

„A képzőművészeti stílus problémája”

1911. december 7-én Heinrich Wölfflin a Porosz Tudományos Akadémián előadást tartott a képzőművészeti stílus problémájáról; ez az előadás¹, melyben Wölfflin gondolatai a művészettudomány legáltalánosabb és legalapvetőbb problémájáról rendszeres és – legalábbis amíg az ígért részletesebb publikáció nem áll rendelkezésre – végleges formában fogalmazódtak meg, módszertani szempontból olyan jelentős, hogy mindenképpen érthetően és megmagyarázhatatlan, mind ez ideig miért nem foglalt állást a benne kifejtett nézetekkel kapcsolatban sem a művészettörténet, sem a művészettfilozófia. Ezt a mulasztást az alábbiakban kíséreljük meg jóvátenni.

I.

Kétségtelen, hogy minden stílusban megvan a kifejezett tartalomnak egy jól meghatározott köre – kezdi Wölfflin –; a gótika vagy az olasz reneszánsz stílusában egy meghatározott korhangulat és életfelfogás tükröződik, Raffaello vonalvezetésében személyes vonásai fejeződnek ki. Ez azonban a stílus lényegének csak egyik oldala; a stílust ugyanis nemcsak az jellemzi, amit mond, hanem az is, ahogyan mondja; azaz az eszközök, amelyeket felhasznál, hogy a kifejezés feladatát betölthesse. Hogy Raffaello a vonalait így vagy úgy húzta meg, bizonyos mértékig a tehetségében leli a magyarázatát, az azonban, hogy a 16. század minden művésze – akár Raffaellónak, akár Dürernek hívták is – éppen a vonalat és nem a festői foltot alkalmazta mint lényegi kifejezőeszközt, már egyáltalán nem annak a valaminek a következménye, amit művészi felfogásnak, szellemnek, temperamentumnak vagy hangulatnak nevezhetnénk, hanem kizárólag a művészi látás és ábrázolás általános formája alapján érthető, aminek semmi köze sincs valamiféle „kifejezésre” áhító személyes tartalmakhoz, és aminek történelmi módosulásait a lelki tartalmak változásától függetlenül, csupán mint a szem változásait lehet felfogni. – Wölfflin tehát a stílus két elvileg különböző gyökerét különbözőteti meg: a pszichológiai szempontból jelentés nélküli szemléleti formát és a kifejezőként értelmezhető hangulati tartalmat, amiből viszont közvetlenül belátható, hogy azokat a fogalmakat is, amelyek segítségével egy adott stílus lényege megközelíthető, két alapvetően különböző csoportra kell osztania: egyrészt a tisztán formai oldal fogalmaira, amelyek egy kornak csupán a

„látás- és ábrázolásmódjára” vonatkozna, másrészt a – hogy úgy mondjuk – „tartalmi” oldal fogalmaira, amelyek annak a sajátos mivoltát írják le, ami (az imént jelzett általános lehetőségeken belül) egy kor, egy nép vagy egy személyiség megnyilatkozásában kifejezésre jut.

Az előadás filozófiai-programadó része után, melyben Wölfflin a fenti megkülönböztetést teszi, egy gyakorlati-történeti rész következik, melyben mindkettő egy-egy példán magyarázza meg: a számára tisztán formális oldal fogalmainak lényegét és használatát oly módon teszi érthetővé, hogy a cinquecento kiteljesedésétől a seicento kiteljesedéséig terjedő képzőművészeti fejlődési folyamatot öt fogalompárral jellemzi, amelyek az ábrázolt két stílusorszaknak kizárólag az optikai ábrázolásbeli alapjait írják le; ezek: „a vonal kialakulása, majd háttérbe szorítása a folttal szemben (lineáris – festői); a felület kialakulása, majd feloldódása szabad, nyitott formákban; a zárt forma kialakulása, majd feloldódása szabad, nyitott formákban; az önálló részekből álló egységes egész kialakulása, majd a hatás összeronása egyetlen pontra vagy néhány pontra (nem önálló részek esetében); a dolgok teljes ábrázolása (egyértelműség a dolog mivolta tekintetében), majd a tárgyi szempontból nem teljes ábrázolás (egyértelműség a dolgok látszólagos megjelenése tekintetében)”.

Hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a tíz kategóriát a jelen fejtegetés során, mely tisztán fogalomelemzéssel foglalkozik, nem abból a szempontból vizsgáljuk, vajon igazolhatók-e empirikusan és történetileg, hanem csupán módszertani-filozófiai jelentőségük szempontjából.² Nem azt kérdezzük, vajon indokolt-e a cinquecentóból a seicentóba vezető fejlődést mint a lineáristól a festőihöz, a síkszerűtől a mélységbelihez stb. való fejlődést felfogni, hanem azt, vajon indokolt-e a lineáristól a festőihöz, a síkszerűtől a mélységbelihez vezető fejlődést pusztán formai fejlődésként leírni; nem azt kérdezzük, vajon Wölfflin kategóriái – melyek világosságuk, heurisztikus célszerűségük tekintetében minden dicsőret és kétely felett állnak – pontosan határozzák-e meg a reneszánsz és a barokk művészet általános stílusmozzanatait, hanem azt, hogy valóban lehetséges-e az általuk meghatározott stílusmozzanatok csupán ábrázolási modalitásoknak tekinteni, amelyek önmagukban véve semmilyen kifejezéssel sem rendelkeznek, hanem „önmagukban színtelenek lévén, csupán akkor kapnak színt, érzelmi töltést, ha egy meghatározott kifejezési szándék állítja őket a szolgálatába”.

II.

1. „Szem” és „felfogás” [Gesinnung]. Wölfflin szerint az a mód, ahogyan Raffaello és Dürer a vonalaikat meghúzták, a belső „felfogásukból” magyarázható, és ezért kifejezőereje van, az ellenben, hogy ez a két művész egyáltalában vonalakat húzott (ahelyett, hogy foltokat rakott volna egymás mellé), már nem belső felfogás (ti. az egész korszak belső felfogása) következménye, és éppen ezért kifejezést sem hordoz – az a mód, ahogyan a 16.

század művésze a síkbeli elrendezést megalkotja, a kompozíciót zárt egységgé fogja össze, a képi elemeket egymás mellé rendeli, a tárgyak alakját teljesen egyértelművé fogalmazza: kifejezéssel rendelkezik, az viszont, hogy a művész egyáltalán síkszerű elrendezést alkalmaz mélyiségi helyett, zárt-ságra törekszik szabad, oldott formák helyett, mellérendel alárendelés helyett, s teljességet kíván utalásszerű teljességihiány helyett, a kifejezés szempontjából teljesen közömbös. A tartalmi természetű kifejezésmozzanatoknak és a formai természetű ábrázolásmozzanatoknak ez a különösképpen szigorú kettéválasztása azon a felfogáson alapszik, hogy az ábrázolás általános „modus”-ában, linearitásban, síkszerűségében, zártságában csupán egy meghatározott „optika” nyilatkozik meg, csupán „a szem meghatározott viszonya a világhoz”, ami a korszak pszichológiájától teljességgel független.³ De vajon valóban így van-e? Valóban kimondhatjuk-e, hogy csupán a szem megváltozott beállítódása az, ami egyszer festői, máskor lineáris, egyszer alárendelő, máskor mellérendelő stílust eredményez? És ha elfogadjuk is a dolognak ezt a megnevezését, azaz a linearitás stb. lehetőségeit optikai lehetőségeknek neveznénk, azt pedig, ami az egyik vagy a másik választást meghatározza, a szem sajátos magatartásformájának, vajon azt a bizonyos „szemet” annyira tisztán organikus, annyira pszichológiamentes eszköznek tekinthetjük-e, hogy a világhoz való viszonyát a léleknek a világhoz való viszonyától alapvetően el tudjuk különíteni?

