

Zuh Deodáth

Művészettörténet elmélet nélkül

Egy XX. századi esettanulmány¹

■ Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a művésztörténet elméletigényének (Elkins 1988) problémáját (illetve azt, hogy ez a probléma ma is reális) egy esettanulmányon keresztül érzékeltessem. Az esettanulmánynak Fülep Lajos egy 1950-es években írt opponensi véleménye segített nyomára bukkannom. Fülep szövegét magam is értelmezem, de úgy gondolom, hogy plauzibilis azt úgy látni, mint amely Balogh Jolán mértékadó, az esztergomi Bakócz-kápolnáról szóló doktori értekezésén (Balogh 1955a) elsősorban a *szintetikus elméleti „látásmódot”* kéri számon – ahogy ő fogalmaz – az „óvatosság virtuóz Leistungjával” (Fülep 1976 [1955–56], 670.).²

Az értekezés legnagyobb problémája ebben az olvasatban a következő: az adott írás sok mindent tartalmaz, ami ahhoz kell, hogy a vizsgált művészeti alkotás több, sőt primér figyelmet kapjon; mind pedig ahhoz, hogy a történetíró képességei és problémaérzékenysége révén kitűnjön kortársai közül. De ez mégsem sikerül neki. Ha tisztán műtörténeti jelentőségét nézzük, akkor a Bakócz-kápolna az építészeti emlékek nemzetközi térképén az Alpokon túli legvegytisztább és legismertebb cinquecento-kápolna pozícióját foglalhatta volna el. Ez a mű semmi esetre sem tekinthető *pusztán* egy itáliai minta recepciójának, hanem egy XV. század végi, XVI. század eleji építési eszmény megkerülhetetlen – internacionális – dokumentumaként kell elemeznünk. Ha viszont a szerző ezen túl még a kor (a XVI. század elején az európai politikába és gazdasági viszonyokba sokszorosán beágyazott magyar uralkodó osztály és kultúrmeccenatúra kora) „miliójét”, „hangulatát”, „általános képét” is megtudta volna ragadni, akkor olyan kérdésekhez tudott volna eljutni (sőt esetleges válaszokhoz is), amelyek munkát adhattak volna a „reneszánszról” eszmét cserélő tudósoknak, de legalábbis stimulálhatták volna az erről való aktív gondolkodást.

A diagnózist másképpen így tudnám megfogalmazni: Balogh könyvében minden felfedezés ott van ahhoz,

hogy egy klasszikus szintetikus történeti értekezéssé váljon, de ehelyett „csak” egy kiváló művészettörténeti alap kutatás kivételesen igényes summája marad. Fülep szerint ugyanis ahhoz, hogy egy tudományos munka jól rezonáljon, valamilyen elméleti vízióra van szükség. Ezzel illusztrálja számomra azt a Lakatos Imre kanti parafrázisából (Lakatos 1997, 65.) inspirálódó tételt, hogy a tudomány- és (*mutatis mutandis*) a művészettörténet elmélet nélkül vak. Ha a műtörténésznek nincs egyfajta kutatási programja, vagy – ahogy Lakatos fogalmazott – normatív metodológiája, akkor a teljes mű koherenciáját, a vállalkozás pedig visszhangját vesztheti. Másrészt pedig Fülep szerint szükség van azokra a jóval specifikusabb elméleti meglátásokra, amelyek csírájukban valóban ott vannak az esettanulmányként felhasznált értekezés (könyv) szövegében, de kutatási program híján nem jutnak rendszeres kifejezéshez.

Ilyesfajta program nélkül mind a lakatosi értelemben vett külső, mind a belső történet fölött elsiklunk. Mivel ez a belső történet a művészet esetében a művészeti érték problémájához kapcsolódik, így ahhoz a korántsem triviális problémához sem jutunk közelebb, hogy adott körülmények között a művészek, megrendelőik és közönségük hogyan tudtak a „szép” és a „szépség” iránti igényhez viszonyulni.

A Bakócz-kápolna esete ugyanakkor kiváló illusztrációja lehetne annak a kérdésnek, amely a művészetelmélet egyik klasszikusa, Heinrich Wölfflin kapcsán mostanában mind újból felvetődik, és amely a művészet sajátosságának kritériumához kapcsolódik (Gaiger 2015). Az érett reneszánsz korában a szépség iránt sajátos, a korábbiaktól különböző igény alakult ki. Ennek az érzékenységnek a virtuóz formába (nagyon jó minőségű műalkotásba) öntése pedig használható eszközöket ad a kezünkbe, hogy a művel kapcsolatos időtlen csodálatot magyarázzuk. A műalkotások, ha az adott korban rendelkezésre álló anyagi és szellemi erőforrásokat jól

kihasználva a „szép” iránti specifikus vágyat különösen jól tudják kielégíteni, akkor a kor materiális és társadalmi feltételein túl is képesek lehetnek arra, hogy hatást keltsenek. Így önmagukat más feltételek és a szép iránti érzékenység más feltételei közé menthették át.

Ha a kor vizsgálatában a szépség iránti fogékonyságra is kritériumként tekintünk, akkor egyrészt tehát továbbra is tudni fogjuk, hogy „nem minden lehetséges minden időben” (Wölfflin 1969 [1915], 34.). Másrészt megragadjuk a szépségeszmény megvalósítása iránti vágy „belső szükségyszerűségét” (Vö. i. m., 40–41.). Az időtálló szépség egy kevésbé absztrakt és nagyon megfogható, ha nem is mindig folytatható, de viszonyítási pontként létező nagyságát láthatjuk magunk előtt, amely révén különböző időbeli és materiális feltételek művészei kapcsolatba kerülhetnek egymással, illetve amelynek segítségével kiválaszthatják azokat a műveket, amelyekhez kapcsolódni tudnak.

