogadása vagy elvetése nem jelenti azt, hogy az adott műalkotásokat is automatikusan elveti az utókor, vagy magáénak vallja. Sőt, lehetséges, hogy éppen az provokál ki új interpretációs kísérleteket, hogy elégedetlenek vagyunk a korábbi, a művel kortársi interpretációkkal. A művek fontosak számunkra, és úgy érezzük, hogy más, több, izgalmasabb jelentések rejtőznek benne. A mű jelentésvilága ezért történetileg éppúgy változik, mint a jelentéseket kutató interpretáció.

3.

A következő három részben szeretném felvázolni azokat az interpretációs lehetőségeket, melyek a három 20. századi műtípus – és az ezek között átmenetet képező műalkotások – elemzésére alkalmasnak tűnnek. A „plasztikai monumentum-teremtő", új képi valóságot, azaz új értékstruktúrát létrehozó, relatíve zárt struktúrát – mint „párhuzamos valóságot"[9] – konstituáló műtípus interpretációs lehetőségei alapvetően a viszonylagos zártságból indulnak ki. Ez a zártság egyrészt formai-strukturális zártságot jelent, másrészt pedig a műalkotás jelentésvilágának, értelmezési lehetőségeinek, konnotációs körének viszonylagos konkrét behatároltságát, a képi érzéki-konkrét jelenvalóság és az intellektuális-emocionális jelentésvilág egymásra vonatkoztatottságának viszonylagos meghatározottságát. Hogy ez valóban menynyire viszonylagos zártságot jelent, arra még visszatérünk. Itt csupán annyit kell előre megjegyezni, hogy a zártság nem a jelentésrétegek „kimeríthetőségét", egyszer s mindenkorra való felfedezését, feltárását, hanem csupán a modell jellegét jelzi. Azaz nem arról van szó, hogy a viszonylagosan zárt jelentésstruktúra „minőségi" értelemben zárt, kimeríthető, történetileg változatlan, az egyéni interpretáció lehetőségei számára behatárolt, hanem arról, hogy a műtípus sajátos struktúrája olyan szervezettségű, amiben az érzéki-konkrét – „műtárgy"-hoz kötött, felülethez, tömeghez, térhez, vizuális-plasztikai minőségekhez kötött – jelek a műalkotás esztétikai világán belül, esztétikai „határain" belül felfedezhető és felfogható kapcsolódásokkal vonatkoznak egymásra. A műalkotás „önértéke" és önmagából táplálkozó esztétikai világa meghatározó szerepet játszik. Ahogy Németh Lajos fogalmaz: „Az autonóm mű létkérdése, hogy meg tudja-e teremteni az autonómiáját biztosító lekerekítettséget, belső zártságot. Ezért az autonóm, klasszikus típusú mű modellje a mikrokozmikusan zárt világ... Központi kérdés tehát a belső kohézió, ennek biztosítéka pedig a központi rendező elv, a kompozíció. A kompozíció egyszerre volt a művet létrehozó művész – illetve közösség – szándékának, az adott kor stíluslehetőségeiből adódó szerkesztési szkémák használatának a következménye és a mű „belső akarata": azaz annak a matematikai-logikai belső meghatározónak a követése, amely a whiteheadi értelemben 'viszonylat-lét'-nek tételezett műben mint belső rendező elv mutatkozott, s amely gyakran kerítette hatalmába az alkotó művészt is. Nem kis mértékben ez választja el a műmodellt a romantikus-alanyi típustól – hiszen az

autonóm típusnál a mű objektivitása hangsúlyozódik, ezért magából a műből kiindulva nehezen vagy egyáltalán nem jutathunk el az alkotó személyiséghez."[10]

Az általunk jelenleg vizsgált altípus esetében két döntő fontosságú mozzanatot kell kiemelnünk. Az egyik a „szubjektív-romantikus", „személyes megnyilatkozást" tolmácsoló 20. századi műmodell alapvetően individuális jellege; a másik pedig az ennek ellenére fennmaradó „autonóm", „mikrokozmikusan" zárt, belső kohézió által összetartott jellege. A két mozzanat csupán látszatra ellentétes. Ha elfogadjuk a bevezetőben kifejtett műalkotás-tipológiát, akkor azt látjuk, hogy a 20. századra nézve alapvetően a harmadik műtípus, a „személyes megnyilatkozást tolmácsoló" műtípus érvényes. Ugyanakkor mégis azt fedezhetjük fel a 20. század művészeti gyakorlatában, hogy születnek olyan művek, méghozzá igen jelentős alkotók munkásságában, melyek továbbra is megőrzik az „autonóm", „mikrokozmikusan" zárt műtípust. Ebben az esetben arról van szó, hogy megmarad az „autonóm", „belső kohézió" és kompozíció által szervezett, „mikrokozmosz"-szerű viszonylagos zártság, ám a mű jelentésstruktúrája alapvetően megváltozik: a szubjektív, „személyes megnyilatkozást tolmácsoló" esztétikai magatartás értelmében lényeges módosulás történik a „klasszikus" műtípushoz képest.

Miben áll ez a módosulás? Elsősorban abban, hogy a kompozíció és a „belső kohézió" funkciója lényegesen megváltozik. Ez a változás szorosan összefügg, direkt módon összetartozik a művészet funkciójának történeti változásával. Ugyanis mivel a 19. század második felétől szinte teljesen megszűnik a „külső determináció" és a műalkotás „társadalmi preformáltsága" fokozatosan elenyészik, éppen ezért a kompozíció sem az többé, ami a „klasszikus" műtípus esetében volt, vagyis nem „a közösség szándékának, az adott kor stíluslehetőségeiből adódó szerkesztési szkémák használatának a következménye", ahogy Németh Lajos meghatározta, hanem az elvesztett „belső kohézió" újrafogalmazásáért, a kompozíció lehetőségéért és a viszonylagos teljességet reprezentáló „mikrokozmosz" megteremtéséért folytatott művészi küzdelem következménye. Mivel nincs „külső determináció", a 20. századi művésznek saját magának kell megtalálnia azt a koherens és esztétikailag termékeny világszemléletet, ami műve „belső kohézióját" egyáltalán lehetővé teszi. Míg a „klasszikus" műtípusnál a kompozíció egyszerre szolgálta a „külső determináció" érvényesülését a műalkotás esztétikai világában, és a műalkotás „belső akaratának" érvényesülését a mű autonóm világának kialakításában, addig a 20. században a műalkotás „belső akarata" a művészi szándéknak van alárendelve, s a „külső determináció" szempontja teljesen mellékessé válik. Ugyanakkor a „külső determináció" eltűnése nyomán keletkező űrt a szubjektív „belső determináció" – nevezhetjük akár „művészi önkénynek" is –, azaz a művész tudatos világszemlélet-teremtése tölti be. Ebből adódóan a kompozíció, a „belső kohézió" annak a hatalmas – és tragikus – küzdelemnek a következménye, amit az a művész folytat, aki a valóság széttöredezettsége, elidegenedettsége ellenére, a „külső determináció" és a „társadalmi preformáció" eltűnése ellenére meg akarja őrizni a műalkotás zártságát, önmagában teljességet nyújtó „mikrokozmosz"-szerűségét.

Mindebből tehát az következik, hogy a 20. században kialakuló relatíve „autonóm", zárt műtípus megőrzi a „klasszikus", „autonóm" műmodell esztétikai megszervezettségét, megőrzi a kompozíció zártságán alapuló „mikrokozmosz"-szerű esztétikai rendszert, ám ennek jelentésstruktúráját – a történelmi helyzetnek, a művészet új funkciójának megfelelően – nagymértékben és lényegesen átértelmezi.

Németh Lajos éppen azzal választja el a „klasszikus" műtípust a „romantikus-alanyi" típustól, hogy az előbbiben a műalkotás objektivitása és autonómiája, az utóbbiban a személyes megnyilatkozás szubjektivitása a meghatározó. Ha történetileg nézzük a Németh Lajos-féle három műmodellt, a megállapítás teljesen helytálló. A 20. század művészetében azon-

ban – ahogy erre ő maga is utal –, megjelenik a viszonylag zárt, „autonóm" műtípus is; ám ez a 20. századi altípus csupán részben, kismértékben őrzi meg a műalkotás objektivitását és autonómiáját, mert az ennek alapjául szolgáló világszemléleti „külső determinációt" a szubjektív „belső determinációval" cseréli fel. A műalkotás szerkezete látszatra autonóm csupán, valójában a kompozíció teljes mértékben a szubjektív művészi szándékot tükrözi, azt az erőfeszítést, hogy a modern művész olyan szubjektív világszemléletet teremtsen, ami a műalkotás esztétikai zártságát indokolttá teheti. Nem véletlen, hogy a 20. század művészetének ebben az altípusában olyan gyakran találkozunk a mítosz újraértelmezésével. Amikor Picasso az archaikus mediterrán mítoszvilág modern, a szürrealizmustól erősen befolyásolt újraértelmezéséhez folyamodik, s ebből egy modern, defetisizáló, harcosan elkötelezett, humanista világszemléletet és művészetszemléletet teremt, pontosan azt teszi, amit fentebb a „külső determináció" elvének a „belső determináció" elvével való felcseréléseként fogalmaztunk meg. Picasso ragaszkodik a viszonylag zárt, „autonóm", „mikrokozmosz"-szerű műmodell megőrzéséhez. Ez viszont csak egy viszonylag koherens világnézet alapján, a kompozíció esztétikai zártságának alapján képzelhető el; ez azonban nincs, történetileg nem adott a modern művész számára. Picasso tehát teremt egy ilyen determináló világszemléletet és művészetszemléletet, vagyis a mediterrán mítoszvilág modern újraértelmezésével megteremti a szubjektív „belső determinációt", s ennek nyomán képessé válik egy ízig-vérig modern, a szürrealizmussal több ponton érintkező, ugyanakkor „mikrokozmosz"-szerűen zárt esztétikai világ felépítésére. Más vonatkozásban hasonló modellt látunk pl. Braque húszas években és harmincas években festett „mediterrán" kompozícióiban is, illetve a kései, ún. „madaraskorszakban".

Megint más alapanyagból építi fel a maga monumentális, „mikrokozmosz"-szerű, viszonylag zárt művészi világát Fernand Léger, aki a húszas-harmincas évek nagyvárosi, modern ipari környezetének kisemberét, gyári munkását, városszéli csavargóját emeli hőssé. Míg Picasso félelmetes, szürreális művészetében a jó és a rossz értékeiért folytatott kíméletlen és véres küzdelem szereplői görög mitológiai lények újraköltött alakjai, addig Léger számára a modern technika válik mítosszá, s a modern technikával összenőtt gyári munkás alakja ennek az új mítosznak a hősévé. Ez a hős éppolyan bravúrosan és ügyesen dolgozik a hatalmas vasszerkezeteken, ahogy az artisták a cirkusz porondján, ahogy a kötéltáncos a magasban kifeszített dróton; a munkás-hérosz kezében a technika jó, szelíd, kezelhető, s munkája nyomán új világ épül fel Léger vásznain.

Mindezeket a példákat csupán azért említettem, hogy világos legyen: a 20. században nem adatott meg a modern művésznek a „külső determináció" és a „társadalmi preformáció", tehát magának kell megalkotnia azt a koherens művészetszemléletet, ami művének „belső kohézióját" megteremtheti. Ha ragaszkodik a „mikrokozmosz"-szerű, viszonylag zárt műmodellhez, akkor az ennek alapjául szolgáló koherens világszemléletet és művészetszemléletet a „külső determináció" hiánya ellenére meg kell teremtenie. A mítosz újraértelmezése különösen kedvező alap e koherens világszemlélet számára. A mítosz itt természetesen nem „eredeti", ténylegesen „mítikus" szerepet tölt be, hanem csupán esztétikai értelemben szolgáltat „társadalmilag preformált" anyagot. A 20. századi művész önkényesen átértelmezi a mítoszt, de esztétikailag kihasználja preformáltságát. A mítosz így olyan már megformált anyaggá válik a modern művész kezében, ami lehetővé teszi a koherens világszemlélet és művészetszemlélet modern, szubjektív újraalkotását. Ez pedig lehetővé teszi a zárt kompozíció megvalósítását. A műalkotás így „mikrokozmosz"-szerű autonóm valóság, egyfajta „párhuzamos valóság", ami szerkezetében megőrzi a „klasszikus" műmodell számos mozzanatát. Jelentésstruktúrájában azonban mindent a „személyes megnyilatkozás tolmácsolásának" rendel alá.

A „klasszikus" műmodell mimetikusan tükrözte – méghozzá a „társadalmi preformáció" által meghatározott módon – a valóságot; s ezzel a valósággal a „külső determináció" világszemléleti közössége alapján elvileg azonos volt. Műalkotás és valóság a schilleri értelemben „naiv módon" volt azonos.

A 20. századi „mikrokozmikus" műtípus azonban nem mimetikusan tükrözi a valóságot – nem a „társadalmi preformáció" által meghatározott módon –, hanem maga teremt individuális formát. Picasso és Braque, Matisse és Léger mind más individuális formát alkot; sőt minden egyes műalkotásuk az individuális forma új meghatározásának kísérlete. Műveik zártsága, „mikrokozmosz"-szerű lekerekítettsége nem a „külső determináció" nyomán, hanem a szubjektív „belső determináció" nyomán jön létre. A kompozíció itt abból a szubjektív küzdelemből keletkezik, amit a „belső kohézió"által összefogott műalkotás teljességének megőrzéséért folytat a művész. Tehát schilleri értelemben „szentimentális módon" vágyódik a művész a klasszikus műmodell zártsága felé.

Az interpretációnak szükségképpen ebből kell kiindulnia. Egyrészt számolnia kell azokkal a mozzanatokkal, melyek az autonóm, viszonylag zárt, „mikrokozmosz"-szerű műtípus természetéből következnek. Másrészt fel kell tárnia azokat a jelentésrétegeket, melyek a szubjektív világszemlélet és művészetfelfogás megteremtésének forrását alkotják. Ezekből fakad a kompozíció sajátos kialakítása is. Harmadrészt el kell helyeznie a műalkotást abban a szellemi, kulturális, társadalmi környezetben, melyben megszületett és hatott, minden zártsága és a közvetlen „beavatkozást" tagadó „mikrokozmikus" jellege ellenére is. Végül pedig ki kell bontania azokat a szubjektív jelentéseket, emberi tartalmakat, melyek a szubjektív rekonstrukción keresztül immár egy új szemlélet konstrukcióját hordozzák. Ez utóbbi a tulajdonképpeni individuális interpretáció.

Az individuális interpretáció szellemi igényei természetesen éppúgy történetileg változnak, a mindenkori konkrét történeti szituáció által meghatározottak, mint maguk a műalkotások. Ugyanakkor az individuális interpretáció nem a történelem mechanikus-fatalisztikus „lenyomata", hanem éppen egy lehetőség arra, hogy a történelmi folyamatokat tudatossá tegyük, tudatosítsuk és ezáltal befolyásoljuk. Az individuális interpretáció által válik számunkra elevenné, fontossá, közvetlenné a műalkotás jelentésvilága, mivel a magunk kialakult értékrendszerét kell egybevetnünk a műalkotás értékrendszerével.

A 20. században megjelenő viszonylag zárt, „mikrokozmosz"-szerű műtípus elemzésénél az első szintet a fenomenológiai leírás alkotja. Mivel ebben az altípusban továbbra is megmarad a „belső kohéziót" megvalósító kompozíció – tehát nem „gesztus-szerű" műalkotásról van szó, mint a „szubjektív–romantikus–expresszív" műtípus szélsőséges eseteiben –, a kompozíció elemzésében összegződik a fenomenológiai leírás. A kompozíció feltárása nyomán válik világossá minden vizuális-plasztikai eszköz szerepe, s ezáltal válik érthetővé a motívumok kapcsolata is. Akár absztrakt, nem-ábrázoló műről van szó (Mondrian, Malevics, Kupka, Kandinszkij, Delaunay), akár tárgyias, ábrázoló alkotásról (Picasso, Braque, Léger, Matisse, Giorgio de Chirico, Carrà, Gris, Schlemmer), mindenképpen meghatározó az individuális forma nem mimetikus jellege. Azaz a kompozíció magába foglalja a valóság művészi átírásának mikéntjét, az individuális forma jellegzetességeinek és konkrétumainak meghatározását. Az interpretáció következő fokozata a szimbolikus jellegű mozzanatok feltárása. Itt ismét függetlenül a műalkotás tárgyias vagy nonfiguratív voltától, az interpretációnak foglalkoznia kell az első szint által leírt és rendszerezett mozzanatok új szempontból való értelmezésével. Vegyük például Picasso húszas évekbeli munkásságát, mondjuk az 1925-ös „Antik fejes csendélet" című képen a kompozíció sajátossága, az interieur és exterieur szerves egybeépítése, nyilvánvalóan éppannyira szimbolikus jelentőségű, mint a konkrét motívumok jelentésvilága: antik, klasszikus rajzolatú fej, nyitott könyv, mandolin és gyümölcstál. Továbbá

fontos jellemzője a képnek a festett, szürke-barna-fekete foltokkal kialakított „poszt-kubista" térszerkezet és a vékonyan a festékbe karcolt, fehér, klasszikus vonalrajz egysége, mert ebben a kubista felbontott és újraépített tér szervezésének és az antik klasszikus tradíciónak szintézisét kell látnunk. Ha viszont egy nonfiguratív művet elemzünk, pl. Malevics 1920-as „Szuprematista festményét", akkor a képen látható absztrakt formák, a fekete kör, a vörös kereszt és az apró geometrikus formák közvetlen szimbolikus jelentéseit éppúgy számításba kell vennünk, mint a kompozíció elemzéséből leszűrt eredményeket, azaz a kép végtelenséget sugalló fehér terének és a formák súlytalan, anyagtalan lebegésének szimbolikus jelentőségét.

