

V. A későrómai *Kunstwollen* fő jellemvonásai

A későrómai *Kunstwollen* még közös talajon áll az egész korábbi ókor *Kunstwollenjével* abban a tekintetben, hogy továbbra is az individuális *egyedi forma* tiszta megadására irányult ennek közvetlenül evidens, anyagi megjelenésén belül, míg az újabb kori művészet nem annyira az egyedi jelenségek éles elválasztását, mint a kollektív jelenségekhez fűződő kapcsolatukat vagy teljességgel a látszólagos individuumok önállótlanágának a demonstrálását tartotta szem előtt. Az az alapvető művészi eszköz, amelyet a későrómai művészet, megint csak az egész ókorral egybehangzón, a jelzett művészi cél elérésére igénybe vett, a *ritmus* volt. A ritmusnak, vagyis az egyforma jelenségek sorozatos ismétlésének a segítségével tárták közvetlen meggyőző erővel a néző elé a mindenkori részek egyetlen individuális, egységes egészhez való tartozását; ahol pedig több individuum került össze, ott megint csak a ritmus volt az, ami ebből egy magasabb egységet tudott alkotni. A ritmus viszont, amennyiben közvetlen evidenciával kell a néző felé tárulnia, szükségszerűen a *sík*hoz kötődik. Van ritmusa az egymás melletti és van az egymás fölötti elemeknek, de nincs az egymás mögöttieknek; az utóbbi esetben az egyedi formák és részek eltakarnák egymást, s ezzel megfosztanak a nézőt közvetlen, érzéki észlelésük lehetőségétől. Következésképpen az a művészet, amely ritmikus kompozícióban szándékozik egységeket bemutatni, arra kényszerül, hogy a síkban komponáljon, a termélységet pedig elkerülje. Miként tehát az egész antik művészet, a későrómai szintén a síkban megvalósuló ritmikus kompozíció segítségével törekedett az individuális egységformák ábrázolására.

A későrómai *Kunstwollen* ezzel szemben *különbözik* az ókori művészet régebbi periódusainak szándékától — és pedig annál élesebben, minél messzebbre távolodnak egymástól, annál kevésbé, minél közelebb kerülnek egymáshoz — abban, hogy immár nem elégedett meg azzal, hogy kétdimenziós zárttságában bemutatva akarta látni. Ezzel kényszerűen kapcsolódott össze az egyedi forma elválása az univerzális látósíktól (alaptól), valamint ennek a formának *elkülönítése* ettől az alapsíktól és más egyedi formáktól. Ám eközben nem csupán az egyedi forma szabadult fel, hanem az alapnak azok az egyes közbenső intervallumai is, amelyek azelőtt meg voltak kötve a közös alapsíkban (látósíkban); az egyedi forma teljes izolálásának eszerint egyszersmind az *intervallumok emancipációja*, az eddig semleges, formátlan alapnak a lezárt formapotencia művészi, azaz individuális egységgé emelése lett a következménye. Az erre szolgáló eszköz viszont, ahogy imént megállapítottuk, még mindig ritmus volt, amikből következik, hogy immár az intervallumokat is ritmikusán kellett megformálni.

Ha mármost a közök, akárcsak az egyedi formák, le voltak zárva háromdimenziósan a mélység irányában, akkor bizonyos mélységű szabad térfülkét hoztak létre; ha ez a mélység nem is volt soha oly tetemes, hogy kérdésessé tette volna a síkhoz kötött ritmus hatását, mindamellett elegendő volt arra, hogy többé-kevésbé

sötét árnyékokkal töltse ki az így keletkezett intervallumokat, amelyek a közbülső kiugró, világos egyedi formákkal együtt a fény és az árnyék, a fekete és a fehér színes ritmusát eredményezték. Ez a színritmus, amely kiváltképp a középrómai munkákat (Róma városi szarkofágokat), de még a IV. század ilyenmű alkotásait is jellemezte, s főleg az építészetben és az iparművészetben még soká mérvadó maradt, ezután valamelyest háttérbe szorult a tulajdonképpeni későrómai figurális reliefeken (ravennai szarkofágok), amelyek ismét egyfajta haptikus felfogáshoz való visszatérésre árulnak el hajlandóságot, hogy cserében annál korlátlanabb uralmat biztosítsanak a vonalritmusnak. Velük párhuzamosan viszont, még az előrehaladottabb későrómai korszakban is, még mindig találkozunk olyan figurális domborművekkel, amelyek a vonalritmus mellett későrómai módon a színritmus figyelembevételéről is tanúskodnak.

Az alapnak és az egyedi formának a nivellálása oly esetekben, amikor mégis nagyon hatásosan akartak valamely egyedi formát kiemelni, a *tömegkompozíció*-hoz vezetett: éppoly hallatlan jelenség az antik művészetben belül, mint ahogyan másfelől nyilvánvalóan az első lépcsőfokot alkotja a látszólagos egyedi formák kollektív jellegéről vallott modern felfogáshoz.

Az egyedi forma elkülönítése a ritmus megnyilatkozási módjára is befolyással volt olyképpen, hogy a ritmusnak most már nem tagolásra és váltakozásra kellett törekednie — ezek mindig összekapcsolóan hatnak —, hanem egyszerűsítésre és a tömörítés elérésére. Ha a klasszikus ritmus a kontrasztot jelentette (kontraposzt, háromszög-kompozíció), akkor a későrómai az *egyforma sorjázás* lesz (négyzet-kompozíció). Ám ha az egyedi formák feloldották az egymás közötti kapcsolatot, akkor objektív, más egyedi formákhoz fűződő pillanatnyi vonatkozásoktól lehetőleg mentes megjelenésük szerint ábrázolandók. Ez magyarázza a megjelenítés *objektivitására* irányuló tendenciát és ennek függvényeként a *típusos* jelleget, valamint a későrómai művészetnek az ilyen anti-individualista művészi alkotással mindig elválaszthatatlanul együtt járó *anonimitását*.

