

Németh Lajos

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KORSZAKFOGALOM ÉRTELMEZÉSÉRŐL

A korszakolás, és ami ennek előfeltétele, a "korszak"-fogalom problémája a történetirői gyakorlat szükségszerű velejárója. Ha valljuk is, hogy a történeti folyamat – és ezen belül a művészetek története – bonyolult összefüggések láncolata, több változó kölcsönös kapcsolatának, egymásra hatásának a terméke, a történeti folyamat jellemzésekor, tehát a gyakorlati történetirői munka során mégis szakaszokra kell bontani, azaz szelektálni és szintetizálni kell, hiszen az extenzív totalitás nem csupán a regényirodalomban illúzió, hanem a történetírásban is.

De bármennyire mindenekelőtt a történetirői gyakorlat kérdése a korszakolás, mégis számos elvi kérdést is rejt magában, mindenekelőtt azt a problémát, amelyet a szakirodalom – a skolasztika terminológiáját felhasználva – a korszak realista vagy nominalista értelmezéseként tárgyal. Vajon a korszakolás alapja csupán a történetirői önkény illetve praktikus megfontolás, afféle "mnemotechnikai érdeklődés" kielégítése – mint ahogy Groce véli? Eszerint a korszak pusztán nyelvi címke, amely arra alkalmas, hogy könnyebben kezelhetővé tegye a valóságban ugyancsak összegubancolódott történeti jelenségeket? Valójában azonban csak a konkrét jelenségek – tehát a művészetben végső soron csupán a művek – léteznek, minden más már a reális létet nélkülöző elnevezés, azaz "nominália"? Vagy pedig a korszakot elvont szellemi lényeknek, ideáknak kell tekinteni, – azaz a középkori értelemben "reáléknak" –, amely mintegy testet ölt a konkrét művekben? Előljáróban is megállapíthatjuk, ha a terminológiát a skolasztikából merítették is, a benne rejlő probléma korántsem skolasztikus, hiszen az irodalom és a művészettörténetírás egész kategória-rendszerének mibenlétét érinti, mégha a kérdés merev transzponálása hamis dilemmának is minősíthető.

Annak ellenére, hogy a korszakolás, a korszak-fogalom problémája elsősorban a művelődéstörténetben és a művészettörténetben vetődött fel, e kérdéssel napjainkban az irodalomtudomány foglalkozik a legelmélyültebben, itt elemezték a leg-sokoldalubbán a korszak nominalista vagy realista karakterének a problémáját is. (1). A nominalista korszakértelmezés esetében R. Welles és A. Warren szerint "a korszakfogalmat önkényesen illesztik rá egy olyan anyagra, amely a valóságban állandóan irány nélküli buzgás." (2). A "konkrét események káoszát" tehát pusztán nyelvi címkék szerint osztályozzák, az osztályozás pedig – mint ahogy a nominalista korszakfogalom képviselője, Huizinga vélte –, többé kevésbé mindig önkényes. Ezzel szemben a realista – vagy a modernebb filozófiai terminust használva, konceptualista – korszakfelfogás a korszakot az objektív idealizmus értelmében elvont szellemi lényeknek minősíti, a művekben illetve a művészeti tendenciákban megfigyelt közös szellemi vonásokat nem csupán genetikusan rokon, ezért közös jegyekkel is rendelkező művek "kollektív egységének" tekinti, hanem objektív szellemiségnek, amely ugyyszólván testet ölt a konkrét művészeti jelenségekben. Ez jellemzi mindenekelőtt a stílustörténeti és szellemtörténeti korszakfogalmat.

A két szélsőséges álláspont között természetesen megtalálhatók a közbülső megoldást javasoló nézetek is. Ilyen volt például az az álláspont, amely a korszakot nem "abszolút létformaként" értelmezte, hanem a weberi "ideáltípus" koncepció szerint (Hans Epstein). Az "ideáltípus" elvet a későbbiekben a "rendező elv" meghatározás váltotta fel (Benno van Wiese). Ez utóbbi nézet hatott a korszakfogalom problémájával a legelmélyültebben foglalkozó Teesingre és Wellekre is. Az előbbi szerint a korszakolás feladata a bizonyos közös vonásokat tartalmazó elemeket értelmes strukturába szervezni, eszerint a korszakfogalom "conceptus cum fundamenti in re", azaz a megismerő szellemtől származik ugyan, de nem csupán ideális jelkép, hanem a valóságban gyökerezik, a formális-fogalmi és az empirikus tartalmi elemek egysége. Teesing maga is megállapítja, hogy a "nominalisták" és a "realisták" közötti véleménykülönbségben közvetítő álláspontot foglal el, a korszakolás szerinte "egy objektíve adott anyag szubjektív formálása". Wellek ugyancsak Benno van Wiese "rendezőelv" koncepciójából indul ki, számára a korszak "szabályozó eszme", illetve ilyenek rendszere, amely segít a történelmi folyamat értelmezésében, de a "szabályozó eszmék" rendszerét magában a történelmi folyamatban leljük meg. Ezek a szabályozó eszmék dinamikus képződmények, amelyek "a történelmi értelmezésnek maguk is történelmi jellegű eszközei". (3). Wellek értelmezése közel áll a marxista irodalomtudomány álláspontjához, amely elveti a "realizmus" és "nominalizmus" hamis alternatíváját, és úgy véli, hogy a korszak nem a történelmi valóságtól független ideáltípus, hanem az egyes művek és viszonylataik objektív jegyeinek az általánosító tükröződése. Mint ilyen, nem sensu stricto létező valami, csupán az egyes művek léteznek, de a minőségileg hasonló művek tömeges és együttes létezése alkotja a történelmi dinamika reális tényezőjét (többek között mint olyan alap, amely a folytatás és az ellentmondás elve szerint meghatározza további irányát, azt a tényezést, amely eltér az egyes művek hatásától). (4).

Ha el is határoljuk magunkat a korszakfogalom realista és nominalista értelmezésétől, és a mű és a történelmi fejlődés viszonyrendjében elfogadjuk azt az elvet, amelyet Lukács György a kontinuum-diszkontinuum elveként fogalmazott meg, nem jutottunk el azonban még annak a megválaszolásához, hogy milyen elveken nyugszik a "szabályozó eszme", milyen minőségű a "rendszerző elv", azaz milyen "objektív jegyek" általánosító tükröződését minősítjük egy művészeti korszak lényegi összetevőinek. Formai, stílári vagy pedig eszmei-tartalmi jegyekről van szó? S mi történik akkor, ha az adott történelmi szakaszban az "egyes művek és viszonylataik objektív jegyei" heterogének, sőt ellentmondóak, egymást kizárni látszanak? Vajon a mű és műfaj, a mű és irányzat közötti viszonyrend – amelyre Lukács György ugyancsak a kontinuum-diszkontinuum dialektikus elvét alkalmazza – érvényes a mű és korszak illetve irányzat és korszak relációjában is?

