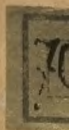
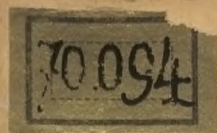


70094



8.509



A MAGYAR TÖRTÉNETÍRÁS ÚJ ÚTJAI

SZERKESZTETTE
HÓMAN BÁLINT



KÜLÖNLENYOMAT

KIADJA A
MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG
BUDAPEST
1931

S Z E R Z Ő K

DÉKÁNY ISTVÁN

ECKHART FERENC

GEREVICH TIBOR

HÓMAN BÁLINT

MÁLYUSZ ELEMÉR

NÉMETH GYULA

RÉVÉSZ IMRE

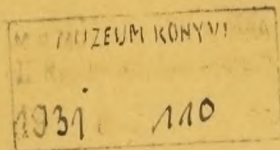
SZEKFŰ GYULA

SZENTPÉTERY IMRE

THIENEMANN TIVADAR

TOMPA FERENC

70094



M Ű V É S Z E T T Ö R T E N E T

IRTA

GEREVICH TIBOR

MŰVÉSZETRŐL azóta írnak, amióta irodalom van, sőt a rávonatkozó feljegyzések még régebbek. Az ókor bővelkedett ugyan művészeti írókban s a művészet elméletét filozófiai, esztétikai rendszerekbe foglalta, a művészettörténet mint tudományszak és tudatos irodalmi műfaj mégis a keresztény kor, a keresztény műveltség és irodalom fejleménye.

A művészettörténet Olaszországban született. Az első művészeti kritikus, akit méltán annak lehet nevezni, egy kiváló szobrász, az olasz reneszánsz egyik úttörője, Lorenzo Ghiberti. Feljegyzéseinek „Commentari” igénytelen címet adta. Nem akart tudatos irodalmi művet írni, adatait, alakjait nem költötte át, ép azért mint forrás megbízható. Kritikai megjegyzései találóak, rövidek, szabatosak, jellemzőek; ma is helytállanak és elismerést vívnak ki. Retorika nélküli tárgyilagosságukban, a kifejezés cicoma nélküli erejében szinte modernül hatnak. Adatait nem fűzi történeti és okozati egésszé. Még nem ír művészettörténetet. De már nem krónikás, mert értékelt.

Az első művészettörténész, nagy ősünk Giorgio Vasari, aki a XVI. század közepén kiadott „Életrajzeit” szerves történeti egésszé építi. Az olasz művészet történetét kezdettől a maga koráig történeti összefüggésében, kritikai állásfoglalással, kora legjobb irodalmi szintjén, kimagasló művészegyéniségek fejzeire bontva írja meg. Maga is művész, építész és festő, de sokkal tehetségesebb, vérbeli író. Mint művész, száraz és modoros,

nagy mesterek engedelmes epigonja; mint író friss, színes, eredeti s új irodalmi műfaj teremtésére képes. A történész tektonikai érzékével uralja, csoportosítja, építi fel, komponálja meg óriási méretű nyersanyagát, s rengeteg adathalmazában rendet teremt. Dacára annak, hogy tárgyról sokat, mindent tudott, amit kora ismert, adatai nem mindig megbízhatók, nemcsak forrásai különböző értéke folytán, hanem azért is, mert adatait nem ritkán tisztán írói szempontból formálja és színezi át. Korának, a reneszánsznak gyermeke volt a hősök, az egyéniség kultuszában, aminek bélyegét nemcsak művének címe és beosztása viselte, hanem esztétikai felfogása is, mely nem valamely filozófiai elméletben, sem mindig a művek belső megértésében gyökerezett, hanem inkább egyéni művészideáljainak mértékében. Esztétikai értékmérője s történeti felvetítésének csúcspontja Michelangelo, kinek a művészet gyakorlatában is nyomában járt, anélkül, hogy nyomába jutott volna. A művészet formaiságában őt állította mintául és mértékül, míg a színezésben Ticián mérőlécét alkalmazta. Az olasz művészet fejlődését, tökéletesedési folyamatát akként fogta fel, mint az ő ormaikra való feljutást. Bennük látta az olasz művészi szellem kiteljesedését, tökéletes megvalósulását, célba érését. A hősi egyéniség e kultusza, ha esztétikailag és történetileg primitív is volt, nem volt helytelen és indokolatlan, mert mértékrendszerének két óriási egysége kétségkívül a legmagasabb fokon testesítette meg az olasz művészi ideált, ha ennek gazdag komplexumát, sokféle törekvését, elágazását más nagy művészek — Ráfael és Lionardo, Correggio vagy Bramante — nem kevésbé tisztán és tökéletesen fejezték ki. Esztétikai álláspontja tehát egyoldalú, történetileg csonka volt, bár Michelangelo és Ticián mellett más nagyoknak is igazságot osztott. Két nagy elfogultsága volt s ezekben is jellegzetesen olasz maradt. Az egyik az olasz regionalizmusból fakadt, mely egyik országot sem tagolta annyira szét, legtöbbször a kul-

túra és a művészet hasznára, mint Itáliát. Szűkebb szülőföldjét, az ő kedves Toscanáját mindenen fölül szerette, művészeit a többi iskolák fölé emelte, kedvükért más iskolákat háttérbe szorított, amit más vidékek írói (Malvasia, XVII. sz.) korán észrevettek és szemére vetettek. A *campanilismo* mellett másik elfogultsága az, hogy esztétikai értékeket nem egyszer (Perugino, Sodoma) helyettesített be erkölcsi értékekkel, amiben ugyancsak az olasz gondolkodásra ismerünk, mely az esztétikumot az etikummal szorosan összekapcsolta, amely frigy később egyik pillére lett a legjelentékenyebb olasz filozófiai iskolának, a nápolyinak. Vasari az olasz művészettörténetnek ma is legfontosabb forrása, már óriási anyagismereténél s azon szerencséjénél fogva is, hogy az olasz művészet legnagyobbjainak kortársa és barátja volt. Nem avult és avulhat el, ma is minden műtörténésznek nélkülözhetlen munkatársa. Az újabb műtörténet, modern forráskritikával sok adatát helyesbítette, szempontjait túlszárnyalta, de nem egy esztétikai ítélete ma is helytáll, anyagismeretben nehéz utólélni, s annak közvetlen megszerzésében, a közvetlen szemlélet kívánalmában sok mai utódjának fölötte áll. Ha a művészettörténet tudományos fejlődését az ő munkájához mérjük, századokon át visszafejlődést kell látnunk, s akadnak ma is, kik ízlésben, tájékozottságban, helyes módszerben hozzá képest nagy esést jelentenek. Tekintélye sohasem csökkent, sőt volt idő, midőn az káros túlzásra vezetett, volt idő, midőn jobban hittek neki, mint maguknak az emlékeknek. Tudunk rá esetet, hogy kiváló festményeknek (F. Francia, ancona Felicini) hiteles dátumát átfestették, csak hogy a Vasari téves adatának eleget tegyenek.

A művészettörténetnek szerencséje volt, hogy Vasari alapította. Vasari az a ritka ős, akit minden új nemzedék kortársának érez. Nem kellett felfedezni, mert sohasem felejtették el. Mindig aktuális volt, ma is modernnek érezzük. S ha a mo-

dern művészettörténetről beszélünk, még mindig ő a kiindulási pont. A történet és a tapasztalati, leíró esztétika egyesítésével megtestesíti a mai művészettörténet ideálját, komoly követelményeit. A modern művészettörténeti szemlélet e két legfontosabb tényezője utána hosszú időre eltávolodott egymástól s csak a legújabb időkben talált újra egymásra. A kettéválás már a következő században, a barok korában megtörtént.

Bellori, ha a történeti szempontot nem is ejti el, de csökkenti és összekuszálja a történeti beállítást a normatív esztétikára, az előre felállított, *a priori* ideára alapítja. Jellemző már művének címe: „Idea, ovvero Dea della pittura e della scultura” (1672), mely tulajdonkép szintén művészek életrajzának gyűjteménye, mint Vasari munkája. Esztétikai mértékét azonban nem a művészi emlékekből, kora legkiválóbb művészeinek alkotásaiból vonta le, mint Vasari tette, hanem elvont, normatív elvből alakította. A tökéletes mű szerinte az, amely részleteiben a valóságot követi, egészében pedig eszményít. Tulajdonkép fából vaskarika. Egy dagályos esztéta hamis aforizmája. Vasaritól eltérően nem volt művész, hanem csak író, retorikai spekulatív elme, sok félresiklott, modern „szellemtörténész” őse. Nem csoda, hogy ítéletei igazságtalanok. Vasari rátaláló művészi megértéssel állította kora legkiválóbb művészeit a megillető piedesztálra. Bellori szemmértéke hamis volt, kora legnagyobb művészt, Berninit aláértékelté, művészi ideálja Maratta és Poussin.

Bellori esztétizáló irányával szemben az ugyancsak római Baglione Vasarit követi, művének címe is azonos Vasariéval: „Le Vite...” (1644). Festő volt ő is és kiváló kritikus. Rengeteg adattal, történeti módszerrel dolgozott a firenzei Baldinucci (megh. 1696), a toscanai nagyherceg „antikváriusa”, mai nyelven „múzeumőre”, az első műtörténész, akit a múzeumi aprómunka, a műtárgyakkal való közvetlen és mindennapi érintkezés nevelt. Történeti irányát elárulja főművének címe: „Notizie de' professori del disegno”.

Nem egyszerű adatközlő; tiszta, fejlett ízléssel bírt. Nem igazi barok író, stílje nyugodt és tárgyilagos, — igazi történész. Közel áll hozzá a bolognai Malvasia és Oretti s a velencei Ridolfi, helyi műtörténészek. Megszilárdítják és kiszélesítik a művészettörténet történeti módszerét. Baldinucci külön műben foglalkozott a rézmetszőkkel. Úgy ő, mint Malvasia figyelembe vették a festményekhez készült rajzokat. Malvasia naplókát (Francia, Guercino) kutatót fel s nem egyszer fontos okmányi adatokat szószerint közölt. Hasonló időben megszületnek az első művészeti lexikonok. Orlandi az „Abecedario pittorico”-ban (festészeti ábécé) művészek monogrammjainak hasonmását közli. Már korábban, a XVI. században, nagyobb számban a XVII. században, napvilágot látnak az első művészeti topográfiai, melyeket leginkább Guidáknak neveztek. Ugyanebben az időben születik meg Muratorival a történeti kritika, s úgy ennek, mint a módszerei tudatossággal kiépült művészettörténeti kritikának szellemi légkörét frissítette és telítette Vico filozófiája, mely az igazságot nem a benső eszmében, hanem a történeti alakulás velejében, értelmében látja. Vico hatása kétségkívül hozzájárult, hogy az olasz művészettörténelem nem Bellori „istennői ideáljának” lidércfényét követte, hanem Vasari, Baglione és Baldinucci történetkritikai útján haladt tovább.

Az olasz művészettörténeti irodalom a XVII. és XVIII. században s Lanzival a XIX. század elején oly magaslatra emelkedett, melyet újra csak a XX. században ért el, nem kis mértékben azért is, mert az elfelejtett barokkorbeli művészeti írókat újra felfedezték. Nagyrészüknél csak kora volt barok, de nem stílje, megfelelően annak a sokak előtt ma még idegenül hangzó ténynek, hogy a XVII. és XVIII. század szellemi és művészeti mozgalmainak csak egy része volt barok.

Téves az a felfogás, mintha a művészettörténet mint „tudomány” a XIX. század romantikus korszakában, jelesen Német-

országban (Kugler, Schnaase) született volna s hogy szellemi ágyát a német romantikus filozófia, különösen Schlegel vetette volna meg. Jámbor biedermeier-hiedelem egy biedermeier korról. A valóság az, hogy a műtörténet szülőföldjét délebben, Itáliában, születésének idejét két—három századdal korábban kell keresni. Kuglert és Schnaasét, sőt Grimmet ma már nem olvassák, mert nem szükséges őket olvasni; míg Vasari vagy Baldinucci nélkül nem lehet művészettörténettel komolyan foglalkozni. Amazokat a művészettörténet könyvespolcáról áttesszik az irodalom, a művészeti irodalom, a tudománytörténelem könyv-állványaira, a XVI—XVII. századi olasz műtörténetírók pedig az antikváriusoktól a tudományos kutatás munkaasztalaira kerülnek. Balhiedelem, mintha a művészettörténet fiatal tudomány volna. A szellemi tudományok közt kétségkívül nem tartozik a legfiatalabbak közé, de alig is van köztük olyan, mely a legújabb időkben oly gyökeres módszери változásokon ment volna keresztül.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET legújabb módszери fejlődése nem egy esetben visszatérés a multba, vagy újraelindulás a multból, több, nem is régmult közbeeső állomás kihagyásával vagy megkerülésével. Előlről kezdett új út az elhagyott tévút helyett. Így jutott vissza Vasarihoz és a XVII. század művészettörténeti irodalmához, nemcsak mint hiteles tanukhoz, forrásokhoz, hanem mint kalauzokhoz. Vico sírját keresi fel a Hegelé helyett.

A legújabb műtörténet az egész vonalon revideálja a XIX. századnak sokszor kétes örökségét. Újra felveti s újra fogalmazza célkitűzéseit, kutatási, anyaggyűjtési és feldolgozási módszerét. Tisztázza alapfogalmait, rendszerezi az egész tudományszak ismeretelméletét. Új fogalmat alkot tárgyi alapjáról, magáról a művészetről. Újra elemzi a művészet történeti és esztétikai megnyilatkozásait, jelentését és jelentőségét. Szabályozza viszonyát

segédtudományaihoz és a többi tudományokhoz. Újra írja nomenklatúráját, azaz közmegállapodású szakkifejezéseit. Letaszítja trónjáról a régi retorikát s írói stílusát, új felfogásához mértén s új korhoz méltón átalakítja. Ebben a nagy és szövevényes, rendszerező és átértékelő munkában a legjobb erők vesznek részt. Alig van műtörténész — beleértve nemcsak a szintetizáló, összefoglaló, elméleti hajlamú elméletet, hanem a részletkutatókat is —, aki a művészettörténet e vajudó korszakában módszerei kérdésekben állást ne foglalna s valamely elméleti kérdés tisztázásához hozzá ne járulna.

A módszertani krízis oka nem a háború, de még határhőve sem. A világháborúnak lehettek, vannak óriási politikai, gazdasági, társadalmi következményei, az emberiség magasabb szellemi és tudományos életét azonban nem zökkentette ki medréből, ezek a folyamatok messzibbről erednek és mélyebben járnak. A művészettörténet orientációját sem befolyásolta, sőt bizonyára nincs még egy oly tudományszak, melynek a háború alatt és közvetlenül utána felnőtt nemzedékét annyi gátlás érte volna, a közvetlen kutatási lehetőségek elzárása vagy megnehezédése folytán.

