

MAX DVORÁK MAGYAR RECEPCIÓJÁBÓL

FELEKY GÉZA, ZOLNAI BÉLA, YBL ERVIN, ZÁDOR ANNA, GYÓRY
LUJZA RECENZIOI¹

FELEKY GÉZA: TUDÓSOK, AKIKRŐL NEM TUDNAK...²

A bécsi egyetem egyik legkiválóbb professzora és a művészettörténet diszciplínájának egyik legerősebb oszlopa volt Max Dvořák, aki egy bécsi távirat szerint, tegnap, aránylag fiatalon, negyvennégy esztendőskorában eltávozott az élők sorából. Max Dvořáknak nevét ugyanolyan kevéssé ismerte a közönség, mint a két másik nagy bécsi művészettörténet-historikusét, Alois Rieglét és Franz Wickhoffét, akik mesterei voltak Dvořáknak. Már a külsőségek is szinte elriasztották a közönség szélesebb köreinek érdeklődésér Riegl-től és Wickhoff-tól csakúgy, mint Dvořáktól. Riegl és Dvořák egy inkább csak szakemberek által forgatott publikációban, a bécsi művészettörténeti múzeum nagy évkönyveiben adták ki legimportánsabb munkáikat. Itt jelent meg *Riegl* nagy tanulmánya a holland festés csoportkompozícióiról.

Már a cím is kerülte a feltűnést és érdekesebben hangozhatnék. Hiszen voltaképpen Rembrandt nagy figurális képeinek előzményeit derítette fel Riegl a holland festésben, majd pedig Rembrandt csoportképeit analizálta s alighanem először határozta meg tisztán, szabatosan Rembrandt művészetének lényeges vonásait, elválasztotta azokat az elemeket, amelyeket hagyaték gyanánt vett át Rembrandt az előtte járt generációtól és azokat az elemeket, amelyek Rembrandt egyéni, új kvalitásai gyanánt bontakoznak ki művészeti fejlődésének során. Már *Bode* is észrevette, sőt *Bode* előtt néhányan mások, hogy Rembrandt művészete nem olyan homogén és nem olyan egységes, mint amilyennek a laikusok látják: hanem *igen éles ellentétek vannak a fiatal Rembrandt munkái és Rembrandt kései képei között*. A fiatal Rembrandt hajlott a retorikára, vagy legalább a felépítés olaszos pátozására, mint ahogy kereste az erős dinamikus hatásokat a fény és az árnyék szembehelyezésénél is. Később azután az *ellentétek helyett az átmenetek* vonzották Rembrandtot a fény és az árnyék elosztásánál is, és ha ilyen képein szintén megtaláljuk az erős, tiszta világításokat a mély árnyékok mellett, szinte észrevétlen skálafokokon haladva csillan fel a fény és borul sötétbe az árnyék. *A kép felépítésének architektonikus elemei egyre inkább kikapcsolódnak* és a tisztán pikturális elemek válnak a kompozíció hordo-

¹ Válogatta és közreadja Markója Csilla (MTA BTK Művészettörténeti Intézet), Bardoly István. A jegyzeteket Bardoly István készítette, szerkesztette Markója Csilla.

² *Világ*, 1921. február 10. 3–4.

zoívá. Rembrandt stílusának kialakulását és törvényeit úttörően és azóta sem meghaladott egzaktssággal világítja meg ez a tanulmány, amely eltemetve nyugszik a bécsi művészettörténeti múzeum évkönyveinek egyik fóliánsában. Rieglnek egy másik importáns könyve posztumusan jelent meg halála után, az előadásairól készült jegyzetek alapján, de még így vázlatosan is a legérdekesebb megvilágítása az olasz barokk keletkezésének és stílusának. A nápolyi festőknek és főleg a néhány év óta nagyra tartott Magnasconak történeti és művészeti jelentőségét Riegl világította meg először. Még a lexikonok sem tartották érdemesnek feljegyezni Riegl életrajzának adatait és így nem tudjuk, hogy nem tévedünk-e, ha úgy emlékszünk, hogy önállóan csak egy könyve és egy kis füzete jelent meg. A könyv az ornamentikának és a Kelet művészetének talán kissé egyoldalú, de a gyökérszálakig hatolóan mély interpretálása; csak éppen Riegl szinte szándékosan kerüli azt, ami témája fejtegetéseinél „érdekes” lehetne a publikum számára. A füzet a művészettörténeti és a történeti emlékek védelmével foglalkozik és a látszólag körülhatárolt kérdésekről úgy beszél, hogy minduntalan széles és tiszta perspektívák tárulnak fel a XVIII–XIX. század egész művelődéstörténeti és szellemi fejlődésére nézve. Ez jellemzi Rieglnek minden kisebb és nagyobb tanulmányát: a könnyedén elszórt megjegyzések gyakran frappánsan új és frappánsan világos igazságokat szögeznek le, olyan igazságokat, amelyek néha a művészettörténet határain túl is termékenyítőek.

Az aperçu-nek volt mestere Dvořák másik tanára is, Franz Wickhoff. Ezek az aperçu-k talán nem voltak olyan jelentőségűek, mint a Riegl tanulmányaiban elszórt megjegyzések között sok. Azonban Wickhoff szintén penetráns szemmel nézte a művészettörténet fordulatait és tájékozottsága kivételesen gazdag volt a kultúra fejlődéstörténetének csaknem minden elágazásában. Wickhoff megjegyzései között is van nem egy, amelyet mások nagy tanulmányokká szélesítettek volna, mint ahogy Wickhoff egyik-másik kis cikke a mondanivalók eredetiségével és súlyával anyagot adna egy nagy könyvhöz. Azonban Wickhoff nem tartozott a produktív írók közé és beírta a szempontok felvetésével anélkül, hogy alkalmazta volna ezeket a szempontokat alkalmazhatóságuknak egész területén. Az alkalmazásnak többé-kevésbé szubordinált munkáját másokra bízta és nem egyszer nagyon importáns új eredményeket mondott el, nagyon mellékesen, egy könyvkritikában. A szakembereken kívül kevesen vették észre Wickhoff kritikáit és kis cikkeit, amelyek nem jutottak el a közönséghez, de termékenyítően hatottak nem egy művészettörténeti kérdés pozitív megoldására. Legfontosabb műve Wickhoffnak a Riegllel közösen készült bevezetés a bécsi Genézisnek, egy illusztrált kódexnek kiadásához. Nem egy könyvtár őrzi a bécsi Genézist amatőr-kiadás gyanánt, de csak kevesen lapozták át *Wickhoff*-nak és *Riegl*-nek a reprodukciók elé írt bevezetését, pedig ez a bevezetés korszakos jelentőségű az antik művészet értékelésére nézve.

A kései antik szobrászatot rehabilitálja ez a bevezetés, főleg a császári diadalívek reliefjeit, amelyekben sokáig jobbára csak a szobrászat tiszta és nemes hagyományainak barbár elvadását látták. Pedig ezek a reliefek egyszerűen, ha nem is egész pontosan szólva, *az impresszionista irányt jelentették az antik szobrászatban*, a részletek erőteljes összefogásával, a mozgásnyomatékos hangsúlyozásával, a valóság-

ábrázolás módjánál fogva és technikájuk által is. Azonban a bécsi *Genезis* bevezetése nem éri be ennek a tételnek leszögezésével, hanem megkeresi az antik szobrászat impresszionista stílusának előzményeit, magyarázatát, a stílus célkitűzését és az eredmények korlátait. Mint a stíluselemzésnek és a történeti módszer alkalmazásának klasszikus példáját volna köteles teljes gonddal elolvasni minden művészettörténeti és művészeti történeti, az olyan is, aki nem érdeklődik a római császárszobrászatra iránt.

Dvořák, aki a Wickhoff halálával elárvult művészettörténeti tanszéket töltötte be a bécsi egyetemen, mestereinek nyomdokán haladt a külsőségekben is és szintén szándékosan, vagy szinte szándékosan rejtette el új eredményekben rendkívül gazdag tudományos munkásságát. Dvořák fő műve tizenhét évvel ezelőtt ott jelent meg, ahol Riegl előbb említett nagy tanulmánya a holland csoportkompozícióról, a bécsi művészettörténeti múzeum évkönyveiben: és szinte minden hangsúlyozás nélkül, néha csak megjegyzésekben mondja el az importáns új szempontoknak egész sorát. Az *Eyck-tesvérek rejtélye* a címe ennek a talán másfélszáz oldalas értekezésnek, amely a hirtelen egész kész és csodálatosan gazdag eredményekkel kisarjazott németalföldi *quattrocento*-festés gyökereit és előzményeit deríti fel. Forma szerint azt tűzte ki céljává Dvořák, hogy a genti oltárképen elválassa *Hubert* és *Jan van Eyck* keze művét, és a művészettörténetnek ezt a fogas kérdését közelebb hozza megoldásához, mint bárki előtte. Azonban az Eyck-tesvéreknek nem ez az igazi nagy rejtélyük és Dvořák megadta a magyarázatát a másik és mélyebb rejtélynek is.

1432-ben fejezte be Jan van Eyck ezt a monumentális oltárképet, amelyet hat esztendővel előbb elhunyt bátyja kezdett meg. Húsz táblából áll az oltárkép és tizenkét táblán dupla a festés, mert hétköznapiokon összecsuhták az oltár szárnyait és a nagy kép a közepén, a bárány imádása csak vasárnap tárta fel színes pompáját. Többfelé szóródtak el a szárnyasoltár táblái és csak a háború eredménye gyanánt tértek vissza hazájukba a berlini Kaiser-Friedrich-múzeumban őrzött részletek. Azonban minden egyes ilyen tábla a húsz közül hatalmas manifesztuma egy nagyszerűen gazdag művészetnek, az oltárkép egésze pedig sokoldalúságában talán példátlan alkotása a festésnek. Mellette szinte szegényesek Rafael stanzái, vagy Michelangelo mennyezetképe a Sixtus-kápolnában. Ami pedig még meglepőbb: a szárnyasoltárnak szinte minden része új eredményeit és célkitűzéseit tárja fel a festésnek.

A naturalizmusnak, a realista látásnak diadalmas térfoglalása a festésben a genti oltárkép, azonban a naturalista festés széles keret, és sok változatnak ad helyet. A táblák közül Szent Cecília és az angyalok kara a végsőkig fokozza az anyagéreztetést, a bársonyköpenyek és a hímzett szövetek megfestésénél, Ádám és Éva veti fel először a realista akt problémáját a németalföldi festésben, az *Angyali üdvözléssel* kezdődik az interieur festés Németalföldön és a *Bárány imádása* a naturalista kompozíciónak, a tájképnek és a zsánerfestésnek kezdete. A genti oltárkép foglalata és breviáriuma mindannak, amit a XV. század hozott a németalföldi festésben: és minden kezdeményezés egyszersmind érett, gazdag, kész eredmény, olyan, amelyben vannak még fejlődési lehetőségek, de azért egyben már egy hosszú és tartalmas fejlődés leszűrődésének látszik. Egyik vagy másik irányban megtehettek volna ilyen hatalmas lépést

magukban is az Eyck-testvérek, azonban ilyen úttörések és ilyen eredmények minden irányban egyszerre meghaladják a kiváltságos művészek erejét is.

Dvořák megtalálta ezeket a szükségszerű előzményeket, nem csupán a *Livre d'heures*-ökben, a miniatűrös imádságoskönyvekben, hanem a németalföldi és az észak-német plasztikában is és nem egy más nyomon, amelyet odáig nem vettek észre. Az Eyck-testvérek nem váratlan csoda gyanánt lépnek fel Dvořák fejtegetései és eredményei szerint, hanem, mint a történeti fejlődés produktumai bontakoznak ki szükségszerűen a maguk idejében: de nemcsak úttörők, hanem örökösök is.

Más nagyobb munkája nincs is Dvořáknak, azonban a repertóriumban elszórt könyvkritikáit és egyéb kis írásait ugyanolyan gonddal kellene összegyűjteni és kiadni, mint ahogy Dvořák adta ki *Wickhoff* könyvismertetéseit és kis cikkeit. Hiszen Dvořák nem írt le egy harminc-negyvensoros referátumot sem úgy, hogy abban a harminc-negyven sorban ne volna legalább egy olyan szempont, amelyet érdemes továbbfűzni. Különös ez az askétikus elzárkózás a nyilvánosság elől Wickhoffnál, Rieglnél, Dvořáknál: és ez az idegenkedés szempontjaiknak szélesebb kifejtésével szemben. Azonban mindhármójuknak irodalmi hagyatéka olyan kincsesháza az új eredményeknek és olyan gazdag forrása az új szempontoknak, hogy a művészet-histórikusok még soká lesznek kénytelenek visszatérni a három bécsi professzor elrejtett és majd mindig kurtára fogott írásaihoz.

1921

FELEKY GÉZA: EGY POSZTHUMUS KÖNYV³

Egy poszthumus könyv jelent meg Németországban, és ez a poszthumus könyv olyan értéke a német tudománynak, mint az a másik, amely Max Weber gazdaságtörténeti előadásait tette hozzáférhetővé néhány hónap előtt az olvasóközönségnek. Ezúttal a bécsi egyetem két év előtt fiatalon elhunyt művészet-histórikusának, Max Dvořáknak egy szerves összefüggésű tanulmányosorozata szólaltat meg egy olyan halottat, akinek minden szava súly, és érték. Dvořák tanulmányainak két kiadója közül is magyar az egyik, úgy, amint magyar volt Max Weber két kiadójának egyike is. Weber könyvének bevezetése alatt ott szerepel Pályi Menyhért neve,⁴ míg Dvořák hagyatékának egyik kiadója Wilde János.

„Művészettörténet, mint szellem-történet”: ezt a címet viseli a tanulmányosorozat, amely – sajnos – csak félig vagy félig sem rögzíti le Dvořák mondanivalóit a nagy

³ A cikk névalírás és monogram nélkül jelent meg, de nagy valószínűséggel a Dvořák haláláról is megemlékező Feleky Géza írta. *Világ*, 1923. december 25. 53.

