

A LÁTVÁNYELVŰSÉG ÉS A "KUNSTWOLLEN"

(A művészettörténet és a képzőművészetek paradigmája)

A történetiséget úgy definiálhatjuk, mint az embernek önmagáról mint valami létrejövőről kialakított immanens, önreflexív szemléletét. A fejlődés fogalma, amely a história legadekvátabb önkifejeződése, ezt az önalakító jelleget van hivatva jelezni. Elég csupán a szóhasználatra utalni: fejlődőnek mindig az önmagából kibomlott nevezzük, legyen az virág, gyermek, nemzet, és legyen ez a fejlődés genetikailag kódolt, vagy történetileg létrehozott. Az immanens kialakulás, tehát a fejlődés legszirorúbb formája így persze csak a történelemre, mint az emberi világ egészét magábafooglaló, transzcendentálhatatlan egységre igaz: az egyes fejlődőknél, noha önmagukból alakulnak ki, ez már sohasem mehet végbe immanensen, mindig számolni kell a környezet kölcsönhatásaival is. A művészettörténetnek éppen ennek be-nem-látásán alapul az a fölfogása, amely a művészet önkialakulását (önkialakítását) minden külsőtől leválasztva, kizárólag a formák történeteként akarja magyarázni (Riegl, Wöfflin). Természetesen nem véletlen ez, a félreértésnek itt történeti jogosultsága van, de erről majd később, a maga helyén szólunk. Mindenesetre a fejlődésen mint az immanens történetiség *par excellence* európai tradícióján keresztül egyrészt megvilágítódik a história, másrészt a művészetfölfogás változásának az a logikája, melynek konzekvenciái a jelenig érnek.

Az emberiség világbanlétének történeti fölfogása alapvetően a keresztény vallás szemléletének eredménye, amennyiben a helyi krónikákkal, anekdotázó elbeszélésekkel szemben először itt látjuk az embernek mint egységes nemnek a fölfogását. A keresztény világvallás hozta létre az emberiség üdvtörténeti megalapozású történelmét.[\[1\]](#) Míg a törzsi, népi vallások hívei még kizárták a rokonsági, vérségi kötelékükbe nem tartozókat a történelemből, pontosabban, ilyenük nem lévén, saját eredetmítoszukból, amely így egyet jelentett az emberiségből való kirekesztéssel (lásd: görögök versus barbárok), a hódító keresztény világegyház ezt természetszerűleg nem engedhette meg magának: bele kellett építenie rendszerébe a nem-keresztény múltat és az eltérő vallási-népi hagyományokat egyaránt. Ez alapvetően új időszemléletet is megkövetelt tőle. A keresztény üdvtörténet első nagyszabású - a világi történelemre applikált - változatát Augustinus fogalmazta meg, aki a világ történetét Krisztus előtti és utáni korszakra osztotta.[\[2\]](#) A történeti gondolkodás teleologikus jellege itt transzcendálást jelent, az események evilági (időbeli) volta közvetlenül vonatkoztatható az Időnkívültre, az Abszolútra.

A XII. században azonban - amely sok egyéb változás mellett a történeti tudat születésének kora is - szakítanak az ágostoni sémával, hogy helyébe most már egy a fejlődés gondolatára épített, hármass-fölosztású modellt helyezzenek.[\[3\]](#) A keresztény időtudat újdonsága (minden korábbi mitologikus időfölfogás ciklikus stagnáló vagy hanyatló korszakokat föltételező szemléletével szemben) az, hogy bevezeti a töretlen előrehaladás, a fejlődés fogalmát.[\[4\]](#) A világekorszakok elnevezéseinek megváltozott értékhangsúlyjaiban is tükröződik ez.[\[5\]](#) Az antik kor felsőbbrendűségét lassan fölváltja a modern kor haladottságának tudata, melyet jól kifejezt Chartres-i Bernát kijelentése: "Az igazság az idő leánya"[\[6\]](#), vagy a Saint-Denis apátságot építgető Suger apát jelmondata: "Novum contra usum" (Az új a megszokottal szemben)[\[7\]](#). A XII. századi újjászületés, még hosszú évszázadok múltán is világosan

