

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ALAPFOGALMAK

A stílus fejlődésének problémája
az újkori művészetben

Corvina

TARTALOM

ELŐSZÓ

Előszó a magyar kiadáshoz (5) Előszó a hatodik német kiadáshoz (17) Megjegyzés a nyolcadik német kiadáshoz (20) Előszó a tizenharmadik német kiadáshoz (21)

BEVEZETÉS

A stílus kettős gyökere (27) A legáltalánosabb ábrázolási formák (37) Utánzás és dekoráció (40)

I. A LINEARITÁS ÉS A FESTŐISÉG

Általános rész

A lineáris (rajzos, plasztikus) és a festői. Haptikus és vizuális kép (45) Az objektív-festői és ellentéte (51) Szintézis (55) Történelmi és nemzeti sajátosságok (58)

Rajz (61)

Festészet

Festészet és rajz (66) Példák (67) A szín (72)

Szobrászat

Általános rész (76) Példák (79)

Építészet

Általános rész (83) Példák (90)

II. SÍK ÉS MÉLYSÉG

Festészet

Általános rész (97) A tipikus motívumok (99)

A képtémák (106) Történelmi és nemzeti sajátosságok (113)

Szobrászat

Általános rész (116) Példák (120)

Építészet (125)

III. ZÁRT FORMA ÉS NYITOTT FORMA

(Tektonikus és atektonikus)

Festészet

Általános rész (137) A fő motívumok (139) A képtémák (148)

Történelmi és nemzeti sajátosságok (154)

Szobrászat (156)

Építészet (157)

IV. SOKSZERŰSÉG ÉS EGYSÉG

(Sokszerrű egység és egységes egység)

Festészet

Általános rész (167) A fő motívumok (170) A képtémák (176)

Történelmi és nemzeti sajátosságok (183)

Építészet

Általános rész (188) Példák (190)

V. VILÁGOSSÁG ÉS HOMÁLY

(Abszolút és relatív világosság)

Festészet

Általános rész (199) A fő motívumok (200) A képtémák (210)

Történelmi és nemzeti sajátosságok (217)

Építészet (220)

BEFEJEZÉS

A művészet külső és belső története (227) Az imitáció és a dekoráció fogalma (228) A fejlődés miérte (230) A fejlődés periodicitása (233) Az újrakezdés problémája (235) Nemzeti jelleg (237) A súlypont eltolódása az európai művészetben (239)

UTÓSZÓ

(Revízió, 1933) (241)

KÉPJEGYZÉK

Festészet (249) Szobrászat (255) Építészet (255)

BEVEZETÉS

1. A stílus kettős gyökere

Ludwig Richter beszél róla emlékezéseiben, mint készült neki egyszer fiatal korában Tivoliban, hogy három társával együtt megfessenek egy tájrészletet, mégpedig anélkül, hogy csak hajszálynira is eltérjenek a természetől. S habár a természeti mintakép mind a négy esetben ugyanaz volt, és valamennyien nagy készséggel fogtak hozzá, hogy megfessék azt, amit látnak, mégis négy merőben különböző kép került ki a kezük alól: a négy kép pontosan annyira különbözőt egymástól, mint a négy festő személyisége. Ebből azután az elbeszélő arra a következtetésre jut, hogy objektív látás nincs, s egy-egy kép forma- és színfelfogása mindig az alkotó temperamentumától függ.

A művészettörténész számára ebben a megfigyelésben nincs semmi meglepő. Már régóta számol vele, hogy minden festő „a vérevel fest”. Az egyes mesterek és „kézjegyük” megkülönböztetése végső soron éppen azon alapszik, hogy a művészettörténét elismeri az egyéni formakezelés ilyen típusait. Az ízlés azonos orientálódása mellett (hiszen mi a Tivoliról festett négy tájképet valószínűleg csaknem egyformának, vagyis nazarénus stílusúnak látnánk) a vonalvezetés itt inkább szegletes, ott inkább hajlékony jellegű, itt akadozóbb és lassúbb, ott áramlóbb és lendületesebb mozgású. S amint a formák hol megnyúlnak, hol pedig szélesebbé válnak, aszerint a testi felépítés arányai az egyik esetben teltebbek és dúsabbak, míg a másik esetben ugyanazok a domború vagy homorú formák tartózkodóbban, szűkszavúbban hatnak. És ugyanúgy áll a dolog a fénnyel meg a színnel. A valóság pontos megfigyelésének legeltökéltebb szándéka sem akadályozhatja meg, hogy egy színt az egyik esetben melegebb, a másik esetben pedig hidegebb tónusban érzékeljünk, vagy hogy egy árnyék egyszer lágyabbnak, máskor keményebbnek, valamely megvilágítás egyszer halványabbnak, máskor pedig élénkebbnek és változatosabbnak tűnjék.

Ha mármost vizsgálódásunkat egyetlen természeti mintaképre korlátozzuk, az *egyéni stílus* különbségei természetesen még szembeszökőbbek lesznek. Botticelli és Lorenzo di Credi kor és származás tekintetében rokon művészek, vagyis mindketten a késő quattrocento firenzei mesterei; de ha Botticelli női testet rajzol, úgy ennek alkata és formafelfogása sajátosan jellemző alkotójára, s olyan alapvetően és elterjedtetlenül különbözők Lorenzo di Credi minden női aktjától, 4

mint a tölgyfa a hártól. Botticelli szenvedélyes vonalvezetésében minden forma sajátos lendületet és aktivitást kap, a megfoltoltan modelláló Lorenzo számára viszont ugyanaz a látvány lényegében a megpihenő alak impressziójára szorítkozik. Nincs tanulságosabb, mint a hasonlóképpen hajlított karok motívumának egybevetése. A könyvek éles hajlata, az alsókar erőteljes vonala és az a mód, ahogy az ujjak sugarasan szétterülnek a mell fölött – mindez energiával teltett és jellegzetes Botticelli-megnyilvánulás; mellette Credi sutáiban hat. Rendkívül meggyőzően modellál, vagyis teljes volumenjében jeleníti meg az alakot, formáinak még sincs az a lenyűgöző ereje, mint Botticelli kontúrjainak. Olyan temperamentum-különbségről van itt szó, amelynek szempontjából teljesen közömbös, hogy a két kép egészét hasonlítsuk-e össze, vagy csak részleteit. Csupán egyetlen orrcimpa rajzában fel kellene ismernünk az egyéni stílus lényegét.

4 Credinél meghatározott személy a modell, Botticellinél nem; mégsem nehéz felismernünk, hogy a formafelfogás mindkét esetben a szép alak és a szép mozgás képzetével függ össze, és míg Botticelli a test nyúlánk idomainak megfestésénél teljesen átadja magát saját formaeszményének, ugyanakkor a konkrét, valóságos modell nem gátolhatta meg Credit abban, hogy vonalvezetése és arányérzéke ne saját művészi alkatát fejezze ki.

Egészen különlegesen gazdag tanulmányi anyagot nyújt a formapszichológus számára e kor stilizált drapéria-ábrázolása. Viszonylag kevés elemen keresztül rendkívül differenciált egyéni kifejezőmódok hihetetlen sokfélesége nyilvánul meg. Festők százai ábrázolták az ülő Máriát, a térdei között öblösödő ruharedőkkel, és a minden alkalommal másképp alakuló formákban az alkotó teljes egyénisége bontakozik ki. S nemcsak az olasz reneszánsz nagy lélegzetű vonalvezetésében, hanem még a XVII. századi holland enteriőrök festői stílusában is ugyanilyen pszichológiai jelentősége van a drapériának.

3 Terborch, mint ismeretes, különösen jól és szívesen festette a kelmék közül éppen az atlaszelymet. Az ember azt hinné, hogy ez az előkelő anyag nem is hathatna másképpen, mint Terborch képein, holott éppen a festő előkelősége szóval meg ezeken a formákon keresztül, míg Metsu ugyanennek a selyemnek a redővetését egész másképpen látta: a szövetet itt inkább a súly határozza meg, a súlyosan alánulló és súlyosan vetődő redők; a hajlatokból hiányzik az elegancia és a redők hullámaiból a vonzó hanyagság, a tűz mintha ki-

hunyt volna. S ez még mindig atlasz, méghozzá mester festette atlasz – ennek ellenére Terborché mellett Metsu kelmeje csaknem tompa és nehézkes.

S mindjárt látni fogjuk, hogy képünk esetében ez nemcsak véletlen szeszély következménye: a színjáték ismétlődik, s ez az ismétlődés olyan nyilvánvaló, hogy az alakok és az alakok elrendezésének elemzése során ugyanazokkal a fogalmakkal dolgozhatunk. Milyen finoman festi meg Terborch a zenélő hölgy csupasz karját, a csuklót és magát a mozdulatot – s mennyivel nehézkesebben hat ugyanaz a forma Metsunál, éspedig nem azért, mert rosszabbul festette meg, hanem mert másképpen bánik a formákkal. Terborch képén a csoportfelépítés könnyed, az alakok levegősen helyezkednek el, Metsunál minden tömeges és zsúfolt. Terborchnál aligha találhatnánk olyan formahalmazt, mint az itt összegyűrt terítő a rajta levő tintatartóval.