Mindennek szemléltetéséhez először Balogh Jolán könyvét foglalom össze, különös tekintettel a kutatási programokká formálható megnyilvánulásaira (I.). Majd Fülep kifogásait rendszerezem és vonatkoztatom Balogh könyvére (II.). Végül pedig felvázolom, hogy melyek lehetnek volna – és lehetnének még mindig – azok a kutatási programok, amelyek révén Balogh látszólag csupán felettébb igényes művészettörténeti monográfiája kitűnhetett volna az elméleti állításoktól és a szintetikus körkép megrajzolásától tartózkodó műtörténeti írások közül (III.). Nem gondolom, hogy a kutatási program fogalma tökéletesen fedi azt, amire kritikájában Fülep gondolt (látni fogjuk, ez miben is áll). Azt viszont igen, hogy bizonyos szinten adekvát leírását adja a problémának. Tanulmányom zárlatában röviden erre is kitérek (IV.).

I.

Balogh Jolán könyve az alapjául szolgáló doktori értekezés 1955-ös nyilvános védésével szinte egy időben jelent meg. Művészettörténeti és építéstörténeti monográfia az esztergomi főszékesegyház reneszánsz kori – és művésztörténeti szempontból legfontosabb – oldalkápolnijáról, illetve az ehhez kapcsolódó általános művészeti problémákról. Az értekezés és a könyv anyaga (a kép- és dokumentummellékletekkel bezárólag) szinte teljesen azonos. Egy teljesen műfajtipikus, jól adatolt szakmonográfiával van dolgunk. De az értekezés ennél mégis többet ígér.

A könyv első fejezete Bakócz Tamás esztergomi érsek mecénási szerepének taglalásával kezdődik. Ebben a szerző fontos megállapításokat tesz. (a) A mecénás életének legjelentősebb korszakában az állam „hanyatló, bomló, negatív, mind politikailag mind gazdaságilag”,

csak hogy (b) eközben a művészeti élet folyamatosan bővül és gazdagodik, a „renaissance áramlat sem gyengül, hanem egyre erősödik”, a „művészet országszerte virágzik” (7.). Ennek motivációját Balogh abban látja, hogy a Jagelló-kor fő mecénásai neveltetésük szerint a Mátyás-kori budai udvarhoz kötődnek, így elsődleges motivációikat innen kaphatták. Az más kérdés, hogy mivel Balogh Bakócz esetében is hosszasan részletezi, hogy az érsek milyen közvetlen itáliai kapcsolatokkal rendelkezett (8–9.), így nyilván ő is tudatában van annak, hogy csak az 1490 előtti budai reneszánsz kultúra önmagában igen sovány magyarázat a tizenöt évvel későbbi fejleményekre. A fő probléma mégis az marad, hogy a magyar reneszánsz művészet legfontosabb emlékei a magyar állam egyik hanyatló, válságos, és gazdaságilag egyre szegényebb korszakából származnak. Ennek a kérdésnek a tárgyalása azonban ezen a ponton abba is marad, hogy végül teljesen eltűnjön a mű nagyon gazdag adatközlései között.

Ezeknél nem megy sokkal tovább az akadémiai célokkal született, az értekezés szövegét összefoglaló tézisfüzet (Balogh 1955b) sem. A munka szaktudományos újdonságait emeli ki: az eddig publikálatlan források bevonását az elemzésbe; a kápolna eredeti állapotának rekonstrukcióját; illetve azt, hogy Bakócz maga építette temetkezési helyét a centrális-kupolás épülettípus toszkán mintájának megvalósulásaként mutassa be. Ezek között az eredmények között szinte elvész az a mellékmondatba kerülő megállapítás, hogy a mű milyen megbecsültségnek örvendett évszázadokon keresztül (1.), vagy az a tétel, hogy az épület „relief-díszes bronzkupolájával minden más hasonló épületet túlszárnyalt” (5.). Ez utóbbi, cseppet sem gyenge tézisnek a bizonyítása azonban a művészettörténeti párhuzamok ismertetésére marad. A mecénás és a korbéli magyar viszonyok sajátos szerepéről, vagy az építés motivációiról és a mecénatúra sajátos logikájáról nem esik szó. Annál több viszont arról, hogy milyen súlyos veszteségekkel járt a „translatio”, arról viszont megint csak nem sok, hogy ez a veszteség miért is olyan fájdalmas azoknak a tanult olvasóknak, akik a centrális szerkezetű szakrális építmények kiképzésének elveivel, az architrávós-archivoltos konstrukció sajátosságaival, vagy éppen Brunelleschi építészetének nemzetközi hatástörténetével nincsenek tisztában. Az értekezés szövegében erről azonban sokkal több szó esik (1955a, 29–38.). A szerző mégsem látszik megtenni néhány fontos különbséget *mesterségbeli* és *esztétikai* elvek között. Nem válik világossá, hogy az épület mérnöki kiválósága, vagy pedig a látvány által sugárzott szépség és

nagyszerűség adja-e azt a háttérrel, amely előtt az eredeti konstrukció elveit felrúgó változások zavaró hiányosságokként jelennek meg.

