

A művészettörténet mint az elméletalkotás motorja.

Semper, Riegl, Lukács

Összefoglalás: A művészettörténeti vizsgálódások a 19. század második felében egyértelmű elméleti aspirációkkal rendelkeztek. Ez nem csak arra vonatkozik, hogy a művészettörténész mindig gondolt valamit az általa alkalmazott vizsgálódás módszeréről. Az aspirációk ennél sokkal nagyobb volumenűek voltak: a művészettörténeti vizsgálódásokból leszűrt elméleti konklúziók egy nagyobb keretet kívántak kijelölni, amelyben az emberi gondolkodás, kultúra és társadalom működéséről tudunk sarkalatos állításokat tenni. A művészettörténészt ebben a korszakban az foglalkoztatta, hogy a művészeti alkotások létrehozását és az azokat létrehozó művészt vizsgálva hogyan ragadhatjuk meg az ember mint alkotó, és az emberi mint közösségi lény sajátosságait. Ebben a értelemben tehát a művészettörténetet nevezhetjük általában a humántudományos elméletalkotás motorjának.

Ennek szemléltetésére azt fogom bemutatni, hogy a Gottfried Semper művészetelméleti koncepciójával dialógust folytató Alois Riegl elméletalkotó munkája hogyan jelent meg a korai Lukács György szellemtörténeti koncepciójában. A korai Lukács esztétikája különösen erős etikai felhangokkal rendelkezett, és kapcsolódott ahhoz a riegli-gondolathoz, hogy a művészetnek nem egyszerűen azt kell leírnia, amit az egyes korszakokban sajátságosan ott talál, hanem meg kell mondania, hogy ez a sajátságosság milyen körülmények között, milyen értékek melletti elkötelezettség hatására állt elő. Ez lehet a kulcsa annak, hogy művészetet egyszerre tekintsük a önálló formációnak és egy értékektől áthatott kultúraegész integráns részének. Ez a koncepció viszont nem csak Lukács vagy Mannheim életműve szempontjából fontos, hanem egyben azt is mutatja, hogy milyen olyan elméletalkotói érzékenységeket jutottak érvényre az első világháború előtt, amelyek jóval ezen a koron túl is éreztették hatásukat.

1. A probléma

A tanulmány felvetése szerint, a 19. század második feléhez köthető művészettörténetek termékenyítően hatottak az átfogó, filozófiai, vagyis a művészettörténet módszer- és elméletigényén túlmutató tudományos elméletalkotásra. Tehát az elsősorban filozófiai affinitásokkal bíró írókat motiválták arra, hogy reflektált, a kultúra működését feltáró, elméleteket alkossanak.

Ezt a gondolatot a címbeli metafora kétféle értelmezhetősége is előrevetíti.

Először: Vannak olyan művészettörténészek, akik a történeti anyagot elméleti igényekkel és tájékozottsággal használják fel, strukturálják újra. Felteszik a kérdést, hogy milyen keretben értelmezhető koherensen a *művészeti alkotások* létrejötte, milyen deskriptív vagy normatív különbségek vonhatóak különböző műalkotások sajátosságai és az ezeket létrehozó művészek lehetőségei között. Vagyis kíváncsiak arra, hogy melyek a sajátos praxisuk gerincét képező műalkotások elemzésének alapvető elvei. Késztetést éreznek arra, hogy diszciplínájuk módszereire folyamatosan reflektáljanak.

Másodszor pedig: Az elméletalkotó művészettörténészek karakterisztikus filozófiai-társadalomtudományos elméletek megszületésének mozgatói voltak, és ebben az értelemben egy átfogó *kultúra* fogalom megformálásához járultak hozzá. Vagyis: egy több területen megnyilvánuló, de ezen felül összefüggő „kultúra” értelmezésének elméletét segítették megalkotni. Így pedig művészet és tudomány viszonyának árnyalását is nagymértékben meghatározták.

Ebben a második értelemben tekintek úgy a 19. század második felének bizonyos elméletalkotó művészettörténészeire, mint akik hatást gyakoroltak Mannheim Károly tudásszociológiájára és Lukács György korai, kultúrfilozófiai tétellel rendelkező esztétikai szövegeire, illetve ezek elméleti profiljára.

Mannheim Károly tudásszociológiájának keletkezése szempontjából köztudott az

Alois Riegl „Kunstwollen”-elméletével folytatott dialógusának központi jelentősége (Iversen 2003, Tanner 2009, Verstegen 2012). Ennél viszont jóval érdekesebb az, ahogyan riegli-vagy Riegléhez hasonló gondolatok beépültek már Lukács György *Heidelbergi művészetfilozófiájának* és korábbi műveinek szövegébe is. Mindez pedig annak ellenére történt így, hogy – későbbi fejlemények tanúsága szerint – Lukács nem adott túl sokat bécsi kollégája elméletének használhatóságára. Ez a „beépülés” persze nem jelent pusztán hivatkozást. Lukács fontos megállapításai több ponton indulnak el a Riegl által is kijelölt irányban, anélkül, hogy ezt az irányvonalat követte, vagy egészen pontosan fel is ismerte volna. Riegl gondolatmeneteinek közvetítésében, illetve a hasonló gondolatmenetekre való fogékonyság erősítésében viszont nyilvánvalóan szerepe volt.

Érvelésemet a következő gondolatmenetre építem. Riegl – művészettörténeti eredményein túl – szokás a Gottfried Semper által képviselt materializmussal szemben fellépő, inkább „idealista”, „spiritualista” elméletírónak tekinteni. A művészetakarási elmélet utóéletének két állomása mindenképpen ismert. *Egyrészt* motivációt nyújtott a művészettörténet a priori megalapozási kísérletéhez, vagyis a művészettörténet transzcendentális, annak lehetőségfeltételeit tárgyaló megközelítéséhez, a művészi szemléleteket rendező kategóriák tárgyalásához (Panofsky 1984[1920]). *Másrészt* pedig, közvetett módon hozzájárult az 1920-as, 1930-as években több helyen érvényre jutó, de főleg Oswald Spengler, Hugo Frobenius, Herrmann von Keyserling vagy Lucian Blaga műveiből ismert kultúr-morfológiai történelemszemlélet kialakulásához. Ezzel szemben úgy gondolom – egyetértve azokkal, akik viszonyukat árnyaltabban látták (Ballantyne 2001, Pinotti 2017) –, hogy gyümölcsöző lehet Sempert és Riegl több ponton is rokonítani egymással.

Az egyik ilyen pont az, hogy mindketten kritikusak az utánzás-elmélet esztétikai használhatósága tekintetében, és ezzel szemben nyitottak a műalkotások előállításának vizsgálatára, illetve a művész alkotásproblémái felé. A művész nem utánozza az őt körülvevő világot, hanem felhasználja azt, de legalábbis sajátos módon viszonyul hozzá. Ehhez kapcsolódik a második: az így értett művészet jóval több területen nyilvánul meg, mint ahogyan azt hagyományosan gondolják. A műalkotások létrehozói pedig jóval több korszakban alkottak maradandót, mint ahogyan az egy diadalmas és hanyatláskorszakokban gondolkodó történetírás felől nyilvánvaló lenne. Ennek egyszerű oka, hogy a művészet határainak átrajzolásával több tér és lehetőség nyílik arra, hogy a minőségi termékeket azonosítsuk. Ezért a művészet történetének tanulmányozásának is ki kell kitérnie perspektíváit az általában vett emberi alkotásfolyamat sajátosságainak irányába.

Mannheim Károly korai, céltudatosan a bécsi iskola művészettörténeti folyóiratában elhelyezett tanulmánya (2000[1921–22]), és a világnézet fogalmát felhasználó interpretációelmélete ennek a szemléletmódnak az örököse. Ehhez kötődik azonban Lukács György ifjúkori műve is, egészen az 1923-ban megjelent, de nagyrészt magyarországi élményanyagra reflektáló *Történelem és osztálytudat* megjelenéséig bezárólag. Lukács fő esztétikai problémái, a forma, vagy az esztétikai anyag kérdésköre, a világnézet és mint látni fogjuk, az alkotói akarat szintetikus szemléletű vizsgálata nélkül sokkal nehezebben érthetőek. Ugyanakkor kérdésfelvetései több ponton mutatnak párhuzamokat Riegl kérdésfelvetéseivel.

*

Ennek bizonyításához először sorra veszem a kései Lukács, és az ehhez hasonló módon vélekedő Hauser Arnold néhány Riegl-kritikus megjegyzését. Ezek nyújtják a

kontrasztját annak, amit jelent tanulmány állít. Illetve jól mutatják azt is, hogy a magyar művészetelmélet és esztétika ismert, nagy összefoglaló műveit olvasva miért nem merül fel nyomban Riegl szerepének újrapozicionálása ebben a hagyományban.

Ezt követően megmutatom Semper és Riegl a művészettörténet tudományosságigényéről szóló nézeteinek hasonlóságát, felvázolom Riegl álláspontjának bizonyos állomásait, majd kidomborítom ezek karakterisztikus és számunkra legfontosabb állításait. Ezután a riegl-i kulcsproblémákat a „kutató művészet” fogalma és annak vitája kapcsán vezetem át a magyar esztétörténeti kontextusba. Ebben a kontextusban, illetve ebben a vitában Lukács központi figura. Nem megszólalásainak gyakoriságával, hanem a rá tett reflexiók sokaságával, illetve azzal, ahogyan számunkra fontos szövege egész ifjúkori művészetfelfogásának egészébe ágyazódik.

A tanulmány hátralevő részében ennek az ifjúkori művészetfelfogásnak néhány problémáját veszem sorra, és helyezem párhuzamba Riegl elméletének vonatkozó részeivel. A következtetésben pedig azt hangsúlyozom, hogy a nagy, szintetikus, az emberi alkotás minden szféráját egységben látó kultúraszemléleteknek a 20. század elején sokkal nagyobb volt a keletjük annál, mint amit első látásra gondolnánk. Az általam vizsgált művek sajátossága viszont éppen abban rejlik, hogy sokat köszönhetnek az elméletalkotó művészettörténészek tevékenységének és inspiratív hatásának.

2. Klasszikus jellemzések

Lukács időskori esztétikáját (1965) olvasva nem támad az az érzésünk, hogy sok tiszteletet tanúsítana Riegl teoretikusi munkássága iránt. *Az esztétikum sajátosságának* első kötetében találjuk Lukács Riegl-ről mondott véleményének summáját. Ez a vélemény meglehetősen kritikus, már-már elmarasztaló, de mindenképpen a marxista esztétikák néhány kulcs gondolatára épül. A művészet létrejöttének feltételeiről szóló diskurzus alapja az állati világból kivált ember sajátos, és csak rá jellemző tevékenységformájának, vagyis a *munkának* a megjelenése. Azonban ennek egyszerű azonosításával és terminológiai rögzítésével sokat nem érünk. Ennek köszönhetően váltak a művészi alkotások létrejöttét, és a művész szerepét vizsgáló nem-marxista elméletek redundánssá vagy egyszerűen meghaladottá (legyenek ezek az elméletek bár materialisták vagy szellemtörténetiek).

„[...] Rieglnek a Semper-iskolával folytatott vitája, amely a maga idejében oly nagy port kavart fel, messzemenően céltalan és skolasztikus volt. Céltalan azért, mert a nagy technikai haladás sohasem hozhat többet létre, mint a művészet objektív és szubjektív feltételeit (itt nem kell még egyszer részletesen kitérnünk ennek olyan mozzanataira, mint a szabad idő kiharcolása, az anyag és a szerszámok fölötti uralom, a tervezett cél maradéktalan megvalósítását lehetővé tevő képesség stb.) Skolasztikus azért, mert a művészet «akarása», amit Riegl mint valami adut vágott ki, éppenséggel semmit sem magyaráz meg, pusztán önállósult nevet akaszt rá arra a tényre, hogy az idő folyamán művészi ornamentika jött létre.”¹

¹ Lukács 1965, 323. Lukács ezt a véleményét valamivel lejjebb megismétli és egyúttal meg is erősíti: „e vitát skolasztikusnak mondtuk. [...] a technikai genézissel kizárólagosan szembállított «művészet akarása», üres, történelmietlen és metafizikus fogalom, amely semmibe veszi a történelmi kölcsönhatásokat (azokat is, amelyek a technikával kapcsolatosak), és így a valódi fejlődés végeredményéhez önállósítva egy képzelt okot fűz.” Vö. i.m. 341–342.

