

sel módosított és megnemesebített flamand művészet termékei, meglepően nagyszerű és független nyitányai a reneszánsz korszakának.”⁴⁹⁸

Én továbbmegyek, mint De Laborde márkí. A burgundiai művészet a XV. század elején hatott magára a féltelmes vetélytársra is, aki végül nagyrészt elhomályosította. Kényes feladatra vállalkozom; szeretném megismertetni Önökkel azt a kétségtelen hatást, amelyet a burgundi vagy flamand művészet gyakorolt a korai itáliai reneszánsz legnagyobb mestereire. Az elemzés megmutatja majd, mit köszönhetett Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile de Fabriano, a korai velencei iskola néhány mestere, sőt még Jacopo della Quercia és több más művész is az északi iskolák mestereinek, vagy pedig mi bennük a közös.⁴⁹⁹

Ha vannak Franciaországban olyan emlékek, amelyek becsesek kell hogy legyenek országunk számára, akkor a dijoni Chartreuse portáljának szobrai azok, a burgundi hercegek síremlékei és a Mózes-kút figurái. Egy olyan ország, amely többet törődik saját értékeivel, már nyilvános kultusz tárgyává tette volna őket. Ezek a mintaképek inspirálták majdnem száz éven át a francia művészet minden megnyilvánulását. Ugyanakkor – sajnos ezt kell mondanom, kötelességem megállapítani – ennek az iskolának a tiszteletre méltó emlékeit általában alig érti meg korunk kritikája.⁵⁰⁰ A dijoni szobrok kivételével a burgundi művészet teljesen ismeretlen abban a Franciaországban, amelyet elhalmazott műveivel, és amely a reneszánsz második korszakát bevezető első tanításokat köszönheti neki.

A burgundi iskola stílusa egyszerű, eredeti, impozáns jellegű, egyszersmind híján van minden szándékolt teatralitásnak és akadémikus konvenciónak; igen naiv, igen erőteljes, és igen színes, s kedvét leli a természet szenvedélyes tanulmányozásában, amely az ideál helyét tölti be számára. Kétségkívül felróható neki, hogy teljesen hiányzik belőle a spiritualizmus, hogy mindenáron kifejezésre törekszik, még a szépség keresésének rovására is, hogy drámai súlyosak, redőinek rendszere túlságosan modoros. Ám ez a stílus, amely tele van hévvel és ifjúsággal, távol áll attól, hogy a gótika dekadenciáját képviselje. Éppen ellenkezőleg, a flamand művészet valamennyi megnyilvánulásához hasonlóan a régi idealizmus, a valódi középkori stílus már ki-merült iskoláival szembeszegülő új gondolatok előharcosa.⁵⁰¹

Reneszánsz és barokk.

Az itáliai barokk stílus lényegének és keletkezésének vizsgálata

A stílusváltás okai

I. Hol gyökerezik a barokk stílus? E hatalmas jelenség előtt, amely természeti erőként jelenik meg ellenállhatatlanul, mindent ledöntve maga előtt, ámulva kérdezzük, mi az oka és mi az alapja. Miért szűnt meg a reneszánsz? Miért éppen ez a barokk stílus követi?

A változás felettébb szükségszerűnek tetszik: távol áll tőlünk minden olyan gondolat, mintha a stílusnak egyetlen egyén önkénye adta volna az eredetét, olyané, aki egyszer a soha nem voltban keresett kielégülést. Nem egyes építések kísérleteivel van dolgunk, akik közül egyik így, másik úgy próbálkozott, hanem stílussal, amelynek lényegesebb jegye a formaérzés általánossága. Azt látjuk, hogy a mozgalom sok ponttól ered. Itt is, ott is megváltozik a régi, a változás elharapózik, és végül már semmi sem képes ellenállni az áradatnak: az új stílus létrejött. Miért kellett ennek így lennie?