A későrómai művészt eme fő jellemvonásainak a megismeréséhez pusztán a művészet mind a négy nagy ágához tartozó emlékek tüzetes vizsgálatának az útján jutottunk el. Van ellenben egy ez ideig fel nem használt eszköz arra, hogy eredményeink helytálló voltát próbának vessük alá. Ez az eszköz a későrómaiak *Kunstwollenjének* és művészi alkotótevékenységének jellegét illető irodalmi megnyilatkozások felhasználása.

A kutatók figyelmét szeretném ezennel a művészettörténeti megismerés egy forrására felhívni, amellyel eddig ugyanolyan mértékben nem törődtek, mint ahogy viszont azok az irodalmi források, amelyek külsődleges helyi és időadatokat tartalmaznak, a legnagyobb megbecsülés és a legbuzgóbb tanulmányozás tárgyai voltak. Természetesen az a kor, amely a műalkotást nyersanyagból, technikai eljárásból és közvetlen külső célindokból létrejött, gépies terméknek szerette elképzelni, az íróknak koruk *Kunstwollenjéről* közölt megnyilatkozásaiban semmi mást nem láthatott, mint spekulatív képzelődéseket: hiszen a művészet materialistáinak a szemében nem létezik semmiféle tudatos *Kunstwollen*, s mindaz, amit erről a hajdani

210 időben valaha mondtak, a legjobb esetben csupán értéktelen öncsalás, ha ugyan nem célzatos szélhámosság lehetett. Ám aki egyszer eljutott arra a felismerésre, hogy az emberiség különböző korokban különböző módon *akarta* látószervével befogadni az érzéki jelenségeket körvonal és szín szerint a síkban vagy a térben, minden nehézség nélkül megbarátkozik majd azzal a gondolattal, hogy a művészettörténeti kutatás részéről teljes figyelmet érdemelnek gondolkodó és tájékozott emberek megnyilatkozásai arról, amit koruk műalkotásaitól megkívántak. Mert itt eszköz kínálkozik számunkra, hogy teljes bizonyosságra tegyünk szert azt illetően, vajon egy bizonyos periódus uralkodó művészi elképzeléséről a mi szubjektív szemléletünk alapján kialakított nézetek valóban egyúttal ama kor embereinek a nézetei voltak-e, más szavakkal: vajon abban az időben valóban ugyanazt várták-e a képzőművészettől, amit mi az emlékek vizsgálatának alapján az akkori elváráshoz illőnek képzelünk – nyilvánvalóan csak ez az egybehangzás jelentené a kutatásaink eredményeinek megerősítéséhez szükséges igazi és egyedül megbízható próbakövet.

Az az anyag, amely a III. századtól az V.-ig terjedő időből ily célokra rendelkezésünkre áll, fölöttébb tartalmas és gazdag, s a legrészletesebb bizonyításokat tenné lehetővé. Ami a kései pogányokat illeti, elsősorban alkalmasint az újplatonikusok jönnek számításba, s ezek közül megint csak mindenekelőtt Plotinosz. Nem sokkal kevesebb eredménnyel járna a keresztény írók átvizsgálása. Ezen a helyen – nem annyira a tárgynak akár csak felvázolása, még kevésbé kimerítése végett, mint inkább azért, hogy bizonyítékot szolgáltatassunk a művészettörténeti kutatás imént posztulált jövőbeni feladatának elvégezhetőségére – hadd álljon itt *Szent Ágoston* esztétikájának vázlata, a későrómai művészettel való kapcsolata szemszögéből.*

* Jól ismervén azt a szkepszist, amivel az effajta vizsgálódásokat eddig fogadták, úgy látom, helyénvaló eleve annak a hangsúlyozása, hogy Augustinus egyáltalán nem szorítkozik modern filozófáló esztéták szokása szerint általános, absztrakt tantételek megfogalmazására, hanem – ha nem is éppen túlságosan gyakran, mindazonáltal mégis eléggé sokszor – egyes műalkotásokról vagy a képzőművészeti tevékenység bizonyos részleteiről ejt szót. Ebből az a megnyugtató bizonyosság adódik számunkra, hogy Augustinus nagyon is tudatában volt annak, miként jutottak teljesen világos és határozott kifejezésre egy-egy műalkotásban az általa előadott általános tételek.

Fiatal éveiben, amikor még pogány volt, Augustinus, saját vallomása szerint, néhány könyvet írt *de pulchro et apto* (a szépről és a hasznosról). A cím illetően fogalmazásában felismerjük ama megkülönböztetést a művészi cél és a külsődleges cél (legyen ez akár használati cél, akár a bemutatás célja) között, amit a XIX. század második felének mechanisztikus szemléletmódja hatályon kívül helyezett, ma viszont, látván annak lehetetlenségét, hogy a műalkotás keltette teteszést mechanisztikusan magyarázzuk, lassanként újra érvényesnek fogadnak el. Augustinus említett fiatalkori munkája már az ő életében elveszett, ami bennünket sokkal fájdalmasabban érint, mint amennyire ő maga sajnálta: ez utóbbit azzal az indoklással, hogy munkájában a szépet nem annyira Istenben, mint inkább az érzékelhető jelenségekben – a képzőművészetben, táncban zenében, költészetben – kereste. Mint keresztény hat könyvet írt *de musica* (a zenéről), amelyben főleg metrikai dolgokat tárgyalt. A jóval fontosabb az a nagyszámú és mellékes megjegyzése a szépről és a szépművészetekről, amely műveiben elszórtan található. Összeállításukra kísérlet történt A. Berthaud-nak az 1841. évben Poitiers-ben megjelent írásában: *Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus e variis illius poeribus excerpta* (Szent Ágostonnak a szépről

Ágoston felfogása szerint a makulátlan szépség csupán Istennél létezik felől viszont nincs olyan dolog a teremtett természetben, amelyben ne volnának meg a szépnek a nyomai (vestigia): ez alól még a csúf dolgok sem kivételek.* A képzőművészetnek az a feladata, hogy a természeti dolgok utánzása (imitatio) során egyoldalúan fokozott mértékben juttassa kifejezésre a szépnek amaz említett nyomait.** Eszerint minden azon a kérdésen fordul meg, mit értett Augustinus a szépnek mindenütt megtalálható „nyomai”-n. Ezek, hogy rögtön kimondjuk, valamennyi antik művészi alkotó munka fő célpontjai: az egység (az egyedi forma elszigetelt felfogása) és a ritmus.