Ahogy Balogh mondja, nem egyszerűen az a probléma, hogy Brunelleschi koncepciója vagy bizonyos épületeinek szerkezeti egysége a magyarországi testvérépítménynél megbomlott. A kápolnát szétbontó, új helyére áthelyező építész és a technikai kivitelezők szakmai teljesítménye a korban minden tekintetben páratlan volt, és az épületet az új építészeti koncepcióhoz is sikerrel tudta adaptálni. Az eredeti részletek áthelyezése ilyen mennyiségben amúgy is szokatlan volt a XIX. század

első évtizedeiben. Tehát ez még akár erénye is lehetne. A *legnagyobb* technikai hiányosság az volt, hogy az eredeti, részben sérült kupolát és annak több tucat külső relieffiguráját képtelenek voltak megtartani, és ennek nyomán a kápolna egyik unikális eleme szűnt meg létezni. De a belső esztétikum, illetve az, amit ez közvetít még csak nem is ezért sérült, hanem az eredeti homlokzat felszámolásával és a diadalkapu-szerű bejárat befalazásával. Így éppen az eredeti tervek arányai és az ezáltal sugallt zárt, grandiózus, de mégis kompakt és

arányos téreszményt tette átláthatatlanná, így az ma már nem közvetíti azt a szándékot, amelyet a megrendelő érvényesített és az építészekkel közösen, az ő közreműködésükkel fejezett ki. Bakócz Tamás „törekvéseinek koronája”, amelynek értékével ő maga is tisztában volt (11.), így elvesztette sajátosságát.

Ez az izgalmas elgondolás nem mentes minden spekulatív jellemzőtől, Balogh mégis nagyon gyorsan letesz arról, hogy kifejtse, pontosan mire is gondolt. Bár a *mesterségbeli* és az *esztétikai* elvek különbségére sehol sem tér ki, az épület értékét Balogh számára főleg az bizonyítja, hogy építése után majd minden korban feltételek nélkül „szép” tudott maradni. Elbűvölte Bakócz kortársait, a magyar és külföldi humanistákat, a császári udvar követeit, a török hódítókat, a felszabadítókat, a visszatért keresztény előjárókat a korai barokk uraktól egészen a XVIII. század fő egyházi és világi személyiségeiig (12., 23., 26.). A kápolna nagyszerűsége, esztétikailag kimagasló volta

csak akkor csorbult, amikor az új bazilika felépítése után, az eredeti koncepció megbontásával helyezték új helyére, és rövid időre felszámolták a templomtól felőli bejárhatóságát (20.). Vagyis sem a török megszállás és ostromok, sőt az átépítés során tett beavatkozások sem tudták megszüntetni kivételes jellegét. Ahogy fogalmaz, a „kápolna szépségén a barbárság is megtört” (17.).

II.

Fülep kritikája a bevezetőben leírt helyzetet vázolja fel. Adott egy nagyon alapos és pontos adatgyűjtésen alapuló, jól átgondolt értekezés, amelyből mintha valami kimaradt volna. Fülep kifejezésmódját, terminológiáját a szellemtörténeti vizsgálatokból megismert, a kort egyfajta fel nem darabolható egységként láttató szemlélete határozza meg.³ Az igazán érdekes viszont az, ahogyan Fülep ennek a szellemtörténeti jellegű fogalmi apparátusnak a segítségével kritizál. Az értekezésből ugyanis szerinte hiányzik „a műtárgyakat produkáló történeti valóság érzékeltetése” (1976, 457.), az, ami „a tárgyak történeti meghatározottságának megértéséhez nélkülözhetetlen” (uo.). Ez magyarul a legjobban azt, amit az értekezés néhol meg is pendít mint annak legfontosabb kérdését, vagyis hogy a vizsgált műalkotás „keletkezésének lehetőségét” és „lelkes elfogadásának” körülményeit megérthessük. Ehhez lenne szükség az „egységbe szervezett történeti képre” (459.). Mégis ez az, ami a műből kimarad. Mindezzel egyetemben hiányzik belőle az, ami a Bakócz-kápolna „művészi képletét jobban meggyökereztetné”, vagyis amely kiemelné annak fontosságát, vagy akár nemzetközi jelentőségét, és így nem elsősorban egy elveszett kor dokumentumát látnák benne sem a szakmabeliek, sem a szakmán kívüliek. Ezért kellett volna hangsúlyt fektetni „a történeti levegő” érzékeltetésére (461.), a „milió” rekonstrukciójára, amely – egy ismételtlen csak szellemtörténeti fordulattal szólva – „a dolgot konkrétá, reálissá teszi” (670.). Minderre azért lett volna szükség, mert bármilyen gazdag a részletproblémák tárgyalása, illetve bármilyen pontosak a strukturális leírások, nem teszik *tudományossá* az éppen felépíteni kívánt beszédmódot. Fülep ennek szemléltetésére egy analógiát használ: „Ha valaki például megírja egy tájnak a botanikáját, és leírja minden növénynek külön a szerkezetét, az erkölcsét [...], hogy milyen tulajdonságai vannak, akkor még ebből igazi botanika nem lesz, ha nem tudom, hogy milyen éghajlat, vidék, talaj produkálta ezt a növényt. Enélkül nem megy a dolog.” (670.)

Az a keret, amelyben a tárgyleírások, levéltári és műszaki adatok, külföldi és hazai párhuzamok elhelyez-

Balogh Jolán
könyvének
borítója
1955



hetőek, tehát éppen azért szükséges, hogy az általános lencsén keresztül szemlélve az egyes információk partikuláris volta kidomborodjon. Az egyedi adat súlya vagy súlytalansága sokkal tisztábban látható az elméleti keret segítségével. Ezt az elméleti keretet, amely egyszerre irányt szab a kutatásnak, valamint becsatornázza annak diszkuszióját egy szélesebb közösségbe, nevezem a művészettörténet kutatási programjának. Ennek elmaradása vonja maga után azt a sajátos „vakságot”, amelyben egy művészettörténeti értekezés szenvedhet.

Térjünk most át azokra a lehetséges kutatási programokra, amelyek Balogh művét egy tágabb körben ható diskurzus szereplőjeként láttathatják. Ezek a programok, persze, mind gondolatkísérletek, de mégsem zárnam ki ezek megvalósíthatóságát.