kivehetően, új korszak kezdetét jelentette. rdekes történeti visszacsengése ennek Voltaire megjegyzése: "Minden nép produkált hősöket és politikusokat, minden nép szenvedett el forradalmakat, a történelmek majdnem egyformák, ha csak a tényeket idézzük emlékezetünkbe. De mindenki, aki gondolkodik, és ami még ritkább, mindenki, akinek ízlése van, csak négy évszázada beszél *világtörténelemről*.[\[8\]](#) "Az eseménytörténetek monoton egyformaságával szemben egyedül a művészetek tökéletesedése teszi lehetővé az emberi elmének, hogy eljusson ahhoz a nagysághoz, mely hozzátartozik mint tulajdona, és olyan műveket hagyhasson az utókorra, melyek nemcsak az emlékezetet, de a gondolkodást és az ízlést is ösztönözni fogják.[\[9\]](#) Két szempontból is jelentős tehát számunkra Voltaire megállapítása: egyrészt a filozófus itt hitet tesz emellett, hogy az emberiség történeti fejlődésének vehikuluma a művészet, másrészt, hogy ez a haladás, ami a világtörténelmet konstituálja (szemben a történelmekkel) mintegy négy évszázadra tekint vissza, azaz éppen a gótika korától indul, ahol először alapozódott meg a fejlődésgondolat. A reneszánsztól kezdve a történet-teológiát, amely még szoros megfelelést tételez a transzcendens személyek illetve a világkorszak között (lásd Joachinus apátnál: az Atya kora, a Fiú kora stb.), egy történeti teológia kezdi fölváltani, amelynek csak végcélja transzcendens, de lefolyása immanens.[\[10\]](#) A végcél nem töltetlenül vallási jellegű, hanem lehet egyszerűen világon-túli, testetlen ideákban gyökerező. A lényeg minden esetben az, hogy tartalmilag teljesen meghatározott, nem általában vett ideákról van szó, hanem az igazság, a szépség, a természetűség stb. koronként pontosan kifejtett eszméiről, melyek fokozatos megközelítése a világi történések értelme.[\[11\]](#)

Múlt és jelen, mint az idea fokozatos elérésének láncszemei, nem inkompenzurábilisan, hanem a közös ponthoz mérhetően lineáris láncra fűzve válnak jelentéstelivé, olvashatóvá. Így az idegenként érzékelt korok is befogadhatók lesznek, mint előfutárai a mai és föltételei a jövő állapotnak. A teleológiai történetfölfogás szintjén tehát a Gondviselés meghatározott célja az, ami a világ lefolyását kontinuussá teszi, és segít egy rendszerbe foglalni a "barbárt" és a jól ismertet, a természetet. Feyerabend egy tanulmányában ezt a típusú haladásfölfogást, amelyre Vasarit hozza példának, kvalitatívnak nevezi, míg a tisztán növekedésre épülő, de tartalmilag meghatározatlan, pontosabban az a priori céltételezés nélküli szemléletet kvantitatívnak hívja[\[12\]](#). Hasonló megkülönböztetést tesz Heller Ágnes, mikor szétválasztja a fejlődés mint kifejlődés (Entwicklung) immanens, értékmentes fölfogását az értékorientált haladásfogalomtól (Fortschritt).[\[13\]](#) Ez számunkra abból a szempontból fontos, hogy a történelem, az ember önteremtési folyamata, mivel egyrészt immanens, másrészt előre kitűzött célok helyett csupán elért eredményekről beszélhet, egyrészt kifejlődés, másrészt pedig értékorientált, de önmagából kifejlesztett értékektől meghatározott fejlődés. A kifejlődésben (Entwicklung) a múlt század uralkodó eszméjét, az evolucionizmust ismerhetjük föl. Sarkítva úgy jellemezhetnénk a helyzetet, hogy míg korábban a fejlődés (Forstschritt) valamilyen konkrét eszme, a "Civitas Dei" vagy "az sz birodalma" eszméje jegyében történt, addig a XIX. századtól a kvantitatív jelleg kerekedett fölül - maga a fejlődés mint folyamat minősült értéknek.[\[14\]](#) A teologikus céltételezés radikális kiküszöbölését persze az evolucionizmus már csak jellegéből (unilineáris haladás) következően sem érthette el, hiszen megjelölt irány híján aaa posteriori konstruált lánc is fölfeslene, mert lehetetlennek bizonyulna a fontos és irreleváns tények szétválasztása. A mérhetetlen ténytisztelet, amely erre a vitathatatlanul pozitivistá evolucionizmusra jellemző volt az elbizonytalanodás jele, a választás lehetőségének föntartása a választás elodázását jelenti.

Ez az egyrészt pozitívista - a normatív-idealista értékválasztást kizáró -, másrészt evolucionista, tehát valamilyen irányt mégiscsak föltételező szemlélet lett a művészettörténet voltaképpeni paradigmája.[15] Ezt csak megerősíti az a tény, hogy manapság kezdi fölismerni és minden oldalról feszegetni elméleti határait. Modellszerűsége pedig nem csupán egy azóta meghaladott tudományos fázis problémáját jeleníti meg számunkra, hanem mindazt, amit a művészet időbeli folyásáról, funkciójáról a mai napig vallunk.