A KORSZAK STÍLUSTÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSE

A művészettörténetírásban – különösképp a hazaiiban – máig is a legelfogadottabb a korszakolás "rendező elveként" a stílusjegyek elfogadása. Az ok kézenfekvő: a halatlan sokréttű művészeti jelenségek között a legkézenfekvőbb rendező elv a stílusjegyek szerinti tipologizálás. A művészettörténetnek is alapvető módszertani jellemvonása a viszonyítás, minden mű csak a viszonyrendszer meghatározott pontja-

ként érthető meg. Bármennyire keressük is a mű belső szükségszerűségét, mind művészi értékét, mind tartalmi, formai sajátosságait csak a más művekhez való viszonyításban lelhetjük meg. A konkrét, az egyedi önmagában meghatározhatatlan, hogy az érzéki észleléstől a tudományhoz elengedhetetlen fogalmi szintre emelkedjünk, viszonyítanunk kell, ehhez pedig operatív kategóriák, művészettörténeti alapfogalmak kellenek. Ezek között pedig az építészet és a képzőművészet esetében a legelső közé tartoznak a stílus kategóriák, tehát a viszonylatok kutatásában a stílusbeli sajátosságok szerinti tájolás, anélkül, hogy ez önmagában még csak akár érintené is az értékre vonatkoztatás kritériumát. Az építészet, a képző- és iparművészet lényegéhez tartozik, hogy tárgyat létrehozó tevékenység, a tárgyalakítás pedig egyúttal formateremtő aktus, a formálás pedig ismétlődő tevékenység esetében potenciálisan mindig formalizálás, mint ilyen, stílusjegyek hordozója. A stílus alapja mindig valamiféle ábrázolásbeli konvenciók, illetve ami e mögött rejlik, "optikai skémák", "szemléleti formák" struktív együttese, mint ahogy ezt a stílustörténet klasszikus képviselője, Wölfflin megállapította. Ezek sajátosságai, illetve ismétlődésük tette lehetővé az egyéni- és az irányzat-, iskola-stílus megkülönböztetését, sőt egy domináns irány stílusjellegzetességeinek a kiszélesítését korstílusfogalomként.

A stílusok szerinti korszakolás azonban számos buktatót rejt magában. Mindezekelőtt azt, hogy nem tud mit kezdeni a stílusátmenetekkel, a variációkkal és a módosulásokkal. Ha a stílust a weberi ideáltípus értelemben vesszük, akkor különösen az ideáltípustól távolabb álló partikuláris, gyakran provinciális fejlődésű művészetek stílusértelmezése és korszakolása ütközik nehézségbe. E provinciális-partikuláris fejlődések önálló strukturákat hoznak létre, amelyek fejlődése önmagában szerves ugyan, az ideáltípushoz minősítve azonban heterogén. Másrészt, mint ahogy a stílusok szerinti korszakolást bíráló szellemtörténeti iskola egyik legrangosabb képviselője, Hans Sedlmayr megállapítja (5) a stílustörténet egy korszak ismertetőjegyeként csak olyan műveket és művészeti jelenségeket fogadott el, amelyek hasonló "stílust" mutatnak. E stílus-korfogalmat mindjobban differenciálták, de önmagából következően képtelen volt annak a megértésére, hogy bizonyos körülmények között egészen eltérő, sőt ellentmondó stílus művészeti jelenségek is kinőhetnek egy és ugyanaz szellemi gyökérből. A szellemtörténeti iskola épp a stílustörténeti szemlélet e korlátján lépett túl, amikor például a reimsi típusu klasszikus gótikában megtalálta az építészet és a szobrászat eltérő stílusjegyei mögött azt a magasabb szellemi egységet, amely közös nevezőre hozta a stílusában heterogén elemeket. A stílus, illetve a stílusjegyek ugyanis a szellemtörténeti iskola szerint – mint ahogy ezt a szellemtörténeti iskola atyja, Alois Riegl kifejtette – csak "függő változó" a "Kunstwollen" "független változójának". Ezért nem adhatnak magyarázatot a korszakváltozásokra, sőt magának a korszaknak a lényegi összetevőire sem, mert ez a "független változó" minőségével kapcsolatos.

A művészettörténeti korszakoknak a stílustörténeti értelmezését azonban nem csupán az kérdőjelezte meg, hogy egy korszak ellentétes, sőt az első pillanatban egymást kizárni látszó stílustendenciákat is magába foglalhat, homogeneitásról tehát csupán csak fenntartással beszélhetünk, hanem az is, hogy bizonyos korszakokban hiába keressük a domináns stílusáramlatot, amely sztereotípen ismétlődő jegyeivel korszakmeghatározó szerepet játszhatna, mert a korszak jellemzője épp a stíluspluralizmus, a különféle stílusáramlatok szimbiózis. A szellemtörténet –

mint ahogy Sedlmayr munkái is bizonyítják – ilyen esetben ismét a "magasabb szellemi egység" hipotézisével próbálta közös nevezőre hozni az ellentétes jelenségeket.

Ha a társadalmi tényező meghatározó szerepének a hangsúlyozása miatt el is határolja magát mind a stílustörténettől, mind a szellemtörténettől, mégis formálisan hasonló megoldással szimpatizál a marxista irodalomtudománynak az az ága is, amely a stílus a formai elemek sajátos módszerének, illetve – a mélyebb összefüggésekre is utalva –, eszközök és módszerek egy-egy irányzatra vagy korra jellemző egységének tekinti. Ennek megfelelően az eredetileg csupán egy-egy meghatározott stílus számára fenntartott fogalomnak – mint a reneszánsz, a barokk vagy a romantika – nagyobb dimenziót ad, úgy vélvén, hogy ezek nem csupán stílusok, módszerek vagy írói magatartások jelölői –, tehát pusztán csak integráló fogalmak –, hanem "rendkívül összetett jelenségek, valamely korszak művészi arculatának a kifejeződései, illetve a művészetben a korjelleg megnyilvánulásai. A megfelelő korszak szempontjából esztétikai kategóriák, az esztétika számára pedig korszak kategóriák. (6). Ez esetben azonban a korszakkategóriák és az esztétikai kategóriák nem feltétlenül fedik egymást, hiszen a korjelleg egyazon időben különféle stílusokban is megnyilvánulhat, mint történt például a klasszicizmus és a romantika szimbiozisában, és ha például a reneszánszt vagy a barokkot egy társadalmilag és történelmileg elhatárolt korszak összefoglaló elnevezéseként alkalmazzuk, úgy e kor nem csupán reneszánsz vagy barokk stílusú műveket foglal magába, hanem az első esetben gótikusakat és manieristákat is, a másodikban pedig manieristákat és klasszicistákat is.

Másrészt például a romantika vagy a szimbolizmus esetében a stílus kategória csupán az adott történelmi korszak egyik – igaz, hogy lényegi – összetevője. Eszerint tehát csak olyan stíluselnevezéseket lehet korszaknévként is használni, amelyek egy viszonylag homogén történelmi kor termékei – mint volt például a barokk –, amikor a stílus valóban dominánsá is válik és stílusjegyei megtalálhatók a művészet minden ágában. Mindez azonban még az ilyen típusú korokon belül is csak néhány ország művészeti fejlődésére érvényes.

