

# A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MÓDSZERÉNEK FŐBB KÉRDÉSEI\*

VAYER LAJOS

A művészettörténeti kutatás módszerének kérdései nem tartoznak tudományunk szóban és írásban mélyrehatóan kifejtett és széleskörűen megvitatott problémái közé. Előfordul, hogy egyes publikációk esetében a kritikus, opponens vagy hozzászóló az egybegyűjtött anyaghoz és az elért eredményekhez fűzött észrevételek mellett a kutató munka módját is érinti néhány szóval, ezek a megjegyzések azonban nagyrészt a „módszeresség” általános elismerésére szoktak szorítkozni és legfeljebb az alapos, pontos és részletes kutatás, magyarul mondva az érdemes teljesítmény többé-kevésbé konvencionális díszítő jelzőinek sorában tűnnek fel. Ezek az így elősorolt kétségtelenül elismerésre méltó tulajdonságok azonban nemcsak, hogy minden emberi munkának, de minden tudományos kutatásnak elemi kritériumai, melyek éppen ilyen elemi jellegűek lévén, nem tanúskodnak többről, mint arról a valóban örvendetes tényről, hogy a szóbanforgó publikációban közzétett kutatás témája ez esetben nem került értelmetlen vagy lelkiismeretlen ember keze közé. Ezeknek az elemi kritériumoknak a megléte még arról sem tesz tanúságot, hogy a szerző valóban a művészettörténeti tudományok kutatói közé tartozik-e, vagy csak a minden tudomány körül előforduló, jószándékú, szorgalmas és állhatatos műkedvelők tiszteletreméltó sorát gyarapítja. A „módszeresség” efféle szokásos emlegetése nem más formális általánosságnál, a tudományunk körében divatozó és egyik kollégánktól a recenziókkal kapcsolatban találóan „néhány meleg hasáb”-nak nevezett méltatások zsurnalisztikai terminológiájának kényelmes kellékénél. Ha a „módszeresség” így emlegetett fogalmának tartalmát keressük, úgy a szép szónál többet lenni nem fogunk.

Néhanapján kevésbé formálisnak tűnik tudományunk területének művelésével kapcsolatban a kutatások módszerességének emlegetése. Különösképpen olyan opuszok esetében, melyek témájuknál fogva valamely más tudomány, például az archaeológia, história vagy filozófia területét érintvén, messzebb kalandoznak az egyetemes vagy társadalmi törvényeket feltárni törekvő tuda-

\* A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Főbizottsága *Fülep Lajos* levelező tag elnökségével az 1956. évi Nagygyűléshez kapcsolódva, május 31-én vitautulást rendezett a művészettörténet módszerének főbb kérdéseiről.

Bevezetőül a fenti vitaindító előadás hangzott el.

mányok szép és gazdag provinciába, nem egyszer felhangzik a mi tudományunk köréből az intő szó : vigyázz, a művészettörténetnek megvan nemcsak a maga területe, hanem e terület kutatására a maga művészettörténeti módszere is! E figyelmeztetést azonban ugyancsak nem szokta követni bővebb kifejtés vagy mélyebb meghatározás, úgyhogy a módszeresség sajátosan művészettörténeti fogalma újból csak a most még többet sejtető kifejezések nem éppen áttetsző fátylába burkolózik. Persze ezekben az esetekben mégis csak közelebb kerültünk a fogalom tartalmához, mert legalább arról értesültünk, hogy vannak közöttünk, akik biztosan tudják, hogy létezik sajátos művészettörténeti módszer, ha nem is mondják meg, hogy milyen, csak éppen azt hangoztatják, hogy más, mint példának okáért a történettudomány módszere. És ami még több, a módszer sajátos jellegének emlegetésével arról is tanúságot tesznek, hogy a művészettörténeti módszer kérdéseit is létezőknek, a velük való foglalkozást lehetségesnek, sőt, tételezzük fel, hogy szükségesnek is tartják.

Hogyan jut el a művészettörténész a módszer kérdéseivel való foglalkozáshoz? Nem a kezdő kutatóról, hanem a mesterségét régóta gyakorló kutatóról van szó, nem arról, akit a módszerre tanítani kell, hanem arról, akitől a módszert tanulni kell. Mikor éri el a gazdag anyagban elmerült művészettörténészt, az elrejtett értékek feltárásának és közkinccsé tételének szent izgalmába belefeledkezett kutatót és oktatót, az alkotó munka tudatosításának kijózanító áramlata? A tapasztalat azt mutatja, hogy kétféle helyzetben fordul a figyelem a metodika problematikája felé. Van akinek kutatásai akadályokba ütköznek, akinek keresnie kell a további tennivalók útját-módját, akit a kutatás folyamatának mélypontjára jutás ébreszt reá az efféle foglalatosság kényszerére. De van, aki éppen ellenkezőleg kutatásai sikerének csúcsáról az odavezető kanyargós és veszélyes ösvényre visszatekintve érzi szabad kötelességének, hogy a biztos tájékozódás bevált eszközeit átadja az utána következőknek. Mégis oly gyéren akad művészettörténész, ki a módszer kérdéseivel foglalkozik! Úgy gondoljuk, a metodikáról uralkodó téves felfogásokban kell ennek az eléggé általános tartózkodásnak az eredetét keresnünk. Nem egyszer hallhatjuk : érdemes-e egyáltalában speciális módszertani kérdésekkel foglalkozni, helyes-e a művészettörténet módszertanának területén önálló kutatásokat folytatni, nem jutnak-e efféle vizsgálódásokkal oda, hogy úgyis minden kutatóval más és más úton közelíthető és közelítendő meg, legfeljebb hasonló esetekben hasonló módon, magyarázva minek e praktikumokból principiumokat, a változó valóságból élettelen elveket, szószaporító módszertant szerkeszteni. De nem egyszer láthatjuk az ilyen önmagával clégedett arculatú szkepszisnek éppen az ellenkezőjét is. Ezt a módszer mániájának nevezhetjük, megszállottjai nem rendelik magukat alá a kutatás gyakorlati tapasztalatainak, elméleti konstrukciók építésére törekedve egyre absztraktabb kategóriákat és egyre általánosabb és állandóbb érvényre igényt tartó szabályokat kívánnak alkotni és fejére növe magának a művészettörténeti kutatás gazdag anyagának, eleven életének,

szép mesterségének, úgy képzelik a maguk sivár és üres mivoltában, hogy nem a kutatásért van a módszer, hanem a módszerért van a kutatás, helyesebben a módszer a módszerért, az öncélú tudomány jegyében. Sem a szkeptikus, sem a mániákus nem lelkesíthet a metodika problémáival való foglalkozásra, — hazai művészettörténész közéletünkben inkább az előbbivel, mint az utóbbival találkozunk, nem ez az egyetlen terület, ahol tudományunk inkább a peccatum omissionis, mint a peccatum commissionis vétkébe esésre hajlamosabb. Nem kell mondanunk, hogy e kétféle téves felfogás oly régi, mint maga a módszertan és nemcsak a művészettörténészek körében, hanem minden tudomány művelői körében többé-kevésbé újra meg újra felüti a fejét. De ha valaha, úgy napjainkban, a valóban tudományos világnézet alapján álló tudományok egyetemének új fegyvereivel sikeresen vehetjük fel a harcot a tudománytalanság és az áltudományosság hasonló kísérletei ellen, így tudományunk is éppen a dialektikus módszer sajátos művészettörténeti alkalmazásával.

