

A művészettörténet mint az elméletalkotás motorja

Semper, Riegl, Lukács*

I. A PROBLÉMA

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

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

Másodszor: Az elméletalkotó művészettörténészek jellegzetes filozófiai-társadalomtudományi elméletek megszületésének mozgatói voltak, és ebben az értelemben átfogó *kultúra*fogalom megformálásához járultak hozzá. Vagyis egy több területen megnyilvánuló, de ezen felül összefüggő „kultúra” értelmezésé-

* Ez a szöveg a NKFIH PD 121426-es számú projektjének támogatásával valósult meg. A szöveg írása során az MTA Lendület Morál és Tudomány kutatócsoportjának tagja voltam, és a Magyar Művészeti Akadémia alkotói ösztöndíjában részesültem. A tanulmány első változata a Pécsi Akadémiai Bizottság által szervezett művészetfilozófiai konferencián, 2019. szeptember 26-án hangzott el. Hálával tartozom Barcsi Tamásnak a meghívásért, illetve Serégi Tamásnak az ott elhangzott megjegyzésekért. A szöveg végső változatának megfogalmazásában nagy segítségemre voltak a korábban Demeter Tamással és Markója Csillával folytatott beszélgetések, illetve a szöveg anonim bírálói által megfogalmazott észrevételek. Riegl Semper-értelmezésének újratárgyalása és Semper újbóli időszerűsége Moravánszky Ákos itt is hivatkozott, 2018-as könyve nyomán került az érdeklődésem homlokterébe.

nek elméletét segítették megalkotni. Így pedig művészet és tudomány viszonyának árnyalását is nagymértékben meghatározták.

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

Mannheim Károly tudásszociológiájának keletkezése szempontjából köztudott Alois Riegl „Kunstwollen”-elméletével folytatott dialógusának központi jelentősége (Wessely 1986; Iversen 2003; Tanner 2009; Versteegen 2012). Ennél viszont jóval érdekesebb az, ahogyan riegli vagy a Riegléhez hasonló gondolatok beépültek Lukács György *Heidelbergi művészetfilozófiájának* és korábbi műveinek szövegébe. Mindez pedig annak ellenére történt így, hogy – későbbi fejlemények tanúsága szerint – Lukács nem adott túl sokat bécsi kollégája elméletének használhatóságára. Ez a „beépülés” persze nem jelent pusztán hivatkozást. Lukács fontos megállapításai több ponton indulnak el a Riegl által is kijelölt irányban, anélkül, hogy ezt az irányvonalat világosan követte volna. Riegl gondolatmeneteinek közvetítésében, illetve a hasonló gondolatmenetekre való fogékonyság erősítésében viszont nyilvánvalóan szerepe volt.

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

Az egyik ilyen pont az, hogy bár mindketten kritikusak az utánzáselmélet esztétikai használhatósága tekintetében, de nyitottak mind a műalkotások előállításának vizsgálata, mind pedig a művész alkotásproblémái felé. A művész nem utánozza az őt környező világot, hanem felhasználja azt, vagy legalábbis sajátos módon viszonyul hozzá. Ehhez kapcsolódik a második: az így értett művészet jóval több helyzetben nyilvánul meg releváns módon, mint ahogyan azt első látásra gondolnánk. A műalkotások létrehozói ugyanis minden egyes korszakban alkottak maradandót, vagyis nem csak azokban a kiemelt periódusokban, amelyek egy diadalmas és hanyatláskorszakokban gondolkodó történetírás felől nyilvánvalóak lennének. Ennek egyszerű oka, hogy a művészet műfaji határai-

nak átrajzolásával több tér és lehetőség nyílik arra, hogy a minőségi termékeket azonosítsuk.¹ Ezért a művészettörténet tanulmányozásának is ki kell kitérnie a perspektíváit az általában vett emberi alkotásfolyamat sajátosságainak irányába.

Mannheim Károly korai, céltudatosan a bécsi iskola művészettörténeti folyóiratában elhelyezett tanulmánya (1921–1922/2000) és a világnézet fogalmát felhasználó interpretációelmélete ennek a szemléletmódnak az örököse. De ehhez kötődnek Lukács György ifjúkori művei is, egészen az 1923-ban megjelent, és nagyrészt magyarországi élményanyagra reflektáló *Történelem és osztálytudat* megjelenéséig bezárólag.² Lukács fő esztétikai problémái a forma és az esztétikai anyag kérdéskörei, a világnézet és – mint látni fogjuk – az alkotói akarat szintetikus szemléletű vizsgálata nélkül sokkal nehezebben érthetőek. Ugyanakkor kérdésfelvetései több ponton mutatnak párhuzamokat Riegl kérdésfelvetéseivel.

* * *

Ennek bizonyításához először sorra veszem a kései Lukács és az ehhez hasonló módon vélekedő Hauser Arnold néhány Riegl-kritikus megjegyzését. Ezek nyújtják a kontrasztját annak, amit jelent tanulmány állít. Illetve jól mutatják azt is, hogy a magyar művészetelmélet és esztétika ismert összefoglaló műveit olvasva miért nem merül fel nyomban Riegl szerepének újrapozicionálása ebben a hagyományban.

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

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

¹ Ebben a szellemben tekinti mind Semper, mind pedig Riegl az ipar- és építőművészetet a képzőművészetekkel egyenrangúnak. Mivel az építészet ráadásul olyan produktumok létrehozására irányul, amelyek a természetben nincsenek, ezért az építőművészek figyelmét teljes mértékben a természettel való versengés és nem annak utánzása köti le.

² Ennek értelmezéséhez lásd újabban Demeter 2019.

II. KLASSZIKUS JELLEMZÉSEK

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

Rieglnek a Semper-iskolával folytatott vitája, amely a maga idejében oly nagy port kavart fel, messzemenően céltalan és skolasztikus volt. Céltalan azért, mert a nagy technikai haladás sohasem hozhat többet létre, mint a művészet objektív és szubjektív feltételeit (itt nem kell még egyszer részletesen kitérnünk ennek olyan mozzanataira, mint a szabad idő kiharcolása, az anyag és a szerszámok fölötti uralom, a tervezett cél maradéktalan megvalósítását lehetővé tevő képesség stb.) Skolasztikus azért, mert a művészet „akarása”, amit Riegl mint valami adut vágott ki, éppenséggel semmit sem magyaráz meg, pusztán önállósult nevet akaszt rá arra a tényre, hogy az idő folyamán művészi ornamentika jött létre. (Lukács 1965. 323.)³

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

Hasonló módon közelíti meg a kérdést Hauser Arnold is két szövegében (1951/2014; 1958/1980). *A művészet és az irodalom társadalomtörténetének* első bekezdése és tulajdonképpeni kiindulópontja az aranykorról szóló legenda kritikája: a „legősibb” művészeti formák eddigi kutatása módszertanilag felettébb problematikus volt; ugyanakkor mindennek vannak másodlagos szociológiai tanulságai a kérdést tárgyaló elméletalkotó közösségekre vonatkoztatva. Hauser

³ Lukács ezt a véleményét valamivel lejjebb megismétli, és egyúttal meg is erősíti: „e vitát skolasztikusnak mondtuk. [...] a technikai genézissel kizárólagosan szembeállított »művészet akarása«, üres, történelmietlen és metafizikus fogalom, amely semmibe veszi a történelmi kölcsönhatásokat (azokat is, amelyek a technikával kapcsolatosak), és így a valódi fejlődés végeredményéhez önállósítva egy képzelt okot fűz.” (Uo. 341–342.)

szerint jelen kérdés tárgyalásának két fő módszertani irányvonala van. Mindkettő megegyezik abban, hogy a művészeti alkotás legkorábbi formáinak az alkotás *egyfajta* (és csak egyfajta) primer motivációját kell tükröznie. Ez a tarthatatlan, mert a művészet többféle motivációját megismerve hibás módszertani különbség Semper és Riegl irányvonalainak differenciájával írható le a legszemléletesebben:

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

Majd ennek jegyzetében teszi hozzá, hogy

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

Pár évvel később, 1958-ban már Hauser is óvatosabban fogalmaz. A levonható tanulságok szintjén megállapítható, hogy Riegl szinguláris szempontjának kialakulását az őt körülvevő idealista-spiritualista elméletalkotó közösség határozta meg. De nem volt ez másképpen a fejlődő természettudományok módszertani ethosza által meghatározott, pár évtizeddel idősebb Semperrel sem, aki tehát egy másik tudományos közösségben szocializálódott, és így egy másik uralkodó, de szintén egyoldalú módszertani elvhez nőtt hozzá.

