

Alois Riegl

A KÉPZŐMŰVÉSZETEK TÖRTÉNETI GRAMMATIKÁJA*

Már körülbelül másfél százada, hogy a művészettörténet tudományként létezik, ennyi idő telt el, amióta a bölcsészet elkezdett dolgozni a művészettörténet épületén. Kezdeben az esztétika volt az építőmester. E diszciplína tette le az első alapokat és készítette el a tervet, melynek nyomán a későbbi egésznek ki kellett teljesednie. A közös alapokon mindenkélelt három résznek kellett megszületnie: a középső hajó az építészeté, míg a két oldalhajó a szobrászaté és a festészeté volt. Azonban rövidesen kiderült, hogy egy sor olyan alkotásforma létezik, amely a három hajó egyikében sem helyezhető el. Ezek számára egy újabb hajót toltottak az épülethez, egy hátsó traktust az építészet mögé, és ezt elnevezték iparművészetnek. Ezután a négy épületrész mindegyike gyorsan és könnyedén a magasba szökött.

De minél magasabbra jutottak az építők, annál kellemetlenebbül kellett megtapasztalniuk, hogy első lelkesedésükben elstietek valamit. Az alapok túl gyengének bizonyultak, az építőanyagot is sokszorosan rosszul választották ki, és nem dolgozták meg kellőképpen. Mindezért természetesen az építőmestert – az esztétikát – hibáztatták, és elkergették őt. Úgy vélték, az épületnek először is szolidabbnak kellene lennie; egyáltalán nincs hozzá szükség egységes építésvezetésre; a legfontosabb az lenne, hogy az egyes épületrészekben külön-külön készüljenek fel a szükséges változtatásokra. Ezzel kezdetét vette a művészettörténeti kutatás második szakasza: az alapok megerősítése és az anyagok feldolgozása, azaz a speciális vizsgálatok ideje. Közben persze az építésről sem feledkeztek meg, de nem egyformán, hanem terv nélkül haladtak, éppen az egységes építésvezetés hiánya miatt. Az egyes hajók építései nem figyelték a többire. Ennek következtében, bár a négy épületrész lassan a magasba emelkedett, egyre kevésbé voltak kapcsolatban egymással.

Ez tartósan nem maradhatott észrevétlen. Az épületből ma hiányoznak az összekötő sarkok; minden belső szolidaritás mellett is a romosság benyomását kelti. Újra helyre kell állítani a kapcsolatot a négy épületrész között, és újra meg kell teremteni a darabokra hullott egész egységességének benyomását. Ez nem történhet tervek nélkül, átlátható és egységes építésvezetésre van szükség. Kinek a feladata, hogy erről gondoskodjék? Az elkergetett esztétika már nem él, régen halott; csak néhány filozófiai elődóteremben hat tovább. De maradt egy örökös. Bár egyelőre fiatal, és még neve sincsen. De itt van, és már bizonyos kísérleteket is felmutathat, amelyek a jövőre nézve ígéretesek, mert a művészettörténet tanait sikerült a hasznára fordítani. Amíg a régi esztétika tanokat akart adni a művészettörténetnek, addig az örökös – ha úgy tetszik, a modern esztétika – készségesen elfogadja a művészettörténet tanítását. Belátja, hogy létének jogossága a művészettörténetben gyökerezik.

* A fordítás alapja: Alois Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste. (Hrsg. Von K. M. – Swoboda u. Otto Püschel) Graz, 1966. Zweite Fassung. Kollegheft des Jahres 1899, 207–208. Második változat, előadásjegyzet, 1899.