Már maga ez a kérdésfeltevés rávilágít Wölfflin tanainak bírálható pontjára. A „látás”, a „szem”, az „optikai” szavaknak ugyanis nincsen teljesen egyértelmű jelentése, az egyes tudományok nyelvhasználatában két különböző értelemben fordulnak elő, s nyilvánvaló, hogy ezeket egy módszertani vizsgálatban szigorúan meg kell különböztetni: használhatók szoros értelemben és átvitt értelemben. A szoros értelemben vett jelentés: a szem az a szerv, amely az embernek először csak egy szubjektíve észlelt, azután pedig – az észleletnek az absztrakt tér a priori szemléletére való vonatkoztatása révén – objektívtá „valóság”-képet nyújt, s ez utóbbinak a felfogását nevezzük optikai élménynak vagy látásnak. Aki gondolatmenete alapjául a látásnak ezt a fiziológiai-objektív fogalmát választja, teljes joggal állíthatja, hogy a látás a művészi tevékenység „alsó”, minden kifejezésen „innen eső” szférájához tartozik, s az érzelmekhez, temperamentumhoz az égvilágon semmi köze – hiszen csupán a „természeti állapot” következtében, azaz rövid- vagy távollátás, asztigmatizmus vagy színtévesztés következtében különbözhetnek az egyik ember látási képei a másikétól; annak azonban, aki így gondolkodik, azt is meg kell engednie, hogy az ilyen értelemben vett látás egy-egy stílus létrehozásában semmilyen szerepet sem játszik: a szem mint szerv, mely csupán a formák felfogásában, nem pedig létrehozásában játszik szerepet, semmit sem tud „festőiségről”, „síkszerűségről”, „zárt” vagy „nyitott” szemléleti formáról. A szó nem átvitt értelmében vett látás mindenfajta kifejezésen innen helyezkedik el, de innen azon a valamin is, amit Wölfflin „optikának” nevez.

A fentiek alapján ahhoz sem férhet kétség, hogy a „látás”, a „szem”, az

„optikai” fogalmakat, ahogyan azokkal Wölffinnél találkozunk, semmiképpen sem vehetjük a szó szoros értelmében; Wölfflin a legkevésbé sem állította, hogy a 17. századbeli művészeknek más felépítési szaruhártyája vagy más alakú szemlencséje volt, mint a 16. századbelieknek, s nyilván azt sem vonná kétségbe, hogy a tisztán fiziológiai érzet – akárcsak a fénykép – eleve sem nem vonalas, sem nem festői, sem nem síkbeli, sem nem mélységbeli, hanem – az ő saját kifejezésével – csupán vonalas vagy festői, síkbeli vagy mélységbeli „formára helyeződik”. De vajon mit jelent az, hogy az érzet valamilyen „formára helyeződik”? Ki képes az érzékszerv által felfogott és esztétikai értelemben még megformálatlan benyomást egy, az érzékszerv számára teljesen idegen művészi formarend szerint interpretálni? Csak egyet válaszolhatunk: a lélek. Ezzel pedig az imént nyelvi pontosságában még oly meggyőző ellentét: a felfogás és az optikáé, az érzelem és a szemé, megszűnik ellentét lenni. Vagyis a látás érzékelei csupán a szellem tevékeny beavatkozása révén nyerik el lineáris vagy festői formájukat; vagyis az „optikai beállítódás” tulajdonképpen az optikaira irányuló szellemi beállítódás; vagyis a „szemnek a világgal szemben tanúsított magatartása” valójában a lélek magatartása a szem közvetítette világgal szemben. És mivel az, ami eldönti, hogy egy kor lineárisan vagy festőien, síkszerűen vagy mélységben, mellrendelő vagy alárendelő módon „lát”-e, ténylegesen nem a szem, hanem a lélek meghatározott viselkedéséből ered, következtetésképpen már abban a pusztán tényben, hogy egy adott stílus a kétféle formai lehetőség közül választ, megjelenik a lélek magatartása (a lélek magatartása pedig mi volna más, mint amit temperamentumnak, felfogásnak, érzelmenek nevezünk?).⁴ Ezért bizonyítottan tekinthető, hogy egy adott művészeti korszak jellemző ábrázolási módja – a linearitás vagy a síkszerűség, a síkszerű vagy mélységi komponálásmód, s végső soron az összerendezés zárt vagy oldott volta is⁵ –, annak ellenére, hogy az egyénre nézve kényszerítő erejű, mégsem üres forma, hanem meghatározott, saját kifejezésértékkel rendelkezik. Mint általános stílusmozzanat abban különbözik az egyénitől (mint amilyen a vonalak keménysége vagy lágyasága, a foltrendszer tömegessége vagy lazasága stb.), hogy nem egyetlen egyén személyes érzelmeit, hanem egy egész korszak személyek feletti látásmódját képes kifejezni, ez a különbség azonban csupán terjedelembeli és fokozati, nem pedig lényegi: az ábrázolási módok egy nagyobb sokféleség tagolatlan kifejezései, de mindenképpen kifejezések.