Lukács kritikájának gerince, hogy itt a művészeti aktivitás két, a maga módján egyformán rossz, mert egyoldalú, sarkos értékválasztáson alapuló magyarázatról van szó. A művészet sem a technikai lehetőségekből, sem pedig az emberi szándékok összességéből nem nő ki, hanem az anyagi és a szellemi faktorok komplikált összefüggéseiben jön létre. A reduktív elméletek sajnálatos módon soha nem alkalmasak arra, hogy az esztétikum sajátosságát érvényre juttassák.

Hasonló módon közelíti meg a kérdést Hauser Arnold is két szövegében (2014[1951], 1980[1958]). *A művészet és az irodalom társadalomtörténetének* kiindulópontja az aranykorról szóló legenda kritikája: a „legősibb” művészeti formák kutatása módszertanilag tarthatatlan, de persze mindennek vannak másodlagos szociológiai tanulságai az ezt tárgyaló elméletalkotó közösségekre vonatkoztatva. A kérdés tárgyalásának két fő módszertani irányvonala van. Mindkettő megegyezik abban, hogy a művészeti alkotás legkorábbi formáinak az alkotás *egyfajta és csak egyfajta* primér motivációját kell tükröznie. Ez a tarthatatlan, a művészet többféle motivációját tekintve hibás módszertani különbség szintén Semper és Riegl irányvonalainak különbségével írható le:

„Művészettörténészek és régészek [...] autokrata és konzervatív, illetve liberális és progresszív hajlamaiknak megfelelően vagy a geometrikus-ornamentális művészeti formákat, vagy a naturalista-utánzó kifejezési formákat tartják régebbieknek.” Hauser 2014(1951), 7.

Majd ennek jegyzetében teszi hozzá, hogy:

„Gottfried Semper [...] szemében a művészet nem más, mint a kézműipar mellékterméke [...] Ezzel szemben Riegl azt állítja, hogy minden művészet, a díszítőművészet is realista-imitatív eredetű, s hogy a stilizált geometrikus formákkal korántsem a művészettörténet kezdetén találkozunk; ezek viszonylag későn jelennek meg és igen kifinomult művészi érzék termékei [...]” Hauser, i.m., 437.

Pár évvel később már Hauser is óvatosabban fogalmaz. A levonható tanulságok szintjén megállapítható, hogy Riegl szinguláris szempontjának kialakulását az őt körülvevő idealista-spiritualista elméletalkotó közösség határozta meg. De nem volt ez másképpen a fejlődő természettudományok módszertani ethosza által meghatározott Semperrel sem, aki tehát egy másik tudományos közösségben szocializálódott, és így egy másik uralkodó, de egyoldalú módszertani elvhez nőtt hozzá.

„Riegl a stílusok létrejöttének okait kutatva hasonló egységet vél felfedezni, mint a végső megjelenési formáikban [válaszolva arra a kérdésre, hogy a végtermékek alapján mi a stílus – *besz. tőlem, ZD*]. Álláspontját mindkét vonatkozásban a spiritualizmus határozza meg, amelyben a kor természettudományos világnézetével szembeni reakció jelentkezik. Küzd [...] Semper, mint e világnézet képviselője ellen, a művészetteremtő szándék elméletét a semperi tan materializmusát és pragmatizmusát támadó polémia formájában fejt ki. [...] A művészet mindig is képes volt arra, amit akart, és nem csupán azt akarta, amire képes volt.” (Hauser 1980 [1958], 180.)

De kicsivel lejjebb már azt is kiemeli, hogy Rieglnek nagyon sokat köszönhetnek azok a kezdeményezések, amelyek egy-egy látszólag hanyatló kor (pl. a manierizmus) művészetét kívánták újraértékelni. Hiszen Riegl azzal, hogy „meg akarta akadályozni, hogy egy korszakot kizárólag a következő korszakhoz vezető fokozatnak” tekintsenek, szembeszállt az „aranykor” és a „hanyatlás” művészettörténeti tévkonceptusaival (vö. 181.). Bár – teszi hozzá Hauser – azzal, hogy szemében az egyik illetve másik stíluskorszak a korszecifikus akarás módszertana révén egyenértékűvé vált, azzal Riegl mégiscsak letette a voksot a művészettörténelem egységes, értelmes fejlődése mellett, amelyet a hagyományos művészeti feladatok végrehajtása irányított. Vagyis, bár csúcs- és hanyatláskorszakokról beszélni művészettörténeti pallérozatlanságra vall, de mégis minden korszak ugyanannak a problémátörténeti ívnek (festészeti, szobrászati, építészeti problémák megoldásának története) a (koronként önálló akaratnak engedelmeskedő) részeként értelmezendő (183–185.).

Teljes mértékben igaz, hogy sem Semper, sem Riegl nem választható el attól a domináns tudományos közösségtől, amelyben szocializálódott. Ha Riegl több szövegébe beleolvasunk, egyből nyilvánvalóvá válik az is, hogy annak szerzője az aranykor nehezen tisztázható, ezért csak határozott módszertani elvekkkel kutatható időszaka tekintetében mindig rendkívül kritikus volt. Sőt, ha lehet, mindig óva intett az ilyen jellegű témáktól. Ez az a lehetséges téveszme, amelynek Riegl-i előzményei jobban elolvasva, Hauser is kihúzta a méregfogát.

De Rieglnek az egységes problémátörténeti fejlődésbe vetett hite viszont legalább ennyire kérdéses. A fejlődést bizonyos tekintetben tagadni ugyan értelmetlenség lenne (bizonyos alkotói módszerek, anyagmegmunkálási elvek kétségtelenül professzionalizálódtak). De annak szakadatlanságát kimondani, egyetlen problémátörténeti vonalra illeszthetőségét állítani egyszerűen helytelen (Riegl 1998a [1898], 235.). Ahogyan az sem lehet nyugodt szívvel kijelenteni, hogy számára a művészeti alkotások létrehozásának a művészeti probléma megoldása lenne a döntő motivációja. Riegl komoly erőforrásokat mozgatót meg annak érdekében, hogy a művészetet motiváló többfajta alkotói célokat tárgyalja. A művészeket egyaránt meghatározták használatra, díszítésre és képzetalkotásra, reprezentációra irányuló törekvéseik (Riegl 2017[1897–1899], 89–97., 249–250.) de egyikről sem lehet biztosan kijelenteni, hogy melyik volt előbb (i.m., 76., 92.). Egyértelmű „aranykorról” álmodni már csak emiatt a többosztatúság miatt is legalább hiábavaló, mint egységes problémátörténeti katalógusról beszélni. Ha a művész meg is akar oldani problémákat, nem biztos, hogy a probléma, amely meg kíván oldani, művészeti probléma.

Továbbolvasva, ráadásul az is könnyen kiderül, hogy még Semper és Riegl koncepciói sincsenek annyira távol egymástól, mint ahogyan azt felületes pillantás alapján gondolnánk.

3. Semper és Riegl tudományosságigényének rokonsága

A gyakorlati esztétika fogalmának megalkotója, az építész és teoretikus író Gottfried Semper művészetfelfogásának (Semper 1860)² egyik fontos újdonsága volt, hogy a képzőművészetek és az építészet mellett a háziipart és az iparművészetet az általában vett művészet tárgyalásába vonta. Így már nem tekintett azokra úgy, mint

² Semper szövegeiben a „gyakorlati esztétika” szinonímája a „stílustan” (*Stillehre*). Semper vonatkozó műveit mindig első kiadásaik szerint hivatkozom.

egyfajta alsóbb, nem a szép érdeknélkülisége által jellemzett alkotásformákra. Megfordította ezt a viszonyrendszer: minden művészet megértéséhez elengedhetetlen annak a fajta célszerűségnek a vizsgálata, amelyet az építészet és a háziipar esetében megfigyelhetünk. Ezzel Semper részben megszabadult az utánzás klasszikus esztétikai doktrínájának tárgyalásától, másrészt pedig a művészet történetével kapcsolatos vizsgálódások tudományosságigényét is szilárdabb alapokra kívánta helyezni. Bár az utánzás fogalma távol állt attól, hogy egyeduralkodó legyen a művészetről való gondolkodás korabeli diskurzusában, az építészeti és az iparművészet mint *nem utánzó művészetek*³ nagyon jó referenciapontokat nyújtottak egy egységes művészetfelfogás csak részben neoklasszikus, „mimézi”-alapú felfogásához.⁴

Az új „stíluselmélet” ráadásul a művészettörténet tudományos felfogását ígerte. Ez nem az egyes művészeti alkotások „előállítását” vizsgálja (vagyis, hogy ki és mikor állította azokat elő), hanem azok „létrejöttét”, vagyis azt, hogy melyek „mindazok a momentumok, amelyek oda hatnak, hogy a műalkotás megvalósuljon.” (1860, VI.) Így a művészettörténet nem tisztán tények története, vagyis nem csak a tények „számbavétele, hanem azok *kidolgozása* is, amely felmutatja a funkció szükségszerűen különböző értékeit, amelyek több változó együtthatóból állanak. Mindezt pedig azért teszi, hogy előálljon a művészeti formák világának törvénye, amely azt úgy hatja át, akár a természetet.” (uo.)

A tudományosság záloga tehát a művészettörténetben a természeti törvények módjára érvényesülő, de azoktól eltérő típusú törvények megállapítása lenne, amelyek a művészetet meghatározó értékek sajátosságait mondják ki. A technológiai érték például ilyen, de – mint Semper hangsúlyozza – ez is csak annyiban jön számításba, amennyiben hozzájárul a *művészet létrejöttének törvényszerűségeihez* (vö. uo., és még XIV–XV.).

A művészet tudományos feldolgozása ennek köszönhetően komplex vállalkozás, amelyben a művészettel való teoretikus, illetve történeti foglalkozás hagyományos kategóriái (utánzás, szép, fennséges) csak egy tágabb összefüggésegész tükrében érthetőek meg.

„Az empirikus művészet (stílus) [...] nem tiszta esztétika vagy absztrakt széptan. Az utóbbi a formát mint olyat tekinti, a szépet pedig az egyes formáknak az összehatás érdekében való olyan együtthatásaként fogja fel, amely így kielégíti és boldogítja művészeti érzékünket. [...] A stílus ezzel szemben a szépet *egységesen*, termékként vagy eredményként, nem egy sorozat összegeként fogja fel. A forma olyan alkotóelemeit keresi, amelyek nem maguk is formák, hanem eszmék, erők, anyagok és eszközök; de amelyek a forma előrészei és alapmeghatározottságai.” (Semper 1960, VI–VII.)

³ Az építészet, mint nem utánzó művészet szintén régebbi gondolat, amely már *Az ítélőerő kritikájában* (ÍK) is szerepet kapott (51. §): Az építészet, ellentétben a szobrászattal, olyan dolgok fogalmait közvetíti, amelyek csak a *művészet és nem a természet által* lehetségesek. Vö. Kant 1997[1790], 250. Keveset hangsúlyozzák, hogy az *ÍK-ban* Kant az építőművészet gyakorlati célszerűség által meghatározott esztétikájának körébe sorolja már a háziipart is: „[...] ide számíthatunk mindenféle háztartási felszerelést is [...], lévén az alkotásnak egy bizonyos használatra való megfelelése az, ami az *épitmény* lényegét adja.” (uo.)

⁴ Lásd ehhez Hvattum 2004. Ebben az interpretációban Semper úgy tűnik fel, mint a neoklasszikus utánzáselmélet olyan kritikusa, aki az arisztotelészi *mimesis tes praxeos* koncepciójához közelít (i.m. 77–78.). A művésznek a lehetséges és szükséges emberi cselekvéseket kell reprodukálnia, vagyis azokat, amelyek az embernek a környezetéhez való viszonyát mutatják fel. Ezt tükrözi vissza Semper elve is, amelyet az alábbi kérdésben és válaszban mond ki: „Legáltalánosabb felfogás szerint micsoda minden művészeti törekvés anyaga és tárgya? Úgy gondolom, hogy az ember az, környezetével és környezetéhez való minden viszonyában és kapcsolódásában [...]” (Semper 1869, 12.)