Az individuális formai zártság Ágostonnak is, mint összes ókori elődjének, éppúgy minden létezés előfeltétele, akárcsak a szépnek a középpontja és kifejezési formája a teremtett világ valamennyi dologánál.*** Ezt illetően az ókori keletiek és

és a pallérozott művészetekről szóló, különböző műveinek szemelvényeiből megszerkesztett tana). Habár az idevágó szövegrészek teljességét ebben a könyvben oly kevésbé sikerült elérni, hogy Ágostonnak még alapvetően fontos és fölöttébb jellegzetes megnyilatkozásai is hiányoznak belőle. Másfelől Berthaud sokszorosan és súlyosan félreértette Ágoston nézeteit, amit főként az a körülmény magyaráz, hogy a feldolgozó nem ismerte jól az egykorú művészi emlékek jellegét. Ennek ellenére én, aki ez ideig már csak az idő hiánya miatt is képtelen lettem volna Szt. Ágoston írásainak rendszeres átbúvárolására, az idézeteket tartalmazó részben haszonnal vettem igénybe tanulmányaim céljára a Berthaud-féle könyvet.

* Ágoston tehát az elsők közé tartozik, akik felismerték a szépnek és a rútnek a viszonylagosságát; hogy ennek révén miként került szembe a régebbi ókor felfogásával, majd kiderül a későbbiekben. A csúnyát mint olyant még teljesen az ókor szellemében definiálja, mivel azt alaktalannak (torzultnak), vagyis individuális egyedi formává nem lezárultnak nevezik.

** Azt a naturalisztikus és idealisztikus oldalt, amelyet minden műalkotás kivétel nélkül egyesít magában, nem lehetett valószínűbben deklarálni, mint ahogy ebben a meghatározásban történt. – Ezért ha egyes stílusmódok számára reklamáljuk a „naturalizmus”-t, az csak félreértésekhez vezethet. Az az óegyiptomi, aki szigorúan „objektív” megjelenésükben iparkodott ábrázolni a dolgokat, bizonyosan azt hitte, hogy oly „naturalisztikusan” jár el, amennyire egyáltalán lehetséges. A hellén még inkább „naturalisztikus”-nak érezhette magát, ha saját munkáit az óegyiptomiakkal hasonlította össze. S a Konstantin-portrék mestere, az arcképek szemének élénk kifejezésével nem érezhette-e nagyobb „naturalistá”-nak magát, mint mondjuk, a Periklész-portré mestere? Ámde mindhárman azt, amit mi manapság a legmodernebb értelemben „naturalizmus”-nak nevezünk, merő természetellenességnek érezték volna. Valamennyi művészeti stílus éppen a természet hű utánzására törekszik és semmi másra, de hát mindegyiknek megvan a maga saját felfogása a természetről, mivel ennek egészen határozott megjelenési formáját (haptikusan vagy optikailag, közelnézetből, normálnézetből vagy távolnézetből) fogja fel szemével. – Teljesen tudománytalan, ha (rendszerint feltétlenül így van) a „naturalizmus”-t a motívum minőségére nem „hogyan”-jával van dolga, s a „mi”-t készen szállítja a költészet és a vallás. Ezért az ikonográfia nem annyira a képzőművészeti szándéknak, mint a költői és vallási szándéknak a történetét tárja fel számunkra. Hogy a kettő között van valaminő kapcsolat, arra már az 124. oldalon felhívtuk a figyelmet, s nyomatékosan rámutattunk ama fontosságra, ami ennek az összefüggésnek mélyebb megismeréséből következik; de hogy haszonnal végezhesük el ezt az összekapcsolást, mindenekelőtt végül is éles elválasztásra van szükség. Az ikonográfia és a művészettörténet világos szétválasztásának műveletében látom a művészettörténeti kutatás minden további lépésének előfeltételét a közeljövőben.

*** ... omnis pulchritudinis forma unitas (minden szépség formáját az egység adja meg) ... (Epist. XVIII. Augustinus Coelestino. t. III. Col. 85.)

