

A művészeti kánonok mint stílusprobléma

A. F. LOSZEV

A művészeti kánonokat, azaz a tárgyak ábrázolásában a művészek által felhasznált arányrendszereket a művészetelméletben és művészettörténetben javarészt úgy vizsgálják, hogy az adott korszak, a művész és a műalkotás stílusával semmiféle kapcsolatba sem hozzák őket. És mivel gyakran találkozunk olyan irányzattal, amely még a stílus és a megfelelő világnézet között sem lát összefüggést, a kánonokat rendszerint a művészettörténeti formalizmus pejoratív kategóriájába sorolják. Ezt a formalizmust csak úgy tudjuk elkerülni, ha nem elégszünk meg egy adott kánont jellemző csupasz mennyiségi adatok pusztá reprodukálásával, hanem ezeket a mennyiségi adatokat mély és meggyőző összefüggésbe hozzuk, elsősorban a megfelelő stílussal, a továbbiakban pedig ezt a stílust a megfelelő világnézettel és világképpel. A formalizmus leküzdése ezen a területen csak akkor lenne teljes, ha még a világnézetet is kapcsolatba tudnánk hozni az őt létrehozó társadalmi környezettel. Ebben a tekintetben már sok minden történt, és már számos vonatkozásban leküzdöttnek tarthatjuk a formalizmust.¹ De még sok a tennivaló, és éppen abban állunk a legrosszabbul, hogy a kánonokat a megfelelő stílussal összefüggésbe tudjuk hozni. Ez a dolgozat azt a célt tűzte maga elé, hogy kitöltse ezt a hiányosságot művészetelméletünkben, és a történelemből ismert legfontosabb művészeti kánonokat épp a megfelelő stílusok problémájaként tisztázza.

Polükleitosz kánonjából indulunk ki, mivel ez tükrözi vissza az egész ókori világ legnagyobb és legnagyszerűbb stílusbeli gyakorlatát.

I. Ókori kánonok

1. Polükleitosz kánonja. Kiindulópont

Polükleitosz kánonjáról alkotott képünk kiindulópontját Philónnak, a mechanikusnak a szövege képezi: „Miután oly sokan nekiláttak, hogy egyforma nagyságú szerszámokat készítsenek, és noha egy és ugyanazt a konstrukciót használták, egyforma fát és egyenlő mennyiségű vasat, magának a súlynak változtatása nélkül, egyesek mégis messzehordó és erős ütésű szerszámokat készítettek, mások pedig ezektől a tulajdonságoktól jóval elmaradtak. És amikor megkérdezik őket ennek oka felől, nem találhatnak rá okot. Ezért a további mondandónk érdekében az lesz a legmegfelelőbb, ha Polükleitosz, a szobrász

¹ Értékes gondolatokat találhatunk a művészet és a társadalmiság viszonyáról G. A. Nyedosivinnál (*Оэпк 'меопуу укыцмеа*. M. 1953. II. fej.).

böles mondásához fordulunk: 'A siker (τό ἐὶς) [a műalkotásé] sok számviszonytól függ, amit bármely jelentéktelen apróság megzavarhat. Nyilvánvaló ily módon, hogy ebben a művészetben [a mechanikában] is egy építménynek sok szám segítségével történő megalkotásánál végeredményben nagy hibákat követünk el, ha csak kis tévedésbe is esünk a részletek kidolgozásánál.' (40 B 2)²

Ez a legáltalánosabb képünk Polükleitosz rendszeréről. Philón szavaiban kizárólag mint matematikai-technikai szisztema jut kifejezésre, mint a kézművesség mechanikája. Ugyanerről szól Polükleitosz egy másik mondata a szobrászokról: „Akkor a legnehezebb a dolguk, amikor az anyag megmunkálása az utolsó simításhoz ér.” (40 B 1) Az utolsó simítás nehézségeiről szóló következő szavakat Plutarkhosz egy másik helyen is Polükleitosz szájába adja „És valóban, a művészetek elébb felrakják az alakatlan és formátlan [anyagot], s csak ezután tagolják formák segítségével. Ezért mondta Polükleitosz, a szobrász: „a legnehezebb . . . az utolsó simítás”. Ezért természetes, hogy a durvább anyag kezdetben nyugodtan engedelmeskedik a mozgató oknak, és formátlan, meghatározatlan tojásszerű alakokat hoz létre, majd már ezek megformálásával és kibontakozásával alkot élőlényeket.” (Uo.)

Ezek a szövegek rendkívül fontosak számunkra. Először is újból meggyőződünk arról, hogy ezek a szerzők a művészet alapjának 1. a formát („eidosz”) gondolják, hogy 2. ez a forma szemben áll az anyaggal (mivel ugyanabból az anyagból a különböző formák hatására különböző termékek jönnek létre), hogy 3. ez a forma mégis dologi, technikai-mechanikai, külső formát adó elv, tehát szó sincs itt élményről és pszichológiáról, hanem csakis a dolgok ábrázolásáról, hogy 4. ez a forma nagyon szabatos, megfigyelhető minden apró részletben, nem tűri el még a legkisebb hibát sem, s végül, hogy 5. ez a külsőleg dologi forma, bár pszichológiailag nem átélt, hatásában mégis élő és eleven.

Íme ez Polükleitosz kánonja, első, legáltalánosabb alapját tekintve.

Polükleitosz elméletének konkrétabb értelmezését teszi lehetővé Galenus következő szövege (40 A 3): „*Krüszipposz* világosan megmutatta ezt a fentebb idézett fejtegetésben, amelyben a test egészségét a meleg, a hideg, a száraz és a nedves szimmetriájának nevezi (amelyek, mint ismeretes, a testek elsődleges elemeit alkotják). A szépség pedig az ő véleménye szerint nem a [fizikai] elemek szimmetriájában áll, hanem a *részek* szimmetriájában, azaz az ujjnak az ujjal, az összes ujjnak a tenyérrel és a kézfejjel, ez utóbbiaknak pedig a könyökkel és a könyöknek a karral és [általában] minden résznek mindennel való szimmetriájában áll, ahogyan ezt *Polükleitosz megírta Kánonjában*. Miután Polükleitosz ebben a művében mindnyájunkat megtanított a test arányaira, szavát tettel támasztotta alá — szobrot készített tanának útmutatásai szerint. És mint ismeretes, *Kánonnak* nevezte el ezt a szobrot is, és ezt az írását is. Valamennyi orvos és filozófus véleménye szerint nyilvánvaló, hogy a test szépsége a részek szimmetriájában áll.”

Ez a szöveg több értelemben is fontos. A kontextus elsősorban az egészség sztoikus elméletéről beszél, azaz elsődleges fizikai elemek szimmetriájáról. Lehet, hogy a *téma* sztoikus, de maga a módszer (az egészséget szimmetriának

² Az ókori szerzőket a *Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch von H. Diels* szövege és magyarázata alapján fordítottuk (9. Aufl. hrsg. von W. Kranz, I, Berlin, 1960.). (Az első szám a Diels fejezetét jelenti, a betű a fejezet részét, az utolsó szám pedig a töredék számát.)

tekinteni) egyáltalában nem sztoikus, hanem a gondolkodás teljes mértékben klasszikus módja. Másodszor pedig a szépség itt nem a fizikai őselemek szimmetriája, hanem a *részek* szimmetriája, a szépség itt nem az ősanyagra megy vissza, hanem a részeiben megnyilvánuló egésznek kell rajta értenünk. Ez azt jelenti, hogy 1. a szépség jelensége Polükleitosznál nem egyszerűen az érzékiségen alapul, hanem az érzékiség bizonyos megformálásán, hogy 2. ez a megformálás megint csak matematikailag elgondolt, és hogy végül 3. ez a matematikai szemlélet itt egyelőre a külső és dologi kivitelezés problémája marad. Mindezek a vonások Galenus közléseiből kitűnően kirajzolódnak a klasszikus hellén kultúra tényei gyanánt.

Ehhez még hozzá kell tenni az idősebb Plinius közlését (40 A 2): „Készített Polükleitosz egy lándzsavívót is, férfias ifjút. Azt [a szobrot] a művészek Kánonnak nevezik, és megkapják belőle, mint valamilyen törvényből, művészetük alapjait, és Polükleitoszt tartják az egyetlen olyan embernek, aki egy műalkotásból alkotta meg elméletét.” Ebből a szövegből azt a számunkra fontos következtetést kell levonnunk, hogy a klasszikus eszmény fogalmába belép bizonyos reflexió a művészetről mint olyanról. A művészetet azonban, az antik klasszika általános jellegének megfelelően, az adott esetben egyáltalán nem tekintik „tisztá”, „érdek nélküli”, más létszférától izolált jelenségnek. Mivel művészet, szintén úgy kell szemlélni, mint az élő és anyagi lét egyik fajtáját, csak hogy ez a lét specifikusan alakított. És a művészetnek mint művészetnek ez a tárgyiassága, Polükleitosznál, látjuk, eljut a *Kánon szobor* megalkotásáig. Ez nem más, mint az érett klasszikus eszmény. A művészi forma itt nem valami eszmei, nem-anyagi, testetlen. Ellenkezőleg, ez a forma test, de csak — meghatározott test. Polükleitosz szobra, a *Kánon*, szintén ilyen művészi formájú volt, egyidejűleg ideális és reális.

Kérdezzünk tovább: hogyan képzelte el hát konkrétan Polükleitosz az emberi testnek ezt az arányosságát? Erről elsősorban szintén Galenusnál olvashatunk (40 A 3): „Lássuk tehát, milyen is ez a módszer. Vesződés nélkül szert tenni olyan jártasságra, hogy felismerjük a centrumot mindenfajta élőlényben és minden létezőben, nem lehet bárkinek osztályrésze, hanem csak az olyan embernek, aki módfelett szorgalmas és aki ezt a centrumot hosszú tapasztalat és az összes részletek ismételt megismerése útján meg tudja találni. Például a kőfaragók, festők és szobrászok, és általában a szobrok elkészítői ilyen eljárással festik és faragják ki minden műfajban azt, ami a legszebb, nevezetesen: a szépet az ember külseje szerint, vagy a lovat, vagy a tehenet, vagy az oroszlánt — [mindegyiket] ilyenféleképpen. Ezzel kapcsolatban dicsérik Polükleitosznak egy bizonyos *Kánon* nevű szobrát, amely azért nyerte el ezt az elnevezést, mert tartalmazza összes részeinek pontos kölcsönös szimmetriáját.”

Az emberi test arányossága Polükleitosznál tehát bizonyos centrumra orientálódik, azaz a testet mint valami egészet tételezi fel. Ez már nem is olyan lényegtelen, mint ahogyan első tekintetre látszik. Ha például összehasonlítjuk ezt a polükleitoszi irányelvet a szimmetria egyiptomi módjával, akkor feltétlenül észrevesszük, hogy Polükleitosz az élő emberi testre irányítja figyelmét, míg abban az időben Egyiptomban főképpen a teljesen a priori sémák iránt érdeklődtek.

A közép vagy centrum fogalmának nagy jelentősége van a görög tudomány, művészet és filozófia valamennyi területén. Az utóbbi időben ezt a fogalmat komolyan megvitatta H. Laue a *Mass und Mitte* című munkájában

(Münster I. W. und Osnabrück 1960.). E kutatás eredményeként megállapíthatjuk e kategória óriási jelentőségét az aritmetikában, a geometriában, a zenében, az etikában (például Démokritosznál), a retorikában (például Iszokrátésznál), az esztétikában, a természetfilozófiában, az orvostudományban és a társadalmi-politikai tanokban. Enélkül az egész létet kiegyensúlyozó elv nélkül, amely egyaránt érvényesül a pszichológiától kezdve a kozmológiáig mindenütt, teljesen elgondolhatatlan bármilyen antik világnézet. Éppen ez indította az ókoriakat arra, hogy az arányokat a geometriai testekkel, a fizikával, az akusztikával és az aritmetikával összefüggésben tanítsák. A görög ember mindenütt valami totálisat látott. Ez pedig annyit jelent, hogy a megfigyelendő vagy felépítendő tárgynak elsősorban centrumát rögzítette. Megkülönböztethetjük az archaikus „középet” (*ἡ μεδοῖης*), ide kell sorolnunk Homéroszt, Hésziodoszt, Szolónt, Phokülidészt, az első gnomikusokat (akik elutasítanak minden túlságosan nagyot és minden túlságosan kicsit, és éppen a „középsőt” hirdetik), és a klasszikus „középet”, amely tudományosan és matematikailag megszervezett (Empedoklész, Aiszkhülosz, Eurüpidész, Platón, Arisztotelész). A közép fogalma nélkül elgondolhatatlan az arány, a mérték, a szimmetria vagy a harmónia antik tana is; elgondolhatatlan a „végtelen” és a „véges” olyan dialektikus egyesítése, amelyet igen gyakran megtalálunk az antik filozófiában, és elsősorban a platoni *Phileboszban*; elgondolhatatlan az erénynek mint a két szélsőség közti középnek és egyensúlynak arisztotelészi tana; elgondolhatatlan a személyiség belső nyugalmanak demokritoszi és epikuroszi felfogása stb. Ily módon a középnek általunk említett esztétikai koncepciója az általános antik világnézetnek csak egy részesete.

2. A görög és az egyiptomi arányok

A görög arány-elméleteknek az egyiptomiakhoz való viszonya annyira fontos a görög arányérzék tisztázása céljából, hogy erről feltétlenül kell néhány szót szólnunk.

A továbbiakban felhasználjuk az ismert művészettörténész, E. Panofsky munkáját, aki elsőnek kísérelte meg egybevetni többé-kevésbé világos formában a proporcionális adatokat a művészettörténet különböző periódusainak stílusával. De mindjárt hozzá is kell tennünk, hogy Panofsky kétségtelenül a formalista metafizika hatása alatt áll. E. Panofsky egész történeti terminológiáját csak feltételesen használjuk, mivel nem a művészet szerves fejlődését tükrözi vissza, hanem csak kiragad belőle egyes momentumokat, amelyek, igaz, időnként lényegesek. Ha tekintetbe vesszük E. Panofsky mindezen és még sok más hiányosságát, minden veszély nélkül felhasználhatjuk megfigyeléseit.

E. Panofsky³ a görög aránytan lényegének tisztázása céljából abból a közismert igazságból indul ki, hogy az egyiptomi művészet nem ismer semmiféle különbséget az „objektív” arányok (amelyek a megfigyelő nézőpontjától

³ E. Panofsky: *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV. Jahrgang, Band II. November 1921–1922. 188–219. o. — Az egyiptomi szobrászat reprodukcióit legjobban Bissing-Bruckman *Denkmäler ägyptischer Sculptur* (München) vagy J. Capart *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien* c. könyvéből (Bruxelles 1932) ismerhetjük meg. Orosz nyelven: B. B. Павлов: *Скульптурный портрет в Древнем Египте*. М. Л. 1937. (Sok nem rossz reprodukció, de a szerző egyáltalán nem érinti a kánon és az arányok problémáját).

függetlenül jellemzik a tárgyat) és a „fakturális” arányok között, (amelyek a megfigyelő helyzetét tekintetbe véve keletkeznek). Az, amit itt mint egyiptomi művészetet veszünk figyelembe, általában szólva csakugyan kizár mindenféle „nézőpontot”, és olyannak adja a tárgyakat, mintha senki sem nézne rájuk. Az emberi test minden részét tisztán frontális vagy tisztán ortogonális vetületben helyezik el. A szobrászatban mindezek a vetületek önállóan és elkülönítetten jelennek meg, a felület-művészetben viszont (ahol ilyen nézőpont mellett természetesen egybeesik a festészet és a relief) nem jelennek meg önállóan, hanem mind együttesen (a fej és a láb — tiszta profilban, a mell és a kéz — frontálisan). Ebből adódik azután, hogy az egyiptomi művész úgy készítette szobrait és képeit, ahogyan az ács a házat csinálja.

Három egyiptomi kánon áll rendelkezésünkre: az első, a 4. vagy 5. dinasztia korából (kb. 5000 éve i. e.), az ember termetét 6 lábfejhosszból rakja össze, a második, a 18. dinasztia korából, az ember termetét 18 egységből rakja össze, tehát minden fokot még 3 részre oszt, és a harmadik, Ptolemaiosz korából, a termetet 7 részre osztja, további alfelosztással minden egyes részt még 3 részre, azaz az egészet összesen 21 részre. Az egyiptomi kánonok szövege nem maradt ránk, de az edfui templom könyvtárának könyvjegyzéke megemlíti egy értekezést a következő címmel: *Előírások a falfestészet és az arányok kánona számára*. Alább idézzük a szicíliai Diodórosz szövegét, amely a 21 $\frac{1}{4}$ egységű egyiptomi kánonokról szól. E kánon szerint $\frac{1}{4}$ -et át lehet vinni a koponya magasságára, úgyhogy Diodórosz valószínűleg a ptolemaioszi kánont vette figyelembe.

Hogyan járt hát el az egyiptomi művész, aki ezek szerint a kánonok szerint dolgozott? A művész például tudta, hogy a lábfej hossza egyenlő 3 vagy $3\frac{1}{2}$ alapegységgel, a lábszár hossza pedig 6; tudta, hogy az egész figura egyenlő 6, 18, 21 résszel. Az egyiptomi művész mintegy téglákból rakta össze figuráját, mechanikusan vonalakat mért rá egy megfelelő négyzetháló segítségével. Ezeket a négyzeteket még most is megfigyelhetjük néhány befejezetlen egyiptomi műalkotáson.⁴ Magától értetődik, hogy ilyen körülmények között szó sem lehetett az emberi test élő mozgásának ábrázolásáról. Általában minden testnek meg kellett felenie az említett kánonnak — bármilyen helyzetben és mozgásban is volt. Ezért a négyzethálónak az egyiptomiaknál nincs transzportatív jelentősége, mint akkor van, amikor a hálózat nélkül készült rajzot hálózat segítségével nagyobb méretekre visszük át. Az egyiptomi négyzethálónak a szerkesztést elősegítő szerepe van, mert alapvető séma a művek bizonyos fajtája számára, így az olyan alkotás számára, amely, bár valóságos szemmel nem látható, létének lehetőségét tekintve mégis reális. Itt a test nem él, ha nem kell, hogy éljen. Tehát az egyiptomi sírszobor nem önmagában elegendő test, hanem csupán annyiban test, amennyiben a „ka”, a lelki szubsztancia mechanikus hordozója. Itt rekonstrukcióról és nem mimézisről (utánzásról) van szó; nem esztétikai eszmény áll előttünk, hanem mágikus valóság. Miért kell itt mágiáról beszélni? Azért, mert a külsőnek és bensőnek ez az elszakítása, amely Egyiptomban volt honos, az egész benső világot teljesen érthetlenné,

⁴ Például a *Monatshefte f. K.* idézett kötetében, 29. tábla 2. sz. A szükséges információkat az egyiptomi művész technikai gyakorlatáról lásd H. Schäfer *Ägyptische und heutige Kunst* c. könyvében (Berlin und Leipzig 1928. 77—81. o.). A köveknek a ptolemaioszi kánon szerinti szétदारabolását — a Nílus balparti tébai templom fáraósobrán — a legjobban G. D. Grimm könyve mutatja be (*Пропорциональность в архитектуре*. (L. — M. 1935. 1. rajz.).

megmagyarázhatatlanná és ismeretlen törvények szerint működővé teszi. Hogy mikor, mi célból, miért és hogyan működik ez a belső erő, senki nem tudhatja. Így létrejön valamiféle személytelen démon képze, amely minden norma és várákozás ellenére működik, szokatlan és borzalmas cselekedeteket hajt végre. Ilyen körülmények között az egész bensőt mindig mágikusan értékelték, és az egyes téglákból összerakott egyiptomi szobor akarva-akaratlanul is ennek a senki számára nem ismert mágikus lénynek lett hordozója.