Igy haladhatnánk tovább pontról pontra. S ha illusztrációk semmit sem érzékeltené Terborch festői tónusfokozatainak lebegő könnyedségéből, az egész kép formaritmusa még így is érzékelhető, és nincs szükség különösebb érvelésre ahhoz, hogy az egyes részek feszült egyensúlyának kialakításában felismerjük a redőfestéssel belsőleg rokon alakítás-módot.

A probléma azonos akkor is, ha a tájképfestők fát hasonlóan látjuk össze: egy faág vagy egy ág részlete már elárulja nekünk, hogy a képet Hobbema vagy Ruysdael festette-e, s nem a „manír” egyes külsőséges jegyeiről ismerjük fel a művészt, hanem onnan, hogy a legapróbb töredékben is megnyilatkozik egy-egy mester formáltságának minden lényeges vonása. Hobbema fái – még ha ugyanolyan fajta fák is, mint Ruysdael képen – mindig könnyedebbek, lazább körvonalúak, és több fényt kapnak a tájban. Ruysdael komolyabb festésmódja valami sajátos súllyal terheli meg a formákat; ez a mester a lassan emelkedő és hanyatló körvonalakat szereti, szorosabban összefogja a falombok tömegét, és különösen jellemző rá, hogy az egyes formák nem válnak el egymástól, hanem halk folyamatossgal kapcsolódnak össze. Ritkán fordul elő, hogy egy fatörzs magányosan nyúljon az ég felé. S milyen nehézkesen hatnak a horizontot átvágó formák, s a fák, a hegyvonulatok tompa találkozására. Hobbema ezzel szemben éppen a bájosan szökdecslő körvonalakat kedveli, a fénnel bontott tömegeket, a tagolt földsvot, a vonzó kivágásokat és a levegős áttekintést: minden részlet egy-egy képcske a képben.

Az egyes motívumok és a kép egészének összefüggéseit

vizsgálva, ilyen módon mind finomabb és finomabb elemzésekre kell törekednünk, hogy eljussunk az egyéni stílustípusok meghatározásához, mégpedig nemcsak a formaképzés, hanem a megvilágítás és a színkezelés szempontjából is. S meg fogjuk érteni, hogy valamilyen meghatározott formaképzéssel szűkséggéppen valamiféle meghatározott színkezelés párosul, és fokról fokra megismerjük, hogy az egyéni stílusjegyek egész komplexumát mindig egy meghatározott temperamentum kifejezéseként fogjuk fel. A leíró művészet-történetnek ezen a téren még nagyon sok teendője van.

A művészeti fejlődés története azonban nem elszigetelten sorakozó pontokból áll: a művészi egyéniségek nagyobb csoportokba rendeződnek. Boticelli és Lorenzo di Credi, bármennyire különböznek is egymástól, ugyanakkor mégis rokonságot mutatnak mint firenzeiek a velenceiekkel szemben, s Hobbema és Ruysdael bármilyen ellentétei is egymásnak, mint holland festők, nyomban hasonlóká válnak, míhlyt egy flamand mesterrel, példának okáért Rubensszel állítjuk őket szembe. Ez pedig annyit jelent, hogy az egyéni stílus mellett megjelenik az *iskola*, a *táj* és a *faj* stílusa is.

6 Világítsuk meg a holland stílus sajátosságait a flamand művészet kontrasztjaival! Az Antwerpen körül elterülő alföldi táj önmagában nem nyújt egyebet, mint a holland legelőik sík térségeit, amelyeket a hazai festők a vízszintesen bontakozó formák nyugalmas kifejezésével telítettek. Ha azonban 9 Rubens nyúl hasonló motívumokhoz, a téma mintha egy csapásra megváltozott volna: a föld mozgalmassá hullámokat vet, a fátörzsek szenvedélyesen kígyóznak a magasba, s lombkoronájuk olyan zárt tömbökbe tömörül, hogy Rubens mellett Ruysdael és Hobbema egyaránt rendkívül finom sziluett-festőként hatnak. A flamand tömbszerűséggel szemben tehát megismerjük a holland szubtilitást. Rubens vonalvezetésének mozgási energiához képest minden holland forma nyugodtnak, közömbösnek hat, akár egy emelkedő dombhajlatról, akár egy virágszirom ívelő körvonalairól legyen is szó. Egyetlen holland fatörzsnél sem tapasztalhatjuk a flamand mozgás pátosztát, és még Ruysdael hatalmas tölgyei is finoman tagolt formákként hatnak Rubens faóriásaihoz képest. Rubens magasra emeli a horizontot és sokféle anyaggal megterhelve, súlyossá teszi a képet, míg a hollandoknál ég és föld viszonya alapvetően más: a látóhatár alacsonyán húzódik és előfordul, hogy a festmény négyötödét a levegőter tölti be.

Mindezek a megfigyelések csak akkor értékesek, ha általánosíthatók. A holland táj finom karakterét más jelenségekkel

együtt kell szemügyre vennünk, és így még a tektonikát is be kell vonnunk elemzésünk körébe. Egy téglafal rétegződését vagy egy kosár fonatát a holland festők éppoly sajátos módon érzékelik, mint például a fák lombzatát. Jellemző, hogy nemcsak az olyan finoman részletező mesternek, mint Dou, hanem még az elbeszélő modorban dolgozó Jan Steennek is van ideje rá, hogy akár a legduhajabb jelenet kellős közepén elbélődjön egy kosár hánccsfonatának a rajzával. S egy-egy épület fehérre festett téglasorainak vonalhálózata vagy a pontosan illeszkedő macskakövek és más hasonló aprólékos minták rajza éppen az architektúra-festőket érdekli a legjobban. Magáról a holland építészetről pedig elmondhatjuk, hogy itt a kő egész különösen súlytalanul hat. Az olyan tipikusan holland épületen, mint az amszterdami tanácsháza, nem találunk semmit a nagy kötömegeknek abból a súlyos nehézkedéséből, amivel a flamand képzelet az ilyen architektúrát felruházza.

Minden esetben a sajátosságosan nemzeti szemléletmód alapjellegré bukkanunk, ahol a formai ízlés mozzanatai szellemi-étikai mozzanatokhoz kapcsolódnak, és a művészet-történetre hálás feladatok várnak, míhlyt rendszeresen alkalmazni fogja a nemzeti jellegzetes kutató formaléktan szem-jait. Minden összefügg egymással. A holland figuratív képek rugalmas elrendezése a holland építészeti világának kialakulásához is alapul szolgál. De ha ezek után Rembrandtra gondolunk, s arra, ahogyan a fény életét érzékelteti, a fényt, amely sohasem ölt szilárd alakot, hanem titokzatosan hatja át a végtelen tereket, könnyen kísértésbe esik az ember, hogy vizsgálódásait itt már a germán és a latin szemléletmód ellentétének elemzésévé tágtassa.

A probléma önmagában is bonyolult. Ha a XVII. századi holland és flamand karakter ilyen élesen el is válik egymástól, abból még nem következik, hogy minden további analízis nélkül egyetlen művészeti korszak jellegzetességei alapján a nemzeti típusok karakteréről általános ítéletet alkothattunk. Különböző korszakok különböző művészetet hoznak létre, a kor jellemző vonásai a nép jellemző vonásaival ötvöződnek. Mielőtt még sajátos értelemben vett nemzeti stílusról beszél-nénk, először azt kell megállapítanunk, milyen mértékben tartalmazza valamely stílus ezeket az alapvető vonásokat. Képein bármennyire uralkodik is Rubens a tájon és bármennyi erő koncentráldik is műveiben, mégsem mondhatjuk, hogy ugyanolyan mértékben kifejezője a „marandó” népi jellegnek, mint ahogy azt a korabeli holland művészetéről elmondhatjuk. A kor hatása nála sokkal erősebben érvénye-

sül. A római barokk sajátos kultúráramlata erőteljesen meghatározza Rubens stílusát, s éppen ezért az ő művei sokkal inkább készítenek rá, hogy fogalmat alkossunk arról, amit *korstílusnak* kell neveznünk, mint az „időtlen” holland mesterek képei.

Legkönnyebben Olaszországban alkothatunk fogalmat erről, mert itt a fejlődés a külső hatásoktól függetlenül ment végbe, és az olasz népi karakter alapsajátságai minden fázisban egyformán felismerhetők. Az a stílusváltozás, ami a reneszánsztól a barokkhoz vezet, valóságos iskolapéldája annak, miképpen hozza létre az új korszak a maga új formáit.

Itt azután járt utakra bukkanunk. Mi sem áll a művészettörténethez közelebb, mint hogy stílus- és kultúrkorszakokat párhuzamba állítson. Az érett reneszánsz oszlopai és boltívei ugyanolyan beszédesen fejezik ki a kor szellemét, akár Raffaello alakjai, s egy barokk épület nem érzékelteti kevésbé az események megváltozását, mint ha Guido Reni szélesen ívelő mozdulatait a Sixtus-Madonna nemes méltóságával és nagyságával vetjük egybe.

