

L. SURGAILIENĖ

A. RYGLIO MENOSIEKOS TEORIJA

Dailės istorijos problemos pagrįstai laikomos vienomis iš sunkiausiai įmenamų žmonijos mįslių. Tiksliai nenustatomos meno istorijos ribos, begalinė jos reiškinių įvairovė, nepasiduodanti griežtai klasifikacijai, visiška vienu kūrinų priešingybė kitiems, trūkinėjanti, laužyta, nelogiškai besišakojanti raida, neaprėpiama daugybė ją veikiančių psichologinių, socialinių, istorinių, kultūrinių, ekonominių, geografinių priežasčių — visa tai objektyviai lemia fragmentinį, empirinį meno istorijos tyrinėjimų pobūdį. Tik suvokiant teorinių dailės istorijos problemų sudėtingumą, galima suprasti, kokio milžiniško uždavinio ėmėsi Vienos menotyros mokyklos atstovas Aloizas Ryglis (*Alois Riegl*, 1858—1905), užsibrėžęs tikslą atskleisti bendruosius meno raidos pagrindus. Jis vienas iš pirmųjų dailės teorijoje menotyrą norėjo paversti griežtu, objektyviu mokslu, kuris napsirbotų dailės reiškinių sukūrimo vietos, laiko, atribucijų nustatymu, o būtų grįstas teoriniais meno dėsniais, būdingais visų tautų ir visų laikų pasaulio dailei. Todėl A. Ryglis laikomas vienu iš žymiausių XIX a. pabaigos—XX a. pradžios meno teoretikų.

Tą uždavinį, kurio ėmėsi, jis sprendė tyrinėdamas konkrečius dailės reiškinius. Pagrindiniai veikalai: „Stiliaus klausimai. Ornamentikos teorijos pagrindai“ (*Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*) nagrinėja ornamanto raidą; „Vėlyvosios Romos dailės pramonė“ („*Spätromische Kunstindustrie*“) atskleidžia laikotarpio nuo Romos žlugimo iki Karolio Didžiojo imperijos susidarymo architektūros, skulptūros, tapybos ir taikomosios dailės bendruosius ypatumus; „Olandų grupinis portretas („*Das holländische Gruppenporträt*“) skirtas XVIII a. olandų tapybai. Svarbesni iš daugybės jo straipsnių skelbiami „Rinktinuose raštuose“¹, o „Istorinėje vaizduojamojo meno gramatikoje“² pateikiamas 1897—1899 metais Vienos universitete studentams skaitytas paskaitų kursas. Šie kūriniai atspindi tiek jo veiklą — iš pradžių jis dirbo

¹ *Riegl A. Gesammelte Aufsätze.*— Augsburg—Wien, 1929.

² *Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste.*— Graz—Köln, 1966.

Austrijos meno ir pramonės muziejuje, vėliau dėstė Vienos universiteto menotyros katedroje, tiek jo interesų platumą — pradedant senovės Egiptu ir baigiant XIX a. pabaigos dailę.

A. Ryglio teorija atsiranda jam polemizuojant su savo pirmtakais. Jis konfrontuoja su klasikinio vokiečių idealizmo sistema, kurios viršūnė — G. Hėgelio filosofija — meną laikė atskira visuotinės dvasios raidos etapu, tuomet jo prasmė, paskirtis esanti jau nebe jame pačiame, o už jo. A. Rygliui rūpi, kame slypi vidinė dailės esmė, jos savitumas, nepaiškinamas jokiais kitomis sritimis, išskyrus ją pačią. Be to, menotyryninkas gyveno praėjusio amžiaus pabaigoje, kada filosofijoje, estetikoje vyko posūkis nuo mistinio, spiritualizuoto idealizmo į pozityvistinę orientaciją. A. Ryglis kritikuoja klasikinius vokiečių idealistus už tai, kad jie ieškojo giluminių, fundamentalių meno šaknų, kurios, pozityvistų supratimu, esančios anapus pažinimo ribų, vadina jų teorijas „metafizinėmis spėlionėmis“. Savo paties veikloje jis siekia apsiriboti vien tuo, ką betarpiškai galima pažinti, — meno kūriniais ir jų sąvybėmis, — ir tik šiuo pagrindu kurti teorinius apibendrinimus. Kita vertus, A. Ryglis konfrontuoja ir su to meto menotyroje itin suklestėjusia pozityvistinė G. Zemperio teorija. Šis vokiečių architektas ir teoretikas meno istoriją, jos raidą aiškino grynai mechaniškais faktoriais — kūrinio paskirtimi, medžiaga, kūrimo technika, — eliminuojančiais patį menininką, jo kūrybinį aktyvumą, valią. Polemikoje su G. Zemperiu ir atsirado pagrindinė A. Ryglio teorijos sąvoka — menosieka (Kunstwollen), išreiškianti „imanentini žmogiškosios meno kūrybos poreikį“³, „siekimą to, ko savo meto žmonės laukė iš meno kūrinų“⁴. A. Ryglis sukūrė naują terminą, apibūdinantį meną kaip vidinį poreikį, tendenciją, siekį, išreiškiantį dailės esmę, jos savarankiškumą, autonomią kitų kultūros sričių atžvilgiu. Menosieka apima visą dailės istoriją, ji kinta, kartu keisdama ir istorines meno formas, — taigi ji yra pagrindinė dailės istorijos raidos priežastis.