A művészettörténet új, aktuális problémái régebben érlelődnek. A fő módszerei kérdésnek, a történeti szemlélet és az esztétikai megítélés kölcsönös viszonyának magvát már a XVI. és XVII. századi műtörténeti írók műveiben megtaláljuk. A történeti irány a következő 100—150 évben felülkerekedett, s csak a német filozófia hatása iktatta be a XIX. század első felében, Bellorinak sokáig meglehetősen elszigetelten maradt kísérlete után a történeti értékelés helyébe a normatív esztétika hamis mértékét, mely a tényekkel nem számolva, deduktív okoskodással nyerte nemcsak az egyes műalkotások megítélésének érték-mérőjét, hanem állapított meg helyt nem álló történeti kapcsolatokat és törvényszerűségeket. Ez az irány káros volt s hosszú

időre kompromittálta a művészettörténetben az esztétikát. Nem csoda, ha Thausing, Dürer első nagy biográfusa, már félszázad előtt oly művészettörténetet vallott ideáljául, melyben ez a jelző, „szép”, elő sem fordul. A művészettörténet hosszú ideig azért irtózott az esztétikától, mert a *normatív* esztétikától irtózott. Az esztétikának a priori kategóriáival s ennek közhasznú, csillogó nomenklatúrájával, a történeti igazság, sőt a jóízlés határain túlmenve, különösen a népszerűsítő írók éltek vissza. Ebből az esztétikai ingoványból nőttek ki a dilettáns műtörténészek papír-szóvirágai, puffogó, üres jelzői és jelzőhalmazatai, melyek mind az elvont „szép”-nek verklin elnyűtt változatai: szép, gyönyörű, ragyogó, tüneményes; vagy: nagyszerű, nagyszabású, megkapó, hangulatos, döbbenetes, viharzó és örvénylő... Ennek az iránynak népszerűsítő írói nevelték félre az új demokratikus korok szörnyű tömegízlését, rontották el az egyszerű emberek, mondjuk a nép egészséges ösztönízlését, hozták divatba az ő jelzőikhez és kritikájukhoz méltó modoros művészepigonokat, ástak mind mélyebb sáncot az igazi művészet és a közízlés közé, amelynek kitöltésén ma a legjobb kritikusok fáradoznak s amelyben a modern művészet válságának egyik okát látjuk. Az ízlés nemcsak kulturális fejlemény, hanem ösztönös jelenség, a történetileg és etnikailag primitív ember veleszületett istenadománya. Ezt bizonyítják az őskori edényeknek vagy más művészileg formált használati tárgyaknak, őskori ékszereknek sokszor meglepő művészi formái, a népművészetnek, a mai primitív népek vagy emberek művészetének remekei, melyek fejlettebb kultúrában, az industrializált városi kultúrában elromlanak. A művészet s általában az ízlés szociológiai vizsgálata arra az eredményre vezet, hogy a hamisan alkalmazott vagy rosszul adagolt kultúra a népre, az egyszerű emberre káros lehet. Bizonyos művészeti formák csak a nekik megfelelő társadalmi és kulturális atmoszférában élnek meg. Mély igazság rejlett Goncourt tréfás meghatározásában a

szépről: szép az, ami a szakácsnémnak nem tetszik, csúnya, ami tetszik neki.

A tudományos művészettörténet már a mult század utolsó évtizedeiben felszabadult a normatív esztétika gyámsága alól. Hegel és Kant filozófiájának hatását más szellemi áramlatok váltották fel, melyek részben párhuzamosan hatottak. Ilyenek a pozitívizmus, a determinizmus, a historizmus és az evolucionizmus, mely már az óriási léptekkel előretörő természettudományi kutatás módszereinek érvényesülését jelentette. Ezekről az áramlatokról a modern művészettörténet már jórészt elszakadt; ami értékest azonban hátrahagytak, az szilárd része ma is a tudománynak. Egyoldalúan egyiknek a hatása sem lehetett tartós. A pozitívizmus az esztétikai spekuláció helyett a tények megbecsülésére, az apró adatnak sokszor nagy fontosságára, a művészi alkotás nyersanyagának és technikájának figyelembevételére tanította a művészettörténelmet. A determinizmus, látóköreit szélesítette ki, s a művészi alkotásokon kívül álló, de velük kapcsolatba hozható tényezők: kor, faj, környezet stb. vizsgálatát is feladatai körébe vonta. Taine, Carrière, Gobineau a főképviselői és elméleti kidolgozói ennek az iránynak, melynek sokat köszönhet a művészettörténet, de amely túlzásai folytán nem lett oly hosszúéletű, amint teoretikusai remélték. Módszerüket a művészettörténet tartósan nem tehette magáévá, mert a művészet történetének önállóságát veszélyeztette, kultúrtörténetté szélesítette, helyesebben mondva ebbe beleolvasztotta. Másik még nagyobb fogyatékosága volt, hogy a műalkotástól elszakította a művészt, a művészi egyéniséget s azt a külső hatások választóvizében alkotóelemeire oldotta fel. A művész kezük alatt eltűnt, anélkül, hogy ezzel a műalkotás megértése nyert volna. De maga a műalkotás is, mint önmagáért való létezés megszűnt, s nem-művészi tényezők hordozójává, megtestesítőjévé lett. A művészet fizikai és szellemi, földrajzi, éghajlati, műveltségi, kor-

szaki, környezeti és faji vélt összetevőinek elemeire hullott szét. Ez az elmélet, sok részleges igazsága és haszna mellett, még a kisebbrangú művészek magyarázására sem volt kielégítő, annál kevésbé fejthette meg a nagy művészegyeniségek, a művészszenik rejtélyét. A komplex determinizmus később nem egy írónál a kollektív kor főtenyezőjére egyszerűsödött, s a vita még ma sem dőlt el, vajjon a kor határozza-e meg és hozza létre a szenit, a nagy kezdeményezőt, újítót, vagy fordítva, a szeni cselekvő hatása alakítja-e át a kort, kezd új korszakot? A vita, a tételnek ily merev felállítása mellett, meddő marad, mert a hatás kölcsönös. A szeni tulajdonságaihoz tartozik, hogy érzi és éli korát, sőt merész újításaival megéri és előkészíti az eljövendő kort; viszont a kor érzi őt, szuggesztív hatása alatt forr és alakul, vele számolnia kell, akár hódol neki vagy harcol ellene, megéri vagy meg nem érti. Naív hiedelem, mintha bármily óriásira méretezett szeni — nemcsak a művészetben, de az emberi tevékenység bármely mezején — egymaga hozna új kort. Ép a hősök e romantikus kultuszának volt némikép reakciója a művészeti determinizmus.

Egyes koroknak egy-egy népszerű művésznagyság alakjára való sűrítése a romantikus kor kezdő műtörténészeinek módszere volt. Schnaase Fra Angelicoban látta a reneszánsz megtestesítőjét. Abban az időben a művészettörténet anyaggyűjtése és rostálása még a kezdet-kezdetén állott, egyes koroknak és stílusoknak sokrétű irányait nem ismerték eléggé, sok iskola története teljes homályban lappangott. A művészet „hőseinek” rajongó kultuszát a modern tudományos műtörténet a népszerűsítő írónak és a mindkét nembeli turista-esztétáknak engedte át, hogy regényes életrajzaikban — a „vie romancie” divatos irodalmi műfajának ez olcsó műtörténeti változatában — kedvük szerint gyűjtsák a lelkesedésnek lendületes retorikában fölcsapó bengáli tűzét. A dilettáns korsűrítők szemében a trecento ma is egyenlő

Giottóval, a quattrocento Fra Angelicóval és Botticellivel, a cinquecento, az „aranykorszak” Michelangelóval és Ráfaellel, a barok Berninivel és a Carracciakkal. A művészszénik szuggesztíójától elkápráztatva, egész korokat és stílusokat egy-egy ki-magasló mester személyes hatásából vezettek le, olyan irodalmi beállításban, melyet a mai műtörténész-nemzedék dajkamesének érez. Az egyébként kitűnő Schmarsow, aki a művészettörténet ismeretelméleti tisztázásában nagy érdemeket szerzett, mintegy három évtizede, oly korban, midőn a barok-kutatás még alig indult meg, Michelangelot egyenesen „a barok atyjának” nevezte.

A mai felfogás szerint a korstílus nem egy-egy művész-nagyság személyes tette, hanem sok egyéni kezdeményezés, tech-nikai újítás, formai próbálkozás eredménye. Előkészítésében és kialakításában kisebb tehetségeknek nem ritkán — mint például a reneszánsz festészetében — nagyobb szerep jut, mint a nagyoknak, akik gyakran nem egyebek, mint az új stílus leg-tökéletesebb kiteljesítői, legnagyobb hatású képviselői. A quattro-cento stíljének, új látásának és technikájának, új problémáinak kidolgozásában nagyobb az érdeme Paolo Uccellónak vagy Andrea del Castagnónak, mint Botticellinek.

Amint nem egy művésszel, úgy nem egy dátum évadján indul meg vagy zárul le egy korszak. Lassan születik és nehezen hal meg. Az új stílus csírái, mint zavaró melléktünet, nyugtala-nító újítások, melyekből még nem tudni, mi lesz, már az előző kor végén feltűnnek, s fokozatosan fejlődnek át a következő, új, „modern” korba. Emlékezeti konvenció, ha azt mondják, hogy a gotikus építészet 1144-ben született, abban az évben, melyben az első tiszta gotikus építkezés, a saint denisi apátsági templom szentélye elkészült. Kétségtelen, hogy az építészet történetének egyik legnevezetesebb, pirosbetűs dátuma ez, de történetileg nem egyéb, mint egy ünnepi megemlékezés, mint egy kronológiai tájékozási pont, mert ma már tudjuk, hogy a gotika nem egy-

szerre lett, hanem fokozatosan, lassú átmenetben, tökéletlen előkészítő típusokon keresztül alakult ki, kimutathatóan s mégis szinte észrevétlenül a megelőző, román építészetből, sőt van olyan felfogás, mely szerint az egész román építészet csak előzménye, előfoka a középkori építészet legcsodálatosabb megvalósulásának, a románból tökéletes rendszerré fejlődött gotikának. A saint denisi apátság dátuma nem abszolút korhatár, mert a román építészetből szükségkép a gotikának kellett létrejönnie s ez a folyamat nem egyetlen emlék deus ex machinája volt, hanem több század ígéretének beváltása.

Konvenciók megállapodásoknak tekintjük ma a művészeti korszakok megjelölését, akár évszázaddal, akár jellemző, de nem mindig találó névvel történjék. A román stílus elnevezése a XIX. század első felében keletkezett, így nevezték, mert a római építészetből vélték származtatni s az elnevezést megtartották azok is, akik elődjét — mint Strzygowski — nem a római, akár ókeresztény római, hanem az ókeresztény keleti építészetben látják. Mindenki tudja azt is, hogy a gótikus építészetnek semmi köze a gótokhoz, a stíluselnevezés megváltoztatására mégse gondol senki. Az olasz művészet korszakait, különösen az olasz írók újabban inkább egyszerűen az évszázaddal jelölik, mint a divatjukat multa s jórészt értelmüket vesztett stílusmegjelölésekkel. Szívesebben mondanak quattrocentót és cinquecentót, mint rinascimentót, nemcsak azért, mert ez utóbbi megjelölésnek értelme meglehetősen zavaros, hanem azért is, mert a rinascitát, az olasz művészet újjáébredését már az előző században, a trecentóban, a XIV. században keresik s kisebbnek látják ma a távolságot a XIV. és a XV. század, mint a XIV. és a XIII. között.

Elavult a „reneszánsz” keletkezésének az a burckhardti magyarázata, mely Amerika és a klasszikus ókor — az ó és az újvilág — felfedezését, a természettudományok fellendülését, a skolasztika kimúlását, a kereszt fölött a pogány Hellas és Róma ural-

mát, a humanista-kultúrát, az egyéniség felszabadítását, az új embertípust, az *uomo universale*-t sorolja az új korszakot alkotó tényezők közé. Régi, rozsdás lomtári szerelvények. A kopott klisé helyett új röntgenfelvételt készítettek az olasz művészet és műveltség e nagy korszakának igazi lényegéről és keletkezéséről. Az olasz szellem nagy megújítójának, a reneszánsz előfutárának, a reneszánsz művészetében megvalósult új természet-szemlélet inspirálójának ma Assisi Szent Ferencet tartják, nem Kolumbust és nem a humanistáknak nevezett hízelgő bérirókat. Az antik kultúrát és művészetet nem a reneszánsz fedezte fel, Olaszország számára nem is kellett felfedezni, mert állandóan hatott s a keresztény művészet bölcsőjét a római katakombákban és a konstantini kor bazilikáiban az ókori klasszikus művészet ringatta. Ma már nem hangzik paradoxonnak, hogy a festészetben és a szobrászatban ép az antik művészet megújhodásáról elnevezett reneszánsz volt az a korszak, melyet legkevésbé érintett az ókori művészet. Biztos, hogy az ókeresztény művészet Teodorik ravennai és II. Frigyes délitáliai udvari kultúrája és művészete, Nicolò Pisano plasztikája, a firenzei román architektúra erősebben érezte az antik hatást, mint az ú. n. reneszánsz, melyet csak építészetének, Leon Battista Alberti-től megindított egyik iránya fűz genetikusan az ókori művészet-hez. Az antik örökség patinás aranyszála hol élénkebben, hol halványabban végighúzódik az olasz művészet egész gazdag szövésű díszkárpítján. Az antik művészet hatása a reneszánszt követő stíluskorszakokban is olykor erősebben ütközik ki, mint magában a reneszánszban. Bernini, vagy a barokk építészet kezdeményezője, Vignola, többet köszönhet az ókori római építészetnek, mint Brunelleschi, vagy Michelozzo, Guido Reni formaérzéke, közelebb áll az antikhoz, egyes ideálfejei inkább tanuskodnak antik minták megfigyeléséről, mint Botticelli érzékeny alakjai. A miniatura-festészet beható kutatása annak felismerésére veze-

tett, hogy a XV. századi művészet verista szemléletének közvetlen előkészítésében, kivált északon, franco-flamand területen, igen fontos szerep jutott a miniatúrának. A XV. század új stílusa északon inkább a miniatúrából és a kései gotikus szobrászat naturalista csiráiból, Itáliában a monumentális festészet és szobrászat helyi előzményeiből fakadt, bár Lombardiában és kivált Veronában, továbbá Bolognában a miniatúra is kivette részét az előkészítés munkájából, s a két nagy régió, az északi és a déli, kölcsönösen is segítette egymást az új korstílus kivívásában. Courajod, a művészettörténet új genetikus problémáinak egyik legélesebb szemű és legmerészebb felvetője, túlzásba ment, amidőn a reneszánsz korai szakaszának főérdemét az északi művészeti zóna számára igényelte, s nem hatolt az olasz művészi alakulás mélyére, midőn a fejlődés súlypontját a következő században Olaszországba helyezvén, az olasz cinquecento főjellemvonását a klasszikus hagyományokhoz való megtérésben látta. A reneszánsz két nagy százada közül a korábbi „renaissance franco-flamande”-nak, a későbbit, a XVI. századot, „renaissance classique”-nak nevezte, s ha ez a szellemes formulája némely fontos vonatkozásában fedi is a tényeket, egészében, elvi megfogalmazásában, túlzott és hamis, mert a párhuzamos egymásmelletiséget egymásutánra változtatja. Ha az európai művészetet, útjának e fontos állomásán, egy nagy, átfogó szemszögből tekintjük is, az egyetemes korstílus közösségén belül más az olasz és más a flamand vagy franco-flamand XV—XVI. századi művészet fejlődésének útja.

