

TÖRTÉNELEM, KUTATÁS, IDŐTELEN ÖSSZEHASONLÍTÁS

A szellemi tudományoknak történeti alapozaton kell dolgozniuk, — ez kétségtelen. Ha ma a történetkutatásban végbemenő változásról esik szó, akkor ez a változás leginkább abból áll, hogy a kutató ma már nem elégzik meg a történeti előfeltételek teljesítésével, hanem ezeken, mint alapelazaton, végrevalahára az épületet magát igyekszik megépíteni. Számára a filológia és a történeti leírás csupán segédtudományokká válnak, melyeknek eredményeit ugyan szívesen veszi, meg is vizsgálja, hogy végül leltári anyagként könyvelje el őket. Ha nem is megyünk még tovább, hanem egyelőre csupán a tényállás fölvetésénél maradunk, akkor is be kell látnunk, hogy a ránk maradt műemlékanyagban a kutatáshoz szükséges emlékanyagunk még csak az egyik felét ismerhettük meg. A másik és talán a nagyobbik hányadot azok a műemlékek adják, melyek elvesztek, de amelyek, éppen elvesztük miatt, nagy ürt jelentenek a kutató számára. Ezekkel az elveszett emlékekkel a történetírás eddig éppúgy nem számolt, mint maga az őstörténet sem. Holott a kutató számára ezek éppoly fontosak, mint a fentmaradt emlékek. Ezek az elpusztult műemlékek nem kőből készültek, hanem mulandó anyagokból, mint amilyen Európában főleg a fa, Ázsiában pedig a sátor textilya és a nyerstégla, azaz a vályog. Egyedül e megfontolás alapján is kutatási területünk tetemesen kibővült, olyannyira, hogy e réven ösztönzést meríthetünk a művészettörténet említett nagy hézagainak kitöltéséhez. E célra, a fentmaradt műemlékek szemeltartásával azonban

oly munkamódszert kell kidolgoznunk, mely a tényeknek egy magasabb rendjét hozza napfényre és amely lehetővé tege, hogy ne csak mindig a fentmaradt emlékanyaggal kelljen számolnunk, hanem amellyel különösen az időben túlnyomó ősi korokat is, mindenekelőtt az elveszett emlékeket, tekintetbe lehessen vennünk és kimutatnunk. Ezt az ilyen új beállítást mindenekelőtt a tárgyi kutatás számára vezetem végig és majd csak később térek át a kutatómunka második részére, a szemléltető kutatásra.

Amit itt, csupán vázlatosan, egyes példákön, röviden említek, mindezt kimerítően találhatja az olvasó „Die Krisis der Geisteswissenschaften“ (1923) és a „Forschung und Erziehung“ (1928) című munkáimban, továbbá a „Geschichte, Vorgeschichte und Fachforschung“ c. dolgozatomban, mely a Conférence des historiens (Varsovie, 1927. II.) folyóiratban jelent meg.

I. Tárgykutatás.

A képzőművészeti kutatásnak a képzőművészet műemlékei a tárgya. A művészre, a művészeti iskolákra, valamint a művészeti körökre és áramlatokra csakis belőlük követhetethetünk. Aminthogy a képzőművészethez magához is csak a rajtuk alapuló megfigyelésekből juthatunk el és csak általuk kísérelhetjük meg, hogy a képzőművészet lényegébe és fejlődésébe belemélyedhessünk. A kutatónak e célja elérése érdekében azonban tervszerűen kell előrejutnia. E tervszerűen felépítendő munkássága alatt munkájának egyes ágazatait éppúgy szétválasztva kell tartania, mint a tényeknek különböző fokoza-



1. A MAIKOPI SİRLELET EGYIK EZÜSTEDENYENEK DISZITÉSE
 Kr. e. III. vagy II. évezred
 Szé. Péternvár, Eremitage

taít, valamint a kimutatásukra szolgáló, de egymástól nagyon eltérő eljárásokat is. Az olvasó számára, könnyítésül, már e vázlatos szemléltetésnél is szétválasztom ez ágazatokat.

Kutatóirányok :	ismertetés	lényeg	fejlődés
		kutatás	
Tények :	állag	értékek	erők
Módszerek :	leírás	mérlegelés	magyarázat

Ebben a túlságosan rövid bevezetésben nem térhetek ki hosszabban e dolgokra. Ezért a következőkben is csupán áttekintésüket állítom egymás mellé, mert az a célom, hogy az olvasó gondolatmenetét, az időtlen összehasonlítás nyilvánvaló példái révén, végül az egészen nagy dolgok számára nyerhessem meg. Mindig szem előtt kell tartanunk, hogy az eddig való művészettörténetben csak a fenti összeállítás első kutatóirányja, a műemlékismertetés alakult ki

tervszerűen. Ez a tudományos leírást a történetfilológiai eljárással kapcsolta össze. Ezzel szemben a lényeg- és fejlődéskutatás számára, néhány kezdéstől eltekintve, egyáltalában nem állott még rendelkezésre tervszerűen munkáló módszer. A tudomány e tekintetben, eddig valósággal kábulatban élt. Csak most kezdünk egész új utakon, tervszerűen dolgozni.