Kur A. Ryglis ieško menosiekos pasireiškimo, kokioje plotmėje vyksta jos raida ir kaip galima ją nustatyti?

Estetinių pažiūrų plotmės Vienos mokyklos teoretikas atsisako, nes jos visuomet susiję su istoriškai sąlygota skirtinga problematika, su konkrečia vertybine orientacija, su normatyvine skonio sistema, kuri vienus reiškinius ir laikotarpius dailėje išaukština, kitus neigia. Anot A. Ryglio, kiekviena estetinė teorija suponuoja tam tikrą programą, todėl ji negali duoti objektyvių, visa apimančių rezultatų, visuomet yra vienpusiška ir subjektyvi, o jis buvo užsibrėžęs įveikti tokią normatyvinę, ribotą estetiką. Su šia problema susidūrė nagrinėdamas vėlyvosios Romos dailę. XIX a. pab. estetika, vadovaudamasi akademistinės dailės kriterijais, ją kaltino smukimu, meno barbarizavimu. Austrų teoretikas reabilitavo vė-

³ Riegl A. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.— Berlin, 1893, S. 12.

⁴ Riegl A. Spätromische Kunstindustrie.— Wien, 1927, S. 392.

lyvosios Romos daile, parodydamas, jog tos savybės, kurios, žvelgiant iš XIX a. estetikos pozicijų, buvo paskelbtos nevertingomis, yra dėsningas tuometinės dailės raidos rezultatas ir yra savotiškai vertingos, dar daugiau — kaip tik jos atvėrė galimybes tolesnei Europos meno raidai. Taigi estetikų pažiūrų plotmėje — teorijose, dailininkų nuomonėse, stilių programose ar amžininkų vertinimuose — bendrųjų, objektyvių meno raidos dėsnių rasti neįmanoma. Tuomet A. Ryglis atsisuka į meno kūrinį, kuris meno istorikui yra vienintelė objektyvi realybė, ir jame ieško menosiekos išraiškos.

Tačiau kiekvienas kūrinys yra sudėtinga visuma, todėl pirmiausia būtina pažinti jo struktūrą. A. Ryglis manė, jog kiekvieną dailės kūrinį sudaro penki pagrindiniai elementai, kurių kiekvienas turi savus jį lemiančius veiksnius. Šiai dailės kūrinio struktūros ir atskirų elementų raidos analizei yra skirta „Istorinė vaizduojamojo meno gramatika“. Kokie yra tie elementai? Tai — kūrinio paskirtis, kurią jis iškelia sekdamas G. Zemperiu. Tačiau su juo polemizuodamas mano, jog utilitarinė, dekoratyvinė, vaizduojamoji meno kūrinio paskirtis gali būti vien atskiros dailės šakos tikslu, bet negali pretenduoti į visos dailės tikslą. Čia jis formuluoja savitą sampratą — bet kokio kūrinio tikslas visuomet yra gamtos, realybės chaoso nugalėjimas (Wettschaffen mit der Natur) siekiant įtvirtinti, įkūnyti harmoningą žmogaus santykį su jį supančiu pasauliu. Šį santykį lemia atitinkamo laikotarpio pasaulėžiūra. Kiti du kūrinio elementai — medžiaga ir technika, kuriuos determinuoja fizinės savybės, apdorojimo technologijos lygis, — buvo aptarti jau G. Zemperio ir jo sekėjų. Toliau — kūrinio motyvas, jo turinys, kurį lemia poetinė, religinė ir kitos kultūros sritys. Ir pagaliau — formalios išraiškos priemonės, elementai, kuriuos A. Ryglis apibūdina kaip tikrąją meno savastį, kurios jau nebeįmanoma paaiškinti jokiais kitomis sritimis, išskyrus pačią daile. Būtent jų raidą ir lemia menosieka.

