

A szerző jegyzeteli:

- a Wernsdorfnál Poetae lat. min. vol. III.
b S. Hieronym. Ep. 38 ad Marcellum és Ep. 130.
c Euseb. *Vita Const.* IV. 7. – Herodés palmyrai fejedeleme himzett figurákkal díszített sátrait (*Hist. Aug.* XXX. Tyr. 15–16.) még lényegében perzsa dologként említi. – Színes, állatalkos ruhák már a IV. sz. közepe körül divatosak. Vö.: Amian. Marc. XIV. 6. – Figuratívan himzett vagy szőtt ruhák Claudianusnál. Epigr. 20–23. In Prob. et Plybr. Cos. 224. – In VI. cos. Honor. 166. – Rapt. Proserp. I. 245; II. 44 – Laud Stil II. 230, 249, 340, 385.
d Symmachus Ep. X. 24. Úgy véli, hogy Rómában Camillus kora óta nem kedvelik az ilyen externa miraclát, és így kivételesen mégis jó bizonyítványt állít ki a régi főváros jobb ízéről. – Frigii és kelta kocsi divatcikkekként már a II. században: Philostr., *Vitae soph.* I. 25.
e Zosimusnál I. 58., II. 7. a barbaroustai szó úgy látszik, csupán a birodalom országainak a barbár népek általi valóságos elfoglalását jelenti, már korábban van azonban etikai jelentése is.
f Heysch. Miles., Müllernél, *Fragm. hist.* gr. IV. 174.
g Lucianus, Dial. mortuor. XVIII.
h Vö. Malalas, Lib. XII. passim.
i Klasszikus hely: Statius, *Sylvae* I. V. 34 skk. vers.
j Aurelianus ezzel szembeni ellenkezése: I. fent; Constantinus bearányoztatta azt, amit korábbi császárok építtettek, többek között a Circus maximuson levő oszlopokat. *Panegyrr* X. 35.
k Bazilikának vagy legalábbis hosszanti épületeknek írák le többek között a régi Hagia Sophiát, a S. Agathinicut, a S. Isaacust Konstantinápolyban. Anonym. Banduri, 65.
l Az antiochiai székesegyház: Euseb., *Vita Const.* III. 50. A konstantinápolyi Apostol-templom IV. 58; valószínűleg kupolás görögkereszt (vö. Anonym. Banduri 32). A jeruzsálemi Szent Sír-templom III. 25–40. Socrates I, 9. – A magas épület, to hyphon, mint lényeges számdék, Euseb. V. ff. I. 42 II. 45.
m I. a fenti helyeken. Az Apostolok temploma „padozattól a tetőig színes kövektől ragyog... A (boltozott?) mennyezet finom kazettákkal borítva és egészen arannyal burkolva... A külső tető aranyozott bronzból, messze csillogó... A felépítmény körben ércből és aranyból hálózatos díszekkel...” Az épület egy nagy udvarban szabadon állt, körülötte csarnokok, császári termek, fürdők, szállások, örök lakásai stb.
n *Hist. Aug. Claud. goth.* 2(3). Heliogabal 2 Tacit. 9. – Még Constantinus is állított arany és ezüst szobrokat Rómában. Aurel. Vict., Caess. 40. Vö. Anonym. Banduri. 14.
o L. a Museo Pio-Clementino hivatalos katalógusát, Róma, 1844. 199.
p Plin., *Hist. nat.* XXXVI. 25. – Statius I. c. – *Hist. Aug. Pescenn.* 6. Caracalla 9 (valószínűleg mozaikokra vonatkozik (XXX Tyr. 24(25)). – Symmachus, Ep. VI. 49; VIII. 42.

Gottfried Semper⁴⁴⁷ 1853

Az összehasonlító stílus-tan rendszerének tervezete Előadás Londonban, 1853-ban

Amikor Párizsban tanultam, a Jardin des Plantes-ban szoktam volt sétálni, és ott mindig úgy éreztem, mintha mágikus erő vonzana a napsütöses kertből azokba a termekbe, amelyekben az ősvilág állatainak fosszilis maradványait hosszú sorokban, a mai élőlények csontvázaival és házaival együtt állították ki. Ebben a fenséges gyűjteményben – amely Cuvier báró műve – megtaláljuk az állatvilág valamennyi, mégoly komplikált formájának a típusait, és látjuk, hogy a természet a maga előrehaladása közben – változatossága és mérhetetlen gazdagsága ellenére – alapvető formában és motívumaiban mégis rendkívül takarékos és gazdaságos. Ugyanaz a csontváz ismétlődik állandóan, ám számtalan változással, amelyeket aztán megint részben az egyedek fokozatos fejlődése, részben az általuk kielégítendő létfeltételek módosítanak. Egyik csontvázon egyes részek elmaradtak, mások éppen csak jelentkeztek, ugyan-ezek más egyedeknél erőteljesen kifejlődnek.⁴⁴⁸