Az evolucionizmus ugyanis visszacsempészte a művészettörténetbe a pozitivizmus által kitessékelt ideológiai-eszmei magyarázatot, mint a tényezők szervező vázát. A különbség mindössze annyi, hogy míg korábban az idea, amely felé a fejlődés iránya mutatott, a priori adott volt a kor világnézetében, s ennek abszolútvényé tette jogosulttá egyes tények figyelmen kívül-hagyását, mások előtérbe helyezését, később viszont csak a látszólag értékmentes pozitív ténygyűjtés követhette, legalábbis tudatos, az a posteriori értelmezés, melynek segítségével a heterogén anyag megtalálta a helyét a rendszerben.[16] Természetesen a pozitívista tudóst éppúgy befolyásolták saját korának értékpreferenciái valamint egyéni ízlése, mint a korábbi idők konnoisseurjeit, kritikusait, de míg az utóbbiak szabad folyást engedtek ízlésüknek, melyet biztos részeként tudtak egy a társadalomban reprezentatív csoport szemléletének, a művészettörténet viszont - példa rá Riegl híres megjegyzése - igyekszik "ízlés-nélkülivé"[17] válni, hogy minél elfogulatlanabb, tudományosabb lehessen. Ám ez a cél, ha egyáltalán elérhetővé lenne - biztosan megszüntetné a művészettörténetet mint tudományt.[18] A végeredmény tehát mégiscsak az, hogy a művészetben is értelmet, sőt célt tulajdonítunk a megfigyelhető változásoknak, mégpedig elvileg univerzális érvennyel, az ízlésfölöttiség piedesztáljáról, míg a korábbi idők művészetkritikája bevallottan egyfajta ízlés-állapontra helyezkedett.[19]

A kvantitatív univerzalitásigény a rankei "minden korszak egyformán közel van Istenhez"[20] szemléletéből fakad, amelynek a művészettörténetben a legadekvátabb megfelelője Riegl "Kunstwollen"-elmélete.[21] Ez a titokzatosan tautologikus magyarázat, amelynek vitatható jellegére már sok művészettörténész rámutatott[22], pontosan az előbb vázolt kétfajta (egymást kizáró, de ugyanakkor föltételező) igénynek felel meg. Egyrészt valamiféle okot tulajdonít a változásoknak (nevezetesen az intenció változásának), másrészt ezzel, formális voltából következően, semmilyen múltbeli vagy eljövendő művészeti jelenséget nem zár ki a tárgyalásból. E művészetfölfogás tartalmi kiürültsége hű tükre e diszciplína születése körüli idők állapotának a művészetben és ideológiájában. Az autonómia, a minden külsőről való leszakadás, a csak-önmagával-mérés igénye törvényszerűen tette tartalmilag meghatározhatatlanná az ezen alapuló szemléletet.[23] Ellenkező esetben ugyanis kizáró-normatív jellegűnek kellene lennie. Ez azonban ellenkező a riegl-i posztulátummal, hiszen aki valamit választ, ezzel egyúttal valami mást elutasít. Így a "Kunstwollen"-fogalom antinómikus szerkezete (a változás okának magyarázata és a tartalmi behatárolás elvetése) pontosan mutatja a művészettörténet mint önálló diszciplína, de tágabb értelemben a fejlődésen (szorosabban véve a modernségen) alapuló művészet- és történelemfölfogás korlátait. Mert ha a művészetet minden külsőről le akarjuk választani, hogy tisztán belülről, "önmagából" határozzuk meg - ami az immanencia követelményének félreértése[24] -, akkor a formák változásának történetét kapjuk[25]. És ahhoz, hogy ezek a megmagyarázhatatlan - mert a társadalomról leszakított - változások értelmet nyerjenek, e változást fejlődésnek kell posztulálni. Így

elemei szükségszerűvé válnak, a valahonnan-valahová-tartó változásban.[\[26\]](#)

