

A művészettörténet-írás kialakulásának feltételei

számos későbbi ún. „magaskultúrára” is. Ha nem szilárdult önálló intézménnyé a művészet, nem alakulhatott ki a művészetfogalom, a róla való gondolkodás, tudományos reflexió sem – nem is kereshetjük e kultúrákban a művészettörténeti gondolkodás csiráit.

De ha kialakultak is a művészet önállósulásának feltételei, még önmagukban nem teremtették meg a művészettörténet-írás lehetőségét. Mindehhez egy újabb tényező is kellett, mégpedig a történeti tudat kialakulása, a dolgok egymásutánjának képzelete és e sorozatban bizonyos logika érvényesülésének felismerése, azaz a fejlődéskoncepció.

E tényezők találkozása azonban hosszú történeti folyamat következésménye volt, és a művészettörténet-írás szemszögéből lényegében az antik előzmények után Európában a XIII. század végén, a XIV. század elején zajlott le.

A művészet mint a társadalmi jelenségek között elkülönülő jelenségsz csoport és a róla való esztétikai meditáció már jóval az európai kultúra kifejlődése előtt megtalálható – elég csupán a kínai civilizációra utalni, ahol is az esztétika nagyon hamar önálló diszciplínává vált. Megfigyelhető egyfajta műfajcentrikus, normatív jellegű esztétikai gondolkodás, amely azonban, velejében ahisztórikus volt. A műfajszabályokról való bármily logikus és ányalt gondolkodás ugyanis még önmagában nem vezet el a történeti gondolkodáshoz. A művészet kialakulása, a róla való reflexió – tehát mindenfajta művészettörténeti gondolkodás két alapfeltétele – mellett hiányzott még a harmadik összetevő. A kínai civilizáció és filozófia lényegét illetően ahisztórikus jellegű, a filozófiai szintre emelt tradicionáliszmus és konzervativizmus, a stacionárius gazdasági struktúra eleve megakadályozta a történeti tudat, a fejlődéskoncepció kibontakozását és megszilárdulását.

E feltételek hiányoztak az ókori magaskultúrákban is, jóllehet e korok művészi gyakorlata művészi éntékét illetően úgyszólván felülmúlhatatlan, a művészet azonban nem vált önálló kulturális szférává, nem szerveződött önálló társadalmi intézménnyé. A művészi jelenségekre vonatkozó reflexiók is beleolvadtak a mágikus-mitológikus világkép gondolati rendszerébe, még olyannyira sem önállósultak, mint a kínai kultúrában. Jellemző például, hogy a prehellén antikvitásban az eszté-

Ahhoz, hogy a művészettörténet mint tudományos diszciplína létrejöhessen, több tényező találkozása kellett. E tényezők között legfontosabb magának a művészetnek kialakulása, illetve bizonyos társadalmi jelenségek művészetként való elfogadása volt. Ennek előfeltétele, hogy a társadalom életmegtérülési, anyagi és szellemi kultúrájának ter- mékei, tárgyi valósága és képzeti kreációi között létrejőjön valami olyan új jelenségsz csoport, amely involválja új kategóriába való sorolását, az autonómiára törő szféra kialakulását és intézményesítésének szükségét. Hangsúlyozni kell, hogy ez nem azonos az esztétikai érzék kifejeződésével, hiszen az már potenciálisan benne rejtett az ember emberré válásának folyamatában. Az emberiség első gyakorlati eszközei – kőbalták, szakókák – már a készítőik intencióitól függetlenül esztétikai jelentést is sugallnak, a mai *design* ősei, ugyanis a célnak megfelelés, a megformálás mikéntjét is magukban hordják. A funkcionális esztétika már akkor megszületett, mikor az esztétikum, az esztétikai gondolkodás fel sem merülhetett, fel sem vetődhetett, tehát valamiféle autonóm esztétikumnak vagy – ezen túlmenően – valamiféle művészetnek társadalmi tudatosodása. A potenciálisan esztétikai, művészeti jelentést is hordozó elemek nem szerveződtek autonóm művészeti szférává, belesimultak az expresszív kultúra egyéb jelentéshordó tényezői közé.

Mindez azonban nem csupán az ókori kultúrára érvényes, hanem

tikai értelemben vett „szép” jelenségekre lényegében nincs önálló fogalom, a „szép” jó, a jól megcsinált, használható, csinos stb. színvonal, illetve ármánya, az Újbirodalom irodalmában, a szerelmi dalok ideálizált szexualitásban ugyan már felcsillan az esztétikum, a mágikus-vallásos szférához és a tárgyi kultúrához erőteljesebben kötődő képzőművészetben azonban fel sem merül a megformálás esztétikai önértéke, nincs tehát esztétikai reflexió. A prehellén civilizációkban minden bizonyos e vonatkozásban a krétai kultúra lehetett vízvonalasító – hiányoznak azonban az írásos történeti dokumentumok, amelyek informálnának a művek társadalmi befogadásáról, értelmezéséről, egyáltalán funkciójáról. Csupán magukból a művekből lehet arra következtetni, hogy milyen szerepet játszhattak a krétai kultúrában. A jelen összefüggésben nem mérve, hogy a művek formavilágát, tematikáját, expresszióját analizáló René Huyghe-nek van-e igaza, aki a stílusanalízis alapján véli felfedezni a „művészet új koncepcióját”, amelynek jellemzője a vallási funkció szolgálatától elszakadó, önelvű művészi értéket teremtése; vagy Paul Faure-nak, aki ettől eltérően épp egy új, életigenlő vallás túlkörződését látja e művekben – tény, hogy a krétai kultúrában a művészet más szerepet játszhatott, mint a korábbi magas civilizációkban. Az azonban nyilvánvaló, hogy a krétai kultúrának meghatározó szerepe volt a későbbi „mediterrán civilizáció” kialakulásában – ám a történeti források hiánya, illetve a deszifrázás nehézségei miatt jelenleg még rekonstruálhatatlan, hogy e megújulás mit jelentett a társadalmi tudat reflexiója viszonylatában.

A jelen ismereteink szerint ezért a művészetről való tudományos és történeti gondolkodás létrejött a görög-római kultúrához köthető. A görög kultúra vívmánya a társadalmi tudatszféra autonómiájának elfogadása, egyáltalán az autonómia elvének kidolgozása. Jóllehet a görög világképe végső fokon a mitológia nagy gondolatrendszerébe illeszkedett, ezen belül azonban egyértelmű a tudatformák differenciálódása, a szféráknak megfelelő gondolkodás autonómiára való törekvése – mint ezt a görög filozófia önálló megismerési formává, világmagyarázattá szilárdulása példázza. Lényegében ezért válhatott a görög

antikvitás a szigorú értelemben vett tudományos gondolkodás alapjává, megtalálhatók már a később intézményesülő természet- és társadalomtudományi diszciplínák csirái. Mindenfajta autonómia lényege a belső vezérlés, az önelvű problematika kidolgozása. E folyamat megfigyelhető a görög építő- és képzőművészetben is. A funkció magától értetődően még kötődött a kultuszhoz, az ikonográfia a mitológia nagy témáihoz, de minden területen egyértelmű, hogy a művek esztétikai funkciót is teljesítenek, lényeges meghatározó már a művészi koncepció, a megformáltság – azaz formálódás –, márpedig a forma mindig valami belső elrendező elv megnyilvánulása. A szimmetria, a kánon, az ellentétek egységéből kibontakozó harmónia, azaz a kontraposztó mind *par excellence* művészi minőség is, megközelítése, értelmezése sajátos esztétikai szempontokat is igényel – jóllehet ugyanakkor joggal tekinthető a görög kozmoszértelmezés modellálásának is. A művészet autonóm problémáinak elismerése mellett ugyanakkor – eltérően a korábbi távol- és közép-keleti magaskultúráktól – kibontakozik a dolgok történetiségének gondolata is.