Mi az az egyiptomi „ka”? Lélek, vagy jobban mondva, az ember életereje (de nemcsak az ember életereje, hanem minden létező, beleértve az isteneket is), amely önmaga számára specifikus, adekvátan kifejezett testtel rendelkezik, mintegy valamiféle légies burokkal, valamiféle kifinomult anyaggal. Ebben a „ka”-ban nincsen individuális ismételhetetlenség és specifikus jelleg; egy emberben lehet néhány ilyen „ka”, amelyek egymással semmiképpen nincsenek egységben. Bennük az ember, az ember „lényege” absztraktan jelenik meg. A „ka” azt mondja, hogy lényeg létezik, de azt nem mondja meg, hogy pontosan mi is ez a lényeg. Minden szellemi, személyes, individuálisan megismételhetetlen csak mint lét van adva, csak mint a tételezés aktusa, de nem tudni, hogy mi az, ami tulajdonképpen tételezve és állítva van. És ezért Hegelnek teljesen igaza van, amikor az egyiptomi művészetet a „szimbolikus” formához sorolja (a szó hegeli értelmezése szerint), s megállapítja hogy ebben a szimbolikus formában „... az eszme még keresi valódi művészeti kifejezését, mert magábanvéve absztrakt még, meghatározatlan, s ezért a megfelelő külső jelenléte sem magán és magában hordja, hanem szembekerül a természetben levő — a saját szempontjából külsőleges — külső dolgokkal és emberi eseményekkel”.⁵

Milyenek lehetnek ezek az arányok, amelyek a szoborban ezt a „ka”-t hivatottak tükrözni? Ezeknek 1. személyteleneknek és minden személyiség számára egyformáknak kell lenniük, azaz csak aritmetikai számítás által meghatározhatók, 2. „architekturálisaknak” kell lenniük, azaz egyes „téglák” mechanikus összerakásának eredményeként kell létrejönniük, azaz 3. transzcendenseknek kell lenniük az élő emberi testhez képest, valamiféle a priori matematikai formának (amely ezen felül feltétlenül mágikus jelentéssel bír), hiszen maga a tárgy egyáltalán nem jelenik meg, hanem csak elvontan tudjuk, hogy a tárgy általában létezik, hogy megjelenhet, ha maga a jelenség nem is létezik. Ez hozza létre az egyiptomi arányoknak általunk említett „architekturális jellegét”. Ezeknek az arányoknak 4. teljesen perspektíva nélkülieknek, nem-projektívaknak kell lenniük. Ez egyenes következménye az említett transzcendenciának, amely a testet kiszakítja az élet folyamának sodrából. Ez a perspektívanélküliség és nem-projektív jelleg nem enged meg semmiféle deformációt, amely a testnek e sodrással való összefüggésére utalna; a testet a nem szemlélhető és minden szemlélet számára elérhetetlen eszményiség formájában, a tökéletes mozdulatlanság és monumentalitás állapotában ábrázolja. A lét abszolút transzcendenciája egyben azt is jelenti, hogy nem létezik olyan „nézőpont”, ahonnan a létet áttekinthetnénk. A lét abszolút transzcendentizmusa erről a létről való bármely „szempont” hiánya is.⁶

⁵ Hegel: *Esztétikai előadások*. I. köt. Akad. Kiadó 1952. 308. o.

⁶ A perspektívától való különös egyiptomi idegenkedésre tett mindenféle utalást egyebek között megtárgyalja H. Schäfer *Von ägyptischer Kunst* c. könyve. Leipzig 1922. 66—82. o.

Végül az egyiptomi arányoknak 5. különbözőeknek kell lenniük attól függően, hogy milyen tárgyra vonatkoznak, minthogy a tárgy különböző oldalainak kidomborításához megfelelő számú arányrendszer szükséges. Ez a proporcionális elvek pluralizmusa. És valóban, tekintsünk az egyiptomi szfinxre. Az arányoknak két teljes rendszerét látjuk benne: az egyiket az oroszlántörzs számára (az állatok kánonjának megfelelően), a másikat pedig az emberi fej számára. És ezeket a rendszereket egyáltalában nem kapcsolja össze semmi, mintha a szfinx minden egyes része teljesen önállóan léteznék. Láthatjuk ebből, hogy mennyire távol áll az egyiptomi művészettől a valósan létező test szerves egysége; s láthatjuk, hogy az „architekturális” arányok miként nőnek ki az egyiptomi művészet absztrakt és transzcendens, mágikus-hieratikus és „szimbolikus” stílusában. Beszélnek az egyiptomi műalkotások modul-szerkezetéről is. Modulon mechanikusan felvett mértékegységet értenek, amelyet egymásra raknak, mint a téglákat a falban, vagy olyan térbeli nagyságot egyáltalán, amelyet egy adott műalkotásban feltüntetnek.⁷

Félreértések elkerülése végett jegyezzük meg, hogy az egyiptomi arányok absztrakt jellegének itt kifejtett tanítása egyáltalában nem mond ellent annak a figyelemreméltó ténynek, hogy az egyiptomi szobrászat rendkívül realiztikus, sőt naturalisztikus, hogy életszerűsége, portrészzerűsége, képeinek betű szerint értett fényképszerűsége mindenesetre jelentős mértékben felülmúlja a görög klasszikát (elég, ha csak megnézzük az illusztrációkat V. V. Pavlov *A szobrászati portré az ókori Egyiptomban* c. könyvében). Arról van szó, hogy a „naturalista” szabadság éppen ott nyilvánul meg, ahol a mű értelme csak elvontan van adva. Mivel a mű értelme elvont, nem képes átváltoztatni az anyagot annyira, hogy elveszítse naturalista önállóságát és éppen olyan nem-anyagivá váljék, amilyen a mű értelme maga. És nem meglepő, hogy az egyiptomi szobrászat értelmi tartalmának absztrakt volta és következésképpen az egyiptomi portré architekturális jellege, kánonja és proporcionális viszonyai időnként egyáltalán nem zavarják a teljesen realiztikus tendenciát.

Az egyiptomi művészet fejlődéséről és ezzel együtt az ókori egyiptomi kánon fejlődéséről általános képet nyerhetünk e kérdés jó kifejtése alapján M. Matye *Egyetemes művészettörténet* című könyvében (1. köt. M. 1956. 73., 76. és 84—126. o.) E. Panofsky sematizmusával szemben ez a szerző elég meggyőzően megmutatja, hogyan változott Egyiptomban a régi kánon, hogyan érték meg az egyiptomi művészetben a realiztikus irányzatok, hogy a régi kánon hol és hogyan erősödött vagy gyengült. Érdekes, hogy ennek a kánonnak első megszégése az egyszerű emberek, vadászok, kézművesek, táncosnők, zenészek ábrázolásában mutatkozott meg. Csak az ilyen következetes történetiség mellett kap az ó-egyiptomi kánon reális és eleven jelentést. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az egyiptomi művészet elveszíti művészi specifikumait fejlődésének egy szakaszán. Bármilyen messzire is jutott az egyiptomi portré pszichológiai fejlődése, mégis igen távol áll a hellén és a római portrétól.⁸

⁷ A „ka” általunk kifejtett tanának speciálisan a sírszobrokhoz való viszonyáról szól G. Steindorff *Der Ka und die Grabstatuen* c. munkája. (*Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 1911. Bd. 48. 152—159. o.) Megállapították, hogyha a múmia uralgó testét őrzi, úgy a sírszobor életerőt és örök őrzt ábrázol az elhunyt számára, aki ezt a „ka”-t megvédte életében is. Későbbben Egyiptomban a „ka”-t nemcsak a fáraók, hanem az egyszerű halandók számára is elismerték.

⁸ Az egyiptomi művészet síkbeli jellege kérdésének legújabb értelmezését — amely síkbeli jelleg jóval bonyolultabb, mint ahogyan ezt E. Panofsky gondolta — megtaláljuk

Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy az architektúrális elemek funkcionálása egyáltalán nem jelenti azt, hogy esztétikailag lebecsülnénk ezeket a szobrokat, és mégkevésbé azt, hogy magát az építészetet lebecsülnénk. Itt csak megkíséreljük megfogalmazni azt a szerkesztő (konstrukciós) elvet, amely az egyiptomi szobrászat sajátossága, és ha ez a sajátosság emlékeztet bennünket az architektúrális eljárásokra, úgy ez csak azt jelenti, hogy az egyik művészet módszerei itt egy másik művészet területén funkcionálnak, de ettől még az építészet megmarad teljesen specifikus művészeti ágnak, egyáltalán nem válik attól rosszabbá, hogy konstrukcióit más művészeti ágba felhasználják.

Meg kell még azt is említenünk, hogy az egyiptomi szobrászat általunk tárgyalt modul-elve egyáltalán nem az egyetlen Egyiptomban. Mi kizárólag érthetősége és egyszerűsége kedvéért foglalkoztunk vele. Általában itt nem művészettörténettel foglalkozunk, amely feltárja minden egyes periódusban a legkülönbözőbb proporcionális fokozatok meglétét, hanem csak egyszerűbb és világosabb példákon akarjuk demonstrálni azt a tisztán elméleti tételt, amely szerint a művészeti kánonok adekvátak stílusukkal és világszemléletükkel.

Mi az, amit mármost a görögöknél találunk, és elsősorban Polükleitosznál, aki elsőnek beszélt az arányok kánonjáról?

Galenus utolsónak idézett szövege, amely a szoborról mint *egészről* szól és — ennek az egésznek alapján — a beletartozó elemek szimmetriájáról, feltárja számunkra az egyiptomitól eltérő görög aránytan lényeges oldalát. Mégpedig azt, hogy a görögök nem valamilyen egyezményes mértékegységből indultak ki, hogy azután ezt az egységet valamilyen egész számmal megszorozva megkapják az egyes testrészek kívánt méretét. *A görögök maguknak ezeknek a részeknek adottságából indultak ki, függetlenül attól, hogy milyen egységként felvett közös mértékből kapták ezeket a részeket.* Polükleitosz az ember termetét vette egésznek, egységnek; azután rögzítette a test egyes részeit, mint olyanokat, azaz akármilyenek is ezek méreteik szerint; és már csak ezután rögzítette minden egyes résznek az egészhez való viszonyát. Világos, hogy itt nem lehetett egész számokat kapni. Minden egyes részt az egészhez viszonyítva tört fejezett ki, amelynek számlálója mindig egy volt, nevezője pedig az adott rész valóságos méreteitől függően változott. Az egyes részek egymás közötti viszonyát pedig még bonyolultabb törtek, sőt irracionális számok fejezték ki. Ilyen eredményt kapott Kalkmann, amikor megmérte Polükleitosz *Dorüphoroszt*.⁹ A proporcionalitás itt nem valamilyen a priori mértékegységből fejlődött ki, amelynek semmi köze a test egyes részeihez, sem magához az egésznek vett testhez, hanem az arányosság összefüggésben áll az egész testnek mint olyannak kidolgozásával, és a figyelem itt minden absztrakt mértéket elhagyva a test egyik valóságos részéről a másakra haladt, és a részekről magára a testre mint egészre mozgott. Az egyiptomi egyezményes apriorizmus helyébe tehát egy teljesen antropometikus nézőpont lépett, amely tekintetbe vette az emberi testben uralkodó valóságos szerves kölcsönviszonyokat, beleértve

E. Ch. Kielland: *Geometry in egyptian art*. L. 1955. (Az egyiptomi frontális jelleg különböző nézeteiről — 13—23., a síkfelületi stílus és a szobrászat közti láncszemről — 67—80. o., összefoglalás a frontális jelleg bonyolultabb értelmezéséről — 93. o.) A könyvben sok érdekes illusztráció található belerajzolt szerkesztési vonalakkal és idomokkal.

⁹ A. Kalkmann: *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*. 1893. 36—37. o.

az ember egész elasztikus mozgásszféráját és környezetében való orientáltságát. Az egésznek rögzítésekor itt már nem lehetett ignorálni a megfigyelő „nézőpontját”. Fontos volt, hogy a szobor közvetlenül a megfigyelő előtt áll-e vagy nagyon magasra helyezték-e. Így már nem egyszer rámutattak arra, hogy Pheidiasz *Athénéjének* objektíve egyáltalán nem olyan arányai vannak, mint ahogyan alulról nézve látjuk. A *Kiméra*, amely különböző élőlények tagjait foglalja magába, ábrázolásában az arányok egységes struktúrájával bír, és nem több típus összerakásával jön létre, mint az egyiptomi szfinx.

A következőképpen is fogalmazhatunk. Az egyiptomi portré (ha szobrászati módon alkották is) stílusa és világnézete szerint *architektúrális* portré, az adott konkrét személynek, épp ennek a „ka”-nak konkrét tartálya. A klasszika korának antik szoborportéja pedig nemcsak a benne felhasznált fizikai anyagok értelmében szobrászat, hanem *szobrászati* portré a stílusa, világnézete szerint is. Nem egyszerűen az arculat *tartálya*, hanem *maga az arculat*. Mint-hogy pedig ez az arculat még nincs teljes intimitásában, személyes konkrétságában és teljes értelmi tartalmában megragadva, hanem egyelőre még olyan, mint valamiféle objektív lét, ezért ezt a portrét szükségszerűen testiségében domborítják ki, nem festőien és nem zeneien. A szoborportrét már nem lehet tisztán mechanikus úton megmérni, mint az egyiptomit, mivel értelme nem csupán szám, hanem tartalmaz már valami minőségit, számmal nem mérhető is. Jobban mondva — minél inkább eltávolodunk az architektúrális portrétől, annál messzebb vagyunk az egyszerű aritmetikai szemlélettől is, annál messzebb vagyunk általában a számszerű kánontól is, magától az arányosság elvétől.

Ezzel kapcsolatban hadd említsük meg, hogy egyes tudósok Galenus általunk idézett első szövegében utalásokat véltek látni a közös mértékegység egyiptomi módszerére: az „ujj”-at ilyen mértékegységnek fogták fel, a „tenyér”-ben és a „könyök”-ben bizonyos görög hosszértékeket láttak. Ez az interpretáció azonban téves. A. Kalkmann és E. Panofsky megcáfolta ezt a vélelmenyt, kimutatván, hogy az „ujjban” egyszerűen az emberi test legkisebb részét kell látnunk. Az a felfogás, amely a test szerves egységét önkényes alap-egységek mechanikus összerakására vezeti vissza, nemcsak azokat az időket jellemzi, amikor a művészettörténetben túlsúlyban volt a mechanikus megközelítés, hanem — és számunkra most ez a fontos — azokat a ma már elavult művészettörténeti pozíciókat is jellemzi, amelyek az arányokat elszakítják a stílustól, a műalkotás stílusát pedig elszakítják a műben kifejeződő világnézet-től.

Egyébként a görög szobor vizuális orientáltságát még világosabban kifejezi a szicíliai Diodórosz (történetíró az i. e. I. században) egyik anekdotája, amely, ha közvetlenül nem is kapcsolódik Polükleitoszhoz, mégis igen jól jellemzi és kifejezi általában a görög arányokat. Diodórosz ezt írja (I, 98): „A régi szobrászok közül a legnagyobb hírnévnek Thelekleitosz és Theodorosz, Reka fiai örvendtek, akik a szamosziak számára püthiai Apolló szobrát készítették el. Mesélik, hogy ennek a szobornak egyik felét Thelekleitosz Szamoszban készítette, a másik részét pedig bátyja, Theodorosz, Efezoszban csinálta. Miután összerakták a szobrot, a részek annyira összhangban voltak, hogy úgy tűnt, mintha az egész művet egy [mester] alkotta volna. De ilyenfajta eljárást a görögök soha nem használnak, hanem ez nagyjából az egyiptomiaknál fordul elő. Valóban, náluk a szobrok szimmetriáját nem a [valóságos] látásnak megfelelő kép szempontjából ítélik meg, ahogyan ez a görögöknél történik,

hanem minden esetben, mikor felrakják a köveket és kimunkálják őket szét-darabolás útján, ezen idő alatt egy és ugyanazon analógiát alkalmazzák a legkisebb nagyságtól a legnagyobbig, mivel az élőlény szimmetriáját úgy alkotják meg, hogy a test egész nagyságát $21\frac{1}{4}$ részre osztják fel. Ezért, amikor a művészek itt megállapodnak egymással a méretek felől, akkor, eltekintve az egymás között való felosztástól, műveikben annyira pontosan megegyező méreteket hoznak létre, hogy mesterségük sajátossága képes ámulatot kelteni. Az említett szamoszi szobor, ha a művészet egyiptomi módszerei szerint ezt a fejtetónél kettéosztjuk, meghatározza a test közepét egészen a szeméremtestig, ily módon egyenlőnek mutatkozik magával minden oldalról. Mondják, hogy ez a szobor hasonlóan legjobban az egyiptomi szobrokra, mivel kezeit mintegy kitarja, a lábait pedig szétterpeszti.”¹⁰

Ez az elbeszélés minden elméleti bizonyításnál jobban felfedi a testarányok görög érzékelésének és az ebből kinövő görög művészet-technikai mértékek és kánonok egész sajátosságát. A legfontosabb az, hogy a görögök „a [valóságos] látásnak megfelelő kép szempontjából” ítélik meg. Ez nem volt meg a szigorú egyiptomi kánonokban (a továbbiakban ismét hiányozni fog a középkori gyakorlatban), és csak az újkorban, Leonardo da Vincinél és Dürernél születik újjá. Sőt, tovább mehetünk. Ha a szigorú egyiptomi kánon az emberi ábrázolást architektúráisan érti,¹¹ akkor a görög-római ókorban ellenkezőleg, az építészetet fogják fel az emberi test szerint. Mindenesetre Vitruvius (III, 1.) egyenesen ezt írja: „Hiszen arról van szó, hogy egy templomnak sem lehet szimmetria és arány nélkül helyes kompozíciója, ha nem lesz benne ugyanolyan pontos tagolás, mint a jól megalkotott embernél”. Arról, hogy a dór oszlop szintén az emberi test arányosságából indul ki, szintén Vitruviusnál olvashatunk. (IV, 1, 6).