Válaszolhatunk az eltompulás törvényével, és valóban gyakran válaszolhatunk így. A reneszánsz formái elvesztették varázsukat, a túl gyakran látott dolog nem hat már, az elernyedtt formaérzék az inger erősítését követeli. Az építészet ezt az erősítést nyújtja, s ezáltal lesz barokk.

Ezzel az eltompulási elmélettel egy másik áll szemben, amely a stílustörténetben az emberi lét változásainak mását akarja meglátni.

Ennek számára a stílus a maga korának kifejezése. Akkor változik, ha az emberek érzelmei megváltoznak. A reneszánsznak el kellett halnia, mert a kor érverését már nem adta vissza, már nem azt fejezte ki, ami a kort mozgatta, amit akkor a leglényegesebbnek éreztek.⁵⁰³

Az előbbi felfogás számára létezik egy a kor tartalmától teljesen független formai fejlődés. A keménytől a lágy felé, az egyenestől a kerekded felé való továbbblépés tisztán mechanikus természetű folyamat (bocsánat a kifejezésért); az éles és szögletes formák mintegy maguktól lágyulnak meg a művész keze között. A stílus lezajlik, kiéli magát, vagy ahogy tesszük. Ez az elmélet előszeretettel választja vezérszemponként a növények virulásának és hervadásának képét. Amily kevésbé virulhat örökké egy virág, mivel a hervadás feltartóztatatlanul eljön, oly kevésbé maradhatott a reneszánsz is mindig azonos önmagával. Hervad, elveszti formáját, és ezt az állapotot nevezzük barokknak. A talaj nem oka annak, hogy a növény elhal, az magában hordja életének törvényeit. Ugyanígy a stílus is: a változás szükségszerűsége nem kívülről jut hozzá, hanem belülről; a formaérzék sajátos törvényei szerint bontakozik ki.

2. Mit szólunk ehhez a szemléletmódhoz? Ami az előfeltétele, az tény: a túlságosan gyakran ismétlődő egyforma ingerekkel szemben eltompul az ér-

vésbé határozott módon egy hangulatot közvetít számunkra. Kérdés, milyen fajtájú a stílusformák kifejező képessége?⁵⁰⁹

A feleletnek egy ismert és könnyen ellenőrizhető pszichológiai tényből kell kiindulnia. Minden tárgyat testünk analógiájára ítélünk meg. Nemcsak olyan lényre változik számunkra – még igen kevés hasonló formák esetén is – amelynek feje, lába, első és hátsó fele van; nemcsak arról vagyunk meggyőződve, hogy nem volna kedvére való, ha ferdén állna és eldőlés fenyegetné, hanem hihetetlen finom érzéssel minden tetszőleges alakzat, minden tőlünk mégoly távol álló képződmény létezésében is érezzük a jólétet vagy annak hiányát. Egy szabad szerv nélküli, súlyosan és mozdulatlanul heverő, görcsösen összehúzott dolognak a zavaros élete éppolyan érthető számunkra, mint annak a világos, finom értelme, ami gyengédén és könnyedén tagolva van.

Mindennek a magunkéval azonos testi létezését tulajdonítunk; az egész külvilágot azon kifejezési elvek nyomán értelmezzük, amelyeket testünkéről ismerünk. Amit önmagunkon az erőteljes komolyság, a derekas összeszedettség vagy az állhatatlan, nehézkes heverés kifejezésének tapasztaltunk, azt minden más testi dologra átvisszük.⁵¹⁰

És éppen az építészet ne részesedne ebben a tudattalan áttekintésben? A legnagyobb mértékben részesül benne. És ekként világos, hogy mint a testi tömegek művészete, csak az emberre mint testi lényre vonatkozhat. Annýban egy kor kifejezése, amennyiben megjeleníti az emberek testi létezését, meghatározott tartás- és mozgásmódjukat, a játékosan könnyed vagy súlyosan komoly tartást, a felindultságot vagy a nyugalmat, egyszóval: egy kor életérzését monumentális testi viszonylataiban. Mint művészet azonban az építészeti ideálisan felfokozza ezt az életérzést, azt igyekszik adni, ami az ember lenni szeretne.

