

Zrinyifalvi Gábor

## MNÉMOSZÜNÉ LÉTHÉ VIZÉN

NÉMETH LAJOS MŰVÉSZETTIPOLÓGIÁJA

A magyar művészettörténet-írás kiemelkedő alakja, Németh Lajos 1973-ban jelentette meg kisméretű könyvét *Minerva baglya*<sup>1</sup> címen. E könyvecske, amely korábbi előadásait és írásait tartalmazta, az egyik legfontosabb támpontot jelentette a magyar művészettörténészek generációinak a szakma elméleti problémáinak tekintetében. Németh érezhetően alaposan megvizsgálta azokat a művészetet érintő kérdéseket, ellentmondásos jelenségeket, amelyek abban az időben meghatározó jelentőségűeknek tűntek. A könyv megjelenésének idején az ebben a földrajzi-politikai régióban kötelező marxizálást mellőzve ment végig a nyugati művészettörténeti irodalom és elméleti gondolkodás addig felvetett kérdésein, hogy ezeket különböző szempontok alapján csoportosítva maga is válaszolni próbáljon a művészet és a történetírás kapcsolatában felmerülő problémákra, illetve a mindkét területen külön-külön is egyre erőteljesebben jelentkező ellentmondásokra.

E könyv betekintést nyújtott az akkoriban legújabbnak számító kutatásokba, elsősorban a strukturalizmus divatos irányzatába. Ám ennek a tanulmánygyűjteménynek a legnagyobb erénye az volt, hogy szerzője maga is megpróbálkozott egy lehetséges művészetelméletet körvonalázó művészettipológiai modell felállításával. A kötetben *A mű és a történelem* című fejezet foglalkozik azoknak a műmodelleknek az ismertetésével, amelyek minden valószínűség szerint egy később részleteiben kidolgozandó elmélet előkészítéséül szolgáltak volna. Ennek a jóformán magányos vállalkozásnak azonban, amelynek szerzője aktív segítőközeg, azaz együttműködő tudományos közösség nélkül vágott neki a feladatnak, természetszerűen el kellett akadnia. Írásunkban a Németh Lajos által vívott küzdelemnek szeretnénk emléket állítani.

## AZ ELMÉLETEK LÉTREHOZÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI A XX. SZÁZADBAN

Ha a korábbi, nemzetközi hírű művészettörténész-generációk kiemelkedő alakjainak eredményeit megfigyeljük, láthatjuk, hogy azok gyakran közvetlenül történeti kutatásaikból merítették azokat az ismereteket, amelyek azután elméleti megfontolásaikhoz vezettek. De gondolataik megformálásában mindig szerepet játszott valamilyen sajátos körülmény vagy szempont is. Így például Alois Riegl múzeumi katalógizálásai nyomán jutott azokra az eredményekre, amelyek a művészi tárgyak formá-

<sup>1</sup> Németh Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, 1973.

jára vonatkoztak, s a *Kunstwollen* fogalmának kidolgozását inspirálták. Ervin Panofsky gondolkodásában Aby Warburg képtörténeti vizsgálódásaira támaszkodott, de azután szintén konkrét művészettörténeti kutatások során dolgozta ki ikonológiáját. A francia Pierre Francastel, aki Némethre is hatást gyakorolt, kultúrtörténeti és kultúrszociológiai vizsgálódásokból vonta le következtetéseit.

Ezeknek a szerzőknek a munkásságában az elmélet és a gyakorlati munka még alig vált el egymástól. A történeti időben elhelyezett műalkotások eleinte „maguk mutatták meg” azokat a lehetőségeket, amelyeket a különböző művészetre vonatkozó paradigmákban kibontakoztathattak belőlük. De a szinte „nemzeti kincstáraként” kezelt múzeumok folyton bővülő anyagának a rendszerezése egyre inkább olyan megértési módot kívánt meg, amely eltért a korábbiaktól. Az összehasonlítás lehetősége, a katalogizálás és az ezzel együtt járó történeti és térbeli rendszerezés, az írásos dokumentumok felkutatása és alkalmazása, a kultúra egészének és ezen belül kiemelten a többi művészetnek tartott kifejezési formának vagy művészeti ágának, mint a zenének, az irodalomnak, színháznak stb., valamint a „közönséges” használati tárgyakként, a nem önálló díszítményeknek a képzőművészethez való viszonya mind a történeti szemlélet kitágítását, összetettebbé válását hozta magával. Az élet ezeket a jelenségeket eredetileg egymással összekeveredve kínálta fel az őt megfigyelő tekintetnek. A múlt emlékeit vizsgáló kutatóknak azonban rendszerezéssel kell szétválasztania és újra elrendeznie az egyre halmozódó múzeumivá vált – ennek megfelelően, a múzeumba kerülés véletlenszerűségének kitett, s ezért történetileg és földrajzilag is rendezetlen – anyagot.

A történelem nem adta magát könnyen, s mind újabb szempontok kerültek elő, amelyek a művészetről való gondolkodást, a megismerést és a megértést egyfelől gazdagították, másfelől viszont bebizonyították a korábbi történeti megértési módok korlátolt voltát és megkövetelték azok mélyreható átalakítását. Az eltérő és nem ritkán összeegyeztethetetlen nézőpontok, megértési módok alapján folytonosan újra kellett gondolni a művészettörténet tudományának nem is oly régi, a XIX. század történeti látásmódjának és empirikus, illetve pozitívista szellemének hatására még meg sem szilárdult alapszerkezetét, amely természetesen a művészetről kialakított kép szakadatlan „átfestésével” járt. Az olyan fogalmak, mint a korszak, az évszázad, a kultúrkör vagy a nemzet, a stílus, a forma; a szellemtudományok hatókörébe tartozó fogalmak, mint az eszme, a tartalom, illetve a „tisztá vizualitás” elgondolásában felmerült, síkszerűség, plaszticitás, térbeliség, mozgás és nyugalom, színfolt, távolnézet, köznézet stb. kifejezések voltak hivatva gátat vetni a történetírást az érzéki és a nyelviség szintjén egyaránt fenyegető anarchiának.

De ezek a fogalmak nem biztosítottak megfelelő alapot egy egységes időkép kialakításához. A helyzetet még tovább bonyolította a filozófiai-esztétikai szemlélet megújításának igénye, amely a neokantiánizmusban, a fenomenológiában, a kultúrfilozófiában és az életfilozófiában, valamint a történelemszemlélet filozófiai átforgatásában jelentkezett. A figyelembe veendő szempontok között pedig megjelentek a kultúrantropológia, az archeológia, a freudi pszichoanalízis, a pszichológia, illetve a régészet és más társterületek sajátos megközelítési módjai is. Egyre világosabbá vált,

hogy még ha a tér és az idő koordinátájának kontinuos és ugyanakkor meg-megszakadó, másik korszakba, vagy éppen más jelenséggé átalakuló ritmusának formális kijelölése lehetséges is lenne, a történelem szövege olyannyira összekuszálódott szálakból áll, hogy az abból keletkező mintázat mindig többféleképpen magyarázható. Nem is egyszerűen a művészet értelmezésének a kérdése forgott már kockán, hanem egyre inkább a történeti megismerés lehetséges, ám egységessé vagy egyneművé sohasem vált paradigmája körül folytak a viták.

Konrad Fiedler<sup>2</sup> már a XIX. század második felében azzal támadta a még magát éppen csak tudományként meghatározó művészettörténetet és a német romantikában kidolgozott filozófiai esztétikát, hogy saját, elsősorban történeti, illetve észlelés-elméleti szempontjai elsőbbséget élveznek a művészet *tulajdonképpen* megértésével szemben.<sup>3</sup> A történeti szemlélet az egyes művek megértése helyett sokkal inkább az alkotások közötti különbséget és hasonlóságot, vagy az ezekből levonható elvont általánosításokat, illetve egy lehetséges nézőpontot, értelmezési módot vagy egyenesen egy módszert, azaz egy élettől megfosztott modellt állít elő. A konkrét művek helyett például a korszakokat, az alkotók intencióját, az alkotás körülményeit, a hatásokat stb. akarja megérteni.

Ám minél közelebb jutunk a mához, annál erőteljesebbé válik az elmélet és a gyakorlat szétválasztásának az igénye, miközben ezek teljes szétválaszthatatlanságának a faktuma is egyre világosabbá vált. Ami ebben a folyamatban a szemünk elé tárul, az a művészettörténet-írásnak és ezen írásmód történetivé válásának, azaz önálló történetének az egymástól fokozatosan elkülönülő, de egymástól teljesen nem függetleníthető diszciplinája. Németh tisztában volt e fejleményekkel, vagyis azzal, hogy a művészettörténet-írás története – amely sok szempontból hasonult a művészethez – maga is meghatározza tárgyát, a művészetet és történetét egyaránt, mégpedig interpretációtörténetként. A művészettörténésznek már nem elegendő a „műtárgyra”, a hatásokra, a korra vagy az alkotóra figyelnie, emellett fontossá vált saját, szintén történetiként működő tudományának a megértése is. A művészettörténésznek folyamatosan reflektálnia kell azon történeti munkákra, amelyek akár explicit, akár implicit módon érzékivé és olvashatóvá teszik saját felismert vagy fel nem ismert módszerét, eljárását, nézőpontját, elfogultságát, amelyek szemléletének alapjai. A két történet – a művészettörténet és a művészet – kétségtelenül összefonódik,

<sup>2</sup> Konrad Fiedler: *Művészeti írások*. Ford. Kukla Krisztián. Budapest, 2005.

<sup>3</sup> Hogy a művészettörténet és „ellenpólusa”, az esztétika nem érezhette magát nyeregben a művészet megértésének kérdésében, s nem csupán egymás ellentétes művészetmegértéseiként működhettek, arra a legjobb példa Konrad Fiedler munkássága, aki egyformán elvetette a művészettörténeti és az esztétikai műmegértést, mégpedig azért, mert az előbbi a történeti megértést tekinti lényegi feladatának a művészi alkotások megértése helyett, míg az utóbbi a művészetnek abba a filozófiai rendszerbe való beilleszthetőségét tűzi ki feladatul, amelyet kiépíteni szándékozik. Fiedler szerint mindkét megértési mód „elmegy” a művészet jelensége mellett. Heidegger pedig mintha csak belátta volna a fiedleri kritikában rejlő igazságot, maga is a művészet és a műalkotás megértésére helyezte a hangsúlyt művészetelméleti főművében, *A műalkotás eredetében* (Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Budapest, 1988.)

de mégsem tekinthető azonosnak.<sup>4</sup> A művészettörténet-írás történelemre vonatkozó ismerete és tudása e vélt/valós tudomány – vagy egyesek szerint inkább művészet – öntudatát hordozza magában, annak öntudatosítását, hogy kutatásának tárgya és önmaga (mint lezáratlan tudomány) egyaránt kiszolgáltatott annak az időnek, amely korunkban éppen a *történetiségben* jelenik meg.

Mégis, kinek a feladata, hogy erre a történetre odafigyeljen, és megfelelő módon reflektáljon rá? A művészet történetét írni és egyben erre az írásra (írásfolyamatra) reflektálni azért nehéz feladat, mert egyfajta skizofrén állapotot kíván meg, hiszen ebben az esetben már nem egy, hanem két tárgya van a kutatónak.<sup>5</sup> A művészet-történész nem figyelhet egyszerre mindkettőre, mert a kettő majdhogynem kizárja egymást, de legalábbis problematikusá teszi viszonyukat. A történész önmegértése csak egy előzetes vagy utólagos módszertani tisztázás során kerülhet explicit módon elő, de amint a történeti kutatás megkezdődik, az önmegfigyelésnek a háttérbe kell húzódnia. Csak egy a művészettörténészt tárgyával (az általa megragadott művészet-tel) együtt látó külső tekintet foghatja át megértően azt, ahogyan a történész a tárgyához viszonyul, amely figyelem már nem a művészettörténészé, hanem más társadalomtudósoké; a tudománytörténészé, a tudományelméleti szakemberé, a kultúrantropológusé.<sup>6</sup> Amikor tehát a művészettörténész a módszertanát tudatosítja, akkor éppenséggel kívül kerül saját kutatási területén, hátralép történészi pozíciójához képest, s önmagát mint „valamiként” megértőt érti meg. A történésznek mégis meg kellett tanulnia azt, amit a filozófus már régóta tud, hogy tárgyának, és arra rávetülő tekintetének, valamint ismereteinek, illetve jelenlegi paradigmájának – ha ugyan van ilyen – egyaránt szinkrón módon kell figyelme középpontjában állnia.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Alighanem a történetiség fintora, hogy immár a művészettörténetet és elméletét is történetileg kutatják. Ez az egymás figyeléséből és értelmezéséből álló tudományláncolat úgy tűnik nem érhet véget, hiszen minden olyan megértési mód, amely az időben jön létre, maga is kiszolgáltatott az időnek. Saját időben való léte történetté formálja át abszolút igazságigényét.

<sup>5</sup> Az egyes művészettörténészek és művészettörténész-generációk viszonyában megfigyelhető egy olyasfajta reflexió, amelyben egy-egy művészettörténészt éppen valamely elődjének vagy kortársának a paradigmikus művészetértelmezése késztetett arra, hogy vele szemben a saját művészetről vallott módszerét és eljárását kidolgozza. Szigorúan véve az egyes kiemelkedő, de más történészekhez nem csatlakozó és iskolákhoz sem tartozó művészettörténészek munkássága nélkülöz mindenféle paradigmát. Az ilyen történészek módszertana alig lép túl a Vasari által képviselt művészetmagyarázaton, vagy egyszerűen eklektikus és ide-oda cikázik az eltérő módszerek, paradigmák és művészetértelmezések között.

<sup>6</sup> Ám a tudománytörténésznek a megállapításai éppen úgy nem vezetnek a történeti szemlélet problémáinak, vitás kérdéseinek a megoldásához, ahogyan a művészettörténeten belüli viták sem oldották meg a művészetrel kapcsolatos kérdéseket. Nem csoda, hogy a tudománytörténet és a tudományfilozófia kialakulásuk után nem sokkal anarchiába torkollottak, pontosabban a tudományokat festették le anarchikus vagy anarchiába torkolló tudásmódoikként. (Ld. Paul Feyerabend: *A módszer ellen*. Ford. Mesterházi Miklós et al. Budapest, 2002.)

<sup>7</sup> A filozófia története maga is filozófia. A tudomány azonban ettől eltérő módon szervezi meg magát,

Legfőbb feladata ezeknek a szempontoknak az egyeztetése, megfelelő konstrukcióban való elrendezése, hogy majd ezen új pozíció elfoglalása után kutathassa kijelölt területét. Jól látható, hogy ebben az önreflexióban a történész vagy a tudós önismerete és tudományos kompetenciája forog kockán.

Nem véletlen, hogy Németh egyrészt sorba vette a számára fontos közvetlen „elődöket”, miközben már saját történeti kutatásaitól függetlenül, mintegy a művészet egészére való rátekintéssel próbálta meg elméletét kidolgozni. Ez mindenképpen széles alapok felfedését követelte meg. Németh számára tehát a legerősebb megoldásnak az tűnhetett, ha a művészet történetét és a művészettörténet-írás akkori helyzetét, saját szakmai közegét egyaránt vizsgálat alá veszi.