Az interpretáció harmadik fokozata továbbviszi az eddig feltárt mozzanatokat, s bevonja a vizsgálódás körébe a társadalmi, szellemi, művészettörténeti kontextus vizsgálatából leszűrt, a műre közvetlenül és közvetve vonatkozó tényezőket. Itt ismét párhuzamosan lehet csak vizsgálni az egyes műalkotás „mikrokozmikus" zártságából adódó esztétikai mozzanatokat a kontextus meghatározó tényezőivel, illetve az adott korszak művészetfunkcióinak mozzanataival. Nagyon fontos azt feltárni, hogy – az előbbi példánál maradva – Malevics szuprematista festménye miként valósítja meg a szuprematizmus transzcendens, ám expanzív mozzanatokat is tartalmazó idealista művészeteszményét, s ugyanakkor hogyan konfrontálódik a látens expanzionizmus a művekben testet öltő elvont, spirituális, misztikus Egység- és Egyetemesség-eszmével. Ez az interpretációs szint már az adott művészettörténeti „kis" korszak teljes szemléleti keresztmetszetét is bevonja a vizsgálódás körébe, ugyanakkor továbbra sem szakadhat el a történelmi helyzet objektív meghatározottságainak és a műalkotás „autonómiájának" egységben való szemlélésétől. Ugyanez az interpretációs szint foglalkozik a műalkotásnak az adott művész oeuvre-jében, a regionális kulturális környezetben és az egyetemes művészeti fejlődésben való elhelyezésével.

Végül az interpretáció negyedik fokozata úgy lép túl mindezeken a feltárt mozzanatokon, hogy megkísérli a rekonstrukciót „átfordítani", minőségileg átvezetni a konstrukció szubjektív tartományába. Azaz megkísérli úgy szemlélni a műalkotást, mint élő, közvetlenül számára való, neki szóló, személyre szabott művészi valóságot, amibe beleléphet és amiben önmaga „befogadói" önmegvalósítását hajthatja végre. Az individuális interpretáció végső soron magának az interpretáló személyiségének a „próbája" is, annak, hogy ő mit tud kezdeni immár a művel. Elutasíthatja, gyűlölheti vagy imádhatja, magáénak érezheti vagy éppen elviselhetetlenül idegennek, vagy akár közömbösnek, amivel nem képes vagy nem akar együtt élni stb. De ennél többet is jelent ez a szint. Az individuális interpretáció végső fokon a műalkotás tulajdonképpeni léte: mert mind a szélesebb befogadói tábor, mind a műértő közönség, mind pedig a szakmai közönség, a szakemberek végső soron másként és másként interpretálják a művet, és ez a másként való értelmezés önmagába rejti a művel való intim, szubjektív kapcsolat kialakítását, sőt öntudatlan meglétét. Tehát az individuális interpretáció szintje sem a tudományos, szakmai befogadás, elemzés során, sem a leglaikusabb befogadás során nem lúgozható ki. A szakértő is végső soron tudományos érveket keres, szakmai eszközöket alkalmaz annak érdekében, hogy az individuális interpretáció végső ítéleteit a maga és a közönség számára elfogadtassa, elhitesse, hitelessé tegye. S ugyanezt teszi a széles nagyközönség is, amikor laikus módon megfogalmazza a maga pozitív vagy negatív ítéleteit, érvel és bizonyít: az individuális interpretáció a műalkotással való szubjektív viszony artikulált, tudatosuló megfogalmazása.

Az interpretáció egyik szintje sem szakadhat el a konkrét műalkotástól; ahogy az interpretáció utolsó fokozata, az individuális interpretáció sem csak a folyamat végén jelenik meg, hanem rejtve, öntudatlanul mindvégig ott munkál. Az individuális interpretáció ugyanakkor történetileg is a legérzékenyebb, mert a történelem adott pillanatában élő ember szubjektív

viszonyát fogalmazza meg a művel kapcsolatban. A műalkotások történeti jelentésváltozásai, a szükségszerű félreértések és történetileg változó félremagyarázások is alapvetően abból fakadnak, hogy a művek fontosak számunkra, és ezért mindig azt keressük és fedezzük fel bennük, ami az adott történelmi pillanatban számunkra a legfontosabb. Ez nem jelenti azt, hogy bizonyos objektív, tudományos eszközökkel feltárható mozzanatok ne lennének mindig jelen a befogadásban és az interpretációban, csupán azt jelenti, hogy az interpretáció végső célja és funkciója mindig az egy bizonyos történelmi pillanatban élő ember önmaga számára való rekonstrukció – s ez átvezet az önmagunk számára való konstrukció szférájába. Az individuális interpretáció tehát nem a műalkotás „ellenében" ható önkény, hanem a műalkotás szellemi fennmaradása érdekében munkáló, történeti és szubjektív aktus, ami által a műalkotás interpretálása önmagunk interpretálásává (is) válik.

4.

A 20. században érvényes másik műtípusnak a társadalmi praxisra direkt ható, szociológiai szemléletű, „aktivista-produktivista" nyitott struktúrákat és a művészi kommunikáció funkcióit kutató, metanyelvi „analitikus-experimentális" nyitott struktúrákat tekintem. Ebben az altípusban olyan művészeti jelenségeket találunk, melyek tudatosan és határozottan elutasítják a műalkotás zártságát, „mikrokozmosz"-szerű lekerekítettségét és a mű autonómiáját. „Itt már nem a művészet önértékéről van szó, hogy a táblakép hagyományos gyakorlatáról ne is beszéljünk; itt a művészetteremtő akarat elveszti öncélúságát, megszabadult az elszigetelt műtárgyakra korlátozottságától, és sokkal szélesebb alapokon nyugvó alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg vagy anyagilag történő birtokbavétele." – írja Werner Hoffmann.[11] A valóság birtokbavétele, átalakítása, a kulturális értékrend megváltoztatása és a művészet nem-tárgyias formáinak a „műtárggyal" egyenrangú felfogása olyan nyitott műalkotásokat hoz létre, melyekben a hagyományos értelemben vett vizuális-plasztikai minőségek csupán kis mértékben játszanak szerepet. Velük szemben hangsúlyozódik az expanzió, azaz a művészet hagyományos határain túlra kilépő gyakorlat „aktivista" jellege, illetve a nem képzőművészeti területekre irányuló esztétikai szemlélet „produktivista" jellege. A kettő szorosan összefügg. Amikor a dadaizmus 1916-ban, Zürichben meghirdeti az antiművészet koncepcióját, végső fokon nem egyszerűen leszámol a hagyományos művészettel, hanem egy teljesen új típusú expanzív művészeti cselekvésformát hirdet meg. Ebben az expanzív cselekvésformában „minden" művészetté válik; hiszen a korábbi művészetfogalom arisztokratizmusa, szűkkeblűsége csupán a piedesztálra emelt „műtárgy" izolált, mesterséges világát volt képes művészetként tisztelni, ez pedig a dadaisták szerint egy etikailag és politikailag elkorhadt társadalom önámításának, illúzióteremtésének és hedonista élvezet-kultuszának eladható-megvásárolható „fogyasztási cikke" volt csupán. Ugyanakkor a dada, mint valamennyi „aktivista" nyitott struktúra, elutasítja az autonóm műalkotást középpontba állító művészetszemléletet, és az új művészetnek a környező valósághoz való direkt viszonyát hangsúlyozza. Ahogy Richard Huelsenbeck írta az 1918-as „Dadaista manifesztumban": „A Dada szó a legprimitívebb viszonyt szimbolizálja a minket körülvevő valósággal; a dadaizmussal egy új valóság nyeri el jogait. Az élet a zajok, színek, szellemi ritmusok szimultán zűrzavaraként jelenik meg, melyet a dadaista művészet magabiztosan átvesz a vakmerő hétköznapi psziché minden kiáltásával, lázával, az élet egész brutális valóságával együtt. Itt válik el élesen a dadaizmus útja minden eddigi művészeti irányzatétól, mindenekelőtt a futurizmusétól, melyet nemrégen egyes hígagyúak az impresszionista ábrázolás új kiadásaként elemeztek. Elsőként a dadaizmus az, amelyik nem esztétikailag viszonyul többé az élethez, s

eközben az etika, a kultúra, a bensőségesség jelszavait, melyek csupán leplezik a gyenge izmokat, alkotórészeire szaggatja."[12]

A dadaizmus, annak mind intellektuálisabb svájci-francia, mind politikailag harcosan elkötelezett berlini és kölni változata, valamint a konstruktivizmus irányzatai, illetve a szürrealista mozgalom alkotják az „aktivista" nyitott struktúrák jellegzetes megnyilvánulásait. Ugyanakkor ide sorolható a futurista mozgalom is, bár ott igen erős szerepet játszott az autonóm vizuális-plasztikai kutatás; illetve a Neue Sachlichkeit politikailag elkötelezett irányzata, a „verizmus", ahol viszont a direkt napi politikai agitációs célokat szolgáló törekvések dominéltak. A második világháború után tipikus „aktivista" nyitott struktúrának tekinthető a „happening", az ún. „akcióművészet", a performance, a Fluxus-mozgalom és az ún, „Politkunst"[13]; valamint a bécsi iskola irracionális „Orgien-Mystherien-Theater"-je, annak utóéletével együtt.[14] Mindezekben a jelenségekben közös – a fentebb már jelzett esztétikai sajátosságokon túl – a művészet funkciójának megítélése, az individuális művészi tevékenység nyomán születő tárgyias műalkotás elvetése, a kollektív cselekvés hangsúlyozása, a közönség direkt bevonása a művészi folyamatokba, illetve potenciálisan a művészi cselekvés expanzív kiterjesztése a hétköznapi élet minden szférájára. Ugyancsak közös mozzanat a destruktív és konstruktív jelleg együttes jelenléte. A destruktív jelleg abban nyilvánul meg, amit Huelsenbeck az etika, a kultúra, a bensőségesség jelszavainak „alkotórészeire szaggatásaként" emlegetett dadaista manifesztumában. Hans Richter ugyanezt a mozzanatot egyszer úgy fogalmazza meg, hogy a dada „művészi lázadás a művészet ellen"[15], tehát anti-művészet, ami a régi művészet és az azt fenntartó régi társadalom ellen irányul. Máskor pedig azt írja: „Amit mi kerestünk, az egyfajta anti-művészet volt, egy új gondolkodásmód, egy új érzés, egy új tudás: – egy új szabadságban egy új művészet!"[16] Azaz Richter szorosan összekapcsolja az anti-művészet és az új művészet fogalmát. Az „anti" a dadaista „rebellió" destruktív jellegére vonatkozik, míg az „új" éppen a konstruktív, újat teremtő, új művészetet létrehozó jellegére. A kettő a dadaizmusban éppoly szorosan együtt jár, mint általában az egész „aktivista-produktivista" nyitott struktúrákat tartalmazó műtípusban. Első fázis mindig a destrukció; s ez alkalmasint lehet tisztán teoretikus, intellektuális, metanyelvi természetű (őspéldája Marcel Duchamp), s lehet politikai, ideológiai, életfilozófiai természetű (őspéldája a futurizmus; legjobb példája a berlini dadaizmus). Második fázis a konstrukció; ekkor előtérbe kerülhetnek az egyéni művészi teljesítmények, illetve az ezeket hordozó „műtárgyak" (pl. a szürrealista mozgalomból kinőnek az egyes szürrealista művészek, akiknek egyes műalkotásai jelentésstruktúrájukban továbbra is a közös programból táplálkoznak, esztétikai megszervezettségük folytán viszont kiválnak ebből és egyedi, egyszeri, személyhez kötött „műtárgyak" formájában léteznek, melyeket a kollektív, „aktivista" nyitott struktúrák úgy ölelnek magukra, mint a mágikus-rituális szertartások az egyes tárgyakat – azzal a jelentős különbséggel, hogy itt már esztétikai rítusról van szó, nem pedig „gyakorlati", életbe ágyazott rítusról). A konstrukció másik típusa a produktivizmus. Itt a konstruktivizmus széles, sokirányú folyama kitermeli a tényleges gyakorlati hasznosságra törekvő esztétikai cselekvést. A művész megmarad a kollektívában, s a kollektívával együtt kiterjeszti tevékenységét az építészet, tárgyalkotás, design egész területére. Hasznosság, hatékonyság, produktivitás – ezek válnak jelszavaivá. A destrukció eltávolította útjából a régi művészetet, nincs többé akadály, teljes extenzitásában kibontakozhat a termelés alá rendelt művészi munka. A műalkotás egyedi jellege nem csak az individuális művészi akarat és önkifejezés teljes kiküszöbölésével megy végbe, hanem a műtárgy használati tárggyá alakításával, a gyári tömegtermeléssel és a konkrét termelési érdekeket kiszolgáló produktivista magatartás abszolutizálásával.

Ez a műtípus ugyanakkor kitermel egy sajátos „kvázi-rituális" cselekvésformát. A mítosz

lehet technicista jellegű, és lehet freudista-pszichologizáló jellegű. A kollektív cselekvés során létrejövő „nyitott mű", illetve magának az életnek az esztétizálása során létrejövő parttalan művészet-eszmény – ami olyan jellegzetesen nyilatkozik meg a szürrealizmusban, vagy a happeningben és a Fluxus-mozgalomban –, ez a mindenre kiterjedő, állandó „készenléti állapotban" élő, permanens forradalmiságon alapuló sajátos médium az elvesztett mítosz helyére egy új mítoszt állít: a kollektív cselekvés mítoszát. A technicista variáns a modern ipari-technikai civilizáció mindenhatóságába és a történelmi fejlődés szükségszerű, mechanikus-fatalisztikus felfogásába vetett hiten alapul; s a konstruktivizmus valamennyi kísérlete ennek az új mítosznak a rituáléját kísérli meg kialakítani. Itt természetesen nem lehet elválasztani a konstruktivizmus társadalmi-politikai forradalmiságát a tárgyformáló tevékenységtől, az agitációt az építéstől. Legjobb példa a kettő szerves összenövésére Tatlin III. Internacionáléemlékműterve, ami egyként tekinthető a plasztikai konstruktivizmus csúcsteljesítményének és a forradalmi „aktivista" típusú, expanzionista művészet-eszmény diadalának. A kétféle „aktivista" típusú tevékenység szoros kapcsolatára utal a dadaizmus és a konstruktivizmus együttműködése a húszas évek avantgarde mozgalmaiban.

A „kvázi-rituális" jelleg az individuális mozzanatok háttérbe szorítását is magával hozza. Ennek ellenére ez a műtípus a 20. században éppúgy csupán esztétikailag eleveníti fel a valódi rituális-mágikus műtípus eszközeit, mint ahogy a relatíve zárt, „kvázi-autonóm" műmodell is csupán esztétikailag mutat némi analógiát a „klasszikus", „autonóm" műmodell formai megszervezettségével. A lényeg a rítus „kvázi" jellegén van: ez az az erő, az a közösen vállalt „esztétikai mítosz", ami összekovácsolja az elidegenedett egyedeket. S ez az az „esztétikai mítosz", aminek tényleges megvalósítása, expanziója az egyes mozgalmak „küldetése". A „küldetés-tudat" és mozgalmi jelleg fontos sajátossága ezeknek az irányzatoknak. S éppen ebből alakulhat ki a túlhajtott kollektivizmus ellenpólusa: a szektavezér, a próféta, a „művész-megváltó" kultusza. Bretontól és Marinettitől Kassák Lajoson és Malevicsen át, Mondriánon és Ittenen át egészen Joseph Beuysig és Otto Muehlig, Hermann Nitschig szinte valamennyi kollektivista, expanzionista mozgalomban megjelenik a „mágus–próféta–vátesz" típusa. Akár tárgyiasult műalkotásokban, akár kollektív, nyitott cselekvés-struktúrákban, akár a „kvázi-rítus" tárgyi rekvizítumaiként felfogható műalkotás-fétisekben (gondoljunk csak Joseph Beuys szuggesztív environment-jeire, installációira és „tárgyaira", melyek egy-egy akció valóságos résztvevői, tárgyi kellékei voltak, majd a cselekvésről leszakadva „tárgyként" kerültek a múzeumba; vagy gondoljunk Hermann Nitsch vérrel lecsurgatott miseruháira, melyek önmagukban is borzalmasak, irtózatot és szorongást váltanak ki, holott csupán „tárgyi maradványai" egy-egy konkrét akciónak) nyilatkozik meg a „mágus–próféta–vátesz" művész, megnyilatkozásait nem lehet leválasztani arról az esztétikai „kvázi-rítusról", melyben e tárgyi maradványok létrejöttek. S ez már az interpretáció problémája. Itt ugyanis nem alkalmazható az a módszer, ami a viszonylag zárt, „autonóm" altípus esetében megfelelőnek bizonyul.