Legyen szabad most az egyszer az építézet kérdésre szorítkoznunk. Az olasz reneszánsz központi problémája a tökéletes arányok fogalma. Ez a kor nemcsak az emberi alak, hanem az épület megkomponálása terén is önmagában harmonikus, tökéletes egész kialakítására törekedett. Minden formát zárt egységgé képezve, szabadon kapcsolta egymáshoz ezeket az önállóan lélegző részeket. Az oszlopok, a falak egy sávját, a belső tér egy része, éppúgy mint a tér egésze az épület tömegei együttesen – mind-mind olyan alakzatok, amelyek egy önmagának elegendő lét érzését keltik az emberekben, mert bár túlnőnek az emberi arányokon, a képzelet számára mégis elérhetők. Kimondhatatlan örömmel tölti el az embert ez a művészet azért, hogy olyan emelkedett, szabad lét képét nyújtja, amelynek önmaga is részese lehet.

A barokk ugyanezt a formarendet alkalmazza, de már nem a tökéletesség és teljesség impresszióját sugározza, hanem a mozgalmasság, szünetben levő formákét, nem egy körülhatárolt, megfogható világ képét adja, hanem egy határtalan és monumentális világot. A szép arányok eszménye elenyészik, most már nem a lét, hanem a történet áll az érdeklődés középpontjában. A tömegek, ezek a súlyos, s csak elmosódottan tagolt tömegek mozgásba lendülnek. Az építézet már nem az az elemekre tagolódó művészet többé, ami a reneszánsz építészete volt; a nemrég még a maximális szabadság érzését keltő, világosan tagolt épülettest helyébe olyan épület

lép, amelynek egymáshoz zsúfolódó részei elvesztették igazi önállóságukat.

A fenti elemzés minden bizonnyal nem kimerítő, de eligazító lehet ahhoz, hogy megmutassuk, milyen módon válik egy stílus korának kifejezőjévé. Új életesszmény ölt testet az olasz barokk művészetében, s habár az építészetet helyeztük előtérbe, mint ennek az eszménynek legjellegzetesebb megtestesülését, a korabeli festők és szobrászok a maguk nyelven ugyanezt fejezik ki, és ha valaki ennek a stílusváltozásnak pszichológiai alapot kíván akaria megfogalmazni, valószínűleg hamarabb bukkan itt a döntő szóra, mint az építészeknél. Az egyén viszonya a világhoz megváltozott, új érzelmi rétegek törnek fel, a lélek a monumentális, a végtelen fenségében keres feloldódást. „Mozgás és szenvedély minden áron” – így foglalja össze legtömörebben a Cicerone művészet karakterisztikumát.

Az egyéni stílus, a népstílus és a korstílus három példájának felvázolásával egy olyan művészettörténet céljait illesztjük rá, amely a stílust elsősorban mint kifejezést fogja fel, bizonyos korok és népek, vagy egyéni művészi temperamentumok kifejezéséeként. Nyilvánvaló, hogy ez a szemléletmód az alkotások művészi minőségét nem érinti: a temperamentum önmagában még nem hoz létre műalkotást, mégis éppen a temperamentum nevezhető a stílusok eleve adott tényezőjének, méghozzá olyan tág értelemben, hogy még a sajátos szépségesszményt is (az egyén és a közösség szépségesszményét egyaránt) magában foglalja. Az ilyenfajta művészettörténeti munkák még nagyon távol vannak a teljességtől attól a foktól, amelyet elérhetnének, de a feladat hálás és vonzó.

A művészek érdeklődését persze nem könnyű felkelteni a történelmi stíluskérdések iránt. Ők csak egyetlen szempontból nézik a művet, a minőség szempontjából: jó-e? teljes-e? erőteljesen és világosan ábrázolja-e a természetet? Minden egyébből többé-kevésbé közömbös számukra. Hans von Marées valja írásaiban önmagáról, hogy mindig megtagadja az iskoláról, egyenisegekről elfeledkezni, hogy csak a művészi feladat megoldása lebegjen a szeme előtt, ami végső soron egyaránt vonatkozik Michelangelóra vagy Bartholomäus van der Helstre. A művészettörténetészek azonban éppen ellenkező oldalról, a jelenségek különbözőségeiből indulnak ki, és ezért mindig újra el kell tűnniük a művészek gunyolódásait: a mellékes kérdést tették fő problémává, s azért, hogy a művészetet csupán mint kifejezést akarták megérteni, éppen az ember nem művészi oldalát tartották

szem előtt. Azzal, hogy egy művész temperamentumát elemezzük, még nem magyaráztuk meg, hogyan jön létre valamely mű, s ha Raffaello és Rembrandt különbözőségére utalunk, úgy még mindig megkerültük a fő problémát, hiszen nem az a kérdés, hogy a két mester miben különbözik egymástól, hanem éppen az: hogyan voltak képesek különböző utakon egyforma eredményre jutni – vagyis nagy művészetet alkotni.

Arra azonban aligha van szükség, hogy itt síkra szálljunk a művészettörténetekért, és megvédjük munkájukat a kételkedő közönséggel szemben. Amilyen természetes a művész számára, hogy az általánosan törvényszerűt állítsa előtérbe, ugyanolyan kevésbé lehet felróni a történelmet figyelő tudós-
nak, hogy a művészettörténet során fellépő formák különbözősége iránt érdeklődik, s valóban nem megvetendő feladat, ha valaki azoknak a körülményeknek a felkutatására vállalkozik, amelyek a különböző művészegységek, korok és népek stílusának kialakulására eleve adott tényezőként hatnak, nevezniük most már ezt az eleve adott tényezőt akár temperamentumnak, akár korszellemnek, akár nemzeti jellegnek.

Ám a művészet minőségének és kifejezési formáinak elemzésével még korántsem végeztünk el mindent. Van még egy harmadik szempont is – s itt érünk éppen vizsgálódásunk ugróponthoz, mert ez a harmadik szempont: az ábrázolás mód maga. Minden művész talál a maga számára olyan „optikai” lehetőségeket, amelyekhez munkája közben kötődni fog. Nem minden lehetséges minden korban. Magának a látásnak is megvan a története, és ezeknek az „optikai rétegeknek” a feltárása voltaképpen a művészettörténet legalapvetőbb feladata.

Kísérleljük meg példálákkal megvilágítani a dolgot. – Talán nem akad még két művész, akik – bár kortársak voltak – temperamentum dolgában annyira eltértek volna egymástól, mint Bernini, az olasz barokk mestere és Terborch, a holland festő. S amennyire összehasonlíthatatlanok mint emberek, ugyanolyan összehasonlíthatatlanok műveik is. Bernini viharosan mozgalmas alakjai senkit sem fognak Terborch csendes, finom képcskéire emlékeztetni. És mégis: ha valaki e két mester rajzait próbálná egybevetni s a kivitelezés általános jellegét állítaná párhuzamba, fel kellene ismernie, hogy a két rajz alapvető rokonságot áruel. Mindkét esetben a foltozban látó művész szemlélete uralkodik a lineáris látásmóddal szemben, vagyis az a szemléletmód, amelyet festőinek nevezünk, s amely éppen a XVII. század művészetének

egyik legfőbb megkülönböztető jegye a XVI. századéval szemben. Itt tehát olyan látásmóddal találkozunk, amely a legkülönbözőbb mestereket jellemezheti, mert szemlato-
mást nem kötelez semmiféle határozott kifejezőmódra. Kétségtelen, hogy egy olyan művésznek, mint Bernini, szüksége volt a festői stílusra ahhoz, hogy elmondhassa azt, amit el akart mondani, és valóban abszurd a kérdés: hogyan fejezte volna ki magát Bernini a XVI. század lineáris stílusában. De nyilvánvalóan egészen más fogalmi ellentétől van szó itt, mint ha például a barokk tömegábrázolás mozgalmasságáról beszélünk az érett reneszánsz nyugalmával és tartózkodásával szemben. A nagyobb vagy kisebb mozgalmasság olyan kifejező mozzanatokot jelent, amelyek egységes mértékkel mérhetők: a festői és lineáris szemlélet azonban két különböző nyelvet jelent, amelyen minden elmondható, még ha a két nyelv ereje más-más hangsúllyal nyilatkozik is meg, és különböző irányból közeledik is a látható világ felé.

Lássunk most egy másik példát. Elemmezhetjük Raffaello vonalainak kifejezőerejét, leírhatjuk nagy, nemes ívelését a quattrocento részletében tagolt körvonalalaival szemben; Giorgione Venusának vonalvezetése a Sixtus-Madonnához fűződő rokonságról tanúskodik – s a szobrászatról szólva, Sansovino ifjú Bacchusa, kezében a magasra emelt serleggel, már az új, lendületes vonalvezetést mutatja, és senki sem fog ellentmondani, ha ebben a nagyobb lélegzetű formakézelésben a XVI. század új áramlatainak lehetetét véljük megérezni: forma és szellem ilyen összefüggéseinek felvilantása semmiképpen sem jelent valami külsőséges történelmszemléletet. Csakhogy van ennek a jelenségnek egy másik oldala is. Aki a nagy ívű vonalvezetést magyarázza, még nem oldalta meg magát a vonalat. Semmiképpen sem magától értendő, hogy Raffaello, Giorgione és Sansovino egyaránt a vonalban keresték a forma szépségét és kifejezőerejét. Megint csak nemzetközi összefüggésről van szó. Ugyanaz a korszak északon is a vonal korszaka, és két oly kevésbé rokon művészegység, mint amilyenek Michelangelo s az ifjabb Hans Holbein, megegyeznek abban, hogy mindketten az egészen szigorú lineáris rajz típusát képviselik. Más szóval: a stílusok története során felfedezhetjük a fogalmaknak egy olyan alsó rétegét, amely magára az ábrázolásra vonatkozik, és nyomon követhetjük az európai látásnak olyan fejlődéstörténetét, amelyben az egyéni és a nemzeti jelleg különbségeinek semmi különösebb jelentősége sincs. Ezt a belső optikai fejlődést feltárni természetesen nem egészen könnyű feladat, és pedig azért nem, mert egy kor ábrázolási lehetőségei

sohasem mutatkoznak meg a maguk elvont tisztaságában, hanem mindig valamilyen konkrét kifejezés módhoz kötődnek, és a szemlélő hajlamos rá, hogy a pusztá kifejezésben keresse az egész jelenség magyarázatát.