### A TIPOLÓGIA MINT AZ ELMÉLET MEGALAPOZÁSA

A mi számunkra is még világosan láthatók azok a művészet történetében fellelhető törésvonalak, amelyek megragadásával Németh megpróbálta saját elméletét kidolgozni. A történész feladatának tekinti, hogy igyekezzen tárgyával szemben a szubjektív előítéletektől és elfogultságoktól mentes maradni. Ezt várja el tőle a természet-tudományból átvett tudományos szemlélet. A kérdés most már az, hogy a történész miként tehet szert olyan nézőpontra, amely a szándékon túlmenően valóban egy „torzításmentes”, tehát tudományosan elfogadható látásmódot biztosít számára? Mint láttuk, ennek elérése érdekében át kellene tekintenie mindazon elméleti kérdéseket és problémákat, amelyek az általa megérteni kívánt területen felmerültek s megoldásra várnak. A művészettörténet-írás viszonylag rövid története azt bizonyította Németh számára, hogy a művészetet többféleképpen lehet észlelni és értelmezni. A korábban a művészetre irányuló markáns megközelítési módok és azok megfogalmazásai minden esetben vitákat kavartak és lényeges elméleti tisztázásra váró problémákat vetettek fel. Németh is elkerülhetetlennek vélte az elméleti megalapozást. Egy átfogó művészetelmélet kidolgozásának viszont egy tipológia létrehozása a feltétele.

A tipológia az elméletet megelőző fázis, amelyben még az érzékelése a vezető szerep.<sup>8</sup> Lényege az adott terület közvetlen, „előítéletektől mentes” megragadása, amelynek segítségével kijelölheti és felvázolhatja az elmélet várható alapvonalait. A tipológia előkészíti az elmélet számára a vizsgálandó tárgyat azzal, hogy azt egy még csak az érzetek szintjén megjelenő alakszerű, azaz empirikusan megítélhető egységbe rendezi.

---

s ebben az esetben egy másik tudomány, a tudománytörténet nevében lép fel. A művészettörténésznek azonban már erre a tudományra is oda kell figyelnie, s ugyanúgy reflektálnia kell eredményeire, miként tulajdonképpeni tárgyára, a művészetre. De alapszinten maga is részt vehet a tudománytörténeti és tudományelméleti kutatásokban, amikor az ilyen területek új fejleményeire reflektál. Ez az öntudatosodási folyamat minden tudományt rákényszerít egy interdiszciplináris szemléletre.

<sup>8</sup> Németh tipológiájában olyan alapfogalmakat vezetett be (szubjektív, romantikus, klasszikus, mágikus, rituális), amelyek mindenképpen feltételezik valamilyen előzetes, e fogalmakat értelmező tudás meglétét, amely tudás már valamiként korábban is beépült a történeti gondolkodásba.

Ha tehát valóban léteznek a művészet eltérő szándékokon, kifejezési módokon és formákon túli összefüggő, korokon átívelő és bizonyos kontinuitásként működő története, mint még megértésre váró jelenség, akkor azt ebből az alakszerű egészből a részletek felé haladva lehet megérteni. Úgy kell megközelíteni a megértésre váró területet, miként egy messziről jött utazó a szeme elé kerülő város látványát. Ha az idegennek módja van rá, akkor céljához közeledve előbb a legtávolabbról is látható, legnagyobb érzéki egységeket veszi szemügyre; a város elhelyezkedését, domborzatát, vízrajzát, azaz panorámáját, és csak fokozatosan merül el az élet közelebbi és közvetlenebb jelenségeiben, az életszerűséget nyújtó részletekben. Ám itt rájön arra, hogy ami távolról egységes formának vagy jelenségnek tűnt, az közelnézetből szemlélve az élet sokszínű, összetett, egyetlen formával szinte megragadhatatlan nyüzsgése, s a korábban látott távoli, az életet még nem észlelő és nem tartalmazó nézőpontból kapott kép hirtelen átértékelődik a szemében. Most mindent megfordítva próbál megérteni, s a részletekből kezdi el felépíteni újra a „város” képét, s ez a kép jelentősen különbözik már az előbbi vízrajzi és domborzati viszonyokat alapul vevő nagy egységekből álló panorámaképtől. Nem kétséges, hogy a rész-egész megértésének kérdése bukkan itt elő. Olyan jól ismert probléma ez, amely aligha kíván további magyarázatot.

Aki tehát egy tipológia előállításán fáradozik, annak e két ellentétes megközelítési módot összhangba kell hoznia egymással. Az előzetesen, egy már megfelelően kidolgozott tipológia segítségével tárgyat vizsgáló tekintet viszont indirekt módon, elsősorban a rendelkezésére álló szaknyelv használatával kénytelen elismerni, hogy nem lehetséges semmiféle „eredeti és elfogulatlan”, a korábbi értelmező tudati aktuoktól mentes „objektív” látásmódot kialakítani.

Ahogy Fiedler állította, a tipológia „elsiklik” az egyes alkotások sajátos minősége felett, mégpedig azért, hogy a művészet (korszak, stílus stb.) „egészét” engedje meglátni. Ha nincs egy ilyen előzetes rendezőelv, azaz kompozíciós terv, akkor a történész úgy járhat, mint az a rajzoló, aki rajzát a papír bal alsó sarkából indulva a jobb felső sarka felé haladva akarja a részletek sorba rendezésével felépíteni. Nem kétséges, hogy az így készülő kép minden naturalista, részletező pontossága ellenére is szerkezetében torz lesz. Németh reményei szerint is elsősorban egy megfelelő alapot biztosító tipológia segítségével lehet feltárni a művészet történeti létmódját.<sup>9</sup>

Az egyes jelenségeket értelmező és különböző módon csoportosító történészek azzal az előfeltevéssel élnek, hogy egy részleteiben megfigyelt, feltárt, pontos és megbízható érzéki észlelés alapján elrendezett (empirikus) anyagra<sup>10</sup> lehet elméletet

<sup>9</sup> Fenti példánkkal arra akartunk utalni, hogy a történész időképét a festő térbeli képének modellje szolgáltatta, az, ahogyan a festő előzetesen felvázolja azt az egészet, amely a történész esetében a tipológiának felel meg, s csak ennek alapján kezdi kidolgozni a részleteket.

<sup>10</sup> Valójában minden előzetesen adott „anyag” egy korábbi elmélet konstrukciójaként áll elénk, ami kizárja a pusztá empirikus megfigyelés lehetőségét. A hagyományban adottak „elég telensége” sarkallja a történészt újabb megértési módok kidolgozására. Amit a tipológia megkíván, az éppen ennek a korábbi elméletnek az eltörlése és az empirikus anyagra való korlátozása, egy *tabula rasa* megeremtésének az igénye.

építeni. (Hogyan is gondolhatná ezt másképp egy történész, akinek a művészet a kijelölt tárgya?) Ennek megfelelően a „tisza látásnak” nem lenne szabad tartalmaznia elfogultságokat, előítéleteket, s főleg nem elméleteket, azaz pozitivistá módon felkéne függeszteni az elme belső, még nem megalapozott ítéleteit. Valójában ez a probléma már a fogalomhasználatban előtűnik, mivel a nyelvi adottságok, s amin ezek (rejtetten) alapulnak, nem iktathatók ki a művészetelmélet alkotójának gondolkodásából. Már a művészet fogalma és mindaz, ami erre épül, olyan „készen kapott” kulturális adottságként jelenik meg, amely a róla való gondolkodásnak az előfeltétele, s mint ilyen, nem irányulhat rá jogosultságát firtató kérdés.<sup>11</sup> A művészet fogalma, a hozzá kapcsolódó és történetileg kialakult fogalommal együtt, eredendően határozza meg a művészettörténet szemléletét.

Mi hagyható el mindabból, amit a művészetről vallott korábbi tudatos vagy kevésbé tudatos elméletekben kidolgoztak? Milyen szótár kell egy tipológia s aztán egy arra épülő elmélet kidolgozásához, ha egyszer még nincs meg az elmélet, amely kijelölhetné saját szavait, fogalmait, összefüggéseit, vonatkozásait, kereteit, működésének módját stb.? El kell-e feltétlenül törölni a korábbi elméletek egészét, vagy akad, ami megtartható belőlük?

A *tabula rasa* radikális kívánalma alapján elvileg a vizsgálandó terület egészét meg kellene tisztítani minden korábbi történeti előfeltevéstől és szellemi ráakódástól. Ha ez lehetséges lenne, akkor valóban csak a szem, a magára hagyott *hic et nunc* érzéki észlelés működne.<sup>12</sup> Németh viszont, mint látni fogjuk, nem tessélt ki a gondolkodást és az előzetes tudást tipológiájából, mivel jól látta, hogy egy ilyen feladat aligha kecsegtetne valóságos eredménnyel. A semmiből vagy pusztán negatívumokból nem lehet elméletet építeni. Ezért minden új paradigma – ha mégoly radikális is, ahogyan ezt Thomas Kuhn leírta paradigmaelméletében<sup>13</sup> – elsősorban az előző paradigma építményének anyagából, újrahasznosítható „törmelékének” felhasználásával kénytelen építkezni, vagy ha több már meglévő elméleti elgondolás összeillesztésével alakítja ki saját elgondolását, akkor ezeknek az elméleteknek a fogalmait, gondolati paneljeit dolgozza át és építi be saját szellemi konstrukciójába is. Ezért Németh azokat a fogalmakat rendezi el másként, amelyeket más, korábbi – a művészetre, a

<sup>11</sup> A képtörténet lényegi alapját az adja, hogy vizsgálandó területnek nem a művészetet tekinti, azaz a jelenség eredendő értelmezésében, illetve a vizsgálat tárgyában tér el a művészettörténészétől. Mindaddig, amíg a történész nem látja be a művészet és a kép viszonyában fennálló lényegi eltéréseket, addig nem fogja érzékelni a művészettörténet és a képtörténet közötti különbséget.

<sup>12</sup> A „tisza lappal” való indulás esetében az empirikus észlelés számára még az emlékképek is gyanúsak, mivel már „fertőzöttek” a korábbi szellemtől és nyelvtől. De a megtisztítás műveletét mindenképpen a nyelv kifejezőeszközként való alkalmazásának „újrarendelésével” kell kezdeni. Ez viszont csakis a látásaktusban megjelenő jelenség új alapokon való megértésével válik lehetségessé. A nyelvi törlés tehát elsősorban a szellemet érinti, s ha belegondolunk abba, hogy a vallásos képek megértését felváltó esztétikai szemlélet miként tért át egy új nyelvezetre, akkor világossá válik az is, hogy a nyelv „cseréje” miként járt együtt a látás és a megértés „cseréjével”.

<sup>13</sup> Thomas S. Kuhn: *A tudományos forradalmak szerkezete*. Ford. Bíró Dániel. Budapest, 1984.

kultúrára, a szellem történetére stb. vonatkozó – tipológiákban és elméletekben dolgoztak ki. Mint látni fogjuk, ebben a metodológiában Némethnek a tudományba és annak haladásába vetett hitére ismerhetünk rá.<sup>14</sup> A korábbi elméleteket vagy a más területeken kidolgozott elgondolásokat egyáltalán nem tüntette el. Azokat érvényes tudományos eredményekként (igazságokként) értékelve megpróbálta beilleszteni saját művészetről alkotott történeti felosztásába. A jelenben előállt problémák és ellentmondások ugyanis mindig a korábbi elméletekben merültek fel, s ezek radikális eltörlése a kérdéseket is eltüntetné, amely viszont az új elmélet létrehozásának jogalapját szüntetné meg. Nem kétséges, hogy Németh egyfajta interdiszciplináris gondolkodástól várt megoldást a művészettörténet elméleti problémáira, kérdéseire.

A művészet történetiként elgondolt létmódjának és a művészettörténetész gondolkodásának a megragadása és leírása tehát közel sem egyszerű feladat. A művészet történeti megértésére irányuló módszer a XIX. század végén ugyanis előzetes feltevéseinek és céljának, a „tisztá vizualitásnak” megfelelően, hol ki akarta iktatni a tudat fent említett előfeltevéseit – azokat az előfeltevéseket, amelyek éppen e célok kijelölhetőségét tették lehetővé – hol pedig ellenkezőleg, a tárgyával való lehető legnagyobb egységben akarta előállítani azokat, hogy a fenomént tisztán, a maga komplexitásában ragadhassa meg. De miként Husserl sok évtizedes fáradhatatlan fenomenológiai kutatása mutatja, ez a megközelítési mód – az előbbihez hasonlóan – megoldhatatlan akadályokba ütközik.

Az eddigiekből is könnyen levonható a következtetés, hogy ha szükségesnek mutatkozik egy tipológia kidolgozása, akkor 1) az már csíra formájában magában hordozza a lehetséges megközelítési módokat, azaz a lehetséges elméletek körét előre kijelöli; 2) mielőtt az elmélet kialakulhatna és működésének módjára fény derülhetne, a tipológia felosztja, „előformálja” azt a területet, amely – még lényegében éppen oszthatlansága, azaz alaktalansága miatt – *tulajdonképpen* nem is létezik. Amin azonban az „érzékire redukált megismerési” mód alapul, s aminek a meghaladására törekszik, az nem más, mint a korábbi elmélet.<sup>15</sup> Ez jelenti az elrugaszkodás alapját, és egyben az új elmélet „negatív pólusát” is. A kidolgozásra váró elméletnek éppen ezt az előzetesen adott (a korábbi paradigmában vagy az általános társadalmi konszenzusban megfogalmazott) alapot kellene eltörölnie és felváltania. Ez azzal jár, hogy új hangsúlyokat kell kijelölnie, más jelenségeket és „tényeket” kell figyelembe venni vagy egymáshoz illeszteni, s ennek megfelelően újabb fogalmakat és kifejezéseket preferálni a régiek helyett. Az új elméletnek módjában áll visszahatni az alapját képező tipológiára, s azon utólagos módosításokat végrehajtani.<sup>16</sup> A csoportosítás és

<sup>14</sup> Tudományra ott van szükség, ahol a tudás hiányos, vagy netán egy terület feltárásra vár. De ez elsősorban a természettudományokra jellemző, s nem az úgynevezett társadalomtudományokra, amelyeknek a tárgya, de maguk a tudományok is folyton változnak, s megértésük elsősorban a nézőponttól függ, s nem ismeretlen területet tárnak fel.

<sup>15</sup> Nem feltétlenül kell egy pontos és kidolgozott, valaki által képviselt elméletre gondolnunk, hiszen a korábbi elméletek gyakran éppen nem tudatosított formájukban hatnak, olyannak tűnnek, mintha éppenséggel pusztán „tényanyagok” lennének.



az elrendezés tehát, amely elsősorban az érzéki észlelésre hivatkozik, de a korábbi elméletektől és látásmódoktól „fertőzött”, miközben egy új elmélet megalapozását készíti elő, összekapcsolja a „régieket és az új” elméletet. Az új elméletre – miként a történelemre is – a régivel való kontinuitás és a diszkontinuitás egyaránt jellemző.

Németh az a jogos meggyőződés vezethette, hogy a művészet története mindaddig merő feltételezés, amíg nem rajzolódik ki egy olyan kép, amely e jelenség halmazát képes az időben és a térben (azaz szinkron módon is) elrendezni. Ennek alapján aligha igazolható az a történelem körökben elterjedt, de explicitté sohasem tett nézet, hogy „az idő maga rendezi el a dolgokat”, amelyet a történelemnek csak meg kell értenie és le kell jegyeznie. Mi látjuk és fogjuk fel – a mások által közvetített, korábban megszerzett, tudásunk alapján – az időben való létet „valamilyen módon elrendezettként”, vagyis egyfelől mások rendezik el számunkra, másrészt mi „rendezzük el” (illetve jelenítjük meg a magunk számára) a jelenségeket oly módon, hogy velük együtt az időt is megragadjuk és megformáljuk. Az így kapott előképet, azaz tipológiát azután megpróbáljuk (előbb a magunk számára) explicitté tenni, s ezt nevezzük kifejtésnek, kidolgozásnak, példákra való bemutatásnak, leírásnak, történetnek, szemléletnek, eseménynek, jelenségnek, azaz végső összefüggő szerkezetében elméletnek.

