

kedő művészet merev elkülönülésének dilemmáját azonban nem a szak-tudomány, hanem egy filozófus oldotta meg, Nietzsche, aki a görög tragédiában együtt látta és értelmezte a társadalmi rítusban, a vallásos misztériumokban feltörő életstílust, az agresszivitást és annak művészi szublimálását.

A történeti tudományok között rangot szerzett művészettörténet-írás tehát lényegében megőrizte a reneszánszban gyökerező alapelveket, azaz egy történetileg meghatározott funkciótypussal összefüggő művészetértelmezést, és jóllehet elfogadta a világművészet gondolatát, kutatási körét mégis az európai művészet és annak közvetlen hagyománya alkotta, az új felismerésekből fakadó elvi konzekvenciákat nem vont le. Mint történettudomány elfogadta a XIX. század történeti gondolkodásának legfőbb elveit, kötődött a hegeli történetfilozófiához és az evolúcionizmus gondolatához – ez utóbbi szellemében követte nyomon a stílusok alakulását. Felemelkedésének záloga volt, hogy illeszkedett a történeti tudományok körébe, ugyanakkor ennek veszélyei is voltak. A történetfilozófiai koncepció elfogadása segítette ugyan abban, hogy túlhaladjon a pusztán faktológian, de egyúttal egy más tudomány fennhatósága alá helyezte magát ahelyett, hogy saját maga próbálta volna meg filozófiai szinten igazolni kategóriáit, módszereit. A pozitívista történettudományhoz való kötődése pedig azzal a veszéllyel járt, hogy beolvad az általános történettudományba mint annak speciális szakdiszciplínája. Feladattá vált tehát a specifikumok számbavétele, más-keppen megfogalmazva: a művészettörténetnek a művészettörténet-tudomány szintjére emelése. E feladat várt a XIX. század utolsó évtizedében induló művészettörténet-generációra, amelynek fellépte valóban paradigmaváltással járt.

A művészettörténet a XIX. század során elismert tudományá fejlődött, elfogadta a történettudományok szemléletét, módszerét, filozófiai alapként pedig a történetfilozófiai iskola elveit választotta. Várható azonban még magára autonóm szempontjainak kidolgozása, azaz az önálló módszer, tudományos kategória-rendszer megteremtése. Nem a filozófiai alapokat kellett *ab ovo* elvetni, hanem a filozófiai elvek finomítása és konkretizálása volt a feladat. A művészettörténet-írást tehát művészettörténet-tudománnyá kellett mélyíteni. Egyre nyilvánvalóbbá vált A. W. Schlegel idézett felismerése: az empirikus történeti tudomány nem létezhet az elmélet fogalomalkotó tevékenysége nélkül, míg ez utóbbi merő absztrakció lenne, ha nem támaszkodnék a történeti kutatás által feltárt tényekre, nem azokból vonatkoztatná el kategóriáit. A század utolsó évében induló Wölflin, Wickhoff, Warburg, Riegl, majd az őket követő Dvořák, Panofsky és Worringer nevével fémjelzett nemzedék nemcsak hogy eleget tett a követelményeknek, hanem oly magas szinten oldotta meg őket, hogy a művészettörténet-írást valóban a művészettörténet-tudomány rangjára emelte, és inspirálóivá váltak a társtudományoknak is. E generáció fellépte, mint ahogy utaltunk rá, merőben új szemléletű volt – a Wölflin és Grimm Raffaello-elemzése közötti eltérés a megközelítési és értelmezési mód radikális megváltozásának, valóságos paradigmaváltásnak példája. Az autonómiára törekvő művészettörténet-tudománynak tisztáznia

kellett helyzetét a történetfilozófiával, a történettudománnyal és a XX. század elején kibontakozó általános művészettudománnyal szemben is.²⁷ A német terminológia szerint *allgemeine Kunstwissenschaft* nevű zett diszciplína kialakulását általában 1906-ra datálják, ekkor jelent meg ugyanis Max Dessoir *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* című könyve, és az elméleti tisztázásban a későbbiekben oly nagy szerepet játszó *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Az új tudomány össze akarta foglalni a művészettel foglalkozó tudományok felismeréseit. Szakított azzal a gyakorlattal, amely a szép műbenlétnek kutatását minősítette a tudomány legfőbb feladatának. Tárogatni akarta a művészettel foglalkozó, történeti alapon álló tudományokat, hogy fel tudjanak szabadulni a filozófia és az esztétika gyámsága alól. Céljának tekintette, hogy foglalkozzék olyan empirikus tudományok, mint a szociológia, a pszichológia, az etnológia és a biológia művészetértelmezésével, elemezze az új művészet kifejezésformákat, a művészet befogadásának kérdéskörét. Az új tudomány tehát segítette a művészettörténetet, hogy a művészettörténet tudományává váljék, de felmerült az a veszély, hogy a történettudomány és a történetfilozófia gyámsága alól emancipálódó tudomány most az általános művészettudomány egyik segédtudományává degradálódik.

Annak, hogy a művészettörténet-tudomány valóban autonóm tudomány legyen, számos előfeltétele volt, tisztáznia kellett és tudományosan meg kellett alapoznia szempontrendszerét, módszertanát. A jelen összefüggésben e követelménynek csak néhány összetevőjére térhetünk ki: a művészettörténeti „alapfogalmak” kidolgozására tett kísérletek, a kategóriák kidolgozása, mindennekelőtt a kunstwollen teoretikus megalkozása, a művészettörténet sajátos időértelmezése, a módszertani irányok igazolása és a kutatás tér- és időbeli határainak felülvizsgálása, azaz a kutatás új stratégiájának kidolgozása.

