

304 A külföldinek, barbárnak a késő római divatban általában nyilvánvaló előjoga van, már azért is, mert drága és nehezen megszerezhető. Hiszen Nagy Theodosius alatt a híres Symmachusnak vissza kellett utasítania egy pompás, külföldi állami kocsi, amellyel a császár a városi prefektus kikocsizásait vélte méltóvá tenni.^d

Ez a barbarizálódás egyébként sokkal távolabbra is kiterjedt, mintsem csak a ruházatra. A germán, különösen gót és frank tiszteknek a hadseregben és az udvarnál való feltűnése, s a keleti etikett és szokások hatása lassanként az élet egész külső formájának nem római jellegét adott. Semmi esetre sem antik jellegű a társadalom rend és rang szerinti felosztása, amelyet címek osztogatásával érték el; mi sem mondott ellent erősebben a polgárság ama fogalmának, amelyből a klasszikus világ táplálkozott. A hatalmas lángjával az antik műveltség oly sok elemét elpusztító kereszténység közvetve ugyancsak hozzájárult a barbarizálódáshoz;^e nyomban megértjük majd ezt, ha egy pillantást vetünk a kor művészetére és irodalmára.⁴³⁹

A művészet a szó legnemesebb értelmében a görög nép eleven lélegzete volt valaha. Nem akad még egy nemzet, amely merhetne volna időszámítását a szépnek a költők és művészek megvalósította fejlődése szerint keltezni, amint ezt például a parosi márványkrónikában történt. Sándornak és diadochosainak győzelmes fegyverei nyomában a görög művészet is végigvonult a Keleten, és minden erejével kiszorította a régi nemzeti formákat. Csupán Egyiptom épületei és szobrai voltak kivételek, Alexandriától felfelé. A rómaiak is készségesen szolgálatukba fogadták, nemcsak mint luxuscikket, hanem azért is, mert megfelelt annak a szépségigénynek, amely bennük élt, amelynek tevékeny kibontakozását azonban a harcias és politikai elem gátolta. A legnagyobb módra járult hozzá ahhoz, hogy Róma vallásos és nemzeti fenségének a legnemesebb kifejezést kölcsönözze, bár eközben elvesztette belső organizmusát. Rómából végül az egész Nyugat átvette ezt a romanizált művészetet, akárcsak a győző által szabott törvényt, és utánazta ugyanúgy, mint a nyelvet, amelyet beszélt. Ahol Nyugaton itáliai eredetű telegek voltak, ott alighanem szükségletté is vált.

Persze a művészet a római uralomnak ebben a korszakában olyan helyzetbe már nem jutott, mint a virágkor görögjeinél.⁴⁴⁰ Nem hallunk többé arról, hogy a szépség káromlását szentségtörésnek tekintették volna, mint akkor, amikor Stésichoros, a költő megvakult, mert Helenát, minden szépség mintaképét ócsárolta.^f Lucianus, aki nem tekint sem istent, sem embert, most minden szépség régi ideáljait is gúnyolhatja, míg másrészt oly kétségtelen tanúbizonyságot tesz művészet-izléséről. A halotti beszédeknek az a meséteri sorozata, amelyben gúnyolódásának a cinikus Menipposz álarcában enged szabad folyást, egy olyan jelenet is tartalmaz,^g amelyben Hermész megmutatja Menipposznak az alvilágban a régi idők híres szépségeinek csontvázat; Narcissusét, Nireusét stb. „De hiszen semmi mást nem látok, csak koponyákat és csontokat! mutasd már meg nekem Helenát!” – „Ez a koponya

Helena.” – „Hát ezért volt az ezres hajóraj, számtalan ember halála, a városok lerombolása?” – „Ó, Menipposz – válaszol Hermész – te ezt a nőt nem láttad elevenen!” A korai császárkort az akkori esztéták, Petronius és az idősebb Plinius viszonylagos joggal vádolják mint a művészeti hanyatlás korát, ám ebben a korban, legalábbis Itáliában a létnek művészettel való övezésére való igény még hihetetlenül erős. Pompeji Goethe kifejezése szerint egymagában „egy egész népek olyan művészet- és képkedvelésére mutat, amelyről manapság a legbuzgóbb műkedvelőnek sincs fogalma, de érzéke sincs hozzá, igénye sincs rá.”⁴⁴¹ Ha ezt a mértéket átvisszük az egykori Rómára, az eredmény szédítő lesz.