A tipológia a gondolkodásnak az időben *előrevetülő* megalapozása, s az épületek tervéhez hasonló módon működik. Végső soron beépül az elméletbe, hiszen az épületben is a terv valósul meg. Habár a papírra vetett tervrajz megőrzi önállóságát és mint ilyen nem válik az épület részévé, de mégis általa nyer valóságot az épület.<sup>17</sup>

## NÉMETH LAJOS TIPOLÓGIÁJÁNAK FELÉPÍTÉSE

*A rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípus*

A Németh Lajos által megnevezett három műtípus a következő: a) *A rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípus*; b) *Az autonóm, klasszikus tipikus műmodell*; c) *A szubjektív-romantikus műmodell*.

<sup>16</sup> Az ilyen utólagos módosítások újabb problémákat okoznak. A korábbi kiindulópont megszüntetése felveti a megalapozhatóság kérdését, hogy ugyanis akkor az elmélet miből nőtt ki, mire is alapozódik, ha egyszer megszűnt azon eredeti helyzet, amely szükségessé tette a létrejöttét? Az új elmélet már pusztán létezésével is átértelmezi az előző, általa megcáfolt elméletet. Ezzel történetivé nyilvánítja, amely viszont érvényességének, illetve igazságtartalmának a megvonását jelenti.

<sup>17</sup> Van valami sorsszerű abban, hogy az épületeknek a pusztulásuk után alapjuk, s az alapjukból tisztán kiolvasható tervük marad fenn. Éppen az őrződik meg, ami a kövületekben az állatok szerkezeti vázáként és formájaként fennmarad. A forma az organizmus külsődleges váza, amint az érzéki észlelés számára környezetükhöz való alkalmazkodásuk lényegi jellemzőit feltárják számunkra. A forma a nem érzéki genetikai terv ellentéte, hiszen benne nem az átöröklődés tulajdonképpeni lényegének a hordozója, hanem a létrejött organizmus alakja, formája maradt fenn. A formát megőrző kövület a genetikai kódban adott „érzéki képet” tartalmazza. A tudásnak és az érzéki létnek az ellentéte ebben az esetben is jól felismerhető, hiszen a kód az alakban létezik, míg az alak a kódban „terv” formájában van jelen.

E három műtípus sorrendje azt sugallja, hogy ezek elsősorban az időben térnek el egymástól. De létezik közöttük átmeneti állapot is, mint például a népművészet.<sup>18</sup> A felosztás első pillantásra alapvetően történetinek tűnő módja minden tekintetben érthető, hiszen a művészettörténetnek a művészetet időbeli kiterjedésében kell vizsgálnia, s például a szociológiai szemlélet bevezetése is csak egy kijelölt és körülhatárolt időbeliségen (és térbeliségen) belül lehetséges. A műtípusok sorrendje tehát hűségesen követi az európai művészet fejlődésének korábban feltételezett időrendjét.

De mielőtt magyarázatot találnánk a különbségekre, fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy ha olyan nagy e három műtípus közötti kontraszt, hogy azok történetileg elválnak egymástól, akkor mi az, ami összeköti őket? E kérdés provokatív tartalma nyilvánvalóan abban rejlik, hogy a művészet bármiféle csoportosítását, mint előzetes rendszerező elvet és vele együtt természetesen a művészet egyetlen közös gyűjtőfogalom alá rendelését is fel kell függeszteni mindaddig, amíg ezt az összetartozást valamiképp nem sikerül bizonyítani.<sup>19</sup>

Németh elsősorban a történelem kontinuitására hivatkozhat, arra, hogy az európai társadalmak történeti menetében nem következett be olyan radikális törés, amely minden tekintetben egy új kezdetként lenne értékelhető.<sup>20</sup> Csak arról beszélhetünk, hogy egy már meglévő jelenség alakult át lassabb vagy gyorsabb folyamatban olyan jelenséggé, amelyben jobban felismerhető korábban elnyomott, sajátos lényege. A problémát azonban éppen ez az átalakulás jelenti.

Amióta a történeti szemlélet az időben kiterjedő létezés (a mozgást és a változást) „gondozásába vette”, maga is sok átalakuláson ment át, s alaposan megváltozott Arisztotelész óta, aki még egyszerűen eltérő fejlődési fázisokról beszélt. Ahogyan az Arisztotelészre alapozott determinisztikus fejlődéelméletekben is láthatjuk, a mag és a kifejlett növény esetében sem vesszük figyelembe a formai változás mértékét, hanem a magot a (tőle formailag, vagyis érzékileg minden tekintetben alapvetően eltérő) növény eredetének tartjuk, úgy az egyik fejlődési fázisra következő másik fázis formai diszkontinuitása sem kell, hogy problémát jelentsen a megértő számára. A középkorban az Isten által adományozott világ időbeli szerkezetén gondolkodó Suger apát már egymástól elválasztott világkorszakokat említ, amikor teleologikus fejlődésszemléletében a világ három nagy egységét különböztette meg. (Ennek az időszemléletnek a korai kifejeződése időszámításunk kezdetének a kijelölése is, amely

<sup>18</sup> Németh 1973. i. m. 35.

<sup>19</sup> Ebben az esetben nincs jelentősége a hagyománynak, hiszen a kutatás célja éppen az, hogy ebben a hagyományban hozzon olyan változást, amely új módon értelmezi azt, illetve nem kizárt, hogy alapvetően más színben tünteti fel tárgyát. Ezzel a kutató egyben közössége és saját nem-tudását feltételezi, hiszen ez a hiány ösztönöz kutatásra. A tudománynak a nem-tudás állapotából kell tudássá formálnia anyagát, amely a történeti kutató tekintetében elsősorban, bár nem kizárólag rekonstrukciót jelent.

<sup>20</sup> Valójában nagyon is található ilyen törés, hiszen a római állam erőszakos terjeszkedésével egy korábbi társadalmi formációt és kultúrát számolt fel. Ennek az erőszakos kultúraváltásnak azért nehéz a nyomát felfedezni, mert egybe esik az írás előtti és az írásos kultúra különbségével, s azzal, hogy amíg az elsőt a régészet kutatja, az utóbbit inkább a művészettörténet vizsgálja.

„valami előttire” és „valami utánira” osztja a kezdettel és véggel rendelkező, ezért egészében átlátható és keretekkel, azaz belső osztásokkal is rendelkező világidőt.) A világ (egymást követő, fejlődő) korszakokra osztása azonban éles ellentétben áll az antik időszemlélettel, amely egy-két kivételes gondolkodótól eltekintve, az „örök visszatérésre”, vagy éppen a folyamatos hanyatlásra, „elkorcsosulásra” épült.<sup>21</sup> A modern kor történeti látásmódját viszont eredetileg egyfajta teleologikus jövőre-irányultság és fejlődéskoncepció jellemezte (Krisztus második eljövetele). De a történetiség mindenre kiható gondolkodásmódjából fakadóan a múltra éppoly nyitott ez az időbeliség, mint a jövőre. Ez a jövőre való nyitottság váltotta fel az idő korábban zárt, előbb csak folytonosan ismétlődő, önmagába visszatérő, majd fejlődő és lezáruló szerkezetét, s ezzel előbb az isteni világrendnek, majd pedig a humanitáson, az emberi mértéken alapuló emberi világnak a szétzilálódását is előkészítette.

A történeti szemlélet nézőpontjából nézve a teleologikus determináltságot nélkülöző jövő csak részben tervezhető, s a lehetséges létformák szerkezetükben nem határozhatók meg előre. Az idő képei és e képek változásai viszont kétségtelenül meghatározzák látásunkat, jelen- és jövőképünket. Erre a legjobb példa talán a művészet fogalma, amely egyfelől a történeti szemlélet segítségével univerzalizálódott, másfelől éppen ennek a kiterjesztésnek a jogossága kérdőjeleződik meg abban, amit Németh az első műtípus sajátosságaként emleget. Németh már azzal is relativizálta a művészet fogalmának mai (értsd, a XX. század hatvanas éveiben bevett) használatát, hogy a „primitív művészet”, a „népművészet” és a „középkori művészet” kifejezésekben a művészet szó jogosságát firtatta.

„Mai értelemben vett művészetről vagy műtárgyról jószerevével még nem is beszélhetünk ekkor” – mondja Németh.<sup>22</sup> Később így folytatja: „A rituális, mágikus vagy vallásos funkciót teljesítő műnek magától értetődően más a szociális státusa, mint a mai szóhasználat szerinti műtárgyaknak; eltérő a tárgyi világ egyéb objektumaihoz való viszonya és másfajta az esztétikai léte is. Értéke nem műtárgy-jellegében, hanem rendeltetése mind tökéletesebb végrehajtásában rejlik, vagy pedig az adott társadalmi értékrendben meghatározott szerepében”.<sup>23</sup> Ha a fenti szavakat komolyan vesszük, akkor e korszak tárgyainak művészi rangjával szemben – legalábbis abban az értelmezésben, amelyben a művészet fogalma ma használatos – kétségek merülnek fel. Csak a mi szemünk látja ezeket a tárgyakat és képeket műtárgyaknak. Az „eltérő esztétikai lét” tartalmát nem részletezi Németh – az már feltehetőleg a kidolgozott elmélet feladata lett volna –, de az előzőekből következően úgy tűnik, arról van szó, hogy ezeknek a „tárgyaknak” a tulajdonképpeni létmódját nem a kultúraelméletben kidolgozott esztétikai szemlélet határozta meg. A Baumgarten művészetről vallott

<sup>21</sup> A kérdést igen jól ragadja meg Rudolf Bultmann *Történelem és eszkatológia* című könyvében (Ford. Bánki Dezső. Budapest, 1994.) A történeti szemlélet az időszemléleten belül alakult ki, s alapvetően tér el például a fizikai idő képétől. Amíg az antik szemléletben az eltérések mellékesek, véletlenszerűek az ismétlődés törvényszerűségében, addig a történeti időben a változás az alapvető.

<sup>22</sup> Németh 1973. i. m. 34.

<sup>23</sup> Uo., 35.

elgondolásával fejlődésnek induló (német idealista filozófiai) esztétika és a magát tudományként definiáló művészettörténet szinte párhuzamos fejlődése által fokozatosan végtelenné növelt művészet jelensége a XVIII. század szellemének megfelelő volt. De ma már úgy tűnik, ez az időben és térben az európai fejlődésre alapozó, azt minden tekintetben univerzalizáló szemlélet igencsak megkérdőjelezhető. Ha történeti hűségre törekszünk, akkor ezt figyelembe kell vennünk, még ha ez erős legitimációs válságot is okoz a művészettörténetben. Mindenképpen magunknak is fel kell tennünk az előttünk már oly sokak által feltett kérdést, hogy a nem esztétikai céllal készült tárgyak esztétikai megértése<sup>24</sup> és feldolgozása nem téveszti-e el az adott korszak szellemét, intencióját, célját? Nem erőszakoljuk-e rá magunkat a múltra, amikor egy akkor még nem létezett nézetet tulajdonítunk alkotásainak, csak azért, hogy magunkat igazoljuk?

De miként terjeszthette ki kompetenciáját a művészettörténet egy a művészetet a mai értelemben nem is ismerő korra? Ez kétféleképpen lehetséges: vagy történetileg értelmező megismerési módként és nem művészetként veszi számításba a fenti korszak tárgyait, képi alkotásait vagy ellenkezőleg, érvényesítve a jelen (vagy inkább már csak a közelmúlt) gondolkodását és megértését, nem történetileg ragadja meg tárgyát, hanem esztétikailag. Ebben az esetben eltekint az adott tárgy eredeti intenciójától és saját kora, a jelen (bár nem a történelemszakma) látásmódjának megfelelően, művészetként érti meg a múlt bizonyos tárgyait, jelenségeit. A két horizont – a múlté és a jelené – bármilyen szép is volna, nem olvasható össze véglegesen egyetlen közös horizontban. Hans-Georg Gadamer hermeneutikája sem ezt javasolja.<sup>25</sup> Ez ugyanis, ha nem is számolná fel, de mindenképpen elmosná a különbségeket, s megszüntetné a történelmet, illetve az időbeliség értelmi változásainak lényegi tartalmát, a „mindig mássá levés” gyakran oly zavaró furiorját, amely éppen a magától értetődés és az egyértelműség felszámolásával jelzi a változásokat, az időbeli eltérést. Egy ilyen elgondolás Gadamer szándékával már csak azért is ellentétes lenne, mert nem venné figyelembe azt, hogy nemcsak a dolgok, de a változások megértése is folytonosan változik, illetve, hogy a horizontok véglegesként elképzelt összeolvadása egy az időre vonatkozó tarthatatlan látszatharmóniát teremtene, mivel mi is a történelem részei vagyunk. Nem csak a térbeli helyzetünk, de időben való létünk is megváltoztatja látásunkat. Ha számunkra a múlt tárgyai művészeti alkotásokként jelennek meg, akkor ezeket a tárgyakat mi a művészet közegén belül látjuk és értel-

<sup>24</sup> Nem minden művészetértelmezés tartja a művészi szemléletet az esztétikaival azonosíthatónak. A már általunk is említett Konrad Fiedler éppenséggel a kettő megkülönböztetését szorgalmazza *A képzőművészeti alkotások megítéléséről* szóló tanulmányában (Ld. Fiedler 2005. i. m. 7–45.).

<sup>25</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, 1984. Gadamer valójában arról beszél, hogy az időbeli távolság egy olyan eleve adott lehetőség, amelyet a megértéshez át kell hidalnunk, s a horizontok összeolvadása ezért szükséges. Ugyanakkor nem azt mondja, hogy a horizontokat véglegesen össze lehet olvasztani. Ezt a műveletet minden korszaknak újra el kell végeznie. Gadamer hermeneutikája még nem volt annyira közismert 1973 előtt, mint manapság, s Németh feltehetőleg nem ismerte.

mezzük. Lehet jogtalan ez a látásmód, amennyiben egy ilyen önérvényesítő szemlélet a múlt további elmúlásához vezet. De mivel ezekkel a tárgyakkal már mi rendelkezünk, azok a mi „tulajdonaink”, mi vettük használatba azokat, s ennek megfelelően értelmezhetjük a magunk szája íze szerint – feltéve, hogy nem az eredeti jelentésüket és funkciójukat akarjuk újra aktualizálni és nem alkotóinak szándékát és korát akarjuk megérteni, hanem magunkat akarjuk kiterjeszteni az időben.<sup>26</sup> Ebben a felfogásban a múlt önértelmezésének a megszüntetése és a jelen értelmezésével való felcserélése a múlt jelenben való továbbélésének a záloga lehet, hiszen az aktualizálás a jelenség integrációját jelenti. Egy ilyen álláspont tartható és vállalható is, de ez nem lehet a történelem nézete, aki feltárára, megértésre és rekonstrukcióra törekszik.