⁴ Max Weber: *Wirtschaftsgeschichte. Abriss der universalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*. Hrsg. Siegmund Hellmann, Melchior Pályi. München, 1923. – Pályi Menyhért (1892-1970) szociológus, közgazdász, Max Weber tanítványa. A Deutsche Bank és a Reichsbank vezető tanácsadója, a berlini Händelhochschule pénzügyi tanszékének professzora. 1933-ban Chicagóban telepedett le, ahol az egyetem professzora lett.

kérdésről. Dvořák a forma-elemzés és a stílus-történet mesterei közé emelkedett, azzal a kevéssé ismert, de annál nagyobb jelentőségű tanulmányával, amelyet pályájának kezdetén, 1904-ben adott ki a bécsi múzeum évkönyveiben. Az Eyck-testvérek művészetének rejtélye: ez volt Dvořák tanulmányának problémája, és a tanulmány megfejtette a problémát. A konvencionális iskolai beállítás az olajfestés felfedezői gyanánt beszélt az Eyck-testvérekről, pedig az Eyck-testvérek, Hubert van Eyck és Jan van Eyck mást és többet fedeztek fel. Felfedezték a természetet és a naturalizmust, az éles valóság-megfigyelést, és a pontos valóság-analízist, felfedezték a figurális kompozíciók térbe állítását, és a fény-árnyék gazdag játékát, de felfedeztek még sok minden mást is, amit – nem fedezhettek fel. Mert egy vagy két művész nem viheti a művészetet minden irányban új ösvényekre... Dvořák választotta el a két Eyck-fivér művészetét, Dvořák állapította meg a fejlődés vonalát Jan van Eycknél, és Dvořák találta meg az Eyck-testvérek művészetének előzményeit. Ami különös és megmagyarázhatatlan újításnak látszott sokáig, arról megállapította Dvořák, hogy egy szerves fejlődés lezárása és betetőzése.

Művészettörténet, mint szellem-történet: ez a kérdés már Dvořák sok elődjét foglalkoztatta, de akik ilyen kérdésekkel foglalkoztak, azok többnyire nem tudtak – képeket látni, és egész önkényesen hozták kapcsolatba a művészet egyes külsőségeit az általános kultúrtörténet nagy fordulataival. Dvořák azonban olyan iskolázott, fogékony és kritikai szemmel látott képeket és szobrokat, mint rajta kívül alig néhányan mások, tehát Dvořáknál egészen más eredményekre vezet a művészet-történet és az általános szellem-történet összekapcsolása, mint többé-kevésbé önkényes és majd mindig felületes elődeinél. Ezek közül több is akad, aki nagyon szellemes volt, Dvořák nem szellemes, de – igazat mond, és egész mélyre világít le.

Frappánsabb és mélyebb szántású analízist alig találni, mint amilyen Dvořák analógiája Greco és Cervantes közt. Akik Don Quijotében komikus alakot látnak, azok aligha fogják méltányolni Dvořák analízisét. Dosztojevszkij azonban egyszer azt mondta, hogy Jézus Krisztus mellett Don Quijote a világtörténet legszebb alakja. Don Quijote a tiszta idealizmus, amely összetörik és elvérzik a földi realitásokon. Greco híres portréi, és a késői Greco természetellenesen karcsú, izzóan átszellemült alakjai testvérei a nemes manchai lovagnak. Az irodalomban Cervantes, a festésben Greco a legvégsőbb kirezgése egy nagy idealista iránynak. Az ilyen utójátékok gyakran járnak a groteszkség határán, és néha felszárnyalnak az „idea” egy olyan csodálatos tisztaságú megszemélyesítéséig, amilyen Don Quijote, és amilyenek Greco késői fázisának felejthetetlenül szuggesztív apostolai, lovagjai, inkvizítorai. „Greco gyakran festett arcképeket, és ezeken az arcképeken néha úgy hasonlítanak az emberek, mintha testvérei volnának, hiszen egy magas kilátópontról nézve többé-kevésbé hasonlít egymásra minden ember, mert mind csak maszk és árnyék. Guevara nagy-inkvizítor arcképe előtt a másik nagy inkvizítorra kell gondolni, a Karamazov testvérek álomlátására. Ez a görnyedt alak, a hideg éles pillantásával nem az egyik, vagy a másik ember, hanem maga a végzet.”

Termékeny, mély barázdát hasít a művészet-történet birodalmában Dvořák két tanulmánya, de minden tanulmányában van néhány olyan elszórt mondat, és mel-

lékesen odavetett megjegyzés, amely élesen, tisztán világít meg lényeges összefüggéseket és fontos momentumokat. Így például az a tanulmány, amely Martin Schongauer összefüggéseit vizsgálja, a németalföldi festészet, így kezdődik: „Mintha valaki megírná a görög szellem történetét, és itt nem venné számba a görög tragédiát, – ilyen volna a német művészetnek az a története, ahol nem a német grafika volna a legfontosabb fejezetek egyike. Minden kézikönyvben megtalálni azt a mondatot, hogy a fametszet és a rézkarc iránt érzett előszeretet volt a német művészet egyik karakterisztikus vonása a XV. században; de hogy a reformáció előtt lepergett évszázadon át a német nép egész művészi keresése, minden művészi vágyódása a grafikában nyert kifejezést, és a grafikában realizálódott olyan művészeti cselekedetekké, amelyek Európa egész művészi fejlődésére nézve döntően nagy jelentőségűek voltak, ezt többnyire nem veszik észre...” A mondatok kissé nehézkesek, de aki végigolvassa ezeket a mondatokat, az más szemmel fogja nézni ezentúl a német grafika emlékeit. És a grafikának valóban ugyanolyan jelentősége van a német művészetre nézve, mint a tragédiának a görög kultúra emlékei között.

1923

ZOLNAI BÉLA: MŰVÉSZET ÉS SZELLEMTÖRTÉNET⁵

Az a nagy világnézeti átalakulás, ami a huszadik század elején a filozófiában végbement, az egyes tudományok területén már erősen érezteti hatását. Szinte leomlanak a válaszfalak: az irodalomtörténet a képzőművészet és vallástörténet terminusaival operál, a nyelvtudomány a lelkiség imponderabilitáit mérlegeli, a művészettörténet világnézeti kutat a vonalak, színek és kompozíciók mögött és valamennyien a szellemtörténet vezércsillaga után indulnak.

Dilthey szellemtörténeti iskolája nagy forrongást idézett elő a művészettörténet terén is. A szellemi élet egysége, amit ez az új szintetikus kutatóirány mindig szem előtt tart, a műtörténetet is az egységes szellemtörténet provinciájává kebelezte be. Öncélú (sokszor céltalan) és formalisztikus kutatások helyett a műtörténet ma már karöltve halad az irodalom, a kultúra, a filozófia történetével és a korszakok lényegéből igyekszik levezetni és megérteni a testvértörténelmekkel párhuzamos jelenségeket. Irodalomnak és művészeteknek ez a kölcsönös, egymásra világító párhuzamossága – ezt a szempontot már Walzel drezdai professzor fölvetette a háború elején – igen termékeny szempont a kutatásban. A képzőművészeti barokk-stílus például rávilágít a „barokk-kor” analóg irodalmi jelenségeire is. Max Dvořák bécsi műtörténész poszthumusz munkája, amely nemrég jelent meg *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* címmel, szintén ebbe a Dilthey-iskolába tartozik és tanulságosan világít rá arra, hogy a képzőművészet megértéséhez a legbiztosabb alapot a szellemi élet történetének megismerése adja.

Két témakört szeretnék kikapni Dvořák tanulságos és gazdag anyagából: a gótika és Greco problémáját. Mind a két probléma egészen új megvilágításba került a

⁵ Zb. névaláírással: *Minerva*, 4, 1925, 1/5. 83–85.

legújabb iskola reflektora által és a mind a két probléma szervesen összefügg a műtörténettel párhuzamos irodalmi kérdésekkel.

A mai új idealizmus szemüvegén át a középkori jelenségek nagy értéknövekedést nyertek. A gótika a tudományos és művészi érdeklődés és értékelés középpontjába került (Worringer), mint a Sturm und Drang idején (a fiatal Goethe) és a romantikában. Dvořák a gótikus művészetnek szellemtörténetét írja meg. Szélesen megalapozott tanulmányának lényege az, hogy a középkori művészi világnézetet el kell választanunk az antik világfölfogástól, amely megelőzi és a reneszánsz szemléleteitől, amely követi a gótikát. Az eddigi fölfogás hajlandó volt a középkori művészetet primitívnek bélyegezni, mert az antik világ vagy a reneszánsz szemszögéből és fogalmaival ítélkezett fölötte. De a középkor külön, önmagába zárt világnézeti egységet alkot; nem tekinthető a művészet dekadenciájának, elsatnyulásának és nem lehet csupán annyi látni a középkori művészetben, hogy dadogó, primitív kezdete egy későbbi megújulásnak. Antik és reneszánsz művészet a természetűség jegyében állanak, ha szembeállítjuk őket a középkorral, amely elvonatkozás a természettől. A gótika természetnélkülisége, anaturalizmusa a keresztény világ spiritualizmusából fakad. Ez a világnézet nem a tökéletes emberi szépségekben gyönyörködik, hanem imára nevelő művészetet óhajt. A szellem győz az anyag fölött, az ideális, absztrakt formák kifejtőznek a természetábrázolás megkötöttségéből. A görög művészet antropocentrikus látását az illúziók művészete váltja föl, ahol az alakok nem a reális létezés mutatják, hanem az eszmét szimbolizálják. Nem felejtés ez, hanem a világunk új fölfedezése, az új világ kibontakozása; az égiekkel állandó konfliktusban levő földi tünemények világa. Nem ügyetlen kéz, hanem a belső látás vezeti a művész ecsetjét; nem anyagi objektivitás, hanem szellemi, szubjektív igazságok kifejtésére. Az alakok ideális, érteken túli szépséget kaptak és a földi súlyokból kifejtözve, átlelkedésű könnyedséggel emelkednek az örök lényegiség szféráiba.

A Dilthey-iskola és Dvořák módszere bizonyára visszhangra fog találni a magyar középkor új értékelésében is. Az a szellemtörténeti irány, amely folyóiratunkban középkori nyelvünket, irodalmunkat és művészetünket belülről vett világnézeti és eszmetörténeti szempontokból vizsgálta, már eddig is megnövelte középkori irodalmunknak lenézett esztétikai értékeit, amik az új megvilágításban egy filozófiai és esztétikai világkép nagyszerű vonalait bontják ki előttünk.

Dvořák Greco-tanulmánya a magyar barokk kor analóg jelenségeire hívhatja föl a figyelmet. Itt az ellenreformáció világnézete az, amelynek sugárkévéje megvilágítja majd a XVII. századi és XVIII. század eleji magyar hősokeket, Pázmányt, Zrínyit, Rákóczi Ferencet, Mikest. A spanyol világosság egész Európára szétterjeszti szellemi hatását és Dvořák éppen azt mutatja ki, hogy Greco művészetét csak ebből a világnézetből kiindulva lehet megérteni.

Nem hibás szem-alkat, rajzoló-ügyetlenség vezette Greco ecsetjét, mint azt a materialista oknyomozók gondolták, Grecóban a rossz természetábrázolót bélyegezve meg. A Greco vonalai és színei, természetietlen kompozíciója nem defektusból, negatívumokból származnak, hanem egy mélyebb lelkiség expressziói. Volt Grecónak is egy reneszánsz-naturalista korszaka. De 1570 körül nagy lelki konverzió

megy át, mint mestere, Michelangelo, aki életének utolsó periódusában belső élményeit vetíti ki és szakít a természethűséggel. Tintoretto lelkében is ugyanezt az újjászületést mutatja meg Dvořák. A színek szenzualizmusából a szubjektív fantázia-képek és látomásos kompozíciók felé fejlődött a velencei mester.

Ez a művészi eksztázis ragadja magával Grecót is, aki Itáliából hazatérve, az intuíció szemével látja a világot. Áhítat, meditáció és érzelmi emelkedettség vezeti az ecsetjét. Az az elmélyülés, új spiritualizmus hatja át, amelyre az irodalomban Szalézi Szent Ferenc adott kalauzt. A fizikai tünemény, a klasszikus „szép ember” csupán mint a belső lelkesültség, a „szép lélek” kifejezője bír értékkel és Loyolai Szent Ignác, Szent Teréz lelki társa lesz a természet legyőzésében. Képei víziók, alakjai a fátum tragikus bizonytalanságain imbolyognak. Innen az a titokzatos dinamika, amely kompozícióiba kísérteties mozgást visz, az a heroikus átszellemültség, amely a valóság körvonalait a csodák színváltozásaivá lelkesíti és transzformálja. A reneszánsz szabályos kompozícióit, merev artisztikumát, zárt kép-tereit a korlátlan romantika váltja föl, megnyílik előtte a tér végtelensége és az alakok triumfáló apoteózisban az égbe látszanak emelkedni.

Dvořák könyve egyik jelzőköve annak a nagy átalakulásnak, amely a történeti tudományokban az utóbbi évek folyamán végbement.

1925

YBL ERVIN: MAX DVORÁK: KUNSTGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHTE. MÜNCHEN, 1924.⁶

Dvořáknak, a bécsi egyetem korán elhunyt, mély tudományosságú tanárának értékes szellemi hagyatékát hű tanítványai, Karl Swoboda és Wilde János vették gondozásukba. Ők dolgozzák fel fokozatosan az értékes anyagot, melyet egymásután megjelenő kötetekben szándékoznak a nyilvánosság elé bocsátani. 1924-ben látott napvilágot az első kötet a híres professzor hét jelentékeny értekezésével. Bár a tanulmányok közül néhány különböző helyen már eddig is megjelent, újabb együttes közreadásuk a többivel kiegészítve mégis föltétlenül megokolt volt. Csak így egymáshoz fűzve nyílik meg az értekezések tudományos távlatának teljes mélysége, csak így nyújtanak megfelelő képet szerzőjük koncepciójáról.

