

A RENAISSANCE-KORI MŰVÉSZET FŐ JELLEMVONÁSAI.★)

Minden kor s nemzet művészetében vannak uralkodó jellemvonások, melyeket a ható okoknak bizonyos, együtt jelentkező kapcsolata teremtet meg, s vannak eszmeáramlatok, melyek áthatják a szellem minden megnyilatkozását. Ezek adják a műtörténelemnek kereteit, bennök látható Taine-féle értelemben a művészetnek bölcsellete, s belőlük indulunk mi is ki, midőn az eleinte még sokáig empirikus és gyakorlati irányú æsthetikai elmélkedés kezdetét, s fejlődését nyomozzuk.

Az ó-kor irodalmának, s művészetének életre keltése a megújulás korának ilyen nagy jelentőségű áramlata volt, de vele majdnem egyidejűleg két más, világra szóló vívmány folyt be átalakítólag az emberiség egész szellemi mivoltára; a kor emberei fölfedezték a természetet és az embert.

Ezek a kifejezések, melyeknek használata a renaissance jellemzésénél Michelet és Burckhardt óta közkeletű lett, ha kellő értelemben vesszük, nem foglalnak túlzást magokban.

Minden átalakulás kulturéletünkben szinte észre-
vehetetlenül lassú folyamat és még olyankor is, midőn erő-
szakos kitörések hirtelen változásokat hoznak létre, maga az
eszme hosszas érlelődés eredményekép nyerte erejét. Képzel-
hetetlen, hogy olyat hozzon a reggel, a minek gyökerei nem
nyúlnak bele a tegnapi, tegnapelőtti, néha a régen múlt idők
talajába. Mikor mégis új korszakokról, határpontokról beszél-

★) Mutatvány az *Aesthetika története* című pályanyertes mű-
ből, melynek egyik fejezetét szerző ez alkalomra kiegészítette és bőví-
tette.

lünk, úgy járunk el, mint a geographus, ki biztos kézzel rajzolja föl az isothermák vonalát, s pontos számokkal mondja meg a tengerföldről magasság szerint a lombos fák határát s a fenyőrégio kezdetét, nem törődve azzal, hogy a középhőmérséklet itt-ott, különös viszonyok közt eltér az ő jelzésétől, magasabbra észak felé is szórványosan jelentkezik a szőlő s a fenyő is leszáll a völgybe s díszkertjeinkben is elvegetál. A történeti tények a mi eszméinkre nézve is folytonos, szünet nélkül való, bár nem mindig egyirányú fejlődést mutatnak s korán találunk adatokat, melyek bizonyítják, hogy egyeseknek volt érzékük a természet szépsége s az egyéni lélek sajátosságai iránt, de fordulat mégis ott állott be, a hol a fenyő nem egyenként föllépő, küzdő idegen többé, hanem leszorította versenytársait és diadalmasan tömött sorokban áll.

Ilyen értelemben véve a két elv a renaissance korában vált vezető hatalommá.

Valósággal meglepő, hogy a középkor embere mily kevésbé érdeklődött a természet iránt. «Homeros napja» süttött most is le rája, de ő nem örült, mint egykor a derűs egü Hellas fia, fényének s melegének. Lelkét vallásos érzelmek töltötték be, melyek tekintetét a magasba vonták. Az örök világgal, Isten országával szemben ez az árnyékvilág múlónak, bajjal teljesnek, a bűn által megrontottnak tűnt föl. Sötét pessimismus siralomvölgyről szeretett beszélni. Csak egy lépés még s a túlvilági üdvre törekvőnek az érzéki létezők szépségében való gyönyörködés s az utánok való vágy bűnnek látszott. Úgy érezték, küzdeni kell a világ kísértése ellen, mely a lelket az érzékiség felé vonja. Még a ki nem is fogadta el mereven ezt a tant, bizonyos közömbösséggel tekintett erre a világra, melyen zarándokútja csak átvezetett, midőn e földi életben, a jövő boldogságát készítette elő. Legjobb esetben az érzéki létezők szépségét, bibliai értelemben az alkotó végtelen bölcsességének nyilvánulásaként tisztelték s a természetet nem önmagáért, de mint jelt s utalást, symbolikus vonatkoztatásaiban méltatták figyelemre.

Ilyenféle érzés s gondolkozásmód eleinte még nem jutott kizárólagos uralomra. Ha a középkort éjtszakához hasonlítjuk, úgy elejébe még sokáig bevilágított az ó-kor alkonya. Az egyház-atyák közül Vazül, nazianzi és nyssai Gergely,

Szent Ágoston és a IV. és V. századnak vallásos költői még többé-kevésbé antik hatás alatt állanak. Ugyan így két világ érintkezését tükrözi Fortunatus költő a VI. századból, a kin «mint búcsúzó napnak ragyogása rajta van egy elenyésző irodalomnak ulolsó viszfénye».*)

A középkor derekán aztán mintha teljesen kiveszett volna az emberekből a természet szeretete. Nem csak a világtól elzárkózó szerzetesnek, de világi gondolkozású embernek lelkében is alig hagyott — a mint az írott emlékekből, a költészetből és képzőművészetekből joggal következtethetjük — a természet bájának látása mélyebb nyomokat. Nem jellemző-e, hogy a keresztes hadjáratok hősei s az útleírók általában nem találnak a szemök előtt föltáruuló idegen vidékeken, az alpesek csodáiban, a tenger végtelenségében, a déli ég alj buja növényzetében semmit, a mi lelkökhöz szólana? A képzőművészetben tájkép nincs, vagy el van hanyagolva. A fák rajza schablonszerű, az állatok jelképekké lettek és conventionálisok vagy képzeletszülte torzalakok. A művészet fő tárgya az ember, s az emberi alakban megjelenő Isten, de itt is típusok uralkodnak, s kivételt nem tűrő zsarnoki hagyomány nyűgözi a művészt. Eleinte még egy-egy történeti jelet és világi tárgy is foglalkoztatta őt, majd a vallás kiszorítja a profan tárgyakat s csak későre, a miniatur-festészetben látjuk az embert ismét megjelenni világias környezetben s foglalkozásban. A faji és egyéni sajátosságok iránt is alig van érzék. A prágai egyetemi könyvtár egy bestiariumban a XIII. század második feléből, különféle fák minden igazság nélkül, egyformán ábrázoltatnak. A fenyő — csak aláírt nevérol tudjuk, hogy az — alig különbözik a cserfától s teljesen olyan, mint a cyprus és mandulafa. A XII. század egy kéziratának a «Hortus deliciarum»-nak zárólapján a hohenburgi klastrom apátnője lerajzolta mindazon apáczákat, kik társnői voltak. Mindenik kép alá egy-egy nevet írt, az arcok pedig teljesen hasonlítanak egymáshoz.**)

*) A természet iránt való érzék történetével gondosan foglalkozik többi közt Biese: *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit* című művében. Lipcse, 1888. Részen belül valók a mi adataink is.

**) Mindkét adatot közli Schnaase: *Kunstgeschichte* V. 480., 486. l.

Ez jellemzi általánosságban a középkort még hanyatlása századaiban is, a mikor pedig már néhol egyes jelek változásra mutatnak, mikor az angol, francia és német sír-emlékeken faragott merev alakok s a templomokban az oszlopok és ívelágazások mellé állított alapító-szobrok (például a naumburgi dómban) már némi hűséget és portraitszerűsége törekvést árulnak el s elvétve valóságos túlzó realistikus fölfogásra is van adat. Habsburgi Rudolf síremlékét mintázta még az uralkodó életében egy német szobrász, a ki minden vonást és redőt hiven visszaadott s mikor idővel a császár megvénült, hozzá utazott, hogy az időközben támadt újabb redőket is pótlólag rávezesse.*) Mindezen, bár még izolált jelenségek új idő közeledtét jelentik.

És a költészetben? Az észak-francia és német műeposzokban, valamint a népeposzban is a természet festése egészen jelentéktelen s ha valamelyikben (például Gottfried von Strassburgnál) a környező természeti jelenségek figyelemben részesülnek, ez egészen kivételes eljárás. A provencai és német szerelmi lyrában hallunk ugyan a virágok szépségéről, a hárs virágzásáról, a fülemile énekéről, a tavasz pompájáról, de mindez futó hangulat csupán és sokszor nem egyéb, mint külső díszítés és conventionalis sallang. A vallásos lyra egészen elfordul a siralom völgyének festésétől, a polgári dalnokoknál pedig a természet dicsérete már csak eltanult visszhang.

Ilyen körülmények közt megérthetjük, miért tulajdonítanak a renaissance történetének írói olyan nagy fontosságot Petrarca hegyi kirándulásának. Mintha zárt levegőjű szobába a kitárt ablakon benyomúlna a friss, egészséges havasi levegő, úgy hat ránk, ha a kor száraz útleírásai után kezünkbe vesszük az olasz költőnek hangulatteljes levelét, melyben elragadtatással ad számot benyomásairól, midőn ott fönt a hegyesúcson föltárult előtte Avignon környékének látképe az alpesek lánczáig s a tengerig. A vauclusei szerzetes, ez a «legelső modern ember» a természet iránt való rajongó szeretetével most már nem egyedül áll. Az ő érzésének s szavának viszhangját halljuk mindenfelől. Itt vagyunk a korok határmesgyéjén, most általános, a mi eddig egyes mélyebb lelkek

*) Schnaase : *Kunstgeschichte* VI. 357. l.

kiváltsága volt, most úgyszólván szabály, a mi azelőtt kivétel volt. Ez a fordulat, mely a természetnek eddig számba is alig vett jelenségeit szerető érdeklődés tárgyaivá tette, a fölfedezések hosszú sorát idézi elő, átalakítja az egész világnézletet, a bölcsészetnek és tudománynak új anyagot, célokat s módszert adott, a művészeteket pedig fölszabadulásra és hatalmas fejlődésre segítette.

Épen ily módon jutott a valóságot gondosabban vizsgáló értelem az egyéni meghatározottságnak tudatára. Mostanig a lélek analysise nélkül az ember belső világa csak legélesebb, úgy szólván tipikus vonásaiban volt ismeretes. A képzőművész az érzelmek kifejezésében szűk körre s néhány jellemző vonásra szorítkozott, vallásos áhitat, hit, keresztényi alázatosság tükrözik az emberek arczáról. A költészet, bár tárgyköre szélesebb, szintén híjával van lélektani rajznak vagy indokolásnak. Az érzelem számtalan tonusa s színe közül milyen kevés érvényesül! Különben is: «A középkori költészetben a tett minden; az a belső, lelki processus, mely a tettet megelőzi és eredményezi, semmi fontosságú az ő szemökben». (Riedl.)