Az interpretáció legfontosabb mozzanata itt annak az esztétikailag szervezett „kvázi-rítusnak", cselekvés-struktúrának a rekonstrukciója, amiből az egyes tárgyiasult elemek, installációk, konstrukciók létrejönnek. Ez a „mögöttes" tartomány a „kvázi-rítus" forrása, éltetője és jelentésének kulcsa. Itt, tehát a fenomenológiai leírás szintjén – amit továbbra is első fázisnak kell tekinteni –, már ki kell lépni a hagyományos képzőművészeti tartományból, és a vizuális minőségek mellett a verbális, fogalmi mozzanatok, illetve a cselekvésfolyamatok elemzését kell megkezdeni. Az „aktivista" nyitott struktúrák és a „metanyelvi" jelenségek jellegéből következően már ezen a szinten is számos szociológiai, ideológiai, történeti, politikai és művészetelméleti mozzanat, illetve „gyakorlati" mozzanat (konkrét társadalmi, anyagi környezet, építészeti vonatkozások, gyakorlati funkciók stb.) együttes jelenlétével kell szá-

molni. Mindezek a mozzanatok képezik az „aktivista-produktivista" nyitott struktúrák szemléleti bázisát, mely közvetlenül épül be a műalkotás esztétikailag szervezett világába.

Rendkívül fontos tényező a műalkotás tárgyiasult és nem-tárgyias („cselekmény-szerű") formáinak egyenértékűsítése, mivel ez a műtípus végső fokon a közvetlen társadalmi hatás érdekében szervezi – esztétikailag – a vizuális-plasztikai mozzanatokat és az ezeken túlmutató mozzanatokat (cselekvés, építészet, design, „kvázi-színház", „kvázi-irodalom" stb.); azaz nem tesz elvi különbséget tárgyias és nem-tárgyias műalkotás között.

Az interpretáció első fázisában is fontos szerepet tölt be a konkrét társadalmi kihívásokra adott válaszok rendszerezése. Azaz ebben a műtípusban a fenomenológiai leírás magába foglalja – éppen a műtípus „aktivista-produktivista" nyitottsága és szociológiai direktsége miatt – a társadalmi környezetre vonatkozó jelzések, történeti, ideológiai, politikai stb. utalások egész sorát. Ugyancsak az első fázisban kell feltárni a tárgyiasult műalkotásba integrált cselekvéseket, valamint a nem-tárgyiasult műalkotásba integrált cselekvésfolyamatokat. Christo 1962-es „Becsomagolt motorkerékpár" című objektje[17] például az interpretáció első fázisában olyan objektumként áll előttünk, mely egy markánsan ipari tárgy „megváltoztatásaként" értelmezhető. A leírás nem csupán arra szorítkozik, hogy mi van becsomagolva (motorkerékpár), hogy mivel és miként (áttetsző műanyag fólia, vastag kötéllel megerősítve, a gumikerekek félig takaratlanul hagyva), s hogy mindez hogy néz ki (kiadja az ipari tárgy formáját, teljesen felismerhető a tárgy és a cselekvés, az anyagok), hanem már arra is utal, hogy az objektum mint tárgyiasult műalkotás egy sajátos „Ready-made"-metamorfózis: egy gyári késztermék műalkotássá nyilvánítása a művész által végrehajtott cselekvés által. A műalkotás itt tárgyiasult mű, ám integrálja a becsomagolás – felismerhető – akcióját.

Az interpretáció következő fokozata itt is a szimbolikusnak tekinthető mozzanatok feltárása. A vizsgált altípus esetében ez a szint ismét radikálisan előtérbe állítja a szociológiai jelzések, utalások vizsgálatát. A szimbolikus jelentések feltárása ugyanakkor alapvetően másként merül fel itt, mint a relatíve zárt, „autonóm" műtípus esetében. Ennek megvilágítására lássunk egy példát. Tatlin 1919–20-as „III. Internacionálé-emlékmű" terve jellegzetesen manifesztálja a heroikus, forradalmi pátosztól fűtött utópisztikus konstruktivizmus szemléletét. Az ismert, spirál alakú, dinamikusan felfelé törekvő, egyetlen lendülettel a végtelenbe ívelő forma zseniális kifejezése egy világforradalmi eufóriában élő korszak vágyainak: az egyetemes, egy célért küzdő, kommunista társadalmat építő új, kollektív emberiség megteremtésének, a technika mindenekfelettiségének, a fejlődés, haladás eszméjének, a kozmosz meghódításának. Az 1914-ben és 1915-ben készített ‚kontrareliefek" és „sarokdomborművek" térexpanzionizmusa itt válik igazán gigantikussá és szimbolikussá: Tatlin tornya nem elvont teret hódít meg, mint a „kontrareliefek", hanem a tényleges emberiség konkrét, fizikai terét, a materiálisan felfogott világegyetemet. Ezáltal kapcsolódhat egybe a ‚hagyományos" formai-plasztikai minőségekkel kifejezett „növekedés", „lendület", „fejlődés", „sebesség", ‚forradalom" eszméje az új, szociális-politikai-etikai és gyakorlati funkciók tényleges (bár utópisztikus) teljesítésével: a világkommunizmus egységét szervezetileg is biztosító III. Internacionálé irodáinak, agitációs központnak, rádióállomásnak, múzeumnak, sőt garázsnak az elhelyezésével. Az épület-plasztikán elhelyezendő hatalmas vetítővásznon a világ legfrissebb politikai és kulturális eseményei jelennek meg, az épületből pedig állandó politikai futárszolgálat vinné a rádióállomáson kapott híreket, illetve az agitációs iroda legfrissebb üzeneteit. A Tatlin által elképzelt utópisztikus mű nem egyszerűen egy új, konstruktivista „Gesamtkunstwerk", hanem jellegzetesen expanzionista műalkotás, ami nem elemezhető anélkül a társadalmi környezet nélkül, melybe szánták. Azaz az interpretáció itt, a második fázisban a szimbolikus jelentések feltárásakor nem csupán a formai-plasztikai elemek szimbolikus jelentéseire – pl. „új Bábel-torony", „technika-megváltás", „kozmosz", „végte-

lenség", „kollektivizmus" stb. – utal, hanem a közvetlenül a műbe kapcsolt társadalmi, politikai, ideológiai, építészeti, infrastrukturális mozzanatok utópisztikus-szimbolikus jelentéseire is. Mert nyilvánvaló, hogy a toronyból kifutó, „az emlékmű emblémájával ellátott motorkerékpárok és autók" éppúgy szimbolikus elemei a világforradalmi központ „Gesamtkunstwerk"-rituáléjának, mint a gigantikus méretű, magasban forgó irodák és múzeumok, vetítővászon és „felolvasó-, torna-, agitációs termek".[18] A szimbolikus jelentések itt az utópisztikus funkciókban, a nem-tárgyiasult mozzanatokban, a társadalmi környezet esztétikai megszervezésében érhetők tetten, nem pedig a tárgyiasult műalkotás képi szimbólumaiban, mint az „autonóm" altípus esetében. A műalkotás tehát a formai-plasztikai minőségek és a nem-tárgyiasult mozzanatok egységében értelmezhető; s az interpretáció minden szintjén ezzel a nyitottsággal lehet csak megközelíteni. Az utópia lényeges eleme a műalkotásnak: a művész utópisztikusan megteremti azt, ami ténylegesen nem létezik. Tatlin megteremti a művet, ám a mű maga tulajdonképpen csak akkor teljes, ha egy olyan társadalom szimbóluma és egyben funkcionális eleme, mint amilyent Tatlin elképzelt. A „III. Internacionálé-emlékmű" terv tehát nem értelmezhető önmagában, mint relatív zárt, „autonóm" formai-plasztikai struktúra; mert a benne és körülötte működő, eleven szervezet – ami persze csupán Tatlin utópiája maradt – éppoly része a teljes műalkotásnak, mint maga a tervezett torony. S itt felmerül a kérdés: mi is a mű? A torony-konstrukció megalkotása, vagy az utópia megalkotása? Mert ha az utóbbit minősítjük műalkotásnak, akkor végső soron a torony makettje, illetve konkrét plasztikai megtervezése csupán másodlagos elem a „nagy utópia" egész expanzív rendszerében. Ez utóbbi feltételezés esetében a művész valóban új világok megtervezője, egy új társadalom kovácsa, vátesze, tudósa és politikusa. Nem képzőművész, építész, designer, agitátor, tudós egysége csupán, hanem egy új „megváltó" – aki a modern művészet expanzionista korszakaiban „gyakorlatként" foghatja fel utópisztikus álmodozásait.

Ezek a kérdések átvezetnek az interpretáció harmadik fázisához, ahol az adott művészettörténeti korszak mozzanatai és a műalkotás jelentésrétegei új egységbe kerülnek. Ez az interpretációs fázis a műalkotás történetiségének kibontását kísérli meg. Az adott műalkotásban testet öltő művészetfunkció elemzése szorosan összekapcsolódik a szimbolikus jelentésekkel. Ebben a fázisban kerülhet sor az egyéni oeuvre, a regionális kulturális, társadalmi környezet és a konkrét mű történeti egymásravonatkoztatására.

A negyedik fázis az individuális interpretáció. A műalkotás itt a „befogadói önmegvalósítás" médiumává válik, anélkül azonban, hogy történetiségét elveszítené. Ellenkezőleg: éppen az eddig feltárt mozzanatok szubjektív újraértékelése és a befogadó saját szellemi szituációjára vonatkoztatása teszi lehetővé a történetiség, a történeti hitelesség megőrzését – s ugyanakkor annak a kérdésnek a megválaszolását, hogy a befogadó „mit is kezdhet a műalkotással", hogyan vonatkoztathatja saját történeti és szubjektív létezésére. A kérdés „naiv"; ám éppen ez a naivitás töri át a szaktudományos kereteket és teszi a művet – elvben – mindenki számára hozzáférhetővé.

5.

A 20. században érvényes harmadik műtípusnak a „romantikus–szubjektív–expresszív" műalkotást tekintem. Ebben a műtípusban szélsőségesen lecsupaszított formában ölt testet a század művészetét meghatározó szubjektivizmus, a „külső determináció" teljes hiánya. Ez az altípus is felszívja magába a korábbi műtípusok egyes elemeit, de erősebben hangsúlyozza a személyes kifejezés és önteremtés mozzanatát. A műalkotást kizárólag a személyes megnyilatkozásnak rendeli alá. Ezért radikálisan felszámolja a viszonylag zárt, „plasztikai monu-

mentum"-teremtő műtípus kompozíciós rendszerét, s ehelyett az önkifejezés elemi gesztusait, a pszichikai automatizmust és a direkt érzelmi-indulati-hangulati önfeltárulkozást állítja. Míg a tízes évek expresszionizmusában a bensőségesség, a lélek intimitása, a sejtések és a létezés felérzése, az emberi sors tragikumának kifejezése volt a meghatározó, addig a negyvenes-ötvenes évek absztrakt expresszionizmusában, tasizmusában, az informel művészetben a külső és belső harca, feloldhatatlan ellentéte, drámai küzdelme és a pusztulás élménye játszott döntő szerepet. A hetvenes évek harmadik harmadától kialakuló „újszubjektivizmus" és „új bensőségesség" művészetét pedig a kulturális metafóra szélsőségesen szubjektív újragondolása, személyre vonatkoztatása, a művészi „radikális fantáziának" való kiszolgáltatása jellemzi. Mindhárom korszakban közös a művészi Én „esztétikai önkényének" korlátlansága; ugyanakkor eltérő a kifejezés formai-strukturális jellege.

Az interpretáció szempontjából két fontos kérdés merül fel. Az egyik azzal függ össze, hogy a „romantikus–szubjektív–expresszív" műtípusban megjelenik a tovább már nem bontható elemi gesztus – és itt az interpretáció eddig különválasztott fázisai egymásba csúszhatnak. A másik pedig azzal függ össze, hogy ebben a műtípusban rendkívül fontosak a „határesetek": azaz viszonylag kevés a „tiszta" képlet, s igencsak sok átmeneti jelenséggel találkozunk.

Az interpretációt itt is a fenomenológiai leírás indítja. A gesztus-szerű művek esetében azonban ez a fázis elválaszthatatlanul egybefonódik a második és a harmadik fázissal: mert a szimbolikus jelentések feltárása és a műalkotás történetiségének, az egyéni oeuvre-ben betöltött szerepének és a művészettörténeti korszakban elfoglalt helyének, illetve a műben testet öltő művészetfunkciónak az elemzése végső fokon – éppen a gesztus elemi egyszerűsége folytán – egybecsúszik.

A „határesetek" interpretációjakor viszont továbbra is követhetőnek tűnik az eddigi módszer. A fenomenológiai leírást követő második fázisban bőven találkozhatunk szimbolikus jelentésű elemekkel. Ez elsősorban a klasszikus expresszionizmus művészetében és az utóbbi évtized „újszubjektivista" művészetében tűnik meghatározónak, gondoljunk csak pl. Nolde vizionárius „próféta-képeire", komor tájképeire, Franz Marc állatábrázolásaira, vagy akár az 1914-es „Küzdő formák" című festményére[19], ahol a nonfiguratívitás ellenére nyilvánvaló szimbolikus jelentésrétegekkel kell számolnunk. Ugyancsak meghatározó szerepet játszik a szubjektív szimbólumhasználat a hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji „újszubjektivizmus", illetve „transz-avantgarde" művészetében, gondoljunk csak Sandro Chia 1981-es „Vízhordó" című festményére, vagy az 1983-as „Ezra Pound" című monumentális képre[20], nem is beszélve a német újexpresszionizmus „nagyváros"-jeleneteiről, zaklatott és frivol portréfestményeiről. Az interpretáció mindkét esetben foglalkozik a szimbolikus jelentésrétegekkel; ám eltérően a viszonylag zárt, „autonóm" műtípus szimbólumértelmezésétől, itt elsősorban azt kell megvizsgálni, hogy miképpen szubjektivizálódnak a korábban más jelentésű – tradicionális értelmű – motívumok.

Az interpretáció következő fázisában a műalkotás történetiségének elemzése, az egyéni oeuvre és a konkrét mű viszonyának feltárása, a művészettörténeti korszak és szellemi, történeti, társadalmi szituáció vizsgálata kerül sorra. A gesztus-szerű műalkotások esetében (Pollock, Willem de Kooning, Motherwell stb.) ezeket a kérdéseket ugyancsak fel kell tennünk, ám itt szélsőségesen érvényesül a műalkotás individuális formájának, az ad abszurdum vitt „belső determináció" korlátlanságának meghatározó szerepe. A mű itt szervesen összefonódik az alkotóval; a vizuális-plasztikai jelenség a művészi Én megnyilatkozásának közvetlen lenyomata. Ezért itt – paradox módon – a konkrét, egyedi műalkotás és a történeti-társadalmi-kulturális szituáció egymásravonatkoztatása a zárt kompozíciós rendszer és a szimbolikus jelentésrétegek kényszerű kiiktatásával következik be. A történelmi szituáció mint kihí-

vás és a konkrét műalkotás mint válasz éppúgy megfeleltethető egymásnak, mint a másik két műtípus esetében, csakhogy itt a mű mint tovább nem bontható gesztus, nem strukturálható és rétegelhető „vizuális statement" áll előttünk: egyfajta szubjektív „statement of facts", megfellebbezhetetlen és egyszeri „dolog".

Éppen ez utóbbi mozzanatból következik az interpretáció negyedik fázisa, az individuális interpretáció. A „romantikus–szubjektív–expresszív" műtípus esetében ugyanis éppen ez az utolsó fázis „uralja" a megelőző három interpretációs fázist, mivel a műtípus jellege szélsőségesen szubjektív. Minél közvetlenebb a műtípus esztétikai szubjektivizmusa, annál közvetlenebben tör felszínre az interpretáció – történeti – szubjektivitása. A 20. században érvényes három altípus közül a „romantikus–szubjektív–expresszív" műtípusban a legerősebb a modern művészet alapvető – és történetileg szükségszerű – szubjektivitása. Nem véletlen tehát, hogy éppen ennek a műtípusnak az interpretációjakor kap döntő fontosságot az individuális interpretáció. Itt ugyanis az interpretáció korábbi fázisai – éppen a műalkotás szélsőségesen szubjektivista jellege miatt, az individuális forma abszolutizálása és a „társadalmi preformáltság" hiánya miatt – mintegy alárendelődnek az individuális interpretáció aktusának.

A „határesetek" interpretációjában annyira érvényesülnek a másik két műtípus elemzésekor érvényes mozzanatok, amennyire ezek a „határesetek" kilépnek a „romantikus–szubjektív–expresszív" műmodell keretéből és vegyülnek a másik két műmodell valamelyikével. Jellegzetes „határesetnek" minősíthető a már említett Paul Klee, akinek művészete a „romantikus–szubjektív–expresszív" műtípus és a viszonylag zárt, „autonóm" műtípus között helyezhető el, sőt bizonyos mozzanatokat még az „aktivista" nyitott struktúrákból is felszív. Újra meg kell ismételni azt a tényt, hogy a 20. század legjelentősebb műalkotásai többnyire átmenetek a három műtípus között, a tiszta képlet igen csekély.