Ugyanebbe a gondolatmenetbe tartozik bele Némethnek az a kijelentése, amely szerint „nehéz elkülöníteni egymástól a művészeti és a nem művészeti valósághoz tartozó tárgyakat”.<sup>27</sup> Ebből a mondatból az is kiderül, hogy Németh nem tette meg a fent említett radikális lépést. Egy adott korszakon belül beszél műtárgyról és nem műtárgyról, nem pedig a korszak egészét jelöli meg a „nem művészet koraként” vagy a művészet kialakulását megelőző korszakként. Következtetése mindenestre meglepő, mert egy hirtelen fordulattal a következő, az autonóm és zárt műtípussal úgy veti egybe a korszak alkotásait, hogy azok abban különböznek emezektől, hogy mint a mágiának és a rítusoknak alávetettek, lényegében nem a művésziesség, azaz nem a művészi kifejezés által determináltak. Egyszerűbben szólva, amíg a *mágikus, rituális funkciót betöltő műalkotások* koruk világának szerves részét képezték, s e világ részeként maguk nem lehettek teljes értékű világok prezentálói, addig az *autonóm műmodell* éppenséggel egy saját világot prezentáló műalkotásként jelent meg. Többé nem egyszerűen világának a részeként mutatkozik meg, de maga is e világ (egy-egy lehetséges önmagáról alkotott) képét állítja elé.<sup>28</sup> Azt is mondhatnánk, miként Heidegger állította, hogy a világ képpé vált.<sup>29</sup>

De mi képezi a művészet alapját?

A jelentéssel tárgyak és a képjelenségek közös nevezőjeként Németh a szimbolikuságot nevezi meg. A szimbolikus tartalom a „nem ábrázoló” és az „ábrázoló” alkotások közös nevezője (Cassirer). A képi megmutatás és a jelszerűség közötti

<sup>26</sup> A kérdés mélyén a jelenünk kultúráját meghatározó tudásmódok dominanciaharca húzódik meg, az, hogy művészetként vagy tudományként akarjuk-e korunk uralkodó gondolkodási módját meghatározni. A művészettörténet minden „művészetszeretete” mellett is tudományként tartja számon magát, miközben vizsgálatának tárgya a művészet.

<sup>27</sup> Németh Lajos: *Minerva baglya*, i. m. 36.

<sup>28</sup> Ha a modern művészetről azt a megállapítást igazként fogadjuk el, hogy korunk világát fejezi ki, akkor azt is hozzá kell tennünk, hogy az egyes műalkotások viszont nem egy meghatározott világ kifejezői, hanem csak egy lehetséges világ reprezentálói, vagy még inkább jelei. Ebben az esetben azzal a paradoxonnal kerülünk szembe, hogy a világ és a világkép korának művészete egyben a világát elvesztett műalkotások kora is.

<sup>29</sup> Martin Heidegger: A világkép kora. Ford. Pálfalusi Zsolt. *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, 2002. 87–108.

különbség eltűnik a szimbólum mögött, s egy rejtett nyelvi tartalom veszi át a tárgyak funkcionális használatának irányítását. Ennek értelmében elmosódott a határ a „jelentéssel felruházott” és a „jelentésközlés” céljából létrehozott alkotások között. A két kifejezés – a „jelentéssel felruházott” és a „jelentésközlés céljából létrehozott” mű – meglehetősen homályos. De talán úgy ragadhatnánk meg a különbséget, hogy a „jelentéssel felruházott” műre (a hatalom által diktált „közmegegyezéssel”) „ráaggatnak” bizonyos jelentéseket, mintegy a jelentésekbe öltöztetik a tárgyat, s ezek a jelentések csak azok számára érthetőek, akik azokat ráaggatták, és akik e jelentéseket ismerik és elfogadják. Ezzel szemben a jelentéssel rendelkező művek mintegy maguk, „belsőleg” rendelkeznek jelentéssel, azaz képesek tartalmukat érzékileg, képi formában is bárki számára megmutatni. A képi és a nem képi jelentést hordozó alkotások különbözőségéről lehet tehát itt szó, arról, hogy e két értelmet hordozó „jelenség-és tárgyegyüttest” megkülönböztetjük-e, vagy sem.<sup>30</sup> Az első műtípusba tartozó művek között koruk nem tett lényeges különbséget, a kategóriák határait máshol (elsősorban, bár nem kizárólag, az ábrázolható és nem-ábrázolható, vagy a szent és a profán között) húzta meg. A képszerű megmutatás és a jelszerű értelem (szimbólumok) egyaránt jelentések hordozói (voltak), s a formák önértékének, amelyben a jelentés elhelyezkedett, nem vagy alig volt jelentősége. Ez a megállapítás azonban nem egészen állja meg a helyét, hiszen a képi és a nem képi tartalmak ilyen meghatározása az előbbi eltűnéséhez kellett volna, hogy vezessen.<sup>31</sup> Mégsem ez történt.

Nem kétséges, hogy a múzeumok is bizonyos értelemben zavarban vannak, amikor például a múmiákat (a kiszáradt és kikészített emberi és állati holttesteket), a képekkel és írásjelekkel kifestett múmiatakarókat, múmiaborítókat, halotti maszkokat és a tárgyi mellékleteket egyszerre, egymás mellett mutatják be. Ezek a jelenségek – a holttest („nyoma”, illetve maradványa), a kikészítés módja, a halotti leplek és a díszítések – a maguk korában tagadhatatlanul egyfajta tartalmi egységet képeztek, azaz összetartoztak, megformálásuk által egységre tettek szert. A kiállításon ennek az összetartozásnak, egységes egészé formálásnak meg kell jelennie, ha történetileg hűségesek akarunk maradni az adott korszakhoz. Ám ez az összetartozás, amely a korszak vallásos nézeteinek és hitvilágának „ragasztóanyagából” állt össze világgá, nem feltétlenül jelenti azt, hogy az összetartozók egyazon minőség – jelen esetben a művészet – hordozói. Ha viszont pusztán történetileg nézzük, akkor ezek együttes

<sup>30</sup> Egy közismert példával élve, a zászló olyan tartalmakat hordoz, amely szimbolikus jelentésekkel telített; benne a hazaszeretet érzése szimbolikus formában jut kifejezésre, s ennek az érzésnek és szimbólumnak a vonzásában más, nem közvetlen tartalmak is megjelenhetnek. Ezzel szemben egy kép általában inkább érzékileg jeleníti meg „tartalmát”, amely általa vizuális formában jelenik meg. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a képjelenség nem hordozhat nem minden tekintetben vagy egyáltalán nem érzéki, illetve szimbolikus tartalmakat vagy, hogy egy szimbolikus tárgy semmiképpen sem lehet érzékileg is megjelenítő.

<sup>31</sup> A képi alkotások létrehozása nehezebb, mint a csak szimbolikus tárgyaké. Ráadásul könnyen válhat más tartalmak hordozójává. Ha a képjelenség semmiféle többlet lehetőséggel nem rendelkezik a szimbolikus tárgyakhoz képest, akkor semmi sem indokolja fennmaradását.

kiállítása jogosnak tűnik. Ugyanakkor természetesen nem használati létmódjukban találva jelennek meg ezek a tárgyak és jelenségek, hiszen a kiállítással, a nyilvánossá tétellel éppenséggel meg lettek fosztva az eredeti intenciótól, tulajdonképpeni létmódjuktól és funkciójuktól.<sup>32</sup> Amikor ezeket az egymásról és egymástól elválasztott tárgyakat vitrinekben jól láthatóan egymás mellé rendezve állítják ki, akkor ezzel a kiállítási móddal szétzilálják világuk formailag addig még megőrzött maradékát is. Pontosabban mondva annak azon részét számolják fel, amelyet még érintetlen tárgyi formájukban és elrendezettségükben, ha töredékesen is, de képviselhetnének. Ez a szemlélet lehet, hogy történetileg korrekt és segíti a korszak megértését, de semmiképpen sem felel meg a művészet elvárásának. A kiállítás ezen módjában a művészettörténetnek vagy a történeti, vagy a művészeti koncepciója érvényesül.

Ha tehát az egyes anyagi-tárgyi jelenségeket (szimbolikus tárgyakat, emberi maradványokat, használati tárgyakat, képi megjelenítéseket) egy korszak életvilága eltérő minőségeket képviselő összetevőinek tekintjük, akkor az esztétikai és művészettörténeti szemlélet szempontjából már közel sem tűnik annyira helyénvalónak az ilyen kiállítási forma és értelmezési mód. A dolgok és jelenségek összetartozása, egységbe rendezése (ha lehet így mondani, újra világgá szervezése) nem jelenti azt, hogy azok a maguk korában is ugyanezt a minőséget képviseltek. Éppen a funkció mutatja meg számunkra, hogy mi mire volt alkalmas. A jelen értékvilága és a múlt egy általunk kijelölt világa alapvető különbségeket mutathat, amelyet a kiállításnak tükröznie kell. Tükröz is, mégpedig úgy, hogy a változó koncepcióknak megfelelően változnak a kiállítási formák és normák is. Hol ezt a nézetet képviselik inkább a muzeológusok, hol pedig azt. Vagy a jelen nézőpontjába helyezkednek inkább, vagy a múltéba (illetve abba, amit annak vélnék).<sup>33</sup> Hol emellett érvelnek, hol az ellenkezőjét preferálják, s mindez időnként a történeti szemlélet haladásának modernizálódásának tűnik.

Az ősi népek és az első magasán szervezett civilizációk, amelyekben (a jelen nézetek szerint) mindennek megvolt a maga helye és funkciója, alkotásaikat a saját vilá-

<sup>32</sup> A múmiákkal kapcsolatban például nem feledkezhetünk meg arról a tényről, hogy azok olyan képek hordozói voltak, amely képek nem az emberi látás számára készültek. Kép-voltuk lényegi eleme volt az a rejtettség és enigmatikus létmód, amely - miután képekről van szó - egyfelől a vizuális észlelésben valósult meg, másfelől azonban használatuk szemben áll egy ilyen észlelés lehetőségével. Egyszerűbben szólva, a múmiák nem az emberi, hanem egy meghatározatlan látás számára készültek.

<sup>33</sup> Mind múltképünk, mind jelenünk folyamatos változáson megy keresztül, nem kis részben éppen ezen szemléleteknek köszönhetően. Harmadik útként jelent meg a konzerválásra való biztatás, amelynek lényege, hogy a dolgokat úgy őrizzük meg, ahogyan megtaláltuk, s ne változtassunk rajtuk. Ez teljes abszurditás, hiszen már a dolgokra vetett egyszerű pillantásban bekövetkezett változás is megváltoztatja a dolgokat. E nézet szerint ne rekonstruáljuk, legfeljebb restauráljuk a múlt emlékeit, de ezt is oly módon, hogy a restaurálás nyomait feltüntessük, s bármikor leválaszthatjuk a tárgyról. Az ítéleteknek ez a fajta nem vállalása csak elodázza a múlt tárgyainak az értelmére vonatkozó aktuális gondolatokat, ami könnyen e tárgyak feleslegessé válásához vezethet. Ha ugyanis nem tudunk mit kezdeni a múlttal, ha nincs vele kapcsolatban konkrét célunk, ha nem integráljuk világunkba, akkor az feleslegessé válik. Ha pedig megszűnik az iránta való érdeklődés, ez a kutatására is kihatással lehet.

gukban (szellemében és térbeli „testében”) rendezték el. Ezeket mi a múzeumokban, azaz a mi világunk múlt számára kijelölt helyén, az élő jelen sokrétű és sokirányú változásaitól elzárva, némileg zárványszerűen állítjuk ki.<sup>34</sup> Az egykori tárgyak eredeti életvilágát nem állíthatjuk helyre, hiszen abban nem hiszünk, s mivel a múltat csak részleteiben ismerjük, elsősorban esztétikailag és történetileg értjük meg.<sup>35</sup> A múzeumban való elhelyezés is ezt az új, átmeneti (más szempontból talán nagyon is véglegesnek tűnő, a jelenbe illesztett, annak életfolyamától mégis távol tartott) és egyben az értékelés számára némileg meghatározatlan – mert meghatározhatatlan – státust reprezentálja. A múltat mindig igyekszünk meghaladni, miközben maradványait felértékeljük és megőrizzük.

Kétségtelen, hogy Németh Lajos szerint az esztétikai értékítélet egyfajta „maradékból” fakadó megértési módot jelent. Az esztétikai megértés „alapfeltétele volt annak, hogy [a tárgy vagy a képjelenség] elveszítse szimbolikus karakterét, s így esztétikai tárggyá váljék.”<sup>36</sup> A tárgy és a kép immár nem magától értetődő tartalmak hordozója. Az esztétikai értékítélet a hiányos értelmezésből fakadó megértést emeli piedesztálra,<sup>37</sup> akárcsak a művészetben a szobortorzók, miközben a művészettörténet, amellet, hogy elismeri a maga számára az esztétikai értékszemléletet, ennek ellenében dolgozik, mivel minden igyekezetével az eredeti(nek vélt) tartalmakat igyekszik rekonstruálni, azaz újra egészzé formálva bemutatni.

Németh észreveszi, hogy már a középkori alkotásokban is jelen van egyfajta világszerűség.<sup>38</sup> Amiket példaként felsorol – a román kori triptychonok, diptychonok, ötvösmunkák – azok lényegében úgynevezett „ábrázoló” művek, azaz képek. Ebbe a kategóriába sorolja tehát az ikonokat is, pedig azon kívül, hogy az ikonok képek (elsősorban jel-képek, azaz szimbólumok, és egyszerre működnek meghatározott tartalmat hordozó jelekként és *valamit megmutató* képekként), alapvetően szemben állnak a késő gótikus szobrokkal és az itáliai reneszánszban kibontakozott festészettel. Az ikonok ugyanis csak kis részben jelenítik meg érzékileg az emberi (értsd: az ember által megélt, illetve megértett, nem teljes értékű) világot, ellenben szimbolikusan *jelzik* az Isten által alkotott „örök világ”-ot. Az ikonokban tehát a világ nemcsak képszerűen jelenik meg, hanem rejtetten, szimbolikusan, *jelekkel*

<sup>34</sup> A múzeum a múlt megtestesülése. Olyan test, amely meghatározott tárgyakat és szellemet zár magába, s a többi intézményhez hasonlóan azt képviseli, aminek „testét adta”.

<sup>35</sup> Egyfajta érzelmi ráhangolódással helyettesítjük a tudásunkon tátongó réseket, s ezt nevezzük esztétikai átélésnek. Lényegében a hiány megnevezésére szolgál ez az igencsak tág értelmű szó. De éppen a lyukak állítják elénk az időt, a maga érzéki mérhetetlenségében.

<sup>36</sup> Németh 1973. i. m. 44.

<sup>37</sup> Ennek ellensúlyozására jött létre a polgári műveltségelmélet, vagyis az arisztokráciával szembeállított, kiművelt polgár eszményi képe.