Čia A. Ryglis tęsia dar Ī. Kanto filosofijoje užsimezgsią formalistinę tradiciją (grynasis menas — tai nesuinteresuotas mėgavimasis formos tikslingumu), išvystytą XIX a. J. F. Herbarto, R. Cimermāno, K. Fydlerio, A. fon Hildebrando ir kitų. A. Ryglis vienas iš pirmųjų formalistinės estetikos teiginius išplėtojo meno istorijos pagrindu. Kaip ir kiti šios krypties teoretikai, formalią meno kūrinio išraišką jis aiškina percepcija, tiksliau sakant, fiziologiniais ir psichologiniais suvokimo ypatumais. Regėjimo bei lytėjimo pojūčiais suvokiame ne tik aplinkinį pasaulį, bet ir meno kūrinius, vadinasi, šie pojūčiai sąlygoja ir meno kūrinių formas. Lytėdami suvokiame pavienes, izoliuotas formas, regėdami matome jas apsuptas kitų, susiliejusias su aplinka: „Gamtos daiktus žmogus savo pojūčiais suvokia kaip izoliuotas figūras ir kartu kaip surištas su universumu (t. y. su taip pat neribota jo dalimi) į vieną begalinę visumą. Jie uždaryti savo kontūruose, tačiau kartu daugiau ar mažiau ištirpstantys aplinkoje. Jie turi savo lokalines spalvas, bet kartu perima iš aplinkos bendrąjį toną. Su šiuo dvejopu gamtos daiktų pasireiškimu žmogaus aky-

se susieta ir žmonijos menosiekos raida. Čia yra du kraštutinumai: vienoje pusėje griežtas daikto izoliavimas nuo kitų, kitoje — tvirtas jo sąryšis su kitais. Abiem atvejais pavienė figūra ir galimybės ją perteikti mene sunaikinamos: pirmuoju ji atomizuojama, antruoju — ištirpinama begalybėje. Tačiau neaprepiama skalė tarp jų suteikia milžinišką erdvę vystymuisi⁵.

Čia A. Ryglis ir mano atradęs objektyvius, visą dailę apimančius raidos dėsningumus, nes kiekvienas kūrinys, būdamas konkretaus turinio, pasaulėjautos, estetinių pažiūrų išraiška, skirtinga nuo kitų kūrinių, turi griežtai apibrėžtą vietą teoretiko atskaitos sistemoje, nes kiekvienas dailės kūrinys (o dailei jis priskiria ir architektūrą) privalo turėti vienokius ar kitokius formas—plokštumos organizavimo principus. Visą sudėtingą meno istorijos išraiškų įvairovę A. Ryglis siekia redukuoti į pačias bendriausias savybes, vadindamas jas stiliaus principais. Tai ne deskriptinis istorinių stilių apibūdinimas, o siekimas rasti stiliaus esmę — principą, kuriuo vėliau gali būti aiškinamos visos kitos savybės ir kuris kartu su kitų stilių principais sudarytų vieningą sistemą. Pagrindinių stilistinių principų raida yra vis pasikartojantis mene vystymasis nuo haptinio suvokimo į optinį. Haptinis suvokimas, akcentuojantis pavienes formas, objektyvų jų atskleidimą, yra būdingas senovės Egipto menui, optinis suvokimas, grįstas visumos vaizdu, perteikiančiu daiktų ryšius, subjektyvų jų vaizdą, pasirodo vėlyvojoje antikoje, o graikų dailė yra pereinamasis etapas tarp Egipto ir vėlyvosios Romos meno. Analogišką schemą galime rasti ir Europos meno istorijoje. Šie bendrieji dailės raidos dėsningumai uždeda ryškų antspaudą visai meno istorijai. Griežto sąlygotumo, vyravusio to meto gamtos moksluose, A. Ryglis reikalauja ir iš menotyros: kiekvienas kūrinys turi tiksliai apibrėžtą vietą, o atskiro laikotarpio meno raidą galima net aprioriškai nustatyti, žinant ankstyvesnę stadiją, nes viskas vyksta pagal nenumaldomus menosiekos dėsnius. Pastarųjų atskleidimas yra meno teorijos uždavinys, nes jie slypi po išoriniu, atsitiktinių formų ir motyvų, apvalku.

