

A KÉPÍRÁS.

A Mária-Dorottya-egyesület által rendezett előadások sorozatából.
Előadatott 1892. február 18-án.

Mi a szépérzet, melyet lelkünkben számos észrevevés felkölt, melynek fokozata sokféle, de természete mindig ugyanaz?

Platontól kezdve mai napig sokan megkísérelték e probléma megoldását. Újabb időben különösen a németek kutatták nagy buzgalommal a szépérzet mivoltát, különböző philosophiai rendszerek keretében, de kivált mély értelmű s nem kevésbé bátor, sőt vakmerő metaphysika útján kerestek választ a nehéz kérdésre. Az egyik rendszer jobb, a másik kevésbé jó; az okoskodás többnyire meglepően ügyes, de egyikben sem lelünk teljes megnyugvást, mert egyik sem találta meg a nagy rejtély nyitját.

Mindjárt az elején menthetetlenül unalmassá válnék ez előadás, ha felsorolnám azok nevét, kik a problémával megpróbálkoztak és elhitték, hogy azt fölfejtették. És ha elkezdéném felsorolni a formulákat, melyekbe mindegyik összefoglalta a nagy fölfedezést!

Aristoteles és Longinus, La Harpe és Batteux, Mendelssohn és Winkelmann, Kant és Hegel, hogy egy hollandit is említsek: Hemsterhuis, s még egy angolt: Shaftesbury és a többi.

Mendelssohn formulája ez: A szép lényege az egység a sokféleségben.

E formulának van néhány jó sajátsága. Először rövid, másodsor rövidsége mellett van benne két ellentétes fogalom, t. i. az egység és a sokféleség, harmadszor e két ellentétes fogalom bizonyos világosságot és élt, sőt valószínűséget kölcsönöz neki, s úgy látszik, mintha megoldaná vagy legalább ketté vágná a csomót. A negyedik sajátsága azonban, hogy a kérdés lényegét nem is érinti. Az angol írók azonban szeretik.

Van egy másik formula, mely nagyon hasonlít hozzá, s nálánál nem rosszabb, de nem is jobb. Így szól: A mint két szemünk van, de csak egyet látunk, úgy a szép is egy, de sokféle annak a nyilvánulása. Ezt meg kivált a francia írók szeretik.

Winkelmann formulája a híresebbek közé tartozik, így szól: A szép oly valami, a miről könnyebb megmondani, hogy micsoda nem, de nehéz megmondani, hogy micsoda.

Nyilvánvaló, hogy ez éppen úgy ráillik a bölcsességre, az igazságra és egyebekre, de ezeket éppen oly kevésbé határozza meg, mint a szépet.

A német philosophiai rendszereknek sikertelen vesződségét e nehéz kérdéssel, Schopenhauer, e nagy elme azzal fejezte be, hogy hangversenyekre járt és a zene hangjain elandalodva, a hindu nirvana, a nem-akarás, a világról, az élet örömeiről való lemondás ölében keresett menedéket.

Tehát még várunk kell a megoldásra. De ha a további várakozásra adjuk magunkat, ne feledkezzünk meg egyről, arról a kérdéstről t. i., vajjon a szép lényege egyáltalán megérthető-e, és nem végtelen-e, a mit értelmünk fölfogni nem képes, a mennyiben gondolkodásunknak nincs vele egyenlő értékű, neki megfelelő formája?

Az út, melyet a jó öreg Aristoteles követ, még a leg-helyesebb. Módszere abból áll, hogy a szépnek egy-egy vonását megjelöli itt is, ott is. Igaz, hogy az emberiség a századok

folyamán a művészet minden ágában számos remekművet alkotott, melyek akárhányszor éppen azért remekművek, mert nem felelnek meg az itt is, ott is megjelölt szép vonásokból alkotott szabályoknak. Sőt mi több, felfödözzük azt is, hogy vannak remekművek, melyek semmiben sem hasonlítanak egymáshoz, merőben ellenkeznek egymással és mégis szépek és remekművek. De azért nem veszítjük el kedvünket, nem hagyjuk cserben Aristotelest, hanem lankadatlanul folytatjuk tovább azt, a mit megkezdett s megjelöljük a szép egy-egy vonását itt is, ott is. A nagy problémára azonban körülbelől nem is gondolunk, mert tudjuk, hogy ez út úgy sem vezet el annak megoldásához.

Ekként Aristoteles módszere, mert nem száll le az élvek mélyébe, mert inkább gyakorlati, mert közelebb áll az emberi szellem természetéhez: azért nem is fogja egyhamar divatját múlni, utánunk még sok nemzedékre fog átszállani kedves örökségül. Különösen manapság a gondolkodás gyakorlatibb; nincs hajlam az elvont, a szemlélődő elmélkedésre. A mai szellem a művészet alkotásain nem a szép lényegét keresi, hanem iparkodik azokat tapasztalati úton minél több szempontból megvilágítani.