Mindez természetesen hosszú folyamat eredménye volt. Így például az esztétikai szakirodalom elmélyülten foglalkozott a szép fogalmának fejlődéstörténetével. Ráműtattak, ha egy tárgyat szépnak minősítenek, ez még nem jelenti azt, hogy egyúttal a művészet birodalmába is sorolják. Jóllehet már Homérosz láttatón írja le Akhilleusz pajzsát, megteremtve ezzel a műtárgyleírás egyszerre szabatos és irodalmi toposzá is való műfaját, és a tárgyilagos műtárgyleírásra számos példa található Hérodotosznál is, mindez azonban még nem azonos az esztétikai minősítéssel, erre igazában majd csak Lukianosznál találunk példát. Az esztétikai ítélet kialakulásának előfeltétele volt a művészet társadalmi funkciójának önállósulása, az önelvű alkotómunkának mint művészi tevékenységnek elfogadása. A szakirodalom sokat foglalkozott azzal a problémakörrel, hogy miként zajlott le – mint ahogy Pierre Verriant megfogalmazta – a „láthatatlan prezéntációjától a látvány imitációjáig” vezető folyamat, azaz miként vált a transcendentalis jelölő funkciójú, archaikus idolból, a *xoanonból eikón* és *miméma*.¹⁴ Számként most csupán a végeredmény érdekes: a korábban elsősorban

kultikus tárgyának, illetve a mitológia képi-figuratív illusztrálásának tekinthető képeket és szobrokat kezdtek művészekként is értelmezni. A művészet feladatának ugyan továbbra is a kultusz szolgálatát, a nevelő feladatok teljesítését tartották, de egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy mindez autonóm művészi eszközökkel történik. Egy isten vagy kultúr-hérosz ábrázolása megítélésük nem azt kutatták, hogy az mennyire felel meg az istenről, héről kialakított képnek, hanem inkább, hogy mennyiben felel meg a művészet szabályainak, a kánonnak, az ideálmegfogalmazásnak, a *mimézis* követelményeinek. Mindehhez társult az alkotó művész személye iránti érdeklődés, a művek időbeli elrendezése, a stílusrevolúció megsejtése, amely alapja a művészetről való mindefajta történeti gondolkodásnak. Egy időben jelentkezett tehát a művészettörténet megszületéséhez szükséges három tényező: a társadalmi gyakorlatban, a környezet és tárgyeremtő aktusban önálló szférává váló művészet kialakulása, az erről való esztétikai reflexió és a dolgok történeti létének, a történetiségnek tudata. Ennek megfelelően az i. e. V. századtól kezdve, majd különösen a hellenizmusban és a római kultúrában felvillantak a művészettörténet-írás korai műfajai. Elég csupán a művekről írt epigrammákra, e fiktív leírásokra utalni, amelyek részben irodalmi-retorikai műfajnak minősíthetők, részben forrásértékű műleírások. Mindenképpen tükrözik azonban a kor művészetéről vallott nézeteit. Kifejlődött a mai bedekker-irodalom őse, az utleírás, sajátos örvözte a topográfiai leírásoknak, a néprajzi, mitológiai, kuriózumok és hiedelmek gyűjteményének. E műfaj klasszikusánál, Pauszaniásznál már feloszlott a sajátos művészettörténeti érdeklődés is: az antikvitás tisztelte, a helytörténeti és művészettörténeti megközelítés elegyítése, az ikonográfiai érdeklődés, a kultuszok iránti fogékonyság, bizonyos értékkategóriák érvényesítése és a hellenizmussal szemben a „régidők” magasztalása.

Hatott a már egyre inkább önállóvá váló művészettörténeti gondolkodásra a római műgyűjtemények létrejötte, ezek feldolgozása lehetővé és szükségessé tette a stílusbeli összevetést, a tematikai és ikonográfiai csoportosítást. Xenophanész, az eszményi szép és a valóság közötti viszonyt elemző Quintilianus, Durisz, Antigonosz és mindenkélt Plin-

nus írásai már nem csupán történeti források, dokumentumok, hanem a művészettörténet-tudomány szempontjából is rendszerező, értelmező feldolgozások. Kezdték tehát kibontakozni a forráskritika, a stíluskritikai vizsgálathoz alapozó mestermeghatározás, az attribúció, a művészettörténeti kronológia, a hatásvizsgálat, a művészet fejlődésének hipotézise – tehát mindaz, amely a művészettörténet-írás módszertanának és műfajainak alapját alkotta.

Az antikvitásban rögződött nézetek sokáig meghatározták a művészetről való gondolkodást, számos értelemben még ma is hatnak, mint ahogy a filozófiában Platon és Arisztotelész kérdésfelvetései és válszai ma is relevánsak. Jellemző például Vitruviusnak, ennek az i. e. I. század végén működő hadmérnöknek, építészteoretikusnak hatása, nélküle nincs Alberti, Palladio vagy a francia klasszicizmus építészteóriája. Az építészet, mint a mesteremberi praxis és a tudományos számítás egysége, az építészeti jel és jelentés megkülönböztetése, a célnak megfelelés, a dekorumelv kifejtése, azaz annak hangsúlyozása, hogy minden épületet három szempontból kell megbírálni, mégpedig a mestertemberek ügyessége, a pompa és a dispositio (építészeti megoldás) szempontjából – és folytatni lehetne Vitruvius számos ma is érvényes megállapításának sorolását – mind azt mutatják, hogy az antikvitásban már tudományos feladattá vált a művészetről való gondolkodás. Számos más példa is említhető. Az olyan gondolatok, mint a művészet társadalmi szerepének felismerése, a művész helye a társadalmi struktúrában – elég utalni csak Cicero erre vonatkozó megjegyzéseire –, a *mimézis*, az *ars imitatur naturam* követelmény megfogalmazása, a művészet mint az idea tükrözésének platonikus, illetve neoplatonikus képzete, a hasznos, a célszerű és a szép összefüggésének, tehát a funkcionális esztétikának megsejtése – Szókratésztől Ciceróig felbukkanó gondolat –, a műfajelméleti alapvetés: mind már arról tanúskodnak, hogy az antikvitás megvetette a művészettörténet-tudomány alapjait, és részben meg is határozta problematikáját. Joggal mondhatjuk tehát, hogy az egész európai human kultúrához és tudományhoz hasonlóan a művészettörténet-írás is a görög és latin antikvitás alapjaira épült – nem

véletlenül hangsúlyozta ezt Panofsky említett korszakos tanulmánya, vagy a Panofsky elveit a legméltóbban folytató Biatostocki.

Sokaig úgy vélték, hogy a középkor évszázadai megszakították az antik értelmezésű művészi tevékenységet, és ezzel lehetetlenné vált a művészetről való tudományos gondolkodás is. Késéigkivül, mint láttuk, az antik művészettörténet-írás létrejöttének alapfeltevéle volt a művészeti autonómia és a fejlődéskoncepció elismerése, márpedig ezek a középkorban kétségessé váltak. Olyan értelemben, mint az antikvitásban, nem is beszélhetünk önálló művészeti szféráról, a vallásos világkép dominanciája – eltérően a görög és római mitológiától – homógen expresszív kultúrát hozott létre, amely magába olvasztotta a művészetet is. Végeredményben ugyan az antik mitológia is a szolgáltatába állította a művészeteket, hiszen azok feladata többnyire a kultusz szolgálata, és a társadalmi reprezentációhoz kötődő művek témája is túlnyomórészt mitológiai, de a görög kultúra ugyanakkor elfogadta a művészet viszonylagos autonómiáját, „funkcionális izolátum” jellegét is – a középkori világkép azonban e tekintetben elfogultabb és agresszívebb volt. Elég összehasonlítani az ókori szerzők útleírásait egy keresztény hívó feljegyzéseivel, például az i. sz. 400 körül keletkezett *Peregrinatio Aetheriae*-vel, azaz Aetheria zarándokútjával. Míg például Hérodotosz a művészetet a kultúra szerves részeként értelmezte, az abdési Hékaiatosz i. e. IV. század végén helyszíni tanulmányok alapján ír Egyiptomról, felfedezvén az egyiptomi művészet sajátosságait; Pauszaniász leírásai pedig, mint utaltunk rá, a szerző történeti érzékéről is tanúságot tesznek, egyszerre érdeklik ugyanis a topográfikus és művészeti dokumentumok, felfigyel az ikonográfia és a kultuszok problémájára – ezzel szemben a császári udvarral is rokon, a spanyolföldi Galiciából induló Aetheria útja inkább zarándokút, jöllehet nyitott szemmel jár: *ut sum satis curiosa*: felkeresi az ó- és újtestamentum szent helyeit, és mindazt, amit lát, a keresztény vallás, a liturgia szemszögéből értelmezi és értékeli. Vagy a közel egy évezreddel későbbi Villard de Honnecourt utazási vázlatkönyve, „proporcióbana”: a művészet mint praxis, észrevételei egy kiváló építőmester szakmai feljegyzései, minden emléket a gyakorlat szemszögéből vizsgál, mit lehet belőle átvenni, felhasználni a

konkrét feladatok megoldására. Lényegében inkább egy készülő tan-könyvhöz írt feljegyzések, mint művészettörténeti vagy esztétikai reflexiók.