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

Kicsivel lejjebb viszont már azt is kiemeli, hogy Rieglnek nagyon sokat köszönhetnek azok a kezdeményezések, amelyek egy-egy látszólag hanyatló kor (például a manierizmus) művészetét kívánták újraértékelni. Hiszen Riegl azal, hogy „meg akarta akadályozni, hogy egy korszakot kizárólag a következő korszakhoz vezető fokozatnak” tekintsenek, szembeszállt az „aranykor” és a

„hanyatlás” művészettörténeti tévkonceptusaival (181). Bár – teszi hozzá Hauser – azzal, hogy szemében az egyik, illetve másik stíluskorszak a „korspecifikus akarás” módszertana révén egyenértékűvé vált, Riegl mégiscsak letette a voksot a művészettörténelem egységes, értelmes fejlődése mellett, amelyet a hagyományos művészeti feladatok végrehajtása irányított. Vagyis, bár csúcs- és hanyatláskorszakokról beszélni művészettörténeti pallérozatlanságra vall, de mégis minden korszak ugyanannak a problémátörténeti ívnek (festészeti, szobrászati, építészeti problémák megoldásának története) a (koronként önálló akaratnak engedelmessé) részeként értelmezendő (183–185).

Teljes mértékben igaz, hogy sem Semper, sem Riegl nem választható el attól a tudományos közösségtől, amelyben szocializálódott. Viszont ha Riegl több szövegébe beleolvassuk, egyből nyilvánvalóvá válik, hogy annak szerzője az „aranykor” nehezen tisztázható, és csak szigorú módszertani elvekkel – ha egyáltalán – kutatható időszaka tekintetében mindig kritikus volt. Sőt, ha lehetett, mindig óva intett az ilyen jellegű témáktól. Ez az a téveszme, amelynek riegl előzményeit jobban elolvassuk, később Hauser is kihúzta a méregfogát.

Csak hogy Rieglnek az egységes problémátörténeti fejlődésbe vetett hite legalább ennyire kérdéses. A fejlődést teljesen tagadni ugyan értelmetlenség lenne (hiszen bizonyos alkotói módszerek, anyagmégmunkálási eljárások kétségtelenül professzionizálódtak). De annak szakadatlanágát kimondani, egyetlen problémátörténeti vonalra illeszthetőségét állítani egyszerűen helytelen (Riegl 1898/1998a. 235). Ahogyan azt sem lehet nyugodt szívvel kijelenteni, hogy számára a művészeti alkotások létrehozásának egy művészeti probléma megoldása lenne a döntő motivációja. Riegl komoly erőforrásokat mozgósított annak érdekében, hogy a művészetet motiváló többfajta alkotói célokat tárgyalja. A művészeket egyaránt meghatározzák használatra, díszítésre és képzetalkotásra, reprezentációra irányuló törekvéseik (Riegl 1897–1899/2017. 89–97, 249–250), de egyikről sem lehet biztosan kijelenteni, hogy melyik volt előbb (ugyanott 76, 92). Egyértelmű „aranykorról” álmodni már csak e miatt a többbosztatúság miatt is legalább annyira hiábavaló, mint egységes problémátörténeti katalógusról beszélni. Ha a művész meg is akar oldani problémákat, nem biztos, hogy a probléma, amelyet meg kíván oldani, művészeti probléma.

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

III. SEMPER ÉS RIEGL TUDOMÁNYOSSÁGIGÉNYÉNEK ROKONSÁGA

A gyakorlati esztétika fogalmának megalkotója, az építész és teoretikus Gottfried Semper művészetfelfogásának (Semper 1860) egyik fontos újdonsága volt, hogy a képzőművészetek és az építészet mellett a háziipart és az iparművészetet

is bevonta az általában vett művészet tárgyalásába;⁴ így már nem tekintett azokra úgy, mint egyfajta alsóbbrendű, nem a szép érdeknélkülisége által jellemzett alkotásformákra. Megfordította ezt a viszonyrendszert: minden művészet megértéséhez elengedhetetlen annak a fajta célszerűségnek a vizsgálata, amelyet az építészet és a háziipar esetében megfigyelhetünk. Ezzel Semper részben megszabadult az utánzás klasszikus esztétikai doktrínájának örökségétől, másrészt pedig ezzel a művészet történetével kapcsolatos vizsgálódások tudományosságigényét is szilárdabb alapokra kívánta helyezni. Az utánzás fogalma távolt állt attól, hogy egyeduralkodó legyen a művészetről való gondolkodás korabeli diskurzusában, az építészet és az iparművészet mint *nem utánzó művészetek*⁵ pedig nagyon jó referenciapontokat nyújtottak egy egységes művészetfelfogás csak részben neoklasszikus és csak részben „mimézisalapú” felfogásához.⁶

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

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

⁴ Semper szövegeiben a „gyakorlati esztétika” szinonimája a „stílustan” (*Stillehre*). Semper vonatkozó műveit mindig első kiadásaiak szerint hivatkozom.

⁵ Az építészet mint nem utánzó művészet szintén régebbi gondolat, amely már *Az ítélőerő kritikájában* (ÍK) is szerepet kapott (51. §): Az építészet, ellentétben a szobrászattal, olyan dolgok fogalmait közvetíti, amelyek csak a *művészet és nem a természet által* lehetségesek (Kant 1790/1997. 250). Keveset hangsúlyozzák, hogy az ÍK-ban Kant az építőművészet gyakorlati célszerűség által meghatározott esztétikájának körébe sorolja már a háziipart is: „[...] ide számíthatunk mindenféle háztartási felszerelést is [...], lévén az alkotásnak egy bizonyos használatra való megfelelése az, ami az építmény lényegét adja” (ugyanott).

⁶ Lásd ehhez Hvattum 2004. Ebben az interpretációban Semper úgy tűnik fel, mint a neoklasszikus utánzáselmélet olyan kritikusa, aki az arisztotelészi *miméziszész tész praxeósz* koncepciójához közelít (uo. 77–78). A művésznak a lehetséges és szükséges emberi cselekvéseket kell reprezentálnia, vagyis azokat, amelyek az embernek a környezetéhez való viszonyát mutatják fel. Ezt tükrözi vissza Semper elve is, amelyet az alábbi kérdésben és válaszban fogalmaz meg: „Legáltalánosabb felfogás szerint micsoda minden művészeti törekvés anyaga és tárgya? Úgy gondolom, hogy az ember az, környezetével és környezetéhez való minden viszonyában és kapcsolódásában [...]” (Semper 1869. 12.)

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

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

Technikai eszközök, egyéb anyagi feltételek, illetve az alkotást befolyásoló eszmék és ezek létrejötté mind a gyakorlati esztétika tárgyaláskörébe tartozik. A tudományosságigény kielégítése azonban nem érhető el csak a művészeti produktumok összetettségének, több faktor általi meghatározottságának megállapításával, hanem annak tisztázását is igényli, hogy ezek az összefoglaló, természettörvényekhez hasonlatos szabályszerűségek miben különböznek maguktól a természettörvényektől. Semper válasza határozott: ez a különbség az alkotó ember „szabad akaratában” (*freie Wille*) áll, amely együttműködik a „szabad akarat” kifejtésének azon egyéb körülményeivel, amelyeket a természettörvények írnak le.⁷ Szabad akaraton Semper itt mindig valamely alkotás létrehozására irányuló proaktív kezdeményezést ért:

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

Ehhez teszi hozzá azt a nem csekély jelentőségű megjegyzést, hogy

[e]bben egyébként a művészettörténet jelenségei megegyeznek az ember általános kultúrtörténetének jelenségeivel, amelyeknek az előbbieket alárendelt, de integráns részeit képezik (uo.).

⁷ Lásd ehhez újabban Hildebrand 2014. Semper a művészettanát a darwini leszármazás-elmélet szellemiségében fogant, de az alkotói akarat koncepciójával kiegészített, ezért önálló problémákkal és módszerekkel bíró elméletként látta. Vö. még Moravánszky 2018. 174.

Vagyis a művészettörténet mindig egy általános kultúrtörténet elválaszthatatlan része, és ennek teljességéhez járul hozzá. Ennek az általános kultúrtörténetnek pedig olyan törvényszerűségeket kell megállapítania, amelyek a különböző funkciókat betöltő műveket létrehozó ember proaktív kezdeményezéseinek az ezeket meghatározó környezeti feltételekkel való összefüggését domborítják ki. A környezeti feltételek itt a természeti környezet egyfajta kiterjesztett felfogását adják. A természeti környezet és a társadalmi környezet ebben az értelemben hasonlóképpen részt vesznek a szabad akaratát érvényesítő ember szükségszerűségeinek és lehetőségeinek kijelölésében (vö. még Semper 1869. 12, 14 skk.). A szabad akaratával élő, cselekvő ember pedig ezeket a feltételeket értékeli át akkor, amikor a természeti környezethez viszonyuló, azt sokszor átalakító alkotásokat hoz létre.

