

A művészettörténet viszonya a művészetelmélethez

Lehet-e „művészettudományi alapfogalmakat” alkotni?

A jelen dolgozat szerzője egy több évvel ezelőtt megjelent munkájában¹ kísérletet tett rá, hogy a „Kunstwollen”-nek a kortárs művészettudományban gyakran használatos, de nem mindig pontosan definiált fogalmát (amellyel Alois Riegl óta a bármely művészeti jelenségben² megnyilvánuló alkotóerők összességét vagy egységét szoktuk jelölni) némileg megvilágítsa. Ez a kísérlet annak a bizonyítására törekedett, hogy – ha a vizsgálatunk el akarja kerülni a circulus vitiosus – ezt a bizonyos „Kunstwollen”-t nem szabad a művész (vagy a kor sfb.) pszichológiai értelemben vett akarataként felfogni, mivel csupán akkor képezheti a művészettudományi megismerés tárgyát, ha nem pszichológiai „valóságnak”, hanem az empirián túl eső dolognak tekintjük, olyasvalaminek, ami mint „immanens értelem” a művészeti jelenségekben „benne van”. Ebben a mivoltában – és csakis ebben – tűnt a számunkra a „Kunstwollen” a priori érvényű „alapfogalmak” segítségével megragadhatónak, azaz mint olyan gondolati tárgy, ami egyáltalán nem valamely valóságartományban (tehát nem is a történeti valóság sférájában) található fel, hanem ami – Husserlrel szólva – „eidetikus” természetű.

Az említett fejtegetések kritikai mozzanatai – amennyire a dolgozattal kapcsolatos eddigi megnyilatkozások ismerjük – nem ütköztek ellentmondásba; a fejtegetések pozitív tételeivel szemben azonban – nevezetesen az a priori érvényű művészettudományi alapfogalmak megalkotásának lehetőségéről és szükségességéről vallott tézisekkel szemben – az utóbbi időben Alexander Dörner hozott fel egy sor ellenvetést.³ Ezek az ellenvetések állásponthoz semmilyen tekintetben sem tudták megrendíteni, mivel egyrészt nézeteim⁴ mélyszéles félreértésén, másrészt – úgy hiszem – az a priori és az a posteriori megismerés viszonyának téves felfogásán alapulnak. Ezek az ellenvetések mégis szükségessé tették, hogy az említett régebbi dolgozat tisztán programszerű fejtegetéseit némileg továbbvigyem, s egyrészt a művészettudományi alapfogalmak elméleti lényegét, másrészt gyakorlati-módszertani jelentőségüket – s ezzel együtt a művészetelmélet és a művészettörténet viszonyát is – valamivel részletesebben kifejtsem.

A

I. Művészettudományi „alapfogalmakon” – amelyeknek mindennek előtt az érvényéről és az eredetéről kell szólni – azokat a fogalom párokat értjük, amelyeknek szembemállásaiban a művészi alkotás a priori felállított „alapproblémái” fogalmilag megragadhatók (hogy miért csak fogalom párok lehetnek, az az itt következő fejtegetésekből minden további nélkül kiviláglik).

A műalkotások szemlélésénél általában úgy szokás bizonyos „művészeti problémákról” beszélni, mintha a műalkotást ezek „megoldásaként” fognánk fel. Az effajta problémák azonban (mint, mondjuk, a „megnyújtási és a központozási” tendencia, „oszlop és fal”, „egyedi alak és alakegyüttes”) mindig valamilyen ellentét formájában fogalmazódnak meg, melynek pótlásai között a műalkotás valamiféle kiegyenlítődést hoz létre; ám éppen ennek a kiegyenlítődésnek a sajátos mibenléte az, amiben egy bizonyos műnek vagy a műalkotások egy bizonyos csoportjának a művészi sajátossága rejlik, s aminek révén a műalkotás az empirikus valóságtól alapvetően független, „saját” világát tettezi. Valamennyi ilyen művészi problémát tehát (s éppen ezért fogalmazhatók meg csupán ellentétek formájában) implicit módon egyetlen nagy alapprobléma foglalja magába, amely a maga részéről ugyan csak ellentét formájában jelenik meg, és amely – mivel maga nem szükségképpen a művészi alkotás feltételeiből mint olyanokból ered – a priori létező: az a probléma, amelyet talán leginkább a „kitöltöttség” [Fülle] és a „forma” szavakkal lehet körülírni.⁵

A művészet, akárhogyan definiáljuk is, és akármelyik területe lebegjen is a szemünk előtt, sajátos feladatát az érzéki világ formálása révén tölti be. Ezzel egyszersmind azt is kifejezzük, hogy a művészet termékei megörzik az érzéki észrevevés számára szükséges „kitöltöttséget”, azt azonban egy bizonyos rendnek vetik alá, s ezzel a renddel egyszersmind korlátozni akarják; azt is kifejezzük továbbá, hogy – más szóval – minden műalkotásban a „kitöltöttség” és a „forma” között, mint az alapvető ellentétpár pótlásai között, egy – bármilyen – kiegyenlítődésnek létre kell jönnie. Ez a két ellentétes elv közötti szükségszerű kiegyenlítődés viszont csak azáltal valósulhat meg, hogy az antitézis a priori szükségszerűségének a szintézis ugyanolyan a priori lehetősége felel meg: a „kitöltöttség” és a „forma” ugyanis két elv, mely alapján véve szemben áll egymással, s amelyről nem látható be, milyen módon képes együttműködni. – Annnyiban azonban e két elv szintézisre juthat és kell is szintézisre jutnia, amennyiben a „kitöltöttség” és a „forma” közötti tisztán ontológiai ellentétnek megvan a megfelelője az „idő” és a „tér” módszertani ellentétében.⁶ Pontosabban szólva: végső soron azonos ezzel a második ellentéttel – ahol a „kitöltöttség” elve az „idő” szemléleti formájának, a „forma” elve a „tér” szemléleti formájának felel meg: vagyis ha a „kitöltöttség” és a „forma” ellentéte a művészi problémák létezésének apriorisztikus feltétele, az „idő” és a „tér” kölcsönhatása viszont megoldásuk lehetőségének apriorisztikus feltétele.

Ha tehát egyáltalán megkísérrelhető a műalkotás definíciója, az valahogyan így hangzanék: a műalkotás ontológiai szempontból a „forma” és a „kitöltöttség” kölcsönhatása, metodológiai szempontból az „idő” és a „tér” kölcsönhatása; s csupán ebből a megfelelési viszonyból érthető meg, hogy az egyik oldalon a „kitöltöttség” és a „forma” képes eleven kölcsönhatásba lépni egymással, a másik oldalon pedig az „idő” és a „tér” képes egyetlen, egyedileg szemléltető képződménnyé egyesülni.

Mint mondtam, ez a kettős probléma (mely valójában egyetlen probléma kétféle megjelenési formája) határozza meg a művészi alkotást magát, függetlenül attól, hogy az alkotás érzéki anyagát a vizuális vagy az akusztikai „szemléletből” veszi-e. A vizuális szemlélet sajátos feltételei között, vagyis azok között a feltételek között, amelyek a képzőművészethez, az „iparművészethez” és az építészethez kapcsolódnak, az említett problémáknak természetesen sajátosabb ellentétekben kell kifejeződniük, ezek a sajátosan vizuális ellentétek, vagy pontosabban mondván: ezek a specifikusan vizuális ellentétek közötti ellentétek azok, amelyeket a festészeti vagy az építészeti alkotás alapproblémáinak tekinthetünk, s amelyeknek fogalmi kifejezése ezért a „művészettudomány alapfogalmai” lehetnek.

Mindezt a következő táblázat világítja meg.⁸

Az ontológiai szféra általános ellentéte	A jelenségszféra s különösen a vizuális szférán belüli sajátos ellentétek			A metodológiai szféra általános ellentéte
	1. Az elemi értékek ellentéte	2. Az alakzati értékek ellentéte	3. A kompozíciós értékek ellentéte	
A „kitöltöttség” áll szemben a „formával”	Az „optikai” értékek (a szabad tér) állnak szemben a „haptikus” értékekkel (a testekkel)	A „mélysegi értékek” állnak szemben a „síktérképkel”	Az „egymásbanlevés” értékei (egybeolvadás) állnak szemben az „egymásmellettei” értékeivel (szétदारaboltság)	Az „idő” áll szemben a „térrel”

II. Itt természetesen nem kísérleljük meg, hogy a művészei alapproblémáknak ezt a táblázatát, mely a korábbiak alapján egyszerűsített a művészetelméleti alapfogalmak táblázata is, módszerintézetileg levezessük, s teljes voltát és használhatóságot bemutassuk. Csupán a további félreértések elkerülése végett tesszük hozzá a következőket:

1. Az első oszlop fogalompálya (optikai és haptikus értékek) a látható dolgoknak arra a tartományára vonatkozik, melyet az alapértékek rétegének

nevezhetünk: azokat az értékeket jelöli, melyeknek a kiegyenlítődése révén a láthatóan alakított egység („alakzat”) elsősorban létrejöhet; a második oszlop fogalompálya (síkbeli és mélységi értékek) a látható világ következő tartományára vonatkozik, melyet az alakzati értékek rétegének nevezhetünk: ez azokat az értékeket jelöli, amelyek kiegyenlítődése révén a láthatóan alakított egység (alakzat) ténylegesen létre is jön. Végül a harmadik oszlop fogalompálya (az egymásbanlevés és az egymásmelletteiség értékei) a látható világ legfelső tartományára vonatkozik, amelyet a kompozíciós értékek rétegének nevezhetünk: ez azokat az értékeket jelöli, amelyeknek a kiegyenlítődése a láthatóan alakított egységek sokaságát (akár egy meghatározott szervezett részeiről, akár egy csoport elemeiről vagy egy meghatározott művészi egész összelelvőről van szó) egyetlen magasabb szintű egységbe foglalja.

2. Az optikai és a haptikus értékek ellentétének az első oszlop fogalompájában megfogalmazódó alapproblémáját úgy kell felfognunk, mint a „kitöltöttség” és a „forma” közötti ellentét sajátosan vizuális megjelenési formáját. Hiszen ha valamilyen tisztán optikai minőség megvalósulása mindefajta „forma” kikürtetéséhez, azaz egy teljesen amorfi fényjelenséghez vezetne, úgy vezetne fordított esetben a tisztán haptikus érték megvalósulására mindenfajta érzékszervi „kitöltöttség” kikapcsolásához, azaz egy teljesen absztrakt geometriai képződményhez.⁹ Ezzel szemben az egymásbanlevésnek és az egymásmelletteiségnek a harmadik fogalompárban megfogalmazott alapproblémáját mint az „idő” és a „tér” ellentétének sajátosan vizuális megjelenési formáját foghatjuk fel, hiszen egy több elem egymásba olvadásából álló, valóban nyugtalan együttes csupán a minden felosztással dacoló „idő” dimenziójában gondolható el, megfordítva pedig: több elem igazán szigorú elkülönülése csupán a semmiféle mozgástól át nem hatott „tér” dimenziójában képzelhető el, úgyhogy a harmadik fogalompárban kifejeződő ellentétet nem kevésbé találóan jelölhetné a „nyugalom” és a „mozgás” (a létezés és a keletkezés [Sein és Werden]) fogalompálya, ha a „mozgás” fogalmának a „keletkezés” fogalmához képest nem volna a nem annyira tisztán időbeli, mint inkább egyszerre térbeli és időbeli történetére utaló jelentése. A mélységi és síkértékek szembenállásának a középső fogalompárban megfogalmazódó alapproblémáját végül éppúgy meg lehet érteni a „kitöltöttség” és a „forma” ellentétéből, mint az „idő” és a „tér” ellentétéből, mivel a mélység és a felület közötti meghatározott viszony egyszerűsített az optikai és haptikus értékek, az egybeolvadás és az elkülönülés, a mozgás és a nyugalom közötti meghatározott viszonyt is feltételez. Így például az óegyiptomi és a klasszikus görög dombornyűstílus különbsége – az alakzati értékek rétegének szempontjából – közismerten abban áll, hogy az óegyiptomi művészet egészen lapos, sőt esetleg stílyszett dombornyű-alakítás révén és a rövidülésekről való nagymértékű lemondás révén a mélységi értékeket a síkbeliak javára háttérbe szorítja, a klasszikus görög művészet viszont a dombornyű nagyfokú elmélyítése¹⁰ révén és az erőteljes rövidülések révén a mélységi és a síkértékek közepes kiegyenlítődsét hozza létre. Az