Melyek tehát a legnevezetesebb kísérletek, amelyek megpróbálták helyreállítani a művészettörténet összeomlott épületének egységét? A legkorábbi Gottfried Semperé volt, aki a műalkotást a használat céljából, az anyagból és a technikából levezetve igyekezett meghatározni. E kísérletre még visszatérünk; most elégedjünk meg annak megállapításával, hogy e módszer nem vezethetett a művészetteremtés [Kunstschaften] egységének egységes összefoglalásához; valamiféle jelentőségre csupán az iparművészet területén tett szert. Ezzel szemben általános jelentőségű volt két további kísérlet. Az alsóbb szintek négyosztályát a felsőbb szinteken mindkettő kétszintűséggé igyekezett egyszerűsíteni, feltételezve, hogy anennyiben ez a két rész szimmetrikusan kiegészíti egymást, természetesen magasabb egységet alkotnak. A régebbi kísérlet minden művészi alkotást egy idealisztikus és egy naturalisztikus rétegre osztana. A kísérlet alapja egy valóságos viszony, de a kétfő közti határt eddig még hozzávetőleges biztonsággal sem sikerült kijelölni. Ennek következtében vannak, akik minden művészetteremtést naturalisztikusnak nyilvánítanak, míg mások azt állítják, hogy a művészetben minden emberi teremtés magától értehetően idealisztikus. Világos, hogy a két fogalom, bár alapjuk valóságos viszony, nem alkalmas arra, hogy állítható egységet teremtsenek. Ilyen ingatlak elemekből semmilyen épület nem húzható fel.

Az időben hozzánk közelebb álló kísérlet minden művészetteremtést szeretne plastizikusra és festőre osztani. De önmagában ez a megkülönböztetés sem eredményez világosságot. Hiszen eddig nem voltunk képesek meggyezni arról, mi tekinthető plastizikusnak és mi festőinek. Amit egyesek plastizikusnak mondanak, azt mások festőinek nevezzük. Vannak tehát kísérleteink, mindegyikük eddig kizárólag sikertelen kísérleteink; emiatt azonban nem szabad kételkednünk a megoldás lehetőségében. Vizsgáljuk meg egy kicsit közelebbről, miről van szó ezekben a kísérletekben.

Hadd válasszak egy konkrét példát. A Kr. e. V. század második felének attikai művészetéből mindenféle emlék maradt ránk: a Parthenón építészeti emléke, Pheidiasz szobrai mint a szobrászat emléke, számtalan festett váza mint a festészet emlékei. Feltételezem, hogy Önök mindről első pillantásra felismerik, hogy a Kr. e. V. század attikai művészetének alkotásai. De vajon ez a felismerés már tudományunk tekintendő-e? Nem, mert ha így volna, akkor a régiségkereskedő is a tudomány embere lenne. A felismerésnek erre a képességére gyakorlással lehet szert tenni, ami ismeret, tudás, de nem tudomány. A tudomány akkor kezdődik, amikor megkérdezzük: miért így és nem másképp vannak megalkotva a Kr. e. V. század attikai művészetének emlékei? Minden modern tudomány az oksági törvény mindenhatóságába, a csoda lehetetlenségébe vetett meggyőződésen alapul. Minden jelenség egy ok szükségesszerű hatása. A tudomány éppen az okokra kíváncsi.

A művészettörténet, mióta csak létezik, becstületesen megpróbált megfelelni ennek a posztulátumnak. Nem elégedett meg az idő és a hely pusztá meghatározásával, hanem a mindenkori okok kezdetét kutatta. Ezeket az okokat kezdetben az esztétika területén kereste, azaz a priori rögzített törvényekben, amelyeknek egy időben minden kategóriára – az építészetre, a szobrászatra és a festészetre is – érvényesnek kellene lenniük. Ezen az állásponton volt például Winckelmann. Az időnk múltával azonban fény derült az ilyen apriorisztikus törvények tarthatatlanságára, azaz arra, hogy az esztétika képtelen az építésvezetői feladatokat betöltsére a művészettörténet épülete mellett. Lemondtak tehát az egységről, az okokat pedig igyekeztek az egyes művészeti ágakon

belül felkutatni. Visszafelé követték a görög templomépítészettörténetét a Parthenontól kezdve: így állt elő az okok és a hatások, illetve ama fejlődés állomásainak láncolata, amely az egyiptomi templomépítészettől vezetett a Parthenónig. Ugyanez történt a szobrászat területén. Ismerjük a szobrászat egyfajta fejlődéstörténetét az egyiptomi óbirodalomtól kezdve Pheidiaszig. És végül is nem történt más a festészet és az V. századi attikai vázák között.

Igy járt el a tudományként posztulált művészettörténet az elmúlt fél évszázad során. Nem elégedett meg a műalkotások idő- és helymeghatározásával; mindig kereste az okokat is, de eközben sosem lépte át az egyes művészeti ágak határát. Tehát az épület hajóit külön-külön építették, és szintelenül megfélekedtek arról, hogy ezzel egy időben más hajók építésére is figyelemmel legyenek.