JEGYZETEK

1. NÉMETH L.: A mű és a történelem (1971.) In: Minerva baglya. Bp., 1973. 27.
2. I.m. 31.
3. I.m. 33.
4. HEGYI L.: A műtípusok kérdése a 20. században. Kísérlet a Németh Lajos-i „szubjektív-romantikus" műmodell 20. századi konkretizálására. (1977.) In: Utak a vizuális kultúrához II. Országos Oktatástechnikai Központ, Veszprém, MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, Bp., 1979. 21.
5. A „negatív művészetteremtő akarat" kifejezést Werner Hofmann használja, könyvének Bevezetésében: A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába. Bp., 1974. 29.
6. VIERHUFF, H. G.: Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Köln, 1980. 22.
7. Giorgio de Chirico és Carlo Carra közvetlenül is hatást gyakorolt a Neue Sachlickeit két jelentős művészére, George Groszra és Christian Schadra. Lásd: HESS, H.: George Grosz. Dresden, 1982. 100.
8. Klee sajátosan összetett, kivételes jelentőségéről lásd: HOFMANN, W.: Paul Klee helyzete. In: i.m. 328.
9. A „párhuzamos valóság" kifejezést Roger Garaudy használja, a modern műalkotás sajátos autonómiájának metafórájaként. GARAUDY, R.: Parttalan Realizmus. Bp.,1964. 23.
10. Németh L.: i.m.42.
11. Hofmann, W.: i.m. 29. p.
12. HUELSENBECK, R.: Dadaista manifesztum (1918). In: HUELSENBECK, R.: Dada. Eine literarische Dokumentation. Hamburg, 1984. 32.
13. „Politkunst": olyan művészeti megnyilatkozások gyűjtőfogalma a szakirodalomban, melyek a legkülönfélébb médiumokkal direkt politikai, kritikai, elkötelezett tartalmak szuggesztív, gyakran sokkoló, gyakran irónikus közlését helyezik középpontba. A Politkunst a hatvanas években erősen kapcsolódott a pop art defetisizáló művészeti magatartásához, illetve az „újrealizmusok" fotóhasználatához és tárgyfelfogásához, valamint a tömegmédiumok információs lehetőségeit kutató analitikus és konceptuális törekvésekhez. Lásd még: THOMAS, K.: DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, 1973–1977.
14. A témáról lásd: Thomas, K.: i.m. 167.
15. RICHTER, H.: Dada Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln, 1978. 7.
16. Richter, H.: i.m. 7.
17. Christo: Becsomagolt motorkerékpár. 1962. vegyes technika, 77x193x40,5 cm; a művész tul.
18. SZTRIGALJEV, A.: Tatlin III. Internacionálé-emlékmű tervéről. Gyorsuló idő. Bp., 1976. 31.
19. Franz Marc: Küzdő formák. 1914. olaj, vászon, 91x131,5 cm; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.
20. Sandro Chia: Vízhordó. 1981. olaj, vászon, 206x170 cm; The Tate Gallery, London; Sandro Chia: Ezra Pound. 1983. olaj, vászon, 290x320 cm; Leo Castelli Gallery, New York.

Lóránd Hegyi: **Einige Fragen der Interpretation und der Typologie des Kunstwerks in der Kunst des 20. Jahrhunderts**

Aufgrund der Studie von Lajos Németh, „Das Kunstwerk und die Geschichte" aus dem Jahr 1971 wird in vorliegendem Aufsatz ein für die Kunst des 20. Jh. gültiges typologisches System aufgerissen. L. Németh's „subjektiv-romantischer" Werktyp wird auf drei Werkmodelle aufgeteilt, die sich im 20. Jh. parallel herausgebildet haben: 1. ein relativ geschlossenes Werkmodell, das ein „plastisches Moment" schafft; 2. ein „aktivistisches", „produktivistisches" und „metasprachliches" offenes Werkmodell; 3. ein „subjektiv-romantisch-expressives" Werkmodell. Im Zwischenfeld der drei Modelle lassen sich zahlreiche Übergangserscheinungen beobachten, „reine Modelle" sind verhältnismässig selten.

Die Fragen der Interpretation stellen sich demnach als Probleme der Interpretationsmethoden, die auf die unterschiedlichen Eigenarten der Werkmodelle abgestimmt werden wollen. Die drei verschiedenen Werkmodelle erfordern drei verschiedene Interpretationsmethoden, die sich also nach den Werkmodellen richten.

Der Verfasser unterscheidet bei der Interpretation der Kunstwerke des 20. Jh. vier Grade: 1. phänomenologische Beschreibung und Kompositionsanalyse; 2. Analyse der symbolischen Momente; 3. Analyse des gesellschaftlichen, geistigen und kunsthistorischen Kontextes und die Unterbringung des Werkes in der Kunstentwicklung und im Werk des Künstlers; 4. „individuelle Interpretation", in der der Aufnehmer das Werk auf sein eigenes Dasein bezieht und dessen Welt auf subjektive Art „neu schöpft".

Diese vier Grade können bei allen drei Werkmodellen des 20. Jh. angewendet werden, wobei sie sich allerdings bei der Analyse der drei Werkmodelle jeweils in anderer Form und mit anderen Akzenten verwirklichen lassen: Die einzelnen Werkmodelle färben die Interpretationsmodelle ab. Der höchste Grad der „individuellen Interpretation" vereint die übrigen drei vorangegangenen Phasen und hebt die subjektive schöpferische Aktivität des Aufnehmers hervor. Bei allen drei Werkmodellen wird die Bedeutung und die Geschichtlichkeit des Kunstwerks von der individuellen Interpretation bestimmt, sofern die Geschichtlichkeit nicht nur auf die Entstehung des Kunstwerks und auf die historischen Umstände seiner Entstehungszeit, sondern auch auf seine Aufnahme und seine Interpretation bezogen wird.

Beke László

AZ EMLÉKEZÉS SZEREPE A MŰALKOTÁSOK INTERPRETÁCIÓJÁBAN
(Emlékfoszlányok)

A kritikus elől teve, hátul ablak.
(Kurt Schwitters)

Orvos: És mióta jelentkezik magánál ez az emlékezetkiesés?
Beteg: Bocsánat, mi mióta?
(közismert vicc)

E dolgozat megírásához a témának megfelelő módszert választottam: igyekeztem szinte kizárólag az emlékezetemre támaszkodni, azaz az emlékezéssel kapcsolatos mindenfajta szakirodalomról megfeledkezni. Ha ez a kijelentés vitatható és ellentmondásos is, remélhetőleg legalább az indokoltsága a továbbiakban beigazolódik.

Az emlékezés néhány esztétikai-filozófiai vonatkozása

Az emlékezés pszichológiai vizsgálatát nem tartom feladatomnak,[1] különösen nem az ilyen típusú kísérletek áttekintését: „a kísérleti személyek 80%-ának a látott képről az jutott az eszébe...". Biztos, hogy művészeti szempontból a maradék 20% (statisztikusan nem értékelhető) válasza az érdekesebb.

Az emlékezés az alkotás folyamatában játszik fontos szerepet, s hasonló módon az alkotói folyamatnak tekintendő interpretáció folyamatában is. Mindkét szempontból a megismeréssel való összefüggésére kell rámutatnunk. Platónnál a megismerés nem más, mint visszaemlékezés az ideákra.[2] Egyes pszichoanalitikus gondolkodók az eredetre (a születésre) emlékezést a lényeg megtalálásával azonosítják. A napi gyakorlatból ismerjük azokat az eseteket, amikor egy személyre, dologra, jelenségre nem emlékezünk, de mihelyt találkozunk vele, rájövünk, hogy már láttuk valahol. Ha nem tudjuk, hogy hol, milyen körülmények között, de a találkozás megtörténtében bizonyosak vagyunk – ennek az élménynek az egyik különleges változata a déjà vu. A déjà vu interpretálása – eredetének feltárása – szinte lehetetlen: felér a lényeg megtalálásával.

Az emlékezés és a megismerés összefüggésére utalnak az olyan köznyelvi fordulatok is, mint „eszembe jut" (valami, amit már korábban is tudtam, de olyasmi is lehet, amit még nem tudtam) vagy „kitalál valamit" (valami már meglevőt, vagy valami új dolgot). Gyakori mozzanatok ezek az interpretáció folyamatában is. Emlékezni az emlékekre. Emlékezni arra, amire nem emlékszem. Memento mori: emlékezz a halálra. Ahogy saját halálunkra nem emlékezhetünk, ugyanúgy nem jósolhatjuk meg saját születésünket. A nyelv segítségével azonban mindez kifejezhető. Mindenről mindenre emlékezhetünk. Emlékezhetünk az emlékezésre.

A nyelv önmagára emlékezik. A nyelv mélystruktúrája feltehetőleg rokon (esetleg azonos) az emlékezés (és a művészet) mélystruktúrájával.

A műalkotás mint memento

Az „emlékezés" és az „emelés" szavak talán közös tőből származnak. „Kiemelni a feledés homályából". Emelvényre szokás állítani a szobrokat, különösen az emlékműszobrokat. Sze-

repük az emlékek továbbítása az utókor számára, illetve az emlékeztetés. (Mely részeivel, illetve vonásaival emlékeztet egy emlékmű?)

Minden műalkotás tekinthető emléknek, ugyanúgy, ahogy dokumentumnak is. De minek az emléke, vagy dokumentuma? Néhány lehetőség az osztályozáshoz: valakinek az emléke (In memoriam N. N.), a művészé (fiziognómiájáé, személyiségéé, érzelmi állapotáé, egy vele megtörtént eseményéé, az emlékeié!), egy tájé, tárgyaké, gondolatoké, egy korszellemé stb. E típusok megkülönböztetése már az interpretáció feladata. Maradéktalanul elvégezni azonban sohasem lehet, mert a műalkotás mindig többet dokumentál, többre „emlékezik", mint amennyi az alkotó szándékában állt. Minden új kérdésfelvetés egy művel kapcsolatban annak új dokumentum-vonatkozását emelheti ki. (Egy lehetséges új kérdés: milyen műalkotás elégíti ki a „saját emlékének dokumentuma" feltételt?)

A műalkotás mint memento elkorcsosulásának jellegzetesen mai jelenségei: a szuvenir és a nosztalgia. A szuvenir giccses emléktárgy, a nosztalgia giccses emlékezési kísérlet az eredetnek vélt közelmúltra.

Az emlékezés az alkotásban és az interpretációban

Ha a műalkotás emlék, az alkotási folyamat emlékezési folyamat. Az emlékezés esztétikai kategóriává emelésének kísérlete Fülep Lajos nevéhez fűződik, aki „Az emlékezés a művészi alkotásban" című emlékezetes tanulmányában (1911) a művészi tevékenység vezérlő elvét az emlékezésben jelölte meg.[3] Nemcsak Croce intuícióelméletét, hanem a természetelvű alkotói módszerhez kapcsolódó esztétikai nézeteket is meghaladta annyiban, hogy az alkotást nem a látványból, hanem az azt megelőző és meghatározó gondolati folyamatból vezette le: „Nem arra emlékezünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk." A mi kísérletünk elsősorban arra irányul, hogy megvizsgálja: mennyiben alkalmazható Fülep modellje az alkotás analógiájaként és továbbviteleként felfogott befogadásra, az alkotó jellegű interpretációra.

Bizonyos műtípusok esetében az emlékezés, az alkotás és az interpretáció folyamatainak összefonódása sokkal nyilvánvalóbb, mint a képzőművészetben. Az írásbeliség előtti költészet megszólaltatói (interpretátorai) az emlékezetüket aktivizálták. A népdalénekesek ugyanígy. Az írásbeli rögzítés megjelenése, a lejegyzés, mint a hiteles rekonstruálhatóság záloga az emlékezés jelentőségének visszaszorulását eredményezte volna? A kérdés nem válaszolható meg egyértelműen, s különböző újabb problémák végiggondolására ösztönöz. Először is, több művészeti ágban elkülönült, s mind jobban differenciálódott az alkotó és az alkotó-interpretátor szerepe. Az európai zenében a zeneszerző művének „realizátorai" a hangszeres zenészek, énekesek és a karmester-interpretátor, másodlagos interpretátora a zenekritikus. A színházművészetben munkamegosztás jön létre a szerző, a dramaturg, a rendező és a színészek között. A költészet terén megjelenik a szaváló- vagy előadóművész stb. Másodszor, fel kell vetnünk az emlékezés „dramaturgiai" problémáját az időbeli művészetek befogadásánál. Közismert ellentmondás, hogy a darabot csak akkor ismerhetem meg teljes terjedelmében, amikor már éppen vége van – mindaddig az emlékezetemmel kell pótolni a *már* hiányzó részeket. (E kérdés más és más vonatkozásban megjelenik az irodalomban, a műalkotás „korpuszát" materiális egészében rögzítő film- és videóművészetben, de még a képzőművészetben is.) Harmadszor, számolnunk kell egy olyan alkotói típus létezésével is, aki azért csinálja a művet, hogy ne kelljen többé emlékeznie; „kiírja magából" az emlékeit.

Bradbury közismert tudományos-fantasztikus novellájában, miután elpusztultak a könyvek, a katasztrófa néhány túlélője egymásra talál, s megpróbálja emlékezetből rekonstruálni az irodalom klasszikusait.[4] (A képzőművészeti alkotások sorsáról nem esik szó, bár – ha a negatív utópiát továbbgondoljuk – rájuk nézve a neutronbomba már veszélytelen volna!)

A novella hősei jellegzetesen neoprimitív emlékező-alkotó-interpretátorok. A történetben szereplő könyvpusztító hatalom ugyancsak interpretátornak tekinthető, s nem is akármilyennek: ő aztán tudja, milyen erők rejlenek a könyvekben, nem véletlenül küldi máglyára őket! Az emlékezés vonatkozásában e tettével paradox módon egy platformra lép az „önmagát kiíró" alkotótípussal. Egyik is, másik is el akar bizonyos emlékekről feledkezni.

Hogyan működik az emlékezés az interpretáció során? Néhány módszertani és technikai megjegyzés

Az interpretátor az esetek túlnyomó többségében nem magát a műalkotást interpretálja, hanem a mű szemlélése során keletkező saját hangulatait, érzelmeit, gondolatait, emlékeit, emlékképeit. Ugyanúgy, ahogy Fülep írja az alkotással kapcsolatban: „Ha például a modell előtt állva le akarom rajzolni, a következő dilemmába jutok: vagy nézem a modellt, vagy rajzolom; – egyszerre a kettőt nem tehetem."[5] Nem nézhetem és interpretálhatom (írásban) egyidejűleg a festményt sem (bár bizonyos kezdeti stádiumban levő kísérletekről beszámolhatunk e téren is: különösen filmnézés közben, sötétben gyakorolható a vászon nézésével egyidejű jegyzetelés technikája). Az alkotás és interpretatív leírása között az emlékezés mediális szerepet játszik.

Előfordulhat, hogy a műalkotás nézése közben semmi sem jut az eszünkbe. Az ilyen befogadás is maradéktalannak mondható, ám interpretatívnak természetesen nem. Előbb vagy utóbb azonban támadnak gondolataink, vagyis megkezdődik az emlékezés folyamata. Ennek időtartama alkotásoktól és személyektől függően erősen eltérő lehet; mindenesetre megjelölhető egy időbeli „küszöbérték", mely alatt a műalkotás emlékkiváltó potenciája nem működőképes. Magától értetődő, hogy minél tovább (minél többször) nézünk egy művet, annál több minden „jut az eszünkbe" róla. Az egész folyamat az ilyenfajta punktuális „felismerések" láncolataként fogható fel. Természetesen egy idő után a keletkező újabb emlékek kiolthatják a régebbieket.

Mihelyt a nézésről áttérünk az (írásos) interpretációra, a leírt fogalmak, gondolatok újabb emlékeket válthatnak ki belőlünk.

Ezen a ponton megjegyzendő, hogy az eddig felvázolt interpretációs folyamat iránya nem azonos a történeti-rekonstruktív interpretációéval. A történész és a tudományos egzaktság igényével dolgozó kritikus mindenekelőtt arra törekszik, hogy analógiák segítségével cövekelje ki a műalkotás történeti vagy egy adott minőségi értékskálán elfoglalt helyét. Igyekszik tehát kizárólag más műalkotások emlékképeire támaszkodni. Munkamódszerének erre a vonására célozhat, még ha fordított értelemben is, a mottóként idézett Schwitters-definíció: az „ablak" a mindenre nyitott és mindent befogadó, mohó szemére, míg a „teve" az analógiákat óriási mennyiségben felhalmozni képes „memóriatartályára". Az interpretátor vizuális memóriája lehet ugyan rendkívüli, vagy legalábbis fejleszthető, de mindenképpen véges, ezért segédeszközként alkalmazhat helyszíni vázlatot, feljegyzést, fényképet, számítógépes adattárolást. Ez esetben műalkotás gerjesztette emlékek helyett fotókat vagy fotók emlékeit fogja interpretálni. Az emlékek tárolása bizonyos mennyiség után nagyobb tehertétel, mint amilyen szellemi energiát az új gondolatok kitalálása, az újabb emlékek felidézése igényel. A tudományos interpretációval szemben éppen ez az újdonságérték szavatolja az asszociatíve emlékező interpretáció mint esztétikai befogadásmód érvényességét. (Más kérdés, hogy miként szelektálhatók ki azok az emlékek, melyek nem illeszthetők be a műalkotással összefüggő szövetet alkotó, egységes és koherens interpretációs struktúrába.)