A reneszánsz új értékelése nem mai keletű. A Thode, Bouchot, Champeaux, Courajod új rávilágításaival több évtizedre nyúlik vissza, s nyert ma már általánosan elfogadott szilárdabb formát Colasanti, Toesca, Schlosser és Dvorák kutatásaival.

A barok kor és művészet revíziója is nagyjában lezártnak tekinthető. Hosszú ideig lebecsülték, túlzónak, ízléstelennek

mondták. A reneszánsz fénypontja utáni hanyatlást láttak benne, mert ahhoz mérték s nem önmagából igyekeztek magyarázni és megérteni. A reneszánsz szomorú agóniájának, a XVII. század katasztrófájának tartották s nem fedezték fel benne az önálló stílusalkotást. Az első szót mellette, még 1847-ben Lord Lindsay emelte, de ez a pusztában elhangzott szó maradt. Elnémította Ruskin tekintélye, aki akkor még a reneszánsz rajongója, az angol prerafaelista festők vértelen esztétikájának szószólója volt s csak később „fedezte fel” a keresztény középkort, melynek egyik első modern propagandistája lett.

A barok rehabilitálását soká késleltette a reneszánsznak, minden tévedése és hamis konstrukciója dacára, máig legnagyobb historiografusa, Burckhardt, aki csak Rubensről írt posthumus művének előszavában szolgáltatott e stílusnak elégtételt, bevallva, hogy ezt korábban kiadói miatt nem tehette. A művészettörténet történetének legmelankolikusabb lapja ez. A mult századnak kétségkívül legkiválóbb német műtörténésze, a német tudomány egyik legokosabb és legműveltebb koponyája, egy fontos tudományos problémában, életében nem változtathatta meg véleményét, nem ismerhette el nyíltan a barokot, mert kiadója nem engedte, hogy a reneszánszra beállított Burckhardt a barokért lelkesedjék s a könyvkereskedői piacon ártson nagy reneszánsz-művének. Megható, megrázó Burckhardt önéletrajzának ez a passzusa. A „Kultur der Renaissance” kiadója mégsem állhatta útját a barok elismertetésének. Először a teoretikusok, mint Schmarsow és Wölfflin a barok művészet fogalmi és stílustartalmát boncolták, kormeghatározását kísérelték meg, anélkül, hogy megnyugtató eredményhez jutottak volna, amihez kevés emlékművel rendelkeztek, hiszen az anyag módszeresen összegyűjtve még nem volt. Ma, mikor ez a munka nagyjában már megtörtént, szinte szélmalom-harcnak tűnik fel a két kiváló műtörténész-esztétikus vitája arról, vajjon a barok festői vagy

szobrászi, zárt vagy szabad stílus volt-e, a reneszánszhoz vagy a rokokóhoz állott-e közelebb. Hasonló a XV. század teoretikusainak vitáihoz, vajjon a festészet vagy a szobrászat, vagy ép az építészet az előkelőbb művészet, s a forma vagy a szín-e a festői ábrázolás fontosabb eleme. Nem adtak biztos támpontokat a kor körülhatárolásában sem. Wölfflin inkább visszafelé, a reneszánsz felé határolta el és stílustörekvéseit a reneszánsz mérőléce alá helyezte; Schmarsow előre, a rokokó felé vonta meg szélső határát. Mindketten Rómából származtatták, mert Rómat ismerték legjobban, mert a többi olasz vidék szerepe akkor még nem volt rendszeresen tisztázva. Schmarsow Michelangelóra vezeti vissza, Wölfflin szerint barokk már Bramante római stílje és az 1546-ban meghalt ifj. Antonio da San Gallo. Valójában mindez csak preludium, amint bevezető programzene volt a Michelangelónál „barokkosabb” Correggio két pármái kupolája is. A természettudományok hatása alatt ekkortájt már a művészettörténettől is alkalmazott evolúciós módszer túlzása volt a barokk korszakot ily korai dátumtól számítani. Ha vannak is korai előzményei, csirái, proféciái a XVI. században, már a század első évtizedeiben, s ha némely markáns korai képviselője, — Caravaggio, Annibale és Agostino Carracci — alig néhány évet élt a XVII. században, mégis ez a kész, zárt barokk stíl igazi százada. A barokk esetében nem lehet a stílfordulatot pontos évszámra helyezni, sőt a teljes századtartamra sem szorítani. A barokk stílusfogalmát, különösen az olaszok szívesebben jelölik a századdal, s mondanak seicentót vagy — felbomló, új stílusáramlatokká ágazó második szakaszára — settecentót. Amit naívság lenne úgy felfogni, hogy a cinquecento stílusa, az óramutató pontosságával 1599 december 31-én éjfélkor adja át helyét az új század új ízlésének.

Az újabb barokk-kutatásnak nagy lökést adott az 1906-ban Firenzében rendezett barokk-kiállítás, melynek anyagát kitűnő

kiadványokban dolgozták fel. A jórészt meddő esztétikai vitákat és formula-kereséseket, definíció-kísérleteket egyelőre az iskolák szerinti rendszeres feltárás váltotta fel. A kellő emléksmeret híján kezdett stílusmagyarázatok koraiak voltak s nem találhattak hitelre. Korábban, Schmarsow, Wölfflin, Tietze, Riegl a barokot Rómára koncentrálták. A helyi iskolák átkutatása volt az új feladat, aminek serény keresztülvitele rávilágított az északolaszországi iskolák nagy jelentőségére, sok esetben kezdeményezésére a barok kialakulásában. Ez volt az új módszer, mely biztosabb eredményre vezetett. Correggio és a Carracciak, a Carracciak helyi elődei — Sammichini, Sabbatini, Tibaldi, Nicolò dell' Abbate —, Tintoretto szerepe megnőtt s mellettük Barocci, Magnasco, Feti érdekes művészegyeniségét bányászták ki a feledés rétegei alól és új, erős reflektorfénybe került Caravaggio művészi forradalma, ami maga után vonta a nápolyi barok felfedezését. A barok régi szentimentális kedvencei, Guido Reni, Domenichino, Maratta, Carlo Dolci, Pompeo Battoni az új barok felfogás színpadán, ha nem is a süllyesztőbe, de az igazi protagonisták mögé, a második sorba kerültek, vagy a kórusba öregedtek. Az utolsó 25 év művészettörténetének egyik legnagyobb teljesítménye volt az olasz barok művészet részletes feldolgozása, amiben az olaszok közül Corrado Ricci, Lionello Venturi, Muñoz, Malaguzzi-Valeri, Marangoni, De Rinaldis szereztek nagy érdemeket. Nem egy közülük, a részletismeret biztos talaján állva, értékes szintetikus munkát is végzett, s a barok szellemének mélyére hatolt. A német műtörténészek továbbra is inkább elméleti (legújabbban szellemtörténeti szempontból) vizsgálták az olasz barokot. Sokszor igen ötletes szempontokat vetettek fel, de barok-felfogásuk inkább a német szellemre, semmint magára a barokra jellemző. Munkájuk nem sok új pozitív művészettörténeti eredményt hozott, műveik inkább írói és tudomány-pszichológiai szempontból érdekesek,

amennyiben expresszionista-módon, sokszor torzul elrajzolva mutatnak be egy gyökeresen olasz stílust és egy aktuális műtörténeti problémát a német mentalitás tükrözésében. Egyszerűbben szólva: német szemüvegen át nézik az olasz barokot. S ezt a hajlandóságot inkább a német gondolkozás számlájára, semmint a sovinizmus rovására írnók, bár ép a magyar művészettörténet előtt nem ismeretlen a német írók elfogult műtörténeti imperializmusa. A barok Itália kék ege alatt született s tipikus olasz korstílus, tekintélyes német műtörténészek mégis inkább a német szellem megnyilatkozását látják benne. Riegl megtagadja magának az olasz baroknak, az elsődleges, elsőszülött barokstílusnak őszinteségét, külsőségesnek tartja, mert belső, lelki élmélyülésre — szerinte — csak az északi indogermán képes. A barok építészet szorgalmas leltározója, Dehio szerint az olasz barok alapjában reneszánsz; ami délen reneszánsz, az északon barok; Olaszországban már a késő gotika lappangó reneszánsz (ami részben igaz), a germánoknál pedig latens barok (ami már csak szójáték, bármennyire is rokon a flamboyant stílus a barok bizonyos életformájával). Worringer, az újabb német műtörténet szellemi történeti irányának divatos képviselője, Dehio gondolatát aforisztikus könnyedséggel továbbfejlesztve, a barokot a reneszánsz által felnevelt késő gotikának nevezi, s a német formaakarat utolsó kitörésének tartja. Objektívebbek, konkrétébbek Weisbach fejtegetései, de szellemi történeti létére helytelenül köti az olasz barokot az ellenreformációhoz. Egyik könyvének címe: „Der Barock als Kunst der Gegenreformation” — műtörténeti közhely lett, mely kritikára szorul. A barok katolikus művészet. A politikai nézeteiben ép nem klerikális Benedetto Croce, az olasz barokról legutóbbi megjelent (1929) nagy művében — azzal az irigylésreméltó szólásszabadsággal, mely ebben a kérdésben Olaszországban, mint ugyancsak irigylésreméltó egyhitű országban lehetséges —, rámutat a történelmi

protestantizmus művészeti ellenszenvére, ami barok-művének egyik kiinduló pontja. A reformáció nemcsak a barok, de — amint Croce kiemeli, — a reneszánsz és a középkor „tisztetelméltó keresztény művészetének” is ellenzője volt. S ha az ellenreformáció természetszerűen az Egyháztól indult is ki s harcait a Rómában székelő pápaság irányította és vezette nagyszabású győzelemre, ezek a harcok nem Olaszországban folytak. Az ellenreformáció nem olasz, hanem egyházi mozgalom volt. Nem volt olasz szellemi mozgalom, s e kor olasz művészete nem belőle, hanem az Olaszországban megszakítatlanul élő, ható, ihlető katolicizmusból táplálkozott, változatlanul ennek eszméit fejezte ki, ennek életét élte, kísérte hűen tovább jó és rossz sorsban. Az olasz barok nem az ellenreformáció művészete, mert Olaszországban nem volt reformáció, se ellenreformáció. A tridenti zsinat hangsúlyozta ugyan az egyházi művészet követelményét, s azt az ígèrhetéssel, a szószékkel egyforma rangra emelte; ezek azonban általános előírások voltak, melyek nem foglaltak állást valamely stílus mellett, nem is szolgálhattak új stílus alakítására kiindulási pontul. A tridenti zsinat kora egyébként sem a barokkal, hanem a manierizmussal esett össze. A művészeti ellenreformáció szellemtörténései zavarba jönnének, ha a műtörténet tényei fölött lebegő fejtegetéseik helyett konkrét példákön, a stílusfejlődés kialakulásában, az egyes művek stíluselemzése útján, a Correggio, a Barocci, a Bernini, a Borromini műveiben kellene kimutatni az ellenreformáció hatását, eszméit, eszközeit, módszerét, ha az ellenreformáció akcióritmusát kellene a barok fejlődésének menetével párhuzamba állítani, vagy ép harmóniába hozni. A tridenti zsinat átmenetileg, 1547—49, Bolognában ülésezett s határozmányai a betű ez ősi városában, „Bononia doctában” láttak először nyomtatásban napvilágot. Mégse lehet a barok festészet ezen fészkének művészetét se a zsinattal és a belőle kiinduló rendszabályokkal a legcsekélyebb összefüggésbe

se hozni. A Carracciak és nagyszámú tanítványaik zavartalanul festették tovább hagyományos ájtatosságú Madonnáikat, melyeknek szelíd homlokán nem az ellenreformáció nyugtalan, harcias szelleme borong, hanem őseiknek, a Francesco Francia, a Lippo di Dalmasio Madonnáinak nyugodt, szelíd bája mosolyog. És az ellenreformációtól nem érintve, arról talán nem is tudva, háborítlanul festették tovább a Palazzo Fava és a Palazzo Magnani, majd később a római Palazzo Farnese széles falaira a pogány mitológiából vagy az ókori római történelemből vett, nem is túlságosan felöltözött — de nemes formáikban mindig tiszta — alakjaikat és jeleneteiket, amint ugyancsak Rómában, Pietro da Cortona vagy Carlo Maratta, Guido Reni és Guercino hasonlóan a mitológia olimpusi derűjében lebegő alakokkal népesítették be oly római patricius családok palotáinak mennyezetét, amelyek az ellenreformáció ezen idejében nagy pápákat adtak az Egyháznak. A pápaság sohasem tagadta meg az antik Róma kulturális, művészeti örökségét, melyet ép az Egyház mentett meg az emberiség számára. Bár a barok művészi mozgalmait széles irodalmi és kritikai uszály követte, forrási nyoma sincs a barok okozati összefüggésnek az ellenreformációval. A barok csak Olaszországon kívül, tehát másodlagos életformájában vált az ellenreformáció propagandájának kísérőjévé, bár ott sem ez volt egyedüli életfunkciója, nem volt stílusalakulásának fontos tényezője, ha pompája, ragyogása, ditirambikus ékesszólása ki is fejezte a győzelem örömet. A barok és az ellenreformáció jórészt hamis összekötéséből származott, még régebben a barok templomépítészetnek „jezsuita-stílus” elnevezése, amelyet valami gúnyos mellékjelentés kísér. Történetileg és esztétikailag is hamis elnevezés, mely alighanem valamely páholyban született, bizonyon a szabadkőműves mentalitás bélyegét viseli. Hamis történetileg, mert a jezsuita-templomoknak semmi külön stílusjegyük nincs, ép annyira barokak, mint más korabeli templomok, s

más szerzetesrendek templomai közt barokkabb, fényesebb, „jezsuitább” emlékekkel találkozunk. Ha igaz is, hogy az első barok templom, a római „Il Gesù” jezsuita templom, ez önmagában nem elegendő konkrétum. Az ilyen mondvacsinált, mesterkélt stíluskategóriák mindjárt összeomlanak, mihamar a műtörténeti tények mérlegére helyezzük. Olaszországban, Bolognában, Velencében, Génúában stb. a leggazdagabb kiképzésű és belső pompájú templomok nem a jezsuitáké. S magában Rómában két jezsuita templom, a Gesù és a S. Ignazio mellett nem kisebb barok káprázatban ragyog a S. Andrea della Valle, a S. Carlo al Corso vagy a S. Agnese. Ausztriában és Magyarországon a legpompázóbb barok szerzetesi templomokat nem a jezsuiták, hanem a premontrei és a bencés apátságok emelték. Az 1623-ban épült kassai egykori jezsuita (ma premontrei) templom nyugodt homlokzati tagolásában közelebb áll a reneszánszhoz, mint a barokhoz, kétségtelenül a legegyszerűbb a legmonumentálisabb a nagy barok-korbeli hazai templomok közt. A „jezsuita stíl” sokáig szinonímja volt az ízléstelenül túlhajtott pompának, a művészietlen halmozásnak, az elvakító művészi eszközökkel dolgozó hívőtoborzásnak. Ez az esztétikai lebecsülés igazságtalan volt egy nagyérdemű renddel szemben, valószínű volt tartalmilag s a legmonstruózusabban helyettesítette be a politika, az egyházellenes gyűlölet kategóriáját a művészet és a művészettörténet kategóriáiba.