Amikor Raffaello képszerkezeit felvázolja, és szigorú törvényszerűségekre épülő kompozícióival a mértéktartás és méltóság legteljesebb benyomását kelti, ugyanakkor különleges feladataiban megtaláljuk az indítékot és a célt is; és mégsem magyarázhatjuk Raffaello „tektonikáját” pusztán egy meghatározott hangulat kifejezőeszközeként, sokkal inkább korának jellegzetes ábrázolásmódjáról van szó, amelyet a maga egyéni módján alkalmaz, és saját céljainak szolgálatába állít. Hasonlóan fennkölt ambíciókban később sem volt hiány, csak hogy ezekhez a skémákhoz már nem lehetett visszanyúlni. A XVII. század francia klasszicizmusa már „optikai” alapokon nyugszik, s éppen ezért hasonló szándékokból kiindulva szíkséggel próbál vonatkoztatni, abból jut. Aki mindent a kifejezésre próbál vonatkoztatni, abból a hamis feltevésebből indul ki, hogy valamilyen hangulat érzékeltesére mindenkor ugyanazok a kifejezési eszközök adódtak.

S ha az imitáció fejlődéséről beszélünk, vagyis arról, amit egy korszak az új természetmegfigyelések terén elért, akkor is olyan anyagi tényezőről van szó, amely az elsődlegesen adott ábrázolási formákhoz kötődik. A XV. század megfigyelései például nem egyszerűen a maguk eredeti műveltében kerülnek át a cinquecento művészetének szövedékébe, hiszen az összhelyzet megváltozott. A művészettörténetírás hibája, hogy olyan megfogalmazást bánik a természetutánszások fogalmával, mintha csak valamiféle egyértelmű folyamat fokozatos tökéletesedéséről volna szó. Bármennyire előtérbe kerül is a művészetben a „természetűség” fogalma, ez még nem magyarázat arra, mi a ténylegesen elvont tájkép Patenier valamelyik tájképétől, és a „valóság fokozatos meghódítása” még nem teszi érthetővé azt a különbséget, amit Frans Hals és Albrecht Dürer egy-egy feje közt észlelünk. Az anyagi imitativ tényezők megügy különböznek is, a döntő eltérést az okozza, hogy a szemlélet itt és ott más, más „optikai” skémán alapszik, s hogy ez a skéma sokkal mélyebben gyökeredzik, mint a pusztá természetutánszások fejlődésének problémájában: ugyanúgy meghatározza az építészeti formát, mint az ábrázoló művészetekét, s egy római barokk homlokzat optikai szempontból közös nevezőre hozható Van Goyen tájképeivel.

2. A legáltalánosabb ábrázolási formák

Könyvünk a legáltalánosabb ábrázolási formák taglalásával foglalkozik. Nem elemzi Leonardo vagy Dürer műveinek szépségét, ellenben vizsgálja azt az elemet, amelyben ez a szépség testet öltött. Nem analizálja a természetábrázolás imitativ mozzanatait, sem pedig azt, hogy miben különbözik a XVI. század naturalizmusa a XVII. századtól, ellenben vizsgálja azokat az eltérő szemléletmódokat, amelyekből a különböző századok művészete fakadt.

Ezeknek az alapformáknak a jellemzésére az újkor művészetében fogunk példákat keresni. Az egymás után következő korszakokat a kora reneszánsz, az érett reneszánsz és a barokk elnevezéssel illetjük, olyan elnevezésekkel, amelyek keveset mondanak, és szükségképpen félreértésekhez vezetnek aszerint, hogy déli vagy északi vonatkozásban alkalmazzuk-e, ez a megkülönböztetés azonban mégis alig mellőzhető. Sajnálatos módon itt még a bimbózás, virágzás és hervadás közismert képi analógiája is megtevésztő mellékszerepet kapott. Mert ha a XV. és XVI. század között valóban minőségi különbség van is, hiszen a XV. századnak lassan, fokozatosan kellett kidolgoznia a művészi hatásnak azokat az eszközzeit, amelyekkel a XVI. század szabadon rendelkezik, a cinquecento (klasszikus) művésze és a seicento (barokk) művésze értékét tekintve teljesen egyenrangú. A *klasszikus* szó itt nem jelent értékítéletet, hiszen a barokknak is van klasszicitása. A barokk nem jelent sem hanyatlást, sem emelkedést a klasszikus művészethez képest, hanem lényegében más művészetet. Az újkor európai kultúrájának fejlődését nem ábrázolhatjuk egyszerű görbével, amely felfelé futva eléri a csúcspontot, és azután lefelé halad – éspedig azért nem, mert két csúcspontja van. S bármelyik fénykorral rokonszenvezzünk is, mindenképp tisztában kell lennünk azzal, hogy ítéletünk éppolyan önkényes, mint amikor azt mondjuk, hogy a rózsát virágzásakor éli fénykorát, és az almát a gyümölcstermés idején.

Egyszerűség kedvéért szabadabban kell felfognunk a korszakhatárokat, s a XVI. és XVII. századot stílári szempontból egységes periódusokként kell kezelnünk, annak ellenére, hogy művészi természetük voltaképpen nem homogén, és a seicento fiziognómiájának alapvonásai már jóval 1600 előtt kialakulóban voltak, amint hogy másrészt még jó ideig meghatározzák a XVIII. század jellegét is. Ámde célunk az, hogy típusú tipussal, késztet késsel hasonlítsunk össze. A szó szoros értelmében persze a „késztet” fogalmával nem találkozunk, hiszen minden történelmi jelenség a szüntelen

változás törvényszerűségének van alávetve; de el kell szánunk magunkat, hogy a különbségeket bizonyos termékeny pontokon megragadva, kontrasztokként állítsuk szembe egymással, máskülönben alaktalanul pereg el az ujjaink között a fejlődés egész története. Az érett reneszánsz előzményeit is tudomásul kell vennünk, csak hogy itt olyan régi keletű művészetről, primitív formavilágról van szó, amely még nem ismeri a kiértelt képi rendet. Azoknak az átmeneti jelenségeknek az elemzése pedig, amelyek a XVI. század stílusától a XVII. századéhoz vezetnek, speciális történeti feladagígyével, amely azonban szintén csak akkor teljesíthetői feladatát, ha szem előtt tartja az alapfogalmak döntő kategóriáit.

Ha nem tévedünk, a fejlődés folyamatát – ideiglenes formulázással – a következő öt fogalom párra vezethetjük vissza.

1. A fejlődés útja a linearitástól a festői felé, vagyis az egyik póluson a vonalnak mint a szem útjelzőjének és vezetőjének kiképzése, a másik póluson a vonal szerepének fokozatos elértéktelenítése. Általánosabban szólva: egyrészt a test tapintható jellegének – körvonalainak és felületének – érzékeltes megragadásáról van szó, másrészt arról a szemléletmódról, amely teljesen át tudja engedni magát a pusztáoptikai látszatnak, és mellőzi az érzékeltes vonalvezetést. Míg ott a dolgok határai kapnak hangsúlyt, itt a jelenség beleolvad a határalanba. A plasztikus és körvonalazó látásmód elszigeteli a dolgokat, a festői módon látó szem viszont összekapcsolja őket egymással. Az egyik esetben az egyes konkrét testi jelenségek mint szilárd, tapintható értékek a megragadása a cél, a másik esetben a látott valóság egészének mint valami lebegő látszárvilágnak a rögzítése.

2. A fejlődés útja a síkszerűtől a mélységi felé. A klasszikus művészet egy formaegész részeit sík rétegekben komponálja meg, a barokk az egymásmögöttséget hangsúlyozza. A sík a vonal eleme, a síkszerűen egymás mellett sorakozó motívumok nyújtják a legnagyobb szemléletességet; ha megfosztják értékétől a körvonalat, a sík is elveszti értékét, és a szem lényegében aszerint köti össze a tárgyakat, melyik van „elől”, s melyik van „hátról”. Ez nem jelent minőségi differenciát: nincs semmiféle közvetlen összefüggésben a térbeli mélység ábrázolásának magasabb rendű képességgel, ellenben merőben más ábrázolásmód következménye, mint ahogy a „síkstílus” úgy, ahogyan azt mi értelmezzük, nem a primitív művészet stílusa, hanem csakis akkor léphet fel, amikor a művészet a rövidülés és a térábrázolás eszközei felett már teljes mértékben uralkodik.