Technikai eszközök, egyéb anyagi feltételek, illetve az alkotást befolyásoló eszmék és ezek létrejötte mind a gyakorlati esztétika tárgyaláskörébe tartozik. A tudományosságigény kielégítése azonban nem érhető el csak a művészeti produktumok összetettségének, több faktor általi meghatározottságának megállapításával, hanem annak tisztázását is igényli, hogy ezek összefoglaló, természettörvényekhez hasonlatos szabályszerűségek miben különböznek maguktól a természettörvényektől. Semper válasza határozott: ez a különbség az alkotó ember „szabad akaratában” (*freie Wille*) van, amely a maga részéről együttműködik a „szabad akarat” kifejtésének azon egyéb körülményeivel, amelyeket a természettörvények írnak le.⁵ Szabad akaraton Semper itt mindig valamely alkotás létrehozására irányuló proaktív kezdeményezést ért.

„Az alkotó ember szabad akarata a legfontosabb faktor, amely az építészeti stílusok keletkezésének tárgyalásában számba jön, persze [ezen ember] alkotómunkájának az öröklött, az elvárt és a lehetséges magasabb törvényei között kell mozognia, miközben ezeket szabad objektív felfogás és értékelés útján sajátítja el és veszi igénybe.” (Semper 1869, 10.)

Ehhez teszi hozzá azt a nem csekély jelentőségű megjegyzést, hogy:

„Ebben egyébként a művészettörténet jelenségei megegyeznek az ember általános kultúrtörténetének jelenségeivel, amelyeknek az előbbiek alárendelt, de integráns részeit képezik” (uo.)

Vagyis a művészettörténet mindig egy általános kultúrtörténet elválaszthatatlan része, és ennek teljességéhez járul hozzá. Ennek az általános kultúrtörténetnek pedig olyan törvényszerűségeket kell megállapítania, amelyek a különböző funkciókat betöltő műveket létrehozó ember proaktív kezdeményezéseinek az ezeket meghatározó környezeti feltételekkel való összefüggését mutatják fel. A környezeti feltételek itt a természeti környezet egyfajta kiterjesztett felfogását adják. A természeti környezet és a társadalmi környezet ebben az értelemben hasonlóképpen részt vesznek a szabad akaratát érvényesítő ember szükségszerűségeinek és lehetőségeinek kijelölésében.⁶ A szabad akaratával élő, cselekvő ember pedig ezeket a feltételeket értékeli át akkor, amikor saját akaratát használva a természeti környezethez viszonyuló, ezeket sokszor átalakító alkotásokat hoz létre.

Ezeket mind tudva nem lenne nehéz Riegl Semper-értékeléseit legalábbis részben ferdítőnek, vagy alaptalannak tekinteni (főleg Riegl 1897–99, 242; 1901a,; 1901b, 243.). Alaposabban szemlélve azonban kiderül, hogy Rieglnek tulajdonképpen nem annyira Semperrel, mint inkább Semper követőivel és értelmezőivel volt baja. Ebben is főleg azzal, hogy a már láthatóan Semper által is csak egyik faktorként kezelt technikai vagy anyagi (materiális) értéket jelentősen túlhangsúlyozták a művészet szemléletében. Vagyis a művészeti alkotás faktorait az egyikre, a technikaira redukálták.

⁵ Lásd ehhez újabban Hildebrand 2014. Semper a művészettanát a darwini leszármazáselmélet szellemiségében fogant, de bővített és a alkotói akarat koncepciójával kiegészített, ezért önálló problémákkal és módszerekkel bíró elméletként látta. Vö. még Moravánszky 2018, 174.

⁶ Vö. még Semper 1869, 12., 14ssk.

„Ahogyan különbséget teszünk darwinisták és Darwin között, ugyanúgy kell különbséget tennünk semperiánusok és Semper között. Ahol Semper azt mondta, hogy egy művészeti forma létrejöttében az anyag és a forma *is* számításba jön, nos ott a semperiánusok mindjárt inkább azt értették, hogy a művészeti forma anyag és technika terméke.” (Riegl 1923[1893], VII.)

Úgy is érthető mindez, hogy Riegl méltatja Sempert azért, mert a felhívta a figyelmet az anyagi komponens fontosságára és az esztétikai diskurzusban való nélkülözhetetlenségére. A Sempert magát illető kritikák fókusza sokkal inkább a művészeti stílusok fejlődéskoncepcióját illeti, amellyel szemben Riegl arra az álláspontra helyezkedik, hogy teljesen világos (pl. a technikai és anyagi feltételek szerinti) stílusfejlődési alapelv nincs, mivel minden kort a saját uralkodó princípiumai szerint kell megítélnünk. És másképp nem is tudnánk.

Saját koncepciójának önállóságát bizonyítandó és annak ellenpontozására azonban Riegl mégis skrupulosok nélkül használta Semper nevét, és az ehhez köthető „materialista” elméletet. A művészi „akarat” kérdésének fent említett szövegszerű felmerüléséről például szinte teljes mértékben hallgat,⁷ és azzal sem vádolható, hogy nagyon részletekbe menően ismerte volna Semper írásait. Így tehát értelmezés kérdése, hogy mennyire tekinthető Riegl Semper jóhiszemű és a történeti hűséget előirányzó értelmezőjének. Főleg, hogy főművében, a *Stílusban* (1860) Semper is elsősorban az építészet materiális-technikai feltételeit vette sorba, így ő sem könnyítette meg azok dolgát, akik annak előszóban foglalt többfaktorúságot igyekeztek művében vizontlátni.

Egyvalamiben viszont bizonyára nincs Semper és Riegl között nézeteltérés. Mindketten elismerik annak a kérdésnek a fontosságát, hogy mi elégíti ki a művészetről szóló diskurzus tudományosságigényét. A kérdésnek azért tulajdonítanak nagy jelentőséget, mert mindketten úgy gondolták, hogy a művészetet *csak önmagából* megérteni nem lehet, ezért kutatni kell a műalkotások létrejöttét motiváló faktorok után. Vagyis mindketten elfogadták, hogy a művészetről szóló elméletnek nem kell számolnia azzal a félelemmel, amely minden, a művészetet meghatározó tényezőben a művészet önállóságának felszámolását látta.

A természettudományok fejlődése és az ezektől elkülönülő, konceptuális ismeretek szolgáltató humaniorák egyre jobban megnyilvánuló különbsége, illetve az erről szóló diskurzus egyre diverzifikáltabb módszertani felvetései mind arra készítették a igényesebb elméletírókat, hogy választ adjanak a kérdésre: hogyan lehetséges a művészetről szóló diskurzus mint tudomány? Ezt jól követhető azon is, hogy míg Semper természettudományos hivatkozási tartományát elsősorban a darwini leszármazáselmélet modelljei jelölik ki, addig Riegl művei a kor egyik legjelentékenyebb tudományos megalapozásvitája, az *ignorabimus-vita* gondolatait visszhangozzák és annak bizonyos következményeit hasznosítják.⁸ A művészetről szóló diskurzusnak abban az irányba kell

⁷ Riegl egy már idézett hely folytatásaként így fogalmaz: „Paradoxnak tűnhet, hogy a művészeti materialisták szélsőséges pártjának a gyakorló művészek között is vannak hívei. Ez bizonyára nem Gottfried Semper szellemében történt, akitől mi sem állt volna távolabb, mint hogy a szabadon alkotó művészetakarást egy lényegében mechanikus-materiális utánzási ösztönrel helyettesítse.” (i.m., VII.) Későbbi szövegeiben (pl. 1901b, 249.) viszont mégis inkább úgy érvel, hogy a művészetakarás koncepciója a semperi technika- és anyagközpontúság, valamint a kortárs pszichológiai emlékképmérettel szemben a harmadik módszertani utat képviseli és garantálja a művészettörténet tudományosságát.

⁸ Pl. Riegl 1998b (1901b), 249.: „Hogy voltaképpen mi határozza meg ezt [a művészet létrehozására való – besz. ZD] készíttést – a nyersanyag vagy a technika, a felhasználás célja vagy az emlékkép –, az számunkra legalábbis ismeretlen [az eredetiben: *ignoramus*], vagy talán mindörökre megismerhetetlen [az eredetiben:

elmozdulnia, ahol világosan körvonalazható mondanivalója van. Azt az irányt, amelyben pedig mondanivalója nem ilyen világos, hagyagolnia kell. Ilyen vállalható irányt jelöl ki annak a vizsgálata, ahogyan az ember a történelem különböző korszakaiban a természettől megkülönböztethető kultúrát hozott létre maga körül.

4. Riegl művészetkoncepciójának fejlődése

Ennyit Semper és Riegl koncepcióinak rokoníthatóságáról. Tegyük rögtön hozzá, hogy a fent idézett klasszikus jellemzésekkel szemben, Riegl olvasásával az is kiderül, hogy elméletalkotási ambíciói nem irányulnak duális viszonyrendszerekre (művészet versus természettudomány; művészet versus társadalom). Ezek inkább jellemezhetőek úgy – ahogyan Hauser is fogalmaz máshol – mint „dialektikus” ambíciók, amelyek a meglévő determinációk elleni folyamatos „küzdelem” megragadása köré épülnek. Ráadásul ezek az ambíciók nem korlátozódnak a művészettörténet-írás vagy általában csak a „művészetről” szóló átfogóbb diskurzus megalkotására, hanem nagyobb perspektívákat kívánnak nyitni.

Az 1893-as, döntően az ornamentika történével kapcsolatos problémákra koncentrááló *Stilfragen*ben Riegl még valóban jóval szűkebb perspektívát képvisel. A századforduló előtti kettős előadás-könyvtervezetében (*Historische Grammatik der Bildenden Künste*) azonban már elég jól láttatja, hogy mire megy ki a játék. A művészet – ahogyan azt mint markánsan kifejti – nem utánzás, hanem *vetélkedés* a természettel:

„Az emberi művészetcsinálás vetélkedés a természettel. [...] Vetélkedésről lévén szó, nem beszélhetünk itt mindenekelőtt utólagos megalkotásról, utánzásról, vagy arról, hogy a természeti jelenségeket valamire ki akarnák cserélni. Mindezekkel a művész csak elvétené céljait. [...] Az ember a művészetben úgy alkotja újra a természetet, ahogyan szívesen birtokolná, vagyis úgy, ahogyan képzeletében ténylegesen van. [...] Habár a művészetcsinálás során az ember szeme előtt a természet és mindig csak a természet lebeg, mégsem merült fel benne soha hogy azt a természetet önmaga kedvéért utólag megalkossa.” Riegl 2017 (1897–1899), 251.

A vetélkedés lényege az, hogy az ember mindig azt adja vissza a természetből vagy annak ellenében, amit ebből vagy ennek ellenében látni szeretne. Azt azonban el kell ismerni, hogy a természet folyamatos referenciapont a művész számára, még ha mindig is másképpen szeretné visszaadni.⁹ Itt jelenik meg először az a gondolat is, hogy ez a vetélkedés tulajdonképpen keretek közé van zárva, mert az ember – visszhangozva egyfajta

ignorabimus]; az egyetlen, ami biztosan tudott, a művészetakarás.” A korabeli Bécs művészetkritikusai, -teoretikusai számára szintén nem volt ismeretlen úgy érvelni, hogy a művészetnek is vannak olyan mozzanatai, amelyekről „nem fogunk tudni”, ezért inkább ne foglalkozzuk velük, és egy „tudománynak egyáltalán nem árt, ha elismeri ismereteinek határait.” (Thausing 1882, 1.)

⁹ A művészetcsinálásban [az ember] elkerülhetetlenül természeti példaképekre van utalva: legyen az bár a szerves avagy a szervetlen természet. [...] Ennyiben igaza van azoknak, akik hangsúlyozzák, hogy a művészetcsinálás soha nem is volt más, mint naturalista.” (2017 [1897–1899], 251.) Illetve még 1989 (1901a), 211.j. A naturalizmus tehát nem más mint az, ahogyan az ember a természethez viszonyul. Ez a gondolat, hogy a nemcsak a stílus, hanem azok természetéhez fűződő viszonya is történetileg változik, a Rieggel szemben mégoly kritikus Hausernél is elismerőleg jelenik meg (1980 [1958], 185–186.). Hauser szerint Rieglnek köszönhetjük azt a gondolatot, hogy „a művészettörténetben nem a természet visszaadásának különféle fokozatairól van szó, hanem e természetesség különböző fogalmairól” (uo.).

