

- 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 közeledjünk 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 formae gyűjtést típus-történeti alapon vagy valamilyen különleges hatásból 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 vezettjük vissza, nem pedig azt, hogy egy saját léttartományán 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 szükségszerűen 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 valóság-tartalmak alakító birtokbavétele² – szükségszerűen a tisztán történeti vizsgálat 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 megmondások 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

műalkotás: műalkotás, nem pedig valamilyen tetszés szerinti történelmi objektum – átok, mivel szükségképpen egyfajta nehezen elviselhető bizonytalanságot és zűrtorgácsoltságot hoz a kutatásba, továbbá: mivel a törvény-szerűségek felfedezésére irányuló törekvés sokszor vezetett olyan eredményekre, amelyek vagy a tudomány komolyságával nem voltak összeegyeztethetők, vagy az egyéni alkotás egyszerűségéből fakadó értékekhez vezettek túl közel: puritán racionalizmushoz, mint a lipcei iskola és a „művészi vagy személyiséglektani empirizmushoz, mint a lipcei iskola és a „művészi alkotófolyamat” számtalan teoretikusa, önkényesen konstruált spekulációkhoz, mint Worringer, vagy zavaros fogalomgabalyításhoz, mint Burger. Nem csoda hát, ha a művészettudomány módszertanának új művelői közül nem is a legrosszabbak, szkeptikussá válva, az egyetlen megoldást a tisztán történeti szempontú szemléletmódban látják³, az sem csoda azonban, ha a másik oldalon mindennek ellenére olyan kutatók lépnek fel, akik tudatosan, kritikai filozófiával és átfogó anyagismerettel vétezten, a művészeti jelenségek felszínénél mélyebb megragadására tesznek kísérletet.

Ennek a komoly művészetfilozófiának valószínűleg Alois Riegl volt a legjelentősebb képviselője. A korabeli viszonyok alapján azonban még ez a nagy tudós is szükségét érezte, hogy mielőtt a művészi alkotást meghatározó törvényszerűségek feltárása felé fordul, előbb a művészi alkotásnak – a feltárásnál előfeltételül szolgáló, akkoriban azonban egyáltalán el nem ismert – autonómiáját kell elismertetnie a sokféle függési elmélettel, mindenekelőtt Gottfried Semper materialista-technológiai felfogásával szemben. Ezt egy új fogalomnak, a „Kunstwollen” [„művészetalkotó akarat” vagy „művészet-akarárs”] fogalmának a bevezetésével érte el, mely a műalkotást meghatározó egyes tényezők (az anyagi jelleg, a technika, a célra irányulás, a történeti feltételek) hangsúlyozása helyett a műalkotásban kifejezésre jutó, a műalkotást formailag és tartalmilag belülről szervező teremtőerők összegeződését, egységét kívánta kifejezni.

Ez a fogalom azonban, mely talán a legaktuálisabb a modern művészettudományi kutatásban, bizonyos veszélyeket is rejt magában, éppen a pszichológiai akarat tényezőkre való kiélezettsége miatt, ami viszont a 19. század végi más elméletek (lehetőséges elnevezéssel: a „szükségyszerűség [Müssen] elméletei”) elleni tiltakozásban leli történeti magyarázatát; mindezt – úgy gondoljuk – ezt a fogalmat éppoly szükséges módszertanilag megvizsgálni, mint nem kevésbé közzismert párhuzamát, a „művészi szándékot”, mely az előbbtől láthatóan csupán konvencionálisan, használati körének terjedelmében különbözik, amennyiben a „Kunstwollen” kifejezést főként totális művészeti jelenségegyütteseknek, egy-egy korszak, nép vagy egy egész személyiség teljesítményének megjelenítésére szokás használni, míg a „művészi szándék” kifejezés főleg az egyes műalkotások jellemzők fordulója. Ha tehát a reneszánsz kor, a késő antiklasztika, Bernini vagy Correggio „Kunstwollen”-jéről beszélünk, ha az egyes műalkotásokon belül bizonyos vonal- vagy foltegyüttesek elrendezésében, bizonyos színösszeállítások megválasztásában, bizonyos építészeti elemek elhelyezésében egy meghatározott

„művészi szándék”-ot vélünk felismerni, egyetérthetünk abban, hogy mindezzel valami objektív, a művészeti jelenségek lényegére vonatkozót jelentünk ki; mindazonáltal semmiféle egyértelmű sincs az ilyesfajta kijelentések tényleges jelentését illetően, vagyis abban a tekintetben, hogy miképpen lehet akár a „Kunstwollen”, akár a „művészi szándék” művészettudományi megismerés tárgya.

I.

Az említett fogalmak legelterjedtebb értelmezései (ezeket az értelmezéseket egyébként képviselőik nem mindig vallották kifejezetten és tudatosan, hanem gyakran csupán de facto ez derül ki szóhasználatukból) pszichológizálóak, és a következő három típusba sorolhatók: 1. személyiség-történeti orientációjú művészetszociológiai értelmezés, amely a „Kunstwollen”-t és a művészi szándékot közvetlenül a művész szándékával vagy akarásával azonosítja; 2. kollektív-történeti beállítottságú korpszociológiai értelmezés, amely a műalkotásban működő akarás az alapon kívánja megítélni, hogy hogyan élte meg és – tudatosan vagy öntudatlanul – hogyan fogta fel a korszak többi embere; 3. tisztán empirikus alapokon álló észleléselektani értelmezés, mely az „esztétikai élmény”-nek, azaz a műalkotást élvező nézőben zajló folyamatoknak az elemzéséből és értelmezéséből indul ki, és úgy gondolja, hogy a műalkotásban kifejeződő törekvéseket a nézőre gyakorolt hatásokból közvetlenül vissza lehet következtetni.

1. A „szándék” szónak a közönséges jelentés alapján megadott és az „akarat” szó jelentéséhez leginkább közel álló, mindazonáltal félreérthető értelmezése a művészelektani értelmezés, vagyis az, amely a művészi kifejezési szándékot, a művészi akaratot egy történetileg megragadható szubjektum, a „művész” pszichológiai aktusának tekinti. Aligha szorult magyarázatra, hogy ez a felfogás – tehát amelyik mindazt, ami számunkra a giottói vagy a rembrandti művészetben valamilyen különleges kompozícióbéli vagy expresszív elv kifejeződésének tűnik, mint valamilyen pszichológiaiailag is megragadható akaratit folyamat termékét a Giotto vagy a Rembrandt nevű empirikus individuum számlájára írja – semmiképpen sem lehet helytálló, ha egyébként azt akarjuk, hogy a „művészi szándék” vagy a „Kunstwollen” szavak objektív, a művészetben kifejezett dolgok lényegére vonatkozó tartalommal rendelkezzenek. A művész pszichéjében lezajló folyamatok a kutatás számára szükségképpen hozzáférhetetlenek, ezért a művész valódi pszichológiai szándékairól információt vagy csakis az előttünk álló műveiből nyerhetünk (holott a műveket magukat éppen ezeknek a szándékoknak az alapján akarjuk megvilágítani): s így a művész lekiállapotát is ugyanezekből a művekből kell következtetni, ami által nemcsak bizonyíthatatlant állítunk, hanem abba a circulus vitiosusba is belekerülünk, hogy a művet olyan ismeretek alapján értelmezzük, amelyeket éppen a műalkotás egy meghatározott értelmezéséből kaptunk; vagy bizonyos esetekben ránk maradtak