3. A fejlődés útja a zárt formától a nyitott forma felé. Minden műnek zárt egészet kell alkotnia, és fogyatékos az a műalkotás, amelyet nem érzünk önmagában körülhatároltnak. Csak hogy a zártság követelményét egészen másképp interpretálták a XVI. században, mint a XVII.-ben, annyira, hogy a barokk fellazult formavilágával szemben a reneszánsz kompozíciót teljesen zárt formarendnek nevezték. A szabályok fellazítása, a tektonikus szigor oldódása vagy e változás egyébként rokon megnyilvánulásai nem egyszerűen a formák vonzerejének fokozására szolgálnak, hanem következetesen megvalósított, új ábrázolásmódot jelentenek, és így ezt a mozzanatot is az ábrázolás alapvonásai közé kell sorolnunk.

4. A fejlődés útja a sokszerűtől az egységes felé. A klasszikus formarend részei – bármilyen szorosan kapcsolódjanak is a mű egészéhez – mégis mindig megtartják önálló életüket. Ez azonban nem a primitív művészet korlátlan önállósága: a részeket a mű egésze határozza meg, s ez még sem szünteti meg külön létüket. A reneszánsz mű tehát már eleve tagolt formahangsyúlával fordul a nézőhöz, akinek így módon részről része kell haladnia, s ez merőben más szemléletmódot jelent azzal az egészben-látással szemben, amelyre a XVII. századi műalkotások készítik az embert. Mindkét esetben egységről van szó (ellentétben azokkal a klasszikus művészetet megelőző korokkal, amikor az egész fogalmát maga valódi értelmében még nem ismerték), csak hogy az egyik esetben ez az egység a szabadon kapcsolódó részek harmóniájában nyilvánul meg, míg a másik esetben a tagok *egyetlen* motívummá forrnak egybe, vagy pedig valamennyi részlem egy vezérmotívumnak rendelődik alá.

5. A tárgyi abszolút és relatív világossága. Ez az ellentét közvetlen kapcsolatban áll a lineáris és festői ellentétével: vagyis egyrészt azzal az ábrázolásmóddal, amely a dolgokat a maguk konkrét egységében s a tapintóérzék számára hozzáférhető plaszticitással ragadja meg, másrészt azzal az ábrázolásmóddal, amely mindezt megjelenésében, egészében és éppen nem plasztikus minőségében tárja eléink. Kétségtelenül jellemző a klasszikus korszakra, hogy a tökéletes világosságnak olyan eszményét alakította ki, amelyet a XV. század még éppen csak sejteni vélt, a XVII. század pedig önként feláldozott. Ez még nem jelenti a motiváció áttekinthetlenségét, ami mindig visszatetszést szül, csupán azt, hogy a motívum világossága ezenről már nem öncél; nincs többé szükség rá, hogy a formák a maguk teljességében terüljenek ki a szem előtt, elegendő,

ha megfelelő támaszpontokat nyújtanak. Kompozíció, fény és szín már nem szolgálják feltétlenül a felépítés világosságát, hanem a maguk önálló életét élik. Előfordul olykor, hogy az abszolút világos felépítés ilyen részleges elhomályosulása csupán a mű vonzerejének fokozását szolgálja; mint nagy, átfogó jellegű ábrázolásmód a „relatív” világosság akkor lép fel a művészettörténetben, amikor a valóságot merőben más jelenségeként kezdik szemlélni. Itt sem minőségi differenciát jelent, ha a barokk elter Dürer és Raffaello eszményeitől, hanem csupán másféle tájékozódást a világban.

3. Utánzás és dekoráció

Az itt leírt ábrázolási formáknak olyan általános jelentőségük van, hogy – mint példaképpen már felhoztuk – még az olyan ellentétes karakterek is, mint Terborch és Bernini, ugyanazon típusba tartoznak. Ezeknek a művészeknek közös stílári alapvonásai éppen abból a szemléletből fakadnak, amely a XVII. század emberei számára magától értetődő volt: bizonyos alapfeltételekről van szó, amelyek feltételei annak, hogy a mű az élő hatását keltse, de határozottabb kifejezési érték nem tapad hozzájuk.

Vizsgálhatjuk ezeket a stílári megnyilvánulásokat egy-egy rész mint az ábrázolás, másrészt mint a szemlélet formát: ezek a formák ugyanis elénk tárják a természetet, és ugyanakkor bennük öltenek testet a művészet tartalmi mondani- valói. Ámde veszélyes csakis pusztán „a szem különböző állapotairól” beszélnünk, mint az egyetlen tényezőről, amely a szemléletmódot meghatározza: minden művészi szemléletmódot már a tetszés meghatározott szempontjai szerveznek olyanná, amilyen. Éppen ezért a mi öt fogalompárunknak egyidejűleg imitatív és dekoratív jelentősége van. Minden fajta természetábrázolás bizonyos dekoratív skémán belül mozog. A lineáris látás mindenkor egy meghatározott s csak is erre jellemző szépségeszményhez kapcsolódik, s a festői látás éppen így. Ha a fejlődő művészet feloldja a körvonalat, és cserébe mozgásba hozza a tömegeket, ez nemcsak egy új természetűség, hanem egy új szépségeszmény érdekében is történik. S ugyanígy a síkszerű ábrázolásmód a szemlélet bizonyos fokának felel meg, de ugyanakkor megvan az ilyen ábrázolásmódnak a maga dekoratív oldala is. A skéma önmagában persze még semmit nem jelent, de lehetőséget nyújt arra, hogy annak alapján kibontakozzanak a síkszerű formarend olyan szépségei, amelyeknek a térszerű ábrázolásmód már nincs birtokában, és amelyekre nem is tart igényt. És így folytathatnók a sort a többi fogalompárra vonatkozóan.

De vajon ha az alsó réteg e fogalmai is valamilyen meghatározott szépségeszményre irányulnak, nem ugyanott vagyunk-e ismét, ahol voltunk, amikor a stílust pusztán mint a temperamentum közvetlen kifejezését fogtuk fel, legyen szó akár egy kor, akár egy nép, akár egyetlen individuum temperamentumáról? S akkor csak annyi újdonság volna a dologban, hogy szemléletüket lefelé tágtítottuk, s a művészet különböző megjelenési formáit egy nagyobb és átfogóbb közös nevezőre hoztuk?

Aki így beszél, nem ismerte fel, hogy minden fogalom-párnak második tagja eleve más fogalomfajta-hoz tartozik, amennyiben e fogalmak változásaiban éppen egy belső szükségesség megnyilvánulását kell látnunk. Mindezek a változások ugyanis egy racionális lélektani folyamat következményei. A fejlődés útja az érzékeltesen plasztikus szemlélet-től a tisztán optikai festői szemlélet felé természetes logikát követ, és nem mehetne fordítva végbe. S ugyanaz a helyzet a tektonikusult az atektonikus felé, a zárt formától a nyitott forma felé vagy a sokszerűtől az egységes felé tartó fejlődés esetében.

Megpróbáljuk ezt egy hasonlattal illusztrálni, amelyet persze nem szabad mechanikusan értelmezni: a kő, amely legurul a lejtőn, és közben a legkülönbözőbb mozgásokat végezheti a hegynyel hajlasi felülete, a keményebb vagy lágyabb talaj ellenállása szerint stb., de mindezek a lehetőségek ugyanazon törvényszerűségnek, a gravitációnak vannak alávetve. Így az ember pszichológiai természetének is megvan a maga fejlődési folyamata, amelyet a fiziológiai növekedéshez hasonlóan törvényszerűnek kell neveznünk. Ez a folyamat sokféleképpen variálható, részben, sőt egészben meg is gátolható, de ha egyszer megindult, egy bizonyos törvényszerűség mindig észlelhető.

Senki sem állíthatja, hogy a „szem” önmagában fejlődik. Mindig meghatározóan hat más szellemi szférákra, és azok is meghatározóan hatnak rá. Kétségtelen, hogy nem létezik olyan optikai skéma, amely pusztán önmagán premiszáiból kialakulva, halott sablonként volna alkalmazható a világra; az ember minden időben úgy lát, ahogy látni akar, de ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy minden változás törvényszerű. Ennek a törvényszerűségnek a felismerése volna éppen a fő probléma, mármint egy valóban tudományos alapokon mozgó művészettörténet fő problémája. Erre a kérdésre vizsgálódásaink végén még visszatérünk.

keresendők, de evidens, hogy az európai művészet azonos irányú fejlődésén belül a súlypont az egyes népek alkati sajátosságainak megfelelően szükségszerűen eltolódott. Az olasz művészet az egyetemes emberi eszményeket páratlan világossággal volt képes megfogalmazni. Az északi romanizmus megszületése nem Dürer vagy más északi művészek olaszországi útjának a következménye volt, hanem éppen megfordítva: ezek az utazások már annak a vonzóerőnek köszönhetőek, amelyet Itália az európai látás akkori orientációjának megfelelően más nemzetekre szükségképpen gyakorolt. Mert bármennyire különböztek is az egyes nemzetek karaktere egymástól, az egyetemes emberi egybeforrasztó ereje legyőzi ezeket az elválasztó tényezőket. A differenciák folytonosan kiegyenlítődnek. És ez a kiegyenlítődési folyamat megtermékenyítő marad még akkor is, amikor az áramlat vízei zavaroskává válnak, ami minden utánczó törekvés elkerülhetetlen következménye, hiszen az eleinte meg nem értett és a mindvégig idegen elemek egy része is óhatatlanul átszarmazik a követők művészetébe.

