

NÁDAI PÁL

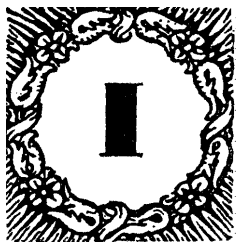
ÍZLÉSFEJLŐDÉS
ÉS
STÍLUSKORSZAKOK



DANTE KÖNYVKIADÓ
BUDAPEST

MŰVÉSZET, ANYAG, SZELLEM

I.



iparművészet és művészet fogalma nem különíthető el egyik a másiktól teljesen. Sokszázados viták sem tudták pontosan megállapítani, mit is tekintünk művészetnek, annál kevésbé lehet pontosan megszabni, hol kezdődik az iparművészet s hol válik el tőle a nagy, az igazi művészet.

Nagyon nehéz szavakkal operálni ott, ahol a fogalmak maguk is homályban lappanganak még. Van felfogás, amely egy jóformájú közönséges ivópoharat is hajlandó a művészet régiójába emelni, hogyha bizonyos esztétikai követelményeknek megfelel. Mások a tökéletes hűségű festett arcképet is kirekesztik a művészet birodalmából, mondván, hogy a természetnek hű ábrázolása önmagában még nem művészet. Az általános felfogás a ritmikus mozgások legegyszerűbbjét, a kis gyermekek körbenforgó táncát is a művészi megnyilvánulások világába sorozza, viszont azt a csodálatos szingazdaságot, mellyel egy matyó asszony szoknyáját, főkötőjét ezernyi szalag és virág, hímzés és szövés fullasztó tengeréből egyetlen szépséggé gyúrja, senki sem vonta még a műalkotások világába, holott minden feltétele megvan tevékenységében a művészi alkotásnak. Ezernyi példát lehetne még felhozni annak igazolásául, hogy még a tételes esztétika, a rendszeres széptan is mennyire ingadozó a művészet határvonalainak kijelölésében. S ha már ennyire eltérők a felfogások magának a művészetnek mikéntjéről és meddigjéről, mennyivel bizonytalanabb még ezen belül az iparművészetnek a helymeghatározása. Elégedjünk meg azzal, hogy a művészet is, az iparművészet is mindenkor nemcsak

arra törekedett, hogy szép dolgokat halmozzon fel az ember körül, hanem hogy az ember egész szellemi és társadalmi életének egyik formája a művészet és ennél fogva még a kezdetleges társadalmi életben is éppen olyan fontos szerepet, mint akár a vallásnak, a tudománynak, a jognak.

S mindenkinek, aki a művészet törvényeit akarja felkutatni, végre is ide: a kezdetleges társadalmak művészeti életéhez kell kilyukadnia. S éppen azért kell innen: a kezdetleges emberek, a barlanglakók, a vad törzsek művészetéből kiindulnunk, mert itt a művészetnek oly fontos szerepe van a szellemi életjelenségek közt, hogy szinte mindjárt a hit mellé lehet állítani eredete és fontossága szerint a művészetet. A művészetnek, helyesebben a művészet akarásának ez az elsőrendű fontossága, bármily sokféle nem művészi elem szövi is át a művészet megnyilvánulásait e fokon, alkalmassá teszi e kultúrfokot arra, hogy a művészet szelleméhez s a művészi alkotás pszichológiájához közelférközzünk.

Aki csak valaha is foglalkozott a művészet eredetéről szóló tanokkal, tudja, hogy mennyiféle életjelensége van az ősalapban élő (vagy ami egyet jelent vele: a mai félvad) embernek, melyeket a művészet körébe lehet, vagy szokás utalni. A legáltalánosabb, a leggyakoribb művészet mindenestre: a tánc. Az a testi ügyesség, mozgékonyág, mely az erdőben élő, fára mászó ősemberekben kifejlődik, lassan olyan ritmikus mozgás alakját ölti fel, amely — mindenféle varázslatos célokkal egybekötve — egész embercsoportokat hullámozásba hoz. A tánc, melynek monoton mozdulatait a sámán, a varázsló-pap verses szöveggel, vagy nagynéha bambusznádsípval, máskor égy kifeszített bőrdarabon való dobolással kíséri, a ritmusézés belső kényszerűségéből fakad. A ritmusézésnek e formája azonban inkább a zenei és költői művészetjelenségek életét gazdagítja, mintsem az alkotó-művészetekét.

A primitív művészeti megnyilvánulások másik csoportjába a különféle ábrázolásokat szokták vonni. Azokat a naív, dadogó rajzokat, karcolásokat és festéseket, amelyeket az ősi barlanglakó embereknek olykor lakásuk falán találnak, máskor szerszámokra vésvé, és amelyek a paläolith- vagy a még korábbi jégkorszakból valók. Ismerjük ezeket is: a rénszarvasok, a lovat hajtó emberek, a mammutok képét, amelyek sok tekintetben a mai busmannok, négerok, esz- kimók s egyéb kezdetleges lények vadász- és halászábrázol- lataira, másrészt a gyermekek gügyögő kis rajzaira emlé- keztetnek. Verworm, e rajzok szellemes, de sokban téves magyarázója két csoportba osztja ezeket: a civilizáció ko- rábbi fokán fizioplasztikusak e rajzok, vagyis a természet szolgái ábrázolásánál egyebet nem igen mondanak, de fej- lettebb fokon már ideoplasztikusak, vagyis a rajzolt képbe sok mindent az emlékezetből is belevisznek a készítőik, fantáziájuknak és képzetanyaguknak is bő teret engedve. (Például a szarvasnak a szívét úgy rajzolják bele a gyom- rába, hogy még az utat is jelzik, melyen a szív, vagy pára eltávozik a testből a halál alkalmával.) Minden vitatható- ság ellenére Verwormnak e teóriájában egy kétségtelen igazsá- g van: az, hogy már e kezdetleges rajzolatokban is meg- csillan valami a művészet akarásából, vagy — amint ő mondja — a paläolith-kor kezdetén már megnyilatkozik az ember művészi érzékenységének első kifejezéséül tudatos formaérvék. Ezek az ősi leletek tehát sokkalta komolyabbak azoknál a csak látszólag művészi ábrázolá- soknál, melyeket mai kezdetleges törzsek kunyhóiban, sátraiban és emberbőrén fedeznek fel (mint a tetoválások, a különböző amuletek, vallási, babonás és szörnyeteg-ábrá- zolások), amelyek éppen azért nem tartoznak a művészet, világába, mert a művészet akarása, ez a döntő lelki té- nyező, hiányzik belőlük. Sokkal inkább valók ezek a rajzok a törzsi megkülönböztetés, vagy a szellemhit, avagy a nemi

gerjedelem-keltés céljaira, mintsemhogy a formára és kifejezésre vágó lélek megnyilatkozásának tekinthetnők.

Van azonban a kezdetleges (ősemberi, törzsi, félvad) életfokon a használati tárgyakon, szerszámokon olyan ábrázolás is, amelyet a primitív művészi jelenségek harmadik csoportjába szokás helyezni s összefoglaló névvel geometriai rajzoknak nevezni. Mint a nevük is mutatja: idomok ezek, sorok, négyszögek, vagy csnpa-csupa háromszög, vagy hullámvonal, vagy kör és sokszög folytonos váltakozása stb. Első pillanatra látszik: ezekben a folyton ismétlődő kőbe vésett, fára karcolt jelekben a ritmusérvés gyönyörködött, a kezdetleges ember szemének optikai öröme volt ez s hatásában talán nyugalmat, harmóniát lehelt a felzaklatott lélekbe. Ezt is lehet a művészet kezdetének tekinteni. Elképzelhető, hogy a vonal végtelensége, egyazon formának ritmikus ismétlődése díszítő szándékkal készült és valamelyest a táncoló ember ritmusérvésének képzőművészeti formakifejezése. De volt olyan felfogás is, mély e primitív geometriai idomokat a való világ jelképes ábrázolatai gyanánt magyarázta s így okoskodott: az ősember például a neki félelmetes, titokzatos őserejű tűzisten-ség számára akarta hódolatát bemutatni. Kőbaltája nyelére tehát reávéste a tűz-szikra fellobbantására használt két fagaly-nak a képét, mert az így díszített tárgytól csodás erőt és vadászszerencsét remélt. Az ábrázolás kezdetben több vagy kevesebb természetűséggel történt. De idő folytán egyre többet vesztett a két keresztbetett fagaly képe a természetűségből s lassanként csak két keresztbetett vonal jelképezte a régi tűzszerszámot. így a kereszt mintegy rövidített jele a tűz fogalomkörének és az egész geometriai kifejezőforma pedig a művészetnek haladottabb nyelve, melyben a rajzoló a valónak világa helyett mintegy annak az esszenciáját, a formák helyett azoknak megmerevedett geometriai jelképeit adja, — így szól a teória. Ez tehát a



Néger álarc
Einstein: „Negerplastik“ c. könyvéből

természetnek egyszerű másolásánál már jóval haladottabb művészi fok, mely a pusztá megfigyelésnek eredményeit közli.

Lehetséges azonban e titokzatos geometriai jelek keletkezésének egy más, egészen elütő magyarázata is. Felteszszük, hogy a sátrát készítő vadember két bőrdarab összevarrása által akarta lakóházának tetejét esővel, hóval szemben ellenállóvá tenni. S a két bőrdarabot a szélén fonállal, hánccsal úgy öltötte össze, hogy a lyukakon kibújó és bebújó hánccsal valami szabályos cikk-cakkos, ritmikus megismétlődő idomokat adott, például egymásból folyó kereszteteket. A technika így rávezette egy olyan formátletre, melyet előbb célszerűségi okokból alkalmazott más varrásoknál és fonásoknál is (ruháján, fűzfából készülő, sövényeknél) s később azután annyira megszeretett, hogy olyan anyagok díszítésére is felhasználta e keresztismétlődéseket, amelyeken varrásról, fűzésről már szó sem volt, például baltája nyelén. Evvel a művészet eredetére utaló jelenségek negyedik csoportjához jutottunk el. Ezt a csoportot a művészeti hasznosság-elmélet alátámasztóinak nevezhetnők. E magyarázat a művészet eredetét a gyakorlati használhatósággal bíró edények, fegyverek, apróbb tárgyak körébe viszi vissza s itt jutottunk el a reánk nézve legfontosabb elmélethez, mely a művészetek egész komplexumának esztétikai hatóerejét a hasznos szépséghez, vagyis az iparművészeti alapdogmákhoz vezeti el.

Kövessük csak kissé nyomon, mit is mond ez az elmélet? A baltanyél díszítésére szolgáló kereszteteket szépeknek találok. Miért? Mert már sokfelé és sokszor láttam őket olyan szöveteken, bőrokon, sövényeken, amelyeken nem csupán díszítő jellegük volt e keresztöltéseknek, hanem egyéb feladatuk is: hogy hét szétesni akaró darabot összefogjanak. S oda vájjon hogyan kerültek? úgy, hogy ezen az anyagon (a bőron, a szöveten) ez a technika (a kereszt-

öltés) volt a legcélszerűbbé. Más szóval ez azt jelenti, hogy a célszerűség, a technika és az anyag hozza létre a díszítőelemeket (mégha ez az eredet idővel elhomályosult is az élvező szem előtt). Sőt Gottfried Semper, a múlt század második felében élt nagy építőművész, a stílus keletkezéséről irt munkájában egy lépéssel még tovább is megy s a művészi formák keletkezését is e három tényezőre vezeti vissza.

S ezzel a múlt század utolsó évtizedeinek legfontosabb iparművészeti dogmájához jutottunk el: a cél, az anyag és a technika szentháromságához.' Minden díszítőművészeti terméket, minden iparművészeti alkotást, sőt a képzőművészet anyagának jórészét is ennek a dogmának háromágú reflektora alá állították szépségértéke elbírálásánál. S ezt az elméletet vallják még ma is a legtöbben magukénak az esztétikusok közül, mint kizárólagosat az iparművészet értékelésében. Egész tankönyvek: stíltanok épültek fel ezen az elméleten s egész nemzedékek nevelkedtek fel az építész-akadémiákon s iparművészeti iskolákon, abban a leves felfogásban, hogy e három szentségben benne van minden hasznos művészi alkotás egész kritériuma.

Mielőtt ennek a különben helyes szempontnak egyoldalúságát kimutatnánk, nézzük meg előbb egypár példán, miként is alkalmazták ez elméletet példatárakban az elmélet gyárosai és tanítványaik. Az első kérdés az volt: mi volt meg előbb, az anyag-e, a technika-e, vagy a cél? Felelet: a cél. Például: hogyan született meg a vizes korsó? úgy, hogy a folyadék tartására edényről kellett gondoskodni, abból a célból, hogy a folyadék eltehető legyen, hogy el ne párologjon és ki ne ömöljön, de mégis átönthető legyen máshova, hogy ne billenjen és ne legyen nehézkes, hogy a felemelésnél legyen fogója és legyen csücske az ivásra, legyen talpa és legyen nyaka — egy szóval a cél, a használat szabta meg a formáját. Minden

folyadéktartásra szolgáló edény alapformája ősidők óta kerek. Tudjuk, hogy a legtöbb ilyen edény hajdan is, ma is a fazekasmester ősi forgó korongján készült agyagból. Közel esne tehát a feltevés, hogy az anyag (a sártömegszerű agyag) és a technika (a korong centrifugális forgása) hozta létre az ivókorsó alapformáját. De ez csak látszólag van így. Tulajdonképpen a cél az első s éppen azért használták fel az agyagot s azért konstruálták meg a gölöncsérek kezdetleges forgó lemezeit, hogy az edénynek ezt az alapformáját elérhessék. S ennek a mintájára kellett azután az üveget is fújni (*az üvegkancsónál*), a fát is kivájni, hajlítani (hordóknál, vödörknél), csak hogy az alapformát még az anyagon való erőszaktevés árán is megközelítsék.

Valamely tárgy szépsége tehát akkor felel meg esztétikai érzésünknek leginkább, hogyha annak alakja, felépítése, egész alkata leghívebben kifejezi annak rendeltetését s egyúttal anyagának és a technikának is, mellyel készült, hű kifejezője. Elöttem ezüstműből való oltári kehely áll. Úgynevezett hólyagos-kehely, amelyeket a tizenhatodik század híres ötvösmesterei szerettek csinálni. Az volt a rendeltetése, hogy az oltáron állva a pap belőle vehesse és oszthassa az Urnak vérét. Ünnepegyességet és használati eélt egyidejűleg kellett formájának kifejeznie. Finoman karcosú szára is messzire kimagaslóvá tette. Könnyű ívelésű talpán nyugalom, statikai biztonságérzés van. Fentebb az edény maga egyszerű, nemes körvonalával, hozzáálló fedelével elárulja, hogy nem sok, de ünnepi italt kell tartalmaznia. S ha közelebbről megnézzük, szinte a technikát is leolvashatjuk róla. Nemes patinájú ezüstje még ott hordja magán a kalapácsütések nyomait, melyek a fémot domborították, míg e hólyagos felület kialakult és szinte még a vésőt is látni véljük, mellyel a régi ötvösmester finoman cizellálta a domború részleteket. Mi az hát, ami a

szemnek annyira tetszik e tárgyon? Az arányok nyugalma, az, hogy a talp, az üreg, a szár minden éppen olyanra van szabva, amilyennek lennie kell, a célszerűsége. „Handsome” — csinos, mondja rá az angol. „Kézhezálló” — mondja a magyar. Nem elég, hogy nem billen fel, de nem is kelti bennem azt a félelemérzetet, melyet például egy lilimos üvegkehely keltene. Anyaga is őszinte mivoltában mutatja magát. Nincs bearanyozva, mint némely bronzfehely, afféle olcsó vásári munkák s nincs rajta semmi hazug disz, mint azokon a rézből készült és csontfaragással borított modern serlegeken, amilyenekkel a világkiállítások műtöviszei szoktak nekünk kedveskedni. Egyszóval: kifejezőereje van a formának, mint ahogy a tizenhatodik század végén és a tizenhetediknek elején a jó német és a jó magyar ötvösmesterek megérezték, hogyan kell az anyagnak ama bizonyos „szentháromságát” kifejezésre juttatni. Dehát nem volt ez mindig így? Vájjon a jó, művészi tervezők és munkások nem ismerték fel mindig ennek a szükségét? A felelet erre a kérdésre egyszerű: nem bizony. Habár mindig voltak jó és rossz műiparosok, jó és rossz ízlések, voltak korok, amelyek művészetének uralkodó vonása, hogy fittyet hánytak az anyagi igazságnak, a célszerűségnek, a technikai elveknek. És még azt sem lehet éppen mondani, hogy ezek a legrosszabb korok, a legrosszabb művészek voltak. Nézzünk meg például egy bronz állóórát a tizennyolcadik század közepe tájáról, amely talán éppen tizenötödik Lajosnak valamely rokokó szalonjából került a múzeumba. (L. IX. melléklet, a fent jobbra álló bronzóra.) A szekrény márványára állított óra mitsem áru el abból a célszerű biztonságból, amellyel egy érzékeny órának bírnia kell. Csupa billenő nyugtalanság egész felépítése. Kissé görbe lábai, az egészet végigfutó ágak, levelek, virágok szövevénye, mindez nem a bronz tömör fémszerűségét adja tudtul, hanem inkább a

faragott fának, helyenként pedig a kecses porcellánvázák-
nak díszítményeit juttatja eszünkbe. Anyagszerűségről,
anyagi igazságról itt alig lehet szó. Vagy talán a szerszám,
a bronz öntőformái jutnak kifejezésre az órán? Lehet,
pe ezeket alig élvezzük. S mégis ízlésében nagyon fejlett,
szinte túlfinomult kor volt az, amely ily törékeny, gracilis
vonaljátékokat szeretett bútoron és porcellánon, lámpán
és órán, selyembrokáton és a könyv bőr táblájába préselt
aranyon, a finomínyű életművészek ily himbáló formák közt
élték át egész életüket, a leghíresebb francia asztalosok,
a legjobb ezüstművesek, a leggazdagabb fantáziájú udvari
festők (akik a kastélyberendezések és a balletkosztümök
tervezői is voltak egyben) talán mosolyogtak volna azon,
ha valaki ujjukra koppintott volna, mondván, hogy el-
feledkeztek a célszerű forma, az anyagi igazság és a tech-
nikai kifejezőerő örök érvényéről...

II.

Holott, ha volnának is a művészetben örökérvényű tör-
vények, ez az anyag-esztétikai törvény akkor sem tarthat
igényt a halhatatlanságra. Semper Gottfried műve, a stílus-
ról szóló fejtegetései nagyszerű okfejtések a célszerűség-
nek a művészetrel való kapcsolatáról, de elmélete — és leg-
főként követőinek további magyarázatai — magukon vise-
lik ama művészet-materialista gondolkozás bélyegét, amely
elválhatatlanul egybeforrott a természettudományos és
technikai fellendülés évtizedeivel. Hiszen szó sincs róla:
ez a logikus, anyagi felfogás a művészetről, helyénvaló
volt a maga idején és ha elgondoljuk, hogy kivált a múlt
század első felében a művészetakadémiákon mily elvont
doktrínák szerint szoktatták el a fiatal művészeket mind-
attól, ami egészséges és természetes, úgy ez a gyakorlathoz
és matériákhoz tapadó gondolkozás még üdvösnek is
mondható. De lassanként túlzás lett ebből is, egyoldalúság.

S egyre több esztétikus üzent hadat a század fordulóján ennek a kissé kényelmes sémának: „anyag, cél, eszköz”. A legnagyobb eredménnyel mindenesetre Riegl Alajos, a bécsi tudós műtörténész mutatott rá e doktrína elavult voltára a késői római iparművészetről írt halhatatlan munkájában. Rieglé és követőié az érdem, hogy ma már a művészeti alkotás vizsgálatában — bármily természetű alkotás is az — nem az anyagi igazságot nézzük elsősorban, hanem azt a lelki tényezőt, amely létrehozta a művet. úgy nevezzük ezt a tényezőt, hogy „abszolút művészi akarat”. Ez az, ami legelőször van meg az alkotó lelkében, amit nem az anyag, nem a szerszám, nem a céltudat hoz létre, hanem egy vágy, egy ösztön, mely a lélekben névtelenül, de mégis tudatosan feltámad és a kifejező formákat keresi. Ez nem az anyaghoz igazodik és semmi köze sincs ahhoz, hogy mily mértékben sikerül magát kifejeznie. Ez az abszolút művészi akarat az alkotás szelleme, a negyedik szentség. Sőt nem is a negyedik, ez az első, leghamarább támad és a legerősebb s újból hangsúlyozzuk, nem lehet az alkotás természetességéből reá visszakövetkeztetni. Mert sokszor az, amiről azt hisszük, hogy dadogás, gügyögés, „primitív művészet”, valami egészen sajátos művészi akarási gyümölcse és semmi köze sincs a természetességhez, vagy a szerszámokhoz, hanem egy sokkal mélyebb, elevenebb lélekforrásból buggyan fel, mint az, ami a természetet, az anyagi igazságot jól vagy rosszul megközelíti. Ha megtekintjük valamely afrikai négertörzsi vallásos kultuszának művészi rekvizitumát, a fába vésett maszkot, ebből azonnal meg fogjuk érteni, mily távol volt az emberábrázolásnak, vagy akár csak a természetstilizálásnak európai fogalmától a „művész”. (L. I. melléklet.) Mondani-valójának tömör, zárt formájában egy egészen különös lelkiség nyilatkozik meg: az imádásba, a túlvilági erőkkel való egygyeolvadásba fulladt lélek megnyilatkozása ez. Nem

ábrázolás egy ilyen fejre tehető álarc és nem jelképes formája valamely istenségnek, hanem maga az isten, amelyhez az exaltait lélek hozzásimul, hogy a transzcendens erőkel való küzdelemben alulmaradva, meghódoljon a titkos erőnek. Gyakorlatilag: ez van hivatva távoltartani tőle a rontás géniuszeit. Pszichológiailag: ebben oldódik fel, mintegy objektiválja önmagát a felzaklatott lélek, mely az enyhülés formáit keresi. Mily más rugói vannak ennek a művészetnek, mint amit megszokott európai szemünk! A természetesség is lehet művészi cél, a „stílus” is. (A stílus szót itt persze nem közkeletű értelmében használjuk, hanem mint valamely elvont művészi akarás kifejező formáját, amelynek nem célja a természet megközelítése.)

Ä művészet szükségérzése tehát a legelső, leghamarább ”felmerülő lelki aktus a művészi alkotásban s ez már maga is művészet. Maga az alkotás pedig csupán abból a szempontból értékelendő e modern esztétikai álláspont szerint, hogy mennyi boldogságérzetet váltott ki az alkotóból. Lehet egy alkotás még oly torzított is a mi szemünkkel nézve, az ennek ellenére is művészet, mert éppen az alkotónak a gyönyörérzések maximumát adta. Mert „torzított” csak azt jelenti, hogy nem természetes, de a mi ítélőképességünk évszázadok óta átöröklött hibája, hogy mindent a valósághoz hasonlítva értékelünk. Holott a „stílus” éppen elszakadást jelent a természetességtől, a lélekben megfogant művészi gondolatnak abszolút érvényesülését, vágyódást, amely a kifejezőformák után tör. S éppen ez a vonás általános minden jó művészeti korszakban az alkotásokon. A kereszténység építészetének korai századaiban a román stílus már vaskos és nehézkes formáival és ki tudja fejezni (Aiguës Mortes bástyafalán) a lélek emelkedettségét, azt a belső nagy élményt, amely a vallásos és erkölcsi érzésvilágnak úgyszólván kifejező formáját találja meg a nagy függélyes vonalak ritmusában. A középkori

ember hitvilága a lélek monumentális eszményiségében sűrűsödik össze. Távol az élettől és mégis közel a természetességhez, mintegy a maga alkotta világba merül ez t lélek. Nincsenek rései, nincsen folytonosságában semmi űr, a maga emelkedettsége logikus és nyugodt. Annak a miszticizmusnak kifejezői e nehéz kötemplomok és kőtornyok, mely a barátok klastromaiban ég, egyenletesen és csöndesen, mint a szentélyben az örökmécs.

A művészetnek ez a pszichikai elemeket érvényre-juttató felfogása mély hatással volt az utolsó két évtized esztétikai gondolkozására. A lelki emóciónak ez az uralkodó szerepe megváltoztatta az addig túlkényelmes ítélőszempontokat, az eredmény szerint történő egyszerű be-
skatulyázásokat s a művészet kész produktumai helyett a műalkotás pszichikai rugóinak feltárása kezdett dominálni. Az életérzésnek az alkotáshoz való viszonyát mérlegelni sokkalta finomultabb probléma, sokkalta nagyobb elmélyedést igényel a teremtő lélekbe, mint a hatások vizsgálata, melyeket az alkotás a kortársakra, vagy az utódokra tesz. Erről az elméletről sem kell azt hinnünk, hogy örökkévaló, vagy hogy csalhatatlan kritikai módszer. De meglesz az a hatása, hogy az intuitív alkotóerőnek visszaadja a maga hivatását, helyét a megmérhető materiális rész mellett. S ha lassú, aprólékos munkával elkészül egykor a szokásos művészettörténetek helyett a művészeti alkotólélek fejlődés-története, akkor fog csak megvilágosodni, mennyire primár életszükséglete az emberiségnek minden kultúrfokon a művészet. Életnyilvánulásainak épp oly benső formája ez, mint transzcendens érzéseinek a hit. S addig, amíg az alkotóléleknek e viszonya magához a megnyilatkozás formájához minden ponton tisztázva nem lesz, a szellemnek a szerepét az anyagiak mellett inkább csak ráutalásokkal fogjuk jelezni. De érvényre kell jutnia már e fejtegetés-
seink során is a művészet-dualizmus mindkét oldalának

a teljes materializmus mezébe burkolt iparművészet szemléletében is.

Ha már most összefoglaljuk az eddig elmondottakat, akkor ebből a következő megállapításokhoz jutunk el. Mindenekelőtt, hogy a művészetnek helyét a természettől, az iparművészetnek helyét a technikailag széptől külön kell választanunk. Ezt meg kell tennünk legalább elvben, ha a gyakorlatban nem sikerül js mindig. Az általános művészettannak ma már alapvető elve, hogy a természet-nyújtotta esztétikai örömeket, a szép táj, a nyíló virágok, a hangulatos naplemente okozta gyönyörzéseinket ne keverje össze azokkal az esztétikai örömezzésekkel, melyeket Lionardonak, vagy Hildebrandnak egy monumentális művészi alkotása nyújt. S épp oly magától értetődő az is, hogy azt a villamos teaforralót, amelyet például egy nagy német művész, Behrens tervezett meg az alpacca-fémnek szigorú anyagiasságával, a statika törvényeinek teljes tudatával, csinosnak, funkcionálisan igaznak fogjuk találni, anélkül, hogy az iparművészet körébe sorolnók, holott az ennél kevesebb gonddal készült mezőtúri cserépkancsót odaszámítjuk minden tökéletlensége ellenére is. Mert éppen a hasznosságon túl egy bizonyos primär hajlandóság is megnyilvánul benne arra, hogy a lélek önmagát is kifejezze a díszítmények egyszerű kacskaringóiban. Régebben azt mondták volna: e kancsó iparművészet, mert tiszta anyagi igazsága érvényesül formájában; a teáskanna nem iparművészet, mert egy ötvözött fém akarja előttünk az ezüstnek látszatába burkolni igazi valóját. Régebben a döntés az őszinteségen fordult meg. Ma azt mondjuk: nekem nem fontos az anyagi igazság, mert a cellulose épp oly becses, mint az elefántcsont, csak művész keze fessen rá s a viaszba Lionardo szebb formákat lehel, mint Metzner a kőbe. Nem az anyag teszi tehát a művészetet, hanem a forma. Helyesebben a kedv, a mely a

szépetakarás pillanatnyi szenvedélyét váltja az anyagban valóságra. A művészi életfunkciónak ez a felvillanása, mely hozzásimulhat akár egy nagyon is prózai eszközhöz, teszem egy ajtókilincshez, egyszerre dematerializálja akár a legvaskosabb rézdarabot is. S így az impulzus válik tulajdonképpen életadóvá, mely az anyagot átformálja a maga gyönyörzésének kifejező eszközévé s nem megfordítva igaz, mint azelőtt hitték, hogy a márványtömb sugallta Michelangelónak a gigantikus emberformákat.

A díszítőkedvé az elsőség, a szép eltökéltsége, amely a misztikus művészi akaratot egy anyag irányában vezeti le és mintegy maga alá gyűrve ezt az anyagot, formaérzé-
seinek kifejezésére kényszeríti. Ebben az aktusban tehát nem az a diadal rejti magában a művészetet, amelyet a szerszám és az anyag felett arat a művész. Hanem a diadalmas nagy gyönyörűség abban a tusakodásban van, melyet a szellem magán a kifejezés felé való törésén érez, ez az, ami az igazi művészi alkotáson mindig megérződik s aminek a szerszám manuális küzdelme csak mintegy objektívált tükörképe.

Díszítőkedvről szóltunk az imént s ennél a szónál meg kell állanunk kissé. Mert ez sokkal, sokkal többet jelent, mint amennyit a szó első érzésre kifejez. Egész skálája van ennek a szónak s benne van az apró cicomázó kedvtől a nagy dekoratív képességig minden, ami az egyén vagy a tárgy szépség hatásának fokozására alkalmas. Díszítőkedv a művészi alkotás vágy első felcsillanása abban a mozdulatban, mellyel valaki meztelen testére gonddal dob oda egy színes rongyot és díszítőkedv az a nagy építészeti megoldás, mellyel a Szent Péter-templom komor homlokzatát Bernini egy festői térelrendezés oszlopsorával fogja közre és az ünnepi nagyság mellett felcsattantja a jökedvet, öröktől való és örökké tartó művészi ösztön ez. Az alkotó nagyúr, a művész teleaggatja vidám násfákkal

a világot. Amoretteket szór a komoly kódexekre, faragást a bútorokra, rozettákat az ezüstre, tűzön olvasztott fémeket a poharakra, virágot, drágakövet, oroszlánfejet, Bourbonliliumot, bőségszarut, madarakat és lepkéket, szenteket és fűzfákat, szíveket és pántlikákat — mindenhova. Ezerévek óta tartó nagy gerjedelme az alkotó, a nemző léleknek: szebbé tenni a már meglevőt, magához emelni, összefonni a valóságot azzal a szüzi elgondolással, mely a lelkében homályosan ég. Szabadon és meggondolás nélkül vetni rá a legszebbet, a leggazdagabbat, ami tőle telik, buja pompába öltöztetni az imádottat, adni, adni, két kézzel szórni rá az aranytakarót, a fátylaknak, a csillogó ékességeknek fullasztó szépségeitél. Az ornamentális kedvet, a lélek legszebb mámorát tombolni engedni. Nézzétek meg figyelmesen, amint a legdíszesebb kedvű kor, az olasz tizenhatodik század aranyba és bársonyba foglalta a nemes embert, prémmel keretezte és mellénye drága szövetét patyolat-ingének, finom mancssettáinak sötét hímzésével és bordűrjével enyhítette. (L. VII. melléklet.) A bársonybarreton a zománcos mivű boglár, a fürtösen leomló sötét haj, az ápoltság bőrének csillogó aranygyűrűk, mintha magának az előkelő léleknek ékköves keretét akarta volna megalkotni a festő: Bartolomeo Veneto a római Galéria Corsiniben levő képen. Nem a festő, hanem a kor divatja, az öltözködés luxusa tombolja itt ki magát a drága anyagok díszében. A kor ilyen, a pompás renaissance s még inkább a fajta, a déli napfénytől áttüzesedett latin lélek, amelynek a virágok, az istenek, a kövek, a csillogó üvegek mind csak színes rongyok a valóság magasztos felruházására.

Most vegyük az ellentétet. A múlt század utolsó évtizedében világszerte elterjedt az angol lakásberendező-ízlésnek az a típusa, amelyet Morris és társai nevéhez, iparművészeti eszméihez lehet fűzni és amely a bútoron

az egyszerűséget, a nyugodt formákat, a dísztelenséget hangsúlyozta. Angolok kezdték, németek folytatták, fél Európa magáévá tette a puritán, úgynevezett „konstruktív” ízlést. Csak semmi dísz, semmi faragás, semmi rozetta, lizena, cartouche, mozaikszerűség, a bútor zengje a maga anyaga örök szépségét, vetközzön le és mutassa a tiszta testét, a szép arányait, tagbaszakadt voltát, nemes építészét. Ez a konstrukció vágya, a tektonikus érzés diadala. Mindenféle hazug jleszavat kerestek akkor: anyagszerűség, célszerűség, a materia és a használat jellege a búton. Mélyebb és pregnánsabb ráutalni: ez a puritánság az iparművészetben. Ez a tizenkilencedik század végének nagy technikai józanságérzete. Vagy még inkább: hadüzenet a díszítőkedvnek, mely az évszázadok folyamán a raffináltság egész kelléktárát kimerítette, örült és ömlengett alkotásaiban, szétszórta díszrevágyó fantáziája valamennyi virágát és most etikai szomjúságot érez a meztelenség iránt. Ez a germán, vagy inkább az északibb és hidegebbítéletű fajok közös érzéskifejezése, mérnökszemű alkotóvágy, gondos eltávolítása az álarcoknak és jelmezeknek, maga a mentalitás a maga ridegségében.

A művészetnek két pólusával van itt dolgunk, az emberi alkotótevékenység két ellenlábásával: a díszrel és a konstrukcióval. Szépségeket lehel az egyik, igazságot reprezentál a másik. Az egyik a ház vasváza, gerendázata, bordái, a másik a kövek koloritja, a festett ablakok, tetővonalak kontúrja. Ki hiszi, hogy az első csak a renaissance-é, és a latin népeké, a másikat a tizenkilencedik század germánjai fedezték fel? Örökkévaló mindakettő, mint ahogy Örök idők óta ellensúlyozzák egymást az alkotó-íelekben: a konstruktív erő és a dísz. Vannak korok, stílusok, amelyeknek bujálkodó pompaszerelme inkább a dekoráló kedvet neveli: a bizánci, a renaissance, a bárók bizonyosan ilyen és vannak megint, amelyek a szerkezet

feladatain épülnek: a római, a gótikus, a tizenkilencedik századi inkább idesorolhatók. De hány van, amelyik egyformán húz mindkét áramkörhöz és voltaképpen egy állandó potenciális feszültség ez minden művészetben, sőt minden művészegyedben: a váz és a köntös, a konstrukció és a dísz. S mint a modern biológiai-pszichológiai felfogás a nemekben nem ismeri az abszolút férfiasságot és az abszolút nőiességet, csak a kettőnek keveredési arányait, azonképpen van ez az iparművészeiben is ezzel a két lelki alkattal, melyek az alkotóművészet évezredei óta titáni küzdelmet vívnak a fölényért, mint anyag és forma, mint konstrukció és dísz.

III.

A szépség birodalmába a tizenkilencedik század közepén egy új fogalom-megnevezés tolakodott be: az iparművészeté. Nem mintha azelőtt meg nem lett volna, de nem ismerték, A művész addig egy és oszthatatlan volt, az övé volt a szépség világa, mely a materialis világ felett letiegett. Nem kell okvetlenül az olasz renaissancera gondolni, ha a művészet sokoldalúságáról esik szó. A genialis Lionardo, a pompás hídépítő, repülőgépfeltaláló, királyi ünnepségrendező, démoni hegedűs, régiségbűvár és festő üresnek találta volna az életet, melyben a művész ezer ujjának minden ízével nem alkot, fúr, farag és díszít s nem fürdik az élet hullámaiban mint atléta, tudós és élvező. A művészeti kultúra éppen az alkotó- és élvező lélek ezeroldalúságában van, abban, hogy nincs külön műiparos, művész, tervező, csak ezermesterek vannak, akik az anyagok klaviatúráján muzsikálnak. De más korokban és más társadalmakban is többé-kevésbé így volt. Holbein a királyképek mellett, melyeket fest, megcsinálja az angol királyi udvar bútorait és tervezi az ékszereket és a drága kosztümöket is és Boucher nemcsak rózsaszínű húsokat fest égszínkép se-

lyem ágyakba, de szabója is az isteni nőknek, kulisszákat tervez és kerti balletek rendezője, tőle valók XV. Lajos legszebb ágyai és a trianoni nyári éjek legszebb multságai. A művész az élet maître de plaisir-je, övé az érzékek gyönyöreinek világa. És még a tizenkilencedik század polgári művészetének komoly arculalán is ott van az ő briliáns sokoldalúsága! A bécsi biedermeierkorban a szelíd, kontempláló Danhauser miniatűröket fest és porcellánt díszít és bútorokat tervez, ha az örömök forrása nem bugyog is gazdagon, a művészet még permetezi a jólét rózsavizét. De mikor a század közepén a munkaeszközök megváltozásával s a gépipar feltolakodásával az ipari szörnyűségek ráfekszenek a világra és mindent elönt a munkafelosztás elve, a művészetet kezdik beskatulyázni, mint a rovarokat, a növényeket, a költői termékeket szisztémák szerint és így született meg az iparművészet, mint a legzavarosabb fogalom.

Köre máig sincs tisztázva. Mik a jellemző tulajdonságai? Hasznosság és szépség együtt. Igazi művészi kultúra mellett a szépség éppoly haszon, éppúgy hozzátartozik a jó kép, a jó templom, a jó utcaelrendezés, a jó ruházkodás az élet nyugalomához, mint a jó álom, a jó emésztés. Szépség és hasznosság csöndesen és észrevétlen átömlenek egymásba — művészi kultúrák világában. De itt nagyon nehéz megmondani, hogy hogyan, milyen arányban keveredjék a hasznosság a szépséggel, hogy az iparművészet világába sorozzuk. Tíz évvel ezelőtt a tapéta-tervezés még nem volt iparművészet, mióta a német gyárosok művészeket ültetnek a rajzolóasztalhoz, azóta az. Az üzleti élet, a gazdasági differenciálódás, az azelőtt csak ipari termelésnek minősített tevékenységek jelentős részét emeli fel az iparművészet színvonalára. És a komolytalan divatsnobizmus, mely a fogtechnikusból is fogművészt csinál, természetesen a cipézmester cégtáblájára is azt írja fel, hogy

„cipőiparművész”. S míg a régi világ egyszerű mesteremberei szinte félénken elhúzódtak a művészet címhasználatától, a hozzáfűződő nagy igények követelményeitől tartva, addig a mai időkben úgyszólván óránként új iparművészeti ágak keletkeznek, csak a címközött gyönyöröket élvezve és mitsem érezve át ennek a szónak magasrendű etikai kivételeseiből.