A SZELLEMTÖRTÉNETI KORSZAKFOGALOM

A szellemtörténelmi korszakfogalom gondolati előfeltétele a hegeli objektív szellem és a schopenhaueri Wille fogalma volt. Az objektív szellem abszolút és normatív, a történelmi korszakok pedig az önrealizálási folyamatának szükségszerű szakaszai. Ennek megfelelően a kor életője tehát a korszak, amely tipikus és analóg jelenségekben dokumentálódik és organonja a világnézet. A korszak alakulását az objektív szellemiségnek az önmozgása szabja meg. Riegl szerint a művészet belső fejlődését az objektív szellem karakterű "Kunstwollen" önmozgása hatja át, amely "egy kor művészi szándékainak a szintézise", s mint ilyen még inkább csak a diszkurzív összefogás eszköze. A "Kunstwollen" elvét továbbfejlesztő Panofskynál már a művészi fenoménban "nyugvó" végérvényes, nem számunkra, hanem objektíve létező "értelem" (Sinn), nem tehát a műalkotás formai és tartalmi karakterisztikumainak a fogalmi összefogója, hanem inkább "sinnengeschichtliche Erklärung". (7). Ez már magában rejti a szellemtörténelmi "Kunstwollen" értelmezését, amelyben a "Kunst-

wollen" már szélesebb összefüggés rendszer, a korszellem organonja, analógiás vi szonyban áll a korszellem egyéb megnyilatkozási formáival, azokhoz hasonlóan célja a világnézetten át motivált értékstruktúra kialakítása, értékeszmények reali- zálása. A konkrét művek és irányok csupán a korszellemben összegezhető eszmeiség megnyilvánulásai, s mint ilyenek, a korszellem függvényei. Ebből következően a művészi jelenségek, azaz a korszakstruktúra elemei közötti összefüggés nem kauzá- lis, hanem teleológiai, hiszen a dolgok belső rugója az objektív szellem ideális ön- realizációjának a lehetővé tétele. E folyamat felismerése pedig mindenekelőtt az intuíció segítségével történhetik.

E nézetek megtalálhatók a szellemtörténet egyik legkövetkezetesebb képviselő- jének, Hans Sedlmayr-nak a korszakértelmezésében is. Véleménye szerint az egyedi mű csak úgy, mint a művészeti korszak, normarend ideái által előírt tökéletességre törekszik, ezt azonban teljesen sosem éri el. Ezért marad minden műben valami- féle látszólagos "befejezetlenség", belső feszültség, rejtett ellentmondás, "anti- nomia", és épp e belső feszültség a mozgató elv, a művészet tulajdonképpeni belső motorja, amely ennek az antinomiának a kiküszöbölésére törekszik. "A műtárgy vagy egy korszak ilyen ellentmondásos (antinomiás) karakterének a figyelembevétel nélkül a jövőben nem lehetséges valódi művészettörténetírás," (8).

Kezdetben, és mindenekelőtt a szellemtörténet vulgarizálójánál, a korszellem művészeti adekvációja a korstílus. E szinten tehát összeolvadt a korszak stílustörté- neti és szellemtörténeti értelmezése. Ebben az értelemben a korszakot homogén- nak tekintették, és csupán annyiban mentek túl a stílus formalisztikus értelmezésén, amennyiben a formai, stilisztikai elemeket megfosztották önelvűségüktől és egy mögöttük rejlő meghatározó, a világnézetten át ható korszellem megnyilatkozásá- nak minősítették, bár e felismerés csirái már benne rejlettek a wölfflini koncepcióban is.

Ahogy a stílustörténet nem tudott mit kezdeni a különféle stílustendenciák szinkron sőt gyakran szimbiotikus együttélésével, úgy a korszellemben és a korstílusnak a direkt viszonyba hozása – amelyet különösen a barokk művészet és a barokk szel- lem vagy pedig a barokk és az ellenreformáció közvetlen összekapcsolása példáz – ugyancsak tanácstalanul állt e jelenségek előtt. A szellemtörténet ugyan maga kor- rigálta e vulgarizálást, mint ahogy a stílustörténetnek szellemtörténeti oldalról történt, említett bírálata is már mutatja. Ebben az árnyaltabb értelmezésben meg- őrződik ugyan a közös szellemi egységnek a végső fokon az objektív korszellem hipotézisén nyugvó elve, de egy korszakot nem csupán egy axiómából kívánnak levezetni, mert ez szükségképp meghamisítaná a valós történet gazdagságát. Ehe- lyett több "gyökér" (axióma) együttes, sőt gyakran egymással opponáló létét fogad- ták el. Az ezen az állásponton levő Hans Sedlmayr szerint egy korszak elemzése lényegében feltételez egy "megismerési horizontot", illetve ezen felderíti a tör- ténés "távlatlatti vonalait", "enyéspontjait", az analízis tehát az adott korszak "perspektívai strukturájának" a konstituálása. (9).

A szellemtörténeti korszakfogalom pozitívuma volt, hogy a kor különféle je- lenségei, értékeszméi között tipikus és analóg jegyeket keresett és ezeket közös nevezőre – a kor világnézetére – hozta. Ezzel túlhaladt a stílustörténet formaliz- musán, a stílusok önfejlődésének az elvén, a művészetet a gazdasági, társadalmi és szellemi életben megnyilvánuló sajátos korstruktúra részé-é tette, öllehet mindezt az objektív idealista korszellem konstrukció dokumentumának minősí-

tette. Mégis lehetővé tette a kor dinamikus és – a strukturán belüli tipikus és analogikus jelenségek kutatása révén – dialektikus szemléletét, és annak felismerését, hogy egy adott korszak nem érthető meg a saját értéknormája ismerete nélkül. Jóllehet ezt a lényegében dialektikus elvet a relativizmus felé torzította, hiszen szűkségképp a "mindenkor csak a saját normájával mérhető" elvhez jutott el, idealista álláspontja miatt nem vehette figyelembe a "hamis tudat" lehetőségét, az érték-eszmékben megmutatkozó szimbolizációnak a világképen túli tényezők általi meghatározottságát.

AZ ESZMETÖRTÉNETI KORSZAKMODELL

Bizonyos formális rokonság érződik a szellemtörténeti iskola és az eszmetörténet keretébe tartozó francia mentalitástörténeti iskola korszakértelmezése között, mindkettő ugyanis korszakismérvnek mindenekelőtt szellemi-eszmei tartalmakat minősít, kardinális szerepet szán a világnézetnek. Míg azonban a szellemtörténet esetében a szellemi tartalom objektív szellemi létforma, amely inspirálja a kor emberét és amelynek a világnézet csupán a modifikációja, addig a mentalitástörténeti iskolánál a korban inkarnálódó eszme a durkheimi és gurvitchi "sociologie de la connaissance" alapeszményével rokonmód lényegében a kollektív tudattal azonos, megközelítése a kor mentális szintjének rekonstrukciója és analízise révén történhetik. A világnézet ez esetben nem az objektív szellem modifikációja, hanem történelmi-társadalmi meghatározottságu. A kor mentális szintjének a rekonstrukciója ugyanis, mint ahogy az irány egyik legkiválóbb teoretikusa, G. Duby munkássága is mutatja, lényegében az adott társadalmi csoportok kulturális modelljének a megalkotása révén történhetik, ennek pedig az előfeltétele azoknak az intézményes formáknak az analízise, amelyekből a kulturális modell szerveződik. Ilyenek elsősorban az oktatás, az információ, az ismereteket továbbadó közegek, a "nyelvezetként" (langage) értelmezett művészet stb. (10).

A mentalitástörténeti iskola tehát tovább megy az eszmetörténeti korszakolás első fázisánál, mikor is a korszakolás alapjául olyan nagy szellemi, ideológiai áramlatok szolgáltak, mint a reformáció vagy a felvilágosodás. Az eszmetörténet a mentalitástörténeti iskolánál a művelődéstörténet felé orientálódik. (11).