Kas gi sąlygoja pačią menosieką? Vienos mokyklos teoretikas, kaip tipišką pozityvistą, šito nesiima spręsti: jo nuomone, tai būtų tik metafiziniai spėliojimai. „To, kas lemia šiuos siekius <...> mes nežinom ir galbūt niekada nesužinosime: menosieka lieka mums paskutinė tikrai duota“⁶. Tiesa, kultūros istorikas gali visapusiškiau ją pažinti, gilindamasis į to paties laikotarpio žmonijos siekius kitose srityse — religijoje, moksle, politikoje, literatūroje. Visi kartu jie sudaro savo meto pasaulėžiūrą. Tačiau dailė nėra jų tiesiogiai nulemta, o vystosi lygiagrečiai. Kai A. Ryglis teigia, jog „kita pasaulėjauta kuria kitus stiliaus principus“⁷, tai reiškia ne meno formų priklausomybę nuo pasaulėžiūros, o tik paralelinę jų raidą. Ir tai dėsningai plaukia iš jo meno kūrinio ana-

⁵ Riegl A. Gesammelte Aufsätze, S. 61.

⁶ Ten pat, p. 60.

⁷ Riegl A. Historische Grammatik der bildenden Künste, S. 291.

litikos, skaldančios kūrinį į atskirus elementus, kurių kiekvienas turi savus raidos veiksnius, ir nesiekiančios jų sintetinti, rasti vienybę, įgailinančią pažinti tarpusavio sąlygotumą.

Taip bendriausiais bruožais būtų galima charakterizuoti A. Ryglio menosiekos teoriją. Nepaisant ankstyvos mirties, jis spėjo sukurti dailės raidos teorinę konstrukciją pagal tuos uždavinius, kuriuos sau iškelė. Kokius klausimus ji išsprendžia, kokių — ne, kokie yra jo teorijos rezultatai, kokia kaina jie pasiekti?

Reikalaudamas meno teorijos objektyvumo, A. Ryglis atmeta vertybinę meno prigimtį, nes ji neleidžianti vienodai nešališkai žiūrėti į dailės istorijos reiškinius, kelianti subjektyvizmo pavojų. „Geriausias meno istorikas yra tas, kuris neturi savo skonio, nes jis meno istorija užsiiminėja tam, kad rastų objektyvius istorinės raidos kriterijus“⁸. Šis A. Ryglio noras visiškai suprantamas, bet su juo sutikti negalima. Pirmiausia, neįmanomas toks žmogus (ne tik meno istorikas), kuris nebūtų susiformavęs konkrečiomis socialinėmis, istorinėmis, kultūrinėmis sąlygomis ir neturėtų jokios estetinės orientacijos. Kita vertus, atėmus iš meno jo aksiologinę prigimtį, nebeliktų ir paties meno, kuris remiasi būtent subjekto ir objekto santykiu, taigi ir pačios meno istorijos. Vokiečių teoretikas L. Ditmanas įtikinamai parodė, jog paties A. Ryglio pažiūrose, reabilituojančiose vėlyvosios Romos dailę, akivaizdūs graikų antikos idealų atgarsiai, — tų pačių idealų, kuriuos paneigti turėjo jo teorija, nes būtent jų požiūriu vėlyvoji Roma tapo apkaltinta dailės nuosmukiu⁹.

A. Ryglio pavyzdys aiškiai rodo, jog meno istorijos tyrinėjimų objektyvumo klausimas negali būti išspręstas vienpusiškai atmetant bet kokius vertinimus — individualius, socialinius, istorinius ir pan.