a szemére, hogy a művészet valóságának kettősökre nem korlátozható gazdaságával esetleg méltatlanul bánnak el. Mivel azok közül a fogalmak közül, amelyeket fentebb röviden összefoglaltunk – azaz az optikai és a haptikus értékek, a mélységi és síkértékek, az egymásbanlevés és az egymássaliség értékei közül – egyik sem olyan ellentétre vonatkozik, amelyek mint olyanok a művészi valóságban feltalálhatók, hanem csupán olyanokra, amelyek között a művészi valóság mindenekelőtt – bármilyen – kiegyenlítő-dést teremt; ezért a tisztán haptikus érték – mint fentebb már említettük – csupán valamilyen absztrakt ábrában valósulhatna meg, a tisztán optikai pedig egy amorf fényjelenségben, s az abszolút síkbeliség in concreto éppoly lehetetlenség, mint az abszolút mélységbeliség; a tiszta „egymásbanlevés” tér nélküli idő volna, a tiszta „egymássaliség” idő nélküli tér. Vagyis ebből következőleg a művészetelméleti alapfogalmak csupán abszolút ellentétek formájában jelenhetnek meg, vagyis távol áll tőlük, hogy magát a műalkotást akarják „jelmezni” – vagyis a művészettörténeti leírás fogalmait ezért csakis magukra a műalkotásokra vonatkoznak, és nem abszolút ellentétekben mozognak, hanem mintegy folyamatos átmeneteket tartalmazó skálán: az előbbieket egy a priori felállított ellentét pólusai, amelyek mint olyanok a jelenségben nem lehetők fel, az utóbbiak viszont az előbbi polarítás a posteriori kiegyenlítődései, amelyek számára nem csupán két, hanem végtelen sok megoldási lehetőség létezik. Míg tehát a „haptikus” és az „optikai” stb. abszolút ellentétes fogalmait a művészeti alapproblémának csupán a megfogalmazását, nem pedig a megoldását tartalmazták, addig a „feszítőségnek” és a „plasztikusnak” a művészeti alapprobléma megoldására és nem megfogalmazására vonatkozó fogalmi abszolút ellentét helyett csupán fokozati különbségeket jelölnek, amennyiben a „plasztikus” kifejezéssel az optikai és a haptikus értékek közepes kiegyenlítődsét jelöljük, a „feszítő” kifejezéssel a haptikus jegyeket az optikaiakkal szemben visszaszorító kiegyenlítődsét, végül pedig az a kifejezés, amellyel a régi egyiptomiak végtelenen festőitlen művészetét jellemezték (vagyis hozzávetőlegesen: a „sztereometrikus-kristályszerű”), az optikai jegyeket a haptikusak javára háttérbe szorító kiegyenlítődsét nevezi meg. A „feszítő”, „plasztikus”, „sztereometrikus-kristályszerű” megnevezések egyáltalán nem abszolút ellentéteket fejeznek ki, hanem csupán különböző pontjait egy olyan skálának, melynek mindenkor nullpontját a „plasztikus” kifejezés jelöli. „Mindenkori” nullpontját, mert bár ennek a skálának a semmilyen valósággal el nem érhető elméleti végpontjai bizonyos mértékig a végtelenben vannak is, a „haptikus” és az „optikai” értékek ellentéte pedig egyszer s mindenkorra meghatározza őket, az ellentét történeti végpontjai valamiképpen a végtelen helyezkednek el, s ennek megfelelően el is tolódnak az éppen tekintetbe vett tárgykör határai között – úgyhogy egy bizonyos műalkotás, melyet a 16. század stílusához viszonyítva már „feszítőnek” nevezhetünk, a 17. század stílusához viszonyítva még „plasztikusnak” számíthat, tekintve, hogy maga a teljes értékkála tolódot el az „optikai” végpont irányába. Világos tehát, hogy tisztán elméleti szempontból az óegyiptomi művészethez hasonló,

mindenesetre azonnal belátható, hogy a síkbeliség és a mélységbeliség bármely megoldásának, akár az egyik, akár a másik irányban megy is végbe, tagadhatatlanul együtt kell járnia az „optikai és a haptikus értékek” problémájának, illetve az „egymásbanlevés” (az összeolvadás, a mozgás) és az „egymássaliség” (az elkülönülés, a nyugalom) problémájának a megfelelő megoldásával is: minthogy egy egyedi formának vagy egy több, egyedi forma kapcsolataból álló együttesnek a mozgása csupán azzal a feltétellel lehetséges, hogy az illető egyedi forma számára a tér második kiterjedéséből a harmadik kiterjedésbe vezető út nyitva áll (hiszen nem képzeltető el semmilyen, a képfelület síkjával párhuzamos eltolás – nem is beszélve az elfordulástól vagy az elhajlástól –, amíg az illető forma az alapsíkról nem képes „leválni”), s így a síkbeliség–mélységbeliség problémájának a sík javára való eldöntése szükségképpen egyszersmind a „nyugalom és a „mozgás”, az „elkülönültség” és az „egybeolvadás” problémáinak a nyugalom és az elkülönültség javára való megoldását is jelenti és megfordítja; és mivel az optikai értékek bármilyen létrehozása csupán azzal a feltétellel lehetséges, hogy a tiszta, árnyalatlan síkfelületet kiemelkedésekkel s bemélyítésekkel megtörjük, a síkbeliség–mélységbeliség problémájának a síkbeliség javára való megoldása szükségképpen egyszersmind az „optikai és a haptikus értékek” problémájának a haptikus érték javára való megoldását is jelenti és megfordítja. Tehát míg a másik két alapproblémát vagy a tér–idő szembeállításra vagy a kitöltöttség–forma szembeállításra lehet visszavezetni, a „mélységbeli” és a „síkbeli” értékek alapproblémája valójában mindkét oldalról megragadható, s csupán a második alapproblémának ez a közvetítő szerepe teszi érthetővé számunkra, hogy egy-egy meghatározott „stíluson” belül mind a három alapproblémát „egy és ugyanazon értelemben” lehet és kell megoldani: még ha felismertük is, hogy az egyes alapproblémák csupán egyetlen alapelentét sajátos megformálódásai, nem volna könnyű konkrét kapcsolatot kimutatni egyrészt a haptikus és az optikai értékek, másrészt a nyugalom és a mozgás között, ha a síkbeliség–térbeliség problémájának megoldása nem volna egybekapcsolva a két másik alapprobléma meghatározott megoldásával.

3. Már az imént mondtakból is következik, mennyire téves az a csaknem mindenütt elterjedt nézet, amely szerint a művészettudomány alapfogalmainak az volna a becsúszása vagy a feladata, hogy egy-egy műalkotás vagy művészi korszak stílusbeli sajátosságát mint olyat közvetlenül „képletbe foglalja”. Amit ezek a fogalmak megkísérelnének képletbe foglalni – ha valóban megérdemlik az alapfogalom nevet –, az egyáltalán nem a művészi probléma megoldásának, hanem a felvetésének útja-módja: helyes felfogásban egyáltalán nem címék, amelyeket a konkrét tárgyra valahogyan fel lehet ragasztani, hanem ezeknek a tárgyaknak a szükségesszerű ellentmondatosságát jelölik, a jelenségvilágban megfigyelhető két jelenség felszínre bukkanó stíluskülönbsége helyett valójában a jelenségvilágon túl két elméletileg rögzíthető elv polaritását. Ezért az ilyesfajta alapfogalmaknak – mint ahogy szükségképpen kaptak ellentétes formulázást – sohasem vehetjük

végletesen festőietlen megoldás és a modern impresszionizmushoz hasonló, végletesen festői megoldás között végtelenül sok köztes fokozat van (ahogyan természetesen az óegyiptomi stíluson túl is számos további, az optikai értékeket, az impresszionizmuson túl pedig számos további, a haptikus értékeket háttérbe szorító megoldás képzelhető el), mindennek tetejében pedig a művészettörténet gyakorlata az éppen elfogadott vonatkoztatási rendszertől függően, egy bizonyos dolgot különböző megnevezésekkel, különböző dolgokat pedig ugyanazzal a megnevezéssel jelölhet.¹⁴ Az is világos azonban, hogy a skála pontjainak ez a variabilitása egyáltalán nem szól a végpontok állandósága ellen, csupán azt az egyet bizonyítja, hogy a leíró fogalmak nem alapfogalmak, az alapfogalmak nem leíró fogalmak.

Ahogy az olvasféle kifejezések, mint a „sztereometrikus-kristályszerű”, a „plasztikus”, a „festői” (s azok a kifejezések, amelyek ezeket kiegészítik vagy finomítják)¹², az első alaprobléma különböző megoldásait jelölik, ugyanígy az olvasfélék, mint a „síkszerűség”, a „sík és a mélység közepes kiegyenlítődése”, a „mélységbeliség” („perspektíva” értelemben) a második alaprobléma különböző megoldásait jelölik, az olvasfajták pedig, mint a „mozdulatlan nyugalom”, „a nyugalom és a mozgás közepes kiegyenlítődése” (organikus-„euritmikus” felfogásban) és a „nyugalom meghaladása mozgás révén” – vagy más kifejezésekkel: az elkülönülés, a kapcsolat, az egyesülés – a harmadik alaprobléma különböző megoldásait jelölik, ahol természetesen mindkét utóbbi fogalomhármas használatára vonatkozóan ugyanaz érvényes, amit már az elsővel („sztereometrikus-kristályszerű”, „plasztikus”, „festői”) kapcsolatban elmondtunk.

Mindmostanáig csupán azokról a fogalmakról beszéltünk, amelyek a művészi kifejezés nem-színes értékeit illették. Csakhogy azok a fogalmak, amelyekkel a művészettörténet a műalkotások színekben megjelenő stílusát igyekszik leírni, nem jelölnék mást, mint különböző megoldásait a már ismert művészeti alaproblémáknak, amelyek (éppen mert alaproblémák) teljes séggel kívül állnak a „színes” és a „nem-színes” értékek közti megkülönböztetésen, de amelyek a színeződésben ugyanúgy megtalálhatják megoldásukat, mint egy test- vagy térkompozícióban: a „polikrómia” kifejezéssel azt a fajta színeződést jelöljük, amelynek révén az „egymásmellettiesség” és az „egymásbanlevés” értékeinek (a széttagoltság és az egybeolvasásnak) problémája az egymásmellettiesség, azaz a széttagoltság javára, a „sík- és mélységi értékek” problémája a síkértékek javára, a „haptikus” és az „optikai” értékek problémája a haptikus értékek javára oldódik meg – ezzel szemben a „kolorizmus” kifejezéssel, melynek szélsőséges esete a „tónusosság”¹³, azt a fajta színeződést jelöljük, amelynek révén az „egymásmellettiesség” és az „egymásbanlevés” értékeinek (a széttagoltság és az egybeolvasásnak) a problémája az egymásbanlevés, azaz az egybeolvasás javára, a „síkértékek” és a „mélységi értékek” problémája a mélységi értékek javára, a „haptikus és optikai” értékek problémája az optikai értékek javára dől el. A szigorúan „polikróm” színeződés, amennyiben az alaproblémákat ugyanabban az értelemben oldja meg, szükségszerű megfelelője az izolált,

síkszerű és kristályszerű tér- és testkompozíciónak, míg a „kolorista”, kiváltképp pedig a „tónusos” színeződés ugyanolyan szükségszerűen kapcsolódik az egységesítő, mélységbe nyúló és festői tér- és testkompozícióhoz.¹⁴

4. Azoknak a – problémamegragadó – alapfogalmaknak az abszolút elleníté, melyeknek megalkotása és kibontása a művészetelmélet feladata, semmiképpen sem tartalmazza azoknak a – stílusmegnevező – leíró fogalmaknak az abszolút elentétét, amelyekkel viszont a művészettörténet dolgozik: az alapfogalmak korántsem osztrák fel a művészi jelenségek világát két ellenséges táborra, amelyek között számtalan jelenség számára nem is marad hely, hanem csak két, egymással ezen a jelenségvilágon kívül szemben álló értékattitűdményt jelölnek, amelyek a műalkotásban a lehető legváltozatosabb módokon egyenlítődnének ki¹⁵; hiszen a valóságos történeti világ tartalmai mai nem magukban az alapfogalmakban, hanem csak belőlük kiindulva ragadhatók meg; az alapfogalmak nem vállalkoznak rá, hogy egyfajta „Grammaire générale et raisonnée” (Általános és rendszerező nyelvtan) módján osztályozzák a jelenségeket, a feladatuk csupán az – ha szabad ismételtségre bocsátkoznunk –, hogy mint a priori törvényesített „reagens”¹⁶ megszólaltassák a jelenségeket: mivel a művészeti problémáknak csupán a felvetését, nem pedig a megoldását foglalják képletbe, csupán a tárgyakhoz intézett kérdéseket jelölik ki, nem pedig azokat az egyedi és soha előre nem látható válaszokat, melyeket a tárgyak adhatnak.¹⁷