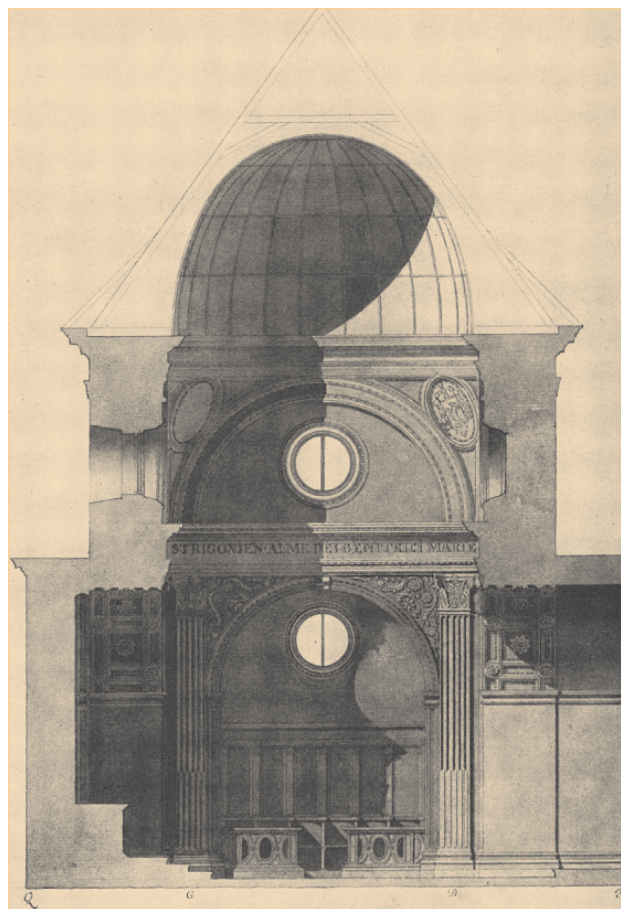
III.

Előljáróban el kell mondanunk, hogy az elméleti tájékozottság vizsgálata tekintetében a Bakócz-kápolnával kapcsolatos további szakirodalom szintén tanulságos olvasmány. Tudatos elmélethasználat tekintetében ugyanis később sem voltunk elkényeztetve. Horler Miklós monográfiája (1987, németül 1990) Fülepre tett megjegyzések nélkül is mintha megfogadta volna annak tanácsát, és a kor miliójére, a mecénás általános történelmi szerepére nagyobb figyelmet fordított. Ha azonban az okfejtés menetének normákat adó kutatási programot keresünk a szövegben, akkor csak Heller Ágnesnek *A reneszánsz emberben* kifejtett individuumbelfogását látjuk viszont néhány idézet formájában (Horler 1990, 10., 15.). Mind ezt persze anélkül, hogy az az újabb értekezés menetét is megszabhatná, tehát anélkül, hogy egyúttal programot is adna neki. A reneszánsz kulcsszereplői eszerint egoisták voltak, de alkotó egoisták, akik saját egyéni vágyaikat és ambícióikat mindig kifelé közvetítették. „A reneszánsz egoizmus [...] egyéniségek egoizmusa volt [...] az alkotás egoizmusa. Nem pusztán az egyes ember partikularitására irányult, hanem elsősorban művére.” (Heller 1967, 157).

Hogy Bakóczra mennyiben alkalmazható a nem befelé forduló, hanem alkotó, építő egoizmus elve, nagyjából világos. Saját társadalmi felemelkedésének és a maga módján páratlan sikereinek akart emlékművet állítani, és ezt toszkán mesterekkel kívánta megvalósíttatni. De hogy ez a kortársak és az általános társadalmi, gazdasági, politikai viszonyok között, illetve Bakóczot egyéb hasonló egyéniségekkel összehasonlítva mit jelentett, nem kerül kifejtésre. A középkori magyar állam életének általános hanyatlása közepett megvalósuló masszív és Bakócz esetében kifejezetten progresszívnek számító művészeti tö-

rekvések nem érthetőek meg csak abból kiindulva, hogy a kor leghatalmasabb mecénását (vagy az uralkodó II. Ulászlót) az alkotó egoizmus képviselőjének tekintjük. Program akkor válhatott volna ebből a gondolatból, ha a szerző annak további alakulását is figyelemmel kísérte volna. Példának okáért azt, hogy a mű létrehozásának motivációi hogyan váltak el az anyagi érdekektől (a pénznek mint releváns faktornak megtartása mellett), és hogyan helyeződtek át egyre többször a hírnévre, majd pedig a tiszta alkotás és a tökéletes mű megvalósítására.⁴

Mindez persze Balogh elgondolásának Fülep által azonosított problémáit nem oldja meg. A megoldásra



Az esztergomi Bakócz-kápolna kelet–nyugati irányú metszete eredeti állapotában, az áthelyezés előtt, Johann Baptist Packh rajza 1823

úgy tudunk javaslatot tenni, ha Balogh művét lehetséges kutatási programok fényében vizsgáljuk. Itt csak kettőt vázolok részletesebben (1), illetve rövidebben (2). Nem zárom ki azonban, hogy további működőképes programokat is meg lehet fogalmazni.

(1) *A wölfflini gondolat.* Az első lehetőség az, ha Balogh művét Wölfflin *Művészettörténeti alapfogalmakjának* egy kevésbé hangsúlyozott gondolatához (Gaiger 2015) kapcsoljuk, és ezt kutatási programmá formáljuk. Ez röviden így hangzik: a Bakócz-kápolna a művészet saját-

szerűségének egyik legfontosabb komponensét, vagyis a szépség iránti igény történeti változásait modellezi. Korokon átívelő pozitív megítélését annak köszönheti, hogy a szépség változó koncepcióihoz egyaránt jól tudott kapcsolódni, illetve részben vagy egészben teljesítette is ezeket. A kutatói kérdés pedig ezen túl az lenne, hogy megmondjuk: minek köszönhető ez? A mecénás és a művészek sikeres együttműködésének? A reneszánsz szépségeszmény sajátosságainak és rugalmasságának? Vagy akár mind a kettőnek?