Most már csak az "első mozgató" kiléte marad homályban, melyet az immanens művészetértelmezés zászlaja alatt magában e változás akarásában (szintén tisztán belülről) határozhatunk meg. Belátható azonban, hogy ha minden korszaknak egyforma értéket tulajdonítunk, akkor a fejlődésnek nemcsak minőségi, de mennyiségi, additív formája sem lehetséges. Ha a művészet mindig célnál van - s éppen ez minden, a művészettörténet keretei közé sorolható elgondolás latens szellemi alapja -, akkor sem kvalitatív, sem kvantitatív módon nem fejlődhet. Ez pedig már nemcsak Riegl "Kunstwollen" elméletének, de az egész, belőle kiinduló, művészetről-való gondolkodásnak - amely, a *sensus communis* fölbomlását kiegyensúlyozandó, eleve értéket tulajdonít minden művészetnek tartott formának - a problémája. T.S. Kuhn, aki új alapokra helyezte a tudományfejlődés gondolatát, önellentmondásosnak találta a művészet viszonyát a múltjához, legalábbis a tudományéhoz viszonyítva.[\[27\]](#) A művészet nem rombolja le múltját, ellentétben a tudománnyal, mégis mindig újabb és újabb megoldásokat keres - írja. A tudomány ezzel szemben ellenáll minden valódi újításnak: épp ezáltal robbantja ki azokat a forradalmakat, amelyek fejlődésének valódi hordozói. A művészet újdonságkeresése tehát éppenséggel cáfolja haladásának föltételezését, mert a valóban fejlődő szférák, mint pl. a tudomány, nem mindig újabbak, hanem egyre igazabbak, egyre többet-ismerők szeretnének lenni. A normák elutasításának normája, amelyben ma a művészet egyetlen vezérlőelvére ismerhetünk, negatív érték. Föltűnő azonban, hogy - visszatekintve - ez a negativitás mindig pozitivitássá változik, ugyan koronként változó, mégis jól artikulálható értelmet kap. Ebből látszik, hogy itt elvileg semmi sem szűnik meg aktuálisnak, még nem lesz követhető - vonja le Kuhn a következtetést. Riegl érzékelte, hogy a "Kunstwollen", amennyiben egyáltalán kimutatható ilyen, modernséget akar, s ilyen értelemben vált problematikusá számára a hanyatlás kategóriája.

A modern-antik fogalompár értékelésének változó tengelyében, úgy tűnik, kimutatható a fejlődés par excellence történeti logikájának művészetre-applikált változata, amely önmaga immanens létrehozására alapozza ennek a társadalomtól egyre jobban leváló szférának az öntudatát. A modernus késő latin neologizmus, amely a modo= "éppen most", "aktuális" jelentésű időhatározóból származik.[\[28\]](#) Töve azonos a divat szóéval (lásd fr., "la mode"). A kifejezést először az V. században kezdték használni a keresztény világvallás hódításai nyomán az új korszak tudatára ébredt hívek. A kifejezés létjogosultságát az adta, hogy az "új" már létező terminusa nem fejezte ki, hogy ez az új az épp létezőhöz, az aktuálishoz kötődik, modern. A pogány kor közvetlen valóságának múltba süllyedésével megjelent tehát az elkövetkezendő századokban oly sokszor, oly sokféle értelemben használt fogalompár: antikok és modernek, melynek dualitása és vízváltó jellege még az ágostoni időtudat alapján áll. Csakhamar föltűnik azonban nekünk ismerősebb használata is. A skolasztikus viták időszakában először homályosodik el a kategóriapár történelmi rögzítettsége, hogy két filozófiai iskola: a Párizsban 1190 és 1220 között működő "antikok" és az őket követő "moderneket" megkülönböztetésére szolgáljon. Az "antik" teológiai értelme is tovább távolul: a XII. században már elsősorban a kereszténység őseit, az egyházatyákat és a prófétákat értik rajta. Először vetődik föl az "antik-modern" terminusok egymáshoz való viszonyának kérdése egy idő-koordináta tengelyben. A XII. századi reneszánsz, a fiatalok lázadása, egyrészt újjáakarta élesíteni az antikvitást - másrészt meg akarta tölteni keresztény tartalommal, hogy túlhaladhassa.[\[29\]](#) Újjászületés-fölfogása nem ciklikus, hanem az előrehaladásra alapozott volt. Persze a

fejlődésnek itt még csak a teológiai, háromszatú modelljéről (J. de Fiore) lehetett szó, mely elválaszthatatlanul együtt élt a biológiai ciklusokra - születés, virágkor, hanyatlás - építő gondolkodással, egészen a tiszta evolucionizmus, a kifejlődéskoncepció megszületéséig. A korszakváltást mindenestre mutatja, hogy az értékhangsúly a régiről az újra helyeződött át: "quanto iuniores, tanto perspicaciores"[30] (amennyivel fiatalabbak, annyival éleslátóbbak), idézték Priscianus nyelvtanából. A modernitas pozitív hangsúlyt nyert, s mint ilyen, az emlékezetben még élénken élő, a jelenhez számítható időszakot jelentette, szemben a már idegennek ható elmúlattal.