olyan gondolkodó művészek pozitív kijelentései, akikben a saját művészi szándékuk tudatossá vált, ám ez a tudás sem nagyon segít rájúnk, mert itt viszont azt fogjuk mindenképpen belátni, mily kevésbé egyezik meg a művész gondolatilag megfogalmazott tudatosult akarása azzal, amit alkotásai igazi tendenciájaként vélünk felismerni. Az akarat – az ösztönnel ellentétben – csakis valamilyen felismert dologra irányulhat, olyan tartalomra, amelyet képesek vagyunk „meghatározni”, azaz sajátos lényege szerint más tartalmaktól megkülönböztetni. Más szavakkal: az akarat aktusban mindig van valami döntésszerű: igazán csak ott beszélhetünk „akarsról”, ahol nem működik egy eleve meghatározott eredményt kikényszerítő ösztön, ahol a szubjektumban potenciálisan legalább két célképzet van jelen, amelyek közül az akarásnak választania kell. Meghatározott művészi célok tudatos igenlése, s ezen a réven valamilyen meghatározott művészetelméleti állásfoglalás csak olyan művészek (vagy korszakok) számára lehetséges, akikben (vagy amelyekben) erendendő, ösztönös alkotó törekvésük mellett legalább még egy második, ellentétes irányú tendencia lappang, amelyet aztán valamilyen „művelődéslélmény” (például az antik művészettel vagy más művészeti jelenséggel való találkozás) előhív: csak ha az alkotás különböző lehetőségei egy-egy más módon a tudat számára kölcsönösen megvilágítják, akkor képes a tudat a megkülönböztetésre, a mérlegelésre és az elhatározásra. Dürer ilyen elméleti alapokon állt, Grünewald nem; Poussin igen, Velázquez nem; Mengs igen, Fragonard nem; az efféle elméletalkotás lehetséges és szükséges volt a reneszánsz számára, a középkor számára nem; a hellenizmus és a római kor számára igen, Pheidias és Polügnosz számára nem.⁴ Következés-képp minden művész-esztétika több-kevesebb bizonyossággal önellentmondó, méghozzá azért, mert éppen a nem eredeti, a csupán a művelődéslélmény által felbresztett – a gondolkodás számára hozzáférhetőbb – tendencia kap benne erősebb, programszerűbb kifejezést; igaz viszont, hogy ez olyan belső ellentmondás, ami az illető mester művészetében is napvilágra bukkan, méghozzá oly módon, hogy éppen az a tendencia nyilatkozik meg gyakrabban, alapvetőbben, előírászerű érvennyel, amelyet művésziileg kevésbé eredetinek, másodlagosnak, sőt visszahúzósnak kell tekintenünk. Ebből is világosan látható, mit érnek az elméletalkotó művészek ilyenfajta kijelentései a saját művészetük megértése szempontjából: egyáltalán nem fejezik ki közvetlenül az illető művész „Kunstwollen”-jét, hanem csak dokumentálják. Ahol tehát rendelkezésre állnak is valamilyen művész elméleti megnyilatkozásai a saját művészetéről vagy a művészetről általában, ezek (akárcsak a nem elméleti megnyilatkozások, amilyenek Michelangelo költeményeiben vagy Raffaello leveleinek a Certe ideáról szóló részeiben találhatók) a műalkotások értelmezésre alkalmas és rá is szoruló párhuzamait alkotják csupán, de nem magyarázzák meg a műalkotásokat, a jelentéstartományt értelmezésnek maguk is csupán tárgyai, nem pedig eszközei.⁵ Azonban legkevésbé azoknak a művészeknek szabad a más lehetőségek gondolati elutasítása értelmében vett, tudatos akarást tulajdonítanunk, akik önmagukkal és korukkal egyetértésben a művészi alkotás egy meghatározott lehetőségét megvalósították, azt

pedig nem sikerült kimutatni róluk, hogy elméleti reflexióik lettek volna. Történetileg és filozófailag egyaránt tarthatatlan az az új keletű állítás, hogy „... a művészettörténetben a megvalósítás lehetőségének [Können] a kérdése nem létezik, csupán az akarási [Wollen]. ... Polükleitosz meg tudott volna mintázni egy Borghese-vívót, Polügnosz tudott volna naturalista tájat festeni, de nem tették, mert nem találták volna szépnek.”⁶ Az effajta kijelentés azért nem helytálló, mivel az akarás csupán valamilyen ismert dologra irányulhat, s mert megfordítva, annak sincs semmi értelme, hogy az elutasítás (a *nolle*, nem pedig a *non-velle*) pszichológiai jelentésében vett nem-akarásról beszéljünk ott, ahol az illető szubjektum által „akart”-tól eltérő lehetőség egyáltalán nem is volt elképzelhető: Polügnosz nem azért nem festett naturalista tájképet, mert azt mint „neki nem tetszót” elutasította, hanem azért, mert soha el sem tudta képzelni, mivel – az ő pszichológiai akarását eleve meghatározó szükségesség következtében – nem is akaráhatott más, csakis nem naturalista tájképet, s éppen ezért nincs értelme azt mondani, hogy ő mintegy tudatosan vetette el, hogy valami mást fessen.⁷

2. A fenti megfontolásból adódnak egyébként a művészi szándék kor-pszichológiai felfogásával szembeni ellenvetések is. E szerint a felfogás szerint is vagy tudattalanul hat, semmiféle dokumentumban meg nem fogalmazódott és fenn nem maradt áramlásokat vagy akarásokat élünk meg – s ezek éppen azokból a művészeti jelenségekből következtethetők ki, amelyeket meg kellene magyarázniuk (úgy, hogy a „gótikus ember”, a „primitív” stb. kifejezések, amelyeknek feltételezett lényege alapján egy meghatározott művészeti terméket értelmezni akarunk, valójában annak a benyomásnak az alapulvételével keletkeztek, amelyet éppen ez a bizonyos műalkotás keltett bennünk) – vagy pedig azokról a tudatossá vált szándékokról és megítélésekről van szó, amelyek a korabeli művészetelméletben és művészetkritikában megfogalmazódtak, s akkor ezek a megfogalmazások, akárcsak az alkotó művészek saját elméleti megnyilatkozásai, megint csupán a kor művészi alkotásaival párhuzamos jelenségtípust alkotnak, de nem tartalmazzák azok magyarázatát. S legyen bár ez a párhuzamos jelenség a maga teljességében mégoly érdekes tárgya is a szellemtudományi kutatásnak, egyes megnyilatkozásaiban semmiképpen sem képes valamelyik kor módszer-tanilag megragadható „Kunstwollen”-jét közvetlenül kifejezni: ahogyan az egyes művészek önéletrajza vagy általános elméleti kijelentései a saját „Kunstwollen”-jüket, ugyanúgy az egy-egy kor művészi alkotásait a maguk teljes-ségében nyomon követő műkritika a kor „Kunstwollen”-jét kifejezheti ugyan, de nem lehet képes számunkra megnevezni. A művészetkritika – bár az interpretációra maga is rászorul – megfelelő értelmezés esetén az adott korban uralkodó törekvések megismerése, s ezért a kor „Kunstwollen”-jének megítélése szempontjából kiemelkedő jelentőségű lehet, annak a megismerése azonban, ami „mint egy meghatározott kifejezés”⁸ a kortársakra hatott, s véleményük szerint a művészi célok tartalmát jelentette, semmiképpen sem jelent az illető műalkotásban objektíve megvalósult „Kunstwollen” lényegébe való bepillantást. Még egy egész korszak művészetkritikái vagy művé-