1. *Az állag ismertetése* (Leírás.) Emeltem már, hogy feltétlenül a történelemkutatás talaján kell maradnunk. Ennek módszere, a történetfilológia, természetesen csak adatokat és neveket szolgáltat. Az ilyen módszer azonban, magában, a műemlék lényegét fel nem tárhatja. A feliratok, okmányok, hagyományok mind a történezm, mind a kutató számára csupán segédforrások lehetnek. Adataik helyességének megvizsgálása már a kutató dolga, miután a műemlékállagot a maga módszerével dolgozta fel, azaz a műemléket az „is-

mertetés" módján minden részletében megismerte. Csakis ezen a módon látható tisztán a műemléknek keletkezése korában való állapota. A kutató számára pedig ez a döntő jelentőségű. Csakis az egyes műemléknek e módon való feltárása után hozhatók ezek más emlékekkel vonatkozásba, majd, minden történetkutatótól függetlenül, hely, idő és hovatartozásuk szerint való besorozásukhoz. A követendő eljárást a következő összeállítás teszi szemléltetővé:

I. Megállapítás.

1. Az egyes műemlékek feltárása.

A) Jelenlegi állapotuk meghatározása.

a) Felvétel.

b) Leírás (szűkebb értelemben).

B) Multjuk megállapítása.

a) Származás.

b) Jelen állapot.

c) Keletkezés.

Hely.

Idő.

2. A művész nevének megállapítása (történetfilológiai módon).

II. A műemlékek rendezése.

A) Térbeli egymásmelletti-ségük szerint (műemléktérképek).

B) Időbeli egymásutániségük szerint (történelem).

C) Művészek, művészeti körök és művészeti áramlatok szerint.

Eddigi művészettörténetünk ezen az úton alakult ki. A művészeti érték, a művészet magában, nem játszott benne döntő szerepet. Egyszer egyik, máskor másik értéket ragadt ki az egészből, azt hívén, hogy ezáltal a történetkutatót esztetikailag, vagy stílus-kritikailag alátámaszthatja. Most kezd

csak lassanként alakulni a tudat, hogy a Föld egészére kiterjedő műemlékismertetésnek részletről részletre kell előhaladnia, a művészeti értékeknek egy az általánosság szempontja szerint irányított rendszerével. E módon — egymás mellett — a kutatásnak két iránya van most kialakulóban. Mindkettő történeti alapon épül fel, de úgy, hogy útjaik különbözősége révén, egymást kölcsönösen ellenőrizhetik.

2. *Az értékek lényege.* (Mérlegelés.) A művész munkája, mely a művésznek a világhoz való viszonyát a kéz munkájával, a szem számára láthatóan, mutatja, elválaszthatatlan egység, mely csak tudományos célokból bontható szét értékeleimre. Mind e tényezőknek természetes összehatását a következő kép szemlélteti.

I. Kézmű		II. Léleki értékek	
1. Nyersanyag és mesterség		jelentőség	megjelenés
szemléltetés	tárgyi kötöttség	2. Cél és tárgy	3. Alak
	személyi szabadsága	5. Tartalom	4. Forma

Annak teljesítését, amit itt követelünk, már megkísérelte egyszer az „esztetika” és az általános művészettudomány”. Nálunk, Nyugat-Európában például a humanisztikus művészettörténet, Kelet-Európában Tolsztoj, Indiában Tagore, Kínában Hsie-ho stb. Az értékeket mérlegelő összehasonlítás azonban, tudományos kutatómódszerként, legalább is tudatos tervszerűséggel, még eddig nem létezett. De hogy az ilyen módszer révén, nemcsak a multba való bepillantás, hanem mind a jelen, mind a jövő számára milyen értékes következtetéseket nyerhetünk, ezt néhány alább következő példán fogom szemléltetővé tenni. Ezekből majd kitűnik, hogy a képzőművészet lényegét nem annyira akkor ragadhatjuk meg, ha a műemlékek tekintetében a földrajzi szélesség szerint, Nyugatról Kelet felé haladunk előre, hanem inkább úgy,

hogy ha ezeket három szélességi öv mentén való egymásmellettségük szerint szemléljük. Mert az egyenlítőnél lévő értékek egészen más előfeltételekből alakultak, mint az Északon lévők, illetve mint kettőjük között, a harmadik: a Földközi-tenger mentén lévő értékcsoportjával foglalkozni. A Földközi-tenger értékcsoportja, a vele való évszázados egyoldalú foglalkozás révén eléggé ismeretes előttünk. A Dél csoportja, a paleolitikus művészetnek Afrika és a Déli-tenger művészetével való kapcsolata révén, most kerül közelebb hozzánk. Ezzel az ilyen összehasonlító lényegmértékeléssel azonban még mindig csak az előttünk álló út egyik felét tettük meg.