A középkor nem is termelt nagy számmal egyéniségeket. A társadalmi nagy osztályokon belül egyformán éreztek, gondolkoztak az emberek hajlamból, megszokásból. Rajtok van a mindent nivelláló kor bélyege. Egyének, személyek voltak különösebb egyéniség nélkül, alkotó elemei voltak az egyházi vagy állami gépezetnek önálló érvényesülésre sarkaló ösztönök nélkül. Hallgassuk csak meg a francia és német szerelmi dalnokok legtöbbszörét, hogyan festik unos-untig ugyanazon hangulatokat, ismételtetik ugyanazon képeket, metaphorákat, allegoriákat és phrasisokat. Oly kevés köztők az eredetiség, hogy ha neveik nem volnának odajegyvezve, lehetetlen volna tulajdonukat másokétól megkülönböztetni. (Körting. Bartsch). Az egyéniség kifejlődésének föltétele a szabadság, ezt pedig a kor nem adta meg. Önelhatározás, egyéni meggyőződés nagyon kis körben juthatott szóhoz. Ez az idő a tekintélyek aranykora volt. Az egyház-atyáknak, Cicerónak, Aristotelesnek kijelentései ólomsúlylyal nehezedtek rá az értelemre. Mindmegannyi akadálya a jellem kifejlődésének. Innen a középkori ember akaratának gyöngesége, ingadozása a végletek: alázatosság és főnhéjazás, szelidség és

durvaság közt, a közmegállapodás tisztelete, nőies határozatlansága, melyet a történetírók följegyeztek róla.

Mindez idővel megváltozott. A keresztes hadjáratok a nemzeti individualitás tudatát ébresztették föl, a fölszabadulás hosszú küzdelmei, melyek a középkori intézmények összedőlésére vezettek, valamint a városok pártharczai s politikai tusái nagykorúvá tették s egyéniségének teljes tudatára hozták az embert. A renaissance kezdetével nagyszabású egyéniségek lépnek ki a cselekvés terére. Nagy, sokszor túlságos önérzettel törnek arra, hogy érvényesülhessenek. A modern ember, a mint most alakul, saját szemével szeret látni, saját meggyőződése szerint ítélni. Mint egyén, ő is egyéniséget keres mindenkiben. Cselekvésében függetleníti magát a kényszer alól s magának követeli az önelhatározás jogát. Így érnek a jellemek. Vonzó föladat lett a lélek mélységének kutatása, hol az akarat születik. Ismét Petrarca áll előttünk, a leghatalmasabb egyéniségek egyike, régi idők — szent Ágoston óta, s körülé egy új nemzedék. Ismét itt vagyunk két korszak vízválasztójánál. Innentől kezdve más irányban, más tenger felé futnak a folyamok.

Hogyan alakul át e vezéreszmék hatása alatt a művészet s miképen tükröződnek követelményeik a lassanként meginduló reflexióban — ennek vázlatos föltüntetése a következő lapoknak föladata.

Az egész korai renaissance képzőművészete a valóság megfigyelésének fokenként való erősödését mutatja és csodálattal tölt el, ha látjuk, mint nő a növekvő föladatokkal arányban a legkülönbözőbb tanulmányok s a technika vívmányaitól elősegítve a művészet kifejező képessége.

Cimabue már a XIII. században látja s követi a természetet, Pisano Giovanni (+ 1321 körül) reliefsjein a kifejezés élénksége lep meg, Giotto (+ 1337) ebben mester s tanítványát Stefanót, bár túlzással, a természet majmolójának nevezték. Náluk már a realis valóság hatol be a művészetbe: egy-egy arcz mintha az életből ellesett volna, megjelenik a hazai ruha és növényzet. A kép fölszabadul lassan az építészeti kényszere alól, nem pusztá falsík többé, hanem mélységet, háttérrel nyer a perspektíva segítségével. Masolino (+ 1426 körül) a lombard viseletet s magyarországi útjának tapasztalatait hozza festményeibe. Masaccio (+ 1428) szent-

jei arczképek élő minták után. Ilyenre most már sok a példa. Donatello (+ 1466) a leghatalmasabb arczképszo­brász. Műve: Uzano mellszobra jellemzetes, de rút, jelélű annak, hogy szerzője az igazat s nem a szépet kereste. Erős szenvedélyek jelennek meg műveiben. Határozott jellemzést ad Mantegna is (+ 1506). Most már a tájkép, mint háttér gazdag és jól megfestett. A perspectiva törvényeinek ismerete s a színezés tökélye eszközöket adott s ösztönzésül szolgált a dolgoknak csalódásig hű ábrázolására. Számtalan helyen a műalkotásról mondott legnagyobb dicséret, ha tévedésbe tud ejteni a valóság teljes látszatával. Ismét hallunk olyan meséket, melyekben a görög anthologia bővelkedett. Egy Krisztuskép újjára a veréb rá akart szállani, kutya megugatta a lefestett komondort stb. Kivált Vasari tud sok ilyfélét, kinek a heves indulatok hű visszaadására is érdekes adata van Bonsignori életrajzában. A művésznek Szent Sebestyént ábrázoló művéhez mintául megköttözött férfi szolgált. A készülő vázlat hidegen hagyta a herceget s hogy megmutatta, milyenek akarja látni a nyilak célzáblájául szolgáló szentet, egy alkalommal fegyveresen, halálos fenyegetéssel rohant a megköttözött felé, a ki életét féltve, kétségbeesve igyekezett szabadulni kötelekeiből. Így kell a vértanút festeni, mondotta a herceg. A realistikus fölfogás már akkor különben is széles körben elterjedt a művészetekben. Verrocchióról (+ 1488) mondják, (Vasari), hogy gipszöntés által halottak arczáról lenyomatot készített. Később a viaszszobrászat támadt e kísérletekből, mely aztán túlzásig ment, midőn a plasztikus alakot befestették, sőt természetes hajjal, s ruhaszövettel látták el. *)

Most már az új művészet százados fejlődésen túl volt, s gondos természettanulmány alapján áll mindenki. Michel Angelo, mint életrajzíróitól tudjuk, állatokat bonczolt, s az emberi test szerveiről többet tudott, mint akár hány orvos. (Condivi 56. fejj). Varchi az ő temetésénél ezeket a büszke szavakat mondotta el: «nem akart senkitől mástól tanulni, csak a természettől». Raffael a tökéletes szépség festője is beható tanulmányokat tett. Csak az olasz renaissance hanyatlási korában a «modorosok» kezdték a természeti tanulmányt

*) Kugler: *Kunstgeschichte* II. 342.

elhanyagolni, de velők szemben csakhamar valóságos naturalismus kapott lábra. Caravaggio (+ 1609) «le père du réalisme», a mint Ménard nevezi, teljes erővel a valóságot utánozza, elutasítva az antik tanulmányozását. Művei «a modelleknek apotheosisai». (Dohme). Mintáit pedig az utczáról szedi válogatás nélkül. Nem csoda, ha kortársai, mint Guido Réni «igen» természetesnek tartották őt.

Az igazi realismusnak s naturalismusnak hazája Németalföld. A genti híres oltárkép óta (XV. század eleje) sok kiváló művész tűzte ki maga elé föladatúl a valóság s individualis élet hű rajzát. Úgy a flandriai, mint a brabanti iskola a modellt pontosan megfigyeli, Memling, van der Weyden oda-fest minden ránczot s hajszaát. A szent történet is közvetlen közelségbe jön, mintha Gentben, Brüggeben épen a napokban történt volna meg. Mária odavaló polgárnő, nemzeti ruhában, szokásos hajviseléttel, Krisztus az ő gyermeke, arcán, testén a honi faj jellegével. Hazai táj a háttér, hazai ég borúl rá. A tárgykör is kibővült; hódít a történeti festmény s a polgári életből vett genrekép, sok az arckép s a tájkép is — bár még mindig csak háttér gyanánt — nagyobb fontos-ságot nyer.

A mit a művészek a kor áramlata által tova ragadtatva megvalósítanak, azt hirdetik az elmélet fejtegetői is. Már Cennino Cennini florenczi festő, a Giotto-iskola késői követője 1417 körül írott technikai utasításaiban*) legmegbízhatóbb vezetőknek tartja a természetet, s ezért ajánlja, hogy a festő egy napot se mulasztson el a nélkül, hogy bármilyen csekély tárgyat ne rajzoljon a természet után. Szerzőnk a gipszöntés mesterségét is tanítja. Megmagyarázza, hogyan kell tárgyokról, holttestekről, élő emberek arczáról, sőt egész testéről lenyomatot készíteni. Csakhogy Cennini nem következetes. Azt, ki hegyet akar festeni, nem küldi ki a szabad természetbe, hanem arra tanítja, vegyen faragatlan szikladarabokat minta gyanánt. Itt még legalább természeti tárgyat állít eléje, de másutt, például a fák festésénél olyan részletes utasításokat ad, hogy most már ezek szerint bárki szobájába zárkozva megcsinálhatja a képet, minden közvetlen szemlélet s megfigyelés

*) *Il libro dell' arte. Quellenschriften.* I. Idézeteink a 28, 181—187. 86., 70. fejezetekre vonatkoznak.

nélkül. Az emberi test arányainál hasonlóképen megállapítja a férfi normalis méreteit s ezeknek megtartására utasít. A női testről nem beszél, mert nincsenek arányos méretei s az állatoknál sem talál kellő szabályosságot. Ezeket tehát rajzoljuk a természet után, a hogy tudjuk. Ebből látszik, hogy itt a természet utánzása még csak másodrangú jelentőségű s nem annyira művészi igazság vagy jellemzetesség követelménye, mint inkább szomorú kénytelenség, mely a szabályok alá foglálás nehézségeiből áll elő.

Magasabban áll s következetesebb Alberti Leora Battista (+ 1472) a híres építész, szobrász, festő, költő, humanista és tudós*). Nála a természet követése valóságos vezérelv. Hogy illeszszük össze a test részeit, milyen a holt, milyen az élő test, hogy tükröztessük a testen, s főleg az arczon a lélek indulatait, miképen oszszuk el a fényt és árnyat, hogyan rakjuk föl a színeket, mindezt a természettől kell megtanúlni. Ő maga is fáradhatatlan megfigyelő és sokszor halljuk tőle: majd elmondom, mit tanultam a természettől. Nem is elégzik meg többé a test külsejének megfigyelésével, hanem anatómiai tanulmányokat kíván. A mint először mezitelen alakot szoktak rajzolni, s aztán festik rá a ruhát, úgy mezitelen testnél először a csontokat s izmokat kell föltüntetni, s azután a húst borítani rá, hogy alatta az izmok fekvése észrevehető legyen. Alberti egyenesen balgának mondja azt, ki a természetből vett mintáknak szemmel s értelemmel való tanulmányozása nélkül csak magától akar tökéletességre jutni. Az ilyen soha sem lesz jó festő, a szépség eszméje mindig elillan előle.**)

A «szépség eszméje» kifejezés azonban világot vet Alberti műelméletének egy másik oldalára, a szép cultusára, mely a természet követésének határait vonja meg. A rútat kerülni kell, vagy enyhíteni. Dicsérettel említi, hogyan igyekeztek a régiek a rút hatását csökkenteni, nyomatékosan ajánlja az illendőség megtartását s óv az indulatok föltüntetésében a túlságos hevesség kifejezésétől. A szépség nem csak

*) Ide tartoznak *Della Pittura* és *De Statua* című művei. Mindkettőt kiadta Janitschek: *Quellenschriften* XI.