A barok kutatás legújabb fejleménye a két barok század, a XVII. és XVIII. század kettéválasztása, ami a XVIII. század behatóbb emléki tanulmányozásának következménye. Amint a XVIII. századi művészet alaposabb megismerésének kitűnő alkalmá és lendítője volt a firenzei barok kiállítás, úgy a következő század mestereinek és irányainak tanulmányozását az 1929-i velencei Settecento-kiállítás mozdította elő, amely a festészet és szobrászat mellett az iparművészetre, a textil- és

bútoriparművészetre és a liturgikus művészetre is kiterjedt. A XVIII. századi kutatás áttért már korábban az építészetre, melyben a XIX. századi neoklasszicizmus előzményeire találtak. A falfestészet és az oltárképfestészet mellett végigvizsgálták, műfajilag és fogalmilag körülhatárolták, genetikailag levezették a kisebb önálló műfajokat, melyek a monumentális festészet önállósult melléktermékei gyanánt Olaszországban, főként ebben a században alakultak ki, mint az arckép, a genre, a tájkép, a csendélet, a társadalmi kép. Longhi, Moschetti, Damerini, Fiocco, Delogu dolgoztak legtöbbet ebben az irányban s különösen a velencei XVIII. század terén. Párhuzamosan az olasz szellemtörténészek is újraértékelték, valósággal felfedezték a XVIII. századot, s a nemzetgazdaság, politika, szociológia terén oly megindulások nyomaira bukkantak, melyeket azelőtt a francia forradalomba kapcsoltak. A XIX. századi risorgimento eszmei előzményeit a francia forradalom és a francia liberális-szabadkőműves eszmeáramlatok helyett a maguk XVIII. századában találták meg. Sőt Croce barok-könyvében e politikai, eszmei és erkölcsi alakulás kezdetét a XVII. század második felére tolja vissza, amikor — szerinte — véget ér az olasz szellem hanyatlása. „A Risorgimento — mondja — nem 1815-ben kezdődik, amint az iskolai kézikönyvek tanítják, hanem, habár csak halvány formájában, 1670 körül”. A zenetörténészek a XVIII. századi Tartiniben, a XIX. századi szimfónikus zeneköltészet, a Beethoven őst találják meg. Az olasz történeti és erkölcsi tudományok kedvenc kora ma a XVIII. század. Az olasz szellemi tudományok új irányainak útját járja az olasz kritika és művészettörténet is.

Az olasz barokknak vannak ugyan még ki nem fürkészett részletei — némely vidéki iskola XVIII. századi festészete, a XVII—XVIII. századi szobrászat több lokális iskolája, stb. — de már az eddig felgyülemlett, igen tetemes anyag is megváltoztatja a róla régebben alkotott képet és magának a barok-fogalomnak tar-

talmát. Magyarázások és fenntartások nélkül nem lehet a XVII—XVIII. századot egy korszaknak venni. Éles különbséget látunk az olasz XVII. és XVIII. század között; az utóbbi nem veszi át s nem viszi, fejleszti tovább az előbbinek minden stílusproblémáját s viszont újakat állít fel. A XVIII. század új olasz stílusja nem azonos azzal, amit északon rokokónak nevezünk. Fölmerült a „barochetto” stíluselnevezés, melynek finom műtörténeti és esztétikai analízisét adta magyar nyelven Ticharich Slava. De az egész XVII. század művészete sem fedi a barok általános fogalmát, mely tömeges, nyugtalan, mozgalmas, lüktető, patetikus stílust jelent, s melynek eredeti jelentése a különös, keresett, affektált, szertelen, bizarr, sőt ízléstelen és nevetséges. A név úgylátszik portugál eredetű, s ebben a nyelvben szabálytalan gyöngyöt jelent. A régi olasz írók sem tekintették dicsérről jelzőnek, s „barocchismo” ma is furcsa szertelenséget jelent. A francia *Encyclopédie* szerint: „Baroque, adjectif en architecture, est une nuance de bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès”. A barok nyugtalansága, pátosza, túlzása, túlfűtöttsége csak egy része az ú. n. barok korszak teljes stílustörekvéseinek. A barok csak szükségelnevezése egy gazdagon szétágazó művészi korszaknak.

Az olasz barok-kutatás sikerei más országok barok művészetére, elsősorban az olasszal erős függő viszonyban álló osztrák, német és magyar barokra is ráterelték a figyelmet. Különösen szép eredményekkel dicsekedhetnek az osztrákok. A magyarországi barok megismerésére sok érdemes előmunkálatot végzett Pasteiner Gyula, Éber László, Lázár Béla, Ybl Ervin, Schoen Arnold, s az ifjabb generációból Bierbauer Virgil, Kaposy János, Pigler Andor, Fleischer Gyula. A hazai barok feldolgozása még az anyaggyűjtés kezdetleges stádiumánál tart, amivel,

különösen a fiataloknál, együttjár a helyes méretezés hiánya, a történeti és esztétikai szemmérték fogyatékosága. Az egyes művészegyeniségek, irányok, alkotások szintetikus egybefoglalása, a magyar barokk történetének tulajdonképpeni megszerkesztése, megírása fogja majd az egyes részeket kellő mértékére leszállítani vagy felemelni, az egészbe arányosan beilleszteni. Bizonyos módszertani hibákat, a méretezés bizonytalanságán kívül már az anyaggyűjtés munkájában ki kellene küszöbölni. Az alapfogalmak tisztázatlanok, amire már több alkalommal felhívtam a figyelmet, s vázlatosan megkíséreltem egymástól különválasztani a magyar és a magyarországi barokk fogalmát s elemezni az ú. n. osztrák barokk jelentését és szerepét a magyar művészet történetében. Tisztázásra vár az a viszony, melyben a magyarországi barokk az itt dolgozott, közvetlenül hazájukból jött vagy Bécsen át közvetített olasz mesterekkel áll. A hazai stílusjelenségeken le kell mérni azokat a különbségeket, melyeket az olasz hatás közvetlensége vagy közvetettsége okoz. Már az egyes emlékeknél és emlékcsoportoknál ki kell elemezni, ledesztillálni azokat a sajátos stílusjegyeket, a helyi, hazai stílusnak azt a jellemzőnek tekintendő formaakat, mely a külföldi hatások levonása után fennmarad. Ekként kell módszeresen előkészíteni a stílusalakulási folyamatok szintézisét. Minden részletkutatónak fel kell magában vetni ezeket a problémákat, melyeknek teljes megoldása a szintézis feladata ugyan, de amelyekkel számolni kell már a részletkutatónak, a monografikus írónak. Az exakt, tudományos problémamegoldásnak megkerülése az, ha stílusjelenségek magyarázatát, fogalomzavarokkal küzdő, retorikai látszatesztetikával helyettesítik. Barokk művészetről nem kell okvetlenül barokk stílusban írni. Alapvető hiba, hogy némely írónk nem tesz különbséget a hazai és a hazánkban dolgozott idegen művészek közt, s ezeket gyakran a magyar mecénás vélt stílusformáló szuggesztíójának beiktatásával

vonja a magyar művészet fogalmi körébe. A mecénás, a donátor, a megrendelő szerepét erősen túlozzák; beleszólásuk a művészek munkájába nem sajátos helyi vonás és nem sajátos barok kortűnet. Sőt a művészi egyéniségek alakulására nagyobb befolyást gyakoroltak például a reneszánszban, anélkül, hogy stílusfejlődést tulajdonképp meghatározták volna. A mecénás főszerepe elsősorban az, hogy lehetőségeket nyújt, másodsorban — bizonyos korokban és kimagasló szellemű, nagy kulturaktivitást kifejtő egyének esetében — maguk körül, udvarukban, városukban, országukban oly kulturális atmoszférát létesítenek, oly szellemi áramlatok kialakulását mozdítják elő, melyek általános hatása alól a művészetek sem vonhatják ki magukat. Ez, mondjuk a Mediciek, a Sforzák, az Esték esete, ez Mátyás udvari kultúrájának esete, amely kedvezett a reneszánsznak, azt, ha nem is vezette be Magyarországra, de megerősítette, ami a magyar művészet orientálódására nagy befolyással volt; még ily hatalmas, gazdag és erős mecénásoktól sem függött azonban egy Donatello, Foppa, Cossa, vagy egy magyar szárnyasoltárfestő, ötvös, reneszánszízlésben dolgozó magyar szobrász egyéni stílje, amit soha senki nem is állított. Hogyan képzelhető, hogy Esterházy Károly egri püspök, bármily finom ízléssel bírt is, bármennyire fejlesztette Rómában művészi ismereteit, egri rezidenciájában irányt szabott volna Kracker, Sigrist vagy Maulpertsch stílusának, akik mint kész művészek dolgoztak Egerben, sőt az utóbbi előregedve ment oda. Hibája a legújabb magyar barok-kutatásnak a topográfiai rendszertelenség is, ami sajnos, az egész magyar műemlékkiadási ügyre jellemző. A rendszeres műemlékfelvétel még mindig a magyar éjszaka homályában késik, ami a magyar művészettörténetnek egyik legfájóbb pontja. A műemlékekben leggazdagabb elszakított területek felvételezésétől egyelőre lemaradtunk, ha nem is mondunk le arról, hogy velük a lehetőség szerint foglalkozzunk; amikor a rend-

szeres leltározást elvégezhattuk volna, elmulasztottuk, s ha újra módunkban lesz, bizonytalan, vajjon helyükön találjuk-e még régi szobrászatunk, festészetünk, ötvösségünk sok kiváló emlékét, s nem lesznek-e idegenben, idegen művészetekbe elkönyvelve, amint azt máris gyaníthatjuk. Pasteiner Gyula „Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben” című mű egyes kötetiben topográfiai rendben adott számot a hazai barok emlékekről. Újabban a feldolgozás sajnos ötletszerűen, logikus, összefüggő történeti és helyrajzi terv nélkül folyik.

A KOROK REVÍZIÓJA, átértékelése szorosan összefügg a nemzetedékek korszimpatiájával és a korművészettel. Gazzal benőtt régi utakra nem a felületes kordivat, hanem a korszellem és a korérzés vezet. Mélyebb okok mozgatják a történeti tudományok, így a művészettörténet korszimpatiáit, amelyek tudva vagy nem tudva a rokonérzés, a rokonmeggyőződés erejével vonzzák a kutatót, vonzzák a jelenkort bizonyos korok felé. A történész soha sem lehet annyira objektív, hogy teljesen szabadulni tudjon ezektől a kötelékektől, melyek a művészet-történetet az esztétikai rokonszenv kapcsán még erősebben kötik. A jelenkorok különös rokonszenvvel fordulnak a mult oly korszakai felé, melyekben rokon vonásokat, törekvéseket fedeznek fel, melyek erősítik eszméiben, hitében, s a mult tanulságának becses érvével szolgálnak. A történeti akár művészet-történeti igazságszolgáltatásnak lelki rugója az a szolidaritás, melyet a történeti vagy művészeti kritikus elmúlt korokkal, egyénekkel, eszméikkel szemben vállal. Titkon vagy bevallottan minden igaz történész különösebb rokonszenvet érez bizonyos kor vagy korok iránt, amit a szak-argot úgy fejez ki, hogy „specializálja magát” bizonyos korra. Épígy nincs esztétikailag közömbös műtörténész. A témával való együttérzés, önazonosítás nélkül nincs történeti vagy esztétikai átélés, ami az igazi törté-

nésznek, műtörténésznek egyik megkülönböztető vonása. E hajlamok tudományos korlátja az igazság objektív kutatása. A történeti és művészettörténeti rehabilitális igazságszolgáltatás a szó legmagasabb etikai értelmében.

A modern művészettörténet az igazságos felismerés ily magas célkitűzéseivel fordul a barokk után a keresztény középkor felé. Nem véletlen, hogy mind a két kor, mindkét kor művészete metafizikai, különösbbe az a keresztény középkor. A legújabb filozófiában nagy szerep jut a metafizikának, új útjai és lehetőségei nyíltak. Metafizikai a modern esztétika, az a modern művészet és maga a modern ember. A mai ember, mechanizált életéből felszabadulást keres, aminek két fő útja a vallás és a művészet. Így kerül egymással okozati viszonyba az élet, a művészet és a tudomány. A mai művészet hasonlóan a középkori keresztény művészetéhez, természetfölötti, nem naturalista; kreatív s nem reprodukív; aracionális s nem józan utánzó; az eszme, a lélek kifejezésére — akár a realitás árán —, nem a lélektelen anyag illuzionista visszaadására törekszik; a maga képzelt formáival a természet, a materiális realitás fölött álló új valóságot alkot, azaz metafizikai; a belső víziót vetíti ki, s nem a külvilágot szuggerálja magába; művészi folyamata a természethez való viszonyában belülről kifelé halad s nem megfordítva; eszményének függvénye csak az anyag, a kézzel fogható, a triviális valóság; módszere a látó, megsejtő intuición s nem a vak másolás; főcélja és törvénye a szellem, amiből etikai jellege is következik.