Bizonyos azonban, hogy akik az esztétikai kultúra területénei folytonos bővülését kívánják, egyúttal az ipari tevékenységek fokozatosan művészivé válását is óhajtják. Nincs okunk, hogy a művészi kritériumokat a gyakorlatban is oly szigorúan alkalmazzuk, mint elméletben, mert hiszen a cél: a bennünket környező világ szebbé-, jobbátétele s nem a művészet szent misztériumának megőrzése. Régebbi művek — ez alatt húsz-huszonöt éves kézikönyvek értendők — osztályozásuk alapjává a szigorúan iparművészeti anyagok tettek és szóltak a fa, a fémek, az anyag, az üveg, a textil, a papíros és a bőr iparművészetéről. Ez megfelelt amaz anyagelvű, egyoldalú művészetszemléletnek, amely szigorúan ügyelt a „nemes” anyagok és a kézműipari hagyományok tisztaságára. S ezért a régebbi iparművészeti kézikönyvekben és stíltanokban ily fejezeteket találunk: a bútort, a faragást, a vas, a bronz, az ötvösség, az ékszereket, a porcellát, a fayencet, a csiszolt és fémmel olvasztott üvegeket, az üvegfestést, a szöveteket, selymeket és brokátokat, a szőnyeget, a csipkét, a könyvet, a plakátot, a könyvkötést, az érmet, a öcsétet és a borostyán művészetet. Mint mondtuk: ez a műfaji felosztás, ez az iskolás szempont kényelmes és eltelő volt. Megfelelt amaz idők szellemének, melyben a iparművészetet mint a régi kincseskamrák és gyűjtőszennvedélyek leszármazottját nézték, melyben a nemes tradíciók, a, történelmi szellem érvényesültek és az iparművész nem tisztos folytatója volt a múlt arisztokratikus szelleménél. Az előkelőségnek ez a tisztasága megfelelt

ama kor ideológiájának, amely az iparművészet hőskorát a kézimunka nemességében, a szépséget a muzeális értékben, a hasznosságot a főrangú életnek nyújtandó élvezetszerzésben látta. Az iparművészetnek ez ideális értelmezésével szemben ma a gyakorlatibb — úgy lehetne mondani: demokratikusabb — osztályozó szempont érvényesül a területfelosztáskan. Ma az iparművészet területű sokkal tágabb és inkább a modern ember ízléskultúrájának birodalma, mintsem a hagyományok folytatása. Szakít ama szigorú kézműves-hagyományok tisztaságával, ma a gépnek szerepét a termelésben, e szerepnek jogosultságát a berendező-művészetben, a szövésben, fonásban, nyomtaté és síkdíszítő eljárásokban stb. senki sem vonja kétségbe, csak úgy, mint ahogy eszünkbe sem jut az orthodox felfogás híveivel becstelennel, vagy művészietlennek tartani egy bronzöntvényt azért, mert tizedmagával van meg, 'vagy egy könyvet, mert nemezpapírral gépen kötötték és sem marokkói kecskebőrből kézi préseléssel. Az idők szárnya ad lendületet ennek a fejlődésnek is, botorság volna ki nem bővíteni az iparművészet széles mezőit, ha ezzel újabb társadalmi és emberrétegek életének művészeti illúzióit tudjuk fokozni. S azért e korszerűbb felosztásnak fénysugarai nem az anyagokra esnek, hanem a művészi kultúra Középpontjában álló ember igényeire. A felosztás szempontjai pedig áttevődnek az anyagok tisztaságáról ama funke ókra, melyeket az egyes anyagok a társadalom szépséges olgálatára nyújthatnak. Ily szempontból első és legáltalánosabb a térművészet vagy belső architektúra zónája, amelynek hármastagozata van; a sacralis művészeteké, a lakásművészeté és az utcakép esztétikájáé. Az egyházi művészetee körébe az embernek vallási rítusából fakadó összes iparművészeti ágak beletartoznak, tehát: az oltár és a szószék épp úgy, mint a kelyhek vagy a sírkövek. A lakásművészet értelmezése még általánosabb s ide nemcsak az ember) otthonának

művészete illeszkedik, hanem az áruházak és a pályaudvarok, a kioszkok és a várószobák modern architektúrája is. Az utca esztétikájába viszont a kert, a tér, a műemlék és a tájszépség oltalma is beletartozik, mert hiszen itt a szociális tekintetek adják meg a szépség alkalmazási kereteit. A térművészetben belül az iparművészeti tevékenységek legtöbbször az emberi lakóházba illeszkedik és kívülről befelé haladva, az embernek tágabb vagy szűkebb öltözetét szolgálja. Itt a térben alkotó művészetek legtöbbször a bútorművészet köré igazodnak és a fán kívül a fémek (vas, réz, bronz), a kőzetek (márvány, mészkő, serpentin, onyx), valamint a szerves anyagok (bőr, szaru, csont, kagyló, gyöngyház) jutnak művészi formanyelven szóhoz. A másik csoportja a lakásművészet köré tartozó tárgyaknak a földanyagok változataihoz illeszkedik: a legegyszerűbb cserépedények és fayence-ok népművészeti formavilágától a gazdag díszítésű porcellánig mind a forgatható korong alapformáiból indulnak ki és a festő és égető eljárások díszítőelemeit mutatják. S az üvegnek (földből, mészből és szilikátokból álló) vegyülete is ezt a csoportot gazdagítja a fűjt, a vésett, csiszolt, maratott edények, továbbá a lapokba öntött, az üvegfestésre összeillesztett és végül a pulverizált és felolvasztott (zománcozásra használt) üvegek sokszínű anyagával. Ezt az első két csoportot bizonyos tömörszerűség jellemzi, a háromdimenziós voltuknak megfelelő technikai eljárás és díszítésmód. Hogy ez mit jelent, arra itt csak két szóval akarunk utalni: a bútornak, a kancsónak „tér”-fogatot, térérzést kell kifejeznie, tektonikus törvényeknek van alávetve, tapintóérzésünk és optikai érzékünk párosodik, mikor a szem magába issza formáikat. Az embert környező iparművészeti képződmények másik két csoportja nem ilyen tömörszerű, hanem inkább lapos, síkban terjedő alkotás, ezek elseje a szálak (szövött, fonott, csomózott) anyagok, másika a papiros és a bőr

anyagából adódó művészi tárgy. Mindaz tehát, amit textilanyagon komponálunk, a legegyszerűbb nyomott vászontól a legdíszesebb falikárpitig, a két dimenzió formanyelvével kénytelen számolni, tehát nem a plasztikai kifejezésre, hanem a síkban való komponáltságra törekedni. Ugyanez vonatkozik a papíron nyomott, a könyvet ékesítő és a bőrön alkalmazott díszítőnyelvre is. Az egyszerű betűvetés ornamentikájától kezdve a könyv tábláján alkalmazott kompozíciókig, ha logikusak akarunk maradni, mindenent ez a síkba (és nem térbe) illeszkedő díszítésmódot kell megkövetelnünk, ide tartozik persze a tapéta is, mint a papiros díszítőtechnikák egyik legfontosabb ja és mindaz, amit ünnepi dekoráció gyűjtőnévvel szokás egybefoglalni, tehát a heraldikus rajz, a színházi díszlet, a drapériák dísze stb. A textilanyagok köréből egész különálló életre kívánczik ki a divatművészet, az ember szűkebb köntösének iparművészete. Mert csak részben hódol a síkdíszítő eljárásoknak, egészében inkább tektonikus feladat a ruha „felépítése”, izlésfejlődése talán legtanulságosabb példája az emberi kultúrszomjúság fejlődésének és az építészet mellett legpregnansabb kifejezője egy-egy művészeti korszak szín- és formaérdeklődésének.

E széles keretekbe az emberi fényűzés a legszeszélyesebb anyagokból alkotott még magának dísz tárgyat, hogy létét minél csillogóbb mezbe öltöztetve élvezhesse a maga egyéniségét. A kövek mellett a föld gyomra a nemes fémeknek, aranynak, ezüstnek, platinának s a drágaköveknek kimeríthetetlen luxus-változatait rejti magában és alig van drágakő, sőt újabban már kémiai úton nyert ékkő is, amely az ékszerkészítő iparművész munkaasztalán helyet ne foglalna. S gondoljunk csak az apró tárgyak, a nő, a vitrin, a luxus ékességeire, a színek és tüzek ama kimeríthetetlen gazdagságára, mely a legbizarrabb anyagötletekből születik. Gondoljunk a népművészet festett, vésett, színes

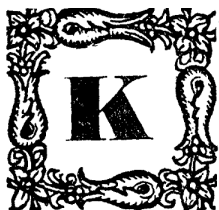
fa- és szarudobozaira, a gyöngyháznecessairekre és az elefántcsontfigurákra, a tajtékból kihasított pipákra és a borostyánból esztergályozott díszgombokra, a kókuszdiókra, melyek aranypántos serlegekké lettek és a kagylókra, amelyek ezüsttel övezve, fejedelmek asztaldíszéül szolgáltak, gondoljunk a tollak és a teknőcök, a tojások és a dióhéjak apró művészetére, — mily csapongó volt a fantázia már maguknak az anyagoknak kiválogatásában is. S hát még mikor a szerszámokat kellett a művészi gondolat szolgálatába állítani. Az iparművészet eszközei és eljárásai tulnyomórészen fizikaiak: a vágás, a vésés, a hántás, a ragasztás, a varrás, a fűzés, a csomózás, a préselés, a ráfestés, a kalapálás, a domborítás, a hengerezés, a cizellálás legnagyobb részben hideg úton, tűz nélkül dolgozzák fel az anyagokat. De az eljárások jelentékeny része forró úton formálja ki az anyagot és alkalmazza a díszet, így a fémeket ötvözzel és forrasztással, a bronzot öntéssel, az agyagtárgyakat égetéssel, az üveget a láng felett fémek beolvasztásával szokás kezelni. S a színeknek nem kevesebb gazdagodását jelentik az email-eljárások, amelyek mesterei a pulverizált üveget olvasztják meg és rakják folyékony állapotban a fémtárgyak mélyedéseibe vagy domborodásaiba, hogy email champlévet, illetve email cioisonnét alkossanak. De itt már a zománczó eljárások egyikével van dolgunk, melynek pedig kimeríthetetlen gazdagsága van s legszebb példányaival a porcellánokon találkozunk. Δ zománczás maga pedig csak egyik fajtája a felületdíszítő eljárásoknak, melyek legprimitívebb módja az volt, mikor az ősi nomád pásztorember botjába valami hegyes szerszámmal a csillagok és a Nap szimbólumait véste bele s legtökéletesebb formája talán az lehetett, mikor a híres Boulle asztalosdinasztia tagjai gyöngyházzal, fémekkel és elefántcsonttal rakták ki az ébenfabútorokat, melyek a királyi és főrangú paloták számára készültek. S ezeken kívül még hányféle

fajtája van az intarziás eljárásoknak, az úgynevezett be-
rakásoknak és a különféle mozaik-eljárásoknak, melyek
apró üvegekkel, kövecskékkel, színes anyagokkal díszítik
a felületet s mily változatos módszerek vannak Keleten a
felületdíszítés ama módjára, mely fémszalagokat kalapál
bele a fémekbe, csontba és tausírozó eljárásnak neveztetik.
Valóban magának a felületnek ornamentális szépségére
épp annyi ötletük volt mindenha a mesterembereknek,
mint az anyag megformálására.

És tulajdonképen itt, a felület díszítésében tükröző-
dőtt mindenkor legnaivabbul a vágyakozás, hogy az ember
a hasznosság fölé szépséget, az anyag fölé szellemet ültes-
sen az élettelen tárgyba, az ősi akarása a művészetnek, e
nagyszerű kényszerűség itt, a felület ornamentális játéka-
ban csillan fel legőszintébben.



KELETI KULTÚRKÖRÖK



li az ízlésfejlődés útjait követi, a Kelet csodálatos művészetére terelődik először a figyelve. Titokzatosnak szokták nevezni ezt a Keletet. S valóban az; az a Kelet is, amely évezredek vastag porrétege alól kerül ki s az is, amely színes, sajátos műipari tárgyait s azokban lelkét egész különös módon revelálja. Az európai mai kultúrában két és félezer év óta a görög-római világ szelleme világít. Műveltségünk, a világ dolgairól való tájékozottságunk, egész mentalitásunk a klasszikus világ pantheizmusának és szemléletének folytonosságán épült. Ha azt mondom: nyugateurópai műveltségű ember, akkor egy humanista szellemű, harmonikus művészetben nevedett, természet-szemléletre szoktatott emberre gondolok, aki kétezeréves ősénekek szemével nézi a dolgokat s ez a szem, bár közben összeomlott a görög uralom, a római birodalom, megszületett a Názáreti világa és elaludt, meg kigyulladt, meg elaludt, meg újra kigyulladt az életöröm, — lényegében mitsem változott. Ha azt mondom: keleti ember, akkor egy egészen más szemre gondolok, amelynek semmi köze sincs a klasszicizmushoz, az aristotelesi—aquinói filozófiához, a klasszikus életörömhöz, a természet érzéki szemléletéhez, amely a maga egészen különös világába merül és annak a tekintetét ez a nyugateurópai szem nagyon nehezen, vagy sohasem érleli meg teljesen. Mint két egészen ellentétes áramkör áll egymással szemben a Kelet és a Nyugat.

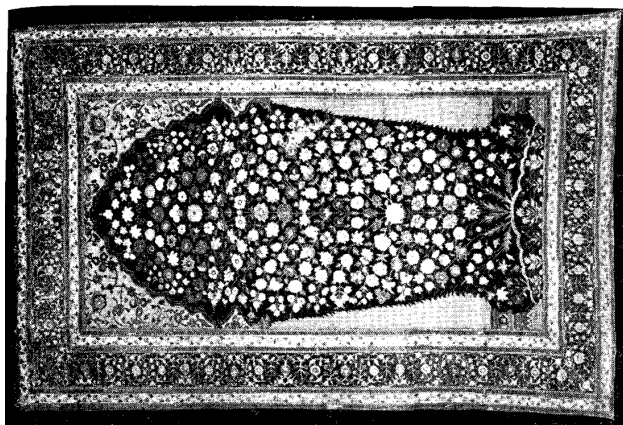
Ha szabad volna, ha lehetne néhány szóval e két szemlélet ellentétét megmagyarázni, azt kellene mondani: a

hellenisztikus szemlélet sokezeréves útja a nyugodt látzaté, a keleti szemlélet a nyugtalan lényegmegérzései. A nyugati ember a művészetben azt a természetet örökíti meg, melyben az őnmaga lelke él tovább. A maga örömét, a maga fájalmát, a maga indulatait vagy a maga logikáját átviszi a körülötte levő dolgokba és csinál belőlük egy színes, polychrom világot, kerteket, házakat, istenhitet, meséket, de mindenben a maga énjét éli tovább, a maga lelkét objektiválja. Festményei az élet színeit tükrözik. Szobrainak plasztikája csak úgy duzzad a phidiaszi formától, a szemmel és tapintással szerzett ismeretektől, az érzéki észrevételtől. Házainak térmegoldása logikus és biztos, térfogatuk van és horizontjuk van. Mindenben uralkodik a figura, az ember van mindennek a középpontjában, akár láthatóan, akár elrejtve, csak a dolgokhoz való viszonylatban. Még a túlvilág is hemzseg e földi lét szép, vagy irtózatossá, de valóságos képzetektől. A kis gyermek is, ha egy embert rajzol a köcsögkalap alá, noha nem látszik, odarajzolja az ovális formájú fejet, mert tudja, hogy a kalap alatt ott van a fej is. Lényegében ugyanazt cselekszi az európai művészet is, amely mindazt elmondja a világ jelenségeiről, amit róluk tud, amit logikája, fejlődő ismeretei, érzékszerveinek pontos funkciója a humanisztikus műveltség évezredei alatt megtudtak! Tehát még valamivel többet, mint amit az optikai érzék felfogott, azt is, ami az intellektusból jön. Ez az, ezen van a hangsúly, az intellektuson. Az intellektus számára a dolgok elvesztették ősi titokzatoságukat, az intellektus megérti a világot s az ember öntudatosan áll a dolgok fölött, fölényesen és biztosan, szinte mint alkotó egyéniség, aki a világot a maga képére formálja. S mert ahány intellektus, annyiféle, azért van az is, hogy a művészetben minden alkotás valamely egyéni művészetakarás visszatükrözője, ezért hemzseg az európai művészettörténet a nagy és kis egyéniségektől.

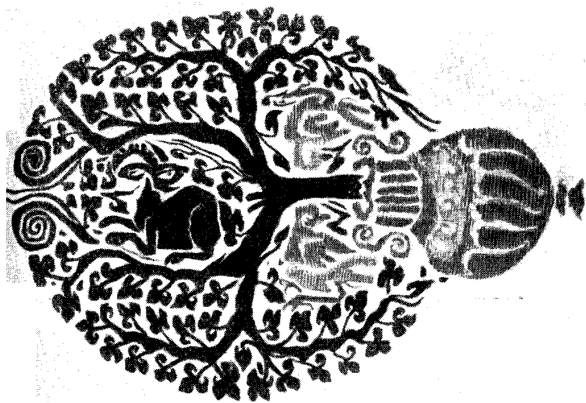
Mi más a Kelet! Akár egy egyiptomi piramist nézünk meg akár egy török szőnyeget, — holt formákat látunk, a szerves élettől való elszakadást. Nincsenek mélységeik, nincsen ábrázoló erejük, minden szinte megmerevedett, síkokba gémberegett, nincsenek perspektívák és nincsenek árnyékok, nincs testiség, csak idomok vannak, melyekben még halványan, fakultan ott szendereg valami elmúlt szerves élet, mint a megkövült diluviális állat kőzetlenyomatában az egykori élőforma. Geometria és ornemens, mértani idomok és szabályszerűen megisméltlődő formák, de az érzéki, szép, vegetatív élet szinte teljesen hiányzik! Nézzétek meg egy ilyen egyiptomi sírkamra hatezeréves sötétségéből előkerült kőlap reliefjeit. Nyugodt, dermedt állatok és emberek sorakoznak egymás mellett. Hater isten, a bika képében és rabszolgák és papok és íbiszek, szent íbiszek — egy transzcendentális világ, melynek ábrázolásmódja is ősi naivságú. szinte nincs is plasztika rajta, mint ahogy a piramisnak sincs perspektívája, levegője, mélysége, csak merev szimmetriája és végtelen kontúrjai. S ezzel válik monumentálissá. Raffinált építészek, ott a Nilus partján, az immanens lélek örökkévaló hajlékának kigondolói, ezekkel a végtelen egyszerűségű formákkal olyasmit akartak megalkotni, ami időtlen és élettelen, ami szeretlen és térfogattalan. Az anyagszerű esztétikai gondolkozás úgy magyarázta a régi egyiptomi sírkamrákat, hogy azok a Nilus gátjait, a piramisok pedig a hatványra emelt sirhantokat akarták kifejezni. Mily tévedés, mily félreismerése az ősi, primitív művészetakarásnak! Egy izolált, világtól elszakadt világot akartak adni, örökké tartó formákat a nagy síkság ege alá írni, megérezkíteni azt a mérhetetlen aagy hatalmat, amely a farao testisége fölé borul. S ezért kellett a tiszta geometriai formákhoz visszanyúlni, mert az maga az elvontság, az élettől való megfosztottság, maga a jelképes Örökkévalóság. Egy keleti szőnyeg ornamentikája ugyan-

ebből az absztrakció-akarataból fakad. Ott is rendesen minden el van távolítva, aminek még valamelyes életábrázoló ereje van. Csak a tudós érzi már a szalagon, hogy az felhőt, a sokszögű formán, hogy az lótuszlevelet, vagy sárkányt akar ábrázolni. Élettelen és személytelen mindaz, ami a Kelet művészetének gyümölcse, mert csak a Nyugat fejlesztett ki erős, életakaró, optimista érzésű egyéniségeket, az orientális lélek mindig beleolvad az egyetemességbe, a nagy, végtelen szubstanciába, melytől elszakadt és amelyhez visszatér. Földi élete mindenképpen csak állomása ennek az örökkétartó életnek s mindaz, amit alkot is, csak ennek az eternitásnak a jelképe. A világ? Az, amelyet érzékeinkkel felfogunk, megismerünk, észreveszünk? Az nem az igazi, az csak torz mása amannak, az igazinak, a Mája fátyla borul a valóságra s csak a művész sejtí meg ösztönével. Ez az ösztönszerűség, ezen van a keleti művészetakarásban a hangsúly. Amott Nyugaton az intellektuson, mely hozzáad, színez, térbelivé alakít, emitt az ösztönös félénkségen, mely a nyugtalanító valóságot lehántja, a dolog lényegét megérinti, megmerevíti, a magánvalóját kikeresi és geometriai egyszerűséggel kifejezi. A Kelet lelke az ösztönszerűséggel kezdi a művészi alkotást és sokezeréves művészi, hitéleti és kontempláló élet után is csak oda jut vissza: a végtelenség megéreztetéséhez az absztrakt formák segítségével.

Nemcsak szelleme, de kultúrájának anyaga is ily csodásan szövevényes a távoli Keletnek. Mily csöpp, mily piciny felfuvott szúnyog a mi görög-római-keresztény műveltségünk ahhoz a tenger bölcsességhez és művészethez mérten, mely ösidők óta él Afrika és Eurázia földrészein és a sémi, az árja, meg a turáni népek történelmi hatásában összegeződik. Végtelen bonyolultságában, keresztülkaszul szöve egyik a másikat, így fejlődött sokezerév óta e művészi kultúrák világa. Nem könnyű őket művészi



Indiai csomózott szőnyeg



Kopt szövet mustrája
Kr. u. IV. század

rayonokra osztani, de ez az egyetlen mód valamelyes áttekinthetőségre.

*

A Vörös-tenger mellékének, Afrika és Előázsia legrégebb lakóinak művészete inkább csak építészeti és írott emlékeiknek maradványaiból tárul fel, mintsem iparművészeti hagyatékukból. Egyiptom nagy siremlék-architektúrája, Babylon és Ninive hatalmas agyagkolosszusi, Salamon templomának csodálatba ejtő leírásai és a föníciaiak, az ó-kor legügyesebb kereskedőinek jellemzései Mózes könyveiben — egy egész kultúrkör eleven összefüggéseit mutatják, amelynek domináló gondolata mindig a szentelt helyek, a templomok és sírok minél díszesebb pompába burkolása. Minden technikának, minden diszakarásnak alapelve: a halhatatlan szellem felöltöztetése a legszebb kövek és a legragyogóbb ékszerek, selymek, szőnyegek köntösébe. Innen van mindez országokban a fazekasság és az üvegekészítés, a szövés-fonás és az aranyműveség nagy kivirágzása. A Beni-Hasszan-i sírok egyikén, a Nilus völgyében körülbelül Krisztus születése előtt kétezer évvel már megörökítették egy kőtáblába vésve az ötvös alakját, aki az üvegfúvó és a fazekas mellett guggol a földön. S kevés kivételtől eltekintve a fazekasok iparművészetének formáit sem megmaradt tárgyról, hanem falra véselt és festett ábrázolatokból ismerjük. Innen tárulnak fel előttünk pompaszeretetük kincsei: rabszolganők nyak- és kardíszei, melyekben az aranynak és a drágaköveknek, a csillogó üvegyöngyöknek és a zománcos fenteknek egyforma szerepük van. És a királyok, fejük körül a csavart arany kígyóval, a fegyverkovácsok drága ajándékaival egész pompaszeretetükkel felvonulnak itt. De épp így szerették a Tigris és Eufrat vidékének szegényebb, bár épp oly intelligens urai is a drága ötvösmun-

kákat. Babylonia és Assyria ősi lakói azonban nemcsak testük ékességét, hanem szent kultuszuk hatalmas bálványképeit is a messzi altáji hegyekből hozatott nemes fémekből kovácsoltatták. És hát még a zsidók mily pompát fejtettek ki vele, mikor a cédrusfával burkolt jeruzsálemi templom falsíkjaiba aranydíszít vertek, az oszlopokat ezüsttalapzatra helyezték, s mikor már azt lehetett hinni, hogy ez a káprázat legyőzhetetlen, akkor a szomszéd föníciai népnél Hiram mester megalkotta a Jehovakultusz legragyogóbb templomát, az Astarte-templomot aranyoszlopokkal és tüneményes ajtószárnyakkal és lángholó cherubokkal. S nemes fémekkel verte ki Jerobeam király tiszteletére az arany borjúkat. Mert ez nemcsak a naagy gazdagság és paráználkodás, hanem az erkölcsök hanyatlásának és a tiszta teizmus elhomályosulásának ideje is. S ez a művészetekben rendszeren a formák buja szertelenségével jár együtt. Még egy virágzó iparága van a Kelet e történelmi részének: az üveg feldolgozása. Míg az egyiptomiak agyagműves- emlékei nagyrészt tányérok, korsók, jelentéktelen díszítményekkel, kezdetleges formákkal és az elő-ázsiai agyagvidék is inkább a reliefplasztikával és az épületagyagozással tudott sikereket elérni, mintsem a kispasztikával, — addig az üveggyártás nemes formákat és briliáns technikai készséget mutat. Az egyiptomi és szíriai üveg, melyet a föníciaiak vittek széjjel a Vörös-tenger és a Földközi-tenger valamennyi népéhez, a legelső az ó-kor történetében ez iparágban s egyúttal a formateremtő is. Viszont az is bizonyos, hogy az első egyiptomi üvegszívók, akik már egészen szép szalagornamensekkel tudják a színes üvegekorsókat sokszínűvé tenni, még dadognak a formanyelvben. Ez csaknem minden iparművészeti ágban jellegzetes a kezdő fokon s az oka is világos: a mesteremberek mindig valamely más, becsebb anyag formáit igyeksenek utánozni. Az egyip-

tomí üvegesek például az ó-keleti agyagkancsókat utánozzák kezdetben s a kenőcsök tartására való hengeres üvegedények azért oly groteszkek csenevész füleikkel, bizonytalan állásukkal, mert felakasztható főzőedények alakját utánozzák, melyeknek nem állni, hanem lógni kellett a tűz felett. Sirkamrákban gyakran találtak színes üvegek-ből való szent idoloikat, istenek és állatok zsuzsuit, melyek nyilván épp úgy keleti bazári cikkek voltak, mint a nagyszámú üvegyöngy, a cserekereskedelem egyik legvonzóbb áruja. S hogy még a királyok és istenek bútorairól se feledkezzünk meg: ezeket is jóformán csak faliképekről tudjuk már rekonstruálni. Amióta az egyptológia rendszeres és jólművelt tudományággá lett, a múlt század nyolcvanas évei óta sok publikáció tárta fel a fáraók kultúráját, de művészetiileg egy sem oly értékes, mint Perrot és Chipiez: *Histoire de l'art égyptienne-je*. Az egyiptomi bútorformák vagy nagyon kezdetlegesek, mint billenően nyugtalan magas asztalaik, melyeken csak ételeket s italokat tartottak, vagy nagyon kényelmetlenek, mint székeik, melyeken csak itt-ott látni kar- és háttámlát. Érdekesnek csak a chaise-longue-alakú kemény faágyak mondhatók szfínsz-fejeikkel és oroslánlábaikkal, amiben legalább stílusserűség és absztrakt formákra való törekvés van. Már az asszír birodalom bútorából sok és gazdag gyűjtemény maradt meg s ezekről nemcsak nagyszerű statikai felépítés, kényelem és gazdag díszítőkedv árad felénk, hanem erős formaérzés is. Szokás volt asztalosmestereiknél a bronzművesek állatfejeit, istenszobrocskáit, vagy az elefántesontfaragók tudását kölcsönkérni, hogy bútoraik támláit, kötését díszíthessék. És trónusszékeik »agy mértani nyugalmukkal, biztos egyensúlyérzékeikkel elig maradnak mögötte építészeik monumentális gondolkozásának. Azt lehet mondani, ez ázsiai és afrikai árja és Sémita fajok művészete a formákban az absztrakt mű-

vészi gondolkodás kifejezésére törekszik, de nagy technikai kultúrájuk, matematikai és konstruktív biztosságuk is rányomja bélyegét ipari művészetükre.

A Kelet iparművészetét a Nyugatétól még egy körülmény különbözteti meg élesen. S ez az építészet szerepe a fejlődésben. Mi megszoktuk, hogy az európai művészeti fejlődésben stílusokról beszélünk, vagy legalább is ízlés-változásokról, amelyekben vezető szerepe volt az építészeti formák időnként való megváltozásának. Jön egy új nép, egy új hódítás, egy új eszme, egy új társadalmi réteg s vele együtt jön egy új anyag, egy új szerkezeti forma, egy új alaprajzi típus vagy egy új boltozat és ezzel megszületik egy új stílus. S ennek formanyelve azután átmegegy az anyagokba is: az építészet játssza a vezérszólamot, az iparművészet a variánsokat. A stílusok az építőformákból szűrődnek le a kő- és bronzplasztikán át le, le egészen a selyemruhákig. Nem úgy a Keleten. Ott az építészet majdnem mindig külön fejlődik a többi művészeti ágaktól s alig vannak hatással egymásra. Figyeljük meg egy kissé ebből a szempontból a másik nagy keleti kulturkörben: a keletázsiaiban az építészet és az iparművészet viszonyát. Kínában is, Japánban is alig lehet szó valamely monumentális építészetről. Az építés Kínában az egyszerű csarnoképítéssel kezdődött s a kétezeréves építészettörténet folyamán sokféle hatás tört be az építészetbe, a görög, a római építés, majd Krisztus születése körül a szomszédos Indiából a buddhista templom alapformái tódultak be Kinába. Mindből magukévá tettek valamit, de legszívesebben mégis a szomszédok pagoda-stílusát, azokon a hatalmas tornyokon, melyek sok-sok emeleten, egyre inkább csúcsosodó faszervezeti formákat mutatnak. Úgy, ahogy a régi államvallás, a konfucianizmus helyet adott az új indus bölcséletnek, a buddhizmusnak, úgy szorított helyet a

régi egyszerű kínai fa- és kőépítkezés a bizarr külsejű, cifra tetejű pagodáknak és sztupáknak. A kínai és japán építészek szelleme nem tagadta meg magát ez átvett formák közt sem egészen. A régi csarnok övezetébe beállították az új épületformát s az egészet oly raffináltan tudták összehangolni a közeli tájjal, tóval, zöldelő orommal, mintha csak játszanának a színes anyagokkal. Vörvörös színű porcellánlapok ragyognak a torony falain. Márványlemezek burkolják az egyes erkélyeket. Bronzsárkányok méregzöld patinája sűtkérez a gömbtetőn. Kígyózó vonalban futnak a körvonalak, mintha ezer csengő és sokszáz mesebeli állat csüngene le róluk. Alig van anyag, melynek színpompáját segítségül ne hívná az Ötletes keletázsiai építész. Egy egész fantasztikus világot rak össze gyermekjátékokból. De szerkezetnek, egységnek, az anyagok alárendelésének valamely architektonikus gondolat központjában — semmi nyoma. A templom aljában rendesen ott van egy márványlapra vésve, vagy bronzból öntve, esetleg kőből faragva, a puszták magányában bölcsé vált Buddha alakja. De mint a festés a tornyokon, úgy a szobrászat a csarnok közepén semmi életgyökeret sem ereszt az architektúrába. Míg az európai művészetfejlődést az teszi izgalmassá, naggyá és ezeroldaluvá, hogy minden anyag, csakúgy, mint a festészet és a szobrászat az építőformák orgonaszólamával zeng együtt, a keletázsiai művészetben ügyes, ízléses mesteremberek Vannak, akik csodás szépségű alkotásokat hoznak létre, de hegyek és tengerek választják el őket egymástól.

Ez a keleti művészet belső lényege szerint szintén olyan, hogy az európai intellektus sohasem tudja tökéletesen felszívni. Európát már sokszor és alaposan elfogta ez a furcsa művészetrajongó „sárgaláz”. Legelőször talán akkor, mikor a velencei Marco Polo a tizenharmadik század végén hazatérve, kalandos útleírásokban mondta el,

mit látott a mongolszármazású uralkodók udvarában. Legutoljára talán akkor, mikor a múlt század kilencvenes éveiben zsákszámba hozták a francia tengerésztisztek a színes fametszeteket és a krizantémumos kisasszonyokról szóló történeteket Parisba s Hokusai nyomán szövődtek az impresszionista grafika legszebb álmai, a gésa-romantika legüdébb dallamai. De legtartósabb mégis a tizennyolcadik század „sárgaláza” volt. Kínáról ábrándozott minden rokokódáma. A kínai lakkról, a kínai selyemről s kivált a kínai porcellánról, melyet ugyanolyan súlyú aranydarabbal fizettek. A tájkertbe bambusz nádából épített lebegő hidak vonulnak és pagodák tetején csilingelnek a bronzcsengők. Watteau kis istennőit harcsabajuszú mandarinok legyezik a falfestményeken. A chinoiserie megbolondítja a világot és Goncourt-nak igaza volt: Kína a rokokó egyik gyarmata lett. De az európai intellektus gyűjtötte, imádhatta, lázonghatott érte, ámde meg nem értette a kínai művészetet.

Mert ami benne sajátos és e keletázsiai műiparban egészen szokatlan az európai számára, az: a nüanszok elinomodása. Csak olyan művészeti ágakban lehetséges ez, amelyek az évezredek folyamán alig fejlődtek valamit az anyagban, a formákban, a technikában, a díszítményben s csak a belső minőségben tökéletesedtek. Vegyük például a kínai porcellánt. Már két és félezer évvel Krisztus születése előtt csináltak ők porcellánt s ezek formái egész a mai napig alig változtak. míg az európai szem az anyag különfelesége iránt, a cserép minősége iránt bír fogékony-sággal s köedény, majolika, fajansz, lágy- és keményporcellán minémúsége foglalkoztatja a gyárat, — a kínait az érdeklí, hogyan kong ujja alatt az edény, milyen színárnyalata az a vörösnek, kéknek, ivoirenak. Minden ujj dinasztia egy új színnel lepi meg a világot a glazúron, vagy legalább egy új színárnyalatot ad a zománcnak, a

legszebbeket azonban Kanghî császár korában csinálják, a császári porcellángyárakban. Egyszer a zöld ragyog, máskor a kobaltkék, mint eső után az ég, majd a cse-resznyeallyak rózsaszínjének reszkető változatai a máz alatt, azután a csurgatott festékek, mintha vér ömlene le elefántcsontról. Hol repedezett a máz — craquelé — hol sima, mint a pergament — ám a formák örökkévalók. Nem is annyira a forgó korong, mint inkább a bronzművesség szabta meg vázáik szögletes és hengerded alapformáit. De e formákhoz majdnem mindig hozzátartozik a fából faragott talapzat, mely az arányokat lezárja, a sajátos körvonalat végigvezeti. Hasonlíthatatlan finomságaik éppen ebben vannak, hogyan tudják a megszokott lágy hajlásvonalakon belül a vonalvezetést modulálni, hogyan tudják a magnóliák, a paeoniák, a lótuszvirágok, a fácánok, a fönixmadár, a taoista szentek figuráit mint díszítőmotívumokat a vázákra rakni. Egy gally hogyan hajlik, egy nő egy medaillonban hogyan gitároz, egy sárga felhőfoslány hogyan úszik a manganibolyaszín égen, a színek clavicembaloján milyen örömkord zeng... Csak egy sokezeréves kultúra fejlesztheti ezt így ki, amely világbirodalmak megrendülése közepette is egy istenséget imád, egyetlen célját érzi az életnek és egyetlen fallal vágja el magát a mindenségtől — sok ezer éven át. A nép a maga buta, kezdetleges földművelésével s a menny fia a maga mérhetetlen hatalmával s köztük nincs más, csak néhány ezer hivatalnok, aki szipolyozza őket — még rezzenése sincs haladásnak, szociális életnek, technikai ideáloknak, csak e teljes, tökéletes konzervatív életfelfogás mellett képzelhető el az európai szem számára elérhetetlen elmélyedés a kő, a porcellán, a bronz, a selyem, az elefántcsont finomságaiba.

Csak ott, ahol minden anyag a maga ősi, sokezeréves stílusát őrzi, ahol az érdem nem az új formakeresésben,

hanem a réginek tökéletes kópiájában van, ott fejlődhet a művészet ilyen benső, szemmel meg nem látható módon. Minden az ősiség, a hagyományok, a kánonok tisztetén épül s ez a szentelt hagyomány dogmatikusan megmerezíti a formákat. Sehohsem érezhető ez annyira, mint a kínai bronzokon. Kivált archaikus (a Han-dlnasztia előtti, tehát Kr. születését több mint két évszázaddal megelőzőtt) készítményeken tükröződik vissza az áldozati edények ihletett formája. A ting, ahogy a három lábón álló kétfülű bronzüstöt nevezik, maga a konstruktív edényforma, amely dísztelenül is ünnepélyességet árul el. Évezredeknek kellett eltelniök, míg a fülek, a talpazat, az arányok változást szenvedtek s csak a buddhista felfogás beáradásával kerültek előtérbe a fedeles, állatdíszes füstölök. De mindig, még a legdíszesebb japán virágtartókon és teáskannákon, parázsüstökön és illatosítókon, még a legdúsabb bronzgallyak és természetű állatcsoportok alatt is, maga az edény megőriz valamit a régi áldozati formákból. Évezredek alatt a keletázsiai bronzműves el-elkalandozott a maga mesterségében. Csinált gongokat és nemes ívelésű harangokat. Kerek tükrök hátára magas reliefben hemzsegő szörnyeket és összefonódó gyümölcsös ágakat. Hatalmas orozslánokat és teknősbékákat épületszobrászati díszül. És csinált, amiben a japán bronzöntök utolérhetetlenek, kardok markolatára való szűrőlapokat, melyből minden keletázsiai gyűjteményben van néhány tucat. Ezek a tsubák a bronzplasztika miniatűrjei. Vésve, kirakva, zománcozva egy akkora lapon, mint egy tojás keresztmetszete, egy kis világ. Édenkertje a virágoknak, madaraknak és szenteknek. S ha már a japán fém- és porcellántárgyak díszítéséről van szó, ne feledkezzünk meg az email cloisonné mesterműveiről sem. A tizenötödik és tizenhatodik század fejlesztette ki legszebb példányait. A névtelen kismesterek ezer meg ezer bronzüstbe kala-

pálták bele, vagy félig égetett agyagedényre ragasztották rá a kis rézsdronyokat éleikkel felfelé úgy, hogy mintegy rekeszeket alkotnak a rajzolt vonal mentén. S e rekeszekbe kerül azután a zománc poranyaga, mely az olvasztás után zöldeskék, sárgásbarna vagy piszkosszürke színű foltokkal tölti meg a rekeszeket. S ebben az ügyességben is a japánok szolgáltattak példát Európának.

Mondottuk az előbb: a keletázsiai iparművészet erőssége, utólérhetetlensége a nüanszok iránt való fogékony-ságban van. A japán szem a bronzszobrok patináin sok, nagyon sokféle árnyalatot lát meg ott is, ahol az európai ember szeme mind egyszínűnek látja az eléje tett bronzokat. Optikai iskolázottságuk alapfeltétele: a keleti élet, a maga csodás igénytelenségével, anyagába való elmerülésével. Ezt a legjobban akkor értjük meg, ha egy japán ügynevezett vieux laque-munkát megnézünk. Akár vörös, akár körteszínű, akár a legáltalánosabb: a fekete, akár pedig az aranyportól csillogó aventurin-lakkmunkákat nézzük meg, a ragyogó tökéletességnek ajándékait élvez-zük bennük. Az a kis japán keztyűdoboz, csésze, vagy fésű, amelynek fáját, papirosát, papírmáséját, vagy szaru-ját egy japán mesterember lakkmunkával ékesítette, maga a türelem örökkévalóságának szimbóluma. Nincs elegendő helyünk e technika részletezésére, azért csak utalunk arra, hogy a lakk alapanyaga egy növényi mézga, amelyet az exotikus gummifáknak többféle fajtájából nyernek akként, hogy a fák törzsét megfűrjék. A kifolyó ragadós anyagot preparálják azután s aszerint, hogy mit kevernek belé, színez-e, vagy színező ásványokat, avagy arany-, illetve ezüstport, aszerint kapják a fekete vagy másszínű lakk-anyagot. Maga a színezetten lakk pedig az, amelyet nyers-Anyagnak neveznek s ez kerül a simára lecsiszolt falpra legalul. De az a kifejezés, hogy „simára” nem is fedti a falóság pedantériáját. Mert a lakkozandó felületnek olyan

simának kell lennie, hogy hozzá képest a billiárdgolyó hepehupás földgömb. Olyan simának kell lennie, hogy hetekig tartó csiszolás, dörzsölés után egyetlen porszemnek sem szabad a felületen maradnia, ezért nedvesfalú, légmentes kamrába viszik. S itt kerül azután rá az alapanyag felett az ornamens, majd ama húsz-harminc lakk-réteg, melyek mindegyikének igen lassan kell száradnia és végül is oly tökéletesen tükörsima felületté válnia, hogy a lehellet mint a tükrön egy pillanat alatt köddé váljon rajta. És mi mindent talált ki az évezredek alatt a mesteremberek találékonyága a díszítésre! A festmények és rajzok ornamentikáján kívül a pépszerű anyagoknak olyan alkalmazását, mely reliefszerűen emelkedik ki. Az aranyporral, vagy a laparannyal való bevonást. A cizellálást és a különböző anyagok berakását. Hány szín ragyogó akkordjából tör elő a gyöngyház és az elefáncsont, a drágakő és a malachit. Nem csoda, ha India és Perzsia megirigyelték a raffinait hatás e mélységeért a keleti szomszédokat és ellesték tőlük a titkot. S nem csoda, ha a holland kereskedelmi társaságok vagy a francia jezsuiták elhozták anyagát Európába a tizennyolcadik század elején. A nagy századnak s a királykastélyok luxusművészetének szüksége volt e tudományra: a francia Martin asztalosdinasztia öröklött hírneve és gazdagsága a vernis Mariin kínai módra lakkozott és díszített ragyogó rokokó-bútoraihoz fűződik.