**) A fölhozott helyeket lásd a 108., 110., 112., 120., 132., 134., 150. lapokon.

előny, de egyenesen művészi követelmény. Demetrios görög szobrász, ki épen azért nem nyerhetett nagy ügyességének megfelelő általános elismertetést, mert inkább természeti hűségre, mint szépségre törekedett, intő példánk lehet. Vegyünk mindent, a mit ábrázolunk a természetből, de válasszunk a természet tárgyai közül mindig a legszebbeket. Mivel pedig a létezők közt a szép takarékosan van elhintve, a művész egyessítse Zeuxis módjára a szertesztét találhatók szépet alkotásai-ban. Ő is így járt el, midőn a méretek keresése közben nem ezt vagy azt az embert vette alapul, hanem sok szép testről vett mértéket s a nyert számok középértékeit állította táblázataiba. *) Így egy kanon állott elő s ha a művész ezt szigorúan követi, abstract és változatosság nélkül való typus lett volna az eredmény. Alberti azonban ezt nem akarja. Méretei nem is határozottak, sokszor csak megközelítők, a legnagyobb magasságot, szélességet szokta megjelölni. A saját mérést (dimensio és finitio) nem akarja mellőzni, sőt az egyéni sajátosságok visszaadásánál, ha nemcsak az embert általában, hanem Caesart vagy Catót akarjuk ábrázolni, elkerülhetetlennek tartja.

Alberti lelkesül a classikai építészet s szobrászat örök-szép formáiért, hiszen izlését ezek fejlesztették ki. Elméleti műveiben sem tagadja meg előszeretétét irántok, de mégsem az antik mintákhoz, hanem a természethez utasítja a fiatal művészt s ebben kifejezte a renaissance művészi önértetét, mely nem az utánzást, hanem az alkotást tartotta föladatának.

Művei kétségtelenül hatással voltak Lionardo da Vincire, kinek elméleti följegyzései **) a mellett, hogy a művészet legmagasabb kérdéseit is érintik, főleg gyakorlati szempontból valóságos kincses tárai az értékes megfigyeléseknek, melyeket a nagy mester egy életen át fáradhatatlanul gyűjtött.

A festészet a természet leánya (legittima figlia di natura) szereti Lionardo mondani s művéből mindenütt a természet lelkes barátjának szavait halljuk. Beszél a növények, fűvek, fák, állatok festéséről olyan aprólékos megjegyzésekkel,

*) *De Statua*. 200. l.

**) *Libro di Pittura*. A *codex vaticanus* után kiadta Ludwig H. *Quellenschriften*. XV—XVII. kt.

melyek megfigyelő képességének becsületére válnak. A nagy természet ott a szabadban kimeríthetetlen forrása az ő tapasztalatainak. Fejtegeti, milyen az erdő, a közeli s távoli hegyvidék, ha a nap aranyozza be, vagy árny borúl rá, hogy mutatkozik tiszta, hogyan sűrű, párás levegőben. Szól a felhőről, füstől, ködről, emelkedő porról, támadó szélről, az eső kezdetéről, vihar tombolásáról, majd a holdfényben fekvő vidék színhatásáról, a napfényről, mely felhőhasadékokon keresztültör, a sötét éjszakáról, melyben tűz veti a közeli tárgyra vöröses fényét. Elmondja nekünk, milyen a tenger közel s távol, hajóról s szárazföldről tekintve, megemlékszik a ringó habokon föltünő fényfoltokról, melyek legelésző juhnyájhoz hasonlítanak. S mindezt nem utasításszerűen mondja, hogy : így csináld s jó lesz, hanem ezzel a tanácscsal, figyeld meg s vésd emlékedbe, a mit látsz. Mintegy karon fogja a tanítványt s figyelmezteti őt arra, a mi nagyban s kicsinyben előtte föltárul. Az előbbieket után érthető, ha a természet mint háttér fontosságot nyert szemei előtt s egyenesen megrójjá kortársát Botticellit a tájkép elhanyagolásáért.

A művészet főtárgya azonban mégis csak az ember. Rajzokkal fejtegeti a tagok különböző helyzetét mozgás közben, terhet vivő, súlyt dobó, czölöpöt verő alakoknál és nagyon fontosnak tartja az anatómiai ismereteket is, hogy az izmok játékát vissza tudjuk adni. A test méreteiről s a tagok arányairól ő is beszél, de a nem, kor s egyén szerint való módosulások megemlékezésével. Nem merev formulákat nyújt, sőt egyenesen rámutat a végtelen változatosságra, mely az emberek közt fönnáll s gúnyosan szól arról, ki schablon szerint hozza elő alakjait, melyek aztán olyan hasonlóak, mint egy apának gyermekei (78. §.).

A testnél még fontosabb s nehezebb a lélek festése az arczkifejezés és testmozgás segélyével. Ez ad élénkséget, lelkességet. Festmény, melyből ez hiányzik, kétszeresen halott : már amúgy is csak utánzata az életnek, csak kifejezi az élet, de maga élettelen ; hát még ha az ábrázolt dolog is élet nélkül való.*) Gyakran ismétlődő lelki állapot állandó kifejezést ad az arcznak, ennyiben a physiognomikai jóslás megbízható. Legtöbb jellemző arczkifejezés azonban muló, mert a pillana-

*) 180., 297., 376. §.

tonként módosuló érzelmeknek árnyéka. Ezeket világosan akarjuk látni a művész alakjain s az arc kifejezéssel összhangba hozassék a tagok helyzete s mozgása: a gestus.*) Utóbbit a süketnémáktól lehet eltanulni.

A festő, hogy nehéz föladatának megfelelhessen, beható tanulmányokra s a természet jelenségeinek szerető érdeklődéssel s éles szemmel való megfigyelésére van utalva. Számtalan helyen ajánlja ezt főleg az embert illetőleg, miközben nyomósan rámutat arra a különbségre, mely valóságos indulatnak természetessége s a modellnek erőltetett és csinált kifejezése közt van. Ne akarjuk — így hangzik tanácsa — hogy valaki ok nélkül, látszataból sírjon, hanem lessük meg a sírót, midőn igazi szenvedés sajtolja ki könnyeit s úgy figyeljük meg, hogy ő maga ezt ne vegye észre. Mindazt, a mi a művész figyelmét megragadja odavetett vonásokkal vázlatkönyvbe kívánja összegyűjteni tapasztalás útján szerzett kincs gyanánt, mely nélkülözhetetlen segédeszköz a művész kezében.***) És itt érdekes Lionardo véleménye az élő mintának, a modellnek szerepéről. Ha egyes nyilatkozatait halljuk, hogy a festészet a természetnek utánczója, hogy az a festmény legjobb, mely leginkább megegyezik az utánczott dologgal (la quale ha piu conformita co' la cosa imitata)***) könnyen azt gondolhatnók, hogy szerző a túlzó modern realistikus fölfogásnak előhírnöke s nem kíván a művésztől egyebet, mint a valóságnak szolgálai mását. De Lionardó ilyesmitől távol áll. Az anatómiai tanulmányoknak szükségességét például következőleg fejtegeti. «Ha — ilyenek nélkül — a természet után való rajzolóással akarnál magadon segíteni, könnyen megeshetnék, hogy kikeresett modellnek épen az ábrázolandó actus számára nem lesznek jó izmai. Általában nem is találsz minden alkalommal jó meztelen modellre. Ezért jobb és hasznosabb, ha a különbségeket kezeden és emlékezetedben tartod meg». (290. §) Hogy pedig az, a mit itt a modell tökéletlenségével vagy hiányával indokol, nem csak kivételesen, szorultság esetén áll, kitűnik abból, hogy minő fontosságot tulajdonít művészi alkotásnál általában az emlékezetnek. A festő,

*) 180., 279., 285., 294—299. stb.

**) 127., 173., 179., 290. §.

***) 56., 270., 408., 410., 411. §.

szavai szerint nem helyes úton jár, ha nem látja a dolgokat lelki szemeivel (nella mente) s nem innen rajzolja le őket (56. §). Újból és újból hangoztatja az emlékezet útján megőrzés szükségét, tanácsokat ad, hogyan elevenítse föl álmatlan éjtszakán a festő lelkében régebben szerzett tapasztalatait, és hogy tegyen próbát arra nézve, tud-e egyes személyeket emlékezetből, minta nélkül lerajzolni. *) A megfigyelések nagy száma ad a művésznak hatalmat arra, hogy a mintával szemben önálló legyen. A phantasia pedig, midőn a gyűjtött tapasztalati anyagot szabadon fűzi és kapcsolja, alkotóvá teszi őt. Ez az az Isteni szellemhez való hasonlóság melyről mint művésztársai, Lionardó is szeret beszélni, magasztalván a festőnek szabadságát, teremő erejét, mindenféle létezőknek létrehozásában. (68. §.) Ha azonban a művész a lelkében már megfogant és testet öltött dolgot ecsettel vagy vésővel szemeink elé akarja varázsolni, nem lehet el a természeti tárgy vagy élő minta figyelembe vétele nélkül. A közvetlen szemlélet erejét ugyanis bármilyen hű emlékezet sem pótolhatja, már csak azért sem, mert nem ölelheti föl a természetnek végtelen gazdagságát s a létezőknek megszámlálhatatlan különbségeit. (76., 127. §.)

Megemlékszik Lionardó a szépről is, csak hogy nem tulajdonít neki többé vezérszerepet a művészetben. Nála a kifejezés hűsége, a jellemzetes áll első helyen. Azért azonban ajánlja, hogy emberi testek ábrázolásánál gondosan figyeljük s kerüljük el az élők hibáit s fogyatkozásait. Óv a torz ábrázolásától. Szeretné a művészt távol tarani az arczkifejezés és testmozgás túlhajtásaitól, valamint az anatómiai tanulmány következtében könnyen előálló azon törekvéstől, hogy meztelen testen a csontokat, inakat és izmokat szükségtelenül és erősen fejezze ki. Beszél az arcznak és testrészeknek szépségéről s bájáról, rámutat arra a kellemes hatásra, melyet a fény és árny csendes, észrevétlen átmenete ébreszt. Zeuxisnak ismeretes eljárását ő is ajánlja. **) De a művész ilyenkor és mindig maradjon a természetesség határai közt. Erősen kikel azok ellen, kik egy éves gyermeket festvén, a harmincz

*) 55., 67., 72., 290. §.

**) 109., 270., 139. §. — 58., 125. §. — 137., 291., 319. §.

éves férfi arányait alkalmazzák azon hangzatos jelszót követve, hogy a természetet meg akarják javítani. (411. §.)