A természet hatalmas gazdagságát és minden egyszerűsége mellett is nagy sokféleségét szemlélve, nem következtethetnénk-e analógias úton arra, hogy körülbelül ugyanígy állhat a dolog a mi kezünk teremtményeivel, a műalkotásokkal is? Ahogyan a természet műveit, ezeket is néhány, kevés számú alapgondolat fűzi egymáshoz, s ezek leegyszerűsített kifejezésükre bizonyos őseredetű formákban vagy típusokban lelnek.

E néhány alapformából keletkezett és keletkezik még ma is fejlődés vagy egybeolvadás révén a változatok végtelen sokasága, fajtájuk speciális követelményeinek, a találékonyság fokozatos haladásának, a keletkezésüket meghatározó különféle behatásoknak és körülményeknek megfelelően.

Fontos lehetne, hogy a művészeti formák néhány ilyen alaptípusát megjelöljük, és fokozatos haladásukban legnagyobb fejlettségükig kövessük őket. Egy ilyen fajta módszer – hasonló ahhoz, melyet Cuvier báró követett – a művészetre és speciálisan az építészetre alkalmazva, hozzájárulna legalább ahhoz, hogy ennek egész területéről világos áttekintést szerezzünk, sőt talán még alapot is adna egy stílus-tanhoz és egy fajta alapvetéshez vagy felfedezés módszerhez, amely a feltalálás természetes folyamatának megismeréséhez vezethetne. Ezzel többet érnenék el, mint ami a nagy természet tudósának a maga tudományában megadatott.

Ha átnézzük a művészetről és speciálisan az építészetéről írott számos művet, egyet sem találunk, amely a művészeknek hasonló módon lehetne útmutatója, mint Cuvier bárónak az állatvilágról és annak összehasonlító osteológiájáról írott könyve vagy Humboldt Kosmosa a természettudós számára,⁴⁴⁹ úgy, ahogyan ezekben a könyvekben benne rejlik az összehasonlító rendszertörténetet ideájának tökéletes kifejtése.

Nagyon kevés szerző tett az itt felvázoltakhoz hasonló jellegű kísérleteket, és ez a néhány is valamilyen specialitást kutatott, s ezáltal – anélkül, hogy észrevette volna – eltért attól a céltől, amely kezdetben szeme előtt lebegett.

A tárgyhoz talán legközelebb jutott a francia Durand Parallèles-jében és más, építésetről szóló műveiben.⁴⁵⁰ Csak hogy ő is szem elől tévesztette célját; részben azért, mert az eléje tűzött feladat sajátossága megkövetelte, hogy egyfajta Compendium artist készítsen az École Polytechnique növendékei számára, akik legkevésbé éppen művészek voltak, részben pedig azért, mert I. Napóleon korszakának uralkodó irányzata befolyásolta.

Tabellákban és formulákban vész el, mindent sorozatokba rendez, és mechanikus úton állít elő egyfajta kapcsolatot a dolgok között ahelyett, hogy bemutatná azokat az organikus törvényeket, amelyek révén összefüggésben állnak egymással. A művészi tudás nem egy fontos ága, amellyel mi már rendelkezünk, akkoriban még nem volt felfedezve, az idő még nem érett meg arra, hogy olyan művet hozzon létre, amelynek az elkészítésén Durand fáradozott. Ettől eltekintve könyvei jelentősek az összehasonlítás bennük rejlő ideája miatt.