Su teorijos objektyvumu susijęs ir kitas A. Ryglio kriterijus — reikalavimas griežto sąlygotumo, geležinių raidos principų, pagal kuriuos dailės kūrinys turi tiksliai, vienareikšmiškai nulemtą vietą, padiktuotą vidinės meno raidos būtinybės. Ši pažiūra atsiranda kovoje su XIX a. vidurio romantine estetika, mistifikavusia bei absoliutizavusia meno kūrybą kaip nepaaiškinamą, moksliniam pažinimui nepasiduodančią, nepakartojamą ir unikalią dvasios laisvės apraišką. Toks meno istorijos, kaip mokslo, likvidavimas A. Rygliui nepriimtinas, tačiau kovodamas už šio mokslo teises, jis jo kriterijus sutapatina su to laiko gamtos mokslų reikalavimais (griežtas determinizmas, nenutrūkstama priežasties—pasekmės grandinė ir pan.). A. Ryglis net nepastebi, kaip menosieka — siekimo, tikslingumo, valios išraiška — tampa savo priešingybe — akla būtinybe, išankstine lemtimi, kuriai niekas negali pasipriešinti.

Su išlygomis ši A. Ryglio principą galėtų priimti, jei dailė turėtų vienintelį aspektą — erdvinę išraišką, kurią, anot jo, lemia menosieka. Tačiau pats teoretikas pripažįsta meno kūrinio sudėtingumą, jo daugia-

⁸ Riegl A. *Gesammelte Aufsätze*, S. 285.

⁹ Žr.: *Dittmann L. Stil. Symbol. Struktur.* — München, 1967, S. 20.

aspektiškumą, kuri lemia įvairiausios priežastys. Todėl, matyt, turime šnekėti ne apie vienareikšmius, griežtus dėsnius, sąlygojančius dailės raidą, o apie sudėtingas sistemas, kurių pažinimą galima plėtoti iš anksto suvokiant, kad absoliutus žinojimas neįmanomas. Pagaliau meno kūrinį sąlygoja ne tik ankstyvesnė meno istorijos formų raida, bet ir paties dailininko (jo įgimtos, įgytos) savybės, jo aplinkos, gyvenimo įvykių bruožai. Ar įmanoma visa tai pažinti? Ir kas gali pasakyti, kiek grandžių toje vientisoje A. Ryglio meno istorijos grandinėje trūksta dėl to, kad daug kūrinių dėl įvairiausių priežasčių ilgainiui žuvo, dėl to, kad jie iš viso nebuvo realizuoti dėl susiklosčiusių aplinkybių (dėl netinkamų kurti sąlygų, pernelyg ankstyvos menininko mirties ir pan.)? Net sutikdami, kad bendrųjų meninės išraiškos principų jie nepakeistų, turime pripažinti, jog meno istorijos vaizdas būtų kitoks. Siekdamas nustatyti bendruosius meno dėsningumus, A. Ryglis „pameta“ pačią dailės istoriją: visa apimantys principai pasirodo esą neveiksmingi, nes tinka bet ko- kiam — realiam ar tariamam — jos variantui.

Nemažas A. Ryglio nuopelnas tas, kad jis atskleidė dailės vaizdinę specifiką, daug dėmesio skyrė meninei išraiškai, kurią XIX a. „turinio“ estetika laikė vien priemone turiniui atskleisti. Pagrįstas ir jo troškimas apvalyti meno istoriją nuo begalinio formų margumyno, kuri taip stropiai aprašinėjo XIX a. menotyra, ir rasti esminius, specifinius formų organizacijos principus. Bet randa jis juos ne meno istorijoje, o suvo- kimo psichologijoje bei fiziologijoje. Paradoksalu, bet A. Ryglis kaltini- mas, kuri jis adresuoja savo pirmtakams dėl vizualinio meno aiškinimo kitomis, nemeninėmis sritimis, atsisuka prieš jį patį: Vienos mokyklos teoretikas redukuoja meną į percepciją. Nedaug mums duoda žinojimas, kad ilgaamžė dailės istorija — tai pasikartojantis optinio ir haptinio su- vokimo kaitaliojimas. Ar dailės istorija netampa bereikšme schema, jei šie keli principai yra tikroji, vidinė, vienintelė jos prasmė? Griežta dailės evoliucija nuo vieno formos—plokštumos poliaus į kitą išlygina visą meno istorijos sudėtingumą, šakotumą. Juk net ir to paties laikotarpio dailėje žymūs stilistiniai, regioniniai skirtumai¹⁰. Ir net jų ribose visuot- met egzistuoja kelios pakraipos, orientacijos, grupuotės, kartos, kurių įtampa, kova ir yra viena iš varomųjų meno jėgų. A. Ryglis, gerai pažin- damas visuotinę meno istoriją, pats pripažįsta, jog ne visi jos reiškiniai telpa į jo schemą. Itin sunki problema jam buvo Mikėnų kultūros dailė: teoretiko nustatytoje raidoje jos vieta yra tarp Egipto ir Graikijos, o savo formos savybėmis ji toli pralenkia net ir graikų laikotarpį. Tokius reiškinius A. Ryglis vadina „anachronizmais“ ir laiko juos išorinių, ne- meninių faktorių veikimo rezultatais. Lieka tik neaišku, kodėl vienais atvejais dailės raidą lemia išoriniai, o kitais — vidiniai faktoriai.

