

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS SZÉPSÉGE

Marosi Ernő

az MTA rendes tagja, kutatóprofesszor,
MTA Művészettörténeti Kutató Intézet – isoram@arthist.mta.hu

Nincs kínosabb feladat, mint időnként a magunk foglalkozásának értelméről szólni. Annak, aki ezt csinálja, s a maga szűkebb szakmai környezetének, ha komolyan vesszük, evidencia. A kívülállóról pedig nem tudható, hogyan fogadja. Ezért, ha kelletlenül is, vállalni kell némi PR-munkát. Ez talán nem is felesleges.

Minden művészettörténész, ha hivatalos helyen be kell diktálnia polgári foglalkozását, szelíd derűvel találkozik: „Akkor Ön csupa szép dologgal foglalkozik!” – másként fogalmazva: azzal, amivel a legtöbb ember csak vásár- és ünnepnapon, szabadsága idején; sőt, még fizetik is érte! Gonoszabb fogalmazásban, ahogyan az 1980-as években egy angol újságíró kifejezte: témái igazi *Mickey Mouse subjects* (a szakmai felhördülés, mintegy az ártatlanság vélelmének szellemében, elhallgatta az „egyébiránt tiszteletreméltó újságíró” nevét; az egész történetről Marcel Baumgartner számol be. [Baumgartner, 1988, 18.]).

Pedig a művészettörténet PR-mutatói ma Magyarországon kedvezőbbek, mint valaha. Csak e tudomány ősatyját, a meggyőződéses klasszicista Johann Joachim Winckelmannnt hatotta át hasonló optimizmus még pályája kezdetén, 1755-ben, amikor *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben* című röpiratát közreadta: „A jó ízlés, amely világszerte egyre inkább terjed, először a görög ég alatt kezdett kialakulni.” – Utóbb tőle sem ismerünk hasonló nyilatkozatot. Vajon nem épp a közel-múltban voltunk-e tanúi két nagy kiállítás tumultuózus közönségsikerének? Egyik a

Monet és barátai volt a Szépművészeti Múzeumban a másik Mednyánszky László életművének kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. Csak elvetemült szkeptikusok figyelmeztettek arra, hogy *boom*-ról, művelődéstörténeti értékű fordulatról egyelőre korai beszélni e szerencsés csillagzat alatt született vállalkozások fogadtatásának örvendezve.

A civilizálódás felé tett fontos haladásnak tűnik a múzeumi és műemléki környezet érzékelhető felértékelődése a társadalmi és politikai reprezentáció gyakorlatában is: csak a múzeumi emberek rettegnek a képtári fogadásoktól, s az ünnepi (például millicentenáriumi, milleniumi) alkalmak vetítették előre a műemléki Disneyland s a történelmi filmdíszlet ámyát. Tény továbbá a műkereskedelem keresletemelkedése – bár kevesebb szó esik a műalkotások árfolyam-emelkedésében kifejeződő közgazdasági negatívumokról. Még az örök életű rádiós Szabó család egyik szépreményű tagja is művészettörténetre készül beiratkozni – persze, rentábilis magángaléria alapításának reményében. Amit ő csak fontolgat, megtették már mások: az egyetemi művészettörténeti tanzsékeken (már nem csak egyen!) eltömege sedett a művészettörténeti oktatás – az eddig inkább személyes oktató-hallgatói viszony által garantált minőségre nézve egyelőre beláthatatlan következményekkel.

Galád képmutatás lenne azt állítani, hogy e jelenségek között nincs örvendetes, s nincs is közük a művészettörténet-tudományhoz.