Ezeket a művészettörténeti tárgyakhoz intézendő kérdéseket pedig csak annyiban lehet a korábban említett alapfogalmak segítségével megfogalmazni, amennyiben a szó legszorosabb értelmében általános kérdések: azaz minden egyes festészeti vagy építészeti műalkotásnak közvetlenül feltehető, mivel minden egyes festészeti vagy építészeti alkotásban közvetlenül benne van a rájuk adható felelet. Kétségtelen azonban, hogy azok mellett a művészeti alaproblémák mellett, amelyekkel minden ilyen műalkotásnak meg kell birkóznia, léteznek olyan egyedi művészi problémák is, amelyek csupán a műalkotások egy csoportjában vagy gyakran csupán egyetlenegy műalkotásban lennek megoldásra. A művészetelmélet azonban ezeket az „egyedi problémákat” is szükségképpen képletekbe foglalja, s oly módon hozza kapcsolatba az alaproblémákkal, hogy a művészettudományi „alapfogalmak” mellé „speciális fogalmakat” állít, s ezeket rendszeres formában az alapfogalmak mellé, vagy még inkább: alá rendeli. A művészettudomány speciális fogalmainak az alapfogalmak alá rendelése, azaz egy belsőleg összefüggő és tagolt művészettudományi fogalomrendszer felépítése azért lehetséges, mivel a művészet egyedi problémái az alaproblémákhoz képest csupán levezetett problémák, s ennek következtében a megfelelő „speciális fogalmak” az „alapfogalmakhoz” képest szintén csupán levezetett fogalmak: a művészet egyedi problémái egy csaknem hegei formulának megfelelően oly módon bontakoznak ki, hogy az általános érvényű művészeti alaproblémák egyes megoldásai a történeti fejlődés során maguk is a művészet egy-egy speciális egyedi problémájának egyik pólusává válnak, majd ennek

az egyedi problémának a megoldásai ismét egy még speciálisabb, „másodrendű” probléma egyik pólusát képezik és így tovább ad infinitum. Így tehát – hogy egy építészeti példát idézzünk – az a képződmény, amelynek „szlop” a neve, akárcsak az, amelynek „fal” a neve, a művészeti alproblémák szorosan meghatározott megoldását képviselik. Amikor azonban meghatározott történeti feltételek között (pl. az ókor végén vagy a reneszánsz művészetében) a fal és az oszlop ugyanabban az építészeti alkotásban szerves kapcsolatba lép egymással, „új” művészeti probléma áll elő, amely azonban az alproblémához képest egyedi problémaként viselkedik¹⁸, jóllehet saját magából további speciális egyedi problémákat képes kibontani, mivel különböző megoldásai (pl. a „barokk” és a „klasszicista”) a maguk részéről ugyancsak szemben állhatnak egymással. Teljesen analóg módon, és teljesen analóg feltételek között, a képzőművészeti alproblémának két különböző megoldása – például a réteges dombormű irányában, vagy a távlatos szétválasztás irányában – maguk is mint új ellentét pólusai állhatnak szemben egymással, amely ellentét a maga részéről ugyancsak számtalan származékos problémává bomolhat szét.

Ily módon valamennyi egyedi művészeti probléma rendszeres formában egymáshoz kapcsolható – amit itt természetesen nem bizonyíthatunk be részletekbe menően –, s bármilyen egyszerű, sőt különleges természetű legyen is önmagában és lényege szerint bármelyikük, az alproblémákra végül is mindegyik visszavezethető, ami által a művészettudományi alapfogalmak táblázatából egy olyan, belsőleg logikailag összefüggő művészettudományi fogalomrendszer jöhet létre, mely a leginomabb fogalomárnyalatokig képes szétválasztani.

Hogy hogyan kellene ezt a fogalomrendszert a gyakorlatban kialakítani és felhasználni, azt itt most nem tudjuk bemutatni, de nincs is rá szükség: amit vitattak, de amit nézetünk szerint most sikerült bebizonyítani, az legálábbis annak a lehetőség, hogy olyan művészettudományi fogalmakat találjunk, amelyeket joggal nevezhetünk alapfogalmaknak, mivel *először*: a priori érvényűek, s ezért valamennyi művészeti jelenség megismerésére egyformán alkalmasak és szükségeselek;

másodszor: nem a szemléleten túlira, hanem a szemléletre vonatkoznak; és *harmadszor*: egymással és az alájuk rendelt speciális fogalmakkal rendszerezett összefüggésben állnak. A három művészeti alprobléma ugyanis, amelynek képletbe foglalására a három alapfogalmat felvettük, csupán három megjelenési formája annak az egyetlen nagy ellentétnek, mely először is a priori ellentét, másodszor, a szemléleti szférához tartozik, s harmadszor, mindhárom alproblémában ugyanolyan módon hat.¹⁹

5. Bár ily módon a művészettudományi alapfogalmakat kétségkívül a priori módon alapoztuk meg, s ezért érvényűek független minden tapasztalattól, ezzel természetesen nem állítjuk azt, hogy ők maguk is függetlenek minden tapasztalattól, vagyis hogy tisztán értelmi tevékenység révén megtalálhatók: bármilyen kevésbé legyen is – ismeretelméletileg szólva – eredetük a tapasztalatban, ugyanolyan kevésbé lehet őket – gyakorlati-módszertani

tekintetben – a tapasztalattól függetlenül felfedezni és kifejezni. Minthogy azok a művészeti alproblémák, amelyeknek képletbe foglalására a művészettudományi alapfogalmakat felvettük, a „kitöltöttség” és a „forma”, az „idő” és a „tér” a priori felállított ellentétét már egy sajátosan érzéki tartományban jelenítik meg, ezeknek az alproblémáknak a pusztá felismerése is feltételezi a tapasztalati (vizuális) jelenségről szerzett valamilyen benyomást; és ami érvényes az alproblémák felismerésére, az, ha lehet, még inkább érvényes az egyedi problémák felismerésére: a művészeti problémák csupán megoldásaikból, azaz a műalkotásokból ismerhetők fel, és ha az ezeket a problémákat képletbe foglaló fogalmak igényt tartanak is az a priori érvényre, ez az igény egyáltalán nem jelenti azt, hogy ők maguk a priori megtalálhatók, csupán azt, hogy a priori igazolhatók. De megfordítva: természetesen az is elhibázott volna, ha a művészettudományi fogalmak a posteriori felfedezését a priori érvényűek ellen akarnánk kijátszani. Ahogyan például Püthagorasz tételét a priori szemlélet alapján lehet és kell bizonyítani, bár eredetileg a posteriori szemlélet révén fedezték fel, ugyanúgy a művészettudományi alapfogalmak és egyedi fogalmak is minden tapasztalat előtti és fölötti érvényűek, bár a tapasztalatból indulnak ki, és éppen ebből érthető, hogy míg egyrészt a művészettudományi fogalomképzés nem lehetséges a művészettörténeti tapasztalás nélkül, s a mindig új szemléleti anyag kihat a gondolkodásra, másrészt viszont a művészettudományi fogalomképzést (éppen saját belső következetessége miatt) ez a tapasztalat soha semmiképpen sem rendítheti meg, más szóval: ebből érthető az, hogy a művészettudományi fogalomrendszer, mivel a posteriori fedezik fel és bontják ki, az empirikus kutatás eredményeihez kapcsolódik, viszont ebből érthető az is, hogy mivel ez a fogalomrendszer a priori érvényű, lényegét illetően az empirikus eredményektől független, és ezért semmiképpen sem kerülhet velük konfliktusba. Az új felfedezés vagy új megfigyelés bizonyíthatja, hogy egy eddig felismert és a priori legitímált művészeti problémát másképpen oldottak meg, mint azt eddig feltételeztük, vagyis egy már fogalmi képletbe foglalt kérdésre (a művészettudomány pedig nem is törekszik többre, mint éppen kérdések megfogalmazására) ebben az esetben helytelen választ adunk; s az ilyen esetekben – ha például a várakozás ellenére egy i. e. 5. századi tájkép előkerülne – csupán a művészettörténeti felfogást kellene helyreigazítani, ami a művészettörténeti alapon létrehozott fogalmi rendszert egyáltalán nem érintené. De azt is bizonyíthatja az új felfedezés vagy az új megfigyelés, hogy egy bizonyos művészeti problémát mint olyat még egyáltalán nem ismertünk fel, vagyis az eddig fogalmi képletbe foglalt kérdések bizonyos tárgyak lényeges sajátosságai mellett elmentek, s az ilyen esetekben – például: ha egy teljesen szokatlan alakú építészeti mű bukkanna elő, vagy ha egy ismert műalkotás egy új szempontú megfigyelés során a kutatásban egy új problémát tudatosít – az illető problémát megfigyelés kell foglalnival, s a már ismert problémákkal kapcsolatba hozni, amivel kibővíti ugyan a művészetelméleti alapon létrehozott fogalomrendszer, de nem rendíti meg.

1. Ezzel a tétellel szemben két oldalról hozhatók fel ellenvetések. Mivel az egyik oldalon azok a fogalmak, amelyek egy műalkotás stílusát valóban képezik jellemezni, valami egészen mást jelölnek, mint a műalkotás „érzéki tulajdonságait”, a másik oldalon viszont azok a fogalmak, amelyek valóban a műalkotás „érzéki tulajdonságait” jelölik, egyáltalán nem a stílusát ragadják meg, hanem a stílusjellemzést csupán előkészítik.

a) Azok az „érzéki tulajdonságok”, amelyeket egy műalkotáson megragadhatunk, nem lehetnek egyebek, mint az optikai érzékelés tisztá minőségei, olyan minőségek, amelyeket „színesekre” és „nem-színesekre” szoktunk felosztani („szoktunk”, mivel szoros értelemben véve, már maga ez a felosztás is az érzékelésből nem igazolható előfeltevés). Hogy a művészettörténész ezeket a tisztá minőségeket nyelvi-fogalmilag megragadja, két módon járhat el, amelyek abban egyeznek meg, hogy mindkettő a jellemzésnek csupán közvetett módzata: az egyik esetben a művészettörténész a jellemzés tárgyát képező műalkotás érzéki tulajdonságait oly módon ragadhatja meg, hogy más, ismertnek feltételezett érzéki tapasztalatokra utal (amikor például egy testfelületet „lóbórszerűnek” vagy „tésztazerűnek”, egy redőt „gyűrű formájúnak”, egy drapériát „suhogónak”, egy színt „egészűrűnek” vagy „kadmiumsárgának” nevez) – a másik esetben viszont azzal jellemzi a műalkotás „érzéki tulajdonságait”, hogy az ezek által keltett élményt próbálja megragadni (amikor például „színevredélyesen mozgalmass” vonaljátékról, „komoly” vagy „vidám” színegyüttesekről beszél). Könnyű belátni mindkét eljárás korlátait. Ami a jellemzés lényegét illeti, a műalkotás „érzéki tulajdonságait” sohasem lehet pontosan és kielégítően meghatározni, tekintve, hogy egy általános – mert nyelvi-fogalmi – kijelentés sohasem fedhet pontosan valamilyen egyedi, tisztán minőségi tartalmat²⁰: egy vonalakzat vagy színegyüttes legelevenebb és leglendületesebb leírása is csupán pontosan soha meg nem felelő utalás egy olyan konkrét valamire, aminek végső – szigorúan véve egyetlen – lényegi tulajdonsága éppen abban van, hogy ez és nem más; a gyakorlatban a művészettörténét jogosan hátrál meg ennek a konkrét valaminek a kifejezhetetlensége előtt, s az esetek többségében lemond az „érzéki tulajdonságok” jellemzéséről, s megelégszik olyasféle kifejezésekkel, amelyek ezt a bizonyos „ezt és nem mást” csupán körülírják: „a kezek megrajzolásának (vagy a ruharedek vezetéseinek) módja megegyező”, vagy „a haj kezelése eltérő”.²⁴ Ami azonban a jellemzés tárgyát illeti – s ez a dolog módszertanilag még fontosabb –, a műalkotás „érzéki tulajdonságai” egyáltalán nem azonosak a „stílusjegyeivel”; a műalkotásnak csupán „érzéki tulajdonságait” megragadó jellemzésnek önmagában véve semmi joga sincs bármilyen lényegi különbséget tenni a között a vonal között, amelyet a művész keze vont, és aközött, amelyet a festék repedezése hozott létre; s ha ezt a jogot próbaképpen megkapná is, s még ha képes volna is önmagától kiválasztani a pusztán érzéki tulajdonságok közül a művészileg jelentőseket, még ezeknek a tulajdonságoknak a megfigyelése sem vezethetne a stílusjegyek felismeréséhez addig, míg előre nem bocsátanánk, hogy először: az „érzéki tulajdonságoknak” meghatározott, belsőleg

B

Ha megvilágítottuk is, hogy egy alapfogalmakból kiinduló s a legárnyaltabb fogalmi finomságokig szerteágazó művészettudományi fogalomrendszer kialakítása lehetséges, hátravan még a kérdés, hogy vajon szükség van-e rá?