Ugyanigy a praktikumot szolgálták a középkor „receptkönyvei”, a különféle szakmai kézikönyvek, a nehezen megszerzett, esetleg újra felfedezett szaktudást, technikai ismereteket továbbadni hivatott szak-könyvek is, a klasszikus példának tekinthető Theophilus Presbyter *Scedula diversarum artium*-jától az Anonymus Bernensisnek a miniatura-, iniciáléfestőknek és könyvkötőknek szóló szakkönyvecskéjén, Maestro Antonio de Pisa traktátusán vagy Jean de Bégue kompiliációján át az athosi festők normatív szabályokat összegező kézikönyvéig. Jóllehet a bizánci kultúrkörben tovább él a topografikus irodalom – elég csupán Prokopiosznak az „épületekről” írt könyvére utalni. Műve retorikai re-meklés, érződik benne a térhatás élménye, azaz nemcsak a korabeli építéset egyszerű forrása, hanem a korabeli építészeti recepcióé is. E topografikus irodalom emlékei még a XV. században is jelentősek. Emellett tovább él az antikvitásban kialakult *eképhrasis* irodalom, azaz az egyedi művek leírása, ez a fikció és a valóság közötti sajátos átmeneti műfaj. A latin nyugaton is számos példája van a poétikai művészeti irodalomnak (Nolai Szent Pál), az irodalmi velletásű, műveket leíró levélinek (Nyssai Szent Gergely), kincstár-inventáriumoknak – azaz a mai múzeumi katalógusok ősenek –, mint ahogy Suger apát Saint-Denis-leírása is felmérhetetlen kultúrtörténeti forrás. Am ezek vagy az antik példák továbbélései – tehát a művészetről vallott antik nézetek konzerválói –, vagy pedig céljukban, szemléletükben alapvetően eltérnek azoktól, tükrözik a művészet új, szolgáló funkcióját, és ezzel önelvű problémakörének, autonómiájának háttérbe szorulását.

Ahogy Plátón és Arisztotelész munkásságában a művészetről való filozófiai elmélkedés filozófiai rendszertük szerves részévé vált, és megállapításait hatása évszázadokon át nyomon követhető, úgy a középkori gondolkodók is a szépségről, a fényről, az *artes liberales*-ről, a „műtárgyról”, az *opus artificiali*-ről, a mű látványi karakteréről számos olyan megállapítást tettek, amelyek a későbbiekben a művészet-ről való gondolkodás, a művészetfilozófia és a művészettudomány alap-

jává váltak, mint ahogy Aquinói Szent Tamás szépségkritériumai, azaz az *integritas sive perfectio*, a *debita proportio sive consonantia* és az *claritas*, visszacsengenek majd a reneszánsz teoretikusainál is. Sőt az középkori gondolat, amely a műtárgyat az anagógikus út összevetőjeként értékeli, hat majd a modern művészettörténet-írára az interpretációs modellek kialakításakor, mint ahogy erre Panofskynak és Sedlmayrnak a régészeti struktúrákon alapuló értelmezésskémiájával kapcsolatban a szakirodalom több ízben rá is mutatott. Vagy hogy egy korábbi az antik és a középkori filozófiai gondolkodást összekötő szerzőre, Plotinoszra utaljunk – akinek neoplatonikus filozófiai rendszere lényegében a reneszánsz művészetértelmezésnek egyik alappillére –, mikor a művészi formaadást „ontológai alkotóaktusként” (Ernesto Grassi) értelmezi, és mint ilyet a lét feltárulkozásának tekintti, tulajdonképpen Heidegger művészetértelmezésének gondolati előlegezője.

Mind az impozáns antik előzmények, mind a későbbiekben a művészettudomány vetületében oly fontosá váló, a művészettel foglalkozó iskoláztatási gondolkodás ellenére, a művészettörténet-írás mint tudományos diszciplína az itáliai fejlődés, mindenekelőtt a protoreneszánsz és a reneszánsz terméke. Ha földrajzilag is lokalizálni akarjuk: Firenze. Ez a pénz és a szellem arisztokráciáját egyesítő, intellektualizmusában, szellemi ráartításágában fölművelhetetlen város – máig is a Rembrandt, az *urbisot* föltülműlni akaró *città*, az újkori város jelképe –, amely az ember helyet teremtő akaratával leigázta a természetet, és soha nem engedte érvényesülni a „helótákat”, és túlélte még Savonarola dühödte plebejus aszkétizmusát is, e hideg, gögös, arisztokratikus város szűl meg a humanizmus eszméjét és vele együtt a művészettörténet-írást is a *par excellence studia humanitatis*. Megszülte, mint autonómiára teremtő tudományt. E város teremtette újjá a művészeti autonómiát az antik eszméjét is, az erre reflektáló teóriák önálló intézményét, az Akadémiát. Márpedig ez az előkelő származás évszázadokra rányomta bélyegét a művészettörténet-írás gondolatrendszerére, a saját magáról kialakított és a többi tudomány által elfogadott imágójára. Nem véletlen, hogy még a minden értéket megkérdőjelező, „kalapácsos filozófus”, Nietzsche eszméin nevelkedett Aby Warburg is, aki pedig alap-

saiban ingatta meg a művészettörténet-írás premiszáit, magának a művészettudománynak a szakmai konszenzus által elismert értékstruktúráját, őszinte pillanatában megvallotta magáról: *Ebreo di sangue, Amburbese di cuore, d'anima Fiorentino* (vér szerint zsidó, szíve szerint hamburgi, lelkében firenzei), és azért tanulmányozta a pueblo indiánok kultúráját, hogy analógiát találjon, és megértse a formalizált ceremóniává szublimált quattrocentobeli firenzei rítusok rejtett értelmét és funkcionálitását. Tetszik vagy nem tetszik, e szakma Firenze szülötte, és évszázadokon át magán hordta a szellemi arisztokrácia gögöjének bélyegét.

Az itáliai fejlődésben – a művészettörténet-írás korábbi terminológiáját használva –, a trecentótól az érett cinquecentóig tartó periódusban ismét találkozott a művészettörténet-írás megszületéséhez szükséges mindegyik feltétellel, azaz a művészeti szféra autonómiává válása, a művészet mibenlétéről meditáló, mind tudományosabbá váló gondolkodás és a történetiség tudata, azaz a dolgok fejlődési, sorba állítása és a szüntelen jelenidő-képzettel, a középkor időértelmezésével szemben a múlt-jelen-jövő hármasság tudatos átélése. Mindez párosult a művészszemélyiség felfedezésével, a művészetet létrehozó egyén alkotó gesztusának elismerésével. Ez utóbbi egyébként sokáig a művészetről való gondolkodás és a művészettörténeti feldolgozás legfontosabb elemévé vált. Mint annyi más, ez is a görög kultúrában vált érdekessé, hiszen ők keresték a művészet megszületésének kutatásakor a teremtő mestereket, akik átléptek a *xoanon*-teremtés és az *eikón* megalkotása között húzódó mezgyén. Így vált mitikus hőssé Daidalos, a kézművessorból a művész rangjára emelkedő kultúrhérosz – akinek alakjában egyébként összekeveredett a mükénéi korból ismert építész nevé és egy i. e. VII. században tevékenykedő szobrász emléke, a hagyomány szerint nevéhez fűződik a monumentális szobrászat megteremtése. A későbbiekben is Zeuxisz, Apellész, Prótagenész már néven nevezett művészek, nem is beszélve a szobrász Polükleitoszról, Pheidiaszról, Praxiteleszről vagy Lüszipposzról, hiszen létezésüket már történeti dokumentumok is igazolják, jöllehet a művészettörténet-írásban nem annyira hűs, vér egyéniségként, személyiségként jelennek meg, hanem inkább művészettörténeti meshősök, irodalmi toposzokká vált anekdoták hősei,

egyéni arc nélküli típusok, mint a görög színjátszás alakjai. Lényegében még a törzsi kultúrák „kulturhéroszainak” utódai, akiknek birtokában van a „megjelenítés” varázslótudása, a természet, illetve a látvány újratemetésének, a mimézisnek mágikus ismerete. Ha a neveléstörténetileg hitelesek is, s művek is köthetőek a nevekhez, az itáliai portoreneszánsz festőkhöz, szobrászaihoz hasonlítva mégis inkább irodalmi figurák.