A Monet-kiállítás biztos értékrendje mögött nemcsak a Szépművészeti Múzeum gyűjteményként és tudományos iskolaként betöltött tradicionális szerepe rejlik, hanem világméretű tudományos együttműködés is, továbbá az impresszionizmus befogadástörténetére s a magyar gyűjtéskultúra történetére vonatkozó intenzív kutatások, köztük egy kiváló doktori munka. Ugyanígy szintű hazai munkák és publikációk – karöltve a fiatal szlovák tudományosság eredményeivel – állnak a Mednyánszky-reveláció háttérben. Francia impresszionisták aligha fognak felbukkanni a magyar műkereskedelemben, a Mednyánszky-művek áremelkedése azonban bizonyosra vehető. Itt azonban már ingoványosabb talajon mozgunk, ugyanis a műkereskedelem nemcsak realizálja a tudományos eredményeknek, mint ebben az esetben, hanem a műpiaci kereslet indítója is lehet a kutatásnak. Ebben az értelemben a konjunktúra éppúgy válhat zavaró tényezővé, ahogyan a hiútelven támadt reprezentatív igények, a romok helyett rekonstrukciókat kívánó aktuális szempontok, melyek fenyegetik a tudományos kutatás forrásbázisát. Nem kevésbé, mint a modernizáció urbanisztikai, városrendezési, telekspekulációs megnyilvánulásai.

Ezekkel az igényekkel nehéz szembeszegetni azt aényt, hogy a tudományos kutatás nem minden esetben felkészült partner. A magyarországi művészet történetének befejezetlensége (a tervezett nyolcból három kötet jelent meg), az elégtelen számú múzeumi szakkatalógus, a műemléki topográfiai munkák félbeszakadása, monografikus feladatok háttérbe szorulása miatt a tudományos szempontok hivatkozási alapjai is gyengék, hiányosak.

A művészettörténészek nyilvános munkásságának mindig megvan a megfelelő fogadtatása – a publicisztikában éppúgy, mint hivatalos elismerések, díjak formájában. A nagy tudományos teljesítményekért rendszerint szó-

ban vagy telefonon érkezik gratuláció.

Ezért oszt az MTA Művészettörténeti Bizottsága évente egy-egy tanulmány szerzőjének s egy-egy többszerzős mű kollektívájának *opus mirabilének* nevezett díjat. A díj (szerénysége miatt hamar meg is kapta az *opus miserabile* gúnynevet) mindössze egy nyilvános laudációból s egy bronzplakettből áll. Voltaképpen kárpótlás. *Opus mirabile*, „csodálatra méltó mű”, a középkori források kedvelt kifejezése. Ennek idézésével a szakma vezető akadémiai testülete mintha azt fejezné ki, hogy az is csoda, ha ilyen tudományos munkák egyáltalán születnek. Ez bizony súlyos ítélet arról, hogy a társadalom főleg élvezeti cikként él a művészettel, és korántsem igényli tudományos kutatását. Részben azért nem, mert megvan nélküle, részben, mert öntevékenyen pótolhatja. Ha fizikával vagy a biológiában történe mindez, visszhangoznék az ország az áltudományosság és a sarlatánság elleni felháborodástól.

Azon a sokszor és sokat tárgyalt különbségen túl, amely a természettudományos megismerés módszerét megkülönbözteti a társadalomtudományok magyarázati elvétől, a művészettörténet-írást megkülönbözteti a tárgyi emlékekhez való szubjektív viszony is, amelyet talán a szeretet vagy a gyönyörűség szavával lehet körülírni.

A modern tudományosság deklarált fő ellensége pedig éppen a műkedvelő (amateur, dilettante, Liebhaber) szeretetteljes viszonya vizsgálódásai tárgyához. Mai felfogásunk szerint a dilettánsok elleni küzdelem (például a tiltakozás a művészek szócsöveként játszott szerep ellen, annak követelése, hogy gyakorló művészek helyett specialisták igazgassák a múzeumokat) inkább az intézményesülőben lévő diszciplínák szociális törekvéseit fejezte ki. Sőt, ma nemegyszer az interdiszciplinaritás követelményeként jelenik meg az az univerzalisztikus sokoldalúság, amely a művészettörténet korai szakaszának dilettánsait jellemezte. Jól példázza ezt a művészettörténetet