A szürrealizmus szabadasszociációs technikájával párhuzamosan különböző freudista, illetve mélylélektani és analitikus irányzatok is kidolgozták a maguk interpretációs módszere-

it. Közülük különösen a Jung-féle archetípus-kutatás művészetre alkalmazása bizonyult gyümölcsözőnek, mivel a kollektív tudattalan modellje, az emlékezet, a mítoszok és a nyelv mélystruktúrájával egyaránt rokonságot mutat. A műalkotások interpretálása terén más kiindulópontból érkezett el hasonló eredményekhez a Sedlmayr-iskola, a műalkotásokból megállapítható „szemléleti karakterek" hierarchikus struktúrákba rendezésével és ezek szintagmatikus nyelvi struktúráknak való megfeleltetésével.

A fenti értelemben vett emlékezés az interpretációban sajátos elegye a tudatos és a nem tudatos mozzanatoknak. Közismert az a mechanizmus, mely bizonyos emlékeink tudatos felidézési kísérlete során gyakran működésbe lép: mennél inkább „akarjuk" a keresett emléket megtalálni, emlékezetünk annál inkább gátlás alá kerül. Eredményre csak később jutunk, mikor a problémáról már megfeledkeztünk. Nevezhetjük ezt a módszerbeli taktikát a szándék és az önkéntelenség dialektikus alkalmazásának is.

Külön vizsgálatot érdemelne az álomanalízis módszereinek alkalmazási lehetősége az interpretációban – különösen a szürrealista alkotások elemzésében. Ha megpróbáljuk egy-egy álmunkat leírni, megfigyelhetjük, hogy némelyik álomkép vagy képkapcsolat eredetére mindaddig nem tudunk rájönni, míg valamelyik, közvetlenül az *írás aktusához* kapcsolódó „véletlen" asszociáció nem adja kezünkbe a megfejtés kulcsát. (Példa egy ajándékszerűen szép, véletlen társításra: jelen sorok írása közben, míg a felejtés és az álom kapcsolatán gondolkoztam, rávetődött a tekintetem az „Égve felejtett álmok" című verseskötetre!)

Mint „kritikaelőttes" termékek, elemzés tárgyai lehetnének a kiállítási vendégkönyvek (= emlékkönyvek?) is. Kritikusok gyakori és olcsó fogása egy írást így kezdeni: „A kiállítás vendégkönyvében lapozgatva..." stb. És mivel az ilyen vendégkönyvek névtelen beírásai gyakran legalább olyan primitívek és ordenárék, mint a nagyvárosi falrafirkálások vagy a nyilvános vécék feliratai, megérdemelnének annyi méltatást, mint Freud köznapi pszichopatológiájának híres témakörei.

Emlékezés és felejtés

A legspontánabb emlékkép puszta felmerülése is magában hordja már az interpretáció mozzanatát, amennyiben más emlékek jelentkezését átmenetileg kizárja. Az emlékezés szelektív, s szelektív tevékenységének negatív oldalát, a felejtést próbáljuk meg befejezésül az interpretáció számára pozitívan értékelni (anélkül, hogy tudnánk, valóban létező pszichológiai folyamat-e a felejtés, vagy mindössze az emlékezet működésének hiánya). Hasonló jelentőséget tulajdonítunk a felejtésnek, mint korábban a félreértésnek, illetve a tévedésnek, mely mozzanatok funkcióját az új ismeretek szerzésében a tudományelmélet már kimutatta – Feyerabend nem véletlenül jellemezte „anarchista" tudományelméleti gondolatmenetét „dadaista ismeretelmélet"-ként,[6] hiszen már Tzara is így fogalmazott: „az emlékezés eltörlése: Dada".[7] Henri Michaux ezt tanácsolja: „Tanulj fenntartással. Egy egész élet nem elég elfeledni mindazt, amit jámboran, engedelmesen tűrted, hogy beléd sulykoljanak – ártatlanul! –, nem gondolva a következményekre."[8] A felejtés szabadságpotenciált hordoz: akkor interpretálhatunk a legszabadabban valamit, ha vele kapcsolatban semmire sem emlékezünk.

Az alkotó interpretációnak az az értelme, hogy újraértelmezzük a műalkotást, s továbblépve, újraértelmezzük a világot. A műalkotás nyitott struktúrája lehetővé teszi, hogy elvileg végtelen számú interpretációt fűzzünk hozzá, más szóval, hogy bárki hozzáfűzze a maga egyéni interpretációját. Az alkotó interpretáció egyfajta modell, melynek analógiájára mindenki kialakíthatja a saját értelmezését. Ezek az értelmezések virtuálisan beépülnek a mű testébe, s további értelmezéseket láncolhatnak magukhoz. Ebben a nyitott struktúrában rej-

lik a műalkotás kimeríthetetlen gazdagsága, a művészet „titka". Nyilvánvaló azonban egy ellentétes irányú folyamat lehetősége is, melynek során a „titok" mindjobban betokosodik a sokasodó interpretációk burkába; egyes interpretációk emléke kioltja az újabbakat, vagy legátolja azok létrejöttét. Mint ahogy a „Memory" nevű társasjátékban – mely nem a memóriát fejleszti, csupán a Memory-játszás készségét – a korábbi játszmára emlékezés akadályozza a játékot, ugyanúgy létezik üres interpretáció az interpretációért, emlékezés az emlékezésért, mely akadályozza a műalkotás „titkának" megismerését. A felejtésnek pontosan itt keresendő a létjogosultsága: a fölösleges emlékektől való megszabadulásban a megismerés során. A saját interpretációnkat is könnyebb úgy meghaladni, hogy a felejtést hívjuk segítségül. A felejtés annyiban is szabadabb az emlékezésnél, hogy míg ez utóbbi működését akadályozni lehet – például az élménylehetőségek szisztematikus megvonásával –, addig a felejtését nem.

Ha elfogadjuk Tzara állítását, hogy „egy nyelv utópia",[9] akkor a magát elfelejtő nyelv negatív utópia. Ha utópikusan használjuk a nyelvet (mint e tanulmányban már többször is), akkor a szóbeli interpretáció emlékbeszéd, az írott interpretáció emlékirat. Az emlékkép ezek szerint nem más, mint képi interpretáció? Vészesen közeledünk a tiszta tautologikus interpretációhoz, mely kizárja magát a művet. Az interpretátor a negatív utópia eszközével el akar szakadni a műtől, hogy ne kösse még annak emléke sem, s a fázis állapota kizárja az interpretáció lehetőségét.

JEGYZETEK

1. Lásd például a legújabban, gazdag irodalommal: KÓNYA A.: Élményszerű és absztrakt ismeretek. in: Tanulmányok a vizuális kultúráról. Munkaközi anyag. Szerk.: Németh Lajos stb. Budapest, 1984. 203–220. (Sokszorosítás)
2. PLATÓN: Phaidón. in: Platón válogatott művei. Budapest, 1983. 217–307.
3. FÜLEP L.: Az emlékezés a művészi alkotásban (1911). in: Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. II. Budapest, 1974. 605–651.
4. BRADBURY, R.: Fahrenheit 451. in: Ray Bradbury: Marsbéli krónikák. Budapest, 1966. 277–449.
5. Fülep, i.m. 614.
6. Idézi ALTRICHTER F.: Anarchista ismeretelmélet. Világosság 1980/8–9. 478. 5. lj.
7. TZARA, T.: Dada kiáltvány, 1918. in: Mario de Micheli: Az avantgardizmus. Budapest, 1962[2]. 356.
8. MICHAUX, H.: Sarkkövek. Vigilia 1983/9. 677.
9. TZARA, T.: A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltvány. in: Micheli, i.m. 366.

László Beke: **Die Rolle der Erinnerung in der Interpretation des Kunstwerks**

Im psychologischen Mechanismus der Erinnerung scheinen zwei Momente auch für die Kunst besonders wichtig zu sein: der Bezug auf den „Ursprung" (das „Wesen") bzw. die Verflechtung mit der Funktion der Sprache. Betrachtet man die Erinnerung vom Standpunkt der Kunst, stich vor allem die bewahrende und erinnernde Funktion des Kunstwerks ins Auge.

Die Erinnerung spielt im Prozess der Interpretation von Werken der bildenden Künste eine ähnliche Rolle wie bei der Entstehung von Werken anderer Kunstzweige, vor allem der Schöpfungen der Vortragskünste.

In methodologischer Hinsicht ist jener Umstand das wichtigste, dass die Interpretation eigentlich nicht das Werk selbst interpretiert, sondern das Andenken des Werkes bzw. die damit verbundenen Assoziationen. Zieht man dies in Betracht, so erkennt man die Bedeutung des *Vergessens:* das Vergessen sichert das Freiheitsmoment der Interpretation und ermöglicht den utopischen Gebrauch der Interpretationssprache. Im Schlussteil des Aufsatzes werden im Sinne Tzaras – die Sprache ist Utopie – die Möglichkeiten der Verwendung der sich selbst vergessenden Sprache als negative Utopie durchdacht.

DOKUMENTUM

Fülep Lajos

[CÉLSZERŰSÉG ÉS MŰVÉSZET AZ ÉPÍTÉSZETBEN]* [A II. RÉSZ TÖREDÉKEI]

III. Csak célszerű
IV. Művészet általában
1. Műfaj
2. Stílus – kor
3. Stílus – nemzeti
4. Stílus – egyéni
5. Célszerű; gondolat stb.
6. anyag
7. Művészet, műfaj
8. Stílus – kor
9. Stílus – nemzeti
10. Stílus – egyéni
10/a Célszerűség, gondolat stb.
11. anyag
12. összefoglalás
V. Prognózis

III. Csak célszerű

Azt mondják: az őszinte szerkezet már művészet; nem kell több; ízlés; arány; őszinteség; jó szerkezet stb. Nem elég! Ezek fontos és nagy értékek, különösen nagyobbak híján, jó hogy itt tartunk. De nem elég. Ezek inkább sine qua non feltételek, de még hiányzik a művészi plusz.

A célszerűség fejlődése; szükségszerű; tömegnek; tömeggyártás. Régen győzte a művészet, már rég nem győzi. Kérdés: kell-e egyáltalán.

Tömeglakások. Férőhely, higiene stb.

Gótikus [...] asztal, szék, szekrény stb. – a gótikában úgy volt.

Célszerűség és művészet külön nem probléma. Külön szférák. Együtt az.

Más gyakorlati célú formában is. De nem szükségképpen, nem fogalmi szükségességgel. Nem mindig volt – s hogy mindig lesz-e, nem tudjuk. Csak azt, hogy nem muszáj lennie. Történeti produktum. S most különösen aktuális-akut.

Ami célszerű, nem bántó, nem pozitív rossz.

A célszerű ma az egyetlen tartalom, az egyetlen formálható valóság.

Ami célszerűnek jó, esztétikailag nem szokott csúnya lenni; mert a célszerű: természetes. S minél célszerűbb, szerkezete és alakja annál inkább közeledik a természeti tárgyhoz. (Re-

*A kézirat közlésekor megtartottuk Fülep Lajos eredeti írásmódját: a pontosvesszővel elválasztott rövid mondatok, a kisbetűvel kezdett sorok és az összefüggő bekezdések elválása segít az eligazodásban. Így világossá válik, mely részek tekinthetők kidolgozottabb, a véglegeshez közelibb szövegnek, melyek csupán vázlatnak, emlékeztetőnek. A kiolvashatatlan kéziratrészeket szögletes zárójelbe tett pontokkal jeleztük.

pülő, autó stb., érdemes végiggondolni – mag van benne). S a természet sose művészet-ellenes. Legfeljebb közömbös. S a célszerű is esetleg: közömbös; művészet nélkül: negatívum; rossz művészet: pozitívum.

Amikor a célszerűség kora megérkezett, ilyen világot talált. Szellemileg, amint röviden mondtuk; építészetileg: az építészet történetének nemcsak megszakadását, hanem közte s a történeti hagyomány közt az utánzás, az álhagyomány nagy szakadéka. Ezért kellett itt róla egyáltalán szólni.

IV. Művészet

Láttuk a történeti tényeket, az építészet megszűnését és következményeit, meg kell látnunk, mi van mögöttük az építészet művészi lehetőségének feltételeire nézve. Láttuk a közösség széttörését, a Verdinglichungot stb., s bennük az építészet megszűnésének, a mai problémáinak okait. Tények. De *minek* ezek a következményei? Hátra van a tények indokolása. Ehhez szükséges a művészet feltételeinek ismerete.

IV. Művészet általában

A város, a lakóhely, az otthon, ha a bérházak úgy készülnek is, mint az automobil, s ugyanaz a szellem van bennük, *(régen az ipari is, mint a művészi; most a művészi is, mint az ipari; tehát fordítva; mert fordítva a szellem helye; ennek következménye)*, egészében mégse lehet olyan, mint az automobil; lehet tisztára technikai szubsztrátum, de a szellem mindenestől nem lakhat benne, mert a szellem más is, mint technicitás – legalább is lehet más is, vagy másnak is kell lennie; nem szükségképp más, a szellem csonkulhat, zsugorodhat merő technicitássá (látjuk gyárakban, tömegekben), de másnak is kell lennie, hogy teljes legyen; maga a technicitás még nem legyőzése az anyagnak, csak a szellemmel áthatottsága, megformáltsága az, úgy hogy a szellem a maga teljességében magára ismerjen benne, szimbólumának vállalja; s ez csak a megformálásban, kifejezésben, proporcióban, harmóniában ritmusban, szellemi tartalomban, a szellemnek megfelelésben lehet;

Korszerű és nemzeti – két rokon kérdés, közös kategória. Ami az egyik hosszmetszetben, az a másik keresztmetszetben. A konkrét. Ami *ellen* kell a teoretikumnak érvényesülni, *azzal* a művészetnek. Ez a hivatása. Aminek a teoretikumban nincs helye, ki kell maradnia, az itt objektiválódik. (Nemcsak az, végig minden konkrétum, és a milyenséghez kötöttség.) Ami a teoretikum számára esetlegesség, itt lényeg. Itt egészen más a lényeg kritériuma: a jelentőség. Ott: ami a tényben lényegszerű, végső; itt: ami lényegesen jelentős benne, a teljes objektum és teljes szubjektum egységében.

művészet, műfaj, korszerű, nemzeti stb.: logikai szövet; a priori a művészet fogalmából; mind ugyanannak más-más aspektusa.

A művészet az ember teljessége. A technika nem. *Hamann;* ősi nyelv;
megértés;
érték;

Az épület nem olyan, mint az autó. Megmarad, környezet, otthon, világ. Város, otthon, világ.

Itt az a nagy kérdés, hogyan lehet a jó negatívumból pozitívum. Az építészet, ez a királyi művészet, nem nyugodhat bele. Nem lehet az utolsó helyen, nem a másodikon se. Per definitionem elsőnek kell lennie, vagy nincs sehol. Nem lehet a hasznosság szolgája, akármilyen

hatalmas is az; őneki kell benne a léleknek lennie. Olyan viszony, mint test és lélek közt. Ma még: materializmus, technicizmus.

A hely. Természet. Már az is esztétikum. Rontható, növelhető. Feladat. *Autó* mindenütt lehet egyforma, épület nem. Szellemi szükség. Nagy felelősség. Megváltoztatja a világ képét. Budapest példája.

Miért kell művészet?

De lehet-e? a kell-ből nem következik a lehet. Művészetet akarni és csinálni tudni, az kettő. Meddő asszony is akarhat gyereket. – Sűrű csóknak nem mindig gyerek a vége.

A célszerűség dolga problémátlanul egyszerű. Technikum. A művészet kérdése bonyolult.

Próbáljuk meg lehetőleg szétszálazni ezt a szövedéket és átvilágítani.

A nagy kérdés: lehet-e még építőművészet vagy nem; s ha igen, az építészet a régi értelemben lehet-e művészet, vagy itt valami egészen új világ kezdődik, a művészetnek valami új értelmében? mint pl. a szürrealizmus (más – nem a régi értelmű művészet – de egyáltalán művészet-e? ő nem tartja magát annak). A lehetőségek tehát: 1. művészet nélkül; 2. de nem-művészetnek is lehet másként, mint régen. Valami pozitívumként. A „Neue Sachlichkeit" nem úgy nem-művészet, mint azelőtt; 3. építőművészet a régi értelemben; 4. radikálisan új értelemben.

A 2. (nem-művészet új értelemben): be kell-e érni olyannal, ami már ma van? több nem lehet? Ezzel a lehetőséggel számolni kell.

itt a keletkezését vizsgáljuk, a lehetőség történeti, aktuális feltételeit.

Konkrét: hit et nunc; de a *nunc* lehet évtizedek, évszázad, századok (elvben méretlen és korlátolatlan idő; csak empírikusan határolt); a *hic:* vidék, ország, világrész, a világ (mint időnél).

Általános és konkrét nem incompatibilis. Konkr. – általános. A mindenütt azonos vagy rokon élmény. Nem: absztrakt = a konkrét mellőzése.