szetelméleti megnyilatkozásai sem képesek a korszak során létrejött műalkotásokat közvetlenül megmagyarázni, hanem a műalkotásokkal együtt őket is nekünk kell értelmeznünk.

3. Ami végül a művészetalkotó akaratainak a modern „esztétika” által leggyakrabban hangoztatott észleléslélektani felfogását illeti, meg kell mondanunk, hogy az ezen a felfogáson alapuló ítéletek – vagyis azok, amelyek, többé-kevésbé bevallottan, nem annyira valamilyen történeti tárgyra, mint inkább a modern nézőnek (vagy a modern nézők sokaságának) a műalkotással kapcsolatos élményére épülnek – nem annyira a megítélt műalkotásban megvalósult művészi szándékok megismerése, mint inkább a művet megítélő néző pszichológiája szempontjából jelentősek. Minthogy nem valamilyen történeti tárgyra, hanem ennek a tárgynak a modern tudatban való tükröződésére vonatkoznak, az ilyesféle ítéletek – még ha egyes esetekben mégoly fejlett szépérzékét és szellemességet áruznak is el – tárgyukul nem a műalkotást, nem a művészt, hanem a mai néző pszichéjét választják, melyben a személyes ízlés adottságai, a nevelés és a korszakmal közvetítette előítéletekkel, s gyakran a racionalista esztétika állítólagos axiómaival keverednek.⁹

II.

Az az érzés, hogy a „Kunstwollen” fogalmának imént előadott értelmezései nem kielégítőek, a fogalom pszichológiai értelmezésével itt-ott bizonyos mértékig máris szembekerült. Egyre erősebb az a felismerés, hogy a műalkotásban megvalósuló művészi szándékokat a művész lelkiallapotából eredő szándékoktól éppoly élesen meg kell különböztetni, mint a művészi jelenségek kortudatban való tükröződésétől, vagy azoktól a tartalmaktól, amelyeket a műélvezet során a műalkotás a mai nézőben ébreszt; röviden: egyre erősebb az a felismerés, hogy a „Kunstwollen”-nek, mint a művészet-tudományi megismerés tárgyának, nem felel meg semmilyen (pszichológiai) valóság.

Nem csoda hát, ha abban a kritikai vizsgálódásban, mely – bár csak mellékesen – először hangsúlyozta ezt a tényt, s ezzel megkezdte a pszichológiai felfogástól való elfordulást¹⁰, a szerző magát a „Kunstwollen”-t mindekelőtt üres absztrakciónak tekintette, amennyiben az üres absztrakció a nem valóságosnak legegyszerűbb, a valóság egyenes ellentétéként felfogott formája. Csakhogy úgy tűnik: az ilyen értelmű definíció (a „Kunstwollen” „egy kor művészi szándékainak szintézise”) a fogalom módszertani jelentőségét teljes egészében még nem meríti ki. Egyrészt azért nem, mert egy pusztán diszkurzív összefoglalás, ahogyan azt a „szintézis”-sel el lehet intézni, csupán az ugyancsak kívülről konstataható stílusjegyeket foglalná össze egy közös főlérendelt fogalom alá, azaz az egyes stílusoknak csupán jelenségszintű besorolásához vezethetne, nem pedig azoknak az elvi jellegű stílustörvényeknek a felfedezéséhez, amelyek valamennyi stílusjegy alapját képezik, s amelyekből valamennyi stílus formai és tartalmi tulajdonságai

alulról megmagyarázhatókká válnának – másrészt azért nem, mert a „Kunstwollen” fogalomszintetizáló definíciója a terminusnak a nem kor-szakosan elhatárolt művészeti jelenségekre s kiváltképpen az egyes műalkotásokra való alkalmazását kizárja. Amikor Riegl nemcsak barokk, de holland, amsterdami, sőt rembrandti „Kunstwollen”-ről is beszél, s amikor mi egy konkrét festmény, szobor vagy épületegyüttes kompozíciójában az ugyanilyen értelemben vett „művészi szándék”-ot kívánjuk felfedezni, nem elégíthetünk meg a „Kunstwollen” olyan felfogásával, amely ezt tisztán diszkurzívan, mint egy kor megnyilvánulásainak a szintézisét akarja megragadni. A „Kunstwollen” vagy a művészi szándék tartalmát sokkal inkább kifejezhetné egy olyan fogalom, melyet minden egyes – jóllehet korlátozott – művészeti jelenségből közvetlenül ki lehetne emelni, legyen az akár egy kor, egy nép vagy egy meghatározott vidék alkotásainak összessége, akár valamelyik művész életműve, akár egyetlen tetszőleges műalkotás; tehát egy olyan fogalom, mely a vizsgált jelenségnek nem pusztán külső jegyeit jelöli meg valamely elvonatkoztatás alkotta nem-fogalom módján, hanem mint a leglényegét kifejező alapfogalom az immanens tartalmát tárja fel. Mindezzel arra a definícióra utalunk, mely nézetünk szerint a „Kunstwollen”-t módszertanilag – azaz amennyiben a művészetudományi megismerés tárgyaként egyáltalán szóba jöhet – egyedül képes kielégítően meghatározni: a „Kunstwollen” – feltételezve, hogy ez a kifejezés nem jelölhet sem valamiféle pszichológiai valóságot, sem valamiféle elvonatkoztatás születe nem-fogalmat – nem lehet más, mint az a valami, ami (nem számunkra, hanem objektíve) mint végleges és végső értelem a művészeti jelenségben „benne van”¹¹. Ebből aztán már megmagyarázhatók a műalkotás formai és tartalmi sajátosságai, méghozzá nem annyira valamiféle fogalmi összefoglalás, mint inkább egyfajta jelentéstörténeti értelmezés formájában, amit természetesen nem szabad összetéveszteni a genetikus értelmezéssel, ahogyan azt a „Kunstwollen” pszichologizáló felfogása család módon kilitásba helyezi. Mert a „Kunstwollen” fogalmának használatát is, meghatározottsága is ezt az egyetlen lehetőséget tételezi fel: azt, hogy minden művészi jelenség a lényegét illető értelmezés számára csak mint egyetlen egység fogható fel; azt, hogy a „formai” és az „imitatív” mozzanatokat – a „stílus kettős gyökeréről” szóló wölffini tannal ellentétben – nem egymástól elkülönült és tovább már vissza nem vezethető fogalmakba kell foglalni, hanem úgy kell felfogni, mint egyazon közös alaptörékvés különböző megnyilatkozásait, azét a törékvését, amelynek önmagában való megragadása éppen a valóságos „művésztörténeti alapfogalmak” feladata.¹²