<sup>38</sup> „Példázza ezt a román triptychon vagy diptychon, a román ötvösművészet, általában az ikonfestészet stb. Hiszen a szigorúan hierarchikus kompozíció, a szimmetria, a mellé- és alárendeltség tudatos tiszteletben tartása mind a mikrokozmosz jelleget hangsúlyozza, bár nem elsősorban esztétikai megfontolásból, hiszen itt is a zártság az isteni tökély és rend megfelelője”. Németh 1973. i. m. 40.



jelzeten is. Mégsem kétséges, hogy alapvetően képekkel van dolgunk, amely képek, habár csak közvetett módon, de a láthatóból a nyelvi eredetű, azaz nem-érzéki szimbolikusba áthelyezett világot állítják elénk. Az ikon akár triptychon, akár diptychon, akár falon elhelyezett, akár attól elválasztható kép, kiválik a középkor többi hétköznapi használati és szimbolikus vagy mágikus tartalmú tárgya közül azzal, hogy egyfajta érzéki-értelmi, illetve világszerű („önállóan létező világot elénk állító”) teljességre törekszik. Ez az érzéki megmutatkozásban megjelenő világszerűség nagyrészt hiányzik a népművészetből, amely minden magasabb kulturális körökből átvett eleme ellenére is archaikusabb jelenségként hat. A népművészet sok mindent megőrzött az ősi kultúrákból, leginkább azt, ahogyan az egyes tárgyak és jelenségek (például a díszítések) a maguk helyét elfoglalják az ember világában, de bizonyos értelemben éppen úgy nem rendelkezik világgal, ahogyan a XX. századi tisztán művészivé vált, majd a XX. században elabsztrahálódott kép sem. A népművészetrel kapcsolatban ugyanazok a problémák merülnek fel, mint az archaikus és a középkori kultúrával kapcsolatban, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a funkciótlaná válást, kiüresedést saját korunkban érhetjük tetten.

*Az autonóm, klasszikus és a szubjektív-romantikus műmodell*

Az autonóm, klasszikus műmodellnek egyértelműen a festett kép az igazi képviselője. Elsősorban a festmény képes identikus és zárt világgként működni. A képre, még hozzá a kép egy meghatározott típusára jellemző az, hogy egyfajta teljességként áll velünk szemben, amelyben egyszerre ismerhetünk rá az érzéki és az értelmet hordozó (jelentéssel rendelkező) világra.<sup>39</sup> Németh úgy fogalmaz, hogy ez a műtípus lét-okát önmagában hordja, azaz magáért való léttel rendelkezik.<sup>40</sup>

Annak a műtípusnak, amelyet Németh Lajos klasszikusnak nevezett, s amelynek prototípusát a reneszánszban dolgozták ki, máig érvényes megfogalmazását Albertinek köszönhetjük. Ablakhasonlatával ő ragadta meg először ezt a valóságról a tudatban megjelenő képhez hasonlónak gondolt, azaz a „külső világot” bemutató képjelenséget. A kép kerete és a térbeli létből kiemelő síkja az általa körülzárt identikus képi világot elkülöníti a mindennapi léttől, a tapintható valóságtól, s csak a vizuális észlelés számára nyitja meg. Ebben a képtípusban „az emberi megismerés törvényei tükröződnek”, miközben filozófiai, világnézeti tartalmak hordozója is<sup>41</sup> – mondja Németh. Ez utóbbi mozzanata azonban gyengíti ennek a műmodellnek az önállóságát, hiszen ezek a nyelvi képződmények és tartalmak mégiscsak rajta kívüliek, vagyis

<sup>39</sup> A világot képviselő kép sajátossága, hogy az is kikövetkeztethető belőle, ami nem jelenik meg rajta, mégpedig anélkül, hogy új ismeretre lenne szükségünk.

<sup>40</sup> Németh 1973. i. m. 41. Valójában ezzel Németh a kanti célnélküli célszerűség gondolatát visszahangozza. Ez az eredeti gondolatmenetről levált, és szinte önálló életet élő kifejezés keveredik a kép megmutató képességével, valamint a szubjektum önkifejezésével, s ennek hatására alakult ki a képpel szemben az az elvárás, hogy egy világot mutasson meg.

<sup>41</sup> Uo., 41.

bennünk, képészelőkben található meg. Ezért csak mint ilyen „képen kívülieket” reprezentálhat és fejezhet ki bennünket a kép (akárcsak az ikonok az isteni igazságosságot, mindenhatóságot vagy a teremtett rendet). Ugyanaz a szellem mutatkozik meg az autonóm, klasszikus műtípusban, „ami a valóságban is jelen van”, ami akár a miénk is lehetne, csak éppen ezt a kozmoszt egy transzcendens sík elválasztja tőlünk. Ez a világ „a” világ vagy egy lehetséges világ „tükröződése”, természetesen az őt befogadó világnézettől semmiképpen sem függetleníthető módon. A néző ugyan ezen a világon kívül helyezkedik el, de amit észlel, az mégsem lesz teljesen idegen a számára. Bizonyos szintig megértheti a képet, még ha nem is lehet teljesen az övé, vagy nem azonosul vele.<sup>42</sup> Ezért válhatott a világ velünk szemben megjelenő képpé (világ-képpé), illetve a kép a világ hordozójává és érzéki megjelenésévé. A világgép kifejezésben éppen ez a Németh által klasszikusnak nevezett műmodell tükröződik.

Ha ez a klasszikus műmodell mintaképként (a *művészet ideájaként*) működik, akkor például a díszítőművészet, amely nem jelenít meg világot, hanem maga is az előző műmodellhez hasonlóan, az egyetlen és mindent átfogó (művészi-művészeti) világnak a része, akkor nem lehet a képpel, azaz a klasszikus műmodellel egyenrangú. S valóban, modern korunk a díszítőművészetet,<sup>43</sup> Kant esztétikai elgondolásaival szemben, másodrangúvá degradálta. A festészet lett a művészet mintaképe és a festő az individuális művészé. Ám úgy tűnik, hogy az elvont, tehát világot nem „tükröző”, illetve világgal nem rendelkező művészet – amely lényege szerint maga sem lehet más, mint egy szubjektum szimbolikus kivetülése vagy a művészet időbeli, azaz történeti létének, vagy másként kifejezve, immanens fejlődésének egy kifejeződése – semmivel sem több, mint a díszítmény. Csak éppen önálló léte van. Azaz többé nem kiszolgáltatott egy használatban lévő tárgynak, nem alávetett egy funkcionális eszköznek. A tárgyról, illetve a tárgy felületéről való leválása és identikus, funkciótól mentes művészetként való megjelenése, valamint az alkotó szubjektumához való rögzítése teszi a szubjektív-romantikus műtípust az autonóm, klasszikus műtípus továbbfejlődött változatoként „tisztá művészetté”. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a képi megmutatás érzéki közvetlenségét felváltotta a kifejezés rejtettsége és jelszerűsége, amely a *művészi* vagy az *esztétikai* értéket a képi „ábrázolás” megkerülésével, azaz közbeékelődése nélkül is képes elénk állítani. A művészi képről áttevődött a hangsúly a „tisztán művészi” érték megjelenítésére – feltéve, hogy valóban van ilyen magábanálló művészi érték.

Németh az individuális alkotó megjelenését ugyan kétségtelenül a harmadik műtípus kifejtésekor a manierizmus korába helyezte, ám az – miként Vasari könyvé-

<sup>42</sup> A reneszánsz korban kialakult pátoszformák (pátoszformulák) hasonló módon értették félre az antik kor kifejezéseit, mint ahogy a mai képszerű műalkotások értik félre a korábbi korok alkotásainak gondolatait, mondandóját, amikor pusztán formai kifejezéseket jelenítenek meg idézések formájában, azok eredeti tartalmának ismerete nélkül. Így válhat a félreértés új tartalmak és formák hordozójává.

<sup>43</sup> A díszítőművészet átalakulóban van, s ma már inkább tekinthető designnak, formatervezésnek, mint díszítésnek. A díszítmény designná vált, azaz többé már nem egy a formán megjelenő érzéki jelenségként jelentik meg, hanem maga vált formává.

ből<sup>44</sup> kiderül – még talán ennél is régebbi, s a manierizmusban csak explicit módon vált felismertté és elismertté az individuumnak az alkotás létrejöttében betöltött szerepe. Az *individuum = szubjektív világ* képlete azonban ugyanannak a korszaknak a gondolkodásán belüli differenciálódásra hívja fel a figyelmet. Az individuum csak meghatározott társadalmi szabályok mellett működhet, s ilyen szabályok híján, amikor a társadalom nem fogalmaz meg elvárásokat, már nem beszélhetünk másról, csak egy szubjektum nélküli szubjektivitásról, a kifejezés lehetetlenségéről. A teljes önkény vagy szubjektivitás azért nem lehetséges, mert a társadalmi helyzete alapvetően határozza meg az egyént, s ebből sohasem lehet teljesen kilépni. A XX. század művészete nem egyszerűen szubjektív, mivel a korábbi funkciójától eloldódott kifejezési módokban rejlő lehetőségeknek a játékba hozását jelenti. Legkevésbé éppen a szubjektív elemeket értékeljük a modern művészetben, mivel azok többnyire esetlegességek formájában jutnak kifejezésre.<sup>45</sup> A modern művészet elméletei is csak azért alakulhattak ki, mert nem a szubjektivitást, hanem elsősorban a mögötte felfedezhető általános érvényű mozzanatokot, a mű *mintaképszerűségét* és *példaadó* voltát emelik ki. Ahol ilyen nincs jelen, vagy nem sikerült ilyen általánosan érvényes elemet, mozzanatot, gondolatot, szellemet, formai karaktert stb. megragadni, ott jut érvényre az értelmező (és nem az alkotó!) szubjektivitása.<sup>46</sup>

A kulcsszó tehát úgy tűnik, a kép. Amíg „a rituális, mágikus funkciót teljesítő műmodell” jellemzője, hogy bármely tárgyi alkotás felvehet szimbolikus tartalmat, vagyis e tartalomnak nem kell, hogy a kép legyen a hordozója, addig ebben a műtípusban már egyértelműen a kép megmutató és kifejező funkciója a főszerep, miközben a harmadik típus – az elsőhöz hasonlóan – már nem feltétlenül „szorul rá” a képi megjelenítésre. A műalkotás kifejezésként nem akar konkrét lenni.<sup>47</sup> A megmutatás, azaz a képi megjelenítés nélküli kifejezés azonban önmagában még nem azonos a szimbolikus tartalommal. A szimbólum működésének lényegi feltétele, hogy egy közösség szellemét fejeze ki. A szubjektív műtípus, mint láttuk, nem szimbolikus a szó eredeti értelmében, hanem a szubjektum kifejezőeszköze. Még kifejez valamit, azaz érthető vagy inkább belévetített tartalmakat hordoz (amennyiben a szubjektum, aki létrehozta egy adott társadalom tagja), de már egyáltalán nem biztos, hogy az alkotót fejezi ki. Lehet, hogy a művek értelmezője az a szubjektum,

<sup>44</sup> Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 1973.

<sup>45</sup> Amint egy ilyen esetlegességet a társadalom elismer, azonnal általános érvényűvé avatja, s ezzel megszünteti a korábbi „véletlenszerűsége” alapuló állapotát.

<sup>46</sup> Ha valakit jellemezve azt írja a kritikus, hogy bizonyos tulajdonságok, jellegzetességek stb. „csak rá jellemzőek”, akkor az éppannyira tekinthető az alkotó értékvesztésének, értéktévesztésének, mint művészetét értéként szimbolizáló mozzanatoknak.

<sup>47</sup> Amíg az ikon egyetlen szubjektumnak, Istennek a minden kollektíva felett álló, transzcendensként elhelyezkedő világát mutatja meg, addig a második műtípus, azaz a kép a közösség által legitimált világot állítja elének, míg a harmadik műtípus az alkotó önkényes szubjektivitására helyezi a hangsúlyt, amelyet egy másik szubjektivitás, az interpretátoré (értelmezőé) egészít ki/értelmez át/vált fel.

akit valóban kifejez a „tiszta művészeti” produktum? (Ebben az esetben a titkos főhőssé a műalkotást interpretáló személy lép elő, aki viszont éppen úgy nyelvív transzformálja a kép érzéki létmódját, mint a művészettörténész.)

Ezen a ponton egy rövid kitérő erejéig vissza kell kanyarodnunk az első műmodellhez. E műmodell esetében azt kellett látnunk, hogy szimbolikus tartalmak megjelenítésére nemcsak a képek alkalmasak. Más megformált vagy akár megformálatlan eszközök, tárgyak is lehetnek szellemi tartalmak hordozói. Ugyanakkor a képi megmutatás is létezett ebben a korszakban. Ami tehát a képjelenséget a nem képi kifejezési móddal összekötötte, az a tartalmak metaforikus hordozásának a módja. Amíg a kép elsősorban és alapvetően a megmutatáson keresztül volt képes szimbolikus tartalmak hordozására is, addig a tárgyakat és a természeti képződményeket bizonyos érzékileg nem feltétlenül felfedezhető, vagyis rejtett, mágikus képességeik alapján tekintették ilyen tartalmak hordozóinak. Ha ez így van, akkor az ikonokat és a szentek csontjait – akárcsak a múmiák esetében – elvileg nem túl sok választhatta el egymástól.<sup>48</sup> Ez utóbbit azonban nem kétséges, hogy vonakodunk a műalkotások csoportjába sorolni. Elsősorban azért, mert valami olyan minőségi különbséget érzünk a képjelenség és a szentek relikviái között, amelyet nem tekintünk a művészet területére tartozónak, azaz nem képvisel esztétikai értéket. Pedig úgy tűnik, mind történetileg, mind lényegüket tekintve a szent és a művész rokona egymásnak. A szentek csontjai azonban nem valaki által megformáltak, mint a műalkotások, hanem a megformálás aktusát mellőzve, azaz mágikusan tartalmazzák azt a nem érzéki (nem képi, hanem mágikus) minőséget, amellyel az ember egyes személyeket és bizonyos tárgyakat is szívesen felruház.<sup>49</sup>

De hol húzható meg a határvonal a műalkotásként értelmezhető alkotások és a mágikus tulajdonságokat hordozó tárgyak között? A megformálás vagy az esztétikai szemlélet önmagában nem jelent ilyen választóvonalat, hiszen az egyszerű használati eszközök és tárgyak is valaki által meg lettek formálva és lehetnek esztétikusak, vagy nem esztétikusak. Mi több bizonyos korokban egyes használati eszközöknek is volt mágikus funkciója vagy képessége.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> A rejtett képességeknek nem mindegyike tartott rokonságot a képi alkotásokkal. Például a gyógynövényeknek nem sok közük volt ahhoz, amit egy képjelenség megmutató és kifejezőképessége jelentett.

<sup>49</sup> A szentség működhet közvetlen részesedés által és áttételesen, de közvetítéssel is lehetett örökölni, miként az egyház fejének számító pápa is Szent Pétertől örökölte hivatását. A szentek csontjainak szentsége nyilvánvalóan az előbbi kategóriába tartozott, míg az utóbbiakat reprezentálta például az egyházi átok, áldás és feloldás intézménye. Egy középkori hívő igencsak elcsodálkozna, ha látná, hogy a szentek relikviái helyett a mai emberek az ereklyetartókat tisztelik és csodálják.