3. *Az erők okozta fejlődés.* (Magyarázat.) A fejlődés kérdései többé nem dolgozhatók fel egy szakember által. A szakember csak inkább fölveti a kérdéseket, tudományának szempontjai szerint, hogy továbbadja őket a többi szellem-, illetve természettudománynak. Az ilyenféle kutatás-szak a képzőművészet nézőpontjából valahogyan ilyen képet ölt:

Művész	E r ő k		
	Megrató erők (földrajzi hely, póg, vörtség)	Uralkodó erők (udvarok, egyházak, nevelés)	Moogató erők (betonpotukba való visszaképzés, lyásolások és szétterjedés)
Közmű (nyersanyag és mesterség)			
Cél és tárgy			
Alak			
Forma			
Tartalom			→

Tevékenységében a művész oly erők erődje, melyek belőle értékeket váltanak ki. Az értékek, alkalomadtán, maguk is erökké lehetnek, különösen lelki erökké, melyek az értékek és erők között átmenetet jelentenek. Csak az a történetkutatás, mely a fejlődést tartja szemmel, azaz mely nem csak egyszerűen a megmaradt emlékeket egymás mellett, mögött és felett vonja vizsgál-

latának körébe, hanem amely a lényeg-és eredetkérdéseken át jut a fejlődés, az alakulás útjára, válhat a jelen és a jövő számára termékeny. Csakis az ilyen irányú kutatás kerülhet ki a mult egyoldalú felhánytorgatásából, hasonló értelemben, mint ez a természettudományok esetében is történt, mióta ezek nem hagyják magukat humanisztikus, filozófiai, vagy más természetű előírások szerint irányítani. Az ilyen eljárás útja minden kutatómunka számára a tervszerű összehasonlítás és az ebből nyerhető tudományos tapasztalás. Eddig még mindig csak a tények összehasonlításáról volt szó. Ennek megvalósítása azonban a nézőnek megfigyelővé való kiképzése nélkül nem lehetséges. Ezt a célt szolgálja a szemlélőkutatás.

II. Szemlélőkutatás.

A műemlékek nagyon nehezen megérthetőkké váltak azáltal, hogy évszázadok folyamán újból és újból helyreállították, átfestették, kiegészítették őket. A kutatómunkát az ilyen esetekben nagyon megnehezíti a véleményeknek az a tömege, mely lassanként gyökeret vert abban, amit művészettörténetnek nevezünk. Manapság rendkívül időtrábló munkába kerül e műemlékeknek eredeti állapotukba való visszaképzése. Még nagyobb erőfeszítésbe telik, amíg ugyanezeket az emlékeket a róluk elterjedt mendemondáktól megtisztítanunk sikerül, amíg a történeti kapcsolatoknak eddig fennállott szövedékét szét nem szakíthatjuk, hogy ilyképen a tárgykutatást új módszere szerint, tiszta tudományos értelemben vihessük keresztül. Az eddigi művészettörténet maga, e révén, azonban nem veszít értékéből. Magában még mindig megmarad értékes kutatóiránynak, a nézőnek tudományos megfigyelővé való kiképzésénél. Itt is helyénvaló lesz talán oly áttekintő szemléltetést adnunk, melynél a műemlékek és megítélésük, valamint egymással való kapcsolatbáhozataluknak módja szolgál kiindulópontul.

	Az ítéletek A módszer kapcsolata		
	Műemlékek	A vizsgált tárgy szempontja	Történet (ismertetés)
	Személyi szabadság (szemlélelő)		
	Tárgyi kötöttség (megfigyelő)	Az ítéletek összehasonlítása	Tárgykutató (lényeg, fejlődés)

E táblázatnak a lényegmértékezés előbbi vázlatos táblázatával való összehasonlítása azt eredményezi, hogy itt a megítélésben is, éppúgy, mint ott: a tárgyi kötöttség a személyi szabadsággal áll szemben, éppen csak fordított sorrendben. Mert míg a művésznél, a művésznél, minden megítélés a szabadságra csúcsosodik, addig a tudománynál, a kutatónál minden munkának a tárgyilagosság, a tárgyi kötöttség körül kell csoportosulnia.

A szemlélekutatás is, éppúgy, mint a tárgykutatás, állagismertetésen, lényeg- és fejlődéskutatáson épül fel. Mindennek kifejtését más a „Krisis der Geisteswissenschaften” és a „Forschung und Erziehung” c. műveimben megkíséreltem. Csak ha a tárgykutatást és a szemlélekutatást így kettéválasztjuk, egyiket a tudomány, másikat a nevelés szolgálatába állítván, tekinthetjük majd a kutatót a gyakorlati munka számára kellőleg felkészültnek.

III. Az időtlen összehasonlítás.

Minden kutatómunka, mint említettük, többé-kevésbé az összehasonlításra épül fel. Ha műemléket műemlékkel hasonlítunk össze, olyan rendszerezéshez jutunk, mely végeredményben a mai művészettörténetet jelenti. Sajnos, az összehasonlítás a mai művészettörténetnél véget ért az úgynevezett történelem határán. Térben ott, hol a Földközi-tenger körének művészete véget ért, időben ott, hol az eddig egyoldalúan túlbecsült írásos hagyományok félbenmaradtak és társadalmilag pedig, ahol az úgynevezett kultúrnépek a természeti népekkel kerültek kapcsolatba. Közben pedig az a tény, hogy az őstörténetben és az etnografiában egy az idő kiküszöbölése mellett való

összehasonlító módszer lett az egyetlen alkalmazható eljárás, csodálatosképpen sem a történettel, sem a művészettörténettel foglalkozóra nem volt semmi hatással. A történetírás még ma is, mint egykor, önkényesen jár el és büszke a történetfilológiai módszerére, melytől azt reméli, hogy feleslegessé tesz minden másféle összehasonlítást.