Ezt a meghatározást leginkább egy, az ismeretelmélet területéről vett hasonlat világíthatja meg: bármilyen logikai ítéletet válasszunk is, például azt a Kant *Prolegomenában* híressé vált mondatot, hogy „a levegő rugalmas”, vizsgálatára a legkülönbözőbb módszerek kínálkoznak: történeti szempontból megállapíthatom, hogy milyen körülmények között hangzott el vagy íródott le ez a mondat egy meghatározott esetben; pszichológiai szempontból tekintetbe vehetem, hogy milyen szubjektív előzmények

alapján született vagy születhetett meg: tekintetbe vehetem az észlelési folyamatokat, a gondolkodás lefolyását, a lelkiállapot sajátosságait, amelyek alapján egy ilyen ítélet megfogalmazódhatott; grammatikai-diszkurzív szempontból megállapíthatom, vajon kijelentő vagy kérdő, feltételes vagy konzekutív konstrukció-e; logikai-diszkurzív szempontból a formai tulajdonságai alapján pozitív vagy negatív, általánosnak vagy különösnek, asszertívusnak vagy apodiktívusnak tekinthetem. Végül megkérdőjelezhetem: vajon analitikus vagy szintetikus, észleleti vagy tapasztalati ítélet fogalmazódik-e meg benne. De csak ha ezt az utolsó, transzcendentális filozófiai kérdést teszem fel vele kapcsolatban, csak akkor tudom feltárni azt, amit a mondat ismeretelméleti lényegének nevezhetnék, azt a valamit, ami – formális logikai felépítésétől és pszichológiai előtörténetétől függetlenül, attól is függetlenül, amit az ítélet kimondója „gondolt” – mint tisztán ismereti tartalom a mondatban benne van. Ha megállapítom, hogy a mondat úgy, ahogyan előttem áll, mindössze egyetlen ítéletet tartalmaz, amelyben a képzetek csupán konvencionálisan kapcsolódnak egymáshoz, azaz csupán egy egyéni tudatban való egyidejű életük alapján, nem pedig egy „általában vett tudatban” az okság tiszta fogalmi felfogása alapján, magától adódik a belátás: ez a bizonyos mondat – hogy tudniillik: „a levegő rugalmas” – nem elsősorban tapasztalati, hanem inkább észleleti ítélet: érvénye csupán azé a kijelentésé, mely a levegő és a rugalmasság képzeteinek az ítéletalkotó gondolkodó énjében való egybekapcsolódását jelzi, nem pedig valamilyen objektív, általános érvényű törvényszerűséget fejez ki, amelynek alapján az egyik képzet a másikat szükségképpen feltételezi. Ez utóbbi fajta érvényesség csak akkor jutna ki a mondatnak, ha a benne szereplő mindkét képzetet, az együttes pszichológiai létezés kapcsolata helyett, az okság fogalmi kapcsolata alapján, egyetlen tapasztalati egységnek látnánk. – S ha utána akarok gondolni, hogy vajon ez-e a helyzet (s amennyiben ez volna, a mondatnak ilyenféleképpen kellene hangzania: „ha megváltoztatom a légtömrege gyakorlati nyomást, az egyszersmind a kiterjedésének a megváltozásával is jár”), van eszközöm, hogy – a továbbiakban a mondatnak a rajta kívül rendeltetéseire álló adatokkal való egybevetése nélkül – azt, ami benne és általa érvényessé vált, felismerjem. Ehhez a felismeréshez nem történeti vagy pszichológiai természetű megfontolások vezetnek el, sem pedig valamilyen besorolási eljárás, amelynek révén a kérdéses mondat formális jellegzeteségeit más mondatok jellegzetességeivel vetettem egybe, hanem egyes egyedül magának a kérdéses mondatnak a vizsgálata – természetesen olyanféle vizsgálat, amelynek a kauzalitás fogalma alakjában egy, a tapasztalati egység meglétét vagy meg nem létét eldöntő meghatározási mérce képezte az alapját, akárcsak valami a priori megadott reagens, amely a vizsgált objektum számára lehetővé teszi, hogy az ehhez a mércehez vagy reagenshez való pozitív vagy negatív viszonya alapján igazi mivoltáról felvilágosítást adjon.

Térjünk vissza most már a művészi szándék vagy a „Kunstwollen” felfogásának kérdéséhez. Ahogyan „a levegő rugalmas” mondatnak egy-

fajta ismeretelméleti lényege van, mely az okságfogalom nézőpontjából megjett vizsgálat révén (és csakis ennek a vizsgálatnak a révén) megnyilatkozik, ugyanígy a művészettudomány tárgyaiban, a szűkebb vagy tágabb, korszakos, területi vagy személyes korlátok közé szorított művészi jelenségekben még akkor is felfedezhető valamely immanens értelem – s ezáltal egyfajta, immár nem pszichológiai, hanem ugyancsak transzcendentális-filozófiai értelemben vett „Kunstwollen” –, ha a kérdéses művészeti jelenségeket nem valami rajtuk kívül esőhöz (történelmi körülményekhez, pszichológiai fejlődéstörténethez, stilisztikai analógiákhoz) való viszonyuláshoz, hanem kizárólag önmaguk létezésükben szemléljük; azaz megint csak olyan mércek nézőpontjából, amelyek apriorisztikus alapfogalmak segítségével nem magára a jelenségre irányulnak, hanem létezésének és így-létének feltételeire, s amelyek ezért az általános osztályozó fogalmakhoz, mint amilyen a „plasztikus” és a „festői”, továbbá a Wölflin-féle „ábrázolási modusok” (a síkszerűség-mélységbeliség) rendjébe tartozó pusztán formai felosztásokhoz úgy viszonyulnak, mint a kauzalitás fogalma a formális logikai hipotetikus vagy a grammatikai feltételesség fogalmához. Ha tehát a művészettudománynak feladata, hogy a művészeti jelenségek történeti megértésén, tartalmi magyarázatán és formai elemzésén túl a benyűnk megvalósult s minden stilisztikai sajátosságuk alapjául szolgáló „Kunstwollen”-t megragadjja, továbbá, ha joggal mondhattuk ki, hogy ez a „Kunstwollen” csakis a műalkotás immanens értelmének a jelentését hozza dozhajja, akkor méltán feladata az is a művészettudománynak, hogy a priori érvényes kategóriákat hozzon létre, amelyeket, akár a kauzalitást a nyelvileg megformált ítéletek ismeretelméleti lényegének mércejéül, a vizsgálandó művészeti jelenségek immanens tartalmának a mércejéül lehet használni, de csak olyan kategóriákat, amelyeknek – amazoktól eltérően – nem a tapasztalatot létrehozó gondolkodás formáját, hanem a művészi szemlélet formáját kell megjelölniük. – Ez a jelen kísérlet, mely semmiképpen sem vállalkozhatik ilyesféle, ha szabad úgy mondani: transzcendentális-művészettudományi kategóriák levezetésére és rendszerezésére, hanem a „Kunstwollen” fogalmát kívánja pusztán kritikai alapon védelmezni a téves értelmezésekkel szemben, hogy a fogalom felfogására irányuló tevékenység módszertani előfeltételeit megvilágítsa¹³, nem tekintheti céljának azt sem, hogy a művészi szemlélet effajta alapfogalmainak tartalmát és jelentését az iménti utalásokon túl is nyomon kövesse; maguk ezek az utalások azonban kijelölhetik az irányt, amelyben egy effajta rendszeres vizsgálódásnak haladnia kell. Csupán azt kell még megjegyeznünk, hogy – amennyire mi látjuk – megint csak Alois Riegl az egyetlen (nem számítva a hatása alatt álló kutatókat), aki az imént kifejtett jelentésti alapfogalmak levezetésében és alkalmazásában a legmesszebbre merészkedett: nemcsak magát a „Kunstwollen” fogalmát alkotta meg, hanem olyan kategóriákat is feltárt, amelyek a „Kunstwollen” megragadására is nagymértékben alkalmasak.¹⁴ Már az „optikai” és a „taktilis” (szerencsésebb formájában: a „haptikus”) fogalmai sem genetikus magyarázatokra vagy jelenségbesorolásokra törekszenek