Alberti ellene volt idegen műalkotások másolásának, a classikus művészet iránt való előszeretetből kifolyólag legfeljebb szoborművek utánzását engedte meg kivételesen. Lionardó is csak a kéz és szem gyakorlása végett tartja szükségesnek, hogy a tanítvány eleinte jó mesterek rajzait másolja, majd plastikus mintákat rajzolgasson, de aztán jó természeti tárgyakat állít eléje. Óvja őt, hogy ne utánozza más művészek modorát, mert különben művészete nem gyermeke, hanem csak unokája lesz a természetnek.

Lionardó följegyzéseinek egy jó része a művészetek összehasonlítása s elsőbbsége tárgyában támadt vitára vonatkozik s a mai olvasót is meglepi, ha látja, hogy sok selejtes közt mennyi találó észrevétel van köztük. Műve kuszálttsága s rendszertelensége mellett is a kor műelméletének legbecsebb emléke. Alberti értekezéseiben és Lionardó elméletében a teljes virágjában álló renaissance művészi hitvallását találjuk föl, a mint az antik művészet és természet, a szép és jellemzetes közt való kiegyenlítés közben ott az az elsőre, itt az utóbbira kerül a nyomatek. Álláspontjuk közt, valamint egyéniségökben is vannak eltérések, de egyik sem merev szélsőségek híve. Annál a szép eszmény keresése nem válik túlhajtásaiban természetietlenné és schablonszerűséggé, ennél a realis élet felölelése nem lélektelen utánzássá.

Ezek után nem érdekelnek többé a természet követésének általánosságában tartott ajánlásai Biondónál, Vasarinál s egyebütt és így itt meg is állapodhatnánk, ha az æsthetikai ismertetés és kritika emlékei nem nyújtánának néhány figyelemreméltó adatot, főleg a művészi egyéniség elismertetését s megbecsülését illetőleg. Már az életrajzi följegyzésekben (Villani, Ghiberti, Condivi, Vasari) sem lehetett a jellemzést teljesen elkerülni, de vannak kizárólagosan æsthetikai fejtegetést nyújtó művek is. Ilyenek szerzői Dolce és Bocchi. Az előbbi párbeszédes formában ismerteti két nagy, akkor még élő művésznek, Michel Angelónak és Tiziannak művészi irá-

*) Dolce: *Aretino. Dialogo della Pittura.* 1557. — Bocchi lelkes hangú panegyricusa Donatello Szt.-György szobráról. 1571. Mindkét mű megjelent *Quellenschriften.* II. és IX.

nyát, azzal a világos czélzattal, hogy a velencei mesternek, mint honfitársnak szerezzé meg a babért. Közben Raffaelt is belevonják az összehasonlításba. A jellemzés fejlett izlésű s ügyes megfigyelőt tanusít. Michel Angelo stílusában a plastikus elem túlsúlya, a rajzolás ereje s az alakok férfias hatalmas-sága, Raffaelnél a vonzó bájos modor, mely hozzá nem értők szemében nagyon könnyűnek tűnik föl és sokoldalúsága emeltetnek ki. Ez eleget tesz a művészet legtöbb követelményének, az csak a rajzolásban mester, s itt sem mindenütt. Előbbi a meztelennek minden fajtát festi, utóbbi csak az izmost s erőteljest, de ebben művészete csodálatos s emberfölötti. Tiziánban szerzőnk egyesítve talál minden előnyt, mit a többiek csak külön-külön mutatnak. Hősies méltóság, rendkívül gyöngéd és természetes színezés legfőbb szépségei. A dialogusnak egyéb tartalmából csak Dürerre vonatkozó egy megjegyzésnek adunk helyet. Már Dolce rosszalja a német festőnek naiv s realistikus eljárását, midőn a madonnát és környezetét németnek festette és hivatkozik a történeti s ethnographiai hűség követelményeire, melyek a művészt az eredeti lokális színezet megtartására kötelezik. — Bocchi a nagy Donatellónak híres szobrát, szent Györgyöt ismerteti a kifejezés, életteljesség és szépség szempontjából. Fejtegetései közben Donatello eredeti lángelméjét magasztalván, arra az általános következtetésre jut, hogy művészi tökélyt nem lehet mestertől tanulni, csak nagy tehetség juthat el hozzá, s öntheti műveibe. A törvények ismerete épen oly kevésbé tesz művészszerűvé, mint a technikai gyakorlottság. Hányan tanulták a poetikát, bölcsészettant, retorikát s milyen kevés a Homeros, Aristoteles, Cicero! Az eredetiséget emeli ki Annibale Caracci is az ő kedves festőjének Correggiónak dicséretében,*) midőn úgy találja, hogy képei az ő tulajdon gondolatai s föltalálásai, melyeket saját fejéből vett s magából hozott létre, csak utólag helyesbítve modellek által és szembe állítja többiekkel, kik kevesebb önállósággal mindnyájan támaszkodtak valamire, a mi nem volt az ő sajátjuk, például: modellre, szobrokra, metszetekre. De ha így ő s a bolognai iskola többi tagjai az eredetiséget becsülni látszanak is, nincsenek tisztábban azzal, hogy ennek létföltétele a léleknek különös adottsága, hogy

*) Guhl: *Künstlerbriefe*. II. 53.

gyökerei az egyéniség legmélyebb rejtekébe nyúlnak alá. Ismerve ugyanis a nagy festők sajátos erejét, művészetöknek egyéni jellemzetességét, saját alkotásaiknál eclektikus álláspontra helyezkednek s különös megtévelyedéssel az azokban kiválót eltanúlni s egyesíteni akarják. Mikor így «Michel Angoló merészségét, Raphael igazi mértékeivel, Tizian természeti hűségét, Correggio tiszta, nemes irányával» össze akarták olvasztani, nemcsak saját érvényesülésökről mondtak le, de nem is látszottak tudni, hogy a mit ők mintájukban bámúlnak, nagy egyéniségeknek belső meghatározottságuknál fogva leg-sajátabb tulajdona s így valójában utánozhatatlan.

Még a hidegebb észak fiánál Dürernél kell megállanunk. A magyar eredetű családból származó nagy művész reflectáló természet volt s több nagyobb elméleti művön kívül sok töredékes följegyzést hagyott hátra, melyekben a művészi alkotás föltételeiről s szabályairól igyekezett számot adni.*)

Mindenekelőtt meglepő nála a jellemzetes kifejezésére nagy erővel törekvő művésznél a szép gyakori emlegetése s ajánlása. A rút könnyebb, mint a szép és szinte magától szövődik, fonódik bele a műbe, ezért figyelmeztet, hogy vigyázzon mindenki, s hozzon csinosat, szépet elő. De azért nem kalandozik el az eszményi szép magas régióiban, egész művészi egyénisége ide a föld légkörébe s a valósághoz vonja őt. Elméletében is szerényen elutasít minden kérdezősködést a szép mivolta s lényege felől s nyíltan bevallja, hogy nem tud fölvilágosítást adni, mert a legfőbb szép megismeréséhez gyarló-elménk (unser blödes Gemüth) egyáltalán nem juthat el. A legszebbet csak az alkotó ismeri, ki a szépet széthintette a világon. Mi csak tapogatódzunk s még ha művünk sikerül is, csak alig közeledünk egy keveset hozzá.

Az út, mely még legközelebb visz a tökéletességhez, a természet közvetlen szemlélete s tanulmánya. Ezt köve-

*) Főművei: *Unterweysung der Messung*. Nürnberg, 1525 és *Vier Bücher von menschl. Proportion*. 1528. Az utóbbi mű 3. könyvében vannak æsthetikai fejtegetései. A festészetről tervezett munka nem jött létre, kézirati töredékek belőle s más kéziratok fönmaradtak Nürnberg, Drezda és London könyvtáraiban. Mindezeket együtt kiadták *Dürers schriftl. Nachlass* czímen Lange és Fuhse. Halle a. S. 1893. — Elméleti nézeteit összeállította volt még 1866-ban Zahn A.: *Dürers Kunstlehre u. sein Verhältniss zur Renaissance*. (Lipsee.)

teli művészetétől. «A művészet a természetben rejlik, a ki onnan kiragadja, az a művész». «A természet művei utolérhetetlen minták». «Minél hívebben s pontosabban fejezzük ki a valóságot, annál jobb a mű». «Ne áltassa magát senki azzal, hogy valamit jobbra vagy szebbé tehet, mint a milyen a természetben, mert tehetsége erőtlen Isten alkotásához hasonlítva». Ugyanezt a gondolatot fejti ki egyebüttl. Némelyek — így szól — arról beszélnek, milyen kellene, hogy legyen az ember. Nem akar velök vitatkozni, de maga részéről a természetet tartja mesterünknek. A teremtmő olyanná alkotta az embert, a milyennek lennie kell s az igazi alakszépség benne rejlik az emberek sokaságában. Azt, a ki onnan jól ki tudja vonni, (herausziehen, herausreissen ezek Dürer rendes kifejezései) szívesebben követi, mint azokat, kik új kitalált mértéket állítanak föl. *) A szépnek vágya, tehát Dürert nem eszményítésre, hanem a természet követésére ösztönzi. A «minél hívebben» szavakban, a természettől való eltérés tilalmazásában s a szépítés elutasításában ott vannak a realizmus követelményei, úgy, a mint mindezeket a nagy festő saját, eszményítés nélkül a valóságot követő arcképeiben s más műveiben szem előtt tartotta.

Azonban Dürer sem igazolja elméleti fejtegetéseivel a szélső naturalismus túlzásait. Úgy a tárgyak megválasztásában, mint utánzásában korlátokat állít föl: nem rajong a közönségesért és rüért, csak azért, mert ott van a valóságban és a művészt sem teszi egyszerű másolóvá. Láttuk már, hogy a rüt kerülésére s a szép utánzására utasította tanítványait. Csakhogy a szépet nem lehet mindig megtalálni. A föltűnő szabálytalanságokat, az igen sokat és igen keveset, a bőséget és fogyatkozást hamar észrevehetjük s elkerülhetjük, de kisebb hiba s az aránytalanság elrejtőzhetik előlünk. Igaz, hogy mindnyájunknak van már a természettől bizonyos érző-képességünk, mely megszólal a szép s rüt látásánál, de ennek vezetésére nem hagyhatjuk magunkat, mert bizonytalan s megbízhatatlan. Még az embereknek közérzése is ingadozó.

*) Az idézett helyek föltalálhatók a proportióról szóló III. könyvében, (*Nachlass* 217., 224., 226., 227.), valamint az ugyanezen részre vonatkozó vázlatok közt. (Nürnbergi kézirat. *Nachl.* 249. londoni kézír. *Nachl.* 351., 363.)