A kifejezés nélküli és a kifejezést hordozó stílusmozzanatok közötti megkülönböztetés tehát dialektikus megkülönböztetés, s lényegében a „látás” kifejezés kétféle jelentésével való öntudatlan játékon alapszik. Az átvitt értelmű kifejezést, amelynek alapján egy művésztől, amely a látottakat a festőiség vagy a linearitás jelentése alapján értelmezi, azt mondhatni, hogy lineárisan vagy festői módon lát, Wölfflin – hogy úgy mondjam – szó szerint veszi, és így – figyelmen kívül hagyva, hogy ebben a jelentésben a szó már nem tulajdonképpeni optikai folyamatot, hanem lelki folyamatot jelöl – a művészi-alkotó látás számára utalja ki a természetes-receptív látást megillető helyet: azt, ami a kifejezési képesség alatt van. Valójában azonban

a látásban a művészet kifejező tendenciáival vagy nincsen semmi közös – hiszen a látás az alkotó folyamat számára csupán tárgyakat szolgáltat, de nem alakítja őket –, s ezért ugyanezen az alapon a stílusra magára semmilyen befolyással sem lehet; vagy pedig rendelkezik a látás ilyen befolyással, mivel az alkotó folyamat tárgyait csupán alakítja, de nem maga szolgáltatja őket, ebben az esetben azonban már több, mint optikai tevékenység, amelynek sajátossága a tevékenység eredményében szükségképpen kifejezésre kell hogy jusson.

2. „Forma” és „tartalom”. A kifejezés szempontjából jelentős és nem jelentős stílusmozzanatok közötti megkülönböztetés Wölfflin számára valószínűleg az, hogy a „forma” és a „tartalom” fogalmi elhatárolásának híres problémájára is. Az ő számára a tartalom az, aminek (saját) kifejezése van, forma az, ami csupán szolgálja a kifejezést; tartalom mindazoknak a dolgoknak az összessége, amelyekre az „optikai lehetőségek” kategóriái nem vonatkoznak, azaz a „különleges szépérzés”, a „naturalizmus különleges foka” és egy-egy művész vagy korszak sajátos mozgás-, tér- és színérzéke (itt hozzáfűzhetjük, hogy a vonalvezetést, a síkok elrendezését stb. a maguk egyedi mivoltában Wölfflin is kifejezést hordozónak tekinti) – forma az általános ábrázolási módus, amelynek segítségével ezek a többé-kevésbé egyénhez kötött konkrét dolgok mintegy közölhetővé és a néző számára hozzáférhetővé válnak. – Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy miután nem fogadhattuk el az ábrázolási módusok kifejezés iránti közömbösségét, itt is ellenvetéseket teszünk, s Wölfflin megkülönböztetését a tartalom és a forma között csak különleges fenntartásokkal vállalhatjuk.

Wölfflin kijelenti: „Ugyanabban a közös modusban egészen különböző tartalmak juthatnak kifejezésre: ezzel tehát még csupán egy bizonyos kor ábrázolási lehetőségeit határoztuk körül” – s ez az állítás, amennyiben csupán „egy bizonyos kor” művészi termékeire szorítkozik, teljesen jogos. Ha viszont Wölfflin azt akarná, hogy elmélete általános érvényű legyen, akkor megszorítása már nem lenne jogos: ha ugyanis igaz volna, hogy az ábrázolás modusa „önmagában színtelen szín, csak akkor nyer érzelmi színezetet, ha egy meghatározott kifejezési szándék állítja a szolgálatába” – vajon a kifejezési szándék számára nem volna-e teljesen közömbös, hogy melyik modust választja? Ha igaz volna, hogy az általános cinquecentobeli ábrázolási forma, melynek lineáris eszközeit Dürer és Raffaello állította kifejezési törekvései szolgálatába, s hasonlóképpen az általános seicentobeli ábrázolási forma, amelynek festői eszközeit Rubens és Salvator Rosa használta fel, pusztán egy-egy üres edény, amelyben addig nincsen semmilyen lelki tartalom, amíg belé nem helyezték, nem hihetnénk-e azt, hogy ezek az edények egymással felcserélhetők?