Az investitúra-harcokkal kapcsolatban azonban létrejött a később sokféle értelmezésnek tápot adó, a korszak fejlődésgondolatával párhuzamos, hármas tagolású séma is. Az egyszerű "régiek kontra moderne" szembeállítás így fölvaltja egy kettős cezúra tudata. Az egyik az antikvitás végét jelző, már korábban fölismert határ, míg a második a modernitas közvetítő állomását zárja le, abban az emelkedő folyamatban a fejlődés 3. fázisa felé, amit reformációnak neveztek, és ami majd a jövőben fog bekövetkezni. Ezt a három világekorszakot megkülönböztető sémát örökölte a reneszánsz, melyet úgy alakított át, hogy a 3. korszak jelölje a jelent, míg az első továbbra is az antikvitást, és az így keletkezett űrt a kettő között egy közvetítő kor: a media aetas, medium aevum = középkor fogalma töltötte ki. Mindebből kiviláglik, hogy e fogalom születéséhez elengedhetetlen volt nemcsak a végképp eltűnt múlt, de az azt föllevenítő, újjászülő jelen is. A visszafordíthatatlanul elsüllyedt korok mába-éréséhez volt szükség egy közvetítő, a jelent közvetlenül megelőző kor, korok mába-éréséhez volt szükség egy közvetítő, a jelent közvetlenül megelőző kor, a középkor közbeiktatására. Újra tanúi lehetünk az értékhangsúlyok megfordulásának. Petrarca - aki elsőnek fogalmazza meg a klasszikus modellek alapján történő újjászületés programját - az antikvitást, mégpedig a pogányt nevezi, művészete alapján, a fény korának, míg a kereszténység elterjedésétől datálja a sötétség kezdetét, amely a sajnálatosan elmaradott jelenig vezet. Ezeknek az idáig kizárólag egyházi használatú metaforáknak a művészetre-alkalmazásával megfordította értelmüket. Ettől kezdve a fénykor csak az antikvitás újjászületésének alapján állhatott, amely leveti a sivár media aetas (azaz a "modernitás") sötét korának béklyóit.

A művészetben az árny és a fény határán Cimabue állt, s Giotto volt az, aki Boccaccio híres passzusa szerint (amelyet egyébként Dantéra alapoz)[31] új fényre hozta a festészetet.[32] Cennino Cennini ezt a művészet "modernizálásának" nevezte,[33] míg az építészetben e terminust a "tramontani"[34] (hegyentúli), tehát a gótikus francia és német épületekre alkalmazták, egyértelműen pejoratív hangsúllyal, szembeállítva ugyanis a "maniera grecá"-val, a klasszikus antikvitással. Szintén így hívták azonban a ma általunk bizáncinak tartott festészetet, amit Cimabue és Giotto latinná fordított és "modernizált".[35]

A fogalomhasználatnak ez a zûravara, amelyet csak Vasari tesz majd egyértelművé, több dologra is utal. Egyrészt világnézet- s ennek következtében értékfüggő jellegükre, amit folyamatos újraértelmezésük is bizonyít, másrészt pedig egy történeti szükségszerűsége: az építészet lehetett antik, mert megvoltak még előképei, amelyek alapján újjászülethetett, a festészet viszont példaadó művek híján kénytelen volt aktuális, "modern" lenni. A képzőművészetben, a festészet-szobrászat-építészet triaszában tehát a különböző hagyományok felől érkezett kifejezőmódok egységesítése két eszme közé szerveződött: az építészet modellje az antik lett, míg a festészeté a természetelvűség: átmenetként pedig a szobrászat egyszerre vette igénybe az antik mintákat és (figuratív művészet lévén) a természetelvűség

követelményét is. Mindez persze a reneszánsz számára nem két különböző elvnek, hanem egynek tűnt. Vitruvius ennek szellemében azonosította a dór oszlopot a férfi, az iónt a női, a korintoszit a karcsú fiatal leány ideális arányaival[36]. A modern és az antik tradíció mai szemmel teljesen önkényes, változó kijelöléseit tehát a klasszicizmus és a naturalizmus egymást kiegyensúlyozó elvei határozták meg.[37]

Ebből a nézőpontból látható, hogy a "modernitás" kiüresedése történeti folyamat. Az aktualitás korábban nem mint önérték, hanem mint egy meghatározott tradícióba ágyazott, idea-függő fogalom nyert értelmet. Ez az eszme pedig, amelyet a modernség egyetlen irányzata, egyetlen Kunstwollen sem kérdőjelezett meg egészen a múlt századig, a látványparadigma volt, a festészetnek mindeddig egyetlen tartalmilag meghatározott definíciója, melyre fejlődését alapozta. Hangsúlyozottan a festészet paradigmájáról beszélünk, amelyet csak mutatis mutandis alkalmazhatott a képzőművészet többi ága: a szobrászat, az építészet vagy az iparművészetek. Ez elsősorban nem abból fakad, amit a látvány szón ma értünk, mert ez többé-kevésbé azonos az illúzióval. Épp ellenkezőleg, a látvány az egyetlen, a természet ismeretére alapozott tudás forrása volt. E szemlélete alapja már a gótikus naturalizmusban megvoltak, [38] ahol az isteni bölcsesség egyetlen helyes útjaként gondolták el a teremtett természetnek (natura naturans) mint a transzcendens rendezőelvek földi megjelenésének (imago dissimilis) a megismerését.