Nem kívánunk a citatológia kárhuzatosan kényelmes bünébe esni, mégsem tartjuk szükségesnek, hogy a magunk szavaival fejezzük ki a marxista logika magyar filozófusától ideillő tömörséggel megfogalmazott tételt, nem dogmát, hanem axiomatikus tételt: „A dialektikus materializmus . . . a tudományok összes eredményeinek általánosítása alapján álló világnézet és ugyanakkor és különböző vonatkozásokban az egyes tudományok számára logikai-módszertani alapot nyújt.” És most engedtessek meg nekünk, hogy aminek ismeretét feltételeznünk kell, azt se magunk, se mások szavaival ne részletezzük tovább és ne mondjuk el újból. Két kérdést kívánunk csak felvetni, kérdéseket, melyeket a szónoki kérdés klasszikus formájának értelmében, egyben feleleteknek is szánunk. Vajon, ha arra van kétségtelenül szükség, hogy kiki a gondolkodást fejéről talpára állító új módszerrel közeledjék a maga tudományának egész problematikájához, úgy megújulhat-e a művészettörténeti tudományok művelése másképpen, mint ha tudományunk elméletének és gyakorlatának egész területét alapos, pontos, részletes, — semmiesetre sem elsietett, de nem is lelassuló, — munkával vizsgáljuk végig és alakítunk ki többek között nem változhatatlan módszertani szabályokat, hanem fejlődésképes módszertani eljárásokat. Egyik kérdésünket kövesse a másik kérdés. Vajon a dialektikus metódus, mellyel a természetben és a társadalomban, időben és térben, a fejlődés törvényeit kutatja a tudomány és mely maguknak a tudományoknak a fejlődését is törvényszerűnek tartja és e törvényszerű fejlődés kategóriájából magát a dialektikus materializmust sem veszi ki, teremthet-e a művészettörténet számára más sajátos módszert, mint az öncélú, magyarán mondva dogmatikus elméletű és sematikus gyakorlatú metodikának éppen az ellenkezőjét. Így állván a dolog, nem valamiféle obligát optimizmus vagy a tudományunk practicizmustól áthatott gyakorlatának máról holnapra tudatos elméleti alapokra helyezésébe vetett túlzott bizakodás tartatja velünk időszerűnek a művészettörténeti módszer néhány főbb kérdésének felvetését.

Mai vitánk nem kíván választ adni ezekre a kérdésekre. Nem is kérdések ezek voltaképpen, hanem kérdés-komplexumok, melyeknek mindegyike külön vitát tesz szükségessé a jövőben. E kérdés-komplexumokra itt csak rá óhajtjuk irányítani területünk művelőinek figyelmét. Ha egyik-másik kérdés-komplexummal kiki a saját munkásságának pályáján egyszer vagy másszor szemben is találta már magát, ne sajnálja most a fáradságot, hogy ezeket a többi kérdés-komplexummal egységben vizsgálja meg. És ha akad közöttük nem egy tapasztalt kutató, kinek számára semmi új kérdés felvetésével sem tesszük érdekessé mai vitánkat, úgy az vessen számot magával, hogy az e kérdésekre maga magának adott válaszait miért nem tette már közzé, mindnyájunk okulására és sajátos művészettörténeti módszerünk üdvére. Mert, úgy gondoljuk az előljáróban mondottak után világossá vált számunkra, hogy tudományunk mai helyzetében a metodika problémái az egzisztenciális kérdések közé tartoznak. Ismételjük, hogy sem a vita vezetője, sem a vita még oly számos résztvevője nem igényelheti magának az új valóban tudományos szemléletű művészettörténeti módszertan megteremtésének máról holnapra megvalósuló irreális penzumát. Ha hét év múlva, mikor a régi művészettörténeti tudomány monumentális Tietze-féle metodikájának félszázados fordulójához jutunk, valahol a világban, meg fog jelenni az új művészettörténeti tudományok méltó új módszertana, úgy ezt sok kisebb és nagyobb igényű előmunkálatnak, tanulmánynak, és a mi mai vitánkhoz hasonló kérdés-felvetéseknek kell megelőznie és előkészítenie. Mert, hogy módszertannal foglalkozni kell, az kétségtelen, navigare necesse est. . .

A vitán felvetésre kerülő kérdéseket két csoportba osztottuk. Az első csoportba a művészettörténeti tudományoknak a többi tudományokhoz való „külső” relációit érintő kérdések, a második csoportba a művészettörténeti tudományoknak egymáshoz való és önmagukban levő „belső” relációit érintő kérdések kerültek. Előre bocsátjuk, hogy mi sem vetettünk fel minden bennünk feltoluló módszertani kérdést, de a vitának sem kell minden általunk felvetett módszertani kérdéssel foglalkoznia. Csak még egy szempontunkat bocsátjuk előre: nem akartunk sem túlzottan absztrahálni, sem túlzottan konkretizálni, de egyet szem előtt tartottunk, a módszer praktikumainak kérdéseit, — hogy egy példát mondjunk, oly sokszor karikírozottat, és mégis oly sok kutatási örömet idézőt, a cédulázás problémáját, — sohasem vetettük fel és kérjük a vita résztvevőit, hogy ők se térjenek ki a praktikus kérdésekre, mert ezek mind a jövő egyes konkrét módszertani kérdéseket felvető vitáinak tárgyát fogják képezni. Lássuk most két kérdés-komplexum-csoportunkat.

A társadalmi-történelmi tudományok fejlődése folyamán egyre erőteljesebben mutatkozott meg az úgynevezett határterületek, a tudományok között elterülő és többé-kevésbé senki földjének tekintett, erről vagy arról az oldalról, de csak saját szempontból nézett és éppen ezért egyre csak így vagy úgy egyoldalúan látott közbülső zónák jelentősége. Az új fejlődés e korszakára következőképpen egyrészt a fokozott differenciálódás, másrészt a komplex kutatások

feltűnése és kibontakozása jellemző. E komplex szempontok szükségessége a művészettörténeti témák kutatásában is világossá vált, mint ezt elsősorban a felszabadulás óta végzett új emlék- és tárgyananyagot feltáró ásatási munkálatok tanúsították. De vajjon nem kellene-e ezeknek a kétségtelenül nagy eredményeket produkáló kutatásoknak a módszerét a gyakorlat tapasztalatai alapján elméletileg is tudatosítani? Módszertanunk kidolgozandó feladatai között e kutatások eljárásainak metodikája az első kérdések sorába tartozik. Valahol ezen a tájon terül el, úgy tűnik nekünk, az úgynevezett középkori régészet rendszer- és módszertani szempontból sem kevés földben rejtőző kincset ígérő tartománya. Itt azonban fel kell vetnünk egy éppen módszertani szempontból tisztázatlansága miatt veszélyes rendszertani jelenséget. Az egyetemi oktatás és a gyűjteményi kutatás mindennapi praktikus dolgai az utolsó tíz esztendőben egy olyan kategóriát teremtettek, mely egyre inkább belegyökerezik művészettörténészeinknek nemcsak gyakorlati gondolkodásába, hanem elméleti tudatába is: ez a kategória a folytonosan emlegetett „muzeológiai” tudományok (régészet, néprajz, művészettörténet) kategóriája. Elismerve e kategória, hogy úgy mondjuk, praktikus értékét, egyrészt a tudományok anyagának természettudományi értelemben vett materiális hasonlóságát, másrészt a tudánypolitikai szempontok relatív közösségét, sosem szabad elfelejtenünk, hogy a társadalomtudományok nagy rendszerében a művészettörténeti tudományok, mint az alap ideológiai felépítményét, az ideológia egy formáját tárgyaló tudományok, nem közvetlenül az archeológia és etnográfia mellett foglalnak helyet. Ha gyakorlatilag még oly sok szál fűz is össze minket a régészet és a néprajz kutatóival — kiknek egyébként ugyancsak sok ablaka nyílik az alapra épülő ideológiai formák felé —, elméletileg mi művészettörténészek olyan tudomány művelői vagyunk, mely közvetlenül az ideológia többi formáját tárgyaló tudományok, így az irodalomtörténet, zenetörténet stb. mellett kell, hogy helyet foglaljon. Ez a társaság sem többet, sem kevesebbet nem jelent mint a régészet és a néprajz társasága, ez nem előkelőbb vagy kevésbé előkelő annál, csak éppen arra kötelezi a művészettörténeti tudományok területét művelő kutatót, hogy a komplex szempontok érvényesítését nemcsak a régészet és a művészettörténet, vagy nemcsak a néprajz és a művészettörténet, hanem a művészettörténet és az irodalomtörténet, vagy a művészettörténet és a zenetörténet határterületei felé is ki kell terjeszteniük. Meg kell ezt tennünk, újból csak hangoztatjuk, immár konkretizálva, nemcsak általában kutatásaink egyoldalúságának, hanem különösképpen komplex kutatásaink egyoldalúságának elkerülése céljából. Magyarán mondva, ha módszertanunk kidolgozandó feladatai között az első sorban jelöltük ki a komplex metódus problematikáját, úgy vizsgálódásainkat nem a történelmi studiumok erre vagy arra a különleges területére, hanem a társadalomtudományok hatalmas birodalmának összes tartományaira ki kell terjeszteniünk. Így tesszük lehetővé a sajátos művészettörténeti módszer dialektikus fejlődését, hogy példát mondjunk, csak miniatúra-festészetünket idézzük emlékezetünkbe.