Mivel ezt a valóságban egyáltalán nem lehet elképzelni⁶, jogosan tételezzük fel, hogy egy képzőművész személyes kifejezési törekvései úgy viszonyulnak a lineáris és a festői kifejezési mód általános formáihoz, ahogyan – mondjuk – egy zeneszerző személyes kifejezési törekvései viszonyulnak a polifon-melodikus vagy a homofon-harmonikus kifejezési mód általános

formáihoz.⁷ Ahogyan a fűgák – bármilyen változatosságát mutassák is – tematikus, ritmikus, harmonikus felépítésükben az egyéni érzelmeknek – csupán azért egyeznek meg egymással legelmeibb kifejezési gesztusaikban, mert fűgák (olyannyira, hogy azok a művészek, akiknek a fűgaforma már nem volt magától értetődő, teljes tudatossággal visszanyúltak hozzá, hogy ezeket a kifejezési gesztusokat elérjék); s fordítva: ahogyan egy szonátátétel, éppen, mert szonátátétel, kifejezésében akkor sem lehet azonos egy fűgával, ha témájukban, ritmusukban, modulációjukban a lehető legközelebb állnak is egymáshoz; ugyanígy a képzőművészetben két, egyéni művelében olyan alapvetően különböző mű, mint Dürer *Holzschnurere* és Raffaello *Castiglione*-ja, már pusztán azért, hogy mindkettőn ugyanazok az általános formaelvek uralkodnak, a szó legmélyebb értelmében rokon kifejezésűek; s fordítva: ha Holbein száz évvel a halála után újjászülött volna, s ugyanazt a *Georg Giszét* – immár a 17. század új formavilágában – ismét lefestette volna, műve semmiképpen sem hordozta volna ugyanazt a kifejezést.

Mindebből az is kitűnik, milyen végtelenül messze kell mennünk a „tartalmai” fogalmának a használatában, ha mindent, ami kifejezést hordoz, Wölfflinnel együtt ez alá a fogalom alá akarunk besorolni: mert egyrészt – mint a *Holzschnurere* és a *Castiglione* esetében – ugyanaz a „forma” képes teljesen eltérő egyéni „tartalmaknak” ugyanazt a színezetet kölcsönözni, másrészt – mint a *Georg Giszé* koholt példája esetében – valamennyi egyéni „tartalmai” mozzanat legtokéletebb megegyezése sem elegendő, hogy biztosítsa két különbözőképpen „megformált” mű kifejezésének azonosságát, azaz egyrészt a „megformálás” (még az elképzelhető legáltalánosabb megformálás is) alkotóerőként hat vissza a „tartalmai” szférára, másrészt a „megformálás” stilisztikai jelentését magát is a „tartalmai” minőségek közé kell sorolnunk. Az a tény, hogy Raffaello és Dürer a műveit közös formai nevezőre hozhatta, végső soron azt jelenti, hogy mindkettőjükben megvoltak bizonyos „szubjektum feletti” tartalmak, melyeket azonban saját személyes tudatuk egyaránt elfedett; az pedig, amit Wölfflin mond, hogy tudniillik „ugyanazt a tartalmat különböző korokban nem lehet ugyanúgy kifejezni”, valójában azt jelenti, hogy különböző korokban egyáltalán nem lehet ugyanazt a tartalmat kifejezni, mivel a forma, amelyet a tartalom egy bizonyos korban magára ölt, oly mértékben hozzátartozik a lényegéhez, hogy ugyanaz a tartalom más kor formájában már nem is volna ugyanaz.

Mivel gondolatmenetünk arra indít, hogy a forma és a tartalom Wölfflin javasolta megkülönböztetését elvessük, kénytelenek vagyunk a forma és tárgy közötti megkülönböztetéshez visszatérni, mely parlagibb ugyan, de amelyet a művészfilozófia nem mindig utasított el⁸, és amely a kifejezőteljesség fogalmát fel sem veti, a „forma” szóval pedig egyszerűen annak a valaminek az esztétikai mozzanatát jelöli, ami nem tárgy, azaz amit objektív, tapasztalati fogalmak segítségével nem lehet kifejezni. Ebben az esetben nemcsak a festői vagy a lineáris, a síkszerű vagy a mélységbeli ábrázolásmód általában, hanem – az ábrázolt tárgy képzetének ellentétéként – a *negatív*