Nem kívánom mindezt részletesen kifejteni, de hogy a programot meghatározó kérdést el tudjuk helyezni, érdekes röviden kitérni a wölfflini gondolatra, illetve annak alkalmazhatóságára. A *Művészettörténeti alapfogalmak* (1969 [1915]) egyik nevezetes passzusát kell itt újból elolvasnunk.

„Nem minden lehetséges minden korban. Magának a látásnak is megvan a maga története, és ezeknek az »optikai rétegeknek« a feltárása voltaképpen a művészettörténet legalapvetőbb feladata.” (34.)

Ezt az két tételből álló, sokat idézett és sokat elemzett állítást Wölfflin pár oldallal odébb pontosítja. Ezzel megteremti a sokszor nehezen értelmezhető, elköteleződései tekintetében sem problémamentes, a látás, látásmód történetére (Nanay 2015)⁵ vonatkozó kijelentésének ellensúlyát:

„Ámde veszélyes csakis pusztán »a szem különböző állapotairól« beszélnünk, mint az egyetlen tényezőről, amely a szemléletmódot meghatározza: minden művészi szemléletmódot már a *tetszés meghatározott szempontjai* szerveznek olyanná, amilyen. Éppen ezért a mi öt fogalom párunknak egyidejűleg imitatív és dekoratív jelentősége van.” (40. Kiemelés tőlem – Z. D.)⁶

Szerzőnk a gondolatmenetet így zárja le:

„Senki sem állíthatja, hogy a »szem« önmagában fejlődik. Mindig meghatározóan hat más szellemi szférákra, és azok meghatározóan hatnak rá. [...] az ember minden időben úgy lát, ahogy látni akar, de ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy minden változás törvényszerű. Ennek a törvényszerűségnek a felismerése volna éppen a fő probléma, mármint egy valóban tudományos alapon mozgó művészettörténet fő problémája.” (Uo.)

Ha ennek a szövegnek az eszmetörténeti helyét jól rekonstruálom, akkor az nem másra vonatkozik, mint arra a kérdésre, hogy mi elégíti ki a művészettörténet tudományosságigényét. Korábban ezt a kérdést tette fel Alois Riegl is, amikor a *művészetakarás* fogalmának hatókörét kijelölte. Riegl úgy gondolta, hogy az anyagi-technikai tudás, illetve a percepciók képességek változásának feltérképezése ezt a választ nem adja meg. Pontosabban csak

olyan választ ad, amely a művészeti érték sajátosságát a használati vagy az episztemikus értékkel azonos kritériumok szerint vizsgálja. Véleménye szerint ezért van szükségünk valamire, ami pozitív-ésszerű módon közelít a művészeti érték sajátosságához (Riegl 1998 [1901b], 249.). Ez a pozitív elem a korhoz és specifikus körülményekhez kötött művészetakarás, a művészeti alkotások létrehozására vonatkozó specifikus szándék. Ennek pozitív volta abban is érvényesül, hogy nemcsak a figuratív-ábrázoló, hanem a díszítő-, ipar- és építőművészetet is ugyanúgy integrálni tudja (Riegl 1989 [1901a], 15–16.).

Wölfflin megtartja a riegli megközelítésmód azon sajátosságát, hogy nem csupán az ábrázoló művészetekben gondolkodik, viszont éppen az akarás komponensét illeti kritikával („az ember [...] úgy lát, ahogy [az adott helyzet körülményei között] látni akar, de [...]”). Felvetése szerint ez a tudományosságigény nem elégíthető ki anélkül, hogy a művészet lényegi sajátosságával, tehát a szépség, egy általános értelemben vett „dekorativitás” kérdésével ne vetnénk komolyan számot. A szépségnek mint a művészet sajátos értékének változásaival kapcsolatban tett mértékadó állítások adhatnak irányt a művészetről szóló tudományos diskurzusnak. A „fejlődés törvényszerűségeit”, amelyeket a szépségeszmény megvalósítása során a történeti elemzés különböző fázisaiban rekonstruálni tudunk, pontosan ilyen állítások közvetítik.

Ha tehát a Bakócz-kápolna ezekhez a változó-fejlődő szépségfelfogásokhoz kapcsolódni tudott, akkor a történeti állapotváltozásai által dokumentált koncepcionális változások a szépségeszmény változásait is követni tudják, illetve lehetőség szerint olyan példákat szolgáltatnak, amelyek árnyalhatják a vázolt fejlődési folyamat képét.