Ezeket tudva nem lenne nehéz Riegl Semper-értékeléseit részben ferdítőnek, vagy egyenesen alaptalannak tekinteni (főleg Riegl 1897–1899. 242; 1901a; 1901b. 243). Jobban szemügyre véve azonban kiderül, hogy Rieglnek tulajdonképpen nem annyira Semperrel, mint inkább Semper követőivel és értelmezőivel volt baja. Velük is főleg azért, mert a már láthatóan Semper által is csak az egyik faktorként kezelt technikai vagy anyagi (materiális) értéket jelentősen túlhangsúlyozták a művészet szemléletében. Vagyis azért, mert a művészeti alkotás faktorait az egyikre, a technikaira redukálták.

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

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

Saját koncepciójának önállóságát bizonyítandó és annak ellenpontozására azonban Riegl mégis skrupulusok nélkül használta Semper nevét, és az ehhez köthető „materialista” elméletet. A művészi „akarat” kérdésének fent említett szövegszerű felmerüléséről például szinte teljes mértékben hallgat,⁸ és azzal

⁸ Riegl egy már idézett hely folytatásában így fogalmaz: „Paradoxnak tűnhet, hogy a művészeti materialisták szélsőséges pártjának a gyakorló művészek között is vannak hívei. Ez bizonyára nem Gottfried Semper szellemében esett így, akitől mi sem állt volna távolabb, mint

sem vádolható, hogy nagyon részletekbe menően ismerte volna Semper írásait. Így tehát értelmezés kérdése, hogy mennyire tekinthető Riegl Semper jóhiszemű és a történeti hűséget előírányzó értelmezőjének. Főleg hogy főművében, a *Stylusban* (1860) Semper is elsősorban az építészet materiális-technikai feltételeit vette sorba, így ő sem könnyítette meg azok dolgát, akik annak előszavában foglalt többfaktorúságot igyekeztek művében viszontlátni.

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

A természettudományok fejlődése, az ezektől elkülönülő, konceptuális ismereteket szolgáltató humaniórák, illetve az erről szóló diskurzus egyre diverzifikáltabb módszertani felvetései mind arra készítették az igényesebb elméletírókat, hogy választ adjanak a kérdésre: hogyan lehetséges a művészetről szóló diskurzus mint tudomány? Ez jól követhető abban is, hogy míg Semper természettudományos hivatkozási tartományát elsősorban a darwini leszármazáselmélet modelljei jelölik ki, addig Riegl művei a kor egyik legjelentékenyebb tudományos megalapozás-vitája, az *ignorabimus-vita* gondolatait visszahangozzák és annak bizonyos következményeit hasznosítják.⁹ A művészetről szóló diskurzusnak abba az irányba kell elmozdulnia, amelyben világosan körvonalazható mondanivalója van. Azt az irányt pedig, amelyben mondanivalója nem ilyen világos, hanyagolnia kell. Világos irányt jelöl ki például annak a gondolatnak a vizsgálata, hogy az ember a történelem különböző korszakaiban a természettől jól megkülönböztethető kultúrát hozott létre maga körül.

hogy a szabadon alkotó művészetakarást egy lényegében mechanikus-materiális utánzási ösztönnel helyettesítse.” (uo. VII.) Későbbi szövegeiben (például 1901b. 249) viszont mégis inkább úgy érvel, hogy a művészetakarás koncepciója a semperi technika- és anyagközpontúság, valamint a kortárs pszichológiai emlékképzelmélettel szemben a harmadik módszertani utat képviseli és így garantálja a művészettörténet tudományosságát.

⁹ Például: „Hogy voltaképpen mi határozza meg ezt [a művészet létrehozására való] készíttést – a nyersanyag vagy a technika, a felhasználás célja vagy az emlékkép –, az számunkra legalábbis ismeretlen [az eredetiben: *ignoramus*, vagyis: „nem fogjuk tudni”], vagy talán mindörökre megismerhetetlen [az eredetiben: *ignorabimus*]; az egyetlen, ami biztosan tudott, a művészetakarás” (Riegl 1901/1998b. 249). A korabeli Bécs művészetkritikusai és -teoretikusai számára szintén nem volt ismeretlen úgy érvelni, hogy a művészetnek is vannak olyan mozzanatai, amelyekről „nem fogunk tudni”, ezért inkább ne foglalkozzunk velük, és egy „tudománynak egyáltalán nem árt, ha elismeri ismereteinek határait” (Thausing 1882. 1).

IV. RIEGL MŰVÉSZETKONCEPCIÓJÁNAK FEJLŐDÉSE

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

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

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

A vetélkedés lényege az, hogy az ember mindig azt adja vissza a természetből vagy annak ellenében, amit ebből vagy ennek ellenében látni szeretne. Azt azonban el kell ismerni, hogy a természet folyamatos referenciapont a művész számára, még ha mindig másképpen szeretné visszaadni.¹⁰ Itt jelenik meg először az a gondolat is, hogy ez a vetélkedés tulajdonképpen keretek közé van zárva, mert az ember – visszhangozva egyfajta „nem tudhatok róla” felfogást –

¹⁰ „A művészetsinálásban [az ember] elkerülhetetlenül természeti példaképekre van utalva: legyen az bár a szerves avagy a szervetlen természet. [...] Ennyiben igaza van azoknak, akik hangsúlyozzák, hogy a művészetsinálás soha nem is volt más, mint naturalista.” (1897–1899/2017. 251, vö. 1901/1989. 211. jegyzet.) A naturalizmus tehát egyszerűen annak a módnak a megnevezése, ahogyan az ember a természethez viszonyul. Ez a gondolat, hogy nemcsak a stílus, hanem annak természethez fűződő viszonya is történetileg változik, a Riegllel szemben mégoly kritikus Hausernél is elismerőleg jelenik meg (1958/1980. 185–186). Hauser szerint Rieglnek köszönhetjük azt a gondolatot, hogy „a művészettörténetben nem a természet visszaadásának különféle fokozatairól van szó, hanem e természetesség különböző fogalmairól” (uo.).

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

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

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

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

Az ember akarata mindenestül a világhoz fűződő viszonyának kielégítő megformálására irányul. A képzőművészeti szándék az embernek a dolgok érzékeléssel felfogható megjelenésével kapcsolatos viszonyát szabályozza: ebben kifejeződik az a mód, ahogyan az ember a dolgokat mindenkor megformálva vagy színezve akarja látni. [...] Ennek az akarásnak a jellege abban rejlik, amit (megint csak a szó legtágabb értelmében) a mindenkori világnézetnek nevezünk: a vallás, a filozófia, a tudomány, az állam és a jog is, amikor is az említett kifejezési formák közül az egyik rendszerint erősebbnek bizonyul az összes többinél. (Riegl 1901/1989. 215.)

Az idézett gondolat második fele ráadásul egy nem elhanyagolható tisztázással él. Ez a harmóniátörekvés (vagyis: bizonyos alkotásokban megmutatjuk, hogy a környezetünket hogyan szeretnénk viszontlátni) sokféleképpen juthat érvényre. Nemcsak a művészet, hanem a természettudomány, a vallás, a filozófia és a jog is

hasonló dologra törekszik, csak hogy a művészet műalkotásokba sűríti bele ezeket a reprezentációkat, míg a többi terület konceptuális, lélektani vagy kísérleti eszközökkel látja mindezt megvalósíthatónak. Egy kor világnézete mindig azzal a reprezentációs akaratot tükröző formával jellemezhető a legjobban, amely az adott korban uralkodó helyzetbe került. Vannak korok, amelyeknek az uralkodó világnézete természettudományos, jogtisztelő, művészi vagy éppen filozofikus.

Itt tér vissza a művészetről szóló diskurzus tudományosságigényének kérdése is. A művészettörténet módszertana kapcsán Riegl már régebben is igen reflektált eredményekre jutott. A művészettörténet nemcsak egy kutató-tényrögzítő, hanem elméletileg is tudatos diszciplína kell legyen. Sőt, Rieglről ki lehet jelenteni, hogy miközben egy forrásfeltáró-forráskritikai és egy világtörténeti perspektívában gondolkodó művészettörténet váltógazdaságáról beszélt, mégis inkább egy összehasonlító tudomány mellett foglalt állást (1898/1998a. 233).¹¹ Ennek a művészettudománynak az lenne a célja, hogy az egyes korszakokban ható okokat a más korszakokban ható okokkal összehasonlítsa, és így az alapvető, a művészet létrehozását befolyásoló októpusokat azonosítsa.

Ezen felül viszont még két elemmel egészül ki a koncepciója.