<sup>50</sup> A design fogalmán az „iparművészet” azon irányzatát értjük, amely nem díszít, hanem a formát ragadja meg. Ez a modern korunkat kifejező művészi megformálási mód a képi és a díszítő művészi eljárásokkal szemben olyan új megoldásként kínálkozik, amely egyfelől formáját tekintve elvont tud maradni, azaz nem válik képpé, másrészt érzékileg, azaz formaként hat, miként a tárgyak. Lényegi vonása az is, hogy a forma mégsem elsősorban funkciójában, hanem képként, érzéki létében, esztétikai minőségként mutatkozik meg. Ebben a megmutatkozásban korának kifejeződését látjuk, amint az „álta-

Hogy megoldást találjunk, egy új megkülönböztetési módra van szükség a jelenségek világában, s ezzel párhuzamosan egy másik, jól ismert különbségnek a jelentőségét némileg csökkentenünk kell. Ebben az esetben Németh műmodelljei valamelyest működőképeseeknek bizonyulhatnak, bár megszűnnének tipológiaként működni. Ha ugyanis a klasszikus műtípus ideája a festett kép, azaz a festmény, akkor meglehet, hogy az előző műmodell esetében is meg kell tennünk ezt a különbséget.<sup>51</sup> A képszerű, tehát érzékiként egy megmutatkozót megjelenítő kép, valamint a mágikus képességekkel rendelkező tárgy közötti különbségtétel jelentős mértékben előbbre viheti a kérdést. A kép művészi kvalitásaitól függetlenül is az észlelés csodája. A mágikus hatású tárgyak esetében viszont a rejtetten, azaz nem érzékileg jelenlévő létmódra helyeződött át a hangsúly. Ha tehát a kép különössége az érzéki megjelenítésben rejlik, akkor a mágikusan ható tárgyé a nem érzéki, azaz mágikus képességben lelhető fel.

Egyrésztől tehát beszélünk a történetileg ránk örökölt, eredetileg rituális funkciót betöltő és mágikus tulajdonságokkal rendelkező tárgyakról, másrészt a hasonló módon ránk hagyományozott képekről, s ezeket együttesen tekinthetjük műalkotásoknak. (A képek csoportjába természetesen a plasztikus alkotások, a szobrok is beletartoznak.) A rituális funkció és a képi megjelenítés az ikonokban egyszerre volt jelen, azaz e két minőség egymásba integrálódva jelent meg.

Ennek ellenére ez a felosztás annál is inkább érvényes, mivel nem állíthatjuk azt, hogy a klasszikus műtípus korában már nem léteztek rituális funkciót ellátó, mágikus képességekkel felruházott tárgyak. Ilyen tárgyakkal ma is találkozunk. A klasszikusnak számító vallási, nemzeti, csoport-, és egyéb jelképek (címer, zászló, himnusz stb.) mellett olyan mágikus hatalommal rendelkező tárgyak is szerepet játszanak mindennapi életünkben, mint például a híres emberek aláírásai, a személyes, családi relikviák és képek, a kabalafigurák, emléktárgyak stb.<sup>52</sup> A mágikus tartalmakat hordozó tárgyak felülemelkednek pusztán anyagi-tárgyi voltukon, valamint a hétköznapi használatukon, s úgy viselkednek, mintha csak maguk is szellemmel rendelkező lények lennének. A tárgyak egvedisége hordozza tartalmukat. Nem véletlen, hogy a reprodukció, amely ma a „puszta kép” szinonimája, éppen úgy nem tehet szert művészi értékre, ahogyan a sokszorosított tárgyak sem hordozhatnak mágikus tartalmakat.

Létezik a tárgyak birtoklásának szintén mágikusnak minősülő hatalma is, amelynek a társadalmi hierarchiában és e hierarchia reprezentációjában mutatkozik meg a

---

lános elvontság” érzéki létmódra tett szert. Az ilyen formának nincs konkrét tartalma, nem is tekinthető direkt módon szimbolikus tartalmak hordozójának.

<sup>51</sup> Ez a lépésünk mindaddig önkényesnek hat, amíg nem teszünk ellenpróbát, s nem az első vagy a harmadik műmodell jellegzetességeit tesszük meg a többi működésének alapjává. Ezt az ellenpróbát az előbbi keretei között ugyan, de elvégezzük.

<sup>52</sup> Választanunk kell, hogy a történeti felosztás mellett állunk-e ki, vagy a művészet fogalmát részesítjük előnyben. Ha az előbbi mellett döntünk, akkor nem vállalhatjuk az utóbbit, és fordítva. E választás szükségszerűségét ismerte fel például Hans Belting is, amikor a kép és a művészet jelenségét elválasztotta egymástól. Ld. Hans Belting: *Kép és kultusz*. Ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás. Budapest, 2000.

jelentősége. E mágikusnak mondható társadalmi funkciót betöltő tárgyak azonban már objektivizálódtak, amennyiben értékük mérhető, azaz (pénzben) kifejezhető. Tagadhatatlan, hogy mára a műalkotások is erre a sorsra jutottak. A mágikus hatás mérése olyan újkori fejlemény, amely nem szüntette meg ezt a misztikus erőt, de konszolidálta, hogy úgy mondjam megszelídítette erejét.

Az eddigiekből tehát úgy tűnik, hogy az első és a második Németh által megkülönböztetett műtípus alapkonfliktusa a tárgy és a kép ellentétéig fokozható.

### *Történetiség vagy szinkronia?*

Ha az egyik műtípus nem felváltja a másikat, hanem párhuzamosan a másik mellett él, akkor a művészet fogalmát két eltérő, de a történetiség szempontjából irreleváns minőségre alkalmazzuk, hiszen a párhuzamos jelenségek jelenléte nem tekinthető történeti változásnak. Nem kétséges, hogy egy ilyen tipológia, amely tehát a műtípusokat alapvetően szinkrón módon helyezi el,<sup>53</sup> nem a történeti szemlélet számára fontos időbeli határokat jelöli ki és nem is az eseményekben rejlő kauzalitást, változást, fejlődést, összefüggést stb. jeleníti meg.<sup>54</sup> Az időben keletkező és meghatározott korhoz köthető, de végül „öröknek” minősülő műtípusok gondolata és a történetileg egymást felváltó műtípusokról való elképzelés antagonisztikus ellentétpárt alkotnak. Ekkor olyan eltérő időpontokban keletkezett és különböző funkciójú jelenségek kapcsolódnak össze, amelyek nem feltétlenül az idő korszakok szerinti meghatározását tagadják, hanem inkább a korok összeérését a „már” és a „még” eltérő minőségeinek találkozását, egymás mellett élését, az idő „összecsúszását” és „egymásba-játszását” állítják. Habár a „rég” műtípus gyakran nem szűnik meg teljesen, de a továbbiakban nyilvánvalóan az „új” jelenség dominál, s ennek megértésére és kifejlődésére terelődik nagyobb figyelem.<sup>55</sup> Ám az idő ílyetén való „felcsavarodása” mégis-

<sup>53</sup> Itt válik világossá, hogy a történetiség szempontjából elsőrendű időbeliséget csak egy térbeliséggel együtt lehet értelmezni. A szinkrón jelenségek történeti értelmezése egészen eltérő tartalmat hordoz akkor, ha ugyanazon a kulturális területen belül vizsgáljuk, mint amikor egy adott időpontban vagy időintervallumban eltérő kulturális területeket hasonlítunk össze.

<sup>54</sup> A fenti problémáról Németh tipológiája előtt beszél. Ld. Németh 1973. i. m. 10-13.

<sup>55</sup> Ügyelnünk kell arra, hogy ne tévesszük össze a jelenségeket. Két egymás mellett élő korstílus nem tekinthető azonosnak a tipológiában megjelölt műtípusokkal. Ha tehát példát akarunk hozni, akkor - megmaradva Németh felosztásánál - az első műtípus a keresztény vallás művészetében tovább élt, s ma is él - többnyire giccs formájában, azaz (a posztmodern játékos ártékeléseinek ellenére is) a művészet ellentétéként. Ugyanakkor éppen korunkban futott le egy nosztalgikus művészeti divatirányzat, amely az ősi népek művészetét és kultúráját parafrázis formájában elevenítette fel. A saját hagyomány giccsé és értéktelenné válása, valamint a vele szembe állított idegen hagyományok művészetté emelése jó példa arra, hogy miként éli túl önmagát egy forma vagy egy gondolkodásmód, miközben tipológiai értelmében már nem is létezik. A XX. századi művészet parafrázáló megoldása nem több, mint - újra Németh tipológiájára alkalmazva a helyzetet - amikor egy újabb műtípus (a szubjektív-romantikus), emlékezve a múlt egy jelenségére, megidézi elődjét.

csak problémát jelent, mivel nem lehet az egyes típusok mellé meghatározott időbeliséget rendelni azon a módon, hogy az egyes műtípusok „kibomlanak, megérnek és elpusztulnak”, s végül átadják a helyüket az őket követő műmodellnek.

Ami azonban az első műtípusba tartozó alkotásokat illeti, ennél a típusnál is meglehetősen összetett a helyzet. A legújabb kor, amely a művészet és a tudomány koraként jegyzi magát, az előző korszakokat a maga „ízlése” szerint „festette” át. Ez csak annyiban különbözött a korábbi korszakok megértési módjától, hogy azok egy tőlük alapvetően nem különböző minőséget értelmeztek újra. A művészettörténet azonban gyakran a nem-művészetből is művészetet faragott.<sup>56</sup> Ez még főleg a történetiség önállóvá válásának a kezdetén történt, akkor, amikor a történeti szemléletnek éppenséggel a történelem sajátos változásait kellett volna megértenie, de az akkor kitágított, s fokozatosan szinte határtalanná vált művészetértelmezés mára hagyománnyá vált. Ma már bármit műalkotásnak tekinthetünk, s nincs módunk éles határt vonni művészet és nem művészet közé. A történelemkutatás történetét megvizsgálva kiderül, hogy ez a szemléleti mód egy nem történeti alapon működő múltismeretből, egy tudomány előtti állapotból dolgozta ki magát. Ez természetes is, mivel csakis egy ilyen nem tudományos alpból alakulhat ki a múlt szisztematikus és következetes, illetve módszeres megértésének az igénye. Amennyiben ugyanis elismerjük, hogy a gondolkodásnak is van története, akkor azt is el kell ismernünk, hogy a fenti, ma tudományosnak tekintett gondolkodásmódot a nem tudományos gondolkodás előzte meg. A fenti megállapítások – mutatis mutandis – a művészetre is igazak.

Amennyiben tehát Németh első műtípusa művészetként érthető meg, s nem azon a módon, ahogyan saját kora tette, egy hitvilág kifejeződéseként, akkor nagyképűen öntudatlansággal vádoljuk a korábbi korokat, hogy nem úgy kezelték értékeiket,

<sup>56</sup> Egy középkori templom díszítése a saját korának „szépérzékére” és valamire irányuló „kifejezési vágyára” utaló jelként értelmezhető. De nem feltétlenül a művészetére vagy művészetakarására, különösen, ha ezt a kifejezést a mai értelemben még nem is ismerték. Igencsak ironikus helyzetet eredményez, hogy egy adott korszakból fennmaradt faragott kő, díszítmény stb. esztétikai értéket képvisel, miközben ennek a tárgy által hordozott esztétikai értéknek a mibenlétét és működését nem vagyunk képesek egzaktul meghatározni. A történeti szemlélet egyik tipikus hibája, hogy nem mindig képes a *történeti értéket* megkülönböztetni az *esztétikai értéktől*. Gyakran téveszti össze ízlését, a szépről vallott egyéni érzéki ítéleteit az esztétikai és a nem-esztétikai elvekkel, hogy azután érvényre juttassa azzal a tárgyal szemben, amelyet vizsgál. Innen már csak egy lépés kell ahhoz, hogy az ilyen módon működésbe lépett személyes (vagy csoportos) ízlést a korszak kifejezőképességének és esztétikai akaratának tulajdonítsa, s máris előttünk áll egy olyan anakronizmus, amely egybemossa a mi korunk egyes személyeinek az ízlését a korábbi korszak tárgyi dokumentuma által hordozott szellemmel. Egy középkori templom töredéke a saját korában sohasem lehetett volna „szép”. Az „élő ízlés” minden a történetiséget megelőző korban gond nélkül átalakította a korábbi ízlések alapján készült tárgyakat, alkotásokat. A történeti szemlélet, amely magát az általa vizsgált múltat ítéli értékesnek, ebben a természetes folyamatban a maga reflektáltságával meglehetősen zavart keltett. Nem véletlen, hogy a múlt tárgyait vizsgáló történész gyakran lenézően nyilatkozik saját korának művészetéről, miközben nem veszi észre, hogy akár akarja, akár nem, értékvilága ebben gyökerezik.

ahogyan kellett volna, s eltekintünk azok önértésétől és önértékelésétől.<sup>57</sup> Pontosabban mondva önértékelésük mögé pillantva értelmezzük és formáljuk át a művészetben önmagára ismerő jelenünket megelőző korok alkotásait a mi képünkre – meglehetősen történelmietlenül – műalkotásokká. A művészettörténet mintegy a múlt sajátosságai mögött meghúzódó általános érvényű és a történelmen túlmutató, az egész emberi nemre jellemző kifejezési módra lélt az „örök” művészet (*sub specie aeternitatis*) gondolatában.<sup>58</sup> A művészet a kultúra azon legkisebb közös többszöröseként tűnik fel, amelyben minden kultúra saját létmódjának megfelelően, bár némileg rejtetten, azaz fel nem ismertén működik. Habár a vallásos képek adekvát megértése eredetileg a vallásosságban rejtett, miután ezeknek az érzéseknek a képek és tárgyak segítségével való felkeltése ma már nem lehetséges, az ilyen intencióval készült alkotásokat esztétikailag értjük meg, illetve értelmezzük át, igazítjuk magunkhoz – utólag. Az esztétikai felfogás éppen úgy bizonyos meghatározatlan jelentéseket és tartalmakat vetít bele a (mű)tárgyakba, ahogyan korábban a vallásos érzelmeket vetítették beléjük. Az esztétikai gondolkodásban a misztikussá vált érthetlenség (a mű rejtélyessége) vagy az alkotás idegen világot sejtető beláthatatlansága és váratlansága, netán a fejlődés érzéki megjelenése foglalja el a vallásosság helyét. A művészettörténész a művészetbe vetett hitén túl, az archeológussal együtt a feltárás és ráismerés csodálatát, a történelemnek mint egyfajta meglepetéseket okozó szellemi-érzéki puzzle-nak a játékos kirakhatóságot keresi a művészi tárgyakban. A vallásos hitnek az ilyen új tartalmakkal való helyettesítése, (újraértelmezése) nem új jelenség. Már a vallásos érzés és gondolkodás is egy az emberben és az emberi közösségekben keletkezett hiányérzet prezen-tációja volt.<sup>59</sup> Ebből adódik, hogy a történelmi látásmódban sem a történelmi tárgy vagy korszak megértését, vagy valamiféle önmegértést, hanem egy az emberben mindig jelen lévő és kiküszöbölhetetlen hiány pótlására, kitöltésére tett kísérletet kell látnunk.

A művészettörténet a korábbi korszakok alkotásait a jelen részévé avatta azáltal, hogy beolvasztotta a művészet univerzális igénnyel fellepő tartományába. Ha viszont figyelembe vesszük, hogy ezzel a lépéssel az újkor a maga sajátos modernista hódító eszközével, vagyis a történelmi szemlélettel minden korábbi korszakra kiterjesztette

<sup>57</sup> Természetesen ez az eljárás nem minden tekintetben jogtalan, hiszen minden későbbi kor felülírja és átértékeli a korábbiakat, mivel az ő szemük mást lát fontosnak az adott korszakban. A történelem éppen abban játszhat fontos szerepet, hogy az egyes korok mögötti általános tendenciákat, irányokat, szerkezeti módosulásokat stb. észleli és leírja.