Az egyetlen: az absztrakt általánossal szemben.

Sokat kell olvasónak imputálni. Kapásból értenie, továbbgondolnia, kiegészítenie.

Gyakorlati célú cikk; általános-elméleti rész legkevesebb (noha legfontosabb, döntő): Legfőbb: korszerű és nemzeti, ami ma főleg probléma. Főképp a mostani viszonyt, lehetőséget akarjuk látni. *Aktuális.* Segíteni akar.

Minden, ami valamiképpen van, érzékletes-szemléleti-materiális módon *is* van. Hogy ontologikusan is-e, nem ide tartozik, hanem az ontológiába; csak az, hogy *ránk nézve* van így *is*; hogy *van* ez az igazán létel. S nem hiába van. Nemcsak ballaszt, amit a természetnek le kell vetnie. Fölfogja az esztétikai szféra. Saját szférája van.

Wirklichkeitwollen, Kunstwollen: nem pszichológiai kategóriák, nem akarás; entelecheia; struktúra, telos

kor, nemzeti, egyéni: hermeneutikus.

Hogy legyen-e művészi, nem lehet se óhajjal, se szavazással eldönteni. Az a kérdés, *kell-e* művészinek lennie. Ti. szellemi, erkölcsi kell-ként. Ehhez mélyebbre kell nyúlni – általában művészethez.

Igen, csakhogy éppen az építészetnél az a kérdés, hogy *lehet-e.* Nem elég tudnia hogy kell, hanem lehet-e? Mert *megszűnt.* Ez novum. Még nem tudatosult eléggé.

A régi utánzása nem használható. Ez ölte meg igazán a művészetet, tette tönkre a városokat, vidékeket. Ha célszerűen építettek volna, nem lett volna baj.

1. műfaj

Az építészet esztétikája felelhet csak arra, mért csak a *szép épület* művészi, holott másutt nem így van.

építészet: tér és tömeg (nemcsak tér); formák konkrét jelentése; mint hangoké (szavak nélkül; ebben – s csak ebben hasonlóság a zenével); térben létel (magunké is); tömegek aránya;

a mai ember nincs térben, csak halmazban; ő is csak a halmaz része; tér-látás, tér-logika; mint minden logika, megszűnt; a világban tájékozódás csak gyakorlatilag, célszerűen, nem esztétikailag, nem térjelentés-ismeretileg (mint a tiszta teoretikum, logikum);

az egész közösség szerkezet tudatának megjelenése;

A művészet: világformálás, világteremtés. Legelől az építészet. Nélküle minden hasztalan.

Az építészet akkor művészi, ha stílus, s ha szép; benne művészi és szép szinoním; a bérház: a próza; de ez nem kötetlenség, törvénytelenség; a jó próza is stílus; művészet és szép, de nem költészet; az építészetben a felsőbb fokú épületek: a költészet; a bérház a gyakorlati, tudományos próza; a középfokú (iskola stb.) a művészi próza, szépprózа; [...]

ilyen prózai világban lehet-e még költészet, mítosz (az utóbbit sokat emlegették); nem olyan általános, mindenütt jelenvaló, mint a népi, vagy a használati tárgyaké régen, hanem relatíve általános? a bérház nem lehet, láttuk; de a többi?

mért kell az eposznak, versnek, általában a költészetnek szépnek lennie, s mért nem a regénynek, sőt mért ne is legyen az?

az építőművészet elmúlhatott, mint más műfajok, pl. eposz; ma is lehet eposzt írni, mégse élő műfaj; utóda a regény; ami a regényben ismeret, tudás, pszichológia, az az építészetben a célszerűség; a regény művészi, de nem „szép"; az épület, ha nem szép, nem művészi; az épületnek hogy ma csak célszerű legyen, szépnek kell lenni (egyik legérdekesebb kérdése a művészetfilozófiának, hogy mért kell egyik műfajnak szépnek lennie, másiknak nem); szépet kell teremtenie, törvényt, stílust; enélkül [...] mint ma az eposz; elmúlt a művészi, szép, stílusos építészet ideje, mint az eposz? (csak példaképp, nem hasonlóság erőltetésével);

2. kor

a művészet csak korszerű lehet – vagy az, vagy nincs; (hogy mekkora a kor, nem számít); tévedések a korszerű fogalom körül; a művészet *örök*, de nem időn kívüli; e kettő nem azonos; óriási tévedés, racionalista orientálódás matematikán, logikán, fizikán; csak az egyszeri örök, az *érték* örök, nem az általánosság, a mindig azonosan lehetőség; absztrakt gondolkodás;

Nemcsak a kornak van szüksége a korszerűre (önnön megjelenítésére); az egyetemes történetnek szüksége van *minden* korszerűre. Az egyetemes a korszerűben és nemzetiben él.

Nem értékes, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert értékes. A művészet: a konkrét. Műfaj, kor, nemzeti, egyéni. A művészet felől egyse önmagáért érték, hanem a művészetért, mert konkréttá teszi, azzá válásának feltétele. Hogy aztán egy kornak, nemzetnek a magáé azért is érték, mert az övé – ez már a művészeten kívüli szemlélet, ott jogos, nem ide tartozik. Első a művészi érték.

A művészet egyetlensége.

A művészet az emberi kultúra egyik ága. A kultúra azonos a történetiséggel. A történetiség az egyszeri, a sose visszatérő. Abból, hogy a műtárgy értéke „örök", nem következik időtlensége, a történetietlenség, az akármikor-lehetőség absztrakt értelmében. A történet nem üres, fizikai idő, hanem tartalom. Valami időben válik benne olyan értékessé, hogy mindig érték. Nem: matematikai, fizikai azonosság, hanem az értékes pillanat („maradj" – a

fausti: Verweile doch! du bist so schön! –; a pillanat lehet század, vagy századok szelleme, lelke, objektivációja, olyan, ami érdemes, hogy megmaradjon; a matematikai, fizikai nem azért marad meg úgy, mert érdemes, hanem mert mindig azonosan ismételhető; a művészi, mert méltó rá – bár azonosan sose ismételhető meg.) Minden kornak saját feladata-lehetősége van, amit csak ő valósíthat meg. Ha ő elmulasztja, örökre elmulasztódott. Minden kor egyéniség. Mint a nemzet. A kettő rokon kategória. A korszerűség követelménye tehát nem a divaté, s nem is „haladni a korral", hanem pótolhatatlan, mással helyettesíthetetlen lehetőség. Hegel: a filozófia a kor tudatosítása. A művészet is.

Korszerűség. Nem külsőséges követelés. Ha egy kornak van mondanivalója – mondja el. Ki mondja el helyette? Ha nincs, hallgasson. Építsen célszerűen.

A korszerű követelményének félreértői. „Nem a korszerű fontos, hanem az örök, az érték" – persze, de az mindig konkrét, nem üres általános. Azt mondják: nem fontos, hogy a jó piktúra „modern" legyen, az a fő, hogy jó legyen. De az utánzás hogy' lehet jó? S ami nem utánzás, az eo ipso „modern" mindig, régen is az volt. *Tehát nem azért jó, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert jó;* mert valami sajátos, egyetlen érték. Ahol nincs sajátos mondanivaló, ott nincs művészet.

Nem lehet jó mai gótikus épület stb. S még a jó épületen is megalkuvás. Üres forma. Palazzo Strozzi a nagykörúton.

Régen a korok, s velük a művészet, lassabban változtak.

A kor: az új lehetőségek. Amik éppen akkor vannak, soha máskor. Hogy valósuljanak meg, ha kísérlet se történik megvalósításukra, hanem ahelyett a múltat másolják, s ezzel az új megvalósításának még a helyét is elfogják; a legtehetségesebb építész is tehetetlen, ha nincs „tere", a szó első, fizikai jelentésében. Papíroson nem lehet építészetet csinálni.

Csinálás közben derül ki, van-e a kornak valami mondanivalója; s a mondanivaló viszont a csinálással teremtődik meg. Mint a gondolat mindig a beszéd, s a beszéd gondolkodás.

Ami jó, az a modern. A neue Sachlichkeit is jó, csak nem művészet. De *lehet* belőle. (?) Viszont hogy' legyen belőle, ha ő maga nincs?

Élő hagyományban élni s valamit csinálni: nem utánzás. Hanem ahol kihalt a tartalom. Csak a XIX. század képzelte, hogy lehet. Absztrakt.

A mai épületek megfelelnek a kornak, de a kor kifejezése csak akkor művészi is egyúttal, ha a korban benne van a művészet princípiuma. A valóság. De ez csak munka közben derül ki. Előre nem lehet se állítani, se tagadni. Az impresszionizmusról lehet akárkinek akármi a véleménye, egy kétségtelen: Cézanne nem lett volna impresszionizmus nélkül az, ami (akár az impresszionizmushoz számítják, akár nem).

nem tehetség kérdése;

A korszerűség nem bilincs, hanem feladat. Lehet megérteni, és meg nem érteni. Nemcsak egyféle lehetőség – gazdag. De van, ami egyáltalán nem lehet benne, ami ürességben marad. Akademizmus.

Ha ma valaki gótikusan épít: hazugság. Mert a gótikus formát nem lehet leszedni a gótikus tartalomról, mint a ruhát a testről. A gótikus tartalom pedig ma nem él, csak a művekben van. Aki élőnek véli, ámítja önmagát. Ahogy ma nem lehet homérosi eposzt írni. Él: úgy, hogy érteni, élvezni tudjuk, de nem csinálni.

Természetesen a kor több, mint néhány évtized. Valaki élhet néhány századnyi korban. De annak is benne kell lennie a műben.

A korszerű a konkrét (mint a nemzeti), tehát nem a célszerűségi konkrét, hanem a szellemi konkrét, az egyszerű, a szellemi-lelki tartalom, ami önmagát mondja; ami nem úgy egyszeri, hogy a technikának és célszerűségnek egy pillanata, hanem a szellemé; *ez a nagy különbség;* Amikor nem a technika szabja meg a szellem helyét, hanem a szellem a technikáét.

3. nemzeti

A nemzetinek hasonló a jelentősége a korszerűéhez: a konkrét, egyszeri, amit csak az a kor és a nemzet mondhat; s *kell* mondania; más nem mondhatja el helyette – örökre elvesz; de nemcsak ez a baj: hiányzik a láncból, s a színképből, a továbblendítő sokféleségből, a kultúra mozgató erőiből, mint megtermékenyítő, ellentét stb.

Nemcsak a nemzetnek van szüksége a nemzetire; az egyetemesnek van szüksége *minden* nemzetire.

4. egyéni

5. célszerű, gondolat stb.

más szférák, nem esztétikai

6. anyag

az anyag is szellem; anyag is beszél; (anyag a többi műfajban, nyelv);

7. művészet, műfaj

„játékos" – lehet; de ez még nem művészet; könnyedség se; nagyon kis igény;

stílus – „stilizálás"; hullámvonal, csiga, inda stb. stilizálva; így ma beszélnek, s nemrég sokat; régen nem „stilizáltak"; stilizálásból sose lesz stílus, mint szervezésből se szerves; stílus a naturalizmus korában (ezért szinte abszurdum ma az építészet)

királyi művészet; vagy az ő helyén van, vagy sehol (nála létkérdés; vagy-vagy); ő az otthona mindennek – nemcsak az embernek, hanem a többi művészetnek is mind; nemcsak materiális otthon – szellemi otthon; ő az egész közösség szerkezet tudatának megjelenése.

naturalizmus!

8. kor

Korszerűség: házgyártás, gyáripar; az épületek mintha gyárban készültek volna; megfelelnek a kornak; de a kor kifejezése akkor művészi, ha a korban benne van a művészet princípiuma; a valóság;

Az építőművészet: holt nyelv, mint a latin vagy görög. Senkinek se anyanyelve. Ma új anyanyelvet kellene csinálni. De ez a legnagyobb ellentmondás – mert épp az anyanyelvet nem lehet csinálni.

Az építészet: nyelv. Ez nem metafora. Éppen olyan nyelv, mint amit beszélünk. „Formanyelv."

S ha egy nép kollektív amneziával elfelejtené a nyelvét – s aztán az eszperantót választaná. Lehetne-e eszperantó költészete? Elvem: az empíriában semmi sem lehetetlen. Majdnem így lettek valamikor a latin-eszperantóból a neolatin nyelvek. De ahhoz át kell mennie a vérébe; nemcsak szájjal, hangokkal beszélnie, hanem hangsúllyal, hangszínnel (mint minden nép a nyelvét, eltérően az idegentől), kézzel, lábbal, a mellével, gyomrával is. Azonosulni vele.

Az építtető értelmetlensége, az építéstől teljes elszakadtsága. S az építő teljes – mérnöki – specializáltsága. (Az építtető teljesen elszakadt az építőtől a népben is.

Az építtető (tudatlansága, műveletlensége stb.) Az építészet fonalának megszakadása azt jelzi, hogy az építtető szellem fonala elszakadt. Nemcsak építő nincs, építtető sincs; sőt az első azért nincs, mert nincs a második.

9. nemzeti

Kis vidéki épületeken még értékesíthető a népi művészet tanulsága, de a nagy városban a szükségletek agyonnyomják; ONCSA házak; a falusi községházából épp úgy nem lehet parlamentet kifejleszteni, mint a falusi lakóházból bérházat, a szatócsboltból áruházat (fordítva megcsinálták). Mindent a maga helyén és módján.

De a gyűjtések nem hiábavalók.

Az építtető teljesen elszakadt az építőtől a népben is. Pallér. Erdély. Pallérépítés, és home made építés.

Menekülés, szökés a nagy, szinte emberfeletti feladattól. Jól tudják Lechner próbálkozásának délibábosságát; nem szintén délibábot űznek-e? – Az út a feladaton át visz. Nem lehet megkerülni.

A népi: versunkenes Kulturgut – nem lehet-e magához a Kulturguthoz fordulni? Vitézi énekek csak így maradtak meg. De épületek nemcsak így. – Amit a nép változtat. Egyszerűsítés.

Ma már nincs *élő* népi építészet; legfeljebb elfogadja, tűri; ahol lehet, elveti.

A legrégibb népi nálunk: klasszicizmus, barokk.

Ami népi, nem okvetlenül magyar. S ami magyar, nem okvetlen népi. Van népi nemzetköziség is. *A szökröny.* – Ezért: Lechnert nem lehet azzal elintézni, hogy nem ismerte – mert csakugyan nem ismerte – a népi művészetet, s nem használta; Petőfi se! Attól még lehetne magyar. Se azzal, hogy szecessziós (koncedálva, hogy ilyenül kitűnő). Más kritériumai vannak – s a Lechner-vita még nem tekinthető elintézettnek (mint Petőfi se azzal, hogy romantikus stb.). Mai babona és dogmatizmus, hogy minden művészetnek, ahhoz hogy magyar legyen, ugyanazt az utat kell járnia, mint a zene. – S Lechnert a mából ítélik meg; igazságtalan; kortársai közt kell megítélni és abszolúte. Lehetetlent akart – mint a maiak. De akart valamit; kortársai semmit. Lechner rosszkor élt.

Nemzeti és népi.

ha aki magyar, eo ipso magyart csinál – mért nem ír magyarul?

A nemzeti szimpla elintézése. *Anyaghivatal.* Magyar érzés stb. – de mi az? x-t y-al magyarázni?

építészek *idegenek*; idegen formákat importálnak;

a nép elfelejtette építészeti anyanyelvét; városi papírnyelven beszél [...]

a mostani versunkenes Kulturgut!; s már nem a nép alkalmazza, hanem a kőművesiparos;

A zene nincs helyhez kötve. (Szabad! Az építészet nem; társadalmilag se; rendeltetésileg se; célszerűség! De ez a megkötöttség nem mond ellene a mai üres szabadságnak.) S benne is sok a versunkenes Kulturgut. (Vitézi énekek) *Éppen a célszerűségben kötöttség nincs benne: a rengeteg modern feladat.* Nincsenek feladatai, *csak* művészet. S valami olyan, mint a népi díszítő művészet – bár több nála, rokon vele –, s abban közös, hogy épp az van benne, amit a népi díszítésből az építészetbe átvenni nem lehet; ami ellen tiltakoznak. A zenében át lehet venni, mert ugyanaz a szféra ott és itt, rokon anyag és forma. Nem *μετάβασιϱ εἰϱ ἄλλο γένοϱ*. Az építészetben nehezebb és más, mint Bartók, Kodály.

A jó falusi épület célszerű – de falusi. El lehet-e onnan szakítani? hamisítás nélkül? csak a külsőség átvétele nélkül? így akarják – de akkor mi marad? amit máshonnan is, amúgy is tudunk; ami nem speciálisan népi, ami általános;

Az igényesebb falusi házakat csak Erdélyben csinálta maga a nép (templomot is; Szováta), másutt pallérok, kőművesek, mindig a kor divatja szerint; s ma, amint az iskolában tanítják őket. A népit utálják, üldözik. [...]

Kis épületeken kell kezdeni, kipróbálni. S talán meg is kell maradni. A jó falusi építkezés is nagy vívmány.

Persze gyűjteni kell a népit, s tanulni belőle, amit lehet, különösen falusi építéshez.