Magától értetődik, hogy stílus csak ott keletkezhet, ahol él egy meghatározott fajtájú testi lét erős érzéke. Korunkból ez az érzék teljességgel hiányzik. Ellenben van például gótikus tartás: minden izom megfeszül, a mozdulatok pontosak, élesek, a legegyszerűbben kihegyeződnek, soha sétálás, semmi puhaság, mindenütt egy akarási leghatározottabb kifejezése. Az orrgerinc finommá és keskennyé válik. Minden tömeg, minden nyugodt, hatalmas elterülés eltűnik, s a test teljesen ideggyé feszül. A magasba törő és karcú figurák mintha épp csak érintenék a földet. A gótikával ellentétben aztán a reneszánsz fejleszti ki a jóleső létezés kifejezését. A kemény és merev szabadbád és oldottá válik, a mozgás nyugodt erejű, a maradandóság erőteljes nyugalmú. Az a mód, ahogyan viselkedni és mozogni akarunk, legközelebbi kifejezésére a kosztümben talál.⁵¹¹

Vessük össze például a gótika és a reneszánsz cipőjét! A fellépés érzete egészen más; ott szűk, hegyes, hosszú orrba futó, emitt széles, kényelmes, nyugodt biztonsággal tapad a földhöz stb.

Az, hogy egyes építészeti formák technikai keletkezését tagadjam, természetesen nagyon is távol áll tőlem. Az anyag természet, megmunkálásának

módja, a konstrukció soha nem maradnak hatástalanok. Egyes újabb törekvésekkel szemben azonban fenn szeretném tartani azt, hogy a technika sohasem alkot stílust, hanem ahol művészetről beszélünk, ott mindig egy meghatározott formaérzék az elsődleges. A technika révén létrejött formák ennek a formaérzéknek nem mondhatnak ellent, csak ott lehetnek tartósak, ahol a már jelen levő formaérzékhez illeszkednek.⁵¹²

Továbbá nem gondolom azt sem, hogy a stílus pályafutása során mindig korának egyenletesen tiszta kifejezése volna. Nem a történelem kezdetére gondolok, amikor a stílus még birkózik a kifejezéssel, és fokról fokra kell megtanulnia, hogy azt, amit mondani akar, érthetően és határozottan mondja. Inkább azokra a korszakokra vagyok tekintettel, amelyekben egy kész, kialakult formarendszer megát egyik nemzedékről a másikra, amikor a benső kapcsolat megszűnik, amikor a megmerevedett és értetlenül tovább használt stílus egyre inkább élettelen sémává válik. A nép kedélyének érvetését akkor máshol kell megfigyelnünk; nem az építőművészet nagy, nehezen mozdítható formáiban, hanem a kisebb dekoratív művészetekben.

Itt a formaérzék gátolatlanul és közvetlenül elégtül ki, és valószínűleg itt fogjuk majd mindig legelőször felfedezni a stílus megújulásának nyomait is.⁸

4. Egy stílust magyarázni nem jelenthet mást, mint kifejezése szerint besorolni az egyetemes történelembe, kimutatni, hogy formái a maguk nyelvén semmi mást nem mondanak, mint a kor egyéb orgánumai. Ha megkíséreltem ezt a barokkra nézve kimutatni, ismét nem a reneszánsz utáni kor általános kultúrtörténeti vázlatából indulok ki, hanem a legközelebbi, az összevetésre közvetlenül kínálkozó dologhoz ragaszkodom, az ábrázoló művészet testképéhez és testtartásához. Természetesen itt nem egyes motívumokról van szó, hanem az általános habitusról. Hogy a stílust ezáltal lehet-e teljesen jellemezni, más kérdés. Egyelőre ezt elhanyagolom. A stílusformáknak az emberi alakra való ilyen redukciója azonban azon az alapon rendelkezik elvi jelentőséggel, hogy itt adva van egy lelki elemnek a közvetlen kifejezése.