A múlt század második felének, közvetlen elődeinknek filozófiája a pozitívizmus és a materializmus. Művészete a naturalizmus, s majd annak egy, szín- és fényvalóságra csökkent változata, az impresszionizmus. Esztétikája a művészet belső tárgyát, a lelki kifejezést kizáró *l'art pour l'art*. Művészettörténetének kedvenc százada az analitikus realizmus százada, a XV. század és

az összefoglaló valóságlátás korszaka, a XVI. század. Ma, a valóság képét szinte elvont képletekké egyszerűsítő középkori mesterek mellett, a víziós, valóságferdítő, expresszionista Greco és a drámai lélekfestő Magnasco a művészettörténet új felfedezettjei, de őket tanulmányozza, értük rajong a modern művészet is. Giottról a legjobb művészeti monográfiát — nem műtörténeti riportot, se regényes életrajzot, — néhány éve Carlo Carrà, az olasz futurista festők egyik vezére írta, — akit a futurizmustól ép a *trecento* példája térített el és vezetett új stílushoz, az olasz *novecento* stíljéhez.

A XIX. század esztétikája, Winckelmann óta a naturalista görög szépségideálon nevelkedett s hatását csak erősítette a kor filozófiája. Ez a kor nem értette, nem érthette a középkori művészetet, nem ismerte fel metafizikai fönségét, miszticizmusának szépségét, nem értette a belső lényeg kifejezésére törekvő elvont formáit. A középkori művészetnek a természettel szemben elfoglalt negatív álláspontját az Egyház „természetellenes” morálpedagógiájával vélte megmagyarázni, a béklyóba verő, sötét középkor lidércnyomásos tükörképét látta benne. Tulajdonképpen még a francia forradalom vérbenforgó szemével nézte a középkort. Korszellemi okok tették meg az antik és antikizáló művészetet a nagy francia forradalom hivatalos művészetévé. A XIX. század félreértette a középkort, mert az antik művészethez mérte, amely, ellentétben a középkori művészettel, a természetből emelkedett a morálhoz és a külsővel magyarázta a belsőt. A keresztény középkor művészetének mottója lehetne Szent Ágoston tanítása a belső tapasztalatról, vagy Dante terzinája:

...I'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando

(*Purg.*, XXIV. 52—54).

A racionalista XIX. század közelebb állott az ugyancsak racionalista antikhoz, mint a misztikus középkorhoz. Tagadta a középkori művészetben az isteni revelációt, mely — nem egy teológus, hanem egy kitűnő műtörténész, — Lionello Venturi szavai szerint „a középkori művészet kulcsa”. A középkori művészet transcendentalizmusának kulcsával nyitotta fel a francia középkori katedrálisok kapuit három monumentális kötetében Emile Mâle, a Sorbonne tanára, s megkapó művészi intuícióval papírra vetett és zseniális rajzokkal kísért feljegyzéseiben a századforduló legnagyobb szobrásza, Auguste Rodin. A mai műtörténet a középkori francia plasztika remekeit, kezében Szent Tamás Summájával tanulmányozza. Olyan tekintélyű kutatók, mint Ricci („Umbria Santa”) és Misciatelli („Mistici senesi”) a vallási miszticizmus reflektorfényű olajmécseivel világítanak rá a XIV. századi olasz művészet értelmére. A bécsi Dvorák a középkori művészet folyamatát a skolasztikából vezeti le. Nem „Schöngeistok”, vagy — Tietze szavával élve — „magánesztétikusok”, hanem nagyérdemű szakemberek. Perriollat, a régi és új egyházi művészetnek kitűnő esztétikusa a természetfölötti szerepét a művészetben vizsgálva, a művészi alkotás folyamatát természetfölöttinek mondja, s ebben látja minden szépség és művészet forrását. Finom és új az a definíciója, hogy a szép a lelki egyensúly. S megfelel a legújabb történeti és esztétikai kritika álláspontjának az a találó megkülönböztetése, mely szerint a művészi alkotásban az „art”, „a művészet” a tartalom, s a „métier”, „a mesterség” az eszköz. Ami homlokegyenest ellenkezik a XIX. század utolsó évtizedeiben úgy az akkori művészetben, az impresszionista-irány megvalósításában fellépő, mint a művészet-történetben, különösen a müncheni iskolában jelentkező *l'art pour l'art* letűnt esztétikájával, melynek bukását a francia kritika már 1900-ban proklamálta (Th. de Wyzewa) — ugyanakkor, midőn nálunk (Lyka Károly) egy jelentős, de európai idő-

számításban elkésett művészeti mozgalom (Nagybánya) kíséretében mint megváltó új esztétikai elv feltűnt. (Aminek megállapítása csak egy magyar szellemtörténeti tünet följegyzése, s korántsem gáncs akar lenni, sem az új nyugati gondolat elkésett átültetésével, sem a párhuzamos nagybányai festészettel szemben, mely nagyon hamar mélységesen magyarrá aklimatizálódott s csakhamar utólérte a nyugatot. A külföldi hatások lekésése, nem ritkán idejét múlt, anakronisztikus feltűnése a magyar művészet történetében máskor is megállapítható, amint megint más korszakokban gyorsabban lüktetett a magyar művészet európai ritmusa. Művészetünk érverése mindig szorosan összefüggött a nemzeti élet erejével, lankadásával vagy felfrissült neki-lendülésével; vele élt és dobogott, eleven része volt.)

A középkori művészet tanulmányozásának a korszellem megértésére törekvő új iránya az egész vonalon új eredményeket hozott. Új értelmet nyert a „primitív művészet” fogalma és új, magasabb értékelésre emelkedtek alkotásai. A középkori szobrászat és festészet „primitívsége”, leegyszerűsített, kifejező stílusa nem kezdetlegesség, hanem ép fejlett stílusakarat, magasabb művészi szándék jele. Ép az ereje és erénye, amit benne primitívnek tartottak: a materiális valóságnak lényegre egyszerűsített átformálása, lélekkel és érzéssel telített átköltése. Nem tapogatózó, dadogó, hanem kifinomult művészet, a lelki árnyalatok oly gazdagságával, melyre a természetet plagizáló naturalizmus nem képes. Giottónál vagy a *Vierge dorée* ismeretlen szobrászánál stíltudatosabb művésze nem volt a racionalista koroknak.

A keresztény spiritualizmusnak, mint stílusalakító tényezőnek számbavétele vezetett az ó-keresztény művészet kialakulásának és fejlődésének igazi megismerésére. Elavult az a formula, hogy az ó-keresztény művészet első korszaka az antik művészet utolsó szakával stílbőlileg összeesik, s hogy későbbi távolodása a klasszikus formavilágtól hanyatlási tünet. Ma úgy

látjuk, hogy a keresztény művészet az antiktól kölcsönzött formáknak új jelentést ad, azokat új eszmei tartalommal tölti meg, amely mihamar felmorzsolja és újjáalakítja az átvett formákat; az új formák csak az antikhoz mérten tűnnek fel hanyatlásnak, önmagukban és a stílusfejlődés szempontjából újítók, modernek; nem a klasszikus művészet elaggását, hanem új ízlés születését, új stílus úttörését jelentik. Amit az ó-keresztény művészetben régebben hanyatlásnak láttak, a klasszikus formák elváltoztatása, eltorzítása, megsértése, ép az az emelkedés, jövőt ígérő fejlődés benne. Minden új stíluskorszak úgy keletkezik, hogy egy új eszme új formát keres és talál magának.

„A keresztény vallás uralmával a klasszikus ízlés meghal, a reneszánszban sem támad fel s nem fog többé feltámadni. Amíg a keresztény szellem él, nem is támadhat fel, mert a klasszikus ízlés alantasabb, mint a keresztény”. — mondja Lionello Venturi (*Il gusto dei primitivi*, 224—225. l.). A mai művészettörténetet nem vakítja el az ókori klasszikus művészet egyoldalú csodálata, nem teszi meg a művészet világtörténetének tengelyéül, nem használja legfőbb történet-esztétikai mértékéül. Egymással összefüggő esztétikai kortünetek, hogy a modern ízlés és a legújabb műtörténeti kritika egyaránt anti-klasszikus s különösen antihellén. A modern szobrász nem a capitoliumi Vénuszért rajong, hanem a robusztus román plasztikáért (*Bourdelle*) vagy az érzékeny és expresszív gótikus szobrászatért (*Rodin, Lehmbruck, Minne, Wild Tibor*); s az ókorból is inkább a kaldeai és asszír szobrászat szintetikus, hatalmas, tömeges, anyagszerű plasztikáját állítja mintául, mint a görög szobrászatot, sőt bizonyos kinövéseiben ennél a néger plasztikát is közelebb érzi művészi felfogásához. A párizsi kritika és műkereskedelem legújabb felfedezettje, a görög-olasz *Delj Chirico* egész képsorozatot szentelt a klasszikus művészet és a múzeális művészetkultúra kigúnyolásának („*Le musée inquiétant*”). A

klasszikus ókor művészetének tekintélyét, jelentőségét csökkentette, történeti és esztétikai szerepét alászállította az ókori keleti népek és az etruszkok művészetének alaposabb megismerése és megértése. Az etruszk ásatások és tanulmányok óriási haladása megváltoztatta az ókori római kultúra és művészet eredetéről vallott felfogást, s abban nagyobb részt juttat az etruszk, mint a hellén szellemnek. Kivált az olasz régészek hangsúlyozzák a római kultúra etruszk eredetét, látják nemcsak az ókori római, hanem az olasz művészetben is a helyi ősi talajkultúrának, az etruszk szellemnek és művészetnek továbbélését.

Az ókori görög-római művészet régebbi túlbecsüléséből folyt a „klasszikus”-nak, a történeti mellett egy második, esztétikai jelentésű fogalomalkotása, mely a klasszikus ókorból levezetett formatökélyt, kiegyensúlyozott, fegyelmezett, zárt stílust jelentett, s amelyet szembeállítottak a lazább, rendszertelenebb, hevülő romantikus stílussal. Voltak, akik e két alaptípusra egyszerűsítették nemcsak a művészi alkotásokat és egyéniségeket, sőt a művészettörténet korszaki váltakozásait, hanem az irodalmat s általában az emberi szellem történetét. A mult évtizedek egyik legolvasottabb és legnagyobb hatású, briliánsul megírt művészettörténeti munkájának a „Klassische Kunst”-nak szerzője, H. Wölfflin az olasz XVI. századot emelte hamis történeti optikával a „klasszikus művészet” rangjára, s állította azóta elavult fogalmi képzéssel a keresztény művészet fejlődésének magaslátára; hozzá mérte a megelőző és a rákövetkező stílusokat, s a XIV. és a XV. századnak csak annyi jelentőséget hagyott meg, amennyivel a „klasszikus művészet” stíljét előkészítette. Mai felfogással inkább nevezhetnénk klasszikusnak minden olyan alkotást és কর্মművészetet, mely sajátos művészi szándékát maradék nélkül meg tudta valósítani. De ma nem is érezzük szükségét az ilyen és hasonló fogalomalkotásnak, amint értékét veszti vagy legalább is más értéket nyer a XIX. század művészettörténeti

szemléletétől és kritikájától örökölt sok más kategória, stílusfogalom és konvencionális jelző, mint a naturalizmus, realizmus és idealizmus, a nemes és fenséges, a nemzeti és népi, mint a művészi festőiség s általában a művészi és a szép fogalma. Amióta művészetről írnak, minden kor újra fogalmazza a maga esztétikai kategóriáit. Giottóban ma a tömörítő, egyszerűsítő, tipizáló középkori festészet legjellegzetesebb megtestesítőjét, Masaccio elődjét látjuk; csaknem félszázada Courajod, az újabb művészettörténet egyik megújítója retrográdnak, stíljét maradi románnak mondta; a vele még egy században élt Ghiberti, aki csaknem kortársa volt, naturalistának tartotta, stíljét a „maniera greca”-nak nevezett bizánci és a „maniera barbara”-nak bélyegzett gotikus, francia művészettel szemben „maniera naturale”-nek nevezte, mert a középkornak, sőt még Ghiberti átmeneti korának is elegendő volt a természetű fogalmához a naturalizmusnak, a valóságábrázolásnak az a mértéke, melyet Giotto művei képviselnek, s mert ez a kor a valósági ábrázolás alatt nem a részletvalóságok hű visszaadását, hanem az egész valóság belső erejének és lényegi formáinak érzékeltetését értette. Maga Ghiberti mint művész a naturalizmusnak más fokára jutott, de éles kritikai szemével megérezte Giottóban azt a relatív-naturalizmust, mely kora természetélményének megfelelt, megérezte benne azt a haladást, melyet ezen az úton elődeihez képest megtett, s megértette az olasz művészetnek, már Giottóban teljes erővel előretörő azt az új elvét, mely a külső valóság mellett a szellem, az akarat, a cselekvés belső valóságára törekszik, annyi külső eszközzel, a „naturalizmus” oly mértékével, amennyi a belső elképzelésnek s az ábrázolás szellemi és etikai tartalmának kifejezéséhez szükséges.