Egyszer ezt, máskor azt választják, egyben szépnek találják a mi másban rút s hányszor meghasonlanak egy tárgyról való ítéletökben. Jobb vezetőre van szükségünk, ez pedig a tudás. Vele az egyéni tetszés helyébe az objectiv ismeret lép, mely nem csak megmondja, hogy ez szebb amannál, de okát is tudja, miért az. Ennek a tudásnak és tanultságnak erejét nélkülözi kora német művészeinél, kik vad, nyesetlen fához hasonlóan nőttek föl s műveikben tisztán csak egyéni izlésök szavára hallgatnak. (Ajánló levél az *Underweysung*hoz). Nekik akar használni műveivel s fönnen hirdeti a geometria megbízhatóságát. Midőn azonban tudományos alapra akarja helyezni a művészetet, s az ember arányainak megállapítására a szép testek méreteit összeállítja, még sincs a kiválasztásnál más vezetője, mint a szépnek érzése, melyet imént megbízhatatlannak talált. Ő maga mondja egy helyen: nem tudom más okát adni, miért teszek így s nem máskép, mint hogy így teszek.*)

A mi már most az egyes dolgok utánzását illeti, Dürer azt vallja, hogy nincs létező, mely a szépségnek minden föltételét magában egyesitené. Mivel pedig lehetőleg a szépre kell törekednünk, nincs más mód, mint a sok tárgyon szétosztott szépet összegyűjtve egyesíteni. Sokszor két-, háromezer emberen alig találunk néhány használható részletet. Hordjuk ezeket egybe, egytől vegyük a fejet, mástól a mellet, innen a kart, lábszárt, onnan a kezet, lábat.***) Hogy Dürer ezt a gépies, szellemtelen eclecticismust hirdetheti, nem lep meg bennünket. Nem akart ezzel egyebet mondani, mint a mit a classikus ó-korból származó s Zeuxis nevéhez fűződő hagyományként a renaissance minden elmélkedője hangoztatott, csak a kifejezés szerencsétlenebb, mint másoknál, mert nyilván nem egyes testrészeknek s tagoknak mindenestől való átvételére, hanem inkább méreteiknek combinált alkalmazására kell itt gondolnunk. Ugyanis a mértékek, a helyes arányok azok, melyektől a szépség függ. Lehetőleg sok ember megmérése után magoktól fognak a középértékek kiválni s így kiküszöbölhető, a mi az egyesekben rút s aránytalan.

A proportió tanával Dürer sem akar mindenkire nézve

*) Dresdai kézirat. *Nachl.* 255.

**) Londoni kézirat. *Nachl.* 300.

kötelező kanont alkotni s nem is egy, de sok typust állít föl. Külön arányai vannak a soványnak, kövérnek, magasnak, törpének, fiatalnak, öregnek. Nem is erőlteti a nyert eredményeket senkire. Bevallja, hogy az igazi arányokat nem ismeri, a mit összeállított, szolgáljon másoknak ösztönzésül hasonló vizsgálatokra. A schablon megváltoztatását is készségesen megengedi, ebben a tekintetben csak a természet szab határt. Férfi természetet hosszabbá, rövidebbé tehetjük, de mindig a férfitest jellemző arányaival bírjon, a nő ellenben mindig nőies maradjon. Egyiket-másikat lényegéből kivetköztetni éppen olyan hiba volna, mintha az oroszánt úgy eltorzítanók, hogy számárhoz legyen hasonló.

A természet után való gyakori pontos mérés gyakorlatot szerez a szemnek, úgy hogy utoljára fölszabadulunk a tárgyak folytonos méregetésétől. A gyakori tapasztalás útján gyűjtött anyag pedig fölszabadít az egyes jelenségek másolásától s önálló alkotóvá tesz. «A festő lelke (Gemüth) telve van képekkel, melyeket megfesthetne, ha ideje volna hozzá.» «A jó festő belől tele csupa alakkal.» Sok megfigyelésből és utánagondolásból összegyűl benne egy «titkos kincs», melyből a szív mélyén valamely dolog hasonlatosságára alakulva támad a mű, mert a kívülről nyert benyomások a művész lelkében megtermékenyülnek, kihajtanak s gyümölcsöt hoznak.*) E szavak Dürer ajakán méltók arra, hogy napjainknak modellutánzó s másoló realismusának egyoldalúságával szemben minél erősebben kiemeljük.

Nem lehet azonban tagadni, hogy elméleti levezetéseiben nincs mindig teljes összhang. Ha a szép követésének szükségességét gyakran kiemeli, viszont találunk olyan helyeket is, hol a rút festését megengedi, sőt benne a művészet méltó tárgyát találja föl. Midőn az emberek közt előforduló torzalakokról beszélt, hozzá teszi: Azért mindenkinek tetszésére bírom, csinos vagy rút dolgot akar-e csinálni. Mert kell, hogy mindenki nemes vagy paraszt képet (adelig oder bäurisch Bild) tudjon csinálni. Ugyanis nagy művészet jele, ha valaki durva paraszt dolgokban (in groben bäurischen Dingen) igazi

*) Nyilatkozatait lásd a proportiók III. könyvében s kézirati följegyzései közt. *Nachl.* 218., 227., 241., 298., 356., 363.

hatalmat s művészetet tud mutatni. *) Némi ingadozást találunk itt-ott egyebekben is, midőn az idealistikus s realistikus fölfogásnak, a tipikus és egyéni ábrázolásnak követelményei látszanak egymással szemben állani. Ellenmondást találhatunk Dürer a theoretikus és Dürer a művész közt is. Kétségtelenül túlzás, ha Taine nála «a rút valóság pontos utánzásait» találja föl, mindamellett nyilvánvaló, hogy mint az északi művészet általában, úgy legnagyobb mestereinek egyike, Dürer is a jellemzetes visszaadására fordítja főgondját. A szépnek valami aggodalmas keresését, a milyennek föltételezésére elmélete jogosít, műveiben nem találjuk. Mennyire tisztán elméleti értékűek voltak az arányokról való fejtegetései is, csattanósan bizonyítják a képein végrehajtott mérések, melyekből kiderült, hogy saját műveiben ez arányszámokat nem alkalmazta. **)

Az ifjabbik Holbeinről jegyezte föl a műtörténelem, hogy két hatalmas irány: az olasz formaszépség s az északi művészet erős jellemzetessége, az ideális tökély és a realis valóság gondos rajza közt ingadozott, határozatlanul hol ennek, hol annak útjára térve. Dürer művészetében ilyen ingadozás alig található és egyenesen meglepő, milyen kevéssé mutatkozik az Olaszországból visszatérő művészen ottani tanulmányainak hatása. A mit így a gyakorlatban elkerült, annak nyomai észrevehetők elmélkedésein. Midőn fest vagy metszeteit készíti, erőteljes művészi egyénisége egységes jellemet önt el művein, ha azonban művészetének törvényei fölől gondolkodik, nem tud szabadulni elméleti forrásainak befolyásától. Jakobus mester (Jacopo di Barbari) Velenczében hívta föl figyelmét a férfi s női test mértékeire, Plinius s Vitruvius megnyitották előtte a régiek műelméletét, talán egyik másik olasz fejtegető iratait (Foppa művét a proportióról, Albertit, Paciolit) is ismerhette s mindezek irányították saját nézeteit.

Dürer szerényen szólt elméletirői érdemeiről. Kijelentette, hogy nem csallhatatlan tanokat hirdet, nem csodaművet irt, ösztönzést akar adni, s vizsgálódásainak további fejlesztésétől várja a művészetnek tudományos megalapítását s megújhodását. Kis tüzeckét gyújtok — mondja tanítványaihoz —

*) A főhely *Nachl.* 349.

**) Zahn. 104. Thausing. Dürer. II. 304.

s ha tovább élesztitek, idővel olyan tűz támadhat belőle, hogy bevilágítja az egész világot.*) Utódjaiban való e reménye nem teljesült, a kik következtek, keresték ugyan a proporció és perspektíva törvényeit, de minden eredetiség s művészetekre való közvetlen hatás nélkül, az alkotás másnemű föltételeinek vizsgálatára pedig nem terjeszkedtek ki.

A képzőművészeteken végigvonuló áramlatnak jellemző vonásait a költészetben is föltaláljuk. Már Dante műveiből visszasugárzik a természet iránt való meleg érdeklődés. Hasonlatai nem közhelyek többé, hanem meglepnek újságuk, közvetlenségök és kifejező erejük által. Petrarca magánya csendjében érzelmeinek visszhangját hallja a környező természetből s ő maga vágyainak, búsongásának kifejezésére szívesen kölcsönöz innen képeket. Epos, lyra, pásztori vers mindenfelé hirdeti, hogy az ember ismét itthon van ezen a világon s hogy a természet, ha érthetetlen s megfoghatatlan maradt is még tudományos belátás szempontjából, de érzelemkeltő oldaláról érvényesülni kezd egész gazdagságában.

A költő körülményesebben fest, hosszasan időzik tárgyainál. A realistikus detailrajz, melyet az előbbi kor elhanyagolt, terjedt a költészetben. Az egy-két vonással festő jelzők s hasonlatok mellett aprólékos, gondos, részletező leírások foglalnak tért. A festészet, a kor uralkodó művészete nyomult be a testvérművészetbe. Régi jelszavak újulnak föl a költészet és festészet rokonságáról s megegyező törvényeiről. «Az író is festő, a festészet is költészet s történelem. Olvasd Ariostót, hol Alcina szépségét leírja s látni fogod, hogy a jó költő jó festő is egyszersmind» mondja Dolce. Tassó leírja Armidának tündérkertjét vagy a megbűvölt erdőt ragyogóan, festőien, a mint a romantikus költészet varázsfátyolán át tündöklök s élénk színeivel szinte megélénkül s valóságoságot nyer a phantastikus kép. A német és spanyol mystikusok rajongó természetisztelete, a vallásos és szerelmi lyra szeretetteljes hivatkozása a természetre, Camoëns közvetlensége, Calderon festői pompája, Spenser, Sidney színekben bővel-

*) *Nachlass* 288., 306.

kedő leírásai mind ennek az uralkodó iránynak jellemző példái. Sőt még a pásztorregény csinált, mesterkelt világának is részben a természet szeretete adta meg háttérét s vonzó erejét. Mindezeket fölülmúlja Shakespeare. Mélyen érzi a természet jelenségeinek hatását a fogékony emberi kedélyre s nagy erővel tudja ezt fölhasználni az érzés, indulat s szenvedély erősítésére s a lélek mélyén végbemenő analog folyamatoknak festésére. Metaphorái s hasonlatai könnyen, szinte pazarul, kimeríthetetlennek látható gazdagságban folynak és erőteljesség, kifejezés és jellemzetesség tekintetében kiválók. Így csak benső, bizalmas, meghitt barátja a természetnek beszélhet.