A hét tanulmány a művészettörténelem legnevezetesebb átalakulási, erjedési korszakaival foglalkozik. Négy értekezés gyűjtőpontjában ugyan Schongauer, Dürer, az idősb Bruegel Péter és Greco művészetének jellemzése áll, de ezek a fejezetek is lényegesen többet adnak az említett mesterek méltatásánál. E mesterek művészetén keresztül Dvořák egész korok és irányok művészeti vezérelveit láttatja meg. Az egyes tanulmányok eszméi egymásból fakadnak, a gondolatok egymást fűzik tovább. Együttesükben az értekezések a Krisztus utáni művészet alakulásának fő mozgató motívumait akarják felfejteni. E motívumok kidolgozásában Dvořák bámulatos iro-

⁶ *Magyar Művészet*, 2, 1926, 1. 51-57.

dalmi készültséget árul el. Az egykori egyházi és világi tudományos munkákból kihámozza mindazokat az adatokat, melyek a régi stílusok bensőbb megértésére alkalmasak.

E könyv ezen részleteinek méltatásánál azonban mégis fontosabb az egész művet uraló koncepciónak megvilágítása. Már a könyvnek címe is, melyet Swoboda és Wilde igen találóan és Dvořák felfogásának megfelelően választottak meg, arra utal, hogy itt a munka fő jelentősége nem a részleteredményekben, hanem a stílusértelmezések új módszerében, pontosabban kifejezve az eddigi módszerek elmélyítésében, szélesebb alátámasztásában rejlik. Dvořák szerint, ha a művészet átalakulásait, jelenségeit gyökerükben megérteni akarjuk, nem szabad kizárólag a formális problémák megoldásánál megállapodnunk, mint azt nemrégén tették, hanem az emberiség vezéreszméinek, szellemi életének változásaiból kell a stílusátalakulásokat megmagyaráznunk. Dvořák szerint „a művészet mindig és elsősorban az emberiséget uraló eszmék kifejezője, története pedig, akárcsak a vallás, a bölcelet, vagy az irodalom története, része a szellemiség általános történetének.” Dvořák célja nemcsak az, hogy az elmúlt idők művészi átalakulásait az emberiség szellemi életének egységes történetébe bekapcsolja, hanem hogy az egyes korok stílusát is így jobban megértesse. Különösen az olyan korszakok művészetére nézve fontos ez, amelyeknek lelki felépítése teljesen különbözik a miénktől és amelyeknek művészete ennél fogva a miénktől eltérő feltételeket elégít ki. Az ilyen stílusok, illetőleg az ilyen stílusú alkotások idegenek maradnak előttünk, ha nem ismerjük lelki forrásait. A gótikát például csak akkor érthetjük meg igazában, ha a középkor eszmekörét felszívjuk magunkba. Minél jobban ismerjük a középkori ember szellemi világát, érzéseit, vágyait, annál mélyebben hatolhatunk művészetébe. Kérdés azonban, hogy ez a törekvés, mely a műalkotások és stílusok genetikai megértését célozza, lehet-e kizárólagos alapja a műalkotások és stílusok értékelésének?

A mi korunknál kisebb történeti készültségű, de ösztönösen stílust teremtő korszakokban bátran ítékeztek elmúlt idők alkotásai fölött. Azok a művek, melyek ízlésüknek megfelelték, vagyis amelyek tetszettek nekik, azokat értékelték, a többit elvetették. Nem törekedtek arra, hogy minden egyes kor és irány művészi alkotásait saját korának eszméiből, érzéseiből értsék meg. Ez naiv, mondhatni tudománytalan álláspont volt, de tiszta értékelést rejtett magában. A műalkotást, mint kész adottságot tekintették és így ítékeztek fölötté. Ennek a felfogásnak háttere az a nézetük volt, hogy azoknak a koroknak alkotásai, amelyek nem feleltek meg ízlésüknek, kisebb tudással készültek, mint az ő művészi ideáljaik. Vagyis szerintük vagy primitív, vagy hanyatló irányú művek voltak. Ebbe a felfogásba, mely kétségtelenül mostohán bánt nem egy elmúlt korszak művészetével, néhai Riegl Alajos nagyhírű bécsi professzor vágta a legmélyebb fejszezsapást a *Kunstwollen* teóriájával. Szerinte a primitív, így elsősorban a hanyatlónak mondott kései római, vagy a középkori művészet emlékeinek esetlensége, kezdetlegessége nem az akkori művészek kisebb tudásában leli magyarázatát, hanem ezeknek a korszakoknak tőlünk eltérő művészi vágyaiban. E századokban más szempontok vezérelték a művészeket, más feltételeket kellett kielégítenie az alkotásoknak. Nem a természet szemlélete alapján állottak, mint az

újkor századaiban, hanem a természettől való elvonatkoztatásban látták művészi ideáljukat. Ezzel természetesen együtt járt a régebbi, szükségtelenné és időszerütlenné vált művészi képességek visszafejlődése, elcsökevényesedése. Szóval nem a tudásban való visszafejlődés okozta a művészet ekkori úgynevezett elbarbárosodását, hanem – fordítva – a megváltozott eszmény, az új *Kunstwollen* volt oka az új, barbárabb stílusnak és az illúzióra törekvő ábrázolókézség megfogatkozásának.

Rieglnek a *Kunstwollen* teóriája teljesen meghódította az egész művészettörténeti és művészettudományi irodalmat, sőt a modern művészek műtermébe is beszívargott. E felfogás elfogadásával egyszerre megszűnt a kései római és a primitív középkori művészet hamupipőke-szerepe. Riegl tulajdonképpen csak az akkori idők sajátos művészi törekvéseiből akarta megérteni e kor művészetét, szóval csak ténymagyarázatot adott, de felfogása a művészettörténeti szempontok tisztázatlansága folytán normatív természetűvé, vagyis értékeléssé vált. Míhelyt ugyanis a késő római stílus primitívségét nem a tudásban való visszafejlődéssel, hanem új, pozitív stílusakarással magyarázták, egyszerre értékesebbé lettek e kor művészi alkotásai, egyszerre elvesztették ezek primitív jellegüket.

Dvořák művészettörténeti koncepciója – *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – ehhez a Riegl-féle teóriához kapcsolódik, ennek elmélyítése, szélesebb alapokra való fektetése. Dvořák nem áll meg a *Kunstwollen* formális magyarázatainál, hanem a *Kunstwollen* változásait, az egyes korok eltérő művészetét az akkori időket uraló szellemi áramlatokból magyarázza. Azonban ő sem gondol arra, hogy a módszernek következményeit normatív szempontból tisztázza. Azzal, hogy a régi, tőlünk eltérő szellemi világban, érzésekben élő korok, irányok művészetébe mélyebben behatol, és hogy azt a saját lelki feltételeiből akarja megértetni, az egyes korszakok összehasonlításán alapuló értékelés kérdése még jobban háttérbe szorul. Igaz, hogy – mint a könyv címe is jelzi – tulajdonképpen csak szellemi oknyomozó történetet akar adni, mégis nélkülözzük az egyes korszakoknak a mai esztétikai látószögünkből való értékelését. Nemcsak az fontos, hogy a műalkotásoknak, művészi etapoknak saját korukban való jelentőségét tudjuk, hanem azt is ismernünk kell, hogy ezek a műalkotások létező valóságok, melyeknek velünk szemben esztétikai hatóerejük van, és amelyeket éppen ebből a szempontból értékelünk elsősorban. A tudományos kutatásoknak, midőn az alkotásokat saját koruk szelleméből akarják megmagyarázni, csak az lehet céljuk, hogy ezt az értékelést helyesbítsék. Semmiképpen sem szabad a tudományos történelmi szempontoknak olyan nagy befolyást engedni, hogy az egyes korszakok összehasonlításán alapuló értékelést elhomályosítsa és a fejlődés, illetőleg visszafejlődés kérdését a művészettörténelemben eltüntesse. Pedig erre a felfogásra Riegl és Dvořák szempontjai miatt nagy a hajlandóság. Mindenütt tapasztalhatjuk, hogy ezen felfogás elterjedése folytán – különösen a művészettörténeti írók berkeiben – az a nézet kezdett lábra kapni, hogy az eddig primitívnek, vagy hanyatlónak mondott korok művésze csak a mi időhöz kötött esztétikai látószögünkből tekintve értéktelenebb a többi korok művészeténél. Abban ugyan igazuk van, hogy minden korszak különbözően ítélkezik az elmúlt idők művésze fölétt, másfelől az is igaz, hogy minden korszak, vagy nép művészetének azért van sajátos

stílusa, mert az illető kor, vagy nép ilyet kívánt és hogy így minden kor művészetét saját magából kell megértenünk, de ez még nem jelentheti azt, hogy ennek a művészetnek egyenrangúnak kell lenni más korok vagy népek művészetével. Hiszen ekkor a barbár népek vad bálványfaragványait is a Sixtus-Madonna mellé kellene állítani, mert ezek épp oly tökéletesen elégítik ki a barbárok esztétikai szükségleteit, mint a renaissance embert Ráffael remeke. És, hogy ez a példánk nem egy lehetlenségig vitt következtetés, azt jól bizonyítja a barbár népek művészetének mostani divatja. Nemcsak a modern neoprimitív vágyaknak tudhatjuk be ezt, hanem részben a megértésre törekvő, de a korok értékkülönbségeit elmosó művészettörténeti fel fogás uralmának.

Tény az, hogy nem egyenlő, hanem eltérő, sokszor ellentétes tulajdonságok állanak szemben egymással a korszakok, népek művészetének értékbeli összehasonlításánál, azonban mindegyiket közös nevezőre hozhatjuk, ha azt nézzük, hogy az egyes stílusok minő sajátos értékekben nyilvánulnak. Először is azt kell néznünk, hogy a korszellem az illető korszakban mennyire kedvező a művészetre nézve. Nem minden kor szellemisége ítéli meg egyformán a művészetet. Nem is említve azt, hogy egyes korok, különösen vallások tiltják, vagy időlegesen tiltották a képzőművészeti ábrázolást, maga az uralkodó világnézet egyes korszakokban, népeknél előnytelen lehet a művészetre nézve. Bár Dvořák is állandóan hangsúlyozza azt, hogy az egyes korszakok különbözőképpen állottak a művészettel szemben, mégsem vonja le ebből a művészetre vonatkozó értékbeli következményeket. Egyfelől gyönyörűen jellemzi könyvének az ókeresztény és a középkori művészetről írott tanulmányaiban, hogy a Krisztus születése után való századokban a teljes lelki elmélyülés, a túlvilági vonatkozások kizárólagos kiemelése mennyire átalakította, természetből elvonatkozott, jelképszerűvé tette az ábrázolást, másfelől azonban nem állapítja meg, hogy ez a korszellem a művészet formális elemeinek lebecsülésével mennyire visszafejlesztette a művészet sajátos értékeit. A korszellem miatt nemcsak az illuzionista ábrázolás értékei mentek ekkor fokozatosan veszendőbe anélkül, hogy helyükbe azonnal más értékek léptek volna, hanem a kép és a szobor, mint ábrázolás is elvesztette önmagában való értékeit és csak mint a túlvilágra való utalásnak volt jelentősége. Igaz, hogy az ábrázolások mögött most mélyebb szellemiség lakozott, mint az antik művészet remekei mögött, ezzel szemben azonban az ábrázolás formális értékei elsatnyultak. Ezek a szellemi értékek befolyásolják Dvořákot, midőn az ókeresztény és a korai középkor művészetét magyarázza, és ezért nem állapítja meg ennek a kornak művészeti alsóbbrendűségét, kisebb értékét. A gondolatot némileg összetéveszti a gondolatot jelző kifejezéssel. Természetesen az ókeresztény kor szobrászatának, még inkább festészetének is vannak különös értékei, sőt ezek szükségszerűen váltották fel az előbbi korok értékeit, azonban ezek nagy fejlődéstörténeti jelentőségük dacára sem versenyezhetnek az antik aranykor művészi értékeivel. A régi eredmények felbomlása az ábrázoló művészetek terén nem is járhatott azonnal új, az előbbiektől eltérő értékek termelésével. Ezek is fokozatosan fejlődhetek ki azzal kapcsolatban, hogy a nagy világerjedésből, problémakeveredésből fokozatosan kikristályosodott a keresztény szellem, mely utóbb ismét elismerte a kép és szobor

önmagában rejlő értékét. Nem az illuzionista természetábrázolásra célunk itten, mely ugyan a középkorban is itt-ott többé-kevésbé már felütötte fejét, hanem az érett román és gót képzőművészeti alkotásoknak az antik szépségeszménytől annyira távol eső, mégis felséges és velük egyenértékű stílusára. Ez a korszak épp úgy művészeti beteljesedés volt, mint az antik művészet legnevezetesebb századai, melyekhez hosszú fejlődés után érkeztek. De a korszak ekkor már a maga egészében pozitív befolyást gyakorolt a művészetre és a stílusalakulásra.

Hogy mennyire ettől függ a művészet értéke, azt az építészetnek a festészettel és szobrászattal szemben való szerepe bizonyítja legjobban. Az építészet ugyanis nem kapcsolatos természetábrázolással, így nem szenvedhet olyan nagyon a természet-utánzást megvető, csak a jelképes ábrázolást kívánó korszaklemtől, mint a szobrászat és a festészet. Az ókeresztény és a kora középkori építészetben a formák és a térgondolat átalakulásával kapcsolatban a régiek helyébe rögtön új értékek léptek, melyek az előbbieket sokkal jobban pótolták, mint a festészetben vagy szobrászatban. A korszak az építészetben nem találta magát szemben az ábrázolás szükségével, azért az úgynevezett elbarbárosodás is sokkal kisebb értéksüllyedéssel járt együtt itt, mint a festészetben és a szobrászatban. A Krisztus utáni korai keresztény századokban az építészet terén tényleg olyan alkotások is létrejöttek, melyek az antik művészet emlékeivel kiállják a versenyt, azonban nem keletkezett egy olyan festmény vagy szobor sem, melyről – gondolati belemagyarázás nélkül – ugyanezt mondhatnók. Már az a körülmény is az akkori építészet felsőbbbbségét bizonyítja, hogy a festészet és a szobrászat sokkal inkább kapcsolatban volt akkor az építészettel, sokkal kevésbé volt önálló az életük, mint az antik századokban.