Hangsúlyozni kell, hogy az alapfogalmak, a kategóriák, a kunstwollen kidolgozásának követelménye mind a stílusértelmezés tudományos megalkozását szolgálta, a bontakozó művészettörténet-tudomány is a stí-

lust minősítette a művészettörténet legfőbb kategóriáinak. Jellemző, hogy az alapfogalmakat először tudományos rendszerbe foglalni akaró Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmak* című, korszakos jelentőségű művének alcíme: „A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben.” A könyv hatodik kiadásához írt előszavában egyértelműen meghatározta célját: „Az »Alapfogalmak« megírására az az igény készített, hogy szilárdabb alapokra kell helyezni a műalkotások művészet-történeti jellemzését; nem az értékítéletet – erről itt egyáltalában nincs is szó –, hanem a stílus jellemzését. Ennek szempontjából elsőrendű fontosságú, hogy közelebbről megismerjük a szemléletnek azokat a formáit, amelyek az egyes művekben testet öltenek.”²⁸ Wölfflin tehát „szemléleti formákhoz”, „optikai konstellációkhoz” kötötte a stílus lényegét, kidolgozta a stílus kettős gyökerének koncepcióját, megkülönböztetvén a pszichológiai jelentés nélküli szemléleti formát és a „kifejezést”, azaz a tartalmi oldalt, amely egy kor, nép vagy személyiség megnyilatkozásaiban jut kifejezésre. Szerintre: „Minden művész talál a maga számára olyan »optikai« lehetőségeket, amelyekhez munkája közben kötni fog. Nem minden lehetséges minden korban. Magának a látásnak is megvan a története, s ezeknek az »optikai rétegeknek« a feltárása voltaképpen a művészettörténet legalapvetőbb feladata.”²⁹ A reneszánsz és a barokk eltérő sajátosságainak vizsgálatára támaszkodva dolgozta ki a szemléleti lehetőségek oppozícióját tükröző alapfogalmakat, amelyek a szemléleti formák és az általuk meghatározott kompozíciós elvek rendszerét alkotják. Fogalompárjai, mint a lineárisfestői, a síkszerű és mélységre utaló, a zárt és a nyitott forma, a sokféleség és egység, az abszolút és relatív világosság egyszerre az optikai konstellációk, a szemléleti formák *a priori* lehetőségeinek dinamikus ellentétpárjai és a reneszánszból a barokk felé haladó stílusváltozás irányának jelölői is.

A wölfflini alapfogalmaknak épp ezt az ambivalenciáját, azaz egyszerre konkrét történeti szituációhoz, jelenségekhez és az *a priori* szemléleti formákhoz való kötődését bírálta Panofsky, és megkérdőjelezte általános érvényüket. Már *A képzőművészeti stílus problémája* című korai tanulmányában bírálta Wölfflinnek a stílus kettős gyökerére vo-

natkozó koncepcióját, majd a bírálatot elmélyítette, mikor is az általános művészettudomány kihívására válaszul maga vállalkozott a művészettörténeti alapfogalmak megfogalmazására, megkeresve azokat az alapfogalmakat, amelyek „minden lehetséges művészi problémára alkalmazhatók” és apriorisztikus rendszert alkotnak.³⁰ Panofsky azért bírálta Wölfflin konstrukcióját, mert e kategóriák nem magukát a problémáfelvetéseket, hanem a megoldásokat akarják képletbe foglalni, ezért az egyetemes érvényű alapfogalmak és a nekik alávetett, a konkrét művek leírásához, jellemzéséhez nélkülözhetetlen speciális fogalmak közötti köztes helyen állnak, szigorú értelemben nem felelnek meg egyik kritériumnak sem. E bírálat is jelzi, hogy Panofsky az alapfogalmakat összekötötte a mű mint problémamegoldás-koncepcióval. Látnuk, hogy e gondolat a reneszánszban merült fel, és előfeltétele volt a művészet autonómiájának, mikor is a művészet nem pusztán a kívülről kapott feladatokat teljesíti, hanem egyúttal az önmaga által feltett kérdésekre is válaszol. Panofsky szerint az alapfogalmak nem a konkrét megoldási lehetőségeket, hanem az egyáltalán lehetséges problémáfelvetéseket, a „tárgyakkhoz intézett kérdéseket” modellálják. Olyan fogalompárok, amelyek opozíciójában a művészi alkotás *a priori* problémái fogalmilag megragadhatók. Ezeket az ellentétpárokat az ontológiai, a jelenlét- és a metodológiai szférán belül jelölte ki. A vizuális, művészeti jelenségek szférájában három réteghez tartozó értékek opponálnak, mégpedig az elementáris, az ábrázolással kapcsolatos és a kompozíciós értékek, azaz az optikus és haptikus, a mélységi és síkbeli értékek, illetve az „egymásbanlét” és az „egymásmellettség”. A műalkotáson belül e jelenségek meghatározott rendszere határozza meg az alkotás elveket, amelyek biztosítják a mű problémamegoldó karakterét. Az alapfogalmak apriorisztikusak, minden lehetséges művészi probléma keretét alkotják, és a tapasztalati anyag transzcendentális elemzése útján ismételhetők meg. A műalkotásban érvényesülő különféle alkotóelvek ellentmondástól mentes egységet alkotnak, és végső fokon meg egyeznek az *a priori* problémáknak az adott korszakban lehetséges megoldási lehetőségeivel, s mint ilyen, korrelációban vannak a kunstwollen-

Panofsky ugyanis nem csupán Wölfflin koncepcióját akarta korrigálni, hanem Riegl premisszáinak továbbgondolására is vállalkozott. A vizuális szféra említett ellentétes értékpárai ugyanis igen sokban kötődnek a művészettörténeti szakirodalomban először Riegl által megfogalmazott, az érzékelépszichológiától kölcsönzött kategóriákhoz – mint az optikai, a haptikus, illetve a közel- és távollátás. E kategóriákat Riegl a kunstwollen-koncepcióval kötötte össze, szerte ugyanis e kategóriák azokat a végső „lényeglehetőségeket” foglalják magukba, amelyekben belül egyáltalán elképzelhető a kunstwollen mozgásiránya, eszerint apriorisztikus jellegűek.

A kunstwollen-koncepció kialakítása a művészettörténet-tudományt megteremtő tudósgenerációnak talán legjelentősebb tette, csakugyan kulcsfontosságú kategória, hiszen egyszerre érinti a stílus tudományos alapokra helyezésének kérdését, a művészet mint problémamegoldás, az autonóm művészet-koncepció és a művészettörténeti alapfogalmak problematikáját.