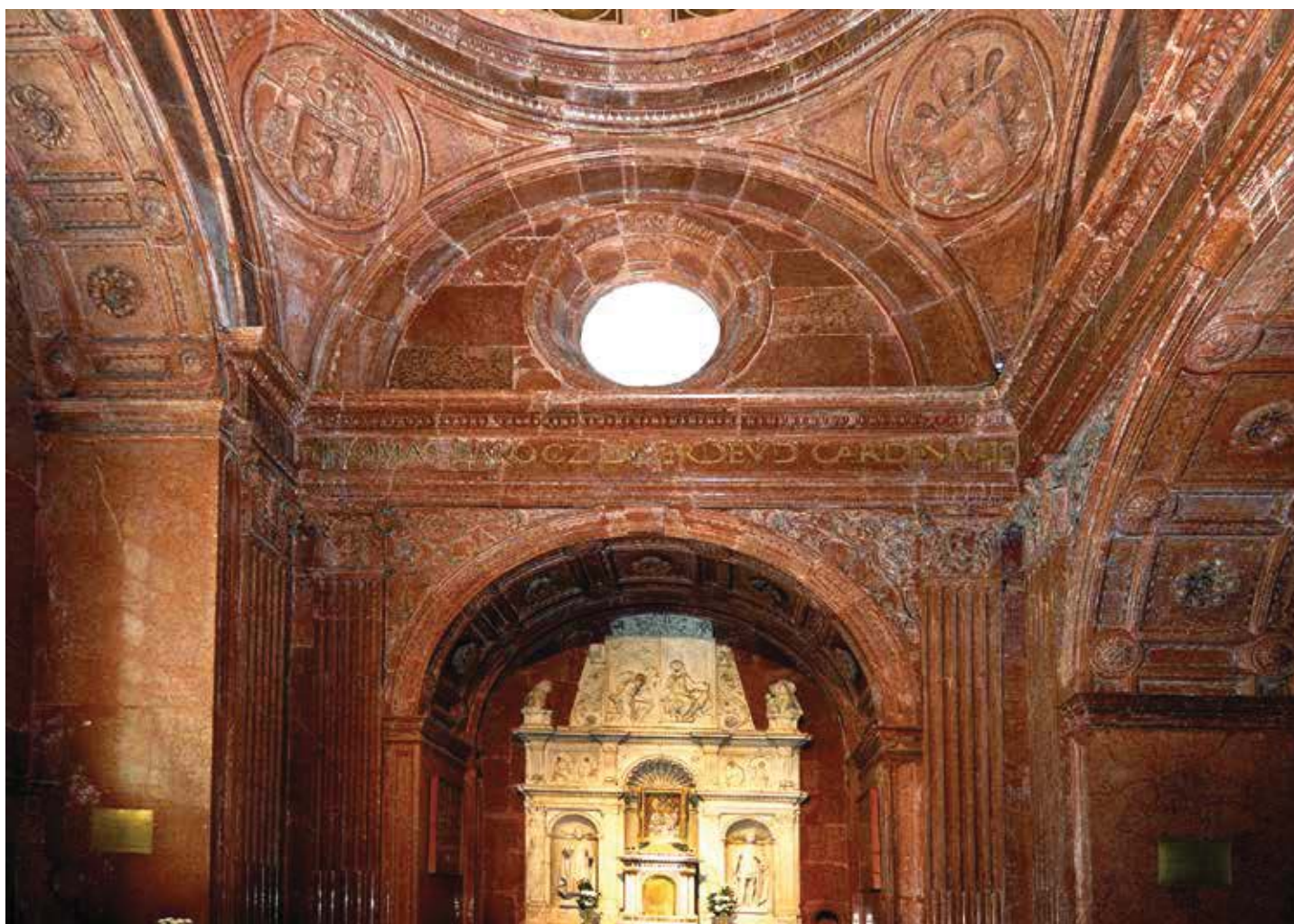
A reneszánsz korában igen nagy teljesítményként elkönyvelt kápolna talán azzal tudott fizikálisan is maradandó lenni, hogy kiválósága miatt annak szemlélői és használói a vészterhes időkben is kitüntetett figyelemmel kísérték, és éppen a megvalósítás minősége miatt (a változó körülmények és eszmények dacára is) jobban törődtek vele. Az is lehet, hogy ez a feltételezés elbukik. A kutatási program végrehajtásával éppen ennek járhatunk utána. Viszont mégis közelebb kerülhetünk annak megértéséhez, hogy különböző korok művészei hogyan tudták egymást a szép látszólag elvont fogalmához kapcsolódva megérteni, illetve hogyan tudták egymás műveire reflektálni.

A kápolna történetét azonban egy másik szálra is fel-fűzhetjük, amely jobban kötődik az ismeretértékhez, illetve a történeti adatokból kinyerhető új történeti tények felfedezéséhez, tehát kevésbé érinti a művészet nem redukálható sajátosságának kérdését.

(2) *A prosperitáselmélet kritikája.* Peter Burke utalt rá korábban, hogy annak az elméletnek, amely az olasz reneszánsz művészet aranykorát egy gazdasági aranykor tükörképének látta, vagyis a „prosperitás” elméletének komoly konkurensé jelent meg az 1950-es évektől kezdve (Burke 1994, 47.). Robert Sabatino Lopez (1959 [1953]) nagy apparátust vonultatott fel annak bizonyítására, hogy a quattrocento Itáliájában a művészet virágzása és a gazdasági fejlődés mértéke leginkább fordítottan arányosak egymással. A kérdés ebben a helyzetben az, hogy azonosítsuk ennek a fordított arányosságnak a faktorait: hogyan tudott a kultúra a gazdasági hanyatlás idején virágozni, vagy legalábbis a korábbihoz képest egyszerre gyarapodni és finomodni? Lopez érvelése szerint ennek az oka nem lehet a kultúra fáziskésése a gazdasághoz képest. Nehéz valaminek a születését évtizedekkel korábbi történésekkel magyarázni, illetve igencsak komolyan támadható. Ennél sokkal eredményesebb, ha abból a hipotézisből indulunk ki, hogy a kulturális alkotás egyfajta menekülési útvonal volt a gazdasági fejlődés megrekedése elől, illetve ennek ellensúlyozására. Hogy a

pszichológiai helyett racionális nyelvezetet használjunk: a kulturális javak előállításának felértékelődését az hozta el, hogy szimbolikus eszközök révén biztosította azt a hatalmi többletet, amelyre a földtulajdon és a pénz elérteletlenedése miatt az uralkodó osztálynak szüksége volt (1959 [1953], 98.). Ha megnézzük a magyar reneszánsz tárgyi emlékeinek legfontosabb mecénásait Hunyadi Mátyás halála után, akkor pontosan ilyen szereplőket találunk: a komoly anyagi és így hatalmi deficittel rendelkező központi hatalom képviselőit, akiknek kevesebb lehetőségük maradt, hogy hatalmukat láthatóvá tegyék. Mind II. Ulászlónak, mind pedig Bakócznak szüksége lehetett arra, hogy szimbolikus eszközökkel pótolja azt, amit előtte materiális veszteségként kellett elkönyvelnie. A kulturális presztízsberuházások ennek kiválói módjai lehettek. Így nemcsak a középkori magyar politikai és gazdasági hanyatlás időszakának kulturális prosperitását érthetjük meg jobban, hanem leszámolhatunk azzal az elképzeléssel is, hogy a XVI. század elejének magyarországi művészeti eredményeire az egykor virágzó királyi udvar kései kisugárzásaként tekintsünk.