zetés, a foltok elrendezése, a síkbeli vagy mélységbeli képelemek kompozíciója a maga sajátos, egyéni mivoltában szintén besorolható a „forma” fogalma alá; továbbra is teljesen jogosult maradna azonban az a Wölfflin által felállított és teljesített követelmény, hogy az előbbi általános formákat az utóbbi speciálisaktól elkülönítsük, és külön fogalmi megnevezéssel lássuk el. Ha a lineáris vagy a festői ábrázolásmód általános formája a vonalak és foltok különös formájától nem különbözik is lényegesen – mivel saját kifejezést is hordoz –, fokozatilag mégiscsak különböznek: ha egy művész a lineáris ábrázolásmódot választja a festői helyett, azt jelenti, hogy – legtöbbször a kor mindenható, s számára éppen ezért nem is tudatosult befolyása alatt – bizonyos ábrázolási lehetőségekre korlátozza magát; ha a vonalait meghatározott módon vezeti, a foltokat meghatározott módon helyezi el, azt jelenti, hogy ezeknek a lehetőségeknek még mindig végtelen sokaságából egyetlen egyet emel ki és valósít meg. A különös (egyéni) forma tehát, hogy úgy mondjuk, aktualizálása és differenciálása az általános formának, amely ezért, mint a műalkotás potenciális formája, a műalkotás aktuális formájától világosan megkülönböztethető, és amelynek egyes mozzanatai pedig teljes joggal sorolhatók külön kategóriarendszerbe. Abban csak egyet lehet érteni Wölfflinnel, hogy a művészettörténet legfontosabb feladata ezeknek a kategóriáknak a feltárása és kialakítása lehetne. Ahogyan a zenetörténet még az individuális mozzanatok leírása előtt igyekezett megragadni a melodikus és harmonikus műformának és különböző alfajainak (a fűgának, az oratóriumnak, a szonátának, a szimfóniának stb.) a lényegét és történetét – hiszen a tárgy nélküli zeneművészetre, mely teljes egészében forma, s mégis teljes egészében kifejezés, ugyancsak érvényes az általános potenciális forma és a különös aktuális forma közötti különbségtétel –, ugyanígy a képzőművészetek történetének is legelőször a különböző stíluskorszakok „ábrázolási lehetőségeit” kellene megragadnia, és mindegyre világosabb és pontosabb fogalmakba foglalnia; miközben azt sem volna szabad elfelejtenie, hogy amikor a művészet ezek közül a lehetőségek közül valamelyiket kiválasztja, s ezáltal a többitől lemond, nemcsak a világ egy bizonyos szemlélete, hanem egy meghatározott világnézet mellett is dönt.

ÖSSZEFOGLALÁS

A stílus kettős gyökeréről szóló tan tehát – ha eredményeinket össze akarjuk foglalni – nem tartható fenn. Habár az egyéni kifejezésre való törekvés, mely az egyes művészeket a csakis az ő sajátjukat képező formaalakításra és a tárgynak a személyükhöz kötött átalakítására vagy megválasztására indítja, általános formákban nyilvánkozik meg, ezek azonban maguk is éppen úgy egyfajta kifejezésre törekvésből erednek: egy egész korra jellemző, bizonyos mértékig immanens formaalakítási szándékból, amely nem a szemnek, hanem a léleknek alapvetően közös magatartásán alapul. Az az állítás, hogy a 17. század „optikája” festői, mélységbeli stb. volt, úgy hangzik, mintha ennek

JEGYZETEK

[„Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, X. 1915. 460–467. I. Fordításunk forrása: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1974. 23–31. I.]