A kunstwollen kategóriája Riegl munkáiban fogalmazódott meg, noha szabatosan nem definiálta, jelentését teoretikusan nem tisztázta. Ezért is jelenhetett meg számos olyan tanulmány, amely értelmezni próbálja a fogalmat, illetve megkísérli rekonstruálni a Riegl-féle koncepciót.³¹ E tanulmányok túlnyomó része a húszas évek elején jelent meg, ekkor tekintette át ugyanis a művészettörténet-tudomány kategóriarendszerét, és ekkor úgyszólván újra felfedezték Riegl életművét, fő műveit újra kiadták, összegyűjtötték tanulmányait, és elemezték módszerét.

Riegl a stílus fejlődését meghatározó erőket kutatva jutott el a kunstwollen létezésének hipotéziséhez, és ezzel – mint ahogy teóriájának egyik legkorábbi méltatója, A. L. Plehn megállapította – egy újfajta stílusértelmezéshez. Riegl ugyanis – mint ahogy gondolatát Siedlmayr 1927-ben írt és az 1929-es Riegl összegyűjtött tanulmányait közlő kötet előszavaként közreadott *Die Quintessenz der Lehren Riegls* című tanulmányában³² rekonstruálta – úgy vélte, hogy a stílus empirikus ész-

lése és a stílusjegyek leírása tudományos szempontból még nem ele-
gendő. Riegl szerint a művészet történetét vizsgálva tapasztaljuk, hogy
a dolgok „formája”, „stílusa” megváltozik. De milyen erő hatására
változnak meg a formák? Mi változik meg az alapokban, ha a felszí-
nen a stílus átalakul? Ismerjük a függő változót – a stílust –, de mi a
független változó?

A XIX. század pozitívista gondolkodói – mindenekelőtt Semper és
követői – materialista válasza nem elégítette ki Riegl, nem fogadta el
azt a magyarázatot, hogy a cél, az anyag és a technika együthatása
a stílust determináló tényező, e három összetevő változásában rejlik a
formák átalakulásának oka. Riegl szerint a történeti tények nem iga-
zolják e tétele, a formák és a stílus változása ugyanis általában gyor-
sabb és kifürkészhetlenebb, mint a három említett meghatározó té-
nyezőé. E tényezők tehát korántsem játszanak alakító, pozitív szerepet,
hanem – épp ellenkezőleg – akadályozó, visszahúzó, negatív faktorok.
Riegl ezért olyan erőt keresett, amely erősebb e tényezők hatásánál, a
stílusváltozásban valóban független változóként meghatározó, pozitív
erő. Ezt találta meg a kunstwollen dinamikájában, célta irányultsá-
gában.

A kunstwollen-koncepció leszámolt mindenfajta esztétikai dogmatiz-
mussal, benne rejtett a minden korszak saját mércéje – azaz kunstwollenje
– szerinti megítélés követelménye, ezzel a történeti relativizmus gon-
dolata. A késő római művészet például nem azért veti sutba az antik
szépségisményt, a klasszikus görög művészet formaprincipiumát, mert
a hanyatlás korában nem tudja elérni a klasszikus tökélyt, hanem a
megváltozott művészetkarakter más célokat választott, és a vállalt felada-
tot a maga normái szerint éppoly tökéletesen megoldotta, mint a klasz-
szikus a sajátját. Ezzel megkérdőjeleződött a történeti evolucionizmus
is, a születés, kibontakoztatás, hanyatlás biológiától kölcsönzött szké-
máját a kunstwollen önrealizáló aktivitásának gondolata váltotta fel.

Maga Riegl írásában csak ritkán használta a kunstwollen kifejezést,
gyakran szinonimával helyettesítette, ezért a későbbi értelmezések meg-
lehetősen eltérnek egymástól, gyakran függetlenítik is magukat Riegl
gondolataitól, és saját koncepciójukat akarták igazolni a kunstwollen

egyéni értelmezésével. Így például Panofsky, aki már Wölfflin nézetei-
ben is bírálta a szemléleti formák jelentésnélküliségének formalista gon-
dolatát, és egyre inkább körvonalazódott benne a jelentéscentrikus iko-
nológia programja, a kunstwollen a mű belülről szervező, immanens,
objektív „Sinn”-jének minősítette, elhatárolva mindenfajta pszicholó-
giai értelmezéstől. A kunstwollen a „belső értelemben vett stílus”, ame-
lyet nem foghatunk fel érzéki tulajdonságok összegeként, sem stílus-
jegyek halmazaként. A kunstwollen a művet konstituáló alkotóelvek-
ben realizálódik, és mozgása az *a priori* művészetfogalmak szabta ke-
retek között zajlik, ezért szorosan összefügg a művészettudományos
alapgfogalmakban és a speciális fogalmakban megfogalmazott művészeti
problémákkal. A strukturalista szemlélethez közeledő Sedlmayr pedig
Riegl kunstwollen-értelmezéséből azokat a jelenségeket vélte kiolvasni,
amelyek a strukturalista szemlélet előfutárának tekinthetők. Ezért bí-
rálta Panofskyt, hogy a belső értelmet, a „Sinn”-t tekintette a kunst-
wollen lényegi vonásának, mert ez nem hangsúlyozza a kunstwollenben
rejlő aktivitást, sőt mondhatjuk, agresszív erőt, amely belső dinamiz-
musa révén önmaga realizálására törekszik. Sedlmayr szerint a kunst-
wollen személy fölötti, objektív „akarat”, az adott társadalmi csoport
szellemiségét irányító és szabályozó erő. Mikor Riegl felvetette a kunst-
wollen gondolatot, lényegében megszabta a művészet-történet-tudomány
alapvető feladatát. Eszerint a történetileg adott műveknél meg kell ke-
resni a stílust meghatározó strukturális elveket, és ezeket össze kell
venni a művészeti alkotás „alaptípusának” lehetőségeivel, mert a kunst-
wollen csupán az alaptípusok megszabta határokon belül állíthat maga
elő célokat, fejtheti ki dinamikáját.