Ma új szakaszba látjuk lépni a művészettörténeti kutatást. Azt kérdezzük magunktól: vajon kizárólag az építészet fejlődéstörvényeinek engedelmeskedik a Parthenón? És Pheidiasz szobraira ugyanígy csak a szobrászat fejlődéstörvényei vonatkoznak, az attikai vázákra pedig egyedül a festészetét? E törvények között nem létezik semmiféle kölcsönös kapcsolat? Vagy vannak fölöttük olyan általános törvények, amelyeknek a képzőművészet minden műve kivétel nélkül és egyaránt alá van vetve? Törvények, amelyeknek az építészet, a szobrászat és a festészet törvényei csak másodlagos levezetései?

Ma azt látjuk, hogy a műalkotások, egyedileg bármily különbözőek is, bizonyos elemekben közősek. Vajon nem kell-e az ilyen közös elemek fejlődésének is közösnek, hasonlóknak lennie; nem szükségesszerű-e ilyen módon, hogy minden képező művészetteremtés [das gesamte bildende Kunschtchaffen] közösnek mutakozzék? Emeljük egy konkrét példát az ilyen elemekre: az oszlop, a szobor és a váza két dologban közös: a háromdimenziós formában és a hozzáapadó kétdimenziós síkban. A két kiterjedés viszonya különböző lehet; valójában csak a közelebbi szemlélet világosíthat fel arról, hogy e viszony a Parthenón, Pheidiasz szobrai és az attikai vázafestmények esetében megegyezik-e. Ezen elemek fejlődési törvénye mind a négy művészeti ágra nézve alkalmasint éppoly kötelező.

Most végre látjuk, miről is van szó: immár nem az egyes műalkotásokat, illetve az egyes művészeti ágakat kell elszigetelten vizsgálnunk, hanem azokat az elemeket kell szemügyre vennünk, amelyek világos elválasztásával és megismerésével a művészettörténeti tudás épülete valóban egységesen megkoronázható. Ezek az elemek sokaságot képeznek, semmiféleképpen nem egységet, de átvezetnek az egységhez, mert összekötik egymással a művészeti ágakat; átmenetet biztosítanak a tulajdonképpeni megkoronázáshoz, minden művészetteremtés legfőbb irányító tényezőjéhez. Úgy tűnik, ez a tudományként felfogott művészettörténet jövőbeni feladata. Mindeközben a speciális kutatások régebbi módszere a legkevésbé sem veszít értékéből. Az építkezés feltétele ezután is a jó építőanyag lesz, azaz a megbízható hely- és időmeghatározás. A vizsgálatok az egyes művészeti ágakon belül változatlanul sikerrel és haszonnal folytathatóak. De az egész tulajdonképpeni megkoronázását, a képzőművészet lényegének tulajdonképpeni megismerését csak a képzőművészet elemeinek fejlődéstörténete által érhetjük el, amennyiben azt minden emberi művészeti alkotás legfőbb vezető faktora diktálja.

Mindennek megértését talán megvilágíthatjuk, ha utalunk arra a szoros párhuzamra, amely a képzőművészet és a nyelv között fennáll. A nyelvnek is megvannak a maga elemei, és ezek fejlődéstörténetét az illető nyelv történeti grammatikájának nevezzük. Aki egy nyelvet csupán beszélni szeretne, nincs szüksége a nyelvtanra; miként annak sincs, aki pusztán meg szeretné érteni. Aki azonban tudni akarja, hogy egy nyelv miért így és nem másképpen fejlődött, aki látni akarja, milyen helyet foglal el egy nyelv az emberiség kultúrájának egészében, egyszóval, aki tudományosan szeretné megragadni az adott nyelvet, annak szüksége van a történeti grammatikára.

Hasonló a helyzet a képzőművészet területén. Régen hozzászoktunk a „művészeti nyelv” metaforájának használatához. Azt mondjuk: minden műalkotás a maga meghatározott művészeti nyelven beszél, még ha a képzőművészet elemei természetesen mások is, mint a nyelvéi. De ha van művészeti nyelv, akkor e nyelvnek van történeti grammatikája is, persze szintén csak metaforikus értelemben; ha az egyik metaforát jogosnak ismerjük el, aligha vethetjük el a másikat.