alapvetően történettudományként meghatározó, evolucionista meggyőződésű bécsi professzor, Max Dvorak egyik nyilatkozata: „A művészettörténetet, a dilettantizmusnak ezt a dédelgetett gyermekét [Herzenskind] nyugodtan abbahagyhatnánk, ha azonkívül, hogy a múlt korok művészeti produktumainak fokozott esztétikai élvezetére törekszik, nem támogatná közvetlenül a történelmi fejlődés általános menetének megismerését is.” (Dvorak, 1907).

A bécsi művészettörténeti iskola (s hozzátehetjük, még az 1950-es évek végén is, az ugyanebben a tradícióban gyökerező budapesti művészettörténeti oktatás) egyik alapelve a „szép” fogalmának történeti relativizálása volt. A szálak kimutathatóan Moriz Thausing 1873-as székfoglaló előadásáig (*A művészettörténet tudományként betöltött helye*) vezetnek: „annak a kérdésnek, hogy például egy festmény szép-e, egyáltalán nincs létjogosultsága a művészettörténetben”. Ugyanitt található ez az aforizma is: „Elképzelhetőnek tartom a legjobb művészettörténetet, amelyben a »szép« szó elő sem fordul.” (Thausing 1983, 143) Dvorak jegyezte fel, hogy az ő közvetlen elődje, Alois Riegl szerint „Az a legjobb művészettörténész, akinek nincs is személyes ízlése”. Természetesen csupa túlzottan kiélezett, irreális követelményről van szó, a természettudományok mintájára megfogalmazott objektivitás-igényről. De éppen Riegl az, aki először számolt le a művészet normatív szemléletével, s a klasszikumot nem követelményként fogta fel, hanem történeti jelenségként.

Ennek példája az előtte dekadenciaként ábrázolt késő antik művészet. Amikor a Későrómai iparművészet (1901, a magyar fordítás: 1989) lapjain a Constantinus-diacsalív reliefjeinek elemzéséhez jutott, megállapította, hogy „a konstantinusi reliefekből éppen az hiányzik, ami a klasszikus domborművek kiváltságos sajátja, vagyis a szépséggel párosult elevenség. Az alakok egyrészt rútak,

másrészt esetlenek és mozdulatlanul merevek.” Riegl elemzése szerint e reliefek sajátos szépsége nem az arányosságából következik, hanem a legszigorúbb szimmetrikus kompozícióból. A reliefek alakjainak elevensége „a világosság és a sötétség élénk váltakozásában [rejlik], aminek hatása főleg a távolnézeti szemléletben érvényesül”. „Már ezekből a rövid, általánosságban mozgó utalásokból is levonható az a tanulság, hogy a konsztantini domborműveken éppúgy kitűzték valamennyi képzőművészeti alkotótevékenység mindkét célját – a szépséget és az életszerűséget – s éppoly valóságosan el is érték, mint a klasszikus művészetben...” (Riegl, 1989, 58–59.).

Az a mód, ahogyan Alois Riegl a „művészeti akarás” történetiségében relativizálta a művészetszemlélet alapvető kategóriáit, az egyik lehetséges válasz volt a történettudományi metodika 19. századi klasszikusának, Johann Gustav Droysennek a történeti megismerés paradoxonjáról szóló példázatára. És éppen a művészettörténet kapcsán, amely a képeket „olyan összefüggésbe állítja, amellyel önmagukban nem rendelkeznek, amelyre nem készítették őket, s amelyből mégis olyan egymásután, olyan kontinuitás keletkezik, amelynek hatása alatt álltak e képek festői anélkül, hogy ennek tudatában lettek volna” (Droysen, 1937, 37.). Az esztétikai kvalitás történeti formái iránti tolerancia s a normativitás elvetése a klasszikus liberalizmus elvein nyugszik, s egyben a művész kortársak törekvéseinek tapasztalatán alapuló pluralizmus megnyilvánulása. Elvi jelentőségét nehéz röviden s a tágabb tudománytörténeti kontextusból kiszakítva összefoglalni, s itt legfeljebb példákat lehet felidézni.