A komplexitás fogalmának tisztázása tudományunk módszerének szempontjából a legsürgősebb teendők közé tartozik nem utolsósorban azért is, mert szakterületünk egy régi és fejét újra meg újra felütő betegségének elterjedését van hivatva meggátolni. Ez a morbus nem más, mint a többi tudományok kész, lezárt, sőt nem egyszer már túl is haladott eredményeinek valóban mechanikus átvétele. Ennek a mechanikus eljárásnak a rossz szokása művészettörténeti opuszainkban a történetinek gondolt előszavaktól és bevezetésektől az esztétikainak érzett előljáró fejtegetésekig, a marxizmus—leninizmus alapvető tételeinek magisztrális hangoztatásától a szemináriumi elemi ismeretek szajkószerű ismétléséig, változatos virágait termi a művészettörténet tudománytalan szimplifikációinak, sőt tudatlan vulgarizmusainak is. És a legveszedelmesebb benne éppen az, hogy például a történettudomány új eredményeinek sematikus kopírozásával hitelét veszti művészettörténeti tudományunknak az utóbbi időkben örvendetesen egyre tudatosabb, egyre nagyobb történeti műveltségen alapuló, valóban történészként való művelése. Kevésbé kell tartanunk a mechanikus átvételektől az esztétika tudománya felől. Nem mintha nem egyenlő nagy veszélyt jelentene minden mechanikus másolás, bármely más tudomány eredményeinek felületes kölcsönvételében mutatkozik is meg. Ez a baj csak azért kisebb, mert ritkábban jelentkezik. Tudományunk gyakorló kutatói nem sok gondot szoktak fordítani esztétikai ismeretekben való jártasságra, sőt mondjuk magyarán, tudományunk tárgyának, a művészetnek elméletére egyáltalában. Ebben a kérdésben nem az esztétika eredményeinek mechanikus átvételétől kell tartanunk — legfeljebb rég elavult normák poros árnya kísért csak néhanapján —, inkább az a veszedelem, hogy például a művészi érték kategóriájának gyakorlati művészettörténeti meghatározásai nem élnek az esztétika elméleti megállapításaiból számunkra hasznosítható eredményekkel. Hogy ebben az esztétikának határozottan az irodalom felé forduló arculata is hibás, az nem a mi mulasztásunk, de talán a kölcsönös rossz örökség következménye. Úgy gondoljuk, ezen a határterületen, az esztétika és a művészettörténet határterületén is sürgős szükség van komplex kutatásokra, ha szokatlanul hat is ez a terminus technicus a történettudományok és a filozófiai tudományok egy-egy tudománya közös kérdéseiről szólván. De éppen mivel a művészettörténetnek és az esztétika képzőművészet-elmélettel foglalkozó ágazatának, ismét a szó természettudományi értelmében vett materiális anyaga azonos, itt van mód a komplexitás esetében követendő eljárások legtisztább és legfinomabb kimunkálására. E vizsgálódások példájára újból csak a művészi érték „öszönös” és tudatos meghatározását hozzuk fel, melynek mélyreható és széleskörű vizsgálata nélkül ugyancsak nem fejleszthető dialektikusan a sajátos művészettörténeti módszer.

A művészettörténeti tudományok és a többi tudományok „külső” relációira vonatkozó néhány kérdésünk után rátérhetünk tudományunknak „belső” relációit érintő főbb problémáinkra. Kezdjük magának tudományunknak nevé-

vel. Régebben csak a művészettörténet tudományáról beszéltünk, újabban a művészettörténeti tudományokat emlegetjük. Hazai gyakorlatban ez az elnevezés, mondjuk meg magyarul, nem úgy honosodott meg, hogy tudományunk művelői a tudományok új rendszerét saját fejlődésünk és a hasonló tudományok fejlődése alapján megvizsgálták és kielemezték volna, és efféle megállapításaikból — mint következtetést — tudományuk új elnevezését levonták volna. Úgy hisszük, nem tévedünk, ha e terminus technicus: művészettörténeti tudományok — mely például a szovjet tudományosságban a valóságos fejlődésnek megfelelően és kellő meggondolások alapján vált tudatossá és használatossá —, a magyar tudományos életben az akadémiai grádusok néhány esztendeje történt hivatalos meghatározásával és elnevezésével került bele szakmai közéletünkbe. Ez utóbbi mint oly sok más új jelenségre, erre sem reagált különösebb érdeklődéssel, nem kutatta az új elnevezés értelmét, megelégedett a rólam nélkülem történt intézkedés kényelmes tudomásulvételével. Pedig ez az „adminisztratív”-nak tartott, bár semmiképpen sem tudománytalan indokú tény jó alkalmat szolgáltathatott volna egy éppen eléggé lényeges művészettörténeti rendszertani kérdés és következésképpen módszertani szempontból is elsőrangú fontosságú probléma megvitatására. Nem valószínű, hogy művészettörténészeink véleménye egyöntetű lenne, ha szembeszegeznők a kérdést: vajon melyek azok a művészettörténeti tudományok, melyre a többszám utal, milyen résztudományokat, diszciplinákat, ágazatokat kell értenünk alattuk, van-e egyáltalában az új formájú kifejezésnek valóban új tartalma is, vagy csak egyszerűen egy idegen nyelvből szóról szóra magyarra fordított terminus technicusról van szó. Tudományunk új neve az egyre fokozottabb, finomabb és tisztább differenciálódási folyamat eredménye, melyre a komplex kutatásokkal kapcsolatban, mint a tudományok korszerű fejlődésének jellemző sajátosságára, már utaltunk. De vajjon nem kellene-e már egyszer tisztáznunk ezeknek az így differenciálódott művészettörténeti diszciplináknak a mivoltát? Vajon külön résztudományoknak tekinthető-e a különböző művészetek, építészet, szobrászat, festészet, grafikus művészet, iparművészet történetének kutatása? Vajon elég-e külön résztudományoknak tartanunk az építő, az ábrázoló, a díszítő művészet történetének kutatását? Vajjon helyes-e külön diszciplinaként kezelni a műemlékekkel vagy a műtárgyakkal való tudományos tevékenységet? Nem vált-e szét külön résztudománnyá az ókor — itt jelentkezik egyébként az ókortudomány ugyan csak problematikus hatalmas falanxa is —, a középkor, az új- és a legújabb kor művészetének történetével való foglalkozás? Hogyan állunk a művészettörténet forrásainak kutatásával egyrészt, publikációinak bibliográfiájával másrészt, egy-egy diszciplina-e például e kettő? Valóban ideje volna, hogy tisztázzuk hát tudományunk efféle „belső” relációit, mert a rendszertan zavaraiból a módszer tétovasága szokott következni. Csak egy példa: vajjon hány tapasztalt kutató tartja lehetségesnek a stíluskritikának és az ikonográfiai explikációnak külön-külön diszciplinaként való szakszerű művelését és tartja ezt a

dialektikus metódus alkalmazásával összeegyeztethetőnek? Az egyes művészettörténeti tudományoknak precíz és konkrét meghatározása és körülhatárolása fontos lépésekkel visz előre azon az úton, mely az egész tudomány sajátos módszerének kialakításához és az egyes résztudományok sajátos módszerei eljárásainak egyre tökéletesebb műszerré való kifermálásához vezet.