Az Olaszországgal kialakult kapcsolatot a XVII. században sem szakadt meg, de észak művészetének legjellegzetesebb alkotásai az olasz művésztől függetlenül jöttek létre. Rembrandt már nem kelt át az Alpokon, hogy megtegye a szokásos művészi tanulmányutat, s még ha fe is látogatott volna Itáliába, ennek korabeli művészete aligha érintette volna. Az ő képelete számára ez a művészet többé nem nyújthatott semmi olyat, ami nem élt volna benne már eleve fokozott intenzitással. Ámde – kérdezhetné valaki – miért nem indult meg ekkor ellenkező irányban a művészi formahatások áramló mozgása? Vajon miért nem vált a festői korszakban az északi művészet a déli tanítómesterévé? Erre azt kellene felelnünk, hogy ámbar az európai iskolák valóban mind ámentek egy plasztikus perióduson, az ezután kibontakozó festői szemlélet beáramlásával szemben a nemzeti karakter sajátos természetét már eleve gátat emelt.

Amint a látás (a szemlélet) alakulásának története óhatatlanul túlvezet a művészettörténet határain, éppúgy magától értetődik, hogy a „szemnek” ezek a nemzetenként mutatkozó eltérései nem pusztán az ízlések különbözőségéről tanúskodnak, hanem – meghatározó és meghatározott módon – valamilyen nép egész világképének alapstruktúráját tükrözik. Ebből következik, hogy a látásformák tana nem csupán a történettudományok egyik esetleges és nélkülözhető kiscérje, hanem a szemléleti összképben fontos szerepe van.

UTÓSZÓ

(Revízió, 1933)

A művészet történelmi szemlélete alapiában véve mindig hajlamos arra, hogy a művészet történetét a kifejezés történetévé alakítsa át, abban az értelemben, hogy az egyes mesterek alkotásaiban a művész személyiségét keresse, és a nagy formaváltozásokban, valamint a képzelet változásaiban azoknak a szellemi áramlatoknak közvetlen reakcióját lássa, amelyek a maguk sokrétű összefüggésében együttvéve alkotják valamely korszak világszemléletét, életérzését. Ki vitathatná egy ilyen interpretáció elsődleges jogát, és ki tagadná ennek az egész kultúrát átfogó szemléletmódnak a nélkülözhetetlenségét? Ha azonban ez a felfogás egyoldalúan érvényesül, az a veszély fenyeget, hogy a művészetnek voltaképpen specifikumát hagyjuk figyelmen kívül, vagyis azt, hogy szemléleti képzetekkel dolgozik. A képzőművészetnek mint a szem művészetének megvannak a maga előfeltételei és sajátos belső törvényszerűségei. Nem arról van tehát szó, hogy a művészet a „korhangulat” változásaira szabályszerűen és magától értedően reagál, oly módon, ahogyan az emberi arc mimikája a kedélyhullámzásokat kíséri, hanem arról, hogy a kifejezés eszközei a különböző korszakokban nem egyformák. S ha a művészetet tükrözéshez hasonlították, amely a „világ” változó képét tárja elénk, ezt kétszeresen megtevésztő hasonlatnak kell neveznünk: a művészet teremtő munkája nem hasonlítható a tükrözés folyamatahoz; de ha mégis elfogadjuk ezt a hasonlatot, tudomásul kellene vennünk azt is, hogy a tükrözés már önmagában is mindig más és más struktúrájú volt.

Nyomban világossá válik a dolog, mihelyt a művészet primitív fázisát fejlettebb művészeti fázissal vetjük egybe. Ott olyan kötöttséget találunk, amelyet a kortársak még nem érzékeltek, mi viszont – nem annyira a képzőművészet szegényes eszközeinek, mint inkább – egy még ki nem bontakozott művészeti képzőművelés következményének tulajdonítunk. Ha mármost valamelyik későbbi periódus, például a klasszikus kor művészetét vizsgáljuk, a képzőművészet eszközeinek fokozódó gazdagsága mellett a képzőművészet megformálásának szemléletmódot tökéletes szabadsága ragad meg bennünket. Ámde még ennek a szabadságnak is megvannak a maga korlátai, s a klasszikus periódust követő, úgynevezett festői korszakban hirtelen az eddig még csak nem is sejtett, új lehetőségek özöne szökken elénk; a kép struktúrája alapiában megváltozott, olyannyira, hogy mindebből megint csak a belső látás átalakulására, egészenben pedig – ha más alapokon is, de – a változó szemléleti

formák egész sorára kell következtetnünk, amelyek látszólag nem függenek közvetlenül valamiféle sajátos kifejezési *szándéktól*.

De vajon nem jutunk-e hasonló eredményre, ha valamely rövidebb periódus keresztmetszetének elemzésére szorítkozunk? Szembetűnő, hogy egy meghatározott fejlődési fokon a legkülönbözőbb egyeniségek is találkoznak a képi forma alapvető egyezései révén, és hogy az olyan egymástól eltérő témák, amelyeknek hangulata merőben más, mégis azonos szkéma szerint épülnek képpé. És ha ebben még nincs semmi meghökkenítő, úgy gondoljuk meg, hogy ez a rokonság egész *népek* egyeniségére terjed ki, amikor is a gyökerében különböző alkotók ellenére a kortárs művészet szemléletmódjának egyetemes összefüggéseivel találkozunk.

A XVII. század holland tájképfestői – temperamentum szempontjából bármilyen különbözőek legyenek is – valamennyien ugyanazt az általános képszekémát alkalmazzák, és ugyanez érvényes az életképre meg a portréra is. De még ha valamelyik Holbein-fejet vizsgáljuk is, látnunk kell, hogy – ámbár a nemzeti sajátosságok erőteljesen megnyilvánulnak – megkomponálásának alapelvei tekintetében valamiképpen mégis rokonságot mutat a korabeli olaszok, így például Michelangelo ábrázolásmódjával, és pedig egyszerűen azért, mert mindkét művész a XVI. században élt.

Írt tehát a fogalmak olyan mélyebb rétegeire bukkanunk (innen éppen az *alapfogalom* kifejezés), amelyekben a képi szemlélet egyetemes formája nyugszik.

Miféle fogalmak ezek? A XVI. és XVII. század művészetének különbözőségét a következő öt fogalom párbán kíséreltem meg összefoglalni: lineáris (plasztikus) – festői, síkszerű – tényszerű, zárt forma – nyitott forma (tektonikus – atektonikus); sokszertű egység – egységes egység; abszolút világosság – relatív világosság. Hogy mennyire átfogóak ezek a fogalmak, és hogy valamennyi egyenrangú-e, annak vizsgálatát ehelyütt mellőzhetjük. Nem a művészet történetében fellépő egyedi eset, hanem a teória érdekel bennünket. Jogosulatlán követelménynek tartom, hogy az ilyen fogalmakat egyetlen alapelvből kelljen levezetni. Valamely szemléleti forma különböző alapokban gyökerezhet. Ha itt *szemléleti* formáról, *látás* formáról, a látás fejlődéséről beszélünk, valóban pontatlannul fejeztem ki magam, de szolgáljon mentségül a művész „szemét” és a művész „látását” exponáló analógia, amely utóbbin éppen azt a módot szokták érteni, ahogyan a dolgok a művészen keresztül keltnek. Hogy az emberek mindig egyformán láttak-e (amint állítják), nem tudom, sőt való-

színtűltennek tartom; bizonyos azonban, hogy a művészetben a különböző képzettalkotások lépcsőzete figyelhető meg, s hogy ez nemcsak az ábrázoló művészetekre, hanem az építőművészetekre is vonatkozik. Itt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy az építészeti stílusok morfológiai oldala (például a gótika mint a vertikális stílus, a csücsív, a bordás boltozat stb.) természetesen nem tartozik a kérdéshez, éppúgy mint az anyagi sem – amihez a szépségideál váltakozása is tartozik – a festészetben és a szobrászatban.

Az egyes szemléleti formákat olyan edényhez hasonlítotam, amelyeket a művész tartalommal tölt meg, vagy hálózhoz, amelybe beleszővi a maga tarka képeit; az ilyen hasonlatok arra valók, hogy e formai fogalmak szkematikus alapszerkezetére rávilágítsanak, és hogy elhatárolják azokat az egyébként használatos, tágabban értelmezett „stílus” fogalmától; most azonban szeretném mégis elkerülni őket, mert a forma fogalmát túlságosan mechanizálják, és ahhoz a hamis elképzeléshez vezethetnek, hogy forma és tartalom két világosan elhatárolandó elemként állnak egymás mellett. Ezzel szemben a valóság az, hogy minden szemléleti formának valamilyen szemléleti élmény szolgál előzményül, és most már az a kérdés, milyen mértékben meghatározó az egyik a másikra nézve.