Vajon az effajta „művészettelméleti fogalmak” felvétele és kimunkálása nem csupán fárászó logikai játék, céltalan „gondolatorna”, amely a valóban létező dolgok történeti vizsgálata szempontjából teljesen felesleges? Nézetünk szerint erre a kérdésre nemmel kell felelni.

A művészettelméleti fogalomalkotás és a gyakorlati-történeti ténykutatás ugyanis – éppen mert tárgyukat két különböző oldalról, külön-külön azonban egyoldalúan szemléljük – sajátos és felbonthatatlan kölcsönhatásban vannak egymással; ezt a kölcsönhatást a következő összefüggés határozza meg: amiként a művészettelmélet által felállítandó fogalmak csak akkor lehetnek a valóban tudományos megismerés eszközei, ha kibontásuk a művészettörténet által nyújtott anyag közvetlen megfigyeléséből indul ki, úgy megfordítva: a művészettörténet feladatkörébe vágó megállapítások is csak akkor válhatnak a valóban tudományos megismerés tartalmaivá, ha a művészettelmélet által megfogalmazott művészeti problémákra vonatkozó „wollen” megragadását – csupán a történeti és az elméleti szemléletmód együttműködése révén lehet megoldani.

Ennek a kölcsönviszonynak az egyik oldalát fentebb már taglaltuk; most minden nehézség nélkül bemutatjuk a másikat is.

I. Abban mindenki egyetért, hogy a teljesen elméletlenes beállítottságú művészettörténest is kettős feladata van: minthogy művészettörténet, az emlékeket történetileg, azaz időben és térben rendeznie kell, és egymással kapcsolatba kell hoznia őket; s minthogy művészettörténet, meg kell jelölnie az emlékek „stílusát”. A második feladat megoldása (amelyet azonban minden esetben szükségképpen meg kell előznie az első feladat megoldásának, mivel a műalkotás történeti „helyét” természetesen csak az után lehet meghatározni, amikor a sajátos művészi mibenléte már ismeretes)²⁰ olyan fogalmak segítségével történik, amelyek a kérdéses műalkotás stílusbeli sajátosságait többé-kevésbé általános módon jellemzik; még egy olyan munkának is, mint amilyen Georg Dehio *Geschichte der deutschen Kunst* (A német művészet története) című, magát tudatosan és joggal történetnek tekintő munkája²¹, szükségképpen olyan fogalmakkal kell dolgoznia, mint a „festői” és a „plasztikus”, a „mélységi” és a „síkszerű”, a „nyugodt” és a „mozgalmas”, a „térstílus” és a „teststílus”. Még a történeti empirizmus sem téveszti szem elől, hogy az ilyesféle stílusjelölő fogalmak használatát a művészettörténeti munka során nemcsak szokásos, hanem kifejezetten szükségesszerű, s csupán azt utasítja el, hogy ezeknek a fogalmaknak az eredetét és jogosságát kutassa: számára ezek a megjelölések a „jelenben létező” fogalmak, amelyek segítségével a „különböző műalkotások érzéki tulajdonságait megragadhatjuk”.²²

összefüggő csoportjaiban (az effajta csoportokat „jelenségkomplexumoknak” nevezzük) meghatározott művészi alakítóelvek valósulnak meg, és hogy másodszor: ezek között az alakítóelvek között olyan ellentmondásmentes egység uralkodik, amelynek megléte nélkül egyáltalán nem is beszélhetünk „stílusról”. Egy olyan szemléletmódnak azonban, mely csupán leírja és rögzíti a műalkotások „érzéki tulajdonságait”, amelynek tehát sem arra nincs lehetősége, hogy megfigyeléseit belsőleg összefüggő csoportokba s végül egyetlen egységbe rendezze, sem arra, hogy ezekből a megfigyelésekből az egész jelenséget irányító valamilyen elvet megállapítson – egy ilyen szemléletmódnak nyilvánvalóan sem joga, sem módja nincs arra, hogy a fenti kettős feltételnek megfelelően járjon el. Azok a fogalmak tehát, amelyek ténylegesen csupán arra törekszenek és arra valók, hogy a műalkotások „érzéki tulajdonságait” rögzítsék, olyan konkrét valamikre vonatkoznak, amelyeket egyrészt csupán megvilágítani lehet bizonyos utalásokkal, de nem lehet kielégítően meghatározni, s amelyekben másrészt (az iménti módális korlátozásoktól eltekintve) még nem magukat a stílusjegyeket, csupán a stílusjegyek esetleges újraértelmezéséhez szükséges szubsztánsmokat lehet megragadni. Ha a művészettörténet, amikor egy művészeti jelenség stílusát akarja meghatározni, csupán ezekre a műalkotásoknak kizárólag az érzéki tulajdonságait megragadó fogalmakra volna utalva – amellyeket az igazi „jellemző” fogalmaktól való megkülönböztetésül „utaló” vagy „bemutató” fogalmaknak nevezhetnénk –, vállalkozását eleve kilitársatlannak kellene ítélnünk: ebben az esetben a művészettörténet úgy állna a művészeti jelenségek előtt, mint természeti tárgyak előtt, azaz az egyedi megfigyelések száraznak, ezreinek válogatás nélküli és összefüggéstelen felhalmozása után eredményként vagy az érzéki élmények kvázi-költői parafrázísát adná, vagy a műalkotás valamilyen személyes leírását hozná létre (ha megfigyeléseit ex post valamilyen a dologra kívülről ráerőltetett rendszer szerint besorolná, például olyanféle rubrikákba, mint: emberek, állatok, növények, tárgyak), ám semmiképpen sem jutna el a művészi stílus jellemzéséhez.

b) A valóságban azonban azok mellett a tisztán „bemutató” fogalmak mellett, amelyek – amennyire ez nyelvtanilag egyáltalán lehetséges – a műalkotás érzéki tulajdonságait jelölik, stílusjegyeit azonban nem képesek megragadni, a művészettörténetnek szerencsés módon más fogalmak is rendelkezésre állnak, amelyek (éppen megfordítva) ténylegesen a műalkotások stílusjegyeinek a megragadására alkalmasak, ugyanakkor azonban a műalkotások érzéki tulajdonságainak jellemzése fölött messze elsiklanak: mint például a „festői” és „plasztikus”, „mélységi” és „síkszerű”, „test jellegű” és „tér jellegű”, „létezés-stílus” és „keletkezés-stílus”, „kolorista” és „polikróm” (hogy csak a legáltalánosabbakat említsük). Aligha kell külön megállapítanunk, hogy az ilyen fogalmaknak alapvetően más a jelentése, mint azoknak, amelyek a műalkotások érzéki tulajdonságait ragadják meg. Egy oroszán vagy egy hegyi táj művészi ábrázolása a maga tisztán érzéki mintavoltában éppoly kevésbé rendelkezik a „festőiség”, a „mélységbeliség”, a

„térstílus”, a „kolorizmus” tulajdonságaival, mint maga az oroszán, vagy a hegyi táj: ha ezeket az ábrázolásokat mégis ilyesajta fogalmakkal jellemezzük, akkor ezekkel az érzéki tulajdonságokat már nem megragadjuk vagy jelöljük, hanem értelmezzük – értelmezzük, amennyiben az egyes, önmagukba tisztán kvalitatív és összefüggéstelen észleleti tartalmakat belsőleg összefüggő jelenségkomplexumokká rendezzük, s ezeknek a jelenségkomplexumoknak meghatározott funkciót, hatást – mint amilyen a „festői-ség”, a „mélységbeliség” stb. – tulajdonítunk, vagy ilyet rendelünk hozzájuk; s csak ha mint meghatározott művészi alakítóelvek megnyilatkozását tekintjük őket, amelyek nem véletlenül állnak egymás mellett, hanem valamilyen egységes és magasabb stíluselv köti őket egységbe, csak úgy van jogunk mint stílusjegyekről beszélni róluk. Ami pedig igaz a „plasztikus”, „festői” stb. fogalmakkal jelölt legáltalánosabb alakítóelvekre vonatkozóan, ugyanúgy érvényes a speciálisakra is: nem azért figyelünk meg „redómotívumokat” vagy „testarányokat”, hogy mint a műalkotás „érzéki tulajdonságait” vegyük őket számba, s legfeljebb ex post a „drapériás” vagy az „alakos” szélességrubrikába soroljuk, hanem azért, mert feltételezzük, hogy a megfigyelt jelenségekben valamilyen drapériakezelési vagy alakábrázolási elv valósul meg, s feltételezzük, hogy minden egyes ilyen egyedi alakítási elvben egy egységes és magasabb stíluselv működik.

És valóban: hogyan kellene különben két művésznak ugyanazon a műalkotáson végzett s a szakértő számára általában teljesen nyilvánvaló együttes munkáját fogalmilag kimutatnunk – hogy csak egyetlen példát említsek –, ha a művészettörténet két „érzéki tulajdonságnak” az illeszkedő együttműködéséből eredő különbségét (például az arctípusokban) önmagában mint valami olyan magától értetődőt és ártatlant fogná fel, mint mondjuk, azt, hogy az egyik alak ruhája sárga, a másiké viszont vörös? Tudományunknak csak akkor van joga, hogy két „érzéki tulajdonság” különbségét „stíluskülönbségnek” tekintse, ha abból a kettős feltételezésből indul ki, hogy egy bizonyos művészeti jelenségkomplexumban valamilyen „alakítóelv” nyilvánul meg, és hogy ezek az „alakítóelvek” együttesen egyetlen ellentmondásmentes egészt kapcsolódnak össze.

Ami pedig érvényes a stílusbeli különbségek felismerésére, természetesen érvényes a stílusbeli megfelelések felismerésére is: a művészettörténet, akinek az a feladata, hogy a műalkotások szűkebb vagy tágabb körében bizonyos stílusbelileg azonos vagy rokon műveket válasszon ki, és stílusbelileg összetartozó csoportokra osszon, ezt a (nem annyira elkülönítő, mint inkább egybekapcsoló jellegű) rendező munkát csakis annak a feltevésnek az alapján végezheti el, hogy az összetartozó műalkotásokban az „alakítóelvek” azonosságát vagy hasonlóságát, s ezen keresztül (mivel ezeket mint egy ellentmondásmentes egység részét képzelem el) a magasabb „stíluselvek” azonosságát, vagy hasonlóságát állapítja meg. Az a kutató, aki csoportosításban a műalkotások „érzéki tulajdonságait” önmagukban mint olyanokat – nem pedig mint bizonyos mögöttük álló feltételezett elvek megnyilatkozásait – venné alapul, sohasem lehetne biztos benne, hogy a való-

tartalma szerint azt mondja, hogy az illető műalkotásban a drapériakezelés egyedi problémája, vagy inkább problémái – mint amilyen „a ruházat saját formája és a test formája”, „a ruházat saját mozgása és a test mozgása” – a ruházat saját formájának és saját mozgásának a javára vannak megoldva, s azt is mondja egyszersmind (mivel valamennyi egyedi művészeti probléma implicit módon benne foglaltatik az alapproblémákban, s ezért az egyedi problémák megoldása a megfelelő alapprobléma megoldását is előrevetíti), hogy ugyanebben a műalkotásban a „sík és mélység” alapproblémája a sík javára oldódott meg.