A művészettörténeti kutatás legelemibb módszerbeli kérdései közé tartozik maga a művészettörténeti terminológia kérdése is. Korán elköltözött érdemes kollégánk és kedves barátunk Rabinovszky Máriusz a felszabadulás utáni első esztendő „de most azután mindent előről kezdünk és elejétől végéig, végre valahára jól megcsinálunk” hangulatában hányszor emelte fel súlyos szavát a művészettörténet hazai szóhasználatának és egyetemes fogalomalkotásának tisztázása ügyében! El is jutottunk néhány bizottság alakításáig és értekezlet tartásáig, a terminológia problémájának újra meg újra való felvetésénél azonban semmivel sem jutottunk tovább. Megegyezünk benne, hogy valóban tarthatatlan állapotban leledzünk, idegen nyelvekből, elsősorban németből többé-kevésbé szolgamódrá fordított műszavainkkal, kiki a maga szebb vagy kevésbé szép, nehézkesebb vagy könnyedebb, alaposabb vagy felületesebb irányából eredő kifejezés-készletével. Hányszor kellett hosszú vitákat végigülnünk, míg végre is kiderült, hogy a vitatkozók más-más fogalmat értettek ugyanazon szó alatt, vagy éppen fordítva ugyanazt mondták más-más kifejezéssel. Talán nem túlozunk, ha terminológiánk tisztázásától tudományunk sajátos értekező prózájának létrejöttét is várjuk, a semmitmondó szövegek, a nem éppen haladó hagyományként viruló szóvirágok helyébe, a valóban ékesen szóló, de egyben világosan és tömören beszélő, művészethez nyúló tudóshoz méltó, stílus kialakulását. Mert egyelőre terminológia helyett — amin, nem kell mondanunk, nem száraz unalmat árasztó szakmai tolvajnyelvet értünk — inkább frazeológiánk van, már kinek, milyen. De, ismétljük, a terminológia tisztázása nemcsak a kutatás utolsó stádiuma, a megírás szempontjából fontos. Mint mondtuk, a legelemibb kérdések közé tartozik, a kutató első lépéseit sem teheti meg nélküle, lévén a szavak használatának tisztázása egyben a fogalmak értelmének magyarázata is. Például, hogy a legnagyobbon kezdjük — vajon hányféle választ halanánk a következő kérdésekre: mi a különbség művészettörténet és művészet-tudomány között, és, hogy a legkényesebben végezzük, mi a realizmus művészettörténeti definíciója?

Ha így elérkeztünk tudományunk elemi metodikai problémáihoz, itt kell felvetnünk művészettörténeti propedeutikánk kérdését is. A művészettörténeti tudományok elemi ismereteinek, alapfogalmainak rendszerezésére, hosszabb-rövidebb összefoglalására legfeljebb oktatási területen került sor. Kutatásunk nem tartotta magához méltónak például egy a művészettörténeti tudományok kézikönyvét nyújtó mű elkészítését. Vagy talán tévedünk és a kézikönyv megírásától való tartózkodást a dogmatikus állásfoglalások veszélyétől való tudatos óvakodásnak kell, hogy tartsuk? Úgy hisszük ez túlzott lojalitás lenne kollé-



gáink és magunk iránt. A propedeutika valóban hasznos résztudomány. Az elemi ismeretek rendszeres közlése előfeltételként szabja maga elé a fogalmak egész sorának tisztázását, a régi definíciók új revízióját és nem utolsó sorban a kutatás elméletének és gyakorlatának elvi alapokra való helyezését. Mindnyájan egyet szoktunk érteni abban, hogy a művészettörténet propedeutikáját tanítani kell a fiatal kutatóknak. De tanítani csak azt lehet, ami van. Meg kell tehát teremteni, és ennek a munkának az elvégzése talán mégsem várhat ugyanazokra a fiatal kutatókra. Nem kellene például a műemlékek és műtárgyak leírásának szabályain túlmenve a meghatározás, az eredeti, a másolat, a változat stb. megkülönböztetésének metodológiájába, technológiájába is belehatolni?

A terminológiai és propedeutikai kérdések nem állanak magukban kutatásunk elemi módszerbeli kérdései élén. Más szempontból, de hasonlóképpen előfeltétele sajátos jellegű művészettörténeti módszerünk kialakítására irányuló törekvéseinknek a művészettörténet periodizációs problémájának felvetése és megoldása. Kétségtelen, hogy a dialektikus módszerrel nálunk régebben és avatottabban élő szovjet művészettörténészek sem dolgozták még ki a művészetek történeti fejlődésének korszakait híven tükröző periodizáció rendszerét. Hangsúlyoznunk kell ezt, mert ebből a tényből nem kevesebb, hanem több kötelesség hárul miránk. A magyarországi művészetek történetének periodizációja valóban a mi feladatunk, vagy legalább is elsősorban a miénk. De, úgy gondoljuk az egyetemes művészettörténet kutatásának sem szovjet, sem más nemzetbeli művelői nem vették volna rossznéven és a jövőben sem haragudnának meg érte, ha magyar művészettörténész részéről is érkezne életrevaló ötlet, hasznosan továbbcsiszolható gondolat az európai művészettörténet korszakainak újszerű felosztására. Erre a gyakorlaton alapuló elméleti tevékenységre a háborút követő esztendőknél külföldi tanulmányutak hiányát sirató ideje is alkalmas lehetett volna az egyetemes művészettörténet érdemes magyar művelői számára. Mert mit tettünk mi az eltelt esztendőknél annak érdekében, hogy tudományunk tárgyának történeti fejlődését a helyesebb megismerés és a teljesebb feldolgozás céljából tökéletesebben tagoljuk? Előbb nagy lelkesen sutba dobtuk a stíluskorszakok szerinti, kétségtelenül egyoldalú szemléleten alapuló periodizációt és a sajátos művészettörténeti fejlődésre az egész társadalmi fejlődés óriási korszakait, a rabszolgatársadalom, hűbéri társadalom, tőkés társadalom, szocialista társadalom korszakait borítottuk rá. Így, mint egy hatalmas oltalmazó Madonna köpenye alatt megbújva, a művészetnek mint sajátos ideológiai formának sajátos történelmi periódusaival mit sem törődve, kényelmesen, és mondjuk magyarul, sematikusán használtuk a feudalizmus művészetét, a kapitalizmus festészetét, a szocializmus stílusa stb. valójában nem sokat mondó kifejezéseit. Mily sokszor írtuk fel címként e terminus technicusokat, hogy a pár soros társadalmi háttér odavetése után a stíluskategóriák szerinti tárgyalás kitaposott útjára térjünk rá. Már pedig az egyes történeti tudományok sajátos tárgya a nagy társadalomfejlődési korszakok monumentális periódusain belül a sajátos korszakok

megállapítását követeli meg. Nem nevezhető például komplex kutatás eredményének az, ha a magyar művészettörténet korszakait úgy állapítjuk meg, hogy a magyar történet újonnan konstruált periódusait mechanikusan átveszszük. A marxista esztétika magyar filozófusának szavával élve : ravaszabb itt a történeti, így a művészettörténeti valóság is, hogysesem ilyen egyszerű eszközökkel tehetnénk túl magunkat a kétségtelenül nehéz munka elvégzésén. Mi ma a helyzet ezen a téren? Utóbb felismervén, hogy a mechanikusan átvett társadalmi-történelmi periodizáció a művészettörténeti kutatás részletkérdéseiben nem használható és megnyugodván az évek folyamán afelől, hogy tudományos életünk irányítói nem tekintik különösképpen ellenséges cselekedetnek például a gótika vagy a barok szó használatát, szép csendben visszatértünk a művészettörténetben a stíluskorszakok szerinti tárgyalás módszeréhez. Ha ez csak a munka folyamatosságát biztosító segédeszköz lett volna és nem jelentette volna a stíluskorszakok szerinti gondolkodás visszalopakodását, nem is lett volna olyan nagy baj belőle. De sajnos ilyen körülmények között még kevésbé tartottuk feladatunknak új periodizáció, a művészettörténeti tudományok új fejlődésének megfelelő periodizáció kidolgozását. Hogy közbe-közbe a századok szerinti korszakolás örök metodikai mankóihoz is sokszor folyamodtunk, mint a sem baloldali, sem jobboldali elhajlás veszélyét magukban nem rejtő rekvizitumokhoz, ez sem jelentette éppen módszerbeli problémáinknak szempontokban való gazdagodását. És ha a terminológiához hasonlatosan egyre fel is emlegettük a periodizáció fontosságát, ez sem változtatott azon a helyzeten, hogy többé-kévesbé csodavárón tekintettünk egyrészt a magyar historikusok, másrészt a szovjet művészettörténészek felé, mikor történik már valami, mikor produkálnak számunkra az egyetemes, az európai és a magyar művészet történetének kutatásában valóban használható korszakokat. Pedig például mily nagy segítségére lehetnének a magyarországi reneszánsz kutatói a cseh és a lengyel kollégáknak a XV. század végi és XVI. század eleji művészet közös kérdéseket felvető korszakainak precízebb és konkrétebb periodizációjában, melyet, lévén mi az itáliai szent tavasz földjéhez térben és időben legközelebb, és az ő számukra elismerten hiteles forrás, tőlünk várnak.