Panofsky és Sedlmayr kunstwollen-értelmezése eltér ugyan egymás-
tól, mert az egyik a belső „Sinn”-re, tehát valamiként a „jelentésre”
koncentrál, míg a másik a struktúraelvre, mégis bizonyos vonatkozás-
ban rokonok. Mindkettő elfogadja ugyanis, hogy a kunstwollen valami-
képp a művészet – és ezen belül a mű – belső „déliurgesza”, önsza-
bályozó tényező, amelynek működése némiképp rokon a hegeli abszo-
lút szellem önrealizálási aktusának mechanizmusával.

A kunstwollen gondolat elválaszthatatlan a művészeti autonómia el-

vétől, csupán az autonóm rendszereknek adatik meg ugyanis az önelvű fejlődés. A *kunstwollen* mozgása az *a priori* alapfogalmak szabta keretek között zajlik, és hordozója egy meghatározott nép vagy társadalmi csoport, amelyben individuum fölötti, objektív erőként tevékenykedik. Ezerint a *kunstwollen* a küldetés erejével szabja meg egy nép, etnikum művészetének orientációját, azt, amely épp soron van, amelynek feladata, hogy a *kunstwollen* által előírt problémát megoldja, a célt megközelítse, lett légyen szó akár valamiféle térproblémáról, akár az atmoszferikus jelenségek festői ábrázolásának kérdéséről, azaz a szemléleti formák alakulása alapján előírt formai kérdések megoldásáról. A művészettörténész feladata, hogy felismerje a *kunstwollen* történetileg meghatározott mozgásirányát, e felismerés révén felfedheti a stílusalakító erők mechanizmusát, a stílusváltások rugóit, illetve a *kunstwollennek* az *a priori* alapfogalmak adta keretek közötti önmozgásának fokozatait.

A művészettörténet-tudomány az alapfogalmak és a *kunstwollen*-kategória mellett kidolgozta a speciális művészettörténeti fogalmak rendszerét is, hiszen – mint ahogy erre Panofsky rámutatott – semmiféle művészettörténeti elemzés, még az egyszerű műleírás sem nélkülözheti a szakmai közmegegyezően alapuló, szabatosan meghatározott fogalmakat. Ezek az alapfogalmaknak alárendelt speciális fogalmak – mint például a „*plasztikus*”, a „*festői*”, a „*mozdulatlan nyugalom*”, a „*mozgás és a nyugalom egyensúlya*”, a „*sztereo-metrikus-kristályszerű*” – részben az akadémiaiakon rögződött műfajszabályokból, az esztétikából kerültek át a művészettörténet fogalmi arzenáljába, részben a gyakorlat során alakultak ki. E fogalmakat az esztétika és a művészettörténet-tudomány lényegében a reneszánsz korában rögződött elvekre alapozta. Elég jellemző példaként a szobrászattal kapcsolatos fogalmakra, így a „*plasztikusra*” utalni. A művészettörténet-írás lényegében a görög szobrászatban gyökerező, az európai középkorban némiképp módosult, majd a reneszánszban ismét az antik normákhoz igazodó *plasztikai* alakítást fogadta el műfajmeghatározó tényezőként. A barokk *plasztika*, amely gyakran elmosa a természeti képződmény, az amorfi és a művésziileg megformált közötti határvonalat, sokban eltért ugyan az antik eszmé-

től, de végső soron a hellenizmus hagyományát élesztette újjá. Winckelmann hatására, a neoklasszicizmusban ismét a szigorúbb klasszikus elvek határozták meg a szobrászatról való gondolkodást.

Az európai szobrászat tapasztalatait művészettfilozófiai szinten Hegel nagyszabású rendszerbe foglalta, amely meghatározta a műfajelméleti kutatásokat is, és főként Vischer népszerű esztétikáján át elterjesztette és rögzítette a szobrászat és a klasszikum szoros összefüggésének elvét. Hegel ugyanis a szobrászatot a klasszikus eszmény tulajdonképpen művészetének minősítette, mikor is „a művészet központja a tartalomnak és a neki teljesen megfelelő alaknak szabad totalitására lezárult egyesülése”. Ennek az elvnek értelmében, ahogy Hegel írja „A szubjektívnek (...) az egész szféráját mindjárt ki kell rekeszteni a szobrászat tartalmából; a szobrászat világa csak a szellem objektivitása. Objektívításon ugyanis a szubsztanciálást, a valódit, a maradandót kell értenünk, a szellem lényeges természetét, figyelmen kívül hagyva a mellékést és mulandót...”³³ A *plasztika* ideájának ez az elve összefonódott a kubus tiszteletben tartó komponálási móddal, és azzal a gondolattal, amely az emberi figurában találta meg a szobrászati alakítás alapképletét.

A XIX. század művészeti alakulásának egyik jellemzője volt az erőteljes szubjektívizálódás – a szobrászat sem vonhatta ki magát alóla. Rodin művészete elvetette azokat a műfajszabályokat, alakítási elveket, amelyek a klasszikus szobrászattól, illetve Hegel művészettfilozófiai fejtegetéseiből következnek, több köze volt a hellenisztikus és barokk szobrászati hagyományhoz, mint a klasszikushoz. A század végén azonban – különösen Hildebrand elveiben és Maillol művészi gyakorlatában – ismét a *plasztika*, mint zárt tömeg, a mozdulatlanság ekvivalenciája, az objektívítás, a kubus elvérvényesült. Hogy ezeknek az elveknek milyen erős volt a meghatározó ereje, példázza a századelő kiváló művészettfilozófusának, Popper Leónak *A szobrászat, Rodin és Maillol* című esszéje.³⁴ Azt tartja zseniálisnak Maillol munkásságában, hogy visszatért a szobrászat „ősi” elvéhez, a súlyossághoz, a tömeghez, a zárt formához, a megkomponáltsághoz.

A *plasztikának* ez az értelmzése határozta meg a „*plasztikusnak*”

mint speciális fogalomnak a jelentését is. Eduard Trier számba vette, hogy a húszas évek német művészettörténet-írásában milyen értéköszevetevők tartoztak e fogalomhoz.³⁵ Az olyan meghatározások mellett, amelyek formameghatározó szerepet tulajdonítottak a szobrász által megválasztott anyagnak, a „szoborszerűség” kritériuma mindenekelőtt a „testiség”, a „tömeg”, a „súlyosság”.