A KORAI KÖZÉPKOR műtörténeti problémái ma már nem vetnek akkora hullámokat, mint még negyedszázada. A ke-

resztény művészet keleti vagy nyugati keletkezésének kérdését tisztázottnak vehetjük. Az a heves vita, melyet Strzygovski egy emlékezetes művének címével — „Orient oder Rom?” — nevezhetünk, mind a két fél javára akként dőlt el, hogy úgy Róma, mint az ó-keresztény kelet vállvetve működött közre a keresztény művészet első kialakításában és nem egy későbbi korszakának stílusképzésében. Courajod és Strzygovski, másfelől F. X. Kraus és Wilpert voltak a két irány fő képviselői. A kérdés felvetése még a mult század közepére, Texier és de Vogüé keleti utazásainak és feltárásainak idejére nyúlik vissza. Nem hiányoztak — különösen a keleti művészet szerepét illetően — a meglepő, merész és egyoldalú feltevések, melyek Achilles-sarkra a keleti emlékmaradványok kronológiájának bizonytalansága. A hipotétikus kombinálások nem egyszer a regényesség határait érintették. Strzygovski előbb Kis-Ázsiában, majd Örményországban kereste a román építészet első jelentkezését, s ráterelte a figyelmet Iránra. A keleti korai kereszténység sok emléke vált ismertté, de ugyanakkor számos, genetikailag fontos, új maradványt hoztak napfényre Rómában. A román építészet nyugati eredetének hirdetőit sok esetben a nemzeti elfogultság választja el egymástól s vezeti őket egyoldalú elméletekre. Haupt német, Choisy francia, Rivoira olasz, közelebbről lombard eredetűnek véli. Ma már meglehetősen utat tört az a felfogás, hogy a román építési rendszer a római ókeresztény bazilikának folytatása; legfontosabb újítása, a boltozás legkorábban a keleti ókeresztény templomokban fordul elő, de a boltozást ismerte már az ókori római építészet, ahonnan közvetlenül is eljuthatott Lombardiába; bizonyos sajátosságai a különböző országokban szinte egyszerre alakultak ki, s a boltozás szükségére, a tűzveszély elleni védekezés e praktikus módjára is párhuzamosan több helyen jöhettek rá. A román templom a keleti és nyugati kereszténység művészi kooperációjának szüleménye. Az elsőbbség nemzeti hiúságának

kérdésénél fontosabb és főként biztosabb alapokon nyugszik a stílus nemzeti különbözőségeinek megállapítása. Hasonló a helyzet az ókeresztény bazilika kérdésében, amely eltérő vélemények szerint a római házból, a római nyilvános- vagy magánbazilikából, vagy végül a katakombák kultushelyeiből keletkezett; holott az igazság az, hogy a keresztény templom kialakításában mindezek közreműködtek, a liturgia szükségletének figyelembevételével, amely az alaprajz tulajdonképpen tervezője volt.

A késői középkor művészete s különösen festészete az újabb művészettörténetnek egyik legkedvesebb kutatási köre, melynek ismerete rendkívüli módon kitágult, anyaga gazdagodott, módszere fejlődött. Az olasz trecento festészetét régebben a Giotto művészetének és hatásának centrális problémájára redukálták. Majd felismerték a sienai, a római és az Alpeseiken túli gotikához kapcsolódó északolaszországi helyi iskolák jelentőségét. A Pisanóknak már korábban méltatott és tisztázott művészete mellett legújában feldolgozták az őket megelőző olasz román szobrászatnak emlékeit. Franciaországban nem csökkent a katedrálisok nagy szobrász-műhelyeinek és a kódex-festészetnek buzgó tanulmányozása. Nagyot lendült a későközépkori művészet kutatása Németországban és Ausztriában, hol a középkor tovább tartott, mint Olaszországban, s újabb felfogás szerint a gotikus festészet tulajdonkép csak a XVI. században, Grünewalddal zárult le. Németországban, Ausztriában, Cseh- és Lengyelországban s részben Magyarországon a XIV. század gotikus stílje szervesen fejlődik tovább a XV. században s még a XVI. század első évtizedében is. A XIV—XV. század festészete ezekben az országokban nagy stílusegységet alkot, melynek ormai átnyúlnak a XVI. századba. A német és osztrák műtörténészeknek ez a korszak és ez a stílus ma egyik fő témája. Itt is, mint az olasz középkort illetőleg, a jól ismert vezetőegyénségek mellett a helyi iskolák felderítése a fő feladat. Külön kiadvány-

sorozatok és folyóiratok foglalkoznak vele. A stílusáramlatok és az egyes iskolacsoportok képe világos, csak a stíluseredet kérdése mered még nagy kérdőjel gyanánt. Megnyugtató válasz nem sikerült még kapni, bár sok elmélet merült fel. Nézetünk szerint itt is, mint a legtöbb stíluskorszakban az a helyzet, hogy a korstílus, mint szükségszerű kibontakozás az elmúló stíusból, mint az új korlélek, új stílusérvzés formakeresése egyszerre több helyen indul meg, bizonyos iskolák vagy prófétaszerű nagy mesterek irányítása mellett. A középkort felváltó új festészeti stílus két fő kicsírázó melegágya Olaszország és Burgund. Az előbbiből hajt ki az olasz reneszánsz, melynek virágfafeslését északi áramlatoktól hozott magvak is előmozdították; a burgund magból nő ki a flamand festészet. Az olasz és burgundi elemek keveredése a középkor végén új nemzetközi stílt hoz létre, mely meghódítja a nagy középeurópai stílusvidéket, ahol nemzeti és vidéki változatai alakulnak, s ahol ez az átmeneti új stíl tovább él akár Olaszországnál, akár Burgundnál és majd Flandriánál; nem válik se reneszánszzá, mint Itáliában, se a költői, lírai naturalizmusnak azzá a tüneményes stíljévé, mint Flandriában, hanem megőrizve a gotikus alapsajátságokat, tovább fejlődik, új és önálló problémákkal gazdagodik, s a Rajna-Duna vidék sajátos stíljévé lesz, amely vidéknek Köln, Hamburg, a Bódeni-tó környéke, Tirol, Bajorország, Salzburg, Prága, Garamszentbenedek és Kassa fő gócpontjai. A kései gotikának, e több nagy nemzetet magában foglaló vidéken igen hosszú élete volt, még akkor is él és virul, midőn az olasz festészetben már egy harmadik stíluskorszak, a cinquecento váltotta fel. Tiszta látással messzi horizontra nézve ezt a helyrajzi képet és ezeket a forrásvidékeket látjuk.

A legújabb időkig sokan túlbecsülték a cseh iskolát s meg nem érdemelt szerepet juttattak neki az átmeneti új stílus kialakulásában. Valósággal egy cseh műtörténeti elmélet keletkezett, mely

hatását annak köszönhette, hogy egy nagytehetségű és nagytekintélyű kutató, Dvorák, a bécsi egyetem volt tanára vette fel, majd pedig egy csillogó tollú, szellemes, de tudásban kevésbé megalapozott követője, Worringer népszerűsítette és szélesítette ki. E felfogás szerint az új stílus a cseh-szláv lelkiséget hatásonosan kifejező cseh iskolából indult ki, amely szorosan összefüggött a huszitizmus vallási és nemzeti törekvéseivel, s amely széles körben sugárzott szét Németország, Ausztria és Lengyelország felé. Különösen német részről, Buchner és mások ízeire szedték ezt az elméletet, s kimutatták tarthatatlanságát. Rámutattak a korai rajnai, tiroli, bajor iskolák kezdeményezésére. Emlekeztettek rá, hogy a XIV. századi csehországi festészet IV. Károly udvari kultúrájának légkörében nőtt fel, amely több német, mint cseh művészt foglalkoztatott; hogy maga ez a „cseh stílus” tulajdonkép francia-olasz keverékstílus volt; hogy a huszita-mozgalom nem lendítője, de kerékkötője volt a művészetnek, s már oly időben lépett fel, midőn a cseh festészet hanyatlásnak indult. A cseh-teóriának a kegyelemdöfést csak imént, az 1930 szeptemberében tartott brüsszeli nemzetközi művészet-történeti kongresszuson maga egy cseh kutató, A. Matejcek, a prágai egyetem tanára adta meg, aki tiszteletreméltó objektivitással mutatta ki, hogy a cseh festészeti stílus megalapítójának, — a neve után ítélve egyébként német származású — prágai Teodoriknak főműveit a XVI. században átfestették, s hogy azok a fejlett stílusjegyek, melyek Teodorikot újítónak mutatták be, a nemrég végzett restauráláskor eltüntetett későbbi hozzátételek. Nem lehet elhallgatni, hogy olyan időben, midőn a cseh-szláv műtörténeti fajelmélet az elfogulatlan külföldi kutatók előtt már hitelét veszítette, egy különben igen érdemes magyar hölgykutató a magyar miniatúrafestészet egyrészét érthetetlen nagylelkűséggel, tévesen, indokolatlanul áldozta fel a cseh gyarmatosításnak.

Szerencsére a magyar önkicsinylésnek, ezek a régebben gyakori kórtünetei mind ritkábbak lesznek a magyar műtörténetírásban, abban a mértékben, amint bővül a régi magyar művészet emlékeinek megismerése és módszeres vizsgálata. Egy egész magyar műtörténész-nemzedék munkáját bénította meg, tette a magyar művészet kutatásának szempontjából negatívvá vagy passzívvá ez a „Minderheitsgefühl”, melynek keletkezésében nem annyira tudományos, mint inkább világnézeti okok játszottak közre. Nem is a művésztörténet kutató műhelyeiből indult ki, oda csak később fészkelődött be. A művésztörténetbe kontárkodó két nagytekintélyű tudományos indigéna, a régész Pulszky Ferenc és a történész Marczali Henrik hintette el a régi magyar művészet megtagadásának konkolyát. A művésztörténeti tájékozottságot és módszert nélkülöző állításaiknak, s az őket követő iskola felfogásának cáfolatát több ízben, így részletesebben a Magyar Szemlében is megkísérlettem, s így e tanulmány keretében már ezért sem térek ki rá bővebben. Jórészt az ő hatásuknak volt következménye, hogy a magyar művészet kutatása letért az Ipolyi Arnoldtól oly fényes intuícióval megjelölt útról, melyet az ifjabb generáció újra szívesen követ. Ipolyit ma méltán tekintjük a magyar művésztörténet megalapítójának, akit kortársa, Henszlmann Imre fölé helyez a nagyobb történeti látókör, a magyar művészet emlékeinek szélesebb ismerete, a műveltségtörténet iránti érzéke és nemesveretű, kifejező, magyaros stílusa. Nem egy módszери kérdésben, a morfológiai tényező fontosságának felismerésében, szellemtörténeti szempontok érvényesítésében megelőzte korát. A XV. és XVI. századi magyar festészet emlékeinek felkutatásában valósággal apostoli munkát végzett Divald Kornél, aki legújabbán két kísérletet is tett a magyar művészet történetének vázlatos összefoglalására. A fiatalok közül Péter András és Genthon István látott neki, modern módszери felkészültséggel, e kor tanulmányozásának. Miha-

lik Sándor a régi magyar ötvösség terén, a magyar műtörténetnek az utóbbi két évtizedben elhanyagolt e fontos ágában végez szerencsés kutatásokat. Horváth Henriknek, a magyar protoreneszánszra vonatkozó tanulmányait, a szellemtörténeti vonatkozások komoly beállítása emeli a kor tudományos színvonalára. Huszár Lajos érdeme, hogy a régi magyar érmészet történetébe elsőnek vezette be a stíluskritika módszerét. A középkori magyar művészet rendszeres és módszeres kutatását ma egy egész iskola tekinti feladatának. A művészettörténet legújabb, korszerű módszereivel igyekszik felkutatni, revideálni, csoportosítani emlékeit, kimutatni nemzeti stílussajátságait, stílusfejlődésének útjait, európai, nemzetközi kapcsolatait, melyek a magyar művészet egyéniségének nem kisebbedését, hanem gazdagodását jelentik.

A MAI MŰVÉSZETTÖRTÉNET korszerű célkitűzése nemcsak alig ismert vagy félreértett korok megismerésében és helyes megértésében, nemcsak új problémák felvetésében, tudományi fogalomrendszerének, egész elméletének, fenomenológiájának új megalapozásában, hanem új módszerében is áll.

A XIX. század végén három módszeri főirány alakult ki, melyeket a mi századunk, a mi nemzedékünk fejlesztett tovább: a történeti, az esztétikai és a természettudományi. Ezek a módszerek legújabbban nagy átalakulásokon mentek keresztül és újjakkal gyarapodtak. Ma nem válnak el egymástól élesen, egymásba fonódnak, egymást egészítik ki, eredményeik kölcsönös ellenőrzésére szolgálnak. A mai műtörténet módszere komplex, az egyes módszери iskolák demarkációs vonalai elmosódnak. Minden módszer jó, amely konkrét eredményre vezet, amint minden adat jó és nem felesleges, amely a tények tisztázását elősegíti s rossz, felesleges, terhes, ami ezt a célt nem szolgálja.

A történeti és az esztétikai irány még negyedszázada is élesen állott egymással szemben. Voltak olyanok, akik nem men-

tek túl a pusztá történeti ténymegállapításokon, a művészi alkotások esztétikai vizsgálatát nem tartották a műtörténet feladatának, nem mozdultak ki a múzeumokból és levéltárakból, mások viszont nem lépték át ezek küszöbét, nem végeztek közvetlen emléki és írott forrási kutatásokat s felületes ténybeli ismeretek alapján elemeztek művészi folyamatokat, építettek fejlődéstörténeti és esztétikai légvárakat.