Az itáliai fejlődésben azonban alapvető a változás. Akiket néven neveznek, azok a kiváló kézművesmester és az *invenzionéval* megáldott művész sajátos ötvözetei. Magukon viselik még a középkori kézművesek, a *lege artis* műremeket alkotó mesteremberek vonásait, joggal mert legtöbbjük amellett, hogy hivatását tekintve festő vagy szobrász ugyanúgy tekinthető örvösnek is, akiknek műhelyében – mint Donatelloóban – még székeket is fabrikáltak. Ugyanakkor már individuumok a szónak a modern kora érvényes jelentésében. Elég csupán a kiváló ötvösszobrászra, Ghibertire utalni, aki a művészetről való gondolkodásban és a művészettörténet-írás kialakulásában is meghatározó szerepet játszott. Művészi munkájában és írásaiban is egyaránt nyomon követhető, hogy miként válik az itáliai fejlődés során a mesteremberről szüretén művész. A Battistero második bronzkapujának pályázatán nem csupán vetélytársait – köztük a zseniális Brunelleschit – alkanta túlszárnyalni, hanem az első kapu mestere, Andrea Pisano művénél is „remekebbet” akart alkotni – vérbeli céhmesterként vállalta tehát versenyt elődeivel és társaival. A harmadik kapu, a Porta del Paradiso készítésekor azonban már nem elődeivel és versenytársaival viaskodik, hanem a feladatban rejlő művészi problémáikkal, azaz az ideával. Művészi fejlődésével párhuzamos művészettörtéti bontakozása. Híres festményről vagy szoborról ír, már nem mint a mesterség szabályainak megfelelő kézművesterméket említi, hanem a teória által vezérelt alkotó munka termékeként. Írásaiban megjelenik már a *disegno* fogalma, a későbbi művészettéoriák e bűvös kulcsszáva, amelynek jelentése több mint „rajz”, a művészi alkotásban megfogalmazott eszmétördek, az idea koncipiálásának elnevezése – ez már nem a mesterember tökéle-

tessegre való törekvése, hanem a művészetnek a transzcendenciával való kacéknakodása.

Mikor az itáliai quattrocento és cinquecento művészetirői, a frissen felfedezett római előképekre támaszkodva, megteremtik a művészettörténet-írás első klasszikussá váló műfaját, amely máig is él, a művészet-életrajzot, nem a kulturhéroszok tetteire emlékeztető művésztoposzokat élesztik újjá, hanem valóságos történeti személyekről írnak, forráskritikailag is igazolható konkrét személyekről, akik végrehajtották a nagy ugrást a kézművesléttől a művészlétig és öntudatig.

Mindaz azonban kezdetben összefonódott *A Város*, azaz Firenze dicsőítésével, annak története megírásával. Szükségszerű volt ez, hiszen a valódi történeteszemlélet és a belőle sarjadt történetírás is alapjában az önlegitimációját nárcisztikusan kereső arisztokratikus város, Firenze szülötte. A művészettörténet-írás egyik első képviselője, Filippo Villani, Vasari elődje is firenzei humanista volt, tiszte Boccaccio korábbi tiszteinek folytatása: hivatásos Dante-kommentátor. Egyébként már az a tény, hogy valakinek fizetett foglalkozása a Dante-interpretáció, önmagában mutatja, hogy az itáliai fejlődésben milyen rangra emelkedett az irodalom és a művészet; a vele való foglalkozás lényegében egyenértékű a bibliamagyarázattal. A firenzei humanisták tehát felfedezték, hogy egy közösség identitástudatának, mitológiájának, szimbólumrendszerének kialakításában mily sokat nyom a latban az irodalom és a művészet. Mikor Villani, nagybátyja, Giovanni, és apja, Matteo híres firenzei krónikájának folytatását vállalva kiadja *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus* című művét, és ebben helyet szorít a művészeknek is, elsődlegesen nem művészettörténeti érdeklődés vezérli, hanem – egyébként akkor joggal – a világ közepének tartott, szeretett szülőváros, Firenze dicsőítését akarja megírni, a festőket besorolva a város híres szülöttjei közé – ugyanakkor Giotto élettrajzában sort kerít a firenzei festészetnek már művészettörténetileg is szabatos, átgondolt fejlődésrajzára. Nála fogalmazódik meg az évszázadokra nézve meghatározó jellegű gondolat: a művészetet – amelynek itáliai földön első igazi képviselője Giotto, tehát egy firenzei mester – nem lehet a kézműves rangú *artes mechanicae* közé sorolni.

Joggal írja a művészettörténet-írás forrásait és a tudományá válsás stációt számba vevő és nyomon követő Julius von Schlosser, hogy Villani azoknak a művészanekedotálnak a kvintesszenciáját nyújtja, amelyek leginkább Firenze nagy nemzeti *epopeiájából* nőttek ki, mint tarka gyomok egy hatalmas kváderéptmény hasadékaiból.¹⁵

Egyébként az, hogy Villani Giotto-ra hivatkozik, más szempontból is jellemző: a művészet alakulása és a róla való reflexió szimbiotikus, segíti egymást. Természetesen a meghatározó a művészet alakulása, a teória utólag összegezi az új művészeti tapasztalatokat, de a megfogalmazás segítségével hozzájárul, hogy a művészet tisztázza tudja az előtte álló feladatokat, szembenézzen lehetőségeivel, Giotto-t azonban – jelen tudásunk szerint – nem segítette semmiféle teória stílusának kialakításakor, márpedig életművére több mint fél évezreden át úgyszólván mint axiomatikus argumentációs bázisra épített a művészettörténet-tudomány. Cennino Cennini *Libro dell'arte*-ja az első olyan traktátus, amely túllép a középkori receptkönyvek szintjén, és amelyet joggal minősít a szakirodalom a quattrocento elméleti írásai előfutárának, amely elsőként hirdette meg például a természet utáni rajzolás követelményét, már jóval Giotto tevékenysége után fogalmazódott meg. Szerzője akár Giotto dédunokája lehetne, lévén állítólag a Giotto-tanítvány Taddeo Gaddi Agnolo nevű fiának tanítványa. Kezdetben tehát inkább a teória támaszkodott a művészeti gyakorlatra – majd a manierizmusban változik a helyzet. Villani Giotto-ban látja az új művészet megteremtőjét, szerinte ő érte el először művészetében a szabad művészetek rangját, eljutván az élethű ábrázoláshoz. Ghiberti szerint pedig ő volt, aki visszaadta a művészetnek a „természetességet” és a „nemességet”, nem hága át a helyes mérték határait.

Villani és Ghiberti tehát – több kortársukhoz hasonlóan – Giotto művészetére alapozva már új művészetfogalomra építettek. E művészetfogalom azonban nem csupán a művésztől való kora reneszánsz kori gondolkodás jellemzője, hanem sok vonásában meghatározója a tudományá váló művészettörténet-írás további sorsának. Hogy mindezt miért kapcsolták össze a már-már mítikussá növekvő Giotto tevékenységével? A modern szellemű individuum megszületésének, az em-

beri autoritás magára ébredésének kora ez, kellett, hogy a teremő akus konkrét egyénhez kötődjék. Nem Dante, egy firenzei volt-e az, aki megszabású művében a költői vízió erejével rendszerbe foglalta az egész emberi univerzumot, önerőből megteremtve azt a totalitást, amely egyébként csak az évtizedeken, sőt évszázadokon át épült katedrálisok sajátja volt? A művészettörténet-írás Panofskytól kezdve Ringbomont át Beltingig számos kiváló elemzésben vázolta, hogy miként zajlott le az európai kultúrában az ikontól a képmásig, a transzcendentális jelölő funkciótól a fiktív valóság teremtettségig, tehát a művészi szféra kialakulásáig vezető folyamat – mindennek paradigmámatikus modellje azonban Giotto munkássága volt.¹⁶

A reneszánsz kori művészetértelmezés, a művésztől való gondolkodás – kimondva, ki nem mondvá – lényegében a művészeti autonómia elve köré jegecesedett. Említettük, hogy e princípium a világtörténelemben először a görögöknél merült fel, nem hiába vallotta magát a reneszánsz az antikvitás újjászületésének. A reneszánsz ugyanis újra felfedezte a tudatszférák autonómiájának elvét, amely olyannyira oponált a középkor heteronóm szemléletével.