<sup>58</sup> Jó példát szolgáltatnak erre Wölfflin alapfogalom-párjai. (Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. Ford. Mándy Stefánia. 2. kiad. Budapest, 2001. 227.) Az öt fogalompár hivatott megragadni a művészet lényeges formai változásaiban az állandóságot. Ezek: a lineáris–festői; a sík–mélység; a zárt–nyitott forma; a sokszertűség–egység és a világosság–homály. (A művészet újkori fogalma azonban kétségtelenül egy erős metafizikai igényből született meg. Ezt az igényt saját kora támasztotta a kialakulóban lévő történelmi szemlélettel szemben, s feladata az *emberi nem* fogalmának időbeli kiterjesztése és igazolása volt.)

<sup>59</sup> Nem csak a töredékes test, de a töredékes szellem is (azaz a torzó-lét) jellemző a „tisztá művészetre”. Amíg a restaurátor a testet, addig az ikonológus a szellemet „egészíti ki”. A kérdés az, hogy mivé?



kompetenciáját és hatalmát (mivel minden korábbi korszakot a hozzá vezető fejlődés részeként értelmezve ragadott meg), akkor ennek az átértékelésnek a jogosságát mint egyfajta „önérvényesítést” el kell ismernünk. Ez már nem a nagy földrajzi felfedezések, azaz nem a tér meghódításának a korszaka, hanem az azt követő időbeliségnek történeti létmódként való felfedezését, amelyben az újfajta „konkvisztádorok” a múlt meghódítására tesznek kísérletet. A tér emberi kisajátítása után az időn volt a sor. Így válhatott a „rituális, mágikus funkciót betöltő műtípus” művészetté – utólag, egy korszak időben való önkiterjesztő igényének megfelelően.<sup>60</sup> Németh a művészet egészének a rendelkezésünkre álló történeti idejét meg akarta hódítani tipológiájával, s ebben a vállalkozásában szinte egyedülálló volt. A népszerűsítő „egyetemes” művészettörténeti kézikönyvek vulgáris és az enciklopédiák sohasem egységes történelemképét kivéve nem tudok olyan vállalkozásról, amely olyan átfogó igénnyel lépett volna fel, mint Németh tipológiája. A művészettörténet kutatási módszereiben és céljában inkább az ellentétes irányba mozdult el, a mind kisebb egységek megértése irányába, s nem a teljesség megértése felé. Hogy ez milyen következményekkel járt, azt abból látjuk, hogy elveszett e kutatási terület egységes szemléletének még a jövőbeli lehetősége is. Az eltérő területek és korszakok kutatói már egyre kevésbé alkotnak tényleges (értsd nem az intézmény keretei által kijelölt és megalapozott) kutatói közösséget.

A művészet fogalmának mai használata nem teszi lehetővé, hogy a (feltételezett) mágikus-vallásos képességeik alapján működő tárgyakat művészetként értelmezzük. A művészet fogalmát – amelynek bizonyos jelentéstartományai korábban sem voltak teljesen ismeretlenek – egyre inkább egyfajta alkotói intencióhoz és megformálási módhoz kötötték hozzá. A művészet többé nem a mesterember kiválóságát dicséret nyelvi megfogalmazás, és nem is a „hét szabad művészet” elkülönült, s számunkra már szinte egymással érthetetlen rokonságban álló kifejezési formáinak a közös neve, hanem egy önállósult tevékenységi mód, amely átvette és hatalmasra növelte a mesterember egyedi alakító tevékenységének örökségét.<sup>61</sup>

Németh elképzelésében a zavart még az is fokozza, hogy a második és a harmadik modell keletkezésük idejét tekintve alig tér el egymástól. A harmadik műmodell, amely modernségünket hivatott kifejezni, Németh a *szubjektív-romantikus* jelzővel illette, de keletkezését már egyenesen a manierizmus korába helyezte vissza.<sup>62</sup> Ez a modell azonban egyértelműen saját korunk kifejezője, s nem annyira a manierizmusé.<sup>63</sup> Itt persze az a kérdés vetődik fel, hogy vajon ténylegesen is a szubjektívítás fejezi-e ki a modernség eszméjét?

<sup>60</sup> Nem arról van szó, hogy a korábbi korokat az előző korszakok nem értelmezték, hanem arról, hogy itt egy olyan jelenhez igazítás történt meg, amelyben a múlt alárendelődött a jelen igényeinek.

<sup>61</sup> Míg korábban a kiváló munkát végző mesterember művét a művészi fogalmával lehetett leírni, addig ma az identifikálódott művészet már lehet jó és rossz, de mindenképpen művészetnek tekintendő.

<sup>62</sup> Nem feledkezhetünk meg arról az általános tendenciáról, amely a XX. század hatvanas éveit jellemezte. Ez a manierizmus újraértékelésének a korszaka volt, amelyben korunk „ismét” magára ismert.

<sup>63</sup> Németh gondolkodására ebben az esetben feltehetőleg azok a kutatások hatottak, amelyek a modernség eredetét a manierizmusig vezették vissza.

Németh szerint modernné vált korunk művészetének legfőbb ismertetőjegye, „hogy a műben domináns szerephez jut az alkotó személyes megnyilatkozása. Ennek megfelelően a szubjektív üzenet – amely különben is minden mű velejárója – kap nagyobb hangsúlyt”.<sup>64</sup> A XX. század elejének izmus-kavalkádjából ezért az expresszionizmust emeli ki, mint a legfontosabb, a korszakot leginkább kifejező „izmust”.<sup>65</sup> Ma már látjuk, hogy az „izmusokban” a modellszerűség követelménye fölébe kerekedett minden másnak, elsősorban annak, ahogyan a modernségben a művészet megjelent, vagyis az eszközhasználatra jellemző, pontosan meghatározott funkció hiányából fakadó szubjektivitásnak.<sup>66</sup> A történeti szemlélet egyébként megköveteli a modellszerűen működő irányzatok, izmusok és artok alkalmazását, amely nélkül nem lehetne a szubjektivitásnak irányt szabni és formát adni. Abból, hogy Németh egyedül az expresszionizmust emelte ki az izmusok sokaságából, arra kell következtetnünk, hogy nem tudta kidolgozni a szubjektivitásnak a többi izmusra is vonatkoztatható, általános érvényű rendszerét, s ezért a legnyilvánvalóbban magát szubjektívnek tekintő műmodellt tette meg a modern szubjektív ideáljává, mintaképévé. Pedig az izmusokra szakadtság maga is egy a szubjektum számára kínálózkodó lehetőséget mutat fel, a meghatározott funkcióktól mentes szabad formaválasztás lehetőségét. Ám a képi megjelenítés direkt szubjektív kifejezőképessége Németh számára olyannyira dominánsnak bizonyult, hogy úgy érezte, kénytelen a szubjektív történetiségében (lásd a manierizmusig és a romantikáig visszavezetett szubjektív gondolatot) feloldani a modernség egészének képletét.<sup>67</sup>

A három műmodell egymáshoz való időbeli viszonya tehát meglehetősen problematikus.<sup>68</sup> Immár világos, hogy szó sincs a művészet egy olyan felfogásáról, amely szerint az ősi és meghatározott funkciók mögé rejtett művészetet a „felvilágosodás kora” követte, amikor is a művészek e funkció mögül kiemelték az „örök érvényű”

<sup>64</sup> Németh 1973. i. m. 45–46. E mondatrész gondolatjelek közé szorított kijelentése problematikus teszi az első műtípusról mondottakat is, de ezt a magunk részéről a harmadik műmodellre korlátozzuk.

<sup>65</sup> Németh 1973. i. m. 5. „modellszerű tiszta képletként pedig elsősorban az expresszionizmusban jelentkezett” – állítja Németh.

<sup>66</sup> Manapság hasonló fejlemények mennek végbe a művészetelmélet területén is, ahol szintén különböző művészetmodellek (művészetről alkotott képek) versengenek egymással a hegemoniáért.

A múlt század kilencvenes éveiben a mozgalmiszerű irányzatok felbomlani látszottak, s úgy tűnt, hogy a pluralizmus nevében átadják a helyet egy valóságos szubjektívitásnak és individualitásnak. Ez azonban érthető módon nem valósulhatott meg, hiszen ez a művészettörténet történetisége ellen ható elgondolás a történeti látásmód működésének ellehetetlenítéséhez vezetne, ami sem a művészetnek, sem történetisége kidolgozóinak nem érdeke.

<sup>67</sup> Ezt a szemléletet még az arisztotelészi kifejlődés-gondolat vagy egy általános fejlődési modell megmentheti.

<sup>68</sup> A terjedelem rövidege miatt nem áll módunkban arról beszélni, hogy a mágikus (és a vallásba torkolló) gondolkodás miként él tovább a művészet *szubjektív kifejezésében*. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor a művészet három modellje hirtelen egyre csökken, amelynek formai eltérései magyarázat nélkül maradnak.

esztétikai értéket, és a XIX. századi nemzeti függetlenségi mozgalmak és a lázadó társadalmi osztályok mintájára elindították a művészet „szabadságharcát”. (Pedig bevallhatjuk, hogy a fenti elképzelés igencsak csábító a művészek és azok interpretátorai számára egyaránt.)

De Németh, amellet, hogy egyetlen műmodellt nevezett meg a jelen számára mérvadónak, s a többi ennek rendelte alá, nem hagyhatta figyelmen kívül a XX. századi művészet izmusokra és *art*-okra szakadtságát, a nem túl szerencsés kifejezéssel megnevezett „stíluspluralizmust”, illetve az így keletkezett stíluskonvenciók (valójában mintaképjavaslatok) egyre szaporodó számát. A szubjektív-romantikus modellben ugyan elvileg egyesítette az eltérő törekvéseket, de mint láttuk, erre csak úgy volt képes, hogy alárendelte őket egyetlen reprezentatív kifejezési módnak, az expresszionizmusnak.<sup>69</sup> Németh a jelen művészetével szemben ugyanazt az értelmezésre vonatkozó erőszakot alkalmazta, amelyet a művészettörténet a korábbi korokkal szemben.

A XX. század eltérő izmusai azonban mindenféle időrendiségük ellenére is egyértelműen szinkrón módon fellépő jelenségeknek tekinthetők, s megjelenésükben az időbeliségnek kisebb a jelentősége, mint a művészet részekre tagolódásának. Németh véleménye szerint azonban ez olyan lehetősége a művészi kifejezésnek, amely „csökkenti a szubjektív önkifejezés erejét”.<sup>70</sup> Ebben, mint láttuk, valóban igaz van, hiszen a szubjektivitás is mindig valamilyen kész vagy félkész, de mindenképpen egy jól megragadható formakonvencióban fejeződik ki.<sup>71</sup> Ugyanis minden kifejezés feltételez egy megértést, amely csak akkor működik, ha a kifejezés utat enged önmagához, azaz (köz-)érthető marad, vagy legalábbis valamit megőriz a korábbi konvenciókból és sémákból, mivel ezek nélkül nem is lehetne tudomást venni a létezéséről. A jelben feltételezett kifejezés, értelem, azaz a jel tartalma a jelentés érthetősége nélkül semmi. Csak egy artikulált, bizonyos közösségi konvencióknak megfelelő kifejezés válhat valóban értelmessé, s találhat értő elmére és „látó” szemekre. A másik megoldás, amelyet a XX. századi avantgárd irányzatok vallottak, az, hogy a közvetítőkön, az interpretátorokon keresztül a köz megértheti és elfogadhatja az önkényes (de már nem szubjektív) értelmezéseket, illetve megoldásokat.<sup>72</sup> Ennek következményeként jöhettek létre a XX. század második felében, elsősorban a képzőművészeti kritikában (azaz a művészettörténet jelenre vonatkozó megértési közegében) olyan, a művészi önkényességet értelmező kifejezések, mint amilyenek például az „egyéni mitológia”, „saját világ” vagy a „szubjektív önkifejezés” elterjedt szlogenjei. Ezek nyilvánvalóan abszurd (és önkéntelenül is múltra utaló, de kény-

<sup>69</sup> Ez mintegy kiegészítette azt a jelenséget, hogy a többi és korábbi műtípus sem halt el teljesen, csak éppen jelentéktelenné vált e harmadik mögött.

<sup>70</sup> Németh 1973. i. m. 47.

<sup>71</sup> Az a kérdés is megérdemelne egy önálló tanulmányt, hogy a történetileg és a szinkrón módon tagolt művészet között miért érzünk szakadékot? Nem kellene-e a történetiség kapcsán is individualitásról, individualis korokról beszélnünk?

<sup>72</sup> Valójában azonban a történeti szemlélet saját „tudományosságának” tudatában maga hozza meg szubjektív ítéleteit.

szerből, a művészinak tartott jelenség „anomáliás viselkedéséből” keletkezett) kifejezések, amelyek finoman szólva nyelvi sületlenségek, Wittgenstein közismert kritikus megjegyzése szerint, a nyelvvel való visszaélésnek tekinthetők.<sup>73</sup>

Lehet valakinek *sajátos* világa, de nem lehetséges, hogy a közösség világától elzárt, „csak rá jellemző” és csak általa értelmezhető világa legyen. Minden ember kifejezésében felfedezhetünk olyan elemeket, amelyeket szubjektívnek érzünk; ez azonban nem a művészi kifejezés sajátossága. Az ilyen és az ehhez hasonló nyelvi tévutak, gondolati kibicsaklások, valamint a korabeli nyelvészeti strukturalizmus, amelynek mintájára a képzőművészeti jelenségeket is megérteni igyekeztek, nem segítette, hanem éppenséggel gátolta Némethet tipológiájának kidolgozásában. (A kép vagy műalkotás = nyelv gondolata, amely már Wölfflinnél is felmerült,<sup>74</sup> azóta is kísérti a művészetmegértést, amióta kétségessé vált a műalkotás korábbi reprezentatív funkciója.)

Végül a három eredetileg eltérő típus az utolsó műmodell értelmezésekor szinte teljesen feloldódik egymásban: „a mágikus-rituális funkció sem vész el a középkor elmúltával. Bizonyos korokra épp a típusok tudatos összemosása a jellemző, mint mutatja a barokk művészet. A műtípusok eklektikus váltakozását figyelhetjük meg a modern korban is, mikor gyakran egy művész életművében, sőt egyazon alkotásán belül is keverednek a típusok”.<sup>75</sup> Később újra felülkerekednek gondolatmenetében azon fenntartásai, hogy az immár paralel módon működő műtípusok megkülönböztethetőek-e egymástól: „nincs tehát olyan ideális műforma, amely csekély változásokkal végigvonult volna a művészet történetén, s amelyből az esztétika általános érvényű igazságokat vonhatna le, mint valamiféle platóni mű-ideából”.<sup>76</sup> De akkor – tehetjük fel újra a kérdést – mi igazolja, hogy létezik a három – talán nem is a történeti időbeliséget kifejező – műtípus, ha egyszer sokkal jellemzőbb a típusok „promiszkuitása”, egymást áthatása, egymás mellett élése, egymásba fonódása, eklektikus egymásba játszása? Ha csak időnként képes egy műtípus „tisza képletként” fellépni, akkor lehetséges, hogy ez annak a jele, hogy éppen a „tisza megjelenés” jelenti a kivételt? Kivételekre viszont nem lehet tipológiát építeni.<sup>77</sup> Ebből a szempontból nézve korrekt Németh részéről a *modell* szó használata a tipológia

<sup>73</sup> Egy kifejezés ugyanis vagy „egyéni”, s akkor nem lehet mitológia, vagy ha mitológia, akkor nem egyéni (legfeljebb némileg eltér a megszokottól), hanem közösségi. Mindazonáltal az ilyen és hasonló nyelvi félrecsúszásoknak megvolt az oka. Ezekben a nyelvi megértés tehetetlensége, a kritikusnak a jelenség artikulált megragadására és értelmezésére való képtelensége nyilvánult meg. A művészi önkénynek az ilyesfajta interpretációjával szemben ugyanis az értelemre törekvő nyelv tehetetlen. Ez ugyanis a „kalkuláló értelemmel” szembeállított érzékiség szabad játékaként jelenik meg, amelyről a nyelvi artikuláció nem képes a maga logikája és szigorú értelemre törekvése alapján számot adni.