a korai görögök szemléletétől csupán a dualista felfogás választja el, amely szerint minden dologban az anyagi formai egységen kívül van egy lelki is, mégpedig magasabb rendű, mint az első: olyan felfogás ez, amely legrégebb kezdeteit tekintve egyébként köztudottan az alexandriai kor előtti görögökig nyúlik vissza.* Ebből Augustinus azt a következtetést vonja le, hogy a művész feladata semmi másból nem áll, mint az arra való törekvésből, hogy mindazt, ami alkalmas valamely természeti dolog individuális formai zártságának igazán szemmel láthatóvá tételére, ennek utánzásával erejéhez mérten kiemelje a műalkotásban. Sőt, ami számunkra még becsebb: Augustinus egy-egy esetben még odáig is eljut, hogy nyomtatékos szavakkal adja tudtunkra, mi jelenti neki az egységet mint a szépség kifejezési formáját a művészet meghatározott ágaiban. Példának okáért egy építésszel folytatott beszélgetésében, amikor egyetért vele abban, hogy építményeiben csakis egységre törekszik, s hogy ennek elérésére főként az épület egyes részeinek szimmetrikus és arányos összeillesztésével igyekszik az épület egészét megalkotni.** Ámde a szimmetria és az arányosság csupán megjelenési formája a képzőművészet egy magasabb, univerzális eszközének: a ritmusnak. Mert az az eszköz, amelynek segítségével az egység, vagyis a természeti dolgok individuális formai zártsága evidens kifejezésre jut a műalkotásban, Ágoston szerint is a ritmus (numerus)*** Jelentőségét Ágoston oly mértékben hangsúlyozza és előtérbe állítja, hogy ezt Berthaud Ágoston nézete szerint a szép tulajdonképpeni princípiumának, az egységet ellenben a ritmus kifejezési formájának akarta feltüntetni, holott a viszony nyilvánvalóan csak fordított lehet. A szépségnek a képzőművészeti alkotásokon található összes többi ismérve (a szimmetria és az arányosság már említett jegyeihez

* A fa pl. egységet alkot, lezárt, individuális formája révén (*De Ordine. lib. II. c. XVIII. t. I. col. 1017*), valamint nem kevésbé individuális anima vegetatívája révén, amelynek fejlődését és mozgását (növést) köszönheti. A modern ember szemében viszont a fa kollektív lény, mely ezernyi önálló organizmusból tevődik össze; tetteiben pedig hasonlóképpen nem egy ok hajtóerejének, hanem ezer ilyennek engedelmeskedik, amelyek ezerféle módon hatnak rá. Ha tehát az ókori művész az egységet minden egyes dolog lényege és szépsége gyanánt akarta létrehozni, a modern művész pontosan ugyanezt a célt tűzi ki, amikor a természeti dolgok kollektív jellegét igyekszik egyoldalúan fokozottan kifejezésre juttatni a műalkotásban.

** *De vera Religione* (Az igaz vallásról) c. XXX. Egy más beszélgetés ugyanerről a tárgyról egy artifexszel (művésszel) általánosságban uo. c. XXXII. col. 148. Jellemző mozzanatként megemlíthetjük, hogy a művész mindkét alkalommal Ágostonnak arra a kérdésére, miben rejlik hát az a szépség, amire ő (a művész) alkotásaiban törekszik, habozik a válasszal. Ágoston ezzel nyilvánvalóan arra akart utalni, hogy korának művészei általában zavarba jöttek ilyen kérdések hallatára. Ez tökéletesen érthető olyan korban, amikor a művészi tevékenység meghatározott, típusos pályákra terelődik; a modern szuperindividualizmus korában minden művész abban a hitben él, könyvet kell írnia saját *Kunstwollenjéről*, abból a jól megalapozott félelemből, hogy művészi elképzelését csupán alkotásaiból nem tudná megérteni a közönség.

*** Et (ratio) terram coelumque collustrans, sensus nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in dimensionibus numeros (És az értelem, megtekintvén az eget és a földet, semmi másban nem leli kedvét, mint a szépségben lévő alakokban, az alakokban lévő méreteken, a méreteken lévő numerusokban). (*De Ordine, lib. II. c. XV. col. 1014.*) A „figurae”-n (alakokon) az egyedi formák értendők, a „dimensiones”-en (méreteken) a síkban (magasságban és szélességben) hatók. A numerus (szám) és a ritmus azonosságáról: *De Ordine* (A rendről), lib. II. c. XIV. col. 1014, t. I.

harmadikként járul a rend) csupán a ritmus speciális kifejezési formája. Augustinus idevágó nyilatkozatai között sincs hiány meghatározott műalkotásokra vonatkozó egyes hivatkozásokban. Így például az a kívánsága, hogy egy épület ablakait vagy kivétel nélkül egyformán (az egyenlő sorjázás ritmusa), vagy pedig, ha nem egyformán, akkor olyképpen kell megalkotni, hogy a közepes nagyságú ablak éppen annyival legyen magasabb a kisebbiknél, mint amennyivel a közepeset a legnagyobb ablak fölülmúlja.* Mivel az ilyen felemelkedő sorhoz hallgatólagosan nyilván ugyanabban a síkban egy leereszkedőt szintén hozzá kell képzelünk, ezzel kifejeztük a kontrasztot a ritmusát, ahogyan például a nagy középrómai termek (Diocletianus termái, Maxentius-bazilika) ablakain látható a félkör alakú lunettákon ennek a szabálynak a megtartása.

Ennek a példának a kiválasztása még két megjegyzésre nyújt alkalmat. Először is feltűnő, hogy Augustinus a műalkotásokra vonatkozó konkrét példáit különös szeretettel kölcsönzi az építésztől; bár a figurális művészeteket (a szobrászatot és a festészetet) sem mellőzi egészen, ebből a szempontból mégis inkább elhanyagolja. Ágostonnak a figurális művészetekkel szembeni tartózkodása mélyebb jelentőségűvé válik, ha arra gondolunk, hogy a következő századok fejlődése általában nem kedvezett a figurális művészeteknek; a szemita Kelet tartósan szakított velük, a görög Kelet legalább egy századig az ikonoklazzmussal fenyegette őket; s még Nyugaton is a nagy, úttörő teljesítmények legalább a XII. századig nem a szobrászat vagy a festészet, hanem az építészet (és az iparművészet) terén születtek.

Másodszor szeretnék még nyomtatékosan rámutatni arra is, hogy hogyan tükröződik az építészeti formát áttörő (perforális) ablakok példaként választásában a késői ókorban végbement változás. Arisztotelész hasonló példa céljára valószínűleg oszlopokat vagy valami más pozitív-anyagszerű formai egységet választott volna; Augustinus viszont egy anyagtalan áttörést talál alkalmasnak. Ez átvezet bennünket ahhoz a kérdéshez, hogy milyen mértékben jutottak kifejezésre Ágoston esztétikájában kora képzőművészetének közös-antik jellemvonásai mellett a specifikusan későantik (közép- és későrómai) vonások is.