Csakhogy nagy különbség van ám abban, vajjon a műemléket műemlékkel, hasonlóságuk alapján, avagy pedig a bennük felgyült értékeket és az erőket, végül pedig a felőlük elhangzott véleményeket tervszerű felépítéssel hasonlítom-e össze. Ezt az ilyenféle összehasonlítást csak szakkutató végezheti el. Ezeket a kérdéseket közelebbről a „Forschung und Erziehung” c. könyvemben tárgyaltam meg. Az összehasonlítás nagyon különböző lehet, a szerint, hogy a műemlékeknek egymás között való összehasonlítását vagy pedig a bennük megnyilvánuló értékek és erők egybevetését célozza-e. Egy bizonyos: semmiként sem szabad ilyen vagy olyan ötletből kigondolt összehasonlító alap szerint eljárunk, hanem tudományos szerzőségről kell előrehaladnunk. Csakis ilyen módon helyezhető a két kutatómódszer, a mérlegelő és a magyarázó, egymás mellé. Egyszermind csakis ilyen módon süllyed a történetfilológiai módszer, még oly szilárd adataival együtt, csupán a magasabbrendű kutatómunka anyagát előkészítő segédtudományá. E kutatómunka alapulvéve csak a viszonylagos, nem pedig az abszolút idő tehető. Már csupán azért is, mert ez a kutatómunka messzire túlnyúlik minden úgynevezett történeti időn, minden úgynevezett kultúrnépen és mert térben az egész Földet át kell ölelnie.

Ezúttal az összehasonlításnak azt a különös módját tartom szem előtt, mely a történeti módszerhez tapadt történeti író leginkább nyugtalanítja. E mód alapelve a lényegértékeknek az idő kiküszöbölése mellett való összehasonlítása. Általa eredetkérdésekhez juthatunk, melyek később majd fejlődés-

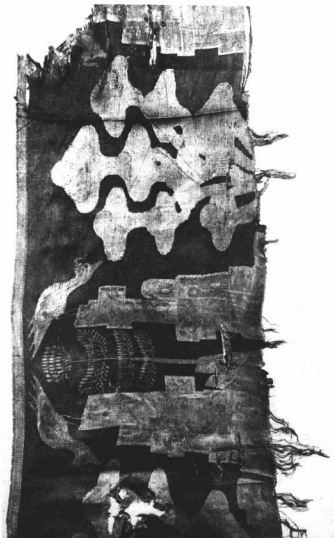
történeti szempontból lesznek megvizsgálendók. Ez irány megvilágítása céljából és hogy vele a kutatást összefüggővé tegyük, az ilyen összehasonlításnak egy sorozatát mutatom meg, melynek elemei évszázadokon és évezredekben ugnak át és amelyre — bár rendkívüli fontosságukról mindjárt meggyőződhetünk — eddig még egyáltalán nem figyelt a tudomány. Pedig ez a kutatómód oly kérdésekkel való foglalkozásra késztet, melyek — Északról szólván — igen közelről érintenek bennünket: hazánknak, akár a germánoké, akár a magyaroké, akár a szlávoké lenne szó, kivált az emberi szellem és a képzőművészet fejlődése szempontjából való lényege és jelentősége tekintetében. Azok az összehasonlítások, melyeket értékek és erők szerint az alábbiakban elmélyíteni megkísérlek, egy dologban valamennyien közel állanak hozzánk: abban, hogy végre valahára hozzákezdjünk a Vasari bizalomgerjesztő útjának lebontásához és hogy e mellett szakítsunk a hittel, mintha a történetfilológiai lenne a művészettörténet egyetlen célhoz vezető módszere. Lassanként mégis csak hozzá kell kezdenünk, eddigvaló gondolkodásunk némi átcsoportosításához.

Műveimben, akár Európáról, akár Ázsiáról szóltak, mindig olyan összefüggésekre bukkantam, melyek mérlegelést és megvitatást kívánnak, úgy a tájkép, a rokokó, mint a kubizmus és az expresszionizmus tekintetében: mindig az mutatkozott meg ezeknél az áramlatoknál, hogy e mozgalmak ősieik, melyek mindig visszatérnek és végkövetkeztetésként vonják magukkal a követelményt: a műbarátnak (a szemlélőnek) a szakembertől (a megfigyelőtől) való különválasztását meg kell tanulnunk, ha a tárgyi és tervszerű tudomány felesküdt híveinek valljuk magunkat.