Az eszmetörténeti, illetve ezen belül a mentalitástörténeti iskolának a jelentősége abban rejlik, hogy a szellemi szférát, a társadalmi tudatot nem idegeníti el az adott társadalom objektív meghatározóitól, hanem a társadalmat tükröző és egyuttal alakító tényezőnek minősíti, s mint ilyen, igen közel áll a marxista művelődéstörténeti koncepcióhoz. Az elmondottakból következik, hogy az eszmetörténeti iskola a kor lényegét nem az intuíción, hanem tudományos analízis révén kívánja megragadni, és nem az intuitive konstituált szellemi szubsztancia elemeinek minősíti az egyedi jelenségeket, amelyek között mint említettük, teleológiai összefüggés létezik, hanem a kulturális modell csupán az összetevők történeti analízise segítségével konstruálható meg, az összetevők közötti összefüggés eszerint kauzális.

A NEMZEDÉKSZERINTI KORSZAKÉRTELMEZÉS

Némiképp érinti mind a szellemtörténeti, mind a mentalitástörténeti korszakértelmezést a nemzedéki problémának, mint korszakmeghatározó tényezőnek a tételezése. Természetesen nem a pusztán biológiai, geneológiai vagy csupán kronológiai generáció-fogalomról van szó, hiszen ez lényegében a biológiai meghatározó vulgáris kivetítése a társadalmi fejlődésre, hanem a szellemtörténeti és szociológiai értelmezésről, amelyet a leghatásosabban Dilthey, Pinder illetve Karl Mannheim és Robert Escarpit képviselnek. (12). Ez utóbbi értelmezések ugyanis éppen azt bírálták, hogy a társadalmi (művészeti, irodalmi) fejlődést a biológiai ritmus kronológiai egymásutánjának, tehát egyenesvonalu haladásként értelmezzék.

A nemzedéknek, mint korszak meghatározónak a gondolati előfeltétele kétségkívül a szellemtörténeti iskola volt, hiszen Dilthey neve már önmagában utal is erre. Dilthey elvetette az egységes korszak hipotézisét, mikor is szembeállította a mennyiségileg mérhető időt a csak minőségileg megragadható belső élményidővel, ezt pedig épp a generációs megosztás szerint koronként rétegezettnek minősíti. E gondolatból indulva Pinder megállapítja, hogy miután ugyanabban a kronológiai időben különböző nemzedékek élnek, ezek megélt, tehát minőségi, valószínű ideje merőben eltérő, a korszak időbelisége ennek megfelelően polifon.

A nemzedék kohéziója Pinder szerint élet- és világérzésének kifejezésére való törekvés, afféle kollektív entelekhéia, amely tulajdonképpen – mint ahogy Mannheim írja – Riegl féle Kunstwollen fogalmának a nemzedékegységre való átvitele. Ez az entelekhéia azonban nem a korszak attribútuma, hanem a nemzedékeké, a korszaknak ennek megfelelően nincs egységes formáló elve, hiszen különböző nemzedékek szinkronicitása jellemzi, amelyeknek megélt élményvilága különféle entelekhéiák kidolgozását teszi szükségessé.

A diltheyi nemzedék értelmezésénél a nemzedéki egységet a szellemi és a társadalmi hatások közössége hozza létre, Pindernél a nemzedék entelekhéiájának gerjesztője az elvontan értelmezett "belső egység", illetve a nemzedék veleszületett élet- és világérzésének a meglehetősen homályos meghatározója. Robert Escarpit és Mannheim már konkrétabb szociológiai meghatározót keres a generációs tömörülés indokául. Escarpit a "generáció" fogalmát a biológiai ritmust kevésbé érzékeltető "équipe" fogalmával helyettesíti, amely szerinte mindenfajta koru (jóllehet az egyik évjárat domináns) írók csoportja, amely bizonyos események alkalmával "szóvivővé" válik, elfoglalja az irodalom színterét, és tudatosan vagy anélkül, egy bizonyos időre blokkolja az oda bejutást, megakadályozván az új elhivatások önrealizációját. Az egyesülést provokáló vagy lehetővé tevő események szerinte pedig mindenképp olyan politikai-társadalmi típusúak, amelyek személyi megújulást hordanak magukban. (13). Mannheim még egyértelműbben a társadalmi történet szövedékében szövi a nemzedéki problémát. Szerinte a nemzedéki összetartozás mindenképp a rokon "évjáratoknak" a történeti-társadalmi adottságaiból következően meghatározott átélésmódok és gondolkodásmódok lehetőségét teremti meg az érintett egyének számára. E tulajdonsága miatt a kérdésfeltevéseknek olyan csoportját involválja, amelyek segítik megvilágítani a társadalmi-történeti dinamikájának belső erőit, illetve azt, hogy milyen törvényszerűségek szerint érvényesül a dinamikus összetevők hatékonysága. E megállapítás érvényét a művészeti szférára alkalmazva, elfogadhatjuk a nemzedéki probléma realitását, analízise segíti

a fejlődés dinamikájának a megértését. Ugyanakkor azonban a nemzedéki tömörülés és nemzedékváltás fogalma és problémaköre kisebb hatósugaru a korszakfogaloménál, csupán annak egyik összetevője, minőségének részbeni meghatározója lehet. A korszak dimenziója nagyobb, mint hogy egy vagy akár három nemzedék mozgására lehetne visszavezetni. A biológiai, geneológiai jelentésen túli nemzedéki tömörülés – amelynél tehát jogosan beszélhetünk kollektív célokról – nem is figyelhető meg minden korban, azaz csak bizonyos esetekben minősül dinamikus erőnek. Ezért szabatosabb is a művészet illetve irodalom vetületében a generáció helyett az Escarpit által ajánlott "équipe" meghatározás használata, amely gyakran valóban reális tényezője a művészeti mezőnek.

A KOR-ZAK DIALEKTIKUS, TÖRTÉNETI ÉRTELMEZÉSE

A marxista művészettörténetírás kezdeti szakaszában a művészeti korszakot közvetlen párhuzamba hozta a történelmi-társadalmi korszakolással, tehát a társadalmi formációk belső mozgása szerint szakaszolta a művészet történetét. A társadalom és a művészet viszonyrendjében az előbbit minősítette a független változónak, az utóbbi pedig függő változóként követte a társadalmi fejlődés mozgásirányát. Az elv lényegében helyes volt, ám az a tény, hogy a társadalom és a művészet mozgása között közvetlen kapcsolatot feltételezett, óhatatlanul a valóság bonyolult, szövevényes mozgásának a leegyszerűsítéséhez vezetett. A nagy társadalmi, politikai átalakulások, események végső fokon ugyan megváltoztatják a művészet mozgásirányát is, egyidejűségről azonban csak ritkán beszélhetünk. Bizonyos politikai események pedig – mint például egy forradalom okozta rendszerváltozás – társadalmi-politikai téren szükségképp korszakzáró illetve nyitó időpontok, a művészetben azonban nem. Így például a francia forradalom kétségkívül korszakzáró és nyitó esemény, a művészeti korszakban azonban legfeljebb csupán kulminációs pont, azaz azoknak a tendenciáknak a tetőpontja, melyek éppen a forradalom szellemi előkészítői voltak, ugyanakkor azonban ezek továbbélése, az új korszakban való módosulása még korántsem jelent szükségképp új művészeti korszakot, hanem egy nagyobb korszak záró szakaszát, amely egyuttal már előkészítője a minőséileg új korszaknak is.