A III. században ennek a művészetnek mindenestre veszedelmes materiális ellensége támadt a birodalomnak dögvész, háború és elszegényedés általi szétláldozásában. Mivel a császárok, főleg Aurelianus óta ismét igen sokat építkeztek,^h és kétségkívül ehhez mérten alkalmazták a többi művészetet is, ezek a veszteségek ismét valamelyest kiegyenlítődték volna, ha a gazdagokra és a vagyonosokra nehezedő fokozódó nyomás nem jár tartós veszteségekkel.

Ha mármost feltételezzük, hogy a természet változatlan bőségben osztotta el a tehetséget, amiben gyakran valamennyi forma széthullása közepette sem kételkedhetünk, úgy a további kérdés az: honnan jöttek hát a helytelen irányzatok, amelyekben veszendőbe mentek a tehetségek? Továbbá: honnan az az anonimitás, amely olyan halálos csenddel borítja a III. és IV. századnak szinte az egész művészetét?

Tény, hogy körülbelül a II. század közepétől kezdve a szépségnek mindaddig eleven reprodukciója megszűnik, pusztán külsőséges ismétléssé válik; s hogy ettől kezdve a belső elszegényedés együtt halad a formák túlzott, látványos gazdagságával.

E jelenség legmélyebb okát aligha fogják valaha is felkutatni vagy szavakba foglalni. Ha a kialakult görög formarendszer hatszáz éven át a legkülönfélébb feltételek mellett fennmaradt, és mindig újabb virágokat hozott, miért kellett volna éppen az Antoninusok korától kezdve elveszítenie hatalmát, hajtóerejét? Miért ne tarthatott volna tovább a IV. századig? Talán a korok általános filozófiai szemléletéből kiindulva erre is lehet adni apriorisztikus választ, mi azonban szívesen elismerjük, hogy egy ilyen rangú szellemi erőnek a szükség-szerű élettartamát nem vagyunk képesek abszolút módon kiszámítani.⁴⁴²

A jelenség mellékes okai annál világosabbak: változások a művészet anyagában, feladataiban és tárgyaiban, azaz közvetve: a megrendelők változott szemlélete.⁴⁴³ Kövessük először az építészet sorsát. A főváros itt minden elfajulás tekintetében mérvadó. Róma travertinjével és peperinjével komoly, hatalmas anyaggal rendelkezett a monumentális építkezésekhez. Mikor azonban – különösen Augustus óta – alakíthatósága és ragyogó szépsége miatt a carrarai és afrikai márványt már nem kívánták nélkülözni, a római felfogás rászokott, hogy az épületnek immár téglalából alakított magvát és a köréje rakott márványborítást két különböző dolognak tekintse. Az utóbbinak