A művészettörténet-tudomány autonómmá válásának kritériuma volt a saját tér- és időértelmezés megteremtése. A „művészettörténeti idő” már Vasarinál is felmerült, hiszen mikor a művészet alakulását kor-
szakokra bontotta, nem történeti korszakok, hanem a művészet stílus-
fejlődése vetületében szakaszolta a fejlődést. Mindenfajta következetes
stílustörténeti gondolkodás feltételezi a művészeti események „saját”
idejét. Ezért a művészettörténet kettős idődimenzióval sáfázkodott.
Elfogadta a történeti kronológiát, azaz a történeti idő fejlődésvonalát,
ugyanakkor, feltételezve a művészet önelvű fejlődését, figyelembe
vette a stílusok „belső” idejét is. E kétfajta idődimenzió konfrontálá-
sára és a „művészettörténeti idő” sajátosságainak vizsgálatára Panofsky
vállalkozott,³⁶ mikor a „művészettörténeti időt” „rendszeridőként” ér-
telmezte. Ha ugyanis a művészettörténész meghatároz egy adott idő-
pontot vagy helyet, önálló művészettörténeti viszonylatrendszerben gon-
dolkozik. Ha azt mondja, quattrocentóbeli „toszkán festészet”, éppúgy
vonatkozási rendszerben szemléli a jelenségeket, mintha a „Parthenon
szobrászatáról” vagy akár „Dürer művészetéről” beszél. Ilyenkor a tör-
téneti tér meghatározott darabját meghatározott történeti időszakasz
folyamatába helyezzük, vagy fordítva: egy meghatározott történeti idő-
szakot egy meghatározott történeti tértérkép viszonylatában szemlé-
lünk, mikor is a „tér” és „időbeli” komponens lényegéből következően
megoszthatatlan és individuálisan meghatározott egészé fonódó struk-
túrát alkot. Számunkra közvetlenül e vonatkozási rendszerek, jelentés-
összefüggések adottak, ugyanakkor e rendszerek összetevői az asztro-
nómiai időfolyamatnak és a geográfiai térnek is, amelyek e vonatko-
zási rendszerek keretét szolgáltatják, és bizonyos mértékig – negatív
faktorként – hatnak is a vonatkozásrendszerekre. Filippino Lippi

például, aki meghatározott időben és térben dolgozott, tanulmányoz-
hatta Masaccio műveit, fordítva azonban ez nem volt lehetséges. Mi-
után a vonatkozásrendszerek részei a természeti tér és idő homogén
világának, a művészettörténésznek figyelembe kell vennie, ezért ket-
tős idő- és térértelmezéssel kell dolgoznia. De vigyázni kell, mert a
kétféle dimenzióban a kategóriák nem azonos értelműek. Így például
az „egyidejűség” ugyancsak relatív kategória, a természeti tér és idő
dimenziójában az egyidejűség nem feltétlenül azonos a vonatkozási
rendszerekben vizsgált egyidejűséggel. Egy 1530 körül keletkezett né-
ger plasztika és Michelangelo *Medici Madonnája* ugyan a természeti
idő szerint egyidejűek, egyidejűségük azonban történeti szempontból, a
vonatkozási rendszerek viszonylatában irreleváns. Panofsky, mikor a
művészettörténeti jelenségeket vonatkoztatási rendszerek összetevője-
ként értelmezte, és hangsúlyozta e rendszerek saját tér- és idődimen-
zióját, a művészettörténet-tudomány egyik legjelentősebb tételeit fogal-
mazta meg, amelynek valódi jelentőségét csupán az 1960-as években,
az önmegújulását kereső művészettörténet-írás ismerte fel.

A művészettörténeti alapfogalmak, kategóriák, a sajátos tér- és idő-
értelmezés mellett az autonómmá váló művészettörténet-tudomány ki-
dolgozta önálló módszereit is. Természetesen e vonatkozásban is tá-
maszkodhatott a XIX. századi előzményekre, de nem egyszerűen to-
vábfejlesztette az akkor kialakult módszereket. A művészettörténet-
írás tudománnyá szerveződése idején a stílustörténeti gondolkodás
és az ennek megfelelő metodika uralkodott, azaz a pozitívizmus, az
evolúcionizmus történetsszemlélete, a kronológiai szempontok figyelem-
bevétele. Emellett Burckhardt tevékenysége révén kibontakozott a mű-
vészettörténet művelődéstörténeti szemlélete, ezzel az általános törté-
nettudomány módszereinek átvétele. A művészettörténet-tudomány sa-
jatos módszerei kialakítására ismét a nagy generáció tagjai vállalkoz-
tak, ők alakították ki azokat a módszereket, megközelítési módokat,
szemléleti formákat, amelyek fél évszázadon át meghatározták a tudo-

mány legfőbb irányait. Ezek között a legfontosabb a struktúranalízis, a szellemtörténet és az ikonológia volt.

A struktúranalízis, általában a mű struktúráként való értelmezése a húszas években bontakozott ki, és a hatvanas évek közepéig a német művészettörténet-tudomány egyik meghatározó módszere.³⁷ Mint ahogy Sedlmayr rámutatott, némiképp már körvonalazódott Riegl elveiben is, jelesül a stílusnak mint struktúraelvnek koncepciójában. A strukturalista szemléletnek több iskolája és ennek következtében metodológiai változata alakult ki, bizonyos alapelvek azonban közös nevezőre hozták ezeket az irányokat. Így például az, hogy a vizsgálat fókuszába a mikrostruktúráként értelmezett egyedi művet állították, s mint ilyen próbálták beilleszteni egy nagyobb struktúra – irányzat, stílus, kor stb. – rendszerébe. Az északnémet művészettudományos iskola a műalkotást a *Feinstruktur*, a *Gesamstruktur* és a *Grundstruktur* viszonylatában elemezte – ezen belül a *Feinstruktur* hat vonatkoztatási lehetőségéből építette fel, a *Gesamstruktur* pedig nyolcféle szerkezeti mód szerveződéseként tárgyalta. E szerint tulajdonképpen a természettudományok és az ősrésztet morfológiai szemléletével rokonmód kívánt bizonyos alapformákra és alapviszonyokra redukálni, hogy a primér összefüggérendszert a természettudományok szabatos módszerével analizálhassa.