Csupán ebből tűnik ki világosan, valójában miért áll meg joggal a stílusjellemzésnek az a bizonyos kettős előfeltétele, az nevezetesen, hogy bizonyos értékileg felfogható jelenségkomplexumokban valamilyen művészi alakítóelv nyilatkozik meg, ezek az alakítóelvek pedig a maguk részéről egyetlen fő stíluselv uralma alatt állnak; s csak ha ezeket a jelenségkomplexumokat a művészeti problémák megoldásainak tekinthetjük, az jogosít fel, hogy egyszersmind az alakítóelvek megvalósulásainak, azaz a művészet alapproblémáiban és egyedi problémáiban való állásfoglalás bizonyítékainak tekintsük őket, s ugyanígy: csak ha ezekben az alapproblémákban és egyedi problémákban egyetlen őspróbéma megjelenési formáit láthatjuk, az jogosít fel, hogy valamennyi alakítóelvben vagy azok fölött egyetlen egységes stíluselv, azaz az őspróbémaiban való állásfoglalást lássunk munkálkodni. S az is csupán ebből tűnik ki világosan, mikor és miért van valóban jogunk az érzéki tulajdonságok eltéréséből stíluskülönbségekre, vagy megfordítva: az érzéki tulajdonságok azonosságából vagy hasonlóságából stílusbeli azonosságra vagy rokonságra következtetni: az első azt (és azzal a feltétellel) tehetjük, mert az érzéki tulajdonságok különbözősége különböző állásfoglalásokról tanúskodik ugyanazzal a művészeti problémával kapcsolatban (amellyel kapcsolatban pedig egy egységes művészi szubjektum csak egyféleképpen foglalhat állást) – a másikat azért (és olyan körülmények között) tehetjük, mert az érzéki tulajdonságok azonossága vagy hasonlósága azonos vagy közelálló állásfoglalásról tanúskodik ugyanazzal a művészi problémával kapcsolatban (amellyel kapcsolatban pedig különböző, illetve különböző fajtájú művészi személyiségek csak különböző módon foglalhatnak állást).

Igy tehát minden igazi stílusjellemzésnek – akár akarja, akár nem, akár tudja, akár nem – mind megfigyeléseinek kiválasztásában és rendezésében, mind pedig fogalomképzésében szükségképpen figyelembe kell vennie annak a problémaszférának a tartalmait, amelyet dolgozatunk első fejezetében igekeztünk jellemezni: az a stílusjellemzés, amelyik ezeknek a tartalmaknak a figyelembevételét elutasítja, vagy alaptalanul teszi, vagy saját magát jogtalanul tekinti stílusjellemzésnek.²⁵

Ezeket a problémákat és összefüggéseiket azonban – s most jutottunk el arra a pontra, amely felé egész eddigi gondolatmenetünk törekedett – a művészettörténész önmagától semmiképpen sem ismerhette fel, hiszen ő, akinek kizárólag empirikus jelenségekkel van dolga, bizonyos tekintetben éppen

ban azonos vagy rokon stílusú műalkotásokat foglalta egy csoportba, s könnyen megeshetne vele, hogy csoportjai stílusbelileg összetartozó emlékek helyett olyanokat tartalmaznának, amelyek csupán méreteikben, anyagukban, színeikben, vagy más érzéki tulajdonságaik alapján felelnek meg egymásnak.

2. Hogy tehát még egyszer elmondjuk: már a „szokásos” művészettörténeti fogalomképzésen belül is két réteget különböztetünk meg: egy alsó réteget, melybe a pusztán utaló vagy bemutató fogalmak tartoznak, amelyek a műalkotások érzéki tulajdonságait ragadják meg és jelölik; s egy felső réteget, melybe a tulajdonképpeni stílusjellemző fogalmak tartoznak, amelyek az érzéki tulajdonságokat stílusjegyekként értelmezik, amennyiben az érzéki tulajdonságok meghatározott együtteseit mint meghatározott alakítóelvek megvalósulásait, magukat az alakítóelveket pedig mint egy egységes stíluselv származékait fogják fel.

De mi jogosítja fel a művészettörténetet, hogy ilyen „értelmező” módon járjon el, hiszen az effajta értelmezés, ha több akar lenni pusztia önkényről, szilárd és jogos értékmérőt tételez fel, amelyhez az értelmezendő műveket hozzámérheti? A válasz az előzőek alapján csaknem magától értetődő: a művészettudomány alapfogalmaiban és speciális fogalmaiban megfogalmazott művészeti problémák azok a mércék, amelyekkel a műalkotások érzéki tulajdonságait össze kell mérnünk. Ezek azok a mércék, amelyekhez a megfigyelés igazodhat, amikor az érzéki tulajdonságokat meghatározott jelenségkomplexumokba foglalja össze, amelyeket aztán stílusjegyekként értelmez, s csakis a hozzájuk való igazodás teszi lehetővé az effajta állásfoglalást és értelmezést. Az a stílust jellemző ítélet, hogy „ennek a műalkotásnak a formakezelése festői (esetleg plasztikus), a színkezelése tónusos (esetleg polikróm)”, valójában a következőt jelenti: „ebben a műalkotásban az egyik művészeti alapprobléma – vagy valamennyi művészeti alapprobléma – ilyen vagy olyan módon van megoldva”, s ilyen ítélet pedig csak úgy jöhet létre, hogy először: egy meghatározott jelenségkomplexumot, például a felület különösen „anyagszerű” voltát, vagy a színkezelés különösen „egységesítő” jellegét a bemutató fogalmak segítségével („tésztazerűség”, vagy „belekevert szürke valamennyi lokálszínben”) megragadjuk; s aztán másodszor: ezt a bizonyos „anyagszerűséget”, illetve „egységesítő jellegét” az alapproblémák szempontjából értelmezzük. Csak ha az érzéki tulajdonságokra vonatkozó megfigyelések – akár színes, akár nem-színes tulajdonságokra vonatkoznak – átlépnek a problémák szférájába, vagy pontosabban: visszatükröződnek benne, akkor jönnek létre azok a fogalmak, amelyek a valójában stílusjellemző fogalmak közé számíthatnak, s amelyeknek az a sajátos feladata, hogy a műalkotások érzéki tulajdonságait a művészeti alapproblémákkal kapcsolatba hozzák. És ahogyan az az ítélet, hogy „ennek a műalkotásnak a formakezelése festői”, a valódi tartalma szerint azt mondja, hogy az illető műalkotásban a „haptikus” és az „optikai” értékek alapproblémája az optikai értékek javára van megoldva, az az ítélet viszont, hogy „ebben a műalkotásban a redők ornamentális stílusúak”, a valódi

fordított helyzetben van, mint a művészetelmélet művelője, aki művészet-tudományi alapfogalmakat igyekszik kialakítani, majd speciális fogalmakká differenciálni; ha a művészet-tudomány művelője – mint korábban már ki-fejettük – a művészeti problémáknak csupán a megfogalmazását, nem pedig a megoldását adhatja, a művészet-történésznek viszont megfordítva (a konkrét műalkotás formájában), a művészeti problémáknak csupán a megoldásai jutnak, anélkül, hogy helyzetét ön maga felismerhetné; az empi-rikus-valóságos jelenségek, amelyekbe a szoros értelemben vett művészet-törtéti megfigyelés beleütközik, önmagukban a legkevesebbet sem mondanak valamiféle „problémáról”, a problémák nem a jelenségben vannak adva, hanem feltételezés szerint a jelenségek mögött húzódnak meg, s ezért csak az olyan szemléletmód ismeri fel őket, amely nem művészet-törtéti, hanem művészetelméleti: csupán ennek az elméletnek az „érzések feletti fogalmi gondolkodása” képes kitzúzni azokat a célokat, amelyekhez az empirikus kutató tevékenysége lépésről lépésre igazodik – csupán a művészetelméletnek van lehetősége és csupán neki feladata, hogy a művészet-történet gyakorla-tában ismertnek feltételezett művészeti problémákat felismerje, s a művészet-tudomány alapfogalmait és speciális fogalmait segítségével képbe foglalja.

II. Megállapítottuk: amennyiben a művészet-történet, mint tiszta tény-tudomány, a művészeti tárgyak „stílusát” fel akarja ismerni, stíluselmélet-sí-ken, sőt látszólag minden előfeltételezés nélküli képleírásaiban is, ismertnek kell feltételeznie a művészet-tudomány alapproblémáit és egyedi problémáit, és elveve megalkotottnak a művészet-tudomány alapfogalmait és speciális fogalmait, s ezt kell tennie még akkor is, ha a gyakorlati kutató nem is ismeri ezeket a problémákat és fogalmakat, sőt nem is tud a létezésükről. A művé-szet-történet azonban csak addig tisztázza tény-tudomány, ameddig az említett előfeltételest tényleg csupán „feltevésként” fogadja el, vagyis addig, ameddig a művészetelméletileg megalapozott problémák szerint tájékozódik ugyan, de gondolatait nem rájuk irányítja. Mert mihelyt ez mégis bekövetkeznék, azaz mihelyt a művészetelméleti megfontolások eredményei nem kívülről határoznák meg a kutatás megfigyeléseit és fogalomalkotását, hanem köz-vetlenül és lényegük szerint akarnának behatolni a művészet-történet gondolatmenetébe, abban a pillanatban a művészet-történet egy fizikailag adott konkrét valami bemutatásának és magyarázatának területéről a probléma-felvetés és a problémamegoldás közötti ideális viszony bemutatásának és magyarázatának a területére lépne át, azaz megszűnne tiszta tény-tudomány lenni, s szoros értelemben vett történeti diszciplínából olyasféle szemlélet-móddá változna, melyet leginkább „transzcendentalis-művészet-tudományi-nak” vagy – szerényebben és esetleg találébban is – a szó eredeti értelmében vett „interpretálonak” nevezhetnénk. A kutatás lemondhat arról az átvál-tozásról, ameddig megelégszik a puszta stílusmorfológia szerepével, abban a pillanatban azonban késznek kell lennie rá, amikor a stílusjegyek (azaz a „külső értelemben vett” stílus) megismerésének területéről a stílus lénye-gének (a belső értelemben vett stílusnak, azaz a „Kunstwollen”-nek) a meg-ismeréséhez akar előlépni. Mivel a bármely műalkotásban megnyilvánuló

„alakítóelvek” nem jelentenek mást, mint az alkotónak ilyen vagy olyan állásfoglalását a művészet alapproblémáiban vagy egyedi problémáiban, és mivel a „legfőbb stíluselv” sem jelent mást, mint a művész ilyen vagy olyan állásfoglalását a művészet ősprblémájában, ezért az alakítóelveket mint olyanokat, illetve a legfőbb stíluselvet mint olyat, csak akkor ismerhetjük fel, ha tudásunkat a problémáknak a megoldásaikkal való szembesítésére alapozzuk. Ezért mivel a művészet-történet mint tiszta tény-tudomány a mű-vészeti problémák szerint csupán tájékozódik, de gondolatait nem rájuk irányítja, csupán stílusjegyeket és halmazait ismerheti fel, nem pedig ma-gukat az alakítóelveket és egységüket. Ez utóbbi felismerés csak annak a szemléletmódnak adatik meg, amely a szoros értelemben vett művészet-tör-ténet által csupán ismertnek feltételezett művészeti problémákat valóban ismeri, s amely ezért – ezeken a problémákon a művészetelmélet által meg-alkotott alapfogalmakban és speciális fogalmakban gondolkodva – a prob-lémák megfogalmazása és megoldása közötti, a művészet-történet által csupán odaértett viszonyt képes kifejezett módon és rendszeresen megvilá-gítani. Míg tehát a művészet-történet mint tiszta tény-tudomány megelégszik (és meg is kell elégednie) vele, hogy az *a* jelenségkomplexumot a stílus jel-lenző *T* egyedi terminussal, a *b* jelenségkomplexumot a *T*₁ egyedi termi-nussal, a műalkotást mint egészet pedig a *T* + *T*₁ terminusok összefoglalásával megjelölje, annak a bizonyos másik „interpretáló” szemléletmódnak kife-jezetten rá kell mutatnia, hogy először: az *a* jelenségkomplexumban az *x* művészeti probléma, a *b* jelenségkomplexumban az *y* művészeti probléma van egy bizonyos meghatározott módon megoldva (ami által felismerhetők a művészek a művészet alapproblémáiban és egyedi problémáiban elfog-lalt álláspontjai), és hogy másodsor: valamennyi ilyen problémamegoldás-nak „egy és ugyanabban az értelemben” kell megvalósítva lennie, vagyis hogy *a* ugyanúgy viszonylik az *x*-hez, mint *b* az *y*-hoz, *c* a *z*-hez (amiből viszont a művészeknek a művészet ősprblémájában elfoglalt álláspontja, vagyis a legfőbb stíluselv ismerhető fel).²⁶ Ily módon, de csakis ily módon ragadhatja meg a tudományos szemlélet a „belső értelemben vett” stílust vagy a „Kunstwollen”-t, amit nem foghatunk fel sem érzéki tulajdonságok összegeként, sem stílusjegyek halmazaként, hanem csupán az alakítóelvekben vagy azok fölött uralkodó egységként, ennek megismeréséhez pedig a mű-vészeti elmélet eredményeinek nemcsak hallgatóságos figyelembevételére, hanem a művészetelmélettel való közvetlen együttműködésre van szükség.