Tehát bármennyire is mély értelműek is az ókeresztény és a kora középkori ábrázolások, ezeknek formális és kifejező értékeit nem szabad túlbecsülni. Az esztétikai ítéletet nem hangolhatja kedvezőbbre az a megállapítás, hogy ez a művészet is tökéletesen kielégítette saját korát, és hogy mi a korszaklemben merülve, ezeket az ősi műalkotásokat is igyekszünk megérteni. Igenis, nagy az értékkülönbség az egyes korszakok és művészetek között és ez az értékkülönbség a korszaklemben függ össze. Ha tehát a korszaklembet elemezzük a művészet szempontjából, azt is hangsúlyoznunk kell, hogy ez mennyire kedvező a művészetre nézve. Szóval a ténymagyarázat értékeléssel kell kiegészítenünk. Azzal, hogy valamilyen korstílusnak lelki gyökereit kibogozzuk, még nem állapítottuk meg a szóban forgó művészetnek azon értékét, melyet ez az egyetemes művészettörténelemben elfoglal.

Ez az észrevételünk Dvořák koncepciójával szemben természetesen nemcsak az ókeresztény, hanem mindegyik korra érvényes. Dvořák például a német művészetnek a XV. század elején tapasztalható visszamaradását a mélyebb vallásossággal okolja meg, de ez a magyarázat, vagy ténybeli megértetés sem változtathatja meg az akkori német művészet értékbeli hátrányát az olasz vagy flandriai alkotásokkal szemben. Ismételjük, az alkotások mögött rejlő, őket determináló gondolatok értékét nem szabad összetéveszteni az alkotások saját értékével. Igaz ugyan, hogy egyes elmúlt korok a műalkotásokat nem tekintették önmagukban, hanem a mögöttük rejlő gondolat függvénye, jelképe gyanánt, szóval nem ismerték a művészet önállóságát,

mégis nekünk, utódoknak, akiket a műalkotások elsősorban mint tárgyiasult esztétikai értékek érdekelnek és akik az egész művészettörténelem számbavételével ítélkeznek, csak magát a műalkotást kell tekintenünk. Igenis, van értékbeli változás, fejlődés és visszafejlődés a művészettörténelemben, akár csak egy művész oeuvrejében. A Riegl-féle *Kunstwollen*, vagy a Dvořák-féle korszellem különbsége, változása elhatározó változást gyakorol a tőlük determinált művészet értékére is. Mindenestre feltétlenül fontos azt tudni, hogy az egyes művészettörténeti etapoknak mi volt saját korukban a jelentősége és hogy általában az elmúlt korokban hogyan fogták fel a műalkotásokat és a művészetet, mégis a műalkotások, stílusok értékelésénél nekünk a különböző korok összehasonlításán alapuló ítéletre kell törekedni. Dvořák módszere avval a veszéllyel jár, hogy az értékelésnél elveszítjük azt a távlatot, melyben éppen mi érdektelen utódok a régi korok műalkotásait, stílusait szemlélhetjük, és amelynek segítségével a műalkotások és korszakok fölött ítélkezni tudnánk. Lehetséges, hogy ez az ítélkezés egyoldalú, hogy túlságosan korunk befolyása alatt áll, de éppen azért kell az elmúlt stílusokba belemélyednünk, hogy a különböző korszakok művészetét átérvezve és egymással összehasonlítva értékelhessünk.

Vannak a művészettörténelemnek ragyogóan fényes és bátortalanul szürke korszakai. Az előbbieken hemzsegnek a zseniális mesterek, az utóbbiakban nem találkozzunk korszakalkotó egyéniségekkel. Az előbbieken a művészet a kedvező korszellem folytán olyan szabad magaslatra érkezett, mely nem köti meg a zseninek szárnyalását, míg a bátortalanul szürke korszakokban a világnézet megbilincseli, lehetlenné teszi a teremtő génusz kifejlődését. Michelangelo, ha a krisztusutáni III. vagy IV. században született volna, bizonyára nem emelkedett volna ki a mozaikrakók vagy katakombafestők vagy a durva szoborfaragók seregéből.

Dvořák könyve az egyes korszakok stílusát meghatározó világnézete kiemelése szempontjából viszont nagyszerű értékeket tartalmaz. Senki sem hagyhatja ezentúl figyelmen kívül ezeket az eredményeket, ha az ókeresztény vagy a középkori művészetéről ítélkezni szándékozik. Szintúgy gyönyörűen, mélyenszántóan fejtegeti az egyes mesterek stílusát. Itt is csak ott fedezhetünk fel gyengéket, ahol az alkotásokat meghatározó szellem nagyszerűségét – akár csak a primitív művészetek esetében – összetéveszti magával a megvalósult alkotás értékével. Elfogulatlan szemmel nézve például nem lehetséges Michelangelo Pietà Rondaniniját, bármily tragikum és lelki magabaszállás rejlik e csoport mögött, művészi szempontból a nagy mester korábbi formailag megoldott alkotásai fölé emelni, vagy akár mellé állítani. Műalkotások értékét mindig az határozza meg, hogy a művész mit fejezett ki tényleg a formával és nem pedig az, hogy minő gondolatok és érzések hevítették a művészt. Ennek hangsúlyozása, különösen ma fontos, mert egyes túlzó modern irányoknál ugyanezzel a jelenséggel találkozunk. Itt is összetévesztik a belemagyarázókat és a művészek az eszme, az érzés értékét azzal a furcsa ákombákkal, melyről azt hiszik, hogy eszméjüket, érzésüket kifejezi. Pedig ezek nem egyebek, mint csak emlékeztető jelei, szimbólumai az őket hevítő eszmének, érzésnek. Viszont a Dvořáktól megfigyelt szellemi hatóerők hangsúlyozása azért fontos számunkra, mert ezzel ismét kapcsolattá vált egyes művészek oeuvrejében a szellemi momentumok értékelése. Nem

régen ugyanis csak formális szempontokból méltatták az alkotásokat. Kizárólag azt nézték, hogy milyen plasztikai vagy festői problémákat valósítanak meg, ezzel szemben a kifejezett érzés vagy a témából eredő lelki beállítottság értékelés teljesen háttérbe szorult. Munkácsy Siralomházában például csak azt látták, hogy minő festői eszközökkel fejezte ki a mester ezt a tárgyát, de a téma pszichológiai interpretálását figyelmen kívül hagyták. Pedig Munkácsy egyéniségéhez, nagyságához ez éppúgy hozzátartozik, mint kiváló festői kvalitásai, sőt éppen ezen a ponton múlja felül mélyebb géniuszával Courbet-t és Leiblt is.

Dvořák könyvének eszmei gazdagsága, finom megfigyelései rendkívül gondolatébresztő hatást gyakorolnak az olvasóra. Meglátszik a munkán, hogy olyan tudós írta, aki komoly megilletődéssel merült el témáiba, melyeknek tudományos beállítottsát évek hosszú során érlelte ki. Sőt Dvořák rendkívüli tudása folytán, mely a legkülönbözőbb tényezőkkel számol, néhol túl bonyolulttá is lesz a könyv gondolatlathálózata. Ezt különösen a gótikáról írott nagy tanulmányára értjük, melyben a mellékes szempontok nem hagyják a főgondolatot elég plasztikusan érvényesülni. Annál szebbek viszont a katakombák festészetéről és Grecóról, valamint a manierizmusról szóló értekezései. Ezek világos, élvezetes olvasmányok, gyöngyei a művészettörténeti irodalomnak. Közzétételükért különösen hálásak lehetünk Wildének és Swobodának. E két fejezet és a Dürer Apokalipszisét tárgyaló rövid tanulmány legjobban bizonyítja a korán elhunyt nagy bécsi professzor rendkívüli tehetségét, művészettörténeti munkásságának el nem múló jelentőségét.

1926

ZÁDOR ANNA: MAX DVORÁK: GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST. BD. 1. MÜNCHEN, 1927⁷

Dvořák kimagasló művészettörténeti jelentősége jogosulttá teszi tanítványainak azon törekvését, hogy a korán elhalt mester hátrahagyott írásait minél szélesebb körök számára hozzáférhetővé tegyék. A *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* programot jelző cím alatt ismert kötet nyomtatásra szánt s a mester halálakor befejezetten hátrahagyott értekezéseket tartalmaz. A *Geschichte der italienischen Renaissance* címen újabban megjelent kötet egyetemi előadások szövegét teszi közzé. Ezen előadásokat Dvořák a halálát megelőző szemeszterekben tartotta; az eddig megjelent első rész nagy vonásokkal vázolja azt az utat, melyet a művészet Giottótól Leonardóig megtett. Dvořák számára a művészettörténet az emberi szellem egyik megnyilvánulása, mely mindenkor szoros kapcsolatban áll a többi szellemi termékkel. A szellemtörténet egészének szempontjából nézve a művészettörténet egy összefüggő, nagy folyamat, mely egymásutánjának, fejlődésének törvényszerűségeit önmagában tartalmazza. (Ezen törvényszerűségek természetesen mindenkor összhangban vannak a többi szellemi megnyilvánulás megfelelő mozzanataival.) Ez azonban korántsem

⁷ *Archaeologiai Értesítő*, Úf. 41. 1927. 241–244.

jelent egy mechanikus evolúciós folyamatot természettudományi értelemben. Dvořák az egymásba kapcsolódás folytonosságát, a folyamat egységét hangsúlyozza s teljességgel elismeri az alkotó zseni jelentőségét, akiben hatványozott erővel, mintegy kristályozódottan jelentkezik egy eddig esetleg még nem is észrevett fejlődési tendencia; így a fejlődés egésze s a művész személyi alkotása közti kapcsolat mélyebbé, bensőbbé válik. A zseni jelentőségének teljes méltánylása mellett Dvořák a kezdő csírákra, összetevő komponensekre, rejtett szálakra, amelyek egy-egy csúcspontot megelőztek, igyekszik rámutatni s az innen kisugárzó különböző hatásokat fejtegeti. Ennek a módszernek ez a könyv kitűnő példája, mert aránylag szűkre szabott terjedelme dacára a szinte végtelenül tagozott és jórészt ismert tárgyról oly áttekinthetést ad, mely a kiemelt lényeges mozzanatokat kevés, de jellemző példa finom analízisével illusztrálja; s ha a kép, melyet ily módon kapunk, részletekben esetleg kevésbé gazdag is, a tárgyalt korszak áttekinthetőségé, a múlttal s jövővel való kapcsolat világossá válik. S ez igen nagy érdem a hajszálkérdéseket boncoló írások még mai is jelentős tömegével szemben.

Ez a nagyvonalú előadásmód a könyv fő erőssége. Csak egy szintetikus látó, a bonyolult tárgyat legapróbb részletéig ismerő, egyéni szempontok szerint ítélő elme képes erre. A főkontúrok, az elvi újítások után csak jelzi a mellékvágányokat, elágazásokat, néhol megvilágítva egy-egy, a fővonal szempontjából fontos részletet. E megjegyzések alapján is látható, hogy a könyv a maga egészében nem hoz abszolút újat. Annál többet ad azonban egyes, szinte elrejtett részletekben egy-egy összefüggés újszerű kifejtésében. A lényeg említettük biztos kiemelése mellett Dvořák kiválósága épp e finom meglátásokban, intuitív megérzésekben jelentkezik, mellyel egyes mozzanatok új megvilágításba helyez oly meggyőző erővel, hogy az olvasóban gyakran felmerül az az érzés: ezt nem is lehet másként felfogni.

Ismételnünk kell: a könyv egyetemi előadások szövegeit közli, s ez a körülmény több irányban meghatározza a mű jellegét. Ezáltal válik szükségessé sok közismert mozzanat újra felvonultatása, mert nélkülük a hallgató nem nyerhetne teljes képet. Ez az oka annak is, hogy nem hatolhat mindig a probléma mélyére, ami néhol szinte kellemetlenül tűnik fel; ezért nem érinthet sok részletproblémát, ahol a legtöbb új és érdekes eredmény lenne várható. A minden irányban beható részletezés súlyos megterhelését egy vázlat sem bírná el, bármely erélyes kéz alkotta is volna. Hogy minővé alakult volna a szöveg, ha Dvořák maga készíti elő a kiadást, erre természetesen nem felelhetünk. Megnehezíti ez a bírálatot is, hisz minden hiány, minden ismétlés a szabad formával hozható kapcsolatba, a végső fogalmazás kérdése örök rejtély marad.

Az érintett árnyoldalakkal szemben előnyök is felsorolhatók: az előadásmód könnyed hangja, a stílus szemléltető ereje, ami a könyv áttekinthetőségét, világosságát fokozza, jóleső ellentétként a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* súlyos, „barokkosan” egybefolyó stílusával. Egy-egy szuggesztív erejű, szinte költői lendülettel megírt rész erősen hozzájárul a könyv hatásának fokozásához. Egy idevágó megjegyzést szabadjon kockáztatnunk: kissé erőltetettnek, nem megfelelőnek találjuk a fejezetek címeit. Mért nevezzük a cinquecentót előkészítő átalakulást re-

formnak? stb. Természetesen ez nem érint semmi lényegest, de a mesterkélttség érzete tagadhatatlan.

Módszertanilag és tartalmilag is a könyv kiemelkedő részei a Giottóra és Leonardóra vonatkoznak. Különösen Giottót tárgyalja behatóan, abból a szempontból, hogy mennyiben és miért tekinthető a renaissance előhírnökének. Nem foglalkozik itt sem minden kérdéssel, sőt odavetett megállapításai közt is van olyan, amelyre nézve több álláspont lehetséges. (Pl. a S. Francesco freskódíszé.) Itt is a súlyt azon szálak kiemelésére fekteti, melyek Giottót a múlttal összekötik, amelyekből az ő zsenije megalkotta a döntő újítást. A századokra kiható nagy tettet Dvořák a művészet önértékiségének proklamálásában látja: túlvilág és földi valóság dualitása közé ékelődik a tőlük független, önálló léttel és értékkel rendelkező művészi koncepció világa. Ennek következetes hangsúlyozását tekinti a kezdődő renaissance egyik fő jelének. A megváltozott elvi állásfoglalás következményei, a kompozíció megváltozása: a középkori addicio helyébe a dolgok szemlélet adta összefüggése lép, ez alkotja – menten minden transzcendentalizmustól – a részek közti összefüggés alapját. Természetesen ezzel együtt jár az alak statikája, plasztikája, térbeli elhelyezése iránti érdeklődés s az antik művészet azon elvének újjáélesztése, mely a testet a benne élő pszichikai és fizikai erők tükörképének tekinti. Lényeges újítás az antikkkal szemben, hogy a pszichikai összefüggés az összkompozíció alapvető, elengedhetetlen tényezője lesz. Ebben látja Dvořák antik és keresztény felfogás szintézisének első fontos példáját s ezek kimutatására a továbbiakban is nagy súlyt fektet.