A periodizáció kérdése vezet át minket tudományunk egyik legsajátosabb, ha nem is csak a mi tudományunkra jellemző, fontos alapfogalmának, a stílusnak módszertani problematikájához. Nem hatolhatunk itt be mélyebben ebbe a problematikába, hiszen ez csak egy az említett tisztázásra váró momentumok közül, ha kétségtelenül a leglényegesebbek közé tartozik is, csak néhány szóval példaképpen utalhatunk a vele kapcsolatos kérdésekre. A stílus, melynek fogalma a művész egyéni alkotásának módjától a nép, a nemzet, a kor, művészetén keresztül az egész közösség életét formáló kategóriáig volt szélteben-hosszában nyújtható-tágítható, ma válságos korszakba jutott. Így látjuk ezt, nemcsak a mi új szempontunk perspektívájából, hanem a nyugati művészettörténeti kutatások horizontján végigtekintve is. Tudományunk utolsó száz esztendeje folya-

mán sok változó szemlélet tűnt fel és merült le, mely a stílus kutatásának világos értelmét és határozott célját megzavarta és elhomályosította. Burckhardti kultúrhistória, huizingai szellemtörténet, warburgi öncélúságra hajlamos erudíció, mely magának a műalkotásnak sajátos művészeti létét is szinte abszorbeálta — ha sokat is köszönhetünk is nekik, nem utolsósorban éppen módszereink szempontjainak gazdagítása terén —, a stílus számára fogalmának a művészet fejlődésének törvényszerűségei szempontjából való helyes értékelését nem hozták meg. Van hát munkánk és nem is kevés a stílus vizsgálatának dialektikus módszere körül. Elég csak példaképpen említenünk, mily óvatosan kell ikonográfiai problémákkal foglalkoznunk, hogy a tematikai oldalra árasztott fény ne borítsa túlságosan árnyékba a vizsgálat tárgyát képező műalkotásnak a tartalom és forma egysége alapján szétválaszthatatlanul ebben az esetben is megvilágítandó stilisztikai oldalát.

Ha van tisztázni való a stílus körül, ugyanúgy van az iparművészet alapfogalma körül is. Az újabb ipari forma kategóriájába tartozónak nevezett művészettörténeti terület művelői, érthetően leszámolva a képzőművészet történetét kutatóknak nemcsak módszertani, de általában elméleti problémáktól tartózkodó magatartásával, önálló kísérleteket tettek a maguk diszciplinájának elméleti és gyakorlati új alapokra való helyezésére. E kísérletek, ha rá is tévedtek itt-ott az eltelt esztendő hazai tudományos életének dogmatizmus felé vezető útjaira, mégis elismerésre méltók, mert többé-kevésbé pusztában kiáltó szóként hangzottak el és a velük egyet nem értő vélemények legfeljebb ha more patrio az előadásokról távozó kedélyes beszélgetéseiből hallatszottak ki vagy értekezletek szellemeskedő közbeszólásaiban jutottak kifejezésre. Sajnálatos ez, mert a hírlóknak nehezen nevezhető ellenkezőknek ebből az alkalomból módja lehetett volna nemcsak az iparművészet történetének, mint a művészettörténet egy diszciplinájának meghatározásáról és körülhatárolásáról megnyilatkozni, hanem például a stílus problémáját a speciális ipari forma szempontjából megvitatni, sőt az iparművészet apropójából a művészettörténet és a néprajz komplex kutatásának kérdéseit is felvetni. Ha ez megtörtént volna, úgy gondoljuk, nem került volna sor arra, hogy az egyetlen valóban elméleti problémákat felvető diszciplinánk gyakorlati eredményei, éppen a történeti fejlődés vizsgálatában és éppen módszerbéli eljárásaikban ily egyenetlen képet mutattak volna. De ami késik, az nem múlik, nyitva áll előttünk az út, hogy segítségére siessünk az iparművészet történészeinek a valóban történeti módszer felé vezető ösvényeken, persze csak annyiban, amennyiben a mi szemléletünk már csakugyan előbbre tart, mint a övék. És vajon helyes-e e diszciplina esetében a többi művészettörténeti tudománytól elválasztó momentumokat oly sokkal többet emlegetni, mint éppen az iparművészetet a képzőművészetekkel összekötőket?

Semmiesetre sem külön művészettörténeti diszciplina, bár művészettörténeti közéletünkben szinte önálló résztudományként művelik, a hazai

XIX. és XX. századi művészet kutatása. Az itt követendő módszernek sokat kell tanulnia történettudományunknak, múlt- és jelenszázadi történetünk kutatásában kifejtett tevékenységétől. De ha mégoly különböző is például a hírlapirodalomnak, mint művészettörténeti forrásnak minősége és mennyisége régebbi korok írott vagy nyomtatott dokumentumainál, éppen a művészettörténelemszempontok szerint kell, hogy térjenek, régebbi és újabb művészettel foglalkozó hazai kutatásunkban. Éppen ezért régebbi magyarországi művészet és az egyetemes régebbi és újabb külföldi művészet kutatóinak nem kissé túlzott önbizalomból fakadó elnéző mosollyal, hanem éppen a módszeresség szempontjából őszinte segítőkészséggel kell kísérnünk az újabb magyarországi művészet kutatóinak életbevágó fontosságú és valóban sok igyekezettel és szép eredményekkel végzett munkáját. Persze ilyen módszerbeli segítséget csak az képes nyújtani, aki maga is tudatosította magában e tennivalókat. Egy okkal több hát, hogy ezt kötelességünknek tartjuk.

Messzire vezet és nem is csak egy külön vitát igényel, a talán szokatlanul hangzó meghatározással, alkalmazott művészettörténeti tudománynak nevezhető műkritika módszerének problematikája. Itt és most csak azt kell kategorikusan megállapítanunk, hogy nem éppen dialektikus módszerű az a művészettörténész, aki nem érez közösséget saját kora élő művészetének kérdéseivel, és vice versa nem formálhat helyes alapon álló teljes értékű ítéletet az a művészeti kritikus, aki csak önkényesen megszabott dátumoktól kezdve kívánja ismerni és érteni a művészet történeti fejlődését. Éppen művészettörténeti módszertanunkra vár annak a problémának a felvetése és megoldása is, hogy a jelen művészetének specialistája hogyan használja fel a múlt művészetének történetéből merített tanulságokat és a múlt művészetének specialistája hogyan működhet közre ezeknek a tanulságoknak egyszerűbb, könnyebb, és nem utolsósorban hathatósabb hozzáférhetővé tételében. Mert ha egy tudomány, elért eredményeit a valóság egyfajta megváltoztatására kívánja felhasználni — és ez a mi esetünkben azt jelenti, hogy a művészettörténeti tudományok összes rész-tudományának elért eredményeit a jelen valóban realista művészetének jobbra és szebbé tételére akarjuk felhasználni —, akkor a tudomány sosem szűnik meg tudomány lenni, hanem, a természettudományokhoz hasonlóan, a társadalomtudományokban is alkalmazott tudománnyá válik. Éppen ezért, a művészeti kritika, azaz az alkalmazott művészettörténet, jogosan követeli a maga speciális igényeinek eleget tévő módszertanának kidolgozását. Bár lenne tőle jobb műkritikánk és vennék több hasznát művészeink! Persze ennek a kritériuma sem más, mint a többi diszciplína módszertanának: mélyreható és széleskörű tudományos módszertani kutatás.

A művészettörténeti tudományok diszciplínái között maga a művészet-

történeti tudományok története is helyet foglal. A probléma, tudományunk történetének metodikai problematikája, ugyancsak külön vitákra való anyagot foglal magában. Mégsem mulaszthatjuk el kutatóink figyelmét két szempontra felhívni, melyek módszerünk dialektikus karakteréből következnek. A tudománytörténet sem művelhető specialista módra, a legjobb historiográfusok azok közül kerülhetnek ki, akik tudományunk területén a gyakorlati kérdésekkel való foglalkozásban a legmesszebbre jutottak és az elméleti problémákkal való foglalkozásban a legmélyebbre hatoltak. Éppen ezért például egyelőre nem azt tartjuk legelső tudománytörténeti feladatunknak, hogy a hazai művészettörténeti tudományok fejlődésének történetét teljességre törekvő kutatás dolgozza fel és tegye közzé, hanem azt, hogy minden kutató, legyen kutatásának tárgya a magyarországi vagy az egyetemes művészettörténet teréről való, a legnagyobb és a legkisebb kérdést tárgyalva is, tartsa kötelességének a probléma tudománytörténeti fejlődését megvizsgálni és publikációjában feltárni. De a tudománytörténet nem művelhető parciális metódussal sem, a historiográfia csak abban az esetben vezethet hasznos tanulságokhoz, ha a szóban forgó tudomány történetét nem önmagában szemlélve tárgyalja, hanem elsősorban a rokontudományok hasonló vagy éppen ellentétes jelenségeit és a tudományok egyetemének közös fejlődését sosem téveszti szeme elől. Nem arra gondolunk, hogy a művészettörténeti tudományok historiográfusa elkalandozzék más tudományok történetének speciális problémái közé, sem arra, hogy túlon túl belefeledkezzenek az egyetemes tudománytörténet alapvető kérdéseinek taglalásába. Ismételjük, nem tudománytörténetünk tárgyának kiterjesztéséről, hanem a kutatás módszerének finomabbá, tökéletesebbé, mondjuk meg magyarán, dialektikusabbá tételéről van szó.