A különbség, ahogyan azt az emlékeken láttuk, az egység és a ritmus felfogásával kapcsolatos. Még uralkodik az egyedi forma megragadására irányuló közös-antik tendencia; de ezúttal az egyedi forma fokozottabb térbeli megjelenítésének következtében egyre világosabbá vált, hogy ez viszont kényszerűen feltételezi a térköz is: ebből következik a térköz, az alap, a tér önállósulása.** Ezután is éppúgy, mint korábban, a ritmus uralkodik síkbeli vonalkompozíciójával, de mivel most az egyes formákon kívül a köztes tereket is tekintetbe kell venni, a ritmus át-

* *De vera Religione. c. XXX. t. III. col. 146. és 147.*

** Ennek a folyamatnak a kezdete is jóval a Konstantin előtti időbe nyúlik vissza. Nagyon jellemző az antik felfogásra Cicero megjegyzése (*De oratore. Lib. III. c. 48.*) a ritmusról, „quem in cadentibus guttis quae intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus” (az egymástól időközök elválasztotta lehulló cseppekben észrevesszük, a sebes sodrású folyóvizekben nem). Vö. ezzel szemben a modern *Kunstwollen*, amely éppen a zubogó pataokban keresi kielégülését.

tevődik a nem kevésbé térbeli intervallumokra is. Ez világosan kijelöli a késői antik művészet helyét mind a klasszikus antikvitással, mind az újabb kori művészetel szemben: a tér emancipálódott (megkülönböztető módon az alapjában tér-ellenes klasszikus antikvitással szemben), de ritmikus intervallumokká alakult (szemben a végtelen térmélység alaktalanságát elvszerűen hangsúlyozó újabb kori művészettel).

Mármost az intervallumok emancipációja Ágoston etikájának és esztétikájának egyik sarkalatos alapelve, amely számtalan helyen* visszatér, s főleg a manicheusok ellen folytatott harcában a legnagyobb szolgálatokat tette neki. Ez az a pont, amelyben többek közt a csúf, az alaktalan létezésének a jogosultságát, sőt szükségességét is demonstrálta. A rossz csupán a jónak a privatioja (hiánya), a csúf csak a szépnek az intervalluma: éppoly szükséges, mint a szavak közti intervallumok a nyelvben, a hangok köztiek a zenében. A rosszat és a rútát közeletről szoktuk nézni, s ezért természetesen rossznak és rútának látjuk. De aki *távolnézetből* tekinti át az egészet, észreveszi, hogy a kettő csak együtt alkotja a tökéletes harmónia képét.**

A számos idevágó hely közül hadd emeljünk itt ki csupán egyet, amely Berthaud figyelmét elkerülte, a mi számunkra ellenben okvetlenül egészen különös jelentősége lehet, mert ama kevesek közül való, amelyekben Ágoston konkrét példát kölcsönzött a figurális művészetektől, ezúttal a festészetből: „Sicut *pictura cum colore nigro, loco suo posita*, ita universitas rerum, si quis possit intueri, etiam *cum peccatoribus pulchra est*, quamvis per se ipsos consideratos sua *deformitas turpet*” (Miként *a festmény a fekete színnel, ha a képen a maga helyén van*, úgy, ha valaki be tudja látni, a világmindenség is *szép a bűnben leledzőkkel együtt*, bár, ha ezeket önmagukban tekintjük, akkor torzultságával a rútának a benyomását kelti).***

A fekete szín a festett képen eszerint ugyanaz, amik a gonoszak az egész emberiségben. Szépek a tiszta anyagszerűségben, vagyis a világos színekben megjelenő egyedi formák: a fekete szín ezzel szemben az árnyékot, vagyis a megfoghatatlant, az anyagszerűtlent, az alaktalant, az üreset, a nem létezőt képviseli. Ám ha a feketét a képen a megfelelő helyre teszik, akkor távolnézetből tekintve a világosan festett, anyagszerű egyedi formákkal együtt szépnek hat. Mármost a megfelelő helyre illesztés funkcióját Ágoston tanítása szerint az ordo (rend) teljesíti, ami az előbb mondottak értelmében nem más, mint a ritmus kifejezési formája: ebből az következik, hogy Ágoston a festészetben is a feketének és a világosnak, az árnyéknak és a fénynek ritmikus elosztását tartotta művészi célnak. Ágoston tehát pontosan azt a *kolorisztikus* felfogást kívánja meg a festészettől, amiben, az emlékek elemzése révén, a későantik művészet meghatározó jellegzetességét ismertük fel.****

* Nagy számban idézi Berthaud: i. h. 44. skk.

** A fény és az árnyék szépségének vagy csúfságának relativitásáról vö. *De musica*. Lib. VI. c. XIII. t. I. col. 1183–1184. A kápráztató világosság és az áthatolhatatlan árnyék nekünk, embereknek, nem tetszik ugyan, de más élőlényekből éppily határozott tetszést vált ki.