„nem tudhatok róla” felfogást – teljes mértékben amúgy sem lenne reprodukálható (252.). De ezután egy újabb gondolat merül fel: „Kérdezhetnénk: miért érzi az ember magában a késztetést, hogy a természetet a művészet eszközével javítsa fel?” (uo.). Erre a választ Riegl gyorsan megadja: mivel a természet erői végső soron leküzdhetetlenek, annak érdekében, hogy az ember harmóniát találjon egy számára egyébként teljes mértékben uralhatatlan világban, kezelnie kell a helyzetet: ezért próbálja visszaadni a természetet úgy, ahogyan *láttni szeretné*.

„Ha a természet mindig olyan lenne, amilyenek az az egyes érzékek számára mutatkozik, akkor az ember egyáltalán soha nem találna harmóniára. A művészetszínálás során tehát a természet egyfajta szemléletét (*Anschauung*) valósítja meg, amely megszabadítja őt az állandó nyugtalanságtól, mivel így azt gondolja, hogy természet jobb annál, mint ahogyan kinéz. Rendet akar vinni a látszólagos káoszba [...]. Ezért létrehoz egy olyan szemléletet, amelynek szempontjából biztosíthatja magát a villám ellen. Ez a nézet sokféle lehet: a villámcsapásban Jupiter tonans vagy a keresztény Isten működését is felfedezheti, de felfedezheti ugyanúgy egy oksági törvény működését is, amellyel a villámhárító révén találkozunk. A mindenkori természetnézet (*Naturanschauung*) az, ami az embert harmonikus módon nyugtatja meg.” (i.m., 252.)

Ez a késztetés pedig nemcsak nagyjából azonos a művészetszínálás egyik legfontosabb motivációjával, hanem olyasvami, amiből az „egész emberi kultúra magyarázható” (uo.).

Amikor néhány évvel később a *Későrómai iparművészetben* a *Kunstwollen* fogalmát járja körül, egészen hasonló dolgot mond: az művészettel kapcsolatos vizsgálódások akarati komponense nem más, mint az ahogyan az ember környezetét megformálva *szeretné látni*. A művészet létrehozására irányuló akar pedig bizonyos formákon keresztül kívánja visszaadni azt a természetet, amellyel egyfajta harmóniára törekszik:

„Az ember akarata mindenestül a világhoz fűződő viszonyának kielégítő megformálására irányul. A képzőművészeti szándék az embernek a dolgok érzékeléssel felfogható megjelenésével kapcsolatos viszonyát szabályozza: ebben kifejeződik az a mód, ahogyan az ember a dolgokat mindenkor megformálva vagy színezve akarja látni. [...] Ennek az akarásnak a jellege abban rejlik, amit (megint csak a szó legtágabb értelmében), a mindenkori világnézetnek nevezünk: a vallás, a filozófia, a tudomány, az állam és a jog is, amikor is az említett kifejezési formák közül az egyik rendszerint erősebbnek bizonyul az összes többinél.” (Riegl 1901a, 215.)

A gondolat második fele ráadásul egy nem elhanyagolható tisztázással él. Ez a harmóniatörekvés (ahogy bizonyos alakításokban megmutatjuk, hogy a környezetünket hogyan szeretnénk vizsgálni) sokféleképpen juthat érvényre. Nemcsak a művészet, hanem a természettudomány, a vallás, a filozófia és a jog is hasonló dologra törekszik, csak hogy a művészet műalkotásokba sűríti bele ezeket a reprezentációkat, míg a többi terület konceptuális, lélektani vagy kísérleti eszközökkel látja mindezt megvalósíthatónak. Egy kor világnézete mindig azzal a reprezentációs akaratot tükröző formával jellemezhető a legjobban, amely az adott korban uralkodó helyzetbe került. Vannak korok, amelyeknek az uralkodó világnézete természettudományos, jogtisztelő, művészi vagy

filozofikus.

Itt tér vissza a művészetről szóló diskurzus tudományosságigényének kérdése is. A művészettörténet módszertana kapcsán Riegl már régebben is igen reflektált eredményekre jutott. A művészettörténet nem csak egy kutató-tényrögzítő, hanem elméletileg tudatos diszciplína kell legyen. Sőt, Rieglről ki lehet jelenteni, hogy miközben egy forrásfeltáró-forráskritikai, és egy világtörténeti perspektívában gondolkodó művészettörténet váltógzadaságáról beszél, inkább egy összehasonlító mellett foglal állást (1998a [1898], 233.).¹⁰ Ennek a művészettudománynak az lenne a célja, hogy az egyes korszakokban ható okokat a más korszakokban ható okokkal összehasonlítsa, majd így az alapvető, a művészet létrehozását befolyásoló októpusokat azonosítsa.

Ezen felül viszont még két elemmel kiegészül a koncepciója.

(1) Az egyik az, hogy – prognózisa szerint – „akarás” központi kategóriája szerint formálódó művészettudománynak éppen összehasonlító tudomány jellege miatt jó esélyei vannak arra, hogy a koronként változó értékszempontok felmerülését is meg tudja vizsgálni. Vagyis, hogy meg tudja mondani: mi volt a koronként különböző értékválasztások alapja, illetve mi képezte egymással szembeni eltolódásainak tágabb összefüggését.

„Ha a művészettörténész és a régész eddig azt mondhatta (avagy igazában nem is mondhatta): ez meg ez a kép vagy szobor jó vagy rossz, akkor a jövőben azt is pontosan meg kell mondania, hogy mire alapozza az értékítéletét. Miért tetszett a műalkotás keletkezésekor, és miért nem tetszik ma? Mit vártak el egykoron a képzőművészettől és mit várnak el tőle ma? Ezek a kérdések a műalkotások alapján megválaszolhatóak, és egyszer meg is kell majd válaszolnunk őket. Egyáltalán, ebben látom a közvetlen jövő művészettörténeti kutatásának legsürgetőbb feladatát.”
1989b(1901b), 251–252.

Vagyis egy ilyen összehasonlító-tudományos művészettörténet olyan irányban is hathat, amelyben felgyorsíthatja az esztétika normatív diskurzusával való együttműködését. Pontosabban: a művészetről szóló normatív állítások megtételének éppen az új, összehasonlító művészettudomány adhat szilárdabb alapot.

(2) A második pedig közvetlenül összefügg a világnézet kérdésének középponti helyzetével. A világnézet a kultúra létrehozásának egészében egyértelműen szerepet játszik, hiszen a környezet reprezentációjára irányuló akarat sohasem semleges, mindig valamilyen. Ezért a művészettudománynak is számot kell vetnie azzal, hogy egy bizonyos korban milyen konkurens, illetve milyen uralkodó világnézetek voltak. Az első pontban is idézett új és biztosabb értékelő diszciplína gondolatának megfogalmazása Riegl után a következőt mondja:

„Ha nem csak a művészeteket vonjuk be a vizsgálódásunkba, hanem az emberi kultúra egyéb nagy területeinek valamelyikét – az államot, a vallást, a tudományt – is, akkor arra az eredményre jutunk, hogy e tartományokban is mindenütt az individualitás és a kollektív egység közötti viszonyról van szó. Ha pedig nyomon

¹⁰ Lásd még ehhez Reichenberger (2003) elemzését, aki egyenes úg tekint Riegl-re, mint aki az egyetemes, vagy világtörténeti (*universalgeschichtlich*) perspektívájú művészettörténet helyett egy összehasonlító művészettudományt kívánt felépíteni. Ennek alapja pedig az egyes korszakokban ható uralkodó „értékek” azonosítása. Bár terminológiájában Riegl nem ennyire egyértelmű, de az értékelvűség összehasonlító vizsgálata tekintetében valóban nagyon hasonlóakat mond.

követjük azt, hogy adott népek adott korban a kultúra imént említett területein miként bonatkoztatták ki akarásukat, akkor tévedhetetlenül bebizonyosodik: ez az irány ugyanannak a népnek az esetében végső soron mindig teljesen megegyezik az egyidejű művészetakarás irányával. Ha a kultúra ilyen, valamennyi területen megnyilvánuló akarását a «világnézet» névvel foglaljuk össze, akkor azt mondhatjuk, hogy a képzőművészetet ugyan nem a mindenkori kortárs világnézet határozza meg, de azzal teljesen párhuzamos úton halad.” Riegl, 1989b (1901b), 252.

Mivel az uralkodó világnézet nem írja elő kötelezően, hogy pontosan milyen alkotások szülessenek, csak annak átfogó irányát jelöli ki, ezért mindig értelmezésfüggő, hogy az egyes műalkotásoknak az uralkodó világnézethez való viszonyát pontosan hogyan is határozzuk meg. A tudományos vizsgálat feladata, hogy ezeket a viszonyokat tisztázza. Egyébként pontosan ez az a gondolat, amely a későbbiekben oly fontossá vált Mannheim Károly önálló, világnézet-értelmezéssel kapcsolatos elmélete számára.¹¹ A világnézetek rekonstrukcióját éppen az teszi nehezzé, hogy jelentésszerű kulturális produktumok változatos sorát kell egymással összehasonlítanunk majd interpretálnunk. Ezek a produktumok mind „dokumentumok”, vagyis a szó eredeti latin értelme szerint mind „tanítanak” nekünk valamit a világnézetekről, amelyekkel a művészet, a jog, a filozófia vagy a természettudomány „párhuzamosan halad”, vagy amelyektől eltérni igyekszik.

5. A „kutató művészet” fogalma a magyar eszmetörténetben és ezek összefüggése a művészettörténet elméletalkotó szerepével

Mielőtt Riegl és a korai Lukács szemléletének néhány közös pontját kidomborítanánk, érdemes egy pillantást vetnünk arra a művészetelméleti vitára, amely a Nyolcak festőcsoport egyik tárlata kapcsán bontakozott ki ugyan, de botorság lenne azt állítani, hogy csupán ez alapján érthető lenne. A vitához olyan sokan szóltak hozzá, hogy lehetetlen nem arra gondolni, hogy annak központi elméleti kérdései (vagyis: mit jelent a természethűség és a naturalizmus?, illetve milyen értékeknek kell befolyásolniuk a művész alkotásmódját?) csak egy ezekre a kérdésekre érzékeny, tájékozott közönség keretei között voltak tárgyalhatóak. Ezek a kérdések viszont pontosan azok, amelyeket a Riegl szövegei által is közvetített egészes szemlélet nyomán fogalmazhatunk meg. Lássuk azonban a lokális kontextust és Lukács helyét ebben a vitában.

A „kutató művészet” koncepciója, amelyet Kernstok Károly előadása és intuítív szóválasztása kapcsán¹² Lukács *Az utak elváltak* címen publikált szövege is méltatott, a

¹¹ Vö. Mannheim 2000(1921-22), 35.: „Amikor Riegl többek között azt állítja, hogy a későrómai iparművészetben megjelenő negatív ornamentikában ugyanaz a művészetakarás rejlik, mint a korabeli építészetben, és olyannyira kiszélesíti a művészetakarás fogalmát, hogy megfelelőit még a korabeli filozófia jelenségeiben is kimutathatónak tartja, akkor arra ad példát, hogy hogy lehet valami dokumentumjelleggel adott.”, illetve 56. : „[Riegl] a művészetakarást [...] úgyszólván világakarássá vagy kultúraakarássá szélesíti.” Ezek adják ugyanakkor az indíttatást Mannheim részben kritikai megjegyzéseire is, vagyis arra, hogy a kiszélesített vizsgálat mindig is értelmezésre szorul, hiszen az egyes dokumentum-területekről származó eredmények, csak az adott dokumentumterület felől érthetőek meg, tehát egy más dokumentumterületre való átvitelét mindig óvatosan kell kezelni ahhoz, hogy „ne álljunk meg a tudományosság felé vezető úton” (58.).