És most, mielőtt a vitában résztvevők a felvetett és fel nem vetett kérdésekhez hozzászólnának, engedjék meg, hogy még egyszer felhívjam a figyelmet tudományunk ezideig tartott vitáinak tanulságaira. A vitaindító előadás, melyet a szerzőnek mint advocatus diabolinak kell megszövegeznie, nem tévesztendő össze magának a vitának az anyagával, — hol kevesebb, hol több annál. Több szempontot kell felvetnie, mint amennyi egy vita idejének tartama alatt megvitatható, és kevesebb problémát bír megemlíteni, mint ahány egy vita összes résztvevőjének fejében megfordulhat. Kérem tehát mai vitánk hozzászólóit, hogy ne szerény vagy szerénytelen nyitányt nyújtó szavainkhoz, hanem vitánk valóságos tárgyához, a művészettörténet módszerének főbb kérdéseéhez szóljanak hozzá. Tudjuk, hogy itt és most nem fog a fejükből teljes fegyvertben művészettörténeti módszertanunk Pallas Atheneje kipattanni, ha még oly sürgős szükség is lenne efféle deus ex machinára. De, bízunk benne, hogy ha másra nem is, egyre sikerül felhívunk kutatóink figyelmét: művészettörténeti tudományunk művelésében, magunkkal és másokkal szemben igényesebbeknek kell lennünk, — és ezt az igényességet, kutatásaink színvonalának valóságos emelését, többek között a művészettörténet módszerének tökélete.

sítésével kell elérnünk. És anélkül, hogy az öncélú módszertan felidézett kísértetének bűnébe esnénk, higgyük el, hogy ha a módszertan kidolgozásának nehéz munkáját komolyan végezve, időnként kissé messzebb kerülünk is tudományunk szép tárgyának, a művészetnek anyagával való közvetlen foglalkozás szép mesterségtől, az elért eredmény, éppen e szép mesterség még szebbé és így igazabbá tétele — megéri azt a munkát.

A vitát megnyitom és kérem a kollégák hozzászólását.

## HOZZÁSZÓLÁSOK

BALOGH JOLÁN

a művészettörténeti tudományok doktora kifejtette, hogy a módszer a legszorosabban összefügg a tudományág anyagával és annak megfelelően változik. Így az egyetemes és a régi magyar művészet anyaga közötti különbség teszi szükségessé a módszertani változtatásokat, amelyek a magyar művészet történetének kutatásához szükségesek. Ami az egyetemes művészettörténet művészetében csupán tizedrangú jelentőségű vagy éppen mellőzhető, a mi anyagunk hiányossága miatt nálunk nélkülözhetetlen. A magyar művészettörténésznek mind a kutatás, mind a feldolgozás terén sokkal mélyebben kell behatolnia a segéd- és rokontudományok területére, hogy megbízható eredményt tudjon felmutatni. Ahol változik az anyag és ezzel kapcsolatban a módszer, ott válnak szét a diszciplínák. Véleménye szerint a régi magyar művészet anyaga és kutatásának módszere között olyan nagy különbség van, hogy — Vayer Lajossal ellentétben — tulajdonképpen két diszciplínáról kell beszélni.

Ugyanígy vált ki az iparművészet története és helyes lenne, ha az úgynevezett tárgyi néprajzból kiválna a népművészet története, mint önálló diszciplína. Az ikonográfia lehet módszertani eljárás, de lehet önálló rész tudomány is, mert megvan a maga sajátos anyaga és módszere. A forráskutatás viszont nem tekinthető külön diszciplínának, mert minden rész tudományban megvan a maga helye. Ezzel szemben Balogh Jolán a bibliográfiát a művészettörténeti diszciplínák egyikének tekinti és hozzászólásában sürgette a bibliográfia terén mutató hiányok kiküszöbölését. Végül hangsúlyozta az egységes magyar művészettörténeti terminológia kidolgozásának és ezzel kapcsolatban a régebbi korok hazai terminus technicusai összegyűjtésének szükségességét.

BERKOVITS ILONA

a művészettörténeti tudományok kandidátusa hozzászólásában a komplex kutatás kérdésével foglalkozott. Vayer Lajos előadásához kapcsolódva rámutatott a művészettörténet és az irodalomtörténet szoros kapcsolatára. Saját munkásságában a Képes Krónika miniatúráinak vizsgálatánál kísérte meg a komplex módszer alkalmazását a Krónika szövegének és illusztrációinak tartalmi összevetésével és annak vizsgálatával, hogy a Képes Krónika hogyan

tükrözi a magyar feudális társadalmat. E tanulmány hiányosságát abban látja, hogy elhanyagolja a miniatúrák művészi értékelését. A pusztán tartalmi, tematikai vizsgálat egyoldalúságához hasonlóan helytelen az, ha a művészet-történész pusztán a stílus vizsgálatára szűkíti le kutatásait.

A komplex-módszerű vizsgálatra minden társadalom művészetének kutatásához szükség van. A XIX. század második felében például erőteljes és közvetlen kapcsolat alakult ki a művészet és az irodalom, valamint a filozófia között. A kortárs Péterfy Jenő a következőket írta erről: „Schlegel már régen szellemes antithesisbe hozta az egyes művészeteket. Amit ő ezekkel játszva tett, azon ma komolyan törik fejüket a művészek. Az ecsettel nem festenek, a zenében nem melódiát teremtenek többé, hanem változatosság kedvéért az ecset philosophál és zenél, a zene pedig fest és philosophál. Ma drámai költeményeket tombol a zenész. Liszt-symphoniát vagy operai végjeleneteket színeez a festő.” Az irodalmias művészet mellett fellépett a l'art pour l'art, a tisztán festői látás irányzata, amelyben háttérbe szorult a művészet eszmei nevelő célzata. A haladó eszmék ezzel szemben az erősen irodalmi színezetű irányzatban jutottak kifejezésre. Az irodalmi hatás azért domborodik ki oly erőteljesen a XIX. század művészetében, mert ekkor, a francia forradalom után, a művészek erőteljesen magukévá tették a haladó eszméket, annak irodalmával együtt. A középkori és renaissance művészet is mindenkor nevelő célzatú volt és szintén jelentkeztek benne irodalmi hatások, amelyek felismerése komplex kutatásokkal történhetik. Nemcsak a miniatúra festészetben, hanem a freskó festészetben és különösen a templomok monumentális szobordíszében fedezhető fel a gyakran irodalmi forrásból merítő eszmei program, amely sok esetben haladó tartalommal bír.

A komplex kutatás módszerének illusztrálására Berkovits Ilona ezután ismertette Zichy Mihály és Alfred Rethel művészetére vonatkozó összehasonlító vizsgálatának eredményeit, behatóan elemezve Rethel haláltáncainak eszmei tartalmát.

Kifejtette továbbá, hogy a módszertani kérdések tisztázásához elengedhetetlen az utolsó száz év művésztörténeti irodalmának kritikai felülvizsgálása. A polgári művésztörténet elméleti és egyes téves meghatározásai mélyen behatoltak tudományunkba. Ilyen téves és egyoldalú nézet a XIX. századi európai festészet tematikus irányzatának teljes lebecsülése és elítélése. Az úgynevezett „tendencia művészet” egyoldalúan negatív értékelését gyökeresen felül kell vizsgálni. Példaként a XIX. századi belga művészet jelentőségét méltatta, rámutatva arra, hogy Belgium már a XIX. század első felében a kapitalizmus egyik legfejlettebb országa, s nem véletlen, hogy belga művész, Meunier lesz az, aki a XIX. század második felében a legkifejezőbbben és legöntudatosabban mintázza meg a munkás alakját és helyzetét a burzsoá társadalomban. Meunier előtt a század közepén, Brüsszel fejlett gyárvárosában Charles de Creux és Antoine Wiertz festők társadalmuk problémáival és igazságtalanságaival foglalkoznak műveikben. Berkovits Ilona Antoine Wiertz munkásságának részletes elemzésével világított rá arra, hogy mennyire helytelen a tendencia-művészet egyoldalú negatív értékelése.