Ilyen értelemben Giotto utódai inkább kvantitatíve jelentenek haladást; a fejlődés számára döntő hatással csak Masaccio művészete lesz újra, aki a képszerkesztés monumentális egyszerűségében visszatérést jelent Giottóhoz. A természetmegfigyelés haladását, a művészet segédeszközeinek nagymérvű gazdagodását arra használja fel, hogy a természeti mintakép fölé emelkedő művészi alkotás önállóságát és hatását fokozza. „Fejei a természet tanulmányozása által individuálissá lett típusok.” Masaccio adja meg először teljes érvényét azon fontos elvnek, mely a renaissance igazi hitvallása; ez az anyag objektív kauzalitásának és törvényszerűségének elve, mely a test és funkcióinak megfigyelésénél a legfontosabb szemponttá válik.

Jellemző, hogy a renaissance igazi megalapítója és propagálója egy építész-zseni: Brunelleschi. A gótikából nő ki – innen ered végső fokon kiváló technikai jártassága – egész művészete szellemi és formai téren tiltakozás a gótika ellen. Dvořák nagy éleslátással fejtegeti azon álláspont helytelenségét, mely Brunelleschit csak az antikból, illetőleg csak a toszkán vagy lombard protorenaissanceból származtatja; ő itt is antik és keresztény felfogás szintézisét látja. Az antik építészet a fősúlyt az egyes tagokra, plasztikai elemekre fekteti, az általuk körülzárt tér másodlagos. (Megjegyzendő, hogy ez csak a templomépítészetre vonatkozhatik, mert a későbbi profán építészet terén találunk már nagyszabású téralakításokat, ha esetleg idegen befolyás hatása alatt is.) Viszont a keresztény építészet szelleme mindvégig a teret hangsúlyozza, amellyel szemben a faltest tagolása, a körülzárás módja és foka másodlagos. Brunelleschi ettől az elemi követelménytől nem tér el; hogy ez milyen veszélyt rejt magában, arra Palladio némely (szinte lakhatatlan) villa-terve jó példa. Brunelleschi

az anyagszerűség elvét, az erők küzdelmének kiegyensúlyozását, az arányok harmóniáját csodálja az antikban, ezt a szellemet igyekszik követni s ehhez eszközül használja fel az antik építészet egyes elemeit, melyek többé-kevésbé mindig ott lapangtak az olasz építészet formakészletében. A technikai problémák, matematika és perspektíva iránt érdeklődő Brunelleschi nem áll elszigetelten a maga korában: itáliai példákön kívül az Eyck-testvérek perspektíva-problematikája világosan mutatja ezt. Ezáltal a szubjektív meglátás, megfigyelés helyébe az abszolút törvényszerűség, a természeti kauzalitás lép. Művészet és tudomány e testvérviszonya által a művészet és a művészek értékelése, szociális helyzete emelkedik.

Szobrászat terén Donatello alkotja meg antik és keresztény világnak a renaissance értelmezésében vett szintézisét. A gótikától fokozatosan eltávolodva, a ruhátlan alak és a statika problémája foglalkoztatja egyre jobban, az alakjait eltöltő komoly, nemes szellem a keresztény ethosz ideáljának követését mutatja. Donatello fejlődési fokozatainak elemzése nagyon finom és mélyreható. Nyomon kísérhetjük konzekvens haladását, amely a középkori realizmus, antikos idealizmus eredményeit felszívva, fokozatosan halad a S. Lorenzo szószékeinek pasztikus víziói felé. Ezután röviden megemlékezik a firenzei virágzó műhelyekről s kissé bővebben időz Verocchionál, akinek műhelyében beható alak, forma és konstrukció-tanulmányok folynak. Fontosságát főleg annak köszöni, hogy ez adta a szellemi hátteret Leonardo zsenijének kibontakozásához, aki nem csak szintézise két század fejlődésének, hanem egyéniségének sokrétű voltával egy új kor előhangja is. Nála a művészet tudatos fejlesztése észlelhető, ennek eszközei úgy a természet megfigyelés, mint a technikai problémákkal való foglalkozás. Ez az univerzalitás voltaképp középkori örökség, új tartalmat kap azonban az új megfigyelési mód által, melyet Leonardo általános megismerési elvévé emelt. A természetfölötti magyarázat helyébe természeti kauzalitás lép: ez az első lépés a modern természettudományi panteizmus felé.

A quattrocento második fele festészetének tömör összefoglalása rávilágít a hatalmas műhelytömörülésekre, sokféle igazodások, folytonos küzdés és erjedés korára, amikor az egyéni jellegnél erősebb korszellem nyomja rá bélyegét a művészetre. A sokféle igazodáson tülemelkedve, alkotja meg Leonardo a szintézist, miáltal az egyéni a korszellem fölé emelkedik. Világítás, perspektíva, képszerkesztés, mind alárendeltjei a művészi célnak, a *Királyok imádásától* kezdve egészen a csúcspontig: az *Utolsó vacsora*ig, ahol a remek egyensúlyozottságú kompozíció, az egyénien tipizált fejek a szellemi tartalom hatásos kifejezései. Sajnos, hiába próbálnók behatóbban reprodukálni azt a mélyreható analízist, melyet Dvořák az *Utolsó vacsora* és a *Lovasemlék*nek szentel s mellyel finoman rátapint a lényeges pontokra. Itt a hang személyi varázsa igazán nélkülözhetetlen.

A cinquecento legteljesebb előhangja Dvořák szerint a *Mona Lisa* portréja. Itt oldja meg Leonardo azt a problémát, mely szinte a gótika óta foglalkoztatta az emberiséget: „Auseinandersetzung mit dem Universum im Lichte subjektiver Erkenntnis einerseits, mit der geistigen Persönlichkeit andererseits” (p. 193.). Leonardo megalkotta a szintézist, tudományos egzaktussággal kutatja a természet világát, míg a művészettel való foglalkozás rávezeti őt az anyagi adottság fölött levő szellemi hatalmak nagyságára.

Ezen finom analízisekkel zárul a könyv, mely az olasz renaissance múlttal, valamint egyidejű más országok szellemáramlataival való összefüggését kitűnően vetíti szemünk elé, s hozzásegít a tárgyalt kor egységes, világos képének kialakulásához.

1927

YBL ERVIN: MAX DVORÁK: GESCHISCHE DER ITALIENISCHEN KUNST IM ZEITALTER DER RENAISSANCE. BL. 1. XIV. JAHRHUNDERT. MÜNCHEN, 1927.⁸

Az 1921 elején 46 éves korában váratlanul elhunyt nagyhírű bécsi egyetemi tanárnak, Max Dvořáknak hátrahagyott munkái között nevezetes helyet foglalnak el az olasz renaissanceról tartott egyetemi előadásainak kidolgozott kéziratai. Wilde János és Szvoboda Károly, akik Dvořák nagy értékű szellemi hagyatékát már eddig is két kötetben közzétették, most a nyilvánosság elé bocsátották ezeknek, a hallgatóságra annak idején oly mély benyomást tevő, előadásoknak szövegét is. A két kötetre terjedő munka első részében, mely nem régen jelent meg, Giottótól kezdve egészen Leonardo da Vinciig bezárólag olvasható az olasz művészet nagyszerű átalakulása. A második rész, mely a barokk művészet kezdetét is magában foglalja, a professzornak az előadások közben történt elhalálózása következtében sajnos töredékesen fog megjelenni.

Dvořák minden előadása, értekezése, tanulmánya lelkiismeretes kutató munka eredménye. Ez a könyv is tele van finom megállapításokkal, érdekes párhuzamokkal, gondolatébresztő eszmékkel. Nemcsak a művészeti emlékeket vizsgálja behatóan, hanem gondosan tanulmányozza az akkori tudományos és szépirodalom nevezetes termékeit is, hogy azokból minél tökéletesebben hámozhassa ki a régi koroknak, elmúlt századoknak szellemi kultúráit. Így akarja jobban megérteni a művészeti alkotások stílusjegyeit is, a stílusokat létrehozó formai és szellemi akarásokat. A művészetet, mint a kor lelkét legjobban kifejező jelenséget állítja elé.

Igen fontos ez a tárgyalási mód különösen azokkal a korszakokkal kapcsolatban, amelyeknek szellemi élete és így művészete is távol áll a mi korunk lelkivilágától. Nagyon, de nagyon messze vagyunk például a középkorban uralkodó eszméktől. E századok művészetét is csak akkor értjük meg igazában, ha a középkori mestereket és az egész akkori művészetet vezérlő gondolatokba, érzésekbe belemélyedünk. Nem szabad megfélemednünk arról, hogy régebbi századokban, midőn a l'art pour l'art eszméjét nem ismerték, a művészet nemcsak önkéntelenül fejezte ki a kor lelki tartalmát, hanem tudatosan is törekedett az emberiség etikai és pszichikai problémáinak, mindenekelőtt a vallás eszméinek kifejezésére. Ez a szoros és benső kapcsolat vallás és művészet, művészet és az emberiség lelki boldogulása között később megszűnt és a művészetet, mint önmagáért való külön világ került a vallás mellé.

⁸ *Magyar Művészet*, 3, 1927, 9. 596-598.

Dvořáknak a művészet lelki háttérét rajzoló tárgyalási módszere tehát ott volt igen eredményes, ahol a kor szellemi kultúrája meglehetősen homályosan áll előtünk. Az ókeresztény, a román, a gótikus alkotásokat határozottan jobban érthetjük meg, ha megismerkedünk a bennük kifejezésre jutó, a külső szépséget, a fizikai törvényeket a földöntúli értékekért feláldozó eszmékkal is. Ekkor a művészet nem is volt annyira önálló, hogy törekvéseit önmagában teljesen megérthessük. Giotto művészetével azonban egyszerre megváltozik a helyzet. Nem szűnik meg ugyan a vallás vezérszerepe, de a művészek ennek eszméit a földi szépség, a reális törvényszerűségek figyelembevételével interpretálják. Ez a kultúra, mely a renaissance kezdetét jelzi, már nem különbözik a mi kultúránktól, sőt a miénknek az alapja. Ezért értettük meg és élveztük eddig is legjobban a renaissance mesterműveit. Dvořák tárgyalási módszerének tehát itt már nem lehet a feladata, hogy a renaissance alkotásait jobban megszerettesse, hanem csak az, hogy az új művészet megváltozott lelki föltételeit és az ebből eredő művészetformai problémákat élesebben körvonalazza. Dvořák helyesen látta, hogy Burckhardtnak a renaissance művészet szellemi alapja gyanánt fölállított tételét – a világnak és az embernek fölfedezését – már nem lehet bizonyos fenntartások nélkül elfogadni. Hiszen a középkorban sem hiányzott a természetnek és az egyéniségnek tisztelete, a művészetben való érvényesülése. Giottóval, majd a korai quattrocento mestereivel kezdődő megújulás jellemvonásait, föltételeit tehát másban kell keresnünk. Kérdés, hogy ezeknek megállapítása mennyiben sikerült a professzornak.

Dvořák a renaissance új evangéliumának hirdetője gyanánt állítja elének Giottót. Szerinte is előfutára a XV. század elején működő renaissance-mestereknek. Gyönyörűen állapítja meg vonásról-vonásra azt, ami Giotto művészetében új az elődökkel szemben és amit a mester genijének köszönhet a művészettörténelem.

Giotta művészetében jut uralomra ismét az antik világ óta először a való élet fizikai és pszichikai törvényszerűségein alapuló, ennek logikáját, kapcsolatait elismerő művészi komponálás, mely már nem igazodik a középkor intellektuális, a valóságtól elvonatkoztatott rendszerei után.

Éles megfigyelésre valló, mélyen látó meghatározásokat tesz Dvořák így Burckhardt renaissance elmélete helyébe és – bár nem egyszer kissé túl szövevényes a gondolathálózata – Giotto művészetének, újításának lényegét plasztikusan mintázza meg. Különösen konkrét megállapításai kitűnőek. A belőlük levezetett tételek már kissé ködösek, ezek általában kevésbé szolgálják az egyes mesterek stílustörekvéseinek megértését.

Mesteri fejezete a könyvnek a korai renaissance nagy mestereiről, különösen a Masaccióról szóló rész. A renaissance atyáinak nevezi őket Dvořák, igen helyesen állapítja meg a legtöbbnek az új stílus kialakításában való jelentőségét. Dacára a korszellem érlelő hatásának, Dvořák úgy Giottónál, mint ezeknél a mesterek genijében látja – igen helyesen – az újítások fő forrásait. Mint más helyen e sorok írója, Dvořák is hangsúlyozza, hogy míg a renaissance-plasztika szervesen és fokozatosan fejlődik ki a trecento grafikájából, addig Brunelleschi egyszerre, merész ugrással teremti meg a renaissance építészetet. Ezért becsülték már kortársai is olyan



1. Max Dvořák művészettörténész utolsó éveiben. Repr. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Hrsg. Johannes Wilde, Karl M. Swoboda. München, Piper, 1924.

nagyra Brunelleschi működését és ezért szenteltek neki először monográfiát. Az ő stílusújításához csak Masaccio munkái foghatók, amelyekben szintén váratlanul, csaknem a maga teljességében jelenik meg a renaissance szelleme.

E sorok írója valóságos izgalommal olvasta Dvořák könyvének Donatello művészete fejlődéséről szóló fejezetét. Vannak itt mondatok, megállapítások, észrevételek, melyek csaknem szó szerint azonosak az e sorok írójának előbb megjelent szerény Donatello-monográfiájában olvasható részletekkel. Viszont vannak eltérő magyarázatok. De igen óvatosnak kell lennünk akkor, ha ilyen nagy és folytonos meglepetésekkel szolgáló mesternek, mint Donatellónak, fejlődését elméletileg építjük föl. Nagyon sok és fontos műve nem fér el a szép, de mesterséges építményben, Donatello munkássága igen bonyolult, tele van változatosságokkal, ugrásokkal és visszatérésekkel. Éppen ezért nem lehet olyan logikus fejlődési menetet munkásságáról rajzolni, mint azt Dvořák teszi.