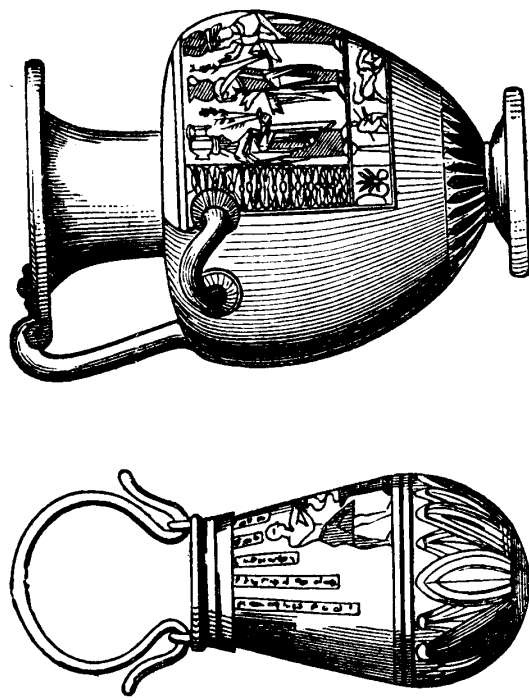
Más, újabb keletű kísérletek – noha ugyanezekből az alapelvekből indultak ki – még kevésbé sikerültek. De mindezért kárpótlásul annál inkább bővelkedünk speciális munkákban, és az anyag naponta növekvő felhalmozódása majdnem nyomasztó. Mialatt a források, valamint a minden idők művészeti és építészeti tárgyait ábrázoló képek közzététele Angliában és Franciaországban egyre gyakoribbá válik, a németek megalkották a maguk esztétikai tudományát és a művészettörténet néhány legjobb könyvét. Hiányzik azonban az ennek megfelelő előrelépés a művészeti gyakorlat, különösen az építészet és a műipar terén, és úgy tűnik, hogy ez az előbb elmondottakat támasztja alá, mivel nem jutottunk el arra a pontra, ahol mindezek az ismeretek hozzájárulnának a művészi lelemény erejének fokozásához, nem pedig benitánák, amint ma tapasztaljuk.⁴⁵¹

Azóta, hogy először éreztem ezt a hiányt, alkalmam volt arra, hogy az egyik német művészeti akadémián építészeti előadásokat tartsak.⁴⁵² Magától értetődik, hogy az efféle gondolatok többé-kevésbé befolyásolták őket. Ezért azon fáradoztam, hogy némi anyagot gyűjtsék a művészettudomány elővendő Cuvier-je számára. Ezt az anyagot néhány tanulmányban rögzítettem; röviddel ezelőtt Németországban kinyomtatatták őket „Az építőművészet négy eleme” címmel.⁴⁵³ Azóta azonban megváltoztak körülményeim, és velük együtt az álláspont is, amelyről ezt a kérdést most nézem. Akkoriban én is túlságosan kevés figyelmet szenteltem az építészet és a gyakorlati művészet más ágai közötti kapcsolatoknak. Jelenleg – úgy érzem – sokkal nagyobb mértékben áthat engem az a tény, hogy az építészet története a műipar történetével kezdődik, és hogy az építészeti szépség és stílus törvényszerűségeinek előképe a műipar törvényszerűségeiben van.

Az arányosság, a szimmetria és harmónia törvényeit, az ornamentika alap-

elveit és hagyományos formáit, sőt az architektonikus formanyelvnek azon elemeit is, amelyeket tagozatoknak nevezünk, részben már sokkal az építészetnek önálló művészetként való megalapítása előtt megtalálták és gyakorolták.

A különböző építészeti stílusfajták sajátosságait tisztán kimondták már a legkorábbi műiparnak az élet első szükségleteihez alkalmazotti jellegzetes formáiban.⁴⁵⁴ Engedjék meg, hogy példának okáért összevessünk két különböző antik edényformát.



Az első az óegyiptomiak szent nilusi csöbre, a situla, a másik a hydriának nevezett szép görög váza. Mindkettőnek ugyanaz a célja: folyóvíz gyűjtése.

Az előbbi azonban merítőedény arra a célra, hogy folyamból merítsenek vizet, és ezért jellemző Egyiptomra, a Nílus ajándékára.

Két ilyen edényt hordoztak rúdon a vállukon az egyiptomi vízihordók úgy, hogy egyik csöbröt elől, a másik hátul függött; igen alkalmas módon, a legsúlyosabb rész az alsó; ezáltal megakadályozták a víz kilötyögését. A csöbrök vízcsépp formájúak voltak.

Érezzük, milyen jól illik ez a forma a situla használati módjához, amely ellentétes a görög hydriáéval. Ez utóbbival ugyanis a kútból bugyogó vizet fogták fel, innen a száj és a nyak ezáltal megszabott töltészerű formájára.