Kétségtelen, hogy ennek a totális emberi-testi koncepciónak Görögországban megvolt a története; már Lüszipposz szembeállította magát Polükleitoszsal abban az értelemben, hogy az utóbbi úgy ábrázolta szobraiban az embereket, *amilyenek*, míg ő, Lüszipposz, olyanoknak, *amilyeneknek látszanak*. De ott is, itt is a művészi tudat ugyanarra támaszkodik, az egész voltában látható élő emberi testre.

A polükleitoszi kánon konkrétizálásában még tovább léphetünk az idősebb Plinius szavai alapján (XXXIV, 56): „Polükleitosz kiemelkedő sajátossága az, hogy az a gondolata támadt, hogy a figuráknak olyan beállítást adjon, hogy csupán az egyik láb alsó részére támaszkodjanak. De Varro azt is közli, hogy Polükleitosz művei 'négyzetesek' voltak (quadrata) és majdnem mindegyik egy minta szerinti.” Mit jelent ez a „négyzetesség” (vagy talán „négyzet-alakúság”), amelyről Plinius Varróra való hivatkozással beszél? Ahogyan Celsus megmutatja (II. 1), ez *neque gracile, neque obesum*, azaz „nem vékony [sovány] és nem kövér”. Vespasianusról olvassuk Suetoniusnál (Vespasianus,

¹⁰ Hogy Diodórosz eme elbeszélésének valóban művészeti valósága van, abból tűnik ki, hogy az ásatásoknál most is teljes köreliefeket állítanak helyre két — ugyanazon tartalmú, de különböző — relief megtalált darabjaiból. Egy ilyen thébai leletről lásd: *The bulletin of the Metrop. Museum of Art, New York*, Dec. 1923.

¹¹ Fentemlített munkájában, amely a legújabb mű az egyiptomi művészet geometriai és stilisztikai tanulmányok területén, E. Kielland pontos adatok alapján szintén arra a következtetésre jut, hogy Egyiptomban a szobrászat teljesen alá volt vetve az architekturális komplexumnak. (E. — Ch. Kielland, 22. o.)

20): „Vespasianusnak tömör erős tagjai voltak” (compactis, formisque membris). Quintilianus például beszél „a szavak könnyed és tökéletes (quadrata) felépítéséről” (II, 5, 9), és hogy a különböző jellegű beszédrészekből „zord, pompás, mértéktartó (quadratum) és fellazított” jön létre (IX, 4, 69). Petroniusnál (43, 7) ezt olvassuk: „könnyű annak, akinél minden simán (quadrata) megy”. Ezen kívül a *quadratus* Pliniusnál láthatóan a görög *tetragonos* fordítása, ez utóbbival pedig még inkább betű szerinti értelemben találkozunk Philostratosznál *Heroika* című művében 673. o. („az orr négyszögű formája”; uo. 175. o.), és ami a legfontosabb a „négyszögletű ember” összetételben Arisztotelésznél találkozunk vele, ahol „derék embert” jelent. „Mindig vagy legalábbis mindennél gyakrabban azt cselekszi és azt kutatja, ami az erénynek megfelel; a sorscsapásokat legméltóbban mindenütt s mindenképp helytállóan éppen az igazán erkölcsös, a „négyszögletű” (tetragonosz) és feddhetetlen férfiú tudja elviselni”. *Nikomachosi Ethika* I, 11, 1100, b, 19;) Arisztoteles: *Nikomachosi Ethika*. Bp., Parthenon, 1942. I. köt. 45–46. o.) „Metafora, ha a jó (agathosz) embert — négyszögletűnek nevezzük (*Retorika*, III. 11. 1411, b 27). A „négyszögletű ész” kifejezést olvassuk Platónnál: „Valójában nehéz az embernek jónak, tökéletesnek lenni minden viszonylatban” (szó szerint: négyszögletűnek keze, lába és esze szerint). (Platón „Protagorasz”, 339, b).

Olvassuk el Plinius igen fontos szövegét (XXXIV, 65), amely megmutatja, hogyan tér el Polükleitosz „négyzetessége” Lüszipposz „vékonyságától”: „Azt terjesztik, hogy ő [Lüszipposz] igen sokban elősegítette a szobrászat tökéletesítését azzal a módorával, ahogyan a hajat ábrázolta, bár az embert kisebbre készítette, mint a régebbi művészek, de magát a testet vékonyabbnak és szikárabbnak ábrázolta, aminek következtében olyan benyomás keletkezett, mintha az ő szobrai magasabb termetűek lennének. Annak a szimmetriának, amelyet Lüszipposz a legnagyobb gondossággal megfigyelt, nincsen megfelelő latin kifejezése. Emellett Lüszipposz a figurák felépítésének új és eddig még nem alkalmazott módorát alkalmazta, a négyzetes alakok helyett, ahogyan ezt a régi mesterek csinálták, és kijelentette, hogy amazok az embereket úgy ábrázolták, amilyenek ezek a valóságban, ő maga pedig úgy ábrázolta az embereket, amilyeneknek látszanak. Lüszipposz kiváló tulajdonságai még azok a fortélyosan kigondolt finomságok is, amelyeket betartott műveinek még legaprólékosabb részleteiben is.”

Valóban valamiféle „négyzetesség” érződik, még fizikailag is, Polükleitosz Doriphóroszában. Széles vállak, amelyek az egész termet arányos negyedét képezik, a törzs és a mellkas izomzatának derékszögű kidolgozása a „négyzetesség” benyomását keltik, annak az eleven ritmusnak ellenére, amelyet a testnek a bal váll felemelése és a jobb váll leengedése, valamint a csípő domborúsága és a bal lábnak hátrátámasztása ad. A „négyzetességet” azonban sokkal szélesebb értelemben kell felfogni: egyáltalán a klasszikus stíluson kell látnunk benne, illetve még nem jutott el a lüszipposzi elvékonysáshoz.

Erről tanúskodik az Auct. ad Herenn. (IV, 6:) is, aki Müronnál a fejet, Praxitelésznél a kart, Polükleitosznál pedig a *mellkast* tartotta mintának. Tegyük még ehhez hozzá Quintilianus (XII, 10, 8) szavait is: Durvábbak és *sivárabbnak* készítették szobraikat Kallon és Hegiász, már kevésbé kegyetleneket Kalamisz, [még] lágyabbat a nevezetteknel pedig Müron. A gondosság és szépség [decor — illendőség, díszítettség] Polükleitosznál nagyobb, mint a többieknel, a jelentősége azonban [pondus — súly] (bár leginkább neki ítél-

lik az elsőség pálmáját) nem oly nagy, mint gondolják, hogy semmiben sem kisebbíthetnénk. Valóban, amennyire az igazsággal egyesítette még az emberi forma szépségét is, annyira — úgy mondják —, nem érte fel az istenek fontos jelentőségét. Amint mondják, még az éltebb kort is kerülte, nem bátorkodván máshová fordulni, csak a naív arcokhoz [fiatal emberekhez]. De ami nem adatott meg, Polükleitosznak, az megvolt Pheidiasznál és Alkamenésznél . . .” Quintilianusnak ez a közlése kissé helyesbíti Plinius és mások adatait Polükleitosz arányainak súlyosságáról. Ezek az arányok ugyan nem tűntek ki törekénységükkel, de nem voltak fenségesek és emberfelettiak sem. Reájuk éppen az emberi volt jellemző, és — hozzátehetnénk — éppen a klasszikus görög szépség. Ha szigorúan a klasszikus Görögország keretei között akarunk maradni, élesen elhatárolva az archaikus kortól és a hellenizmustól, akkor a szobrászatot egyáltalán nem pszichológiailag kell venni, hanem inkább emberinek. A klasszikus görög szobrászat nem az élményt hivatott kifejezni, hanem a fizikai test fizikai helyzetét — a diszkoszdobást, a lándzsahordozást, a fejbe-kötést stb. stb. Polükleitosz és kora pedig ekként jár el.

Polükleitosz kánonját talán Lukianosz következő szavai jellemzik a legkifejezőbben (*A táncról* 75): „Ami pedig a testet illeti, úgy tűnik nekem, hogy a táncosnak meg kell felelnie Polükleitosz szigorú szabályainak, nem szabad túlságosan magasnak és mértéktelenül hosszúnak lennie, sem olyan alacsony természetűnek, mint a törpének, hanem tökéletesen arányosnak; sem kövérnek, különben a játék nem lesz meggyőző, sem nagyon soványnak, hogy ne hasonlítson a csontvázra és ne keltse a halott benyomását.” Az ókoriak véleménye szerint ez nem tette Polükleitosz műveit személytelenekké. Ellenkezőleg, Cicero véleménye szerint „Müron, Polükleitosz és Lüszipposz a kigondolás művészetében semmiben sem hasonlítottak egymásra. De olyanformán nem hasonlatosak, hogy nem is szeretnénk, hogy hasonlítsanak, azaz, hogy ne legyenek önmaguk.” („A szónokról”, VIII, 7, 26).¹²

3. A számadatok kérdése

Végül fel kell tennünk azt a kérdést, hogy milyen konkrét számokban fejeződik ki Polükleitosz kánonja. Éppen itt rendelkezünk a legkevesebb információval. Az egész ókori irodalomból az egyetlen forrás e kérdést illetően Vitruvius (III, 1, 2—3), aki azonban számadatait felsorolva nem nevezi meg Polükleitosz nevét: „Hiszen a természet úgy teremtette meg az emberi testet, hogy az arc az álltól a homlok felső vonaláig és a hajgyökér kezdetéig a test tizedrészét alkotja, éppen úgy, ahogyan a tenyér is a kéztőtől a középső ujj végéig; a fej az álltól a fejtetőig nyolcadrészt, és a nyakkal együtt, a nyak tövétől kiindulva a hajgyökér kezdetéig hatodrészt, és a mell közepétől a fejtetőig negyedrész. Ami magának az arcnak a hosszúságát illeti; úgy a távolság az áll alsó részétől az orrlyukak alsó részéig az arc harmadrészét alkotják, az orr az orrlyuk alsó részétől a szemöldök határvonaláig ugyanennyit, és a homlok

¹² A szovjet művészettörténészek mesterien jellemzik a klasszikus szobrászatot, megvilágítva, hogy az emberi alak háromdimenziós megoldása Polükleitosznál a szó teljes értelmében tulajdonképpen még nincs is meg. Polükleitosznál nem annyira önálló háromdimenziós szobor van, hanem egyhomlokzatú relief, sík alapon, és csak Lüszipposznál van meg a feltétlen háromdimenziósság. O. F. Waldhauser: *Müron*. Berlin 1923. 43. o.; Waldhauser: *Lysippos*. Berlin, 1923. 20, 42. o.; В. Д. Блаватский: *Греческая скульптура*. М.—Л. 1939. 80—88. és 142—147. o.; Д. С. Недович: *Поликлет*. М.—Л. 1939. (Ez utóbbiban külön fejezet található Polükleitosz kánonjáról — IV. fejj.)

ettől a határvonaltól a hajgyökérig szintén harmadrészt. A lábfej a test hosszának hatodrészét alkotja, az alkar negyedét és a mell szintén negyedét. A többi résznek szintén megvan az összemérhetősége, amit a híres ókori festők és szobrászok szintén tekintetbe vettek, és ezzel nagy és határtalan dicsőséget szereztek.”

Amennyiben Polükleitosz kánonja nem az egyedüli és vannak még értesülések például Lüszipposz kánonjáról, úgy jogosan tesszük fel a kérdést: hová soroljuk hát Vitruvius közlését.

Van egy mód arra, hogy ellenőrizzük Vitruviust és magát Polükleitoszt — az, hogy ténylegesen megmérjük azokat a márványszobrokat, amelyek ránk maradtak Polükleitosz neve alatt, s amelyek az eredeti bronzszobrok másolatai. Ezt a mérést Kalkmann el is végezte, és igen fontos eredményre jutott. Kiderült, hogy a távolság az álltól a fejtetőig Polükleitosz szobrain nem egyenlő az egész test hosszának nyolcadrészével, mint Vitruviusnál, hanem egy heteddel, míg a távolsága a szemtől az állig egytizenhatod résszel egyenlő, az arc hosszúsága pedig az egész alak egy tizedével. Ily módon világos, hogy Vitruvius nem a polükleitoszi kánonból indul ki, hanem egy későbbi kánonból, talán Lüszipposz kánonjából. De minden speciális mérés nélkül is látható, hogy a fejek Lüszipposznál kisebbek, intelligensebbek, mint Polükleitosznál, és hogy Polükleitosznak, aki egy szigorúbb klasszikus eszmény képviselője, mint Lüszipposz, így is kellett beszélnie és ítélnie.

Egyébként van még egy lehetőség, hogy közelebb jussunk Polükleitosz kánonjának számkifejezéséhez. Arról van szó, hogy Polükleitosz elég szilárdan ragaszkodik a püthagoreus hagyományhoz. És a püthagoreusoktól indul ki az úgynevezett aranymetszés elmélete (az egész hosszúság úgy aránylik a nagyobb részhez, mint a nagyobb a kisebbhez). Ha Polükleitosz Dorüphóroszát a kánona megtestesítésének tartjuk, úgy megállapítható, hogy annak egész termete a lábfejtől a köldökig tartó távolsághoz úgy viszonylik, mint ez az utóbbi távolság a köldöktől a fejtetőig tartó távolsághoz. Megállapították, hogyha a köldöktől a fejtetőig tartó távolságot vesszük, úgy ez úgy viszonylik a köldöktől a nyakig tartó távolsághoz, mint ez utóbbi a nyaktól a fejtetőig tartó távolsághoz, és hogyha a köldöktől a sarokig tartó távolságot vesszük, úgy az aranymetszés itt a térdekre esik.¹³ Vitruvius (III, 1, 3) szerint, ha kört vonunk az emberi köldökből mint központból, s az ember maximálisan szétnyújtott lábbal és karral elterül a földön, akkor a kör kerülete épp az összes végtagok szélső pontjain halad keresztül. Nem teszi hozzá, hogy ekkor pentagramm képződik, pedig valójában erről van szó. A pentagramm pedig, amint erről számos művészettörténeti munka szót ejt, épp az aranymetszés törvénye szerint épül fel.

Ez a nagyon jelentős körülmény komoly megfontolásokhoz vezet; és noha pontos adatok nem állnak rendelkezésünkre, hogy Polükleitosz kánonjának számbeli természetét az aranymetszés alapján értelmezzük, valószínűsége mégis igen nagy, és esztétikai jelentősége csaknem nyilvánvaló.

A fenti megfontolások felvázolják a Polükleitosz kánonjára vonatkozó alapvető tényeket, már, amennyire a történeti hagyomány alapján lehetséges.¹⁴ Sokkal plasztikusabban jelenik meg előttünk Polükleitosznak kánonja,

¹³ A. Zeising: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. Leipzig 1854.

¹⁴ Polükleitosz kánonjával összefüggő kérdések tanulmányozásának irodalmából: J. G. Schadow: *Polyklet oder von den Massen der Menschen* 1834., W. W. Story: *The Proportions of the human figure*. L. 1864., F. W. G. Fost: *Antropometry of greek Statues*. *Journal of Hellenic Studies*, 1915, XXXV. 225—250., A. Megret: *L'antropologie normale*. 1895., Д. С. Неодович: *Поликлет*. 50—65. о.

ha összehasonlító-történeti és stílus-történeti analízisnek vetjük alá, bevonva az esztétika-történetből és a művészettörténetből ismert más kánonokat, legalábbis a legfontosabbakat.

4. Polükleitosz Kánonjának kulturális-stílusbeli értékelése

Az előbbi szövegek kimerítő anyagot adnak Polükleitosz kánonjára vonatkozóan. Ugyanakkor megadtuk már ennek a kánonnak általános értékelését is. Fogalmazzuk most meg, hogy mit mondhatnánk e jelenség egészének kulturális-stílusbeli jellegéről.

Először is, mi a püthagoreus elem Polükleitosz kánonjában?

a) E dolgozat szerzője nem talált utalásokat Polükleitosznak a püthagoreusi iskolával való közvetlen kapcsolatára. Van azonban közvetett adatunk. Elsősorban a Polükleitosz által használt $\tau\acute{o}$ $\acute{\epsilon}\nu$ terminus kétségtelenül püthagoreus eredetű. Egyébként erre rámutatott H. Diels is (40 B 2, e szöveghez fűzött megjegyzésében). A terminusnak magyarázatára felhasználhatjuk Arisztotelész (*Metafizika*, XIV, 6) utalását, ahol ezt a terminust éppen a proporcionális viszonyról szóló fejtegetés kontextusában használja. Lássuk e fejtegetnek az elejét: „Felvethetné valaki azt a kérdést, mi az a jó, az a célszerű [$\tau\acute{o}$ $\acute{\epsilon}\nu$], mely a számokból azáltal jön létre, hogy a keverés egy meghatározott szám szerint már akár a helyes viszony megtartásával, akár annak túllépésével történik. A mézes víz valóban nem lesz egészségesebb, ha a keverésben megtartjuk a háromszor három arányt, hanem jobban fog használni, ha minden különös arány nélkül van vizezve, mintha egy bizonyos szám szerint nincs [jól] összekeverve . . .” (Aristoteles: *Metafizika*. Felsőoktatási Jegyzetellátó, 1957. 333. o. 1092 b.)

Vitruvius idézett közlése is püthagoreus kontextusba van ágyazva, és ha Vitruvius szerint a szeszélyesebb Lüszipposz a kánonjának irányelveit a püthagoreus világbépből merítette, annál biztosabban mondhatjuk ezt Polükleitoszról, aki e kánonok szigorúbb kezdeményezője volt.

Vitruvius ugyanebben a fejezetben ezt írja (III, 1, 5): „Ezenkívül a minden munkánál szemlátomást szükséges mértékek alapjául a test olyan részeit vették, mint az ujj, talp, lábfej, könyök, és felosztották ezeket a tökéletes szám szerint, amelyet a görögök $\tau\epsilon\lambda\acute{\eta}\epsilon\nu$ -nek neveztek, tökéletes számnak pedig a régiek a tizet tartották, mivel a tíz megegyezik a kéz ujjainak számával. És tekintettel arra, hogy a két kézen a természet a tíz ujjból tökéletes számot teremtett, Platón is ezt a számot tartotta tökéletesnek, mert a tizes tíz különálló egységből tevődik össze, ezeket a görögök monászoknak nevezték. De amint tizenegyet vagy tizenkettőt kapunk, minthogy ezek a számok túlhaladják a tizes határát, nem lehetnek tökéletesek, amíg nem érik el a második tizest, mivel az egyes dolgok ennek a számnak részei.”