ezentül önkényesen változtatható borításnak, dekorációnak kellett lennie. De a fehér márvány a művészt továbbra is arra készítette, hogy a formákat a lehető legnemesebben képezze. Mihelyt azonban egyre inkább elharapózott a lehetőleg drága és idegenszerű anyag istenítése, amikor az egész Keleten és Afrikában drága építőanyagok,¹ porfir, jáspis, achát és mindenféle színű márvány után kutattak, amikor akkoriban a nagyon vastag aranyozási értelmetlen mértékben elhatalmasodott, a művészetnek és a művészeknek háttérbe kellett szorulnia. Az anyag és a szín vonják magukra a legnagyobb érdeklődést; emellett elhanyagolják a legszebb profilokat és díszítőműveket, ráadásul e kövek némelyikének rendkívüli keménysége korlátokat szabott a vésszőnek is. A szállító és a csiszoló ilyen körülmények között fontosabb személységekké válnak, mint a tervező. Ahol pedig a fehér márvány vagy valamelyik más egyszerű anyag megtartotta a helyét, ott a tagozatok halmozása és az ornamensek megsokszorozása miatt versengésre kényszerült, mert az emberek egyáltalában véve elromlottak ahhoz, hogy az egyszerűséget értékeljék.⁴⁴⁴ A hatás gyakran szerfelett kicsinyes és zavaró, mert minden különleges építészeti gazdagság, ha egyszer vezérelvként fogják fel, gyorsan áthág minden korlátot, és olyan épületszkeletet és helyeket is díszít, amelyek funkciójuk következtében erre tulajdonképp alkalmatlanok. E stílus épületeit, amelyek közül a palmyraiak és a saloni (Spalato) Diocletianus-palota közmondásosaká váltak, itt nem akarjuk újból felsorolni. Hacsak elrendezésükben és arányaikban nem emlékeztetnek a jobb korszakra, az elfajuláshoz tartoznak és az elvesztett még azzal a perspektivikus hatással sem pótolják, amelyet például az elfajult modern stílus Bernini művein fejleszt ki. Ez ért ahhoz, hogy egybefogja a tekintet; amott minden csupa nyugtalanság és szétszórtság: Bernini megveti a részletet, és mindig az egészre való tekintettel dolgozik; ott a felhalmozott részletformák mint ilyenek jelentősek.⁴⁴⁵

A luxus a jelzett értelemben hozzájárult a szép építészeti forma hanyatlásához; hasonlóképpen egy az újhoz vezető magasabb rendű továbblépés is arra vezetett, hogy a görögöktől örökölt építészeti rendszert véglegesen szétrobantsák. A nagy, kiváltképpen a boltozott belső terek új feladatára gondoltunk.⁴⁴⁶ A jobb császárokban például a thermáépítészetben az oszlopokat és gerendázatukat úgy kapcsolták egybe a kupolával, a donga- és keresztboltozattal, hogy mintegy önálló organizmusként haladnak el előttük. Illyenféle szándék hosszabb ideig nem tarthatott, különösen, amikor a keresztény korban ezek a feladatok egyszerre rendkívül megkoszasodtak, s egyúttal a lehető legnagyobb pompakifejtésre való törekvés is hallgatást parancsolt minden más megfontolásnak. A keresztény bazilika, valamennyi tisztán perspektivikus módon elgondolt belső tér első nagy mintaképe,⁴⁴⁷ íveket és nagy, súlyos felső falakat rakott oszlopsoraira. A kupolás templom alsó és felső galériáival és körös-körül mellékkápolnáival¹ teljesen megtagadta a gerendázat fogalmát, és az oszlopot szinte már csak kellemes hatásának kedvéért alkalmazta. Sok időbe betelik – egészen a középkorig tart –, mire a keresztény

építész a fokozódó félreértéssel ismételtetett, végül már alig felismerhető antik részletformákat új, alapelveinek megfelelő köntössel cseréli fel.

Végül, a keresztény építész kezdetől fogva arra kényszerült, hogy az egyházi törekvésekkel kedvezően módon osztozzék. Az utóbbi az egész épületet, sőt minden egyes követ hatalmának és győzelmiének szimbólumává szeretné tenni, innen részben a legragyogóbb luxusszítmények,⁴⁴⁸ másrészt beülül és a homlokzatokon egyaránt a képi ábrázolások túlsúlya. A minden teret és felületet bibliai figurákkal és jelenetekkel, az üvegpaszta erős, töretlen színeivel borító mozaikpazarlás mellett egyetlen tisztán architektónikus tagolás sem állhatott meg, és így a gerendázat és a konzolok gyenge szalagocskákká zsugorodnak, vagy éppen csak egy mozaikornamens jelzi őket.

Az építész ezenközben mindenesetre elnyerte a nagyszerűen elrendezett, fantáziadúsan felépített belső terek és a nagy mechanikus virtuozitás iránti érzéket. Ez utóbbinak köszönheti majd a bizánci kor néhány művésze, ha ki-lephet a fent említett anonimitásból.