Az időtől független összehasonlítás, akár mennyire a tisztán történetfilológiai alapon dolgozó történész intelmei ellenére cselekedjék is, mégis — mint azt a következőkben elősorolandó néhány példában látni fogjuk — alkalmat ad

majd annak átgondolására, hogy vajjon a lényegmérlegelés és a fejlődés-magyarítás valóban jelentős újmutatással szolgál-e a tárgykutatás számára és hogy vajjon a szemlélőkutatás tényleg kiérlelheti-e majd azt a megfigyelőt, aki látókörének kibővülése révén többet végezhet majd a jelen és a jövő számára, mint ahogyan ez eddig az úgynevezett történelem, avagy a művészettörténet módján lehetséges volt. Figyelembeveendő, hogy az Ázsiából elősorolandó műemlékek, az elősorolt területek úgynevezett történeti koránál részben régebbiek. Legtöbbször feliratokat sem tartalmaznak. De vajjon lehet-e ezeket, csupán ilyen okok miatt, kevésbé értékeseknek tekintenünk azoknál, melyek a történetfilológia módján, könnyűszerrel sorozhatók be a műemlékek állagába? A történész kezében ezek persze csekély értékűek. Csak a tervszerűen dolgozó kutató szolgáltatathat számukra igazságot. Csak a kutató lelheti meg bennük ama hézagok kitöltésének kulcsát, melyekről eddig a történésznek vagy alig volt sejtelve, vagy tudni sem akart rólok.

A tájkép. Lassanként már kezd elismerésre találni az a nézet, hogy a tájkép Északon nem csupán helybeli hátteret, hanem — az emberalak mellett — önálló kifejező eszközt is jelent. Más elbírálás alá kerül azonban ez a nézet, ha mindehhez hozzáfűzöm még, hogy a tájkép Északon, végső értelmében Isten kifejezése és a szentség jelképe lehet. A német romantikus festők, időbeli közelségükkel, adnak alkalmat e sorozat megindításához, mely Düreren és oly tájképeken át, mint a Van Eyck genti oltárképe, egészen az iráni Hvarenah-tájiig vezethető vissza. Úgy, hogy Északon végigvonulón egy a szentséghez húzó és mindig megújuló vonalzó él. Ma még természetesen hajlamosak az emberek arra, hogy mind e tényt csupán a véletlennek tudják be és hogy, nagy általánosságban, az emberi természetből áramlóan vezessék le. Ennek dacára — legalább is Irán és a madaizmus szempontjából — kézenfekvő,



2. KRISZTUS SZÜLETÉSE KORABELI SELYEMSZÖVET A NOIN-ULA SIRLELTŐBŐL
Sz.-Pétervár, Eremitage

hogy Északot ebben az érületben gyökerezettnek kell tekintenünk. Ennek igazolására az lenne szükséges, hogy a véletlen számunkra, az Északon használatos nyersanyagok mulandósága ellenére is bizonyítékul, a legősibb korok valamilyen emléket megőrizte legyen.

Ilyen értékben dús emlékünkből valóban megmaradt, a Kr. e. harmadik, vagy második évezredből származó kubani — Maikop-kurgánbeli ezüstvázában. Oly ezüstedény ez, melynek külső felületére, csíkokban állatok vannak recézve, amint a perem körül, a váza alsó részén pedig a közép körül, lépdelnek. Ezt a rézkorbéli recézett ábrázolást kifejtve mutatja az 1. ábra. Megcáfolhatatlanul világlik ki ebből az ábrázolásból, hogy ezek az állatok egy tájképbe vannak illesztve. A felső peremnél a legrégebb kínai művészetből is ismert módon, hegyeket ábrázolt a művész, alul pedig egy kört, melybe „folyamok” tornálnak. Az állatok pedig fent a hegyeket, lent a vizet járják körül. Ez a „körüljárás” számomra e tájkép szent voltának teljes értékű bizonyítékát szolgáltatja. Ehhez még más fiatalabb Hvarenah-tájak járulnak, további bizonyítékként.

Anyagcsontok mutat a 2. ábra, melyet Koslov az északmongóliabeli Noin Ulában ásott ki és amely, hozzávetőlegesen, Krisztus születésének korából való. Geometrikus táj látható ezen is: gombaalakú fák, két-két sziklával váltakozva, melyek ismét egy-egy fát fognak körül. Azt, hogy itt is szentség-ábrázolásról van szó, a sziklákon ülő két-két madár bizonyítja.

A 3. ábra a narai Horyuji kolostor Tamamushi-szekerényéről való. Kétségtelenül buddhista vallásos ábrázolás, mely vallásos tárgyú jelenetet fel-tüntető tájat mutat. Ez a Kr. u. 600 körül keletkezett festmény egyszerűsmind átvezet bennünket a második összehasonlító alaphoz:

Rokokó. A rokokót a XVIII. század Európájában a divat különös megnyilvánulásának tekintjük. A valóság-