Az ókoriaknak a tizesről szóló tanításával ellentétben (emlékezzünk, hogy Vitruvius szerint az arc magassága egyenlő az egész test hosszának egy tizedével) Vitruvius a továbbiakban megemlíti (III, 1, 6—7) a „matematikusok” tanítását a hatosról, amely tanítás a módszereiben csak keveset tér el a püthagoreizmustól (emellett emlékezzünk arra, hogy Vitruvius szerint a test magassága egyenlő hat lábfejjel). És végül hozzáteszi: „Nálunk márpedig kezdettől fogva elfogadták a régi tökéletes számot, és a dénárt tíz rézpénzre osztották, és ebből keletkezett a dénár régi elnevezése, amely napjainkig fenn-

maradt. Negyedrészt pedig, amely két asból és egy félásból áll, sestertiusnak nevezték. Későbbben pedig, amikor észrevették, hogy mindkét szám, a hat is meg a tíz is, tökéletesek, egyesítették őket és megkapták a legtökéletesebb számot — a tizenhatot. Ennek alapjául egy láb szolgált. Hiszen, ha elveszünk egy könyökből két araszt, megmarad egy láb és négy arasz: az araszban pedig négy ujj van. Ilymódon egy lábban tizenhat ujj van, és ugyanennyi as a rézdénárban.” (III, 1, 8)

Ezekből a fejtegetésekből látható, hogy legalábbis a 10-et és a 6-ot a kanonisták a püthagoreizmusból kölcsönöztek.

b) A klasszikus eszmény korában a kánonon semmiképp nem érthettek valami tisztán aritmetikai és számolási eljárást. A tisztán aritmetikai-számolási metodika azokat a korokat jellemezte, amelyek sokkal felszínebben közelítették meg a művészetet, amelyekből hiányoztak a nagy eszmék. A klasszikus görögség sokkal energikusabb és erőteljesebb, sokkal ontologikusabb. Számára a számszerű formaadás létszerű formaadás is, és a szám maga is anyagszerű vagy legalábbis létszerű. Ezért nem lehetnek hát ennek a kánonnak a számai a számítás értékei, ahogyan a számot ma értjük. Ezeknek a számoknak itt feltétlenül szubsztanciáknak, életerőknek, anyagszerű-értelmi energiáknak kell lenniük. Hiszen ilyen általában a klasszikus eszmény egész természete. Érdekes megjegyezni, hogy a reneszánsz teoretikusok lényegében már pozitív természettudományos számtani fejtegetéseit és műveleteit is még e filozófiai energetizmus vagy dinamizmus finom patinája fedi.

Vegyük szemügyre a klasszikus művészetet, mindegy melyik kultúráét, az V. századbeli antikét-e vagy az újeurópaít, a reneszánsz klasszikát. Miért ilyen szilárdak, súlyosak, erősek és megalapozottak ezek a formák? Szépségük harmóniájuk, hűvös magasztosságuk vagy, ahogyan mi fejezzük ki magunkat, elvont egyetemességük miatt oly létszerű, szilárd, fundamentális? Éppen azért, mert számszimmetriák mögött a szám-ontológia érzése rejtőzik, mindenféle gondolati tartalomnak, tehát a számstruktúrának is anyagszerűségében való érzékelése. Ezért alkotja meg Polükleitosz magát a Kánon-szobrot, amely a szám-kánonnak mintegy anyagszerű szubsztanciája. És ha Alberti, Leonardo és Dürer nem is volt közvetlenül püthagoreus, de azok voltak a kortárs olasz természetbölcselek és német teozófusok, ugyanúgy, ahogyan Kepler kozmikus-szám misztikájában is felbukkan a Galileinél és Newtonnál megfogalmazott absztrakt-egyetemes törvények istenítésének reneszánsz sóvárgása. És azért van, hogy ha nem is közvetlenül maga Polükleitosz, mindenesetre a korabeli püthagoreusok ontológiai energetikai alapot adnak az akkori művészeti kánonok minden számműveletének.

c) Könnyű továbbá észrevenni, hogy magának a számszimmetriának a természetét hasonlóan fogta fel Polükleitosz és a püthagoreusok. A fentebb idézett szövegek azt bizonyítják, hogy az arányokat Polükleitosz nem mechanikusan, hanem organikusan gondolja el, az arányok az élő emberi test természetes szimmetriájából veszik eredetüket, és azt rögzítik belőle, ami a legnormálisabb. Nem járnak el másképpen számaikkal a püthagoreusok sem. Ők szintén valamilyen testi kozmoszt vesznek alapul, mégpedig úgy, ahogy e kozmosz látszik számukra — égi szférák formájában. Ezután rögzítik azokat a számviszonyokat, amelyek e kozmosz normális viszonyainak látszanak. Magától értetődik, hogy ezek a viszonyok a korrall összhangban absztrakt-egyetemesek, és már csupán ezért is jelentős mértékben a prioriak. Mégis — tartalmuk teljes apriorizmusa mellett — ugyanakkor teljesen valóságosak-

nak gondolták őket, mint a kozmikus hangoknak szemünkben már csak furcsaságszámba menő számviszonyait, amelyeket megtalálunk a platóni *Timeában*. Ahogyan a számszimmetria nem akadályozta Mürónt, hogy *Diszkoszvetőjében* kifejezze a test feszültségét a diszkoszdobás pillanatában, és Polükleitoszt, hogy „Dorüphorosz”-ában kifejezze a lábak és vállak keresztben való elhelyezését, és a szimmetrián kívül megfigyelje a „heuritmiát”, úgy a püthagoreus kozmosz sem csupán bizonyos élő sematikát tartalmaz, hanem az égitestek elhelyezésének reális ritmusát is, ahogyan ezt akkor elképzelték.

d) Továbbá, a számok ontológiájával kapcsolatban meg kell adnunk magának a kánon fogalmának is, ami megilleti. Ez a fogalom épp a klasszikus művészi eszményre jellemző. Hiszen ez a művészet él absztrakt-általános, elsősorban számformákkal, s ezeket a számokat nem aritmetikus-számolási technikának, hanem valóságos-ontológiai lényegnek értelmezi. De ez azt is jelenti, hogy itt a számsémák elvitathatatlan érvényességgel rendelkeznek, tehát mint kánonok léteznek. Így látjuk, hogy magának a kánonnak a fogalma tartalmaz valamiféle anyagszerűen értelmet, vagy pontosabban, anyagszerűen számbelit, azaz tartalmazza a püthagoreusit.

Ezzel kapcsolatban, bármennyire is rosszul vagyunk informálva a polükleitoszi kánon számadatairól, a legszigorúbban el kell őket választani a későbbi arányoktól, azaz főképpen a hellenisztikus arányoktól, és elsősorban Lüszipposztól (amennyiben Lüszipposzt az emelkedő hellenizmus művészenek kell tartani). A hellenizmusban ugyanis egy olyan fogalom jelenik meg, amelyik teljesen idegen a klasszikától, nevezetesen a „természet” fogalma. Nem áll most szándékunkban részletesen bizonyítani e fogalom hellenisztikus voltát.¹⁵ De íme gondoljunk csak Eupomposzra, a festőre, a sziküoni iskola megalapítójára, aki arra a kérdésre, hogy kit követett elődjei közül, azt válaszolta, rámutatva az emberekre, hogy a természetet kell utánozni, és nem a művészt (Plinius, XXXIV, 19.). Gondoljunk csak arra, hogy Praxitelész ekkor ábrázolja az *Ujjongó hetért*, akivel kapcsolatban azt gondolják, hogy Phrünet ábrázolja, Praxitelész szerelmesét (uo. 70.). Íme Zeuxisznak, a IV. sz. festőjének kihangsúlyozott „realizmusáról” szóló elbeszélése: „... Általában pedig olyan gondos-ságot mutatott, hogy amikor nekilátott egy kép megrajzolásához Agrigentum lakói számára, amelyet közmegbízásból állítottak fel a latiumi Juno templomban, megtekintette szüzeit meztelenül, és kiválasztott közülük ötöt, hogy a képen azt ábrázolhassa, amit mindegyiknél különvéve jónak tartott.” (Uo. 64.)

Itt a művészi tudatnak elvileg új, nem-klasszikus irányelvvel van dolgunk, bár itt sem boldogulhatunk bizonyos apriorizmus nélkül (hiszen Zeuxisz

¹⁵ E. Müller a *Geschichte der Theorie der Kunst bei Alten* c. könyvében (II. köt. Breslau. 257. o.) bebizonyította, hogy a klasszika korszaka mimézisének semmi köze a „természet utánzásához”, és hogy erről a „természetről” először csak Eupomposznál halunk. Most általában megállapítottak tekinthető, hogy a természet mint teremtő fogalom teljesen hiányzik a klasszika periódusában. Számos szöveg, amelyeket itt nem fogunk idézni, arról tanúskodik, hogy a „természet” itt nem más, mint „a dolog külső vagy belső ismérvének összessége”, a dolog vagy dolgok „lényege” vagy „elve”, vagy leginkább „a szubsztancia”, vagy „az eredet”. Lásd: A. O. Lovejoy: *The meaning of physis in the Greek physiologists*. *Philos. Rev.* 18. 1909. 369–383. o. Ja. M. Borovszkij szovjet kutatóé az az *О термине натура у Лукреция* c. kiváló munka (a *Вопросы грамматического и словарного состава языка* (a II. kötetében, L. 1952, 223–238. o.), amely elegendő anyagot hoz fel e terminus történetéből, és bebizonyítja, hogy Lucretiusig az antik irodalomnak általában a természetről mint teremtő elvről nem volt koncepciója.

valaminek az alapján mégiscsak végrehajtotta a „természeti” tények kiválasztását). Mégis, a kánont itt empirikusan megfigyelhető méretek és arányok alkotják, és nem a priori szám-spekulációk (amelyek ugyan közel állnak a „valósághoz”), úgyhogy tulajdonképpen magára a kánonra nincs is szükség. Ebben az értelemben Polükleitosz a teljes életszerűsége és embersége mellett is sokkal apriorisztikusabb, mint Lüszipposz és a hellenizmus. De ha figyelembe vesszük, hogy a Zeuxisz típusú empirizmus mögött egy érzeteiben sokkal önállóbb szubjektum áll, ami megfelel a hellenisztikus pszichologizmusnak, akkor nem lep meg bennünket az a körülmény, hogy épp a reneszánszban tesz szert különös népszerűsége ez a módszer, és az új nagy szubjektivista korszak művészei Zeuxisznek (nem pedig Polükleitszonak) ezt a módszerét fogják feleleveníteni, és arányokról szóló tanításukat éppen vele fogják összekapcsolni.

5. Az ókori kánonok geometriai értelmezése

Az általunk eddig megvizsgált ókori kánonokat főképpen aritmetikai számok segítségével fogalmazták meg. De az ókori és valamennyi későbbi kánonnak létezik egy másik értelmezése, mégpedig a geometriai értelmezés.

Az utóbbi évtizedekben nagy sikerrel alkalmazták a műemlékek elemzésére az úgynevezett dinamikus derékszögű paralelogrammákat.¹⁶ Azokat a derékszögű paralelogrammákat nevezik így, amelyek oldalainak egymáshoz való viszonyát irracionális számok fejezik ki.

Ha egy olyan négyzetet veszünk, amelynek oldalai egyenlők eggyel, úgy az átló $\sqrt{2}$ -vel lesz egyenlő. Ha ezt az átlót egy derékszögű paralelogramma oldalának vesszük, amelynek a másik oldala ismét egységnyi, akkor olyan új átlót kapunk, amely $\sqrt{3}$ -mal egyenlő. Ha ezzel új derékszögű paralelogrammát szerkesztünk, amelyben a másik oldal újból egységnyi lesz, olyan átlót kapunk, amely 2-vel egyenlő. Következésképpen az a derékszögű paralelogramma, amelyben az egyik oldal 2-vel lesz egyenlő, a másik pedig 1-gyel, statikus lesz. És végül, ha ennek az utóbbi derékszögű paralelogrammának átlójából, amely most már $\sqrt{5}$, egy másik derékszögű paralelogrammát szerkesztünk, újból úgy, hogy az egyik oldala egységnyi legyen, megint új dinamikus derékszögű paralelogrammát kapunk.

Pontos mérések megmutatták, hogy $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$ és $\sqrt{5}$ oldalú téglalapok igen megfelelő eszközök a művészettörténeti emlékek mérésére, minthogy éppen belőlük állnak az építészeti művek fő részei.

E mérésben különös jelentőséget nyer $\sqrt{5}$ oldalú téglalap. Ha ebbe belezajzolunk egy olyan négyzetet, amelynek függőleges oldalai egyenlő távolságra vannak a téglalap megfelelő függőleges oldalaitól, akkor a $\sqrt{5}$ oldalú téglalap egy négyzetre és két téglalapra oszlik. E három idom területe az aranymetszés törvénye szerint arányos egymással.¹⁷

¹⁶ Ennek a témának szentelt munkák: Д. Хэмбидж: *Динамическая симметрия в архитектуре*. ford. В. Белюстин, szerk. Н. Брунов, М. 1936; Э. Мессел: *Пропорции в античности и средние века*, ford. Н. Б. Вургафт. szerk. Н. Брунов. М. 1936; М. Гик: *Эстетика пропорций в природе и искусстве*. ford. В. Белюстина М. 1936. Ezekről és más munkákról lásd: Н. Брунов: *Пропорции античной и средневековой архитектуры*. М. 1936.

¹⁷ A művészi arányokról szóló említett munkákon kívül az aranymetszés kérdésének egyszerű és rövid kifejtését megtalálhatjuk egy kis munkában: Г. Е. Тимердинг: *Золотое сечение*. ford. В. Г. Резва. szerk. Г. М. Фихтенгольц. Pg., 1924.

Ennek és más dinamikus derékszögű paralelogrammáknak az egyiptomi művészetben való alkalmazásáról olvashatunk *Az építészet egyetemes története* c. mű I. kötetében (szerkesztők N. N. Vlagyimir, M. Ja. Ginzburg, I. L. Máca, Sz. I. Szaharov. M. 1944. 81—95. o., illusztrációkkal). Hérodotosz alapján (II, 124) a szükséges és teljesen világos geometriai adatokat az egyiptomi piramisokkal kapcsolatban J. P. Lauer *Le problème des pyramides d'Égypte* c. könyvében találjuk (P., 1948). A Szunion dombon épült Parthenonnak, az eginai és az olümpiai dór templomnak $\sqrt{5}$ oldalú téglalap segítségével épült szerkezetéről D. Hembidzs foglalkozik (id. mű 119—196. o.).

E. Messzel a $\sqrt{5}$ derékszögű paralelogramma segítségével szerkesztett ókori emlékek hosszú felsorolását adja és ezeket megfelelően elemezve, nyíltan kimondja: „Nem ismerek a perzsa háború után épült egyetlen olyan hatoszlopos dór épületet sem, amelyik nem felelne meg ennek a viszonyoknak.”¹⁸

De van egy körülmény, amely arra késztet, hogy új módon szemléljük ezt a $\sqrt{5}$ oldalú téglalapot — úgy mint amely az aranymetszés szabálya szerint van felépítve. Ugyanis a normális emberi termetet — hozzátehetjük, épp az antik szobrokon — a köldök az aranymetszés szerint osztja. Tehát az aranymetszés törvénye és a segítségével megszerkesztett $\sqrt{5}$ oldalú téglalap tartalmaz valami elevenet, életszerűt, növekvőt, valami szerveset, sőt emberit, ha ez a szervetlen anyag eszközeivel van is kifejezve. E vonatkozásban szintén nagy a különbség Egyiptom és Görögország között, mivel Egyiptomban az aranymetszés törvénye csak szórványos tény, Görögországban pedig állandó. És ezért az általunk fentebb megvizsgált különbség az egyiptomi és a görög kánonok között, azaz a modul- és az antropometrikus konstrukciók eltérése jelentős mértékben megnyilvánul a művészeti kánonnak ebben a geometrikus értelmezésében is.

Végül ne gondoljuk azt, hogy a geometrikus kánonok valamiféle mozdulatlant, valami olyasmit jelentenek, ami csak statikus szimmetriát tartalmaz. Teljes joggal beszélhetünk az architekturális ritmusról is, mivel az épület geometrikus motívumai különböző fokban mozgalmassabbá vagy kevésbé mozgalmassá tehetik az adott épület általános konstrukcióját, megnyugtathatnak vagy nyugtalanságot vihethetnek esztétikai benyomásunkba. Így például Görögország minden dór templomában teljesen tisztán megfigyelhetjük a vertikális törekvések és a horizontális megnyugvás drámai váltakozását. Az oszloplábazat alzatának (sztülobatesz) vízszinteséről áttérünk az oszlopok függőlegességére, innen újból az architráv vízszintesére, amit a triglifek függőleges vájatai követnek, és végül eljutunk a függőleges koronázó párkányhoz, amely a lentől felfelé megtett drámai út végső megoldását adja.¹⁹ Például két vagy három oszlop jelenléte nem hozná létre semmiféle ritmus benyomást. De négy oszlop, amely egymástól bizonyos távolságra van elhelyezve, már rendelkezik bizonyos ritmikával. A leghatározottabb ritmikus érzetet hat oszlop kelti, amit az ókori építészek alkalmaztak is a klasszika periódusában. Ezért a geometrizmust nem kell holt mozdulatlanságnak értelmezni. A geometria szintén lehet ritmikus, amint ez meg is állapítható a művészet alapvető építészeti stílusainak elemzésénél.²⁰

¹⁸ Э. Мессель: Id. mű 31. o.

¹⁹ Lásd: М. Я. Гинзбург: *Ритм в архитектуре*. М. 1923. 57. o. Ebben a könyvben az olvasó egész sor antik építészeti emléken megtalálhatja architekturális ritmusnak néhány egyszerű és elemi magyarázatát találja.

²⁰ Az aranymetszés elvének alapján használt geometrizmus túltengésének érdekes példáját találhatjuk: Le Corbusier: *Le modulator. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle*

II. Középkori kánonok

1. A bizánci kánon.

Végül, Polükleitosz kánona és általában a görög kánonok lényegének teljes tisztázása céljából összehasonlító-történeti és stilisztikai-világnézeti szempontból is értékelnünk kell őket. Igen fontos, ha csak futólagos pillantást is vetni az utánuk következő kánonokra.

a) Amíg a szigorú és ősi egyiptomi művészet egyenesen megszüntet minden különbséget az objektív és fakturális formák között, az antik művészet pedig objektív formákat használ, a középkori művészet majdnem kizárólag fakturális formákkal él. Az egyiptomi művészet abban az értelemben síkbeli, hogy a tárgyakat csak síkban látja, látása síkbeli. Egyáltalán nem lát testet. Nincs mit mondania a háromdimenziós testekről. A középkori művészet pedig olyan értelemben síkbeli, hogy miután látja a tárgyi testiséget, síkban akarja elhelyezni. Az egyiptomi művészet síkbeliségét az határozza meg, hogy hiányzik benne maga a háromdimenziósság tapasztalata, míg a középkori művészet síkbeliségét az határozza meg, hogy aktívan nem óhajtja három dimenzióban ábrázolni azt, amit teljesen világosan három dimenzióban fog fel.