Ezenkívül az a mód, ahogyan a hydriát hordták, arra vezetett, hogy súlypontját az alsó feléről felfelé helyezték át. A fejükön hordták ugyanis, megtöltve álló helyzetben, üresen vízszintesen, amint a mellékelt fametszet mutatja, amely a fent ábrázolt hydria hasán levő festményt adja vissza.

Aki valaha megkísérelte, hogy az ujján egy pálcát egyensúlyozzon, észrevette hogy ez sokkal könnyebben sikerül, ha a súlyosabb végét fordítjuk felfelé.

Ez a tapasztalat magyarázza a görög hydria formáját, amelyet még két, a súlypont magasságában alkalmazott vízszintes fül hozzátétele egészít ki.

Később tetek hozzá egy vékony függőleges fogantyút, nemcsak a változtatosság kedvéért, és hogy jelöljék az edény hátsó és elülső oldalát, hanem a használhatóság okából is.



Nem szimbolizálja-e ez a forma a legáltalóbb módon a görög hegyi lakók eleven, mozgékony természetét, ellentétben a nilusi csöbörrel, amely mintha valóságos reprezentánsa volna azoknak az egyiptomi intézményeknek, amelyeknek legfőbb alapelve a stabilitás volt?

Bizonyára mindkét nép tökéletesen tisztában volt e formák magas jelentésével, amikor vallási és nemzeti emblémákká tették őket.

A nilusi csöbör az egyiptomiak szent edénye volt, és ugyanilyen módon volt megszentelt edény a görögök számára a hydria, melyet az ünnepi menetekben szűkek hordoztak.

Hozzáfűzhető ehhez, hogy a nilusi csöbör alakítása – úgy látszik – embrió-nális állapotban tartalmazza az egyiptomi építéset alapvonásait, és a hydriában a görög építéset dór oszloprendjének a kulcsát ismerhetjük fel.

Az építéset tehát a művészetek közül a legkésőbb született, egyúttal azonban az ipar és a művészet valamennyi ágának egyetlen nagy összehatás érdekében és egy vezéreszmének megfelelő egyesülése is.

Valószínű, hogy a stílusnak és a szépségnek általunk a művészetek terén elismert törvényeit először az építések határozták meg rendszeresen, a technikai művészetek azonban mindenesetre már sokkal az építéset felfedezése előtt a fejlődés magas fokán álltak.

Az építéset esztétikájának alapelveit először az ipar tárgyain alkalmazták, és ma az utóbbi, meg az építéset és a magas művészet között létező elválás hanyatlásuk egyik fő okozója.⁴⁵⁵