– noha megfogalmazásuk még pszichológiai-empirikus jellegű –, hanem a művészeti jelenségekben immanensen jelenlevő értelem megvilágítására, amely értelmet ő a külsőleg észlelő magartatás két alapvető lehetőségéhez való viszonya révén esetről esetre jellemezhetőnek vélt (Wölfflin tehát nem jól ítéli meg az említett fogalom párokat, amikor azokat – jöllehet a „festői-ség” és a „plasztikusság” fogalmainak a megalapozására szolgáltak – ez utóbbi fogalmak pusztán új megnevezéseinek tekinteti)¹⁵, a „szubjektív” és az „objektív” később kifejlesztett fogalom pára pedig a művészi énnak a művészet tárgyhöz való lehetséges szellemi viszonyát fejezi ki, s kétségkívül ez a fogalom pára az, mely a fenti értelemben vett alapfogalmi jellegét mindmáig a legjobban megközelíti. Rieglnek az az írása, amelyben az objektivitásnak és a szubjektivitásnak ezeket a fogalmait kifejlesztette és alkalmazta: a holland csoportképről írott műve¹⁶, egy egészen körülhatárolt művészi probléma tárgyalásán mutatja be, hogy már ezeknek a fogalmaknak a segítségével is milyen behatóan és rugalmasan lehet a művészeti jelenségek immanens értelmét – egy nemzeti és korszakos meghatározottságú jelenség-együttestől egy adott holland mester egyedi alkotásáig – felfogni és megvilágítani.¹⁷ Ezzel természetesen nem azt akarjuk állítani, hogy ezek a fogalmak ne volnának alkalmasak, és ne szorulóknak rá a további dedukcióra, s még kevésbé azt, hogy már ebben a formájukban minden művészeti jelenség kimerítő jellemzésére alkalmasak. Az „objektivitás” és a „szubjektivitás” pólsaival meghatározott vonal csupán egyfajta egydimenziós tengely, amelyre korántsem illeszkedik a sík valamennyi pontja; a nem illeszkedő pontokat pedig a tengely csupán negatív módon határozza meg, ezekről a pontokról csupán annyit tudunk, hogy a tengelyen kívül helyezkednek el, s kénytelenek vagyunk beérni azzal a szerény megállapítással, hogy ennek a „kivülnélnek” a helyét esetről esetre kell megállapítanunk: a középkor, Rembrandt, Michelangelo művészetét például csak oly módon jellemezhetjük, hogy az objektivitás-szubjektivitás tengelyén kívüli – mindazonáltal sajátos – helyzetüket kíséreljük meg jelmezni.

Minden további nélkül meg kell engedni, hogy egy ilyesfajta, jelentéstartó beállítottságú művészettudománynak a művészeti objektumokat „meghatározott, eleve lerögzített fogalmak alapján” kell vizsgálnia; egyáltalán nem szükségszerű azonban, hogy ezeknek a fogalmaknak – mint ahogyan félt volt – „a művészettörténet pusztá problémátörténetként való felfogásához” kell vezetnünk.¹⁸ A Riegl által meghirdetett módszer – ha helyesen értelmezzük – éppoly kevésbé közeledik a tisztán történeti, az egyedi jelenségek és összefüggéseik megismerésére és elemzésére irányuló művészettörténetiáshoz, amilyen kevésbé az ismeretelmélet a filozófiatörténethez: az ezeket a fogalmakat egy meghatározott történeti folyamatban elhelyező „szükségszerűség” lényege nem az – feltételezve, hogy a „Kunstwollen” fogalma módszertanilag helytálló –, hogy több, időben egymásra következő egyedi jelenség között kauzális függőségi viszonyt állapít meg, hanem az, hogy határaikon belül, mint totális művészeti jelenségegyüttesen belül, egységes értelmet tár fel. Nem a tények lefolyásának, mint sokféle egyedi

adottság szükségszerű egymásmáskövetkezésének genetikusan megokolása a cél, hanem mindennek mint eszméi egységnek a jelentéstartó történeti megvilágítása.¹⁹ S ha most itt egy ilyesfajta „transzcendentális-művészettudományi” szemléletmód szószólói vagyunk, egyáltalán nem azért tesszük, hogy ezt dicséreteink révén a tisztán történeti módszerű művészettörténetírás helyébe ültessük, hanem csupán azért, hogy ez utóbbi mellett, s egyúttal minden mással szemben, elsőbbségi jogot követeljünk a számára: pusztán azt akarjuk bemutatni, hogy a „jelentéstartó” módszer nem hogy veszélyeztetné a tisztán történeti jellegű munkát, de egyedül hivatott ez utóbbi kiegészítésére, s mindenesetre hivatottabb azoknál a pszichológizáló fejtegetéseknél, melyek csupán látszólag mélyítik el a történeti képet, valójában azonban művészt és művészetet, szubjektumot és objektumot, valóságot és eszmét egyaránt összekevernek.

III.