Mindegyik Riegl téziseinek utópikus jellegét s egyedül a művészettörténet-írás metodikájára korlátozott hatását igazolja. A dekadencia hipotézisének kiiktatása a történeti ábrázolásból egyenes és mintegy preventív tagadása az „elfajulás” (v. ö. a

náci *entartete Kunst*) vádjának. Megértést, toleranciát követel az ízlésünktől eltérővel szemben, kortársaink másságában keresve megértést a másság időbeli megnyilvánulásai számára.

Az 1980-as évektől kezdve a hagyományos művészettörténet-írás egyik legnagyobb erkölcsi-metodikai megrendülését Hans Belting kérdése okozta (A művészettörténet vége? – előbb kérdőjellel, utóbb állításként: Belting, 1995). A Belting által megfogalmazott dilemma kiindulópontja az a diagnózis volt, mely szerint végzetesen felbomlott a művészet-fogalom, s nem azt értjük művészetben a régiségben, mint kortársaink produkciója láttán. E dilemma feloldásának javaslata a mindkét jelenségszoptra érvényes művészet-fogalom kidolgozását szorgalmazta. Ihlető forrásnak tűnt Rieglnek az a meggyőződése, hogy a jelen tapasztalatán alapul a régi értékek szemlélete is. A normák relativizálása ugyancsak a nehezen befogadható elemek közé tartozik. Amikor például pszichiáterek képzőművészeti alkotásokat diagnosztikai célokra használnak, a normalitás kritériumai rendszerint meghatározott stíláriis jelenségek. Az ábrázolási normákkal kapcsolatos művészettörténeti kételyek legalábbis olyan gyanút keltenek, mintha rosszul kalibrált műszerek alkalmazásáról lenne szó.

Jelen áttekintés a művészettörténet problematikájának csupán egyetlen, úgyszólván a legelső megelőző kérdésére szorítkozhat, s annak is csak egy szűk szegmensére, arra, hogyan jelentkezett a szépség és/vagy rútság dilemmája a bécsi iskolában a 20. század elején. Választásunk azonban nem teljesen véletlenszerű, mert annak az általunk vallott tézisnek szempontjából, amelynek értelmében a művészettörténetet alapvetően történettudománynak tekintjük, tényleg a bécsi iskola metodikai hagyománya a döntő. Helyesnek látszik a művészettörténet-írás lehetséges hasznára – és jövőjére – vonatkozó

megjegyzéseinket is egyetlen aspektusra, és éppen az ugyanebben a szellemi gyökerező jelenségekre korlátozunk. Amikor hasznáról van szó, szükségképpen Friedrich Nietzsche-nek a történelem hasznáról és káráról szóló fejtegetései, a 19. századi historizmusról írt kritikája s a felejtésképtelenség élet- és modernségellenes kártékonyágáról szóló megállapításai kerülnek szóba. Az 1873-as Nietzsche-tanulmányból a művészettörténeti metodikára vonatkozó következtetéseket alighanem ugyancsak Riegl érvényesítette a legradikálisabban a modern emlékkultuszról szóló, 1903-as tanulmányában (A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása in: Riegl, 1998), amely tulajdonképpen egy soha be nem vezetett osztrák műemlékvédelmi törvénytervezet preambulumaént készült.