Ilyenkor gyakran ellentmondásba keverhetünk a tényekkel. Így például nem lehet azt állítani, hogy Donatello csak a páduai főoltár domborműveiben kezdi meg a festményekkel versenyző, mély távlati háttérrel bíró reliefek mintázását. Hiszen mindjárt első ilyen munkája, az Orsanmichele Szt. György szobra alatt levő dombormű – *Szt. György harca a sárkánnyal*, vagy későbbben *Péternek főapostoli megbízatása* (Victoria and Albert Museum, London), föltétlenül festői megoldásra való törekvést árul el. Csak a római benyomások alatti, vagyis fejlődése középső idejében kedveli Donatello inkább a zárt háttérrel megoldott reliefeket. Nem szabad logikus fejlődést látni a Campanile Zucconéjától a Jeremiáig sem, mert az utóbbi szobor, mint azt Poggi (Il Duomo di Firenze) az eredeti okiratokból hitelesen megállapította, hét évvel a Zuccone előtt készült 1427-ben (Zuccone 1435 – 36!). Nem lehet a tévesen Poggio Bracciolini humanista szobrának tulajdonított márványalakot (Firenze, Dom) sem Donatello fejlődése szempontjából, mint jelentékeny alkotást ismertetni, mert a szobor – különösen a statuáris probléma és a ruharedők szempontjából – egyfelől inkább visszaesést jelent a gótika felé, másfelől – legalább részben – valószínűleg nem is a nagy mester, hanem talán Giuliano di Giovanni da Poggibonsi munkája. Nem

érthetünk teljesen egyet a bronzból való híres *Dávid* értelmezésével sem. Az előbbinek szögletes könyök vonalaiban, minden antik hatás dacára is, a középkori szellem és a naturalizmus érvényesítését látjuk. Hiba csúszott a paduai Gattamelata értelmezésébe is. A nagyszerű alkotás egyik fő újdonságát Dvořák abban látja, hogy Donatello a lovas szobrot teljesen függetlenítette a síremléktől, holott Gattamelata lovas alakja szintén sírboltot jelképező, tojásdad alakú, magas talapzaton áll, melynek két oldalán csukott ajtók láthatók. Ezek a tévedések mind annak tudhatók be, hogy Dvořák Donatello fejlődésének gyönyörűen és mélyen szántóan megrajzolt képét nem ellenőrizte kellően a tényekkel.

Azt az észrevételünket sem hallgathatjuk el, hogy Dvořák Luca della Robbia jelentőségét ok nélkül igen leszállítja. Elismerjük, hogy e mester működése nem volt olyan alapvető fontosságú a renaissance kialakulása szempontjából, mint Donatello munkássága, de Luca oeuvreje önmagában a korai renaissance egyik legtisztább képviselője. Alkotásaiban a klasszikus szellem az antik emlékek utánzása nélkül, a maga tisztaságában, nemes harmóniájában érvényesül. Luca munkássága nélkül – nem is említve a Robbia-majolikák dekoratív tömegét – a quattrocento színdús kertjéből a legelragadóbb díszvirágok hiányoznának. Viszont teljesen igaza van Dvořáknak, midőn Verocchio művészetének és általában a mester műhelyének a cinquecento előkészítése szempontjából nagy fontosságot tulajdonít. Ebből a műhelyből nőtt ki Leonardo da Vinci, akinek művészetét Dvořák a szokottnál is elmélyedőbb és részletesebb módon állítja elénk. Foglalkozik itt Mellernek kitűnő Leonardo-tanulmányával, Szépművészeti Múzeumunk lovas szobrocskájával, melyet Leonardo művészete szempontjából ő is igen nagyra tart. Viszont Mellerrel szemben – nyilvánvalóan tévesen – azt állítja, hogy már a milánói Sforza-emlék lovasa ágaskodó ménen ült. Leonardo működésének tragikumával, a Mona Lisának érdekes magyarázatával végződik Dvořák élvezetes könyve.

Találhatunk benne – mint láttuk – kisebb jelentőségű gyengéket, de az egésznek koncepciója, a renaissancenak az antik és a középkor művészetéből, kultúrájából való leszármaztatása, Dvořák szellemének finomsága, kivételes tudása előtt tisztelettel kell meghajtanunk az elismerés zászlaját. Valóban, a renaissance-művészet lényege Dvořák megvilágításában tisztábban áll előttünk.

1927

ZÁDOR ANNA: MAX DVORÁK: GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST. BD. II. MÜNCHEN, 1928.⁹

Dvořák egyetemi előadásainak hátrahagyott jegyzetét tanítványai most egy újabb kötetben bocsátották közre. Ez a kötet a XVI. század olasz művészetével foglalkozik, és szerves folytatása az első kötet eszmei s elvi alapfonalának, a maga egészében azonban szinte amazon túlmenő jelentőségű. Ennek a sokirányú, nehezen érthető

⁹ *Archaeologiai Értesítő*, Úf. 42. 1928. 275–279.

századnak olyan szintetikus meglátását adja, felhasználva a vallási, s társadalmi psziché megnyilvánulásait is, hogy bíráló szónak nincs is helye; ilyen anyagismeret s egységesítő erő előtt csak csodálattal hajolhatunk meg. Ez a könyv is hitvallás a fejlődés folytonossága mellett, melyről az első kötet ismertetésekor bővebben szölvünk. Ebből a nagy egészből egy kor, egy-egy stílus mint önálló, zárt egész csak nehezen, kissé mesterségesen ragadható ki. Különösen nehéz határvonalat rajzolni a renaissance s barokk művészet közt, hisz az átmeneti tünetek korán és széles vonalon jelentkeznek. Dvořák nemcsak ennek az egymásból folyó fejlődésnek sokoldalú megvilágítását adja, hanem többet is tesz: kifejti a manierizmusnak mint az átmenet önálló stílus megnyilvánulásának lényegét és értékét.

Az érett renaissance nemcsak a felbomlásig kieléző folytatója a quattrocentónak, hanem sok tekintetben azzal szembeforduló, önálló *sui generis* fázis. Elegendő, ha rámutatunk alkotásainak hihetetlen sokoldalúságára, különböző, sőt egymással ellentétes felfogások párhuzamos megnyilvánulására, a hangsúlyozott itáliai jelleg helyébe lépő kissé expanzív internacionalizmusra (szellemi téren). Ennek a nagy művészegyéniésekben különösen gazdag kornak tárgyalását Dvořák négy művész köré csoportosítja: Michelangelo, Raffael, Tizian, Coreggio.

Michelangelóval több ízben behatóan foglalkozik, hisz fejlődése a korszellem s művészet alkotásaival bámulatos párhuzamot mutat. Hangsúlyozza a szubjektivizmusnak mindinkább döntő jelentőségű elvét, amire különben a már jórészt elfelejtett Pulszky Károly is felhívta a figyelmet. Már Michelangelo első nagyobb alkotása, a Dávid formai s tartalmi szempontból egyaránt nívumot jelent. Az idealizált ifjú helyébe a cél- és öntudatos hős lép, aki tette végrehajtására fizikailag és pszichikailag is képes. A testábrázolás realizmusa többé nem cél, csak eszköz: „Die künstlerische Idee und Form ist als Mass aller Dinge über das Rationelle erhoben” (p. 9.). Igen finom megértéssel állítja szembe Michelangelót Leonardóval, a quattrocento legnagyobb és legsokoldalúbb művészeivel. Fénykora azonban a század végére esik, s csakhamar kénytelen a fiatal Michelangelo személyében jelentkező új kornak a vezetést átengedni (ld. Pinder: *Problem der Generation*). Az egyéniések különböző volta élesen kiütözik a csataképre vonatkozó megbízásnál. Leonardo nagy drámaisággal, s realizmussal megalkotott kompozíciójával szemben Michelangelo cascina csatája a harc démoni tüzét nem is érezteti, ez csak keretül szolgál a művészi tartalom számára, mely a testet mint elsőrendű, szinte kizárólagos kifejező eszközt használja fel. A már itt megnyilvánuló szubjektív önkény Michelangelo fejlődése során egyre erősödik. Egy művészi feladat, egy-egy megbízás csak alkalom belső élményei, sötét színezetű határtalan vívódásainak kifejezésére. Tragikusan fontos szerepet játszik cevrejében II. Gyula pápa síremléke. Az első nagyszabású koncepciójának csak szomorú árnyképe áll előttünk a S. Pietro in Vincoliban, jelétül annak a végzetes meghasonlásnak, mely a művész és terve közt előállt. Dvořák helyesen mutat rá az eredeti terv megfeneklésének fontos okaként arra a belátásra, mely szerint az egyéni dicsőség és hatalom ilyen felmagasztalása végső fokon nem egyeztethető össze a kereszténység fejevel. Annál erősebben hódít teret magának a S. Pietro átépítésének gondolata. A pápa másik nagy megbízása a Capp. Sistina

mennyezetének kifestésére vonatkozott, ez szinte az egyetlen csorbítatlanul befejezett alkotás Michelangelo oeuvrejében. A quattrocentóval szemben formai s szellemi téren teljesen új megoldást ad: minden esemény, minden alak a misztikum, az örök emberi síkjába emelve. Az egész mennyezet az emberiség monumentuma – sub specie aeternitatis. Fontos tényezője a kompozíciónak a festett architektúra, mely a puritán egyszerűségű teremnek pátoszt s monumentális jelleget kölcsönöz. Ettől fogva mind jobban foglalkoztatja Michelangelót az építészet, amely késő korának legfőbb kifejezése lesz.

Raffael nem jelent olyan gyökeres szembefordulást a múlttal, mint Michelangelo. Az umbriai örökség Rómában a *maniera grandenak* ad helyet, mely úgy viszonylik az előzményekhez, mint a beteljesedés a kezdethez. A *maniera grande* emelkedett felfogása szólal meg a stanzák monumentális kompozícióiban, amelyek szükségszerű, megváltozhatatlan jellegét az ideáltípusokká fejlesztett alakok is hangsúlyozzák. A művészileg és történelmileg jelentős egyesítése alkotja itt meg az új történelmi kép típusát. Ennek továbbérelését nyomon kísérhetjük a kartonok során, melyek a kalonkagathon eszményének keresztény átfogalmazását nyújtják. Antik s keresztény ideál etikai és esztétikai egyesülését nyújtja a Madonna-képek egyre tökéletesedő sorozata.

Michelangelo s Raffael óriás jelentőségének elismerése mellett sokkal mostohábbán bánt el a tudományos köztudat Correggióval, akinek jelentőségére Dvořák újra nyomatékosan figyelmeztet. A különböző áramlatok, tendenciák benne egy organikus, önálló egységgé forrnak össze, melyből az egyes összetevő elemeket már csak mesterségesen hámozhatjuk ki. Ábrázolásainak fő tartalma s irányítója az érzés. Az érzelem mint olyan, s nem mint valamely cselekmény eredménye. A benső érzelem érvényre juttatása által lesz az „Andachtsbild” egyik legnagyobb hivatottságú mestere. A kompozíció objektív zártsága helyébe a szubjektív meggyőzés s magával ragadás szempontja lép, mely a képet a szemlélővel szoros kapcsolatba hozza. Táblaképein kívül ugyanezt a felfogást látjuk mennyezetein is. Illuzionizmusa nem a való tér végtelenítését célozza, hanem való és képzeleti világ azonos eszközökkel való ábrázolása által ragadja elhithető módon a hívők fantáziáját magasabb szférákba. A dómkupola a S. Giovannihoz képest is óriás haladást jelent; az egész kompozíció tömegeken épül fel s ezt a világitás s a mindent átható mozgás is hangsúlyozza.

A cinquecento nagyjainak sorát Dvořák Tiziánal zárja le. Azzal az általános, kissé egyoldalú beállítással szemben, mely csak a festői szempontot hangsúlyozva hirdeti Tizián nagyságát, Dvořák mélyebbre nyúl és kimutatja azt a szoros kapcsolatot, melyben Tizián korának többi nagyjaihoz, még a látszólag homlokegyenest ellenkező Michelangelóhoz is állt. Mindketten a művészi alkotóképzelet fokozott szabadságára töreksenek s úgy a doktriner realizmust mint a monumentális idealizmust elhagyva, a kifejezőeszközök gazdagításán fáradoznak. Míg azonban Michelangelo a statika problémájából, s a formai plasztikai absztrakciójából indul ki, addig Tizián kiindulópontja az érzéki optikai szemlélet. Az ábrázolt festői tárgyat konzekvensen kapcsolatba állítja a kísérő időbeli s helybeli szemléleti komponensekkel, másrészt összhangba hozza az egész műalkotást a nézőben lejátszódó pszichikai processussal.

Ezáltal a művészi igazság legnagyobb mértékévé a felfogó, szemlélő szubjektum válik. Ennek szolgálatában áll a fokozott kifejezést nyújtó forma- és színritmika, mely nem tekinti többé elsőrendű feladatnak sem a kompozíció alaperőinek érzetetését (Michelangelo), sem test s vonal szép konfigurációit (Raffael). Jellemző kompozícióinak síkban való elrendezése, s az előtérben elhelyezett pillérekre való felépülése. A színek fontos kompozicionális eszközként szerepelnek, s egymással sokszorosan kapcsolódnak; emellett a kontúrokat alig érzeteti, minden alak s tárgy a környező levegővel egyggyé válik. Dvořák találóan nevezi „Respirationsumrisse”-nek. Ezzel elkerüli a lapos síkszerűség legcsekélyebb veszélyét is.

Dvořák könyvének második része a barokk művészet kialakulásával s keletkezésével foglalkozik. Felfogásának megfelelőleg a barokk nem szigorúan konkretizálható s levezethető stílusformula, hanem egy általános belső szellemi átorientálódás eredménye. Bámulatos intuícióval rajzolja meg az alkotó komponenseket, azok eredetét, valamint művészet s szellemi és társadalmi élet kapcsolatát. Alapfelfogását legjobban saját szavaival tolmácsolhatjuk: „Was nützt uns Geschichte, die sich darauf beschränkt, Tatsachen aneinander zu reihen und uns nicht lehren kann, ihren innern Zusammenhang zu begreifen. Dieser innere Zusammenhang ist zweifellos nicht auf ein Spezialgebiet beschränkt, sondern besteht zwischen allen geistigen Phänomenen einer bestimmten Periode. Die Vorstellung, dass die Menschen einer Generation etwa in Dichtung, Religion und Kunst verschiedenes empfinden und wollen, ist Absurd.” (p. 113.)