A társadalmat alkotó szociális struktúra és a tudatstruktúra között koránt sincs mindig megfelelés, az egyik vagy a másik fejlődésüteme gyorsabb lehet. Az új társadalmi osztályok jelentkezése, a társadalmi átrétegződés sem jelent mindig feltétlenül művészeti korszakváltást, hiszen az először még az uralkodó társadalmi réteg kulturáján belül, annak színezőjeként jelentkezik.

A társadalmi-politikai történet és a művészet alakulása közötti direkt kapcsolat vulgáris tételén több módon próbált tullelnedni a marxista művészettudomány, elég csak a lukácsi "egyenlőtlen fejlődés" koncepcióra utalni. Az újabb próbálkozások között a leggyümölcsözőbbnek az látszik, amely a szociálanropológia segítségével próbálja megkeresni azt a közbülső közeget, amely a társadalmi formáció és a művészet alakulása között huzódik. Az ezt az irányt képviselő Sötér István például megállapítja, hogy "a történelmi korszakok is: az ember korszakai, vagyis "antropológiai" jelenségek, melyekben az "emberi lényeg", illetve az "emberi természet változásai nyilatkoznak meg" az irodalmi vagy eszmei irányzatok kiala-

kulásában, változásaiban vagy elhalásaiban" (14). Az "emberi lényegre" appelláló szociálintropológiai korszakértelmezésnek az az erénye, hogy bár elkerüli a társadalmi mozgás és a művészet mozgása közötti közvetlen kapcsolatnak a vulgarizáló buktatóit, a művészetet az "emberi természettel" hozván közvetlen relációba, ugyanakkor nem adja fel a társadalmi meghatározónak az elvét. Ugyancsak érdeke, hogy a korszakot bonyolult szövevénynek, gyakran ellentétes irányok egységének minősíti, hiszen az ellentétek az adott kor "emberi lényegének" a sokrétságából, belső ellentmondásaiból fakadhatnak. Ezzel magyarázza a különféle stílusok egyazon időben való élésének a problémáját és a korszakegység hipotéziséhez nem szükséges az objektív idealizmus kelléktárába tartozó közös "szellemi egység" fogalmához nyulnia. Problémaként merül fel azonban, hogy az "emberi lényeg", az "emberi természet" változása, mint az egész történeti mozgás hordozója, túl általános ahhoz, hogy a korszakok differenciálódásának a magyarázója lehetne. Az "emberi lényeg" variabilitása ugyanis kisebb, mint a művészeti korszakoké, és a lényegében ugyanolyan "emberi lényeg" nemcsak egy korszakon belül látszólag ellentétes irányokban manifesztálódhatik, hanem különféle művészeti korszakokban is. Kétségkívül a nagy társadalomtörténeti korszakoknak, az emberi kultúra és civilizáció nagy fázisainak az "emberi lényeg és természet" konkrét szituációi, sajátos strukturái felelnek meg. E nagy történeti korokon belül azonban a művészeti korszakok mozgása függőbb az "emberi természet" változásainál. Másrészt e nézet nem veszi figyelembe, hogy a művészet nem csupán az "emberi természet" direkt megnyilvánulása, hanem az ember önmaga tárgyiasítása is, a művészet nemcsak manifesztáció, hanem "intézményessé" is válik s mint ilyen, része a társadalmi strukturának, illetve a társadalmi struktúra egyik összetevőjének, a kulturális mezőnek. Ugyancsak problematikus, hogy a társadalmi mozgás és a művészet mozgása közötti közvetlen kapcsolatot feltételező nézethez hasonlóan, a szociálintropológiai értelmezés sem veszi figyelembe a művészet részleges önfejlődését, azt a tehetetlenségi nyomatékot, amelyet a felhalmozott művészeti tudás, technika, formai problematika, a stílus stb. önmozgása jelent. Az a cassireri nézet, amely szerint minden emberi tevékenységi mód objektív előfeltételeken, szellemi formákon alapul, és ennek megfelelően mindegyiknek általános érvényű konstitutív forma felel meg, és e szimbolikus formák megteremtik saját világképeket – nem minősíthető csupán neokantiánus konstrukciónak, hanem magában rejtja a társadalmi tudat formációi viszonylagos önállóságának a marxizmus által is elfogadott tételét. Minden művészeti korszakolásnál figyelembe kell venni a művészet e viszonylagos önfejlődését, mert máskülönben nem tudjuk a művészeti korszak valós koordináta rendszerét felépíteni.

Természetesen a társadalom történeti fejlődése és a művészet viszonylagos önfejlődése nem képzelhető el egymás melletti párhuzamosok mozgásaként, hanem bonyolult kölcsönhatások láncolatáról van szó. E kölcsönhatás közvetítő láncolata a társadalmi strukturán belül az említett kulturális mező megkülönböztetése, ezen belül pedig a művészet intézményes jellege, illetve ami ennek előfeltétele, a művészetnek – amely a funkcionalista szociológia meghatározása szerint a "szellemi élet típusai" közé tartozik – a koronként meghatározott, illetve változó funkciója. Különösen Jakobson és Mukarovsky mutatott rá – lényegében a saussure-i "langue" és "parole" megkülönböztetése alapján –, hogy a művészetet nem lehet csupán az egyedi művek összességének minősíteni, hanem lényegi vonásához tartozik, hogy

művészi szokások és normák összessége, struktúra, amely személy feletti, társadalmi jellegű. E művészi struktúra lényegében intézményes rendszer és terület, s mint ilyen a társadalmi magatartásformák sajátos szerveződése illetve ezek objektivációja. A társadalom intézményes rendszerei és területei között relacionális kapcsolat van, összefüggésük módja határozza meg az összstruktúra milyenségét. Az intézményes rendszerek mind sajátos funkciót teljesítenek a társadalmi összstruktúrában, a funkciók ugyancsak kortól meghatározottak, az intézményes rendszerek viszonyrendjének a megváltozása, azaz az összstruktúra átrétegződése a funkciók megváltozását vagy legalábbis módosulását okozhatja. E funkciók is – így a művészet funkciói is – önmagukban strukturáltak és, mint ahogy Mukarovsky mondja, a funkciók strukturájában főleg a domináns, az uralkodó jellegű funkció más a fejlődés minden korszakában. A művészet fejlődése is tulajdonképpen, mint minden fejlődés, részben az állandóság megőrzése, részben szüntelen megtörése. Ahogy Marx és Engels meghatározták a Német Ideológiában: "A történelem nem egyéb, mint az egyes nemzedékek egymástánja, amelyek mindegyike kiaknázza azokat az anyagokat, tőkét, termelőerőket, amelyeket valamennyi elődje reá hagyományozott. Ilyképpen tehát egyfelől a ráhagyott tevékenységet folytatja egészen meghatározott körülmények között, másfelől pedig egészen megváltozott tevékenységgel a régi körülményeket módosítja." (15). A hagyomány, a művészet intézményes rendszerének és területének a strukturája alkotja a felhalmozott tapasztalatot, a korábban megvalósult művek determináló ereje pedig az állandót, amely a fejlődésben az identitás elvét képviseli, míg a művészet szüntelen funkcióváltása és a művészi egyéniségek ujat teremtése a mozdulatlanságot képviselő identitás dialektikus opozíciója. A stílusbeli és formai változások végső soron ezektől az opponáló tényezőktől függenek, mint ahogy ezen alapszik a Lukács által diszkontinuum-kontinuumként jelzett folyamat is.