A testiség római barokk ideálja körülbelül így írható le: A reneszánsz karcú és hajlékony alakjainak helyét telt, tömör testek foglalják el, nagyok, nehéz mozgásúak, dagadó izomzatúak és suhogó ruhájúak (a herculesi elem).

A vidám könnyedség és rugalmasság eltűnt; minden nehezebb lesz, nagyobb súllyal nyomja a földet. A fekvés tompán mozdulatlaná válik, hűján minden feszítő erőnek.

A reneszánsz egészen átértelte a testet, és a szorosan feszülő ruhában alandóan megjelenítette körvonalát; a barokk az áthatolhatatlan tömegekben dúskál. Inkább az anyagot érezzük, mint a belső struktúrát és a tagoltságot. A húsok csekély a szilárdsága, lágy, állhatatlan; nem a reneszánsz feszes izomzata ez.

A tagok görcsösek, izületeikben nem szabadok és mozgékonyak, hanem szinte gátoltak és elfogódottak; az alak sötéten összeszorítva marad.

Csak hogy ez csupán az egyik oldal: a tömegességhez mindenütt a féktelenség és az erőszakosságig fokozott mozgás járul. A művészet egyáltalán már csak a mozgalmasság ábrázolásához ragaszkodik.

Ebben a mozgásban fokozódó láz, az akció felgyorsulása figyelhető meg. Vessük össze például a mennybemenetek ábrázolását. Tizianónál ez lassú magasba emelkedés, Correggiónál már magasba siklás, Agostino Carracci-nál szinte felrohanás.

Az ideál már nem a megelégedett lét, hanem a felindultság állapota. Mindenütt érzéssel áthatott tevékenységet kívánnak; ami korábban az erőteljesen eleven természet egyszerű és könnyed megnyilatkozása volt, annak most szenvedélyes erőfeszítéssel kell végbemennie. A nyugodt állás lendületesen patetikussá válik, vagy olyan vad ágaskodás jelenik meg, mintha hatalmas erőt kellene fordítani ennek az összeroskadásnak az elkerülésére.

Mennyire jellegzetesen formálják át Michelangelo Sistina-beli „rabszolgáit” a Carracciak a Galleria Farnese megfelelő alakjaivá! Micsoda nyugtalanság, micsoda ficamodások!¹³

Minden önkényes mozdulat fáradtságosabb, nehezebben esik, rendkívüli erőfeszítést igényel.

Eközben az egyes tagok nem önállóan és szabadon működnek, hanem részben a test többi részét is bevonják a mozgásba.

A szélsőség, eksztázissá és vad elragadtatássá fokozott érzelem a testben nem juthat egyenletes kifejezésre: az érzés egyes tagokon hatalmas heves-séggel tör elő, míg a test többi része egyedül a nehézkedésnek marad alávetve.

A nagy erőfeszítés azonban általában egyáltalán nem utal erőteljesebb testalkatra. Ellenkezőleg. Az önkényes mozgásszervek akciója fogyatékos, a testen tökéletlenül uralkodnak a szellemi impulzusok.

Ez a két momentum: test és akarat szinte elvált egymástól. Úgy látszik, mintha ezek az emberek már nem tartanák hatalmukban a testüket, már nem lennének képesek egészen áthatni akarattukkal: hiányzik belőlük az egyenletes élet és a teljes formálás.

A felbomlás, az elterülés, az egyes részek heves mozgása közbeni formátlan odaadás állapota egyre inkább a művészet kizárólagos ideáljává válik.