A Gesuval foglalkozva bővebben kitér Loyolai Szent Ignác s társainak fellépésére, akiknek működése a szellemi élet irányváltozását eredményezi. Az építészet terén is új felfogás kezd érvényesülni. A nyugodt, magabazártn harmonikus s mérsékelt léte erős érzelem benyomulása zavarja meg, ami az egész épületet megmozgatja. A centrális helyett longitudinális, az oltár felé irányuló tendenciát hangsúlyozza, míg a belső tagolás s fényelosztás másik sodra a magasba visz: „Das Alte Sursum des gotischen Empfindens siegt über den Rationalismus”, – mondja Dvořák, rámutatva Michelangelo haarlemi rajzára, ahol a döntő jelentőségű megnyújtott kupolavonal először szerepel.

A XVI. század második felének vezető művészete az építészet; festészet s szobrászat kvantitatív óriás produkciója mellett nem hoz létre vele egyenrangút. Helytelen azonban a manierizmus jelzőt az egész művészi produkcióra vonatkoztatva improduktív, utánzó iránynak felfogni. Dvořák rámutatva a manierizmus messze visszanyúló előzményeire, mint önálló értékű s történelmileg szükséges fázist tárgyalja s ezáltal a manierizmus megértését s rehabilitációját adja, amit Voss könyvétől is hiába vártunk.

A manieristák egyik fontos csoportja Raffael iskolájából került ki, itt alakul ki a monumentális falfestészet egy új, Raffaalen túlmenő felfogása. A fal szilárd statikája megszűnik, minden rész önálló mozgástartalmat kap, mely mozgás a tér minden irányába fejlik ki; egyttal a formai elemek eddigi szilárd összefüggő egységükből kiszakítva, a művészi formanyelv szabadon használható szókinccsé válnak. Új festői műfajok alakulnak ki, mint pl. a historiettek: kisebb formátumú, többalakos ábrá-

zolások, továbbá az ideális tájkép, mely nem annyira Németalfölddel, mint inkább a késő antik művészet hasonló ábrázolásaival tart rokonságot.

A manierizmus másik fontos forrása az *Utolsó Ítélet* s a Capella Paolina freskóiban megnyilvánuló Michelangelo. Az *Utolsó Ítélet* elvi újítása: az antik művészet, mint formai mintakép, megszűnik, az ábrázolás mentes minden helybeli s időbeli kötöttségtől, minden alak sub specie aeternitatis beállítva. Ezen elvek továbbfejlesztése a Paolinában: minden empirikus igazság mellékes a legfőbb cél, a vízió, a csoda érzékeltetése mellett. A külső igazság helyébe a belső, élményszerű igazság lép. Forma s szellemi-érzelmi tartalom benső egysége az élmény kifejezésének szolgálatában: ez vezeti Michelangelót rajzaiban s késői *Pietà*iban.

Szellemének e hallatlan szubjektivizmusa nem tanítványaiban él tovább, hanem egy minden különbség dacára vele kongeniális mesterben: Tintorettóban, kinek a Capella Paolinával rokon felfogását s továbbfejlődését Dvořák remek analízise az olvasó számára szinte felejthetetlen, tartalmilag alig reprodukálható élménnyé tesz. Az *Utolsó vacsora* új s meglepő ábrázolásai a tárgy sokféle pszichológiai kimélyítését adják. Az alakok többé nem önálló tartalmúak, hanem egy magasabb szellemiség kifejezői. A Scuola di S. Rocco képeinek csodás varázsa jórészt a sokat ábrázolt jelenetek teljesen új, művészi és költői átfogalmazásában rejlik, amely a velencei s a manierista festészet eredményeit szintetikusán használja fel, s a nagy kompozíciót teljesen a szellemi kifejezés szolgálatába állítja.

A barokk művészet kialakulásához aránylag a legkisebb hozzájárulást a firenzei művészet adta, mely a renaissance-ban élte fénykorát. Andrea del Sartótól kiindulva Rosso is, Pontormo is mindinkább eltávolodnak az érzéki igazságtól, a súlypont a lelki mozzanatra megy át. Ennek a törekvésnek Pontormo remek rajzai kitűnő példái, hol a vonal expresszív jellege egyre differenciáltabban érvényesül. A szellemi, lelki mozzanatok hangsúlyozása teszi portréit is oly bensőkké.

A legerősebben barokkba hajló irányt Correggio tanítványai képviselik. Parmegianino alakjai telve vannak a mindennapin tülemelkedő előkelőséggel (Schöngeistigkeit). A szépségideál ennek megfelelően alakul: karcsú, nyúlánk, érzelmes alakok, hűvös, tartózkodó előkelőséggel átítatva. Fény- és árnyékelosztás is az anyagtalanítás, átszellemesítés szolgálatában állanak, a vonalak egymásbafolyók és érzelmi jellegűek. Szellemi szubtilitás megtestesülése a cél, ennek érdekében használja fel, illetőleg alakítja át a természetet. Ezt a szépségideált bizonyos tudatos vonalnormák használatával is fokozzák, így pl. a linea serpentina, mely kompozicionális segédeszközből itt fő szépségnormává válik. Madonna-ábrázolásaiban visszatér a régi kultuskép érzelmetől átítatott típusához, melyet a cinquecento gyakran a genre-szerűt hangsúlyozó felfogása kissé háttérbe szorított.

Egész más eredményre jut a szintén Correggióból kiinduló Barocci. Ő a tanító, elbeszélő jelleget hangsúlyozza gazdag kompozícióin, hol égi és földi régió mozgás s fény által eggyé olvadva, de ugyanezen tényezők által mintegy realitásukat veszítve állnak a szemlélő előtt. A sajátos költői színekompózió minden, mégoly önálló részletet is vonatkozásba hoz az egész kompozícióval s azt a magasabb pátoszt érezteti, ami a XVII. sz. festészetén egyre erősödve végigvonul.

Végül Dvořák összefoglalja a mondottakból levonható eredményt. Tárgyalása, igen helyesen, nem szorítkozott csak Rómára s a formai továbbfejlődésre (elfajulásra), hanem kitért a szellemi beállítás széles vonalon történt irányváltására. Objektívizmus helyébe individuális szubjektívizmus lép, a belső élmény művészi kifejezése lesz elsőrendű cél. A fantázia kötetlen szabadsága magyarázza egyazon művész különböző irányú alkotásait, valamint a múlt formakincsének skrupulus nélküli felhasználását. Tintoretto, Greco, Breughel bármily különbözőek is, végső fokon igazi gyermekei e kornak, mely a belső szabadságért s a lelki élmény kifejezéséért küzd.

Ha ez a vázlatos ismertetés a könyv értékeit nem is tudja kellően tolmácsolni, annak kiválóságáról mégis fogalmat ad. Tekintetbe véve a stiláris, sőt nyelvi nehézségeket, nagyon kívánatos lenne, ha a könyv magyar fordításban is megjelenne, hogy így minél szélesebb rétegeknek váljék könnyen hozzáférhetővé.

1928

YBL ERVIN: DVORÁK, MAX: GESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST IM ZEITALTER DER RENAISSANCE. II. DAS XVI. JAHRHUNDERT. MÜNCHEN. 1928.¹⁰

Max Dvořáknak, a bécsi egyetem korán elhunyt zseniális professzorának az olasz művészet újjászületéséről tartott előadásai a szempontok nagy átfogó erejénél, a megkülönböztetések finomságánál és az általános szellemtörténeti anyag beható ismereténél fogva oly nagy benyomást gyakoroltak hallgatóira, hogy a mester összegyűjtött munkáinak két utolsó kötetét ezen előadások közzétételének szentelték. *Wilde* János hazánkfia és *Karl Swoboda* rendezték lelkiismeretes gonddal sajtó alá Dvořák kidolgozott előadástervezeteiből és hallgatóinak gyorsírással készített jegyzeteiből az előadások szövegét. Az első kötetről, melyben az előzményekről, Giottóról és a quattrocento nagy mestereiről Leonardo da Vinciig bezárólag volt szó, a *Magyar Művészet* 1927-ik évfolyamában már megemlékeztünk, sőt Dvořák össz-munkáinak első kötetét is (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) behatóan ismertettük. Ebben jutott ugyanis először kifejezésre Dvořák művészettörténeti felfogásának újszerűsége, távlatokat nyitó, összefüggéseket fölfedő koncepciója. Ez a fölfogás és tárgyalási módszer vonul végig az olasz művészet történetét tárgyaló egyetemi előadások szövegén is.

A nemrég megjelent második kötet három részre oszlik. Az első részben, a delelőjére jutott reanissanceról szóló fejezetben Dvořák az ide tartozó négy legnagyobb mesternek, Michelangelónak, Raffaelnak, Correggiónak és Tiziannak művészetét tárgyalta, a másodikban a barokk művészet keletkezéséről, főképpen az úgynevezett *manierizmusról* beszél, a harmadikban, mely a professzor hirtelen halála következtében csak néhány oldalra terjed, Bernini stílusának lényegét kezdi fejte-

¹⁰ *Magyar Művészet*, 4, 1928, 5. 401-403.

getni. A három, jobban mondva két nagy fejezet közül kétségtelenül a barokk művészet keletkezéséről szóló rész a becsebbik. Ezzel természetesen nem akarjuk a renaissance nagymesterekről szóló tanulmányok értékét sem kisebbiteni. Utóbbiak is tele vannak finom megkülönböztetésekkel, újszerű szempontokkal, érdekes párhuzamokkal, de Dvořák itt olyan területen szánt, melyet már előtte is nem egy hivatott és élesen látó elme megművelt. A manierizmusról szóló részben ellenben elhanyagolt terület kincseit tárja föl, eddig félreismert értékeket magyaráz meg és iktat be a művészete fejlődésében az őket megillető helyre.

A négy nagy renaissance mesterről szóló fejezet mintha csak arra lenne jó, hogy a barokk, illetőleg az azt megelőző manierizmus különböző gyökereit fölfedje. Míg a régebbi tudósok főképpen a cinquecento renaissance-ának egyöntetűségét hangsúlyozták, Dvořák e stílusnak eltérő oldalait vizsgálja Michelangelo, Raffael, Correggio és Tizian művészetében. E mellett – igen helyesen – a történeti szempontjából nem von éles határvonalat a renaissance és a barokk között, az értékelés tekintetében pedig nem helyezkedik sem az egyik, sem a másik stílus oldalára, hanem a folyamatos átalakulást és a különböző lelki szempontoknak, stílusakarásoknak egyforma megértését hangsúlyozza. Wölfflin szerint a renaissance fénykora csak keskeny hegyerinc és 1520 után már alig keletkezett teljesen tiszta renaissance alkotás. Ezt a megállapítást Dvořák a kifejtett renaissance-nak a XVI. század stílusfejlődésébe zökkenés nélkül való beágyazásával és a további szükségzerű stílusfejlődésnek, valamint az ezt tápláló korszellemváltozásnak analízisével mélyíti el.

Itt is fölvehetjük azonban azt a kérdést, amely a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* című kötetben még veszedelmesebben állította elibénk a Dvořák-féle fölfogásból levonható következményeket. A műalkotásoknak a korszellemben való elmélyedés útján szándékolt teljes megértése ugyanis elmosza a sub specie aeternitatis-szerű értékelést és a legnagyobbyszerű műalkotások sorába emeli az olyan korok munkáit is, amelyeknek szellemi élete talán magasabb rendű vagy komplikáltabb a mesterműveket létrehozó korok szellemiségénél, de amely korok a művészi teremtés szempontjából sterilebbek. Mert hiszen minden kor, nemzet, faj a maga saját stílusában éli ki magát és az ő szellemszögéből való értékelés elősegítheti ugyan a műtárgy megértését, de veszélyezteti az értékelés biztosságát. Szóval azt a történeti távlatot szünteti meg, amelyet eddig az alkotás értékének megállapításához szükségesnek tekinttünk, és amely időtávolságnál fogva leginkább volt lehetséges az alkotást elfogulatlanul, kvalitásait világosan látva, mit önálló, befejezett valamit megítélni.

A szellemtörténeti megértéshez kapcsolódó művészeti kritikát tehát mindig össze kell egyeztetnünk a kvalitás szerint való, örök érvényre törekvő értékeléssel. Hogy ez tökéletesen nem lehetséges, az kétségtelen és ebben rejlik a művészet-történelmi értékelések egzaktság nélkül valósága és folytonos változása. Szellemtörténeti szempontból különben maga Dvořák is elismeri a különböző korok eltérő művészet-történeti jelentőségét. Megállapítja ugyanis azt, hogy a különböző korok sajátos jellegük, eszmetartalmuk, érzésviláguk szerint az ember szellemi életének más-más mezéjén fejezték ki magukat legtökéletesebben, illetőleg a különböző koroknak a szellemi élet más-más területe felelt meg a legjobban. Így például az

ókeresztény művészet századai, amelyek szellemileg a legérdekesebb átalakulást jelentették, a festészetben és a szobrászatban nem hozhattak létre a kor szellemiségének megértésétől függetlenül is értékelhető remekműveket. Ha az akkori alkotásokat például a XIII. vagy XVI. század egymástól eltérő stílusú mesterműveivel egy sorba helyeznénk, úgy bizonyára nem tisztán kvalitásuk szerint tekintenénk az ókeresztény festészeti és szobrászati munkákat, hanem a mögöttük levő magasztos eszméket értékelnénk. Ez pedig helytelen eredményre vezet. Csakis ennek állandó szemmel tartásával szabad a szellemtörténetileg megmagyarázott alkotásokat, sőt korokat művészileg fölbecsülnünk.