Ezeket figyelembe véve csak akkor juthatunk el a művészeti korszakfogalom valóban történelmi és dialektikus értelmezéséhez, ha a művészeti korszakot, mint művészeti mezőt a nagyobb dimenziójú kulturális korszak, helyesebben kulturális mező struktív elemének tekintjük, illetve ha a művészet intézményes jellegéből és koronként meghatározott funkciójából indulunk ki. A kulturális mező, amely a társadalmat alkotó szociális struktúra és a tudatstrukturák találkozási helye, intézményes rendszerekből épül. Ilyen a tudomány, a szimbolikus javakat termelő művészet, e javak termelési és fogyasztási módja, a társadalmi magatartást koordináló konvencionizáló folyamat, a szimbolizáció, az oktatás, a kor mentális felszereltsége, bizonyos általánosan elfogadott kód illetve jelrendszer, konnotációs szféra, bizonyos élménytípusok standardizálódása, tehát bizonyos társadalompszichológiai szituáció stb. Az egy-egy korszakra jellemző kulturális mezőt tehát erőterként kell értelmeznünk, amelynek jellemzője több determináns jellegű változó egyidejű státusának erőegyensúlya. E tényezők közé tartozik a művészet is, amelyet azonban önmagában is kisebb hatókörű erőternek, Malinovski meghatározása szerinti intézménynek, azaz "funkcionális izolátumnak" kell minősítenünk. Mint ilyennek strukturája van, körülhatárolható és ugyancsak több egyidejű változó relacionális kapcsolatától, egyidejű státusától függ. Ilyenek a kor mentális felszereltségének részét alkotó vizuális gondolkodás, a képalkotó tudat meghatározott, az adott korra jellemző mechanizmusa, a művészeti élet szervezeti formái, az elődöktől átvett formakincs feszítő ereje, a művész-mecénás viszony, a művészeti

piac mozgása, a művészet, mint információt közvetítő közeg, a művészetnek a társadalmi ritmusban játszott szerepe, a nemzedéki tömörülés, a fejlődés fentebb említett dialektikus ellentmondása, a kor technikai lehetőségei, a művészet autonómiára való törekvése és a társadalmi manipuláció közötti ellentét, a különféle művészeti hatások láncolata stb. A művészeti mezőt alkotó meghatározók között ugyancsak kölcsönös függés figyelhető meg, és ebből az összefüggés láncolatból szerveződik a korszak, mint egyfajta feszültségi rendszer. Ugyanakkor az így értelmezett művészeti mező, mint "funkcionális izolátum" összetevője a nagyobb dimenziójú kulturális mezőnek is, s mint ilyenre érvényes rá a kulturális mező összetevői közötti kapcsolathálózatnak a kodeterminációja, amely szüntelenül belső rendje átrétegződésére ösztönzi. Ilyenek például a művészi mező szemantikai problémái, a szimbolizáció, a rituális funkció általában, a kulturális mező művészetén kívüli tényezőinek függő változói, míg például a par excellence formaproblémák csak áttételesen függenek a kulturális mező egyéb tényezőitől, elsősorban a művészeti mező önmozgásának és a fejlődésben megnyilvánuló identitásváltozás korrelációjának a következményei. A művészeti mező mozgása tehát egyúttal egy nagyobb mező, a kulturális mező átrétegződési folyamatában való mozgás.

Eszerint a korszakfogalom tehát nem osztályozó, hanem több változó relacionális kapcsolatát és kodetermináltságot feltételező konstruktív fogalom. Dimenzióját tekintve kettős: a korszak a kulturális mező adott strukturája, illetve ezen belül, mint egyik legfontosabb tényező, a művészeti mező, amely azonban viszonylagos önmozgása miatt, mint "funkcionális izolátum" önmagában is tárgyalható, a nagyobb dimenziójú korszakon – kulturális mezőn – belül önálló strukturának, s mint ilyen, korszaknak tekinthető. Mint a kulturális mező egyéb "funkcionális izolátumainak", a művészetnek is van viszonylagos önfejlődése, ezért megelőzheti a kulturális mező mozgását, vagy pedig elmaradhat annak több tényezőjének mozgása mögött. A kulturális mezőben tehát dinamikus elemként funkcionál.

A kulturális mező bonyolult összefüggésláncolatában realizálódik a művészet intézményes jellege, amelynek belső kohézióját végső soron a művészetnek az adott korban játszott funkciója adja, amely a korszak keretein belül viszonylag állandó. Az intézményes rendszerek e viszonylagos állandósága, illetve, hogy a társadalmi összstruktúrában viszonylag állandó helyet foglal el, lehetővé tesz bizonyos formalizációs folyamatot, a társadalom által szentesített kódrendszer kialakulását, bizonyos normatív jellegű ábrázolásbeli konvenciók megszilárdulását, azaz a stílusformálódás előfeltételeit.

A régebbi korokban, amikor a társadalmi struktúra hierarchiája kötöttebb és átrétegződési folyamata a reneszánsztól induló szakaszhoz viszonyítva viszonylag lassú volt, a regionális elzártság is konzerváló szerepet játszott, a formalizációs folyamat erősebben érvényesült. Ilyenkor alakulhatott ki viszonylag homogén korstílus. E korstílus azonban csak egyik összetevője a kulturális mezőnek, a mozgása nem is mindig azonos az erőtér többi változójának mozgásával. Míután a stílus épp az optikai konvenciók függvénye, lényegében sajátos ábrázolásbeli konvenciótár, a konvenciók pedig általában makacsul tartják magukat akkor is, amikor az élet már elillan belőlük, azaz túlhaladottá váltak, ezért a stílus általában a művészi mező legkonzervatívabb elemei közé tartozik, amely a korszakot alkotó összetevők strukturális átrétegződésekor is – amikor tehát már új korszak bontakozik

ki – sokáig érvényben tud maradni. Ugyanakkor ellentétes jelenségre is található példa. Mikor egy adott társadalmi struktúra még makacsul tartja magát, intézményes rendszere lényegében még érintetlen, ugyanakkor már szerveződnek azok a tényezők, amelyek majd a rendszer szétzuzását eredményezik. Ezek az új elemek már a következő kulturális illetve művészeti mező struktúrájának néhány összetevőjét készítik elő, s ezek közé az elemek közé tartozhatnak az új stílusjegyek csirái is, hiszen az uralkodó konvenció ellen ellenőrök is működnek. Ennek megfelelően a művészeti mezőben a stílus-faktor általában ambivalens karakterű, azaz szimultán élhet a már dominánssá vált stílus és a még megelőző struktúrához tartozó vagy pedig a még domináns és a már szerveződő új struktúrát építő, a jövőben annak dominánsává váló stílus.