A művészeti autonómiának előfeltétele volt a művészetként értelmezett jelenségek önelvűségének, belső törvényrendjének felismerése és igazolása. Ehhez a művészet önállóságát két vonatkozásban kellett bizonyítani: a természethez, illetve a mindennapi valóság praxisához, a mindennapok tárgyi világához való viszonyában.

A reneszánsz a művészet-termesztet viszonyrendjét illetően látszólag ellentmondásos nézetet képviselt. Az új művészet protagonistájának minősített Giotto legnagyobb érdemének a természetűséget tartották, azt becsülték művészetében, hogy a bizánci és a középkori festészet normatív skémaival szemben a közvetlen természetfigyelésre támaszkodott. Formálisan tehát követte a római szerzőknél megfogalmazott művészetkövetelményt: *ars imitatur naturam*. Itt is bebizonyosodott azonban, hogy e fogalom mennyire történetileg meghatározott, tehát relatív értelmű, mennyire mást minősít egy kor „természetnek” és „utánzásnak”. A reneszánsz teoretikusoknál ugyanis a természetutánzás sokkal összetettebb, mint ahogy ez a római szerzőknél felmerült –

bár ott is megtalálható az egyértelmű illuzionizmussal szembeni korrektívum! -, ezért is válhatott a későbbiekben a művészetről való gondolkodás talán legfontosabb meghatározójává. A reneszánsz teoretikusai ugyanis önálló miméziskonceptiót dolgoztak ki.

A mimézisfogalom, mint a művészettel szemben támasztott követelmény, a görög antikvitás szülőtte. Kezdetben egyértelműen az ember természetutánozó képességére utalt, Démokritosz például úgy vélte, hogy az ember az olyan kardinális képességeit, mint a házépítés, a szövés, az éneklés, az állatok utánzása révén tanulta meg. Szókratész *mimétiké techné*-ről beszél, amely több, mint a kézműves utánozóképesége, a megcsinálás, az „utánacsinálás” tudománya, magában foglalja a már a célnak megfelelés teleologikus követelményén túli feladatot, a szépségre való törekvést is. A szobrász például úgy utánozza a természetet, hogy szelektál, kiválaszt, azaz több alak legszebb tulajdonságát egyesíti, és tükrözi a figura érzélemliségét, jellemvonásait is.

Közismert, hogy Platon és Arisztotelész munkásságában polarizálódott a mimézisértelmezés görög elve, és lényegében e két pólus között oszcillált minden további mimézisértelmezés. A lényeges eltérés annak eldöntésében rejlett, hogy tulajdonképpen mire vonatkozik a mimézis, mit kell utánoznia a művésznak? Mi az a valóságosan „létező”, amelyben a valódi lét nyilvánul meg, a valódi létező munkálkodik? Platon szerint az örök idea, a transzcendentális létező, mindenfajta megközelítés ennek csupán árnyékvilágát utánozhatja, csupán a matematikának, a geometriának adatik meg, hogy valamiképp adekvát képet adjon az ideák létszférájáról. Arisztotelész más választ keresett. *Poétikájában* klasszikus megfogalmazását adta a mimézisnek: „Úgy látszik, a költészet egészében két ok hozta létre, mégpedig természeti okok. Az utánzás vele született tulajdonsága az embemek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömet lel az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészeti alkotások példája: vannak olyan dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy

a felismerés nemcsak a bölcssek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is - csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendeznek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megálapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem valami más. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok.”¹⁷ Arisztotelész a továbbiakban a művészeti ágakra vonatkoztatja a felismeréseket, így véleménye szerint: „a költő utánoz, éppúgy, mint a festő vagy bármelyik más képmás alkotó”.¹⁸ A szakirodalom már számtalanszor tisztázta, hogy az arisztotelészi mimézisértelmezés korántsem azonos a természet látványilag hű utánzásával, szerinte az ember ethoszának utánzása a legfőbb cél, ezt pedig leginkább a „muzika” fejezheti ki, a képzőművészeti műfajok tehát csupán közvetett mimézisre alkalmasak. Megfogalmazása - a későbbiek során némi jelentésmódosulással - az *ars imitatur naturam* elv megalapozójává vált, minden olyan teóriának alapjává, amely a művészet feladatát a természet hű reprodukciójában, utánzásában látta.

A hellenizmus során a mimézisértelmezés számos változáson ment át, érződött az általánosnak mondható szubjektívizálódási folyamat hatása. A sztoa gondolatalkörében az érzelmi észlelés meghatározó szerepe hangsúlyozódott, az pedig magában foglalta az illuzionista ábrázolás problematikáját. A mimézisnek illuzionista, naturalista felfogása azonban átmeneti stádiumnak bizonyult, a későbbiekben az utánzás elvével fontosabb a fantázia teremőtereje, a művészet utánozó karakterénél jelentősebb numinózus jellege. A spiritualizálódási, szubjektívizálódási folyamat logikája szerint a mimézis a mindent átható világentelem alkotó aktusának utánzását célozta. Philo Judaeus úgy vélte, hogy a művészet feladata nem a természet külső alakjának, hanem belső princípiumainak utánzása, a művészet „úgy alkot, mint a természet” - egyébként a megfogalmazás úgyszólván szó szerint visszatér majd a manierista teoretikusoktól kezdve egészen Picassóig és Klee-ig is. Plótinosz filozófiájában a szépség a legfőbb eszme, a tiszta lét feltárulkozási formája - erre vonatkozik a mimézis, amely elsődlegesen szellemi

tet követni, mint tanítvány / s így a művészet Isten unokája.”²⁰ E megfogalmazásban benne rejlik még a középkor művészetértelmezése, hiszen a XIII. századi skolasztikus, Robert Grosseteste szerint is a művészi tevékenységben az ember a szép megalkotójának, Istennek teremő munkáját utánozza, és Aquinói Tamás megfogalmazása sem sokban különbözik ettől. De már benne van az ízig-vérig reneszánsz gondolat is: a természetet tanítványként kell követni, hozzá hasonló módon kell alkotni. A reneszánsz művészetértelmezésében kezdettől fogva magában foglal valami olyan követelményt, amely több a pusztán utáznál, az imitációnál. E „több” kettős értelmű. A valóságot utáznó művészetet irányítja a tudományos felkészültség és a szépség törvényeinek ismerete is. Leonardo lényegében Dante szavait írja újra, mikor a festészetről szóló traktátusa 12. pontjában – amelynek alcíme is oly jellemző: „Nem szereti sem a filozófiát, sem a természetet, aki lebecsüli a festészetet” – így fogalmaz: „Ócsárolod a festészetet, amely egyedül képes utánozni a természet látható műveit? Bizonytalán csodálatos találmányt veszel semmibe, amely filozofikus és kifinomult elmélkedéssel a formák valamennyi tulajdonságát tekintetbe veszi: tengert és tájakat, fákat és állatokat, füveket és virágokat, mindent, amit csak árnnyék és fény övez, és valóban tudomány a festészet, és a természet édes gyermeke, hiszen a természet hozta világra; vagyis jobban mondva, nevezzük a természet unokájának, mivel a látható dolgok mind a természetből származnak, és a festészet belőlük született. Tehát méltán nevezhetjük a természet unokájának és az Istennel rokonságban lévőnek.”²¹ A festészet eszerint tudomány, a matematika és a geometria édestestvére – mint ahogy csakugyan Piero della Francesca vagy Leonardo méltó társa a kor nagy matematikusainak –, és a festők a vonalperspektíva megalkotásakor nem pusztán művészi gyakorlatokra, hanem tudományos kutatásaikra is támaszkodtak. Ha a festészet tudomány – mint ahogy már pedzette Ghiberti, és vallotta Alberti vagy Leonardo –, akkor nem csupán utánozza, hanem megismeri és értelmezi is a természetet. A művészet a reneszánsz művészi gyakorlatában és teóriájában a gnoszeológia szintjére emelkedett. Mikor Leonardo megírja himnuszát az emberi szem hatalmáról, nem pusztán a már an-

aktus, nem is pusztán a természet alkotó princípiumának utánzása, hanem a valóságban föltülemelkedő szellemi szépség és rend tükröződése. ezért is válhatott ontológiai aktrussá.