A művész és a kor akarásától szükségképpen megkülönböztetett „Kunstwollen” tehát a műalkotást irodalmilag (vagy akár vizuálisan) interpretáló hagyományban semmiképpen sem találja meg a minden további nélkül elfogadható, a jelenségeket közvetlenül megmagyarázó megfogalmazását, a „Kunstwollen”-t csupán az apriorisztikus kategóriákra támaszkodó jelenségmagyarázat képes megragadni; ennek ellenére az a fajta hagyomány, amelyet egységesen a „dokumentum” kategóriába sorolhatunk, az ilyesféle értelmezésnek igen nagy értékű, sőt gyakran nélkülözhetetlen heurisztikus segédeszköze: nem mint a művészeti jelenség értelme való közvetlen utalás, hanem mint azoknak a belátásoknak a forrása, amelyek nélkül a jelentés feltárása sokszor nem is lehetséges. Ha egy nyelvi megfogalmazott és szöveg formájában ránk hagyományozott mondat közlésének ismeretelméleti lényegét meg akarjuk ragadni, először is magát a közlést, a mondat pozitív tartalmát kell helyesen értenünk. Ezt a megértést azonban sokféle körülmény zavarhatja vagy akadályozhatja, amelyek egyaránt lehetnek objektívek vagy szubjektívek: egy nyomdai vagy íráshiba, egy utólagos átíratás a mondat eredeti, szó szerinti szövegét alapvetően megváltoztathatja; egy benne előforduló kifejezés jelentését (különösen, ha régi szövegről van szó) félre lehet érteni; végül a felfogó szubjektum szintjén egy félreolvasás vagy félremagyarázás teheti lehetetlenné a mondat tartalmának helyes megértését. Ugyanígy a műalkotással kapcsolatban – amelynek immanens értelmét fel akarjuk tártani – először az immanens értelmet is magában hordozó külső megjelenés tárgyi és formális jelentését kell megértenünk, s ennek a megértésnek, az előbbiekhöz hasonlóan, itt is akadályai lehetnek; azok a körülmények, amelyek ilyesféle akadályokat képezhetnek, az előbb említetteknek nagyban megfelelnek, amennyiben a művészeti emlék helyes felfogását, akárcsak a nyelvi szövegét, három hasonló természetű tévedés- és csodálódási fésély zavarhatja meg: a mű eredeti megformáltságát illető tévedések, ami-

kor a művön magán estek materiális változások; a mű eredeti hatását illető tévedések, amikor az általános művészetszemléletben következett be változás; s végül a mű jelenlegi megformáltságát illető tévedések, amikor véletlenségből pozitív adatait illetően értik félre. Ahogyan a nyelvi szöveg a téves reprodukálás vagy az utólagos átírozás következtében elveszítheti eredeti tartalmát, ugyanúgy a műalkotás is a belőle magából többé fel nem ismerhető esetleges későbbi változtatások (átépítés, átfestés, helytelen kiegészítés) révén elveszítheti eredeti megjelenését; ahogyan egy bizonyos szó a nyelvhasználat változása révén jelentését megváltoztathatja, s ezáltal a nyelvi mondat egész tartalmát átalakíthatja, ugyanúgy képes a szervezett művészi egészen belül bármely részlet (például egy olyan emlékmű, mely eredetileg valahol mint dekoratív szoborelem egy épülettel volt egybekapcsolva, ma azonban önálló műnek tekintik) a jelenben teljesen más jelentést felvenni, mint a múltban, s ezáltal az egész formai hatását a számunkra félreérthetővé tenni; s végül, ahogyan a szöveg megértése valamely szubjektív olvasási vagy emlékezeti hiba révén megíusulhat, hasonlóképpen a művészeti jelenség megértését is valamilyen, a méreteire, színére, materiális jelentésére, céljára vonatkozó tárgyi tévedés kérdéssé vagy teljességgel lehetetlenné teheti. Ez az a pont, ahol az immanens értelem megismerésére irányuló törekvésnek szüksége van a „dokumentumokra”, hogy mindenekelőtt a kérdéses művészi jelenség tisztán fenomenális megértését biztosítsa: a dokumentumok, legyenek akár bizonyító okiratok, művészeti kritikai értékelések, művészetelméleti fejtegetések vagy végül vizuális ábrázolások, képesek helyreigazítani ezeket az objektív és szubjektív tévedéseket; helyreigazító funkciójuk pedig, amint az minden további nélkül belátható, hármas: a dokumentum először is, rekonstruáló módon igazít helyre, amikor okiratos bizonyíték vagy képi ábrázolás révén lehetővé teszi a vizsgált műalkotás elvárt eredeti állapotának helyreállítását; másodszor: exegetikus módon, amennyiben egy bizonyos esztétikai felfogás hírül adása révén (bármilyen kritika vagy elmélet formájában, vagy akár a műalkotás által keltett s azt bemutató művészi élmény formájában jelenjen is meg) azt bizonyítja, hogy a formaelemek jelentésváltozása a mű ránk, maiakra gyakorolt hatását megváltoztatta; végül korrigáló módon, amikor bizonyos utalások formájában, melyek megint csak lehetnek írásos megjegyzések vagy képi ábrázolások, lehetővé teszi, hogy a mű megjelenését mint olyat meghatározó pozitív adatokkal kapcsolatos tévedéseinket kiigazítsuk. Mindehhez csupán annyit kell hozzáfűzni, hogy a mű rekonstruáló vagy korrigáló helyreigazítása egyben mindig az exegetikus helyreigazítást is magában foglalja, mivel a műalkotás tényleges megformáltságára vonatkozó tévedés eltávolítása természetesen magával hozza az általa keltett hatás helyreállítását is.

Am végezetül még egyszer ki kell mondanunk: a dokumentumok a felrolt valamennyi esetben csupán rekonstruáló exegetikus vagy korrigáló helyreigazításra képesek, s a „Kunstwollen” megismerésének csupán egyik előfeltételét biztosítják, nevezetesen: a művészi jelenségek jelenszintű megértését; általuk nem takaríthatjuk meg magunknak a „Kunstwollen”

jelenszinten túli megismerésének fáradságát, hiszen azt – a jelenségben benne foglalt immanens jelentés formájában – csupán a priori levezetett alapfogalmakból kiindulva lehet megragadni. Az azonban, hogy a művészettudománynak – az emberisége is megvan rá, hogy ilyen alapfogalmakhoz eljusson, eleve bizonyosra vehető (s ezért az ismeretelmélettel való összehasonlítása ex post igazoltnak látszik); a művészet nem bizonyos egyének értelemkifejezése vagy létbizonyítása – ahogyan azt manapság egy, az imitációelmélettel való szembenállását túlzottan hangsúlyozó felfogás mindenáron el szeretné hitetni –, hanem valamely alakítóerőnek érvényes eredményekre törő, azokat megalapító és objektíváló küzdőelme egy megformálódó anyaggal.

[Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV. 1920. 321–339. I. Fordításunk forrása: E. Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964. 33–47. I. – A mind a mai napig számos értelmezési vitát kiváltó 'Kunstwollen' (= 'művészetalkotó akarat', 'művészetakarás', 'művészi szándék' stb.) terminust az újabb nemzetközi gyakorlatnak megfelelően nem fordítottuk le, ugyanakkor következetesen 'akarási'-nak fordítottuk a 'Wollen'-t, 'akarat'-nak a 'Willé'-t és 'szándék'-nak az 'Absicht'-et.]