¹² Röviden összefoglalva: léteznek ideológiákat és társadalmi osztályokat kiszolgáló, ezekhez alkalmazkodó művészet, és létezik olyan, amely saját témáit és kifejezésformáit egymáshoz és nem külső szempontokhoz hangolja, és ebben az irányban kísérleteket végez, „kutat”. A kutatást itt érdemes szó szerint érteni: megtalálni a lehetőségeket, az *újat*, amely nem következik abból, amit addig tudtunk. Kernstok ennél

művészet mint alapvető emberi kifejezésforma hagyományos problémái helyett a művészek alkotásproblémáira helyezi át a hangsúlyt. Lukács pedig mindezt úgy értelmezi, hogy rámutasson: ilyenkor mindig az a tét, hogy a művészet milyen jelentése az irányt az alkotó számára. A művészet mint jelentéshordozó tehát végeredményben fontosabb még a művész alkotásproblémáinál is fontosabbá válik.¹³

Hagyományos művészeti problémát ad vissza például az a kérdés, hogy valójában mit reprezentál a művészet? Erre az egyik klasszikus válasz, hogy a művészet a természetet reprezentálja, a művészi alkotás pedig aszerint értékelendő, hogy ezt a reprezentációt milyen hűen tudja megalkotni, a kívánt tartalmat mennyire volt képes kifejezni.

A művész alkotásproblémáit pedig – egyébként részben már a romantika kora óta – az a kérdés adja vissza, hogy mit is kell szem előtt tartania a művésznek akkor, amikor műalkotásokat hoz létre? Egy Schlegel *Művészettana* óta lehetséges válasz az, hogy a művésznek a saját képességeitől független, külső természet helyett saját intellektusának törvényeit kell elsődlegesnek tartania. Csak így sikerülhet neki ezt a soha ki nem zárható, teljesen le nem küzdhető természetet rekonfigurálnia, a saját tehetsége szerint újraalkotnia.¹⁴

Ezzel szemben Lukács korabeli válasza minderre az, hogy a művészek alkotásproblémái végülis nem máshoz vezetnek, mint annak meghatározásához, hogy mi adja a művészet tágabb értelemben vett jelentését. A művész legnagyobb alkotásproblémája az, hogy milyen értéket követve építse fel a maga művészetét. A művésznek ezért szilárd, egységes értékvilágot kell választania: a szubjektív és szokszor megradhatatlan vélemény- és szemléletkavalkáddal szemben a „lényeg” szintetikus felmutatását kell előirányoznia. Vagyis a teljes világ jól felépített, gondosan szerkesztett, de legfőképpen kiegyensúlyozott képére kell törekednie, amely hasonlít a mindenre kiterjedő mérnöki leleménnyel átgondolt épülethez: „az új művészet architektonikus”, mondja Lukács az előadás egy pontján (1910, 284.)

Ha az előző korok művészei számára *nem ez* volt irányadó, az nem csak a művészeket minősíti, hanem azt a szélesebb értelemben vett kultúrát definiálja, amelynek kereti között ez a művészet megjelent. Az impresszionista festők kora így az impresszionizmus és a szubjektív értékek kora, míg a kutató művészeté a lényeg- és a rend keresésének időszaka,¹⁵ amely már nem határozható meg úgy, hogy válaszolunk arra a

többet nem kíván mondani, és nem kíván szólni a művészetről szóló diskurzus *tudományosságinyéről* sem. Az ilyen kérdéseket később Lukács a *Heidelbergi művészetfilozófiában* és Fülep Lajos a *Magyar művészet* címen ismert tanulmányfolyam bevezetőjében (1974 [1916/18], 262.) jóval szabatosabban és pontosabban vetették fel. A *impresszionizmus kora utáni* festészet, *mint kutatás* képe sokáig élt az ezzel kapcsolatos irodalomban. Lásd pl. Lyka 1961 (1927), 98.

¹³ Ez egyébként a Vasárnapi Körben találkozó művészetelemzésének egyik alapvető tanulsága is. Lásd pl. Kettler 1987.

¹⁴ Schlegel 1989(1801–02), 213.: „Csakhogy Arisztotelész hibásan az egész szépművészetek lényegét az utánzásba helyezte. Mi nem tagadjuk ugyan, hogy annak lenne egy utánzó eleme, de ez még nem teszi azt szépművészetté. Mindez sokkal inkább azon múlik, hogy az utánzottnak szellemünk törvényei szerint hogyan építjük át a fantázia cselekvése által és külső példakép nélkül.”

¹⁵ Lukács 1910, 281.: „Ma ismét rend után vágyunk a dolgok között. Őket meglátni és magunkból azt, ami igazán a miénk. Állandóságok után vágyódunk és tetteink megmérhetősége és állításaink egyértelműsége, ellenőrizhetősége után. Azután hogy értelme legyen minden dolgunknak, hogy következzen belőle valami, hogy kizárjon valamit. Értékelések után. Különbségeket tevések után.” Az új művészet mint *rendkeresés*, mint a *kortesharcok elcsendesülése*, mint az átfogó *architektonikus szerkesztettség* diskurzusa nem Lukács teljesen önálló gondolata. Ahogyan arra már értő módon rámutattak: sokat köszönhet ifjúkori barátja és gondolkodótársának, akitől nemcsak – sokszor hivatkozás nélkül – vesz át bizonyos gondolatokat, hanem azokat terminológiailag feszesebben és az érvelés menete szempontjából átláthatóvá téve prezentálja. Vö.

kérdésre, hogy milyen élményeket, milyen tartalmakat akart kifejezni a műalkotás. Csak úgy, ha felmutatjuk, hogy milyen értékek szerint ragadta meg azt, amit végül megragadott, vagyis, hogy milyen értékválasztások voltak irányadóak az általa képviselt kifejezésformák számára.

A kutató művészet kérdéséről szóló vita formális kereteit a Galilei-kör biztosította ugyan, de a helyzetet bonyolították azok a megszólalások, amelyek a kor sajtójában éppen ezekről a – bizonyos értelemben – formális keretek között zajlott vitákról¹⁶ szóltak. Ha eltekintünk az élclapok szintjén maradó hozzászólásoktól, akkor a békétlen vagy egyenesen cinikus kommentárok igazi érdekessége sem az, hogy ne értenék a vita tétjét.

Jaschik Álmos szövege¹⁷ ennek klasszikus példája. A legfontosabb kifogásait két gondolat köré lehet csoportosítani: Egyrészt a Galilei-körben zajlott vita precíz értelemben nem volt vita, mert a jelenlevők legfeljebb az alkalmazkodó művészet kritikájának hevességében nem értettek egyet. Másban nem volt közöttük nézeteltérés és így a számukra professzionálisan nem feltétlenül felmerülő kérdések fölött elsiklottak.¹⁸ Másrészt mindannyian egyetértettek az állításban, hogy a naturalizmus kérdése időszerűtlen, és a művészet soha nem is volt a természet utánzása. Hiszen a természet mint olyan visszaadhatatlan, mindenki számára trivialis, aki valaha próbált művészi alkotásokat előállítani, vagy primér módon ezekkel foglalkozik.¹⁹

Markója 2006, főleg 270–272. Ez a cikk foglalja össze legjobban a Popper művészetelméleti jelentőségéről és Lukács szellemi fejlődése tett hatásáról szóló terjedelmes, és nem mindig könnyen értelmezhető szakirodalmat.

¹⁶ Kernstok előadása után egyrészt már volt egy rövidebb eszmecsere. Ezt erősíti meg a *Pesti Hírlap* hírszerkesztőjének bejegyzése is („Előadás a modern művészetéről”, 1910. 01. 12., 11., ill. *UE* 2, 275.), amely Czigány Dezső és Polányi Károly felszólalásait emeli ki, illetve meghirdeti, hogy az ehhez kapcsolódó, csak a Kernstok-előadásnak szentelt „vita-ülés” 1910. január 16-án lesz ugyancsak a Galilei-körben. A modern művészetéről szóló vita menetéről megemlékezik Csunderlik 2017, de a teljes jelenség vagy a Kernstok-előadás részletesebb leírása már kívül esik érdeklődési körén. Az ezzel kapcsolatos anyagokat legbővebben *UE2* közli.

Lukács nevezetes szövege, *Az utak elváltak* itt hangzott el először. Lukács vitairata ugyanakkor nagy valószínűséggel az est nyitófelszólalását is képezte (lásd ehhez: *Egyetértés*, jan.18. 13.; *Az Ujság*, 1910. Jan. 18., 13., ill. *UA* 2, 299–300.) Lukács cikkét (főleg 1910, 285.) már-már szolgálai módon használta egy ifjúkori kritikájában Hauser Arnold is: az impresszionisták akkor tudnak igazán nagyok lenni, ha már nem a régebbi, hanem az új kultúrát irányító világnézetet lehet rekonstruálni műalkotásaikról. Vö. Hauser 2017 (1911), 130.: „Fényes Adolf is, mint minden impresszionista, csak annyiban nagy, amennyiben nem impresszionista.”

¹⁷ Jaschik Álmos: A lényeg, in: *Rajzoktatás* XIII/2, 1910. febr. 15. 47–54. Ld. Még *UE* 2, 342–346.

¹⁸ „A nagyjából zsúrfiúkból és zsúrlányokból álló hívők tömege kéjsikolyokkal fogadta a felvilágosítást. A nem hívők, a kíváncsiak pedig meghökkenve konstatálták, hogy a felolvasás, mely határozottan okos, intelligens és tanulságos volt, a legcsekélyebb vonatkozásban sem állott azzal a bizonyos, hogy ne mondjuk inkriminált állítással [hogy a piktúra feladata: a «lényeg» ábrázolása – besz. tőlem, ZD.], amelynek ez a felolvasás a következménye látszott lenni”, illetve: „Alighogy a felolvasásnak vége volt, megindult az ún. «vita», amely más vitáktól egy lényeges pontban különbözött: itt minden szónok egy véleményen volt. Eltérő nézetek nem lévén, a vitatkozás egészen simán folyt le. Jogászok, bankhivatali könyvelők, magyar tanárok, újságírók és másfajta «Schöngestok» egész sora vonult fel a szószékre és tette a legkülönösebb kijelentéseket. Valahányan voltak, annyifelé beszélte, de minthogy végül is igazat adtak a felolvasásnak, a közönség lelkesen megtapsolta őket.” 344.

¹⁹ „[...]ha csak a természet kopírozásáról volna szó, akkor minden festő igenis egyformán festene. [...] A természetet, úgy amint azt fizikai érzékelésünk segítségével látjuk, a legtöbb esetben lehetetlen művészi eszközök segítségével visszaadni. A természetben, a véletlenségek folytán rakásra halmozódnak a festőietlenségek. Fizikai szemünkkel éles, kemény kontúrokat, kellemetlen színértékű foltokat látunk, zavaros, összehangolatlan diszharmóniát. A művészi látás azonban, feltalálva esetleg az ezekben az esetleges művészi lényegét, változtat a fizikai nyersségen és tudatosan lágyít sziluetteket, tudatosan fokoz le színeket tónusokat”. I.m. 345–346.

Bár jó tollal megírt szarkasztikus passzusai jóval maradandóbbak, mint klasszikus kritikájának első fele, illetve a konklúziót nyitó bekezdése, ezekből éppen az derül ki, hogy a teljes jelenség legfőbb problémája, hogy nem rekonstruálható belőle az az általános, összkulturális csapásirány, amelybe a vita szerint a társadalom a festészet által is dokumentálható módon tartani látszik.

„A felolvasásra menők mind meg voltak győződve arról, hogy az új művészetnek az álláspontját, törekvését és egész világnézetét legalább hozzávetőlegesen meg fogják ismerni, de e helyett a kérdést távolról sem érintő személyi tömjénezéssel fűszerezett általános bölcsekedést kaptak.”

Ha pedig ez a csapásirány problémás, akkor a rajzot tanító oktató is problémával küszködik. Hiszen annak kötelessége elismerni, hogy tudományának az általános haladást kell szolgálnia. Sőt, mondja:

„legkevésbé szabad lesújtó kritikával szembehelyezkednünk egy művészeti jelenséggel azért, mivel talán új és szokatlan; mert esetleg továbbfejlődése vagy kialakulása esetén kényszeríteni képes bennünket a meghódolásra.” (343.)