A művészettörténet történeti módszerének és irányának fellegvára a bécsi iskola. Fél százada kezdték el a műtörténeti források kritikai kiadását. Rengeteg levéltári regesztát közölt a császári műgyűjtemények évkönyve. Már a Bach-korszakban hozzáláttak a műemlékek rendszeres felvételéhez; újabban mintaszerű topográfiai sorozatokban teszik őket közzé, s kitűnő kiadványban külön publikálták a miniaturafestészet emlékeit. Úgy az emléki, mint a forrási anyagnak rendszeres gyűjtése történeti iskolázottságra vall, amiben nagy hatással volt a bécsi műtörténészekre a bécsi Institut für österreichische Geschichtsforschung és a római osztrák történeti intézet. Az iskola történeti módszere nem állt meg a mindkét nembeli (emléki és forrási) anyaggyűjtésnél és forráskritikánál, hanem korszerűen fejlődött tovább egy-egy kimagasló tudóseyéniség vezetésével. Wickhoff a történet-evolúciós gondolatot képviselte, egyidejűleg más nemzetbeli kutatókkal (Courajod, Måle, Baldani), amivel párhuzamosan más szellemi tudományokban is (Bruntière) jelentkezett a biológiai módszer hatása. Minden szellemi tudomány újabb történetének van ilyen evolúciós korszaka. Történetileg egyoldalú módszer volt, melyet jobban érdekelt egy kor, stílus, vagy művész vizsgálatában az eredet, semmint a kibontakozás és az új hozadék kérdése. Pedig annál a szintén nem mellőzendő kérdésnél, hogy egy stílus, egy művészegyéniség, egy műalkotás *miből* lett, fontosabb az, hogy *mivé* lett. Majd Riegl vitte más utakra a bécsi iskola műtörté-

neti szemléletét, s a korok változásában a művészi tudás fogalmát (Kunstkönnen) a művészi szándékkal (Kunstwollen) helyettesítve, a hanyatlási korszakokat tudatos átalakulással magyarázta. E folyamatot különösen a késő római művészet apró tárgyait vizsgálta, amelyeknek jelentőségét kétségkívül túlozta, eltekintve attól, hogy a monumentális művészetek fejlődési körülményei az iparművészetnél sokkal bonyolultabbak. Riegl rendkívül termékeny s az igazságot közelről érintő gondolatának további hibája, hogy nem tesz különbséget a művészi tudás tényleges hiánya és bizonyos formaideállal szemben mutatott passzívítása, azaz új formai szándéka közt; figyelmen kívül hagyja a tudást és az akarást differenciáló kvalitási értéket; hibája, hogy az új formát szülő művészi akarást immanens formai folyamatnak tekinti. A műtörténet változásait mégsem lehet a tudás és a szándék, az akarás algebrai képletére egyszerűsíteni, azok sok más, tartalmi, szellemi, környezeti, társadalmi, gazdasági, anyagi tényezőtől is függenek. A kifejezési eszközök főként a tartalommal állanak szoros kapcsolatban és formai alakulásukat sok külső tényező is irányítja. A művészi tudás és szándék egymáshoz való viszonyát a tartalom és a rendeltetés adottsága és a művészi lehetőség kényszere szabályozza. Hans Tietze nagy metodikai munkájában a Riegl elméletéből indul ki, melyet akként módosít, hogy a művészi szándék és tudás stílusalkotó hatásába bekapcsolja a történeti mozzanat irányító szerepét, miáltal Riegl elméletének esztétikai jellegét történet-genetikaivá alakította. A tiszta esztétikai ítéletet kizárja a művészettörténet köréből, melynek feladatául az okozati sorozatkapcsolatok, a genetikus történeti összefüggések kimutatását tekinti. Kevesebb elmélettel, de nagyszabású eredményekkel képviseli a történeti irányt a bécsi Julius von Schlosser és a berlini Karl Frey, aki a történeti módszerrel a források tanulmányozásában a leggondosabb filológiai apparátussal párosította. Az ortodox történeti módszernek há-

rom nagy olasz mestere, az idősebb Venturi, Corrado Ricci és a nemrég elhunyt Malaguzzi Valeri, akinek módszerén meglát-szik, hogy pályáját mint levéltáros kezdte, s aki egyszersmind rendkívül széleskörű műveltségtörténeti erudícióval dolgozott,

Talán a túlságos specializálódás következménye, hogy az újabb műtörténészek közt mindinkább fogy azok száma, akik műveltségtörténeti tudással kellően fel vannak szerelve, s akik ebben elérnék vagy csak megközelítenék a Burckhardt, Müntz, vagy Thode színvonalát. Áll ez a művészettörténet azon új irányának sok képviselőjére is, melyet német fogalom- és szóképzéssel szellemtörténetnek szoktak nevezni, s melynek egyik fő teoretikusa a bécsi történeti iskolát ilyen irányban továbbfejlesztő Dvorák. A szellemtörténet a régibb műveltségtörténeti módszer modern változata. Régebben is voltak a száraz művészettörténeti tények fölé emelkedő, a művészettörténet folyamatát az emberi szellem történetének magaslatáról tekintő kutatók, ezek azonban nem így nevezték magukat. Tulajdonkép szellemtörténész Burckhardt és Thode, Müntz és Gebhart, az Mále, Toesca, Longhi és Croce, aki történetkritikai és esztétikai vizsgálódásaiba belevonta a művészetet is. Croce a „szellemtörténetnek”, nem célzatosan is oly pompás meghatározását adta, amely szabatoságban túlszárnyalja a programszerű német szellemtörténészek sokszor kuszált és bonyodalmas elmélkedéseit. Formuláját egész munkássága is példázza: a filozófia és a történet egy és azonos.

A szellemtörténet nem új irány s a művészettörténelemben nem új módszer, hanem régebben is alkalmazott módszerei fokozat, ideális, de nem mindig elért betetőzés. Minden komoly műtörténetírásnak végső szintézise szellemtörténet.

A szellemtörténet régebben született, de csak később kapott nevet. Újabb formájában az elégtelenséget fejezi ki a történeti kutatás alacsonyabb fokozatainál megálló primitív módszerrel szemben, s éles reakciója a természettudományok és az esztétika

hatása alatt álló formalisztikus műtörténeti szemléletnek. Új lobogója alatt nagy lendülettel indult el, sok esetben azonban elsekélyesedett. Mint új divatot, mohón kapták fel oly műtörténészek, kiknek a szellemtörténeti szintézishez nem volt elég pozitív tudásuk, s nem uralkodtak kellően az anyagon. A tudást retorikával és szellemeskedéssel pótolták. A szellemtörténetből kimaradt maga a történet. A dilettánsok rávetették magukat, mint olcsón megszerezhető martalékra. Nincs még egy szellemi tudomány, mely annyira ki lenne szolgáltatva a dilettánsoknak, mint a művészettörténelem, amelyben sokan nehezen tudják megkülönböztetni a tudományt az irodalomtól. A tudomány és az irodalom akkor sem azonos, ha a tárgyuk azonos. A szellemtörténet elfajzása-ként jött létre a felületes, tetszetős, szellemi röppentyűkben rakétázó, üres, szép szavakban csengő zsúr-műtörténet, mely ellen ma nehéz küzdelmet folytat a komoly tudomány. Övék a kiadók mosolya, mert műveiket szívesen olvassa az ú. n. művelt nagyközönség s mert a fényes kiállításához elég néhány tucat Alinari vagy Bruckmann-fénykép.

A komolyabb szellemtörténet sokaknál műtörténeti módszerből kiszélesült a művészettörténet példáin szemléltetett általános szellemtörténetté. Egyik iránya (Worringer) túlságosan telítette a Paul Stern, Heinr. Gomperz és Max Deri hatása alatt lélektani és a Wundt befolyása alatt nép- és fajlélektani szempontokkal. Az elvont problémákat a reális tények fölé helyezték, vagy csak egy-egy sokszor önkényesen tipikusnak tartott emlékhez kapcsolták. A műalkotásokból folyó problémák hitelét a műalkotások alapos ismerete adja meg; tulajdonkép a műalkotás létezik, s nem önmagában a probléma, mely amannak csak függvénye. A műtörténet problematikusai túlzásukban annyira mentek, hogy művészi szépnek a művészi probléma tökéletes megoldását tartották (Tietze). A műalkotásokba, s azok művészi folyamatába való pszichológiai beleérzés, a szuggeráló

belemagyarázás a műtörténetet a divináció kódébe burkolta s kiszolgáltatatta a szubjektív hangulatnak; „Gemütseregungen schaffen keine Bauweise” — mondta Springer némij gúnnyal. A szellemtörténet szubjektiválódása oda vezetett, hogy az objektív műtörténeti folyamatok az író szubjektív élményközlésével azonosultak. A szellemtörténet ezen elfajzott irányával együttjár az írói stílus tisztaság leromlása, minthogy az író a műalkotások leírásában az eredeti hatását akarja bő és színes szavakban éreztetni: ami lehet a szépirodalom, a költészet feladata, de másra törekszik a tudományos művészettörténelem, midőn a műalkotásokat leírja és magyarázza. Találó Burckhardt paradoxona, mely szerint ha a műalkotásokat egyenértékűen tudnók leírni, feleslegsek volnának maguk a műalkotások.

Az újabb művészettörténet szellemtörténeti módszerének kialakulására ösztönző hatást gyakorolt Dilthey és tipikus kultúrfokozatainak felállításával Lamprecht. A művészettörténetnek műveltségi fokozatokra osztott periodizálására a mi irodalmunkban először Lyka Károly tett önálló, érdekes kísérletet, a Műveltség Könyvtárában megjelent összefoglaló művében. Ligeti Pál, „Új Pantheon felé” c. eszméltető, szellemes, eredeti könyvében a művészetben a kultúrák életét tükrözteti s a művészet világtörténetét, műveltségtörténeti párhuzamoknak megfelelő, periodikusan ismétlődő nagy korszakokra osztja.

Kevésbé tudták a művészettörténelmet érdekelni Lamprecht gazdaságtörténeti faktora. A gazdaságtörténet, a gazdasági utak jelentőségének felismerésével, a művészet internacionális kapcsolatainak kutatására értékes útmutatással szolgált ugyan, mégis a gazdasági tényezőknek, a politikai és társadalmi történethez képest a művészettörténetben elenyésző szerepük van, amennyiben ezek a művészeti termelésnek legfeljebb mennyiségét, de nem minőségét befolyásolhatják. Assisi Szent Ferenc szegénysége nagyobb hatást gyakorolt a művészetre, mint a Rotschildok trézorjai.

A Mediciek gyapjuüzletei nem befolyásolták a firenzei XIV. és XV. századi művészet stílusirányát, csak mecenási képessé-
güket fokozták. A magyar művészettörténeti irodalomban a gaz-
dasági összeköttetések stílusközvetítő szerepére akadémiai ren-
des tagsági székfoglalójában már Pasteiner rámutatott, s a mód-
szert utóbb a kassaiaknak vélt oltárképek konkrét esetén Kenczler
Hugó alkalmazta negatív eredménnyel, ami szintén arra mutat,
hogy a más tudománytól kölcsönzött módszer nem vezet biztos
következtetésekre a művészettörténet saját módszereinek kellő
ellenőrzése nélkül.

A történelmi materializmus elmélete teljesen csődöt mond
a művészetben. A gazdasági termelés módja hidegen hagyja a
művészetet. Mennyire homlokegyenest ellenkező Velence és Hol-
landia festészete, pedig mindkét állam gazdagságát a tengeri keres-
kedelemnek köszönheti. Nagyobb stílusbeli ellentétet nem lehet
elképzelni, mint amely Ticiánt Rembrandtól elválasztja. A mi
irodalmunkban Diener Dénes József kísérelte meg Marx taní-
tásainak otromba alkalmazását azon a Lionardo da Vincin, aki
oly magasrendű és meggyőző példája a művészetben a szellem
uralmának az anyag fölött, aki maga oly világosan mondta: „La
pittura è cosa mentale”, — „a festészet szellemi dolog”. A gazda-
sági, szociális és szociálpolitikai tényezők művészeti és művészet-
történeti hatását túlozva, az osztályművészet kategóriáját állítot-
ták fel, ami annyira hamis, hogy a proletárosztálynak van a leg-
nyárspolgárabb, legburzsujabb ízlése. Ebből a szempontból szinte
komikusan hat, hogy — amint a legutóbbi velencei kiállításon
láthattuk — az orosz szovjet hivatalos művészete, ami természe-
tesen elsősorban propagandaművészet, konzervatív, a legmaradibb
és legunalmasabb akadémikus művészet, míg a kommunista-ellenes
fascista Olaszországnak a kormánytól dédelgetett hivatalos mű-
vészete, mondhatni politikai fegyvertársa a futurizmus.

Érdekesen vetíti Haman a társadalomtörténet képletét a

művészettörténetre, megkülönböztetve, új kiindulási, fejlődési pontokat adó forradalmi korszakokat és egyéniségeket — gotika, barok, Michelangelo, Caravaggio — s a régi művészethez visszatérő restaurációs korszakokat, mint a reneszánsz, a neo-klaszszicizmus, a XIX. század és mint minden manierizmus korszaka. Ez a kísérlet csak első pillanatra lehet kecsegtető, mert túlságosan általánosít és leegyszerűsít. A szociális és műtörténeti fejlődés csak kevés érintkezési ponttal bír, s ezek a szellemtörténet általános vonalát jelzik. Hasonló nagyvonalú párhuzamot lehetne vonni az emberi szellem sok más életformájával, anélkül, hogy ezek pontosak lehetnének s a műtörténet fejlődésének igazi, tényleges irányát adnák.

A művészettörténeti kutatásnak egészen új lehetőségeket nyújtanak azok a kísérletek (Riegl, Wulff, Worringer, Élie Faure), melyek a kronológiai sorozatképzések, azaz a műtörténeti hosszmeteszett helyett, a korok feletti típus- és stíluspárhuzamokat vizsgálják, azaz a művészettörténetet keresztmeteszettben tanulmányozzák. Stíluspszichológiailag rendkívül érdekes, amint szembeállítják az északi gotikus formaképzést a déli klasszikus ízléssel, az északi népek emocionális, elvontabb elképzelésű, expressziós művészetét a mediterrán imitatív művészettel, a távolkeleti látási formát a távolnyugati, középkori francia formai idállal. E nagy párhuzamos szembeállítások veszélye aztán a túlságos általánosításnál kezdődik, ami ellensége minden történeti és művészettörténeti vizsgálatnak.

E változatos, sokszerű történeti és szellemtörténeti irányok felbukkanása a legújabb művészettörténetben nemcsak azt mutatja, hogy ez a többi szellemi tudománnyal mily eleven kapcsolatban fejlődik, hanem mutatja történeti módszerének kiszélesítését, történeti orientációjának erősödését, s a természettudományi módszerek korábbi nagy hatásának csökkenését és háttérbe szorulását.

A TERMÉSZETTUDOMÁNYOS gondolkodásnak tudományos kor-
divatja a múlt század két utolsó évtizedében magávalragadta a
művészettörténetet is. Giovanni Morelli, írói álnevéen Iwan
Lermolieff olasz orvos az intuitív stíluskritika helyébe, a termé-
szettudományok módszeréből kiindulva, a műalkotások empirikus,
morfológiai vizsgálatának elméletét állította fel. Morelli mel-
lékes formai jegyek, az egyes mesterek sztereotíp formái és for-
mulái alapján vélte a műalkotások stílusát, mesterét megállapí-
tani, az esztétikai szempontok teljes figyelmen kívül hagyásával.
Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy teóriája valóságos forradalmat
keltett. Sokáig csálthatatlannak vélték, s az utolsó félszázadban
nem volt módszer, mely nagyobb hatást gyakorolt volna. Később
rájöttek fogyatékoságaira, ami elsősorban abban állott, hogy, ha
ez a morfológiai módszer elegendő is volt valamely kép vagy
szobor iskolájának, mesterkörének megállapítására, nem szolgált
támponttal az eredeti és a másolat, a mester és a tanítvány meg-
különböztetésére, mert nem vette tekintetbe se a kvalitási ténye-
zőt, se a belső kifejezést. Túlságosan egyszerű akart lenni; a kri-
tikai eszközöket — úgyszólván — egy mérőlécre redukálta.
Morelli stílkritikáját Berenson a stílusfejlődés, Lionello Venturi
az esztétika irányában fejlesztette tovább. Ma már elavult, bár
alapgondolatát, fejlettebb formában ma is minden kutatómunká-
nál alkalmazzuk. A magyar művészettörténeti irodalomban első
komoly alkalmazását Felvinczi Takács Zoltán kitűnő Dürer-
tanulmányaiban találjuk.