A kulturális illetve az annak egy részét alkotó művészeti mező determináns faktorai, egyidejűleg létező változói mozgása ugyanis nem egyenletes – jóllehet kölcsönös összefüggés láncolatról van szó. A korszak önmaga a változók szüntelen mozgása, amelyen belül átrétegződés, az egyik összetevő "előrefutása", a másik megmerevedése figyelhető meg. Ezért lehetséges, hogy mikor a belső mozgás és a külső társadalmi determináció nagyobb mérvű megváltozásának a hatására az átrétegződés már olymértű, hogy minőségileg új struktúráról beszélhetünk, azaz új kulturális-művészeti mező szerveződik, bizonyos faktorok még megőrzik a korábbi struktúrában elfoglalt státusukat. Ilyenek mindenekelőtt az átmeneti korok, amelyeket az átrétegződési folyamatnak a labilis állapota jellemez, amikor a megelőző korszak belső kohéziója már nem érvényesül, de még nem alakult ki az új korszak struktúrája sem. De a már új korszaknak minősülő kulturális-művészeti mező is megőrizheti bizonyos faktorok korábbi állapotát, mint amire a stílussal kapcsolatban már utaltunk. Összefügg ez azzal a ténnyel is, hogy egy adott történeti-társadalmi és azon belül kulturális mezőt már csak azért sem minősíthetünk homogénnek, mert a korszakot alkotó fizikai idő egynemű időtartamában különféle idődimenzióban élő rétegek és egyedek élnek egymás mellett, hiszen a kor mentális szintje, sőt gazdasági-társadalmi szerkezete is differenciált. Így például a reneszánsz korában is élnek még – az adott struktúrán belül – olyan rétegek és egyedek, amelyek szubsztanciálisan még a középkor dimenziójához tartoznak. Márpedig a művészet, mint a francasteli értelemben vett civilizációs objektum, egyszerre helyezkedik el az adott társadalmi csoport anyagi tevékenységének és képzeleti tevékenységeinek a síkján, ezért relacionális kapcsolatban van a kor mentális és anyagi-társadalmi, azaz technikai szintjével, mint ahogy ez a fentebb ismertetett korszakstruktúrából is következik. A kulturális mező ezért magába foglalja az "emberi természet"-nek a koronként meghatározott minőségét, a társadalmi "pszichét" is, azt az "életteret", amely egyik determinánsa a kor emberi világának. Ez azonban csak egy összetevő, hiszen a művészet, mint intézményes rendszer, nem vezethető vissza teljes mértékig e tényezőre.

A kulturális-művészeti mező faktorai között minden korszakban nemcsak kóde-termináció, hanem antagonizmus is huzódik, ezért is beszélhetünk feszültségi rendszerről, a korszak mindig a faktorok, az egyidejű változók viszonylagos egyensúlyát jelenti, ám ez még a viszonylag homogén korszakokban is ellentmondásos, labilis. Az antagonisztikus erők és a korábbi korszakstruktúra néhány faktorának említett továbbélése, konzerváló ereje magyarázza az adott korszakon belül különböző, gyakran egymást tagadó tendenciák, stílusirányok egyidejű létét, anélkül,

hogy az ellentétes irányok közös gyökere megértéséhez valamiféle egységes objektív korszellem modifikációinak a hipotézisére kellene gondolnunk.

A korszakváltásokat a kulturális mező, illetve ezen belül művészeti mező struktúrájának az átrétegződése, a művészet funkciójának átalakulása illetve a társadalmi struktúrában elfoglalt helyének a megváltozása okozza. Ennek az átrétegződési folyamatnak – vagy hirtelen változásnak – több oka lehet, mint például az erőtérren belüli ellentétek mozgása, amely végső soron a dinamikus egyensúly felbomlásához vezethet, a generációs mozgás, egy-egy irány kifutása, új, irányt szabó tehetség jelentkezése, a kor mentális szintjében történő változás, a társadalom pszichikai mezejének a társadalmi, technikai alakulás miatti módosulása, politikai esemény, forradalom, hódítás, a több változó egyidejű státusának a megbomlása, azaz egyiknek dominánssá válása stb. Amennyiben ez az átrétegződési folyamat még nem érinti az egész struktúrát, e nagy korszakon belüli szakaszról, alperiódusról beszélhetünk. Az okok mindig konkrétak és végső soron a társadalmi összmozgásban gyökereznek, hiszen végső fokon a kulturális és ezen belül a művészeti mező is a társadalmi összstruktúra összetevője.

Ha a korszakot erőtérrként, kulturális, illetve ezen belül művészeti mezőként értelmezzük, akkor tulemelkedhetünk azon a dilemmán, ami a korok rendszerideje és a csillagászati, a történeti idő, illetve a korszak mint szinkron struktúra és a fizikai tér ellentétét hangsúlyozó nézetek sajátja. A művészeti korszak időbelisége, ha része is a kronológiai időnek, nem azonos vele. Magában foglalja ugyanis a hagyomány szüntelen jelenlétét, egyrészt mint anyagi egzisztenciák szüntelen ottlétét, másrészt mint a kortudatban realizálódó hagyományt, tehát időbelisége magában foglalja az időtartam elvét is. Ugyanugy a kulturális mező téri minősége sem csupán a háromdimenziós fizikai tér. Mivel a korszak több változó egyidejű státusától és kölcsönös viszonyától függ, e tényezők között több koordináta rendszer lehetséges, ennek megfelelően a korszak többdimenzióju, a tere – matematikai analógiára utalva – a "topológiai tér", az ideje pedig a kronológikus idő egymásutánosságával szemben a szimultaneitást tételező időtartam, amely ugyanakkor magától értetődően része a történeti, kronológiai időfolyamnak is.

Ha a művészeti korszakot a kulturális mező egyik összetevőjeként művészeti mezőnek minősítjük, akkor megoldódik a heterogén, azaz különféle érvényű, nagyságrendű korszaktípusok használatának a problémája is. A korszakismérv ugyanis a kulturális mező egyidejű változóinak a státusától függ, amely pedig koronként más és más, hiszen nem mindig ugyanaz az összetevő minősíthető dominánssnak. A korszak elnevezésekor illetve a korszak struktúra modelljének a felállításakor mindig a konkrét szituációt kell tehát figyelembe venni, ez önmagában még nem jelent heterogeneitást, hanem a valóság bonyolult mozgásának a követését.

JEGYZETEK

(1.) A kérdés irodalmát összefoglalóan értékeli, R. WEHRLI: Általános irodalomtudomány. Bp. 1960. és H. MARKIEWICZ: Az irodalomtudomány fő kérdései. Bp. 1968. Az elméleti jellegű művek közül különösen jelentős R. WELLEK-A. WARREN: Theory of Literature. New York, 1962³ és H. P. TEESING: Das Periodenprinzip in der Literaturgeschichte. Groningen, 1949 c. műve. A magyar irodalomtörténet-írásban a kérdés elmélyült elemzését adta az 1968 júliusában az MTA Irodalomtudományi Intézete által rendezett konferencia (kézirat Műv. Tört. Kut. Csop. Adattár II. C-II-641), különösen SZILI JÓZSEF tanulmánya (Adalékok az irodalomtörténeti korszakolás elméletéhez). A jelen tanulmány az irodalomtörténeti periodizáció elméleti problémáira vonatkozóan mindenekelőtt az említett szerzők műveire, illetve a tudományos ülésszak munkájára, különösen Szili József tanulmányára támaszkodik és művészettörténeti aspektusból néhány összetevőjében hasonló eredményhez jut, mint Szili József. A magyar művészettörténeti szakirodalomban a periodizáció gyakorlati problémáit két tudományos ülésszak mérte fel. (A régi magyar művészet periodizációs problémái, Műv. Tört. Ért. 1965. 191-213, Az ujkori magyar művészet periodizációjának problémái. u.o. 1967. 1-22. 1.). A készülő művészettörténeti kézikönyv aspektusából BEKE LÁSZLO foglalta össze a periodizáció elvi és gyakorlati problémáit (Megjegyzések a magyarországi művészet történetének korszakolásához, sajtó alatt). A jelen írás célja az eddig felmerült gondolatoknak a továbbgondolása, Beke megállapításainak továbbvitele, illetve kísérlet a szintetizálására.