1. Ez a fejtegetés bizonyos tekintetben folytatása annak a cikknek, melyet a szerző a Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft c. folyóiratban publikált *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* címmel (X. 466. sk. I.); ennek záró bekezdését világítja meg közelebbről. (Kötetünkben 13. sk. I.)
2. Lásd Schopenhauer szép különbségtételét a „tettek” és a „művek” között. *Aphorismen zur Lebensweisheit* (Aforizmák az életbölcsséghez), IV. feje.
3. Hans Tietze: *Die Methode der Kunstgeschichte* (A művészettörténet módszere), 1913.
4. Az itt elmondottak természetesen csupán a művészet elméleteire érvényesek. Művészetelmélet (aránytan, távlatlan, mozgástan) elvileg az egységes diszpozíciójú korokban is lehetséges. Más elméletalkotó művészekkel szemben különleges hely illeti meg Leonardó da Vincit, mivel őt nem annyira elméletalkotó művésznek, mint inkább művészi tevékenységet is folytató egyetemes elviek jelentése a művészet teóriában.
5. Hogy a művész alkotásaiban valóságosan uralkodó elvek jelentése a művészet teóriában miféle torzuláson mehet keresztül, a legjobban Bernini esztétikájából világlik ki, akinek elméleti kijelentései – az alig néhány, kevésbé programatikusan megfogalmazott kivételtől eltekintve – gyökeréig objektív idealista álláspontot képviselnek; lásd ezzel kapcsolatban a szerzőnek a Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 1919-es IV. füzetében megjelent dolgozatát, melyből a fenti megállapítások egy része származik. További hasonlóan jó példa Albrecht Dürer esztétikája, mely általában ugyancsak az olasz reneszánsz nézeteivel halad párhuzamosan, s csak néhány helyen árulja el a nagy német mester szubjektívista és individualista beállítottságát.
6. G. Rodenwald, Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, XI. 123. I.
7. Megfordítva, a puszta non-velle megállapítása egy lépéssel sem vinne közelebb a jelenségekhez.
8. Wölfflin, Sitzungsberichte der Kgl. preuss. Akad. d. Wissenschaft., 1912. 576. I. – A Zeitschr. f. Ästhetikben megjelent dolgozatunkban (X. 463. I.) már rámutattunk, hogy a művészi kifejezési szándék ilyen kortársi felfogása nem lehet mértékadó a művészi szándék megítélés szempontjában. – Azt az álláspontot, hogy a műalkotások megítélésében nem a maiak, hanem a „kortársak” benyomása a döntő, újabban D. Henry védelmezte meglehetősen túlzó módon egy dolgozatban (*Die weissen Blätter*, 1919. 315. sk. I.), mely egyébként Riegl és a Worringerei teljes azonosításával is félreértésekre ad alkalmat. Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy Riegl nézeteit Worringerei jelentékenyen – és nem előnyükre – elválogatja. Mikor Riegl azt mondja: „Minden művészet a maga világot akarja ábrázolni” – Worringerei azt mondja: „A művészet vagy akarja a világot ábrázolni (»organikus« művészet), vagy nem akarja ábrázolni (»absztrakta« művészet).” Riegl a „közvetlen természet” fogalmát is – amely természetet a művészet vagy utánoz, vagy nem utánoz – kiiktatja, még hozzá úgy, hogy minden művészetnek kötelezően saját világelképzelést vagy kép-

zeletvilágot tulajdonít, vagyis a természetutánzó és természettorzító művészet régi ellentétét gyökerestől kitépi – Worringerei azonban alapjaiban konzerválja ezt a régi ellentmondást, csak éppen bizonyos stílusok „természetidegenségét” nem a nem-tudásból, hanem a „nem-akarási”-ból származtatja, s ezzel eltolja az értékelés hangsúlyait. Riegl felfogása alapján tehát semmiképpen sem mondhatjuk Worringerei-rel együtt, hogy ez vagy az a stílus elvonatkoztat „a” természeti valóságtól, hanem éppen azt kellene mondanunk, hogy az „ebben vagy abban a stílusban kifejezett valóság nem felel meg a természetességről alkotott fogalmunknak”.

9. E módszer példaként idézhetjük Theodor Lippsnek a maga nemében mindenképpen csodálásra méltó művét (*Ästhetik*, 1903–1906), mely az észleléselektani beállítottságát teljesen klasszicista, sőt puritán értéktételekkel kapcsolja egybe. (Elutasítja például az önálló alakokból álló szoborcsoportot, a realista szemábrázolást, ahogyan az az ókor művészei között – elsősorban Egyiptomban – feldrágakövek vagy üvegmassza beillesztésével szokásos volt, a kariatidákat, ha – az Erechteionnal ellentétben – nem közvetlenül a tektonikus támaszokat helyettesítik stb.) Érdekes, milyen érvekkel indokolja meg Lipps a pszichológiai és a normatív esztétikának ezt az egybeolvasztását (I. 2. skk. I.): „Amennyiben ismerem a szépségérzet keltezésének feltételeit; ... minden további nélkül azt is meg tudom mondani, milyen feltételeket kell kielégíteni, és mit kell elkerülni, ha a kérdéses szépségérzetet létre akarom hozni. Vagyis a tényleges helyzet ismerete egyszerre elvárás.” Ebben az indoklásban az a megítélő, hogy az a bizonyos „tényleges helyzet” maga is ezernyi körülmény meghatározta szubjektív jelenség: egy empirikus szubjektumnak vagy akár az empirikus szubjektumok többségének ízlés, nevelés, környezet, kortárs eszméi áramlatok által meghatározott művészi élménye – csupán egyes, bizonyos emberek művészi élménye, nem pedig közvetlenül az emberé; s azt sem kell különösebben bizonygatni, hogy ez utóbbi, melynek ismerete egyedül képezhetné általános normatív kijelentések alapját, egy tisztán tapasztalati tudomány számára, mint amilyen az észleléselektani esztétika, valóságosan is, és szándékai szerint is, sohasem lesz hozzáférhető.
10. Tietze, i. m. 13. skk. I.
11. Rodenwald példáját követve, ezzel a terminológiával a következőt akarjuk mondani: Polignotosz nem akarhatott és nem is tudhatott naturalista tájképet festeni, mivel egy ilyesfajta ábrázolás az 5. századi görög művészet immánens értelmének ellentmondott volna.
12. Amikor Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Magyar kiadás: *Művészettörténeti alapfogalmak*, 1969.], 1915. 18. I.) ezzel szemben azt hozza fel, hogy a formafejlődésnek megvannak a maga szilárd törvényei (mint ahogy a plasztikus lépcsőfok a festői szükségképpen megelőzi, nem pedig fordítva), ez minden további nélkül elfogadható, csak hogy nem azt vitatom, hogy az „ábrázolási módusok” fejlődése törvényszerű, hanem azt, hogy a formafejlődés törvényszerűségei függetlenek volnának a talomfejlődés törvényszerűségeitől; az „imitatív” mozzanatok fejlődése ugyanolyan szükségesszerűségei alapján zajlik, mint az „ábrázolási módusoké”, s ráadásul ez utóbbival teljesen párhuzamosan; ezért például a tájfestészet valamely külön korszaka egyszerre mind a tiszta emberábrázolásnak is külön korszakát tételezi fel, ahogyan a festői lépcsőfok feltételezi a plasztikusait; s éppen ez teszi lehetővé, hogy ezt a kétféle törvényszerűséget mint ugyanannak az elvnek a kifejeződését ismerjük fel.
13. A szerző reméli, hogy később több – esetleg igen sok – alkalommal lesz módja az itt érintett témára visszatérni.