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

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

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

¹¹ Lásd még ehhez Reichenberger (2003) elemzését, aki egyenesen úgy tekint Rieglre, mint aki az egyetemes vagy világtörténeti (*universalgeschichtlich*) perspektívájú művészettörténet helyett egy összehasonlító művészettudományt kívánt felépíteni. Ennek alapja az egyes korszakokban ható uralkodó „értékek” azonosítása. Bár terminológiájában Riegl nem ennyire egyértelmű, de az értékelvűség összehasonlító vizsgálata tekintetében valóban nagyon hasonlókat mond.

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

Ha nemcsak a művészeteket vonjuk be a vizsgálódásunkba, hanem az emberi kultúra egyéb nagy területeinek valamelyikét – az államot, a vallást, a tudományt – is, akkor arra az eredményre jutunk, hogy e tartományokban is mindenütt az individualitás és a kollektív egység közötti viszonyról van szó. Ha pedig nyomon követjük azt, hogy adott népek adott korban a kultúra imént említett területein miként bontakoztatták ki akarásukat, akkor tévedhetetlenül bebizonyosodik: ez az irány ugyanannak a népnek az esetében végső soron mindig teljesen megegyezik az egyidejű művészetakarás irányával. Ha a kultúra ilyen, valamennyi területen megnyilvánuló akarását a „világnézet” névvel foglaljuk össze, akkor azt mondhatjuk, hogy a képzőművészetet ugyan nem a mindenkori kortárs világnézet határozza meg, de azzal teljesen párhuzamos úton halad. (Riegl 1901/1989b. 252.)

Mivel az uralkodó világnézet nem írja elő, hogy pontosan milyen alkotások szülessenek, csak annak csapásirányát jelöli ki, ezért mindig értelmezésfüggő, hogy az egyes műalkotásoknak az uralkodó világnézethez való viszonyát pontosan hogyan is határozzuk meg. A tudományos vizsgálat feladata, hogy ezeket a viszonyokat tisztázza. Egyébként pontosan ez az a gondolat, amely a későbbiekben oly fontossá vált Mannheim Károly önálló, világnézet-értelmezéssel kapcsolatos elmélete számára.¹² A világnézetek rekonstrukcióját éppen az teszi nehezzé, hogy jelentésszerű kulturális produktumok sokaságát kell egymással összehasonlítanunk. Ezek a produktumok mind „dokumentumok”, vagyis a szó eredeti latin értelme szerint mind „tanítanak” nekünk valamit a világnézetekről, amelyekkel a művészet, a jog, a filozófia vagy a természettudomány „párhuzamosan halad”, vagy amelyektől eltérni igyekszik.

¹² „Amikor Riegl többek között azt állítja, hogy a későrómai iparművészetben megjelenő negatív ornamentikában ugyanaz a művészetakarás rejlik, mint a korabeli építészetben, és olyannyira kiszélesíti a művészetakarás fogalmát, hogy megfelelőit még a korabeli filozófia jelenségeiben is kimutathatónak tartja, akkor arra ad példát, hogy hogy lehet valami dokumentumjelleggel adott” (Mannheim 1921–1922/2000. 35). Illetve: „[Riegl] a művészetakarást [...] úgyszólván világakarássá vagy kultúraakarássá szélesíti” (uo. 56). Ezek adják ugyanakkor az indíttatást Mannheim kritikai megjegyzéseire is: a kiterjesztett vizsgálat mindig körülményektől értelmezésre szorul, hiszen az egyes dokumentum-területekről származó eredmények csak az adott dokumentumterület felől érthetőek meg. Tehát másik dokumentumterületre való átvitelét mindig óvatosan kell kezelni ahhoz, hogy „ne álljunk meg a tudományosság felé vezető úton” (uo. 58).

V. A „KUTATÓ MŰVÉSZET” FOGALMA A MAGYAR
ESZMETÖRTÉNETBEN ÉS ÖSSZEFÜGGÉSE A MŰVÉSZETTÖRTÉNET
ELMÉLETALKOTÓ SZEREPÉVEL

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

A „kutató művészet” koncepciója, amelyet Kernstok Károly előadása és intuitív szövege kapcsán Lukács *Az utak elváltak* címen publikált szövege is méltatott,¹³ a művészet mint alapvető emberi kifejezésforma hagyományos problémái helyett a művészek alkotásproblémáira helyezi át a hangsúlyt. Lukács pedig mindezt úgy értelmezi, hogy rámutat: ilyenkor mindig az a tét, hogy a művészet milyen jelentése ad irányt az alkotó számára. A művészet mint jelentéshordozó tehát végeredményben még a művész alkotásproblémáinál is fontosabbá válik.¹⁴

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

A művész alkotásproblémáit – egyébként részben már a romantika kora óta – abban a kérdésben szokás megragadni, hogy mit is kell szem előtt tartania a művésznek akkor, amikor műalkotásokat hoz létre? Schlegel *Művészettana* óta lehetséges válasz az, hogy a művésznek a maga képességeitől független, külső

¹³ Röviden összefoglalva: létezik ideológiákat és társadalmi osztályokat kiszolgáló, ezekhez *alkalmazkodó* művészet; és létezik olyan, amely saját témáit és kifejezésformáit egymáshoz és nem külső szempontokhoz hangolja, és ebben az irányban kísérleteket végez, „kutat”. A kutatást itt érdemes szó szerint érteni: megtalálni a lehetőségeket, az újat, amely nem következik egyértelműen abból, amit addig tudtunk. Kernstok ennél többet nem kíván mondani, és nem kíván szólni a művészetről szóló diskurzus *tudományosságigényéről* sem. Az ilyen kérdéseket később Lukács a *Heidelbergi művészetfilozófiájában* és Fülep Lajos a *Magyar művészet* címen ismert tanulmányfolyam bevezetőjében (1916–1918/1974. 262) jóval szabatosabban és pontosabban vetették fel. *Az impresszionizmus kora utáni festészet mint kutatás képe* sokáig élt az ezzel kapcsolatos irodalomban (lásd például Lyka 1927/1961. 98).

¹⁴ Ez egyébként a Vasárnapi Körben találkozó művészetelmzésének egyik alapvető tanulsága is (lásd például Kettler 1987).

természet helyett saját intellektusának törvényeit kell elsődlegesnek tartania. Csak így sikerülhet neki ezt a soha ki nem zárható, teljesen le nem küzdhető természetet rekonfigurálnia, saját tehetsége szerint újraalkotnia.¹⁵

Ezzel szemben Lukács korabeli válasza, hogy a művészek alkotásproblémái végül is nem máshoz vezetnek, mint annak meghatározásához, hogy mi határozza meg a művészet tágabb értelemben vett jelentését. A művész legnagyobb alkotásproblémája az, hogy milyen értéket követve építse fel a maga művészetét. Ezért szilárd, egységes értékvilágot kell választania: a szubjektív vélemény- és szemlélet-kavalkáddal szemben a „lényeg” megragadását kell előíranyoznia. Vagyis a teljes világ jól felépített, gondosan szerkesztett, de legfőképpen kiegyensúlyozott képére kell törekednie, amely hasonlít a mindenre kiterjedő mérnöki leleménnyel átgondolt épülethez: „az új művészet architektonikus”, mondja Lukács az előadás egy pontján (1910. 284).

Ha az előző korok művészei számára *nem ez* volt irányadó, az nemcsak a művészeket minősíti, hanem azt a szélesebb értelemben vett kultúrát definiálja, amelynek keretei között ez a művészet létrejött. Az impresszionista festők kora így az impresszionizmus és a szubjektív értékek kora, míg a kutató művészeté a lényeg- és a rend keresésének időszaka,¹⁶ amely már nem határozható meg úgy, hogy válaszolunk a kérdésre, hogy milyen élményeket, milyen tartalmakat akart kifejezni a műalkotás. Csak úgy, ha felmutatjuk, hogy milyen értékek szerint ragadta meg azt, amit végül megragadott, vagyis hogy milyen értékválasztások voltak irányadóak az általa képviselt kifejezésformák számára.

¹⁵ „Csakhogy Arisztotelész hibásan az egész szépművészetek lényegét az utánzásba helyezte. Mi nem tagadjuk ugyan, hogy annak lenne egy utánzó eleme, de ez még nem teszi azt szépművészetté. Mindez sokkal inkább azon múlik, hogy az utánzottnak szellemünk törvényei szerint hogyan építjük át a fantázia cselekvése által és külső példakép nélkül.” (Schlegel 1801–1802/1989. 213.)