De aki a közvetített világnézettől vár tanácsot a haladást illetően és nem tudja meg, hogy ez a haladás miben is áll, az elbizonytalanodik. Természetesen nem várható el, hogy mindenki azonos világnézetet képviseljen, sőt, éppen ellenkezőleg. Viszont az a világnézet, amely nem képviselhető a képzőművészet, az irodalom, az zene és általában a szellemi alkotás bármelyik területén egységesen az inkább csak vélemények különbsége lesz. Tehát, mint ilyen, alkalmatlan arra, hogy az alkotást kiszolgáló oktatási irányt határozzon meg.

Egyvalami biztos, hogy még a kutató művészet-vita sarkalatos állításaival leginkább szimpatizálók is kiemelték a vita sokszor nagyon, már-már túl magas elméleti színvonalát, amelyet nehéz a társadalmi valóságba gyökerezett, bizonyos művészeti rálátással és ízléssel rendelkező ember számára érthetővé tenni. Ezek közé tartozik Lengyel Géza cikke is a *Huszádik Században* (1910). Lengyel dilemmáját – az eddigiekhez hasonlóan – az adja, hogy beszélhetünk-e a progresszió egységes irányáról abban az esetben, amelyben csak bizonyos művészeti aktorok néhány év alatt kialakított-elsajátított festészeti eszköztáráról, és az ezalatt felvállalt elveikről vitatkozunk?

A kiindulópont, amelyet Lukács előadása kapcsán fogalmaz, egészen pontosan megragadható:

„Meggzűntetni a tényekkel és dolgokkal szemben a hangulat-kritika ingatag mértékét, illetőleg mérték nélkül való voltát s helyébe tenni az állandót, az én szerint változó értékelést kizárót [...]” (Lengyel 1910, 445.)

A szubjektivitás túltengése, a szubjektivista szemlélet valamint a pszichológia diszpozíciók elsőbbsége helyett a stabil, állandó értékek keresése teljesen legitim szempont, és a túlsordult szubjektivizmus háttere előtt személve a legérthetőbb válaszreakció. De ez a válaszreakció, érvel Lengyel, csak teoretikus szinten értelmezhető jól. Ha a festészet mesterségbeli és szociológiai kérdései felől szemléljük a problémát, akkor már korántsem olyan világos, hogy a rendkeresés, a lényegi vonások kiemelése, vagy a festők lényegkereső alkotásmódja mit is jelent. Ahogyan Jaschik is tette, Lengyel is

kiemeli, hogy bár vitatkozhatunk a művészet természetességéről, de igazság szerint a művészek mindig aszerint vették igénybe a természetet, amennyire arra specifikus céljaik szempontjából szükségük volt.

„Hogy mennyi és milyen minőségű természetszemléletre van szüksége a művészeknek, az még azonos célok és megegyező felfogás mellett is hihetetlen módon különbözik [...]. Aki valaha érdeklődött a művészet mesterségbeli adatai iránt [...], az jól tudja, mily kevésbé lehet naturalista vagy nem naturalista képekről beszélni [...].” (i.m., 446.)

A művészetet sohasem az mozgatta, hogy elődeihez képest inkább vagy kevésbé hű képet alkosson a természeti valóságról. Vagyis: a művészek számára szinte evidencia, hogy a naturalizmus olyan probléma, amelynek alkotásproblémáikhoz vajmi kevés köze van. A természethez mindig különbözőképpen viszonyulnak, de azt nem másolják.²⁰ Annál jelentősebb viszont az, hogy egy bizonyosfajta művészetet egy adott közösség milyen mértékben tud fogyasztani és így értékelni, illetve az is, hogy egy bizonyos társadalom bizonyos történelmi körülmények között milyen lehetőségeket biztosít a művészet kibontakozásához.

Ezeket a szempontokat követve viszont igen nehezen megragadható az az irány, amelybe a Lukács által is jellemzett új kor festészete tart. Egyrészt azért nem, mert az impresszionizmus festészetének nem volt akkora közönsége, illetve nem volt annyira elterjedt, hogy abból egy egész társadalom képére tudnánk következtetni.²¹ Másrészt pedig azért nem, mert a „lényegkeresőként” jellemzett, de a maradandóra, a jellegzetesre irányuló úgynevezett kutató művészet is akkor tudna igazán túlzások és kényszeredetten túlértékelt próbálkozások után egyensúlyi helyzetbe kerülni, ha kellő mennyiségű felületet kapna attól a társadalomtól, amelynek bizonyos irányvonalait tükrözi. Mivel a Kernstok kapcsán tárgyalt művészcsoporthoz még nem kapott ilyen mennyiségű és méretű felületet, ezért a művészetük jelentőségéről szóló diskurzusnak is óvatosabb következtetéseket kellene forgalmaznia az ennek keretében szolgáló társadalomról.²²

Bár a két megszólaló szerint Lukács Kernstok-értelmezése inkább szól egy számára kívánatos társadalom előhírnökének tekintett festőkről, mint egy nagyobb társadalmi alapot felmutató progresszív festészeti dokumentumairól, számunkra itt nem is ez a legfontosabb. Hanem az, hogy a művészeti fejlődés és a társadalmi igények összefüggő és koronként változó faktorairól beszélnek. Sőt, mindkét kiemelt kritikus a természethez fűződő viszony koronkénti változásairól és nem a természet reprezentációjának ősrégi művészeti feladatáról beszél. Mi több, a művészek, a megrendelők és a fogyasztók közötti világnézeti egység szükségességéről, illetve egy másik világnézettel való felváltásának lehetőségéről is megegyeznek véleményeik. Nem véletlen az sem, hogy a művészet régi

²⁰ Kijelenthető, hogy a művészet a „természet másolása” helyett a „természethez” való viszonyulás gondolata a Galilei-kör vitájának egyik kulcstétele volt. A napi sajtó ugyanúgy visszhangozta (Vö. UE2, 299–300.), mint a kortársak. Hauser egy másik korai kritikájában egyenesen úgy fogalmazott, hogy „így fejlődés sem létezhet a természet «igazi» megismerése felé, mert minden korban és minden festőnek más a természet és így az igaznak vélt felismerés” (2017, 118.). Egyébiránt ez az első megjelenése annak a koncepciónak, amelyhez Hauser végig hű maradt: a művészettörténet nem művészi problémák megoldásának fejlődéstörténete.

²¹ „A magyar impresszionista művészet [...] a fejlődés meglehetősen magas csúcsára jutott el ugyan, de ahhoz, hogy kiéltnék legyen nevezhető, hiányzik belőle egy nagyon fontos tényező. A befogadottság hiányzik.” Lengyel 1910, 444.

²² Különösképpen: i.m., 450–451.

problémáiról a művész alkotás- és értékproblémáira helyezett hangsúly tekintetében sincs nézeteltérés Lukács és kritikusai között. Legfeljebb abban, hogy ezzel az elméleti apparátussal mit is lehet pontosan kezdeni.

Lukácsnak, mivel nem voltak képzőművészeti-gyakorlati, sem pedig primér módon művészettörténeti (n.b. a festészet művészettörténetére vonatkozó) célkitűzései, a koronként változó és a társadalommal összefüggő, értékválasztásokon alapuló művészet koncepcióját éppen azért állította előtérbe, hogy egy tágabb értelemben vett, önálló sajátosságokkal rendelkező és sajátosságait koronként változtató kultúra elméletét tudja megfogalmazni. Vagyis: Lukácsnak a festészeztől igen kevés mondanivalója volt, de annál több a kultúrát mozgató, nagyrészen egyénfeletti tényezőkről, vagyis eszmék és értékekről és azok, nem egyénileg motivált választásának fontosságáról.

Habár az egyéneken túlmutató világnézet ideális voltától és az ezzel összefüggő idealizmus képétől Lukács többször igyekezett szabadulni, az értékválasztás előíró, normatív szerepe a továbbiakban is fontos maradt számára. Az esztétika mint a választott értékeken alapuló és ezért értékelő diskurzus képe pedig viszonylag gyorsan egyértelművé vált számára. Ez egészen világosan következett abból, ahogyan az esztétika önállóságának biztosíthatóságát már nem a művészet időtlen problémáinak (természetutánzás elsődlegessége) és ezek befogadásának tárgyalásában látta. Hanem a hangsúlyt a művészetnek a művész alkotásproblémáin keresztül látott jelentésére helyezte át, vagyis arra a kérdésre, hogy a kultúra összefolyamatában művészek miért és hogyan hoztak létre műalkotásokat. A *Heidelbergi művészetfilozófia* félreértés-koncepciója ennek világos pendantja. A művészi alkotásproblémák tárgyalásának része az is, hogy a közönség a művészi szándékot folyamatosan félreérti és így egyre fontosabb a mű létrejöttének tágabb kontextusát megérteni, mint annak meg nem értettségét egy klasszikus probléma hiányos megoldásának egyszerű diagnózisára visszavezetni. A mű létrejöttét meghatározó értékválasztások feltárása tehát olyan etikai dimenziót ad a művészeztől szóló diskurzusnak, amely jócskán túlmutat a művészettörténet elméletén, a művészet mint naturalizmus vagy kreativitás felfogásán, de éppúgy a szép és fenséges fogalmait tárgyaló normatív esztétikákon is.

Ez az etikai dimenzió a kultúra működésének átfogó elmélete felé nyit, amely az értékek választása szerint a képzőművészet, az irodalom, a filozófia, a politika, a jog, a természettudomány területeit egyszerre integrálni tudja, illetve meg tudja mutatni, hogy ezek közül adott korban melyek és ezek milyen értékválasztásai kerülnek domináns szerepbe.

6. Riegl-motívumok Lukácsnál

Lukács soha nem tekintett Rieglre elsődleges inspirációs forrásként, sőt kellően kritikus is tudott vele lenni. Mégis meglehetősen sok helyen tesz vele kapcsolatban pozitív módszertani megjegyzéseket. A legismertebb talán a *Történelem és osztálytudat* eldologiasodás-tanulmányában olvasható.

„Emellett – s a XIX. század valóban jelentős történészeinek, mint pl. Riegl, Dilthey, Dvořák figyelmét nem kerülhette el – a történelem lényege éppen azoknak a *struktúraformáknak* a változásában áll, amelyek közvetítésével az emberek környezetével való konfrontációja mindenkor lezajlik, azokéban, amelyek mind külső, mind belső életének tárgyiségát meghatározzák. Ez azonban csak akkor lehetséges objektív-reális érvénnyel (és ennek megfelelően csak akkor

lehetséges adekvát módon), ha egy korszak vagy egy alakzat stb. individualitása, egyedisége ezeknek a struktúraformáknak a sajátosságában áll, bennük és általuk lehető fel, és mutatható ki.” (Lukács 1971[1923], 426.)

Riegl tehát olyasfajta történész, aki kihangsúlyozta, hogy az ember folyamatosan konfrontálódik (természeti vagy társadalmi) környezetével, és azt igyekszik, legalábbis bizonyos keretek között, átformálni. Bár a fent idézett passzusnak a teoretikus céljai inkább arra vonatkoznak, hogy Lukács előkészítse a *társadalmi változás* fogalmának tárgyalását, mégis Riegl egyik központi tézisének korrekt megértéséről tanúskodik. Egy sor ifjúkori művében szerepel viszont – közvetve vagy közvetlenül – Riegl több fontos gondolata. Érdeemes ezeket nyomon követnünk.

(1) A *Modern dráma fejlődésének történetében* Lukács kiemeli az „akarat” központi szerepét a dráma anyagának értelmezhetőségében. A dráma anyaga „az emberek közötti megtörténés” (Lukács 1978, 30.), amely igen jelentős mértékben eltávolodik az embert környező világtól, vagyis az embert körülvevő természettől (ez alatt egy tág értelemben vett, részben naturális és szociális „természetet” értve). Az ember harcol ezekkel a körülményekkel, illetve akarata révén arra irányul, hogy ezeket a feltételeket valahogyan átalakítsa. Ha nincs határozott cél, amelyre törekedne (példának okáért: harmóniára, elégedettségre), akkor harcolnia sem érdemes. Az anyagitermészet vagy az istenségek erejével harcolni nem érdemes, mert a küzdelem egyenlőtlen (i.m., 35.), hiszen ilyenkor akarata sem fordulhat ezeknek a feltételeknek az átalakítására felé. Az akarat ezért mindig jobb feltétele az emberek közötti viszonyok tanulmányozásának, mint az érzelmek vagy pedig a természeti módra felfogott törvényszerűségek diskurzusa. Az érzelmek bizonytalanok és változnak, a formálásra, átalakításra törő akarat pedig sohasem tud megbirkózni a természetben talált törvényszerűségekkel, legfeljebb alkalmazkodni tud azokhoz:

„A dráma az akarat költészete, [...] drámaivá egy embert csak akaratának megfeszülése tehet. Esze, érzései, minden más külső és belső tulajdonsága csak kíséri, csak díszíti a drámai embert; csak arra való, hogy ne hasson egészen merev absztrakciónak [...] Mert az érzés és a gondolat formájában sokkal pillanatnyibb és változóbb, lényegében sokkal hajlékonyabb és külső hatásoknak erősebben kitett, mint az akarat.” (1978, 31–32.)