A latin teoretikusoknál – így Pliniusnál, Cicerónál – egy ideig a görög teóriák éltek tovább. Cicero *Oratorában* például arról ír, hogy mindenfajta ábrázolásnál van szebb, legyen szó akár Pheidiasz műveiről is, mégpedig az, amelyet „sem szemmel, sem füllel, egyáltalán semmiféle érzék szervünkkel nem tudunk felfogni, csak a gondolkodás és értelem segítségével szerezhetünk róla tudomást”.¹⁹ Követi tehát a platóni ideatant, ugyanakkor számos példa van arra, hogy Arisztotelész miméziselméletét szimplifikálva a művészet utáznófunkciója mindinkább azonosul az illuzionisztikus természetábrázolás követelményével.

A reneszánsz teoretikus miméziselmélete is ambivalens volt, egyszerre próbálta érvényesíteni a görög premisszákat – mégpedig ezen belül egyensúlyt keresve a platóni és arisztotelészi elvek között –, és az Arisztotelész tanait vulgarizáló római szerzők illuzionista természetábrázolás-követelményét. Az elértő szemléletű eredőkből eklektikus képletnek kellett volna kialakulnia, a reneszánsz teoretikusok koncepciója azonban tudományosan, filozófiaiilag eléggé megalapozott volt ahhoz, hogy a művészetéről való teoretikus reflexió évszázadokon át építessen rá.

Természetesen a reneszánszban sem beszélhetünk egyfajta mimézis-követelményről, egészen más az a „természet”, amellyel a quattrocento „problematikusai” konfrontálódtak, mint a neoplatonista akadémia szellemén nevelkedett művészek természetképe. Közismert, hogy egy kor embere nem a természettudósok által vizsgálódásra alkalmasá preparált, absztrahált „természettel” áll szemben, hanem a mentális fel szereltsége, világgépe, szemléletmódja által kondicionált természettel, amely korántsem azonos a természet jelenségvilágának pszichofiziológiaiilag meghatározott apperceptiálásával. Ha tehát vissza-visszatérő követelmény a természet utáznása, ez csupán formálisan azonos jellegű, mert a természet fogalma, értelmezése történetileg változó.

A természetutáznás mint a művészet legfőbb követelménye már Danténál is felvetődik: „hogy mi a művészet fő szabálya: / természete-

tik szerzőknél felmerült *paragone*, azaz a művészeti ágak közötti disputában akar a festészet mellett argumentálni, nem is csak a festészetnek a kézművessorból kiemelkedő „szabad művészet” mivoltát hangsúlyozza, hanem a valóságmegismerés egyik lehetséges és szuverén módjára, a látással való megismerésre hivatkozik. A szem alkoto-rendező-megismerő tevékenységének hangsúlyos felismerés, amely napjainkig a művészettudomány egyik alaptétele.

A reneszánsz művészettoretikuskok tehát továbbra is hangsúlyozták a művészet imitativ funkcióját, de a festő és a természet közé beiktatták a tudományt, mégpedig a matematikát, a geometriát és a művészet szabályrendjét. Ahogy Alberti megfogalmazta: „Meggyőződésemm szerint minden művészetnek, a tudomány minden ágának megvannak a természetes elvei, szempontjai és útjai. Aki ezeket szorosan megfigyeli és elsajátítja, célját a legtökéletesebb módon el fogja érni.”²² A „saját elvek, szempontok és utak”: az autonóm lét és cselekvés kritériumai, mint ahogy azok a terminusok, a tárgy belső logikájának megfelelő, az értelmezni tudó kategóriák is, amelyekkel a művészetet leírják és értékelik. Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* című, kitűnő könyvében számba veszi, hogy Cristoforo Landino humanista filozófus, Albérti barátja milyen terminológiai apparátust vonultat fel a kortárs festőket – Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno és Fra Angelico – jellemezvén: mindegyik jelző, meghatározás már művészetkritikai jellegű, nem egyszerűen metafora, hanem szakmailag is differenciál. Megjelenik írásaiban az Albértitól átvett kifejezés, az autonómmá vált művészet kulcsszava, a *composizione*. Alberti klasszikussá vált szépségmeghatározása, amely szerint „a szépség valamely egész valamennyi részének bizonyos arányos alapuló összhangja, úgyhogy mit sem lehet hozzáadni vagy elvenni belőle, vagy megváltoztatni anélkül, hogy kárt ne szenvedjen”,²³ tulajdonképpen a tökéletes kompozíció meghatározása is, és a mű mint mikrokozmosz elv korai megfogalmazása. E meghatározás olyannyira részévé vált a művészet-tudományos gondolkodásnak, hogy még Wolfflin is magától értetődően Albérti szellemében fogalmazza meg az igazi műalkotást, amely-

nek legfőbb vonása a szükségszerűség, az önmagába zárttság, hozzátenni, elvenni belőle nem lehet.

A művész a természetet a matematika és a geometria ismeretében tudományos felkészültséggel és a szépség törvényei szerint utánozza – e tétel axiomatikus érvényű a quattrocentro és a cinquecento számára, e tényen nem változtat, hogy e követelmény oszcillált a mimézis platoní és arisztotelészi értelmezése között. Volt, amikor az *ordo geometricus* oldalára billent a mérleg nyelve, azaz a megközelítés numerikus, bizonyos arányok, harmoniarendek matematikai elemzésén alapult, máskor az eszményi szép, az idea intuitív átélésének követelménye hangsúlyozódott, amely csupán a zseninek adatik meg. E két szemlélet azonban sosem került antagónizmusba, mert a matematikai, geometriai igazságok előtérbe helyezése is végső fokon érintkezett a platoní örökséggel, mint ahogy a *disegno*, a *segno di Dio* az ideának rajzi koncepciólása, tárgyiassítása ugyancsak a neoplatonizmus szellemi gyümölcse.

A művészet autonómiájának felismerése és művészi gyakorlatra lényegében a természet és a művészet között új viszonyrendet tetelezett. A művész azzal, hogy a disegno révén az ideát teszi láthatóvá, túllép a puszta természetmásoláson, és ezzel el is idegeníti magát a természettől. Aki csupán másolja a természetet, az kiszolgáltatottjává válik, ám aki a látvány mögött meghúzódó lényegre kutatja, az függetleníti magát, mint ahogy egyre inkább függetlenítette magát a művészet a teológia, a vallás szolgálatától is.

A művészet autonómmá válásának feltételei közé tartozott, hogy a művészi munka valamiképp elkülönüljön a társadalom egyéb tárgyalkotó tevékenységétől, fölébe kerüljön, mert az általa létrehozott tárgyaknak van valami új jelentése, és ezzel többletértéke. E valami az esztétikai jelentés és érték volt, tehát valami olyan minőség, amely nem azonos a tárgy anyagságával, az csupán hordozója, potenciális szállója. E sajátos jelentés és érték csupán a szellemi szférában realizálódhat. A reneszánsz teoretikusai a művészetet egyértelműen és elsősorlagosan tárgyalkotó tevékenységnek tartották, de e „tárgyiság” ösztetett értelmet kapott. Leonardo gondolkodásában is meghatározó szerepet játszik az *operatione*, a megcsinálás, a tárgyat létrehozás műve-

lete, ám e tevékenység szellemmel telítődött, s mint ilyen, a szellemi tevékenységek rangjára is emelkedett. A teória szintjén is elkülönült a „tárgy” és a „műtárgy”. Az eltérés nem abban rejlett, hogy az előbbi használati funkciót tölt be, alkalmazott minőség, míg a műtárgy nem, a műtárgynak is lehetett ugyanis szigorúan kötött használati rendeltetése, ám volt valami jelentéstöbblete is. E megkülönböztetést a közép-kor nem ismerte fel, vagy nem ismerte el. A műtárgy létrehozása ekkor – lett légyen szó bármilyen műremekről – mechanikai tevékenység, a mesterségek sorába illeszkedett, ezért megítélése is a mesterség szabályai szerint történik, ez pedig formálisan azonos egy ötvösmű vagy oltárkép esetében. Az értékkritériumok – mint a gazdagság, a pompa, a nyersanyag kincsértéke, a kivitelezés mesterségbeli tökélye – mind megfelelnek az *artes mechanicae*, illetve a *technologia* követelményeinek. Ezért nincs a középkorban lényegi különbség a természet és az ember által létrehozott tárgy között, összeköti őket az eltérő származásnál fontosabb tényező, a jelentésazonosság. Az említett értékkritériumok is egyformán vonatkozhatnak egy természeti tárgyra vagy egy *opus artificialé*-re. A felhasznált anyag kincsértéke eredendően természeti minőség, és lényegében az a megmunkálás tökéletessége is. A természet utánzó mesterember kezének ügyességét dicséri, ám ez ugyanúgy természeti képesség, mint ahogy a pók is a „mesterség szabályai” szerint szövi a mértanilag tökéletes ereszű hálóját. A középkorban a természeti és az ember által létrehozott tárgy egyformán válhat transzcendentális értékhordozóvá, attól függően, hogy mennyiben kerül kapcsolatba a szakralitással. A középkori műtárgyban tehát több értéktényező találkozik: a kincsérték, a megmunkálás szabályainak tisztellete, a mesterségbeli tökély és a transzcendencia utaló szimbolikus érték. A reneszánsz átveszi ezeket az értéktényezőket, az utolsó összetevő azonban némiképp módosul: a szimbolikus érték szekularizálódik. A transzcendentális érték mellett – illetve némiképp helyette – új érték jelenik meg, amely a transzcendentálishoz hasonlóan csupán a szellemi szférában létezik: a művészi érték. Ez az új szimbolikus érték teremti meg a műtárgynak azt a sajátos auráját, amelynek mibenlétéről, majd elvesztéséről oly sokat elmélkedett az esztétika és a művészettudomány.