*** *De civitate dei* (Isten országáról). Lib. XI. cap. 23. (Migne: *A latin egyházatyák patrológiája*. XLI, 336).

**** Most már értünk más analóg megnyilatkozásokat is, pl. *De civit. dei*, XI. 18.: *Contrarium*

Ha mármost a későantik (azaz a közép- és későrómai) művészet lényegét illető ismereteinket akár az egyes emlékek megfigyeléséből, akár pedig a ránk maradt írásos tanúbizonyságokból merítjük: alapvető előfeltétel marad ehhez mindig annak a belátása, hogy abban az időben általánosságban tekintve a *Kunstwollen*-nek csupán egy irányzata létezett, amely a művészeti alkotótevékenység mind a négy ágában egyformán uralkodott, minden tetszőleges gyakorlati célkitűzést és nyersanyagot a maga művészi céljának a szolgálatába állított, s autonóm módon mindig a kitűzött művészi célnak legjobban megfelelő technikai eljárást választotta. A kései antik művészet lényegéről ekként kialakított nézetünk helyességét illető meggyőződésünket azonban még jobban megszilárdíthatjuk, ha világos előttünk a tény, hogy az ókornak és kiváltképpen utolsó, záró szakaszának *Kunstwollenje* végső soron teljesen azonos volt az emberi akarat többi fő megnyilvánulási formájával ugyanebben az időszakban.

Az ember akarata mindenestül a világhoz fűződő viszonyának kielégítő megformálására (a szó legtagabb értelmében, az emberen belül és kívül) irányul. A képzőművészeti szándék az embernek a dolgok érzékeléssel felfogható megjelenésével kapcsolatos viszonyát szabályozza: ebben kifejeződik a mód, ahogyan az ember a dolgokat mindenkor formálva vagy színeztve akarja látni (ugyanúgy, mint a költői *Kunstwollenben* az a mód, ahogyan szemléletessé akarta tenni a dolgokat). Ám az ember nem csupán érzékeivel befogadó (passzív), hanem törekvő (aktív) lény is, aki ezért úgy akarja magyarázni a világot, ahogy az (a nép, hely és idő szerint változó) törekvéseihez legalkalmasabbnak és legkedvezőbbnek mutatkozik. Ennek az akarásnak a jellege abban rejlik, amit (megint csak a szó legtagabb értelmében) a mindenkori világnézetnek nevezünk: a vallás, a filozófia, a tudomány, az állam és a jog is, amikor is az említett kifejezési formák közül az egyik rendszerint erősebbnek szokott bizonyulni az összes többinél.

A között az akarat között, amely arra irányul, hogy a képzőművészet eszközeivel lehetőleg tetszetősen tárják az ember szeme elé a dolgokat, valamint ama másik között, hogy lehetőleg az ember kívánságának megfelelően értelmezzék őket,

oppositione saeculi pulchritudo componitur (az ellentétes dolgok szembenállásából jön létre a világ szépsége), vagy ha az ordo saeculorumot (a világban lévő dolgok rendjét) pulcherrimum carmen ex quibusdam quasi antithetisnek (úgyszólván bizonyos antitézisekből álló gyönyörű éneknek) nevezi. Vagy *Epistola, Nebridio Augustinus*. t. II. col. 65: Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium — a vonalritmus — cum quadam coloris suavitate — a világos és a sötét színezés ritmusa (Mi teszi a test szépségét? A részek összhangja a szín bizonyos kellemével). A távolnézet követelménye ebből a megállapításból következik: quod horremus in parte si cum toto consideramus, plurimum placet (amitől irtózunk, ha részként fogjuk fel, az, ha az egészszel együtt nézzük, fölöttébb kedvünkre van); ezt rögtön konkrétabban is megmagyarázza az építészetből vett példával: nec in aedificio iudicando unum tantum angulum considerare debemus (ha véleményt akarunk mondani egy épületről, szükséges, hogy ne csupán egyetlen szegletét vegyük szemügyre). — *De vera Religione*. c. XI.: Az utóbbi alkalmasint lehetséges lett volna a görög oszlopos épületnél, amelynél valamennyi oszlop önmagában zárt formát alkot, az ókeresztény bazilikánál viszont semmiképpen sem.

nyilvánvalóan benső kapcsolat uralkodik, amelyeket az ókor történetében lépésről lépésre követni is lehet. Ezt a viszonyt itt csupán legáltalánosabb fő vonalaiban jelezhetjük, ám ez is elegendő lehet ahhoz, hogy felismerjük benne az emberi művelődés egyetemes történetén belül a későrómai művészet jelentőségére vonatkozó megállapításaink alátámasztásának további alapját.

Az antik világszemlélet fejlődése három világosan megkülönböztethető periódusban ment végbe: ezek teljesen párhuzamosan haladnak az antik művészet 30 és köv. lapokon bemutatott három fejlődési periódusával. A közös ebben is a világnak haptikus (plasztikus), zárt egyedi formákból álló kompozíciójáról alkotott elképzelés volt. A legkorábbi periódusban az az elképzelés uralkodott, hogy az egyedi formák létét és életmegnyilvánulásait önkényesen rendelkező hatalmak határozzák meg: a világszemléletnek ehhez illőn vallásosnak kellett lennie, azaz az említett hatalmak személyes jóindulatának megnyerésére kellett irányulnia. Csak a második periódus, mely párhuzamosan halad a hellének klasszikus művészetével, törekedett (miközben a vallás lassanként a filozófiába és a tudományba torkollott) arra, hogy szükségszerű, törvényeken alapuló összefüggést létesítsen az egyes jelenségek között. Ám az így megfogalmazott összefüggésben azonnal felismerjük ugyanazt az összekapcsolásra irányuló tendenciát, amelyben a klasszikus ókor képzőművészete is igyekezett elrendezni az egyedi formákat.

Mivel tehát az ókori ember csupán zárt, egyedi formákat látott a világban, a köztük levő összefüggést csakis mechanikusnak (nyomásnak vagy lökésnek) képzelhette el – ebben teljesen egy véleményen vannak az ókor idealista és materialista (atomisztikus) rendszerei –, s ehhez rögtön az a további következmény járul, hogy ez a (mindig csak egy egyedtől a hozzá legközelebb állóhoz vezető) kapcsolódás csupán soros (láncolatos) lehetett: pontos megfelelője az egyedi formák ritmikus kompozíciójának az egykorú képzőművészetben. Amiként ennek az volt a feladata, hogy a jelenségek végtelen zűrzavarából kiragadja az egyedi formák egy bizonyos számát, s a síkhoz kapcsolódó felállítás révén új, világosan lezárt egységgé kapcsolja össze, az antik természettudománynak is az volt a dolga, hogy rendet teremtsen a jelenségek kusza gomolygásában, s az okság törvényeinek megfelelő egymásutánban összefüggő fonálra fűzve állítsa sorba az egyedi formákat.