<sup>74</sup> Wölfflin 2001. i. m. 227.

<sup>75</sup> Németh 1973. i. m. 48.

<sup>76</sup> Uo., 49.

<sup>77</sup> Habár létezik olyan modellparadigma, amelyben a keveredés elterjedtebb vagy nagyobb szerepet kap, mint a „tisza képletek” – ilyenek például a tiszta színek és színkeveréssel létrehozott színek viszonya

fogalma mellett, hiszen a modell szó nem feltétlenül a valóságot jelöli, hanem jelölhet egy lehetséges, egy ideaszzerűen, azaz mintaképként működő formát is, amely a történész egyfajta érzéki-szellemi segédeszköze. A modell ebben az esetben olyan irányadóként működik, amely mesterséges és ideiglenes konstrukciójával megelőzi a tipológiát. Ha így nézzük Németh leírását, akkor ezt a felosztást még csak vázlatként, egy lehetséges tipológia kiindulópontjaként kívánta működtetni. Olyan vizuálisan értelmezett konstrukcióra akart rábukkanni, amelyet fokozatosan valóban tipológiává lehetett volna kidolgozni, hogy azután ennek alapján egy tágabb, interdiszciplináris tudományos apparátus segítségével elméletté fejlesztesse.

### *A történetiség dilemmái*

Mégsem lehet minden korábbi műmodellekre vonatkozó állítást megtagadni. A történetiség időben létként bizonyos törvényeknek kiszolgáltatott. „Magától értetődik, hogy a romantikus-szubjektív műmodell tiszta formában nem alakulhatott ki olyan korokban, amikor szigorú társadalmi rítus, meghatározott ábrázolásbeli konvenció, illetve az azt igazoló szilárd, normatív világmagyarázat uralkodik” – mondja Németh. A műtípusokat tehát mégiscsak a társadalmi elvárások és konvenciók határozzák meg. Ha viszont ez így van, akkor a művészet megértése felveti a társadalom előzetes megértésének igényét. Nem kizárt, hogy ez a gondolat csendesen ugyan, de rehabilitálja azt a korszakot, amelyben egy „műalkotás” megszületik. Vagy inkább csak úgy értsük, mint ami a múlt lehetőségeinek korlátaira világít rá?

De a múlt sajátosságának ezzel a mégoly csendes elismerésével nem jutunk-e túl közel a riegli *Kunstwollen* fogalmához, amely viszont szinte lehetetlenné tesz mindenféle történeti fejlődéseméleti tipológiát vagy modellképzést? A *Kunstwollen* fogalma ugyanis tartalmában kiszámíthatatlan, s a történeti idő tekintetében nem, csak korának szempontjából nézve teleologikus. Amikor a történelemben „örök” vagy akár csak tipikus formákat ismerünk fel,<sup>78</sup> akkor az nem egy metafizikus lét kifejeződése, hanem a művészet akarásának pillanatnyi és véletlenszerű játéka. Ha viszont nem a művészi szándékra, a műben megjelenő érzéki létmódra és kifejezésre, azaz nem a *művészet akarására* figyelünk, hanem arra, ami ezek mögött, a „történelem meneteként”, mintegy a háttérben meghúzódik, akkor – mint már korábban láttuk – nagy valószínűséggel eltévesztjük a műalkotást, s vele a művészetet is. Ebben az esetben az egyes műalkotások a történelem folyamatának a kifejeződései,<sup>79</sup> főbb

---

– ám ez ebben az esetben mégsem alkalmazható. Egy részletesebb elemzéssel kimutathatnánk, hogy az első két műtípus miként van jelen rejtetten a harmadikban, hogy a szubjektivitás bizonyos elemei mennyire fontos szerepet játszanak a középső műtípusban, vagy hogy az első műtípus többnyire egyáltalán nem is tekinthető művészetnek, mivel lényegében egyetlen művészetelméleti kritériumnak sem felel meg.

<sup>78</sup> George Kubler éppen ilyen örök formákat ismert fel kutatásai során. Lásd: George Kubler: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Ford. Szilágyi Péter, Jámbor Andrea. Budapest, 1992. (Felhívnam az olvasó figyelmét a könyv alcímére, amelyben a szerző tárgyak történetéről beszél.)

állomásainak a jelölői lesznek, s nem a bennük lévő művésziesség (netán gondolat, szándék, akaratlagos vagy akaratlan kifejezés stb.) alapján értjük meg őket. Az idő észrevétlenül elfedi előlünk az alkotások (a vallásos, a művészi vagy éppen másfajta) lényegét, s maga jelenik meg lényegként. Már nem a tárgy vagy a jelenség „művésziességében” hiszünk, hanem történeti létében. Azt látjuk magunk előtt, amint a történelem egy-egy tárgyban vagy töredékben önmagát „dokumentumként”, de mindenképpen torzóként megőrizte, hogy maga életként továbblendülve más formákra bukkanjon, s másként fejezze ki magát, majd az is töredékké váljon, és a folyamat azután tovább folytatódjon, és megismétlődjön a korábbi jelenség – a végtelenségig. A múzeumokban az ilyen „dokumentumként” kiállított tárgyakat, mint a korábbi korszakok véletlenül fennmaradt töredékeinek/törmelékeinek esztétikusan megszerkesztett konstrukcióját látjuk, vagyis az idő tovasuhanó, rögzíthetetlen képét. A történeti szemlélet – ha csak megközelítőleg is, de – képes lehet visszaadni egy korszak sajátos intencióját és „önmagáról alkotott képét”, ha lemond a jelen erőszakos önérvényesítésének lehetőségéről, s hajlandónak mutatkozik a korszakot saját mércéjével is mérni. Ebben az esetben a hozzá való kötődésünk, a múlt ránk-vonatkozása válik bizonytalanná, kérdésessé. Elengedtük a múltat, hogy az önmaga lehessen, de ezzel alighanem le is mondtunk arról, hogy azt jelen világunkba integráljuk. Úgy tűnik, hogy valahol áldozatot kell hozni.

Lehetséges, hogy a művészet fogalmát és tartalmát fel kell áldoznunk a történetiség fogalmának és tartalmának kedvéért? De mielőtt ebben a kérdésben dönthetnénk, be kell látnunk, hogy a történelmet is könnyen szem elől téveszthetjük, ha pusztán konstrukcióként képzeljük magunk elé. Hiszen ebben az esetben nem egy korszak „önmegvalósítását”, „önkifejezését”, lüktető életét, hanem – miként az Kierkegaard Hegel-kritikájából kitűnik – csak egy elvont elmebeli konstrukciót veszünk számításba. Valami olyasmit látunk, ami a valóságos jelenségek és dolgok takarásában egy másik, egy nem látható, mert nem érzéki, egy az emberi egzisztencia fölött működő történet időbeli szerkezeteként jelenik meg.<sup>79</sup> Ezáltal a történeti szemlélet és a tipológia igényei nem kerülnek szinkrónba egymással. A három műtípus ezért nem épülhet egy elvont történelemszemlélet logikájára, de nem jelenhet meg örök típusként sem, hiszen a történelemben nem volt, s nem is lehet mindig mind a három típus párhuzamosan jelen. Ez ugyanis, mint láttuk, alapvetően ellentmond a történeti szemléletnek, s a három típus egyetlen fogalom (a művészet fogalma) alá rendelését is megnehezítené. Ha e három műtípus mégis szinkrón

<sup>79</sup> Mielőtt ellentmondással vádolhatnának bennünket, megemlítjük, hogy ebben az esetben a „művészet” fogalmát csak a különböző korok önértékelésének szinonimájaként értettük, s nem a ma általánosan elterjedt használata szerint.

<sup>80</sup> Ezt a gondolatot jelenítette meg Németh, amikor Lévi-Straussra hivatkozva ezt írja: „a történet-tudomány és az etnológia közötti eltérés mindenekelőtt abban rejlik, hogy amíg az előbbi a társadalmi élet tudatos expressziói függvényeként rendezi adatait, addig az etnológus a tudatalatti állapotok viszonyrendszere szerint.” (Németh itt Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie Structurale* című művének 1958-as kiadását jelöli meg forrásként.) Németh 1973. i. m. 10.

módon léphetne fel, akkor a művészet története nem segítségükkel lenne megalapozható. Németh jól látta a veszélyeket, s megpróbált a történetiség Szküllája és a metafizikus formák történelemfelettségének Kharübdiszé között átlavírozni.

Ezek és hasonló veszélyek teszik óvatossá az elméleti konstrukciókkal szemben a gyakorló történészeket, akik időnként egy még rosszabb megoldást választva leragadnak egy naturalista (pozitivista vagy empirikus) idő- és tárgyszemléletnél, s művekben még a művészet fogalmi problematikusságát sem hagyják explicit módon megjeleníteni. Ha nem veszünk tudomást a problémákról, attól azok még léteznek.

Nem is csodálkozhatunk azon, ha Németh elméleti írásaiban többé nem említette e műtípusait, habár a művészettörténetben felvetett elméleti kérdésekre adandó válaszok kutatásával nem hagyott fel. Jól látta ugyanis, ha ez a pozitivista gondolkodásmód – amely elméletellenessége ellenére sem menekült meg attól, hogy éppen e jellegzetessége miatt ne elméletként értelmezzék – felülkerekedik a történet szemléleten, akkor a művészet termékei jelen világunkat nem érintő, tárgytörténeti emlékeként, relikviákként, a múzeumokban megőrzendő, a jelen tárgyi világában csak zavart keltő, ezért a múltba tartozó pusztá emléktárgyakként értelmeződnek.<sup>81</sup> E történetfelfogás tévedése, hogy a történeti emlékek, a kiásott vagy másképp megőrzött életvilág törmelékei és a hozzájuk kapcsolható írásos dokumentumok együttes időrendbe való elhelyezése magát a történelmet teszi láthatóvá. Ám Mnemoszüné mögött feldereng a Léthé (el)folyó árnyképe. A múzeum tehát nem egyszerűen Mnemoszüné lakhelye, mert ő a felejtés folyójában, a Léthében lakik.<sup>82</sup> A történeti szemlélet alapfogalmában, a *rekonstrukció* szóban ott rezonál azon antik időkép hagyománya, amely szerint a *részben* benne foglaltatik az *egész*, s ez ad reményt ahhoz, hogy a fennmaradt emlékekből újra rekonstruálni lehessen az eltűnt korszakot. Ebből következik, hogy ami eltűnt, az a rekonstrukció szempontjából lényegtelen, hiszen megfelelő módszerekkel pótolható. Olyan minden kutatást és keresést éltető hiány ez, amelynek pótlása a történész (és a restaurátor) kitüntetett feladata. Ha nem ezt gondolná a történész, ha nem lenne „nyomozó”, régi események nyomainak kutatója, akkor be kellene vallania, hogy a történelem képe nem a múltat állítja elélnk, a hiány nem pótolható, s a kutatónak csupán feltételezései lehetnek az egykori

<sup>81</sup> A múzeumlátogatók, annak ellenére, hogy a múzeumok látogatottsága folyamatosan nő, mindig egyfajta kielégítetlenségből fakadó misztikus hiányérzettel távoznak ezekből az intézményekből. A képek és tárgyak mögötti üres, vagy térképekkel, magyarázó képekkel díszített tablók, az e tárgyakat magukba záró átlátszó üvegdobozok és termek e tárgyak jelen létmódjának a lényegét fejezik ki, azt a hiányt, amelyet az idő hagyott maga után.

<sup>82</sup> Az *alétheia* görögül igazságot jelent. A szó elején az a köztudottan fosztóképző (*alpha privatívum*). A *léthé* szóban pedig könnyű felismerni Léthé nevét. Jelentése rejtekező, elfedett, észrevétlen. A fosztóképző segítségével azonban kiléphet a létezés ebből az állapotból – a fényre. *Alétheiaként* már *nem felejtetőt*, *nem feledettet* jelent. Így tartoznak össze Léthé és Mnemoszüné, amint az utóbbi felbukkan az előbbi árjában. Ez ad reményt a történésznek, aki megpróbálja a múlt tárgyát kirángatni a Léthé partjára. (A témában lásd: Harald Weinrich: *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Ford. Mártonffy Marcell. Budapest, 2002.)

életvilágról, ezért a megállapításoktól s az állításoktól tartózkodnia kellene. De akkor mivel bizonyítsa kutatási területének társadalmi hasznosságát, módszereinek érvényességét és jogosságát, ha egyszer vállalkozása reménytelen feladatnak tűnik?

Ám egy egészen más szempontból is felvetődik az előbbi kérdés. Ha ugyanis a művészettörténet-írás maga is történetivé vált (még hozzá egy önálló kutatási területnek, a tudománytörténetnek a tárgyává), akkor rá mi érvényes? Miként ítéljük meg a művészetnek – az éppen általa feltételezett – „időn túli” érvényességét, vagy a gondolkodásnak a nagyon is időhöz- és korhoz való kötöttségét, időben változó igazságként való működését? A kérdés azonban az anarchista tudományfilozófia – elsősorban Paul Feyerabendnek *A módszer ellen* című könyve<sup>83</sup> – felől nézve jogtalan, mivel az minden tudományt tárgyának alárendelve, a művészethez hasonló jelenségként kezel. Ám ebben az esetben a tudomány nézeteinek és eszközeinek a változásai is egy természetes folyamat részét képezik, hiszen egyszerűen a mindenkori jelen önlétesítésének, önkiteljesedésének a részeként értékelhetők.

Ugyanakkor, amíg a művészet időn kívülsége azt jelenti, hogy bármely kor műalkotása bármely korban érvényes lehet, addig a tudomány működésének lényege, hogy mindig meghaladja korábbi önmagát, s ezzel feladja előző igazsághorizontját. Németh Lajos könyve két évvel korábban jelent meg, mint a Feyerabend *A módszer ellen* című könyve Londonban, ami azt jelenti, hogy a tudománytörténet a múlt század hetvenes éveiben „utolérte” az általa vizsgált tudományokat, s olyan helyzetet teremtett, amelyre sem a tudományelmélet, sem az egyes tudományok nem tudtak választ adni.<sup>84</sup> Az azonban tény, hogy a történettudomány vagy művészi történetírás részévé vált tudománytörténet maga is történeti kutatást kíván meg, s úgy tűnik, hogy ezzel a megértés egy újabb köre alakult ki.

---

<sup>83</sup> Feyerabend 2002. i. m. Eredeti kiadás: *Against Method*. London, 1975.

<sup>84</sup> A művészet történeti létét a művészettörténet, ennek történetét pedig a tudománytörténet értelmezi. Ám az idő múlásával egyre inkább úgy tűnik, hogy a tudománytörténetnek is van története, s miután ez is tudománynak, mégpedig történettudománynak (is) vallja magát, saját igazsághorizontjának vizsgálatára kényszerül, amely hasonlatossá válik a köldöknézéshez. Innen aligha lehet vagy érdemes továbblépni egy újabb megfigyelői szintre.