De a testet síkra akarja helyezni az újkori európai festészet is. Ezért meg kell különböztetni a középkori síkbeliséget az újkori európaiktól. A középkort az jellemzi, hogy nem túrja el az ábrázolás plasztikáját és az ezzel kapcsolatos perspektívát, hanem megelégszik a belső és külső kontúrok rajzszerű felrakásával. Tehát, ha itt adják is a vonalak lerövidülését, ez nem hoz létre plasztikát. Ezzel kapcsolatban merül fel az arányok tanának sajátos orientációja, amelyet E. Panofsky (199. o.) az egyiptomi konstruktív és az antik antropometrikus orientációval szemben síkmértaninak, sematikusnak nevez.

b) Két középkori kánonunk van: a bizánci és a gótikus.

A bizánci kánont a híres Athosz-hegyi festőkönyv rögzítette, amely valószínűleg a XII–XIII. század festészeti gyakorlatát tükrözi.

Ez az ismeretlen szerzőtől származó mű a görög Kelet egyetlen tisztán művészetelméleti emléke. Címe: *Magyarázat a festőművészek számára*. H. Brockhaus és a mű utolsó kiadója, Papadopoulos-Kerameosz, igyekeztek megállapítani keletkezési idejét; következtetésük szerint nemcsak hogy nem nyúlik vissza a képrombolás korára (VIII–IX. sz.), hanem egyáltalában nem is a középkori. Aligha régebbi a XVII. századnál, és nemcsak a bizánci forrásokkal függ össze, hanem a reneszánszsal is (például használják itt a *natourale* — „természetes” fogalmat, hozzátehetjük, igen különös látvány ez a latin vagy olasz szó görög betűkkel átírva). Mindazonáltal ez az értekezés mindenesetre valóságos műhelyek hagyományából lépett ki, hasonlóan, ahogyan Cennini értekezése a giottói Itália gyakorlatát tükrözi. Ezenkívül ennek az értekezésnek szerzője Athosban élt és dolgozott, ahol sok minden fennmaradt egészen az utóbbi időkig a régi ikonfestészet hagyományából.²¹

humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique. Boulogne, (Seine) 1951. (Itt egyébként a 209. oldalon azt bizonyítja, hogy a Parthenon szobrászati mű, nem pedig architekturális konstrukció.)

²¹ Az értekezés kéziratát Athosban Didron találta meg, és francia fordításban publikálta: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, P., 1845. Az 1853-ban Athénben megjelent alapszöveg jelentős interpolációkat tartalmaz. Javított és teljes formában a görög szöveget a következő kiadás tartalmazza: *Dionysioy toy en Thoyrnai Hermēneiai*

E nagy fontosságú mű tanulmányozása általában a középkori művészet-történet igen jelentős problémáit tárja fel. Bennünket itt a mű természetesen csak a művészeti kánon szempontjából érdekel.

„Tudd meg, tanítványom — olvassuk itt —, hogy az ember természetes termetét a homloktól a talpig kilenc tojás vagy mérték méri.²² Először mérd ki a fejet, felosztván azt három részre, az első részbe helyezd a homlokot, a másodikba az orrot, a harmadikba az arc fennmaradt részét, a haját pedig e tojás vonalán kívül rajzold, az orr mértékére; azonkívül az orrtól a szakáll végéig mérd három egyforma részt, amiből kettő a szakállra jut, egy pedig a szájra. Ami pedig a nyakat illeti, ennek a mérete az orré. Azután az álltól a test közepéig mérd ki három egyforma részt és a térdéig kettőt, a térdre vegyél ki egy részt, amelyik az orral egyenlő. Azután még két részt mérd a bokacsontokig és innen egy orral egyenlő részt a talpig, és a körmökig egy részt . . . Ami a szemeket illeti, méreteik egyformák; és a szemek közti távolság ugyanolyan hosszú, mint a szem . . . A fül hossza egyenlő az orr hosszával. Ha az embert meztelenül rajzolják, úgy a közepét széltében négy orr adja meg, ha meg ruhában van, másfél tojás.”²³ Milyen is hát ez a kánon?

c) Először is világos, hogy itt a modulrendszer uralkodik, mert a fő-érdeklődés nem a figurák elasztikusságára és mozgékonyosságára, hanem síkmértani sematizálására irányul. De már az is igen jellemző, hogy a mértékegység itt nem a láb, nem az ujj, nem a könyök, hanem az emberi arc mérete. A mértékegység e különbsége már önmagában is élesen megkülönbözteti a bizánci kánont az ókoritól, mind a stílus, mind a világnézet tekintetében.

Továbbá, ha közelebbről vesszük szemügyre a fenti leírást, az arcon belül az orrnak van kitüntetett szerepe. Az orr az arc harmadát alkotja, s hosszával nemcsak a homlok magasságát és az arcnak az állig tartó alsó részét mérik, hanem a fej felső részének magasságát is, az orrnyereggtől a szem legfelsőbb pontjáig tartó távolságot, valamint a nyak hosszát a kulcscsontig. A horizontális és a vertikális mértékeknek ez az egysége (ami megint csak nagyon jellemző a síkmértanbeli stílusra) azután azt eredményezi, hogy három koncentrikus kört mérnek fel, amelyek segítségével egy középpontú ábrázolást konstruálnak: az egyik kör — egy orr-hossznak megfelelő sugárral — körülírja a homlokot és az orcát, a másik — két orr-hossznyi sugárral — átfogja a koponyát és az arcot alulról, a harmadik — három orr-hossznyi sugárral — áthalad a kulcscsontnál és a toroknál, és a szokásos glóriát alkotja. Ez az eljárás teljesen eltekint az objektív helyességtől, s minden vonalat a tisztán

és *dzögraphicēs technēs hypo A. Papadopuloj-Keramōs*. Petrop. 1909. Papadopulosz rámutat a mű Thournai Dionüsziosz által történt megszerkesztésének idejére — a XVIII. sz. elejére. A művel kapcsolatos irodalmat lásd: Schlosser; *Kunstliteratur*. Bécs 1924. 15. o. Orosz fordítása: Ерминия, или наставление в живописном искусстве, написанное неизвестно кем вскоре после 1566 г. (первая иерусалимская рукопись). Porfiriosz fordítása újjörögből. — *Труды Киевской Духовной академии*. 1867. 7. sz. 139—192. o., 1868. 2. sz. 269—315. o., 3. sz. 526—570., 6. sz. 494—563., 12. sz. 355—445. o. (a fordítás utolsó része az ismeretlen szerzőt Thurnai Dionüsziosz szerzetesnek és festőnek nevezi, és megállapítja a mű keletkezésének időpontját). Vannak különálló részkiadások ugyanilyen címmel — Kiev, 1867. Lás A. П. Голубов: *Из чтений по церковной археологии и литургике*. I. ч. *Археология*, 1918. 315—324. o.

²² Általában az arcnak vagy a fejnek kerek voltára gondolnak, mint ahogyan ezt egyenesen meg is mondják az értekezés más kéziratai, amelyekből egyebek között Porfiriosz is fordított.

²³ A. P. Golubeov fordítása, amely nem utal arra az eredetire, amelyből fordította. De ez az eredeti szöveg tudományos kiadásban, amelyet Porfiriosz nem ismert, Papadopulosz—Karemeosz fent említett kiadása (I. rész, az 51. §-ra gondolunk).

„fakturális” vonalakra redukál. Mindez azt tanúsítja, hogy az említett „síkmértani” arányok lényege arra szűkül, hogy rögzítse a síkon a nemsíkelit, mindazon velejárók nélkül, amelyek magából a síkba való transzpozícióból következnenek. Ily módon a „fakturalizmust” itt az a legmagasabb objektívizmus diktálja, amely nem tűr el semmiféle torzítást az objektív létet visszatükröző környezet részéről. Ez látható a 3/4 profilokon, ahol a fej nem tud előrehajolni, hanem csak elfordul, úgyhogy miközben a vertikális méretek megmaradnak, a horizontális méretek változnak, de a három kör sémája mégis megőrződik, mégpedig úgy, hogy a közös középpontot az ornyeregről átviszik a pupillára, vagy a szemhéjra, vagy a szemöldök külső sarkára. Ily módon, bár a horizontális méretek megváltoznak, a közös környezet ugyanaz marad, mint a szembenézeti arányoknál.

E. Panofsky rámutat ezekre a tényekre (1. nála 203—205 o. a megfelelő rajzokat és emlékműveket), de értelmüket nem ábrázolja elég pontosan. Hiszen az arányokban a stílus tükröződik, a stílus pedig világnézet. Filozófus pedig az, aki követni tudja, ahogyan az elvont világnézeti sémák egészen a kép konkrétságáig nőnek fel, és magának az életnek szimbólumaivá válnak. Milyen hát az a világnézet, amely a bizánci sematizálás mögött rejlik? Milyen belső életimpulzusok serkentették a művészi tudatot, hogy rögzítse az élet eleven arculatát, de kizárja a perspektívát? És miért voltak ezek az arányok modul-jellegűek, ám ugyanakkor mégsem egyszerűen objektívek, hanem a szubjektummal is összefüggők (vagy, E. Panofsky terminológiája szerint, „fakturálisak”), sőt legfőképpen ilyenek?

Úgy gondoljuk, hogy ezen alapvető ellentmondást az adja meg, hogy a bizánci ikonfestés a lényeglátás művészete, annak a misztikus világnak a meglátása, amely nem fér el sem a testi háromdimenziósságban, sem egyáltalán testben. Az, hogy a lényeglátás itt az abszolút objektivitásról beszél, amelyet nem érhet el semmiféle emberi látás, semmiféle emberi „nézőpont”, parancsolóan követeli a perspektíva kizárását: a tárgyak úgy legyenek adva, amilyenek, és nem úgy, ahogyan látjuk őket. Az, hogy a tárgyak itt úgy vannak adva, amilyenek, és nem olyanoknak, amilyeneknek látszanak, megköveteli az arányok egyiptomi módon való modul-rendszerének bevezetését. És végül az, hogy itt lényeglátásról van szó, szükségképpen igényeli a kétdimenziósságot és a „fakturális” mintákat vagy a szubjektumra vonatkoztatott művészeti arányokat. A vonalak megrövidültek, de ettől nem jelent meg a plaszticitás. Ily módon az ikon valóban a láthatatlannak valamiféle meglátását nyújtotta, nemcsak tartalma alapján, hanem az esztétikai kánon jellegében is, az arányok alkalmazásának módjában, vagyis mindent összegezve magának a kompozíciónak stílusában. Az abszolút transzszubjektívitas úgy van adva itt, mint a szubjektum számára megértett láthatóság.

Következésképpen itt ismét világos példáját láthatjuk annak, hogy a világnézet miként érik stílussá, a stílus pedig hogyan válik a világnézet kifejezésévé.

Hogy teljesen megértsük az idézett bizánci kánont, egész sor körülményt kell tekintetbe vennünk.

Először is Thournai Dionüsziosz traktátusa tulajdonképpen nem esztétikai értekezés, és nem is művészettörténeti értekezés. Azt a benyomást kelti, hogy iskolai és technikai vezérfonal kezdő festők számára; és ezért sok fontos kérdést szárazon, absztraktn és doktrínér módon tárgyal. Hogy megérthessük lényegét, a bizánci ikonfestészet eleven befogadására van szükség, a használt absztrakt formulák csak ekkor válnak igazán bizánci esztétikává, csak ekkor

kezdenek beszélni és tanúskodni az eredeti, a bizánci esztétikáról. E. Panofsky a bizánci kánon e technikai utasításainak foglya maradt, és nem tudott rámutatni valódi stílusbeli jelentőségükre. Gazdagabban és mélyebben tárgyalja meg ezeket a témákat V. N. Lazarev.

Nevezetesen — másodsor — V. N. Lazarov *A bizánci művészet története* (I–II. M., 1947) című alapvető műve a bizánci esztétika kimerítő jellemzését adja a bizánci ikonfestészet konkrét elemzése alapján. A következőket írja (I., 30. o.) „Egészen természetes, hogy ilyen megközelítés mellett a művészetnek időn és téren kívüli jelleget kellett kapnia. Az irrealitás elve győzedelmeskedik benne. A bizánci ikonoknak és mozaikoknak absztrakt arany háttérük van, amely helyettesíti a reális háromdimenziós teret. Ez az arany háttér minden előtté ábrázolt jelenséget izolál, kiemelve őket az élet valóságos körforgásából. Ezáltal a jelenség mintegy az ideális világba kerül, elszakad a földtől és a földi fizikai törvényektől. Ebben a világban a tárgyak meg vannak fosztva a súlytól, az alakok a kiterjedéstől. Mint anyagtalán árnyak rajzolódhatnak ki, aranyvonalak finom pókhálója fedi őket, amelyek mintha szimbolizálnák az istenségtől kiinduló fénysugarakat. Mivel a figurák anyagtalánok, ezért könnyű, levegős épületekben laknak, amelyeknek a fordított perspektívájuk törékeny, immateriális jelleget kölcsönöz. Mindenütt absztrakt vonalak dominálnak. A test tolmácsolásában mindenütt az aszkézis elve kap hangsúlyt, a ruhák merev vonalas ráncokban esnek, a fákat és a növényeket absztrakt, geometriai körvonalak írják körül, a dombok és a hegyek kristályos formákká válnak. Az irreális kolorit még jobban fokozza az ábrázolásnak az innenső világtól való elszigetelődését, csatlakozva az antik illúzionizmus hagyományaihoz. Megőrizte sok mindenben finom féltónusainak választékoságát. De ezek a féltónusok hamar elvesztették impresszionisztikus könnyedségüket, átadván helyüket a sűrű lokális színeknek, amelyek a jelenség változatlan lényegét fejezték ki. A hellenizmustól öröklött reflexek szintén szilárdabb jelleget öltöttek; a színes fényvisszaverődésekből, amelyek a fény dinamikus játékát rögzítették, átmeneti tónusok tisztán dekoratív rendszerévé alakultak át, amelyeket síma, nyugodt síkokban raktak fel. Hiányzik az egységes fényforrás, amely széttephetetlen, funkcionálisan függő egészzé fűzné össze az egyes jelenségeket, s így az alakok és tárgyak izolált zárt képet kapnak, mintha egy másik, mágiikus világba költöztek volna, ahol nem érvényesek a reális megvilágítás törvényei.” Mindazonáltal az ortodox bizánci tan mégis elismerte az ábrázolhatóságot a magasabbrendű világ alakjainak és színeinek segítségével, és ezért az ikontisztelők felül is kerekedtek a képrombolókon. A testiség nem hiányozhatott teljesen a bizánci ikonfestészetben. Természetesen mértéktartó, tartózkodó volt, és mentes az ókori lekerekített formáktól; de a testiség feltétlenül beletartozott ebbe a kánonba, és egyáltalán nem szűkíthető le a szokványos síkbeli felfogásra. Lazarev a következőket írja (I., 31. o.): A pravoszláv párt győzelme az antropomorfizmus végleges megszilárdulása volt a művészetben. Ezáltal széles perspektívák tárultak fel a hellenisztikus hatások benyomulása előtt. Az ember alakja, amely az ókori művészek érdeklődésének középpontjában állott, a bizánciak számára is az ábrázolás főtárgya maradt. És ezért teljesen érthető, hogy miközben az adott problémán dolgoztak, állandóan a hellenisztikus hagyományokhoz fordultak, ahol kész formulák sorát találhatták. A hellenizmusból vették kölcsön azt az illuzionisztikus technikát, amely megakadályozta, hogy a sík teljesen elnyerje az alak kiterjedését, és szintén a hellenizmustól örökölték az arányok alapvető rend-

szerét, amely megóvta az alakot attól, hogy geometriai ornamensben oldódjék fel.

Ezért egyáltalán nem formális jellegű tény az, hogy az egész emberi alakot a fej segítségével mérték. A fej és az arc valóban előtérben állott, de a fejlett bizánci kánonban ezek egyáltalán nem zavarták a háromdimenziós alak elemeit, ellenkezőleg, teljesen harmonizáltak vele. Ezt a harmóniát B. N. Lazarev újból igen világos s ugyanakkor egyszerű és érthető vonásokkal jellemzi (I, 32. o.): „A fej mint a szellemi kifejezőképesség központja domináns figurává válik, és maga alá rendeli az összes többi részt. A test teljesen háttérbe kerül, majdnem súlytalan nagysággá alakul, és elrejtőzik a ruházat finom ráncai mögött, amelynek vonalas ritmikája elvont, irracionális jelleget ad. Azt a kizárólagos szerepet, amelyet az antik szobrokon a törzs játszik, a bizánci ikonon a fej veszi át. Éppen a fejméret alapján konstruálja meg a bizánci mester a figurájának arányait, éppen a fej kelti fel benne a legnagyobb érdeklődést, mert a fejben fejezheti ki leginkább a testetlen és gondolati szemlélődést. Hogy e kedély a legnagyobb mértékben megnyilatkozhassék, az arc igen sajátos értelmezést nyer. A nézőre szegezett átható pillantású szemek kívánnak eltúlzott méreteikkel a keskeny, mintegy immateriális ajkak mentesek az érzékiségtől, az orrot egy észrevétlen függőleges vagy egy könnyedén hajlított vonal formájában rajzolják, a homlokot hangsúlyozottan magassá teszik, s nem ritkán nagyságával elnyomja az arc többi részét. Ebben az interpretációban a figura olyan érzéki képpé vált, amelynek segítségével az ember felemelkedhetett az Istenhez.”

Ilyen a bizánci kánon s a vele összefüggő stílus és világnézet igazi lényege.

2. Gótikus kánon

Még inkább eltávolodik az antik organikus realizmustól a gótika. Villard de Honnecourt XIII. századi pikardi mestertől számos olyan rajz maradt fenn, amely arra utal, hogy az arányokat abban az időben nem annyira számokkal fejezték ki, hanem inkább különböző geometriai idomokkal, különböző háromszögekkel és négyszögekkel. Marie Velte *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der Gotischen Kirchen* (Basel 1951. *Basler Studien zur Kunstgeschichte*, VIII. köt.) című szakmunkája részletesen elemzi Villard geometriai módszereinek alkalmazását a gótikus építészetre (különösen a 9—16., 54—54. és 65—87. oldalon). — Az emberi alakot meghosszabított ötszög segítségével rajzolták meg, amelynek felső oldala egyenlő volt a vállak közti távolsággal, az alsó két sugar összhangban volt a sarkakkal stb.²⁴ A módszer arról tanúskodik, hogy az arányok e stílusát életre keltő világnézet nemcsak hogy misztikus és mágikus, hanem úgy tekint az emberi testre mint örök igazságok hordozójára, mint olyan misztériumra, amelynek igen kevés kapcsolata van a test organikus integritásával mint

²⁴ Lásd a Párizsi Nemzeti Könyvtár albumát: Villard de Honnecourt: *Livre de portraiture* (portraiture — az arányok tana). (35. tábla). (Kiad. Omont.) Az egyes arculatokról és állatokról lásd pl. a XXXVII. táblázatot. Villard de Honnecourt albumának utolsó, kritikai kiadása: *Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuchs*, Hrsg. von H. R. Hahnloser, Wien 1935. Az arányokat taglalja V. Mortet: *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard, d' A. Dürer et de Leonardo da Vinci. Mélanges chateains*. P., 1910.