Befejezésül rámutatott arra, hogy a történettudománynak és így a művésztörténetnek is az a feladata, hogy megmagyarázza a történelmi tényeket, ehhez pedig semmitmondó szölamok és viruló szóvirágok helyett alapos és pontos adatfeltárássra, de ugyanakkor komplex módszerű történeti értékelő munkára van szükség.

## DERCSÉNYI DEZSÓ

a művészettörténeti tudományok kandidátusa hozzászólásának bevezető részében rámutatott arra, hogy elérkezett az ideje a magyar művészettörténet periodizációja felülvizsgálásának. A régi magyar művészet periodizációjánál mindig az adott korszak politikai határainak keretében kell vizsgálni a művészeti emlékananyagot. A művészettörténeti periodizáció csak akkor lehet eredményes, ha lényegében önelvű vagyis nem veszi át mechanikusan más tudományágak periodizációs rendszerét, hanem a művészeti fejlődésből következő korszakolásra törekszik. Ugyanakkor azonban egy-egy korszakon belül az eltérő vagy ellentétes irányzatokat és stílusokat egymás mellett, egységben kell vizsgálni.

Az egyetemi történelmi tankönyv a magyar történelmet a honfoglalás korában kezdi ismertetni. A művészettörténeti kutatásnál messzebbre kell visszanyúlni, egyrészt azért, mert a magyar föld korábbi művészetét a művészettörténet-tudománynak kell feldolgoznia, másrészt azért, mert a honfoglalás előtt hazánkban élt népek művészete feltehetően hatást gyakorolt a magyar nép művészetére. A magyarországi művészettörténetnek ezt a legkorábbi periódusát a IX. század közepével zárhatjuk le. Előtte az ősközösség, a rabszolgartatók és a prefeudális társadalmak művészete, utána a megkeresztelkedett és templomot építő szláv társadalom művészete kezdődik. A feudalizmus kezdete szorosan kapcsolódik az egyház megjelenéséhez, művészettörténeti vonatkozásban a templomok építéséhez. Hazánk területén a IX. század közepén a salzburgi térítés nyomán kezdődtek meg a monumentális egyházi építkezések a Dunántúlon. Ezzel egyidejűleg a IX. században jelentkezik a sztyeppei népek anyagában a magyarság jellegzetes díszítő-művészete. E két komponens együttélése és egymásra hatása belenyúlik a XI. századba. A magyar államalapítás sorsdöntő jelentőségű idejében tehát egymás mellett él a szláv örökség, a honfoglalók sajátos művészete és az egyházi építkezés és a művészet. Ez a három irányzat a XI. század utolsó harmadában egyesül, amikor a pécsi művészeti központban az itáliai elemek túlsúlya figyelhető meg. Ez a korszak III. Béla uralkodásának végéig tart. A III. Béla után induló gazdag fejlődés időbeli felső határát a XIII. század közepén lehet megvonni. Ekkor a gótikus stílus válik uralkodóvá és háttérbe szorul az előző korszakban uralkodó francia hatás. E periódus végét a XIV. század utolsó évtizede körül kell kitűzni. Ez időtől fogva a protorenaissance és a késői gótika együttélése határozza meg a magyarországi művészet képét egészen a XV. század közepéig, amikor a renaissance válik a vezető stílus áramlattá. E korszakon belül alaperiódusként illeszthető be Mátyás király uralkodása, amely a renaissance stílus tudatos megerősítését hozta magával. A korszak lezárása Buda elestéhez, 1541-hez kapcsolható, amely után, ha nem is szűnnek meg a megelőző korszakban uralkodó irányzatok, de mégis a megváltozott politikai-társadalmi körülmények között, teljesen új korszak kezdődik művészetünk történetében.

Dercsényi Dezső hozzászólásában ismertetett periodizáció nagyjában megfelel a közeljövőben megjelenő kétkötetes magyar művészettörténet középkori részének és mint ilyen, alkalmas arra, hogy kiindulásává váljék a részleteiben is kidolgozott és megvilágított periodizációnak.



NÉMETH LAJOS

a művészettörténeti tudományok kandidátusa hozzászólásában a művészet-történet és az esztétika kapcsolatával foglalkozott.

Vayer Lajos előadásában rámutatott arra, hogy művészettörténeiszek általánosságban húzódoznak az esztétikával való foglalkozástól. A húzódozás mélyén meg nem oldott módszertani kérdések is lappanganak, így az a kérdés, hogy lehet-e az esztétikának és a művészettörténetnek a módszerét komplexen használni, vagy pedig az esztétika feladata ott kezdődik, ahol a művészettörténeté végetért, tehát a magasabb fokú általánosításnál, vagy az anyag történeti feldolgozása sem képzelhető el az esztétikai általánosítás és értékelés nélkül? A kérdések megválaszolását nehezíti, hogy nemcsak a művészettörténet módszertani kérdései, hanem a marxista esztétika elméleti és módszertani kérdései sem tisztázódtak. Már a polgári tudomány felvetette az esztétika feladatára, jellegére s a többi tudományokhoz való viszonyára vonatkozó kérdéseket, amelyeket mind a mai napig nyitvahagytak. Megválaszolásuk nélkül nehéz a művészettörténeti tudományok és az esztétika kapcsolatának pontos meghatározása.

A gyakorlati művészettörténeti munkában egyre többen érzik, hogy a marxista igényű művészettörténetírásnak meg kell találnia a kapcsolatot az esztétikával. A művészettörténet egyrészt történettudomány, s mint ilyennek feladata feltárni a művészet eddig befutott útját a maga objektív valóságában és szükségszerűségében, másrészt, minthogy tárgya a társadalmi tudatformák közé tartozó művészet, tehát nem dolgozhat pusztán a történettudomány módszerével. A műalkotás az objektív valóság bizonyos összefüggéseinek, szükségszerűségének olyan sajátos tükrözése, amely mással nem helyettesíthető, ezeket a sajátos összefüggéseket pedig csak a műalkotás tartalmi és formai egységének az elemzésével, tehát a sajátosabb művészi problémák taglalásával ragadhatjuk meg. Az a művészettörténet, amelyik ezzel nem foglalkozik, tehát nem elemzi például a művészi formát, az lényegében megmarad a művelődéstörténet szintjén.

Befejezésül rámutatott arra, hogy az esztétika és a művészettörténet kapcsolatának tisztázásához a továbbiakban meg kell majd vizsgálni az úgynevezett alkalmazott esztétika fogalmát és problémáit.

SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY

a történettudomány kandidátusa a periodizáció kérdéseit az antik művészet-történet példájával világította meg. Bevezetőben rámutatott arra, hogy művészettörténetünkben elszakadt egymástól az anyaggal való közvetlen történeti foglalkozás és a teoretikus tevékenység, ami azt eredményezi, hogy a feldolgozó munkában az egyes művészettörténeiszek öntudatlanul alkalmazzák a különböző időben és utakon rájuk rakódott módszertani alapelveket anélkül, hogy végére járnának, nem mondanak-e ellent ezek az „intuitív” módon alkalmazott elvek munkájuk célkitűzésének. Az egyik ilyen fel nem vetett és nem tudatosított módszertani probléma a művészettörténeti periodizáció. A görög és római művészet történetének periodizációja különösen jó példa arra, hogy a korszakolás milyen szoros összefüggésben van egyrészt a tudomány anyagának, másrészt elméleti állásfoglalásának állapotával.

A görög művészet első periodizációja Winkelmanntól származik, aki a görög művészetet a következő öt periódusra osztotta: az első, a „régbbi

stílus" Pheidias-ig, a második a fennkölt stílus (Pheidias kora), harmadik a szép stílus kora Praxitelestől Nagy Sándorig, a negyedik az utánzás és a művészet hanyatlásának kora, az ötödik a görög művészet a rómaiak alatt. Ezt a periodizációt ma már tarthatatlannak érezzük, részben azért, mert az elmúlt két évszázad az antik művészetnek addig teljesen ismeretlen területeit tárta fel, másrészt azért, mert megváltoztak a korszakbeosztás elvi alapjai. Döntő jelentőségű volt annak felismerése, hogy a görög művészet történetének antik periodizációi közül Winkelmann azt a beosztást vette alapul, amely a késői görög klasszicizmus esztétikáján alapult, amely szerint minden, ami Pheidias előtt volt csak előzmény és minden, ami Lysippos után következett hanyatlás, egészen a késői klasszicizmus felvirágzásáig. Kiderült tehát, hogy Winkelmann periodizációja az antik művészettörténet egyik sajátos célkitűzésű irányzatán alapult, amely a maga idejében is szembenállt a más elveket valló korszakbeosztásokkal.