A természettudományos világnézetben fogamzott meg Mo-
relli teóriájával hasonló időben egy, művészekből, műértékből és
műtörténészekből álló müncheni baráti körben s néhány német
egyetemi katedrán a művészeti alapfogalmaknak pszicho-fizikai
levezetése és a művészettörténelem folyamatainak optikai ma-
gyarázata. Fiedler, a szobrász Hildebrand, Schmarsow, Wölfflin,
Wulff voltak ennek az iránynak fő teoretikusai. Mintegy har-

minc esztendeje Hildebrand „Problem der Form” c. műve volt az akkori műtörténész-fiatalság egyik legolvasottabb könyve. Elméletét a mi irodalmunkba Hekler Antal és Wilde János vezette be. A kiváló müncheni szobrász optikai elméletének legtökéletesebb kifejezését a Kr. e. V. századi görög szobrászatban látta s azokat műveiben maga is igyekezett megvalósítani. Schmarsow a művészi tevékenység alapfeltételeit az emberi szervezetben kereste, s a művészi ritmust az ember ritmikus életfunkcióival, a háromdimenziós művészeteket az emberi alkattal hozta összefüggésbe. A művészeti ábrázolást két fő funkcióra, a látásira (optisch) és a tapintásira (taktisch v. haptisch) vezette vissza, amelyek a művészi stílus két fő típusát, a festői és a szobrászi stílust hozzák létre. Ezt az alapfogalmi redukciót átvette és alkalmazta Riegl és Berenson. Schmarsow biológiai esztétikájából indult ki Lázár Béla a tájképfestészet művészi hatásának elemzésében.

Rendkívüli hatása volt a Wölfflin optikai műtörténeti szemléletének. A művészet fejlődését a látás fejlődésében keresi, a művészettörténet legelső feladatául a látás történetének vizsgálatát tekinti, amit öt fogalompár segítségével végez. Ezek a vonalas és festői ábrázolás; a sík és a mélység; a zárt és a nyílt forma; a többség és az egység; a tisztaság és a zavarosság. Alapvető elméleti művében rámutat az egyéni, nemzeti, faji és korbeli tényezőkre is, anélkül, hogy ezek szerepét bővebben kifejtené. Wölfflin műtörténeti kategóriáit a műalkotások vizsgálatából empirikusan vezeti le, s nem *a priori* állítja fel.

Az emlékvizsgálatnak ezt az induktív módszerét Wulff a Fechnertől alapított kísérleti és elemző lélektannal társítja. A művészettörténetet esztétikai alépítményre helyezi. Szerinte a művészi kifejezési eszközök, mint a vonal, forma, szín nem egyebek, mint vizuális érzési szimbólumok. Művészettörténeti felfogását annyira átszővi esztétikával — nem a régi normatív, de a modern

lélektani esztétikával —, hogy a művészettörténetet művészet-tudománnyá bővíti, amelynek a művészettörténet csak szűkebb része. A művészettörténetet hasonló szélesebb tudománykör alá rendelik más kutatók is, történészek és esztétikusok, mint Strzygovski, Dessoir, Deri. Ez az új „művészettudományi” irány természetesen lecsökkenti a művészettörténet öncélúságát; a történeti szempontok háttérbe szorulnak; az esztétikába kebeleztetett művészettörténet elveszti sajátos módszerét. A főbaj, hogy bármily tetszetős tudományrendszeri konstrukció legyen is a művészettudomány, mint módszer gyakorlati alkalmazásában nem szolgál a művészettörténetnek megbízható eredményekkel, sőt legtöbb esetben, a gyakorlati példák önkényes és célzatos kiválasztása által zavaros és hamis következtetésekre vezet.

Az újabb művészettörténet egy másik, modernebb esztétizáló iránya a pszicho-fiziológia helyett a metafizikai lélektanhoz fordul. Ribot, Croce, Mach, Dessoir képzeletkutatásainak hatása alatt a belső, látási elképzelést tekinti a művészi folyamat kiindulási pontjának, ami, új történeti szempontok érvényesülésével is, a naturalizmus értékmérőjének elejtéséhez és a művészettörténeti fejlődés újabb átértékeléséhez vezetett. Croce szerint a belső vízió, a belső emóció csírája, magva úgy a képzőművészetnek, mint a költészetnek és a zenének, minek folytán lényegében minden művészet azonos, csak kifejezési eszközei különböznek. A művészi ábrázolás tárgya, az objektív valóság, a természet önmagában se nem szép, sem pedig csúnya; széppé a vizuális és a lelki élmény, a belső elképzelés és hangulat, a művészi ábránd avatja. Croce esztétikájában gyökereznek az új olasz műtörténész-nemzedék legkiválóbb képviselői, Toesca, L. Venturi, Longhi, Cecchi, Delogu és sokan a külföldiek, kivált a németek közül is. A metafizikai esztetika felel meg a művészettörténet mai álláspontjának és esztetikai igényeinek.

A modern művészettörténet fejlett módszerére jellemző a

többi tudományok, elsősorban szellemi tudományok iránt tanúsított termékeny érdeklődése. Tökéletesítésére mindent felhasznál, sajátos céljaira fordítja más tudományoknak erre alkalmas eredményeit, módszereit. Wulff néplélektani alapon megfigyelte a művészet és a nyelv fejlődésének párhuzamosságát; Paul tipikus nyelvtörténeti és nyelvképzési fázisainak — asszimiláció és diszsimiláció, kontamináció, analógiaképzés, jelentésváltozás — művészettörténeti alkalmazását ajánlotta, aminek a művészi folyamatokra való egyszerű ráhúzása téves lenne, mégis, különösen az ikonografia terén, bizonyos esztétikai és műtörténeti jelenségeknek megértését előmozdíthatja. Érdekes szempontokat kölcsönzött az etnográfia a primitív, etnikailag vagy kronológiailag primitív népek művészetének, az őskornak és a népművészetnek tanulmányozásához, amihez a gyermekművészet pszichológiája is segítséget nyújt.

Megkísérelték az orvostudományokat, kivált a szemészetet és a patológiát belevonni a műtörténeti kutatás eszközei közé, különösen egyes művészek lelki egyéniségének és stílussajátságainak vizsgálatánál. Veszélyes módszer, ha nem helyezzük a műtörténet saját módszerének erős ellenőrzése alá. Eredményeit ma kétkedéssel fogadjuk. Greco alaktorzításait, expresszionizmusát, szemorvosi értelemben vett torz optikai látásával vélték magyarázni, ami csak akkor állhatna helyt, ha annyi ma is élő expresszionista művész hasonló szemhibával bírna. Greco önarcképen szemüveget visel; sok modern művészt ismerünk, aki szemészetileg normális szemmel is művészileg torzul lát. Beethoven süket volt s mégis fenséges, klasszikus műveket komponált. Munkácsy utolsó műveinek fogyatékoságait lehet patológikus tünet gyanánt felfogni, de a művészi erő elernyedésének sok más, belső, a szervezettől független okai is vannak.

Az orvostudománytól vette kölcsön a műtörténet a röntgenezés segédeszközét. A röntgenkísérletezés ma egyik leg-

aktuálisabb témája a műtörténetnek, s nem vagyunk messze a teljes sikertől. Az átfestett, repedezett, idők folyamán többféle kezelésen keresztülment régi képeket röntgennel épúgy átvilágítják, mint a beteg embert. A röntgen segítségével oly konkrét megállapításokhoz jutnak, melyekre a legélesebb, a legiskolázottabb szem sem képes, s melyeket régi képeknek, gyakran kockázatos mechanikai vagy kémiai kezelésével, letisztításával sem lehet elérni. Ilyen eredmény már, hogy a röntgen megtalálja — amire, a festmény szétrombolása nélkül semmi más eljárás nem képes — a festési alap és a festékréteg, a tulajdonképpeni festmény közötti ú. n. aláfestést, preparálási réteget; megadja az esetleges átfestés alatti eredeti festmény fotografikus képét, a körrajz és a tónus fokáig; előhoz elfödött vagy később megváltoztatott szignatúrákat. Bizonyos festékekkel szemben a röntgen egyelőre még tehetetlen, s a tónus és rajz finomságait sem tudja eléggé kikémlelni. Bármennyire is tökéletesedjék azonban, a műtörténeti kutatásnak mindig csak segédeszköze marad, mely önmagában, a formai stíluskritika nélkül nem használható. Arra az érdeklődésre, mellyel a műtörténet ma a röntgen-experimentumokat kíséri, jellemző, hogy a legutóbbi, brüsszeli műtörténeti kongresszuson az erre vonatkozó bemutatásoknak sokszor nagyobb hallgatósága volt, mint a legfinomabb stílusfejtegetéseknek; nem egyszer csaptak össze a röntgenológiai és az esztétikai irány hívei — egymástól távoleső két szellemi világrész lakói —, pedig igazi eredményre, azokban a ténykérdésekben, melyekkel a műtörténeti röntgenológia foglalkozik, csak együttes munkával juthatnak. Magyarországon először az esztergomi Keresztény Múzeum vezette be a röntgenvizsgálatot, az Ipolyi-gyűjtemény néhány képén; a kitűnően sikerült kísérleteket dr. Polgár Ferenc, a kiváló fiatal röntgenológus, és műtörténész neje végezték, ideálisan egészítve ki egymás munkáját.

A régi képek valódiságának, a szobrok patinájának vizsgálá-

latában hasznos segédeszköz a festékkémia és a mikrokémia, továbbá a festék-krisztallográfia. A mikrokémiának a hazai műtörténetben már két évtizeddel ezelőtt akadt, a korán elhunyt Gasparetz Géza Elemér személyében, egy valóban zseniális képviselője.

A külső segédeszközök közül a művészettörténetnek a legnagyobb szolgálatokat a fényképészet tette és teszi. A fényképészet felfedezése és óriási fejlődése tette elsősorban lehetővé a pozitív stíluskritika kialakulását. Újabban, különösen a régi képek alapanyagának — a vászon, a fa textúrájának — és festési technikájának vizsgálatában kiváló eredménnyel veszik igénybe a mikrofotografálást. A fénykép a művészettörténeti laboratóriumi kutatásnak egyik legbecsesebb eszköze.

A KÜLÖNBÖZŐ TUDOMÁNYOK módszerei haladását a művészettörténet nem hagyta viszonzatlanul. Vérkeringését idegen sejtek is táplálták, de ő is adott a magából. A stíluskritikával hatott az irodalomtörténetre, melyet fejlődéstörténeti gondolatai is megtermékenyítettek. Wölfflin módszerére különösen a német irodalomtörténet lett figyelmes. Csereviszonyban áll a néprajzzal, s a filológiának is bőven megtérítette régi tartozását. Az ókori keleti, a távolkeleti, az etruszk és a népvándorlási művészet, — hogy csak a legfontosabb példákat említsem, — becses segédanyaga a modern nyelvtudománynak. Nem is szólva arról a nagy szerepről, melyet a művészettörténet, mint segédtudomány, az újabb történeti és művelődéstörténeti tudományban játszik, mint ahogy viszont bizonyos történeti tudományok — a politikai és művelődési történet, a kronológia, paleográfia, heraldika, szfragisztika, numizmatika, s legközelebbi ikertestvére, a régészet — a művészettörténeti kutatást, mint ennek segédtudományai szolgálják. A modern művészettörténet arra is hivatkozhat, hogy bizonyos korok feldolgozásában, új felfogása-

ban, így különösen a barok korra vonatkozóan példát adott, irányt mutatott, anyaggal és módszerei útmutatással szolgált más szellemi tudományoknak, s esztetikai fogalmainak átértékelése sem maradt hatás nélkül a hasonló fogalmakkal dolgozó tudományokra.

Ha a modern művészettörténet sokszerű mozgalmát a leglényegesebb törekvéseire leegyszerűsítjük, s szétágazó irányait egy főirány eredőjével akarjuk meghúzni, arra az eredményre jutunk, hogy ezek a legújabb törekvések nagy módszerei gazdagodást s egyúttal módszerei tisztulást hoztak, új szempontokkal meglepő új világosságot árasztottak bizonyos korokra, megszilárdították a művészettörténet fogalmi alépítményét, s az egész tudományszakot újra történeti irányba terelték. A modern művészettörténet felszabadult a természettudományi gondolkodás gyámsága alól, melynek körébe a megelőző generáció vezette; kitágult horizontja, kiszélesedett áttekintése a többi tudományágak fölött, melyek használható gondolatait átvette, szolgálatába állította, s nem szolgájává lett, mint korábban, midőn már-már úgy látszott, hogy a történeti tudományok sorából a természettudományok vagy az esztétika tudománykörébe kerül; rendezte viszonyát ezekkel a tudományokkal, s amennyiben tanult tőlük és alkalmazta módszereit, ezeket magához idomította; nem tagadta meg az esztétikával való együttműködést, de a régi normatív és retorikai esztétika rozsdás fegyvereit lomtárba dobta s a modern esztétikával szövetkezett; újra felismerte történeti jellegét, megérezte történeti stigmáját; a történeti tudományok útjára irányította lépkeit, de alapszerepét a maga sajátos ketős, művészeti és történeti egyéniségéből alakította ki. A korábbi nemzedékektől gyűjtött rengeteg emléanyagot nemcsak újra rostálja és rendezi, hanem megszorítja. A kutatás nyersanyagába új szellemet visz, történeti szemléletet az emberi szellem létjelentésének metafizikai magasságába röpíti, de tökéletesíti a

ténymegismerés konkrét eszközeit is, hogy röpte annál biztosabb legyen.

A modern művészettörténet, ha történeti konstrukciója erősen kombinatív is, ha szellemkereső és szellemidéző, ha reflektorával a történelmi értelem mélyére akar világítani, mégsem tapad az íróasztali lámpa szűk fényköréhez. Nem íróasztaltudomány, s nem rabja a színes, ékes tapétájú négy falnak. Igazi hona a műalkotások közt van. Retorikája az a néma párbeszéd, melyet velük szemtől szembe folytat. Igazi ismerete az emlékismeret. Tréningje a szemlélet. Atmoszférája a műemlékek ozónja. Módszeri kódexének első törvénye, hasonlóan a többi tudományhoz: minél több kiindulási pont mennél teljesebb ismerete. Elsősorban ez különbözteti meg a tudományos művészet-történetet a dilettantizmustól ma és mindenkor.

A modern művészettörténet célkitűzéseiben, felfogásában, módszerében egy vonalban halad a többi történettudományok legújabb irányával. Társtudományai közt előkelő helyét tárgyi biztonságának és módszeri fejlettségének köszönheti.