¹⁶ „Ma ismét rend után vágyunk a dolgok között. Őket meglátni és magunkból azt, ami igazán a miénk. Állandóságok után vágyódunk és tetteink megmérhetősége és állításaink egyértelműsége, ellenőrizhetősége után. Azután hogy értelme legyen minden dolgunknak, hogy következzen belőle valami, hogy kizárjon valamit. Értékelések után. Különbségeket tevésük után.” (Lukács 1910. 281.) Az új művészet mint rendkeresés, mint a kortesharcok elcsendesülése, mint az átfogó architektonikus szerkesztettség diskurzusa nem Lukács teljesen önálló gondolata. Hogyan arra már többen rámutattak: Lukács sokat köszönhet ifjúkori barátjának és gondolkodótársának, Popper Leónak, akitől persze nemcsak – sokszor hivatkozás nélkül – átvész bizonyos gondolatokat, hanem azokat terminológiaiailag feszelesebben és az érvelés menete szempontjából átláthatóbban prezentálja. (Vö. Markója 2006, főleg 270–272. Ez a cikk foglalja össze legjobban a Popper művészetelméleti jelentőségéről és Lukács szellemi fejlődésére tett hatásáról szóló terjedelmes és nem mindig könnyen értelmezhető szakirodalmat, amelyet itt hely hiányában sem kívánok részletesen ismertetni.) A vonatkozó Popper-szövegekhez lásd: Popper–Lukács 1993. A Galilei-körben zajlott vitáról Lukács és Popper leveleztek is (1910. január–február), azonban a kutató művészet fogalmát ezekben a levelekben együtt nem tárgyalták (lásd uo. 325–329). Az bizonyos, hogy Popper értékelte az „új magyar festők” stílusértésként felfogott „naturalizmusát”, illetve azt, ahogyan Kernstok művészeti ambícióinak „alulról” építkezve, tehát nem ismert művészeti példákban kiindulva próbált megfelelni (lásd például Popper–Lukács 1993. 204).

A kutató művészet kérdéséről szóló vita formális kereteit a Galilei-kör biztosította ugyan, de a helyzetet bonyolították azok a megszólalások, amelyek a kor sajtójában éppen ezekről a – bizonyos értelemben – formális keretek között zajlott vitákról referáltak.¹⁷ Ha eltekintünk az élelapok szintjén maradó hozzászólásoktól, akkor a békétlen vagy egyenesen cinikus kommentárok igazi érdekessége mégsem az, hogy ne mérték volna fel a vita tétjét.

Jaschik Álmos (1910)¹⁸ szövege ennek klasszikus példája. Legfontosabb ki-fogásait két gondolat köré lehet csoportosítani. Egyrészt, ha precízek akarunk lenni, akkor a Galilei-körben zajlott vita nem is volt vita, mert a jelenlevők leg-feljebb az alkalmazkodó művészet kritikájának hevességében nem értettek egyet. Egyébben nem volt közöttük nézeteltérés, így a számukra szakmailag nem feltétlenül hozzáférhető kérdések fölött elsiklottak.¹⁹ Másrészt mindany-nyan egyetértettek abban, hogy a naturalizmus kérdése időszerűtlen, és a mű-vészet soha nem is volt a természet utánzása. Hiszen az, hogy a természet mint olyan visszaadhatatlan, mindenki számára trivialitás, aki valaha próbált művészi alkotásokat előállítani, vagy primer módon ezekkel foglalkozik.²⁰

¹⁷ Kernstok előadása után már volt egy rövidebb eszmecsere. Ezt erősíti meg a *Pesti Hírlap* hírszerkesztőjének bejegyzése is (*Előadás a modern művészetéről*. 1910. január 12. 11; illetve *UE* 2. 275), amely Czigány Dezső és Polányi Károly felszólalásait emeli ki, illetve meghirdeti, hogy az ehhez kapcsolódó, csak a Kernstok-előadásnak szentelt „vita-ülés” 1910. január 16-án lesz, ugyancsak a Galilei-körben. A modern művészetéről szóló vita menetéről megemlékezik Csunderlik (2017), de a teljes jelenség vagy a Kernstok-előadás részletesebb leírása már kívül esik érdeklődési körén. Az ezzel kapcsolatos anyagokat legbővebben *UE* 2 közli.

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

¹⁸ Lásd még *UE* 2. 342–346.

¹⁹ „A nagyobbbrészt zsúrfiúkból és zsúrlányokból álló hívők tömege kéjsikolyokkal fogadta a felvilágosítást. A nem hívők, a kíváncsiak pedig meghökkenne konstatálták, hogy a felolvasás, mely határozottan okos, intelligens és tanulságos volt, a legcsekélyebb vonatkozásban sem állott azzal a bizonyos, hogy ne mondjuk inkriminált állítással [hogy a piktúra feladata: a »lényeg« ábrázolása], amelynek ez a felolvasás a következménye látszott lenni”, illetve: „Alighogy a felolvasásnak vége volt, megindult az ún. »vita«, amely más vitáktól egy lényeges pontban különbözött: itt minden szónok egy véleményen volt. Eltérő nézetek nem lévén, a vitatkozás egészen simán folyt le. Jogászok, bankhivatali könyvelők, magyar tanárok, újság-írók és másfajta »Schöngceistok« egész sora vonult fel a szószékre és tette a legkülönösebb kijelentéseket. Valahányan voltak, annyifelé beszéltek, de minthogy végül is igazat adtak a felolvasásnak, a közönség lelkesen megtapsolta őket.” (344.)

²⁰ „[...] ha csak a természet kopírozásáról volna szó, akkor minden festő igenis egyformán festene. [...] A természetet, úgy amint azt fizikai érzékelésünk segítségével látjuk, a legtöbb esetben lehetetlen művészi eszközök segítségével visszaadni. A természetben, a véletlenségek folytán rakásra halmozódnak a festőtietlenségek. Fizikai szemünkkel éles, kemény kontúrokat, kellemetlen színértékű foltokat látunk, zavaros, összehangolatlan diszharmóniát. A művészi látás azonban, feltalálva esetleg az ezekben az esetleges művészi lényegét, változtat a

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

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

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

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

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

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

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

fizikai nyerseségen és tudatosan lágyít szilvetteket, tudatosan fokoz le színeket, tónusokat.” (Uo. 345–346.)

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

A szubjektivitás túltengése, a szubjektivista szemlélet, valamint a pszichológiai diszpozíciók elsőbbsége helyett a stabil, állandó értékek keresése teljesen legitim szempont. A túlsordult szubjektivizmus háttere előtt pedig az arra adott legérthetőbb válaszreakció. De ez a válaszreakció, érvel Lengyel, csak teoretikus szinten értelmezhető jól. Ha a festészet mesterségbeli és szociológiai kérdései felől szemléljük a problémát, akkor már korántsem olyan világos, hogy a rendkeresés, a lényegi vonások kiemelése, vagy a festők lényegkereső alkotásmódja mit is jelent. Ahogyan Jaschik is tette, Lengyel is kiemeli, hogy bár vitatkozhatunk a művészet természetűségéről, de igazság szerint a művészek mindig aszerint vették igénybe a természetet, amennyire arra specifikus céljaik szempontjából szükségük volt.

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

A művészeket sohasem az mozgatta, hogy elődeikhez képest inkább vagy kevésbé hű képet alkossanak a természeti valóságról. Vagyis: a művészek számára szinte evidencia, hogy a naturalizmus olyan probléma, amelynek alkotásproblémáikhoz vajmi kevés köze van. A természethez mindig különbözőképpen viszonyultak, de azt nem másolták.²¹ Annál jelentősebb viszont az, hogy egy bizonyosfajta művészetet egy adott közösség milyen mértékben tud fogyasztani és értékelni; illetve az, hogy egy bizonyos társadalom bizonyos történelmi körülmények között milyen lehetőségeket biztosít a művészet kibontakozásához.