A görög vázában ugyanaz a szellem él, mint a templomban – de ki tudná a vázából rekonstruálni a templomot, az utóbbinak ismerete nélkül? Hogy lehet apró tárgyakból magyar építészetet csinálni? Mindig a szellemet emlegetik – ezzel végzik. De kezdjük ezzel. S mutassuk meg, hogy' lehet.

A kúriából egyenes út visz a parasztházig; a megkisebbülés, egyszerűsödés, elhagyás, technikai primitivülés útja. S a parasztházból hova visz az út? Vissza a kúriához? Akkor az ideoda utat meg lehet spórolni. Vagy a kúria nem magyar? S ha nem az, mért nem az? S hogy lesz akkor a nem-magyar kúriából magyar paraszthház? Csak a megkisebbülés stb. útján? Vagy magyar a kúria? De hát akkor mért nem lehet belőle indulni? Nem rövidebb tőle az út a nagyobb épülethez?

A sajátosság történeti produktum, s csak historikumként érthető meg; csak historikumból élhet s ekként alakulhat; az egésznek van jellege, nem a részeknek; egy-egy művész vagy műtárgy külön lehet olyan, hogy nem tudjuk megmondani, francia-e vagy magyar; de művének a maga történetiségében megvan a helye szerepe, jelentősége, s ott a sajátos jellege is; mert minden nemzet és minden művészet egy nagy egésznek, közösségnek része (európainak), s csak abban van értelme sajátszerűségének; egy külön közösségben (nemzetiben), s azon túl a nagy közösségben (európaiban).

Az építészetnek nincs pentatóniája; vagyis nincs egységes népi építő stílus; ősi; csak újabb; versunkenes Kulturgut; iparosok műve; hajdan még jó, de nem népi (egészen, eredetében stb.); csak az igazán népi – nem mindig – amit a nép maga csinált.

Formából forma? tartalom nélkül? Ez a kritizált lechneri eljárás; Mi a különbség? elvileg semmi. A zenében tartalom is. Ezért nem érti az idegen. A zene nemzetközi nyelv – de nemzetköziségének határai vannak. (Az építészetben a tartalom elmúlásának okai; a zenében megmaradása.) (Az építészetben nagy különbség városi és falusi közt; életmód; a zene a változatlanabb, közös rétegből; ide igazán csak nemzeti érzés kell; a zenében a különbség nem városi és falusi közt, hanem nagy forma és kisebb, komplikáltabb és egyszerűbb közt – de ugyanez megvan a műzenében is.)

Maguk az építészek mondják, hogy a népi építészet külsőségeiből, általában a népi művészet díszítő elemeiből, nem lehet az építészetet megújítani. Tóth K. füzete. A szerkezet a fontos. Ez nem vitás. De vajon az a szerkezet alkalmas-e ihletőül? Versunkenes Kulturgut. Hogy' nőhet ki falusi házakból nagy építkezés? egészen más célú? más tartalmú?

Példa: a zene. De jó példa-e? Jól szemébe kell nézni. Hol vannak a magyar házépítés dallamai?

A népzene – részben – még élő; a népi építészet már nem. A népzene magyar. A népi építészet is? Talán csak Erdélyben. Udvarhely környéki falvak. De ott a helyen! Szováta. Svájci chalet-k.

A népzenében van – és sok – ősi, keletről hozott anyag; magyar? csak azt felelhetni: magyar *is*, más is. Az építészetben nincs, nem is lehet.

Marad tehát tárgyak nélkül – vagy [...] a nemzeti jelleg, ízés, tehetség stb.; mind szubjektív. Vague.

Disztingválni kell: népi technika, népi műveltség, az „alte Sachlichkeit" pl. [...] tető, vázas falazás – szép, érdekes, tehetséges ott, ahol van, megbecsülendő, s mások az anyagok; csak az elv közös; de az elvet tudjuk; ez csak történeti-nemzeti érdekesség, földből, nádból, vesszőből stb. (amit ahogyan a nép maga csinál), és versunkenes Kulturgut, ami benne művészi momentum, pl. ahol van oszlopos tornác, stílusos homlokfal, kapu stb. Az előbbit a mérnök is tudja, s jobban; az utóbbit a mintákon tudja s abban találja. Marad valami: amivé a minta lesz a nép kezén, mint a vitézi énekek. Tehát: ízlés, öntudatos művészet, jó ott, ahol van. Utánozhatatlan, s nem is utánozandó. Tehát nem az, hogy' fejlesztődik ki célból, szerkezetből stb., a művészi forma. Ezt a nép nem tudja, s ha tudja, átvette. Hanem: népi zamat. Ami tehát rajta van a már kész, megoldott feladaton. De itt éppen a feladatot kell előbb megoldani! Addig mire tegyük rá a zamatot? Akik ezt akarják, ugyanazt próbálják, csak tudósabban, mint az ócsárolt Lechner.

Visszatérve a példára, a nyelvét elfelejtő nép. Emléke él, hogy volt egy másik nyelv, igazi (nem eszperantó). Keresné mindenütt egyebütt a maga jellegének, lelkiségének, szellemiségének már meglevő jelét, produktumát; önmagában a maga sajátosságát; s hogy mi maradt mégis az anyanyelvéből; hogyan beszélték stb.; s ezt mind igyekezne felhasználni, hogy az eszperantóból a saját nyelvét formálja.

Az építészet is ezt próbálja a népin.

Az építészethez nem azért kell a nemzet, hogy nemzeti legyen, programszerűleg (hogy quasi a művészet szolgálja a nemzetet) – hanem mert nem lehet más. *Kollektív.*

Kollektívként ott kell vennie a konkrétet, ahol találja. A nemzeti: sajátosság is, hagyomány is, kontinuitás, élő organizmus; jobb kollektívumot nem találhat. Ha élő és tartalmas a nemzeti. S ilyen a magyar? Ha ilyen volna, nem kellene kérdezni. Volna építészete. Az építészet a kollektívum mértéke.

10. Egyéni

Az építészet magára van hagyva, építtető sugallat, kollektívum nélkül. Individuum a kollektívum helyett. *Ellentmondás.* Ami nem individuum: technika, *Absztraktum.* Szintén ellentéte.

A modern babona, hogy a tehetség mindent csinálhat. Eposz, tragédia.

Az építészetben művészet szinoním stílussal. Az egyénnek kell az egyénen túlit, általánost megteremteni. Fordított sorrend. Előbb másnak kellene lennie, valamilyen *szellemi stílusnak,* a gondolat, akarat stb. stílusának, ami az építészetben művészileg kifejeződjön, megjelenjen, konkretálódjon. *A másképp megmondhatatlan megmondódjon.* De *nincs mit mondani*, csak technikai feladatok vannak; s új anyagok. Hol van ma az az építész, aki meg tudja mondani, mit akar *művészileg?* mint régen tudták? (gótika, renaissance, barokk stb.); de nem negatívumokat, hogy rosszat hogyan kerüli el, s nemcsak, hogy belső, szerkezet megmutatása, őszinteség stb. Nem tudja megmondani, mit akar, mert maga se tudja mit akar, de nem is akar, nem is tud akarni. Csak azt tudja, mit nem akar, s a technikát, a célszerűt.

Építészet – hagyomány. Nem pótolja a zseni.

Hagyomány megszakadt. Helyette utánzás.

Hagyomány, tudás, mesterség; benne az is inkább ilyen, ami művészi; a legkollektívabb, legszemélytelenebb. A zseni már csak akkor emelkedhet ki, mikor már van építészet, és jelentékeny nívón.

más az, hogy csak az egyén csinál mindent, s más, hogy csak egyéni lehet valami; ma csak egyéni lehet, mert a közösség széttört; de csak egyéni nem lehet korstílus, mint az építészetnek lennie kellene, nem lehet általános stílus; ellentmondás, aporia;

10/a. célszerűség, gondolat stb.

Láttuk a differenciálódásból. Építész-mérnök, mérnöképítész; célszerű épület (bérház), művészi lehetőségű épület stb.

Mindegyikben a tartalom, a célszerűség differenciálódása van. Ma: csak gyakorlati célszerűség; a lelki – szellemi célszerűség megszűnt. Ezért nincs, ami a művészetet hívja, ami művészi formává legyen.

11. anyag

Anyag. Akik azt mondják, minden új anyag legyőzése mindig probléma volt és sikerült; ma ugyanaz van, és sikerülni fog. Nem igaz. Absztrakt látás. A múltból semmi ilyesmi se következik. A múlt nem garantálja a jövőt, egyik anyag a másikat. A történet a kontingencia világa, a múltban semmi garancia a jövőre. Minden feladat más. Anyag és anyag közt nagy különbség, még márvány és márvány közt is, hát még márvány és gipsz közt. Az új anyagokban épp az a probléma, hogy nincs bennük mit legyőzni és nekik mit legyőzni (beton, vas, üveg) – ők maguk legyőznek mindent. Teljes szabadság – üres.

Kettő történt: az építészeti fonal megszakadása s *az új anyagok előkerülése.* Az első az utóbbi nélkül történt. (Mert az utánzás nem a fonál.) Az első: negatívum; a második: pozitívum. Jövő csak a másodikból lehet.

Az új anyagok – nem igaz, hogy csak olyan probléma, mint volt a fáról a kőre áttérés. Ez sematikus gondolkodás.

A régi anyagok leküzdve már művésziek voltak; kő, tégla, vas. A szerkezet és a forma győzelme volt az anyagon. Ma nem kell legyőzni, mert az anyag maga győzelem, ő már mindent legyőzött; nincs nehézség a számára, ezért nem is mondja el a győzelmet, mint pl. a kő.

vert vas, öntött vas; a betonház: öntött ház (mint az öntött vas); különbség a kőben is; régi és érett travertín; márványok; bronz, márvány, gipsz; diófa, fenyőfa

az új anyagok tradíció nélküliek; de nem is volt egyébben se közvetlen tradíció; elapadt a szellem; ezért lettek katasztrofálisak az új anyagok; a kettő találkozott; kérdés, bármilyen tradíció segíthetett volna-e; de az élő szellem, igen; abszolút nóvum kezdődik;

anyag nem bizonyos, hogy legyőzhető; ez nem a szellem degradálása? nem, csak a szellem mulandóságának tudata; a barbarizmus folytatódhat; kontingencia; semmi garancia a szellem megmaradására; lehet, hogy évtizedekre, évszázadokra elmúlik s újrajön; de mi *most* akarjuk tudni, mit lehet, mit nem

hogy mindig probléma volt; az még mindig absztrakt beszéd; a történet a lehetőségek világa, nem a természeti szükségszerűségé; abból, hogy valami 100-szor volt, semmi se következik szükségszerűen 101-edszerre; művészetre alkalmas anyagból lehet művészietlent csinálni; célszerűségre alkalmas anyagról kiderülhet, hogy nem lehet belőle művészetet csinálni; empíria világa, nem apriori

12. Összefoglalás

Építészetet, qua művészetet, a semmiből csinálni, nem kisebb dolog, mint ha valakinek azt mondanánk: csináljon nyelvet a semmiből (tehát nem eklektikus és gyökértelen eszperantót,

volapüköt, épp ezt akarjuk elkerülni); sőt: az a nyelv legyen nemzeti, egy nemzet karakterének megfelelő. Ilyet [...] se tud tenni.

Az építő*művészet* követelői nem látják a nehézségeket, a *lehetetlenséget* – itt minden analógia hamis (zene, költészet stb.)

Ma már szinte vívmány, eredmény a negatívum: ami nem ízléstelen, vagy ami ízléses. (Az ízléses is negatívum még a művészetben, mert még nem művészet.)

Ha elvesznek a tartalmak, elvesz nevük is, megszegényedik a nyelv, csak praktikus használativá válik. Formák, színek stb. jelentésüket vesztik, nem is látjuk őket. Városi gőg a falusi nyelvről. *Herman O., Takáts.* Városi nyelv szürke. Hogy lehetne költészet „ízé"-nyelven? Hogy lehet építőművészet formák jelentésének értékelése nélkül, formanyelv értése nélkül? minden városi nyelv: *basic english*; és elapad az ősforrás.

Tudomány nélkül is sokan élnek. Erkölcs nélkül is. (Mert hiába valamilyen erkölcs az etika szerint az erkölcstelenség, az csak azt jelenti, hogy a negatívum is megítélődik erkölcsileg; tehát csak a felelősség elkerülhetetlenségét jelenti; pozitív erkölcs nélkül lehet élni, amorálisan.) Vallás nélkül is. Lehet művészet nélkül is. Példa: Budapest.

rossz, kevésbé rossz, jó, jobb, legjobb ízlésű, hát igen, van különbség köztük, mégis mind egy kategória, az ízlés alá tartozik;

A csak célszerűség: tömeg; a célszerűség: eszköz-érték; művészet alárendelése célszerűségnek: tömeg; mikor az eszköz önérték lesz; az élet a legnagyobb tömeg-cikk; a puszta élet; a legtökéletesebb célszerűség s az önmagáért való fényűzés; tömeg, mert csak pénz kell hozzá; az autonóm érték a cél; az egyetlen fényűzési is quasi tömegcikk, ugyanúgy ismételhető;

az állat nem tömeg, hanem faj; a csak-élő ember: tömeg; az emberben a csak faj: tömeg; *a tömeg szellemi fogalom,* minőségi, nem mennyiségi; a csak-faj ember: tömeg; (az ember, ha csak faj: tömeg);

túlzás célszerűségben; ház-automata; szellemi célszerűség.

Absztrakt szabadság; anyag; a mai ember technikájával azt csinál, amit akar; mindent tud csinálni, csak egyet nem: kultúrát; két ellentétes princípium. Verdinglichung, Vergeistigung. – Mondhatna akármit, a beszélő szervei tökéletesek – de nem tud beszélni, mert nincs mit mondania.

Az építés üres térben van, nincs ami ellenálljon neki, amit leküzdjön, nincs tartalom, amit formáljon, kifejezzen. Azt csinálhat, amit akar, de nem tud akarni, mert nincs mit akarnia. Üres szabadság, üres akarat; absztrakt.

negatív szabadság: wovon, wozu; valami*től,* – valami*vé;*

Individualizmus = negatívum, közösség megszűnése. Nem erő, nem pozitívum, hanem gyengeség. Nem a korlátokat szétfeszítő egyén nagysága, hanem a magára maradt egyén árvasága. Der Stark ist am stärksten [...] Ellentétei Goethe. Világ. Az egész világ vele, benne. De olyan világ, Lelkes!

Meg kell érteni néhány dolgot. Művészet addig van, amíg kell, hogy legyen, amíg szükség van rá. (Nem automatikusan örök!) De még ez se elég. Addig van, amíg lehet. Mert a kell még nem jelenti a lehetet.

Ma különösen sokkal többen élnek művészet nélkül, mint művészettel.

Az empíriában minden lehetséges, a művészet elmúlása is. A nagyszerű kijelentés, hogy „művészet mindig volt, és mindig lesz." – nem kevésbé dogmatizmus, mint ha valaki azt mondaná, „sose volt és sose lesz". Nem volt mindig, s nem bizonyos, hogy mindig lesz.

Az értékek. Tények lehetnek ohne weiteres, értékek nem. A művészetet nem elég akarni ahhoz, hogy legyen. Példa az építészet.

A művészet: világformálás, világteremtés; nem okvetlenül kell lennie; lehet mondani róla, már volt így; az élethez nem feltétlenül szükséges; lehet minden nélkül élni; a materiális feltételeket kivéve.

V. Prognózis

A szellem célszerűsége – a végső cél. Ami művészi-öncélú, az embercélú is. Ami csak technikai öncélú, az nem embercélú. Mert csak az ember töredékének szól, s az alsóbbrendű részének. Kell, de nem elég. A gép helyett megint az ember. Filozófia. Humanitás.

Jegyzet. Tudom a kritikát és kifogásokat, amiket tenni lehet. Senki se mondhatna olyat, hogy hozzá ne tehetnék. Célszerűség és művészet viszonyáról beszélek, s nem határozom meg a viszonyt etc. Sokat kellett feltételezni. De könyv kellene hozzá. „Építészet" gyakorlati folyóirat. S ilyen kérdésekkel kért a szerkesztő. [...] máskor.

Hierarchia; tagozódás; az egész város egy organizmus; egy anyagú, egy szellemű; a művészi nincs meg minden részében, de minden része hordozza a művészit, amely kisugárzik rá; harmónikus, nem disszonáns; homogén, nem egyhangú; van benne vezérmotívum és kíséret; van feje, szíve, lelke és épkézláb tagjai, teste; van persze tüdeje, gyomra és egyebe; és egyik se szégyelli, takargatja, hogy ő mi; nem akar másnak látszani, hazudni; I. Kor. 12:14 (egész városépítési program)

planning ebben is; városépítés, ma fontos külön tudomány és művészet; mindig is az volt; ma még inkább; s ma nehezebb; az ösztönszerű, organikus növés helyett, ami elveszett, ma tudatos-szándékos elrendezés embertelen méreteken; de győzni kell; az embert nem szabad saját művének legyőznie; nem elég a természeten győzni, mert a természet sohase rossz, csak más, de az ember és műve rossz tud lenni; cselekvő rossz; nemcsak a jó hiánya, hanem pozitív rossz, rontó, gonosz; egyik nagy próbája a szellemnek, léleknek, erkölcsi erőnek, és hitnek;

Az építészet már előbb válságba jutott, legelől, és valószínűleg az övé fog legtovább tartani; mert ilyen radikális válságban semmilyen művészet se volt, és nincs; ebben nagyon tanulságosan nyilvánul meg az építészet természete.

közösség széthullása; individualizmus egyfelől, másfelől tömegesedés; tehát minden, csak nem az igazi kollektívum. Egyikben se lehet építőművészet; más lehet az individualizmusban.