A strukturalista iskola másik ága, a „berlini strukturalisták” csoportja túl akart lépni a mikrostrukturális kutatás analitikus formalizmusán, a „makrostrukturának” minősített művet mint *Weltentwurf*-ot bekapcsolta az ember és a külvilág viszonylatrendjébe, homológ viszonyt tételezván a mű struktúrajegyei és az alkotó egyén, embercsoport, társadalom, kor világgépének struktúrajegyei között – némiképp hasonló eredményre jutván, mint a szociológiai szemléletű genetikus strukturalista módszer képviselői, mindenekelőtt Lucien Goldmann. Nem a művészi specifikumot kutatták, hanem azt a strukturális rokonságot, amely a művészetet más kulturális megnyilvánulásokhoz köti, az alapformákra való redukció révén eljutva az analógiákhoz. Így összehasonlíthatóvá válnak a vallásos, pszichológiai, társadalmi magatartásformák és ezek szimbólumainak tekinthető művészi kifejezési forma-

rendek, alaponstellációk. A mű tehát szimbolizációs modellé, alapskémává, illetve annak specifikus egyedévé vált. Így Guido von Kaschnitz-Weinberg kutatásaiban a művészet térsztruktúrák történeti szerveződési módja, az archeológus Friedrich Mach szerint pedig a „typos”, az „alapformák” modellszerű képlete.

A strukturalista művészettörténet legjelentősebb iskolája a Wiener Schule keretei között bontakozott ki, és Sedlmayr nevéhez kötődött. E módszer, a struktúranalízis, az északnémet iskola formalista rendszerező elvétől eltérően, együtt tudta látni és analizálni a műben a tartalmat, a formát és a jelentést. Gondolati előfeltevéle volt Dilthey megállapítása, amely szerint a pszichikai struktúrák jellemvonása, hogy a különféle sajátosságokat egy belső meghatározottságú egész fogja össze. Dilthey mellett Croce is a műtárgy strukturális egységének elvét vallotta, a mű megértése alapfeltételének tartotta, hogy a részt az egészből, az egészt pedig a részből értelmezzük. Mellettük hatott Sedlmayr gondolatrendszerére a Koffka-féle alaklélektan is.

Sedlmayr szerint a mű struktúratörvény szerint rendeződik, ez határozza meg a részek szükségességű helyét. A művészettörténet-tudomány feladata a struktúratörvény feltárása, belső princípiumainak értelmezése. A struktúratörvény egységessítő elve, amelyből a mű *Gestalt*-tá szerveződik, nem önkényes vagy véletlenszerű, hanem „evidenciális”.

A szellemtörténet elsősorban a kultúrának mint egységes összefüggérendszernek értelmezési módja, de egyúttal művészettörténeti módszer is. Iskolateremtő mestere, Max Dvořák ugyancsak Riegl tanából indult ki, sok tekintetben szellemi mesterének tekintette. Riegl a kunstwollen-koncepcióban a művészet önszabályozó elvét látta, márpedig ez feltételezte a művészetnek mint autonóm rendszernek gondolatát, de egy kultúrkörön belül a különféle autonóm rendszerek – filozófia, vallás, tudomány – párhuzamos fejlődést futhatnak be, e párhuzam a „lényegi összefüggések” szintjén kitapintható. Ezekben az autonóm rendszerekben is valamiféle *wollen* munkálkodik, és ezek iránya megegyezik a kunstwollen mozgásirányával. E *wollen*eket végső soron a „világnézet” egységessíti. Riegl szerint ezért: „bár a képzőművészetet nem a

mindenkori egyidejű világnézet determinálja”, de egyértelműen párhuzamosan halad vele. A képzőművészet és a világnézet közötti összefüggést az egyedi jelenségekben nem csupán a művészettörténetnek kell kutatnia, hanem az összehasonlító kultúrhistóriának is ez a valóban feladata – vélte Riegl.³⁸

Természetesen a szellemtörténet gyökerei nem csupán Riegl munkásságáig nyúlnak vissza, a tudománytörténet Dvořák szellemi elődjének minősítette Schnaasét is, és az is nyilvánvaló, hogy a szellemtörténet nem születhetett volna meg az életfilozófia, különösen Dilthey személfelnyitó tevékenysége nélkül sem. Ennek ellenére Dvořák Riegl műveiben találta meg a szellemi indítékot. Ugyanakkor, mint ahogy erre Dvořák munkásságát elemző, kiváló tanulmányában Radnóti Sándor rámutatott, kettőjük értelmezésében nagy az eltérés: „Riegl azt a kérdést vetette fel, hogy milyen művészetet *akart* valamely történelmi kor szak alkotója és befogadója. Dvořák pedig azt, hogy mit gondolt a művészetről, mi volt művészetfogalma. Az első program a művészet immanens történelmi alakulását állította a középpontba, apró teljeshatványokban éppúgy, mint nagy művekben, nyomon követhető törekvéseket figyelt meg, a második pedig a nagy művészetet nagy kultúrobjektívációkkal vetette össze, s azok közegeiben helyezte el.”³⁹ Dvořák elfogadta Riegl tételeit, amely szerint a művészeti jelenségek és a nagy kultúrobjektívációk közötti rokon vonások a közös világnézet függvényei, de továbbment, és a művészet és a világnézet között korrelációt feltételezett. Szerinte a művészet története nemcsak formai feladatok és problémák megoldásának fejlődése, hanem „egyben és elősorban az embereket uraló eszmék kifejeződése, története. Éppen úgy az emberi szellem általános történetének része, mint a vallás, a filozófia vagy a költészet története.”⁴⁰ Ezért a művészettörténésznek nemcsak azt kell kutatnia, hogy miként rúrközi a mű az adott kor világnézetét, hanem hogy ez utóbbit miként válik műalkotás-szervező tényezővé. Nem elég tehát a párhuzamosság konstataciója, a formai analógiák felmutatása, hanem meg kell keresni a közös szellemi gyökert, a világnézetben rejlő meghatározót, amely esetleg látszólag különféle stílusban konkretizáló-

dik. Így találta meg a gótika idealizmusban és naturalizmusban is a közös gyökereit – a középkori világkép filozófiai dualizmusát.