A tárgy műtárggyá való metamorfózisának stációit számos történeti elemzés tárgyalta, rámutatván, hogy anyagiságát tekintve a műtárgy is dolog, mint a többi ember fabrikálta tárgy, ugyanakkor valami más is, esztétikai értéket rejtél, olyan különös tárgy, amely kifejező, jelentéshordozó potenciálja miatt megköveteli a vele szembeni sajátos viszony létrehozását, amelyre Panofsky idézett tanulmányában rámutatott: a tárgy műtárgyként való tételezését. Ehhez azonban nem csupán az kellett, hogy az ember létrehozta tárgyak között elkülönüljön egy fiktív értéket hordani tudó tárgycsoport, hanem létre kellett jönnie a tárgyat műtárgyként nézni tudó embercsoportnak is. Az esztétikai értéktérmető aktus tehát elválaszthatatlan az esztétikai érzék, az esztétikai reflexió kialakulásától. Ahogy a középkori tárgyban csak az felelhetett fel a transzcendentális értékhordó potenciált, akinek intenciójában volt a transzcendencia iránti igény, ugyanúgy az esztétikai érzék is csak annak számára létezett, aki ezt egyáltalán fel tudta fedezni, igénye volt rá, és ezt az értéket – amely egyébként minden fiktív jellege ellenére csakhamar pénzben is kifejezhető volt – eszméi/anyagi értéként elfogadta. Előfeltétele volt a szellemi elit kialakulása. Az itáliai fejlődésben ez már nemcsak a klérus, hanem a tehető és művelt kereskedő-bankár patricius réteg és a szabad szellemi foglalkozású humanisták táborra. Ez utóbbiak – a modern „intelligencia” előfutárai – a klérussal ellentétben a műveket már nem elsősorban ideológiai szempontból ítélik meg, nem csupán és elsősorban transzcendentális szimbolikájuk miatt becsülik, hanem esztétikai aurájuk miatt. Kibontakozott az esztétikai jelentést tolmácsoló, fiktív művészeti értéket hordó tárgyak iránti társadalmi szükséglet, azaz olyan tárgyak megbecsülése, amelyeknek elsődleges értékkritériuma a művészi minőség. Ezeknek a használati tárgytól elkülönülő, elsősorban művészi kvalitása és szépsége miatt legitimált tárgyaknak megkülönböztető és összefoglaló elnevezésére új fogalomra volt szükség, csakhamar el is terjedt az *arte del disegno*, a *belle arti* és a *Beaux-Arts* fogalma, és szűkebbé vált az olyan szavak jelentéstartalma és konnotációja, mint az *art* vagy a *Kunst*. Természetesen a művészeti autonómia nem járt együtt az ideológiai követelmények és tartalmak egyértelmű elutasításával, a művek túl-

nyomó része továbbra is vallási rendeltetési és vallásos tematikájú. A művészek azonban a kötött feladatok teljesítésekor elsősorban nem az ikonográfiai szabályok hű megőrzésére, az áhítat felkeltésére ügyeltek, hanem inkább a sajátos művészeti problémák megoldására. A reneszánsz művészet egyik alapvonása ugyanis a problémamegoldó karakter – nem véletlenül nevezte a szakirodalom sokáig a kora reneszánsz képviselőit „problematikusoknak”, és szentelt kitűnő tanulmányt e kérdésnek Gombrich. E „problémamegoldás” ugyancsak összetett tevékenység volt, egy ideig párhuzamos a matematikai és geometriai „problémamegoldással”, általában a korai természettudományok és az alkalmazott memóriai tudományok kérdésfelvetésével. A művészet is agnoszeológiai aktus része, egyenértékű a tudományos megismeréssel, de nemcsak az, ment e megismerés a „művészi igazságra” is vonatkozik, mint ahogy a perspektíva tudományosan korrektt megoldása, a tökéletes kompozíció, az arány keresése korántsem csupán a geometriai szabályok, az optika törvényrendjének sikeres alkalmazása, hanem egyúttal sajátos művészi feladatok megoldása is. A reneszánsz művészek „problémamegoldó” kísérletei magától értetődően sokat megőriztek a céhremek készítő céhmesterek versenyszelleméből is, bár Ghiberti példája mutatja, hogy a verseny egyre kevésbé a múlt mestereivel vagy a kortárs pályatársakkal való versengés, hanem inkább afféle „Jákob harca az Angyallal” – mint ahogy később a művészi küzdelem ikonológiai keretelméjévé vált metafora bizonyítja –, azaz a művészi feladat, az ideával való tusakodás. Ennek mélyén meghúzódott az arisztotelészi *entelekeia* gondolat is, amely szerint minden természeti tárgy és emberi termék tulajdonsága az idea megvalósítására való törekvés. Ahogy a makkban ott szunnyad a tölgy „eszmeje” – úgy akarja a művész is segíteni a feltárulkozni akarót, az adott feladatban rejlő potenciális művészi lehetőségeket. Hogy ez a reneszánsz gondolkodás szerint nem mond ellent a mimézis követelményének? Ismét példa arra, hogy e normatívnak ható követelmény történetileg mennyire konkrét formában nyilvánult meg. Jellemző, ahogy a Michelangelo-tanítvány, Vincenzo Danti megfogalmazta a tökéletes arányokról írt traktátusában: „a művészeknek nem „másolni” (*copiare*) kell a természetet, hanem szán-

dékában kell „utánozni”. A problémamegoldás, mint a műben rejlő lehetőségekkel való küzdelem azonos a művészi megismerés folyamatával, e gondolat tovább él Poussinen, Cézanne-on át Picassóig. A sorozat Picassóval zárul, késői rajzsorozatában, a *Művész és a mű*, a *Művészet és a természet* lapjaiban az egész problémakört átemeli az ironia és a groteszk területére.

A művészet az itáliai reneszánszban megfogalmazta saját problémáit, e problematika pedig autonóm művészi volt, nem olvadt fel az expresszív kultúra heteronómiájában, hanem „funkcionális izolátumként”, viszonylagos autonómiáját megtartva illeszkedett a társadalmi struktúrába.

Természetesen ez az illeszkedés nem volt problémamentes. A kultúra különféle szférák – vallási, jogi, politikai, filozófiai stb. – intézményeinek összessége, márpedig ezek az autonómiára törő szférák ellenállnak egymással. Ahogy az ember önfenntartási kényszere az autonómia megvalósításra való törekvés, úgy a kultúra minden szférája is autonómiára törekszik. A történelem során általában egy hatalmi eszme ennek intézményrendszere – mint például a mágikus világkép hatalma szférája, az istenkirályság, az államvallás, a politikum – kivívja magának a központi elrendező szerepét, ezzel felügyelete alá hajtja a kultúra többi intézményét, illetve szféráját. Vannak azonban a történelemnek szerencsés pillanatai is – ilyen volt a görög klasszikum vagy a reneszánsz –, amikor is a szférák közötti szüntelen harcban átmeneti erőegyensúly alakult ki, mindegyik szféra meg tudta teremteni – viszonylagos – autonómiáját. A történelem prolongált ünnepei ezek az időszakok, amikor az emberiségnek megadatik – a hegeli és lukácsi terminológiával élve –, hogy a „nembeji” szintjére emelkedjék.