ban ez a művészeti jelenség mélyebbre tekintő értékelést kíván. Mindig ott tűnik fel, hol Észak jut szóhoz. Előbukkant már azoknak a népeknek emberábrázolásánál is, melyek Északról kerültek Délre. Így még a görögöknél és kínaiaknál is. Az északi népeknél azonban, tiszta formaként, az emberalakábrázolás mellőzésevel különös tájképi motívumokkal átitatva tűnik elő. A Kr. születése körül kor legtisztább rokokóját mutatom be az urgai Koslov-leletből. Ennek egyik szöttek darabját már említettem. Hasonló másodikikat mutat egy szandál (4. ábra), mely akár a XVIII. század női viseletéhez is tartozhatott volna. Átlósan sorakozó pontok alapján kétszer látjuk ugyanazt az alakot egymás felett: ugyanazok a rokokódíszek ezek, melyeket pl. XVIII. századi tükrök asztallábaik láthatunk. Nem egyenletesen futó ívek ezek, inkább valamilyen zárt szívformához hasonlíthatók, melyek felül szimmetria nélküli két szárba kunkorodnak. Hogy pedig a rokokóval való hasonlóságuk teljessé legyen, még azok a moha- és fonadék-szerű csúcsok is láthatók ezeken az ázsiai rokokópéldákon, melyek annyira hozzátartoztak az európai rokokóhoz is. A noin-ulai kurgánlelet tárgyai a hasonló alakok egész tömegét tartalmazták. Felőlük „Asiens Bildende Kunst” c. legújabb művem tájékoztat.

Vajjon szükséges-e további bizonyítás még a Tamamushi-szekerény tájképe felől? Oly kimondott rokokó ez, mely méltán elkápráztatja nézőjét. Itt a rokokódíszek egyértelműen egy oly magassági értelemben felépülő tájnak részei, melyen fák és egyéb növények állanak, csüngő ágakkal, továbbá egy ifjú, aki ruháját egy fára aggatja. Ilyen tájak találhatók Irántól kiindulóan úgy Indiában, mint Olaszországban, hová tudvalóan mozaikképek révén kerültek. Iráni eredetűre valló jellegzetességüket e képek sziklás modora is bizonyítja, amely modor Európában az egész középkoron át uralkodott.

Kubizmus. Ha az időtől független összehasonlításnak a szent tájra és a

rokokóra vonatkozó eredményei sokakra elképesztő hatást tettek, még inkább ilyen lesz ez a hatás, ha a jelenkor képzőművészetének bizonyos, csupán tűnő divatnak tartott áramlatait ó-északi jelenségekkel hasonlítjuk össze. Ide ezúttal leginkább az az „izmus” tartozik, mely kubizmus néven tűnt fel. Ez az emberalakot kristályokként fogja fel, ami mellett különösen arra figyel, hogy az emberalakot lehető kevés felülettel tegye életessé. Aligha kell itt példákat elősorolnom. Inkább csak megemlítem e mozgalom főképviselőit, Picassót és az orosz Archipenokót. A mai festészet és szobrászat ilyen alkotásai mellé azonban szibériai aranytárgyakat állítok, melyek nem ugyan embert, hanem valamilyen állatot formálnak át „kubisztikus” módon. Példaként a keletre lelet szolgájon (5. ábra). Ez az Altai-Iran könyvem óta híressé vált és ma a szentpétervári Ermitage-ban őrzött, egyszer párdükként, egyszer meg tigrisként említett, máskor pedig oroszlának mondott tárgy, macskához hasonlatos állatot mutat. Egy magában természetűl éppen nem mondható tárgyról van itt szó, mely ezenfelül tisztán szemlélteti az észak-ázsiai átfarmálást, úgy a test ábrázolásának ferdén metszett módjában, mint a szem, orr és fül színes elevenségében, továbbá különösen abban az ábrázolásban, melyben a zsugorított állatok alakjainak sorozatával beborított fark részület. E mellett még a tárgy rendeltetését sem szabad figyelmen kívül hagynunk: az állatábrázolás nem önmagáért történt, hanem nyitott hátoldaláról megállapíthatóan, egy csatt burkolatául szolgált.

A mi számunkra a test „kubisztikus” alakítása a fontos. Ez azonban nemcsak a dél-oroszországi Kuban különösen feltűnő tárgyainak, hanem Szibéria minden aranytárgyának, továbbá a Jenisszej-bronzoknak, az alban kincslelet aranydíszeknek, valamint a „Keszthely-bronzoknak” általános jellege. De ugyancsak e sorozathoz tartoznak még a török Tuluni-

dák kairói stukkóművei és faragott deszkái, valamint Samarra stukkó faldíszjeinek egyik csoportja is. Az észak-ázsiai képzőművészetnek egészen széles rétege áll előttünk tehát, készen a mai kubizmussal való összehasonlításra. Valamennyi idetartozó adatról egyébként az ezt a csoportot kimerítően tárgyaló Altai-Iran művem tájékoztat.

Expresszionizmus. Ugyanígy vagyunk végül az élő vonalnak szabad játékát kedvelő és ma szintén csak divatnak minősített azzal a vonzalommal is, melyben az utóbbi évek expresszionizmusának tekintett mozgalom első fokozata lezajlott. Az ehhez illő hasonlítóanyag kifürkészéséhez nem is kell Ázsiáig nyúlnunk, csupán nyit szemmel kell körülnéznünk saját országunkban, abban a korban, amikor még a császári és pápai Róma le nem igázta, amikor tehát — legalább szellemi téren — még a maga útját járta. Összehasonlítással tehát azokat az ornamentumokat kell elővennünk, melyekről a Beowulf-dal is szól és amelyek nem ugyan az eredetüket uráló faanyagban, hanem a formáit korunkig megőrző fémbe maradtak fenn. Salin „Altgermanische Tierornamentik” c. műve tette először lehetővé, hogy ez állatfonadékos ornamentika lényegébe belemerülhettünk. A nagyérdemű svéd régész persze ott már tévedett, ahol a germán Észak állatdíszét a római provinciális művészetből származtatta, holott ez valóságban Ázsiából szivárgott át Európába (l. „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas” c. művemet). Általuk bizonyossá lett, hogy a germán műveltség a Vikingek koráig egységes volt és hogy ez a műveltség elvonatkozta magát az emberalak ábrázolásától. A művészetet élő vonaljátékok kifejezésének tekintette. Fejlődését Irán vitte tovább, de erről később.