A külső természet rajza mellett a költőket mind nagyobb mértékben foglalkoztatja az ember belvilága, a lélek rejtélyeinek kérdése, cselekedetek rajzánál a pszichológiai háttérnek s az elhatározó motívumoknak föltüntetése. Sokszor fogyatékosak e kísérletek, de világosan mutatják, hogy az írók az új, megnyert területnek buzgó művelői. Az indokolás szükségéből származott lélektani analysis később kapcsolatos egészszé, a hős lelki életének tüzetes rajzává lesz. Így szélesedik ki Cervantesnél a kóbor lovag jellemzése egész pathológiai képpé és Shakespeare alakjai a genialis megfigyelésnek olyan példái, miket alapúl lehet venni a lélek tanulmányához. Lelki betegségeinek rajzában a psihiater épen úgy megcsodálja a valóságnak hű föltüntetését, mint az orvosok Lionardó boncztoni ábráin a testi szervezet bámulatos képét.

A lyrai költészetben széles tér kínálkozott az egyén sajátos lelkének visszatükröztetésére. A kiváló költőket erős subjectivitás jellemzi. Tárgyban s formában egyaránt függetlenítik magokat a hagyomány nyügeitől. Eredetiségre törnek, mert egyéniségek tudatára jutottak s élénken érzik, hogy ha ezt nem fejezhetik ki, nincs összhang az író s műve közt. Petrarca, Tasso, Villon, Spenser, Shakespeare a lyra terén önálló egyéniségek, nem eltanúlt érzelmeket énekeltek, hanem leszállva önmagokba, szívékből merítettek. Az átélt és átértett jelenik meg dalaikban. Még kevésbé határozott egyéniségeknél is megérezzük gyakran az érzés melegét és közvetlenségét.

Ne várjunk azonban minden költőtől eredetiséget, a lángész ritka mindenütt. Utánzóknak egyáltalában nincs híjára.

val a költészet. Petrarca valóságos iskolát alapított. Hányan szerettek s szenvedtek a canzonák óta úgy, mint ő, hányan égtek költött személyekért s hazudtak érzelmeket. Kivált a humanisták, kik a keresztyén s pogány szellem ellentétei közt hányódtak, szoktak egyenesen különbséget tenni való s költészet közt. Nem hallgatnak ebben mesterökre, a ki kijelentette volt: *scribendi enim mihi vivendique unus finis erit.* (Petrarca ep. fam). Beccadelli azzal védte Hermaphroditusának erkölcstelenségeit, hogy írása s élete különbözik egymástól, az pajkos, ez mocsoktalan. Guarinus is elmondja Catullus nyomán, hogy: más az élet s más az irodalom. Ilyen elvek hangzanak még a XVII. századból is felénk. Opitz «a német költészet atyja» azzal menti szerelmi verseit, hogy a költő gyakran pusztá gyakorlás kedvéért olyasmit énekel, a mit lelkében egyáltalában nem érez. Mennyi hamis hang eredt ebből az elméletből!

Az önálló gondolkozás megerősödése s a kritikai szellem, mely most Európán végig vonúl, hozta létre a satirikus költészetet is, az átmeneti korszakok eszmeküzdelmeinek rendes kísérőjét. Irányművek, tendentious alkotások támadnak, a költő leszáll eszményi honából s a realis élet küzdelmeire akar befolyjni. Nemcsak a szónoknak, tudósoknak s államférfiúnak érvei s szava, hanem a költő tolla is félelmetes fegyverré lett. Leghatalmasabb példája ennek Rabelais és általában a reformáció korának erőből duzzadó, szenvedélyes és maró gúnynyal telített vitázó irodalma.

A nemzeties irányban fejlődő költészet útjában találta a classikaj irodalmaknak nagyra növekedett befolyását is. Mindezekelőtt a latin nyelv általános irodalmi használatán s a honi nyelvek mellőztetésén ütköztek meg. Kicsinylő véleménynyel voltak már Petrarca és Boccaccio is későbbi éveikben, fiatal korban olasz nyelven írott műveik felől. A classikus műveltség híjával való népnek aristocratikus megvetése vonúl végig nyilatkozataikon. Danténak is megbocsáthatatlan hibája volt sokak előtt, hogy egész életén át köznyelven írt. A humanisták nem követték őt, a régi Róma nyelve kelt életre műveikben és csak kényszerűségből, ellenszenvvel ereszkedtek le a «csőcselék» nyelvéhez. Ezt az álláspontot azonban sokáig föntartani nem lehetett, a latinnak ilyen cultusa csak muló tünet, s mindenütt honi nyelven gazdag virágzás támadt

nyomában. Egy előítéletes tant azonban örökségül hagyott a humanismus, még elmulása után is, azt, hogy az irodalomnak a köznyelvtől különböző, finomabb nyelvre, az élet egyszerű, keresetlen, megszokott kifejezéseivel szemben virágos, választékos stílusra van szüksége. Például francia földön, a classicismus leendő hazájában sokszor hangzik föl e kívánság. Du Bellay (1549) a «Pleiade» zászlóbontója megkívánta a költőtől, hogy lehetőleg térjen el a közönséges nyelvtől. Ugyanezt mondja utána de la Taille. (1573.) Peletier (1555) rosszalja, hogy a költészet igen közeledik az élet nyelvéhez s bátorítja a költőket, legyenek merészebbek a nyelv használatában. A poetikairónak ez a kívánsága idő múltán nagyobb mértékben teljesült, mint ő maga óhajthatta. A XVII. század az olasz irodalom hanyatlásával meghozta a marinismus dagályos, affectált, nagyhangú írásmodorát, s ez a jelenség, mint egy általános betegségnek symptomája fölüti fejét majdnem egyszerre az európai irodalmakban. Spanyolországban az *estilo culto*, Angliában az *euphuismus*, Franciaországban a *précieuse* irány, Németországban Lohensteinék dagálya kisebb eltérésektől eltekintve, megegyeznek legfontosabb tulajdonságaikban: a szellemeskedésben, keresettségben, pompában, a mindennapitól való iszonyodásban és a szóknak metaphorikus elburkolásában.

Ezen irányzattal szemben lassanként egészségesebb, hogy úgy mondjuk democratikusabb fölfogás tör útát. Fontaine francia verstaníró (1551) kikel a latinizálók, olaszok és görögösek ellen. Két kijelentése, hogy jó költőnek nem kell szükségképen idegen nyelvet tudnia s hogy annak, a mit ír, még a tanulatlanok előtt is érthetőnek kell lenni, éles ellentétben állott a classicisták tanaival. Ronsard (1565) a tájbeszédék pórias szavainak s kifejezéseinek utat akart nyitni az irodalomba. Vauquelin de la Fresnaye (1605) a mesteremberekhez küldi íróját, hogy tőlök tanuljon szép hasonlatokat és Deimier (1610) is megkívánja, hogy a költő gondolatait mindenkire nézve érthető módon fejezze ki. A stílus természetietlensége ellen aztán a XVII. században mindenütt erős oppositio támadt, ez azonban már túl esik korszakunk határain.

A hazai nyelvhez való visszatérés és az egyszerű és természetes iránt való fogékonyság erősödése a népies költészet

elismertetésének útját egyengette. A nép fiainak szerény, keresetlen elmeművei szélesebb körben is figyelemben kezdenek részesülni s az elfogultság velök szemben mintha szünőféiben volna. Sidney, ez a nagyműveltségű költő († 1586.) ki *Arkadiája* által hazájában az olasz pásztori színmű meghonosítója és a népies irányban fejlődő színiköltésnek határozott ellensége, nem restelli bevallani (*The defence of Poesiè*), hogy valahányszor a Percyről vagy Douglasról szóló régi népdalt hallotta, mindig meghatottságot érzett, pedig csak közönséges vak koldus énekelte. Igaz, hogy rögtön hozzáteszi, mennyivel nagyobb volna a dal hatása, ha e durva és gyalgó alak helyett pindarosí ékesszólás uralkodnék benne. Sokkal nyomósabb bizonyíték Montaignenak a nagy gondolkodónak s a természet lelkes barátjának egy megjegyzése,*) melyben a pásztor-dalokra és a műveletlen s írástudatlan népek költészetének termékeire egyenesen utalva, kimondja, hogy a népies és tisztán természetes költészetnek olyan gyermetegsége és bája (*des naïfveté et graces*) van, mely fölér a tökéletes műköltészet főszépségeivel. Az angol színiköltészetben már meglátszanak a népdal nyomai, Shakespeare is jól ismeri és fölhasználja őket. Igazi, meleg szeretetet árul el, midőn a régi, egyszerű dálnak és dallamnak a lélekre való mély hatásáról beszél. (*Othello* IV. 5.) Sok helyen hivatkozik népdalokra, idéz belőlük hangulatkeltésül és saját kis dalai, melyeket lyrai helyeken széthint, szintén ezeknek tanulmányozását mutatják, épen oly egyszerűek, kedvesek és közvetlen hatásúak, mint a nép lelkének akármelyik szülötte. *Romeóban* a gyönyörű ébresztő dal meg épen a németalföldi népköltészettel való ismeretségre látszik mutatni.**)

A reformatió irányánál fogva különösen kedvezett a népies elem terjedésének minden téren. Gazdagon sarjad föl a népköltés és nemcsak künn az útezőn, a réten hangzik már, de a templom boltívei alatt is. Luther maga a népies egyházi dálnak hivatott művelője.

Most már mind többen és többen belátják, a régiek iránt tanusított nagy tisztelet mellett is, hogy szabályaik igen szorosak, hogy példájoknak szigorú követése szolgál önmegtagadást föltételez, s kizárja az egyén érvényesülését. Heim-

*) *Essais*. 1580. I. chap. 54. *Des vaines subtilitez*.

**) Fränkel. *Sh. u. das Tagelied*. Hannover, 1893.

burg német humanista (1454.) a Cicero-utánczás ellen küzd Piccolominivel szemben és nyomós, igaz szavakban védi az egyén jogait. «Magasabb szellemnek jele — mondja — ha nem sajátítjuk el ennek vagy annak a szerzőnek stíljét, hanem mintegy saját szellemmel bírunk, ha nem gyűjtünk méhek módjára, hanem mint a selyemhernyó magunkból szőjük a fonalat».*) Valóságos lázadás a poetika tekintélye ellen Giordano Bruno (+ 1600.) kitörése. Aristoteles úgynevezett törvénykönyve szerinte nem egyéb, mint a költők műveiből elvont szabálygyűjtemény s annak való, ki nem igazi költő s csak Homeros majmolója kíván lenni. Erősen megrojja a pedans kritikusokat, kik azt veszik a valódi költői tehetség mértékéül, vajon szemmel tartotta-e a hagyományos szabályokat s kik rögtön hajlandók kitiltani a Parnassusról valakit, ha látják, hogy nem követi vakon Homeroszt s Vergiliust a tárgy megválasztásában, a hasonlatokban, invocatióban s hasonló külsőségekben. Pedig a kinek más a képessége, érzése s gondolkodásmódja más utakat is követhet, mint Homeros. A költészet nem egy s változatlan valami, hanem más és más a költő lelke szerint, ez pedig sokféle. (Dico, che sono e possono essere tante sorte di poeti, quante possono essere e sono maniere di sentimenti et invenzioni umane).**) Ime Bruno fölismeri az egyéniség teljes jelentőségét a költészetben s a szabályok aranykorát, a francia classicismus virágzását megelőzve, kimondja, hogy a költészetben a szabályok ismerete s követése csekély értékű a költői lelkület szabad megnyilatkozásával szemben. Az aristotelesi mőről mondott ítéletét századok múltán Merciernél, Valdastrinál és a Sturm und Drang költőinél találjuk föl újra

A régiek formáitól való eltérést szükségessé tette a tárgykör változása is. A távol álló görög s római történeti s mondai események helyett a hazai vonatkozású esemény, a ma s tegnap története s az ismerős valóság követelt helyet a költészetben. Tasso***) nagy művének megírása előtt elgondolkozott, milyen epost kíván a megváltozott korszellem, mert,

*) Voigt. II. 288.