Ehhez azonban azt is hozzáteszi, hogy habár az akarat „legtisztább és legkifejezőbb” megnyilvánulása a „küzdelem” (vö. 32.), felvetül a kérdés, hogy:

„[...] formailag milyen természetű legyen ez a küzdelem [...]. Az emberi erők és képességek természetes határai szabják meg a küzdelem területének felső és alsó határait [...]. Mert amily bizonyos, hogy minél nagyobb ellenállásra talál egy erő, annál szembeűnőbb módon nyilvánul meg, annyira igaz az is, hogy a túlságosan nagy ellenállás lehetlenné teszi, hogy érzékek által észrevehető módon működjék, hogy érzéki, tehát itt: drámai hatást tudjon előidézni” (uo. 33–34.)

A dráma tehát nem is lenne alkalmas olyan konfliktusok, olyasfajta ellenállás ellen vívott küzdelem visszadására, amelyeket megnyerni – éppen természeti törvényszerűségei miatt is – lehetetlen. Az ember alkotta világ konfliktusai azonban pontosan olyanok, amelyeket a legmegfelelőbb módszerrel, tudományos igénnyel lehet tárgyalni.

(2) Kevésbé jelentős szöveg, de annál árulkodóbb az, amit Marie-Luise Gothein *A kertművészet története* című könyvének recenziójában mond. Ebben úgy tekint Rieglre, mint aki művészettörténeti szövegekben oldott meg komoly elméleti, vagyis a művészettörténet elméleti hátterén túlmutató problémákat. Lukács szerint példaértékű, hogy „egy történész egy történeti munkában számos, tisztán esztétikai problémát oldott meg az esztétika számára alapvető módon.” És így “[...] Gothein könyve körülbelül úgy viszonyul egy eljövendő kert-esztétikához, mint Riegl és iskolája művei az ornamentikához (Lukács 1977, 638.)

(3) A legfontosabb, Rieglre vonatkozó anyagot az 1913-as *Heidelbergi művészetfilozófiában* találjuk. A szövegnek még az első harmadában, az élményvalóság kifejezése és az esztétikai érték autonómiája közötti összefüggést tárgyalva fogalmazza meg a következőket:

„A művészet mint «kifejezés» önmagában önálló, transzcendáló esztétikát követel, a félreértelmezett, de mégis ható mű immanenset [...]. Minden olyan esztétika, amelyet művészek vagy a művészet közvetlen létezésében érdekelt kutatók alkottak meg, ebben az irányban kereste a probléma megoldását. Mindegy, hogy valaki Semperrel együtt az anyag feltételeiben, Riegllel az abszolút «művészetakarásban» [...] látta-e a művészet lényegét: ezeknek a törekvéseknek mindig az az ösztönös biztonság volt az alapjuk, hogy az esztétika autonómiáját csak a műalkotás mindenfajta «kifejezéstől» való határozott és éles elválasztása teszi lehetővé.” Lukács 1975, 44–45.

Az idézet meglehetősen összetett. Megjelenik benne többek között az a tézis, hogy a Semper és Riegl hasonló elméletalkotói irányban hatottak: nem elégedtek meg a művészet olyan felfogásával, amely azt kérdezi, hogy mit fejez ki a művészet és ennek befogadói ezt hogyan tudják a művész előadásmódjának receptálása közben dekódolni. Semper és Riegl tehát ugyanúgy a recepció folyamatát hirdető esztétikákkal szemben foglalt állást, és, ha nem is explicit módon, de tulajdonképpen a művészet sajátosságának kérdését tették fel: hogy tud a művészet önálló értéket létrehozni, miközben egy nyilvánvalóan komplex természeti és társadalmi környezetben valósul meg?

Hogy Rieglnek ilyen módon fontos szerep jut a műben, azt Max Weber 1913. március 10-én kelt, a *Művészetfilozófia* olvasása kapcsán Lukácsnak küldött levele is jól mutatja. Weber úgy fogalmaz, hogy „hogy – miután mostanában megpróbálták az esztétikát a befogadó «nézőpontjáról» átvinni az alkotóra – most már végre a «mű», mint olyan jut szóhoz, igazi jótétemény.” (Lukács 1981, 531.). Majd ehhez teszi hozzá, hogy mivel nem ismeri jól Riegl és Popper Leó szövegeit, bizonyos konkrét kérdésekhez nem tud hozzászólni, de látja ezek fontosságát a mű számára. Popper központi szerepét a *Művészetfilozófia* egészében Lukács egy meglehetősen ismert passzusban tárgyalja (1975, 48.). Itt azonban nemcsak azt hangsúlyozza, hogy Popper a rendre inadekvát alkotói és a befogadói magatartás összekapcsolódásában látta a művészet megragadhatóságát. Hanem azt is, hogy fiatalon elhunyt barátja olyan elméletíró volt, aki szerint az *anyagi és a technikai* ismeretek a mű létrehozására irányuló sajátos *akarati* előfeltételei.

Tehát Popper közel kerül ahhoz, hogy egy Semper és Riegl törekvéseinek irányába haladó, de azokat egy tágabb esztétikai perspektíva felé megnyitó elméletet valósítson meg. Ez azért is fontos Lukács számára, mert az előzőekben méltatott Riegl életműve ugyanakkor egy nem befejezett, de Lukács által is folytatni kívánt projektum egyik köztes állomása volt. Annak a tendenciának a képviselője, amely már (és bár) megpróbált

leszámolni a művészet, mint a művet inspiráló élményvalóság kifejezésének dogmájával, de még nem jutott el oda, hogy az esztétikai érték önállóságát biztosító félreértés-konceptiót megfogalmazza, és a mű egyszerűségét meghagyó, *nem fogalmi* eszközöket használó formanyelv központi szerepére ráébredjen.

Lukács még mindezek ezelőtt felveti, hogy egy a művészet autonómiáját tárgyaló vizsgálatnak éppen azért van nehéz dolga, mert a művészet az emberi alkotás többi formájától reálisan nem, csak módszertani értelemben elválasztható.

„[...] hogyan magyarázható a művészet történeti hatékonyságának ténye? hogyan lehet megérteni, hogy egy korszak valamennyi megnyilatkozását egy és ugyanaz a művelődéstörténeti szellem hatja át, hogy emberek anélkül, hogy eltalálnák és megértenék a művészi akarást, úgy érzik, ők maguk fejeződnek ki a művekben?” (1975, 46.)²³

Ennek fényében Riegl-ön valami olyasmit kér számon, amelyet egyébként később Mannheim is kifogásként emelt: pontosan végig kell követni az alkotás autonóm tartományainak kapcsolatát a korszakot jellemző totalitáshoz, különben félúton megállunk a tudományos diskurzus felé vezető úton. Ráadásul mindez lehetetlen anélkül, hogy az egyes autonóm alkotásfajták „esztétikai anyagát” ne ismernénk. Vagyis a képzőművészetről vagy az irodalomról szóló normatív-elméleti diskurzus csak úgy valósulhat meg, ha az elmélész nem hagyja ki elméleteiből a képzőművészetet vagy az irodalmat (vö. i.m. 182–186., 200–201.).

Majd később beszél arról, hogy a művész tulajdonképpen csak reprezentálja a környezetét, felhasználja azt. Egy olyan fiktív univerzumot hoz létre ezzel párhuzamosan, amelyet csak saját invenciója és könyezete interakciójának tekintetbe vételével tudunk megérteni. Vagyis a művészek:

„[...] valamely jelenség ábrázolhatóságának azokat az oldalait, amelyek valamely kifejezésintenzitás vonalába esnek, úgy tekintik, mint amelyek maguknak a dolgoknak immanens, de a természetben sohasem megvalósuló tendenciái, és e – fiktív – saját fejlődésvonaluk tekintetében felülműlják a természetet.” (Lukács 1975, 239.)

Ennek köszönhetően vonja le később a következtetést, hogy a művek létrehozásán munkálkodó akarat tulajdonképpen mindig valamilyen kiterjesztett külső természeti (tehát akár társas, társadalmi) mozzanat feldolgozására törekszik. Ezért ebben az értelemben mindig „naturalista”:

²³ Lásd még i.m., 243.: „Bármilyen szigorúan elválaszthatóak is egymástól az egyes, önmagukban vett műfajok és – egy ilyen szakaszon belül – a különféle történetfilozófiai korszaktípusok, e szakaszoknak mégis esztétikailag pontosan konkretizálható, bár alapjában irracionális értelme van. A görög szobrászatban, tragédiában vagy építészetben kimutathatóak olyan formai szerkezetek, amelyek ezeket épp kompozicionálisan egységes módon megkülönböztetik például a reneszánsz szobrászattól, tragédiától és építészettől. [...] Anélkül, hogy a műfajok, vagy a történetfilozófiai típusok különválasztását felszámolnánk, itt a műalkotások végső elemeinek olyan egyszeri fogalmi adódnak (pl. mozgás, szenvedély), amelyek ugyanilyen egyszeri viszonyfogalmakat követelnek meg köztük (pl. egyensúly).”

„A művész fenomenológiai akarata naturalista; a természetben megtalálni és abból csupán kiemelni vélt egyes alak legfelfokozottabb, szerves intenzitására törekszik [...]” I.m., 241.

*

Riegl és az ifjú Lukács koncepció tehát legalább négy ponton kerülnek egymáshoz közel. Mindegyik azt jelzi, hogy eltérő intenzitással, eltérő szakdiszciplínában, és mintegy évtizedes különbséggel, de részben hasonló tágabb elméleti perspektívákat követtek.

(a) Az „akarata”nak, mint a vizsgálat tárgyának különös státuszt biztosítottak bizonyos jelenségek értelmezésében és ennek az általuk képviselt diszciplína (művészettörténet illetve szociológiai-esztétikai művészetelmélet) tudományosságigényéhez mért indoklást adtak.

(b) A művészettörténeti anyag, illetve az esztétikai anyag vizsgálata egy eljövendő értékelő diskurzus alapja (amely meg tudja mondani, hogy az adott – akár a jelen – korban valami miért tetszik, vagy éppen miért nem).

(c) A művészeti alkotások létrehozására irányuló tevékenység fenomenológiai alapjait tekintve (az élményanyag/környezeti kötöttségek révén) a természethez (mint környezethez) között, és ezt akarja bizonyos értelemben átalakítani, feldolgozni. Ebben az értelemben minden művészeti tevékenység naturalista.

(d) Az emberi alkotótevékenység különböző területei egymással összefüggenek és egy egységes szellemiséget képviselnek. Ez persze felveti azt a módszertani problémát, hogy hogyan őrizhető meg például az esztétikai szféra sajátosságai. Ha Riegl erre a nem is keresi a választ, mégis minden eljövendő kultúraelmélet számára felmerül a kérdés, hogy az abban foglalt alkotásmódok sajátosságai hogyan biztosítható.

6. Következtetések: művészettörténet mint kultúraelmélet

Riegl és Lukács párhuzama éppen azért lehet fontos, mert jól mutatja, hogy az első világháború előtt milyen teoretikus érzékenységek jelentek meg a magyar írástudók egy csoportjánál, illetve, hogy ezek az érzékenységek mennyire éreztették hatásukat az adott kor kereint túl is.