1. Közlőve: Sitzungsberichten der Kgl. Preuss. Akad. der Wissenschaften, XXXI. 1912. 572. skk. I. Különlenyomatban is.
2. Itt ezért annak a tárgyalásával sem foglalkozhatunk, hogyan vonja Wölfflin az említett fogalmak alá a történelmi jelenségeket, ebben a kérdésben magára az előadásra kell utalnunk, valamint egy dolgozatra, mely a Logosban (1913. 1. skk. 1.) jelent meg: *Über den Begriff des Malerischen* (A festőiség fogalmáról), és amelyet a Kunstwartban (XXVI. 104. skk. 1.) is leközöltek.
3. „... nem azért, mert az érzelmek hőfoka, hanem mert a szem változott meg.”
„... az általános optikai forma ... ennek a formának megvan a maga története.”
4. Maga Wölfflin is megállapította (a már említett Logos-beli dolgozatban), hogy a festői ábrázolásmódban a külvilág objektivitásának egészen más felfogása nyilvánul meg, mint a lineárisban, ami bizonyos jelentősen túlmutat a pusztán optikáin.
5. Meg kell itt jegyeznünk, hogy a zárt és a nyitott-szabad formák kifejezés iránti közöm-bösségét maga Wölfflin is csak bizonytalankodva és kompromisszumra hajlamosan állítja: „Természetesen nem lehet tagadni, hogy a „szabad” kompozíció eleve más szemléiségűnek tűnik, mint egy szigorúbb, zártabb kompozíció, s ezért itt is könnyen felmerül a gyanú, hogy minden ilyen eltolódás esetében valamilyen kifejezési szándék működik. Csak hogy a dolog nem azon múlik, hogy valamilyen ábrázolási módból visszapillantva milyen benyomást kapunk az azzal ellentétben másiktól: a 17. század számára a szabad szerkesztés olyannyira általános ábrázolási módusává vált, hogy önmagában már semmilyen színvétel sem rendelkezett, azaz nem működhetett egy meghatározott kifejezésként. Ami természetesen nem zárja ki, hogy ezen a stíluson belül is lehetséges volt bizonyos szabad kompozíciós formákat valamilyen kifejezés érdekében felhasználni.” Ehhez még a következőket szeretnénk hozzátenni: ha egy korszak, amelyik egy meghatározott ábrázolási modust alkalmaz, nincs is tudatában az ez által hordozott kifejezésnek, ez még nem bizonyítja, hogy az illető ábrázolási módusnak egyáltalán nincs is kifejezése; hiszen nekünk nem azzal az empirikus szubjektummal van dolgunk, amelyik egy bizonyos művészetet létrehoz, vagy amelyik számára létrehozzák, hanem magával a művészzel, nem azzal, amit az emberi megnyilatkozások el szándékoznak élni, és pillanatnyilag elérnek, hanem – az ismeretelmélet művelőjéhez hasonlóan – azzal, ami bennük van; valamely önkéntelen gesztus a kifejezés legkisebb szándéka nélkül is igen kifejező lehet, s ha csak azt ismernénk el kifejezést hordozónak, amit a művész és a kortársai is annak tekintettek, akkor az egyéni formaalkotást (a vonalvezetést, a folterendezést stb.) – aminek a kifejezésértéke korábban a művész számára is, a közönség számára is csak a legkritikában vált tudatossá – az esetek túlnyomó többségében a kifejezés szempontjából közömbösnek kellene tekintenünk.

6. Amit Wölfflin egy pillanatra sem tévesztett szem elől; ezt bizonyítja *Über den Begriff des Malerischen* (A festőiség fogalmáról) c. dolgozatának záró szakasza. Csak éppen abból az állításból, hogy „minden új optikához új szépségideál (ti. új tartalom) is kapcsolódik”, nem vonta le azt a – különben egyértelműen kínálkozó – következtetést, hogy akkor viszont ez a bizonyos „optika”, ha szoros értelemben vesszük, egy-