**) *De gli eroici furori*. — Opere pubbl. da Ad. Wagner. Lipsia, 1830. II. kötet. 315. l.

***) *Discorsi dell' arte poetica*. (1587.)

hogy a régít egyszerűen föltámasztani nem lehet, nem volt kétséges előtte. Hiszen az epikus műfajnak lényeges föltétele a csodálatos elem. Az újabb kor embere pedig nem hisz többé az Olympos isteneiben s a költőnél sem veszi komolyan, ezért a régi mythologia helyett a keresztény Istent, az angyalokat és gonosz szellemeket kell a mesébe belevonnunk. Tárgyát az új epos vegye a történelemből, de nem akár melyik korszakából. A pogány ókor az imént mondottak után szóba sem jöhet, de a szent történet is teljesen megköti az író, mert adatain a költészet céljaira változtatást tenni istentelenség volna. A keresztény népek története, a mint tőlünk időben távolabb, vagy napjainkhoz közelebb van, más-más előnyöket s hátrányokat nyújt. A régi idegenebb s épen ezért szabadabb mozgást enged, az új ismertebb s kevesebb változtatást tűr, középen áll a lovagkor ideje, mely legalkalmasabb s ebből merített maga is. Így szabadul föl költőnk, ki pedig egyebekben nagyon függ antik mintáitól, e tekintetben hatásuk alól. Mások még szabadabban vélekedtek még a humanisták sorában is s az újabb kor eseményeit sem tartották alkalmatlanoknak arra, hogy drámai vagy kivált a divatos panegyrikus költésben epikai tárgyúl válaszszzák. Janus Pannoniusnak (+ 1472) Marcellusról való dicsénekében Athene adja tanácsul a költőnek, hogy lantján ne a régi kort zengje, hanem saját napjainak jeleseit. Tudjuk, hogy ő maga Hunyadi János tetteiről s Mátyásról akart énekelni, de terve terv maradt. A színiköltészet azután a spanyoloknál és angoloknál birtokába vette a régi s új történelem egész anyagát le a közvetlen múlt eseményeiig.

Különben nemcsak a classikus mondavilág állott már elérhetetlen távolságban, a középkori kalandos epos is elhaló félben volt. A természetfölöttinek, mesésnek és csodásnak halmaza, a valónak és álomszerűnek összeszővődése, a túlzott idealismus nem elégítették már ki a kritikához szokott s a költészetben is a realis élet képét s valóságosságát kereső embert. A romantikus pásztori regényben is, mely a kivénült epos gyökereiből kisarjadzott, hazug s hamis hangok uralkodtak. Az élet frissesége először is a novellában s a vígjátékban jutott érvényre. Az utóbbinak úgyis előjoga volt már régen, hogy a mindennapiságot ölelje föl. E műfajok bár némi túlzással, a kor való képét, s benne az emberek hibáit, bete-

ges érzékiségét, léhaságát, sőt néha ijesztő erkölcstelenségét mutatják be s nyelvök is mesterkéletlen. A dialogus hangja nem finoman szellemes többé, hanem nyers, sőt durva, de természetes. Ugyanilyen irányt követ a realistikus regény, határozott s tudatos ellentétben a divatos költészet esztelenségeivel. Az ízlés változása világosan látszik Európaszerte. Maga Ariosto, ki a lovagepost tetőpontra emeli, már ítél fölötte, midőn komolyságuktól megfosztva, humorosan fogja föl hőseinek csodálatos küzdelmeit. Berni és Folengó travestált hős-költeményeikben a Roland-mondát teszik nevetségessé. Du Bellay is erősen bírálja a régies ízlés költőit. Sorel költő *Francion és Berger extravagant* című regényeiben gúnyolja az idealistikus regény bolondosságait. Rabelais óriási hyperboláival, képtelenségeivel, phantastikus túlzásaival s durva vaskos tréfáival neki ront a muló kor kinövéseinek, ferde intézményeinek s költészeti mintáinak.

A legerősebb támadást a romantikus szellem túlsápon-gása ellen Cervantes (+ 1616) intézi, midőn a féktelen képze-lődés veszedelmeit festi hősének Don Quijottenak rajzában, kinek elméje épen a phantastikus lovagregények olvasásától borúlt el. Az egész művön keresztül szemben áll a phantasia országában élő hős, ki minduntalan beleütközik a tényleges valóságba és csatlósa, ki józan, prózai gondolkozásával ezen a földön mozog. A remekmű alapgondolatát a költőnek szavai fejezik ki: A képzelet művein az értelemnek kell uralkod-nia. Hatni nem fog soha sem, ki a valószínűségtől és az igazi utánzástól eltér, mert az írás tökélye épen ezekben áll. (47. fejr.) Cervantes nemcsak bírál s rombol, de teremt is. Művében föltűnnek a modern regény körvonalai. A kalandok s esemé-nyek nem elsőrangú fontosságuk már, a költőt mindenek előtt a pszichologiai rejtély érdekli. Egy — jelen esetben be-teg — embernek lélektani rajza előtt állunk s tettei vonóznak el előttünk, mikre exaltált állapotában a lelkére nehezedő rö-g-eszmék hatalma hajtja. Mindezen csillog a humor borúja s a háttérben nagyolt vonásokban egy korszak képe rajzo-lódik le.

A modern regény mellett a kor megteremti fő műfaját a drámaköltészetet, mely a vallásos mysteriumokból eredetien, ókori mintaképek nélkül fejlett ki, s későbbi fejlődésé-ben is megőrizte nemzeti s népies jellegét. A túlnyomólag

tréfás alapszínezetű művek akár *commedia dell' arte*, *farce*, *sottise*, *Fastnachtspiel* vagy *interlude* nevet viselnek, mind megegyeznek erőteljes, zamatos pórias nyelv s pajzán tartalom tekintetében, valamint abban, hogy eltanult szabályok követése nélkül saját útjaikon jártak. Úgy ezeket, mint a komoly színjátékokat a tudós humanisták kiszorítani vagy átalakítani törekedtek. Fáradozásuk eredményeképp föléledt a plautusi nyomon haladó vígjáték s a Seneca-dráma. Olasz- és Franciaországban e formák meghonosítása eléggé sikerült, Németországban már kevésbé, Spanyol- és Angolországban pedig buzgóságuk megtört a nemzeti érzés és műveltség erején. Hosszabb fejlődés után ott Lope és Calderon, itt Shakespeare nemzeti alapon teremtette meg az új drámaköltészetet.

Az iberiai félszigeten az olaszokat utánzó lyrai költészet is heves ellenzőkre talált. Már Castillejo († 1556) megátamta Petrarca hiveit és a régi spanyol formáknak hagyományos nemzeti szellemben való művelését tanította szavaival s példájával. De a benyomuló idegen áramlatnak gátakat emelni sem ő, sem társai nem tudtak. A nemzeti reakció csak a XVII. század elején a drámaköltészetben nő ellenállhatatlan erejűvé.

A legelső csatározók közé tartozik Cueva dráma-költő, Lope előfutárja.*) Az antik színművek az ő fölfogása szerint becsesek, de az újabb kor követelményeinek nem felelnek meg többé, mert fárasztók, nem eléggé vonzók s elmések. Az ízlés és korszellem változtával a művészet is más lett s a színmű átalakítása ennek természetes következménye. Az új komœdiának nagy előnyei a bonyolult meseszövés, ügyes megoldás, a komoly és víg elem vegyítése, a tartalom változatossága, a művészi alakításban nyilatkozó leleményesség és fölvidámitó tréfa. Hasonló módon beszél Lope de Vega a »legspanyolabb« költő az *Arte nuevo* című rövid tankölteményében, melyet a madridi akadémia fölkérésére írt. (1609.) Határozott szavakban állítja oda a komœdia célját: hogy ennek a világnak képe legyen, utánozza az emberek cselekedeteit és fesse

*) Az *Ejemplar poetico* cz. tankölteményben. 1606. A következőkre forrásaim: Clarus, Ticknor, Schæffer, Wolf spanyol irodalomtörténeti művei, Klein: *Geschichte des Dramas*. De főleg Schack: *Gesch. der dram. Lit. u. Kunst i. Spanien*. 1845—1846.

a század erkölcsseit. Az életből kiragadott valóság kér itt helyet a színpad deszkáin. De nem csak a tárgyban kell a költőnek a classikus hagyományoktól eltérni, a változott idő új formát is követel. Azt vetik szemére bírálói, hogy a szabályokat elhanyagolja. Ezt elismeri és oka, hogy a tetszést kereste. Ismeri jól az aristotelesi tant, de azt tartja, hogy a modern költő ne alkalmazkodjék régi elméletekhez, hanem hódoljon a közönség ízlésének. Azt szokták mondani, hogy a királyok tragœdiába valók s a komœdia alacsonyabb körébe nem illenek bele, de a nép szeret királyokat a vígjátékban is látni. Roszszalják a tragikus és komikus összekeverését, de épen ez tetszik változatossága miatt, aztán a való élet is példát mutat rá. Csak egy legyen a cselekvény, nem kell a régieket követve azon lennünk, hogy egy napon is menjen végbe. A forró vérű spanyol néző kíváncsiságát nem lehet másként kielégíteni, mint ha két órás előadásban a teremtéstől a világ végeig mindent bemutatunk neki és miért ne tennők ezt meg, ha ezzel mulattathatjuk őt? Így hull el a görög tragœdia legtöbb követelménye, midőn a költő bírálat alá vonja abból a szempontból, mit kívánunk manapság a színműirótól?

Bármilyen furcsa is Lope követelése, hogy a költő a közönség ízlésének hódoljon, meg van ennek is a maga jogosultsága. Tiltakozás ez a tudós renaissancenak kritikátlan ó-kor imádása s azon szokása ellen, hogy alkotásaiban a beavatottak szűk körének igényeit tartotta szem előtt és a «profanum vulgus»-t magasból lenézni szerette. A nemzeti jellem erős hangsúlyozása nála méltánylást érdemel, de a «tetszés»-nek törvénynyé emelése kaput nyitott mindenféle ízléstelenségnek és sensatióhajhászatnak.