A 6. ábrán a svéd Gotlandból származó két ezüstveretet mutatok be, Salin kiegészítő rajzaival. Tiszta állatformák ezek, melyek azonban a természettel semmiféle kapcsolatban nin-



3. A NARAI HORYUJI KOLOSTOR
TAMAMUSHI-SZEKRÉNYÉN LÁTHATÓ
TÁJKÉP

csenek. A természettől az elvonatkoztatott módnál is jobban térnek el, úgy-hogy az állattestből csupán a felépítés formáját tartják meg. Alig különböztethető meg bennük a fej, a törzs, a lábak és a farok. Aki tehát a Dél, avagy a Földközi-tenger körének álláspontját vallja, annak irtózattal kell elfordulnia ettől a művészeti érzülettől, barbár-primitív ízlésnek tartván ezt. De aki tárgyilagosan ítél, az első pillanatban látni fogja, hogy itt a művészetnek egy másik féleségéről van szó és hogy csak a mi bűnünk, tudósoké, ha mindig egyoldalúan, csupán az uralmi művészetnek azzal az ágával foglalkozunk, mely a Földközi-tengerről kiindulva hódította meg Északot, hogy bennünket mai művészetünkhöz vezessen.

Az összeállított néhány példa oly mulasztásra emlékeztet, melyet első-sorban a tudománynak kell jóvátennie. Megítélésre érdemes, vajjon helyese az álláspont, amely még a közelmúltban is, az ósláv művészetről írott könyvemről, szemrehányásként hangoztatta (Neue Züricher Zeitung, 1929., 1236. sz.): „Semmiképpen sem szabad írott adat nélküli emlékeket a

felírtos emlékekkel egyenrangosítanunk.)“ Azt, hogy hová vezet az a kutatóirány, mely így gondolkozott, megmutatták már az utóbbi évszázadok. A kutatónak nem szabad magát az írott emlékektől korlátoztatnia.

Vajjon a példák, melyekről, ezúttal a műemlékeknek műemlékekkel való összehasonlítása kapcsán, beszéltem, mind csupán erőszakolt hasonlóságokat mutattak-e? Hiszen egész rétegeket láttunk, melyekből, egymással vonatkozásba hozván őket, kiderült már, hogy bennük nemcsak „divatról“ van szó. Ha pedig — e kérdés forgópontjaként — az értékeket állítjuk így egymás mellé, az derül ki, hogy e csoportból az emberalak ábrázolása ki-esett. Eredménynek már ez magában is elég jellegzetes lehet. Ehhez jön még, hogy mindegyik példa különösen igazolta a Délt túlyomóan uraló emberalaktól eltekintő tájképet. A tájkép egészen más formafelépítést kíván, mint az egyenlő elosztáson felépült emberalak. Oly szabad ritmust, mely messzire rugaszkodik mindenféle szimmetriától és amelynek világos formai kifejezője az a művészet, — a rokokó — mely összehasonlításunkban másodsorban szerepelt. Springer (Bild-der aus der neueren Kunstgeschichte, II. 211. o.) már rámutatott a rokokó-

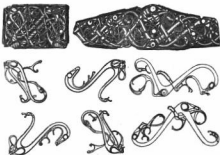


4. SZANDÁL-TALP NOIN-ULÁBÓL
Szt.-Pétervári, Eremitage



5. A KELERMESI „TIGRIS” Szol.-Pétervár

L. a Magyar Nemzeti Múzeum két skytha aranystarvasának reprodukciót a *Magyar Művészet* 1928. (IV.) évf. 6. számában a 413. oldalon és dr. Vikár Vera ismeretes sorait a 421. oldalon.



6. GOTLAND SZIGETÉRŐL SZARMAZÓ ÓSRÉGI GERMAN EZÜSTVERETEK SALIN KIEGÉSZÍTŐ RAJZAIVAL

Salin „Altgermanische Tierornamentik” c. műve nyomán

nak a tájképpel való szoros összefüggéseire. Az, amin már-már mintha túlkerültünk volna, tör a felszínre újból, minden naturalizmust magától már eleve elhárító hasonló érzéssel. A jelenkor képzőművészete ismét különös hévvel fordul szembe éppen az emberalakkal. Benne is szinte egy az emberalakot egyenesen széjjeltörő szenvedélyről beszélhetünk, mely minden eszközt felhasznál arra, hogy az emberalakot tisztán formai úton, éppúgy, mint Európában egykor, vonalakba, vagy mint Ázsiában egykor, felületekbe oldja és hogy lehető módon geometrizálja.