önálló léttel. Bizáncban az arc ábrázolása feltételezi ennek a típusnak teljes objektív függetlenségét magának az ábrázolásnak módszereitől, mégis az arcot ábrázolják itt. A gótikában az ábrázolt figurának objektív léte szintén független, de ténylegesen itt nem annyira magát a személyt ábrázolják, hanem misztikus sémáját. Sőt maga a misztikus szárnyalás, amiről híres a gótikus stílus, szintén nem annyira maga a személyiség, hanem a személyiség misztikus sémája és létének sematikus módszere. Nem az önmagában vett szubjektumot adják, és nem az objektumot, hanem ami mindkettőnél magasabb és ami meghatározza őket (az egyiknek a másikhoz való szárnyalásának pontosan ebben a sémájában).

Nem egyszer mondtuk már, hogy a művészettörténet egyáltalán nem áll egyes olyan mozdulatlan stílusokból, amelyek metafizikusan el lennének egymástól választva, és mentesek lennének bármilyen kölcsönös átfedéstől. Ha formálisan közelítjük meg a geometriai kánon használatát az említett Villard-nál, akkor semmiféle specifikumát sem ragadjuk meg a gótikának, mivel a geometriai kánonok, mint tudjuk, általában soha nem tűntek el, hatalmas szerepet játszván Egyiptomban az ókorban és Bizáncban, a gótikában és a reneszánszban is. Tulajdonképpen így jár el E. Messzel a fent említett munkájában, teljesen egyformán alkalmazva geometriai módszereit a korai keresztény, a középkori és a reneszánsz művészetre. Ez a szerző természetesen elég sok formális különbségre rámutat a geometriai módszernek a művészettörténet különböző periódusaira való alkalmazásában. De hogy ezek a különbségek miként fűgnek össze stílusok különbségével, ezt a kérdést alig érinti. Ezért különös figyelmet kell arra fordítani, amit az imént mondtunk Villard arányainak stilisztikai lényegéről. Ezzel kapcsolatban megintcsak V. N. Lazarevnél találunk mély és találó elemzéseket.

A gótika meghökkent drámaiságával, nyugtalanságával, az anyagnak valamiféle súlytalanságba való átalakításával és elérhetetlen magasságokba való szárnyalásával. „A bizánci nyugodt szemlélődéssel a gótika szembeállítja a drámai affektivitást, ami a mozgást egészen a groteszk feszültségig fokozza. A gótikus alakokat elvileg éppen ez a dinamizmusuk különbözteti meg annyira a román stílusú alakoktól, valamint a bizánci művészet alakjaitól.”²⁵ Másrészt azonban nem létezik semmiféle gótika valamilyen mozdulatlan és semmivel sem kevert stílus formájában. Például Itáliában az északi gótika a román stílus makacs és megmerevedett formáival találkozott, amelyek jelentősen deformáltak, és teljesen specifikus nemzeti színezetet kölcsönöztek neki. Az itáliai gótikát jellemezve Lazarev a következőket írja: „A függőleges soha nem nyer benne olyan túlsúlyt, mint a francia, a német és különösen az angol építészetben. Kiegyensúlyozódik nyugodt, erősen kihangsúlyozott horizontális tagolásokkal. A csúcsíves boltívek viszonylag nem magasak és statikusak, leginkább a félköríves boltívek formáját közelítik meg, amelyek továbbra is jelentős szerepet játszanak az itáliai gótikus szerkezetben. E szerkezeti váz soha nem olyan éles, mint Északon. Méretei szerint nem nagy ablakai és a trifóriumok hiánya következtében megőrződnek a falsíkok, amelyek a festőművészek rendelkezésére állnak, és az északi gótika tipikus feszültségétől és az érzékfeletti kitörésektől mentes tér pedig nyugalomával és világosságával tűnik ki. Mindez az itáliai gótikát földibbé, anyagiabbá teszi. És ebben kétségtelenül

²⁵ В. Н. Лазарев: Происхождение итальянского Возрождения. I. köt. М. 1956. 63. о.

annak a születő polgári racionalizmusnak a befolyása nyilatkozik már meg, amely teljes kifejezést csupán a reneszánsz építészetben nyert.”²⁶

Úgy gondoljuk, hogy a művészeti stílusoknak csak a fentiekhez hasonló dialektikus értelmezése esetén tudjuk a művészeti kánonokat tudományos-kritikai elemzés alá vetni, és csak akkor leszünk képesek Villard kánonját kritikai módon reprodukálni, ha a gótikát a fenti elemzés módján más stílusokkal való kölcsönhatásában, valamint belső tendenciáinak érzékeny dialektikájában vesszük szemügyre. Anélkül, hogy ily módon behatolnánk a kánon ideológiai lényegébe, az összes háromszögek és négyszögek puszta formai játékok, mit sem mondó mechanizmusok maradnak.

Villard kánonjának sematikus specifikuma különösen akkor domborodik ki, ha összehasonlítjuk a kortársának, Giottónak figuráiban található szintén geometriai konstrukcióival. M. V. Alpatov a következőket írja Giottóról: „A belső mozgásokban gazdag figura perspektivikus benyomása geometriai módon általánosított képpé tevődik össze. A figura megőrzi belső mozgásainak teljes gazdagságát, plasztikus mintázását és plasztikus testiségét, és ugyanakkor egyetlen világos sziluettben fogható fel.” Giottóval szemben Villard a geometriai idomot „csupán összeveti az emberi test szerves struktúrájával, de a kettő nem oldódik maradéktalanul egymásba”.²⁷ Míg a bizánci ikonon és Villard-nál a test általánosítása már a test analitikus tanulmányozása előtt adva van, Giotto csak ez után az analízis után általánosít. Ugyanígy Giottónál az arcok is térbeli formát nyernek, ami nem volt meg korábban, a feladat síkbeli megoldása idején. A figurális kompozíció felépítésében Giotto számára megint csak nem a grafikus séma a fontos — mint ahogyan csaknem az egész középkori festészetben ez volt a fontos —, hanem a tér, amelyben kiterjedéssel rendelkező emberi testek helyezkednek el. Ennek a kánonnak a lényegét csak a Villard kánonjaival való összehasonlítás tudja számunkra megmagyarázni.

III. A reneszánsz kánonjai

1. Történeti bevezetés

a) Teljesen új fordulatot kap az egész probléma a reneszánszban. Itt újból feléled az emberi test valóságos megmérésének gyakorlata, amely a középkorban elvont sematizálásra szűkült.²⁸ Magától értetődik, hogy teljesen elvont a középkorban sem volt, mert a bizánci-trecentói arányok visszanyúl-
nak, amint erre E. Panofsky utal a „tiszta fivérek” IX—X. századi²⁹ arab rendjének irányelveire, és tőlük pedig a késői hellenizmusra, ahol a matematikának gyakran kozmológiai értelme volt. Ezek az arányok természetesen visszanyúl-
nak a platóni *Timaios*ra és innen az ókori püthagoreusokra. Az idők folyamán azonban feledésbe ment az arányok kozmológiai jelentése, és

²⁶ Uo. 61. o.

²⁷ M. B. Алпатов: *Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто*. М. — Л., 1939. 174. o.

²⁸ Arról, hogy a vitruviusi arányok emléke nem halt ki a középkorban, hanem csak misztikus formát öltött, lásd az érdekes adatokat J. Shlosser *Kunstliteratur* ... című könyvében, 82. o.

²⁹ Lásd: Dieterici: *Propädeutik der Araber*. 1865. 135. o., ahol a modul, igaz nem az arc hossza, hanem az „arasz”, az arc hosszának 4/5-e. A hivatkozásokat Panofskytól vettük. 201. o.

használatuk a korabeli műhelyek előírászerű, tisztán technikai gyakorlatára szűkül.

b) Mikor a reneszánsz küszöbéhez érünk,³⁰ Cennini kimagasló nevét kell megemlítenünk.

1. Cennino Cennini az *Értekezés a festészetéről* (1390 körül) című művében épp annyira új, mint amennyire még középkori figura is. Egyrészt először használ az európai művészettörténetben olyan terminusokat, mint a *relieve* (9. fej. a fény-árnyékkal kapcsolatban), a *naturale* („Folyvást a természet után rajzolni s ezt folyvást gyakorolni fontosabb, mint a mesterek műveinek másolása”, 28. fej.), sőt a *maniera* fogalmát is („Ha a természet csak némi fantáziával is megajándékozott téged, eredeti modort dolgozol ki.” 27. fej.), és még egyéb hasonló típusú fogalmakat és terminusokat. Másrészt arányainak megszerkesztésénél éppúgy figyelmen kívül hagyja az anatómiát, mint az egész középkor, éppolyan formalista a perspektíva kérdéseiben (87. fej.), és szintén kizárja az arány tanából a nőt (az állatokkal együtt), mint nem értelmes és ezért kaotikus lényt stb. Cennini itt következő fejtegetésében (70. fej.) nem nehéz észrevenni a bizánci kánonnal való összefüggéseket, éppen úgy, mint az eltéréseket is.

„Jegyezd meg, hogy mielőtt tovább haladnánk, meg akarom neked adni a férfi arányait. A nő arányait mellőzöm, minthogy nekik nincsenek tökéletes mértékeik. Először . . . az arcot három [egyenlő] részre osztjuk, mégpedig a homlok — egy rész, az orr — a másik, az orrtól az állig [a végéig] — a harmadik, az orr szélétől a szem egész szélessége mentén — egy ilyen mérték, a szem végétől a fül végéig — ugyanez a mérték, az egyik fültől a másikig — az arc hossza az álltól a nyak tövéig — egy a három mértékből, a nyak — egy hossz mérték, a nyak aljától a váll széléig — az arc hossza, a könyöktől a kéztőig — az arc és egy a három mértékből, az egész kézfej hossza — egy arc, a nyak alsó részétől a gyomor vagy a has felső részéig — egy arc, a köldöktől az ágyék felső részéig — egy arc, az ágyék felső részétől a térdig — két arc, a térdtől a sarokig — két arc, a saroktól a talpig — egy a három mértékből, a lábfej — egy arc hossza. Az ember magassága egyenlő az oldalt kinyújtott karok hosszával. A kar kézfejjel együtt elér az ágyék végéig. Az egész ember pedig hosszában nyolc arc és kettő a három mértékből. A férfinél balról egy bordával kevesebb van, mint a nőnél. A férfi testének alapját a csontok képezik. A szép férfiú napbarnított kell hogy legyen, a nő pedig sápadt.”³⁰

A középkori és reneszánsz elképzelések keveredése Cennini e fejtegetésében nyilvánvaló.³¹

c) A reneszánszban új erővel tör fel az arányok kozmológiai felfogása, és ez a felfogás igen intenzív metafizikai posztulátummá válik. Teljes bizonyossággal megállapítható tény, hogy a püthagoreusi-platóni hagyományozású geometriai és számkozológia (és következésképpen a kozmikus arányok egész tanítása) teljesen elnémult a középkorban, és csak arisztotelészi kritikájából ismerték. J. Schlosser mutat rá, hogy először Lorenzo Ghibertinél

³⁰ Ч. Ченнини: *Книга об искусстве, или Трактат о живописи*. Пер. А. Лужнецкой. М. 1933. 62. о.

³¹ Cennini értekezésének általános jellemzését megtalálhatjuk В. Н. Лазарев *Происхождение итальянского Возрождения* c. könyvében. II. köt. М. 1959. 68—71. о. Szintén nála a trecento esztétikájának szemléletes jellemzését (71—96. о.). Hasonló jellegű jellemzés nélkül Cennini fent említett arányai megint csak átalakulnának semmit sem mondó formalizmussá.

(1378—1455) jelenik meg, aki az arab Alharen *Optikájában* a látási észlelés elméletével kapcsolatban feltüntetett 21 esztétikai kategóriát (fény, szín, nagyság, helyzet, folyamatosság stb.) elvetette, de meghagyta és előtérbe helyezte mechanikusan hozzácsatolt kategóriáit, a „részek arányosságát”. Zavaros és nehezen olvasható III. Kommentárjának végén Ghiberti töredékes formában arányok ugyanilyen típusú tanát közli.³² Itt kell megemlíteni a vitruviusi arányok mellett a reneszánszban a varroni kánon néven ismert kánont, amely a régi műhelyekkel állott vonatkozásban, és megfigyelhető Ghibertinél, Cennininél, valamint Gauricusnál és Dürernél.³³

d) A továbbiakban a XV. században a firenzei akadémián feléled a platóni *Timaiosz* hagyománya; ennek az újplatónizmusnak közismert apostola Marsiglio Ficino. E. Panofsky egy másik művének — *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Lpz. — Berlin 1924. (Stud. d. Bibl. Wartburg, Hrsg. v. Fr. Saxl) — mellékletében olasz szövegeket közöl Ficinónak a platóni Lakomához írt kommentárjaiból (*Sopra lo amore o ver Convito di Platone*. Firenze 1544.). Itt az isten ábrázatáról, az angyalokról és lelkekről szóló általános kozmológiai fejtegetések között találjuk a következő szöveget is (VI. fej., Panofskynál 25. o.): „Végül is mi hát a test szépsége? Kétségtelen, hogy valamilyen *cselekvés, elevenesség és báj* (*atto, vivacità e grazia*), amely a test eszméjének hatására ragyog a testben. Ez a ragyogás nem száll az anyagra, ha az anyag nincs elébb a legtökéletesebb módon kiképezve. Az élő test kiképzése pedig három dologban fejeződik ki — a rendben, a modusban és a fajban (*ordino, modo e specie*). A rend a távolságot jelenti a részek között, a modus a mennyiséget jelenti, a faj a vonalakat és a színeket jelenti. Elsősorban az szükséges, hogy a test minden tagja természetes helyét foglalja el, azaz hogy a fül, a szem, az orr és a többi tagok a helyükön legyenek, és hogy a két szem egyenlő legyen és közel legyen az orrhoz, és hogy a két fül szintén egyenlő legyen, és a két szemtől távol essék. És a távolságoknak ez az egyformasága, amely a rendre vonatkozik, nem elégséges, ha ehhez nem illesztjük hozzá a részek módusát, amely mindegyik tagnak megadja az őt illető nagyságot az egész test arányaitól függően. (Nevezetesen: három orr hosszában elhelyezve alkotja az arcot, a fülek két félköre alkotja a nyitott száj teljes körét, és egyesítve ugyanók alkotják a két szemet. Az orr hossza egyenlő az ajak és a fül hosszával, a szemek kerülete pedig egyenlő a száj kerületével. Nyolc fej alkotja az egész test hosszát, ahogyan a kéz és a láb összege a test magasságát képezi.) Ezzel összhangban kell hogy legyen a *faj*, amennyiben a vonalaik mesterei görbületei és a két szem ragyogása díszíti a részek rendjét és módusát.”

Könnyű észrevenni, hogy először is Marsiglio Ficino Vitruvius híres kánonját használja (a test hossza egyenlő nyolc fej hosszával, az arc egyenlő három orr hosszával, a test hossza a kéz plusz a láb hossza). Másodsor, és ez igen jellemző, Ficino különös figyelemmel időz az arc részleteinél; és harmadszor mindezeket a tisztán emberi mértékeket Ficino teljesen kozmologikusan

³² Orosz fordításából (Лоренцо Гиберти: *Commentarii. Записки об итальянском искусстве*. Ford., jegyzetek és bevezető cikk: А. Губер. М. 1938) az arányokról szóló rész ki van hagyva.

³³ Erről lásd: I. Schlosser: *Kunstliteratur*. 96. o. Lásd ugyanennek a szerzőnek, Ghiberti kiadójának értékes magyarázatait a gyönyörű kiadáshoz: Lorenzo Ghiberti: *Denkwürdigkeiten*, zum ersten Mal vollständig herausgegeben von J. V. Schlosser, Berlin 1912. I—II. köt. Schlosser megemlíti, hogy Ghiberti, Alberti alapján, módosításokat eszközölt Vitruviusnál (lásd később).

interpretálja, bár úgy tűnnék, hogy ezeknek teljes önálló jelentésük van, és egyáltalán nincsen szükségük ilyen ünnepélyes és impozáns jellemzésre.

e) A quattrocento korában, amikor az arányok megkapták a korábban elfelejtett kozmológiai értelmet, nem hiányzott az arányok zenei interpretációja sem, mivel a régi püthagoreus-platóni hagyomány a zeneelméletben is megvolt. Megtaláljuk ezt például Pomponius Gauricusnál,³⁴ sőt Francisci Georgii Veneti³⁵ még azt is megállapítja, hogy a test általános magassága fej nélkül egyenlő a hangnemmél (9:8), a törzs hossza, vagy a láb hossza a kvarttal (4:3), a mell a kulcsesonttól a köldökig az oktávval (2:1) stb. Újjáéled az arányok antik geometriai interpretációja is, és ezzel együtt az aránymetszés is — szintén kozmológiai következtetésekkel.

Itt meg kell említenünk Luca Pacioli³⁶ kiemelkedő nevét (szül. 1445 körül), aki már a *Summa de Arithmetica, Geometria etc.* című munkájában érintette a platóni öt poliéder spekulatív jelentésének kérdését; *De divina proportione* (Velece, 1955) c. híres munkájában pedig, mondhatnánk megnyitotta a kozmológiai-proporcionális konstrukciók egész korszakát. Ezekkel a konstrukciókkal egyébként Kepler is sokat foglalkozott (*Mysterium cosmographium* és *Harmonia mundi* c. munkáiban), mégpedig nagy sikerrel. A bolygók távolsága és mozgása közötti összefüggést és azt a törvényt, hogy a bolygók keringési idejének négyzete egyenlő a Naptól való közép-távolságuk harmadik hatványával, Kepler éppen annak az öt poliédernek a leírása útján kapta meg, amelyek a bolygópályák rádiuszaival bíró gömbfelületek köré szerkeszthetők.³⁷ Sőt mi több, Lomazzo az aránymetszés törvényét egyenesen kiterjesztette az ókori szobrokra, és hangsúlyozta operációinak mitológiai-asztrológiai jelentését.³⁸

f) Mi készítette mindezeket a szerzőket, hogy az arányokról a szemünkben oly különös elméletet adjanak? Mi a titka a reneszánsz híres számkozológiájának és az arányok misztikus-asztrológiai megközelítésének? Formálisan természetesen magyarázatot ad erre az antik püthagoreus platónizmus újjászületése. De miért lett szükség egyszeriben erre az újjászületésre? A filozófiatörténészek gyakran azzal zárják el maguk előtt a válaszadás útját, hogy nem veszik tekintetbe a püthagoreus platónizmusnak a reneszánszbéli sajátosságát, szemben a korábbi középkori arisztotelianizmussal, amely szintén rendkívül sajátos — a maga középkori módján. Formálisan

³⁴ Pomponius Gauricus: *De sculptura* (Firenze 1504.). Ed. H. Brockhaus, 1886, 130. o. Idézi E. Panofsky, *Monatsh.* XV. 209. o. 1. lábj.