- 440 Mint az előzőekből kitetszik, Burckhardt a klasszikus korszakot tekinti a görög művészet virágkorának.
- 441 Goethe: *Italianische Reise*, id. kiadás 28. 37. (1787. március 11.)
- 442 A mondatban a történetfilozófiai konstrukciók burkolt kritikája rejlik.
- 443 Ezek a szempontok válnak Burckhardt későbbi művészettörténeti kutatásainak (*Kunstgeschichte nach Aufgaben*) témáivá.
- 444 A művészek helyzetének és értékelésének kérdése rokonságot árul el Bötticher szempontjaival.
- 445 A barokk művészettörténeti jelenségét itt Burckhardt ugyanúgy elveti, mint a rokokót (vö.: 437. jegyzet).
- 446 Itt viszont az új építészeti feladatokból kiindulva a barokk pozitív értékeléséhez is utat nyitó „értelem” fogalma merül fel (megfogalmazása később: *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867).
- 447 **Gottfried Semper (1803–1879)** építész, tanulmányait Göttingenben, majd Münchenben végezte. 1830–33-ban Itáliában és Görögországban foglalkozik az antik építészeti polikróniájának tanulmányozásával. 1834–49 között a drezdai művészeti akadémián tanár, itt jelentős építészeti megbízásoknak is eleget tesz. Az 1849-es felkelésben való részvétele miatt Franciaországba, majd Angliába emigrál, részt vesz az 1851-es londoni világkiállítás munkáiban. 1855-től a zürichi politechnikum professzora, 1871-től kezdve Bécsben él, az udvari múzeumokat tervezi. Fő műve a *Der Stil in den technischen Künsten*; csak az első két része jelent meg 1861–63-ban. Személyünk ennek rendszerét előkészítő tanulmánya 1853-ból, forrása: *Kleine Schriften von Gottfried Semper*. Berlin–Stuttgart, 1884. 260 skk.
- 448 Georges Cuvier (1769–1832) a zoológiába az összehasonlító módszert, és ezzel a fajok fejlődésének igazolását vezette be.
- 449 Cuvier: *Les ossements fossiles des quadrupèdes*. Párizs, 1812. és Alexander Humboldt: *Kosmos*. Berlin, 1845–59.
- 450 Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834) 1795-től az École polytechnique professzora; *Receuil et Parallèle des Edifices anciens et modernes* című munkáját 1800-ban adta ki. Műve a francia forradalmi építészeti elméletének fontos forrása.
- 451 Az alkalmazott művészettörténet igénye összefügg Semper neoreneszánsz építészeti gyakorlatával.
- 452 Utalás drezdai tevékenységére.
- 453 *Die vier Elemente der Baukunst* (1851), amely már a *Der Stil* alapfogalmaint vonultatja fel.
- 454 Ezek a technikai művészetek. Vö. Bötticher techné-tektonika fogalmát.
- 455 Semper tétele jellegzetesen fejezi ki az iparművészet fellendítésére indított XIX. századi mozgalom elvi kiindulópontját.
- 456 **Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879)** francia építész, műemlékrestaurátor. Mint a párizsi Commission des Monuments Historiques építész, számos középkori műemléket állított helyre, mindig eredeti stílusuknak megfelelő, purista kiegészítésekre törekedve. Fő műve a *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Párizs, 1854–1868). Építészeti elveit az *Entretiens sur l'architecture* (Párizs, 1863–1872) című művében fejtette ki. Személyünk a *Dictionnaire* címszavai: I. 116; IV. 1 skk.; VIII. 483 skk.
- 457 Az ÉPÍTÉSZET címszó meghatározása szerint a konstrukció a gyakorlathoz tartozik, ezt tekinti Viollet-le-Duc a legerősebben determinált, legkevésbé tudatos tényezőnek.
- 458 A civilizáció Viollet-le-Duc számára elsősorban szellemiséget jelent, s egész művében az egyik legkevésbé kifejtett fogalom.
- 459 A konstrukciók mechanikájának megfelelő építkezést nevezi Viollet-le-Duc racionalizmusnak.
- 460 Mint a példa jelzi, a társadalom elsősorban mint építető jelenik meg Viollet-le-Duc művében.
- 461 Az anyagok természetének meghatározó szerepe olyan elképzelés, amely közeli rokonságban áll Semper nézetével.
- 462 Az építészeti tagozatok morfológiájának Viollet-le-Ducnál és nyomán az építészettörténeti kutatásban hasonló jelentősége van, mint a képzőművészet stíluskritikai vizsgálatában az ábrázolás részletformáinak.
- 463 Mint korábban a konstruktórnek született és nem konstruktór-népek megkülönböztetésénél, itt is jelentkezik kétféle stílus megkülönböztetése; ahhoz hasonlóan, ahogyan Burckhardt is beszél organikus és térszerűről (vö.: 446. jegyzet).
- 464 A formák története Viollet-le-Duc rendszerében jellegzetes módon önállóul.
- 465 **Giovanni Battista Cavalcaselle (1825–1896)** olasz festő és **Joseph Crowe (1817–1897)** angol író közös munkával, a képszakértők régi hagyományait folytatva készített elő a európai festészet történetének új, kritikai, az emlékek és a források gondos elemzésére támaszkodó összefoglalásait. Műveik: *Notices of the Lives and Works of the Early Flemish Painters* (London, 1857); *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century* (1864–66); *Raphael* (1882–85). Személyünk az olasz festészet történetének olasz nyelvű kiadásából való: *Storia della pittura in Italia* II. Firenze, 1883. 315 skk.