Ezeket a szempontokat követve viszont igen nehezen megragadható az az irány, amelybe a Lukács által is jellemzett új kor festészete tart. Egyrészt azért, mert az impresszionizmus festészetének nem volt akkora közönsége, illetve nem volt annyira elterjedt, hogy abból egy egész társadalom képére tudnánk

²¹ Megállapíthatjuk, hogy a Galilei-kör vitájának egyik kulcstétele volt a gondolat, miszerint a művészetet a „természet másolása” helyett a „természethez való viszonyulásnak” kell tekinteni. A napi sajtó ugyanúgy visszhangozta (Vö. *UE* 2. 299–300), mint a kortársak. Hauser egy korai kritikájában egyenesen úgy fogalmazott, hogy „így fejlődés sem létezhet a természet »igazi« megismerése felé, mert minden korban és minden festőnek más a természet és így az *igaznak* vélt felismerés” (2017. 118). Egyébiránt ez az első megjelenése annak a koncepciónak, amelyhez Hauser végig hű maradt: a művészettörténet nem a művészi problémák megoldásának fejlődéstörténete.

következtetni.²² Másrészt pedig azért, mert a „lényegkeresőként” jellemzett, de a maradandóra, a jellegzetesre irányuló, úgynevezett kutató művészet is akkor tudna igazán túlzások és kényszeredetten túlértékelt próbálkozások után egyensúlyi helyzetbe kerülni, ha kellő mennyiségű felületet kapna attól a társadalomtól, amelynek bizonyos irányvonalait tükrözi. Mivel a Kernstok kapcsán tárgyalt művészcsoporthoz még nem kapott ilyen mennyiségű és méretű felületet – érvel Lengyel –, ezért a művészetük jelentőségéről szóló diskurzusnak is óvatosabb következtetéseket kellene forgalmaznia az ennek keretében szolgáló társadalomról.²³

Bár a két megszólaló szerint Lukács Kernstok-értelmezése inkább szól egy számára kívánatos társadalom előhírnökének tekintett festőről, mint egy nagyobb társadalmi alapot felmutató progresszív festészeti dokumentumairól, számunkra itt nem is ez a legfontosabb. Hanem az, hogy a művészeti fejlődés és a társadalmi igények összefüggő és koronként változó faktorairól beszélnek. Sőt, mindkét említett kritikus a természethez fűződő viszony koronkénti változásairól és nem a természet reprezentációjának ősrégi művészeti feladatáról beszél. Mi több, a művészek, a megrendelők és a fogyasztók közötti világnézeti egység szükségességéről, illetve egy másik világnézettel való felváltásának lehetőségéről is megegyezik a véleményük. Nem véletlen az sem, hogy a művészet régi problémáiról a művész alkotás- és értékproblémáira áthelyezett hangsúly tekintetében sincs nézeteltérés Lukács és kritikusai között. Legfeljebb abban, hogy ezzel az elméleti apparátussal mit is lehet pontosan kezdeni.

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

Habár az egyéneken túlmutató világnézet ideális voltától és az ezzel összefüggő idealizmus képétől Lukács többször igyekezett szabadulni, az értékválasztás előíró, normatív szerepe a továbbiakban is fontos maradt számára. Az esztétika mint a választott értékeken alapuló diskurzus képe meghatározóvá vált számára. Ez egészen világosan következett abból, ahogyan az esztétika önállóságának biztosíthatóságát már nem a művészet időtlen problémáinak

²² „A magyar impresszionista művészet [...] a fejlődés meglehetősen magas csúcsára jutott el ugyan, de ahhoz, hogy kiéltnék legyen nevezhető, hiányzik belőle egy nagyon fontos tényező. A befogadottság hiányzik.” (Lengyel 1910. 444.)

²³ Különösképpen Lengyel 1910. 450–451.

(például a természetutánzás elsődlegessége) és ezek befogadásának tárgyalásában látta. Hanem a hangsúlyt a művészetnek a művész alkotásproblémáin keresztül látott jelentésére helyezte át, vagyis arra a kérdésre, hogy a kultúra összefolyamatában művészek miért és hogyan hoztak létre műalkotásokat. A *Heidelbergi művészetfilozófia* félreértés-koncepciója ennek világos példája.²⁴ A művészi alkotásproblémák tárgyalásának része az is, hogy a közönség a művészi szándékot folyamatosan félreérti. Ezért egyre fontosabb a *mű* létrejöttének tágabb kontextusát megismerni, mint annak meg nem értettségét egy klasszikus probléma hiányos megoldásának egyszerű diagnózisára visszavezetni. A mű létrejöttét meghatározó értékválasztások feltárása tehát olyan etikai dimenziót ad a művészettről szóló diskurzusnak, amely jócskán túlmutat a művészettörténet elméletén, a művészet mint naturalizmus vagy kreativitás felfogásán, de éppúgy a szép és fenséges fogalmait tárgyaló normatív esztétikákon is.

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

VI. RIEGL-MOTÍVUMOK LUKÁCSNÁL

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

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

²⁴ Gyakran kiemelik – ahogyan maga Lukács is elismeri –, hogy ez a félreértés-elmélet szintén Popper Leó hatását tükrözi (Hévízi 1994). Társaik gondolatainak felhasználása azok világos idézése nélkül (hogy ne nevezzük plágiumnak), visszatérő vád-toposz a Vasárnapi Kör későbbi tagjai és a hozzájuk kapcsolódó gondolkodók számára: Lukács másolta Poppert, Hauser másolta Lukácsot, majd ismét másolta Lukácsot – és ezen keresztül Poppert, Mannheim másolta Lukácsot, Hauser másolta Mannheimet (vö. ezekhez például Vezér 2004. 110). Tanulságos munka lenne mindezen intellektuális eltulajdonítások kontextusát alaposabban feltérképezni.

don), ha egy korszak vagy egy alakzat stb. individualitása, egyedisége ezeknek a struktúraformáknak a sajátosságában áll, bennük és általuk lelhető fel, és mutatható ki. (Lukács 1923/1971. 426.)

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

(1) *A modern dráma fejlődésének történetében* Lukács kiemeli az „akarat” központi szerepét a dráma anyagának értelmezhetőségében. A dráma anyaga „az emberek közötti megtörténés” (Lukács 1978. 30), amely igen jelentős mértékben különbözik az embert környező világtól, vagyis az embert körülvevő természettől (ez alatt egy tág értelemben vett, részben naturális, részben szociális „természetet” értve). Az ember harcol ezekkel a körülményekkel, illetve arra irányul, hogy ezeket a feltételeket valahogyan átalakítsa. Ha nincs határozott cél, amelyre törekedhetne (példának okáért: harmóniára, elégedettségre), akkor harcolnia sem érdemes. Ugyanakkor az anyagi természettel vagy az istenségek erejével harcolni igazából nem is tud, mert a küzdelem egyenlőtlen (uo. 35). Ilyenkor, adekvát képességek hiányában, akarhatja ezeknek a feltételeknek az átalakítását, de előbb-utóbb be kell látnia küzdelmének hiábavalóságát. Az emberek közötti viszonyok mégis a változásra irányuló akaratton keresztül tanulmányozhatóak a legtermékenyebben, és nem a szubjektív érzelmek vagy pedig a természetben megfigyelhető törvényszerűségek megfigyelésén keresztül. Az érzelmek bizonytalanok és változnak. A formálásra, átalakításra törő akarat pedig sohasem tud megbirkózni a természetben talált törvényszerűségekkel, legfeljebb alkalmazkodni tud azokhoz, vagyis a cselekvő személy be tudja látni, hogy az akarat egy adott ponton túl áthatolhatatlan falakba ütközik:

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

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

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

A dráma tehát nem is lenne alkalmas olyan konfliktusok, olyasfajta ellenállás ellen vívott küzdelem visszaadására, amelyeket megnyerni – éppen természeti törvényszerűségei miatt is – lehetetlen. Az ember alkotta világ konfliktusai azonban pontosan olyanok, hogy azokra sem az érzelmek mozgékonyága, sem pedig a természettörvények rugalmatlansága nem jellemző.

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

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

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

Az idézet meglehetősen összetett. Megjelenik benne többek között az a tézis, hogy Semper és Riegl hasonló elméletalkotói irányban hatottak: nem elégedtek meg a művészet olyan felfogásával, amely azt kérdezi, hogy mit fejez ki a művészet, és ennek befogadói ezt hogyan tudják a művész előadasmódjának receptálása közben dekódolni. Semper és Riegl tehát ugyanúgy a recepció folyamatát

hirdető esztétikákkal szemben foglalt állást. Még ha nem is explicit módon, de mindketten a művészet sajtószertűségének kérdését tették fel: hogyan tud a művészet önálló értéket létrehozni, miközben mindez egy nyilvánvalóan komplex természeti és társadalmi környezetben valósul meg.

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

Tehát Popper közel kerül ahhoz, hogy egy Semper és Riegl törekvéseinek irányába haladó, de azokat egy tágabb esztétikai perspektíva felé megnyitó elméletet valósítson meg. Ez azért is fontos Lukács számára, mert az előzőekben méltatott Riegl életműve ugyanakkor egy nem befejezett, de Lukács által is folytatni kívánt projektum egyik köztes állomása volt. Annak a tendenciának a képviselője, amely bár megpróbált leszámolni a művészet mint a művet inspiráló élményvalóság kifejezésének dogmájával, de még nem jutott el oda, hogy az esztétikai érték önállóságát biztosító félreértés-koncepciót megfogalmazza, és a mű egyszerűségét meghagyó, *nem fogalmi* eszközöket használó formanyelv központi szerepére ráébredjen.