Annak mármost, aki műalkotást kíván létrehozni – nevezetesen a képzőművésznek – nincs szüksége a képzőművészet történeti grammatikájára. Épp ilyen kevésbé annak, aki a műalkotást tárgyként szeretné élvezni. Aki azonban tudományosan igyekszik megragadni, az aligha lehet meg nélküle.

Imárra világosan látjuk, mit szándékozom feltárni a képzőművészet történeti grammatikájával. Nevezhetnénk a képzőművészet elemeiről szóló tannak is.

Egy lehetséges félreértéstől azonban már jó előre óvni szeretném Önöket: mindez a legkevésbé sem jelent egyfajta bevezetést a művészettörténet diszciplínájába. Olyannyira nem, hogy ha lennének Önök között kezdők, a legszívesebben rögtön felszólítanám őket, hogy törléssék magukat erről az előadásról. Kurzusunkat csak haladók hallgathatják haszonnal, akik már rendelkeznek bizonyos ismeretekkel a művészeti korszakokról és legalább a legfontosabb emlékekkel találkoztak már. Szüntelenül példákat kell majd említenem, és egyéb emlékekre kell majd hivatkoznom. Ezeket az emlékeket lehetetlen minden alkalommal bemutatni, bár törekedni fogok erre. De az anyag korlátozottan áll rendelkezésemre, és a fizikai lehetőségek sem adták, hogy mindent bemutassunk. Fel kell tételeznünk tehát bizonyos részletekbe menő ismereteket.

(Kevés óra, haszonnal, csak ösztönzést adni, első kísérlet.)

A következőkkel kell részletesen foglalkoznunk: 1. elemek, 2. az elemek fejlődéstörténete, 3. az a faktor, amely a fejlődést diktálja.

Hogy mit kell ehhez tekintetbe vennünk, azt leginkább egy katalóguscéduláról olvashatjuk le; például:

csésze (1) terrakottából (2–3), magas lábazat, fedőjén kentaurok csatája, fekete figurákkal (4)

(1) Mire használták? A legfontosabb a cél, ez az első, a leglényegesebb elem. Valamilyen gyakorlati használati célra gondolhatunk, a csésze az edények egy nemé.

(2) és (3): a terrakotta két dolgot foglal magában, nyersanyagot és technikát, miből és mivel? Kicsőleg ez a három elem látszik a legfontosabbnak, amelyeket mindig a (4) elé szoktunk helyezni. Egyszersmind ezek a leginkább materiális, a leginkább kézzelfogható elemek. A 60-as évek esztétikája erre építette fel a maga művészetelméletét: Gottfried Semper tanai a Stílus-

könyvben¹, empirikus esztétika. Szerinte minden műalkotás valamilyen használati célra, anyagra és technikára vezethető vissza. Lásuk, nem jászuk-e szerepet más elem is. Egyet-mást már a katalóguscédula is elárul, amely a részletes leírásban 1. részletformákat 2. síkdíszítéseket is megjelöl.

Minden műalkotás a maga egészében háromdimenziós, azaz megformált, de egyszersmind síkok zárják közre. A forma és a sík viszonyban áll egymással (a sík akár messze meg is haladhatja a formát pl., de test nélküli műalkotások, pusztá síkok nincsenek). Ezáltal tehetünk szert egy további elemre: a forma és a sík viszonyára, amely minden műalkotáson megjelenik. Semper esztétikája még ignorálhatónak vélte ezt. Az újabb esztétika figyelembe vette és erre építette fel plasztikus és festői különbségét.

De a „csésze” szóban még egy elem benne foglaltatik, amely azonban nem mutatkozik meg világosan, meghúzódik a használati cél vonatkozása mögött. Vegyünk egy másik cédulát.

Artemisz-szobor, bronzöntvény.

Szobor? Ez célmeghatározás? Nyilvánvalóan nem. Ezzel semmilyen gyakorlati használat nem köthető össze (ha pl. karitatúráról² lenne szó, ez állna elől: pl. Artemisz-formájú asztalláb). Tehát a szobor céltalan? Semmiképpen. Csak nem gyakorlati célt szolgál. Erre később részletesen kitérünk. Most maradjunk Artemisz nevénél. Egy antropomorf istennő szobra áll előttünk, azaz egy emberi alak ábrázolása. Amikor találkozunk a szoborral, nyomban szemünkbe ötlük, hogy mit ábrázol, a műalkotás motívuma. Ez egy további elem.