A szobrászat és a festészet hanyatlása az építész hanyatlásával azonos vagy ahhoz hasonló okokból ered; ehhez még különleges körülmények járulnak. Itt is elsősorban az anyagi luxus hatott károsan. Amint egyszer szokás lett az, hogy a szobrokat három-, sőt sokféle, gyakran igen súlyos kőfajtából rakják össze – nem is említve az aranyból és ezüstből készített sokaságát⁴⁴⁹, ezt a stílusnak egy idő múlva meg kellett sínylenie, mert ennek éppen az kell a fejlődéséhez, hogy a földolog legyen. A vatikáni galériában egyebek között Helena és Constantia (Constantinus anyja, illetve leánya) kolosszális porfir-szarkofágjai láthatók – az egyik lovasok menetével, a másik szüretelő géniuszokkal – nagyon középszerű stílusban. Az elsőnek IV. Pius alatti puszta resztaurálása állítólag huszonöt embert foglalkoztatott kilenc éven át;⁴⁵⁰ ebből kiszámíthatjuk az eredeti elkészítéséhez szükséges fáradságot. A művészi zsenialitásnak valamiféle közvetlen vonásáról nem lehet szó ennek a hihetetlenül kemény és merev kőnek az esetében; modell utáni rabszolgamunkáról van szó. Nyilván teljesen hasonlóan tette tönkre a festészetet a mozaik. Ameddig csak a padlókat foglalta el, a túláradó, megmésztetlenül egy foltot sem hagyó művészetkedvelés megnyilvánulásként volt felfogható, jóllehet abban is van mindig valami barbárság, ha olyan kompozíciókon járkalnak, mint a pompeji ún. Nagy Sándor csatája. Plinius kora óta azonban a falakra és boltozatokra kúszott fel a mozaik.⁴⁵¹ A thermákban, ahol a hagyományos festészetet a nedvesség veszélyeztette, sok minden szült e változás mellett, más épületekben viszont szükségletlenül fosztotta meg a művészt attól, hogy saját kezével dolgozzon alkotásán, és el is vette a kedvét, mivel a szemléltető legelőszőr az értékre és pompára, majd a témára, és csak végül, vagy egyáltalán nem is gondolt az ábrázolásra. A kereszténység bevezetésével pedig mindezt, ahol csak megvolt erre az anyagi fedezet, a templomok valamennyi falának és boltozatának legfőbb díszé a mozaik lett.

„Igen nagy, igen szép és gazdag óraskönyv, nagyon figyelemreméltóan illuminálva és nagy jelekkel díszítve. A második részben az órák leírása olvasható, például: „A második: a Szentlélek és a Szentírás órája...”. – A második: a Szentlélek és a Szentírás órája...”