A már említett Suger apát, mikor az új, a gótikus alapelvek megfogalmazásakor Pszeudo-Dionysziosz Areopagitához kapcsolódott, éppen ezt hangsúlyozta: a szép, az anyagi útján jutni el Istenhez. Vele kezdődik a modern művészetnek az a máig ható sajátossága, hogy az új elvek nem észrevételenül fejlődnek ki a hagyományból, hanem éppen a szembefordulás ezekkel, a velük ellentétes új programok meghirdetése szervezi át a tradícióból örökölt formákat. Suger így fordult szembe elsőként Clairveaus-i Szent Bernát aszketikus eszményeivel, az új, az anyagot nem a gonosz princípiumaként, hanem közvetítőként, az istenihez vezető útként tekintő fölfogás közzétételével.[39]

[Következő rész](#)

1. Karl Löwith: *Meaning in History*

2. Augustinus: *De civitate Dei*

3. Lásd Löwith, i.m.

4. Joachim da Fiore világtörténelmi fölosztásának 3 fázisa:

(a) az testamentum kora Krisztus fölléptéig, az Atya uralma alatt áll: *servitus servilis*, a (rab)szolgai szolgaság kora,

(b) a Fiúisten kora, amely az *ordo clericorum*, a papok rendjének uralma alatt áll, ez a Krisztussal kezdődő korszak és mintegy XIII. századig (a szerző koráig) tart: *servitus filialis*, a gyermeki szolgaság kora, de már a kegyelem ideje,

(c) *ordo monachorum*, a szerzetesek rendjének kora, a megnövekedett kegyelem ideje, amely a

Szentlélek hatalma alatt áll: ez hozza meg az embereknek a szabadságot.

A harmadik korszak beköszöntését sokan összekötötték Szent Ferenc föllépésével, mint új vezér, *duz*, második Krisztus eljövételével, ide kapcsolódtak Cola di Rienzónak a római birodalmat föltámasztani szándékozó törekvései is. - Lásd minderről M.-D. Chenu: *"Theology and New Awareness of History"*, in: *Nature, Man and Society in the Twelfth Century*, Chicago-London, 1968. 162-201.o., valamint Redl Károly: *"Történetológia és hermeneutika a középkorban"*, *Filozófiai Figyelô* 1985. évf. 1-2.sz. 19-30. o.

5. Erwin Panofsky: *La renaissance et ses avant-couriers dans l'art d'occident*, I. fejezet: *"Idées et recherches"*, Flammarion 1976.

6. Idézi Redl Károly, i.m.

7. Erwin Panofsky: *Abbot Suger and the Abbey Church of Saint-Denis* (1946)

8. Voltaire: *'Le siecle de Louis XIV, Introduction'*, idézi H.-R. Jauss: *"Histoire et histoire de l'art"*, in: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard 1978.

9. Jauss, i.m. 85.o.

10. E.H. Gombrich: *"A művészi haladás reneszánsz koncepciója és e gondolat utóélete"*, in: *Reneszánsz tanulmányok*, Corvina 1985.

11. Erwin Panofsky: *Idea. Contribution a l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Gallimard 1983. Hozzá kell azonban tennünk, hogy nemcsak az ideák irányítják a műveket, hanem a művek is az ideákat, s az irányító eszmék végül is az utólagos visszatekintés számára válnak egységessé, a jelenben azonban még többféle megoldási lehetőséget rejtenek magukban. Lásd erről Pierre Francastel: *"Destruction d'un espace plastique"*, 242.o., in: *Etudes de sociologie de l'art*, Gallimard 1970.

12. P. Feyerabend: *Fortschritt in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Surkamp 1984.

13. Heller Ágnes: *"Hipotézis egy marxista értékelmélethez"*, Magyar Filozófiai Szemle 1970. évf. 5.sz.

14. Gennaro Sasso: *Tramonto di un mito. La idea di "progresso" fra Otto e Novecento*, Il Mulino 1984.

15. A helyzetet maguk a művészettörténészek is fölismerték, mintegy fél évszázada már. Lásd Hans Tietze: *Lebendige Kunstwissenschaft*, Krystallverlag, Wien 1925. 38-39. o., E.H. Gombrich: *"Art and Scholarship"*, in: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Theory of Art*, Phaidon, London-New York 1971. - A filozófia figyelmét sem kerülte el ez a helyzet: l. Gianni Vattimo: *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Garzanti 1985 - mint ahogy művészet is írtak róla, pl. Hervé Fischer: *La histoire de l'art est terminé*, Balland 1981.