Mit mondhatunk ezzel kapcsolatban a csészéről? A motívum mozzanata itt elrejtőzik a szó mögött, amely a célt jelzi. Amikor a „csésze” szót halljuk, nyomban tudjuk, milyen módon van a motívum megformálva. De itt is van valamilyen természetalkotta motívum, akárcsak a szobor esetében. A szobornál e motívum a szerves természetből bontakozik ki, ezért megjelölhető. A csésze az anorganikus, krisztályszerű természetből nyerte el formáját és közelebbi leírásra van szüksége, amely egy későbbi helyen rendszerint nem is marad el. Ettől eltérő iparművészeti tárgy például egy Artemisz-formájú székláb; ebben az esetben egy, az organikus természetből vett előképről van szó, ezért nyomban hozzá is tesszük a tárgy megnevezéséhez. Az újabb esztétika a motívumból is igyekezett kiütemezett elvet csinálni: a naturalisztikus vagy idealisztikus ellentétében.

(1) cél: mire szolgál? Ezen általában túl szűken a gyakorlati használat célját szokták érteni, amely öt érzékünk szükségleteit hivatott kielégíteni.

(2) nyersanyag: miből készül?

(3) technika: mivel készül?

(4) motívum: mi az?

(5) forma és sík: milyen?

Mind az öt elemet megpróbáltuk már egy-egy új, átfogó, egységes művészettan alapjává tenni, fejlődéstörténetüket a képzőművészet fejlődéstörténetével azonosítva magyarázni.

¹ Riegl *itt Semper alapművére utal*: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder die praktische Ästhetik I–II., első kiadása Frankfurt am Main, 1860–63. (– a szerk.)

² Nálunk formájú támaszról. (– a szerk.)

Semper empirikus esztétikája. Ez közelít leginkább a materializmusához. Semper csak az iparművészet történetét alapozta erre. Miért? Vegyük „Artemisz szobrát”: hogyan vezethető le esetében a stílus a célból, a nyersanyagból és a technikából? Ahol valamiféle gyakorlati cél egyáltalán nem olvasható le világosan. Sőt már az építészettel kapcsolatban is nehézségekbe ütközünk. Sempernek ugyan szándékában állt az építészettel is foglalkozni, de erre nem került sor. Bizonyára nem véletlenül.

Vegyük egy harmadik cédlát: olajfestmény, táj, vörösréz táblán.

Itt sem látszik világosabban valamely gyakorlati cél, mint a szobor esetében – sőt nyersanyag és technika kényszerítő befolyása még kevésbé nyilvánvaló. Ezért történetelt, hogy bár a klasszikus kényszerítő befolyása még kevésbé nyilvánvaló. Ezért történetelt, hogy bár a klasszikus archeológusként és művészettörténészként ismert Semper téziseit kedvel alkalmazták az iparművészetre, a magas művészettel kapcsolatban, hogy e szokások kifejezéssel éljünk, sosem vélték alkalmazhatónak. De a magas művészet, azaz a szobrászat és festészet, sőt az építészeti elméletben is szerettek volna kapcsolódni hozzá. Itt két másik elemmel is számolnunk kell: 1.) a motívummal, 2.) a forma és a sík viszonyával. Említettem már, hogy mindkettőt kiütemített elvű emelték, de a fogalmak egymástól való elhatárolódását meghaladva nem sikerült őket egyesíteni. Miért? Mert ezekkel az elemekkel is az a helyzet, mint a korábbi, materialisztikusabbnak tekinthető hárommal, amelyeket Semper a fejlődés irányító mozzanataiként szeretett volna viszontlátni. Az öt elem egyike sem tekintendő önmagában irányítónak. Összességükben hordozói a fejlődésnek, de magát a fejlődést egy olyan további elv diktálja, amely kívül áll az öt elemen, pontosabban fölöttük. Mi a képzőművészet fejlődésének vezérelve? A képzőművészetnek még ez az öt eleme is túl sokféle; fölöttük léteznie kell egy magasabb egységnek, amelynek uralma alatt állnak. Mi ez a magasabb egység?