Ha tehát ebben a „Kunstwollen”-ben az adott jelenség „immanens értel-mét” ragadjuk meg, semmi akadály a többé, hogy ezt a képzőművészeti jelenségben megjelenő „értelmet” a zenei vagy költészeti „értelmekkel”, vagy akár művészetén kívüli jelenségek „értelmeivel” párhuzamba állítsuk. Hiszen minden szellemi képződményt, a filozófiai vagy vallási tanokat épp-úgy, mint a jogtégeket vagy a nyelvi rendszereket, úgy lehet és úgy kell felfognunk, mint filozófiai, vallási, jogi vagy nyelvi „problémák” megoldá-sát (az egyes szellem-tudományok éppen ezen az alapon egyeznek meg fel-építésükben, problémafelvetésükben a művészet-tudománnyal)²⁷, és ahogyan a

művészettudomány megállapítja, hogy egy bizonyos művészeti jelenségben belül valamennyi művészeti probléma „egy és ugyanabban az értelemben” van megoldva, egy általános szellemtudomány bebizonyíthatja, hogy egy meghatározott „kulturán” belül is (amelynek a maga részéről időbeli, területi és személyi korlátai lehetnek) valamennyi szellemi probléma – beleértve alkalmasint a művészeteket is – ugyancsak „egy és ugyanabban az értelemben” oldódott meg. Amennyire nem szabad félreismernünk a veszélyeket, amelyek ezt a manapság talán túlságosan is sokat gyakorolt párhuzamba állító eljárást kísérik (mivel az analógiák feltárára irányuló szándék könnyen oda vezethet, hogy az adott jelenségeket önkényesen vagy erőszakosan félremagyarázzák)²⁸, annyira nem szabad azt sem kétségbe vonnunk, hogy az ilyesfajta párhuzamba állítás tisztán elméleti szempontból nagyon is lehetséges és jogosult.

C

Ily módon a művészetelméletnek a problémákat képletbe foglaló alapfogalmi és speciális fogalmi egyszersmind vezérfogalmi az empirikus megfigyelést végző művészettörténetnek, és munkafogalmi annak a bizonyos „interpretáló” szemléletmódnak, amely a „Kunstwollen” megismerésére törekszik. Ezért nemcsak a művészetelméletet érdekli a ténykutatás egyre erőteljesebb előrenyomulása, hiszen a ténykutatás szemléletei nélkül a művészetelmélet fogalmi – Kanttal szólva – „üresek” volnának, hanem a ténykutatást is érdekli a művészetelmélet mind előítéletmentesebb és következetesebb kifinomlódása, hiszen az elmélet fogalmi nélkül viszont a művészettörténet ismeretei volnának „vakok”; azaz végső soron mindkettejüknek közös munkavégzésre kell egyesülnie (a leghatékosabb esetben ugyanabban a személyben).

Elég egyetlen pillantást vetni a tudományunk fejlődésére, hogy ezt a funkcionális kölcsönviszonyt igazolva lássuk: az a kutató, akinél először találkoznak tudatosan stílustörténeti kérdésfeltevéssel, Johann Joachim Winckelmann, szükségét érezte (a német és az angol esztétikához fűződő kapcsolataitól teljesen függetlenül), hogy a régi művészet általa írt történetét elméleti-rendszertani szempontokhoz igazítsa, amelyeknek kifejtése a történeti taglalást csupán látszólag önkényesen minduntalan félbeszakítja, s az sem véletlen, ha ugyanaz a Rumohr, akiben joggal tiszteletjük a „művészettörténet mint szaktudomány” megalapítóját, ugyancsak elsőként tett kísérletet, hogy a művészeti problémák rendszerét megalapozza, az itáliai kutatóknak abban az emlékezetes bevezető szakaszában, melynek nem véletlenül választotta a „művészet háztartása” címet, s amelyet nem valamilyen felesleges függeléknek, hanem történeti kutatásai szükségszerű kiegészítőjének kell tekintenünk. A mai művészettörténész, akinek nem kell mindig magának kitalálnia a fogalmait, nagyon is lemond róla, hogy ilyesfajta elméleti konstrukció felépítésére vállalkozzék; ez azonban nem zárja ki,

hogy ő is – akár tudatosan, akár öntudatlanul – igényt tartson az elméleti eredményeire, s hogy ma is a legempirikusabb művészettörténet előrehaladását és fogalomalkotását is művészetelméleti gondolatmenetek szabják meg.

Bizonyos értelemben nagyon kényelmes volna és mindenfajta elméleti fejtegetéstől eleve megkímélne, ha a művészetelméletnek és a művészettörténetnek valójában „semmi köze sem volna egymáshoz”. Csakhogy a valószínű kölcsönösen egymásra vannak utalva, s ez a kölcsönösség semmiképpen sem véletlen, hanem szükségszerűen következik abból, hogy a műalkotásnak – akárcsak az alkotó szellem többi alkotásának – az a kettős tulajdonsága van, hogy az egyik oldalon de facto időbeli és térbeli viszonyok határozzák meg, a másik oldalon pedig – eszméje szerint – a priori felállított problémák időtlen és abszolút megoldása, az egyik oldalon a történeti folyamat áramában születik, s a másik oldalon mégis a történelemfeletti érvény szférájába emelkedik. Ezért a művészi jelenség, ha valóban a magategységében és sajátosságában akarjuk felfogni, elkerülhetetlen szűkségszerűséggel két követelményt támaszt: az egyik oldalon azt, hogy külső feltételezettségében ragadják meg, azaz állítsák be az okok és következmények történeti sorába; a másik oldalon azt, hogy a maga feltétlen mivoltában ragadjuk meg, azaz emeljük ki az okok és következmények történeti folyamatából, és minden történeti viszonylagosságtól függetlenül, mint időhöz és helyhez nem kötött problémák időhöz és helyhez nem kötött megoldásait igyekezzünk megérteni. Voltaképpen ez mindenfajta szellemtörténeti kutatás sajátos problematikája, de ez egyben sajátos szépsége is: „két gyengesség – mondja valahol Leonardo a boltívvvel kapcsolatban – együtt egy erő”.

Engedjessék meg, hogy eredményeinket végeztül a következő tételekben foglaljuk össze:

1. A művészetelmélet alapfogalmakból és a nekik alárendelt speciális fogalmakból álló rendszert hoz létre, melynek az az egyetlen feladata, hogy a művészeti problémákat képletbe foglalja – azokat a problémákat, melyek a maguk részéről alaproblémákra és egyedi problémákra oszlanak, s együttesen egyetlen őspróbémából vezethetők le.

2. A művészettörténet mint tiszta ténytudomány utaló-bemutató fogalmak segítségével leírja a műalkotások érzéki tulajdonságait, s magyarázó-stílusjellemző fogalmakkal a „külső értelemben vett” stílust mint „stílusjegyek” együttesét ragadja meg. Azonban már ennek a tisztán morfológiailag eljáró stílusjellemzésnek is – akár tudatosan, akár öntudatlanul – azok szerint a művészeti problémák szerint kell tájékozódnia, amelyeknek felismerésére és fogalmakba foglalására ő maga nem, hanem csupán a művészetelmélet képes.

3. A „Kunstwollen” megismerésére törő „művészettörténet mint interpretáció-tudomány”, mely ily módon a művészetelméletet a tisztán empirikus művészettörténettel a legbensőségesebben egybekapcsolja, s maga e két társtudomány eredményeire épül, a műalkotások „érzéki tulajdonságai”

és a művészeti problémák közötti – s a tisztán ténytudományként felfogott művészettörténet által csupán feltételezett – kölcsönviszonyt világosan és rendszeresen kifejti, s ő maga ily módon többé már nem a történeti valóságra irányul, hanem a problémák megfogalmazásának és megoldásának a történeti folyamatban csupán kifejezést találó viszonyára.

Bizonyos jelenségkomplexumoknak meghatározott művészeti alapproblémához és egyedi problémákhoz való viszonyában meghatározott „alakítóelveket” ragad meg – a jelenségkomplexumok összességének a művészeti öproblémákhoz való viszonyában, azaz az egyes alakítóelveket átfogó legfőbb „stíluselvben” pedig megragadja a „Kunstwollen”-t.

•

Megjegyzés A. Dörner *Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte* (A „Kunstwollen” megismerése a művészettörténet segítségével) című tanulmányához (Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. Kunstwissenschaft, XVI. 1920. 216 skk. 1.)

I. Dörner ellenvetése azzal a tétellel szemben, hogy a „Kunstwollen” megragadása apriorisztikus érvényű alapfogalmak segítségével lehetséges, nem veszi tekintetbe, hogy én ezt a „Kunstwollen”-t kizárólag empirián túli értelemben kívánom felfogni. Ezért a „Kunstwollen” lényegével kapcsolatos saját felfogását tekintve az „alapfogalmak” érvényére és használhatóságára vonatkozó megállapításaim alapjának; világos, hogy ilyen körülmények között olyan tételeket kell vitatnia, amelyeket én sohasem állítottam fel, s olyan tételeket kell felállítania, amelyeket sohasem vitattam.

Mert míg én a „Kunstwollen”-t, melyet a posztulált alapfogalmak segítségével kell felismerni, mint valamilyen „immanens értelmet” definiáltam – csupán hogy ezt megvilágítsam, azért éltem az egyazon állítás különböző megítélésének lehetőségei közötti, Dörner által súlyosan félreértett összehasonlítással²⁹ –, ő ugyanezt a „Kunstwollen”-t a dologias valóságszféra³⁰ tartalmának tekintti, amely szféra – s ezt én sohasem tagadtam – csupán a szorosabb, leíró értelemben vett művészettörténeti szemlélet számára hozzáférhető. Ezért érzésem úgy Dörner, hogy az alapfogalmak használata a történettudomány jogaiba való illetéktelen beavatkozás, ami azonban – ha a „Kunstwollen”-re adott saját definícióból indulunk ki – már csak azért sem következhet be, mivel az, amit ezeknek az alapfogalmaknak a segítségével meg kell ragadnunk, úgy viszonylik a dologias valósághoz, mint az „értelem” a „jelenséghez”, s megfordítva: ezért érték tökéletesen egyet Dörnerrel, amikor a javasolt „fogalomépítmenytől” elvitatja a valóságjellegét, azt a jelleget, amelyet én ennek a bizonyos „fogalomépítmenynek” sohasem követeltem, és soha nem is követelhettem.

II. Ugyanebből a feltételezésből – nevezetesen hogy az, amit az alapfogalmak segítségével meg kell ragadni (azaz a „Kunstwollen”), azonos azzal, amit a ténytudományi szemlélet kutat (azaz a műalkotásokkal) – érthető meg Dörner második ellenvetése, mely nem annyira az „alapfogalmak” elméleti érvényére, mint inkább a gyakorlati alkalmazásukra vonatkozik, s

amely szerint ezek az „alapfogalmak” nem igényelhetik maguknak egy olyan „eleve meghatározó szükségesség” kifejezésre juttatását, amely egyszersmind magát a műalkotást is szükségképpen meghatározza. Dörner ebben az esetben is olyasmit támad, amit én sohasem állítottam: én is azt a nézetet valloam, hogy a művészettörténeti folyamaton belül (ha valóban történeti folyamat) nem létezhetnek „eleve meghatározó törvényszerűségek” – csak hogy az a „szükségesség”, amelyre én gondolok, és amelyet az „alapfogalmak” segítségével felismerhetőnek vélek, egyáltalán nem az időbeli folyamat szükségessége, hanem az ételmes összefüggés szükségessége, nem tapasztalati törvény, amelynek alapján különböző művészeti jelenségeket mint „szükségképpen egymásra következőket” ismerhetünk fel, hanem a belső egység elve, amelynek alapján ugyanannak a művészeti jelenségnek sokféle tulajdonságát mint szükségképpen egybetartozót érthetjük meg. Az az egyetlen eset, amikor az „eleve meghatározni” kifejezést használtam – azzal az állítással szembeni megjegyzésemben, hogy Polignotosz „ha akarta volna”, képes lett volna naturalista tájképet festeni – fejtegetéseim igazi céljának talán a legjobb megvilágítását adja: „Polignotosz – mondtam – nem azért nem festett naturalista tájképet, mert azt mint neki nem tetszőt elutasította, hanem azért, mert soha el sem tudta képzelni, mivel – az ő pszichológiai akarását eleve meghatározó szükségesség következtében – nem is akarhatott mást, csakis nem naturalista tájképet”.³¹ Mikor aztán ezt az állítást még pontosabbá tettem azzal, hogy Polignotosz a naturalista tájbrázolást nem akarta, de nem is akarthatta, mivel „az effajta ábrázolás elmentmondott volna az 5. századi görög művészet immanens jelenségének”³², ezzel nézetem szerint elég világosan hangsúlyoztam, hogy ezt az „eleve meghatározottságot” nem az egymásrakövetkezésben ható törvényszerűségnek, hanem lényegi meghatározottságnak kell felfogni – és hogy a (jelen esetben negatív) szükségesség nem az egymásrakövetkezés empirikus törvényszerűségén, hanem a stílusegység empirián túli elvén alapul³³: Polignotosz esete a számomra nem egy időtlen „eleve elrendelés” alapján lefutó oksági láncolat eleme, ennek ellenére fel lehet úgy fogni, mint egy mélyebb és más jelenségekkel a belső egység alapján egybekapcsolódó „értelem”³⁴ megnyilatkozását.