(2.) R. WELLEK-A. WARREN: i. m. 262. 1.

(3.) R. WELLEK: Concepts of Criticism. New Haven, 1964. idézi Szili József i. m.

(4.) H. MARKIEWICZ i. m. 165. 1.

(5.) H. SELDMAYR: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Die geistige Struktur einer Epoche. in: Kunst und Wahrheit Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1958. 74-75 1.

(6.) KLANICZAY TIBOR: Stílus és módszer. Kritika V-1967. 3. sz. 29. 1-től. A korstílus marxista igényű elemzésére 1. CSETRI LAJOS: A stílus fogalma és a korstílusok problematikája. Irodalomtörténeti Dolgozatok. 38. sz. Szeged, 1965.

(7.) E. PANOSKY: Der Begriff des Kunstwillens. Ztschrft. f. Asth. u. Allg. Kunstw. XIV. -1920. 323-326 1.

(8.) H. SELDMAYR: Auf neuen Wegen: in: Kunst u. Wahrheit i. m. 13. 1.

(9.) H. SELDMAYR: i. m. 12. 1.

(10.) G. DUBY: Les sociétés médiévales, une approche d'ensemble Annales, 26^e Année. Nr. 1. janvier-février 1971 (Separatum), Entretiens avec le Professeur Georges Duby Nouvelle Critique, 1970. V. sz. és Interju Georges Dubyvel. Valóság. XII-1972. 96-101. 1.

(11.) Az eszmetörténeti iskola és a marxizmus viszonyát vizsgálja KÖPECZI BÉLA: Eszme Történelem Irodalom Bp. 1972.

(12.) A nemzedékek szerinti korszakolás irodalmát értékeli H. PEYRE: Les générations littéraires. Paris, 1948. Ezenkívül 1. R. ESCARPIT: Sociologie de la littérature Paris, 1968. K. MANNHEIM: Das Problem der Generationen in: Jungen in der modernen Gesellschaft, Köln-Berlin. 1965. 23-48 1. (magyarul: Ifjúságszociológia. Bp. 1969.) PINDER: Das Problem der generation in der Kunst, Leipzig 1926.

(13.) R. ESCARPIT: i. m. 38-39. 1.

(14.) SÓTÉR ISTVÁN: A korszak és az irányzatok. Kritika VIII-1970. 2. sz. 14. 1. A problémát gondolatébresztően elemzi Beke László idézett művében.

(15.) MARX-ENGELS: A német ideológia. Bp. 1952. 28. 1.

Résumé

CONTRIBUTION A LA NOTION D'ÉPOQUE, EN HISTOIRE DE L'ART

Le point de départ de l'étude est l'interprétation "réaliste" et "nominaliste" de la notion de période; puis l'auteur présente l'analyse critique du modèle de période selon l'histoire du style, selon la "Geistesgeschichte", selon l'histoire des idées, selon l'histoire sociale et selon l'anthropologie sociale, pour procéder, ensuite, à une tentative visant à établir un modèle historicodialectique.

Nous ne pouvons arriver à une interprétation effectivement historique et dialectique de la notion de période artistique que si nous considérons toute période artistique comme un champ artistique, comme élément structif du champ culturel de dimension plus grande, c'est-à-dire que si nous partons du caractère institutionnel et de la fonction définie pour chaque époque de l'art. Le champ culturel est le lieu de rencontre de la structure sociale qui forme la société et des structures de la conscience, il se compose de systèmes institutionnels. Ses composants sont: la science; l'art qui produit les biens symboliques; le mode de production et de consommation de ces biens; le processus de conventionalisation coordonnant l'attitude sociale, l'enseignement, l'équipement mental de l'époque; un certain code ou système de signes généralement adopté; la sphère de connotation; la standardisation de certains types du vécu, donc une certaine situation de psychologie sociale, etc. Nous devons donc le comprendre comme un champ de forces, dont la caractéristique est l'équilibre des forces du statut simultané de plusieurs variables de caractère déterminant. Parmi ces facteurs est à compter l'art aussi en tant qu'"isolé fonctionnel" que nous devons qualifier, en soi aussi, comme un champ de forces à rayon d'action moindre, disposant de la sorte de structure, pouvant être délimité et dépendant également du rapport relationnel, du statut simultané de plusieurs variables simultanées, comme - par exemple - la pensée visuelle faisant partie de l'équipement mental de l'époque, le mécanisme déterminé, caractéristique pour l'époque donnée de la conscience de la création des images, les formes d'organisation de la vie, du marché artistiques, la force extensive du trésor de formes reçu des générations précédentes, le rôle de communication de l'art, sa place au sein du rite social, etc. On peut également observer une interdépendance entre les déterminateurs qui forment le champ artistique et c'est de cette chaîne de corrélations que s'organise la période en tant qu'une espèce de système de tensions. Parallèlement, le champ artistique ainsi compris est aussi composant, comme isolé fonctionnel, du champ culturel de dimension plus grande: en cette qualité, la codétermination du réseau de rapports entre les facteurs du champ culturel lui est applicable, ce qui le stimule constamment à une re-stratification de son ordre intérieur. Ainsi, les problèmes sémantiques du champ artistique, la symbolisation, la fonction rituelle sont, généralement, les variables dépendant des facteurs extraartistiques du champ culturel, tandis que les problèmes par excellence de la forme ne dépendent que par transmission des autres facteurs du champ culturel, sont en premier lieu fonctions de la corrélation du mouvement autonome du champ artistique et du chargement d'identité se manifestant dans l'évolution. La cinétique du champ artistique est donc, corollairement, un mouvement au sein du processus de re-stratification d'un champ plus vaste, celui culturel. En conséquence, la notion de période n'est pas classificatoire, mais con-

structive et présume le rapport relationnel et la codétermination de plusieurs variables.

Dans toute période, il y a, entre les facteurs du champ culturel et artistique non seulement codétermination, mais aussi antagonisme, c'est pourquoi nous pouvons parler de système de tensions, la période signifiant toujours l'équilibre relatif des facteurs, des variables simultanées, mais cet équilibre est instable même dans les périodes relativement homogènes. Les changements de période sont causés par la re-stratification du champ culturel et, à l'intérieur de celui-ci, du champ artistique, par la modification de la fonction de l'art, plus précisément par la modification de sa place au sein de la structure sociale.

Si nous interprétons la période comme champ de forces, nous pouvons dépasser le dilemme qui est le propre des vues soulignant la contradiction entre le temps systémique des époques et le temps astronomique, historique, entre la période en tant que structure synchrone et l'espace physique.

Tout en étant partie du temps chronologique, la temporalité de la période artistique ne lui est pas identique. En effet, elle comprend la présence continue de la tradition, d'une part comme présence continue d'existences matérielles, d'autre part en tant que tradition se réalisant dans la conscience de l'époque, ainsi sa temporalité englobe aussi le principe de la durée. Sa qualité spatiale ne se borne également pas au seul espace tridimensionnel. Comme elle dépend du statut simultané et des interrelations de plusieurs variables, plusieurs systèmes de coordonnées peuvent être établis entre ces facteurs, donc sa caractéristique est l'espace topologique, pluri-dimensionnel.