az „optikának” az alapján a 17. századnak festőien és mélységben kellett volna ábrázolnia; valójában azonban nem mond többet annál, mint hogy a 17. század festői és mélységbeli módon ábrázolt: azaz a vizsgálendő tényeknek csupán a megfogalmazását, nem pedig a megokolását tartalmazza. Más szavakkal: az, hogy egy korszak lineárisan, a másik pedig festőien „lát”, nem alapja vagy oka a stílusnak, hanem maga a stílus mint jelenség, nem magyarázat, hanem maga szorult magyarázatra. Azt sem lehet azonban tagadni, hogy egy ilyen átfogó kulturális jelenség esetében igazi magyarázat, amelynek az oksági kapcsolatok kimutatásában kellene állnia, úgyszólván sohasem lehetséges; ehhez a kor pszichológiájába való igen mély bepillantásra volna szükség és teljes mértékű el nem kötelezettség, s így sem a kultúrtörténeti párhuzamok idézése és magyarázata, sem az egyes korok szellemével azonosuló „beleérzés” nem vezet eredményre. Ha azonban mindezek következtében a tudományos megismerés az általános művészi ábrázolási formák történelmi és pszichológiai okait nem is képes kimutatni, annál inkább tanulmányoznia kell ugyanezeknek a formáknak a történelmen és pszichológián túli értelmét, azaz meg kell kérdeznie, mit jelent – a művészi alkotás metafizikai alapfeltételeinek szempontjából –, hogy egy történelmi kor lineárisan vagy festőien, síkbelileg vagy mélységben ábrázol; a művészetek vizsgálata azonban e végtelenül gyümölcsöző kérdés pusztá feltevésétől is megfosztja magát, ha az ábrázolás nagy jelenségeit nem mint a szellem kifejezésételi megnyilatkozásait igyekszik felfogni, hanem mint a látásnak szinte természet törvények által determinált s ezért tovább már semmiképpen sem magyarázható módosztatit.

- általán nem optika, hanem egy meghatározott felfogása a világnak, amely – a „formális” oldalon messze túlnyúlva – maga is részt vesz a „tartalmak” létrehozásában. Ezzel azonban nem valamiféle történelmi paralelizmust akarunk megállapítani, hanem csupán egy analóg fogalmi viszonyt szeretnénk konstruálni.
8. Például Broder Christiansen: *Philosophie der Kunst* (A művészet filozófiája), 1908. 60. skk. 1.

A „Kunstwollen” fogalma¹

A művészettudomány átka és áldása az a tárgyaival együtt járó kényszerű igény, hogy ne csak történetileg, hanem másképpen is közelítsünk hozzájuk. A tisztán történeti szemlélet, akár a tartalmak, akár a formák történetén alapul is, a műalkotást mint jelenséget mindig csupán egy másik jelenségből magyarázza, nem pedig valamilyen magasabb szintű ismeretforrásból; egy adott ábrázolást ikonográfiailag visszavezetni, egy meghatározott formaelegyített típustörténeti alapon vagy valamilyen különleges határból levezetni, egy mester művészi teljesítményét kora kereteibe állítva vagy éppen saját művészi karaktere alapján megmagyarázni csupán annyit jelent, hogy a vizsgálat tárgyát képező valóságos jelenségek nagy együttesén belül az egyiket a másikra vezettük vissza, nem pedig azt, hogy egy saját létartományán kívül rögzített archimedesi pontból határozzuk meg abszolút helyét és jelentőségét: hiszen még a leghosszabb „fejlődési sorok” is csak olyan vonalak, amelyeknek mind kezdő, mind végpontja szükségképpen a tisztán történeti jelenségkomplexumon belül helyezkedik el.

A politikai történelemnek – mint az emberi cselekvés történetének – meg kell elégednie az ilyesfajta szemléletmóddal, és meg is elégedhetik vele: a cselekvés jelensége ugyanis, fogalmából következően – azaz mint egyszerű továbbmozgás, nem pedig a valóságartalmak alakító birtokbavétele² – szükségképpen a tisztán történeti vizsgálgatás alapján is kimeríthető, sőt a nem-történeti szemléletmódnak ellenáll. A művészi tevékenység annyiban különbözik az általános történelmi folyamat történéseitől (és annyiban érintkezik a megismeréssel), hogy alkotásaiban nem szubjektumok [közvetlen] megnyilvánulásaival van dolgunk, hanem anyagból létrehozott alakulatokkal, nem eseményekkel, hanem eredményekkel. A művészetszemlélettel szemben ezért azt az igényt támasztjuk – aminek egyébként filozófiai téren az ismeretelmélet tesz eleget –, hogy valamilyen magyarázó elvet adjon, amelynek alapján a művészet mint jelenség nemcsak létezését illetően ragadható meg más jelenségekre való, mind szélesebb körű utalások segítségével, hanem létezése feltételeit illetően is a valóság empirikus szférája alá hatoló megmondolások segítségével.

Ez az igény – mint már említettem – egyszerre átok és áldás: áldás, mivel a művészettudományt állandó feszültségben tartja, szüntelenül módszertani megfontolásokat követel tőle, s mindenekelőtt arra figyelmezteti, hogy a