Miért hoz létre az ember műalkotásokat? Mi a műalkotások célja? Itt látszólag visszatérünk a cél mozzanathoz, amelyet már tárgyaltunk, és amely Semper empirikus esztétikájában oly jelentős szerepet játszik. Az a cél azonban, amelyre Semper gondolt, pusztán külsődleges. Vizsgáljuk meg, milyen külső célt szolgálhat egy műalkotás. Nincs műalkotás külső cél nélkül, de nincs külső célt szolgáló mű sem művészet híján. Amit az ember a kezével teremt, valamilyen módon magán viseli a művészet pecsétjét.

1.) Gyakorlati használati cél. Az öt érzékünk egyike által támasztott szükségletek kielégítése. Csésze, edény ivás céljára (az ízlelés kielégítése). Ez művészeti cél? Nem. Tehát a gyakorlati használati cél nem azonos a művészeti céllal. Magában foglalja az iparművészetet és az építészetet (amennyiben egy emlékről van szó – emlékműről, pl. obeliszkéről –, szobrászatra megy át).

2.) A díszítés mint cél. Az üresség, a horror vacui kitöltése, tetovál szigetlaktó. A tetoválásnak nincs használati célja, nem az öt érzék szükségleteit elégíti ki (a szemről itt nem beszélhetünk; a szem a közvetítés szerve, amely a benyomásokat a belső érzék felé közvetíti, manapság minden műalkotást a szemünk segítségével fogunk fel. A szem szükségletét például egy szemüveg elégíthetné ki.) Tehát a díszítés célja belső érzékünk szükségletének felel meg. Ezzel közelebb jutunk a művészet céljához is, amely nyilvánvalóan szintén az ember belső szükségletének felel meg. De a díszítés célja mégsem azonos a művészet céljával. Vannak műalkotások, amelyek célja semmiképpen sem az üresség kitöltése. Például Artemisz szobra műalkotás, amely azonban nem

egyszerűen azért jött létre, hogy kitöltjön egy üres sarkot a templomban; a csésze műalkotás, amely szintén nem csupán azt a célt szolgálja, hogy egy asztalt díszítsen. Mindkettőben van művészet; eredetileg mégsem gondolt velük kapcsolatban senki az üresség kitöltésére. A díszítést szolgáló műalkotásokat „dekoratívoknak” nevezzük: ezek átmenetet képeznek az iparművészet és az úgynevezett magasabb művészet között; például egy értékes szobor díszítés céljára is használható.

3.) A képzetalkotás célja. Artemisz szobra. Alkotója azért hozta létre, hogy a szobor nézőjében egy bizonyos képzet ébredjen, egy meghatározott isteni hatalom képzete, amelynek védelme alatt a néző biztonságban érezheti magát. Nyilvánvalóan ez a cél is az ember egy olyan belső szükségletének felel meg, ami nem az öt érzéké. Ezért különösen nagy a kísértés, hogy a művészi célt egyszerűen ezzel azonosítsuk. Azokat a műalkotásokat, amelyek célja a képzetalkotás, a „magasabb művészet” műveinek szokás nevezni, szemben az iparművészet és a díszítő művészet alkotásaival, amelyek egy része egybeesik az előbbi csoporttal (pl. a pisai Campo Santo freskói és a Parthenón frízei éppoly dekoratívok, amennyire a magasabb művészet példái). Valóban vannak olyan esetek, amikor ezek szinte egybeesnek: egy görög istenszobron, egy keresztény feszületen. De ez is csupán egybeesés, nincs szó a kétféle cél egymásban való feloldódásáról.

Tehát a műalkotás három külsődleges céljának feltárásával nem találunk meg a művészet tulajdonképpeni célját.

Az emberi művészetteremtés a természet teremtő munkájával kel versenyre.

Ezzel két dolgot állítunk. 1.) A művészeti alkotás függ a természettől, a szó legszélesebb értelmében, a bennünket körülvevő természettől és belső természetüktől, egyszerűen „a világtól”. Nem léphet ki e természettől és e világból, amelynek az ember integráló részét alkotja. Amikor műalkotást hoz létre, elháríthatatlanul kötődik a természeti mintaképekhez: legyen szó akár a szerves, akár a szervetlen természettől. Gondoljunk akár a legtorzabb képződményre: egyes alkotórészei önmagukban kivétel nélkül természetes miniatúra vezethetőek vissza. Emnyiben tehát igazunk van azoknak, akik azt állítják, hogy az emberi művészet sosem lehetett más, mint naturalisztikus.