Mindezzel azonban egyáltalán nem akarom azt állítani, hogy a művészeti jelenségek időbeli lefolyása teljesen véletlenszerű – ezt kifejezetten hozzá kell fűznöm a korábbiakhoz, hogy az ellenkező irányú félreértést elhárítsam. Mert ha a történeti feltételek meghatározó hatása a művészi fejlődést kiszámíthatatlanná teszi is, az apriorisztikus „problémák” le vannak rögzítve, s ez ugyanennek a fejlődésnek a következetességét is magával hozza: abban mindnyájan egyetértünk, hogy egy bizonyos „stílus” sem nem származhat bármely más tetszőleges stílusból, sem őt magát nem válthatja fel bármely tetszőleges stílus, mivel minden egyes művészeti jelenség nagyon is körülhatárolt fejlődési lehetőségeket hordoz magában. Ezeknek a fejlődési lehetőségeknek a megvalósulását azonban teljességgel előre nem látható feltételek határozzák meg, úgyhogy bár például Gandhára, a szasszanidák,

JEGYZETEK

[Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeiten „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII. 1925. 129–161. 1. Fordításunk forrása: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1974. 49–75. 1.]

1. Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XIV. 1920. 320. skk. 1. (Kötetünkben: 17. skk. 1.)
2. A „művészeti jelenség“ kifejezésen itt és a későbbiekben olyan művészettudományi tárgyat értünk, amelyet a stíluskritika szempontjából egyetlen egységnek tekinthetünk; az egység lehet akár területi (egy nép stílusa), akár korszakos (korstílus), akár személyes (egyéni stílus) elhatárolású, s egyetlen műalkotás is képviselheti.
3. Zeitschrift f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, XVI. 1922. 216. skk. 1.
4. Ezeket a félreértéseket külön tárgyaljuk (lásd ott, 142. skk. 1.), hogy a jelen fejtegetést ne terheljük meg túlságosan.
5. Itt is, mint részben a továbbiakban is, barátom, Edgar Wind munkájára hivatkozom, amely remélhetőleg hamarosan megjelenik *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (Eszttikai és művészettudományi tárgy; adalék a művészettörténet módszertanához) címmel.
6. Vagyis nem két ellentétes elv vagy szubsztancia oboáz-ját [lényegét], hanem szintézisűk *μείδοδος*-át [módját] illetően.
7. Itt is kerüljük az önmagában véve közelálló „genetikus” kifejezést, mivel ez, ellentétben azzal, amit az „ontológiai” kifejezésnek megfelelő terminustól elvárhatnánk, a művészeti alkotásnak nem transzcendentális-filozófiai, hanem empirikus (kivált: képp történeti) „feltételeit” jelöli. Azt pedig, hogy mi az előbbiről, nem pedig az utóbbiról beszélünk, még egyszer hangsúlyozzuk.
8. Itt Riegl kifejezéseit használjuk, anélkül azonban, hogy elfogadnánk ezeknek a kifejezéseknek pszichológiai levezetését.
9. Lásd a korábban Windről mondottakat.
10. A dombormű valódi mýlségének a festészetben a látszólagos mélység felel meg: a *συναρπαγή* [a fény-árnyék segítségével történő illúziókeltés] modellálása.
11. Egy olyasféle leírásban, mely csupán az olasz trecentóval foglalkoznék, esetleg Giotto-t lehetne a „plasztikus” stílus képviselőjének nevezni, az egész kora reneszánszsal foglalkozó leírás viszont Mantegna művészetében láthatná a „plasztikus” törekvések csúcspontját, fordítva pedig: a karoling könyvművészettel foglalkozó leírásnak a *Godesskalki-Evangelisarium* már a trieri *Ada-kézirat*ot is viszonylag „plasztikusnak” kellene tekintenie. – A művészeti alproblémák apriorisztikus érvénye mellett tanúskodik, hogy a művészettörténet a gyakran felpanaszolt fogalomszegénységben újra meg újra ugyanazokkal a kifejezésekkel kénytelen dolgozni, amelyek éppen az említett alproblémák tipikus megoldási lehetőségeinek megnevezésére nélkülözhetetlenek, amelyek azonban a gyakorlati alkalmazás során, a mindenkori vonatkoztatási rendszertől függően, egészen különböző dolgokat jelenthetnek.
12. Az itt megadott fogalomhármaskor mindig csak a középső és a két viszonylag szélsőséges megoldást jelöljük, amelyekkel kapcsolatban – a „történeti skála” terjedelmét lehetőleg nagyonak választva – valamennyi esetben az óegyiptomi, a klasszikus görög és a modern impresszionista stílus lebegett a szemünk előtt.
13. A „polikrómia” és a „kolorizmus” közötti közepső megoldásra (kb. „a színek keverés

Bizánc és a korai északi középkor művészetének egyaránt a késői antik művészet a felismerhető elődje, sajátosságait az egyéni és ezért előre semmi képpen ki nem számítható jegyeiknek köszönhetik; s ugyanígy azt a fejlődést, mely a késői antik művészettől ezekhez a sajátos stílusokhoz vezetett, csak annyiban láthatjuk értelemteljesnek, ha a késői antik művészet lényegét mint egy dolgot, a változás tényezőinek végtelen sokaságát mint egy másik dolgot fel tudjuk ismerni (ezeket azonban mindig csak ex post lehet megragadni, és sohasem lehet kimeríteni); így tehát fejlődési folyamatokat tanulmányozunk, de nem a „szükségyszerűség” szférájában, hanem inkább a „következetesség” vagy az „értelmesség” szférájában: a művészeti jelenségek egymásrakövetkezését nem lehet kauzális vagy teleologikus sorok formájában levezetni, ez csupán általános fejlődési tendenciák és egyedi eltérési mozzanatok együthathatóságaként értelmezhető.

nélküli, harmonikus lefokozása”), akárcsak a „sikzerűség” és a „mélységbeliség” között, mindmennyi nem született külön megnevezés.

14. Hogy a műalkotás színes megjelenését – szemben a nem-színessel – csupán egyetlen fogalom, nem pedig három jelöli, az lehet az alapja, hogy – a művészetet kívüli szemlélet egyik feltevését nem teljesen jogosult módon a művészi szférába átemelve – s ennek következtében a műalkotásban nem tekintjük „elemi”, „alakító” tényezőnek, hanem csupán „kompozícióbelinek”, mely a nem-színes dolgok önmagában már teljes világát csak mintegy illusztrálja. Valójában a csupán a „színes összenyomódás” jelölésére szolgáló „polikrómia”, „kolorizmus”, illetve „tónusosság” kifejezéseket a közvetlen jelentésük alapján csupán a harmadik alapprobléma különböző megoldási lehetőségeire (az „egymás mellettiség” és az „egymásbanlevés”, a „széttagoltság” és az „egybeolvadás”) megoldásaira) volna szabad alkalmazni, ami természetesen nem zárja ki, hogy az általuk megnevezett megoldások igazából mindhárom alapproblémára vonatkozzanak.

15. A valóságban Wölfflin kategóriái kétségtelenül kiváltják az inémt említett ellenvetéseket, mivel ezek a kategóriák – nem problémafelvetéseket, hanem megoldásokat akarván képlettbe foglalni – az empirián túli minőségek ellentmondásait bizonyos mértékig behozzák a történeti valóság empirikus világába, s ezáltal mindkét oldalról támadható köztes helyzetet foglalnak el: ha művészettudományi alapfogalmaknak tekintjük őket, nem tesznek eleget annak a követelménynek, hogy a priori igazolni lehessen őket, s hogy tárgyük a jelenségvilágon kívül legyen – mint művészettörténeti jellemzőre szolgáló fogalmak, nem tesznek eleget annak a követelménynek, hogy megfeleljenek a konkrét művészeti jelenség sokféleségének, mivel ezek garázdagságát egy abszolút ellentétből álló – önmagában pedig nem is ellentmondásmentes – rendszerré szegényítik.

16. Lásd a jelen könyv 24. sk. 1.

17. Ezzel a művészetelmélet – ahogyan mi fogjuk fel – és az úgynevezett esztétika, illetve művészetpszichológia elvi különbségét jelöljük: ha a művészetelmélet csupán az előbbieken felsorolt alapproblémákat tárja fel, még egyáltalán nem teszi fel a filozófiai esztétika kérdését, amely azt szeretné kideríteni, milyen apriorisztikus feltételek mellett lehetséges műalkotás, s még kevésbé a normatív esztétika kérdését, amely – saját állítása szerint – azt írja elő, hogy milyen szabályokat kell a műalkotásnak követnie; a művészetpszichológia pedig azokat a feltételeket kutatja, amelyek között a műalkotás – illetve az általa keltett benyomás – „valóságossá” [wirklich] válik.
18. Az első- és másodrendű egyedi problémáknak ezt a bizonyos mértékig „dialektikus” létrejöttét vessd össze Wind idézett művével.

19. Hogy a lehetséges alapfogalmak állírólagos összefüggéstelenségét kimutassa, Dörner összeállította az „objektív-szubjektív”, a „realista-idealista” és a „formai-tartalmi” fogalom párokat. Ezzel szemben azt a kifogást lehet tenni, hogy a „formai-tartalmi” fogalom pár a másik kettőnek egyáltalán nem rendelhető mellé: a „formai-tartalmi” fogalom pár ugyanis, a másik két fogalom párral ellentétben, egyáltalán nem két ábrázolási elv ellentétét jelöli, amely ábrázolási elvek többféle művészeti jelenség stíluskülönbségeinek szolgálnak alapul, hanem két olyan szféra határát jelölik, amelyeket egyazon műalkotáson belül különböztetünk meg logikailag.

Ami mármost a „formalista művészet” (l'art pour l'art) és a „tartalmi művészet” még mindig használatos ellentétét illeti, meg kell mondanunk, hogy ezeket a fogalmakat törőlni kellene a művészettudományi fogalmak közül. A forma és a tartalom közötti viszony ugyanis nem művészeti probléma, amelyet (mint, mondjuk, a sík és a mélység

problémáját) ilyen vagy olyan értelemben meg lehet oldani, hanem vagy az a helyzet, hogy egy bizonyos „tartalom” beleöltözött a „formába” (és akkor, de csak akkor tartalmává lett a műalkotásnak, s többé nem kérdezhetjük, hogy lényesebb vagy lényegtelenebb-e a formánál), vagy az a helyzet, hogy a „tartalom” nem öltözött bele a „formába” (és akkor a műalkotáson kívüli tartalom csupán, s a műalkotás stílusát nem befolyásolhatja). Egyébként a „tartalmi szférában” is létezik egy „alapprobléma”, amelynek egyik pólusát a „forma” oldalán a „definiálhatóság” (általános érvényesség) kifejezéssel, a „kitöltöttség” oldalán a „definiálhatatlanság” (egyszerűség) kifejezéssel jelölhetjük. A megoldások (melyek a „formai” alapproblémák megoldásaival szükségképpen összhangban állnak) vagy a tiszta „közlés”, vagy a tiszta „érzelemkifejtés” pólusához közelednek, de ezeket a végleteket természetesen nem szabad elérniük.