Ma már a japán és indus nagyipar látja el Európát lakkot hazudó bazári árukkal, teásboltok kirakataiban haldoklanak a csenevész dédunokák és sehohsem megbecsültebb a régi keletázsiai iparművészet egy-egy remeke, mint a nagy kínai és japán gyűjtők kezén. S ezért van, hogy ami manapság Európába kerül onnan, egytizedrészben jó hamisítvány, kilencetizedrészben pedig selejtes modern tömegcikk.

Valamikor szokás volt ázsiai kultúrátlanságról beszélni. A mai történelmi tanulságok szerint egész polgárosodásunk Ázsia fensíkjainak gyümölcse. Mindaz, amire büszkék vagyunk: vallás, művészet, emberiesség egy nagy katlánban forrt Ázsiában. Előveszem a földgömböt és keleti felét fordítom magam felé. Egy képzelt rézsútós vonalat húzok az Atlanti Óceántól a Csendes-Óceánig. Ezzel az eurázsiai kontinensbe természetes felosztást vittem be. Nemcsak én osztottam így fel, maga a természet is, a sors, vagy az éghajlat, vagy a véletlen — nevezzük akárminek. A diagonális vonaltól délre: az ősi kultúrák, a maguk sok ezeréves mifoszájával, a folyók völgyeiben élő népek a maguk üvegházi virágaival: az arab, a perzsa, az indus, a kínai, az ő zoroaszter, vagy brahmin, vagy buddhista életelményeikkel. Tűz- és hajnalimádás, Védák, Mahabharata, Korán — mind a gondolkodás, a transzcendentális eszméken csüggés, a költői fantázia kivirágzása. Jólétben élő népek ezek, melyek kővel építenek és nagyméretű feladatokat tudnak megoldani építészetükkel. Gazdag képzeletük megnyilatkozik ornamentális kedvükön is, bár képzőművészetükben az emberi test ábrázolásának is tág tere van. Sokféle faj és sokféle néptörzs — a két legszélső kielégését már láttuk: az egyiptomiak művészetét a Vörös-tengeren túl és a kínaiakét a Himaláján túl. A másik embertest az északi, a rézsútvonaitól felfelé. Komor harcokat vívnak az étellel, a zord természet fiai, a délnek bűvös-bájos fantáziája itt ismeretlen, a lélek e virágait letépi a nomád életmód holt napi gondja. Fával építenek vagy sátrakban laknak és művészetükben csak a rend, a logika, a józanság szimbólumai szólalnak meg: az ornamentek, a geometriai és növényi, meg állati díszítőformák. Túlryomóan az altáji fajtához tartoznak és egész Észak-, meg Közép-Ázsia belsejében élő népességet ideszámítja Castren. Mindaz, ami az ó-kor történelmének színt ad, a déli félből

indul ki. A nagy indogermán kultúra, amely Hindosztántól felfelé tör és egész Perzsián, meg a Földközi-tenger mellékén keresztülszánt egész északi Európa legfelső csúcsáig, a világimpériumok hatalmas egységeit teremti meg az indogermán fajokon belül. Hiszen belesik nemcsak az indus, az iráni, az ó-egyiptomi, a hellén, a római, a gót és longobárd, a román, a német, a skandináv, az angolszász kultúrák köre, hanem egész sereg közbenső államegységé is. De nem szabad kicsinyleni a másik emberkolosszust sem, mely valahonnan az altáji hegy tövéből szórta szét a maga népfajait és míg hordta sátraikat és hajtotta barmait Mongóliától fel egészen Magyarorszáig, egy nagyszerű szkyltha művészet és egy nemkevesebbé értékes török művészet forma- és színgazdagságát ajándékozta a világnak.

Már megmondtuk: a tizenkilencedik században az indogermán népek magasabbrendű kultúrájának gögje ülte meg a tudományos agyvelőket. Az árja s ezen belül a görög-római művészet fensőségének hite az egész világszemléletet hamis nézőpontba helyezte. Ma már tudjuk, hogy e kultúrák mily kevésbé tiszták s mennyit kölcsönöztek egymástól. S tudjuk, hogy az antik világ megdőlése után keletkező korai keresztény, népvándorláskor! és bizánci, továbbá az iráni, arábiai, szíriai, kisázsiai és egyiptomi zónákon áthúzódó, egész Spanyolországig terjedő izlám kultúra mi mindent ajándékozott a világnak. Vagy másfélezeréves népvándorlás ez az altáji népeké, mely két útvonalon küszört fel Európa keletére és belsejébe. S amivel a művészetet megajándékozta, az egyfelől az építészet legnagyobb csodája: a kupola, másfelől az iparművészet formavilágának legszebb ornamentikája: a szőnyegeké és a vésett érceké.

*

Meg keli itt állnunk egy percre az izlám-kultúra hatalmas gyűjtőmedencéjénél. Mert amit ma tudunk az izlám-

ról, annak művészeti nagyságáról, valóban lesújtó ama fenhéjázó öntudatra, mely tíz évszázadon át az európai kultúrák fölényének hirdetőit eltöltötte. Hatszázharminckettőben Krisztus születése után hirdeti a pusztában való látomások és hallucinációk után prófétai szárnyalású szociális tanait Mohamed. És egy évezred alatt utódai, a kalifák, a sahok, a szultánok, az egyházi és világi uralom birtokosai kiterjesztik e hitet Szíriára, Palesztinára, Egyiptomra, Perziára, Mezopotámiára, Indiára, Spanyolországra és Szicíliára. Arábiából indulnak el a Korán tanai és miután a kultúrvilágnak több mint felét meghódította, utolsóul Törökországban harsannak fel Allah csodái. Különös hit, mely mialatt vérben áztatja a próféta zászlaját és karddal vágja ketté a véleményeltéréseket az isteni igazságról, a legszebb művészet formáit ajándékozva a keresztény Európának. Különös hit, mely a legszigorúbb vallási parancsokkal szorítja vissza a képszerűen ábrázolható istent, de cserében a növényeknek, az állatoknak, a szörnyeknek és a mértani figuráknak hihetetlen változatú bujaságát tenyészt a művészet tárgyain. Beszélnek igazhitű arabokról, akik vallásuk tilalmából sohasem mernek esetet fogni a kezükbe, hogy embert ábrázoljanak. De mikor leírnak egy verset a Koránból, abba a betűvetésbe beleszorítják egész elfojtott művészetszenvedélyüket. Az egész mozlim művészet mintha csupa ilyen írott, szövött, vésett, faragott és kalapált tárgyakból állna, melyek az elfojtott formszenvedély, a lapangó színmámor kitörései voltak. Tele van ez az ízlám kultúra mindenféle európai és ázsiai hatásokkal. Ahány népet az arabok meghódítottak, fegyverrel levertek, mind otthagya nyomait művészetükön. Byzanc, az antik világ nagy szellemi örököse, adott és vett az ízlám művésztől s úgy össze van fonódva vele, hogy ember legyen, aki egyik-másik mecsetnek az oszlopfején meg tudja mondani, ez jött-e Bizáncból, vagy ezt utánozták-e a keleti egyház épí-

tészei. Egyiptom, mikor meghódítják az ott élő keresztény koptokat, a régi nagy gazdagság formakincseit is átadja nekik. Hogy a buddhizmus, melynek szomszédai voltak, inár csak a kereskedelmi érintkezés miatt is gazdagította művészetüket, az is természetes. Legtöbbet mégis az antik formavilágból kaptak Perzsiában, a szasszanida uralkodók alatt, akiknek oly viruló művészetük volt már a Krisztus utáni negyedik, ötödik, hatodik században, hogy ámulva látjuk a kevés megmaradt hagyatékukon, mi mindent tudtak. Éppen elég szűrőn, csatornán, zsilipen tódult az izlám medencéjébe az idegen formakincs. Az oszlopfej antik, amely fölött a müezzin hívja imára a hívőket és még ki lehet dísziből bogozni az akanthusslevelet, a görögök kedves motívumát. A mschattai királyi kastélyon keresztény és perzsa építészek dolgoztak — mind otthagyták rajta bélyegüket. Az arabeszk sem más, mint folytonos és örökké tartó megismérlése az akanthusznak és a kínai színeket, felhőszalagokat, az indiai s egyiptomi lotuszleveleket — minden jellegzetes ornamentumot meg lehet találni az izlámokban. Mégis az egész, minden együtt, a maga vonaljátékában, ízében, zamatjával, keleti, izlám és igazhitű, egy egészen külön világ.

Ez a világ egy ezredéven át ellentétes pólusa volt a keresztény kultúrának. Azonban gyönyörű sóvárgás és halálos ölelés között az ízlésvándorlás nagyszerű állomásaihoz jutott el Európa.

. . . Frigyesnek, a rőtszakáilunak és Richárdnak, az oroszlánszivünek talpig vasba öltözött kereszties vitézei elindultak a tizenkettedik század végén Genuából és Marseilléből, dagadó vitorlakkal, hogy mint előttük és utánuk anyuyian, megváltsák a szent sírt. A kereszties lovagok, akik el nem pusztultak járványban, párbajban, tengeri viharban, szerencsésen kikötöttek a Földközi-tenger partján. A maguk hűbéri és költői lelkének szűzies érdeklődését vitték el

oda. Az egyiknek lova felett villámok cikáznak, a másik felett hollók keringenek, a harmadik előtt hópihéek száguldanak — mint az angol ballada mondja a patkóval felvert szikrákról, göröngyökről s a ló tajtékzó szájáról. S mikor odaérnek a szaracénok közé, a nagy és gyönyörű arab művészet lenyűgözi őket. Megismerkednek Damaskus vasával, a fegyverekkel, melyek vérrel vágtak rendet a próféta tanainak három világrészben. Széles, nagy kardlapjaikon gyönyörű cizellált arabeszek, a markolat ezüsttel tauszírozva, belekalapálva az ezüst szalag a csontba. A pengén ékes arab írás a Korán egy sorát idézi. Ezek még nem a mór vitézek későbbi nagy aranymarkolatú, zománcosdíszű nehéz kardjai, afféle keresztényes és törökös díszítetű verek, hanem kegyetlen, vérengző formájú szablyák. Hódító hirtérjesztők tenyerébe valók. Azután üvegekkel ismerkedik meg a lovag, — ah, de milyen üvegekkel! Ezeknek is Damaskus a piaca, mint a kardoké, de míg azokon férfias, hideg anyagok tapintása érzik, ezek a szíriai üvegek olvadnak a lány szépségektől, az aranytól, a zománcos festéktől. Az első ilyenekkel akkor találkozott a lovag, mikor egy mecsetbe belépett alkonyat táján. Az imafülke előtt nehéz vasláncon lógott a furcsán ívelt nagy üvegtömb, dúsán aranyozva s az aranyra pirosan, kéken, zománcos ragyogással volt festve az arab virágdísz. Az üveg már nem is volt átlátszó, csak mint halk pihegése a szívnek, úgy lángolt benne a mécs. A lovag a Madonnára gondolt, akihez egyedül volna méltó ez az ámpolna. És még más üvegeket is látott a vitéz, olyanokat, amelyekbe mélyen, határozottan voltak belevágvva nehézsúlyú sólymok, sasok. Ha az ember jó! megnézte, akkor látta, hogy ezek az üvegek rózsaoilajnak, ámbrának, vagy titkos bájitalnak tartására valók. Széles talpuk, karcsú nyakuk, finom üvegornamentikájuk titkos meséket juttatott eszébe a lovagnak, az ezeregy éjszaka furcsa szellemeiről, melyek palackba szorultak. (Ah,

— gondolta, — ezeket magammal viszem a vén Európába s így lettek itt belőlük hódoló ajándékok, Kunigunda[^]serlegek, Hedvig-üvegek, szép troubadur-rajongások emléktárgyai.) De más szépet is látott a lovag. Bagdad városában, nagy bazári sátrakban, hosszú kaftános szaracénok a damasztok és selymek hullámai közt csodás színes szöveteket árultak. Arany és ezüst volt ezekbe dúsan beleszöve és a csillámló szöveteken különös állatok pompáztak. Egymásnak háttal álló oroszlánok, meg egymással szembekeült két lábon álló sárkányok. A kereskedő megmagyarázta: hajdan a szasszanida uralkodók olyan takácsmestereket tartottak a perzsa udvaroknál, akik legényeikben Kínában vándoroltak. S a fejedelmek trónkárpitjai, székeik, ágyaik szöveitei ily mesteremberek kezemunkájából kerültek ki. Az ő hitük nem tiltja, mint a mienk, az emberek, az állatok Írását, szövését, faragását. Ámde a perzsák és médek udvari népei szétszórattak az egész világra s leszármazottaik eljutottak ide a mi Szíriánkba is. Most itt szövik a világ legszebb szöveiteit. Az antiochiaiak az aranyfejű állatokkal díszeseket. A ciprusiak a legtüzesebb színű selymeket. A bagdadiak a baudequin-t, a baldachin-t ezekkel a beleszótt mustrákkal, a stilizált állatokkal s köztük az élet örök szimbólumával, az életfával. (L. II. melléklet, balra.) A lovag pedig arra gondolt: ah, egy antiochiai szent csontjainak, melyeket oly féltve őrzök egy dísztelen vasedényben, ez lesz enentúl halotti köntöse. S így kerültek e szasszanida mustrájú arab selymek és brokátok és szövetek a világ kegyeletébe, hogy bizánci szövők tanuljanak róla és velencei mesteremberek utánózzák évszázadokhosszat és még a mi magyar takácsmestereink is ellessék róluk a legszebb motívumokat egy-egy tizenhetedik századi selympalást számára.

S ezeken kívül mennyi mindent hoztak még magukkal a keresztes vitézek — annyi balszerencse, vérontás és

meddő hősködés után — művészileg termékenyítőt az ő hazájukba. Nagy kürtöket elefánt agyarából, végigfaragva rajtuk egy egész csatakép. Szent ajtórácsokat egy-egy mecset előteréből, az áttört ívmezőkben egész falombozat hajszálvékony ágaival s arabeszkjeivel. Koránnak diszes kötését kordovai szattyánbőrből, belepréselt mustrákkal. Bronzból öntött kis szárnyas lovakat, bikákat, azt hinnéd, hogy egyiptomi istenszobor kicsinyített mása, pedig üres testében szent olajakat lehet tartani és úgy van formálva, hogy száján kiömölgjön a folyadék. Itthon az aquamanilek őseit ismerték fel benne az egyházi művészet értői. És a Keletnek még hány ezerféle serlege, ékszere, fegyvere, ládája, ereklyéje és titokzatos szimbóluma vándorolt át a kereszteshadak sétái nyomán az európai művészetbe. A meseköltéssel, melyet valahonnan India belsejéből szereztek az arabok és az arab számjegyekkel, melyeknek ugyancsak az indiaiak az igazi ősei, mindent odaadtak a Nyugatnak, hogy gazdagodjék. Eszményeket az Averroés aristotelesi filozófiájában, amelyek az erkölcsi erőt és a kedély tisztaságára való törekvést fokozták a lovagi rendekben. És az élet nyers szükségleteit: eperfát, cukornádat, kukoricát, — hiszen nemcsak művészetből és eszményekből táplálkozott a középkori ember ...

A kereszties háború csak az első nagy termékenyülési időszak a nyugati művészetnek Kelet révén. De még jónéhányszor érte az ó-világot a halálos ölelés, melyből új szépségek születtek a világra. Mert mi volt más az arabok és mórok uralmának átterjeszkedése Afrikából Európába a nyolcadik században, mely Andalúziában, Saragossában, Toledóban, Valenciában és Spanyolországnak még sok más tartományában viruló művészetet teremtett, építészetet, iparművészetet s megnemesítette a keresztény gótokat, akkor, mikor Európa többi részében még a népvándorlás máglyái égtek.

A keresztény kultúra elhárította magától ez öleléseket, mikor a maga lábán tudott járni. Az előbb Granadába, azután Afrikába visszaszorított mórok magukkal viszik Spanyolország gazdagságának s Európa művészi örömeinek jó darabját is. De az izlám művészetének még vannak nagy ünnepei. A perzsák udvari életébe költözik az újkorban minden fény, pompa, ragyogás. Az előkelő perzsa élet: csupa virág, csupa terefere, csupa szerelem, csupa tüzes dal és csupa költészet. Rózsafák ágain madarak énekelnek, kertek közepén szökőkutak csobognak, Meirnun költőről és Leila hercegnőről szól a románc, a fejedelmet zenészek, táncosok, bajadérok és vadászok veszik körül, könnyű és gáláns az élet a tizenötödik-tizenhatodik századi új -Perzsiában. Hiszen közel vannak, szinte szomszédosak Indiával, melynek nagymoguljai a drágaságoknak, a csodás ékszereknek, fegyvereknek, selyemshawloknak és szőnyegeknek káprázatos gazdagságát tudják felvonultatni egy-egy koronázási vagy katonai ünnepség alkalmával. Ami ott gazdag pompa, itt a perzsa udvaroknál színdús művészetté válik.

A perzsa miniatűr ennek a legjellemzőbb tükre. Egy-egy sárguló pergamentlapon a legcsodásabb kolorit. Emberek, lovasok, nehéz brokátokban, zöld lombok közt a madarak, a lepkék, a bogarak arannyal, türkizkékkel és smaraggal világítanak. Perspektívájuk nincs, szerkezet, komponáltság soha nem hallott fogalmak. De az illusztrátor átéli a Schahnamé versét, misztikus mélységeit az indus regéknek, a holdfényeket és a piros naplementéket, a biborszíneket és az ébenhajakat. S ez a perzsa vidám, könnyű, tarka élet csillan meg az iparművészet egyéb termékein is. Ónmázás fayence-okon, amelyek glazúrja alatt színes dámák, ugró szarvasok, nyilas vadászok törtetnek. És lüszteres edényeken, tálakon, kancsókon, ahol az arany- és ezüsthény mint finom hímpor csillog az edényt díszítő virágokon, tömött csokrokon az átlátszó glazúr alatt. Ezekkel

a perzsa lüszteres edényekkel kedveskedtek egymásnak Európa fejedelmei, diplomatái és nagy udvaroncái a tizenhetedik és tizennyolcadik században. S ugyanezek a vidámságtól, mozgástól átítatott jelenetek a szövő- és csomózótechnikában is a perzsa kelméken és gobelineken és szőnyegekben. Mintha a fazekasok a miniatűrfestőktől tanulták volna és a szövők, a csomózók az agyagosoktól s mind valamennyien a sah kertjeiben álmództak volna, pólójátékosok, lovasok, háremhölgyek és muzsikuskok közt indiai színekről.

A legszebb, a legfenségesebb dal *a* színek anyagban kifejezhető mámoros örömről mégis egy perzsaszőnyeg, egy vadászszőnyeg, amilyen csak igen kevés maradt a világra. Már maguk a régi szőnyegkészítők is tudatában voltak reprezentáló feladatának: mint nász- vagy diplomáciai ajándékok egyenest a sah parancsára készültek ezek. S majdnem mindenben vegyest fordulnak elő szörnyetegek és naturalisztikus állatok, persze a falsík és a technika szellemében stilizálva. E vadászszőnyegek növényi és figurális gazdagsága, a jelenetek mozgalmas volta, a színek skálája, az alapsíknak, a tükörnek és a szegélyeknek meg az apró medallionoknak dus átszövése ezernyi színnel, ez teszi őket oly hasonlatossá a perzsa miniatűrökhöz s a fayence-edényekhez, melyeknek ikertestvérei. S ez bővölte el már a velencei festőket is a XVI—XVII. században, akik — mint maga a velencei élet is — dus pompaszeretetük fontos dekorációjává tették a perzsaszőnyeget. Veronesenél és Carpaccionál, csakúgy mint a flamandok képein: Vermeernél és Van Dyknél az előkelő élet tartozéka a perzsaszőnyeg: mely ott van a velencei erkélyeken és a flamand ház padozatán, az asztalon és a karosszék támláján, a signoria kerevetén és a gondola fenekén, a holland patricius ablakdeszkáján és a festőműterem falain . . . mindeütt, ahol a színek chorálját akarják élvezni.

S a perzsa kézművességnek e termékeivel a mozlim iparművészet legnépszerűbb produktumához jutottunk el, ahhoz, amely nem múzeumi hidegségben él. Hanem a tömegek életébe nyúlik bele, a ma élő ember mindennapos szükségletévé válik.

*

Az ízlám világának legrégebb és legnépszerűbb exportcikke a Nyugat számára a szőnyeg. A mórok kezdték, a kereszties hadak folytatták az európai városokba szállítását. És noha már a középkorban voltak erre felé is nagyvárosok, melyekben csomózott szőnyegeket készítettek, a mór, a perzsa, az örmény kereskedő portékájával nem tudtak vetélkedni. Hiszen a nomád népek ősi sátorlakó életével függ össze a belsőázsiai és kisázsiai néptörzsek szövő-fonó ügyessége, melyet még fokozott a háremélet, a nők évezredes rabszolgasága, amelynek formái közt a háziiparnak ez az ága csodás tökéletességre tudott emelkedni. A keleti ember érzésével, életmódjával, pompaszerető szegénységével szorosan összefügg a szőnyeg iránti vonzalma. Valamikor, ó-egyiptomi és régi perzsa szőnyegekbe még drágaköveket is beleszőttek s ezek a képekről, leírásokból, sirokban talált foszlányokból ismert szőnyegek a luxusművészet tartozékának mutatják a szőnyeget. Ma a milliók legfőbb bútora a szőnyeg, a kisázsiai lakás dísz és berendezési tárgya. Még a szegényebb arab, vagy török szobája is tele van szőnyegekkel, a falon, a kereveten lóg, a szoba közepén rendszeren egy nagy, finomabb selyemszőnyeg védett helyen s tőle jobbra-balra hosszúkás, vastagabb, durvább szőnyegek, ezek valók a járásra-kelésre. De minden szőnyeget kiméinek, sarukat levette járnak rajtuk, inkább ülésre használják és a szemnek szánt gyönyörül. Sokféle formája van a keleti szőnyeknek, még táskának, tevetakarónak, asztalterítőnek is ezt használják és amikor a magányos muzulmánra ráeste-

ledik, vagy a hajnal felvirrad, előveszi azt a szőnyeget, melynek tükrében oszlopos, kupolás mihrab (szentély) képe tárul eléje, letérdel rá, Kelet felé fordítván a szentélyt és úgy végzi el összekuporodva a rítus által előírt ájtatosságot. bútor is, jelkép is, szent ereklye is neki a szőnyeg. Nem csoda, ha szépségével, titokzatos bűbájával mindig is izgatta az európai emberek képzeletét. A tizenhetedik és tizennyolcadik században már egész karavánok hordták Ázsia belsejéből Sztambulba s onnan meg Olaszországba, vagy Románián és Erdélyen keresztül föl Lengyelországba. A gazdag brassói kereskedők ajándékképpen ekkor kerültek az erdélyi protestáns templomok falaira azok a pompás régi darabok, melyeket ma erdélyi szőnyegek néven becsülnek. S megint mások azok a selyemből ezüsttel szőtt drága szőnyegek, melyeket a lengyel uralkodók adogattak ajándékba idegen udvaroknak, egyenesen erre a célra készülvén Perzsiában. Nagy volt mindig ez orientális szőnyegek becsülete. De talán sohasem volt lázasabb az irántuk való érdeklődés, mint a múlt század vége felé, amikor egymásután két nagy kiállítás (1867 Páris; 1873 Bécs) terelte rájuk a figyelmet. Hogy azután az 1910-iki müncheni keleti kiállítás a világ legszebb szőnyegeinek bemutatásával és publikálásával tette fel a koronát, a láz déli és keleti országokról átragadt Nyugatra, elfogta Angliát is és legfőképpen Amerikát, mely számlálatlan milliókkal sietett magához váltani azt a kevés régi szőnyeget, mely még forgalomba került.

Mert az antik szőnyeg, amely voltaképpen a keleti művészetnek igazi képviselője, kiveszöben van és amit ma úgy hívnak, hogy antik, alig több 50—60 évesnél és nem más, mint a hajdani művészetnek kissé satnya utánzata. S ezzel is, mint sok egyéb hamissággal, melynek melegágya a szőnyegkereskedelem, jó ha tisztába jön az, aki divatból vagy belső szükségérvetből „perzsa” szőnyeggel

díszíti lakását. Maga a „perzsa” elnevezés is gyűjtőnév, mellyel igaztalanul foglalják össze a keleti szőnyegek összes fajait. Általában két nagy csoportba oszthatjuk a keleti szőnyegetek technikájuk szerint. Egyik a szövött, másik a csomózott szőnyeg. Az elsőnek hazája inkább a Kaukázus és Előszázia, a nomád és szegény pásztornépek-nél született, a nagy pusztaságokban s úgy nevezik ezeket a szövött szőnyegetek, hogy „kelim”-ek. Olyasfajta szőnyegek ezek, mint a mi torontáli szőnyegeink, szigorúan stilizált geometriai mustráik tarka színfoltok módjára illeszkednek össze olyan lazán, hogy szinte széjjelszakadoznak, mintha csak csupa piros, zöld, sárga meg kék rongydarab volna összetoldva. Ezek az olcsóbb — úgynevezett nomád — szőnyegek a szőnyegcsinálás ősi technikai állapotát tüntetik fel s nemcsak a régi egyiptomiak, de a középkori norvégok és az újkori balkáni pásztornépek is évszázadok óta így dolgoznak. A kereskedelemben kelim, vagy kilim névvel (Kilikia tartomány után) nevezik az ily technikájú szőnyegetek mind, tehát a kisázsiai karamanokat csakúgy, mint a kaukázusi sumákokat is.

A szőnyegek másik fajtája: a csomózott szőnyeg. Onnan kapta a nevét, hogy az egymással párhuzamosan futó láncfonaiak közül, melyek úgy feszülnek, mint a hárfa húrjai, kettő-kettőt egy keresztülhúzott rövid fonállal összekötnek s eközben csomó keletkezik. A csomó felett a rövid fonál két vége, mint két sörte, úgy áll fel. Sok-sok ilyen csomó egymás mellett és sok-sok ilyen felfelé álló sörte adja a csomózott szőnyeget, mely vagy lazán sorakoztatja egymás mellett a csomókat, mint a kefe, vagy sűrűn, mint a dus haj. Minél több egy négyzetcentiméternyi helyen a csomók száma, annál finomabb a szőnyeg s rendszeren annál jobb anyagból is való, annál szebb mustrái is vannak, annál gondosabban készül, annál tartósabb. Ilyenek a belső-ázsiai szőnyegek javarészt, a Perzsiából,

Täbris vidékéről előkerülő szőnyegek, ezek az „igazi perzsák”. S minél kevesebb egy bizonyos helyen a csomók száma, annál lazább is a szőnyeg, annál egyenlőtlenebb a felülete, rikoltóbbak a színei, annál banálisabbak a mintái. Ezek az úgynevezett török szőnyegek, mert ezek inkább Kisázsia szőnyegcentrumaiban készülnek, gyűjtőhelyük Smyrna s ezért szmirnaszőnyegeknek is nevezik őket a kereskedelemben. A régebbi szmirnaszőnyegek módjára ezek felületét is nyírni szokták.

Ebből is látszik: a csomózott szőnyeg sem mind perzsa. Mert míg a perzsák és középpázsiaiak nagyrészt vi-
gyáznak a régi hagyományokra, a kisázsiaiak és kaukázusiak inkább nagyiparszerűen üzik a szőnyegcsomózást. Már maga az anyag is, melyből a „perzsa” készül, a teve-, a kecske-, a láma-gyapju tartósabb és keményebb, mint a török szőnyegek anyagául szolgáló gyapjú, többnyire bir-
kák, bárányok, rosszul gondozott állatok gyapja, vagy nagyon ragyogó selyem. Ott, ahol a hagyományok tisztaságára ügyelnek, ahol a csomózás gondos, az anyag tiszta és jó, a gyapjú színezésére szolgáló festék is más, mint a kisázsiai törököknél. S ebben van a leglényegesebb különbség. Mert a régi szőnyeg mindig és az újabb szőnyeg is, ha jó, növényi festéktől kapja a színét. míg az olcsó tömegáruként forgalomba kerülő török szőnyegek fonalát majdnem mind ásványi festékekkel (anilin) színezték. Ez pedig nagy különbséget jelent. A növényvel festett szőnyeg — mint a szövet is — jól állja a napfényt, a levegőt, a nedvességet, nem fakul, nem rikoltoz. Színharmóniája lágy és üde. A perzsaszőnyegeknél a kolorit valami kellemes, megnyugtató fűdő a szemnek s még a minták is puhábbak, kerekesebbek, A kék szín, mely indigótól van, a vörös és barna tónusok játsszák bennük a főszerepet. Az oroszlánok, amelyek az erőt, az antilop, mely a csendet jelképezi, a fönixekkel, a kutyákkal, a lótuszokkal és

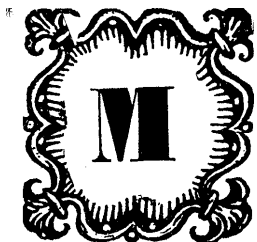
a pálmalevelekkel, az arabeszkekkel és a sokféle stilizált növényvel szinte megéreztetik, hogy e motívumok, ez a színérzék, ez az ízlés a perzsa területen hagyományos. S mily elütök ezektől avatott szem számára a török szőnyegek! Az anilines színek rikoltozók, harmóniatlanok, az idővel fakulnak, eltompulnak. Egész gyárok vannak Anatóliában, amelyek német vegyészeti gyárok fiókjaiként elárasztják ily festékekkel a szőnyegűző vidékeket, míg a perzsa kormány csaknem évenként ujítja meg az anilin-behozatali tilalmat. Persze nem könnyű azonnal felismerni az anilines szőnyeget. Hozzáértés kell ehhez is. A nyugtalan, túlhangos szőnyeg mindig az. Gondoljunk azokra a sárga selyem tükrű imaszőnyegekre, melyek közepén mihrab oszlopai vannak, oldalt rikoltó zöld színek s amelyek annyi szőnyegkereskedésben elszédítik a művészietlen vásárlót. A zöldszín már maga is gyanússá tesz minden keleti szőnyeget, mert a zöldet, a próféta szent színét, óvakodik az igazhívő mozlím alkalmazni. Leginkább pedig a fehér szín havas fehér tisztasága teszi gyanússá a szőnyeget, mert ott, ahol a fehér pizkossárgás tónusú, sokkal több valószínűsége van a növényi festésnek, mint a hó-fehéknél.

Az igazi szőnyegértő — figyeljük csak meg — mikor a szőnyeg után nyúl, előbb a visszájára fordítja s úgy veszi szemügyre. Ott, a hátán látni, hogyan van csomózva, milyen a kötése, milyen a tartása, a jó szőnyegnél a mustra csaknem oly színes és tarka a visszáján, mint elől. A jó perzsa szőnyeg hátán olyan, mint a gobelin, lágyan és sűrűn olvadnak egymásba színei, rajza. A régi khirmanok életfáikkal és madaraikkal, a régi korassanok és íspahanok, a serabendok középfitt pálmalevelekkel — egy-egy vidék jellegzetes motívumairól ismerhetők fel s ama vidékről kapták nevüket is. Ma már persze összekeverednek nevek, motívumok és hagyományok. A török szőnye-

gek legismertebbjei a bergamok (a hajdani Pergamon városa helyén) geometriai mustráikkal, melyek a legtöbb kaukázusi szőnyegben dominálnak, csillagokkal, rozettákkal váltakozva, azután a ladik-imaszőnyegek a szentély mellett arab írásokkal és a jordes-imaszőnyegek alul széles építményformákkal, mely felfelé csúcsos ívbe tör. De ki győzné mind a sokszáz fajtát elsorolni, a legközönségesebb afghan szőnyegetől a nehéz mirzapur indiai szőnyegekig, melyek még máig megőriztek valamit a hajdani nagmogulok pazar életvidámságából és nagyrészt angol kikötők felé irányítatnak. Nagy és komplikált tudomány a szőnyegszakértőé, mint ahogy óriási a kereskedelem szervezete, mely Konstantinápolytól Kínáig három világrészt hálóz be és annyi hamisítóval, csalóval és szélhámossal kénytelen dolgozni, amennyi csak elfér a keleti kereskedelemben. A perzsa szőnyeg a muzulmán művészet legszébb és talán ma már egyetlen olyan iparművészeti ága, mely a modern ember számára még a régi gazdagságból megmaradt. Színében, jelképes világában évezredes hagyományok formái szunnyadnak és alig van lakásstílus, szobalntérieur, világítás és lélekállapot, amelyhez hozzá ne tudna simulni, amelyet meg ne tudna szépíteni.



A K L A S S Z I K U S F O R M A



MIALATT a Kelet több évezredes dermedtségében a mély és titokzatos művészet nyugtalanul kereste a kifejezés formáit, a Földközi-tenger mellett hosszú évezredekre szóló művészi formák alakultak ki az európai emberiség számára. Arról a művészetről van szó, amelyet antiknak szokás nevezni s egy népnél, a görögöknél keletkezve, lassan áttevődött mindenfelé, ahol a hellén kultúra elterjedt, tehát a távoli Szíriába s Egyiptomba csakúgy, mint az etruskok földjére, Itáliába s onnan az egész északi Európába is, beleszivároghva az emberi műveltség-történet legszebb évezredeibe. Az antik művészetről van szó, amelyet klasszikusnak is szokás nevezni. Maga ez a szó fejezi ki a legtömörebb egyszerűséggel művészetének lényegét. Kit tekintünk klasszikusnak? Azt, ami a maga fejlődésében lezárt és mégis folyton élő, ami-ben nyugalom van és organikus élet, ami felülemelkedik a változások szeszélyein és mégis örökkön újra visszatér. Ez a klasszicizmus, amely tehát nem művészeti áramlatot jelent, hanem az emberi teremtőszellem bizonyos formáját. Az a nép, amely létrehozta: a görög, elpusztulhatott, amely továbbfejlesztette: Róma, feldarabolódhatott s amely új életre keltette: Itália lassan hűtlenné válhatott, de ez a szellem az évezredek folyamán még sokszor visszatért a művészetbe s mindig vissza fog térni, valahányszor az emberiség a művészi formák nyugalomára vágyik. Mert a klasszicizmus ezt jelenti a művészetben: a rendet, a harmóniát, a nyugalmat. A Kelet művészete a lassú, botorkáló fejlődés, az évezredes dermedtség, amelyben gyönyörű álmok és ideges felrebbenések vannak, a klasszicizmus az

űrök egyensúlyozottsága a léleknek. A keleti népek művészeti ókora nagy és titokzatos elvonulás a vonalak, a színek világa mögé, a létező világon túl egy transzcendensbe, a klasszicizmus a világgal való megbékéltség művészete. A keleti népek művészete telve van a romantika lázámaival, meseábrándjaival, titokzatos hősök és fantasztikus állatok szimbolikus megéreztetésével, a klasszicizmus telve van az élet reális egyszerűségével. A Kelet művészete csupa sejtelen és csupa bűbáj, mint az első fiatalság, a klasszicizmus csupa leszűrt életbölcselem, mint a józan férfikor. Az egyiptomi, az asszír, a babilón művészet a nagy, geometriai formákat keresi, melyekben az érzéki élet megmerevedik, a lét színét veszti, az élők egy halott világba projiciálódnak, a klasszikus művészet, mint a mondák hős királyfia, életet lehel a kövekbe, színt és vért ömleszt az anyagokba, emberekké változtatja még a természet őserőit s az elvont istenfogalmakat is. Mert megbékélés a klasszicizmus az egész mindenséggel és a művészet csak tükre a nyugodt, zavartalan együttlétnek a mindenséggel. Ezért van benne annyi rend és összhang, ezért fejezi ki oly világosan ama nép karakterét, mely szülte és nagyra nevelte, ezért keveredik benne oly pompásan erő és lágyság, értelem és érzelem, valóság és költészet, matematikai hidegség és poétikus képzelet, ezért sóvárogja vissza minden nagy felbuzdulás és lázalom után újra meg újra a lecsillapodni készülő emberség.

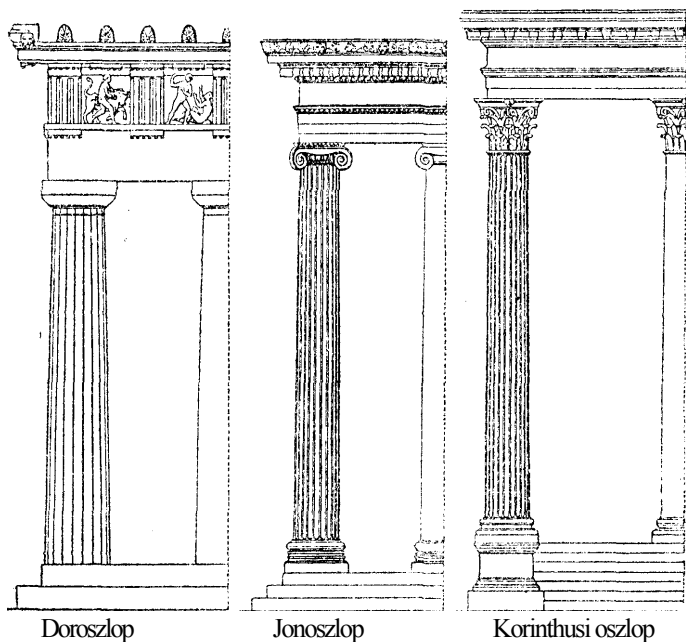
*

Ez a görög művészet nem pattant ki készen és teljes vértettségben a történelem öléből, mint Pallas Athéné Zeus fejéből. Megvan a kapcsolata is a görög művészetnek az ókori művészet másik kimagasló egységével: Egyiptommal. E kapcsolat ott van az aegei-tenger mellékének öslakóinál, akik már kétezer évvel Krisztus előtt élénk kereskedelmet folytatnak a tengeren s már az európai történe-

lem kezdetén, meg úgyszólván a bronzkorban egy káprázatos luxusművészet gazdagságait halmozták fel palotáikban. Az újkori ember sokáig csak a homerosi hősköltészet mondavilágából ismerte ama pompás királyi kastélyok leírásait, melyekben e despoták és félistenek keleti kényelmükben éltek. De mióta Schliemann (1876) és az utána felbuzdult német régészek ásatásai feltárták a szárazföldi Mykéne és a tengerszigeti Kréta urainak palotáit és sírjait, már teljes képünk van ama művészi kultúráról, mely görög földön előbb megelőzte, később sugalmazta a hellén művészetet. Ismerjük a kupolás sírokat, a kincsházákat gazdag csempékkel kirakva, ismerjük a pompás bronzedényeket, a színarany ékszereket, az elefántcsontfaragásokat és a nagy, színes festésű vázákat, az aranyserlegeket és a festményeket, melyek tengeri növények és állatok ornamentaival borították el a cserépedényeket. És ismerjük építészettüket is és benne a híres mykenei oroszlánkaput, melynek két oroszlánja mint valami címerben, úgy őrzi az oszlopot, a legelső görög oszlopot. Ez az oszlop is bizonyoságra annak, hogy a görög építés nem fejlődhetett volna ki egyiptomi tanulságok nélkül. Ez az oszlop az átmeneti forma. Megvan benne, a felső részén, az egyiptomi reminiscencia, de mégis más, mint a nilusvidéki oszlop, valami kezdetleges formája a görögnek. Mintahogy ez az egész mykenei művészet is inkább díszítő, meg önmagáért való művészet, nem oly logikus, céltudatos, építőformáktól keretezett művészet, mint a görög. Nagy fejlettsége ellenére is hybrid művészet, mert két művészi áramkör mesgyéjén áll és mint a nép, mely a szigetvilág e részét lakta, arra volt ítélve, hogy egy erőteljesebbnek, tehetségesebbnek adjon helyet. S egy ezredévvél később — Krisztus születését ezer-száz évvel megelőzve — itt Is van ez a tehetséges nép a görög földön, s itt van művészete is: a dóroké, a vezető görög néptörzse. Nézzük meg e művészetnek legjellegzete-

sebb kifejezőformáját: a templomot s megkapjuk a művészet karakterét. A pástumi Poseidon-templom maga a klasszicizmus erejével és nyugalmaival. Már első tekintetre elárulja, hogy két fontos tényező egyenlítődik ki benne: az erő és a teher. Az erő: az oszlopok glédája, a teher: a tetőszerkezet, mely az oszlopokon nyugszik. Egy egyszerű erőfeszítés, melynek a könnyedség a homlokára van írva. Nincs egyetlen henye része, nincs túltengés és fogyatékoság benne, csak dinamikai erő kifejezés. Az oszlopok karcsúak, felfelé vékonyodnak, talapzatuk nincs, de a fej mutatja, hogy mily erő tartására vállalkoztak. Dór oszlopok. Szigorúan egyszerűek, férfiasak, kemények. Mint katonák sorakoznak egymás mellett és mögött, mint rendíthetetlen támaszai egy alkotmánynak, mint meg nem ingatható jelképei a rendnek és erőnek, örökkévalóságot fejeznek ki. Egy építészellemről beszélnek, amely a legegyszerűbb és leghatalmasabb anyagot tette oda az isten házául: a követ s úgy tette oda, hogy az soha meg ne inogjon. Bent egy fallal elrekesztett rész: a cella, itt állt az isten szobra, elől-hátul szentély és köröskörül oszlop. Van-e egyszerűbb valami, mint egy görög templom, mint a tiszta, céltudatos, nem díszelgő architektúra? Lehet-e hübben kifejezni egy nép érzületét, amely köztársasági formák közt él, szabad és mégis fegyelmezett, katonás és bátor, de költői és felszárnyaló szelleme van? És képzeljük el ezt az épületet a maga eredeti szépségében. Márványoszlopai színes érzésével; az oszlopok felett és a kőgerenda (architráv) felett a domborműves díszeket és a nagy háromszögű oromfalban a keretek közé beszorítva az életnek, a harcnak, az istenek tiszteletére rendelt alakoknak mozgó, ritmikus csoportjait. Képzeljük el színeinek csengésével, festésének polychromiájával, homlokfalán szobrainak élő ritmusával a templomot s előttünk van a görög architektúra szelleme, az architektúra.