16. E.H. Gombrich: *Arte e progresso: Storia ed influenza di un'idea*, Laterza 1985.

17. "Az a legjobb művészettörténész, akinek nincsen személyes ízlése, mert a művészettörténetben az a feladat, hogy megtaláljuk a művészi fejlődés objektív ismérveit." Idézi M. Dvorák: Alois Riegl, Corvina, 1980. 337.o.

18. Ebben az esetben, ti. az "ízlésnélküliségben" ugyanis nem lenne magának a művészetnek a határa sem kijelölhető, lévén, hogy az értelmező történész szemlélete dönti el, hogy a "civilizációs tárgyak" (Francastel) tágabb körét, vagy a "remekművek" (Simmel) szűkebb osztályát tekinti-e idesorolandónak.

19. Ebben a különbségben az univerzális szemlélet két fajtáját különböztethetjük meg, amelyet kvantitatívnek és kvalitatívnek nevezhetünk. Az utóbbira Winckelmann és vele együtt a művészetértelmezés kezdeteinek normatív szemléletét hozhatnánk példának, ez az adott korban művészetnek tartott minden tárgyat tekintetbe vett, ámde minőségi különbséget téve közöttük: volt jó, ideális és elvetendő, rossz művészet. Később azonban, különösen a Riegllel kezdődő művészettudomány áttért a kvantitatív univerzalitáselvre: ami a művészethez sorolható, az, csupán ettől a ténytől, már igazolt is. Ez azonban ahistorikus fölfogás, amely nem veszi tekintetbe, hogy éppen a minden korban változó Kunstwollen birtokában különböztettek meg jó és rossz műveket. A mai "művészetakarás" elhalványodását mutatja az is, hogy - visszatekintve a múltba, vagy a jelent szemlélve - ítéletünk csak egyetlen vízvonalat ismer, azt amely a magas művészetet az alacsonytól elválasztja. Lásd erről Radnóti Sándor: *"Tömegkultúra"*, Valóság, 1980. és *"M. Dvorák avagy a művészetfogalom historizálása"*, in: *A művészet szemlélete*, Corvina 1980.

20. "Az istenséget - ha megkockáztathatom ezt a megjegyzést - úgy gondolom el, hogy mivel nincs előtte semmiféle idő, az egész történeti emberiséget összességében áttekinti, és mindenütt egyformán értékesnek találja." Leopold von Ranke: *Weltgeschichte* IX. 2, 5, 7.

21. Első kifejtését *Stilfragen* (Berlin 1893) c. művében adja róla.

22. Pl. E. Panofsky: *"A 'Kunstwollen' fogalma"*, in: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, 1983, E.H. Gombrich: *"Art and Scholarship"*, i.m., Otto Pacht: *"Alois Riegl: Introduction"*, in: *A. Riegl: Grammaire historique des arts plastiques*, Klincksieck 1978.

23. Minden párhuzamos a "sujet" eltűnésével, amely korábban lehetővé tette (ismétlődő motívumai révén) a formain túlmutató eszmei jelentés. Uthalhatunk itt Max Liebermann híres megjegyzésére: "... a jól festett répa jobb, mint a rosszul festett Madonna" (in: *Naturalizmus*, szerk. Czine M., Bp. 1967. 259. o.)

24. A tudományosság igénye az újkorban egyedül az immanens (az okot magának a tárgynak változásaiban, szükségszerű mozgásában megjelölő) magyarázatot tartotta elfogadhatónak, a transzcendens, külső mozgatóra való utalás nélkül. A történelmi tárgyak esetében azonban csak az

egészre mint olyanra alkalmazható ez a követelmény, mert magukat a történeti tárgyakat konstituáló események mindig kívülre, ha nem is transzcendens, de mégis rajtuk kívülálló kiindulópontokra vezethetők vissza - így tökéletesen immanens magyarázat nem képzelhető el ezen a területen, illetve az említett formalizmust eredményezi.