2.) Ugyanakkor versenyről van szó a természet teremtő munkájával, tehát mindenekelőtt nem másodlagos alkotásról, a természet másolásáról van szó, nem a természeti jelenségek megtevesztő felidézésének vágyáról. Ha ilyesmire törekedne a művész, elhibázná a célját. Egyébként a természet megtevesztő utánzása szigorúan véve nem képzelhető el. Az organikus műveknek az ember sosem képes életet és mozgást kölcsönözni; de egy anorganikus dolog, egy kristály sem utánzóható: ha a külső forma ugyanaz lenne is, a belső szerkezet, a molekulák elhelyezkedése alapvetően különbözne.

A művészi teremtés tehát soha nem lehet a természet utánzása, és nem is akar az lenni, alkotása során mégis verseng vele; a természet valamilyen képzetét kívánja nyújtani. Az ember úgy teremti újra a természetet a művészetben, amilyennek látni szeretné, amilyenként a képzeletében tulajdonképpen él. (Hogy erre milyen törekvések voltak, később látni fogjuk. Most fontosabbak az elvi vonások.) Közvetlen világossággal fogjuk mindezt látni, ha figyelmünket az ókori görög művészetre irányítjuk; de, mint hamarosan kiderül, ugyanez érvényes a keresztény középkorra és az ok-okozatosság hitén alapuló újkorra is. Most értjük meg azt is, miért mondhatták

elődeink: az ember minden művészetteremtése mindig is idealisztikus volt. Hiszen ha az embernek művészetteremtése során mindig a természetet kellett is szem előtt tartania, ez nem jelenti azt, hogy bármikor észébe jutott volna e természetet, úgy, amint van, önmagáért újraalkotni. Innen ugyanis még egy lépést hátráléphetünk – ez az utolsó lépés, amelyet ebben az irányban eddigi emberi tudásunk lehetővé tesz – és megkérdezhetjük: miért érez kényszert az ember, hogy a természetet a művészet segítségével megjavítsa?

Ez a kényszer, amely azonos a művészi alkotásra irányuló ösztönrel, közvetlenül az emberiség boldogságra való törekvéséből fakad. Ugyanaz a törekvés ez, amelyből végső soron az egész emberi kultúra megmagyarázható.

Az ember szüntelenül vágyik a harmóniára. Úgy érzi, hogy a harmóniát a természet egymással és az emberrel örökké harcban álló dolgai és jelenségei folytonosan zavarják, fenyegetik. Ha a természet valóban olyan lenne, ahogyan az egyes ember érzékei számára megmutatkozik, akkor sosem juthatnánk el a harmóniához. Ezért műalkotásaiban az ember a természetnek olyan szemléletet teremt meg, amely megszabadítja a szüntelen káosztól, minthogy úgy gondolja, hogy a természet jobb, mint amilyennek látszik. Megpróbál rendet vinni a látszólagos káoszba, legyőzni a nyers véletlent, amelynek egyébként védtelenül lenne kitéve. Például a villám, amely a felhők közül csap le, bármikor leterítheti az embert, mint egy állatot, vagy egy fát; ez félelmet és bizonytalanságot ébreszt benne. Válaszul olyan szemléletet alakít ki, amelynek alapján biztonságban érzi magát a villámcsapással szemben. Ez a szemlélet különféle formákat vehet fel: a villámban a mennydörgő Jupiter vagy a keresztény isten hatalmát ismerheti fel, vagy az ok-okozati törvényét, amely ellen villámhárító folszereléssel védekezik. De mindig a mindenkori természetszemlélet kölcsönöz harmonikus nyugalmat az embereknek.

E nyugalmat adó természetszemléletet tehát képzeletben alkotja meg az ember. A képzetet az ember e világ minden dolgához fűződő viszonyát érinti, kivétel nélkül. Tehát nemcsak az emberen kívüli természethez fűződő kapcsolatát, hanem az önmagához fűződőt is, amit erkölcsi szemléletnek nevezünk. Mindezt együttvéve egy szóval világnézetnek mondhatjuk. Ahogyan a természet a maga legsajátabb lényegében, nem elszigetelt, kézzelfogható jelenségei által az ember képzeletében kirajzolódik, ugyanúgy e lényeg arra kényszeríti az embert, hogy a természetet szintén megragadhatóan láthatóvá tegye. Végső soron ez a művészi teremtés gyökere. Most már kiegészíthetjük korábbi meghatározásunkat: a művészetteremtés azért kel versenyre a természet teremtő munkájával, hogy egy harmonikus világnézet kifejezéséhez jusson.