Az ókor harmadik periódusában, amely kiváltképp igényt tarthat érdeklődésünkre, az egyes jelenségek közti mechanikus ok-okozati összefüggés megteremtését célzó (klasszikus) törekvés nemcsak ismét veszített értékéből, hanem végül még oly messzire is mentek, hogy külsőleg újból egymással szemben kölcsönösen elkülönítették az egyedi formákat. Ezzel azonban semmiképpen sem az volt a szándékuk, hogy visszatérjenek a primitív összefüggésnélküliséghez; ellenkezőleg, nem érezték már kielégítőnek, hogy valaminő merőben mechanikus kapcsolódás meghatározott módján kössék össze az egyedi formákat, s rögtön az összekötés egy más – mágikus – módjával helyettesítették, amely az egész kései pogány-ókeresztény világban, az újplatonizmusban, valamint a szinkretisztikus kultuszokban éppúgy kifejezésre jutott, mint az egyházi ókereszténység képzeteiben. E fo-

lyamat belső rokonsága az egyedi formának a látósíkon belüli elszigetelésével az egykorú képzőművészetben bizonyára nyilvánvaló; s ugyanúgy, ahogy amott történt, itt is fel kell tennünk a kérdést, vajon haladásnak vagy hanyatlásnak tekinthetendő-e az említett fordulat.

A válasz nem kevésbé analóg módon hangzik: a későantik világnézetben bekövetkezett változás az emberi szellem szükséges átmeneti fázisa volt, hogy a dolgok (szűkebb értelemben vett) tisztán mechanikus, sorban elgondolt, mintegy a síkba vetített összefüggésének elképzelésétől eljusson a mindenfelé kiterjedő kémiai, mintegy a teret minden irányban átszelő összefüggésnek a képzetéhez.* Aki ebben a későantik fordulatban hanyatlást akarna látni, abban a tévedésben leledzik, hogy ma előírhatná az emberi szellemnek azt az utat, amelyet választania kellett volna, hogy az antik természetfelfogástól eljusson a modernhez. A mágiához való későantik fordulás természetesen kerülő utat jelentett; ám ennek a kerülő útnak a szükségessége teljesen nyilvánvaló abban a pillanatban, mielőtt meggondoljuk, hogy mindenekelőtt nem egy meghatározott természettudományos elmélet kitárlásáról volt szó, hanem azzal az egyetemes ókori, évezredes régiségű felfogással való szakításról, hogy a világ mechanikusan zárt egyedi formákból van megkomponálva. Ennek elkerülhetetlen előfeltétele viszont nem pusztán a merőben mechanikus összefüggésbe vetett hit megrendülése volt, hanem a dolgoknak a mechanikusan kívül eső és mindazonáltal az egyedi formákból kiinduló – tehát mágikus – összefüggésbe vetett új, pozitív hitnek a megszületése. Csak amikor ez az új hit már meghozta elenyészhetetlen gyümölcseit, találhatott ismét kellő elismerésre a (nyugati embereknel teljesen soha feledésbe nem merült) mechanikus összefüggés (mind a képzőművészetben, mind a világnézetben), mert most egyszer s mindenkorra elhárult annak a veszélye, hogy megint visszaeshettek volna a változatlanul egyedi formákból összerakottnak képelt világ kizárólagosan mechanikus összefüggésének az elképzelésében. A minden teremtetett dolog mechanikán kívüli összefüggésének egzisztenciájáról alkotott elképzelése (a mechanikus összefüggés mellett) időközben éppoly kiiríthatatlanul gyökeret vert a nyugati emberiség lelkében, akárcsak (az anyagszerű egyedi forma helyett) a tömegkompozíciónak és (a síkban történő sorba állítás helyett) a termélységnek mint a képzőművészet

* Az alkímia, amely éppen annyira mágia volt, mint amennyire kémia, éppenséggel közvetlen összekötő láncszemet alkot valamennyi dolog későrómai felfogás szerint mágikus, modern felfogás szerint pedig kémiai összefüggése között. De az átfutó, nem a dolgok individualitásától függő erőkről (például az elektromosságról) vallott modern felfogás is, továbbá a sejt- és szövet-tan az egyedi formának tömegkompozícióvá való posztantik felbontásán, valamint egy dolog ezer és ezer más, részben igen távoli dolog általi, ugyanabban a pillanatban érvényesülő befolyásolásának lehetséges elképzelésén alapszik.