A görög élet és a görög kultúra patriarchális korával esik össze a dór-korszak. Nemcsak az oszlop, az egész építés is ily szigorú, zárt formájú, kevés változatú, szinte tankönyvből tanulható. Mint a spártai erkölcs, mint Solon törvényei, ridegen egyszerű és diszciplináló hatású. S mikor a perzsa háborúk idején a társadalom a finomságok iránt is fogékonnyá lesz, mikor Perikles ékesszólása, Athén hege-



GÖRÖG OSZLOPREXDEK

móniája, a görög szépségimádás szelleme is teret hódít, megenyhülnek e formák és a dórstílus építészetben életre, erőre kap a szobrászat. Valamikor csak éppen az ormfal háromszögének kitöltésére valók voltak a kőszobrok. Nehéz, dermedt harcosok, hieratikus merevség, fatuskók élettelensége volt azelőtt e szobrászat. Most, amikor a dór erőben felgyúl a köztársaság fénykora, a Parthenon orom-

falára odakerülnek a Phidias remekművei. A nagyszerű harci mozdulatok, a mozgás, a nyugalom pompás attitűdjei, az öntudatos élet, amely nem félprofilokban, hanem az emberi test minden izomtevékenységében feltárul. Phidias van itt, a heroikus szépségnek aranyban és elefántcsontban megörökítője és Myron, a pillanat atlétikai izgalmának szobrása. A férfierő kifejezője az építőforma, a férfitest struktúrájának csodálata a szobrászat. S maga a görög edényfestés is ezt teszi: az első idők égetett agyagedényein még a sárga alapon fekete, furcsán merev, félszeg figurák mozognak. De a perzsa háborúk vége felé a díszvázák ideje érkezik el: a feketére festett edényeken narancsvörös színtoltokban könnyű ruhájú istenek és istennők a hősi mithosz koszorújában fonódnak össze. (L. III. melléklet.) Az épület struktúráját már majd szétpattantja a szobrok eleven élete. A hydriák, vázák, amphorák — megannyi égetett cserép edény — testét már szinte pantomim-színpadként lengik be a festészet menádjai és istenei. Az életkedv hőmpölyög végig a mithológián és művészetben s már bontogatja szárnyait a könnyű grácia.

Ez az előkelő élet, a gracilis mozgás, az elegáns forma a következő időkben a jón korszakban érvényesül. A dór oszloprend, a dórstílus templom az energikus erő dobbanása az építésben. A jón stílus a finom, disztíngvált életé. Egy lehelete Kis-Ázsiának, a kréta-mykenei pompaszeretnek, egy romantikus lehelet a férfiasság arculatán! Mi a jón oszlop? S a jón templom? Égnek tartó áldozat, kecses, önhitt vallomása a görög léleknek s egy tudományban, bölcséletben, művészetben és költészetben tudatos nép reprezentánsa. Ami az attikai szellem különbsége a spártaihoz képest, az a jón templomé a dórhoz viszonyítva. Az oszloptörzs egyenletesebb, magasabb, a lábazata már nem a földben gyökerezik, hanem piederstálon áll, a fejre ráborulnak a fürtök, a voluták, már nem a súly tartás a

fontos, hanem a plasztika. Az épület nem a tömegével hat, hanem finom oszlopritmusával, néma zenéjével, euripidesi szép beszédével. Nem akció ez, hanem ékesszólás, a márvány és az oszlop ékesszólása s egy társadalmat fejez ki, mely többre tartja a nyers erőnél a nemes életformákat. A Propyleák kapujának szép bejáratától csak egy lépés még a fejlődésben és az Erechtheionhoz jutunk, a karyatidákhoz, az oszlopokhoz, melyeken nem oszlopfőn, hanem faragott emberfejekre nyugszik a teher. Mi más ez, mint az építészeti gondolat elhomályosulása, engedmény a plasztikának. Még ur az erő, a fegyelmezett-ség, az isteni gondolat még felzeng és tömegeerővel jelentkezik, de már előkelő és kimért. S mit tesz a szobrászat? Az is a finom proporciókat, az embertest arányait, a nyugalom és biztonság egyensúlytörvényeit kutatja. Polykleitos szobrász még a test hatodát veszi mértékül a fej mintázásánál, Lysippos már csak hetedére szabja, hadd legyen nyúlánkabb a törzs, elegánsabb a testalkat. A harcosokat atléták váltják fel és a szobrászat átszellemül. A test izom játéka a cél. A lélek végigömlik a testvonalakon, a könnyű hevüléstől a sebzett összeroppanásig egész drámai változata az atlétalélieknek feltárul itt. És a bronz dominál még mindig a szobrászatban, a kemény anyag, melynek tiszta körvonalai élesen rajzolódnak bele a fal háttérébe s a mozgást pontosan, határozottan írják körül, így, ebben a nemes anyagban, ebben az anatómiai szabatoságban, ebben az emelkedett, átszellemített naturalizmusban jelentkezik az athéni művészet fénykora.

Mértéktartás a bölcsesség alapelve s szép mértéktartás az esztétika főkövetelménye is. Az ember már kinőtt a spártai erkölcsökből, de a szabadságeszmény még igazi bittel és fegyellemmel van tele. A ruházattól az ékszerig minden nemes tartózkodást és formai gondosságot árul el. Abban a módban, ahogy a klasszikus Athén embere ma-



Görög váza

gára veti leplét, a himationt, ahogy a gyapjából szőtt lepel finom redőkbe ömlik és a testvonalakat gondosan kiemeli, ebben az átnemesített pózban megvan a test naturaliz-musa és megvan az örök vágy az idealizálásra. S maga az ékszer is, a finom aranydrótból sodrott nyaklánc, a vékony aranylapokból mintázott levél, a szőlőfürtök piros karneol-szemeikkel és a gyönyörű pénzek, pompás reliefjeikkel — nem mind a művészet nagy egyöntetűségét hirdetik-e, mely erőt fejez ki és tartózkodást. S mikor utat enged az emberi érzéseknek, egyúttal gátat vet a szenvedélyeknek. Gyökerében minden emberi itt, de maga a szellem, mely Athént uralja, az istenekhez nyúlik fel.

Így érik a művészet a polgárok gazdagodásával luxusművészetté. A nyertes háborúk, a tömérdek rakott hajó a tengeren, a kisázsiai gyarmatok... De vége a dór-spártai egyszerűségnek és az attikai-jón mértéktartásnak. A gazdagság, a pompa megérleli gyümölcseit s a közérzület visszatükröződik a korinthusi oszloprendben. Nem nagy a különbség az ión és korinthusi épület közt, csak a díszei másabbak ennek. [Az oszloptörzset a fejtől két sor akanthuszlevél és egy pálca választja el. De nem ez a lényeges, hanem az, hogy az oszlop immár csak dísz, külsőség, mely elvesztette építészeti funkcióját. A falak tartják többnyire a tetőket s nem az oszlopok, melyek csak ajtónállók lettek. És minden festőiségbe olvad fel, a legszebb korinthusi stílű épület az, melyen legtöbb a faragott kő, legdúsabb fejú az oszlop s legszebben olvad bele az árnyékjáték a fénybe. A legszebb korinthusi épületeken a túlérlett, buja, dekorációkat szerető építőszellem érvényesül. Ez egy olyan építőkorszak megnyilatkozásmódja, mely oem is az isteneknek, hanem az emberi kedvtelésnek épít, a sportok stadionjait, a színházak s odeonok palotáit, a hippodromok házait és a gazdagok kéjlakait emeli. Egy

hitetlen kor építésze ez, amelyben minden meglazult, elsősorban az államélet. A büszke öntudat, mely városához, vagy államához fűzte a polgárt, most világpolgárságra terelődött. Nagy Sándor győztes szelleme szerteszórja a görög művészetet és kultúrát s nem Athén többé a központja, hanem Alexandria, Pergamon, a Földközi-tenger melléke és Róma gyűjtőhelyei a késői hellén kultúrának. Mily gazdagság van a művészetben s milyen eszmeszegénység! Mily jól él a görög polgár s mily üres az élete! Mindene van a művésznek: megrendelői, neve, jóléte, csak hazája nincs. Ki ismerte a régi templomok készítőinek neveit? A kollektív lélekből születtek meg ezek, mint a hősmondák. Az egyén beleolvadt a társadalom nagy céljaiba és névtelen maradt. Most, a Krisztus előtti harmadik és második században csupa nagy név kívánczik bele a történelembe, iskolák, akadémiák vetélkednek egymással. Es a szobrászatba bevonul a szép testformáknak, a jól ápolt, gondosan fűrésztött, kikent, finoman fésült férfiaknak és nőknek kultusza. Praxiteles Hermese nem isten többé, hanem egy előkelő, finoman ondulait ifju arszlán és Afroditejében, annak puha, mondain alakján, tökéletesen mintázott fején, nedves tekintetében a megejtő fiatal-ság bája van. A természetességet és a bájít nem lehet tovább fokozni s a tökéletességnek van egy foka, melyen túl a művészetben csak egy új primitívség kezdődhetik. Praxiteles és Skopas szobrai ennek az elvilágfiasodott késői görög művészetnek, ennek a túlérlett, buja, érzéki ingerekre vágyódó műszeretnek gyermekei. új és új díszeket keres az építészet. új és új meztelenséget, új meg új ártatlan testeket a szobrászat. Azután a kolosszális építészet és a gigantikus szobrászat következik (Nihiszobor, Pantheon), mikor fokozni kell a méreteket és át kell csapni a szertelenbe. Mert új és új ingerekre vágyik az érzék. Egyszer az amazonok harcával kell szórakoz-

tatnia a művészetnek, máskor asszonyt mintázni, akit öklelő szarvain cipel a bika. A szenvedély, mely az arcot eltorzítja, a lelket felkavarja, a brutális és az iszonyatos — ez a legkedveltebb plasztikai témakör. Medúza-fejek és kígyómarástól eltorzult Laokoon-szobrok és ... Bizserégető ellentétei pedig az iparművészet, a cserépegetés apró ajándékai: a Tanagra-szobrocskák. Mily kedvesek és finomak ezek a kecses, törékeny kis figurák. Ahogy a tanagrai sírokból előkerülnek és a gyűjtők üvegszekrényeibe vándorolnak e terrakotta-szobrocskák, az ó-kori nippek s egyben a jómodu polgárellet fogalmával ismertetnek meg. Öröm és bánat, tánc és sport, humor és részegség, asszonydivat és állatkultusz, karikatúra és halál minden oda van írva e tenyérszerű figuráscskákra, melyek emberei puha szandáljaikon néma mozgásban vannak. Ez a kisplasztika bizonyosan a legolcsóbb tömegcikk volt s mégis, mintha pillanatfelvételei volnának a késői ókori életnek, a nagyvilági dévajsnak, mely — valljuk meg — még érzékei felbomlásában is művészi volt és művészetet akart. Kicsiny és nagy dolgokon, hatalmas épületeken és apró cserépfigurákon így írta meg államéletének, isteneszményeinek, emberi érzéseinek és nagyságának meg bukásának történetét Athén.

Bukása után a maga tudósait és művészeit a világ négy tájára szórta szét Athén. A rabszolgákká lett, meghódított művészek fölényes állásokhoz jutottak és tovább tenyésztik a hellenista műformát, melynek sohasem volt Athén az igazi hazája, hanem az új kultúrgócok. S ezek közt csak egy volt a sok közül: Róma. Nem kell elragadtatást éreznünk e név hallatára. A művészetben Kóma nem továbbfejlesztője a klasszicizmusnak, csak kizsákmányolója a görög szellemnek. Hajókra rakja a görög mőtárgyakat és alkotókat s elviszi Rómába. Otthon az-

után utánacsináltatja velük és követőikkel a görög formákat. Csakúgy, mint ahogy egész viláგuralma rablásból s más kultúrnépek leigázásából származott, úgy művészi örömeinek is ez a forrása Alexandria és Szíria éppen úgy öntözőcsatornái voltak művészetének, mint Athén. Mindent átvésznek, ami szép, hasznos és értékesíthető — még a saját elődeik tudását is. A római építés két forrás vizét keveri össze. Az egyik a görög oszloprend, melyből senki olyan rendszeres, szép, összefoglaló tudományt nem csinált, mint a rómaiak (Vitruvius). A másik: az Itália őslakóinak technikai tudása, a boltozat s a kupola. Ezt a két örökséget azonban mint kitűnő tőkét kamatoztatták. A korinthusi oszlop nem volt nekik elég díszes, még cifrábbá tették a voluták és akanthusz összeházasításával s így született meg a composite oszlop. A boltozat nyújtotta térhatás nem volt nekik elég és még jobban fokozták kazettákkal: így keletkezett a Pantheon. Aki a Rómában levő nagy köralapú épület kellő központjában megáll s szemét a ráboruló kupolaboltozat nyilasán át az ég felé emeli, felsóhajt: ez a leghatalmasabb térérzés, melyet valaha az építészet kifejezett. Egyetlen óriási kör s a falakra és oszlopokra ráhelyezve a félgömb: technikai bravúrja az építőmesteri képességnek. De a dór templom mégsem a látszatok, a térérzés, a távolságfokozás kifejezője volt, hanem a célszerűségi gondolaté, az egyensúly-törvényé. A pástumi templom: a nagy erőtudat. A Pantheon: a nagy bravúr. Ha az építőművészet az arányok hatalmát jelentené, a rómaiak volnának a legjelesb építők. Sehol oly hatalmas színházak, templomok, fürdők, csarnokok; hiszen a kolosszálisnak fogalmát is ők teremtették meg a Colosseum-színházban. Ha a szobrászat az anyagokban való dúskálást, azok rutinos megmunkálását jelentené, Róma volna az ó-kori szobrászat főhelye. Hiszen a görög szobrászat legkiválóbb alkotásait nem az eredeti

bronzszobrokról ismerjük, hanem római márványmásolataikból. (Myron: Diskosvetője, Lysippos: Apoxiomenos, Polykleitos: Lándzsavívő.) De az építőművészet: a tektonikus érzéken nyugszik, a szobrászatban pedig az anyag nem véletlen, hanem a formákkal kell korrespondálnia. És ha egy korban kihal a tiszta tektonikus érzés és a tiszta formaézés, helyükre méretek és anyagok bravúrja lép.

A római életből a görög államélet nagy eszményisége, az önfeláldozó idealizmus erkölcsi parancsolata hiányzott és ezért nem érhetett meg művészetük monumentális feladatokra. A hasznos célszerűség hozta létre s nem az isteni vágy. Ezért legjobban a társadalmi célú épületeken és az iparművészet anyagaiban élhette ki magát az ízlés. A görög művészetben minden az ember viszonyát jelenti az istenséghez, egy titkos félelemérzés áhítatából fakad, a római művészetben a szimbólumok elvesztik fenségüket és a kényelmes életformák díszítőivé lesznek. A görög építésnek a templom a szenthelye, a rómainak a lakóház.

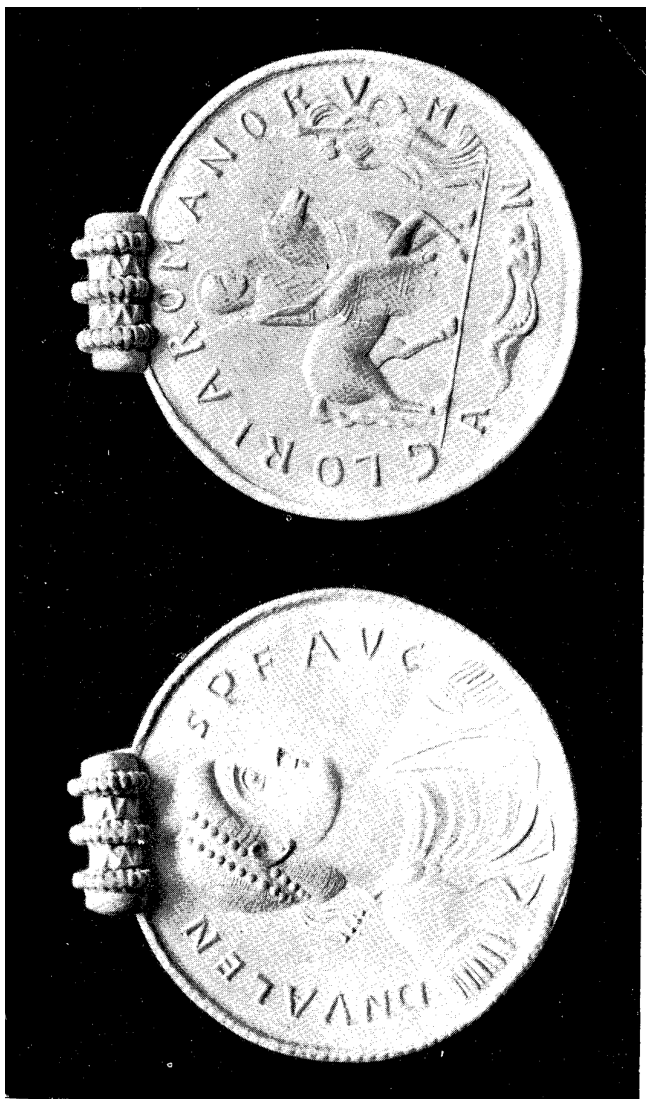
Érdeemes egy kissé a római lakóháznál időzni, mert nemcsak jellegzetesen római élet kifejezője s római művészet gyűjtőhelye, hanem sok évszázadon át megvannak alapformái még a rómaiak után is, kivált a palotaépítésben. Hiszen főrészei nagyjából még ma is uralkodnak a latin népek előkelő lakásaiban s kiváltképp a tizennyolcadik századig érvényesültek. Ugyanúgy mint ott, ezeknél is a vestibulumnak felelt meg az előtér. S azután a főrészt, az atrium követte, amely mint a mai hall, a körülötte levő benyílókkal együtt a nyilvánosságnak, a társaséletnek szolgált. S azontúl a másik oszloposudvar a lakó- és ebédlőszobákkal, mint egy galéria övezte a kertet. A görögöknél az épület rendeltetése, szerkezete a homlokára volt írva. Itt, a lakóház keskeny frontja dísztelen voltában el sem árulja a belseje gazdagságát. Karcsú oszlopok, víz-

medencék, szökőkutak tarkítják a födetlen átriumot. (Azért födetlen, mert ablak, üveg nincs az épületen s felülről szabadon esik be a világítás.) A babérfák és virágok, a buggyanó víz, a sok márványsík és a szobrászat alkotásai valami festői hangulatot teremtenek, melyet megkoronáz az itáliai ég. Már most: minél nagyobb a gazdagság, annál nagyobb a pompa, annál több a festőiség s annál kevesebb az architektonikus összefüggés. A villák, a gyűjtők és műbarátok házai csak átmenetek a nagy és drága császári palotákhoz, melyekben az anyagtozódás és a színmámor hallatlan méreteket ölt. Semmit sem vet meg a római lak Míázcpitő, ami a kényelmet és a szép távlatokat fokozza. A padlót mozaik fedi be vS ez a keleti technika, a gipszbe ágyalt színes kavicsok, kövecskék képei a legkülönfélébb ábrázolatokkal jelentkeznek a cementpadlón. Mulatott a háziúr, mikor a szolga ki akarta söpörni az élethűen ábrázolt ételmaradékot a mozaikpadozatból. De gyönyörködött a falak színes márványlapjaiban és köztük egy-egy mythikus harcban, mely a falsík mozaikképein tündöklött. Már szinte nem is más az épületszerkezete, mint színek hordozója. Az oszlopok aranyosak, a falsíkok távlatokba vesznek és mikor ez nem elég, felvonul a falfestés, melyet Pompejiből ismerünk, hogy a füzérek, virágok, törékeny oszlopok, lebegő anyagok, trombitáló műzsák és végtelenbevesző ablaknyílások bárók pompájával fokozza a távlatot. A piros, sárga, kék és az égő pompeji vörös nagy színfoltokkal borulnak rá a falra. Minden dekoratív egységekre bomlik. A naturalizmus, mely a görögöknél szelíd és finom volt, itt megtévesztő panorámaszerűséget varázsol elénk. S lehet-e jobban jellemezni a görög tektonikus érzéket, mint a dór templom háromszögű oromfalával, mely a plasztikai formákat is a síknak rendeli alá s lehet-e jobban megéreztetni a síkdíszítő művészet abszurditását, a lassú elhalást,

mint a késői pompeji falfestményekkel, melyek ablakok és kerttávtatok hazugságával törték át a falsík nyugalmát?

Ám évezredekre szóló motívumok, díszítőelemek maradtak meg a római lakóházban s minden korbéli klasszicizmus visszanyúlt értük. (Még a bútoraik formái is szinte örökéletűek. A Minium, a bronzból való heverőágy, melyet a négyszögletes, vagy kerek asztal körül lakomázva használtak, végigheverve — nem visszatér-e Madame Récamier nyugágyában s a modern sofában. És a kor, mely annyira szerette a görög-római formákat, nemcsak az ágyat, de a bronzkandelábert is átvette tőlük, amelyből a legszebb, a legkarcsúbb a boscorealei kiásott gyertyatartó. S nagy faedényeik, a bort tartó kráterek s a fejen hordható cserépkorsók, az amphorák! Mindben stílus van, a klasszikus élet, a római lakoma stílusa. S egyre inkább a gazdagság, a tékozló gyönyör jut bennük kifejezésre. A császárok és a hetérák luxusa vonul be az iparművészetbe. Ezüst kádakban fürdenek a nők és arany serlegeiket drágakövekkel rakják ki, tányéiraikra pedig úgy domborítják rá a hatalmas császár arcképét, hogy sokkal inkább gyönyörködésre valók, mint evésre. Hiába, a megbomlott élet felrúgja a művészet szerkezeti elveit és nagy céltudatát is. Oly társadalomban, amely nagy etikai erők híjával van, a festészet csak faldíszítő stílust adhat, vagy — portrékat, a szolgálalkúség császárportréit. Mint ahogy a szobrászat sem adhat phidiaszi alkotásokat, hanem csak nagy csaták és hadvezérek domborműveit. Történelmi filmeket márványba vésve. S ott a serleg is festői hatásokra számít: a fenekén domborított képnek át kell csillannia a bor rétegén. S nézzük meg a bronzművesség egyik legkedveltebb tárgyát: a kézitükör céljaira szolgáló fogantus bronzlapot. Nem elég, hogy a hátulját földomborműves kompozíció díszíti. De maga a fogásra való

nyél is inkább indák és száruk csavarmenete, mint kézhez álló tartó. Minden praktikus érzeke sem óvja meg a római kézművest a túlzásoktól, mert amikor a művészetekben a tektonikus elv felborul, elhatalmasodik a díszítőgondolat és véget vet minden meggondolásnak. Akkor kerülnek oda az edények fogóira a női fejek, a sisakos katonafejek, akkor vonulnak fel mindenüvé a chimérák, ezek a szörnyetegek, félig emberi, félig állati arcukkal. Nemcsak a tárgyakon, az embereken is a dísz uralkodik. Az ékkövek, a diadémok, az arany, a gyöngyök, a pecsétgyűrűk disze. A császárok szeretői fejük búbjától a bokájukig meg vannak rakva a legdrágább diadémekkel és Heliogabalus mindennap más sarut ölt, telerakva szebbnél-szebb gemmákkal. S maguk ezek a római gemmák is, a faragott ékkövek inkább a nagy méretekkel, mintsem művészetükkel tűnnek ki. A görög kövésők, akik e mesterséget Keleten tanulták, főleg a finom istenfejek domborításával (camea) vagy homorításával (intaglio) igyekeztek a carneol, onyx, lapislasuli kövecskék díszét megalkotni. S egy barackmag, vagy kis kavics nagyságú kő elég volt a leggyengédebb domborműhatások kiváltására. A római véső itt is a szerelment keresi: a tulnaggy követ, a harcos csoportok s diadalmenetek kivésését és a nagyon sokszínű, sokrétegű köveket, az achatot, a sardonixot, vagy fegdragábbakat, a gyémántot, az ezüsttel foglaltat, gyöngyökkel szegélyezettet. Nem az a fontos többé, hogy mint jelentkeznek a pecsétgyűrű cameáján a vésett profil nyomán a fény és árnyék halk játéka. A tobzódó gazdagság, a császárkultusz, a családi fensőbbség címeres jelvényei a fontosak. A művészi forma helyet ad a tartalmi érdekességnek — ez mindig a komoly művészet hanyatlását jelenti. Csak egy iparágban tartott ki a jóízlés, a szépség mindvégig s itt talán azért, mert az iparág szelleméhez nem férközhetett az ízlésrontás: ez az üveg. A világ egyik legna-



Római emlékérem

gyobb iparállama volt a római birodalom s ezt jelentékeny részben az üvegnek köszönhetette. Ezerszámra voltak üveggyárai Alexandriától Coloniáig (Köln) és példát mutatott még az utókornak is a jó üvegformákra s a raffinaít díszüvegekre. Az épületüvegezést alig-alig ismerte Róma, de a luxusüvegek legraffináltabb formáit igen. Valóságos selyemhálók látszanak beleszöve a filigrán üvegekbe. A millefioriüvegekben csakugyan ezerszínű virágok, vagy mozaikok csillognak. S a köszörüléssel, csiszolással, maratással épp úgy dolgoztak, mint a mai üveggyárok. Még a réteges üvegek technikáját is ismerik, melyben a fujt kék üvegpohár vagy palack fölé még egy fehér réteg kerül, mintha csak burkolata volna. Ezt azután helyenként lecsiszolják, hogy a kék medaillonok tűnjenek elő. Nemzedékek, sőt évezredek örömei, olcsó gyönyörűségei voltak a római üvegek, melyek belekerülve a föld gyomrába, mikor sok évszázad múlva előkerülnek, olykor az irizálásnak gyönyörű szivárványszíneivel lettek gazdagabbak. És ime — csodák csodája — e törekeny üvegek tovább éltek a maguk példaadó szépségével, egyes formáikkal, egyszerű nyugalmukkal még a barbár világ üveghutáiban is, mialatt az istenek híre és a császárok hamvai rég belevegyültek az enyészetbe.

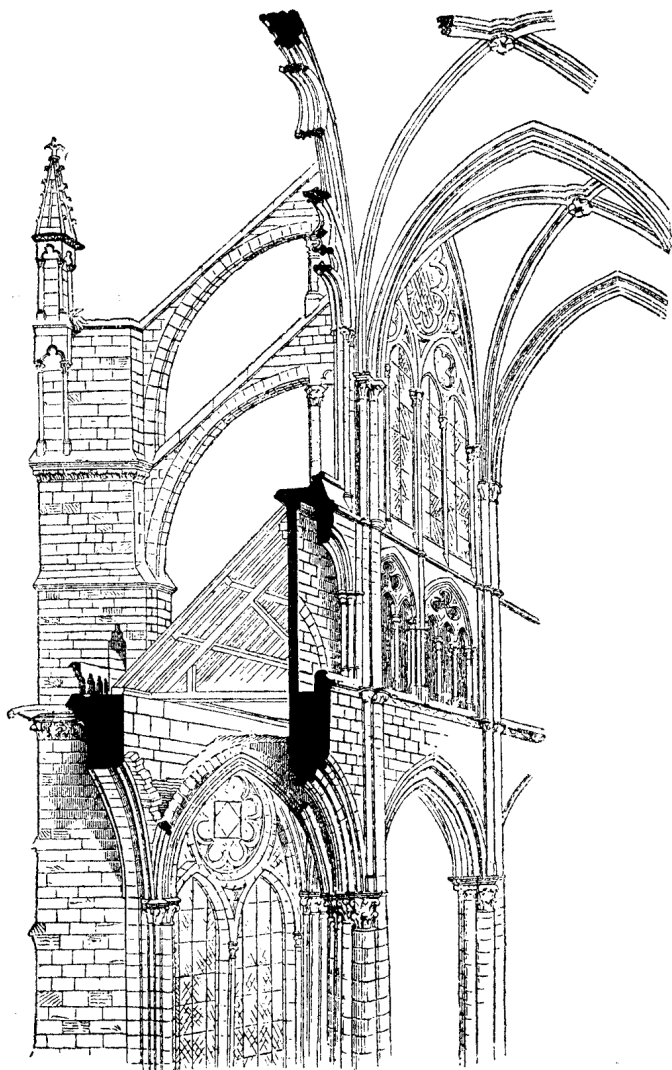


KERESZTÉMY ESZMÉNYISÉG



OST nézzük a művészi világképnek másik sarkkörét, a művészi formakarásnak másik égtáját. Mint a rendületlen nyugalommal szemben az örök lobogó vágy, úgy áll a klasszicizmussal szemben a gótika. Nem stílusokat akarunk mi itt fejtegetni, hanem az ember művészi ízlésváltozatait nyomon követni, a formakeresésnek két örökös végcélja közt való ingajárást. S ezért ugorjunk át a római birodalom kettészakadásával, majd összeomlásával keletkező új stílusokat: az ó-keresztényt alapvető fontosságú építkezéseivel; a bizáncit az ő keleti pompán nevededett ragyogásával, csodálatos merevségű szentjeivel, mozaikjaival és elefántcsontfaragásaival; azt a karolingi stílust, amely a Nagy Károly hatalmas szelleme nyomán egy új renaissance ígéretével jött s antik formákat vitt bele az iparművészetbe, különösen az aranynak és drágaköveknek feldolgozásába; és mellőzzük a keresztény középkor első nagy stílusát is, fa román építőstílus nagy évszázadait, a tizenegyedikől a tizenharmadik századig, mely hatalmas egységbe forrasztotta a germán gondolatvilágot a románnal és mindent megadott a feltörő kereszténységnek, amire vágyott | hieratikus pompát, internacionális szervezetséget, | emelkedett klastromi szellemet |és az érzületnek nagyszerű uniformizálását a politikai széttagoaltságban. úgy tekintjük mindent, mint halk előjátékát egy missa solennis-nek, amelyben felbúg és viharzik a középkor igazi művészi hite: a gótika. Mert ez van meg benne: az emberi érzelmeknek művészi formanyilvánulása, mint ahogy az antik-renaissanceban az örök értelem művészi akaratereje tel-

jesedik meg. A gótika, ez voltaképpen tehát nem a tizenharmadik, tizennegyedik s részben a tizenötödik század uralkodó stílusát jelenti, hanem tágabb értelemben a középkori művészeti mentalitást. A világ tulajdonképpen két nagy féltekére oszlik s az egyik felett a déli, a latin, a megelégedett derű napja süt, ez a klasszicizmus s a másik az alpeseken inneni, az északi, a germán, a miszticizmus borzongató szépségeivel horizontja felett s ez a gótika világa. Hogyan öleli át az ó-kor és újkor két nagy életörömtől duzzadó érütése a közrefogott középkort, a hatalmas szívhangot! Hogy világosabban szóljunk: a tizenkettedikől tizenötödik századig terjedő korai, virágzó s hanyatló gót stílus életén akarjuk szemléltetni a klasszikus stílusok ellenképét, a szabályszerűen visszatérő intuitív művészetvágak teljességét: a gótikát. Egy tiszta kultúrát, az emberi műveltségtörténetnek egy tökéletesen egyseges képdarabját választjuk ki, hogy megelevenítsük rajta az érzület művészetformáló őseréjét. Egy nagyerejű fajnak, egy elemi vágyaktól sarkalt embersoportnak, egy örökös szenvedésektől izzó lelki közösségnek időben s területben egybefolyó szakaszát választottuk ki, hogy az abszolút művészetakarásnak élethullámát megismerjük. Ez a legmagasabb hegy, melyet valaha az emberi érelemlémborgás az örökkévalóság irányában leírt. Ez a legmagasabb stílus, amellyel az emberi lélek a maga intencióit kifejezésre tudta juttatni. Ez a leghatalmasabb hullámcsapás, amelyhez az emberi műalkotás az örökkévalóság megközelítésében felemelkedett. Iskolai példáinkon megszoktuk, hogy a gótikát, mint valamely egyszerű építőstílust, a technikai tökéletesedésnek s a művészeti kifejezőformáknak egy új fejezetet tekintjük, a mögötte állókkal szemben. Ha csak külsőségeit tekintjük, úgy ez igaz is. Megtanítottak bennünket, hogy az amienszi székesegyházban, a francia gótika ez egyik legtökéletesebb alkotásá-



CSUCSIVES TEMPLOM KERESZTMETSZETE.

ban szépnek találjuk a hatalmas összbenyomást, a homlokzat nagyszerű gazdagságát szobrokban, ablakokban, tornyokban. Megmagyarázták nekünk, hogy az ablakok és a főbejárat kapunyílások felett uralkodó csúcsos ívek éppoly jellemzőek a gótikára, mint amily jellemzőek a befejezetlen tornyok s a középső falsíkon levő hatalmas ablakrózsa. S elmondották azt is, hogy ez a csúcsíves építészet a természetes folytatása az előző évszázadok románstíliú építészetének és csakúgy, mint amaz, főleg templomokon, kolostorokon és várkastélyokon jut kifejezésre. De a román stílusban — mondották nekünk — primitivebb és áttekinthetőbb a szerkesztő elv. A korai keresztény templomok falaira lapos tetőt illesztettek. Ezeken gerendák tartották a mennyezetet. A románstíliú templomok fölé — egy bizonyos kortól kezdve — a boltozat kerül, a félkörös ívektől tartott mennyezet, amely jórészt a vastag oldalfalakra nehezedik és részben a pillérekre. Minél nagyobb a templom belvilága, annál szélesebb mennyezet is kell s ezért annál nagyobb a teher is, mely a falakra nehezedik, következésképp annál vastagabbak a falak, melyeknek a fokozott súlyt tartaniok kell. Ebből természetszerűleg következik, hogy a hívek szaporodásával nem tudott lépést tartani a templomfal vastagsága és más megoldásra kellett gondolni s ez a más — a gótika. Persze fokozatos átmenetek útján tökéletesedik ez a szerkesztő elv, mely határozott formulázást először az 1144-ben befejezett st.-denisi apátsági templomon kapott. A st.-denisi apát nagyszerű ötlete nem az oldalfalakat terheli meg a tetővel, hanem a boltívek, a hevederek és a zárókő veszik át a súlyt egyfelől, másfelől a falakon kívül épült támasztópillérek mint cövekek fogják fel a nyomást, melyet a támasztóívek közvetítenek e pillérekre. S lassanként valami egészen másodrangú tényezővé lesz a falsík, úgy, hogy nincs is rá szükség, csupa rés támad

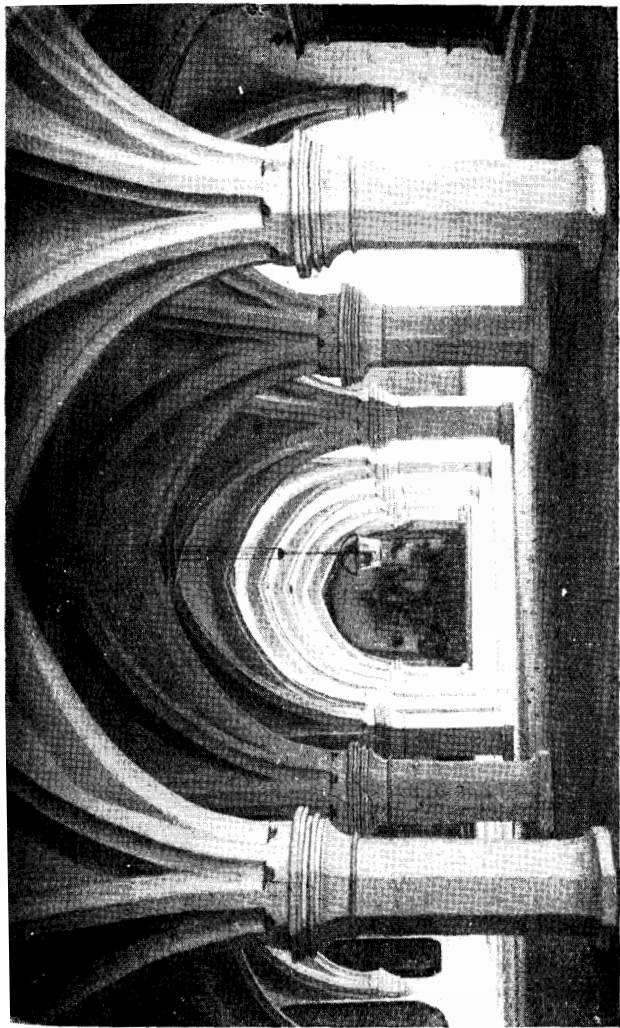
benne, csupa ablak, csupa torony, fülke, oszlop, pálca, áttörés. Csipkés ornamentika kerül a vastag falak helyére s ez a legfeltűnőbb a nehéztömegű, kevésablakú, ódonbenyomású román templomokkal szemben. Így, ilyesféleképp igyekeztek megmagyarázni nekünk a csúcsíves építés technikai különváltását, külsejének jellegzetességét és szerkezeti eltolódását. S valljuk meg, hogy ez a magyarázat akkor elegendőnek is látszott, hiszen egy oly korban kaptuk ezt, amelyben az egyoldalú materiális szemlélet a stílusváltozásokat is pusztán technikai kérdéseknek tekintette. A nagy miért, a mélyebb lelki jelenségek, a változást előidéző nyugtalanságok, a társadalompszichikai eltolódások e magyarázókat nem érdekelték. A keresztboltozatban, a csillagszerkezetben, a pillérkötegekben és a kőfaragótechnika remekelésének méltatásában merült ki a stílusanalízis.