Hasonlítsuk össze példának okáért azt a Galateát, akit Raffaello a Farnesiában megfestett, azzal, akit Agostino Carracci a Palazzo Farnesében jelenített meg. A példát igen szerényen választottuk ki, ahhoz azonban teljesen elegendő, hogy jelezze azt, ami jellemző. Carraccinál a mozgás élénkebb, kifejezőbb, de a test – mily messze eltávolodott Raffaello Galateájának könyved lényétől! – teltebben tömör, tartás nélkül simuló, akarat nélkül engedi át magát a súly vonzásának.¹⁴

Ahol a súlyosság magában a testben nem eléggé jut kifejezésre, ott a barokk hatalmas ruhatömegeit alkalmazza, hogy az izgatott mozgás és a tompa lehangolás ellentétét határossá tegye.

Ennyit a reneszánsz utáni kor testiségéről, ahogyan ez Rómában kifejlődött.¹

Nem lesz nehéz megvonnunk az építészeti formálás párhuzamait: a tömörség, a súlyos nehézkesség, a derekas összeszedettségre való képtelenség, a hajlékonyság és az egyenletes formálás hiánya, a mozgás erősödése és az akciónak a nyugtalanságig, a szenvedélyes felindultságig való fokozása mindkettőben azonos szimptomák.

És a fejlődés ismét párhuzamos marad, mihelyt a nyomás csökken, és a XVII. század közepe táján az építészet a könnyedebb felé fordul. Ezzel már nem kell foglalkoznunk.

5. E művészet kezdetei természetesen senki másnál nem koncentrálnának annyira, mint Michelangelónál, amennyire egyáltalán a művészet világbeli sorsát egyetlen embertől eredeztethetjük. Michelangelót joggal nevezik a barokk atyjának, de nem azon „önkényességek” miatt, amelyeket az építészeten engedett meg magának – az önkény soha nem lehet stílusprincípium –, hanem a testek kezelésének hatalmas módja, ama félelmetes komolyság miatt, amely csak a formátlanban leltett kifejezésre. A kortársak ezt „terribilének” nevezték.^{5,15}

A szerző jegyzetei:

- a Göller: *Zur Ästhetik der Architektur*. 1887. és ugyanő: *Entstehung der architektonischen Kunstformen* 1888.
- b Göller az elcsépeltség ismételt dallamot emliti analógiaként, én azonban ezt félrevezetőnek találok. Egy építészeti stílust nem lehet minden további nélkül egy dallammal összevetni, párhuzamként csupán a zenei stílus kínálkozik, ez pedig a maga körében végtelenül sok alakzatot enged meg.
- c Az egyetlen megoldás – amit azonban aligha szeretne valaki is megkísérlni – az lenne, ha az új stílust mint a régivel szembeni szükségszerű reakciót magyaráznánk. Ekként Hegel módjára olyan fejlődéshez jutnánk, amelyben az ellentét a hajtóerő. Csak hogy a művészet története nemigen szándékozik alkalmazkodni ehhez a konstrukcióhoz, és hasonló módon kellene erőszakot tenni a tényeken, mint akkoriban, amikor a filozófia történetét a fogalmaknak az absztrakt gondolkodásban egymáshoz fűződő viszonyából akarták megértetni.
- d Vö.: Springer találó megjegyzései: *Bilder zur neueren Kunstgeschichte*. 2. kiadás II. 400.
- e Korábban ezt tárgyaltam disszertáciomban: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München, 1886. (kéziratként nyomtatva).
- f Vö.: Lotze: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. 1868. – Lotze: *Mikrokosmos*. 3. kiadás II. 198 skk. – R. Vischer: *Das optische Formgefühl*. 1872. – Volkelt: *Der Symbolbegriff in der neuern Ästhetik*. 1876.
- g Vö.: G. Semper: *Stil*. II. 5.
- h Figyeljük meg azt is, hogy Raffaello témáját álló formátumú képen dolgozza fel, Carracci pedig fekvőn.
- i A firenzeiekől sokáig idegen marad az érzelem; tiszták, gondosak, szabályosak. Valencében túlsúlyban van a nyugodt, gyönyörűséges lét; a lombardok bizonyos előszeretettel viseltetnek az ékes és a csinos dolgok iránt.