Verdinglichung, Vergeistigung.

érzékelni az igazság tartalmát, hogy az építészet magában [...]; a nagy nehézséget és feladatot, mely nemcsak építészeti

Azt mondtuk: az építészet megszűnése nem érthető meg belőle magából. Megéledése se lehet belőle magából. Az egész világnak meg kell másulnia, az építészetet megszüntető okoknak megszűnniök, helyettük másnak jönnie, új tartalomnak: *csak* akkor lehet. A művészet nem önmagából él; nem önmagát eszi; életet eszik; olyan, mint a matéria, amit eszik. Ha nincs mit ennie, meghal. Az építészeti eszperantónak, basic englishnek – a célszerűségnek – meg kell telnie élettel. Ez nem máról-holnapra.

Lesz-e benne *sajátos* élet; nem eszperantó?

S ha majd azon a nyelven olyat is tud mondani és úgy, amit és ahogy más nyelven nem lehet, akkor lesz igazi anyanyelve; s akkor lesz a merő utilén túl értelme a többi nyelv közt annak, hogy van. Akkor lesz hivatása, akkor lesz benne egy nemzet egyénisége, a sajátos a közösben.

Elég lehangoló. Mit mondhat végül a teoretikus, historikus?

A differenciálódás és specializálódás nem szűnhet meg. Nem lehet minden művészet. Meg kell oszlani a feladatoknak. De a csak-célszerűnek nem kell csúnyának, művészet-ellenesnek lennie. Jó célszerű környezetben művészi. Ugyanaz a szellem lehet mindenben: tagolva, fokozatosan. Láthatónak kell lennie, hogy' lesz a célszerűből művészet, ugyanolyan feladat, mint az egy épületen: szerkezetből művészet, őszintén, becsületesen – vagy a célszerű környezetből őszintén, becsületesen műveket, ahol ti. lehet. (Hogy hol lehet, láttuk.) Megmaradnak a nagy művészi feladatok. A művészet mintegy kinő a természetből, a célszerűből. A művészi dominál. Hierarchia. Egységesség. *De ehhez, meg kell szűnni a célszerűség-imádatnak.* Ház-automaták! Mindig tökéletesebb, újfajta diódaráló vagy önborotváló.

Ha nincs művészet, csak célszerűen építeni; mert ez nem ellensége a művészetnek; mindent inkább, mint rossz „művészetet" csinálni. S a célszerűben a helyet megbecsülni; hogy legalább az legyen hagyomány, ha már más nincs. S így a célszerűből is nőhet ki művészet. Az építőművészet legelőször is – s azóta is mindig – nem úgy lett, hogy művészből célszerű, hanem célszerűből művészi lett. (De nem lehetett volna soha – s nem is lehet – a célszerű tirannizmusából.) Ez az építőművészetnek – s nyilván minden célszerű, gyakorlati hasznú művészetnek – ősi, tán túlzás nélkül mondhatni: örök törvénye. De a célszerűség tágabb értelmében – nemcsak materiális, hanem szellemi célszerűség. (A célszerűség változik!) Amiben nemcsak a test van otthon és mozoghat szabadon, hanem a szellem és lélek is. Nem célszerű az, amiben az utóbbi megdermed. Pl. a barokk születése új célszerűség is, noha pl. a templom rendeltetése ugyanaz, mint előbb; s így a gótikáé is. A szellem célszerűsége! Ez a törvény érvényesülhet most is, ha nem erőszakoljuk, nem hajlítjuk el, nem nyomorítjuk. A természeti törvény „magától" működik, azaz nélkülünk; a szellemi törvény rajtunk át. Úgy, hogy megértjük, vállaljuk, szolgáljuk. A célszerűséget – sok ágú és sok munka után – már értjük. A másik részt, a művészit, bizonyosan tévelygések és sok munka után fogjuk megtalálni. Az első rész megtalálása talán már némi garancia lehet rá.

A lélek fúj, ahova akar – de készülni kell rá. Mert különben hiába fúj. Egyszer megindul. Ennél többet nem tudhatunk, nem mondhatunk.

Jegyzet. Tudván tudom, hogy sokat számon lehet kérni, ami hiányos, vagy sommásan van elintézve; pl. nincs eléggé megmondva, mi a művészet, mi a célszerűség, mi az építőművészet, csak viszonyukról van szó; mi az: a célszerűség áthatása művészettel stb. Itt sokat fel kellett tételezni – építészeknek írok, vagy művészettel foglalkozóknak. Külön könyv kellene. Gyakorlati célú. A szerkesztő kérdésére felelet. (P. G. J. levele.) Diszkusszió anyaga.

Jegyzet. Ezekről a kérdésekről építész-körökben sokat vitatkoznak; inkább csak a vita kérdéseit akarja élesen prezentálni. Az elszakadás történeti ténye mellé az elrettentő példa s az undor; és az új, sürgető feladatok megértése.

Az utánzás óta – bár még ma is tart – nagyot változott a világ; már maga a célszerűség tudata és csinálása jele a nagy változásnak; igaz, hogy a technika felé változott; de mint mondtuk, ahhoz is szellem kell; s az bár negatívum művészileg, a maga nemében sui generis pozitívum, melyből művészet is lehet; megint lehet remélni az építészetben; legelőször szakadt el, legkésőbb fog megéledni; de van remény, mert másutt változás van; s olyan, amely üdvös lehet az építészetre; az egész világnézet megújul; vallás, erkölcs, filozófia, költészet, a művészet több ága; utolsónak az építészet marad; ő mozdul legnehezebben; a többinek elő kell készítenie;

Megjegyzések Fülep Lajos tanulmánytöredékéhez

A *Padányi Gulyás Jenő* szerkesztette *Építészet* című folyóirat 1944-ben megjelent 1. füzetében az alábbi kis közlemény olvasható: „Jó szolgálatot vélünk teljesíteni, amikor e számunkhoz fűzött mellékletként kezdjük közölni Fülep Lajos tanulmányát: Célszerűség és művészet az építészetben. A tanulmány befejező részét következő számunkkal hozzuk s azért mellékletként, hogy a két rész ebben az évfolyamunkban egymás mellé legyen majd köthető. Örvendünk, hogy a zengővárkonyi magányába vonult magyar gondolkozó hosszú szünet után hasábjainkon szólal meg ismét először." Ám a 2. számban nem jött a folytatás. A 2. szám 63. lapján olvasható rövid utalás szerint: *„Fülep Lajos:* Célszerűség és művészet az építészetben c. múlt számunkban megkezdett cikkének befejező részét a szerző kívánságára következő számunkban hozzuk." A folyóiratnak azonban több száma már nem jelent meg.

Lőrincz Ernő *Emlékezés egy Fülep Lajos tanulmányra* c. írásában (Magyar Építőművészet, 1980. 5. sz. 63. lap) részletesen írt a Fülep-cikk keletkezési körülményeiről. Egykorú – Füleppel és Padányi Gulyás Jenővel folytatott – levelezésére támaszkodva úgy vélte, hogy noha Fülep a megjelenttel azonos terjedelmű, tehát legalább egy-másfél ívnyi részt kívánt még megírni, a cikkből végül is nem készült el semmi. Fülep Lajos hagyatékában azonban fennmaradt egy kézirattöredék (MTA Könyvtára Kézirattár, MS 4564/2), amely nyilvánvalóan a Célszerűség tanulmányhoz kapcsolódik, feltehetően a folytatás, a 2. közlemény első vázlatos megfogalmazása. A kéziraton nem szerepel a tanulmány címe, de hogy a töredék a Célszerűség cikkhez kapcsolódik, azt a tartalmi átfedéseken kívül a közlő folyóiratra és a szerkesztőre vonatkozó közvetlen utalások is bizonyítják. S hogy valaminek a második, befejező része, azt a töredék elején levő – számokkal ellátott – tartalomjegyzékszerű vázlat tanúsítja. Az viszont nem teljesen bizonyos, hogy vajon a töredék ebben a formájában a megjelent szövegrész „folytatása"-e. A töredék gondolatmenete ugyanis nem illeszkedik zökkenőmentesen a megjelent részhez, több témakör érintése ismétlésnek, átfedésnek látszik. Természetesen az is elképzelhető, hogy az azonosnak vélt témák a második részben más, újabb aspektusból tárgyaltattak volna s így az ismétlések, visszautalások szándékosak, az átfedések látszólagosak. De az is lehetséges, hogy volt a tanulmány egészének egy első, vázlatos megfogalmazása, amelynek a gondolatmenete az első rész végleges kidolgozása során valamelyest módosult, azaz feltételezhető, hogy a végleges megfogalmazáskor az első részben fejtett ki a szerző néhány olyan témát, amelyet a vázlatban még a második részben jelzett tárgyalandónak. Az mindenképpen tény, hogy néhány – a töredékben is érintett – kérdésről a megjelent részben sokkal bővebben olvashatunk: így az építőművészet megszűnéséről, a tömegtermelés problémáiról, a közösség felbomlásáról, a szerves és a szervezett ellentétéről, a Verdinglichung kategóriájáról stb. Néhány nagyon fontos témakör viszont csak a töredékben található meg – publikálását elsősorban ez indokolja. Ilyen például az anyanyelv – holt nyelv – mesterséges nyelv analógiájának kiaknázása, a zenével való hasonlóságok és különbségek fejtegetése, a mindenre megoldásnak kínált, frázissá vált „Bartóki modell" elutasítása, a Kunstwollen – Wirklichkeitwollen kategóriapár megfogalmazása, a népi és nemzeti viszonyának vizsgálata stb. A töredékből válik nyilvánvalóvá az is, hogy a cikk egésze egy aktuális vitához kívánt hozzászólni, mely a nemzeti építészet kérdéseiről folyt a korabeli sajtóban (Magyar Élet, Magyar Út, Hajlék, 1943–1944).

De tanulságos a töredék Fülep további munkássága szempontjából is. Az természetesen bizonyosnak látszik, hogy a tanulmányt nem fejezte be akkor, nem dolgozta ki eredeti tervei szerint, de a töredék témái között vannak olyanok, amelyek később is foglalkoztatták. Több kérdésre visszatért az 1948-ban publikált *Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében* c. cikkében. Az írásnak elsősorban gyakorlati célja volt, a Vár újjáépítésére, illetve új funkciójára tett javaslatokat, több bekezdésében azonban fontos elméleti kérdéseket fejtegetett: így ismét az eklektika, az építőművészet megszűnésének problémáját, a célszerűség kategóriáját, a Verdinglichung jelenségkörét stb. A töredékben csak jelzett Kunstwollen – Wirklichkeitwollen kategóriapár részletesebb kifejtésére ugyancsak később, az 1956-os *Rembrandt és korunk* című tanulmányában került sor. A Lechner-kérdésre, valamint a székelyudvarhelyi népi építészet élményére pedig egyik utolsó írásában tért vissza *(Előszó a Magyar művészet második kiadásához).*

Tímár Árpád

Lajos Fülep: Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Herausgegeben von Árpád Tímár

Anlässlich des hundertsten Geburtstages von Lajos Fülep (1885–1975) veröffentlichen wir aus seinem Nachlass den zweiten Teil seines Aufsatzes Zweckmässigkeit und Kunst in der Architektur. Der erste Teil dieser Abhandlung wurde 1944 gedruckt, der zweite blieb aber unvollendet, es haben sich davon nur der

Aufriss und einige Fragmente erhalten. Der seinerzeit mitgeteilte erste Teil befasste sich mit der Krise der modernen Architektur und mit deren Ursachen. Fülep war der Meinung, die historische Kontinuität der Architektur wäre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden und die Architektur hätte aufgehört, eine Kunst zu sein. Er charakterisierte die Epoche mit dem Zerfall der Gemeinschaft und der Atomisierung, „mit der zwangsläufigen Vereinsamung und Entwurzelung des Individuums und seine Schrumpfung zu einem abstrakten Punkt, seinem Untergang in der Masse, also mit seinem Übergang vom Organischen ins Organisierte". Er befasste sich mit den Folgen der Massenproduktion und der grossstädtischen Lebensform, mit den soziologischen Phänomenen, die mit der Kategorie der Verdinglichung erfasst werden können. Gegenüber der Nachahmung, der Stillosigkeit und dem Überschwang der Eklektik sah Fülep für die Architektur eine einzige Möglichkeit, „den Verzicht auf die Kunst und das Eintreten für das rein zweckmässige".

Nach den Fragmenten zu schliessen sollte der zweite Teil den Möglichkeiten der Architektursprache und der Nationalkunst gewidmet sein. Fülep begründete seine Ausführungen auf die Analogie Muttersprache – ausgestorbene Sprache – künstliche Sprache, wobei er auch Gesichtspunkte des Verhältnisses von Volksmusik und nationale Musik berücksichtigte. Die Schlussfolgerung des Aufsatzes lautet: „der Begriff der Zweckmässigkeit und ihre Verwirklichung sind Zeichen einer grossen Umwandlung..., die sogar zur Kunst führen könnte; man darf von der Architektur wieder etwas hoffen... die Hoffnung besteht, weil es auch anderswo Veränderungen gibt; und zwar von solcher Art, die auch für die Architektur von Nutzen sein kann; die ganze Weltanschauung erneuert sich; Religion, Moral, Philosophie, Dichtung und weitere Zweige der Kunst..."

A műszaki szerkesztési munkákat a
LITTERA Műszerkönyv Szolgálat GMK, Budapest végezte
Táskaszám: T026/84
Felelős vezető: Hegedűsné dr. Bártfai Judit

8515452 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

MEGVÁSÁROLHATÓ KIADVÁNYAINK

(MTA Művészettörténeti Kutató Csoport titkársága, Budapest Úri u. 62.
1014.
Postacím: 1250 Budapest I. Pf. 27.)

Ars Hungarica

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának közleményei. 1973–

1974. Suppl. 1.	30 Ft
1975/1.	30 Ft
1975/2.	30 Ft
1976/2.	30 Ft
1978/2.	30 Ft
1979/1.	45 Ft
1980/1.	50 Ft
1980/2.	50 Ft
1983/1.	50 Ft
1983/2.	50 Ft
1984/1.	50 Ft
1984/2.	50 Ft

*

Művészettörténeti Füzetek

13/1–2. BALOGH Jolán: Varadinum: Várad vára. Bp., Akadémiai Kiadó, 1982. 1–2. köt. 163 Ft

14. GERVERS-MOLNÁR Veronika: Sárospataki síremlékek. Bp., Akadémiai kiadó, 1983. 71 Ft

15. Cs. DOBROVITS Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 64 Ft

*

Művészettörténeti Tanulmányok

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1958. Bp., 1960. 45 Ft

Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1959–1960. Bp., 1961. 50 Ft

*

Iratok a Magyar képzőművészet történetéhez

1. füzet., 1945. A forrásanyagot válogatta és e füzetet szerk. Kiss Dezső. Bp., 1973. 30 Ft

Acta Cassae Parochorum

7. füzet., Erdélyi, váci és veszprémi egyházmegye 1733–1779: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Bónisné Wallon Emma, Sprenger Mária. Bp., 1980. 50 Ft

*

Urbaria et Conscriptiones

5. füzet., 51–70 fasciculus: művészettörténeti adatok: Abos–Zsujta. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1979. 50 Ft

6. füzet., 71–100 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1981. 55 Ft

7. füzet (1–2)., 101–200 fasciculus: művészettörténeti adatok. Az anyagot gyűjtötte Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk. Bobrovszky Ida. Bp., 1984. 120 Ft

*

Önálló kiadványok

Magyar aktivizmus: Kiállítás a Janus Pannonius Múzeumban 1973. A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette Szabó Júlia. Bp., 1973. 20 Ft

Fülep Lajos emlékszoba: A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott előadások: Fülep Lajos életrajzi adatai: vezető az emlékszobában. Pécs, 1975. 67 Ft

Művészet I. Lajos király korában 1342–1382: katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, Bp., 1982. 80 Ft

CSATKAI Endre: Kazinczy és a képzőművészetek. (1925). Az előszót Zádor Anna, az utószót és képválogatást Rózsa György készítette. Szerkesztette: Galavics Géza, Bp., 1983. 70 Ft

A középkori Magyarország főpapi pecsétjei a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának pecsétmásolat-gyűjteménye alapján. Szerk. Bodor Imre. Írta Bodor Imre, Fügedi Erik, Takács Imre. Bp., 1984. 45 Ft

*

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók az alábbi könyvesboltokban is: 50. sz. Könyváruház (Budapest, Rákóczi út 14. 1072); 70. sz. Antikvárium (Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061); 34. sz. Központi Antikvárium (Budapest, Múzeum krt. 15. 1053); 59. sz. Antikvárium (Budapest, Lenin krt. 20. 1073)

Ára: 50,— Ft