A Bakócz-kápolna
az esztergomi
Bazilikában
XVI. század



IV.

Záratképpen nem kerülhetem el, hogy a Fülep és Lakatos Imre kapcsán a bevezetőben hangsúlyozott párhuzamra visszatérjek. Mint már említettem, a kutatási programok fogalma nem fedi le tökéletesen azt, amit Fülep mondani szeretne. És vice versa: Fülep művészet-történet-filozófiája is nehezen fedné le Lakatosnak a tudomány fejlődéséről vallott nézeteit, de mégis adekvát leírását adja a központi problémájának.⁷ Lássuk most a hasonlóságokat (H) és a különbségeket (K).

(H1). A történeti vizsgálódás minimális elméletigényével kapcsolatban Lakatos és Fülep is nagyon hasonlóan vélekednek. Lakatos határozott álláspontja szerint „a történetírás nem lehetséges valamiféle előítélet nélkül” (1997, 96.). Fülep szerint pedig érdeme-sebb bevallani azt, hogy valamilyen elméleti apparátust használunk, és így kitennünk magunkat a konstruktív kritikának, mint hogy tagadjuk normatív preferenciáinkat, miközben egy minimális normatív apparátust mégis kénytelenek vagyunk használni (Fülep 1971 [1923], 23.).⁸ Ebben az esetben ugyanis csak olyan kritikát kaphatunk, amely saját megközelítésünk inkonzisztenciáját mutatja.

(H2) A belső (a sajátos, jól körülírható művészeti érték formái és kritériumai) és a külső történet (a történeti, társadalmi, gazdasági körülmények koronként változó és változatos sora) kiegészítik egymást. Azt, ami a művészetben sajátos és időtlen, azáltal lehet megragadni, ami ennek megvalósulását sajátos körülményekhez, korokhoz, társadalmakhoz köti.

(H3) Az az állítás is védhető, hogy a művészet történetével kapcsolatos kutatási programokban az esztétikai érték sajátosságait illeti meg az elsőbbség. Vagyis ez a belső történet viszi el a hátán a művészetről szóló tudományos diskurzust, miközben a külső történet, vagyis a kutató művészet-történet eredményei kijelölik azokat a tényeket, amelyek a művészeti érték különböző koncepcióinak megvalósíthatóságát dokumentálják, illetve elválasztják azokat más értékek megvalósíthatóságának sajátosságaitól.

(H4) Fülep egészen biztosan értené a pozitív és negatív heurisztika terminusát, mivel az ezek alapjául szolgáló elvet maga is használja: a tudományos kutatást meghatározó normatív metodológiának a felfedezésektől, empirikus eredményektől független magja kell legyen, vagyis nem az empirikus felfedezések strukturális hasonlóságai-ból és különbségeiből rakjuk azt össze, hanem úgy, mint ami mindennek irányt ad, és ami ebbe az irányba haladva fokozatosan pontosítható.

(K1) A kutatási programok sikerének kritériumát azonban hiába keresnénk a progresszív vagy degeneráló problémaeltolódásban (Lakatos 1997, 82.). Mivel a belső történet nem episztemikus értéket közvetít, így azt sem az episztemikus újdonság, sem a prediktív állítások sikere vagy sikertelensége nem hordozza.

(K2) A művészeti érték esetében így a *heurisztikus erő* (Lakatos 1997, 50.) fogalma is részben tisztázatlan marad: a szépről szóló diskurzus legtöbb esetében mindegy, hogy a kutatási program hány új tényt eredményez, illetve hogy ezek mennyire tudják magyarázni saját cáfolataikat. A szépség különböző eszményei időtállóak abban az értelemben, hogy ha megvalósulnak, akkor állandó részét képezhetik egy értelmező vagy kritikai diskurzusnak, illetve művészek komoly időbeli távolságból is kapcsolódhatnak hozzájuk, anélkül, hogy a megismerés tárgyairól feltétlenül ismeretbővítő vagy prediktív állításokat tennénk. Ehelyett a szépről és a szépségről, avagy a műalkotások dekorativitásáról teszünk állításokat, illetve a művészi alkotás során valahogyan viszonyulunk azokhoz a szépségeszményekhez (például folytatjuk azokat), amelyeket múltbeli alkotásokban azonosítunk.

Igazán jelentős tudományos eredmények, mondja Lakatos, kutatási programok révén állnak elő (1997, 46., 79.). A művészet-történet tudományosságigénye tekintetében pedig Fülep sem gondolkodik másképpen. A kutatási programok pozitív heurisztikája nélkül komoly mű-történeti eredmény nem születik, legfeljebb egy virtuóz módon megkomponált inventárium, amely csírájában (a történelem minimális elméletigényének köszönhetően) magában rejti a komoly eredmény lehetőségét, de azt igazán soha nem éri el. Nem nehéz úgy értelmeznünk Balogh Jolán értekezését, mint a kutatási program nélküli művészet-történet tipikus esetét, amely így a szűkebb szakmán belül és kívül egyaránt lehetőségeihez képest jóval kevesebb figyelmet kapott. Ez a hiány azért is különösen fájdalmas, mert – mint láttuk – a kutatás alapvető motivációit tekintve jó eséllyel csatlakozhatott volna olyan diskurzusokhoz, amelyek bizonyos aspektusait saját kutatási programjává formálhatta volna.