A régies művészetben a dolog képzetének formája erőteljesen megnyilvánul a szemléelő előtt (a primitív művészet „merevségére” gondolok), de magasabb fokon azután magától értetődően alkalmazkodik a tartalmi követelményekhez annyira, hogy már csak a történetész láthatja azokat az „optikai” korlátokat, amelyek a korszak művészetét megkötik. Ámde ezeken a korlátokon belül mégis felfedezhető már egy olyan tendencia (s még csak egy tendencia), amely valamiféle határozott formaalkotásra, határozott szépségesszményre és természetinterpretációra törekszik. Saját szavainkkal élve: „Minden új szemléleti stílusban a világ új tartalma kristályosodik ki.” „Nemcsak másképpen lát az ember, hanem mást is lát.” De hát miért ne irhatnánk akkor mindezt a „kifejezés” számlájára? Minek még azzal bonyolítani a problémát, hogy a szem művészetének önálló életet és sajátos törvényszerűségeket tulajdonítunk? Ha egy plasztikus-architektonikus korszaknak más szellemi habitusa van, mint egy festői korszaknak, minek még emellett a képzőművészet „immanens” fejlődéséről beszélni?

Abból a célból, hogy ezeknek a korszakoknak specifikus jellegét a művészeti képzetek alapján megfelelően tudjuk megítélni. Amennyiben ez egybeesik a szellemi fejlődés egye-

temes történetével, úgy nem ok és okozat viszonyán alapszik, vagy legalábbis csak részben: a lényeg a közös gyökerekből sarjadó sajátos fejlődés marad.

Különbséget kell tennünk a megmutatott irányba haladó fejlődési folyamatok és az olyan fejlődés között, amely az ábrázolásmód teljes megváltozásában nyilvánul meg. Az előbbiek közé tartozik például az olasz reneszánsz ama „klasszikus” formájához vezető fejlődési folyamat, amely eléri a tárgyi érthetőség és szemléletesség maximumát, ahol minden tag határozott körvonalakkal bontakozik ki, és az egész a szervesegében szükségszerű egység alakját ölti. Itt minden nehézség nélkül felismerjük a fejlődés intern voltát. Értelmenlen volna azt állítanunk, hogy a fejlődés minden egyes lépcsőfokának a klasszikus *ember* kialakulásának bizonyos árnyalati fázisai felelnek meg. Másképp következik be az olyan formaváltozás, amilyen például a XVI. és XVII. század ábrázolásmódjának különbözőségében nyilvánul meg. A fent elemzett öt fogalompár olyan éles érzelmi-szellemi polaritást foglal magában, hogy úgy látszik, mintha nem is lehetne őket másként mint kifejezési formákként megragadni. Közelebbi vizsgálódás során azonban kiűnik, hogy ezek skémák, amelyek a változó hangulati elemeknek megfelelően más-más módon alkalmazhatók, és amelyeknek – ha nem hiányzik belőlük bizonyos iránymozzanat – alapjában véve igen kevés közülük van mindahhoz, amit a művészettörténetben általában kifejezésnek szoktak nevezni.

Nézünk néhány példát. A XVII. századi festmény jellegzetes sajátosságai közé tartozik a „nyitott” forma. Ez a fogalom legszorosabban a tájkép lényegével forrott egybe. Bizonyos azonban, hogy például Ruysdael vajmi keveset törődött vele kompozícióinak megalkotása közben, annyira magától értetődő lehetett számára. Ezzel természetesen nem azt akarjuk mondani, hogy a nyitott forma skémája általában nem kifejező, sőt egyenesen azt mondhatnánk, hogy az újonnan kifejlődő térérzék, a végtelen perspektívája iránti fogékonyság hozta létre ezt a képfomatot. Ennek ellentmond azonban, hogy amidőn a kor enteriőr-festői ennek fordítottját, az otthonos zárttság hangulatát akarják felkelteni, ugyancsak a „nyitott” forma bázisán állnak. Ruysdaelnál tehát a döntő a kezelés sajátos volta, nem pedig az általános vonás, s a legnagyobb óvatosságra van szükség, amikor ennek az általánosnak a kifejező tartalmát szavakba akarjuk foglalni.

Lássunk most egy másik példát. Amikor Frans Hals vagy Velázquez képmásain a határozottan fixált holbeini ábrázolásmód helyett lebegő, vibráló formákkal találkozunk, úgy vél-

hetjük, hogy ez az új stílus annak az általánosan uralomra jutott, új felfogásnak a következménye, amely a lényegét már a mozgásban látja, és nem a marandandó alakban. De itt is meg kell szabadítanunk szemléletünket egy túlságosan speciális interpretáció béklyóitól: nagyobb, egyetemesebb változás következett be, s éppen ezért az asztalra helyezett korsót, a csendéletet – amelynél a szó szoros értelmében vett mozgásról szó sem lehet – ugyanilyen módon ábrázolják.

Hasonló módon a XVI. század „tektonikus” stílusából valamiféle komoly ünnepélyesség csendül ki, akár történelmi jelenet, akár vallásos téma körül feldolgozásra, sőt amikor Massys megfesti a pénzváltóról és feleségéről készült portré-szerű zsánerképet, még ott is a szimmetria és a stabil egyensúly elvét juttatja érvényre, habár kétségtelenül nem törekedett arra, hogy ünnepélyes hangulatot fejezzen ki.

Mindezzel arra akarunk rámutatni, hogy a kifejező jelleg a mi sematikus fogalmainkban nagyon általános módon kell értelmeznünk. Mert ezeknek a fogalmaknak kétségtelenül szellemi arculatuk van, és ha egyrészt relatíve nem kifejezők (az egyes művészekre vonatkoztatva), másrészt egy-egy kor-szak fiziognómiai összképére vonatkoztatva viszont éppen-séggel kifejező értékük van, és – meghatározó és meghatározott módon – beleszövődnek a kép világán kívül eső szellem-történetbe is. Csakhogy ez a jellemzés speciális pszichológiai szókincset igényelne. Végül is olyan művészi munka produktumairól van szó, amelyeket egyesegyedül a „szem” érthet meg teljesen. Milyen szavakkal volnánk képesek akár csak megközelítően is jellemezni egy festői módon látott világ élményét (egy plasztikusan felfogott világgal ellentétben)!

Ha mármost a második kérdésre próbálunk válaszolni, vagyis arra, hogyan kell ezeknek a szemléleti formáknak a kialakulását elképzelnünk, annyi mindenesetre már eleve nyilvánvaló, hogy a tárgyat öt fogalompáron belül racionális sorrend érvényesül. Ez a sorrend megfordíthatatlan. A rejtett törvényszerűség csak az evidensen megnyilatkozó törvényszerűség után lép fel, a relatív homályos képalkotó elve csak az abszolút világosság korábbi rendjéből alakulhatott ki, s a testi világ egyedi és plasztikus megragadási módja is megelőzi a festői összkép, a festői látszat, a festői fény, mozgás stb. felfogását.

Másrészt nyilvánvaló, hogy a fejlődés sohasem valamiféle mechanikusan lepergő folyamat, amely mintegy magától és minden körülmények között végbemegy. Mindenütt másképpen alakul ez a folyamat, és nem is mindig jut el végkifejléséhez, de annyi bizonyos, hogy a szellem folytonos mozgásban

van. Ez kétségtelenül kissé ködös kifejezés, ha azonban a fejlődés folyamatát érzéki-szellemi processzusként fogjuk fel, az egész emberrel való kapcsolat már helyreáll. Természetesen olyan fejleményekről van szó, amelyek szoros összefüggésben állnak a művészi gyakorlattal (képek képre sugárzó hatása), és ha olyan nagy művészeknél, amilyen Tiziano, a stílus kibontakozása a szerves növekedés képzetét kelti is, e kibontakozás minden egyes fázisa mögött ott áll Tiziano, az *ember*, és korának új festői stílusa nem képzelhető ugyan el a megfelelő előző fázisok hosszú sora nélkül, de ez természetesen nem jelenti azt, mintha itt a látás fejlődésének elszigetelt folyamatáról volna szó. S ugyanez vonatkozik az építészeti stílusokra is: a barokk késői fázisaiban mind frappánsabb térkombinációkat hoz létre, amelyek ugyan a belső történet egyes állomáshoz kötődnek, és a megfelelő előzmények nélkül nem realizálódhattak volna – mégsem beszélhetünk itt a formák fejlődésének izoláltan önállóan folytatódásáról: az újonnan felvillanó formalehetőségek az alkotó szellem új fényeinek gyűllésének fel.

A mi szempontunkból vizsgált fejlődési folyamatok azonban csak akkor mutatkoznak meg a maguk tipikus valójában, ha tudomásul vesszük, hogy a változó körülményekkel párhuzamosan újra meg újra megismétlődnek nagyban és kicsinyben. A késő gótika és a késő barokk hasonló stílusfejleményeket mutat, habár morfológiai rendszerük merőben különbözö. Sokszor megállapították már, hogy az adott pillanatban minden stílus elérkezik a *maga* barokkjához. Ennek egyetlen előfeltétele az, hogy a képi fantázia megfelelő időn át munkálkodhassék egy már kiérlelődött formavilág rendszerén.

Az ilyen folyamatokat néha bizonyos önállóság jellemzi, amelynek következtében egy-egy művészeti ág kilép a testvér-művészetek köréből. S habár az erőteljes képi fantáziával rendelkező népek művészetében mindig jelentkezik a gyors kiegyenlítődésre törekvés tendenciája, az egyes műfajok specifikus természete a különbséget maradóan meghatározza. Az építészet nélküli festészet adta lehetőségeket, s már a „kép” fogalmának külső fejlődése is csupán távoli analógiaként szolgálhat számára.