A szellemtörténeti iskola vívmányai közé tartozott, hogy következetesen ragaszkodott a történeti relativizmus elvéhez. Mint láttuk, az előmeny itt is Riegl munkássága. Riegl a kunstwollen szemszögéből minden kort a maga mércéjével mért, de ugyanakkor a természetet még változatlan adottságnak tekintette, amelyet az ember az érzékelésszociológia által vázolt mechanizmus alapján közelít meg, a megközelítés intencióját azonban a kunstwollen határozza meg. Ezzel szemben Dvořák a természetet is a világszemlélet által meghatározott, tehát történetileg változó fogalomként értelmezte, mint ahogy a művészet fogalmát is annak tekintette, szakítván ezzel a művészettörténet-tudomány kategóriáinak metafizikus értelmezésével.

Sok vonatkozásban érintkezett a szellemtörténeti módszerrel és a struktúranalízissel a modern művészettörténet-tudomány talán legnagyobb hatású módszere, az ikonológia. Az ikonológiai módszert Warburg használta először, az elnevezés is tőle származik, mikor is az 1912-es római nemzetközi művészettörténeti kongresszuson tartott előadásában a ferrarai Palazzo Schifanoia freskósorozatának újszerű értelmezésére vállalkozott. Az újszerűség nem csupán abban rejlett, hogy az asztrológiai program tisztázásához arab, ptolemaioszi és asztrológiai hagyományok vizsgálatát is bevonta, hanem egyúttal szorgalmazta a művészettörténeti módszerek megújítását, a kutatás határainak kiszélesítését. Az antikvitást, a középkort és a reneszánsz korát nagy egységben látta, ezért a reneszánsznak egészen új értelmezését adta, feltárva apollói arca mellett a dionüszoszi mélyrétegeket. A stílustörténeti, illetve a formacentrikus vagy a művészet önféjlődését, a kunstwollen mozgásirányát kutató szemlélettel és módszerekkel szemben a művészet történeti dokumentumértékét, a művekből kiolvasható jelentés kutatásának fontosságát hangsúlyozta, és a művészettörténet-írás egyik legfontosabb feladatának tekintette a „patetikus érzelmek expresszív formulatára alakulásának” vizsgálatát, annak szemügyre vételét, hogy bizonyos emberi pszichológiai konstrellációk hogyan rögződtek gesztusokban, képi metaforákban, mi volt történeti sorsuk, jelentésváltozásuk. A Warburg

híres tanulmányi könyvtárában kialakult tudományos kör – mindenekelőtt a könyvtár vezetője, Warburg tanainak legjobb propagátora, az ikonológia módszerének nagy hatású terjesztője, Fritz Saxl – elsősorban a pátozformulák jelentésváltozásainak és különösen a reneszánsz kori művekben fellelhető antik és középkori elemek kutatására vállalkozott. Az ikonológia valóban nagy hatású, a művészettörténet-tudomány egyik legoperatívabb metodikájának, műértelmezési módja kialakulásának előfeltétele volt a filozófiai alapvetés. Ezt a művészettörténet-tudomány Cassirernek, a szimbolikus formákról szóló tanában találta meg. Ezt példázza Panofsky munkássága, az ikonológiai interpretációs módszert kidolgozó tanulmányai, interpretációs modellje.

Panofsky már korai írásaiban is elhatárolta magát a Wölfflin képviselte formacentrikus szemlélettől, és a *Sinn*, illetve a *Bedeutung* kutatását szorgalmazta, de fenntartással fogadta az ugyancsak tartalmazó centrikus szemléletténeti iskolát is, bár úgy vélte – mint ahogy a művészettudományos alapfogalmakat elemző tanulmánya egyik jegyzetében olvasható –: „Mindenesetre ez a párhuzamot kereső [Schnaase, Riegl és Dvořák által alkalmazott] módszer, mely megelégszik azzal, hogy különböző jelenségeket, mint például az »ellenreformációt« és a »barokk stílust«, sajátos problémáik analóg megoldásaiként, s ezáltal ugyanazon [ha szabad ezt a kifejezést használnunk] »kultúraalkotó akarat« [Kulturwollen] kifejeződéseként ábrázolja, kevésbé veszélyes, mint az etiológiai eljárás, amely az egyiket a másikkól mint okból akarja leveletetni, s így könnyen előállhat az a helyzet, hogy az egyik szerző a barokk stílust vezeti vissza az ellenreformációra, a másik az ellenreformációt vezeti vissza az ellenreformációra, a harmadik pedig tagad mindenfajta kapcsolatot a két jelenség között.”⁴¹ Egyetértett a kultúr-szociológus Mannheimmel, aki a szemléttörténet analógiás szemléletén túllépve úgy vélte, hogy a műalkotásban a *dokumenten-sinn* szintjén lehet megragadni a kort átfogó világnézetet, amely a különféle kultúr-objektívációkat közös nevezőre hozza. A Panofsky-féle interpretációs modell először ezt a manheimi gondolatot tette magáévá, majd Cassirer hatására az értékstrukturaként értelmezett műben a szimbolikus ér-

ték kutatását szorgalmazta, és metodikáját – visszautalva a warburgi indítékhoz – ikonológiának nevezte.⁴²

A modern művészettörténet-tudomány alapjait lerakó generáció revideálta a művészettörténeti kutatás tér- és időbeli határait is. Riegl, mikor kidolgozta a kunstwollen gondolatkörét, levonta az ebből következő konzekvenciákat, és az ún. „kisművészetek”, a disztóművészet és az ornamentika területén is kereste a művészetek aktivitását, e területen ugyanis gyakran karakterisztikusan mutakozik meg iránya, mint az ún. „magas” művészetnél. Mint az Íparművészeti Múzeum munkatársa, foglalkozott a keleti szőnyegekkel, és a szigorúan kötött, lassan változó ornamentikában is felfedezte a kunstwollen mozgását, a formák tipológiai változását. A keleti művészet kutatása azonban még belefért a művészettörténet horizontjába, jóllehet mindinkább átkerült az orientaliztika kompetenciájába. Az azonban már forradalmian új volt, hogy a művészettörténet kutatását kiterjesztette a népművészetre, az ún. „háziipar” termékeire.