¹⁰ Reikia pažymėti, kad bendriausią meno principų raidą austrų menotyrininkas sieja su rasine priklausomybe: Europos kultūrai būdingas optinis, aktyvus suvokimas, o Azi- jos — haptinis, pasyvus, ir dailėje jie pastoviai konfrontuoja, veikia vienas kitą.

Be to, šie dėsniai visiškai niveliuoja menininkų individualybes, jų talento mastą, todėl A. Ryglio teorijai visai tinka „meno istorijos be vardų“ pavadinimas. „Rembranto problema yra ne kas kita, kaip tam tikrame raidos lygyje je tautos meno problema, kurią Rembrantas, siekdamas tobuliausio sprendimo, tuo metu ikūnijo pralenkdamas kitus šio krašto žmones <...>“¹¹, nes „Helsto ir Rembranto tikslai iš esmės yra vienodi, ir skirtumas tarp jų yra daugiau kiekybinis negu kokybinis“¹². A. Ryglio teorijoje praranda svarbą asmenybės savitumas, dailininko fantazijos laisvė, sugebėjimas naujai, prasmingai pažvelgti į pasaulį ir parodyti tai, ko niekas iki jo nebuvo pastebėjęs.

A. Ryglis pernelyg sumenkina ir turinio; reikšmės aspektą, priskirdamas jį ne dalei, o kitoms kultūros sritims. Toks mechaniskas turinio ir formos atskyrimas, grįstas meno kūrinio analitika, ardo jų vienybės pagrindus, niveliuoja išraiškinę dailės kūrinio prigimtį. Kūrinio reikšmė, jos žmogiškasis aspektas, dėl kurio kūrinys išlieka vertingas visiškai skirtingose visuomenėse, tampa priedu prie savitikslių meno kūrinio formos.

Žiūrint iš istorinio menotyros raidos taško, A. Ryglio pozicijos yra visai logiškos: vertinimo atsisakymas — tai protestas prieš normatyvinės estetikos kanonus, formos išaukštinimas — reakcija prieš turinio absoliutizaciją, visa apimančių dailės dėsnių ieškojimas — tai priešprieša empirinės menotyros aprašinėjimams, griežto determinizmo reikalavimas — kova su romantiniu meno mistifikavimu ir pan. Visa tai suprantama. Bet nebūtinai priešingas kraštutinis yra teisingas.

Pretenduoti į bendrąją dailės istorijos teoriją A. Ryglio koncepcija negali, nes yra vienpusiška. Kita vertus, remdamasis pozityvistine metodologija, iš anksto neigiančia galimybę rasti gilumines meno šaknis, austrų teoretikas jos ir negali sukurti. Prielaidas tokiai teorijai gali duoti tik tokia estetika, kuri atskleidžia fundamentalią meno priklausomybę nuo socialinių ekonominių santykių ir kartu pripažįsta sąlygišką meno autonomiją.

A. Ryglio koncepcija, mėginanti padėti teorinius pamatus meno istorijos mokslui, daugiau problemų iškėlė, negu išsprendė. Vėliau jas nagrinėjo kiti Vienos mokyklos menotyrininkai, kitų kraštų mokslininkai. Ir vis dėlto daug klausimų — teorijos ir istorijos santykio, meno tipologinių formų, imanentinių ir išorinių dailės raidos veiksnių ryšio, turinio ir formos vienybės pagrindų — dar negalime laikyti tinkamai išaiškintais. Todėl A. Ryglio tyrinėjimai nepraranda aktualumo ir šiandien.

¹¹ Riegl A. Das holländische Gruppenporträt. — Wien, 1931, S. 240.

¹² Ten pat, p. 245.