A reneszánszban létrejött e ritka egyensúly, amely lehetővé tette a művészet viszonylagos autonómiájának kialakulását és ezzel a művészetre vonatkozó teoretikus reflexiók rendszerbe foglalását. Mint említettük, ehhez még egy tényező járult: a történeti gondolkodás elterjedése. Firenze ebben is példát mutatott, ön maga bűvöletében másról sem beszélt, mint önnön dicső múltjáról, dicső jelenéről és a még dicsőbbnek jósolt jövőjéről. A firenzei humanisták tudományosan értel-

menték a dolgok egymásutánját; a középkor ciklikus időszemléletével, illetve a szakrális múlt szüntelen jelenidejűségének koncepciójával szakítva, megfogalmazták a múlt-jelen-jövő szukcesszív idődimenzióját, sőt, ebben az egymásutániságban bizonyos elv kibomlását keresték, fedezték tehát a fejlődéselvet. A művészet történetét kutatók pedig ezen belül elkülönítették a művészet saját fejlődéstörténetét, amely nem feltétlenül párhuzamos a történeti idő mozgásával, mert véleményük szerint a stílusfejlődés inkább a biológiai fejlődés törvényeit követi. E gondolat már felecsillant Ghibertinél is, Vasarinál pedig rendszerezhető tényező. Mikor a trecentót, mint a *maniera vecchiából* kibontakozó kort határozza meg, a quattrocento „problematicusait” a *maniera secca*, majd a cinquecento mestereit – mindenekelőtt a fölülmúlhatatlan Michelangelót – a *maniera perfetta* megvalósítóinak tartja, lényegében az önelvű rendszeridő szempontjából minősíti őket.

Mint említettük, minden tudományos diszciplína alapvető feladata, hogy elhatárolja és meghatározza kutatási tárgyát, és megszabja annak idő- és térbeli határait. A kibontakozó művészettörténet-írás a művészeti autonómia-koncepciót követve az esztétikai jelentést is hordozó műveket választotta kutatási anyagának, az anyagi kultúra körébe tartozó további tárgyakkal nem foglalkozott, annak ellenére, hogy a valóságban a kincsértékű díszes tárgyaknak ugyancsak megvolt a társadalmi renoméja. Ennek ellenére a Benvenuto Cellini-típusú ötvös-szobrászok műveitől és a festők által tervezett kárpitoktól eltekintve, a reneszánszban nemigen találunk a mai értelemben vett iparművészeti alkotásokra vonatkozó, a műhelyrecepteken, technikai kérdéseken túli reflexiót. A középkorban még nem volt ilyen megkülönböztetés, fél sem merült a művészeti ágakon belüli hierarchia gondolata.

Az autonómmá vált művészet elhatárolta magát a társadalmi „élet-színház” formalizált világától is, jóllehet a művészek voltak alakítói, rendezői. Pedig a reneszánsz kori társadalom át volt szöve a különféle ritusokkal, ceremóniákkal, pompázatos játékokkal. Athén után talán Firenzének volt a legtöbb látványos ünnepnapja, se szeri, se száma a felvonulásoknak, a különféle trionfoknak – a firenzeiek messze földön ismert és foglalkoztatott ceremóniarendezők voltak. Milyenek voltak e

ceremóniák? A festmények nyújtanak róluk némi képet, Benozzo Gozzoli Palazzo Medici-beli faliképe lényegében ilyen ceremoniális felvonulás megörökítése, és Piero della Francesca egyik fő művének, a *Federico da Montefeltro- és Battista Sforza-portré diptychonjának* hátoldalán is látható egy urbinoi diadalmenet. Minden bizonnyal Botticelli *Primavera*-ja sem csupán Lucretius, Poliziano vagy Lorenzo de' Medici versének illusztrálása, hanem valamiféle tavaszköszöntő ceremónia képi metamorfózisa. A megszülető művészettörténet-írás azonban nem figyelt fel e formalizált, stilizált cselekménysorokra – legfeljebb megemlítték, hogy a festők foglalkoztak ilyen ünnepségek megtervezésével is, mint ahogy megemlíti a művészek hadmérnöki munkáit.

Az új tudomány megszabta szemléleti horizontjának tér- és időbeli határait is. Természetesen ez sok vonatkozásban függvénye volt a kortörténeti és földrajzi ismereteinek és annak az emlékvagyannak is, amelyet a reneszánsz teoretikusai szellemileg birtokba vehettek. Lényegében a mediterrán kultúrkörre szorítkozott a művészettel foglalkozók kutatói tevékenysége. Az antik szerzőket követve felfedezték a görög-római kultúrát, művészeti emlékeket, de nem érdekelte őket sem az ókeresztény, a népvándorlás kori, sem a bizánci és a kora középkori művészet, mindez a legyőzendő múlt volt a szemükben, annak a kor-nak a művészete, mikor is még a művészek nem oszúdnak föl a *goffa maniera greca* (Vasari) mákonyából.

A Firenze-centrikus művészettörténet-írás szakmai horizontja tehát kezdetben meglehetősen lehatárolt volt, és nagy erőfeszítésbe került ennek tágítása. Jellemző, hogy Vasari is mennyire fanyalgott például a velenceiek festőisége előtt, túltől eltértek ugyanis a *disegno* elvétől – egészen Boschiniig és Roger de Piles-ig kellett várni, hogy a festői szenszibilitást elfogadja a művészettörténet-írás valódi értéként. Még inkább vonatkozott ez az itáliai területeken kívüli művészetekre. Jóllehet Bartholomaeo Fazio, a nápolyi Alfonz király udvarában dolgozó történész már felfigyelt a németalföldi mesterekre, és néhány németalföldi művész csakhamar híressé vált olasz földön is, mégis, az itáliai mesterek mellett mostohagyermek maradtak. Jellemző, hogy az első kísérlet, a Carel van Mandernek a Vasari parafrázisaként készült *Het*

Schilder-Boeckjät követő Joachim von Sandrart *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bildbauer- und Maler-Kunstja* (1675–1679) majd épp azért íródik, hogy „legitimálja” az Itálián kívül dolgozó művészeket.

Sandrart művének címe egyébként arra is utal, hogy az autonómmá vált művészet a reneszánszban kialakította saját intézményét, az Akadémiát, amely – a korábbi műhelytradíciót követve – nem csupán arra vállalkozott, hogy a szakmai ismereteket továbbítsa, hanem teret adott a művészetről való teoretikus gondolkodásnak is.

A XVI–XVII. századi előzmények ellenére a művészettörténet-írás tudománnyá válása, intézményes renddé alakulása azonban hosszú folyamat volt, és mai értelemben vett tudományos intézményes rendszere csupán a XIX. században rögződött.

A művészettörténet-írás tudománnyá szerveződése

Amit a reneszánsz teoretikusok és Vasari megalapoztak, az akadémiaiak továbbépítettek, a XVIII. század során valóban realizálódott: a művészettörténet önálló tudománnyá vált, és a XIX. század első felében kialakult intézményhálózata is. Az új tudomány képviselőinek szemlélete, módszere ugyan eltérő volt, abban azonban hallgatólagosan egyeztek, hogy a stílust tekintették a művészet lényegmeghatározó voltjának. E gondolat már benne rejtett Vasari íásaiban is, mikor a *maniera* kategóriájában lényegében a stílus kritériumait foglalta össze. A stílus kategóriája főként Poussin, Winckelmann és Goethe, majd Rumohr elemzéseiben vált valóban árnyalt, operatív fogalomná, és bár a kor, iskola és személyes stílus valóban tudományos elkülönítése még Wölfflingig váratott magára, a stílusfogalom központi jelentősége nem kérdőjeleződött meg.

A stílusfogalomnak e kitüntetett helye tudományosan igazolható volt, ám azzal a veszéllyel járt, hogy háttérbe szorította az egyedi műértékét. Vasari és Bellori a művészéletrajzra koncentráltak, ezért az életművön belül az egyedi mű csak láncszem a fejlődési sorban. Winckelmann volt az első, akinél maga a mű is a vizsgálat fókuszába került, ezért is minősíti őt a tudománytörténet a tudományosan szabatos műleírás, sőt némiképp a műinterpretáció megteremtőjének. Többben rámutattak, hogy Winckelmann azért is tudta túlhaladni a művészetleírási módszert és kezdte az egyedi műveket vizsgálni, mert a klasz-