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

[H]ogyan magyarázható a művészet történeti hatékonyságának ténye? hogyan lehet megérteni, hogy egy korszak valamennyi megnyilatkozását egy és ugyanaz a művelődéstörténeti szellem hatja át, hogy emberek anélkül, hogy eltalálnák és megértenék a művészi akarást, úgy érzik, ők maguk fejeződnek ki a művekben? (1975. 46.)²⁵

²⁵ Lásd még: „Bármilyen szigorúan elválaszthatóak is egymástól az egyes, önmagukban vett műfajok és – egy ilyen szakaszon belül – a különféle történetfilozófiai korszaktípusok, e szakaszoknak mégis esztétikailag pontosan konkretizálható, bár alapjában irracionális értelme van. A görög szobrászatban, tragédiában vagy építészetben kimutathatóak olyan formai szerkezetek, amelyek ezeket épp kompozicionálisan egységes módon megkülönböztetik például a reneszánsz szobrászattól, tragédiától és építészettől. [...] Anélkül, hogy a műfajok, vagy a történetfilozófiai típusok különválasztását felszámolnánk, itt a műalkotások végső elemeinek

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

Majd később arról beszél, hogy a művész tulajdonképpen csak reprezentálja a környezetét, felhasználja azt. Egy olyan fiktív univerzumot hoz létre mindezzel párhuzamosan, amelyet csak a művész invenciója és környezete interakciójának vizsgálatával tudunk megérteni. Vagyis a művészek

valamely jelenség ábrázolhatóságának azokat az oldalait, amelyek valamely kifejezés-intenzitás vonalába esnek, úgy tekintik, mint amelyek maguknak a dolgoknak immanens, de a természetben sohasem megvalósuló tendenciái, és e – fiktív – saját fejlődésvonaluk tekintetében felülmúlják a természetet (Lukács 1975. 239).

Ennek köszönhetően vonja le később a következtetést, hogy a művek létrehozásán munkálkodó akarat tulajdonképpen mindig valamilyen kiterjesztett külső természeti (tehát akár társas, társadalmi) összefüggés feldolgozására, valamilyen nézőpontból való láttatására törekszik. Ezért ebben az értelemben mindig „naturalista”:²⁶

A művész fenomenológiai akarata naturalista; a természetben megtalálni és abból csupán kiemelni vélt egyes alak legfelfokozottabb, szerves intenzitására törekszik (uo. 241).

* * *

olyan egyszeri fogalmi adódnak (pl. mozgás, szenvedély), amelyek ugyanilyen egyszeri viszonyfogalmakat követelnek meg köztük (pl. egyensúly).” (Uo. 243.)

²⁶ Nagyon hasonló dolgot mondott egy feljegyzésében Popper Leó is, aki minden stílus szubjektív feltételeként az alkotó „naturalizmusra” irányuló akaratát jellemezte, amelyet (pontosabban: a természetet) azután saját elképzelése szerint alakít majd át (pontosabban aszerint: *ahogyan azt ő látja*): „<Man muss den Naturalismus wollen u. den Stil zu haben> Jeder grosse Styl (im ersten Zustand) ist subjectiv gesehen naturalistisch. Der Styl liegt sosehr im Blut dass der Maler in seinem Gefühl ganz davon abstrahieren kann u. findet er nun mal *was er sieht* (Cézanne, Rodin[,] Chardin[,] Matisse[,] Kernstock).” (Popper–Lukács 1993. 209.)

Lásd még ehhez Popper egy korábbi feljegyzését is (uo. 201), amelyben azt említi, hogy a művész ellenállást (*Widerstand*) fejt ki a természettel szemben. A Kernstock Károly előadása kapcsán kialakult vitában elhangzottak ismeretében persze elég nehéz amellettt érvelni, hogy a koronként változó természetfelfogás gondolata akár Popper, akár Lukács eredeti nézete lett volna. A gondolat viszont legkevesebb közös Popper és Lukács számára, és éppúgy az is bizonyos, hogy Lukács azt egy tágabb kontextusban, és egy kidolgozott mű keretein belül tudta prezentálni.

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

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

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

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

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

VI. KÖVETKEZTETÉSEK: MŰVÉSZETTÖRTÉNET MINT KULTÚRAELMÉLET

Lukács gondolatainak Riegl gondolataival való párhuzamát éppen azért érdemes kiemelni, mert az jól mutatja, hogy az első világháború előtt milyen elméleti érzékenységek jelentek meg a magyar írástudók egy csoportjánál, illetve hogy ezek az érzékenységek mennyire éreztették hatásukat az adott kor keretein túl is.

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

A művészettörténet tehát nem csak abban az értelemben „motorja” az elméletalkotásnak, hogy felgyorsítja a saját praxisában felmerülő strukturális és módszertani kérdésekről szóló diskurzus kialakulását, majd igyekszik azt fenn

is tartani. Vagyis nem csak arról van szó, hogy a művészettörténész gondol valamit arról, amit csinál; majd folyamatossá teszi ezt a gondolkodói tevékenységet.

A művészettörténet még csak nem is csupán arra motivál, hogy feltárjuk a „művészi alkotásfolyamat” általános jellemzőit. Hanem abba az irányba tart, ahol a „művészet [már] nem [vagy: már nem csak] a művészettörténet tárgya” (vö. Szilágyi 1989. 262), hanem egy általános kultúraelméleté. Ahol már az emberi kultúra létrehozásának, a kultúrateremtő aktivitás indokainak és összefüggéseinek a feltárása a cél. Hogy ezek túlnyomórészt szociális, hangulati-esztétikai, praktikus-materialisztikus természetűek (vagy ezek ötvözetét helyezik előtérbe), az attól is függ, hogy a részben mindegyikből építkező elméletíró és annak közössége milyen alapvető értékek mellett kötelezte el magát. Nem volt mindenki ugyanúgy érzékeny a „miért?” metafizikai kérdésére (ahogyan Lukács és maga Riegl is bizonyos fokon az volt). Ahogyan nem is helyezte mindenkinek az alkotás területeinek összefüggésére a hangsúlyt (mint például Mannheim).

Az viszont világosnak tűnik, hogy individualitás és közösség Rieglnél premier plánba került viszonya egyfajta módszertani értelemben irányadó volt az egyébként gyakran változó diszciplináris szempontok szerint eljáró elméletírók számára. Riegl célja, a koronként eltérő értékválasztásokat feltáró és az ennek alapján megvalósítható, a normatív aspektust új alapokra helyező diskurzus kialakítása döntő volt több kortársa számára is. Az, aki az általában vett kultúra egészét meghatározó, az egyén által választott és a közösség által vallott értékek iránt érdeklődött, biztos fogódzót talált a művészet egy olyan felfogásában, amely túlmutatott annak naturalista, realista vagy éppen az értelemben fejlődéselvű, a természethűség vagy a realizmus tökéletesítésére irányuló koncepcióján. A 20. század elején szocializálódott magyar elméletírók egy része pontosan ebbe az irányba haladt. De nem kell sokat keresnünk azokat a szellemtörténet két világháború közötti iskolái által meghatározott művészettörténészeket sem, akiknek a munkásságát hasonló koncepcionális és módszertani egészítés jellemezte. Egyvalami egészen biztos: az átfogó kultúraegész perspektívája iskolától és politikai-világnézeti beállítottságtól függetlenül nyitott volt a magyar elméletírók egy jelentős része számára.^{27,28} Ehhez pedig termékeny talajra találtak

²⁷ Kállai Ernő könyve (1926/1990) sajátosan kultúr-morfológiai nézőpontot érvényesít. Ugyanakkor annak módszertani íve rendkívül hasonló az itt előadottakéhoz: a kortárs művészettörténeti vizsgálódás támpontokat nyújt ahhoz, hogy a művész-egyéniségeket egy azokat „közös determináló társadalmi és nemzeti foglalathoz” kösse (7). Ebben az értelemben a képzőművészeti alkotásfolyamat vizsgálata egy átfogó kultúraegész sajátosságairól tanít valamit.

²⁸ Egy másik tanulmány témáját kellene képeznie annak az ellentétes irányú, de hasonló tartalmú tendenciának, amely a két világháború közötti magyar művészettörténetből rekonstruálható. Az ellentétes irány azt jelenti, hogy itt nem a művészettörténet-írás *felől*, hanem a művészettörténet-írás *felé* ható elméletalkotói törekvéssel találkozunk. Szekfű Gyula fejtette ki a „politikai” fókuszú történetírásról szóló szövegében (1931), hogy annak korrektívuma mindig valamilyen egészséges, a „társadalmi, gazdasági, kulturális” (444) jelenségeket összefüggésében látó szemlélet, amely nem elégszik meg csak egyfajta (az államisághoz vagy a

abban a művészetelméletben, amely a 19. század második felében gyökerezett, de a bécsi művészettörténeti iskola első generációján keresztül a 20. század első felében több helyen érvényre jutott. Ezek a művészetben a kultúrát létrehozó általános emberi motivációk egyik és kétségtelenül értelmezést igénylő megnyilvánulási formáját látták.