Még radikálisabb volt Warburg horizonttágítása, ő ugyanis nem annyira extenzivitásában, hanem mélységi dimenzióban törte át az eddigi határokat, a történelem és a társadalom mélytudatának kutatását is bevonta a vizsgálatok körébe, mégpedig kettős vonatkozásban. Warburg egyetemi éveiben mítosz-kutatással is foglalkozott, mint Herman Usener vallástörténész tanítványának alkalma volt a pueblo indiánok mítoszait, különösen a kígyószimbolikát tanulmányozni. Az eredendően az itáliai reneszánsz, ezen belül a quattrocento iránt elkötelezett Warburg nem elsősorban az etnológusok, mítosz-kutatók szellemében értelmezte kutatásának eredményeit, hanem tapasztalatait konfrontálta a quattrocento-szakértő felismeréseivel. Ráébredt arra, hogy a pueblo indiánoknál megfigyelt mítosz, a vele kapcsolatos rítus, ceremónia funkciója lényegét illetően megegyezik azzal a mítosz- és ceremóniateremtő aktivitással, amely a quattrocentóban is működött, és amely feltárta a reneszánsz kor kollektív tudatalatijának rejtett arcát. A kozmosz erőivel szembeni és az emberi lét dilemmáiból fakadó egzisztenciális szorongás hasonló mód fogalmazódott meg a törzsi kultúrában, a görög antikvitásban és az itáliai quattrocentóban. A megegyezés nem pusztá-

analógia, hanem szubsztanciális rokonság. Warburg felkészítette a Burckhardt-tal megszokott ceremóniakutatást mint művészettörténeti diszciplinát. Ezzel pedig lazította az autonóm művészet koncepciójára alapozó művészettörténet-tudomány kereteit, és felcsillantotta egy olyan módszer lehetőségét, amely a jelenségek mögött meghúzódó ösztönru-
gók feltárását is bekapcsolja a művészettörténeti kutatásba.

Warburg munkásságának másik, a jövőre, főként napjainkra nézve perdöntő felfedezése összefüggött a pátozformulával, a képi toposzok kutatásával, illetve rendszerezési kísérletével. Warburg ugyanis a toposzokat rögzítő képatlasz, a *Mnemosyne* összeállításakor nem törődött a képek esztétikai minőségével, konkrét funkciójával, hanem csupán az expresszív gesztust vette figyelembe. Elvetette tehát azt a nimbuszt, esztétikai aurát, amely a műalkotásnak minősített képeket, tárgyakat elválasztotta az egyszerű használati tárgyaktól, képektől, márpedig ezzel megkérdőjeleződött a művészetnek a társadalom expresszív kultúrájában elfoglalt helyének autonómiája. Meg kell azonban jegyezni, hogy Warburg készülő képatlasza, programja nagyon sokáig ügyszól-ván ismeretlen volt, a benne rejlő koncepció ezért csak a hatvanas években hatott.

Mind térből, mind időben tágitani akarta a művészettörténeti kutatás horizontját Josef Strzygowski is, aki, bár a bécsi egyetem tanára volt, szemléletmódja miatt mégsem sorolható a „bécsi iskola” követői közé. A tudománytörténet munkásságát az összehasonlító művészettörténet-tudomány egyik első képviselőjeként tartja számon, nála azonban más értelmet kapott e metodika, mint a szellemtörténetben, vagy amiként Panofsky körvonalazta azt az ikonológiai interpretációs módszer kidolgozásakor. Strzygowski ugyanis a kortól, történeti összefüggéstől független formaanalógiákat kereste. Jelentősége inkább annak hangsúlyozásában és bizonyításában rejlett, hogy az európai művészet **nem lehet megérteni a kis-ázsiai és az ázsiai művészet ismerete nélkül**, mert gyakran onnan jöttek az inspirációk, a megújulásra készítő hatások. Így például az ókeresztény vagy a bizánci művészet sem érthető meg csupán az antik görög és hellenista tradícióból, mert a hellenizmusba torkolt antikvitás képtelen volt a megújulásra. Nagy Sán-

dor hódításai révén azonban a hellenizmus Kelet nagy részét meghódította, ám ott a nagy hellenisztikus „világvárosok” mellett életerős volt a perzsa és a szasszanida művészet hagyománya, és ez keveredett a hellenizmussal. Ezért e területeken olyan sajátos művészeti stílus kezdett kialakulni, amely elért a hellenizmus általános mozgásirányától, és amely hatott a keresztény kolostorok közreműködésével az európai fejlődésre is, hozzájárult a bizánci művészet kialakulásához. Bizon-
nyos építészeti alaptípusok, technikai megoldások – mint például a boltozás – mind e hagyományban gyökereztek. Strzygowski szerint tehát az ázsiai művészet kutatása nem csupán az ázsiai kultúrákkal foglalkozó szaktudományok feladata, hanem a művészettörténeté is.

Összefoglalva megállapítható, hogy a művészettörténet-írást művészettörténet-tudománnyá alakító generáció tevékenysége számos vonatkozásban a paradigmaváltás kényszerével hatott, és a XX. század első felében meghatározta a tudomány fejlődésének útját, problémafelvetését. Minden radikális újszerűsége ellenére azonban megőrzött még számos olyan elvet, amely a reneszánszban alakult ki. Megmaradt a stíluselv dominanciája, jóllehet a stílust tudományosan szabatos kategóriává akarta alakítani. Ugyancsak megőrizte a mű mint mikrokozmosz-koncepciót, ezzel a kompozíció kiemelt fontosságát, azaz a még Albertinál rögzített elveket.⁴³ Lényegében megmaradt az autonóm művészet koncepciójánál. Ugyanakkor tágitotta a művészettörténeti kutatás határait mind az idő, mind a tér dimenziójában.

A művészettörténet-tudomány ezeket az eredményeket nem érhette volna el, ha nem figyel a modern természet- és társadalomtudományok eredményeire és a művészet folyamatában zajló szüntelen átalakulásra, az új művészi propozíciókra. Ezek ugyanis egyszerre adtak segítséget és ösztökéltek a módszerek, kategóriák felülvizsgálatára.