Ám mai felfogásunk a stíluskomponáló erőknek belső, immanens tényezőire utal s a szerkezeti változásokat nem okozóknak, hanem következményeknek tekinti. Ma már tudjuk, hogy ez a gótika egy új állomását jelzi a középkor érzésvilágának, amelyhez a kereszties háborúk folyamán jutott el a kereszténység. Egy változott világrend áll szemben az előző századok nagy, egységes, átölelő kereszténységével, mely fölött a tekintélyek hierarchikus ereje uralkodott. Ám a lovagvilág új megismerései, új világlátása s világiasabb fantáziája a tizenkettedik századtól fogva szembeszegződik a régi kolostori hagyományokkal. A scholasztikának, mely a frank földön született meg, mint maga a gótikus művészet is, útja német földre vezet, mint a gótikáé, hogy ott érje el virágzásának másik jelentős pályáját. S a scholasztika az első hadüzenet a tiszta hittel szemben, mint ahogy a lovagvilág az első társadalmi szervezet a tiszta hierarchikus-feudális struktúrával szemben. Új szerzetek, új erkölcsök, sőt titkon új ábrándok és

új szekták keletkeznek magán az egyházon belül, hogy csakhamar új iparúzó tényezőknek, a céheknek és új életformáknak, a nemesi kastélyok és városok életformáinak adjanak helyet. Minden él, nyüzsög, zajlik: a hit világával szembekerül a tudásé, a tekinlélytisztelettel szembe szegződik a gondolatszabadságé, a dogmák egyszerűségével a miszticizmusé és a pantheizmusé, az értelemmel az intuícióé. Egy örök nagy nyugtalanság keres építészeti formakifejezést s ez a gótika. A lelki szenvedés, a szkeptizmus, a transzcendens világra való vágyódás alaphangulata: ez a gótika. Mit neki a román templom nagy, ökonomikus nyugalmaival, térbeosztásával, áttekinthetőségével. Az oszlop helyett pilléret, a pillér helyett pillérkötegeket, a boltívek helyett ívhálózatokat, csillagrendszeret, égre törő karcsúságot, lobogó nyugtalanságot keres. (L. V. melléklet.) Nem az egyházatyák s nem a pápai hatalom s nem a vak engedelmség: a viharos érzések, a minne-énekek, a hősköltészet, a gazdagságra és hatalomra törő polgári gondolatforradalmak világába való építészet ez. Az egyik akcentus elnyomja a másikat, az egyik vágy hangosabb a másikonál, a forma összetöri a régi szabályokat, a függélyes vonal a nyugodt síkokat és a vízszintes tagoltságot: minden égbenyúlik, minden túlkialtja a másikonak sóhajait, minden közelebb akar férközni a mindenséghez, mlg kibontakozik a gyönyörű melódia végtelensége: a gótikus templom. Ennek a vágnak teremteti utat a technika, ennek az érzületnek kellett előbb közérzületté lennie, hogy oly hatalmas orgonán bűghasson, mint ez az építészet. S a gótika valóban az építészet legdemokratikusabb formája, a néplélekből hajtott ki és a néplélekhez szállt vissza. A maga kora s a maga népei szelleme ezerfélekép fejeződik ki benne. A katedrális arculata maga a néplélek; telve van valóságérzéssel és fantomokkal, szentekkel és virágokkal, mártírokkal és torzképekkel, angya-

lokkal és szörnyű állatfejekkel, égi jelenségekkel és furcsa vízköpőkkel, színes üvegek himnuszaival és faragott friivolitásokkal. Mint a misztériumjáték, mint a középkori jocularor-tréfák és mirákulumok: egyfelől vérző szentséget mutat, másfelől tépő gúnyt, egyfelől a hit realitását, másfelől a vízió ördögeit, egyfelől a dogmákat, másfelől az Antikrisztust.

Csak természetes, hogy az ily formaakat megnyilatkozásának egyenes útja az egyre karcsúbb, egyre légiesebb s egyúttal egyre szertelenebb gótikus templomokhoz vezet. A függőleges vonalritmus egyre jobban hangsúlyozódik s ahogy a pillérek, a tornyok, a támasztó pillérekre emelt fióktornyok (fialák) nőnek, a csúcsívek csúcsosodnak, a kő is egyre jobban elveszti súlyát s lassanként egészen anyagszerűtlenné válik. Az ablakok, ajtók, kapuk feletti orozatok megnyúlnak, a fülkék és párkányok, a baldachinok és kiugrások, a kevés falsík és az apró konzolok mind szobrokkal telnek meg. A faragott kő, a végtelen sok mezőre osztott falsíkkal és az ablakok s ajtók párkányzatának labirintusában jut el az énekek énekéhez: a virágzó gótika idején. Mintha már nem is másért volna, mint a kő skulpturális örömeért, az indák, a lombok, a tölgylevelek, a lóherívek, az akanthusz és a szőlőfonadék, a valóságos és kigondolt növényzet ellepi a felületeket és hálószővedéket fon köréje. És az animális élet szép és kényszeredett formái behelyezkednek a tektonikus keretekbe. A szobrászat megrakja a fülkéket ama nők sokaságával, akiknek arcvonásaiban finom, túlvilági mosoly ül, testük pedig vonaglik, háromrét hajlik a gótikus görbétől. Ez a gótikus szépségideál: a kis fej, a szűzi mosoly, a hosszú vonal a csípőtől a lábakig, melyet kiemel a redőkben aláomló szoknya és erotikusán aláhúz a görbülés testi ösztöne. A francia dómok finom női gráciájával kezdődik a képfaragás, a burgundi templomok szobrászati



Almeneti stíli csucsíves keresztfolyosó
Heiligenkreuz

pantomimjeivel végződik. Az út, amely e két állomás közt vezet, telve van az álló, a mozgó, a drámai mozgalmassága majd exaltáltan izgatott szoborlények stációival. A korai gótikában minden a keretekbe illeszkedik, a tektonikus szerkezethez alkalmazkodik, a karmester pálcáját figyeli: az építést. A tizenötödik századi burgund élet nagy könnyelmősége, a flandriai kastélyok nagy gazdagsága, a velencei polgárok nagy pompaszeretete s az egész világ szabadságvágya feloldja a kereteket, egyéniségek törnek elő, a cifraság bujálkodik, az élet röheje, a vaskos realitás hangjai tolakszanak fel s ebbe fullad bele a gótika.

De míg idáig eljut: a szintetikus művészetnek nagy-szerű példáit nyújtja. Dómban és lovagvárban egy közös művészi stílus hajtásai sarjadnak, az isten, a nő, az eszménység tiszteletére egyesül úr és iparos, művész és kézműves, fejedelem és paraszt. S ez adja meg ennek a művészeti stílusnak azt a nagy egységet, melyre nincs példa másutt. Képzőművészet és iparművészet egymást egészíti ki, valamennyi az architektúra kereteibe helyezkedik. A dekoratív festészet a falsíkok áttörésével elveszti igazi alapjait, de így is hozzáigazodik a kor naturalisztikus ábrázolásmódjához. S amíg a tizenharmadik század falfestésein az alakok még merevek, élettelenek, a perspektíva helyett még inkább épülettárgyak és oszlopok szerepelnek, a tizennegyedik és tizenötödik század lovagtermeinek falain élettől duzzadó kompozíciók, gazdag kosztümös szentek, nehéz brokátok, zászlók, trónusok és csúcsíves ornamentika vonul fel az alakok kompozíciója mellett. míg aztán Regier van der Weydennel, Hugo van der Goes-zel a flandriai templomi festészet a legnagyobb színpompához és a szövött szőnyegekre emlékeztető technikai aprólékossághoz jut el. A nagyjában mindvégig hiányzó falfestést egyrészt a miniatűrök pótolják, a könyvek díszei, amelyek

közt a híres Hortus deliciarum képeskönyve, mely a kor-
nak összes vallási és világi tudnivalóit magában foglalja
a tizenkettedik század közepén, igen érdekes és jellegzetes
tollrajzokat tartalmaz fedőfestékekkel színezve s általában
rávilágít a kor technikai kezdetlegességeire. A másik, a
hatásosabb pótlója a falfestésnek: a dómok hatalmas
ablakaiba illesztett üvegekép. A katedrálisok eme nagy
ékessége a legraffináltabb művészetvágy szülötte: a vilá-
gító, ezer színt szűrő, sejtelmes szentkép. A túlvilági han-
gulatok miszticizmusa öleli körül a szentek alakjait, a
legenda összeölelkezik a színek záporával és a magas,
karsú, ingatag alakok körül a selymes szőnyegek tüze ég
s túlvilági fény esik a szentélyre, a kórusra, a szentség-
házacskákra. A hívő pedig, aki olvasni nem tudott az ő
középkori iskolázatlanságában, drámai elevenségben látta
maga előtt az apostolok és szentek csodálatos történetét az
üveglapokon. Az üvegfestés kezdő korában, amikor a
cisztercita klostrom még a legtöbb kézműves-mesterség
iparüzőhelye, a tizenkettedik században egy Theophilus
Presbiter nevű barát ennek is, mint sok egyéb díszítő-
művészetnek, leírta a tudnivalóit, receptjeit. De a dómok
igényei növekszenek, az ablakok száma, mérete egyre
több és lassan nem a klostromok csöndes munkatermeiből
kerülnek ki az iparosok, hanem a céhekből. S a kis, ólom-
mal szegélyezett különböző színű üveglapok helyett hatal-
mas üvegtáblák vonulnak fel, amelyeken az emberi test
egyresztet más és más színű zománcok jelzik. Az ember-
testet nem színes üvegfoltokból rakják már össze, hanem
az egész lapokat vonják be translucid zománcokkal, hatal-
mas szőnyegornamentikával, erős perspektivikus és ár-
nyékhatásokkal gazdagítva, hogy ezáltal a korai kifejezés-
telen emberek helyett pompás plasztikájú alakok mozog-
janak ott fenn. S lényegében az üvegeképen is csak az tör-
ténik, ami a templom többi részében. Az ajtókat az öntött

bronz skulptúrája lepi el. A kórusnak, a padoknak, az olvasópolcnak s a szószéknek farészeit a fafaragás szentjei és lombjai. De mit jelent mindez a szárnyas oltárok gazdagságához képest, ama csodálatos művészethez képest, amely a szekrényekké varázsolt oltár ajtainak belső oldal-falait és a szekrény belsejét ellepte. Az oltárszekrény ajtain kívül festések, passziójelenetek. Bent egy külön kis dóm, a csúcsíveknek, a pálcaműveknek, a rozettáknak, a tornyocskáknak, a vérző és vonagló embertesteknek, a fájdalmas szüzanyáknak és a halk, átszellemült életnek tragédiáival. Ah, mennyi lágyságot, mennyi légies karcsúságot tudott ezekben a törékeny formákba vinni faragókésével az egyszerű, nehézkes mesterember, ama bizonyos Wohlgemuth Mihály. Mint ott fenn a genti oltárképen a Van Eyckek, mint Kölnben a falakat díszítő Lochner István, mint a szentek történetét rézbemetsző Schongauer Márton: a nehéz küzdelmet vívó északi polgárművészet úttörői ők, az első fecskéi egy feltámadó germán renaissance-nak, melyben szárnyakat fog kapni az egyéniség és Dürer meg Vischer magasságáig fog felrepülni.

Csodálatos egy-egy ilyen gót székesegyháznak belseje. Akár Ulmban, akár Reimsban, akár Nürnbergben, akár a Rajnamellék bármely más dómjában zsong körül a gazdagsága, mindenütt a színek és vonalak hatalmas pátosza ragad meg elsöben. A lélek egy, csak az anyag más és más. Egyszer kő, máskor stucco, elefántcsont, bőr. Mily hatalmas szépséggel duzzadnak elénk a formák egy-egy misekönyv bőrkötésén, az ezüstveretek, a bőrbe préselt vaknyomások, a lombozat- és csúcsívköltemények, a nehéz fémkapcsok. S tetejébe mily stílusosan illeszkedik hozzá a nehéz gót betűk vonalritmusa, az írás maga is a legnagyobb akaratenergia művészi kifejezése. Példátlan nagy idealizmus, önmegtágadás, áldozatkészség fűzi össze a szíveket, egy világ, melyben minden művészet az istenesz-

ménynek szánt jobbágyi hódolat. S elfeledkezhetünk-e a végeláthatatlan mesterember-sorban az ötvösökről és zománcozókról, akik maguk is legszebb alkotásaikkal járultak az oltárhoz. Á gótikus kor ötvöse is kora gyermeke. Az ezüstöt, akár szentségmutató (monstrantia), akár ereklyetartó (reliquarium), akár — ami a leggyakoribb — kehely formájában dolgozza fel, szigorúan követi az architektúra útjait, ő is finom pálcaszerkezettel, ívekkel, baldachinokkal, törékeny nőalakokkal, lombfutamokkal, csipkés ornamentumokkal dolgozik. De nemcsak az oltárra szánt munkái remekek. A kastélyok s fejedelmi paloták hatalmas életművészetéhez is szép asztaldíszeket nyújtanak az ötvösök. Ami az Úr színe előtt a reliquarium, az a lovagvárban az elefántcsonttal és drágakővel kirakott kincsesláda nagy ezüst és arany vereteivel. Ami az oltáron a monstrancia, az itt a szökőkút nagyszerű ezüst-konstrukciója, melynek százféle virágából, forrásából, csapjából buggyannak ki az italok. S ami ott az áldozati kehely, az a vidám lakomákon a serleg, a „bokály”. Ama híres Corvinus-serlegen, mellyel III. Frigyes császár kedveskedett 1462-ben Hollós Mátyásunknak, a régi német ötvösművészetnek egyik legnagyobb remekével ismerkedünk meg. Mily gyengéd hajlásvonala van; festői dísz lepi el felületét de azért körvonalainak nemes rajza érvényre jut. Ilyen karcsú testet, arányos lábat, feltörő eleganciát csak olyan nürnbergi vagy augsburgi mester tudott adni az ő munkájának, aki mindig e formák közt élt, akinek vérebe ment át a kőszentek, a hártýára festett miniatúrok, a bronzba öntött székesegyházak minden hajladozása, arányossága, átszellemültsége.

S ha már a világi élet berendezkedésénél tartunk, ne feledkezzünk meg a gótikus bútorművesről sem. A nagyobb életkedv, a főrangú kastélyok lovagi ünnepei, a polgárság egyszerű családi élete szabják meg feladatait.

A faragott mennyezetek és fával borított falak közé, a lovagtermekbe, céhtársalgókba és ebédlőkbe kell bútorait helyezni. Komor gerendák, vagy hatalmas köpillérek és bordák borulnak fölējük. Ehhez igazodik a bútor is, mely a tölgynek és diófának keménységét, sötét tónusát juttatja érvényre. De a románkori bútonál már mozgékonyabb, díszesebb, vékonyabb falú a gótikus bútor. Technikailag hatalmas lépést tett előre az asztalosmesterség, mikor bevezették a rámákat. Az előző időkben az ágyat, vagy asztalt több deszkadarab összeillesztéséből, összekovácsolásával csinálták meg. Most először minden bútornak megcsinálják a rámáit, ebbe illesztik bele a laposdeszkákat, melyeket csapok tartanak össze. Természetesen a bútorok, ajtók felszínét még most is sokszor végigfutják a kovácsoltvas indák, gallyak, lombok, melyek összefogják az egészet és elborítják a kikalapált vasnak szeszélyes ornamentikájával. De nemcsak ez adja a keményfabútorok díszzeit. Helyet kap rajtuk a festés is, a faragott dísz is, lent délnémet és tiroli területen pedig a jellegzetes ékrovás. S míg a románkori bútorművesség egy-egy elmozdíthatatlan ládát, ketrecre emlékeztető, lépcsőkkel s ajtóval ellátott ágyat illesztett a szobába, a gótikus bútor már megfelel a névnek (Möbel); mobil-lá teszi a szoba berendezési tárgyait. A legáltalánosabb bútor persze most is a láda marad, mely a mai szekrény formájához egyre több változatban közeledik. A székek is a zsámoly-formától a támláshátú karosszékig sokféle változatot mutatnak, míg az ágynak nehéz, masszív, majdnem mindig mennyezetes alakja még akkor is külön kis világ a hálóteremben, lépcsőkön kell feljárni rája és nehéz függönyök omlanak le róla minden oldalon. Az asztalnak gerendára s oszlopokra helyezett lapja éppúgy gazdag reliefdíszekkel van borítva, mint a többi bútor s — kell-e külön mondanunk — hogy e díszítő veséteken mindig a csúcsívnek köbevésett motívumkész-

tetet látjuk viszont. Fent északon, Flandriában, Franciaországban, ahol az ételvezés és a faragótechnika a díszesebb és változatosabb bútorformákat is meghonosította, a dressoirnak is nagy szerepe jut, mely a tálak, korsók, cmnédények elhelyezésére szolgáló tálalószekrényféle volt s a kredencnek is, amely a mai buffet-nek felelt meg. Jellegzetesen finom, karcsú bútorra kettő volt a gótikus szóbanak: a lábasszekrény (Stollenschränk) és a bahut, ez a ládából lett pad.

Igazi képet persze akkor kapunk a középkori lakásberendezésről, ha nem egyes múzeumi darabjaiban szemléljük szépségét, hanem régi képeken, miniatűrökön. S amikor főrangú kastély belső architektúráját nyújtja a kép, ritkán hiányzik a falról a flandriai kárpit. Ama egyszerű szövött faliszőnyegek itt érték el virágzásuk tetőpontját, a flamand szövőtelepeken, Brüggeben, Gentben és főképen Arrasban. A híres arazzinak ezek a belga városok a hazája. S a szövők, akik olyan csodás türelemmel dolgoztak a gobelineken, míg Van Eyck vagy Van der Veyden egy-egy kartonját teljes színpompájával megvalósították, örökké névtelenek maradtak. Az aranyglóriás szentek, akik paradicsomi tájakon járnak, a mitológia istenei és hősei, akik vadászatokon és narancsligetek közt szállnak, fürdenek, táncolnak, sétálnak, a burgundi udvari ünnepek bajvívói és vadászai, akik messzi várak, tavak és erdők felé sereglenek — ők mind egy romantikus művészet késői maradványai, melynek formái a színes pamutban sem koptak meg az évszázadok alatt, sőt fényesebbek és légiesebbek, mint valaha. S ebben mintha az egész gótikával, sőt az egész kereszténykori romantikával egyezne sorsuk. Az idő mitsem von el színértékeiből s a végtelen vágnak, a mennyei hitnek naivitása mindenkor új és új szépségek özönét bocsátja a valóságérzésekben fáradt emberiségre.

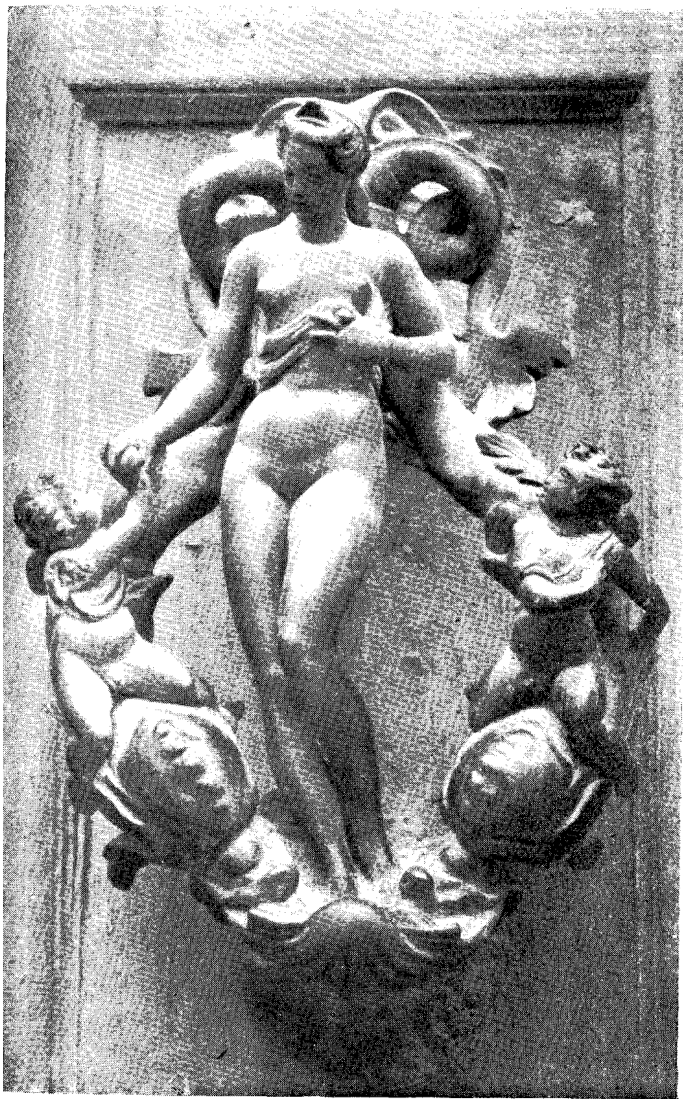
RENAISSANCE ÉLETÖRÖM



KLASSZIKUS forma — külsőség, a klasszikus szellem — lényeg. A klasszikus forma még sokszor visszatér a világtörténelemben: a korinthusi oszlopok, a nagy kupolák, a pompeji falak díszei és a görög vázaformák.

A klasszikus szellem nagyon ritkán tért többé vissza, egészen pedig sohasem. A világnak volt egy szép álma: a szent hajdankor, mikor még Pán sipja zenélt az erdőkben és eleven áldozati tüzek égtek a dór templomok között. Ehhez a szent és nyugalmas hajdankorhoz vágyott vissza a világ mindig, mikor rend, harmónia, emberi gyönyörérzések után sóvárgott. A világ hasonlatos volt ama regényhőshöz, aki halott felesége hasonmását keresi és mikor megvan — az arca, a szeme, a haja illata, minden egyezik — egy pillanatra elhiszi, hogy ez az és azután kijózanodik. A klasszicizmus mindig visszatért — külsőségekben. De ez sohasem volt többé a meghalt knidosi Afrodité. Így volt ez a renaissanceban, mely mohón vetette magát a görög-római művészet, építészet, költészet és életfelfogás külsőségeire. De azzal, ha a kifejezőformákat, a gesztusokat átvesszük, még nem adjuk vissza magát a személyiséget. Rinascimentonak, újjászületésnek nevezik ezt a kort, melyben ezt megkísérelték és pedig azzal a ténnyel, hogy Flórencben a tizennegyedik század végén néhány építész a középkori építőmódnak véget vetve újra a klasszikus formák felélesztésével próbálkozott. Ám az építészet megváltozása ezúttal sem volt magában álló jelenség. Az építőstílus mindig csak kifejezője a mögötte levő társadalmi érületnek s ezúttal csakugyan nagy átalakulás ment végbe az emberiség gon-

dolatvilágában. A kereszténység transzcendens eszméit a humanizmus emberi gondolatai váltják fel. A túlvilágra irányult tekintet inkább földi paradicsomokat óhajt látni. Az egyházatyák nehéz filozófiai fejtegetései helyett Ovidius és Catullus szerelmi líráját olvassák. A feudális világ, a hűbériség nagy társadalomszerkezete összeomlott: kicsiny, de erős polgári városok keletkeznek s ezekben a kereskedők az öntudat erejével teremtik még politikai és művészi szabadságukat. Nem az isteni kötelességek parancsszava harsog, hanem az emberi egyéniségtisztelet ver hullámokat. Mily boldogság és büszkeség: egy oly gyönyörű kis városkának, mint Flórenc, szabad polgárának vallani magát és olvasni Dantét és gályákat járatni a tengeren és kereskedni Afrikával és közben résztvenni a dóm építésének befejező munkáin, tanáccsal, vitával, személyiségünk egész latbavetésével. új köztársaságok keletkeznek: minden felsőolasz kis városka az. új imperátorok és mecénások támadnak: minden posztó- és borkereskedő az, akit tanultsága, gazdagsága és érdeklődése képesít rá. új építőfeladatok vannak: templettókat és kápolnákat kell csinálni és a régi durva terméskőből készült, lovagvárszerű családi palotákat kibővíteni új szárnyakkal, új palazzókat teremteni, melyek kecsesek, finomak és sok nagy termék van a társasági élet számára. így támad fel: az új társadalmi erőkből a polgár, a polgári közösségből: a város, a városi életből az építőfeladat, az építőfeladatból a mecénás, a mecénásságból a művészegyéniesség. Egy nagy, nagy vetélkedés uralkodik a világon: kitűnni, túlszárnyalni a másikat, az emberi erények teljességében tündökölni. A mecénás a polgári jólét és ízlés külsőségeiben, a művész a teremtő géniusz nagyságában akarja túlszárnyalni a többieket. Lehet-e azt mondani, hogy ez a világ olyan, mint a középkori, melyben szegénység, alázat és névtelen alkotás egyesült az isteni eszmények tiszteletében? Lehet-e azt

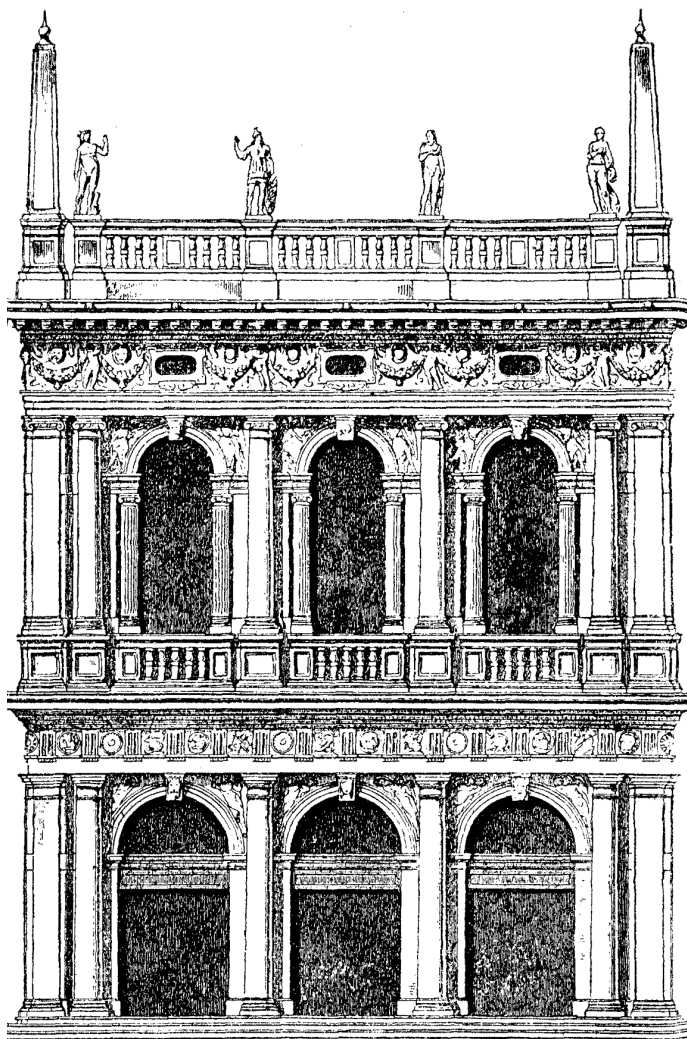


Renaissance ajtókopogtató
Olasz bronz

mondani, hogy ez a világ olyan, mint a római, melyben a mérhetetlen császári kincsek és millió szolgálékú művész egyesültek egy pompázó életforma kiépítésére?

A pápák a katolikus vallás minden középkori szertartását megőrzik, de ez a kereszténység nem a régi többé. Annak mély bensősége, miszticizmusa elszállt. Az építésszek, Brunellesco, Bramante, a nagy dómok, a főúri paloták építői mélyrehatóan tanulmányozzák a római térhatást, a kupolát, a kazettás mennyezetet, Raffael felásatja a thermákat és azok minden motívumát felhasználják az új művészetben. De azért a renaissance építés mégis valami egészen más, mint a klasszikus. Három korra osztják fel e stílust, a korai renaissancera (1420—1500), a virágzóra (1500—1550) és a hanyatló renaissancera (1550—1600) s ha ezek mindegyikének más és más is a jellege, egyben egyeznek: az ember mindennek a mértéke és középpontja. Az egyéniség szabadul fel a renaissanceban és az ő kényelme, jóléte, öröme, gyönyörei, szépségei, erőszakossága, fortélyja, hiúsága és vadsága uralkodik e két évszázadban a latin népek kultúráján. De nemcsak a művészet élvezésében, a művészi ábrázolás központjában is újra az ember és a természet áll. A klasszikus kor óta ekkora megbecsülésben nem részesült az ember a művészi tárgyakon és a művészi kifejezésben. S hogy az antik motívumokat egyrészt, az embert másrészt ebben az új feldolgozásban, ebben az újjáéledésben megfigyelhessük, vessünk egy pillantást a renaissance olasz polgári életébe, ama gazdag művészi jólétbe, melynek gyűjtőhelye a palazzo.

Azt fogjuk látni, hogy mindaz, ami itt felvonul, egyetlen színes, harmonikus képbe olvad, oly egységesen, mint az emberi művelődésnek addig egyetlen korában sem. Maga a palota a nemes piros téglákból, vagy hatalmas terméskövekből összerótt falaival mily vakító ellentéte a



A SZT. MÁRK-KÖNYVTÁR RÉSZLETE VELENCÉBEN

modern nagyvárosi épületnek, a vakolattal, gipszdomhormúvekkal díszített hazug épületeknek. S figyeljük meg e nemes, nyugodt síkokon az ablakokat, azok négyszögű, vagy félkörívvel koronázott formáit, mennyi méltóság van ez egyszerűségben. Meg lehet érezni: e stílus építészei nein a nagy hatások vadászai, hanem az arányok, a méretek finom mérlegelői. Mint a renaissance szobrászai, festői és iparművészei, úgy építészei is jórészt elméleti tudósok is, akik (Vignola, Alberti, Palladio) hosszú évtizedek aprólékos stúdiumai után jutnak el az arányok, az egyensúlytörvények s a szerkezeti szépségek felismeréséhez. A renaissance palota homlokzata: egyszerűségével és később nagyszerű plasztikájával lep meg. A belseje: az aprólékos szépségekkel ragad el. Már maga a márvány lépcsőház, a stuccoval, gipsszel, falburkoló márvánnyal diszes nagy termék is az élet nemes grandezzájához igazodnak. Ünnepi érzésű emberek élnek bennük, e könyvtár-, társalgó-, ebédlő-, lakótermek nagyvonalú életformák keretei. A mennyezetet kazetták, a falsíkokat finom pillérek osztják fel két-három részre s ezek fent, a mennyezet alatt hatalmas oszlopfejjé duzzadnak. Méltóság van e síkok harmóniájában. És figyeljük meg egy ablakpárkány, vagy falmező szalagjába, vagy medaillonjába irt díszeket. A féldomborműves figurákon, a gyümölcs és virágfonalak közé kacagó gyermekfej van illesztve. Másutt egy karyatidot látunk az oszlop felett, amelyről buja, nehéz füzérek és bőségszaruk csüngenek le jobbra és balra. Életkedv, jólét, az önfeledt öröm jelképei ezek, mintha egyetlen kitörő öröm formái volnának, amelynek a mester mérséklete szab korlátokat. S a legjobb renaissance-építésben ez a mértéktartás mindig megvolt. Ugyanily nemes komolyság «I a bútorokon is. Formáikban e bútorok mindig a szerkezet törvényeit mutatják, tektonikusak. Az ülőpad, a cassapanca mintha öntve volna a fából, egyetlen tömör

darabba. A sokféle összecsukószték (Savonarola-szték, Dante-szték) az x-forma variánsai, a zsámolyok (alacsonyok és magasak támlával) mind a diófa gazdag díszítéi lehetéseit nyújtják, főleg faragások számára. Legszebbek a flórenci bútorok voltak a korai renaissanceban. De később, a virágzó renaissanceban a Velencéből kiindult nagy bársonyhuzatú karosszékek és a hatalmas aranyozott, faragott trónusok hódítottak, mert ezek méltó keretei voltak a legszebb képnek, a díszes ruhájában pompázó embernek. Az asztalok egyszerű sokszögű formái mellett az ágyakról se feledkezzünk meg, a mennyezetes, bíbor bársonnyal fedett ágyakról, amelyek négy tartóoszlopa a korinthusi fejjel, a karcsú és finom arányok példája lehet a bútorművészetben. S képzeljük most ehhez hozzá a casspoet, a legdíszesebb bútordarabot, a ládát. Amely legtöbbször kelengyeláda, rajta a mátkaság éveinek gyengéd szimbólumaival. A legjelesebb festők is foglalkoztak ilyenek díszítésével, mint Botticelli kezdő éveiben. Néha nehéz, kemény, faragott kis épületek e ládák, néha kecses, nagyobbfajta puderos dobozokra emlékeztetnek, beborítva a szerelmes jelenetek színpompás képeivel. S a nagy, faragott bútorok felett, mint az iparművészet könnyed játékaí lógnak a falakon s polcokon a keramikusok ajándékai: a dísztalak. Ismerjük a faenzai eredetű fayence-okat, az agyagtálakat, melyek ónmázán ragyogó képek, virágsendéletek, madarak sorakoznak és a Major ka szigetéről elnevezett majolika talakat, melyek a mórrok híres arany- és fémcsillámu lüsztereire emlékeztetnek. De Gubióban is értették ezt a lüsztrírozást, az ónmázra festett képeknek csillámló réteggel való bevonását s legkivált Andreoli Giorgio értette. Minden agyagedényt elborítanak az olasz keramikusok a természet vegetatív jelvényeivel: tányérokot, vázákat, patikaedényeket. S a renaissance ebédli e díszei mellett ott vannak a Velence-

muranói üvegyár pompás termékei is, a híres serlegek és poharak. míg a régebbiek: csupa kép, zománccfesték, keleti ragyogás, a cinquecento (tizenhatodik század) a könnyű, áttetsző üvegeket szereti, a nyíló kelyheket, amelyek szinte szárnyalnak a levegőbe, a csengettyű- és tölcsérformákat, a díszes flaconokból pedig az antik római üvegeket utánzó millefleur (sokvirágos) üvegeket. S itt is megvannak a násznak Urai emlékei a cuppa nuziale menyasszonypoharainak figuráin, lángoló szivein. Ám nemcsak a könnyű s festői dísz, a nehéz anyagok fémplasztikája is emeli a termék pompáját. A flórencei és páduai ércöntők vetekednek a bronzidények díszítésében: az ajtókopogtatók, a virágtartók, a mozsarak, a gyertyatartók, az íróasztali készletek beszédes tanúi ennek. Elborítja őket a plasztikus dísz. (L. VI. melléklet.) A modelláló keze előbb viaszban mintázza meg őket, sárkányokkal, delfinekkal és szép, karcsú nőekkel. Csak azután kerülnek az öntőműhelybe. S mire az évszázadok zöld patinája ellepi őket: a leggyönyörűbb műtárgyakká válnak. Mint ama nehéz ezüst-, arany- és cintálok, tányérok és kannák is, melyek az ebédlők kellékei. S ha megtekintjük nagyszerű kristályserlegeiket arany meg ezüstmontage-ukkal, ha a kandallók nehéz tűzszerszámaikat nézzük, vagy a milánói gyárból kikerült fegyverek elefántcsont- és aranyberakásait s a pistojai pisztolyok markolatának mozaikdíszzeit, — mindben a kézművesség remekeit csodálhatjuk. Igaz, e mesteremberek többnyire készen kapták a könyvkereskedésekben a Raffaeltól s követőitől metszett lapokat, melyek feltárták előttük a régi római melegfürdők faldíszítő ornamenseit, a híres grottáknak alakjait: a szárnyas angyalokat, virágfüzéret, álarcokat, gyümölcsöstálat, habléányokat, szatírokat, vigyorgó állatfejeket, egyszóval, mint ők nevezték: a groteszkeket. Készen kapták őket a mesterek. S megismerkedtek velük már inaskodva, mikor maguknak is anyagokon kellett tanulniok a rajzformákat:

fába, rézbe vésve, domborítva, kőbe faragva, mennyezetre festve. Minden művész az anyagok iskolájából került ki: a rézöntő, vagy aranyműves, vagy bútorfaragó, vagy szobafestő, vagy kőfaragó-műhelyből. S minden mester egyúttal művész is volt: a rézmetszetek ornamenseit neki kellett összefűznie, elosztania a felületen, hogy az a rézedény, vasfegyver, agyagtál megfinomodjon, könnyűvé váljon a végigfutó cifraságoktól.

S ily átnemesedett, stilizált környezetben mi más lehetett volna az ember, mint maga is egy szép, cizellált műtárgy. A palazzo lakója, a híres cortegiano, az udvari ember egy percre sem esik ki szerepéből, mely bíort, bársonyt és ékköveket parancsol rá, hogy a megjelenés formáin érzett öröm teljes legyen. A férfi ruházatán a testhezálló formákat, a szűk, trikószerű harisnyanadrágot ellensúlyozza a kabátujjak kipuffanása, a nyakon való négyyszögű kivágás, a csipkés fehérnemű áttörése a kabáton, főleg pedig a bő köpeny sok omló redője. (L. VII. melléklet.) A keskenyszegélyű barettsapka, melyet a lapos taplósipka vált fel később a lefelé keskenyedő férfialak karcsúságát fent befejezi, mint szöget a feje. A női ruházat is a szűk, nyakon kivágott, testhezálló formákat szereti addig, míg a középkori divat e szerényebb formáit a spanyol grandok ruhaformái fel nem váltják. S innen kezdve a nehéz brokátok, hatalmas bársonyomlások, a bő köpenyredők egyre sejtelmesebb körvonalakat rajzolnak a jóléttől kövérebb patriciusnők köré. Előlép a csipke, mely áttöri az ujjakat, finom szegélyt ad a nyakkivágásnak, vagy a ruhából kibújó ingvállnak, a jellegzetes olasz csipke: a reticella. Előlép a spanyolországi divat keleties járuléka, a csontból való, csipkés, aranyos, festett legyező. S előlép: amit legegőbb kellett volna mondani: az ékszer. Soha és sehol akkora ízléssel, annyi ötlettel nem dolgozott az ékszerész, mint a tizenhatodik századi Olaszországban. Nem csoda, mert hiszen a

drága élőkép érzéki szépségét neki kell teljessé tennie. Vastag aranyláncot, vagy vékony gyöngsört fűzni a nyakra, melyről a medailleur egy finom kis remekműve csüng le: a kedvesnek halk profilja a síkba illesztve. S a kaját kellett körülfogni egy finom diadémmal, melynek közepéről egy színes kövektől sugárzó virágkehely csüngött a homlokra. Esetleg a nyakkivágás fodrai közé rejtette a zafírok és smaragdok tüztét, vagy a baret végén alkalmazott egy zománcos, drágaköves gombot s a gyűrűk nehéz, vastag köveivel tette teljessé a férfidivatot, így, illetéknéppen illesztette bele a signorina rezidenciájába a legtündöklőbb köveket az ékszerész, az ötvös. Az a kép, mely így kialakult, a gyönyörök és nemes élvezetek központjává tette a palazzót. La bella Italia ízlése, canzonei, zenéje, vígjátékai, divatja és művészete uralkodnak a tizenhatodik század latin népein s ez az antik lágyságba, színek örömébe olvadó életforma messze belenyúlik a következő évszázadokba is. Azt mondtuk: a klasszikus forma még nem a klasszikus szellem is egyúttal. Az olasz renaissanceban is így látjuk. A régi formák, templomok, kameák, falfestések, bútortermékek, ékkövek és üvegek felújítása még nem varázsolja vissza az új társadalomba az elköltözött isteneket. De ha mélyére nézünk e renaissance életformáknak és művészeteknek, gyökerükben mégis van egy mély pszichikai rokonság. Ez a művészetakarásnak azonossága. Az antik ember és a renaissance ember a természet organikus formáiban éli ki szépségszomját. Nem másolója a természetnek, mint a rossz naturalista művészet, a természetű portréfestés, a megdöbbenően igaz szindarab, a színes fotografálás. Hanem az életet a maga érzéki mivoltában szépnek érzi és egy köpeny redőiben, egy hajkorona omlásában éppúgy szívetdobbantó örömet érez, mint a tenger fodrozásában, a szelek zúgásában. A mindenség nagy ritmusát érzi meg az organikus élet hullámverésében, az élet

örök plasztikáját és színeit a legkisebb természetfelvillanásban. Miért van ez? Mert az antik ember is, a renaissance-ember is egészen közel férkőzik a művészet ama formáihoz, melyekben a maga életérzését látja folytatódni. Eredendő hite: a pantheizmus széppé teszi előtte a világnak minden kreációját, mely a valóság talajából nő ki s lassanként az eszményiség felé emelkedik, önmagát érzi meg a szép jelenségekben, a maga derűs lelkét, mindent átfogó életörömét, fűt, fát, köveket, tüzeket, napot és csillagokat imádó nagy kozmikus elragadtatását. S ennek az életigenlő, derűs életakarásnak megnyilvánulása minden művészi alkotás, amely klasszikus vagy renaissance művész kezéből került ki. Naturalista művészet ez a klasszicizmus, de nem a szó szokványos értelmében. Hanem ama megrendült és elragadtatott naturalista lélek művészeti kifejeződése, amelynek a természet minden porcikájával közössége van, ősi közössége.