Mint láttuk, Riegl szövegeinek több gondolata és tanulsága párhuzamosan megjelenik Lukács korai szövegeiben is. Ezek, a részben a riegli művészettörténeti diskurzusból ismert motívumok azonban nem közvetlenül fejtették ki hatást Lukács munkásságában. Hanem erősítették számára azt az irányt, amelybe egyébként, valószínűleg egy sorsdöntő Riegl-befolyás nélkül is elindult volna. Viszont az, hogy a művészet és egyéb alkotásszférák önállósága is csak egy átfogó kultúraegészen keresztül válik érthetővé, olyan gondolat, amelyre a korabeli művészettörténet által hajtott elméletalkotás is visszaigazolt számára.

A művészettörténet tehát nem csak abban az értelemben „motorja” az elméletalkotásnak, hogy felgyorsítja a saját praxisában felmerülő strukturális és módszertani kérdésekről szóló diskurzus kialakulását, illetve igyekszik azt fenntartani (vagyis: gondol valamit arról, amit csinál, majd folyamatossá teszi ezt a gondolkodói tevékenységet).

A művészettörténet mégcsak nem is csupán arra motivál, hogy a meghatározzuk, feltárjuk a „művészi alkotásfolyamat” általános jellemzőit. Hanem abba az irányba tart, ahol a „művészet [már] nem [vagy: már nem csak] a művészettörténet tárgya” (vö. Szilágyi 1989, 262.), hanem egy általános kultúraelméleté. Ahol már az emberi kultúra

létrehozásának, a kultúrateremtő aktivitás indokainak és összefüggéseinek a feltárása a cél. Hogy ezek túlnyomórészt szociális, hangulati-esztétikai, praktikus-materialisztikus természetűek (vagy ezek ötvözetét helyezik előtérbe), az attól is függ, hogy a részben mindegyikből építkező elméletíró és annak közössége milyen alapvető értékek mellett kötelezi el magát. Nem volt mindenki ugyanúgy érzékeny a „miért?” metafizikai kérdésére (ahogyan Lukács és maga is Riegl is bizonyos fokon az volt). Ahogyan nem is helyezte mindenki az alkotás területeinek összefüggésére a hangsúlyt (mint például Mannheim)

Az viszont világosnak tűnik, hogy individualitás és közösség Riegnél premier plánba került viszonya bizonyos módszertani értelemben irányadó volt az egyébként sokszor változó diszciplináris értékek szerint eljáró elméletírók számára. Riegl célja, a koronként eltérő értékválasztásokat felmutató, és az ennek alapján megvalósítható, a normatív aspektust új alapokra helyező diskurzus kialakítása szintén döntő volt több kortársa számára. Az, aki általánosan, a kultúra egészét meghatározó, az egyén által választott és a közösség által vallott értékek iránt érdeklődött, biztos fogódzót talált a művészet egy olyan felfogásában, amely túlmutatott annak naturalista, realista vagy éppen az értelemben fejlődéselvű, a természethűség vagy a realizmus tökéletesítésére irányuló koncepcióján. A 20. század elején szocializálódott magyar elméletírók egy része pontosan ebben az irányba haladt. De nem kell sokat keresnünk azokat, a szellemtörténet két világháború közötti iskolái által meghatározott művészettörténeteseket sem, akiknek a munkásságát hasonló koncepcionális és módszertani egészlátás jellemezte. Egyvalami egészen biztos: az átfogó kultúraegész perspektívája iskolától és konkrét politikai világnézeti beállítottságtól függetlenül nyitott volt a magyar elméletírók egy jelentős része számára.²⁴²⁵ Ehhez pedig termékeny talajra találtak abban a művészetelméletben, amely a 19. század második felében gyökerezett, de a bécsi művészettörténeti iskola első generációján keresztül a 20. század első felében több helyen érvényre jutott. Ezek a művészetben a kultúrát létrehozó általános emberi motivációk egyik, és kétségtelenül értelmezést igénylő, megnyilvánulási formáját látták.

Lukács, Mannheim vagy éppen Hauser elméletalkotói érzékenységei tehát nem csak azért fontosak, hogy saját fejlődésüket példázzák és összefüggéseiket demonstrálják. Hanem azért, mert egy a magyarországi műveltség keretei között hosszú ideig jelen lévő kulturális egység szemlélet feltűnését és megállapodását mutatják fel.

A tanulmány elején említettem, hogy gyümölcsöző lehet Semper és Riegl elméletét, hasonló motivációik felől, egyben, egységben látni. Ezek a gyümölcsök akkor érnek be, amikor látjuk, hogy ezek a széles körben érvényre jutott motivációk egymástól eltérő karakterű elméleteket és történeteseket egyaránt inspiráltak arra, hogy a kultúrát a

²⁴ Kállai Ernő könyve (1990[1926]) sajátosan kultúr-morfológiai nézőpontot érvényesít. Ugyanakkor annak módszertani íve rendkívül hasonló az itt előadottakhoz: a kortárs művészettörténeti vizsgálódás támpontokat nyújt ahhoz, hogy a művész-egyénségeket egy azokat „közös determináló társadalmi és nemzeti foglalathoz” kösse (7.). Ebben az értelemben a képzőművészeti alkotásfolyamat vizsgálata egy átfogó kultúraegész sajátosságairól tanít valamit.

²⁵ Egy másik tanulmány témáját kellene képeznie annak az ellentétes irányú, de hasonló tartalmú tendenciának, amely a két világháború közötti magyar művészettörténetből rekonstruálható. Az ellentétes irány azt jelenti, hogy itt nem a művészettörténetírás felől, hanem a művészettörténetírás felé ható elméletalkotói törekvéssel találkozunk. Szekfű Gyula fejtette ki a „politikai” fókuszú történetírásról szóló szövegében (1931), hogy annak korrektívuma mindig valamilyen egészleges, a „társadalmi, gazdasági, kulturális” (vö. 444.) jelenségeken összefüggésében látó szemlélet, amely nem elégszik meg csak egyfajta (az államisághoz, vagy a joghoz kapcsolódó) tényekből levonható következtetésekkel. Ezt az egészleges szemléletet érvényesítik azok, akik a művészetet csak egy átfogó kulturális-társadalmi közegben látják értelmesen tárgyalhatónak. Lásd ehhez Genthon 1935, 276., illetve Bíró 2002 (1935), 28–29.

legkülönbözőbb emberi alkotások, egy adott korban nagyrészen egységes, de mindig értelmezést igénylő foglalatoként lássák.

Bibliográfia:

- UE 2 TÍMÁR Árpád (szerk.): „Az utak elváltak” A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény, II. kötet: 1909–1910. Pécs-Budapest: Janus Pannonius Múzeum, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. 2009.
- HSZ *Huszedik Század*. Társadalomtudományi és szociálpolitikai szemle. Budapest, 1900–1949.
- BALLANTYNE, Andrew 2001. Space, Grace, and Stylistic Conformity: 'Spätromische Kunstindustrie' and Architecture. In: Richard Woodfield (ed.): *Framing Formalism*. Riegl's Work. Amsterdam: G+B Arts International. 83–106.
- BÍRÓ József 2002 (1935). *Magyar művészet és erdélyi művészet*. Székelyudvarhely: Litera.
- CSUNDERLIK Péter 2017. *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták*. A Galilei Kör története (1908–1919). Budapest: Napvilág.
- FÜLEP Lajos 1974(1916/18). Magyar művészet és európai művészet, in: uő: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Cikkek, tanulmányok. I. kötet. Budapest: Magvető 255–276.
- GENTHON István 1935. *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- HAUSER Arnold 1980 (1958). *A művészettörténet filozófiája*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Gondolat.
- HAUSER Arnold 2014 (1951). *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. (3. kiadás) Budapest: Arktisz–Armagazin.
- HAUSER Arnold 2017 (1911). Festői problémák; Fényes Adolf kiállítása az Ernst Múzeumban, in: *Hauser Arnold olvasókönyv (=Enigma 91)*, Budapest. 118–120.; 130.
- HILDEBRAND, Sonja 2014. Concepts of creation: historiography and design in Gottfried Semper, in: *Journal of Art Historiography* 11.
- HVATTUM, Mari 2004. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge UP.
- IVERSEN, Margaret 2003. *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- KÁLLAI Ernő 1990 (1926). *Új magyar piktúra*. Budapest: Gondolat.
- KANT, Immanuel 1997(1790). *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged: Ictus.
- KETTLER, David 1987. The Romance of Modernism. Review-Essay of 'George Lukács and His Generation' by Mary Gluck. In: *Canadian Journal of Sociology* 1986/87/Winter, 443–455.
- LENGYEL Géza 1910. A festő mestersége, in: *HSZ* 1910/4: 444-451., ill. UE 2, 389–394.
- LUKÁCS György 1910. *Az utak elváltak*, In: Ifjúkori művek, 280–286. Eredetileg in: *Nyugat* 1910 I: 190–193., ill. még **UE2**,
- LUKÁCS György 1965. *Az esztétikum sajátossága* I. kötet. Budapest: Akadémiai.
- LUKÁCS György 1971 (1923). *Történelem és osztálytudat*. Szerk. Vajda Mihály. Budapest: Magvető.
- LUKÁCS György 1975 (1913). Heidelbergi művészetfilozófia, in: uő: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ifjúkori művek. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Magvető. 13–278.

- LUKÁCS György 1977. *Ifjúkori művek, 1902–1918*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest: Magvető.
- LUKÁCS György 1978. *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető: Budapest.
- LUKÁCS György 1981. *Levelezése, 1902–1917*. Szerk. Fekete Éva–Karádi Éva. Budapest: Magvető.
- LYKA Károly 1971 (1927). Újabb festészeti irányok, in: Uő. *Kis könyv a művészetről*. Hetedik kiadás [az idézett szöveg a harmadik kiadástól kezdve], Budapest: Corvina. 93–99.
- MANNHEIM Károly 2000(1921–22). Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez, in: uő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest: Osiris. 7–65.
- MARKÓJA Csilla 2006. Popper Leó (1886–1911), in: Markója-Bardoly (szerk.) „Emberek és nem frakkok.” A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai, II. kötet. Budapest (=Enigma 48). 263–284.
- MORAVÁNSZKY Ákos 2018. *Stoffwechsel*. Materialverwandlung in der Architektur. Basel: Birkhäuser.
- PANOFSKY, Erwin 1984(1920). A „Kunstwollen” fogalma, in: uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest: Gondolat. 17–32.
- PINOTTI, Andrea 2017. „Ist Kunst Sprache? Riegl und die Bildgrammatik. Einführung”, in: Riegl 2017, XIII–LXVIII.
- REICHENBERGER, Andrea 2003. „Kunstwollen” Riegl Plädoyer für die Freiheit der Kunst, in: *Kritische Berichte* 2003/1, 69–85.
- RIEGL, Alois 1923(1893). *Stilfragen*. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Richard Carl Schmidt und. Co.
- RIEGL, Alois 1989(1901a). Későrómai iparművészet. Ford. Rajnai László. Budapest: Corvina.
- RIEGL, Alois 1998a(1898). Művészettörténet és világtörténelem, in: uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi. 230–235.
- RIEGL, Alois 1998b(1901b). Természeti és műalkotás, in: uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: Balassi. 242–257.
- RIEGL, Alois 2017(1897–1899). *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Milano: Mimesis.
- SCHLEGEL, August Wilhelm 1989(1801–02). Kunstlehre, in: *Vorlesungen über Ästhetik*, Hrsg. E. Behler. München: Schöningh.
- SEMPER, Gottfried 1860. *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erste Band: Textile Kunst. Frankfurt/Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- SEMPER, Gottfried 1869. *Über Baustile*. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869. Zürich: Friedrich Schultess.
- SZEKFÜ Gyula 1931. Politikai történetírás, in: Hóman Bálint (szerk.): *A magyar történetírás új útjai*. Budapest: Magyar Szemle Társaság. 397–444.
- SZILÁGYI János György 1989. Riegl Későrómai iparművészete és a klasszika-archeológia, in: Riegl 1989(1901a), 249–264.
- TANNER, Jeremy 2009. Karl Mannheim and Alois Riegl. From Art History to the Sociology of Culture. In: *Art History* 32/4: 755–784.
- THAUSING, Moritz 1882. Giorgione, Broccardo und Arelino (Wiener Kunstbriefe), in: *Neue Freie Presse*, 1882. 07. 14./Morgenblatt: 1–2.
- VERSTEGHEN, Ian 2012. The 'Second' Vienna School as Social Science. In: *Journal of Art Historiography* 7.