Lope újításai, az óriási termékenységű költő kedvelt művei útján terjesztve, elég gyorsan elfogadást nyertek. Támadói közé tartozott egyidőben Cervantes (Don Quijotte 48. fej.) kinek az új színművek ellen fölhozott kifogásai lapokat foglalnak el. Haragja olyan nagy, hogy a bajok orvoslására «Spanyolország költőinek hírneve» érdekében előleges censurát követel. Az új eszmék hódító erejét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy ugyan ő tíz év múlva már teljesen az új irány híve. A nemzeti színmű győzelmét aztán Calderon döntötte el nem elméleti fejtegetéssel, hanem művei által. A század közepe felé már a küzdelem eredménye nem lehetett

kétséges. Tisso de Molina (+ 1648) Loperól nagy elismeréssel beszél s működésében a színmű fejlődésének kiváló mozzanatát látja. A régiek tiszteletreméltók, de műveket tökéletesíteni kell. A körtefa egyformán termi évről-évre gyümölcseit, de a művészet az ember változó természetében gyökeredzik. Ki mondhatja hibának, ha a késő kor írói áthágják a régiek törvényeit? Hiszen az észszerűség követeli, hogy az elavúltat a megváltozott ízléshez alkalmazzuk.

Egy század telt még el, míg a francia classicismus ellen meginduló küzdelem ezt a tanulságot magáévá tette.

Ugyanazon meggyőződés, hogy az antik színmű az erkölcsi világnézet teljes megváltoztával elvesztette a talajt lába alól és a klasszikus formák sem megfelelők többé, hatja át Shakespeare-t (+ 1616). Csak hazájának magas fokon álló drámaköltészetét kellett látnia, hogy ennek világos tudatára jöjjön. Már előtte a Seneca-dráma sorsa eldőlt s néhány életelen kísérlet után nem akadt művelője, Marlowe pedig erős szenvedélyeket festő, szabadabban mozgó, nemzeti költészetével elég világosan mutatta a jövő fejlődés irányát.

Hamletben, ebben a mélyértelmű remekműben, a hol alkalmilag a színészeztől beszél, Shakespeare maga megjelölte az eszményt, melyre törekedett. A dráma «föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek, hogy fölmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát». (III. felv. 2.) Hasonló szokat mások is hangoztattak már, de a kitűzött magas cél aligha állott valakinek lelke előtt ilyen határozottsággal. Minden kiválóbb mű magán hordozza szerzőjének és korának bélyegét és tükröt, melyből látjuk, hogyan érezett és gondolkozott a költő, a ki megírta, és a közönség, mely tapsolt neki. Shakespeare egységet kíván, a mit ő hirdet, a realistikus művészetnek vezérelve, az igazság, az élethűség, melyet a kor festői keresnek és a theoretikusok ajánlanak. Fölmutatni az embert, a milyen valóban, a mint él, küzd, szenved; benne az állandó emberit, a mi régi s mindig új marad és a változót, mit kor, környezet és körülmények adnak hozzá és mindezt nem torzítva vagy szépítve, hanem híven a valóság megfigyelése és tanulmányozása alapján: ez Shakespeare problémája. Megfigyelő ereje képessé teszi őt arra, hogy a valóság jelen-

ségeinek jellemző tulajdonságait észrevegye, emlékező tehetsége kimeríthetetlen anyagot nyújt neki, melyből phantasiája gazdagon, buján, szabadon, de hacsak a phantastikus játék nem egyenesen kijelentett célja, mindig a valóság színében és «igaz» módon teremti. Az ő mintája az ember, a maga végtelen különféleségében, a mint sajátos tulajdonaival, születés, neveltetés és egyéb viszonyok hatása alatt társaitól különböző: egyénné fejlődik. A költő hozta őket létre, de benső igazsággal, fölruházva őket az élet minden ismertető jelével és föltételével. A mint Lionardó vagy Dürer képzelte a festőt a természet tanulmányozásán nevedve, de mintákhoz való pedans ragaszkodás nélkül szabadon alkotva, ilyen a költő Shakespeare.

Legnagyobb szépsége jellemfestésében van. Ilyesmire egy idő óta már a korszellem kényszerítette az írókat. Kivált a reformatio óta az ember saját belső értékének tudatára jutott. A véletlenségtől vagy felsőbb hatalmak beavatkozásától függésbe hozott tettek és elhatározások helyett mindinkább előtérbe kerül az egyén, a mint a számtalan külső hatás és ellenhatás közt saját sorsát önmaga intézi. A spanyolok, főleg Lope, gondot fordítanak a lélektani megalapításra és következetes jellemzésre, de alakjaik még mindig schablon-szerűek és típusok, mert legtöbbször a szerző főfigyelme mégis csak a cselekvény ügyes szövésére, változatos helyzetek és meglepő fordulatok előteremtésére irányult. A brit költőnél a jellem a cselekvény főmozgatója. Mi történjék, — ez odabenn a lélek titkos műhelyében dől el, személyei azért cselekszenek így, mert belső lelki meghatározottságuknál, jellemöknél fogva ilyen viszonyok közt másképp nem tehettek. A végzet, a fatum sem transcendens, külső hatalom többé, hanem bele van ültetve a szív mélyébe, mint ellenállhatlanná váló szenvedély, mely lenyűgöz, vagy mint a lélek fölötti uralmat magához ragadó indulat, mely hirtelen tettekre készítet. Aristoteles törvénykönyvében a régi tragédia egész irányát jellemezte, midőn a cselekvényt fontosságra nézve a jellemek fölé emeli, mert «cselekvény nélkül nem lehet, de jellemek nélkül lehet tragédia». Shakespearenél a jellemzés óriási fontosságot nyert, nála jellemek nélkül nem lehet tragédia. Az ő művei igazi jellemtragédiák. *)

*) Lásd Gervinus szép fejtegetését. Shakespeare. II. 470. és Greguss Sh. pályája. 203. l.

Jellemei pedig összehasonlítva a classikus tragœdia tipikus alakjaival határozott egyének. A költészetben bizonyos tekintetben tipikus jellemzés kikerülhetetlen. Egy embernek minden jellemvonását épen úgy nem adhatja elének a költő, mint bizonyos időpontok közt véghez vitt összes tetteit. Ott is, itt is kiválasztásra van szükség. Ott éles fény esik a valóságból kiemelt lényeges jegyekre és minden más a félhomályban látszik eltűnni (Dilthey), itt a cselekvénynél a jelentős mozzanatok emelkednek ki s a többiek háttérbe kerülnek vagy teljesen mellőztetnek. Ha Shakespeare eljárását közelebből akarjuk megismerni, vizsgálnunk kell, hogy-mennyit tart meg a költő a mellékesből, a kevésbbé fontos tulajdonságok közül? És itt azt találjuk, hogy szereplőinek jellemében a közös, tipikus alapvonások mellett, melyek lelki életök főirányulásait fejezik ki, számos az apró, lényegtelen vonás, melyekkel az általánosságban megrajzolt kép közelebbi részletesebb tartalmat, életteljességet, egyéni jellemet nyer. Költőnk, mint Dürer, elmerül alakjainak rajzába, s nem kerül el a legjelentéktelenebb vonásokat, sőt a rútat sem, ha benne jellemzetest talált. Innen van, hogy míg a tipikus jellemzés, mert bizonyos általánosságok körében marad, könnyen monotoniára s egyformaságra vezet, addig költőnk alakjai végtelen változatosságot tüntetnek föl. Nincs annyi közt kettő, kikben a költő önmagát megismételte volna. (Mézières.) Aztán az idealistikus költő bizonyos magasságban lebeg tárgya fölött, csak a dolgok tiszta, világos ormait érinti (Vischer) s nem ereszkedik le a mindennapihoz, egyszerűhöz, trivialishoz. Shakespeare ezt az utóbbit is fölhasználja, hogy alakjait igazi embereknek mutathassa be. Taine, a ki elfogúltan, a francziák finom s iskolázott ízlésével nézi műveit, rosszalva jegyzi meg, hogy a nagy szenvedélyeket nála is, mint az életben, köznapi cselekedetek, jelentéktelen apró dolgok előzik meg, vagy követik. Pedig épen ezek a helyek mutatják hőseinek földi ember voltát s hozzák őket közelebb mihozzánk.

Mindezekhez hozzá járul gazdag, kifejező festői stílusa, mely végtelenül hajlékony és alkalmazkodó a lelki állapotnak minden árnyalatához. Nem szónoki pathos, de természetes, bár rendesen a valóságosnál s köznapinál emelkedettebb kifejezés mód található nála. Nem egy bizonyos józan, átlagos közép-szert követ, mely minden vélegtől távol marad, s épen

ezért jellemzetesség nélkül való lesz. Ő megadja a szenvedély örvongásának igazi színeit és le tud szállani az érzelmek skálájának fokozatain, ha kell, akár a teljes hideg közömbösség tonusaihoz; finom árnyalatok és durva, vastag tréfa, a választékos és közönséges, sőt az alacsony is a saját nyelvökön szólalnak meg.

A tragédia megváltozott iránya megkövetelte a szerkezet módosítását is. Ha a főszű a jellemeken nyugszik, a cselekvény nem szorítkozhatik a katasztróhára s ennek közvetlen előzményeire és a költő nem is fog mindig kész jellemeket bemutatni, de festeni fogja, miként lesz, hogyan érik az akarat, mint fejlődik, nő a szenvedély. Ez pedig az előzményeket nagyon fontosakká teszi. Shakespeare drámai cselekvénye széles alapokon nyugszik. Távolabb a czéltól kezdi futását, epikus lassúsággal és gazdagsággal indul, episodikus részletekkel bővül, melyek a cselekvényt nem viszik előre, de fényt vetnek a szereplőkre, majd gyorsabb folyást nyer, ha lejtőre jutott és végzetes elemeni erővel rohan a katasztrópha felé. Mit törődik a költő az idő és szintér egységével, a darab nagyságával, a műfajok schablonjaival, aprólékos különbözőségeikkel? Mit érdekli őt a tilalom, hogy királyok vigjátékban ne szerepeljenek, vagy a tragikus és komikus elem ne elegyedjék össze? A szabályokat tudja s ismeri a legkiválóbb régi s újabb költőket, de midőn alkot, nem hallgat más szabályra, mint arra, a mit a költői igazság, a természetesség és saját hatalmas művészi egyénisége ír eléje.

Shakespeare színdarabjain a renaissance korának a természetességre, a pszichologiai megfigyelésre s az egyéni jellem érvényesítésére vonatkozó törekvései diadalt arattak. Költészete mintegy ez irányelveknek megtestesülése. Hatását még egyelőre ellensúlyozta a francia classicismus áramlata, mely végig vonult Európán s angol földön is érezhető volt. Midőn azonban az egészséges visszahatás fölébredt s a természet követése újból komoly elv kezd lenni, neve jelszóvá, művei utánpótlás tárgyaivá lesznek és nagyban elősegítik az új eszmék győzelmét. A XVIII. század æsthetikusainál sűrűn találkozzunk nevével s méltatásával.