Winkelmann periodizációjának másik alapja saját esztétikai nézete volt, amely szerint az V. és IV. századi görög művészet utolérhetetlen, örökérvényű eszménykép.

A XIX. századi polgári művészettörténet lényegében nem sokat változtat a Winkelmann-féle beosztáson, amelyet csak az újabb ásatások anyagával egészített ki. A lényeges változások a XX. század elején jelentkeztek. A polgári művészettörténészek egy része konzervatív és eklektikus módon még ekkor is ragaszkodott a Winkelmann-féle beosztáshoz, mások viszont a periodizációt teljesen mechanikusan fogva fel, századokra osztották a művészet történetét és ezzel lényegében tagadták a történeti fejlődés lényegét. Ezek mellett azonban kísérletek történtek arra is, hogy a társadalmi fejlődés szempontját érvényesítsék a periodizációban. Wolters 1923-ban kiadott kézikönyvében a görög művészetet a történelem nagy korszakai szerint tagolja. Csubova szovjet művészettörténész a görög társadalom fejlődésének nagy korszakai szerint tárgyalja a görög művészet történetét. Ez a két periodizációs módszer kezd haladást jelent a megelőzőekéhez képest, mégsem tekinthető véglegesnek. Wolters a politikai történelem korszakait, Csubova pedig a társadalmi fejlődés korszakait mechanikusan viszik át a művészettörténetbe, elkerülve így a művészet sajátos fejlődésének döntő problémáit.

Az elmondottak alapján nyilvánvaló, hogy az egyes művészettörténészeknek a periodizáció kérdésében elfoglalt álláspontja nemcsak munkahipotézis, hanem a művészetről vallott egész felfogásuknak, közelebbről a művészet társadalmi funkciójára vonatkozó felfogásuknak a tükörképe. Az antik művészettörténet területén olyan periodizációs módszer kezd kialakulni, amely a művészetnek a társadalmi fejlődéssel való kapcsolatából indul ki s amely kezdi kiküszöbölni azokat a hiányokat, amelyek a társadalmi fejlődés korszakainak mechanikus alkalmazásából erednek.

#### WILHELM GIZELLA

a Történeti Képcsarnok tudományos munkatársa hozzászólásában a történeti ikonográfia módszertani kérdéseivel foglalkozott. A magyar történeti ikonográfia anyaga nagyobb hányadában művészileg csekély minőségű, megszólatatásához tehát nem elegendő a kizárólagos művészettörténeti módszer alkalmazása, hanem szükséges a történettudomány speciális szempontjainak érvényesítése is. Külön nehézséget jelent az, hogy a magyar történelmi ábrá-

zolások nagy részét külföldi mesterek készítették, műveik tehát csak másodlagos szemlélettel tükrözik a hazai eseményeket. Az ilyen alkotások vizsgálatánál mindig szem előtt kell tartani a művész helyzetét, saját magának, illetve az őt befolyásoló köröknek politikai állásfoglalását. Mindig meg kell nézni azt az adott történelmi pillanatot, amelyben a mű megszületett, és azt a tendenciát, amelyet segíteni, illetve illusztrálni volt hivatott. A történelmi ikonográfiában tehát a komplex módszer az anyag hiteles megszólaltatása érdekében nélkülözhetetlen.

#### FÜLEP LAJOS

levelező tag hozzászólásában rámutatott arra, hogy az addigi hozzászólások sok esetben elkerülték a felvetett kérdés lényegét, a különböző módszerek elvi alapjainak megvilágítását és kritikáját. A periodizáció kérdésénél például meg kell vizsgálni, hogy a különböző periodizációs rendszereket milyen módszerrel dolgozták ki és milyen módszerrel lehet azokat tökéletesíteni. Véleménye szerint a módszertani kérdések megközelítésének legeredményesebb módja a jelentékenyebb művészettörténelmi munkák kritikai vizsgálata abból a szempontból, hogy milyen módszerrel készültek és, hogy ez a módszer mennyiben segítette elő a történelmi materializmus szempontjainak érvényesítését a művészettörténetben. A magyar könyvek és tanulmányok vizsgálata mellett nagyon fontos lenne azoknak a külföldi művészettörténelmi munkáknak a kritikai vizsgálata is, amelyek többé-kevésbé a történelmi materializmus álláspontjára helyezkedtek. A kérdés teljes megvilágításához továbbá nélkülözhetetlen a művészettörténet klasszikusainak beható tanulmányozása annál is inkább, mert ezek — mint pl. Riegl, Dvořák, Wölfflin, Panovsky —, munkáikat világos és határozott elméleti és módszertani állásfoglalás alapján írták. Végül hangsúlyozta, hogy a módszertani vita csak akkor lehet eredményes, ha konkrét módszertani elemzésekből, nem pedig elvont megállapításokból vagy részletkérdések vizsgálatából indul ki.

#### BÉNYINÉ SUPKA MAGDOLNA

a Művészettörténelmi Dokumentációs Központ munkatársa felhívta a figyelmet a módszertani vita folyóiratok hasábjain való folytatásának szükségességére.

#### RADOCSEY DÉNES

a művészettörténelmi tudományok kandidátusa hozzászólásában áttekintést adott a felszabadulás utáni magyar művészettörténet módszerének fejlődéséről. Hangsúlyozta, hogy a módszer állandóan változik és változásai összefüggésben vannak a művészettörténet-tudomány feladataival, hagyományaival és fejlettségével. A felszabadulás előtti magyar művészettörténetet az jellemezte, hogy nem fordított elég gondot a történelmi feldolgozáshoz nélkülözhetetlen anyaggyűjtésre és forráskutatásra. Ezt a feladatot a legtöbb ország művészettörténete már régen elvégezte, míg nálunk csak a felszabadulás után merült fel megoldásának szükségessége. E feladatok sorában első helyen áll a műemléki topográfia elkészítése, amely jelenleg művészettörténet-tudományunk egyik központi munkája. Az anyaggyűjtő és rendszerező munka elterelte a figyelmet az

elméleti kérdésekről, amelyek nélkül pedig az anyag feldolgozása a későbbiekben nem valósítható meg. A művészettörténet dialektikus módszerének kialakulását gátolta továbbá a XX. kongresszus előtt eléggé elterjedt dogmatikus szemlélet is, amely a művészettörténetben elsősorban az idézgetés szokásában nyilvánult meg. Egyes művészettörténészek mechanikusan alkalmazott idézetekkel helyettesítették a történeti kérdések beható vizsgálatát. Ezeken a hibákon csak az őszinte és szabad bírálat és vitatkozás segíthet s ennek kibontakozásához a jelenlegi vita is hozzájárult.

#### WESETZKY VILMOS

a történettudomány kandidátusa hozzászólásában rámutatott arra, hogy milyen hasznos volt módszertani szempontból Szilágyi János György: Görög Művészet c. könyvének régebben történt megvitatása.

#### VAYER LAJOS

a hozzászólásokra adott *válaszában* kifejtette, hogy az elhangzott vita legfontosabb eredménye a módszertani kérdések első komoly felvetése és remélhetőleg tartós napirendre tűzése volt. A módszertannal való foglalkozás végeredményben nem más, mint a tudományos munka elméleti alapjainak fokozott tudatosítása. A metodika nem munkahipotézis, hanem valamilyen eszmeiség kifejezése, tehát elvi állásfoglalás. A módszertani problémák öncélúságára való hivatkozás, a módszertannal való foglalkozás elkerülése azt eredményezi, hogy a kutatók nem tudatosítják magukban saját elméleti állásfoglalásukat és így könnyen áldozatául esnek helytelen elméleteknek, vagy pedig a pozitívizmus színvonalán maradnak. Ebből a szempontból kiindulva az elhangzott vita hozott eredményeket, legfőképpen azzal, hogy felvetette a legfontosabb megoldandó kérdéseket.