Dürer és a klasszikus ókor

„Hogy ez a művészet mily nagy becsben állott a görögöknél és a rómaiaknál, eléggé jól mutatják a régi könyvek. Bár ezek később elvesztek, és ezerévi lappangás után csupán kétszáz éve bukkantak fel újra az olaszoknál.”

Albrecht Dürernek a 15. század fordulója táján keletkezett művei az északi képzőművészeti reneszánsz kezdetét jelentik. Egy olyan korszak végén, melyben idegenebbül tekintettek a klasszikus ókor művészetére, mint bármikor, egy német művész a maga és népe számára felfedezi az antikvitást. Egyébként szükségszerű volt, hogy „a görögök és a rómaiak művészetének” ez a felfedezése az attól való legteljesebb eltávolodásból induljon ki, mert míg Itália művészete mintegy önmagától visszatalálhatott az ókorhoz, Észak – ha egyáltalán megérthette az antik művészetet – ezt csupán „történetileg” tehetette, azaz az antikvitást csupán mint saját lényegének ellentétét foghatta fel; ehhez pedig valamennyi szálát, mely továbbra is a kora középkorhoz fűzte, véglegesen el kellett szakítania.

Dürer az első északi művész, aki a távoliságnak ezt a pátozást megérzi: nem úgy lép fel, mint az ókori művészet örököse vagy utánozója, hanem mint tudatos megújítója. Nem volt az ő számára ez a művészet sem valami féle kert, mely továbbra is virágzik és gyümölcsöt hoz, sem rommező, melynek köveit és oszlopait új épületekbe lehet beépíteni, hanem inkább egy óriási elvesztett „birodalom”, melyet jól szervezett hadjáratokkal kellett visszahódítani; s mihelyt megértette, hogy az északi művészet csakis elvi alapjainak teljes megújulása révén szívatja fel magába az ókor művészi értékeit, hozzáfogott, hogy ennek a megújulásnak elméletben és gyakorlatban egyaránt útját állja. Elméleti műveitől, saját kijelentése szerint – az elvesztett „ókori könyvek” pótlásaként –, azt várta, hogy általuk „a festőművészet idővel ismét elérje és kivívja a tökéletességet”¹; s amikor egy emberöltővel a testarányok tanának megjelenése előtt festményein, metszetein és rajzain ókori alakokat és ókori mozdulatokat próbált ábrázolni, nem azért tette, hogy műveit ezekkel a szedett-vedett motívumokkal felcíomázza, hanem azzal a – még talán nem egészen világos – céllal, hogy önmagát és a kortárs német művészetet az emberi test kifejezésének és szépségének „klasszikus” szemléletére megtanítsa.

Az az elképzelés, hogy volt a művészetnek egy aranykora, mely „elvesztett, és ezer esztendeig rejtőzött”², de amelynek újra fel kell támadnia, vagy – Dürerrel szólna – „fel kell serdülnie”³, Italiában bukkant fel⁴; s ugyancsak Italiából származnak azok a források is, amelyekből a nürnbergi mester a reneszánsz program megvalósítását célzó ismereteit és nézeteit merítette;

14. August Schmarow fogalomalkotása, akárcsak a hozzá közel álló Oskar Wulffé, a Riegl-féle gondolatmenettel való számos érintkezése ellenére, alapjaiban nagyrészt pszichológiai-esztétikai orientáltságú.

15. Rep., XXXI. 356. skk. 1. A plasztikusságnak és a festőiségnek módszertani több-értelműsége miatt csak veszélyekkel alkalmazható fogalmait újabban B. Schweizer is megkísérelte megalkotni. (Zeitschrift für Ästhetik, XIII. 259. skk. 1.).

16. Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII. 71. skk. 1. Az említett fogalmak a Riegl előadásait tartalmazó jegyzetek posztumusz kiadásában is jelentős szerepet játszanak (*Filippo Baldinucci Vita des Gio. Lorenzo Bernini* [Filippo Baldinucci: Gio. Lorenzo Bernini élete]. Mit Übers. u. Komm. von Alois Riegl. Ed. Burda und Pollak, 1912; és *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* [A barokk művészet keletkezése Rómában], 1908), míg a késő római műparról szóló korábbi munkájában még csupán az „optikai” és a „taktilis” fogalmait alkalmazza.

17. Ezekkel a fejtegetésekkel természetesen nem azt akarom állítani, hogy a művészet-szemlélet a priori vagy legalábbis a priori megalapozható alapfogalmak levezetése és használata nélkül, sőt bizonyos mértékig módszertani tudatosság nélkül is ne törekedne sikerrel egy műalkotás immanens értelmének a megragadására (hiszen fordított esetben az ennek az értelemnek a feltárására irányuló megoly módszeres bemutatás sem kerülheti ki alkalmilag annak veszélyét, hogy – legalábbis terminológiaiában – el ne csúszson a pszichológiai vagy a történeti szemléletmód irányába); az ítéletfajta mélyreható lényegi különbségeit is már azelőtt megérezték és több-kevesebb világossággal megfogalmazták, mielőtt Kant a kauzalitás fogalom kategorizálás fogalmi jelentőségét felismerte volna; csupán az ilyen vizsgálatokból gyakran az a biztonság hiányzik, amellyel a jelenségszintű, a történeti vagy pszichológiai szempontból genetikus mozzanatok az értelemhordozótól meg lehet különböztetni. Így például az egyik legszebb könyv, amelyet német nyelven írtak, Vöge *Anfänge des monumentalen Stils* (A monumentális stílus kezdete) c. könyve, melyben a szerző a görög és a római stílus „Kunstwollen”-jének lényegi különbségeit példás módon mutatja be, azzal ad alkalmat a támadásra, hogy nem hajlandó beérni példának mintaszertű értelmezésével, hanem részben olyan történeti-genetikus kapcsolatokat is konstruál közöttük, amelyek már nem állják a kritikát.

18. Ernst Heidrich: *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte* (Adalékok a művészettörténetírás történetéhez és módszeréhez), 1917. 87. l.

19. Ahol úgy tűnik, hogy Riegl és követői valami másra: nevezetesen bizonyos történeti folyamatok oksági megalapozására törekednek, ott valójában csupán a terminológia tökéletlensége a hibás, ami azzal függ össze, hogy – mint azt már megjegyeztük – mind a „Kunstwollen”-t, mind a belőle és magyarázatára alkotott fogalmakat még meglehetősen pszichologikusan fogta fel (s éppen ezért például a „közelnézeti” és „távolnézeti” általa bevezetett fogalmak, melyeket főképp Rembrandt művészetével kapcsolatban használt, kifejezetten kétes értékűek): történeti beállítottsága következtében ő maga nem ismerhette fel teljesen, hogy az eddigi tisztán genetikus módszert messze meghaladva transzcendentális művészetfilozófiát alapozott meg.