³⁵ Francisci Georgii Veneti: *De Harmonia mundi totius cantica tria.*

³⁶ Fra Luca Pacioli: *De divina proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt.* Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1599 neu herausgegeben und übersetzt von C. Winterberg, Wien 1889.

³⁷ Azzal kapcsolatban, hogy ennek az egész misztikának és asztrológiának döntő jelentősége volt Keplernél, olvashatunk L. Günther *Die Mechanik des Weltalls. Eine volkstümliche Darstellung der Lebensarbeit Johannes Keplers* c. művében (Leipzig 1902. 32. és 73. o.), ahol az olvasó megtalálja a kérdés világos, meggyőző, szemléletes és közérthető kifejtését.

³⁸ G. P. Lomazzo: *Tractato dell'arte della pittura.* Milano 1584. (új kiad. 1844.) VI., 3. I 31. Kozmológiai interpretációt adott Mario Equicola is; (*Della natura d'amore.* 1531.) Vö. E. Panofsky „*Monatsh.*” XV., 209. o. Luca Pacioli műveit, amelyekben magyarázza az arányok matematikai és kozmológiai jelentését, valamint a sokoldalúság platóni tanát és általában a számmisztikát, elemzi J. Ольшевский *История научной литературы на новых языках* c. műve, ford. Ф. А. Коган—Бернштейн и П. С. Юшкевич. I. köt. М. Л., 1933. 98—152. o.

tekintve itt a püthagoreus platónizmus, (amely gyakran igazi neoplatonizmussá érik) az arisztotelianizmus ellen harcolt.

De ha a lényegét érintően akarunk beszélni, s nem csupán formálisan, akkor figyelembe kell vennünk, hogy a régi középkori arisztotelianizmus nem egyszerűen arisztotelianizmus volt, hanem egyben igen sajátos teizmus is, amely minden fenntartás nélkül kizárta a régebbi antik, azaz pogány panteizmust, és a reneszánsz platónizmus nem egyszerűen platónizmus volt, hanem egyben olyan filozófia is, amely előtérbe helyezte a világ, a kozmosz problémáját, s gyakran a legvalódibb panteizmussá változott. Ezért a reneszánsz püthagoreus platónizmus és neoplatónizmus kulturális-történeti tekintetben haladó áramlat volt, összehasonlítva a középkori arisztotelianizmussal, noha ettől elvonatkozva az arisztotelianizmus sokkal pozitívabb is, mint a platónizmus. A kozmosz problémái előtérbe kerülnek, egyelőre még isteni energiákkal, démoni erőkkal telítve, de ebben az érdeklődésben kétségkívül az új ember vonzalmai fejeződtek ki: a földi személyiség felszabadítása, a környező anyagi világ magasabb értékelése. A reneszánsz teozófiai és asztrológiai panteizmusa átmeneti fok volt a szigorú középkori teizmustól az újkor matematikai természettudományára. Egyrészt ez már matematika és asztronómia volt, nem egyszerűen teológia; másrészt pedig egyelőre még misztikus matematika és asztronómia volt, azaz reneszánsz asztrológia, alkímia, mágia és teozófia. Arról természetesen nem is kell beszélni, hogy ez a világnézet és a belőle következő aránytan milyen szorosan összefügg a szubjektivizmus, az individualizmus és a pozitívizmus beköszöntő századával, azaz mindent egybevetve a polgári kapitalista kultúra századával.

Egyebek között ez az oka, hogy a reneszánszban tömegesen kelnek életre az építészeti formák és az emberi arányok összhangját hirdető vitruviusi tanokkal kapcsolatos spekulációk. Igaz, hogy ez az új aránytan kevés újat adott az antikvitáshoz képest. Vagy Vitruvius kánonját ismételték, vagy Cennini felosztását reprodukálták, néhány részletet bevezetve a fej mérésénél (Ghiberti, Luca Pacioli), vagy kiterjesztve a harmadik dimenzióra (Pomponius Gauricus, már Leonardo da Vinci hatására), noha már maga az a törekvés kétségtelenül új volt, hogy pontosan megmérjék az ókori szobrokat, ami azután maga után vonta a proporcionális rendszerek megkülönböztetését, és összefüggésbe hozta őket egyik vagy másik vallási, esztétikai és kulturális-történeti kategóriával.

Mindezeknek a módszereknek újszerűsége viszonylagos, és igazán új csupán az emberre irányuló figyelem. Ez a kor inkább az átmenetet jelenti az igazi reneszánszra, s még nem maga a reneszánsz. És amit valóban újnak és rendkívülinek tarthatunk a reneszánszban, az Alberti, Leonardo da Vinci és Dürer aránytana. Mindegyiküknél az alapvető és közös a határozott felszabadulás minden hagyomány és minden tekintély alól, és annak az eszményi típusnak a keresése, amely kifejezné az emberi test természetes állapotát és a tiszta antropometrián alapulna, már minden kozmológia nélkül vagy ennek háttérbe szorításával. De minthogy az ókor is már erre törekedett, úgy meg kell tudnunk, hogy miben áll itt a majdnem kétségbevonhatatlan újszerűség.

2. *Alberti* (szül. 1404-ben) követi Vitruviusnak azt az utasítását, hogy a lábfej a test hosszának $\frac{1}{6}$ részét alkossa, és erre építi *exempeddit*, azaz azokat a vonalakat, amelyek egyenlők az adott megméréndő testnek egész hosszával; minden egyes hossz 6 *pedes*ből, lábból, és mindenegyik láb 10 *unce*lából,

hüvelykből és minden egyes unceola 10 *minutából* áll. Ilymódon a test egész hosszát most már 600 egységre osztja, amelyek természetesen nagy teret engednek a legkülönbözőbb természetes részletek rögzítése számára. Ez a módszer önmagában véve mégis elég szegényes anyagot adott, csupán egy igen részletes táblázatra korlátozódott.³⁹

De lényegében és viszonylag új Alberti esztétikai állásfoglalása, szemben áll Polükleitosszal és a püthagoreusokkal, és szemben áll a középkori irányelvekkel. Viszonylag újnak azért nevezzük, mert ez a pozíció határozottan kirajzolódott már az antik hellenizmusban, amint ezt már fentebb láttuk, annál is inkább, mivel maga Alberti is épp az általunk megnevezett Zeuxiszt idézi föl: „Nemcsak az egyes testek méreteit próbáltuk megállapítani és feljegyezni, hanem lehetőleg azt a *legmagasabb szépséget is, amellyel a természet a testek sokaságát áldotta meg*, mintegy megfelelő módon szétosztván közöttük; s ebben azt utánozzuk, aki az istennő képmását alkotta a krotóniaknak: a szépségben legkiválóbb szűzekről kölcsönvett mindent, ami a szűzekben külön-külön a legvonzóbb volt a formák szépségét tekintve, s művébe ültette át. Így választottunk ki mi is sok testet, a legszebbeket, mégpedig hozzáértők ítélete alapján, és ezekről a testektől kölcsönöztük méreteinket, azután pedig összehasonlítván őket egymással és elvetvén az egyik vagy másik irányba való eltéréseket, kiválasztottuk azokat a közepű nagyságokat, amelyeket igazolt az empedák segítségével végzett egész sor mérés egybeesése.”⁴⁰ Tehát Alberti (legalábbis *A szoborról* című művében) teljesen vak aziránt, hogy a tiszta empirizmus megvalósíthatatlan fikció, hogy minden értékelés és a kiválasztás feltételezi az értékelés és a kiválasztás elveit; úgy gondolja, hogy kánonja valóban abszolút empirikus. De esztétikatörténeti szempontból mégis kiemeljük ezt az esztétikai pozíciót, mint tiszta reneszánsz — és ebben az értelemben új — pozíciót. Flemmingnek⁴¹ nincs igaza, amikor arra törekszik, hogy Albertinél megtalálja a kantianus „elvek” csíráját, de teljesen igaza van abban az értelemben, hogy Albertinél megtalálható az önállóan érző szubjektum teljesen újeurópai általános pozíciója az aktívan felfogott és kidolgozott, lényege szerint passzív objektum viszonylatában. Miután arra törekedett, hogy az objektív létben csupán az érthetőt, csupán a szubjektummal összemérhetőt hagyja meg, Alberti — a szép egész újkori európai esztétikájával együtt — az objektumot átalakítja formális-törvényszerű és racionális-célszerű valósággá.⁴²

Ezzel remekül harmonizál az, amiről rendszerint nem beszélnek művészettörténészeink, és amit nem tartalmaznak Alberti építészetéről, festészetéről és szobrászatról szóló művei, de megtaláljuk a családi életről szóló értekezésében.⁴³ Itt Alberti a kispolgári-kapitalista élet apostola, szüntelen a háztartás racionális vezetését áhítozza, és szüntelen siránkozik, miszerint csökkenteni kell a kiadásokat és emelni kell a háztartás bevételeit; a vállalkozó szellemet, körültekintést, óvatosságot, takarékoságot, előrelátást, gazdagságosságot prédikálja mindenfajta henyélés és pazarlás helyett. Ez az ideológia messze

³⁹ Леон-Баттиста Альберти: *Десять книг о зодчестве. Материалы и комментарии*. М. 1937. (II. köt. *A szoborról* szóló cikk. 12–23. o.)

⁴⁰ Леон-Баттиста Альберти: *Десять книг о зодчестве*. II. köt. 20. o.

⁴¹ W. Flemming: *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*. Lpz.—Berl. (é. n.)

⁴² Ezt jól megvilágítja I. Behn *Leon Battista Alberti als Kunstphilosoph* c. könyve. Strassburg 1911. 28–33. o.

⁴³ L. B. Alberti: *I libri della famiglia*, ed. da Gerolamo Mancini, Firenze 1908. 159. o.

maga mögött hagyja azt a liberalizmust, amelyet fentebb állapítottunk meg a reneszánsz neoplatónizmusról.

„Tudod-e, milyen emberek tetszenek nekem a legjobban? Azok, akik pénzüket csak a legszükségesebbre adják ki és nem többet, a felesleget pedig félreteszik.”⁴⁴ Alberti részletesen osztályozza a kiadásokat és aprólékosan megvitatja célszerűségüket.⁴⁵ Egy perc időt sem akar elveszítegetni, és beosztja az egész napot. A napot szigorú terv szerint kell eltölteni, és este részletesen összegezni kell minden eredményt⁴⁶ stb., stb. Csak miután elolvastuk ezt az értekezést, és belemerültünk a szüntelen számvetés, tervezés, „életszerűség” és „szent takarékoságú” gazdaságosság atmoszférájába, kezdjük el megérteni Alberti esztétikájának kispolgári indítékát és művészeti kánonjainak és arányainak valódi társadalmi stílusát.

Nem kell, hogy meglepjen bennünket az a körülmény, hogy a reneszánsz ilyenfajta kispolgári vonásokat is tartalmazott, egyidejűleg azzal az emberfelettséggel, amelyet már sokszor kiemelték, és amely szintűgy kétségtelenül e nagy kor vívmánya. Hiszen a kispolgárságnak és a titánoknak sok közös vonásuk van. Ilyen közös vonás mindenekelőtt az individualizmus. Igaz, az egyik esetben ez az individualizmus széles, mély, erős, szép, s egyáltalán nagykaliberű jelleggel rendelkezik; a másik esetben pedig szűk, kicsinyes, nem olyan erős és szép, és általában kisebb kaliberű. Mindazonáltal igen lényeges a hasonlóság közöttük, mivel a kispolgár nyíltan vagy titokban mindig arról álmodozik, hogy titán lesz, az emberfölöttség mélyén pedig mindig megtalálható egy kisajátító-magántulajdonosi szembenállás mindennel, ami körülötte létezik. Mindenesetre a reneszánsz kultúrtörténésze megfelelő számú világos példát tud felsorolni erre vonatkozóan.

3. Leonardo da Vinci és Dürer

a) Leonardo (1452–1519) rendkívül bonyolulttá tette Alberti „empirizmusát”. „Az ember arányai — írja — a test minden tagjában változnak, amennyiben nagyobbak vagy kisebbnek tartjuk és különböző szempontból [látjuk]; az arányok annyival nagyobbá vagy kisebbé csökkennek vagy növekednek egyik oldalról, amennyivel növekszenek vagy csökkennek az ellentétes oldalon.”⁴⁷ Ezek az arányok, Leonardo szerint elsősorban a kortól függően különböznek:⁴⁸ a kisgyermeknél az ízületek vastagságuk szerint fordított arányban állnak a felnőtt ember ízületeivel;⁴⁹ nagy a különbség az ízületeknek a hosszában is.⁵⁰ Továbbá az arányokra nagy hatással van a tagok behajlítása és kinyújtása. Így Leonardo megjegyezte, hogy a „kéz teljes kinyújtásától behajlításáig hosszának nyolcad részével növekszik vagy csökken”, hogy „annál jobban növekszik a tér a válltól a könyökig, minél kisebb lesz a könyök behajlításának szöge a derékszőgnél, és annál inkább csökken, minél nagyobb

⁴⁴ Uo. 150. o.

⁴⁵ Uo. 198. o.

⁴⁶ Uo. 165. o.

⁴⁷ Leonardo da Vinci: *Книга о живописи*. Ford. А. А. Губер и В. К. Шилейко. szerk. А. Г. Габричевский. М. Изогиз. 1934. No 263. (a kézirat kódex szerint idézve.)

⁴⁸ Uo. 264. o.

⁴⁹ Uo. 265. o.

⁵⁰ Uo. 266. o.

lesz ez a szög a derékszögnél”.⁵¹ A méreteket befolyásolja az ember mozgása,⁵² testtartása,⁵³ testalkata.⁵⁴

Leonardo egyszerűbb felosztásból indul ki, mint Alberti. Felosztása a maradék nélküli törtéken (talán Vitruvius alapján) és a test egész hosszának 9 vagy 10 archosszra való beosztásán nyugszik.⁵⁵ Az emberi testrészek legkülönbözőbb helyzeteket megfigyelő nagyszámú antropometrikai vizsgálatait Leonardo nem foglalta egységbe, és aligha lehetne is ezeket egységbe foglalni, ha tekintetbe vesszük azoknak az összes lehetséges változásoknak végtelen mennyiségét, amelyeket a test elszenved, nyugalmi állapotához képest. De mégis, már maga ez a sokféleségben és gondosságában példátlan empirizmus éppen az újkori európai kultúrának figyelemreméltó jelensége. Az empirizmus jogai Leonardónál teljesen új alapokra kerülnek. Amíg az ókor az „objektív” és a „fakturális” formák felosztásával mintegy nem hivatalosan az utóbbiakat igényli, itt ezek nemcsak általában nyertek elismerést, hanem különös módon törvényesítve is voltak.

Valóban, mi az, ami itt specifikusan új? Leonardo például a következőképpen magyarázza a test elhajlásainak és elfordulásainak hatását arányaira: „Az ember annyira kisebbedik, mikor az egyik oldalra hajlik, amennyire növekszik az áttelnes oldalon.”⁵⁶ Így magyarázza például Leonardo az emberi test arányainak változását, mikor egy tagot behajlítanak: „Amennyivel hosszabb lesz a test behajlított tagjának egyik oldala, annyival csökken áttelnes része. Azoknak az oldalaknak külső központi vonala, amelyek nem hajlanak meg a test meghajlított tagjainál, sohasem csökkennek vagy nagyobbodnak hosszúságban.”⁵⁷ Mit jelent ez?

Leonardo nagy hévvel dicséri a látást és a szemet,⁵⁸ másrészt nyomatékosan hangsúlyozza a festészet „tudományosságát”,⁵⁹ a természettel való adekvátságát, és filozófiai természetét,⁶⁰ a szem hibátlanságát más érzékszervekhez képest. Ilyen felfogás mellett a tér látható deformációinak tana feltétlenül tudományos, mégpedig matematikai szankciót igényel; a tér deformációi feltétlenül el kell hogy vesszítsék pusztán szubjektív emberi szeszély jellegüket — e szubjektív alakulatoknak, személetes értelmüket feltárva, át kell alakulniuk valami objektívvé és általános érvényűvé.⁶¹ Ezt úgy lehetett megtenni, ha a perspektívára vonatkozó valamennyi megfigyelést átalakítják geometriai tudománnyá. És minthogy itt épp a szemléletes geometria került előtérbe, világos, hogy létre kell jönnie a geometria azon fejezetének, amely a későbbiek folyamán az „ábrázoló geometria” elnevezést nyerte.”⁶²

⁵¹ Uo. 271—276. o.

⁵² Uo. 279., 374., 399., 400. és 401. o.

⁵³ Uo. 280. o.

⁵⁴ Uo. 284. és 375. o.

⁵⁵ Uo. 264. o. E. Panofsky (213. o. 2. lábj.) rámutat, hogy mindkét módszer — a vitruviusi kánon és Cennini — Gauricus kánonja — Leonardónál karöltve szerepel, úgyhogy gyakran nem állapítható meg, hogy honnan származnak arányfelosztásai.

⁵⁶ Leonardo da Vinci: *Книга о жуеонучу*. 313. o.

⁵⁷ Uo. 314. o.

⁵⁸ Uo. 11., 15/a., 16. és 24. o.

⁵⁹ Uo. 1—6. o.

⁶⁰ Uo. 9. és 12. o.

⁶¹ Uo. 11. o.

⁶² Leonardo arányokról szóló fejtegetéseinek megértése céljából igen fontos tekintetbe venni általános esztétikai nézeteit, amelyek eljuttatták őt az emberi szem hihetetlen felmagasztalásához, a festészetnek mint a legmagasabb művészetnek, filozófiának és tudo-

b) Nem kell eltúlozni Leonardo szerepét az ábrázoló geometria megteremtésében. A perspektíva megalkotójának ugyanilyen mértékben Albertit is tarthatjuk. Ezért, ha most arról a geometriai szükségszerűségről beszélünk, amelybe a reneszánsz szubjektivizmus már megjelenése kezdetén átcsap, akkor ítéletünk egyaránt vonatkozik Albertire és Leonardóra.