Veneto : Férfiarekép
Floerke : „Die Moden der Renaissance“ c. művéből

B A R O K P O M P Á J A



történelem egyik legpregnansabb tanulsága, hogy új korszakok gondolatmag va csirájában mindig megvan az előző időszakban. Ugyanez az igazság a stílusokra is. Ez az elv legkönnyebben ama stílusra nézve mutatható ki, amely a tizenhetedik és tizennyolcadik század folyamán uralkodott Európaszerte és báróknak neveztetik. Lényege e stílusnak: az építőformának nagy pátosza, a nyugalom helyett mozgalmasság, szenvedély, pompázó szertelenség, a szemnek elkápráztatása. Mindenekfelett pedig a festőiség, amelynek csapongó, színes eleveisége uralkodik mindenben, feloldja a házak, a templomok szerkezeti formáit, összemossa a plasztikai diszt, az épülethomlokzat szobrászati elemeit és a belsejében a falsíkok, a szobrok, a keretek és a festmények határait, a természetfelettinek és a fantasztikusnak panorámáját adva a nyugodt, komoly térhatások helyett. Ilyen volt a bárók, de nem máról holnapra született ez a stílus sem, hanem megvan már a nyugodalmas, ünnepélyes renaissanceban s annak főleg egy mesterében: az örökké forrongó Michelangelóban. Az ő Medici-kápolnájának s általában az ő szobrászati alakjainak hatalmasan hangsúlyozott formáiban, erős árnyékhatásában, szenvedélyes lelki akcentusában mint távoli életérzés előreugrott szikrája gyulád fel a báróknak lángja. Az ő szobrászati elveinek erős túlzásával, sőt gyakran szellemének szándékos elferdítésével jött létre a bárók építészet és szobrászat ama formája, melyet Bernini, a szobrász és Borromini meg Maderna, az építészek, kezdeményeztek Itáliában, a bárók. Egy építészeti és általános művészeti stílus azonban épp-

oly kevéssé pattan ki a geniális teremtőlélekből, mint amilyen kevéssé tudják azt a tanítványok elfogadtatni, ha egyébként nem felel meg a kor formaakarásának és érzületvilágának.

A tizenhetedik század érzésvilága azonban lényegesen más, mint a renaissance-é volt. Az európai politikát a szeretlenül ellentétes politikai, társadalmi és vallási erők harcai jellemzik. Az uralkodó jelleg: a vallásháborúké, a könyörtelen katolicizmus uralmi harca az egyre terjedő protestantizmus ellen, amelyben zsinatok és konkordátumok csak fegyverszüneteket jelentenek a nagy Bertalan-éjszakákkal, inkvizíciókkal, zsidóüldözésekkel és török-mórkiüzésekkel szemben. Szörnyű nagyhatalmak vannak kialakulóban: az egyik a spanyol világalom a Habsburgok kezén, a másik az egyre erősödő Franciaország, ámde mint az egyház világalomával szemben az eretnek felekezetek a desorientáló erőt jelentik, úgy a világi nagyhatalmakkal szemben a kis fejedelemségek az abszolutizmus ellenhatásai és gyöngítői. S maguk is ez apró-cseprő fejedelmek is, akik fényes palotáikban délnémet, osztrák, olasz és lengyel rezidenciában egy-egy kis autokrata gög-jével rendezkedtek be, szembekerülnek a nemességgel, mely az időbeii a népakaratot, a demokráciát jelenti. Ennyi széthúzó, nyüzsgő, idegtépő feszültség között alakul ki a tizenhetedik századi ember pszichéje. Ha azt mondjuk tehát, hogy az egyház, az újradiadalmas ellenreformáció, a jezsuita érzület mélyen vallásos és szenvedélyes kifejező formái törnek utat a bárókban, ezzel csak egyik tényezőt említettük. Kétségkívül a legnagyobbat, a legerősebbet, az európai déli államokét, melyek katolikusok voltak mindig és kevesebbet is szenvedtek a szociális, vallási és rendi harcokban. Éppen ezért a bároknak, a barok-stílusnak ez csak egyik árama, amely az olasz és általában a déli államok körében érvényesül. A hatalmas pátosz itt fő-

kép a diadalmas vallásos örömből táplálkozik. Az egyén ezért templomokat épít legszívesebben és oltárok színjátékában, a szónoklatok extázisában, az új és modern miszticizmus ragyogó falfestéseiben, aranyos cikornyáiban, zúgó orgonaszavában merül el. A másik áramlása a bároknak az, amely a protestánsabb, világiasabb, racionálisabb, amely inkább palotákat épít az abszolút fejedelmi akarattal és amely az anyagi gazdagságot tündéri termek, varázslatos kertek, mechanikai csodajátékok álomvilágának formái közé helyezi. Ez is bárók, de ez valamivel nyugodalmasabb, azt mondhatni, klasszikusabb bárók ama templomi, exaltait bároknál, mely inkább a gótikával tart lelki közösséget.

Ha történeti, fejlődési sorrendet akarunk tartani, előbb az itáliai barokkal, az úgynevezett jezsuita-stílussal kell megismerkednünk. Látjuk, hogy egy nagy kedélyéletbeli egységnek, benső megrendülésnek, a mély és modernizált katolicizmusnak kifejezője ez a stílus, amely előbb a renaissance komoly, szigorú kereteit, nagy márványoltárainak ünnepi komolyságát törte át, hogy lassan az egész külső és belső architektúrát a maga képére teremtse. A Szent Péter temploma mint maga az egész renaissance-építés a szigorú, zárt, centrális elrendezésű nyugodt térhatás. Maga a kupola e centrális gondolat megkoronázása. De Michelangelónak, e kupola építésének hadat üzen Maderna, amikor a templom hosszanti hajóját megépíti és Bernini, amikor kétoldalt oszlopcsarnokkal toldja meg az épület homlokzatát. Itt először csillan meg az, ami a bárók templomépítés fővonása: a szép látszatra, a perspektívára, a káprázatos beállításra való törekvés. A valóságérzet helyett a látszat, az igazi dimenziók éreztetése helyett a térhatás, a szerkezet szigorúsága helyett a tektonikus elvnek feloldása. Mi következik utána? Hogy templomok keletkeznek, melyek négy fallal határolt belső terét az élek le-

vágásával sokszögűvé teszik, mert ez a gömbölyűbb és szebb forma; majd, hogy a mennyezet helyett egy cikelyektől tartott, félgömbös kupola kerül, mintha az égbolt lebegne az imádkozó felett. Vagy ha ezt nem lehet, legalább is a mennyezetet festik meg úgy, hogy messze, messze, felhők közt kóválygó égbe pillantson a lélek, hol mint Tintoretto, Tiepolo és Veronese képein angyalok szárnyalnak, cherubok csattognak, füstök, lángok és palástok gomolyognak az ég felé. Ezzel meg van adva az építő karakter másik létfeltétele: a mozgásérzés. Ezt a feltételt kell most mindennek kiemelnie. A homlokzaton, a templom belsején egy hullámvonal szánt végig, amely a frontot benyomja a közepén és a széleket kiemeli, a tornyoknak domboruságot ad és az egész épületet mozgásba hozza. Ablakok és ajtók keretei, architráv-vonalak, párkányok mind megindulnak, furcsa görbületeket irnak le, nyugtalan töréseket adnak. Bent az oltárok felett és körül az oszlopok megcsavarodnak, az orozatok megnyúlnak, az angyalok, az erkélyek, szentségtartók kipuffadnak, hasasokká válnak. És a tömegmozgásba glóriás szentek ragyogása, istenszem-ablakok fénycsóvjája, gyertyák lobogása, kifordult testű/ szobrok, hermák, festett bűnbánó szentek égi felvonulása, arany-füst és felhőpára, építészeti zene és néma, márványoszlopok könyörgése, egy egész patetikus templomi színjáték kapcsolódik bele. Mindent a magas, boltozatos űr, a festett ég, az ovális kupola fog össze, minden odaszalad, hogy a világossággal, fénnel, levegővel fozsoljon szét. Egy vertikális tánc ez, melyben a dolgok természetes körvonalai természetfelettivé, légiessé, fantasztikussá válnak. Fájdalmas sebekből, lelki szenvedésekből és építészeti viccekből tevődik össze. A templom megszűnik eredeti hivatását szolgálni. Nem a lelki elmerülés helye. Művészi reprezentáló emlékművé lesz, amelyben minden iparos, építész, céhbetartozó ember művészetté magasztoz-

sítja fel tudását s az egész egy lelki extázis színjátékának gyűlőhelye. Az anyagok annál becsesebbek, minél több csalódást, a formák annál szebbek, minél több mozgást, balettszerűséget, a beállítások annál hatásosabbak, minél inkább kulisszaszerűséget varázsolnak a hajók közé. Az oszlopos főhajó folytatódik a festett falon az oltár mögött, a vasrács a szentély előtt úgy hajlik, hogy hosszú csarnokbejáratnak vélnok, a legbecsesebb, legnépszerűbb anyag nem a márvány többé, hanem a stucco, a könnyű, modelálható gipsz, mert azzal kagylókat és sziklákat, cseppköveket és barlangokat, cukrárszkupolákat és aranykereteket, műmárványfalakat és talapzatokat lehet képezni. S a nagyszerű aranyban, a csavart oszlopok keskeny kiugróin, a ballusztereken és párkányokon ülnek, felröppenni készen a faragott szobrok, az S alakban görbülő istenanyák, a lábujjhegyen pirouettező arkangyalok és a falakon a szendergő és lecsúszott ingvállú vétkező nők, sötétben bíborló embertömegek, kálváriák, drapériák, áldozati lángok és mennyei felvonulások. Mindenütt triumfus, a vallásos életöröm, a patetikus részegség, a mennyei gesztus diadalmas öröme és ebbe zug bele a Bach nagymiséje, mely az egész néma drámaiságnak, szárnyakat ad és megemel.

Ki nem veszi észre, hogy az a nagy romantikus mozgalom, mely itt, egy ilyen bárók templom levegőjének dinamikájában össze van sűrítve, egy nagy érzületközösségnek, mondhatni egy tizenhetedik századi gótikának kifejeződése. S csakugyan, mint ama középkori érzésreligióban, itt is megvan a művészetnek és formáknak nagy egyetemessége, ha amannak a mélysége hiányzik is. (A tizenhetedik századi bárók templomépítők maguk is érezték ezt, s mialatt igyekeztek mindenütt a hideg renaissance-oltárokat a maguk ízlése szerint renoválni, változtatlanul meghagyták a gótikát.) Ám a művészek csak a felszínen egyesülnek a nagy dekoratív színjátékra. A régi nagy aláren-

deltség, fegyelem hiányzik. Mindenki művész már; nem áhítatos hívő, mint volt a középkori mesterember; abszolút fejedelem a maga céhében, nemesi oklevelekkel, predikátumokkal s az anyagiakra irányuló életcélokkal. A legkisebb falusi vándorfestők is a nagyokat, a hatalmas művészegyéniségeket utánozzák: a Guido Reniket, az ő törekény bájukkal, a Murillókat, az ő csodás assuntáikkal, csak a legbarokkabbat, Grecot, az ő titokzatos, szenvedélyes mélységeivel nem ismerték; mint ahogy a szobrászok a Bernini lecsukott szemű, kéjes arcú szentjeit próbálják oltáron és síremléken mintázni. Ám a festészet és a szobrászat már nevekre, iskolákra, nemzetekre oszlik, holott a görögökben nincsenek vagy alig vannak művészek, iskolák és nemzetek a képzőművészet egyetemességében.

Azonban nem szabad elfelejteni, hogy a renaissance felszabadította az egyéniséget és a művész olajfestményével, szobrászati alkotásával, elefántcsontkeresztjével, fafaragásával, vagy sírkövével már mint alkotó-egyéniesség s nem egy nagy mechanizmus kapocsa-kereke gyanánt óhajt megjelenni. S elvégre is, az egész szociális lét szétagolódtott, dacos szuverénekkal, fejedelmekkel, nemesekkel, olygarchákkal van tele, élnivágyó, vidám emberekkel s nem eszményekért névtelenül verejtékező hit-pionírokkal.

Ezt látjuk magában Olaszországban is. A régi renaissance-életformák itt a bárók templomépítés mellett egy olyan palota- és villaépítésben élnek tovább, melyben az életművészet egész pogány szabadságával loboghatott fel. A hajdani paloták új toldalékokat és szárnyakat kapnak, vagy előtereket, melyeken nyoma sincs a régi durvafaragású köveknek. A nagytermek helyére hosszú, finoman tagolt gallérok, a gazdag gyűjtemények képtárai és szoborcarnokai kerülnek. A márványlépcsős feljáratok a lépcsőházban, a festői hatások az egymásba nyíló társalgószobákban, a kanyargó terraszos, fonténekkal és szobrokkal ékes

utak a kerti előtérben, mindez a pompás vendégfelvonulások, a színes szalonélet gazdagságához igazodik. A hajdani jómódú kereskedők ivadékai nagy műgyűjtökké, hercegekké, lovagló, szórakozó, olvasott, sziporkázó szellemű főrangúakká váltak. S minden ehhez a könnyű, szépséggel itatott életfelfogáshoz igazodik. De — sajátságos — a főúri palota nehezebben, lassabban oldja fel régi, antikizáló formáit, komoly klasszicizmusát az új dagályos és dekoratív pompa hatásának, mint ahogy a templom cselekedte.

Ha azonban az európai palotaépítésnek igazi mintáit akarjuk látni, akkor Franciaország felé kell fordulnunk. Mert onnan indul ki a barok-stílusnak másik áramlása, az olasz jezsuita-stílusnál vagy ötven évvel később, a tizenhetedik század második felében, egy nagy uralkodó nevéhez kapcsolódva, mint LOUIS XIV.-stílus. Franciaország ezzel a királyával érkezik meg tengeri, katonai és gyarmati hatalmának teljességéhez, válik a legabszolútabb katonai monarchiává Európában. Belülről nézve a királynak, a ragyogó „roi soleil”-nek hatalma talán nem is oly szédítő, mint az kifelé látszik. Győztes csatái egy erős militarizmust, országa vallási hagyományai egy erőteljes klérust teremtettek mellette, amely csakúgy, mint a hűbéri javain élő autokrata főnemesség, segített elnyomni a parasztot, de a centrális hatalmat is gyengítette. Ám az uralkodó, amint nagykorúvá lett s félszázados uralmának jogarát átvette, egy gazdag, gögös, pompázó nagyhatalom Olympusán trónolt, istenekhez hasonlított és augusztusi külsőségek közt uralkodott. Ekkor már megérett ama tudatos pénzügyi politika is, melynek még az uralkodó gyermekkorában veté meg Mazarin az alapjait s amelyet most Colbert folytatott: Franciaország ipari és kereskedelmi nagyhatalom lett, a nemzetgazdaságtan elméletei és Colbert pénzügyminiszter jóvoltából. Nagyhatalommá, melyben az ipar szándékosan kerül a művészet vezetése alá és szándékosan

egyesítettnek az összes műipari ágak a manufactures royales gyűjtő szervezetei körében. (Udvari és állami üzem egyet jelent. Mint a királyi pénztár is azonos az államkasszával. Ez az, ami a dinasztíának szerencsétlenségévé, de a francia műiparnak történelmi szerencsésévé válik.) És ekkor fejlődik ki a század utolsó negyedében az a francia nemzeti stílus, mely a bárók palotaépítésnek és berendezésnek új szint és európai érvényesülést ad.

Még XJIL Lajos idején és a Mazarin-féle gyámság idején az olasz bárók virágzott a francia udvarban is. A Louvre építésének vezetését Berninire bízták és a korai francia bároknak egyfelől az Olasz dagályosság, másfelől a németalföldi bútorművesek gazdag, káprázatos faragványai, aranyozásai és színeffektusai adják meg a jellegét. Egyébiránt minden olaszos és mithológiai a századeleji francia életben: a parkok szökőkútjai és a síremlékek, az operaelőadások és a Caffieri bronz kandeláberei. S ezt most egy csapásra nemzetivé változtatja a király önkényes akaratára és a pénzügyi politika, hogy nemzetiből mihamarább nemzetközivé, az európai előkelő élet nagyvonalú életformájává tegye. A politika despotája életrehívja a centralizált, felülről diktált, saját képére teremtett művészetet. A művészet is provincia s ennek van egy kinevezett diktátora: Lebrun Charles. A nagy uralkodó, aki háborús és világpolitikai gondjai mellett Parisnak új beosztást ad, új hidakat ver, kiszélesíti a folyópartot és utcákat szabályoz, felépítteti a Tuilleries-t, a Hotel des Invalides-t, az Institut-t és az Osservatoire-t, maga nem győzván mindennel foglalkozni, a művészeti provinciában helyettesévé megteszi Lebrun-t. S e festő-dekorátor teljhatalma alá rendeltetnek: az építészek és kertészek, a festők és szobrászok, a belső berendezők és kárpitosok. Lebrun fejévé válik az akadémiának, a festői akadémiának, az építészeti karnak, a tudós, ötletes, dekoratív pompával dolgozó művészek sokadal-

mának, akiknek egyetlen ideálja van: előkelő pompa-kifejtés. Ezt semmi sem reprezentálja annyira, mint Lebrun főműve: a Louvre Apolló-terme. Hideg előkelőség, számító hatásvadászat egyesülnek benne, a falfestés pompázatos bizánci színgazdagságával, a mennyezetnek csillogásával, a bútorok komoly, nagy vonalaival és a gobelinek dus, érett formáival. Ezerféle alakban hódol a falra festett nagy tablókön a Napkirálynak. Ő Nagy Sándor és Nabukadonozor, ő Jupiter és ő az egész mithológia. Festett egek, felhők, drapériák, szép nimfák és komor hadvezérek keringenek a mindenkinél nagyobb, gögösebb XIV. Lajos körül. Márvány zöld és rózsás erei, mélykék ezüsttel átörve, majd tiszta arany ragyogása övezi körül az alakját. És ugyanezzel a hízelgő, ünnepléses és unalmas grandezzaival festette tele a versaillesi tükörgaléria falait is Lebrun, őbenne még éppen olyan erősen benne van az olasz ceremóniás hidegség, mint kortársában, Perrault Claudeban, az építészen, akinek az a feladat jutott, hogy a Louvre megkezdett épületét befejezze. A szerény és egyszerű királyi palota fölé hatalmas oszlopokkal, gazdag szobordíszekkel kiképzett emeletet rakott és megcsinálta a Louvre oszlopcsarnokát is lépcsőházakkal és homlokzatokkal. Ünnepi pátosz sok helyt unalmas egyhangúsággal ömlik rajta végig. Ám igazi vérbeli építő a másik udvari építész, Mansart Hardouin, a versaillesi királyi palota Grand Trianonjának alkotója, a kor egyik leggeniálisabb teremtő-szellemé. Merész, nagystílű, előkelő, a szónak legjobb értelmében. A palotát alkotja meg Versaillesban, a királyi grandezza keretét, az álombaillő nagyság tündérvárát. Nejét a kettős tetőszerkezet közé foglalt festői padlásablakok őrizték meg az építészetben, valójában a fenségesnek és kényelmesnek, a pompásnak és idillikusnak példáját nyújtotta épületein. Hatásának tudatos titka a front nagy szélességében van, amely az épület szárnyait messze

kitolva, nagyszerű ablakritmusával, a földig érő ablakok nyugodt végtelenségével szinte uralkodik a tájon. Ez a francia barok-palota titka: a nagy, széles homlokfal, a hatalmas portale és a közepén az udvar felé nézve az appartements du roy, amelyből a tekintet a kerten át, a fákon, aileekon, oszlopok, szobrok, víztükrök szimmetrikus rendjén át összeölelkezik a horizonttal, belemerül a végtelenbe. Az utána jövő kisebb építészek mind csak ezt a gazdag, tömör palotát igyekeztek jobban kiemelni, hogy tőle jobbra-balra kisebb kerti házakat, alacsony épületeket emeltek.

Már ebből is látszik: a bárók palotaépítészet nem az építőszerkezetek mozgalmas dinamikájával hatott, mint az olasz templomépítő művészete. A királyi paloták nagy, hideg és századokra szóló monumentumok, melyekben sokkal több a szimmetria, rend és fenség, mintsem a dagályos cifraság. S az egész építkezés nagyszerű korálba olvad a kertművészettel, a szobrászattal. Ami raffinériát a lépcsőzetes földnyelvekkel, a nyírott, piramis-formájú és gömbfákkal, a zöld spalierkkal és a vízmedencékkel el lehetett követni, Le Notre, a versaillesi kertművész mind elkövette. A barok: nagy lenyűgözése a természetnek, az emberi uralom hirdetése a fák, a virágok, a vizek géniusza felett. A víz szökell, színt játszik, muzsikál, gépeket hajt, labdázik, s csak a legkritkább esetben folyik csendesen, ami természetete. Delfinek és hattyúk népesítik, de nem húsból és vérből, hanem fehér márványból. A mithológia istenei kikelnek a képtárakból és itt kővé válva, az utakra telep-szenek, pajkoskodnak, kergetőznek és lányokat ölelnek. A kertépítő nemcsak fával, kövel, agyaggal, üveggel dolgozik, hanem vassal is. A kovácsolt kertrácsok, a nagyszerű lámpások, a kis lugasok kalapált vasbordái szeszélyes indákkal átszőve a királyi címereket és kezdőbetűket foglalják be és aranyosan megkoronázzák. Aki ezeket nem látta

volna, megcsodálhatja az egykorú metszeteken, melyek ezrével, tízezérekkel terjedtek el, mert hiszen ezek voltak az ornamentumok terjesztői, a bútorformák, a díszítmények, a köreliefek, a kertrészletek, a detailszépségek népszerűsítői, a vázlatok és mintalapok, melyekről távoli mesteremberek mohón szívták magukba a formákat. A legjobb tervezőművészek rézlapokra vésték gondolataikat, Bcrain, Lepautre, Jean és Daniel Marót itt teremtik meg azokat a végtelenül kecses és gyengéd formákat, melyek lassan átvezetnek a rokokóhoz.

Λ belső architektúra a francia királykastélyokban e korban méltó a külsőhöz: nagyvonalú, nyugodt és pompázó. A lépcsők széles márványa, mely a hatalmas termekhez vezet, tágas folyosókra nyit. A padló mozaikja, a mennyezet kazettái, a falakat borító nehéz kárpit komoly, de csillogó pompát ad e termeknek. De a királyi lakosztályok kényelme, a társalgásnak szánt kabinetek kacér gráciája lassanként száműzi a hideg gögöt. Fehér, nagyszárnyú ajtók aranyos indái, tükrök, csillárok színes szípkázása, nagy cartouche-ok, a falakon, a mennyezet alatt, akantuszok és babérok szerteröppenő ágaiba fonódva, hatalmas bronzkandallók márványlapjai, amelyek néma nyugvópontjai a szobáknak és a képek zsúfolt tömege, a padlón a szőnyegszövőgyár nehéz, süppedő kézímunkái, mindezek a jól kiszámított hirdetői is egyúttal a francia manufactures teljesítőkéességének. A savonnerie itt csakúgy reklámjához jut, mint az üvegyár, a roueni porcellángyár és a gobelinszövő gyár.

Ha a kor asztalosainak s köztük a legjobbaknak, az ebenisteknek ízlésével meg akarunk ismerkedni, a Bouilecsalád (André Charles és utódai) híres munkáit kell megtekintenünk. Világszerte szállítói voltak az udvarok számára készült bútoroknak, az u. n. markettériás bútoroknak, amelyek ébenfaanyagába teknőcöt, ónt és sárgarezet

verték bele. Egy ilyen oszlop, a rajta álló órával, a maga nyugodt statikájával, könnyű íveivel, kecses, de mégis biztos felépítésével legjobban elárulja e stílus lényegét: a detailok díszes, pompázatos sokaságát, a faragások erőteljes profiljait és a merevnek mondható klasszikus alapformát. S ugyanezt fogjuk látni, hogyha egy Boulle- vagy Berain-féle asztalt nézünk meg, fent széles, oszlopos, alul vékonyodó lábaival (I. 115. oldal), vagy egy nyugodt, kényelmes karosszéket, esetleg egy faragásokkal borított mennyezet* ágyat, amelynek nyugalmát és méltóságát a lyoni, tours'i selyemszövők brokátjainak színrétegei takarják. Mindenütt mértéktartó az ornamentális kedv. Pajzsok és lilomok, kagylók és sárkányok, virágvázák és kariatidák, voluták, madarak, kezdőbetűk diszkrét finomsággal rendeződnek el: a brokát a sötét fához, a márvány a bronzhoz igazodik. A nehéz kandalló felett Girardon aranyozott bronzai, nimfák és szarvasok mint gyertyatartók, órák mithikus derűvel szólalnak meg. A hasas fiókos szekrények ivelő vonalait nem faragások borítják, hanem bronzveretek teszik csillogóbbá. Ezüst kandeláberek, kazetták, tálak és asztaldíszek árnyéka csillan meg felettünk. Minden gazdagság, drága életélvezés, pazar jólét, mintha nem görnyedne, verejtékezne és forrongana adói terhe alatt a nyomorgó szegénység ...

A XIV. Lajos palotáinak művészete egy kor ceremóniás udvari életét tükrözi vissza, melyben minden hideg, finom és kothurnusokon jár, mint maga az a klasszicizmus, melynek a szalonok és précieusök légköre volt a melegágya. Mindez a Racine szárnyaló verseinek, a Bossuet dagályos szónoklatainak, Corneille tragikus pátoszának volt tejtestvére, egy ceremóniás, érzéstelen, szenvelgő pózolásnak, melyen kacagott Molière és melyet muzsikává finomított Lully. Ám az udvari stílusból lassan európai stílus lett, a finom kultúra, a nagyvilági élet, a művelt grandseigneur-

ség stílusa és az etikett, a divat, a nyelv, a költészet, a brokátok és a portrék, mindaz, ami itt egy életközösségbe összeforrt, Európa műveltségének is egy darabjává lett. A bárók palota, a szalonélet, a nagy felvonulások e pompás kerete ezernyi német, osztrák, németalföldi és magyar főrangú palotában ismétlődik meg. A versaillesi park, a balletnak, a tűzi- és vízijátékoknak, a klasszicizáló költészetnek és szobrászatnak, a ragyogó életörömmel e méltóságos területe, ha kisebb kiadásban is, ott van minden fejedelmi udvar közelében. S úgyszólván mindenütt a francia mintaképet utánozzák.

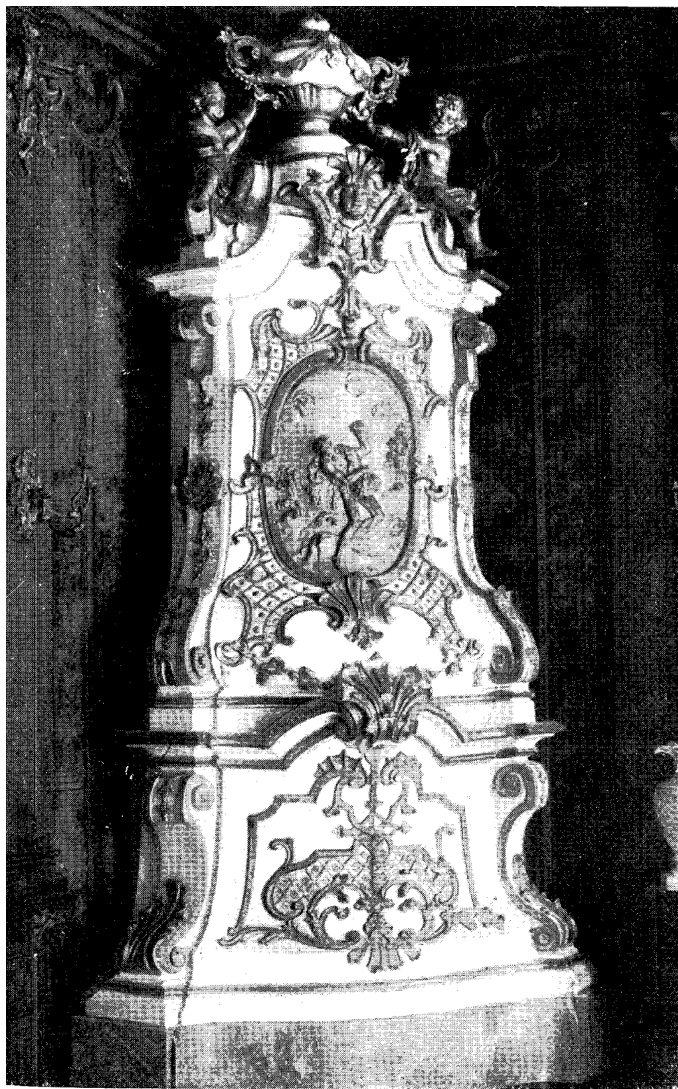
Mégis, mint eddigelé még minden stílusban, sajátos nemzeti jelleget fedezhetünk fel e nemzetközi életérület egyes országaiban is. Az építőhagyományok, az életigények, a faj pszichéje és műveltségi érintkezései nyomják rá bélyegüket. A németalföldi bárókban például egy gazdag kereskedőnépnek nagy gyarmati hatalmára, mohó életelvezésére ismerünk, de egyúttal a polgári egyszerűség építőhagyományai és a művészek olaszországi kirándulásainak emléke is megcsillannak. Az a sajátos piros, égetett téglalap-építészet, amely oly kedves színességét ad a finoman tagolt holland házaknak, ezúttal keveredik a terméskő kockáival és a hatalmas pillérsorok klasszikus nyugodtságával. Kovácsolt vas kapuik, melyeket diófabéletekkel és színes berakásokkal tesznek gazdagabbá, legtöbbször az olasz meseteremberek remekeit juttatják eszünkbe. Rubens, aki tervezéseivel, rajzaival, gobelinek számára készített kartonjainval annyit tett a flamand-barok formák kifejelesztésére, mint talán senki más, Itáliában szívta magába e stílus alapformáit. A nagy és érzéki örömtől csillogó színmámor, amely végigömlik képein, az ő arisztokratikus életfelfogásának, vidámságának, kicsattanó érzékiségének triumfusát jelenti. S többé-kevésbé megvan ez az egész flamand festészetben, amely a vidám örömelemek, a parasztdévajságok-

nak, a kövér, buja tájaknak, a lucullusi élvezetvágnak hirdetője. A déli festészet egész érzéki, spanyol és katolikus életélvezettől táplált jellege ilyen. míg fentebb északon, ahol Rembrandt komor protestáns szelleme, vívódó germán lelke ad a festészetnek tragikus mélységet, a belső, misztikus megindultság, a lélek sötét pátosza jut szóhoz a fény és árnyék viaskodásában. S valami megcsillan ebből az iparművészetben is, mely a harmincéves háború után újra-éledő gazdag kereskedővárosok házainak belső architektúráját komoly, gazdag díszű faragott bútorokkal, hatalmas pillérszekerényekkel, gazdag tálalókkal, buffet-ekkel, csavart-oszlopú bársonyos székekkel, nehéz faragott tölgyfalambériákkal tölti meg, amelyeken angyalok és kagylók, virágfüzerek és pajzsok a jólét gazdag bőségének hirdetőiként jelentkeznek. A vidámabb és könnyedebb életfelfogás a színes faberakásokon és az allegorikus figurákon jut szóhoz. A főrangú kastélyok színörömet a festészet nagy orgiasztikus megnyilvánulásain kívül a hatalmas gobelinek is szolgálták, melyek közt kivált a brüsszeli szövőműhelyben készült falikárpitok tudták jól visszaadni Rubens gazdag színpompáját és érzékiségét. Van azonban a holland barok-művészetnek egy technikai ága, amely úgyszólván mostanáig őrzi a flamand díszítőművészet dus formáit s ez a delfti fayence. A tizenhetedik század első évtizedében kerültek ki a gyárból az első tányérok: az égetett puha agyag fehér zománcára festett kékes díszítmények, a holland tájak, a szélalmok, a parasztélet genréképei, a grachtok és virágok, a hajók és vásárok, mindaz, amit a csendélet- és genrefestők a kerámiai anyagba átültettek. Lassan nemcsak a lakás dísz tárgya, hanem közönséges vásári áru, használati tárgyak tömege került ki a delfti gyárból, amely a tizennyolcadik században már virágcserepeket, tulipánhagymatartókat, mécseseket, kannákat, virágvázákat és kulacsokat gyárt gazdag vegetatív színbőséggel,

előntve rajtuk az állati és növényi formák ezerféle változatát a zománc alatti festéssel.

S mint ahogy Németalföldön, úgy Németországban, sőt Európának csaknem minden országában is megvan e korban az életérzésnek e kettőssége: egyfelől a kevélyebb, hidegebb, klasszicizáló bárók északi jellege és másfelől az életvidám déli temperamentum. Németországban is megvan ez a kettősség. Egyfelől a danzigi városháza, az északi meg keleti építészetnek nehéz, konstruktív formáival, a hatalmas kazettás mennyezetekkel, a tölgyfaburkolattal, a késői renaissance ünnepi pátoszával. Á bútorokon ez a stílusirány inkább a flamand-olasz hatást mutatja: nagy és nehéz szekrényeket látunk e nemben: hatalmas oszlopok, vagy féloszlopok tartják az ajtókat, széles, kiugró koronázó párkány zárja le a szekrényt, amelynek vastag, befelé egyre vastagodó ajótbélletei és gömbölyű, nehéz lábai félreismerhetetlen architektonikus jelleget adnak. A középkori Truhek egyenes leszármazottjai e nagy tölgy- és dió faszekrények. Bennük a bároknak az a hajtása érvényesül, mely nyugodt és méltóságteljes klasszikái hatásra tör. S ennek a formaakarásnak merő ellentéte a déli államok olaszos irányú bárók berendezőművészete. A nagy vallásháborúk, a török-dúlás és pestis után újraéledt államélet, fejedelmi grandezza és életkedv vidám és könnyed hajtásai. (L. VIII. és X. melléklet.) A Como-tó környékéről az olasz bárók hatása alatt indult el a palotaépítés. De minél inkább felfelé haladunk Ausztriában, Közép- és Nyugatnémetországban s minél inkább előremegyünk a XVIII. században, annál nemzetibb jellegűvé válik a német-osztrák bárók. A Neumann Balthasar művészetét hirdető bruchsali kastély, a belső berendezés dekoratív és nyugtalan festőiségével már közeledik ahhoz a rokokó-szertelenséghez, melynek egész a határáig jut el a Pöppelmann drezdai Zwingere, ez a csodálatos játék a tektonika szertelenségével, ez a felfricskázása a

síkok és a tömeghatások építészeti érvényesülésének, ez az üvegbe, pillérbe, köplasztikába és elfojtott zenébe bujt architektúra, amelyen a katolikus szász uralkodók egész 'agy°gó életművészete kifejezésre jut. Effner Münchenben, Fischer von Erlach a bécsi Karlskirche hatalmas homlokzatán és néhány főúri palotán érvényesíti az olasz bárók építészetnek Traján császár korába visszanyúló formagazdagságát, oszlopait és óriási íveit. Hildebrand Lukácsban Bécsnek és Salzburgnak olyan építésze támad, aki e késői klasszicizmust a gyöngéd és nemes kupolákkal, ünnepélyes homlokzattal, festői silhouette-játékkal, messze téperspektívával és kertművészettel tudta egyesíteni. Családjának egyik tagja, József volt az, aki Mária Terézia idején nálunk a királyi palota újrāépítésének alapját megvetette. Itt, Magyarországon is a hosszú vallásháborúk és törökpusztítás, ez az egyetemes európai szükség teremtette meg a bárók alapjait. De minálunk a bárók, mely tagadhatatlanul az osztrák klasszicizáló irányzat formaszuggesztiója alatt jött létre nagyrészt bécsi építészek kezén, inkább a tizennyolcadik század elején terjed el. Máig is fennálló emlékei közt a Martinelli kezétől származó pesti városháza (előbb Károly császár kaszárnyája) is a legjelentősebbek közül való. Tiszta francia hatás érvényesült a legszebb, legművészebb magyar palotán, az eszterházi kastélyon, amelynek patkóalakúan felgöngyölt szárnyai, hatalmas pillérektől ritmizáló homlokzata, szobroktól és vázáktól díszes oromzata, gyönyörű elrendezésű nagy társas-termei csakúgy lehelték magukból a bárók életművészet gazdagságát. A gyönyörű vasrácsos kapu, a kertek, a szobrok allegorikus mosolygása, a bábjátékok és operaelőadások színpadai, a tavak és kéjlakok, a narancsliget és a vízesések mind egy hajdani fejedelmi életkedvnek a később elsülyedt álomvilága. A Dunántúl, a magyar fejedelmi múltnak e gazdag és kultúrált országrésze telve volt ily vidám és nemes főúri kasté-



Barok cserepkályha
Grác

lyokkal, szebbnél-szebb jezsuita-templomokkal, osztrák festők (Tröger, Maulpertsch és mások) pompás díszítőkedvére valló festményekkel. Ám különös kegyeletérzés illeti meg a magyar barok-művészet történetében e formakaratnak egyik legenergikusabb képviselőjét, Donner Rafaelt, a szobrászt. A berlini királyi palota geniális építésze, Schlüter, bizonyára több oldalú nála és mélyebb. Hiszen ez nemcsak a palota fenséges hatású homlokzatát és színektől gazdag nagy ünnepi termeit teremtette meg, de a Zeughaus falán levő haldokló harcos-álarccal és a nagy választófejedelem emléksobrával a legjobb német barok-plasztika emlékeit is megteremtette. Donner, annyi bécsi szobor és kut geniális megteremtője, nem ily változatos művész, de talán barokabb minden más szobrásznál. És ez az ő hires pozsonyi ólombaöntött Szent Mártonján érezhető meg legjobban. A magyar lovagi viseletben pompázó, ágaskodó ményén előrehajló Szent Márton, amint köpenyegét kardjával kettévágja, hogy a földről felnyúló koldusnak meztelen testére palástot adjon, a bárok emlékszobrászat egész monumentális formalágyságát kiteríti előttünk. A huszárcsákó forgójától egész a koldus lábahegyéig egy S alakban hajlott vonal axisa húzódik végig, amelyet szinte keresztvez egy másik komponens: amely a ló fejétől a derekán át a talapzat szélén álló bal hátsó lábáig terjed. A nyugtalan és zavaros körvonalat e kettős, egymást metsző görbe köré lerakódó síkok, testek és drapériák töltik ki. Az egész elrendezés, a szűk talapzaton ágaskodó és levegőbe nyúló lóval, a koldus lelógó lábával ama nyugtalan térérzésnek, erős hatáskeltésnek, bravúros szép pózszeretetnek felel meg, amely a bárok szobrászatra annyira jellemző. Egy heves, ünnepélyes, szép effektus, amely, ha nem is őszinte, de patetikus, — ennek van itt feláldozva a kompozíció egész tömeghatása. Képzeljük csak el, mily nyugodt egyzerúséggel ülne lován e hős és mily biztos, szép három-

szögben egészítené ki a koldus alakja a csoportozatot, ha például egy klasszicizáló szobrász, egy tektonikus nyugalommal rendező szellem gyúrta volna ki alakjukat s nem egy festői kor reprezentálójá. Ez a példa talán legvilágosabbá teszi, mennyire feláldozza a bárók művészete mindazt, ami térérzésen, tömegszerűségen, célszerű gondolaton, a logika pillérein épül fel, a kolorisztikus és festői hatások mély és megragadó zengése kedvéért. Ez az irányzat megkapta első nagy hullámlökéseit a bároknak forma-rengésében, de igazi földindulássá csak ezután vált, mikor mindaz halomradólt, amiről nyugodt szerkezetépítők ábrázolhattak: a rokokóban.