IRODALOM

BALOGH Jolán (1955a): *Az esztergomi Bakócz-kápolna*. Bp., Képzőművészeti Alap, 1955

BALOGH Jolán (1955b): *Az esztergomi Bakócz-kápolna*. A doktori értekezés tézisei (= téziszfüzet) Bp., sz.k.

BURKE, Peter: *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom*

Itáliában. Szerk. BENDA Gyula, ford. BÉRCZES Tibor, Bp., Osiris–Századvég, 1994

DEMETER Tamás: *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a 20. században*. Bp., Századvég, 2011

ELKINS, James: *Art history without theory = Critical Inquiry* 14/2, 1988, 354–378.

FÜLEP Lajos: *Magyar művészet (1923) = Uő: Magyar művészet. Művészet és világnézet*. Bp., Corvina, 1971, 7–131.

FÜLEP Lajos: *Opponensi vélemény Balogh Jolán: Az esztergomi Bakócz-kápolna című doktori értekezéséről; ill. [A viszontválasz kézírata] (1955–1956) = Uő: Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok 1920–1970*. Bp., Magvető, 1976, 457–464., 669–671.

GAIGER, Jason: *Intuition and Representation: Wölfflin's Fundamental Concepts of Art History = Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73/2, 2015, 164–171.

HELLER Ágnes: *A reneszánsz ember*. Bp., Akadémiai, 1967

HORLER Miklós: *Die Bakócz-Kapelle im Dom zu Esztergom*. Bp., Corvina/Helikon, 1990 (1987)

LAKATOS Imre: *Tudományfilozófiai írásai*. Bp., Atlantisz, 1997

LOPES, Robert S.: *Hard Times and Investment in Culture = DANNENFELDT, Karl (szerk.): The Renaissance. Basic Interpretations*. Lexington, MA, Heath and Co., 1959 (1953), 82–100.

MIKÓ Árpád: *Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. Részletek egy stíluskorszak kutatásának történetéből. = Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*. Szerk. MIKÓ Árpád, VERŐ Mária, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 2008, II., 115–145.

NANAY Bence: *The History of Vision = The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73/3, 2015, 259–271.

RIEGL, Alois (1989 /1901a). *A késő római iparművészet*. Ford. RAJNAI László. Bp., Gondolat, 1989

RIEGL, Alois (1998 / 1901b). *Természeti és műalkotás*. = Uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. ADAMIK Lajos. Bp., Balassi, 1989, 242–257.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. MÁNDY Stefánia, Bp., Corvina, 1969 (1915)

JEGYZETEK

- 1 A tanulmány szerzője a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal PD 121426-es kódszámú projektjének támogatásában részesült.
- 2 Balogh Jolán több évtizedes munkásságát nem kívánom hosszan értékelni. Ezt a feladatot nálam szakavatottabb írók már elvégezték (ehhez bővebben: Mikó 2008). Itt csak a Fülep-kritika kapcsán kibontakozó teoretikus problémákra összpontosítok.
- 3 A 1950-es években a nem a legmakulátlanabb hírnévnek örvendő „szellemtörténeti” megközelítésmód persze nem volt gyakori jelenség. Fülep viszont minden óvatossága ellenére sem tagadhatta le szakmai indulását és az onnan örökölt kifejezésmódot. Annak a kérdése, hogy Balogh könyvében a kor viszonyai között talán nem segített volna, ha ezt a megközelítést Fülep instrukciói szerint hallgatólagosan felvállalja (legyen ez a felvállalás bármily áttételes), nem tartozik a jelen – elsősorban elméleti irányultságú – tanulmányhoz.
- 4 Vö. tovább HELLER: *i. m.* (1967), 158–159. Pl. „A hierarchia világos – a lényegtelenről a lényegig – a pénztől a hírnéven keresztül a »puszta« alkotásig.”; „A XVI. században megszűnik a differenciátlanság [...] a század válságos jellegének következménye – megtanít különbséget tenni az önmegvalósítás különböző szférái között.”
- 5 Az alapvető kérdés az, hogy a látás története mit jelent: a vizuális információ feldolgozásához szükséges képességek fejlődésének történetét, amely a világban tapasztalható tárgyakra és összefüggésekre globálisan vonatkozik – ezek szerint a látás képessége globálisan változik időszakra időszakra (a); vagy pedig csak a műalkotások szemléletének történetét, így pedig csak annyit állít, hogy a műalkotások szemléletének belső feltételei folyamatosan változnak (b).
- 6 Ehhez lásd még WÖLFFLIN: *i. m.* (1969), 228–230.
- 7 Nem tárgyalom itt azt a nem csekély jelentőségű kérdést, hogy Lakatos és Fülep összehasonlíthatósága mellett történeti és szisztematikus módon is lehet érvelni. A történeti érv így hangzik: mindkettejük tudományos habitusát meghatározta magyarországi indulásuk, amely ráadásul egybeesett azokkal a vitákkal, amelyek a történetfilozófia helyéről, illetve a historiográfia helyes módszeréről az első világháború előtt, illetve a két világháború között zajlottak. A szisztematikus érv pedig így: Lakatos és Fülep ugyanarra a kérdésre keresik a választ: hogyan lehet megmondani, hogy egy sajátos diskurzus tárgya (tudomány, művészet) micsoda, miközben minimalizáljuk annak veszélyét, hogy azt redukáljuk az ennek megvalósulásához elengedhetetlen külső körülményekre (társadalom, gazdaság, technika, történeti kontingenciák). Ezt a kérdést járja körül Lukács György és Lakatos szisztematikus összehasonlíthatóságának perspektívájából DEMETER 2011 (118–126.).
- 8 „A metafizika-mentes pozitív filozófiának sem a túlságos pozitivitás ártott meg, hanem az, hogy nyakig ült a metafizikában [...]. Inkább vállalom nyíltan és tudatosan, így legalább megvizsgálhatom a metafizikát, semhogy óvatlanul lopózzék be.”