Riegl fogalomrendszerének igazi jelentősége nem abban áll, hogy markáns választóvonalat vont az emlékek jelenbeli értékei (*Gegenwartswert*) mint a használati érték, valamint a művészeti érték két aspektusa, az újdonságérték s a relatív művészeti érték), illetve az emlékezési értékben (*Erinnerungswerte*, a magyar fordításban az „emlékérték” kifejezés előtagjában értelemzavaróan egymásba folyik a német *Erinnerung* és a *Denkmal* – egyik gondolkodási folyamat, a másik pedig objektum). Riegl az emlékekkel (ezt hangsúlyozza a magyar fordításban a „műemlék” szó) mint emlékeztető objektummal számol, s három kategóriájának megválasztásában jelentős szerepe van a spontaneitásnak. A „szándékos emlékérték” abszolút akaratlagos, a „régiségérték” (Alterwert) spontán. Az igazi metodikai vízvonal a régiségérték és a „történelmi érték” (historischer Wert) között húzódik.

Riegl a történelmi értéket az általa támasztott 19. századi historizmus alapfogalmaként jellemzi: „azt a tendenciát mutatja... hogy kiragadjon a múltból egy fejlődéstörténeti mozzanatot, és olyan világosan tárja szemünk elé, mintha csak a jelenhez tartozna.”

(Riegl 1995, 30). Ebben az értelemben fordul a fogalomnak megfelelő műemlékvédelmi praxis, a rekonstrukció ellen. A régiség-érték legszembevetőbb ismertetőjegye az emlék nem-modern kinézése, az, hogy magán viseli korának nyomait, különbözik mindentől, ami megjelenésében újdonság. Riegl felfogása szerint a régiségérték „a természetes, törvényszerű elmúlásnak” engedelmeskedik, mert „a természeti erők akadálytalan munkálkodása végül mindenképp a műemlék teljes pusztulásához vezet”. (Riegl 1995, 22-23.) Egy, a műemlékvédelem új irányzatairól szóló, 1905-ben készült recenziójában írja: „A «természeti emlékek» kultuszában meghaladjuk az egoizmus utolsó maradékát, az emberiségre vonatkozó is, s az emberen kívüli természet elmúlt sorsában való részvétellel elérjük a tökéletes altruizmust. A természeti emlékek kultusza a lehető leginkább érdek nélküli: tőlünk, az élőkől alkalom adtán egy élettelen természeti tárgy iránti áldozatkészséget követel. [...] az állatvédő mozgalmak s a műemlékvédelmi törekvések alapjában

véve egy és ugyanazon gyökérből erednek.” (Riegl, 1995, 223.)

Természetesen a tökéletes altruizmus mint a műemlékvédelmi törvény alapelve éppúgy utópianak bizonyult, mint Riegl törekvése a történelmi rekonstrukciónak a műemlékvédelem eszköztárából való kiiktatása. Szemlélete azonban, amely a „szép újjal” szemben „a patinás, hangulatos réginek” kedvez, a modern ökológiai szemlélet előfutára. Az itt vizsgálatra kitézőt egyetlen, apró probléma szempontjából a lényeges elválasztó mozzanat ismét a szépnek történeti kategóriaként („emlékértékként”) való felfogása. Valószínűleg nemcsak ezen az egyetlen példán lehet igazolni, hogy a diszciplínát konstituáló problémafelfogás következetessége egy tudományos gondolat-sor interdiszciplináris jelentőségének legfontosabb feltétele.

Kulcsszavak: *műkedvelés, a szép fogalma, történelmi relativizmus, Alois Riegl, Johann Gustav Droysen*

IRODALOM

- Baumgartner, Marcel (1988): *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Köln
- Belting, Hans (1995): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München
- Droysen, Johann Gustav ([1868] 1937): *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. München–Berlin
- Dvorak, Max (1907): *Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengalerie*. In: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929

- Riegl, Alois (1989): *A későrómai iparművészet*. Corvina, Budapest
- Riegl, Alois (1995): *Neue Strömungen in der Denkmalpflege, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Wien–Köln–Weimar
- Riegl, Alois (1998): *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása*. In: Riegl, Alois *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi, Budapest
- Thausing, Moriz ([1973] 1983): *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*. Reprint in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVI, 1983. 141-50