R O K O K O



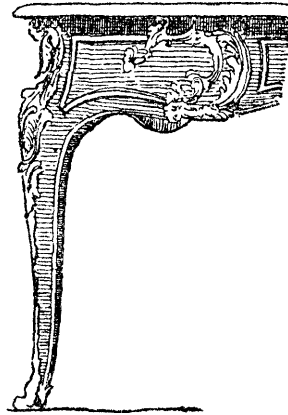
Z isteni színjátéknak, mely a francia királystílusok köré csoportosul, három felvonása van. Az első: a francia bárók, XIV. Lajos kora. színterei Paris és Versailles és mindama fejedelmi és főrangú paloták, melyek a tizenhetedik század második felében az autokrata gőg pompájába burkolóztak. Nagyszerű paloták hatalmas dísztermeiben, márványlépcsők, reprezentáló termek egymásbavesző sokaságában, kertek márványszobrai, ballet és tűzijáték, hitszónoklatok és dévaj szonettek, nagyparókájú, ceremóniás komolysága emberek közt játszódik le e felvonás. Mély pátosz zeng ki belőle: a karmesteri székből Bach Sebastyén ül és egy alapjában frivol világ elérzékenyülten komédiázik. Ám a következő felvonás, mely ugyancsak a francia uralkodó-pompát teszi meg a gáláns és Ízléses világ központjává, már egészen más, elütő emettől. Egy komolyságtól és pátosztól ment színtérre vezet, amelyben semmi sem ünnepélyes, habár minden a velejéig művészi, finom és Ízléses is. A rokokó, XV. Lajos kora, mely az alig ötéves király trónraléptével 1715-ben kezdődik és 1774-ig tart, Európát a legbűnösebb és legszebb udvari szórakozásokkal, pásztorjátékokkal, vadászatokkal, szerelmi idillekkel ajándékozta meg, telve kacagással, sóhajokkal, filozófiával, csevegéssel és Mozartnak pajkos melódiáival. A rokokó a kacér, az érzéki, a szíve mélyéig bűnös és élveznivágyó főrangú világ művészete, amelyben mindaz, ami az előző korszakban még a klasszicizmus hűvösebb formái mögé búvik, elveti a fékeket, szét-töri a formákat, mint egy parázna bál közepén, mikor a táncolók és nézők bódult örömmel adják át magukat a pil-

tanát gyönyöreinek. Mindazt, ami a bárókban már megbontotta a nyugodt kereteket, a klasszikus egyszerűséget, a rokokó még túlozza, egész a szertelenségbe viszi. Nem minden átmenet nélkül történt ez. Mint ahogy a tizennyolcadik század történetében tulajdonképpen minden stílus csak átmenet egy végső nagy kifejlődéshez, úgy a rokokó maga is, ez a gyönyörű virágos gallya a művészeti fejlődésnek, nem hajt ki átmenet nélkül a báróknak törzséből, hanem előbb egy régence-stílus hajtásait mutatja. Amikor ugyanis XV. Lajos még gyermekéveiben Fleury bíboros gyámságára szorul, az udvari életnek nincs meg az a jellege, melynek egy vidám és szerelmes király kénye adta meg a formáit. A régence tehát a rokokó első két évtizedének (a régensnek) mintegy a harmincas évekig tartó ízlésirányáról ad tükörképet. Egy korról, amelyben még az öreg vallásos meditációkba zárkózott uralkodó emléke is élt, de már egy feltörő rendkívüli gazdag, kapitalista és feudális arisztokrata osztály könnyed életfelfogása is utat tört magának. A régence ebből is, abból is ad ízelítőt. A paloták helyett már szívesebben csináltatnak a főrangúak az építészekkel úgynevezett hotel-eket s a régi építészek, Mansard, Robert de Cotte egy új, modernebb tételrendezéssel számolnak, a kisebb, de kényelmesebb és lakályosabb hoteleknél. A hotel nem ünnepi ceremóniák számára való nagy és káprázatos termek sokasága. A hotelben a fő a sok kényelmet biztosító appartement, amely ragyogó, könnyed, előkelő, de inkább csevegő, muzsikáló, flirtelő, egymással bizalmas téta-téte-ben egyesülő embereknek játszótéere s nem a durrogó pompa színpada. Itt nincs szó stílusváltozásról, mert hiszen nem történnek nagy technikai és társadalomdinamikai változások, sőt új művészi akaratfeszítések sem. Minden megvolt már előbb is, csak a méretek zsugorodtak kisebbre, intimebbre. Nincsenek káprázató homlokzatú paloták, nem készülnek hatalmas szárnyú rezidenciák, inkább apró há-

zak, kéjlakok, kerti pavillonok, pagodák, ahol jói és boldogan lehet duruzsolni. A figyelem a külsőről, a homlokzatról, a szép ceremóniákról a belsőre, az intim szobákra, a gáláns udvarlás formáira irányul. A bárók csak kifecskélik a természetet, a fák formáit, a víz esését, a rokokó egy egész külön természet-világot kreál magának, amelynek tavai, nádfedeles kunyhói közt paraszt életet játszanak a selyemharisnyás, csattoscipős, buggyosnadrágú férfiak és a széles rokolyájú, meztelen karú és vállú, kifestett



XIV. Lajos-stílus

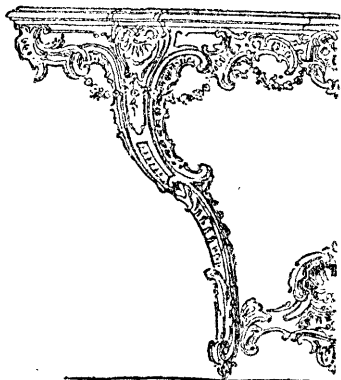


Régence-stílus

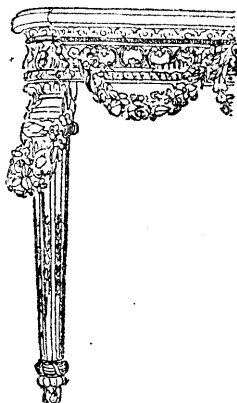
ASZTALLÁBAK

marquisek. Az affektáció eltűnik, minden a hazug érzések illuzionista világálcá merül. Ennek a stílusnak tehát nem teremtő építészetre, hanem finomínyű berendezőművészekre van szüksége s ilyen volt elsősorban Oppenort, a régencenek legnagyobb mestere az előző korból való Cotte és az újabb: Boffrand Germain mellett. Mi az ő művészetük, példáik, iparosoknak készült rajzaik, belső berendezésük lényege? Vezető alapelvük, hogy a bútorok színével, méreteivel, díszítésével az egész belső dekorációhoz alkal-

mazkodnak. Elméletben még mindig hirdetik a mértéktartó józanságot (sobriété), a bútor funkcionális szépségeit, a valóságban mindent száműznek már, ami a tartás biztonságára, a tektonikus nyugalomra emlékeztet, ami geometriai eredetű dísz és ami a szimmetriát szolgálja. Legjobban kitűnik ez, hogyha egy régence-stílusú asztal lábát összehasonlítjuk egy bárók, egy XIV. Lajos korabeli asztal lábával. A régebbinél a láb még határozott nyugalmat, egyeneséget, szinte oszlopszerűséget mutat, még ha faragások bo-



XV. Lajos-stílus



XVI. Lajos-stílus

ASZTALLÁBAK

rítják is. A láb a tartást szolgálja és ezt a jelleget világosan ki is fejezi. A régence és a rokokó bútorláb mindig hajlott, sohasem oszlopra emlékeztet, hanem egy gyenge S hajlást mutat. Minél előbbrehaladunk XV. Lajos korával, ez a hajlás annál erősebb, merészebb, a szélekre annál több veret kerül, sőt amikor teljes virágában pompázik ez a stílus, levél- és pajzsformák, női fejek, spanyolgalléros asszonyfejek és egész bronzangyalok kerülnek a láb felső torkolatához, és vannak ülőbútorok, székek, melyeknél a kárpito-

zás akként borítja be a testet, hogy nem lehet tudni, hol kezdődik a láb. Ez a minden tektonikus elvnek hadat-üzenés, a természetes erő- és teherviszonyok felborítása, ez a rokokó-bútor s az egész rokokóművészet jellegzetes saját-sága. Ezek az S C G alakú örökös görbék, ezek a nyugtalan, ezer ágban, gallyban széjjelfutó bútorok, melyek gracilis könnyedsége mindig felborulással fenyeget, ezek a cikkázó bútorélek, áttört lombozatok, aranyosan szertelen billenő díszek, ezek a rokokó legfőbb ismertetőjelei. Nem a kagylók, a rocaille, amelytől e stílus a nevét kapta, nem ez a legkarakterisztikusabb rá nézve, mert hiszen ez megvolt már a bárokban is. Hanem: a lábak, a billenés nyugtalanító formája, a tektonikus összevisszaság. Egy turini aranyműves, Meissonier pattant elő azután s ő volt a legszeszélyesebb, legmerészebb formajátékos e stílusban. Az aranyműves, aki hozzászakott az ő anyagának ékes finomságaihoz, bájos bijou-ihoz, most szinte részegen rajzolta a legszebb bútorokat, fiókos szekrényeket, konzolasztalokat és íróasztalokat a metszetkönyvek mintáiul. Mindent ellep a dísz, a kagylók, a csigák, a virágfüzérék, a madarak és a gitárok, a trombiták és a bőségszaruk, de legfőképp a szalagok. Oeben és Riesener, a kor legjobb asztalosai azután megcsinálják e bútorokat, meg is toldják fantáziáját. Csodás citromfák furnírozásával, továbbá markettériával (színes fák berakásával) csak fokozzák e bútorok festőiségét. Caffieri pedig a bronzokat modellálja, melyek úgy lepik el az íróasztalt, a könyvszekrényt, hogy minden sarkon egy életnagyságú tündér ül és bronz rózsagirlandokat húznak körül s pajkos allegrettókban szökellnek az angyalkák és az amorettek. De nem lehet elvitatni: e bútorok tulhalmozott díszítményeik ellenére is emberi méretekhez, arányokhoz, sőt testformákhoz készültek. Az ő kanapéikon támaszkodni lehet s kényelemben ülni, hajolni, fordulni, nem úgy, mint a barok-kor trónszékre emlékeztető hatalmas karos-

székeiben. XV. Lajos Louvrebéli Íróasztala pedig zengő szépségű fája, bronzapplique-jai ellenére is: az első amerikai redőnyös íróasztal, mely mellett élvezet lehetett az írás. Tévedés volna tehát e stílus hajdani kitűnő termékeit összetéveszteni ama modern kárpitos-remekekkel, melyek olcsó bazári pompája fogalmat sem adhat a réginek nemességéről.

Egy aranyműves és néhány tapéta-tervező, meg porcellán-díszítő voltak az érett rokokó formateremtői. Ez már magában is eléggé tanúsítja, hogy nem igazi technikai kényszerűségből, hanem egy dekoráló kedv csillámló ötleteiből született meg ez a berendezőművészet. S igazi szépségét voltaképpen a termék belső dekorációiban élvezhetjük, amelyek szinte lehelik magukból a kor érzékiségét. A barokk márványa helyett a fa uralkodik a falburkolásban. A falsíkokat vagy szövött, vagy festett falkárpit borítja, melyet fakeretek síkjába helyeznek s e keretek széjjelfutó díszítményeik ellenére is erős függélyes tagozású mezőkre oszlanak. Egy-egy mező, egy-egy pajzs aszimmetrikus jellege ellenére is része egy nagy ritmusnak, mely aranyosan, fehérén, lakkosán és gyengéd színekkel tarkítva fut végig a szobán. A meghitt, intim szobák csillogásának legfőbb eszköze: a sok tükör. A hatást, melyet a bárók építész az egymásba nyíló termék perspektívájával érte el, a rokokó-berendező a csillogó tükörképek mozaikjaival emelte fel az illúziók világába. Eleinte csak a kandalló márványlapja fölé helyeztek nagy tükröt, később annyit s oly raffináltan alkalmazták, hogy a szobák ezerszeresen tükröződtek vissza és a köztük járók egy keleti labirintus útvesztőjében kacérkodhattak. A bárók a tér illúzióját kiterjeszti, a rokokó e tükrökkel valósággal megszünteti a teret: minden szinte a levegőben van és a falak a semmiségbe tűnnek. És a gyengéd színek, a halk rózsaszín, az égszín kékje, amely a mennyezetről a falakra borult enyhe háttér volt a köny-

nyed mozgások pantomim játékbabái számára, a virágos és meleg selyemviganókhöz. S végezetül a festők, akik mint e mámoros pillanatok kerítői, a legbujább parfümököt hintik szét a falakon és a mennyezetten, a falfestésben és a gobelineken, a metszeteken és a vásznon. A meztelen mithológia, a romantikus szerelmi sóvárgás, a muzsikáló és pástorok közt tipegő figurinek festői, a Watteauk és Boucher-k, az ezüst-kék akkordok, a matt sárga harmóniák, a halk pasztellszínek festői és Fragonard, aki a legnagyobb, legcsattanóbb erotikát tudta a pillanatnak cikkázó levegőfátylaival burkolni. t. Egy nagy folie, amelynek félszázados mámorában egyesül a művészet, a francia esprit és a bűnös gazdagság.

Az egész rokokó iparművészetet és képzőművészetet abból a szemszögből kell megítélni, hogy a lakás szentélye: a boudoir, bálványa: az asszony, hangulata: a szeszély. A Pompadourok és Du Barryk kora ez, a megváltozott, elaszszonyosodott erkölcsöké, amelyben minden méret az ő arányaikhoz alkalmazkodik, miniatűrszerűvé válik, amelyben éppen a részletek finomsága, színes volta, pikáns hang-súlya érvényesül. A kor azonban nem annyira léha, mint amennyire a külsőségekből ítélnők. A szalonokban komoly Irodalmi és bölcséleti kérdésekről is vitatkoznak, a suttogó, lázasan kipirult arcok mögött a nehéz szociális ellentétek, a megrendült pénzügyi egyensúly vészes sejtelméi is felvillannak időnként. A fáradt melankólia huzza őket egy szebb világ ábrándja felé, melyben mindenki boldog, mert mindenki paraszt, aki selyemszalagon, flórencei szalmakalapban eteti báránycáját... Ez a neuraszténiás kor már telve van a maga módja szerint értelmezett mesevilágokkal, romantikával, érzelmességgel. Innét van nagy rajongásuk a festői Kína után is, mely az ő naturalista tájaival, selymeivel, pagodáival, kertjeivel, mandarinjaival és csöpp kis asszonyaival annyira beleillett az ő szen-

timentális érdeklődésükbe. A chinoiserie a rokokónak kedvelt díszítőformája, a keletázsiai iparművészet pedig kimeríthetetlen gyarmata úgy a gyűjtőknek, mint a tervezőknek. (L. IX. melléklet.) A finoman faragott konzolasztalokon, a falipolcokon, aranyos-kagylós etagéren mindig helyet kapnak a kínai bronzok, vagy üvegek, egy teafőző, vagy illatszeres edény, apró gnóm, vagy lakkdoboz. A kínai befolyás nyilvánul meg a bútorok egy sajátos fajtáján, az úgynevezett lakkműveken, melyeket a készítő, helyesebben francia átültető asztalos-dinasztia ni vérről Vernis Martin-bútoroknak neveznek s amelyek a kínai lakknak, a legfinomabb fűniszekkel való kezelésnek aranyos, dekoratív cifraságú bútorait hozták létre: a könnyű írószekrényeket (secrétaires) és a fiókosszekrények (commode), a paravantok és állványok (guéridon) számtalan változatát. Ám semmiben sem nyilatkozott meg oly mohósággal a kínaszeretet, mint a porcellánban. Ami természetes is. El kell csak képzelni, hogy egy kor, amely annyira sóvárog a finom és deliciózus anyagokért, kénytelen ugyanolyan festett, ónmázás anyagból égetni (fayence) a maga teás- és kakaócsészéit, amilyenből pompás szőkökutakat, gyertyatartókat, olajlámpákat, virágos tintatartókat, gyümölcskosarokat lehet készíteni. S ezalatt a kínaiak már évezredek óta tojás-héj vékonyságú, pergamentfehérségű kecses és nemes edényekből szürcsölhetik kedvenc italukat. Ez izgatta őket, e fehér és törekeny, de — ah — annyira elérhetetlen anyag: a tiszta, hófehér porcellán. Mi a titka, hogyan készítik a kínaiak? Mindennel megpróbálkoztak, hogy utánozzák, de csak külsőségekkel, a dekorral, a kínai motívumokkal sikerült utánozni, nem az alapanyagot. Soha nem remélt árat fizettek a fejedelmek az igazi keletázsiai porcellánért s amennyi aranyat raktak a mérleg másik serpenyőjébe, mikor mérték, annyi volt az ára. Míg végre 1709-ben Böttger Frigyes, aki az aranycsinálók, alchimisták titokzatos szek-

tájához tartozott, rá nem jött a drezdai udvarnál, Erős Ágost szász fejedelem vegyi laboratóriumában, hogy Európában is többfelé van olyan agyagföld (kaolin), amelynek különféle fém sókkal való keveréséből és égetéséből tiszta, kemény porcellánt lehet gyártani. S ezzel egy két évszázados fejlődés indul meg a szászországi Meissen, majd Sevres, Nymphenburg s annyi más fejedelmi udvar árnyékában, a porcellánnak díszítő és használati anyagul való érvényesítésében. Eleinte természetesen Kína marad az európai porcellán példaképe: a legrégebbi gyártmányok mindenütt hagymákat, bambuszágakat, szilvákat, fajdkakasokat s egyéb keletázsiai motívumokat tüntetnek fel a máz feletti festésben. E példaképek jellemzik a legrégebbi meisseni porcellánt is, a vieux saxe-ot, melyeket más gyárak is szívesen utánoztak világszerte. Ám csakhamar akad minden gyárnak a házi festői közt külön formateremtő tehetség is, mint a meisseni Herold, aki a kínai motívumokat a saját rokokó «*részvilága* szerint cartouchok-ba, színes, apró medaillonokba foglalja s tányérjain, tálain a zöldnek, a sárgának, az ibolyaszínnek gyönyörű akkordjait teremti meg. Igazi virágzásra azonban csak a század közepe táján kezd a porcellán emelkedni, mikor a plasztikus kezére kerül a művészet irányítása mindenfelé. Kandier Joachim válik a meisseni gyár vezető művészevé, mint Nymphenburgban Bastelli és Bécsben Grassi. A porcellán az ékszerészek, ezüstművesek formái, a kor stílusérzése szerint elveszti nehézkes struktúráját, szélei a jellegzetes hullámos görbékét írják le, a kancsó, a levesestál alja, teste, fedele girlandokkal átfogva, kallangó és céltalan vonalaktól átszöve, ezernyi virággal, csigával, szarvacskával, rocaillal, delfinnel benépesítve, hasonlatossá lesz ama bútorokhoz, melyeken nem látni a díztől a vázat. S lassan valóságos porcellánrészeség fogja el az embereket: nemcsak a használat edényeit, az üvegszekrények díszzeit, a kandallókra kerülő gyertya-

tartókat, vasakat, az evőeszközük nyelét csinálják porcelánból, de egész szobák falát is sárga, vagy kék porcelánlapok egyetlen tónusával borítják be s bútorokat, székeket, falipolcokat, kandallókat csinálnak belőle. Legbájosabb, legszebb alkotásain mégis a kor plasztikusainak formaélményei jelentkeznek. A XVIII. század első felének is alig van más szobrászata, más anyaga, formája, célja, mint a porcellánfigurák, e bájos, kecses rokokó-világ, mely mindmáig utolérhetetlen. (L. X. melléklet.) Vájjon ki ne ismerné őket: a különböző gyárok, mesterek benyomott jegyeivel hitelesített szobrocskákat: a pásztorokat és táncosnőket, a realiztikus, libbenő, szerelmes csoportokat, a susztereket és komédiásokat, utcai csepűrágókat és olympusi isteneket, lengyel zsidókat és Vénuszokat, bördudásokat és mitológiai koncerteket? A modellálás finomsága, a mozdulat kecsesége, az arcél kifejező volta teszi értéküket s az, hogy színeik gyengédsége milyen harmóniát, lágyságot árul el, ellentétben e régi gyárok most készülő kifejezéstelen és rikoltószínű bábjaival. A fantázia kimondhatatlan bősége uralkodott e tizennyolcadik századi kismesterek kedélyében s ezért szinte megfigyelhetjük, sőt korukat is következtethetjük e porcellánok hangulatából. A század első harmadában minden még szimmetriát, józanságot árul el, bizonyos ünnepélyesség van a mozdulatban, a kompozíció zártsága az alakokon, színeik is a bárók mély és töretlen színei, bíborvörös, arany stb. Azután a rokokó édes gondtalansága, aszimmetrikus jellege, virágos, táncos, libbenő formái jönnek, egy mosolygós derű színzuhataga, virágos kedve. S minél inkább haladunk a század vége felé, annál több lesz a komolyság, a figurák annál több klasszicizmust mutatnak, kameák, nyugodt, bőruhájú görögös alakok, szép virágcsokrok, vagy egytónusú aranyreliefek vonulnak fel a porcellánon.

Az anyag nagy ínycsége mellett is el lehet mondani,

hogy a rokokó iparművészete nem hódol az anyagszerűség elvének, hanem egy abszolút formaakarás törvényeitől vezetve, csak lelki emóciók hangszerét látja benne, melyen át megszólalhat a kor víg öröme. Ezt látjuk ezüstjeiken, nagyszerű kandelábereik, táljaik, porcellánnal és üveggel kombinált gyertyatartóik, asztali készleteik tömegén, melyeken nem a fémnek kalapálhatósága, hanem a csillogó formaszeszély játéka vonulnak fel. És sehol annyira ki nem tűnik ez, mint ama kovácsolt vasmunkákon, melyek legjellegzetesebb mesterművei a kastélyok rácsos kapui, a lépcsőházak lámpái stb. Hiszen maga a rocaille, a sziklás, hegyes görbe vonal is itt jelentkezett először. Nos, a vas e formakalapálói olyan gyengéd, rajzos könnyűségű kapukat teremtenek a mintalapok hajszálornamentikája nyomán, hogy ezek profiljai inkább bádogra emlékeztetnek. Vagy hivatkozzunk-e az ékszerekre, melyeken a kövek és gyöngyök úgy borítják el a marquise-gyűrű nyolcszöges alapformáját, a cizellált, vagy gravírozott dísz úgy lepi el a hosszú láncokat (chatelaine), hogy maguk az alapformák szerkezetileg teljesen eltűnnek. Mindent, mindent átjár, élborít, keresztülrag a díszítő kedv. Az ékszerész, a porcellános, az aranyozó, a miniatúrista szenvedélye uralkodik. A tékozlás öröme, mely az egész világ minden nemes anyagát végighinti a készenlevő formákkal: a marokkói bőré könyvtáblába épp úgy belevési égő vörös és arany pajzsait, mint a királynő gyaloghintójára odafesti Boucher az ő istenektől elrablott szépasszonyait. Az érzékeknek fél-százados nagy mámora volt ez, melyet csak az fojtogatott egy-egy pillanatig, hogy a távoli levegőnek lőporfüstjét és csattanását vélték a filozófusok hallani.



A C O P F S T Í L U S



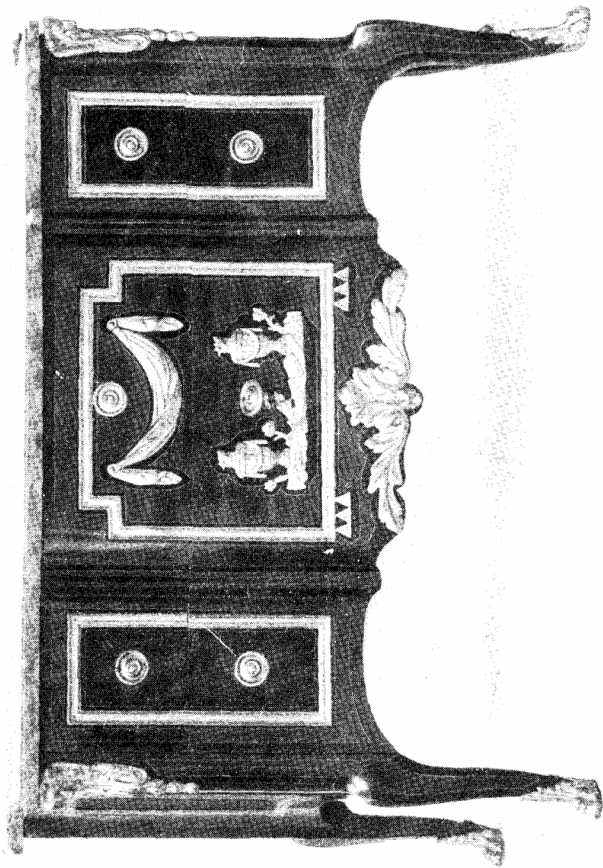
S íme, a francia királydráma történetében az utolsó felvonás: XVI. Lajos kora. A végső kifejlődés, a nagy finale, mielőtt végleg összecsap a függöny a ragyogó tizennyolcadik század felett. Körülbelül a század közepén kezd a rokokó ízlése és erkölcsi árnyékában jelentkezni egy hűvösebb, komolyabb klasszikus szellem, amely egyébként sohasem szűnt meg halkán pislogni XIV. Lajos halála óta Franciaországban. És jöttek a történeti áramlatok, változtak az uralkodók, a pénzügyminiszterek, a kurtizánok, de a csapongó erkölcsök alatt a komolyság e parazsa sohasem aludt ki egészen. Mikor a század hatvanas éveiben a luxus és a tékozlás szörnyű következményei egyre világosabban jelentkeztek Franciaország megrendült államháztartásában, a bölcselek és moralizáló írók hatalmas szárnycsapásokkal élesztették e komolyabb lángokat. Eszmeáramlatok nem szigetelődnek el egyes országokra. Egész Európában feltámad a vágy a klasszicizmus, a romok kultusza, a régiségek után. Minél hevesebb a rokokó bútortiparosainak szeszélyes fantáziája, annál több ember leli kedvét a klasszikus épületek nyugalmasában, szemléli Piranesi szép rézmetszeteit az antik Rómából, s olvassa Winckelmann írásait az antik művészet szépségeiről, melyekhez az 1744-ben felásott Pompeji és Herculánium leletei szolgáltatták az anyagot. Valóságos klasszikus láz fogja el ezek láttára az embereket. S ehhez járul a különleges francia rajongás a természetes élet, erkölcsök, berendezkedés után, amelynek apostola, Rousseau hatalmasabb impulzusokat adott a gondolkozásnak s érzületváltozásnak, mint előtte bárki más az újkori történelemben. Az ő filantropiz-



Aranyozott rokoko üvegszekrényke
Belül ó-bécsi porcellánfigura

musa, természetbölcselete, államellenes elmélete, mely csak logikus következménye az angol Shaftesbury gróf népszerű filozófiájának, rendkívüli gyorsasággal hódította meg a hűbériség romjain új vágyakkal telített szellemeket. E nagy ellentmondások váltják ki a lelkek nyugvásért való sóhajait. Feudal-arisztokrácia és roskadozó nép, főrangú túlfinomultság és paraszti erkölcsösség, jezsuitizmus és terjedő titkos társulatok, természettudósok (Linné, Volta, Galvani stb.) fellépte és okkultizmus terjedése oly ellentmondások, melyek hovatovább egy szörnyű társadalmi feszültség után a francia forradalomban sülték ki. A kedélyek a század közepétől kezdve világszerte megértek e nagy eltolódásokra s az idegek mindenütt a megnyugvás klasszikus formáit keresik. Így születik meg, úgyszólván egyik napról a másikra XVI. Lajos uralkodásának jellegzetes stílusa, a klasszicizmushoz hajló copf-stílus. Megszületik, mint az életörömtől sugárzó rokokó reakciója, mint a megkomolyodás külső kifejező formája egy anyagiakban szegényebb, de finom szépségekben az előbbivel vetélkedő korban. XVI. Lajos stílusa is csak átmenet tehát, mint az előző korok francia királystílusa, sőt szigorúan mérlegelve nem is stílus, csak a királyi lakberendezés egy formája, mely európa-szerte elterjedt. Mindamellett építészetiileg sem maradt egészen hatástalan. A Versaillesi park egyik legfinomabb épületén, a Petit Trianon-on már feltűnő az építészet új díszítő-elemeinek s az egész arculatnak megváltozása. Mária Antoinette e finom kis rezidenciája, pásztorjátékainak, tehenészetének, galambházainak idilli környezetébe állítva, mint egy intim és komoly architektúra előfutára jelenik meg. Finoman tagolt homlokzatával, egyenesvonalú antik párkányzatával, a portál felett végighúzódnó nagy ovális ablakokkal, egész silhouettjének enyhe görbeségével, az építészet lehiggadásáról számol be. S alig van az épületnek szobrászati dísz. A kevés kőfaragás, mely ily stílus paloták

homlokzatán helyet kap, többnyire az antik virágfüzerek lombjait, virágcsokrokkal telt kosarakat, girlandokat, melyeket amorettek tartanak s hasonlókat ábrázolnak. Nem is annyira az épületek külsején, mint inkább belső architektúrában jutnak ezek az antik emblémák szóhoz: a géniusok és a gyümölcskosár-csendéletek, a bőségszaruk és a címertartó angyalok. Minden ornamentális elszegényedés maga után vonja a részletek finomabb, gondosabb kiképzését, — így van itt is. Látjuk a figurális kompozíciók szépségét a faragott márványban, a kecses vonaljátékot az ajtók és ablakok párkányain, a gyönyörű rózsacsokrokat a selyemtapéták fekete vonalritmusába szöve, a tükrös, egyes falmezőknek ovális záródásait, a supraportokba faragott csókolózó galambokat s megértjük a kort, mely suttogva és sóhajtozva beszélt, mely telve volt érzelmességgel, emlékönyv-poézissel, Werther-regényeket olvasott és a parkokban antik templomocskákat emelt holtigtartó barátságok emlékére. De mindig finom és gálans ez a kor is, minden árnyalat iránt fogékony, a színek játékát, a pasztózus lágy-ságot, az enyhe profilokat, a nemes arányokat szereti. Mily nagy az eltávolodás a Dubarry-k és Pompadourok zajos, örömteli életétől, a hangos, életvidám színektől a Mária Antoinette fontainebleau-i hálóterméig, melynek kecses finomságában selymek, virágok, ovális formák, egy rizs-poros parókájú, rózsásarcú világ szordinált életérzése jelentkezett. Éppen ebben az isteni gyermekességben van a copfstílus bája, mely nem az antiknak kópiájával, hanem a saját érzéseihez igazításával teremtett magának egy nemes, szép udvari stílust, abban a hitben, hogy a szegénység, a polgári elegancia formáit teremti meg. Ám a naiv és kellemes formák lassanként háttérbe szorulnak s a klasszicizmus merevebb allegóriái elszaporodnak a díszítményeken. Egyre több lesz a koszorú, a médaillon, az aranyos bronz-relif, a porcellánra festett és bútorba illesztett pásztorjele-



XVI. Lajos korából való szekrényke
Eszterháza

nét és a klasszikus merevség e sablonjai miatt nevezték el aztán e stílust maradinak, copfosnak. Kétségtelen, hogy késői hajtásaiban sok is a merev pedantéria, a modorosság, de — mint mondottuk — XVI. Lajos legjobb mestereinél ennek a manirizmusnak még semmi nyoma. Hiszen ezek az asztalosok, lakásberendezők, mint például Riesener, működésük első idejében még teljesen a rokokó ízlésében dolgoztak. XV. Lajosnak e híres asztalosa urának olyan íróasztalt készít, mely a Louvre legszebb rokokódarabja. De a század második felétől kezdve a leggyengédebb boudoir-bútorokon mutatja meg, mily nemes egyszerűséggel lehet a markettériás, berakásos fán a klasszikus hajlásvonalakat kifejezni. A Louis XVI. bútornál is a legjellegzetesebb ismertetőjel a lábforma. Akár székről, akár konzolról, íróasztalról, fiókosszekrényről van is szó, e korban a lábak mindig egyenesek, lefelé vékonyodó oszlopformát mutatnak, melynek átmetszete kör- vagy négyszögidomu. (L. XII. melléklet.) De nemesak egyenes lábaik jellemzik e bútorokat, hanem az egyes alkatrészek pontos elkülönülése, tiszta, élesen megrajzolható körvonalai is. A karosszék lábai, ülőkéje, karfája, háttámlája (ez utóbbi többnyire ovális) mind tisztán különválnak egymástól, még ha be vannak is húzva selyemszövetekkel, nem úgy, mint a rokokóbútoron, melynél sohasem látni, hol megy át a kartámla a lábba. A díszítmények, bronzveretek, melyek előbb annyira elborították például az asztal párkányát, itt alig zavarják meg a nyugodt körvonalat. A lábaknak a testhez, a tartó elemnek a tartotthoz való viszonya nemes arányokon jut szóhoz, finom harmóniát teremt, mint például az eszterházai kastély kecses hajlású commodeján. (L. XI. melléklet.) Különös gazdag fafaragást találunk az e korból származó paravánokon és kereteken, amelyek el vannak borítva a kor kedvelt allegóriáival és csokraival. A kor nagy dekoratívjei egyúttal kiváló antik-ismerők is, Choffard, Delafosse,

maga a híres Pompadour asszony is, de a király és a királyné kedvelt asztalosmesterei, mint Lalonde, Jacob, Roentgen Dávid a lakásberendezés, a szövet- és tapéta-tervezés olyan példáit nyújtják, mely szerte a francia-imádó világban utánzókra lel. Legszebbet, legizlésebbet a hálószobák berendezésében nyújtják. Az egész falat, még a mennyezetet is bevonják gyöngédszínű, apróvirágos szövetekkel, melyeket ráncokba szednek. S ezzel borítják be az ovális félmennyezettel fedett ágyat is. Ez a csipkés, pásztorjelenetekkel telefestett ágy válik az egész szcenárium központjává. Itt van a híres lever, a királyné ébredése összes udvarhölgyei jelenlétében, a pikáns és finom dessous-k e színjátéka, melynek reggeli báját annyi gyönyörű rézmet-szet árulja el a XVIII. század végéről. A bronzoknak és a kínai vázáknak, a porcellánoknak és nippeknek még ezidőben is nagy szerepük jut a lakásberendezésben. Kína még mindig kiapadhatatlan tartománya a díszítőfantáziának. De a vázák és az edények lábai már nyugodtabbak, simák, legfeljebb egy-egy voluta, akanthusz nyugtalanítja egyes vonalaikat. A kor bágyadtabb és puritánabb. S a hajdani ünnepek festői, a nagyszerű Fragonard, Boucher komor arcképfestőkké degradálódnak. Vagy mit is kerestek volna ok e világban, melyben minden opera és minden filozófia, minden Diderot-párbeszéd és minden esztétikai tanítás erkölcsiséget, érzelmes kedélyt, komoly életfelfogást, anyai érzéseket hirdetett... Greuze, a kor festője, a moralizáló családi képek, a falusi mennyegzői örömk, a hamvasszőke paraszt ártatlanságok ábrázolója, akinek jóleső novella-festészete, cukros, édes, pikáns és mégis erkölcsös dekolletált leányai e kor prüderiájának nyelvén szólnak... Félig még gavotte-ot táncolnak, mint a rokokó leányai, de félig már bűnbánattal sütik le a szemüket, a nagy hamvazás előtt. XVI. Lajos uralkodásába a Bastille ágyú dörögtek bele és a nagyszerű boudirokat sansculotte-ok dúlták fel.



XVI. Lajos-korabeli karosszék
Eszterháza

A forradalom félelmetes éjszakája borult rá a királystílusok ragyogó ünnepnapjaira. De a klasszicizmus magva újra el volt hintve egy évszázadra az emberek lelkében és a forradalom után újjult erővel támadt fel a vágy a rend és nyugalom, a mérséklet és nemes harmóniák vonalai után. A copfstílus e nagy vérzivatar és dörgő finale után az empire nagyszerű dinamikájába nyúlt át.



ANGOL BÚTORMŰVESEK

*Anna királynő kora (Queen Anne)
1702—1714.*

*I. György király kora (Georgian-
style) 1714—1727.*

Chippendale 1750—.

Adam testvérek 1776—.

Heppelwhite 1788—.

Sheraton 1751—1800.



INGLIÁNAK is megvolt a maga nagy százada. Anglia XVIII. százada azonban nyugodtabb folyású, vértelenebb és szelidebb, mint Franciaországé. Az Anna királynő és az I., II. és III. György uralkodásában telt század távol van a forradalmaktól, királykivégzéstől, ha kulturális jelentőségben alig marad is a szomszéd Franciaországnak mögötte. Az angol kedélyt a szárazabb, józanabb életfelfogás, higgadtabb vérmérséklet jellemzi. Az angol tudományosság a technikai erők gyakorlati alkalmazásával tesz szolgálatokat Európának. A közgazdaságtan az individuumnak és a szabad kereskedelemnek jogait hirdeti. A szociológia a hasznosságot tekinti az államelmélet alapjának. A bölcelet az empirizmus nyugodt mérsékletével is messze belenyúl a század gondolatvilágába. S amily messze esik mindez Rousseau és Voltaire merész felforgató szándékaitól, oly nyugalmas marad mélységei ellenére is az e korbéli szépirodalom. Az írók tudnak érzemesek lenni, mint Sterne és Fielding regényeikben, humorosan meghatók, mint Goldsmith és szatirikusán nagyvonalúak, mint Swift az ő Gulliverjével és mégis távol vannak attól a társadalom-robbantó, erkölcsjavító szándéktól, mely a francia moralizáló szépírókat vezeti. Anglia tizen-

nyolcadik százada a meggazdagodott polgárok, a kereskedők és hajósok, gyárosok és diplomaták, farmerek és iparosok százada, azé a társadalomé, amelynek előkelőségeit, szépeit, törekeny gyermekeit és húsos arcú férfiain nagy dekoratív vásznakon festették meg a kor divatos portrétistái: Reynolds és Gainsborough, Raeburn és Lawrence. Komoly tekintettel ülnek a férfiak, szenzitív arccal a nők, kellemes pózokkal, szép tájak, drapériák, rózsás felhők előtt a megelégedett kor kissé művésztelen hirdetői. Anglia sohasem fejlesztett ki önmagából nagy művészetet, de vagyont, jólétet, mecénásokat, gyűjtőket teremtett s három évszázadon át oly boldog nemzedékeket látott felnevelkedni, melyeknek életéből mi sem hiányzott az ízléshez. A tizennyolcadik század meg éppenséggel az új berendezkedés, a vidéki kúriák lassú átalakulásának százada, amelyben a régi nehéz, lovagvárszerű épületek a kor ízlésének megfelelően előbb gótikus, majd később klasszicizáló újjáépítésen esnek át. A század első fele határozottan e gótikus áramlat tükörképét mutatja templomon és kastélyhomlokzaton, kertben és berendezésben. Ezidőben uralkodik a házépítésben Pugin szelleme, ezidőben keletkezik a gyönyörű Kew Gardens, Chambers William alkotása, az ő részben gót, részben kínai pagodaépítészetével. Ez a gótika, a középkori érzületnek soha ki nem alvó szelleme hatalmas serkentője a század berendezőstílusának és majd látni fogjuk, hogy még kecses üvegszekrények rámaszerkezetén is ott vannak finoman hajló iveri a középkori stílusnak. A másik tényező a kínai befolyás megéreztetése a berendező-művészetben. A nagy Kijna-láz, mely megrészegítette a francia ébeniste-ket és lakkműveseket, itt finom faragások játékos vonalain, sárkányok, orosz-lánmancsok, felhőszalagok formáin suhant végig. Ezek mellett a francia bárók nagy ragyogása és a rokokó asztalostervezőinek kecses hajlékonysága is utat talált az angolok szívéhez. De a királyi kastélyok s főrangú paloták ragyogó

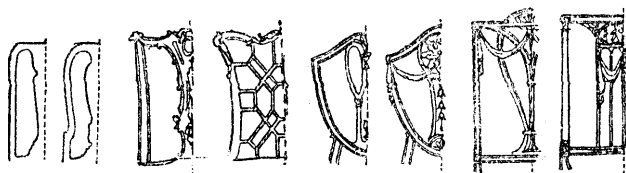
termei helyett jobb szeretik az intim és kellemes szobákat, amelyeket egyszerű, komoly bútorok tesznek lakályossá. S mindezeknél is nagyobb, erősebb az a hatás, melyet a németalföldi bútorművesség formái gyakoroltak az angol berendezésekre, mert sem a francia, sem a gótikus, sem az egyéb ízlések papiros-tervezőtől nem tanultak annyi komolyságot, nyugodt, egyszerű szerkezetet az angol iparosok, mint ama flamand mesteremberektől, akiknek mahagóni, berakott bútorai formáikkal kiindulópontjai az ő tervezéseiknek.