Lukács, Mannheim vagy éppen Hauser elméletalkotói érzékenységei tehát nemcsak azért fontosak, hogy saját fejlődésüket példázzák és összefüggéseiket demonstrálják, hanem azért is, mert egy a magyarországi műveltség keretei között hosszú ideig jelen lévő kulturális egységszemlélet feltűnését és megállapodását mutatják fel.

A tanulmány elején említettem, hogy gyümölcözőz lehet Semper és Riegl elméletét hasonló motivációik felől egyben, egységben látni. Ezek a gyümölcsök akkor érnek be, amikor látjuk, hogy ezek a széles körben érvényre jutott motivációk egymástól eltérő karakterű elmélezeseket és történészeket egyaránt inspiráltak arra, hogy a kultúrát a legkülönbözőbb emberi alkotások egy adott korban nagy részben egységes, de mindig értelmezést igénylő foglalatoként lássák.

IRODALOM

- UE 2 TÍMÁR Árpád (szerk.) 2009. „Az utak elváltak.” *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény. 2. kötet: 1909–1910.* Pécs–Budapest, Janus Pannonius Múzeum – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.
- Ballantyne, Andrew 2001. Space, Grace, and Stylistic Conformity: 'Spätromische Kunstindustrie' and Architecture. In Richard Woodfield (szerk.) *Framing Formalism. Riegl's Work.* Amsterdam, G+B Arts International. 83–106.
- Bíró József 1935/2002. *Magyar művészet és erdélyi művészet.* Székelyudvarhely, Litera.
- Csunderlik Péter 2017. *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták. A Galilei Kör története (1908–1919).* Budapest, Napvilág.
- Demeter Tamás 2019. Az állam két illiberális koncepciója. Szekfű és Lukács 1920-ban. In Szalai Zoltán – Orbán Balázs (szerk.) *Ezer éve Európa közepén: A magyar állam életrajza.* Budapest, Mathias Corvinus Collegium. 245–269.
- Fülep Lajos 1916–1918/1974. Magyar művészet és európai művészet. In uő: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikk, tanulmányok.* Budapest, Magvető. 1. kötet. 255–276.
- Genthon István 1935. *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig.* Budapest, Magyar Szemle Társaság.
- Hauser Arnold 1958/1980. *A művészettörténet filozófiája.* Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat.
- Hauser Arnold 1951/2014. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete.* 3. kiadás. Budapest, Arktisz–Artmagazin.

joghoz kapcsolódó) tényekből levonható következtetésekkel. Ezt az egészes szemléletet érvényesítik azok, akik a művészetet csak egy átfogó kulturális-társadalmi közegben látják értelmesen tárgyalhatónak. Lásd ehhez Genthon 1935. 276; illetve Bíró 1935/2002. 28–29.

- Hauser Arnold 1911/2017. Festői problémák. Fényes Adolf kiállítása az Ernst Múzeumban. In *Hauser Arnold okvasókönyv* (= *Enigma* 91). Budapest. 118–120; 130.
- Hévízi Ottó 1994. A félreértés aspektusai. Megjegyzések Popper Leó esztétikájáról. *Alföld*. 45/12. 50–56.
- Hildebrand, Sonja 2014. Concepts of Creation: Historiography and Design in Gottfried Semper. *Journal of Art Historiography*. 11. szám.
- Hvattum, Mari 2004. *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Iversen, Margaret 2003. *Alois Riegl. Art History and Theory*. Cambridge/MA, MIT Press.
- Jaschik Álmos 1910. A lényeg. *Rajzoktatás*. 13/2. 47–54.
- Kállai Ernő 1926/1990. *Új magyar piktúra*. Budapest, Gondolat.
- Kant, Immanuel 1790/1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- Kettler, David 1987. The Romance of Modernism. Review-Essay of 'George Lukács and His Generation' by Mary Gluck. *Canadian Journal of Sociology*. 1986–1987/Winter. 443–455.
- Lengyel Géza 1910. A festő mestersége. *Husadik Század*. 11/4. 444–451. (Újraközlés: *UE* 2. 389–394.)
- Lukács György 1910. Az utak elváltak. In uő: *Ifjúkori művek*. 280–286. Eredetileg: *Nyugat*. 1910/I. 190–193. (Újraközlés: *UE* 2.)
- Lukács György 1965. *Az esztétikum sajátossága*. 1. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Lukács György 1923/1971. *Történelem és osztálytudat*. Szerk. Vajda Mihály. Budapest, Magvető.
- Lukács György 1913/1975. Heidelbergi művészettudományfilozófia. In uő: *Heidelbergi művészettudományfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető. 13–278.
- Lukács György 1977. *Ifjúkori művek. 1902–1918*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Magvető.
- Lukács György 1978. *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Budapest.
- Lukács György 1981. *Levelezése. 1902–1917*. Szerk. Fekete Éva – Karádi Éva. Budapest, Magvető.
- Lyka Károly 1927/1971. Újabb festészeti irányok. In uő: *Kis könyv a művészetről*. 7. kiadás. Budapest, Corvina. 93–99. [A jelen tanulmányban idézett szöveg a harmadik kiadástól kezdve.]
- Mannheim Károly 1921–1922/2000. Adalékok a világnézet-értelmezés elméletéhez. In uő: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Budapest, Osiris. 7–65.
- Markója Csilla 2006. Popper Leó (1886–1911). In Markója–Bardoly (szerk.) „*Emberék és nem frakkok*.” *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai*. 2. kötet. Budapest (= *Enigma* 48). 263–284.
- Moravánszky Ákos 2018. *Stoffwechsel*. Materialverwandlung in der Architektur. Basel, Birkhäuser.
- Panofsky, Erwin 1920/1984. A „Kunstwollen” fogalma. In uő: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Budapest, Gondolat. 17–32.
- Pinotti, Andrea 2017. Ist Kunst Sprache? Riegl und die Bildgrammatik. Einführung. In Riegl 2017. XIII–LXVIII.
- Popper Leó – Lukács György 1993. *Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Szerk. Hévízi Ottó és Tímár Árpád. Archivumi Füzetek 11. Budapest, MTA Lukács Archívum – T-Twins.
- Reichenberger, Andrea 2003. „Kunstwollen.” Riegl Plädoyer für die Freiheit der Kunst. *Kritische Berichte*. 2003/1. 69–85.
- Riegl, Alois 1893/1923. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, Richard Carl Schmidt und. Co.
- Riegl, Alois 1901/1989. *Későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Budapest, Corvina.

- Riegl, Alois 1898/1998a. Művészettörténet és világtörténelem. In uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Budapest, Balassi. 230–235.
- Riegl, Alois 1901/1998b. Természeti és műalkotás. In uő: *Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, Balassi. 242–257.
- Riegl, Alois 1897–1899/2017. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Milano, Mimesis.
- Schlegel, August Wilhelm 1801–1802/1989. Kunstlehre. In uő: *Vorlesungen über Ästhetik*. Szerk. Ernst Behler. München, Schöningh.
- Semper, Gottfried 1860. *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erste Band: Textile Kunst*. Frankfurt/M, Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- Semper, Gottfried 1869. *Über Baustile. Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869*. Zürich, Friedrich Schultess.
- Szekfü Gyula 1931. Politikai történetírás. In Hóman Bálint (szerk.): *A magyar történetírás új útjai*. Budapest, Magyar Szemle Társaság. 397–444.
- Szilágyi János György 1989. Riegl *Későrómai iparművészete* és a klasszika-archaeológia. In Riegl 1901/1989. 249–264.
- Tanner, Jeremy 2009. Karl Mannheim and Alois Riegl. From Art History to the Sociology of Culture. *Art History*. 32/4. 755–784.
- Thausing, Moritz 1882. Giorgione, Broccardo und Arelino (Wiener Kunstbriefe). *Neue Freie Presse*. 1882. 07. 14./Morgenblatt. 1–2.
- Versteghen, Ian 2012. The 'Second' Vienna School as Social Science. *Journal of Art Historiography*. 7.
- Vezér Erzsébet 2004. Beszélgetés Hauser Arnolddal (részlet). In *Megőrzött öreg hangok*. Válogatott interjúk. Budapest, PIM. 100–121.
- Wessely Anna 1986. A tudásszociológia mint interpretáció-elmélet. *Janus* 1986 ősz. I. 3. 11–35.