Ebben ragadható meg a művészet tulajdonképpeni célja. Minden külső cél, amelyet megismertünk, csupán jó alkalom a művészet legfőbb célja számára, hogy hatását kifejtse. A művészetteremtés ösztöne, azaz az ember harmóniaigénye egyetlen ilyen alkalmat sem mulaszt el, hogy működésbe lépjen. Tehát minden külső célhoz tartozó mű többé-kevésbé műalkotás. De a külső cél és a művészet célja mégis szigorúan elválasztandó egymástól. A képzalkotás céljával akkor esik egybe a művészet célja, ha a képzetet közvetlenül a harmonikus világnézetre irányul. például a görög istenszobrok, a mennydörgő Jupiter vagy a feszület esetében. Innen tekintve világosan felismerhető Semper elméletének alaphibája, aki úgy vélte, hogy a művészi teremtés a gyakorlati használati céllal kezdődik. Semper szerint eredetileg csak iparművészet volt, ez

éberszette fel lassan az ember művészi érzékét. Holott a gyakorlati cél és a művészet célja a kezdet kezdetétől fogva két különböző dolog.

Végeire is még csak az sem bizonyos, hogy éppen a használati cél volt az első, amelyet a művészet célja igénybe vett. Talán a díszítés volt az, a tetoválás, sőt talán a képzalkotás célja. A legrégebbi monumentális művészet, az egyiptomi, legalábbis oly túlnyomóan a magas művészet képét mutatja, amelynek célja a képzalkotás, és használati célok olyannyira függetlek ettől (pl. a lóusz mint díszítőmotívum), hogy a képzalkotás célját szívesen tekintenénk korábbiak, eredetibbnek. Egy másik mozzanatra, amely a képzalkotás céljában látni az ember legősi külső művésztalkotó célját (fétis), más összefüggésben hamarosan kitérünk. Tehát a képzalkotás éppen olyan kulturális jelenség, mint bármely másik, és fejlődése végső soron attól a faktortól függ, amely minden emberi kultúrfejlődést áthat: a világnézettől, mint az emberiség boldogságigényének kifejeződésétől. E világnézet a különböző korokban és a különféle népeknél eltérő lehetett; de mindig ismernünk kell, ha legbelső lényege szerint kívánjuk feltárni az egyes népek és korok művészetét. Ha a képzalkotás nem egyéb, mint a természet képzele, akkor tudnunk kell, mennyiben tartották az adott helyen és időben javítandónak és javíthatónak a természetet, és miben keresték e tökéletesítést; ám a választ e kérdésre csupán a mindenkori világnézetben találhatjuk meg. Mielőtt a képzalkotásról alkotás egyes elemeire rátérünk tehát, először rövid áttekintést kell nyújtanunk az eddig lezajlott három nagy világnézeti rendszerről, különös tekintettel a képzalkotásra gyakorolt hatásukra. Ezután következhet az elemek fejlődésének vizsgálata, ahogy éppen a mindenkori világnézet ösztönzéseinek engedelmeskedve végbement. A tárgyalás során azonban az öt elem közül éppen azt a hármat nem vesszük majd figyelembe, amelyet Semper leginkább nagyra becsült, és főleg ahhoz a két másikhoz fogjuk tartani magunkat, amelyek kevésbé anyagi jellegűek: a motívumhoz, illetve a forma és a sík viszonyához. Közülük a motívum természete anyagibb. Vele szemben a forma és a sík viszonyának fejlődésében a maga teljességében tükröződik a képzalkotás fejlődése. Az öt elem közül viszonylag ez a legművészebb.

Érdekes lenne persze a többi elem is. Vajon bizonyos korokban miért inkább márványból, másokban miért inkább porfirból faragtak szobrot, megint mások miatt a bronzöntést részesítették előnyben? Bizonyos korokban miért a zománctechnika, másokban miért a befoglalt kövek számítottak kedveltnek? Ez könnyen megválaszolható, ha ismerjük a motívum, illetve a forma és a sík viszonyának történetét.

Schein Gábor fordítása