A barokk művészetnek és legkorábbi jelentkezésének, a manierizmusnak mostani ártértékelésénél szintén nem szabad erről a szemponttól megfélekednünk. E korok művészetének mai népszerűsége nemcsak annak az eredménye, hogy ítékezésünkben megszabadultunk az egyoldalú klasszikus-renaissance fölfogástól és hogy e kor szellemiségéhez közelebb férkőztünk, hanem annak is, hogy a szellemi megértésben kapcsolatban nem egyszer túlságosan elnézően ítéeltünk. Nem a műalkotás speciális kvalitásait mérlegeltük, hanem csak a barokk művek szárnyalni akarását, dinamikáját és stílusirányát tekintjük. Dvořák midőn a barokk keletkezését fejtegeti és a manierista mesterek jelentőségét, egyéni stílussajátságait jellemzi, természetesen nem esik ilyen túlzásba, bár nála is megvan a hajlam arra, hogy az alkotásokat determináló szellemi értékeket, emelkedettséget, fenséget a munka tényleges művészi kvalitásaival összekeverje. Így például Michelangelo két utolsó Pietáját, a firenzei székesegyházban lévő és még inkább a Pietà Rondaninit föltétlenül túlbecsüli a mester előbbi remekeinek a rovására. Hiszen éppen Michelangelo öreg korának lelki fejlődése igazolja legjobban az előbb kifejtett fölfogásunk igazát. Midőn a mester a kor szellemiségének átalakulása és Vittorio Colonna barátsága folytán, zaklatott lélekének megnyugtató végett mindinkább a túlvilág felé fordult és megtagadta előbbi stílusát, szinte elfordult a természetet utánzó festészettől, szobrászattól és a költészetten kívül az építészetben keresett vágyai számára művészi kifejezést. Íme, az ókeresztény szellemiséggel rokon lelki magabaszállás, mely nem kedvez a festészet és szobrászat eddig formai szépségen alapuló művészi föltételeinek és amelynek még nem volt ideje a szellemi átalakulásnak megfelelő, a vallásos regenerálódást és elmélyedést kifejező, új ábrázoló stílust létrehozni. Ez majd csak Michelangelo utódai, különösen Bernini és Rubens művészetében születik meg. Michelangelónál ellenben még csak a firenzei Pietà szinte gótikus szöglettességéhez és a Pietà Rondanini családott befejezetlenségéhez vezetett.

Dvořáknak csak egyes ilyen értékelései ellen lehet észrevételünk, viszont a legnagyobb csodálattal kell megemlékeznünk a barokk művészet keletkezéséről szóló fejezeteknek részletismeretekben, rendkívüli megfigyelésekben, zseniális meglátásokban gazdag szellem- és művészettörténeti rajzáról. A római Gesu-templomról szóló tanulmány, amelyben Dvořák a XVI. századi nagy szellemi átalakulást festi, az esszéi remeke. Éppígy a renaissance nagymesterek stílusának különböző továbbfejlődését és Tintoretto művészetének lényegét ismertető fejezetek is Dvořák szellemének legragyogóbb termékei. Érezzük, hogy ezek a kevésbé feldolgozott és korunk fölfogá-

sához közelebb álló területek a professzort jobban izgatták, mint a dekloráción lévő renaissance tárgyalása. Az utóbbi művészet különben sem volt olyan szoros kapcsolatban az akkori kor általános szellemi tartalmával, mint a barokk művészet már fejlődése elején is. Az utóbbi esetében a lélek új vágyai viszont megszüntették a természet törvényszerűségein fölépülő, objektív, önálló művészeti fölfogást és e helyett – hogy magukat kifejezhessék – a természet átalakításába, szubjektív stilizálásba fogtak. A renaissance – eltekintve a téma kimerítettebb voltától is – szellemtörténetileg tehát nem nyújthatott Dvořáknak olyan érdekes föladatot, mint a korának általános világszemléletével, érzületével, vágyaival kapcsolatos korai barokk művészet, illetőleg a manierizmus tárgyalása.

Természetesen Dvořák finom meghatározásokban bővelkedő magyarázataiba néha ellentmondások is keverednek. Ezek azonban mit sem vonnak le a fejezetek rendkívüli tudományos jelentőségéből, eszmegazdagságából. Így Bernininek Apollo és Daphne csoportjával kapcsolatban (201–202. oldal) egyszer a körvonalak szétszóródásáról, majd 12 sorral lejjebb ezeknek hajszálélességű határoltságáról beszél. Vagy pedig a régi Szt. Péter-templom lebontása tényében olyan pietas nélkülvalóságot lát, mint amilyen a XIX. századot jellemezte, holott ez az építészetiileg oly kevésbé önálló korszak éppen a műemlékek tiszteletét propagálta és csak az elv helytelen értelmezése következtében távolított el oly részeket, amelyek a régi épületek eredeti stílusával nem egyeztek. Mindezek az elírások azonban csak napfoltok, amelyek az egész munkának szellemi ragyogását nem homályosítják el.

Riegl a materiális világszemlélet művészetelméletével leszámoló *művészeti akarás (Kunstwollen) teóriáját* alapította meg. Utána a bécsi egyetem művészettörténeti tanszékén Max Dvořák nyitotta meg a művészettörténelemnek új korszakát a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* probléma fölvetésével. A fölfogását hirdető kutatások és előadások a művészettörténet érdekkörének határait oly messzire kitalták és szempontjait annyira elmélyítették, hogy Dvořákot a szellemi tudományok egyik legnevezetesebb mesterének kell tekintenünk.

1928

BENEDEKNÉ GYÖRY LUJZA: MŰVÉSZETTÖRTÉNET MINT SZELLEMTÖRTÉNET¹¹

A műtörténet, ez a fiatal tudomány sokáig a Taine milieu-elméletével dolgozott, s a faji sajátosságokkal és a történelmi eseményekkel magyarázta a műalkotásokat. A kutatásoknak ez a természettudományi módszere bizonyos fokig kétségtelenül elsegít, de minden fantázia és ösztönösség hiányzik belőle, nem világít rá a művészetek fejlődésére, nem is szólva arról, hogy milyen távol marad a műalkotás lelkétől. Ezen a módszeren már régen túl vagyunk, a művészetet organikus egységnek látjuk, nem külső okokból, hanem önmagából, saját históriájából fejlődőnek. Max Dvořák, a

¹¹ *A Műgyűjtő*, 3, 1929, 5. 140–142.

bécsi egyetemnek néhány évvel ezelőtt elhunyt zseniális fiatal tanára, ezen a felfogáson is túlmegegy, s a modern történetírás módszerét alkalmazza a műtörténetben.

Szerinte a művészetet, mely az emberi szellem alkotása, nem önmagából, elszigetelten kell magyarázni, hanem az általános emberi szellem fejlődéséből. Ő a műtörténetet filozófiai rendszerbe komponálja bele. Ennek a rendszernek a középpontja az emberi szellem, amely a történelem minden időpontján más és más. Ennek megfelelően minden kornak megvan a maga vallása, etikája, irodalma, művésze. Ezekben nyilvánul meg az emberi szellem s éppen ezért e különféle irányú megnyilvánulások korok szellemének bélyegét viselik magukon. Ez a szellem-bélyeg, ez a kulcsa a műtörténetnek, s egyben minden történeti tudománynak is. Ennek a megkeresésével juthatunk csak közel a művészet megismeréséhez.

Dvořák tiltakozik minden művészi kánon ellen s folytonosan hangoztatja, hogy minden kort csak a maga művészi hitvallása szerint lehet megítélni. Ne hasonlítsunk össze és ne értékeljünk különböző szellemből fakadó művészeteket, mert mindegyiket csak a maga szellemének mértékével mérhetjük. Azért van zavar és bizonytalanság a korábbi műalkotások megítélésében, mert azt hisszük, hogy a változó művészi célok és művészi tudás mellett van valami állandó: a műalkotás fogalma. Nincs ennél hazugabb dolog. Mert a „művészi” fogalma a történelmi fejlődés folyamán minden ízében változásokon ment át, s ezeket a változásokat mindig az emberiség általános fejlődése határozta meg. Amit a keleti, a klasszikus, a középkori és az újabb nyugati szellemű világban művészetnek értettek, az annyiféle volt, ahányféle a vallás, az erkölcs, a történelem, vagy a tudományok. Csak ezeknek a történetileg meghatározott sajátosságoknak a figyelembevételével érthetjük meg elmúlt korok művészeti jelenségeit.

Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Ezt a címet adták a tanítványai Dvořák posthumus művének, amelyet hátramaradt kézírataiból állítottak össze, s amely most nemrégiben jelent meg második kiadásban. E mű tulajdonképpen csak torzó, egy hatalmas művészetfilozófiai gondolatnak, Dvořák életművének torzója. Ő sorozatos értekezésekben akarta ismertetni a nyugati művészet fejlődését, s minden egyes értekezés a művészet egy-egy jelentékeny fordulópontját magyarázta volna, rámutatva az emberi szellem párhuzamos vonásaira. Ez értekezésekből hetet ad e könyv, megjelenendő összes műveinek első kötete, hét fejezetet a műtörténetnek legkülönbözőbb időszakából. A többi kötet néhány esztendőn át tartott előadásaiból fog kikerülni.

Legnagyobb terjedelmű, s a legzseniálisabb e könyvében foglalt tanulmányai közül a gót szobrászatról és festészetről szóló. Forradalom a középkori művészet eddigi felfogásával szemben és iskolapéldája a Dvořák-féle tudományos műtörténetnek. A középkori művészetéről, mint primitív művészetéről szoktak beszélni, de csak azért – mondja Dvořák, – mert vagy az antik vagy a reneszánsz művészet szemszögéből nézik. Ő nemcsak hogy nem látja primitívebbnek a klasszikusnál, hanem olyan magasrendű szellemi értékeket érez ki belőle, amilyeneket amabból nem. Aquinói Tamás etikája és esztétikája alapján épül fel ez a művészet, melynek nem ideálja sem a testi szép, sem a természethez való hűség. A középkori ember teljesen

elfordítja szemét a földről, befelé néz, elmélyül, egy spirituális világkép alakul ki benne. Ami földi, nem érdekli, a túlvilágba koncentrálnak figyelve, ez van az etikájában, a vallásban és ezt a spirituális, anyagtalan világot ábrázolja a művészete: a törekeny, égbeszökő katedrálisok, a testetlen, karcsú szobrok, az üvegképek.

Nem azért nem él a középkori szobrászat a klasszikus művészet formáival, mert elfelejtette őket, hanem mert nem volt szüksége rájuk. Az sem igaz, hogy a gót szobrászat kizárólag az építészet díszítésére szolgál. Ez csak a román művészetben volt igaz, amikor valóban beleépült a szobor a fal tömegébe. Itt kilép belőle, külön él s a fal csak háttérül szolgál neki. Sorra veszi a középkori ember megváltozott viszonyát az emberhez, a művészethez, magyarázza az új szép fogalmát s végül a spirituálisan ideális irány mellett egy sajátosan szubjektív jellegű naturalizmust is lát a gót művészetben, s éppen ebben a naturalizmusban van a továbbfejlődés magva.

A gótikáról szóló tanulmányt sorrendben megelőzi a katakombák festészetéről szóló, amely nincs teljesen befejezve, s az ókeresztény művészetnek az antikből való kiemelkedését és különválását tárgyalja. A Schongauer-értekezés felöleli az egész XV. századi német művészetet, s folytatása lett volna a gótika jellemzésének. Ugyancsak a német és németalföldi realista művészet korszakából való még egy kis Dürer-cikk, s egy másik az idősebb Pieter Brueghelről. De a legrealistább művészeknél is mindig megkeresi és megtalálja Dvořák az elmélyülést és a művész szellemvilágát. Ki is mondja, hogy a művészet történetében sokkal gyakoribbak voltak a spirituális korszakok s közöttük csak mint egy-egy sziget emelkednek ki a valóságosra törekvők.

A könyv hatodik cikke kis vázlat csupán, s a németalföldi művészetnek arra a fordulópontjára világít rá, amely az olasz hatás alatt következik be. Rafael Brüsszelbe került gobelin-kartonjainak tulajdonít nagy szerepet, de még sokkal nagyobbat Michelangelo művészetének. Nemcsak felülmúlhatatlan nagyságánál fogva, hanem mert az ő emberfeletti embereiben megtalálta a kor a maga új ideálját. Nemcsak az ember nő meg szinte istenné a maga benső erejénél fogva, hanem megnő körülötte minden, elmosódnak a valóság és a képzelet határai. A művész teremtővé válik és szétrobbantja a természet törvényeit, megcsinálja a maga természetfölötti világát.

Dvořákhhoz talán egy művész sem áll líráilag olyan közel, mint Michelangelo. Az olasz művészetéről szóló könyve második kötetének ő a hőse. Hozzákapcsolja a gót művészethez s belőle magyarázza a barokkot. S itt nemcsak a barokk nagy gesztusaira és robbanó szenvedélyeire gondol, hanem a víziós művészekre, Tintoretóra, Grecóra is.

Michelangelo öregkori rajzai víziók, amelyeket senki sem értett, s az aggkori gyöngesség alkotásának hitt, mert se kompozíció, se drámai cselekvés nincs bennük, s megtagadják a formát is, alakok helyett alaktalan tömegek, de mélységes tragikum reszket bennük. Az öreg Michelangelót a lét nagy kérdései érdeklik csupán; alázatosan keresi az Istent. Ilyen látomásos művész Greco is, róla írja Dvořák könyvének utolsó kis tanulmányát. A művészet-megérzésnek remeke ez a kis mű. Nemcsak művészetfilozófus, hanem lírai költő is Dvořák, amikor Greco fantasztikus vízióit magyarázza. Rámutat költő szellem-társára, Cervantesre, megérti, hogy miért volt múltó epizód művészete, s miért jött el reneszánsza a huszadik század spirituális világfelfogása idején.

Alig negyven és egynéhány éves volt Dvořák, amikor hirtelen-váratlan meghalt; kevés számú munkája maradt ránk. De ha ezekből az ő szellemelméletével meg akarjuk magyarázni Dvořákot, a huszadik század gyermeke áll előttünk, felvértelve a múlt század tudományos módszer-ismeretével, amelyet azonban intuíció vezet. Befelé néző ember volt, s az ideát kereste. A materiális világfelfogáson túl volt, mint ahogy túl van rajta századunk is. „Az anyag és szellem örök küzdelmében a mérleg a szellem győzelme felé hajlik.” Dvořák életének műve is a szellem győzelme.

1929