20. A keletkezési idejének, helyének pusztá feltárása – források vagy a megtalálás körülményei segítségével – megkönyvíthati ugyan a történeti besorolást, de önmagában még nem elegendő.

21. 1919. skk. 1. Lásd a programadó Bevezetést, I. 5. skk. 1.

22. Dörner, i. m.

23. Azzal a megjegyzéssel szemben, hogy a nem-színes sajátosságokat elméletileg minden esetben – gyakorlatilag persze csak egyes esetekben – egzaktt módon és kielégítően meg lehet jelölni (matematikai megnevezésekkel, mint amilyen a „kör formájú”, „ellipszis alakú”), azt lehet felhozni, hogy ilyenkor vagy a konkrét kört, illetve a konkrét ellipszist mint érzéki észrevétel tárgyát vesszük alapul, s ebben az esetben a „kör alakú” megjelölés nem különbözik alapvetően az olyasfajta kifejezésektől, mint a „gyűrű forma”, „selymes” stb., vagy az absztrakt kört, illetve az absztrakt ellipszist mint matematikai alakzatot vesszük alapul (úgyhogy valójában a „kör alakú” helyett azt kellene mondani, hogy „olyan görbével egyező alakú, melynek minden pontja egy adott ponttól egyenlő távolságra van), s ebben az esetben (akár a számszerű adatok esetében) kiütnék a leírandó jelenség alapvetően kvalitatív jellege, s lényegében véve többé már nem valóságos „érzéki tulajdonságokat” nevezünk meg, hanem az ezeknek az „érzéki tulajdonságoknak” elvben alapul szolgáló sémákat.

24. Ebből világlik ki, milyen hiábavaló fáradozás, hogy a művészettörténet használatára „minden lehetséges szint” táblázatba foglaljanak, amelyet aztán a képleírásoknál alapul lehetne venni. Egy ilyen kísérlet – noha technikai célokra kivitelezhető volna – a mi területünkön éppoly kevés sikerrel kecsegtetne, mintha „minden lehetséges forma táblázatát” akarnánk összeállítani. Hiszen minden mákszemnyi „kadmiumsárgát” – amennyiben valóban műalkotásról van szó – csakis mint ezt a kadmiumsárgát lehet leírni, amelyet éppen ez az esetvonás hozott létre, a képek éppen ezen a pontján, éppen e mellett a szürke vagy kékeszöld mellett; s ezt az egyszerű egyedi minőséget szavakkal sem könnyebb – bár nem is nehezebb – leírni, például amikor egy meghatározott vonal- vagy foltalakzat (ugyancsak egyedi és egyszeri) minőségéről van szó. A „színmegnevezés” egész „problémája” végül is csak annyiban létezik, amennyiben a mechanikus reprodukciós eljárások mindeddig a műalkotások színes jelenségeit kevésbé pontosan tudják visszaadni, mint a nem-színeseket. A nyelv egyformán jól – vagy rosszul – nevezi meg mindkettő legapróbb sajátosságait is.

25. Ezzel szemben nem tehető az az ellenvetés, hogy a régebbi évtizedek vagy évszázadok gondolkodói nem ismerték a művészeti problémákat, ezért ezeket a későbbi évtizedek vagy évszázadok gondolkodói nyugodtan semmibe vehetik: még egy Vasari is, ha igazán jellemezni próbál egy műalkotást (mondjuk, amikor kiemeli egy bizonyos festmény „rillező”-ját [domborzatát], öntudatlanul tekintetbe veszi az egyik művészeti

problémát, éppen azt, amelyet minden stílusjellemzésnek tekintetbe kell vennie – az adott esetben a „stílus és mélység” alaproblémáját.

26. Minthogy egy konkrét műalkotás a művészeti „ősprblémát” soha közvetlenül mint olyant nem képes megoldani, hanem csupán közvetve, azáltal, hogy az ősprbléma a (mindig az illető műalkotás sajátos érzékterületének megfelelő) művészeti alaproblémákat és egyedi problémákat teljességgel tartalmazza implicite – ezért a műalkotás tudományos szemlélete sem képes a művésznél a művészeti ősprblémában való állásfoglalását, azaz a legfőbb stíluselvét közvetlenül mint olyant megragadni, hanem csak közvetve, azáltal, hogy az alaproblémák és az egyedi problémák megoldásaiban egy egységes megoldási módszert állapít meg, azaz például bebizonyítja, hogy egy bizonyos esetben valamennyi probléma – színes és nem-színes összefüggésben egyaránt – a min-denkori problémamodell közötti közepes kiegyenlítődés formájában oldódott meg, ami közvetett bizonyíték arra, hogy ebben az esetben magát az ősprblémát is a közepes kiegyenlítődés formájában oldották meg.

27. Ahogyan a művészettörténet a számára „adott” tárgyakat csak akkor tudja stilisztikai jelentőségük szempontjából értelmezni, ha a priori felállított művészeti problémákhoz mérti őket, ugyanúgy a többi szellemtudomány is, különösen a filozófiatörténet és a vallástörténet az empirikusan megfigyelhető jelenségeket, ha lényegi tulajdonságaikat s értelmüket fel akarja fogni, kénytelen az analóg filozófiai, vallási stb. problémákhoz mérni, olyan problémákhoz, amelyeket ugyancsak a priori állítottak fel, amelyeket itt is, ott is, csak a rendszeres elméleti gondolkodás képes feltárni. A mi tudományos diszciplínánk művészetelméletre, ténytudományként felfogott művészettörténetre és (a kettőt egymással összekötő) interpretáló szemléletmódra való hármas tagolódásának tehát minden szellemtudomány területén megvan a párhuzama, amivel kapcsolatban, mint lehetőleg távolról példára, a jogtudományi jelenségek vizsgálatára utalhatsz: a „jogtörténet” mint tiszta ténytudomány egy bizonyos közjogi előírás időben és térben leírtát, s anyagi tartalma szerint elemezhet, aminek során a jogi alapproblémákat (például az egyén és a közösség problémáját) már szükségképpen feltételezi – hiszen máskülönben nem dolgozhatna olyan fogalmakkal, mint: „állam”, „polgár”, „kötelesség” stb. –, de nem ezekkel foglalkozik. Hogy a kérdéses előírás milyen sa-játos módon viszonyul a jogi alapfogalmakhoz, azt már az „értelmező jogtörténetnek” kell feltárnia, s végül a „jogelmélet”, de csakis a jogelmélet van abban a helyzetben, hogy ezeket az alaproblémákat mint olyanokat felismerje és képletekbe foglalja.

28. Mindenesetre ez a párhuzamokat kereső (Schmaase, Riegl és Dvořák által alkalmazott) módszer, mely megegyezik azszal, hogy különböző jelenségeket, mint például az „ellenreformációt” és a „barokk stílust”, sajátos problémáik analóg megoldásaiként s ezáltal ugyanazon (ha szabad ezt a kifejezést használnunk) „kultúraalkotó akarat” [„Kulturwollen”] kifejeződéseiként ábrázolja, kevésbé veszélyes, mint az etiológiai eljárást, mely az egyiket a másiktól mint okból akarja levezetni, s így könnyen előállhat az a helyzet, hogy az egyik szerző a barokk stílust vezeti vissza az ellenreformációra, a másik az ellenreformációt magyarázza a barokk stílusból, a harmadik pedig tagad mindenféle kapcsolatot a két jelenség között. Lásd ezzel kapcsolatban K. Mannheimnek a cikkem nyomdába küldése után ismertté vált munkáját, melynek címe: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (Adalékok a világnézet-interpretáció elméletéhez). Jahrbuch f. Kunstgeschichte, I. (XV) 1923. 236. 1.

29. Dörner szememre veti, hogy képtelenség „a levegő rugalmas” mondat „gyakorlati-történeti máis fogalmi taglalását” párhuzamba állítani egy műalkotás „gyakorlati-történeti taglalásával”. Valójában természetesen nem a mondat formális fogalmi taglalását hasonlított össze a műalkotás történeti taglalásával, hanem a különböző szemlélet-

módokat, amelyek az előzővel kapcsolatban lehetségesek, azokkal az ugyancsak különböző szemléletmódokkal, amelyeket az utóbbival kapcsolatban alkalmazhatunk: a történeti szemléletmódot a történetivel (hiszen senki sem tagadhatja, hogy „a levegő rugalmas” mondat is vizsgálható történetileg, ha azt kérdezem, mikor, ki, milyen meg-fogalmazásban, milyen követelményekkel és milyen feltételek között mondta) – a for-mális-grammatikai szemléletmódot a formális-kompozícióanalitikussal, s végül a transzcendenciális filozófiai szemléletmódot a „Kunstwollen” megismerésére irányuló „transzcendenciális-művészetudományival”, amelyet azért nem akarok „művészet-elméletnek” nevezni, mivel a „művészetelmélet”, ahogyan azt a megelőző fejezeté-sím során bizonyítottam, a művészetudományi szemléletmódnak csupán fogalom-alkotó alapjait jelenti.

30. Lásd cáfolatra alig méltó definícióját: „a »Kunstwollen« történeti felfogásban maguk-nak a műalkotásoknak a sora, a jelenkor fogalmaival megragadva”.

31. Panofsky, i. m. 326. 1. (és a jelen könyv 20. sk. 1.).

32. Panofsky, i. m. 330. 1. jegyz. (a jelen könyv 31.1. 11. jegyz.).

33. Dörner azt az állítást tulajdonítja nekem, hogy „egy archimedesi pontról minden műalkotás keletkezésének oka megvilágítható volna” – de ez már szövegpontosság szempontjából sem állja meg a helyét. Állításom valójában az, hogy arról a bizonyos „archimedesi pontról meghatározható a jelenségek abszolút helyzete és jelensége”, ami különösképpen lényegbevágó különbség, mivel a helyes szövegből világosan ki-tűnik, mennyire távol áll tőlem, hogy a művészeti fejlődésben az egymáshoz köve-ke-zések mechanikus szükségességét tételezzem fel.

34. Képletben kifejezve az általam vallott „szükségesség” nem az volna, hogy:

X (törvény) meghatározza az a , b , c egymáshoz köve-ke-zést, hanem hogy

X (értelme) megvilágítja az a' , a'' , a''' összetartozást. Bár én ezzel szemben dolgozatom egyik helyén (331. 1., megjegyzés) (jelen könyvben: 31. 1. 12. jegyz.) Wölfflin egyik kifogására elismertem, hogy a „plasztikus” stílusfokozatot a „festői”, „szükség-szerű-en”, illetve „törvényszerűen” követi (megelőzni pedig a lineáris-rajzos stílusfokozat előzi meg), kétségkívül jobban tettem volna azonban, ha ezek helyett a Wölfflintől átvett kifejezések helyett a „szabályszerűen” kifejezést használnom, mivel ez az egy-máshoz köve-ke-zés csupán egy számos jelenségben megnyilvánuló s pusztán empirikus-pszichológiai módon megalapozható tapasztalati tény, nem pedig a priori levezethető törvény; de még ebben az esetben is, ahol a nyelvi pontatlanságot kétségkívül a szememre lehet vetni, a gondolatmenet összefüggéseiből minden további nélkül kiviláglik, hogy nem mára töreksem, mint hogy Wölfflinnek a „stílus kettős gyöke-réről” szóló tanát visszaautsítsam, azt a tant, amely szerint az „optikai” (formai) stílusfejlődés az imitativ (tartalmi) stílusfejlődéstől teljesen független. Ezzel szemben azt állítottam, és ma is állítom, hogy a „formát” és a „tartalmat” egyetlen művészi jelenségben sem lehet különválasztani, akár korszerűségről vagy egy nép stílusáról, akár egyedi műalkotásról van szó; azt állítom, hogy a formát és a tartalmat mint „ugyan-annak az alaprendelkezésnek”, ugyanannak a közös „értelemnek” különböző meg-nyilatkozásait kell felfogni. Csupán ennek az állításnak az alátámasztására kísérletem meg kimutatni, hogy a plasztikustól a festőhöz vezető formai fejlődéssel – mind-egy, hogy „törvényszerű-e” vagy csak „szabályszerű” ez a fejlődés – egy analóg (pl. a történelmi festéstől a tájképhez és a csendélethez vezető) tartalmi fejlődésnek kell együtt járnia, s hogy – a saját terminológiám szerint – a „festőiség” és a „táj-képző” tényét, akárcsak a „plasztikus” és a „történelmi festés” tényét, egy közös „értelme” megnyilatkozásaként kell felfognunk.