Egyébként sem szabad általánosan kötelező érvényűnek tekinteni azokat a szemléleti formákat, amelyeket egy kor speciális teljesítményeiből preparáltunk. Hiszen nincs olyan szemüveg, amely mindenkinek megfelel, és ott, ahol a korábbi szemléleti formák többé-kevésbé tisztán fennmaradnak, vagy bizonyos tárgykörön belül ismét felélednek, később mindig

a párhuzamosan adott lehetőségek egész sorával kell számolnunk.

A szemléletmód fejlődését az imént pszichológiaiailag jól követhetőnek, vagyis racionálisnak mondtuk. Hogyan egyeztethető azonban össze a művészet ilyen önállóan bontakozó élettörténete az egyetemes szellemi történet alakulásával? Nos, művészetről a szó teljes értelmében fejtegetéseink során nem is lehetett szó, hiszen a döntő tényezőt, az anyag világát ki kellett rekeszteniünk, és ide nemcsak az a kérdés tartozik, hogy valamely kor milyen (morfológiai) formákban építkezik, hanem az is, hogy az ember miképpen érzékeli önmagát, továbbá hogyan viszonylik mind intellektuális, mind emocionális szempontból a világhoz. A probléma tehát arra a kérdésre redukálható, hogy vajon a látás fejlődésének itt elemzett története valóban önálló fejlődéstörténet-e. S ez kétségtelenül csak feltételesen érvényes. A belső folyamatok – érzéki-szellemi természetüknek megfelelően – mindig a kor átfogóbb jellegű, egyetemes fejlődésébe szövéődve zajlanak le. Nem elkülönült, független processzusok tehát. Mindenkor valamilyen anyagi mozzanathoz kötődnek, s mindig a kor és a nép követelményei szabályozzák. Az antik görög művészet is eljutott a maga festői periódusához, de tagolt, plasztikus formaelvét bizonyos mértékben mindvégig megőrizte. Az olasz barokk vitathatatlanul festői stílusnak tekintendő, de a festői fogalma itt sohasem bontakozott ki olyan erővel, mint északon. Ami azonban a képi szemléletmód egyetemes fejlődését illeti, ennek „racionalitása” semmiben sem különbözik az európai népek szellemi és érzelmi életének általános fejlődési alaptól.

Minden banalitása ellenére megismételhetem itt könyvem egyik mondatát: „Az ember mindig úgy látott, ahogy látni akart.” A festői stílus – hogy előbbi példánknál maradjunk – mindig csak akkor fejlődött ki, amikor eljött az ideje, vagyis amikor már megértették. Mindamellet nem szabad túl sokat várnunk a látás történetének és az általános szellemi történetnek párhuzamatól, összemérhetetlen jelenségek egybevetésétől. A művészet megőrizi a maga specifikumát. Amde éppen azért, hogy itt a tiszta szemlélet talaján mindig új meg új szemléleti formák születtek, a művészet a szó legmagasabb rendű értelmében teremő folyamat. Még hátra van egy olyan kultúrtörténetnek a megírása, amely számításba veszi a képzőművészet időleges vezető szerepét.

Jacob Burckhardt hátrahagyott írásai között egy feljegyzésre bukkantam, amely valamelyik egyetemi előadásához készült: „Egészében véve tehát a művészet és az egyetemes

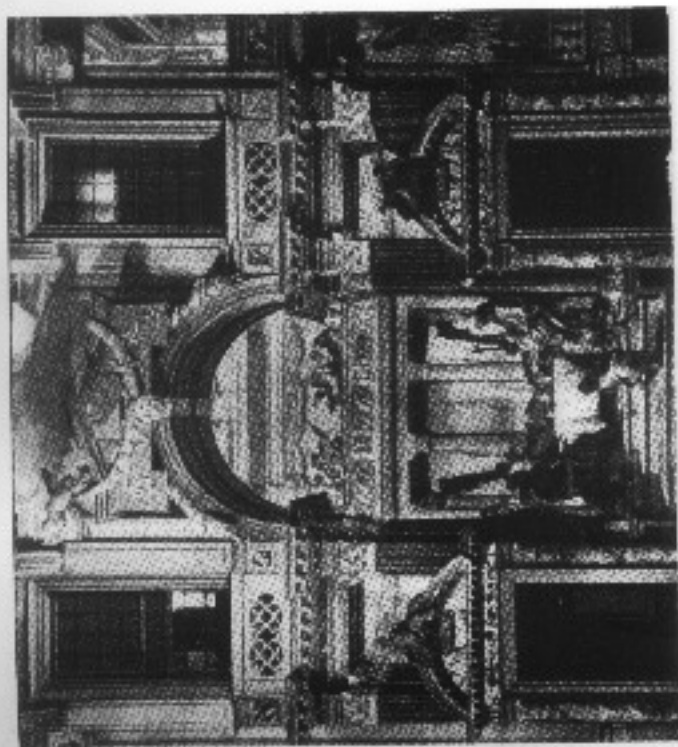
kultúra összefüggését csak lazán és kötetlenül szabad felfogni, a művészetnek megvan a maga külön élete és története.” Nem tudom, milyen sajátos jelentőséget tulajdonított Burckhardt ennek a mondatának, de kétségtelenül figyelemre méltó ez a megállapítás éppen nála, aki mindenki másnál jobban hajlott arra, hogy a művészetet az egyetemes történelem részeként értelmezze.

KÉPJEGYZÉK

1. Festészet

A közelebbi megjelölés nélküli helységnevek (Berlin, München stb.) a nagy nyilvános gyűjteményeket jelentik. A méretek centiméterben értendők (magasság $\times$ szélesség)

- Aertsen, Pieter* (1508–1575) (vagy köre): Konyhai jelenet. 53
Vörös kréta, 15 $\times$ 24,3. Berlin
- Aldegrevier, Heinrich* (1502–1555): Férfiképmás (részlet). Fekete kréta, színes alapozással, 27,2 $\times$ 18,4. Berlin 18
- Baroccio, Federico* (kb. 1526–35–1612): Az utolsó vacsora. Vászón, 300 $\times$ 318. Urbinoi dóm 46
- Berckheyde (Berck-Heyde), Gerrit* (1638–1698): Az amszterdami városháza. Sign. „G. Berck Heyde”. Fa, 41 $\times$ 55,5. Drezda 109
- Bosch-követő* (németalföldi művész, 1560 körül): Farsangi mulatság. Hamis „Bruegel”-sign. Lavírozott tollrajz, 19,9 $\times$ 29,2. Bécs, Albertina 100
- Botticelli, Sandro* (1444–45–1510): Venus születése (részlet). Vászón, 175 $\times$ 278,5. Firenze, Uffizi 2
- Botticini, Francesco* (1446 k.–1497): Tóbiás a három arkangyallal. Fa, 135 $\times$ 154. Firenze, Uffizi 54
- Boucher, François* (1703–1770): Pihenő leány. Sign. „F. Boucher 1752”. Vászón, 59 $\times$ 73. München 95
- Bouts, Dirk* (1420 k.–1475): Férfiképmás. Fa, 30,5 $\times$ 21,6. New York, Metropolitan Museum 66
- Bouts-követő*: A Madonnát festő Lukács. Fa, vászonra áttéve, 110,5 $\times$ 88. Penrhyn Castle 36
- Bronzino, Agnolo* (1503–1572): Toledói Eleonóra és fia, Giovanni. Fa, 115 $\times$ 96. Firenze, Uffizi 26



1. Tlepolo: Antonius és Cleopatra lakomája (az I. és II. fejezethez)

2. Botticelli:
Venus születése (részlet)



3. Terborch: Házi koncert



4. Credi: Venus



5. Metsu: A zenelecke





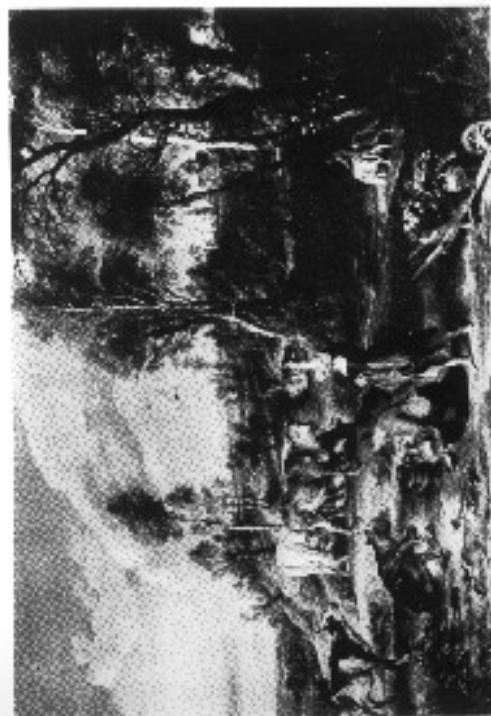
6. Van Goyen: Folyamlí táj



8. Ruysdael: A vadász



7. Hobbema: Táj malommal



9. Rubens: Táj barmokkal