Ha pedig, végül, megkísérljük az egész értékcsoport elemeinek rokonságát erőik működésével magyarázni, akkor is minden egyéb kísérlettel

szemben döntő marad az, hogy a jelenkorban is, mint egykor a tájkép-nél, vagy a rokokónál, a vonal iránt való vonzalom és a ferdemetszés alakjában, egész határozottsággal az Észak tör a felszínre. A művészek természetesen ma még nincsenek, nem is lehetnek ennek tudatában. Talán hozzájárulhatunk törekvéseik tisztázásához, ha felhívjuk figyelmüket erre az egyiséget feltüntető vonásukra, valamint arra, hogy mekkora ellentét állott fenn már eredetileg is az Észak képzőművészete és a Dél, valamint mindenekelőtt a Földközi-tenger uralmi övezete között, mely utóbbinak „esztetikáját” az akadémiák hordozták magukkal egészen napjainkig. Manapság minden a nevelésnek, az egyházak és udvarok egykori fénykorához hasonló,

hagyományörökítő kényszere ellen törnyosul. Így kerül a jelenkor, amint egykor a rokokó társadalma XIV. Lajos után, Észak törzsökös érületébe vissza, ama felfogás térhódítása révén, mely a művészi munkát vonalakból, avagy felületekből, tisztán formailag építi fel. Azt, hogy e mellett nemcsak díszítőképzésről, hanem szellemi tartalomról van szó, éppen a tájkép bizonyítja, melynek szentségértéke szolgálhat az Észak különböző díszítőkiképzéséről. Az évszázadok óta uralmon levő humanisztikus nevelésnek kényszerében eddig figyelmen kívül maradt, hogy tulajdon országunknak, Északnak, külön művészete van, melyet pedig ismernünk kell, ha a görög, az indus és — mindenekelőtt — az iráni művészet kialakulásának lehetőségeit meg akarjuk érteni. Mindezzel a művészek már a tudomány embereinél sokkal korábban tisztában voltak.

A művészet mély gyökereit a vak-ság évszázadai után csak most kezdjük újból feltárni. Ezek a gyökerek az egész nagyoknál, különösen Dürernél, — ezt csak éppen említem — valamint a művészet egyéb jelenségeinél egyszerre napvilágra kerülnek, amint a hatalomnak rájuk gyakorolt nyomása megenyhült. De amíg egyoldalúan és megbabonázottan csak a Földközi-tenger uralmi művészetét bámultuk, figyelem nélkül kellett elhaladnunk az Észak és a Dél két művészeti árama mellett. Most elérkezett az a kor, amikor lényeg és fejlődés szerint felépített összehasonlító kutatás nyomán ezek a tudomány számára eddig eltűnt világok újból napfényre kerülhetnek.

Nem lehet célunk megakadályozni hogy bárki, ízlése szerint, ötletszerűen írjon arról, ami éppen tolla alá kerül. De nem is nagyon csodálkozhatunk azután az e munkamód mellett előállott tarka összevisszaságon. Am ha végül abban a tudományban, melynek „művészettörténet“ a neve,

maga a tudomány sem arra törekszik, hogy a részt az egésznek, az általánosnak, a fejlődésnek keretébe illessze, benne összefoglalja, majd határozott terv szerint feldolgozza, akkor ez a tünet, vég nélküli ismétlődésével, már több mint sajnálatos. Tudományunknak első közös célja, oly kutatóintézet felállítása kell hogy legyen, melybe minden kutatómunka beletorkoljék. Államoktól független ügy ez, amint ezt már a „Krisis der Geisteswissenschaften“ c. munkámban megmagyaráztam. Egyebekben elégségesek lennének egyetemünk művészettörténeti intézetei is, ha ugyan megfelelő összegek felett rendelkeznek és ha munkaanyaguk nem vetítőlemezek előállításában őrlődik fel. Mindezen felül megszívlelendők azok a dolgok is, melyeket a „Forschung und Erziehung“ c. művemben kísérletem meg kifejténi.

Az előzőkben kizárólag tudásunknak a tervszerűen felépített kutatómódszer révén láthatóvá vált olyan hézagairól esett szó, melyek kiválóan alkalmasak arra, hogy az Észak eredeti művészetének kutatását megtermékenyítsék. Ugyanebben az irányban tapogatóztak már azok a korábbi kísérletek is, melyek a nemzeti hagyományok eredetét igyekeztek feltárni. Így cselekedtek, — hogy példát említek — a magyar kutatóknak azok az előőrsei is, kik ilyen céllal népük eredetterületéig nyúltak vissza. Ezt tette Zichy Jenő gróf expedíciója. Így járt el, kutatásában a népművészetből elindult Huszka József is. Mindezt említettem már, Lechner Ödön nagy művészeti jelentőségével kapcsolatban, a Lechner Ödön Társaság körében tartott előadásomban. Elmondtam már „Asiens Bildende Kunst“ c. könyvemben is azt a felfogásomat, hogy Lechner a Postatakarék-pénztár-palota homlokzatán, a főpárkány helyén alkalmazott „lambrequin“-motívumban, — talán akaratlanul is — oly utat mutatott, mely ma, a sátorépítészet jelentőségét feltáró kutatómunkában jut fontos szerephez.