25. A forma és a tartalom elválaszthatatlanságáról szóló klasszicista esztétikai teória éppen az egymásnak ellentmondó művészettörténeti módszerek fényében vált kétségessé. Radnóti Sándor írja, hogy a Dilthey elméletéből kibontható kétféle, egymással ellentétes művészettörténeti módszert Riegl és Dvorák, a bécsi iskola két legnagyobb alakja próbálta ki a gyakorlatban. Ám "a művészet mint fogalom sarkos ellentéte a művészetnek mint akarásnak" ("Dvorák avagy a művészetfogalom historizálása", i.k., 388.o.). Emez ellentét mögött pedig a művészetnek mint formaproblémák, ábrázolási problémák tárházának, önforduló fejlődésnek illetve világnézetek, filozófiák közvetítőjének, fogalmiból érzéki valósággá transzformálójának a fölfogása rejlik. Az egyik tehát a művészetet tisztán a formára redukálja, hogy autonómiáját minden kétséget kizáróan tételezhesse, ezzel azonban elveszíti ennek az autonómiának a szellemi-tartalmi bázisát, míg a másik a fogalmi-szellemi üzenet gondos föltárása közben nem képes kimutatni, vajon az általa kutatott terület csak az eszmék egyfajta szószólójának szerepét nem képes kimutatni, vajon az általa kutatott terület csak az eszmék egyfajta szószólójának szerepét tölti be a kultúrában, vagy valódi, saját immanens léttel bíró entitás. A formák változása történetének tehát a világnézetek története az alternatívája a Dilthey történetfilozófiájából eredeztethető művészettörténet számára.

26. A századfordulótól a művészetelméletek egy része (Worringer, Fiedler, Hildebrand), tehát a művészetet mint autonóm szférát kidolgozó művészetbölcseletek végeredményben azt bizonyítják, hogy ha a képzőművészetet kizárólag önmagából akarjuk értelmezni, s elszakítjuk világától, amelyben létrejött, üres, tiszta, értelmezésre váró formákat kapunk. Ezek pedig, lévén, hogy külső szemszögből nem értelmezôdhetnek (hiszen ezeket leválasztottuk róluk), belső szempontból kísérelik meg ezt: egymáshoz viszonyulnak, s ily módon előbbivé és utóbbivá, föltételezôvé és föltételezetté, hatást surgárvóvá és hatást befogadóvá és továbbadóvá válnak az ingterpreátor tudatában.

27. Thomas S. Kuhn: *"Comment on the Relationship Art and Science"*, in: *Comparative Studies of Society and History* 1969.

28. H.R. Jauss: *La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui*, 163. o., in: *Pour une esthétique de la réception*, i.k.

29. Lásd Panofsky: *Renaissance et renaissances*.

30. Idézi Jauss: *"La 'modernité'..."* i.m. 167.o.

31. "Lám a festészetben Cimabue tartott minden teret, és ma Giottót kiáltják: s amannak híre éjszakába hajlott." Dante: *"Isteni Színjáték"*, Purgatórium XI. 94-96 (ford. Babits M.)

- 32.** "(...) S mivel napfényre hozta ama művészetet (Giotto), mely hosszú századokon által bizonyos embereknek tökéletlensége alatt lappangott, kik inkább azért festettek, hogy a tudatlanok szemét gyönyörködtessék, mint hogy a bölcsek szellemét megelégtítsék, méltán nevezhetjük ôt a firenzei dicsőség egyik szövétnekének". Boccaccio: *"Dekameron"*, 6. nap, 5. novella
- 33.** "Il quale Giotto rimuto l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno ed ebbe l'arte piu compiuta che avessi mai piu nessuno." (Cennino Cennini: *Il libro dell'arte a Trattato della pittura*, Capitolo O., Biblioteca Longanesi °C, Volume 19: Amely Giotto a festészet művészetét görögből latinná változtatta, s visszavezette a modernhez, és művészete tökéletesebb volt, mint bárkié valaha.)
- 34.** Filarete és Manetti szóhasználata, amellyel a később gótikusnak nevezett, akkoriban "modernnek" tekintett építészetet jelölték. Az itáliai reneszánsz épületeire az antik terminust használták, ezeket tehát nem sorolták a modernhez. Lásd Panofsky: *Renaissance...*
- 35.** Lásd 33. jegyzet
- 36.** "Il quale Giotto rimuto l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno ed ebbe l'arte piu compiuta che avessi mai piu nessuno." (Cennino Cennini: *Il libri dell'arte a rattato della pittura*, Capitolo I., Biblioteca Longanesi °C, Volume 19: Amely Giotto a festészet művészetét görögből latinná változtatta, s visszavezette a modernhez, és művészete tökéletesebb volt, mint bárkié valaha.)
- 37.** Filarete és Manetti szóhasználata, amellyel a később gótikusnak nevezett, akkoriban "modernnek" tekintett építészetet jelölték. Az itáliai reneszánsz épületeire az antik terminust használták, ezeket tehát nem sorolták a modernhez. Lásd Panofsky: *Renaissance...*
- 38.** Dvorák: *"Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben"*, in: *A művészet szemlélete*, Corvina 1980.
- 39.** Panofsky: *Abbot Suger and...*

[Következő rész](#)

[Vissza a tartalomjegyzékhez](#)

Polanyiana 1993. 3. kötet, 3. szám, 51-69. o.

<http://www.kfki.hu/chemonet/polanyi/>

<http://www.ch.bme.hu/chemonet/polanyi/>