Alberti nem egyszerűen általánosságban tanította az arányokat, ahogyan ezt legalábbis az *Építészetről* (VII, 5) című írásában olvashatjuk.⁶³ Az ő érdeme az arányokról szóló nagyszámú megfontolás összekapcsolása a perspektíva elméletével. „Vitruvius építész az ember termetét a lábfejjel mérte; számomra méltóbbnak tűnik, ha a test egyéb tagjait a fejhez viszonyítjuk, annál is inkább, mivel minden embernél, ahogyan észrevettem, a lábfej hosszúsága körülbelül egyenlő az álltól a fejtetőig érő távolsággal. Eszerint, ha egységgül a test valamelyik tagját vesszük, az összes többi részt oly módon kell hozzáigazítani, hogy közülük egyik se legyen megfosztva hosszúságban és szélességben a többiekkel való összhangtól.”⁶⁴ Ebben, igaz, eddig még nincs semmi különösen eredeti (ha nem vesszük figyelembe, hogy nagyon jellemző a fej kitüntetett szerepe az emberi termet mérésében). De azután a következőket olvassuk: „Ezután arról kell gondoskodni, hogy minden egyes tag az adott helyen rendeltetése szerint működjék . . . Amikor a festőművész az életet tárgyokban óhajtja kifejezni, minden egyes részüket mozgásban fogja ábrázolni . . .”⁶⁵ „Elsősorban arra kell ügyelni, hogy az egyes tagok jól megfeleljenek egymásnak. Megfelelni pedig egymásnak abban az esetben fognak, ha nagyság, rendeltetés, külső, szín stb. szerint, a maguk részéről egységes szépségnek felelnek meg. Mert ha a képen jókora fej lesz és kicsiny mellkas, széles kéz, dagadt láb és puffadt test, az ilyen kompozíció kétségtelenül rút benyomást kelt. Eszerint feltétlenül ragaszkodnunk kell bizonyos szabályokhoz a test tagjainak nagyságát illetően”⁶⁶ stb.

Mindezek a gondolatok erősen emlékeztetnek Leonardo tanítására, aki a test arányait a különböző véletlen körülmények hatására létrejövő végtelen sok variációval összefüggésben vizsgálta.⁶⁷

c) Szemléletességre törekvő tendenciája és a test iránti szeretete ellenére az ókor nem ismerte az ábrázoló geometriát; a perspektívára való utalások elég korán elkezdődnek az ókori irodalomban, de soha nem jutottak el az elmélet

mányak a tanításához, az intellektus példátlan túltengéséhez, amely műalkotásaiba is belevitte a művész elsődleges intuícióival való éles disszonanciát, eljuttatta azokhoz a standardokhoz, amelyek mérsékeltek a maga Leonardo által dicsőített látóintuíciónak művészeti jelentőségét, a kolorisztika mérsékléséhez, összehasonlítva a kompozícióval és modellezéssel. Az arányoknak ezt az egész esztétikai és stilisztikai lényegét Leonardónál igen meggyőzően megmutatja B. H. Лазарев *Леонардо да Винчи* c. könyve. L. 1936. 54—64. o.

⁶³ „És mint ahogyan az állatnál a fejnek, a lábnak és minden más tagnak meg kell felelnie a többi tagnak, úgy az épületben is, és különösen a templomban, minden résznek úgy kell kialakítva lennie, hogy az egyik a másikkal összhangban legyen, és hogyha bármelyiket is vesszük közülük, ennek alapján pontosan meg lehessen mérni az összes többi részt.” Леон-Баттиста Альберти: *Десять книг о зодчестве*. I. köt. M. 1935. 221. o.

⁶⁴ Леон-Баттиста Альберти: *Десять книг о зодчестве*. II. köt. 47. o.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo. 46. o. Vö. például azt a négyzethálót is, amelyet Alberti javasolt a tárgy lerajzolása számára (uo. 37. o.), a Leonardónál található hasonló szerkesztéssel (No 97.).

⁶⁷ Albertinek a perspektíva elmélete területén kivívott jelentőségét tárgyalja L. Olschki id. mű I. köt. 41—44. o. Uo. 43. o. 1. lábj.: irodalmi utalások Alberti perspektíva elméletére.

fokára. Alberti és Leonardo esztétikai pozíciójának lényege az emberi szubjektum absztrakciója és istenítése, és nemcsak egyszerűen a szubjektumé, hanem képességei is (értelem, érzéki észleletek stb.) és nem a testnek mint testnek. Alberti és Leonardo ábrázoló mértanában nemcsak a természetre való törekvés látható, (ez megvolt az ókorban is), hanem az emberi szellem egyes képességeinek abszolutizálására való törekvés is, azaz az antropocentrizmus. Az ábrázoló geometria módszerei érintetlenül megőrizték a látás összes szubjektív szeszélyét, és ugyanakkor megalapoztuk ezeket mint szükségszerűeket, mint matematikaiakat, mint ebben az értelemben objektíveket. Itt is feltűnő a kontraszt az antik esztétikával, amely semmiféle perspektívát sem szeretett ennyire, és nem is igyekezett ennyire állhatatosan kijutni az eukleideszi sztereometria határaiból.

d) Végül még jellemzőbb A. Dürer (1471–1528), aki a planimetrikus irányelvekkel kezdte el, és eljutott az antik-leonardói sémákhoz és Alberti exempedáig, amelyeknek mindegyikét, azaz $1/600$ -at, felosztja még három részre, elvégezve a megfelelő méréseket önfeláldozó munkaszeretettel és példátlan gondossággal. A legfontosabb az, hogy teljesen lemondott bármilyen eszményi típus irányelvéről, és helyette nem kevesebb mint 26 különböző típust adott, igyekezvén a háromdimenziós test jellemző és tipikus méréseit a perspektíva fejlett tanának alapján elvégezni (*Négy könyv az emberi arányról*. 1528.).

Dürernek ez az 1528-ból való műve az arányok tanítása fejlődésének legmagasabb pontja. Sem előtte, sem utána soha nem fejtették ki ezt a tanítást ilyen részletekbe menően aprólékossággal és igyekvéssel. Az empirizmus, a gyakorlat felé törekvés tendenciája ellentétébe csapott át. A „Trümlein”-ekbe való felosztás, amelyekből mindegyik kisebb volt egy milliméternél, természetesen már elszakította a kapcsolatot a művészeti-technikai gyakorlattól, öncéllá vált, valamiféle mérési sporttá, úgyhogy ehhez képest sokkal életszerűbbnek mutatkoztak az antropometriának régi és nem ennyire tökéletes módszerei.⁶⁸

De tekintetbe kell venni két olyan körülményt, amelyek jelentősen bonyolultabbá teszik az arányok kérdését Dürernél. Először is, a legkisebb egységeket hajszolva, a mérés visszatükrözte a végtelen kicsivel való számolás abban az időben gyorsan érő korszakát. Bár magának Dürernek nem volt semmiféle elképzelése a végtelen kicsikről, mégis kétségtelenül érezte a folyamatos folyamatoknak és a megszakított momentumoknak a folyamatosságban való megnyilvánulásáról szóló egzakt tudomány szükségességét a tudomány, a művészet és az élet szempontjaiból egyaránt. Ezért a nála megfigyelt mérési és kiszámító mánia nem egy túlbuzgó művész egyszerű szeszélye, hanem a tudomány útjain való nagy keresésekről tanúskodik, az élet szakadatlan és végtelen létrejöttéről. Másodszor, már maga Dürer szemmel láthatóan jól felismerte a pusztá mérésnek egész hiábavalóságát és hasznavehetetlenségét, s az élethez való mérő-viszony egész feltételeességét. Legalábbis az arányoknak szentelt fő értekezésben rámutat arra, hogy önmagukban véve semmiféle arányok nem alkotnak elégséges feltételt a művészeti szépség elnyeréséhez.

⁶⁸ Az arányoknak Dürer szerinti problémája annyira terjedelmes, hogy itt lemondunk kidolgozásába való belemélyedéséről és hivatkozásokra szorítkozunk. Ennek a problémának részletes elemzését lásd E. Panofsky *Dürers Kunsttheorie* c. könyvében. B. 1915. 78–121. o.

Sokszor hivatkozik az életjelenségek végtelen sokféleségére, arra, hogy mennyire szükséges a művész számára a nagy élettapasztalat és általában sok más, amivel kapcsolatban az összes méretek és arányok másodrendű fontosságú tényezők.⁶⁹ Következésképpen az arányok jelentőségének kérdése Dürernél igen bonyolulttá válik; ha Dürer egész irodalmi és művészeti hagyatékának speciális kutatására vállalkoznánk, úgy ez a kérdés rendkívül bonyolultnak mutatkoznék. Dürer alkotó erejének a matematikai kutatásaival való igen mély egysége érzésétől diktált szöveggyűjtemény pl.: *Dürers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Künste*, dargestellt v. M. Steck, Halle 1948. (Ez a könyv egyébként a Dürerről szóló hatalmas bibliográfia miatt is fontos, amelyből számunkra különösen jelentősek azok a munkák, amelyek az egyes művészek művészetelméletével foglalkoznak, a 146–148. és a 154–155. oldalon.)

Mindennek következtében teljesen nyilvánvaló az a tény, hogy a továbbiakban az érdeklődés lanyhult az ilyen jellegű szubtilis mérések iránt, és a későbbi kutatók általában vagy Dürert ismételtek, vagy lélektelen akadémikus elméleteket adtak.

Magától értetődik, hogy ez összefügg magának a művészetnek evolúciójával. Amíg a művészetet stabil, izolált dolgok érdekelték, az arányok álltak előtérben. Egyiptom például teljesen kizárta a szubjektum által végzett modifikációkat, és itt az arányok jelentenek mindent. De mit tehettek az arányokkal a híres holland atmoszféristák és a XVII. század luministái vagy az impresszionisták, ha a dolgok mint olyanok itt teljesen jelentéktelen szerepet játszottak a levegő, a fény és a szín ábrázolásához képest? Vagy mihez kezdhetett az arányokkal a korai barokk manierizmus vagy expresszionizmus, amelyekben a testek „megrövidítése”, „meghosszabbítása”, sőt egyszerűen megszakítása a legszeszélyesebb „nézőponttól” függött, sőt néha egyenesen a szubjektív önkénytől? Ezek az arányok talán csak az akadémikus klasszicizmusban találtak még valamiféle alkalmazásra, de a művészetnek nem azokban az irányzataiban, amelyek az újkorban progresszívak voltak.

Ott, ahol az előtérben nem a dolgok állanak, hanem képzetük vagy átélésük, ott nincs helyük az arányoknak; ott valamilyen más, általunk még meg nem fejtett, sokkal bonyolultabb matematikai viszonyok léteznek.⁷⁰ Az ilyenfajta matematikai konstrukciók, ellentétben a régebbi kánonok egyszerű aritmetikájával, végtelenül bonyolult jellegűek lennének, minthogy a matematikai analízisre és a nem-euklideszi terek geometriájára kellene alapozni őket. Az ilyen matematika még maguknak a matematikusoknak is nehéz lenne, mert nem ismerik ki magukat eléggé a művészetben, és a művészeknek is, akiknek a legnagyobb része viszont nem rendelkezik semmiféle magasabb matematikai tudással. Ezért azok az arányok, amelyek itt nagy gondolati

⁶⁹ Dürer értekezését az arányokról nagyterjedelmű szemelvényekkel lefordították oroszra is: А. Дюпер: *Дневники, письма, трактаты*. II. köt. Л. — М. 1957. 121–233. o., a művészek intuitív korrekcióit a számító gyakorlathoz a 189–196. oldalak tartalmazzák.

⁷⁰ Jegyezzük meg, hogy a szigorúan kiszámított arányok meglete semmit sem bizonyított arra vonatkozóan, hogy az ókorban a szépséget az arányra redukálták volna. Ez a redukció nincs meg a püthagoreizmusban, sem a platónizmusban, sem az arisztotelizmusban, sem a neoplatónizmusban. A redukció cáfolhatatlan bírálatát lásd Plotinosnál (6, 1), akinek szövegével megismerkedhetünk А. Ф. Лосев *Диалектика художественной формы* c. könyvében (М. 1927.) 159. o. vagy V. Ф. Асизмус *Античные мыслители об искусстве* c. könyvében (1938.) 244. o.

erőfeszítés nyomán jelentkezhetnének, nehézségük és használhatatlanságuk miatt ténylegesen nem jelentkeznek. A régi arányok pedig elhaltak, mivel túlságosan szervesen összefüggtek a világművészet fejlődésében rég túlhaladt korszakokkal.

IV. Polükleitosz jelentősége

Ily módon a kultúrák egymásutánját az aránytanok egymásutánja, a művészeti kánonok sorozata kíséri, amelyek között Polükleitosz kánonja igen jelentős, s ami a fő, figyelemreméltóan jellegzetes helyet foglal el. Ez a kánon nem veti alá magát semmiféle sematizálásnak, sem az anyagi egyiptominak, sem a transzcendens középkori sematizálásnak. Számadatait nem diktálja az architekturális létesítmények felépítésénél használt kő vagy téglarakás intuíciója, sem a misztikusan és a priori módon megadott séma, amely érvényesül az ábrázolt objektummal és az észlelő szubjektummal szemben is. Polükleitosz objektív, és ezen a ponton hasonlít az egyiptomi modorhoz és szemben áll a középkorral. De ő úgy objektív, hogy ez az objektivitás nem mond ellent a szubjektumnak, figyelembe veszi a néző helyzetét. Ebben hasonlít a reneszánsz művészekhez. De a szubjektummal való ellentmondásnak ez a hiánya itt csak feltehető. A művészet továbbra is az objektum céljait szolgálja, nem a szubjektumét, míg a reneszánsz elméletek a szubjektumnak mint szükségszerű elvnek a kiemelésén alapulnak, mint olyan szubjektumnak, amelynek jelentősége van az objektum mellett, sőt elsőbbsége van vele szemben. Ezért alapulnak a reneszánsz kánonok a perspektíva matematikai elméletén. Ezzel teljesen világosan meghatározható Polükleitosz kánonjának történeti helyzete.

Még azt is mondhatjuk, hogy amennyiben mégis van lényeges kapcsolat a tárgy perspektívája és a művészetben ábrázolt tárgy között, úgy amikor a tárgy az emberi test mint olyan, akkor a megfigyelési és szemlélődési rá jellemző perspektíva nem fogalmazódik meg tudományosan, hanem egyszerűen tudomásul vétetik, mint magának az ábrázolandó tárgynak objektív ténye. A művészetnek ilyen objektív foka kétségtelenül Polükleitosz is. Amikor pedig nem az emberi testet ábrázolják, hanem olyan testet, amely mint test nem érdekes, hanem mint a szellem teljesen külön, már nem testi, önálló életének hordozója, amikor ezen a testen már a testen túli lehetőségek tükröződnek vissza, akkor az őt láttató perspektíva megkapja önálló megalapozását, mivel ez a perspektíva ennek a testen kívüli kifejező erőnek eredménye. És ekkor ez a perspektíva, ha szubjektív is, de ugyanakkor teljesen szükségszerű. És akkor megjelenik a színen a perspektíva matematikai elmélete és általában az ábrázoló geometria. Ez az utóbbi, amely nem magukat a geometriai testeket rajzolja, hanem csupán látszatukat, a geometriai láthatóság formáinak, mégpedig nem egyszerűen az objektíve adottak formáinak tudománya, hanem az úgy adottakénak, mint a láthatóság, mint a testenkívüliség és ugyanakkor látható kifejező erő.

A mozgékonyságában valóságos és szerves élő emberi test az arányainak a rendszere, de az egyes elvonatkoztatott egységek mechanikus egyiptomi összerakása nélkül, és ugyanakkor a matematikai elméletként adott reneszánsz perspektívák nélkül, — ez Polükleitosz kánonja. És ez a kánon az élő emberi test uralma is, mivel az egyiptomi szobrászat nem szobrászat, hanem építészet, és a reneszánsz szobrászat nem szobrászat, hanem festészet, költészet, zene és matematika.

A történelem folyamán egyetlen egyszer volt adva az élő emberi test mint olyan, anélkül, hogy holt tömbökre vezették volna vissza, mint Egyiptomban, anélkül, hogy misztériummá alakították volna át, mint a középkorban, és anélkül, hogy az önálló emberi szubjektumnak reneszánsz módra festészeti-zenei és racionális-matematikai életet adtak volna. És ez éppen a rabszolgatartó antikvitásban és annak is elsősorban a klasszikájában volt meg. Elsősorban — Polükleitosznál. És Polükleitosznál is elsősorban a kánonjában. Itt megtalálható annak a konkrét megtestesítése, amit a régebbi esztétikák klasszikus eszménynek neveztek.

Így tehát bebizonyosodott, hogy az arányok összefüggnek a művészeti stílussal, a művészeti stílus pedig a világnézettel, és a világnézet az adott kultúra általános társadalmi-történeti alapjaival. Nem a művész hóbortos szeszélyeiben található meg a művészeti kánon és az ezzel összefüggő arányelmélet megfejtése, hanem a társadalmi-történeti fejlődés dialektikájában, amely fejlődés szükségszerűen meghatározza a világnézetet és a stílus és minden élő művészet kánonját.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАНОНЫ КАК ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

А. Ф. Лосев

В работе анализируются значительные каноны изобразительного искусства в истории искусства. Цель работы — показать связь художественных канонов, т. е. используемых в изображении предметов систем пропорций, со стилем и мировоззрением произведения искусства художника данной эпохи. Центром подробного и с филологической точки зрения анализа является рассмотрение канона Поликлета, характерного для того периода истории искусства, когда формальные нормы изображения в полной гармонии с развитием пластических жанров способствовали их расцвету. Древнеегипетские каноны означали господство архитектурного принципа в жанрах изобразительного искусства; средневековые христианские каноны подчиняли изображение тел выражению трансцендентной божественной души. В эпоху ренессанса каноны изобразительного искусства вновь приобретают земное значение, однако, наряду с новыми проблемами изображения эти каноны все более теряют свое центральное значение. Измерения Дюрера представляют последнюю значительную попытку обновления канонов и одновременно конец их исторического развития.

ARTISTIC CANONS AS THE PROBLEM OF STYLE

A. F. Losev

The study analyses the significant canons of fine arts. Its aim is to connect the artistic canons (the proportional system used in the representation of objects) with the artistic style and world-view of a given age. Polykleitos's canon contains the main point of the careful analysis also from a philological point of view as it is the age of fine arts when the formal rules of representation sponsored in harmony the prosperity of plastical forms.

Rigid, architectural principles dominated in the types of fine arts in the canons of old Egypt while the Christian canons of the Middle Ages subordinated the representation of objects to the transcendent divine soul. During the Renaissance the canons of fine arts have got a secular meaning but they lose their central significance because of the new problems of representation. The works of Dürer meant the last important attempts to renew canons and the end of their historical development at the same time.