- 424 A Pseudo-Jacquemart-nak nevezett festőn kívül Boucicaud mestere és műhelye, a Bedford-horász Szmelvényünk a Frankfurt am Mainban, 1920-ban megjelent új kiadásból (39 ssk.; s. 194 ssk.) való.
- 425 A stilus szó eredeténél kritikai vizsgálata jól jellemzi Rumohr-nak azt a törekvését, hogy az eddigi művészi gyakorlathoz, illetve az esztétikai gondolkodáshoz kapcsolódó művészeti szakszókincset történeti szempontból értékelje.
- 426 Karl Ludwig Fernow (1768–1808) mint művészettörténész Winckelmann összegyűjtött írásainak sajtó alá rendezője. Romában Canova, Carstens köréhez tartozott, s rólik monográfiákat adott ki. Erre a klasszicista körre hivatkozott Rumohr a romantikusokkal, elsősorban a Schlegel testvérekkel szemben. Meghatározása elvi ellentétben van Hegel stílusmeghatározásával, melynek kiindulópontja: „Le style c'est l'homme même” (Esztétikai előadások első rész, III. C. 3. b.).
- 429 Rumohr itt előlegezi Thode szemléletét: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. A hitetlenekre való utalás oka a Ferenc-legenda, olyan epizódokkal, mint pl. a tűzpróba a szultán előtt.
- 430 Ez a megállapítás és a következőkben a Vasari forrásainak tisztázására való törekvés Rumohr forráskritikai törekvéseinek szép példája.
- 431 Rumohr elsőként használta Ghiberti *Commentarii*-jének kéziratait, amelyet csak ezután közölnek részletekben; a teljes kiadást majd Julius von Schlosser végzi el.
- 432 Azaz: bizánci művészet.
- 433 Simone műveinek kritikáját Rumohr alább a stílus vizsgálata alapján végzi el. Rumohr Guglielmo della Valle sienai, 1799-es Vasari-kiadását használta, amelyet ez a lokális érdeklődésű műértő sienai vonatkozású jegyzetekkel is ellátott.
- 434 Az 1333-as *Annunciáció* a firenzei Uffiziben van.
- 435 Az ún. *Maestri* 1315-ből.
- 436 Vasari–Milanesi I. 554. A Cappella degli Spagnuoli freskói (1356–68) Andrea da Firenze művei.
- 437 A firenzei Sta. Croce sekrestyéjének Rinuccini-kápolnában lévő, 1365-ben még be nem fejezett freskókat Giovanni da Milano-nak, illetve az ún. „Rinuccini-kápolna mesterének” tulajdonítják.
- 438 *Gustav Friedrich Waagen (1794–1868)* hamburgi művészettörténész, Tieck és Sulpiz Boisserée hatására váltik művészettörténésszé. Breslauban és Heidelbergben végzi egyetemi tanulmányait. Rögióban a nazarénusokkal áll kapcsolatban. 1832-ben a berlini Neues Museum képtárlának igazgatója lesz, 1844-ben a művészettörténet első berlini egyetemi professzora. Munkái: *Kunstwerke und Künstler in England und Paris (1837–1839)*; ... in *Deutschland (1843–1845)*; ... in *Wien (1866–1867)*; ... in *St. Petersburg (1864)*; *Über Hubert und Jan van Eyck (1822)*; *K. F. Schinkel als Mensch und Künstler (1844)*; *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen (1862)*. Szövegközlésünk a *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* című művön alapul; I. (Berlin, 1837) 59 sk., III. (Berlin, 1839) 194 és 338 skk.
- 439 Waagen – mint Rumohr is – az antikvitás hagyományainak szerves továbbfejlesztését tételezi fel a középkorban. A könyvfestészetet ikonográfiai forrásként is jelentősnek tartja.
- 440 Fra Angelico da Fiesole (1387–1455) központi helyet foglal el a nazarénusok művészetszemléletében. Vasari (Milanesi II. 595 ssk.) elsősorban miniatúristaként jellemzi, az újabb kutatók művészi tanultságát általában Gentile da Fabriánóra, Don Lorenzo Monacóra, Ghibertire vezetik vissza. Waagen elsősk között ismert fel, hogy a XIV. századi franko-flamand művészetben és a könyvfestészer emlékeiben keresendők a XV. századi németalföldi festészet előzményei.
- 441 Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 919., az ún. *Grandes Heures de Jean de Berry*. Filmed Berry herceg titkára, aki a kódexbe az 1409-es évszámot bejegyezte. A kódex festését az írott hagyomány korábban Berry herceg szolgálatában álló Jacquemart de Hesdinnek tulajdonította. Vezető mestertől (Millard Meiss) Pseudo-Jacquemart néven különböztelték meg.
- 442 A lap halotti officiumot ábrázoló miniatúráját és olvasó szerzetest ábrázoló iniciáléját a régesebb Pseudo-Jacquemart-nak tulajdonítják. A könyv egyes miniatúráit Boucicaud marsall mesterének tulajdonítják, ő nevezhető az Eyck testvérek előfutárának. A genti oltár szárnyait 1816-ban eladták. 1821–61 között a berlini képtárban voltak.
- 443 Auguste de Bastard a könyvfestészet történetének egyik első kutatója. Művei: *Peintures et ornements des manuscrits* ... Paris, 1832–69 és *Librairie de Jean de Berry*, 1834.