Anglia tizenennyolcadik századi iparművészete tehát majdnem kizárólag a bútorművesség terén alkotott jelentőset. S itt sem a nagyarányú belső architektúrára kell gondolni, az összehangolásra, a falsíkok burkolására, a művészi dekorálásra. A szobák nélkülözik a nagy kárpitokat, falfestéseket, drága huzatokat. Sok stucco, pompás faragott falipolcok, rajtuk nemes porcellánok, díszeskeretű tükrök adják meg a szobák intimitását, azt a kedves háziasságot, mely az angol lakást mindenha jellemezte. Ám az angol lakásberendező-stílus mégis jellegzetesen a bútorokon szól hozzánk, ama bútorokon, melyek minden darabján leolvasható a már jelzett flamand, gót, kínai, rokokó vagy antik hatás, együttvéve mégis az angol mesterember modern és praktikus érzéke hozta őket létre. Egy bizonyos technikai célszerűség, párosulva azzal a nemes díszítőérzékkel, mely csak a legjobb, legrégebbi iparúzó országokban öröklődik át. E bútorok legfőbb sajátossága: a lakásigények, a polgári életformák tekintetbevétele. Az angol asztalos e korban folyton azon töprengett, hogy tudhat két vagy három bútort úgy összekomponálni, hogy az mégse legyen torzszülött, afféle szörnyűség, mint a modern polcostámlájú díván. Az ő kanapéjuk — a szitti — két-három szék összeillesztése egy kecses, könnyen mozgítható ülőbútorrá. (L. XIII. melléklet.) Az ő kredenceik, az alul széles tálalóasztallal, felül

tányérok és edények tartására való üvegszekrényvel, a nyugodt, sima felülettel egyszerre megvilágítják a távolságot, amely a rokokó luxusbútoraitól elválasztja őket. Diófa, mahagónifa, csak ritkán berakásos dísszel, többnyire simára fényezve, vagy sötétre pácolva e bútorok alapjellege. íróasztalaikon néha fent üveges szekrény van, büfféik alul olykor sok fiókjukkal fehérnemű elrakására is alkalmas. A legfurcsább kombinációk jönnek így létre e bútorházasításokból: székek, melyek támláján egy írópolc van, úgynevezett „néma szolgál”, egymásbatolható félkörös asztalok, íróasztalok, melyek ételszervírozásra is alkalmasak stb. Ezekkel a praktikus, egyszerű és jó formákkal az angol bútorművesek évszázadokra szóló tanítómesterei lettek a kontinentális asztalosoknak is s legkivált ama nagy és komoly ülőbútorokkal, párnázott karosszékekkel, „grandfather” nevű magas ebédlőóraszekrényekkel és kecses üvegszekrényekkel, amelyek ajtain a rámaszerkezet hol csúcsíves, hol ovális tagolásával az elegáns könnyedség kifejezésére törekszik.

A tizennyolcadik századi angol bútorművesség története egy-egy nagy és előkelő tervező-egyéniesség nevéhez, iskolájához tapad. Beszélünk Chippendale-, Adam-, Heppelwhite-, Sheraton-ízlésről, amelyek stílusban alig különböznek egymástól, mert mind többé vagy kevésbé a már jelzett idegen befolyások hatása alatt dolgoznak. Többnyire szegény, nyomorgó rajzolóak ezek, mint Chippendale vagy Sheraton, a kik a yorkshirei és derbshirei kis asztalosok filléreire tengődnek, mikor nagyszerű publikációikat, mintakönyveiket („Director”, „Drawing book”) kiadják s ezzel valóságos szociális missziót teljesítenek a főúri kastélyok számára dolgozó kisiparosok körében. Másrészt egyes nagyiparosok is vannak köztük, mint a négy Adam-testvér, egy skót építészdinasztia tagjai, akik a század végén támadó klasszicizmust a kastélyberendezések dór-, jón- és antik-

figurájú tagolóelemein, bútoraik lapos díszítményein, finom reliefeken érvényesítették s ezzel a mondain világ kedvenceivé lettek. bútorformáik a kor nagy erkölcsi gúnyolójának, Hogarthnak képein is ott szerepelnek, mint a divatos, gáláns életfelfogás díszletei. S Heppelwhite is e szerencsés felkapottak közül való, az ő tetszetős, ovális ülőbútor-támláival, szatinfá- és rózsafa-ágyaival, melyek baldachinját antik oszlopok tartják, selyemdrapériák zárják el és finom faragások párkányai koronázzák. Jellegre, ornamentikára, befolyásra sok egyezésük dacára is sokban különböznek egymástól ez irányok. Hiszen csak magának Chippendale-nak munkásságában is többféle periódust lehet megkülön-

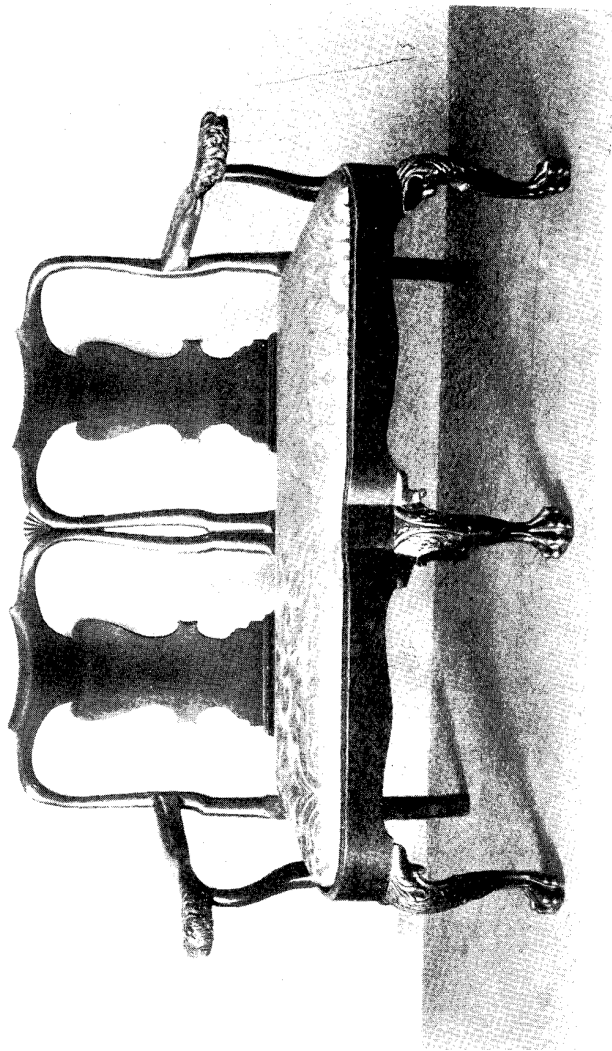


Anna királynő Chippendale Heppelwhite Sheraton

SZÉKTÁMLÁK

böztetni: van egy kínaival kevert, Louis quatorze korszaka, van egy nyugodtan antikizáló időszaka, XVI. Lajos korabeli szalagornamentikával, van egy késői: gótikus korszaka s a régiséggyűjtők bizonyára még ezeken belül is tudnak korai és érett alkotásokat megkülönböztetni.!

A fejlődést, melynek útját az ízlés e korban leírja, legjobban akkor figyelhetjük meg, ha a legjellegzetesebb bútornak, a székek támláit figyelemmel kísérjük, amelyen több-kevesebb biztonsággal az ízlést, illetve a mestert is leolvashatjuk. A Queen-Anne-székek, melyek lába gyakran még csavart oszlop, vagy hajlított, alul mancsszerűen kiszélesedő talppal bír, egészben a holland székek jellemző formáját öltik. Háttámlájuk is jellegzetes, az emberi hát körvonalának megfelelő s középdeszkájának faragása csak

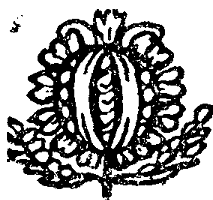


Chippendale ültöbutor
Iparműv. Múzeum, Budapest

enyhe görbületet mutat! Chippendale székei már hajlott lábaikon gazdagdíszű faragással vannak beborítva s kivált háttámlájuk vall rá mesterükre: a középrésze e támlának igen ékes, szinte áttört művű, néha meg éppen kínai bambuszrácsra emlékeztet. Maga a széktámla körvonala, ez a keretforma, mely a Queen-Anne-székeknél csaknem pontos négyszög, itt rendkívül hajlékony, függélyes és vízszintes tagokból van összetéve. Egyszeri látásra is könnyű felismerni Heppelwhite székeit, amelyek támlája mindig egy pajzsra emlékeztet, vagy legalább is ovális formát mutat. A támla rámaszerkezetén belül váza-, kandeláber-, vagy tollmotívum hajtásával ékeskedik a rácsozat. E székek, csakúgy mint a kanapék, párnázottak az ülődeszkán és vékony, egyenes, karcsú lábakon nyugszanak. E széktípustól, annak klasszicizáló formájától alig különböznek az Adam-székek, míg új jellegzetességet mutatnak a Sheraton-székek. Háttámláik zárt, egyenesvonalú, négyszögű ráámájában változatos rácsszerkezet görbéi foglalnak helyet: a bőségszaruk és kelyhek sokféle fajtája. Igen elegáns, kecses külsejűek az ezen ízlésben készült párnázott karosszékek, kerek ülőrészükkel és lefelé vékonyodó lábaikkal. Mindenesetre ennyi is elég annak jellemzésére, hogy e mesterek mily ötletes módon tudták a flamand bárók egyszerű alapformáit egyéni modorban továbbfejleszteni.

Az angol műipar tizennyolcadik századi fejlettségének a bútorigaron kívül még egy hirdetője van, a mindmáig nagyon népszerű Wedgwood-porcellán. Mint az angol-stílusú bútort, úgy e kékesfehér porcellánedények is oly karakterisztikus formájúak és díszítményűek, hogy egyszeri látásra felismerhetők. Josiah Wedgwood, aki a tizennyolcadik század második felében kezdte el előbb a köedényt, később s porcellánt gyártani, ez utóbbi céljaira oly kaolin- és földet-, meg gipsz-keveréket használt, amely a pasztellék szint az égetésnél halvány rétegben hozza ki. A gyártás

titka mindmáig a gyáré. Csak annyi bizonyos, hogy a kékes-fehér agyagrétegre hideg úton préselik rá a díszítvényeket, mint koszorúkat, girlandokat, kameákat, amelyeket azután az egész edénnyel együtt égetnek ki. Ez a fehérré égetett relief a kéesszürke, vagy zöldes edényen igen elegáns színharmóniát ad, amelynek szépségét a klasszikus mozgások, táncok, silhouettek ritmikája csak fokozza. De c leggyakoribb színekkel kívül minden elképzelhető színvariációban is készülnek e nemes porcellánok, amelyeket nemcsak edényeknek, disztálaknak, hanem kameáknak, apró oválisokból összefűzött nyakláncoknak, gyűrűk ékköveinek is felhasználnak. Flaxmanu, aki e gyárnak első modelleurje volt, mindenestre a kor rajongó klasszicizmusával tanulmányozta Itáliában az antik formákat és az angol kerámiának mindmáig legkedveltebb díszítőformáit és a gyűjtésnek legszebb anyagát teremtette meg. Nyugodt, statikailag kiforrott formáival pedig szinte egy nép tektonikus gondolkodásának pszichéjét fogta meg, amely a múltnak ihletét a modern anyagok lehetőségei közt is mindig ki tudta fejezni.



EMPIRE ÉS BIEDERMEIER



Z a klasszicizmus, mely a tizenhét- és tizennyolcadik század második felében mindegyik felé gyökeret vert a művészetben, a tizenkilencedik században még szélesebb hullámokat vetett.”? A francia forradalom és a feudális-arisztokrata társadalmi szerkezetek összeroppanása csak erősebbé tette a nyugalom és rend után való vágyakozást és hovatovább nemcsak a művészetnek, de az egész műveltségnek szelleme is az antik világhoz menekült vissza. 1755-ben jelent meg Winckelmannak híres munkája a „Görög művek utánzása”-ról. S ennek az a veleje, hogy a görög művészetből kell minden esztétikai szabályt levonni, mert hiszen ez a művészetek teljességét jelenti. Nem sokkal később jelent meg Lessing hatalmas tanulmánya a Laokoon-ról, az antik barokk-művészet e szoborcsoportozatáról, mely már objektív megállapításokat igyekszik adni a képzőművészeti és költői alkotások természetéről. Winckelmann, Lessing és Goethe válnak elméleti munkáikkal ama klasszicizmus apostolaivá, mely lassanként az egész európai műveltség tengelyébe kerül, amely a humanista iskolázottság íróit, költőit és bölcselőit teszi meg az igazi kultúra képviselőinek és amely a görög-római szépségeszményt úgyszólván az egész tizenkilencedik század folyamán beleülteti a felnövő nemzedékek lelkébe. A Γ klasszicizmus hideg logikája, jón és észszerű szépsége egy percre sem távozik el a szépség után sóvárgó emberiség lelkéből. Hogy ez a klasszicizmus valóban az antik világ szelleme-e, az legalább is kérdéses. Minden kor akként értelmezi a hellén-római szellemet, amint az az ő érzületének legjobban megfelel. Nos, ha a francia forradalom utáni klasszicizmust nézzük, akkor is

azt látjuk, hogy a klasszicizmus itt inkább csak külsőségekben, mint a lényegnek átérésében rejlik. Az e korbéli francia építészet bármely emlékére vessünk is pillantást, nem tagadhatjuk meg tőle a nagyvonalúság elismerését.

A Pantheon, Soufflotnak e nagyszerű alkotása, merész karcsuságu kupolájával, nemes nyugalomtól duzzadó korintusi oszlopaival, menten elárulja, hogy építészé nem hiába utazgatott a paestumi templomhoz tanulságokért. S még inkább érezni a merész lendületet a Champs Elyséeset lezáró hatalmas diadalívén, az Arc de l'Etoile-on, melynek négy hatalmas pillére felett emelkedő diadalíve egyetlen óriási tömeghatással koronázza meg a nagyszerű perspektíva ju utat, a római császárok hatalmi gondolatát fűzve Napoleon 1801-iki hadjáratához. S a börze, mely Vespasian templomát és a Vendome-oszlop, amely Traján emlékét kopirozza, nemcsak egy Rómába és az ottani művészakadémiára járó építész-nemzedékről beszél, hanem egy olyan társadalomról is, amely szereti az ünnepélyes pátoszt, a nagy dagályosságot, a tömeghatásra épített színjátékot. Lám a renaissance építészei miként tudták a finom arányokat, a görög templomok nagyszerű részleteit, plasztikai hatásait átvenni s ezekkel mily keveset törődnek e remekművek francia átültetésénél az építészek. Minden kor a maga érzése szerint teremti meg a maga klasszicizmusát. A francia császárság kora, amely Napóleonban a római imperátorok világhuralmi utódját látja, e régi kor hatalmas ünnepélyességét érzi magához közel és azt veszi át, ami a császárok erőhatalmának szárnyaló hirdetője. Az építészek nagy, széles homlokzatokat, meredek oromfalat, hatalmas oszlopok erdejét alkotják meg, amelyek egyetlen nagy portikust képeznek s ehhez vezet fel a magas lépcsőzet. A falsíkokat pedig rustica módjára, a sziklatömbök megéreztetésével emelik. Egy-egy teátrális szobor, szárnyas szfinksz, oroslán vagy sas, a hatalomnak allegorikus jellemzői hirdetik az

épület előtt a stílus imperialis-t. Kétségtelenül: hü és találó reprezentánsa egy kornak, amelyben a legnagyobb katona, a leggeniálisabb hadvezér, a nemzetek sorsával kockázó korzikai lángelme diktált az építészeknek. Mert az ő személyiségével ezer láthatatlan szállal szövődött össze ez a művészet: hadjáratai közben is ráért a császár Augustus szerepét játszva, művészeknek megbízásokat adni, megteremteni a Louvre colonnade-ját, felépíttetni Fontaineblaux-t és Malmaison-t, utcákat szabályozni és királyi palota-berendezéseket ellenőrizni, a távol kelet műemlékeit hajóra rakni és tovaszállíttatni, pusztá hatalmi és nemzeti érzületből, a művészi érzékenységnek egyetlen idegszála nélkül. Világos, hogy csak a nagy viláгурalmi szédülettől részeg római császárok stílusa felelhetett meg annak az uralkodónak, aki Talma színésszel tanulta be élete legnagyobb ünnepeinek, császárrá koronázásának minden mozdulatát. A klasszicizmus, mely császárságának éveiben 1804-től egészen 1813-ban bekövetkezett bukásáig elkíséri, az építészetben nem tudta tovább a teátrális hatásokat fokozni s napja a hatalmas uralkodóval együtt leáldozott. De nem úgy a kor divatjában, a művészetnek és iparművészetnek ezernyi más területén, melyekben Franciaország továbbra is a világ ízlésének irányítója maradt és a hideg, előkelő pompának diktálója akkor is, mikor a nemzetek diktátora s az ízlés megteremtője már Szent Ilonán tépte bilincseit.

Az empire-ral, annak festő-építész-lakberendező-gárdájával, társasági s művészi kultúrájának nagy, ragyogó egységével Franciaország épp úgy az európai életformák irányítója volt a tizenkilencedik század elején, mint ahogy az Tolt a feudalizmus utolsó évszázadában. Ám maga az a görög-római historicismusban tetszelgő korszak, melyet az empire gyűjtőnevével illetünk, sem oly végig egységes veretű, mint felszínes tekintetre látszik. Szakaszai és állomásai, szeszélyes irányváltásai vannak a forradalom után

következő évtizedeknek, melyekbe nemcsak a nagy dicsőség pályafutásának eseményei játszanak bele, hanem az érzületek és társadalompszichikai hangulatváltozások is. Legjobban a lakásberendezés stílusán figyelhetjük ezt meg, melyben az empire-korszak iparművészete egyébként a leg-erősebb is. A forradalom után közvetlenül következő korszak bútorai tele vannak éretlenül összehalmozott mindenféle díszítő-elemekkel: görög palmettákkal és kínai sárkányokkal, angol asztalosok és gótikus dómok jellemző formáival. Azután a direktórium és a Napoleon konzulságának éveit következnek, a század első esztendei, melyeket *directoire*-korszaknak is neveznek. Szigorú görögös hagyományok, nagy merevség, spártai egyszerűség a jellemzői e korszaknak. A szék, mely a szalonban áll, nagy erőlködéssel utánozza a római hivatalnokok sella curulisát, a fiókos szekrény berakásai és bronzveretei a világért sem térnek el Pompeji falfestményeinek díszitől. A festők archeológusok és a tervezőművészek a Brutusokra és a Gracchusokra gondolnak, holott a szalonokban Aspasiák és Kleopátrák szür- csölik a bort, végigheverve kacér fehér empire-ruháikban a római ágyat utánzó sófákon. A kor festő- és díszítőirányá- nak atyamestere David, a forradalomnak és a római törté- nelemnek híres patetikus festője, a merev, komoly, ünnepé- lyes aktok és a hatalmas Napóleon-vásznak megteremtője, akinek minden képén háttérbe szorul a szín, hogy egy- néhány keménypiasztikájú formának adjon helyet. Senki oly hizelgő közelségbe nem hozta a római jellemet a gall nemzeti önérzetbe, mint ő és még ma, egy évszázad multán is órá tekint az új francia purista művészet, mint a tiszta nemzeti klasszicizmus képviselőjére. Nagyszakállú festő- tudósok sereglenek köréje és görög-imádók s Rómából a *prix de Rome*-mal hazatért fiatal díszítő-talentumok lesik el képeiről a klasszikus bútorformákat, melyek közül leg- szívesebben a Madame Récamier híres pamlagát és kande-

láberjét utánozzák. A finom és pasztellszerű Louis XVI. szalonok lágy akkordjai helyett egytónusú, kemény, vagy egészen spártai szintelenségű szobákban találkoznak a directrice művészei és grande damejai. Amint pedig Napoleon egyiptomi hadjáratai a piramisok tövében szunnyadó művészetet hozzák az érdeklődés előterébe, a díszítőelemek háborús trófeái közt egyre több szerephez jutnak a szfinkszek és a lótoszok, és a sasok meg babérgallyak közé odakerülnek az egyiptomi oszlopok. Ez a messidór-stílus, mely a directrice-korszaknak a végét jelenti. Csak ez intermezzók után következik az igazi empire-stílus, amely nagyon nyugodt, nagyon hideg és térdiszpozíció dolgában talán a lekelőkelőbb lakás-stílus a történelemben. Szigorú ünnepélyessége alkalmazkodik az épület külsejéhez. Legtöbbnyire a márványnak hideg csillogására, a fehérlakkozásnak s a mattaranynak harmóniájára, a kasztettás menyegyzetnek, a rozettákkal díszes parkettnak pompájára van felépítve a hatás. Az empire berendezésnek első és legfontosabb kelléke a szimmetria, mert ez adja meg a nyugalom választékosságát. Ezért a berendező-tevékenység mindig a szoba közepére helyezett bútorból indul ki, s attól jobbra és balra minden egyenlően van elosztva. /Gyakran még kandalló is kettő kerül a szobába} a tökéletes részarányosság kedvéért. Másik [fontos kelléke a belső berendezésnek a drapériaTj A római falfestés és ruházat redővetésének utánzásából keletkező drapériák csak emelik a belső térnek ünnepi s teátrális jellegét. Mindig van ezekben valami komor pompa, mely még az ágyak fölé is trónusok és koronák sátrát borítja. Az ünnepélyes permek falfestményei sem a régebb királyi termek vidám pásztorjeleneteitől derűsek. Mitológiai képek, istenek és görög vázákról ellesett csoportok ritmikus együttese vonul az ajtók s ablakok síkjai fölé. De legjellemzőbbek az empire-stíli termekre mégis az ornamensek. Az első tekintetre felismerhetővé teszik ez

ornamensek a ragyogó empire korszakát, mert ott vannak falfestésen és tapétán, a szekrények rézveretein s a karosszék támláján, a virágtartó edények fülein és a bútorok zöld selyemhuzatába szöve. A görög élet s a római uralom egész diszlettára vonul fel ezeken: a babérgallyakon és a körülkoszorúzott N kezdőbetűn, az akantuszokon és a szépivü girlandokon, a vázákon és a keresztbetett fáklyákon, a kosfejeken és álarcokon, a hadiszerecsé és a keleti hódítások allegóriakészletén. Ezek a díszítőrészletek teszik jellegzetessé az empire-bútort s ama nagy egyenes, vagy enyhén hajló vonalak, melyek bútoraik méltóságteljes külsejét megadják. Ereszben David és az ő tanítványai tettek legtöbbet s köztük a legnagyobbak: Percier és Fontaine, akik nemcsak mintalapjaikkal és albumaikkal, hanem a császári kastélyok bútorainak tervezésével is hatalmas impulzusokat adtak a többi berendezőknek. A Jacob testvérek, akik a két császári hitvesnek rendezik be a kastélyokat és a régi világból megmaradt ebben annyi mással együtt drága és keresett iparosai a múlt századeleji Parisnak. Magában a bútorigarban kétféle empire-stílust lehet egymástól megkülönböztetni. Az egyik: egy plasztikai irányzat, mely a régi bronzok művészi kópiájával ér el a bútorokon hatást s elborítja azokat állatfejekkel, korszerű véretekkel, vagy aranyozott papírmasé-figurákkal. (L. XIV. melléklet.) A másik: az architektónikus empire, mely egyre több komoly építészeti elemmel helyettesíti az előbb ingatag és festői bútoralkatrészeket. A székek és fauteuilek lábai masszívvá válnak, az asztalok és konzolok alá, az ágyak oldalára pillérek és oszlopok kerülnek. És a divathölgy szentélye, a hálószoza is komoly görögséget kap: az éjjeliszekrény és a nagy, hattyúktól tartott mahagóni- vagy ébenfaágy, a lábainál nyugvó oroszlánbőrrel, a nemes ívelésű keretet finom volutaszerű végeivel, a sokféle karosszék és fauteuil, hátnélküli ülőke és líra-lábon nyugvó asztalka, melyek a



Empire karosszék
Versailles

múzsák és a költészet szimbólumaitól terhesek, mindmennyi a görög istenekkel kacérkodik. Finom halk párbeszéd, csendes rajongások, estéli gitározások és Eros szent kultusza töltik meg e szentélyeket. De a csendes gúnynak és a szellemes persiflagenak is meleg otthona volt az empire-szalón. Az egykorú kupié körülbelül ilyen hangnemben zeng: Julia, drágám, van-e neked rajzok után készült berendezésed, könyvtárszobád és alabástromváza a kandallód felett? Vájjon a bronzórád aranyozva van-e és a selyemfüggönyeid mellett az ablakszárnyon megvan-e a szövetkárpit? Júliám, drágám, hát a szőnyeged török-e és a hálószobád, remélem, Jacob-tól való, kedves kicsi nő. Antik-e a lámpád, Hamand-tól van-e a frizurád, Leroyé-kalapod ötlete és ha az ágyad felett nem csergedeznek isteni parfümök a vízvezetékéből, lehetsz szép, lehetsz drága, lehetsz kedves nő, de sohasem léssz femme á la mode. Az empire könyvtár- és szalónszoba csak úgy hemzseg a kisebb-nagyobb asztaloktól. A redőnyös íróasztaltól az angolos teázóasztalokig minden válfaja megvan. De a sokféle guéridon, oszlop, konzol, kályhaellenző, paraván és a nagy állótükörnek lira-formájú válfaja, az u. n. psyche is, melyek nagyrésze fehérre lakkozott, pirossal, vagy zölddel díszített színeivel hat, csak fokozza azt a belső nyugtalan-ságot, mely az empire-kastélyok termeiben megvan mindamellert, hogy nyugalomra és rendre törekszenek. A szobának egyik fontos dísz a nagy oszlopos, vagy óriási urnára, sírkőre emlékeztető cserépkályha is, továbbá az empire-szobáknak elmaradhatatlan járuléka, az alabástromból, vagy bronzból való óra, egy-egy szobrásznak klasszikus csoportozatára helyezett mutatólappal.

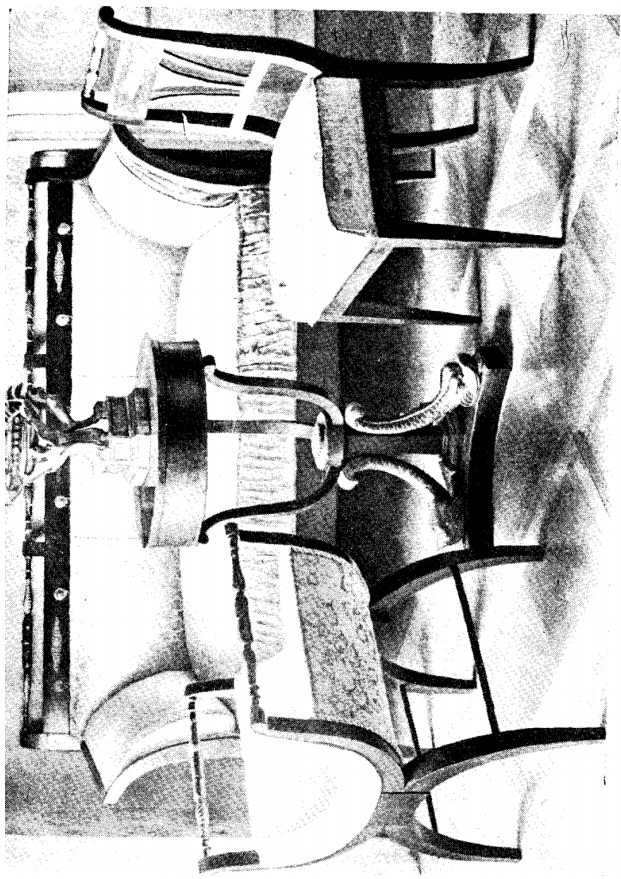
Az a gazdag, a háború s forradalom szerencsés új nemeseiből alakult társaság, mely az első császárság éveiben annyi ízléssel tudta felváltani a régi arisztokrácia műpártolóit, lassanként berendezkedett s idő folytán maga is sze-

gényebbé vált. Már a restauráció, a neogrecque és neoromaine-időszak a szörnű puffok, felfujt kanapék, gótikus szekrények mellett a szegényes ripszszöveteket és mousselin-függönyöket ülteti a lakásba s fokozódik ez az Ízlésbeli lecsúszás az u. n. polgárkirályság alatt, majd a second empire idején, mikor a nők hol krinolinban, hol á l'éléphant öltözve, sonkásujjú derékban és á la giraffe frizurákkal jelennek meg. Ez már a romantika időszaka, a Lamartine és Chateaubriand költészete csendül föl a gitárok mellett, a mély vallásosság és hazafiság szelleme szállja meg Franciaországot.

De a klasszicizmus azért tovább él Európában s jobban, mint eddigelé Németországban s Ausztriában. Németországban a görög művészet erős az építészetben, hiszen elég csak Schinkel és Klenze nagyszerű klasszicizmusból fogant épületeire, a Münchenben feléledt új-görög szellemre gondolni, Ausztriában viszont a lakásberendezésben és műiparban jelenti a fejlődés új állomását a biedermeier-stílus. A császárváros nemes és finom ízlése, a teréziánus időkből öröklött gáláns ragyogása gazdagabbá vált Ferenc császár uralkodása idején a bécsi akadémián uralkodó klasszikus szelemmel. Nobile építésze, Füger ünnepélyesen hideg arcképfestészete, Zauner siremlékszobrása jelenti ezen akadémikus irány kiteljesedését. A viszonyok maguk is nagyon kedveztek egy ily méltóságos és kissé patetikus művészet kialakulásának. A konzervativizmus, mely Napóleon száműzetésével és a szent szövetség munkájának kezdetével egész Európára nehezült, sehohsem volt annyira állhatatos, mint Ferenc császár és Metternich Ausztriájában. Egy politikailag lenyűgözött, forradalmi szellőktől óvott, gazdaságilag a folytonos pénzdevalvációval küzdő, érzelmileg a ragyogó múltba kacsintgató társadalom és ország az arisztokrácia régi előkelő életformáit igyekszik utánozni, szegényes polgári viszonyok közt is s ez a lényege a bieder-

meier-kornak. (Maga a „biedermeier” elnevezés egy azóta elhalt honfitársunknak, Hevesi Lajos esztétikusnak gúnyos megállapítása volt a bécsi kongresszus utáni időkre, melyek 1813-tól kezdődőleg az úgynevezett Vormärz korszakba nyúlnak bele, vagyis 1848-ig tartanak.) Egy küzködő, kicsinyes, de becsületes polgári művészet foglalhatja ez a korszak, melynek ízlését sem önállóan, sem stílusnak tekinteni nem lehet. Sokkal helyesebb ezt a főrangú empirestílus egy polgári hajtásának tekinteni, mely nagyjából már az empire uralkodása idején is megvolt a szerényebb társadalmakban és igazi kifejlődésre csak a század húszas és harmincas éveiben jutott Németországban, Ausztriában és Magyarországon. Nagyanyáin!: korának e tisztos, nyugalmas művészi hajlandósága legszembeötlőbben a lakásberendező-iparágakban jutott érvényre, már csak azért is, mert a politikai szabadságaitól megfosztott polgárság otthonülő-életmódja a kényelmes és ízléses életnek sokféle járulékát teremtette meg. Ha az akkori bútorokat tekintjük, a sokfiókos „sublódokat”, a titkos fiókokkal felszerelt „secrétaire”-eket és „tabernaculum”-okat, a kanapékat, melyek támlája „sveifolt” és a csendes szundikálásra alkalmas bő fülesfoteleket, a varróasztalkákat, líra-alaku lábaikkal és a spineteket, e kedves kis zongorákat, gyakran rájukfestett képekkel, többékevésbé minden az empire formáit, klasszicizáló komolyságát ismerhetjük fel, melyből azonban kivestett a veretek gazdagsága, a berakások mozaikszépsége s a pusztá anyagokkal (többnyire fényezett dió- vagy cseresznyefa) és formáikkal hatnak. (L. XV. melléklet.) E formák kialakításába az antik ízlésen kívül az az angol bútorművesség is közrehatott, melynek divatját, elterjedését a XIX. század elején divott angломánia s a sokféle almanach és divatlap színes metszetei is népszerűsítették. A kis falusi kúriák, udvarházak és városi oszlopos, erkélyes paloták belsejében intim szobák, mullfüggönyös, muskátlis ablakok, zöldzsalugáterek és

ripszbútorok kínálták hívogató vendégszeretetüket. A rend és szimmetria maradt e korban is a fehérre meszelt szobák szigorú szelleme. De a falakon lógó olaj- és pasztellképek, a finom kis miniatűrök, melyek a daguerrotypiák, e kezdetleges fotográfiák feltalálása előtt, a családtagok arcvonásait megőrizték, a silhouette-képek, melyeket aranyozott üvegre karcoltak ki s azután alája fekete papírt tettek, a sokféle színes üveg pohár, biscuitnek nevezett máztalan fehér porcellán-szobrocska, a vitrinek (üvegszekrények) meg ó-bécsi ezüstművesek jeleivel ellátott tálak, tányérok, csészék és sauciérek, cukortartók és tubákosszelencék, — mindezek a kedves csecsebecsék nagyban fokozták e kor lakóházainak bensőséges voltát. A kissé romantikus és érzelgős kor, mely Schubert muzsikáján, angol szentimentális regényeken, Schwind finom mese-poézzissal telített képein szeretett merengeni, sok kedves diletantizmust fejlesztett ki a nők körében, kivált a kézimunkák, hímzések, petit-pointek, gobelin-szövések stb. világában. De sokszor ízléstelen túlzásokba is esett, mikor anyagszegénységből vagy tudatlanságból színes papírral bevont fából imitálták a márványoszlopokat, gyúrt és préselt masszával, papírmással készítették a bútorok „faragványai”-t, dugóból, női hajból készítettek csoportképeket, dióba rakott viaszból mintáztak kegyképeket s más efféléket. A biedermeier-kort, amelynek tisztelete nevetségességig menő túlzásokra csábítja olykor a rajongókat, mindenesetre kritikával kell szemlélni és inkább egy becsületes, szolid műipar s jóízűsü nemzedék, mintsem egy nagy művészi kultúra hagyatékait kell ajándékaiban tisztelnünk. Németországban Schinkel, Ausztriában a festő Danhauser s ennek asztalos-apja, testvérei, Magyarországon a híres Steindl asztalos voltak e lakásberendező-ízlésnek apostolai. De ugyanúgy, mint ezek, a névtelen, szerény asztalosok tízezrei is terjesztették az angol-empire-biedermeier polgári bútorok kultúráját, azok



Biedermeier-butorok
Folmesics ; „Innenräume“, c. művéből

a mesteremberek, akik az akkori idők szokása szerint messze nyugati országokba eljutottak vándoréveikben s onnan hozták el azt a rajzbeli és technikai tudást, melynek ma már alig van párja. A magyar falusi házakban, a budai híres Russwurm-cukrászdában, gyűjtőink és régiségkedvelőink lakásaiban számtalan hírmondója él még ez ízlésnek, melynek tűnő szépségeit egy elhalt nemzedék derűje, nyugodt, becsületes életfelfogása, szolidsága futtatja be zománcával.

*

Végigkísérve az ízlés vándorútjait az emberi művelődés évezredeiben, új állomáshoz jutottunk el a tizenkilencedik század közepén. Olyan állomáshoz, melynek ezernyi egymást keresztező sínhálózatában fáradtan és tétován tud csak megállni tekintetünk. Vadul — és látszólag rendszertelenül — robot innen kezdve az emberi haladás, magával röpítve eszméket, ízléseket, gazdasági berendezkedéseket, ipart és művészetet. Neobarokat új-renaissance, neogotikát a dekoratív festőiség váltja fel, csak úgy, mint az általános eszmeáramlatokban romantícizmusra a materializmus és annak egész természettudományi és technikai kísérőzenéje következik. A maga erős, vak és gögös alkotóöntudatában nagyranőtt ember egy-egy időszakra lesiklik az ízlés és a hagyományok talajáról. A technikai fellendülés e néhány évtizede, a nagy anyagi meggazdagodás korszaka nem kedvez ama választékos szellemnek, mellyel az ember nyugodt vagy lelkesült művészi korszakokban a maga ízléses környezetét megteremti. Az ízlés útjai különválnak a nagy tömegek szépségvágyaitól és egymástól elkülönülten fejlődnek a politikai — társadalomgazdasági berendezkedések s a tömegízlés. Hol van a nagy közérzet, hol van a nagy hit, egységes társadalmi lélek, mely ezt az űrt áthidalja? A mának esztétikusai egyre többet foglalkoznak a holnap művészetével s a gyakorlat egyre többet tekint vissza múlt-

nak stílusaiba, melyekhez — a történelmi stílusokhoz — visszamegy tanulságokért az építész és a lakásberendező, a legmodernebb grafikus és a legmaibb kosztümtervező. A ma ízlésének igazában csak tegnapija van és holnapja van. Egy világ vajódik itt erkölcsében, szépségszomjában, gazdasági megújulásában és az eszmék e vonaglásában nem találhatjuk meg magunkat másutt, mint a tegnapi és a holnapban.



T A R T A L O M J E G Y Z É K :

Művészet, anyag, szellem ,.....	Okial 5
Keleti kultúrkörök.....	29
A klasszikus forma.....	58
Keresztény eszményiség.....	74
Renaissance életöröm.....	87
A bárók pompája.....	97
Rokoko.....	115
A copf-stílus.....	126
Angol bútorművesek.....	132
Empire és biedermeier.....	130

KÉPMELLÉKLETEK:

- I. Néger álarc.
- II. Kopt szövet mustrója. Indiai csomózott szőnyeg.
- III. Görög váza.
- IV. Római emlékérem.
- V. Átmeneti-stílusú csúcsíves keresztfolyosó.
- VI. Renaissance ajtókopogtató.
- VII. Veneto: Férfi arckép.
- VIII. Bárok cserépkályha.
- IX. XV. Lajos korabeli commode.
- X. Aranyozott rokokó üvegszekrényke.
- XI. XVI. Lajos korából való szekrényke.
- XII. XVI. Lajos korabeli karosszék.
- XIII. Chippendale ülőbútor.
- XIV. Empire karosszék.
- XV. Biedermeier bútorok.

SZÖVEGKÖZÖTTI ÁBRÁK:

	Oldal
Görög oszloprendek.....	62
Csúcsíves templom keresztmetszete.....	76
A Szt. Márk-könyvtár részlete Velencében.....	90
Asztallábak.....	117
Asztallábak.....	118
Széktámlák.....	136