- 466 Vasari oltárképét, *A keresztrefeszítés allegóriáját* 1567-ben festette a Sta Maria Novella új berendezése számára.
- 467 Tovább él a quattrocento művészetének realiztikus törekvéseivel szembeni lebecsülés, amelyen nem változtatott Fra Angelico romantikus kultusza sem.
- 468 A firenzei Sta Trinità Sasseti-kápolnájának freskói (1480–86 között) Giotto művészetének példát követik (Firenze, Sta Croce, Cappella Bardi).
- 469 **Anton Springer (1825–1891)** csehországi származású, történettudományi tanulmányait Tübingenben végezte. Az 1848-as forradalmi mozgalomban való részvétele után telepedett le Bonnban, itt lett professzor 1852-ben. Később Strassburgban, majd Lipseben tanított. Fő törekvése a művészettörténetnek a hegei történetfilozófiai rendszertől való elkülönítése. Legfontosabb munkája a sok kiadást megért *Handbuch der Kunstgeschichte* (1855). Tanulmányai a *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* kötetben (1869) jelentek meg. Ikonográfiai kutatásainak eredményei: *Ikonographische Studien* (1866), *Über die Quellen der Kunstdarstellungen des Mittelalters* (1879). Monografikus munkája: *Raffaël und Michelangelo* (1877–79). Személyünk a „Das Nachleben der Antike im Mittelalter” című cikkből (1869) való, a *Bilder aus der neuen Kunstgeschichte* második kiadása (Bonn, 1886. I. 4 skk.) alapján.
- 470 Springer pozitívizmusa egyaránt szembefordul a klasszicizmus és a romantika normatív művészet-történeti szemléletével, felismerve közös gyökereiket.
- 471 Matthaeus (Matthew) Paris, XIII. századi angol krónikáíró, St Albans szerzetese. Eadnerről a *Gesta abbatum monasterii Sancti Albani* című krónikában ír.
- 472 Clairvaux-i Bernát: *Apológia Guillaume St. Thierry-i apátlhoz*. Marosi EA 125 skk.
- 473 Egy a Pasquino-szoborra függesztett gúnyvers szerint „Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barbarini”, amikor VIII. Orbán leszedette a Pantheon bronz díszét.
- 474 Springer ikonográfiai kutatásainak alapelve; a közzérhető elemek és nem a ritka szimbolikus jelenségek feltárására törekszik.
- 475 A síremlék készítésének korát Adolf Goldschmidt határozta meg (*Die Stillentwicklung der römischen Skulptur in Sachsen*). *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXII. 1900. 226). Kimutatta, hogy a Springer által is idézett feliraton („A tiszteltreméltó püspök elhunyt január 15-én, fogadja be Isten!”) a halálozás napja Friedrich von Wettin püspökre (1152) vonatkozik, s a síremlék stílusris kapcsolatban áll a Friedrich utódja, Wichmann idején készült novgorodi bronzkapu püspökgúrájával.
- 476 Eredetileg hellenisztikus zsánermotívum, amelynek számos római másolata ismeretes. Capitoli-umi példányát a XII. században mint Priapus-szobrot említték.
- 477 Valójában a pogány bálvány lerombolását jelképezi a püspök lábánál, tehát a hozzá fűződő, Springer által a jegyzetben joggal kritizált monda nem teljesen alaptalan.
- 478 Springer szemlélete itt érintkezik Semper felfogásával (vö.: 455. jegyzet).
- 479 A hildesheimi Magdalenenkirche gyertyatartó-párja aranyozott ezüstből, a X. század vége. Felirata: „Bernward püspök ezt a kandelábert segédjével ennek a művészetnek első virágjában nem aranyból, nem is ezüstből öntette, hanem úgy, ahogyan látod.”
- 480 A *De coloribus et artibus Romanorum* című traktátust Itáliában írták, szerzőjeként a Plinius által említett varázslót, Heraclius jelölve meg. Az egész középkorban használatos technikai traktátus korábbi vélemény szerint a X. század végén keletkezett, újabb nézetek szerint az antikvitás iránti érdeklődés XII. századi fokozódásával függ össze.
- 481 **Carl Justi (1832–1912)** berlini teológiai és filozófiai tanulmányai után 1867-től Marburgban a filozófia professzora volt, 1872–1901 között a bonni egyetemen oktatott művészettörténetet. Fő művei nagy életrajzi színtiszék: *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1866–72); *Velazquez und sein Jahrhundert* (1888); *Michelangelo* (1900 és 1909). Velazquez-monográfiájának előkészületei között alapos kutatásokat folytatott Spanyolországban. Ezek eredményeit foglalta össze *Miszellenen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens* (Berlin, 1908) című munkájában. Személyünknek ennek II. kötetéből (4 skk.) vettük. Előadásoként Bonnban 1879-ben hangzott el, s először a *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. VI/1880) közölte.