* Tervbe vett munkánk jellegének mondana ellene, ha az ókor képzőművészete és világnézete közötti párhuzamot az utóbbinak összes megnyilvánulási területén akarnánk végigkísérni. Csak egyvalamire hívhatjuk még fel a figyelmet, mivel e tekintetben számos érintkezési pont található, főleg a Szobrászat c. fejezet fejtegetései között. Különösen frappánsan nyilvánul meg e párhuzamosság egyfajta határozott dualizmus felbukkanásában a görög gondolkodásban és egyidejűleg a pszichikai mozzanatok megfigyelésével a görög figurális művészetben. A legmerevebben szemben áll ezzel az ókori keleti, valamint az archaikus-görög korszak a maga materialista monizmusával (a lélek kifinomult anyag) és az anyagi egyedi formák objektív ábrázolásával. Mármost az ókor zárószakaszában azt látjuk, mintha visszatérnének a primitív stádium elemei, a monizmus és a művészi objektivitás: valójában viszont ellentétes végletekről van szó. A monizmus immár spiritualista (a test eldurvult lélek), az objektivitás pedig a pszichikum megjelenítésére irányul (a szemnek mint a lélek tükrének egyoldalú kiemelése, az alakok egyenes szembefordulása a nézővel); ami pedig a testi jelenséget mint illeti, most a háromdimenziós megjelenítés objektivitására törekşenek, ami a termélység észlelésére a szellemi tudat fokozottabb igénybevételét követeli meg, a kétdimenziós megjelenítés helyett, amire az óegyiptomi objektivitás törekvése irányult, közös az első és harmadik stádiumban. Az ellenállhatatlan vágy az abszolút törvénynek elismert norma után és minden szubjektív elem lehető kizárása: ezért az első és harmadik stádium művészete objektív és anonim, s a legszorosabban kapcsolódik a kultuszhoz; az egyidejű világsszemlélet szigorúan vallásos, pontosabban szólva, kultikus. Csak a közbelső klasszikus fázisban találkozunk szubjektívizmussal és személyiséggel a képzőművészetben, filozófiával és tudománnyal (ezek mindig szubjektívek és személyesek) a világnézetben. — A jelzett fejlődési folyamattal, legalábbis első két fejezetével, a legszorosabb párhuzamot kínálja a képzőművészetek történetének megfigyelése Nagy Károlytól fogva: a középkorban a dolgok elkülönítését célzó törekvés (ezúttal a térben, az antik sík helyett), a (háromdimenziós) megjelenítésük objektív normájára irányuló szándék, valamint a kultusszal való legszorosabb kapcsolat (amely nem más, mint az egyes individuumok szubjektív vallási igényének egy objektív, általánosan kötelező, törvényes normának a keretei közé foglalása); az újabb korban ezzel szemben törekvés a dolgok egymással való összekapcsolására (a térben, akár a vonal segítségével, mint a XVI., akár a fény segítségével, mint a XVII. században, vagy individuális színvállalggal, mint a modern művészetben); törekvés szubjektív megjelenésük visszaadására és a kultusztól való elszakadásra, amelynek a helyét most a filozófia és a tudomány (mint azok a diszciplínák, amelyek a dolgok egymás közti természetes kapcsolatát hirdetik) foglalják el.

Függelék

Az itt következő bibliográfiai függelékkel megkísérlünk tájékoztatást adni az irodalomról, amelyben valaminő módon, a módszernek vagy az anyag feldolgozásának kritikájával állásfoglalásra került sor Riegl *Későrómai iparművészet* c. munkájával kapcsolatban. A lehetőleg rövidre fogott és tárgyilagos hangú referátum formáját választottuk, hogy kitűnjék belőle azoknak a problémáknak a fejlődése, amelyeket Riegl műve vetett fel.

Ehhez csatlakozik egy csupán felsorolásból álló bibliográfia, amelyben csak a legfontosabb munkák szerepelnek azok közül, amelyek – 1901, a *Későrómai iparművészet* első kiadásának esztendeje után – ugyanazt az anyagot tárgyalják. Itt következik kronológiai sorrendben a tárgyi kritériumok szerint több csoportra osztott munkák felsorolása.

Első helyen Dvořák Rieglről szóló nekrológját* említhetjük, amelyben Dvořák arra vállalkozott, hogy történetileg értékelje Riegl alkotótevékenységét. Tudományos fejlődésének vázlatos áttekintésében Dvořák kimutatta, miként vitte győzelemre Riegl a *Kunstwollen* fogalmának bevezetésével (és a hanyatlás elméleteinek következetes elutasításával) a művészettörténet történelmi-pszichológiai felfogását az abszolút esztétikával szemben.

A recenzió formájában megjelent bíráló ismertetések sorából csupán egyetlen érdemes kiemelni, Plehnét.** Ő látta meg első ízben jó előre teljes horderejükben azokat a döntő változásokat, amelyeket Riegl munkájának a jövőben szükségszerűen elő kellett idéznie mind a múlt, mind a jelen művészi teljesítményeinek megítélésében. Plehn leszögezte, hogy egy egységes *Kunstwollen* fogalmának bevezetése az úgynevezett alkalmazott és szabad művészet addig szokásos különválasztásának a felszámolását jelenti: egy mellékesnek tűnő díszítést és egy monumentális reliefet elvben immár ugyanazon *Kunstwollen* egyenértékű megnyilvánulásának kell tekintenünk. Még nagyobb fontosságú azonban – mivel jelentősége túlmutat a tudomány körén – a rieglit tett egy másik következménye. Teleologikus szemléleti módja minden alapjuktól megfosztotta a hanyatlás elméleteit, s a műalkotásoknak egyedül azt a fajta megítélését tartja megengedhetőnek, amely tekintettel van a korszak mindenkor *Kunstwollenjére*.

A *Kunstindustrie* kapcsán felvetődött problémák módszeres vizsgálatának a

* M. Dvořák: „Alois Riegl.” In: *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*. III. Folge, 4. Bd. 255–275. old. Bécs 1905. (Magyarul: *A művészet szemlélete*. Corvina, Budapest 1980. 333–348. old.)

** A. É. Plehn: „Neue Stylerklärung.” In: *Gegenwart*. LXII. 280–282. lk. A munka más recenziói: M. Dreger: „Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn.” In: *Kunst und Kunsthandwerk*. V. 84–94. old. R. Eisler: „Spätrömische Kunst.” In: *Österreichisch-ungarische Revue*. XXX. 168–182. old.; 233–247. old. J. Strzygowski: „Die spätrömische Kunstindustrie.” In: *Byzant. Zeitschrift*. 11. Bd. 1902. 263–266. old.