A történeti fölfogás így jutott érvényre az újabb időben. Annyi század lefolyása alatt annyi nemzet mily sokféle és merőben ellentétes művet alkotott. E művek szépsége fölött az elvont aesthetika izgatásai folytán nagy vita keletkezett és a vitázó felek egymást meg nem értették. Ekkor előállt a történeti fölfogás és a nagy vitát ketté vágta azzal a formulával, hogy az egyiptomi gúlát és templomot egyiptomi, Zeus olympiai szobrát görög, a római Pantheont vagy amphitheatrumot római, a csücsíves templomot középkori, a barokk-művészetet a XVI. és XVII. század álláspontjából kell tekinteni és megítélni. A chinai művészet alkotását természetesen chinai szemekkel kell nézni. Más szóval ez

annyit jelent, hogy semmiféle elméleti aesthetika sem ad jogot arra, hogy az egyik művészet álláspontjából ítéljünk a másik fölött, mert a művészet idők és népek szerint más és más. Ki merné például ma azt állítani, hogy a fazekas, a ki egyszerű főzőedényt készít, művész és művészi munkát végez. De mikor a kőkorszak ősembere kezével a nyirkos agyagból az első edényt formálta, vagy a csalitban tördelt vesszőkből fonadékot készítve előállítá az első szövetet, e tevékenység valóban művészet volt. És midőn fölébredt benne a veleszületett utánzási ösztön és fából kifaragta az ember képmását, ez művészi alkotás volt.

Ez a történeti formula nagyon megingatta a metafizikai formulák hitelét. Nem csuda, hogy kimentek a forgalomból.

Winkelman száz évvel ezelőtt Montesquieu módszerét utánozva, azt feszegette, hogy mely kormányforma kedvez leginkább a művészetek fejlődésének; a tapasztalati módszerekben sokkal iskolázottabb elmék újabb időben vizsgálódásukat kiterjesztették amaz országok természeti viszonyaira és egyéb intézményeire, melyekben a művészetek a virágzás kisebb-nagyobb fokát érték el.

Utóbb a kutatás még nagyobb kört ölelt föl, kiterjeszkedett a művészeti tevékenység minden tényezőjére és minden körülményére. Ma tanulmányozzuk a könyveket, a természet tünetényeit, az intézményeket és a szokásokat, a művészetet, műveik tárgyát és hatását physiologiai és pszichologiai szempontból, és különös gondot fordítunk a művészetek technikájára.

E vizsgálódás bármily széleskörű, mégsem deríti föl a szép mivoltának mélységes titkát. Mindazáltal meg lehetünk elégedve az eredménynyel, melyet e vizsgálódás által elérünk. Úgy járunk vele, mint az egyszeri apa gyermekei. Atyjuk halálos ágyán elárulta nekik azt a nagy titkot, hogy szántó-

földjükön nagy kincs van elásva. Hozzáfoglak és fölhányták az egész szántóföldet. Kincset nem találtak, de bőséges termésük lett. Mi sem találjuk meg a kincset, de ismereteink szaporodnak, látóköreink kibővül.

Nem hálátlan foglalkozás a művészeteket technikai szempontból vizsgálni. Sőt mondhatjuk, hogy éppen oly melőzhetetlen, mint a többi.

Általa nyerünk tájékozást a művészeti gyakorlat szinte beláthatatlan sokféleségében. Önként következik tehát, hogy ez egyik legáltalánosabb érvényű, sarkalatos szempont, melyet a művészeti alkotásoknál figyelembe kell venni. A művésznek, hogy valamely művet alkothasson, legelőször anyagra van szüksége, azt kell kezébe venni: hasonlóképpen az anyag legyen érzetünknek legelső kalauza, az föltárja előttünk és megérteti velünk azt, a mit különben észre sem vettünk volna, s megtanít a művészi alkotásból oly élvezetet meríteni, mely egészséges forrásból fakad és mindig megőrzi üdeségét,

Bármilyen nagyszerű és általánosán érthető legyen valamely művészi alkotás tárgya, s bármilyen tökélyvel legyen az fölfogva és előállítva, helyesen csak akkor értjük meg, teljesen csak akkor élvezhetjük: ha tudjuk, miképpen készült, ha ismerjük előállításának anyagi föltételeit és eszközeit, úgy hogy az alkotás ez oldala sem titok ránk nézve.

A művészet egyik ága sem oly érdekes, tanulságos és meggyőző, egyik sem nyújt technikai szempontból oly változatos látványt, mint a képírás.

* * *

A rajzoló művészetek nagy családja két csoportba oszlik. Az egyik, mely alkotmányokat állít elő, azaz alkot. Ez az építészet és a művészetek mindazon ágai, melyek hasonló eljárást követnek és műveik legnagyobb része szorosan az épülethez tartozik, annak berendezését képezi. A másik

csoport az, mely utánoz, tehát a melynek forrása és elve az előbbiétől merőben ellenkezik. Ez a szobrászat és a képírás. De szorosán véve, ezek is az épülethez, mintegy anyaművészethez tartoznak, a mennyiben eredeti rendeltetésük az, hogy az épületet, vagy az épülethez tartozó egyéb kisebb alkotmányokat díszítsék.

Az anyaművészethez képest a szobrászat és a festészet ekként mintegy testvérművészetek gyanánt tűnnek föl. Azonban közöttük is nagy a különbség. Csak egy közös vonásuk van: az utánzás. Egyebekben oly elütők egymástól, hogy szinte nehéz őket testvérművészeteknek mondani.

A szobrászat az alakot mind a három testi kiterjedésében, t. i. magasságában, szélességében és vastagságában utánozza. A domború mű éppen úgy, mint a szobor.

A képírás sík fölszínen utánoz és pedig a három kiterjedés közül kettőt ad vissza, míg a harmadikat, a kiterjedést elülről hátra látszattal, csalódás előidézésével pótolja.

A két utánzó művészet anyagra nézve is különbözik egymástól, de különbözik kivált abban, hogy a szobrászat tárgyára nézve korlátoltabb a festészetnél.

A szobrászat az egyes alakokat vagy legfeljebb alakok csoportját ábrázolja; a képírás határa ellenben a látóhatár, ábrázol oly kiterjedésű területet, a milyent szemeink látnak és e területben mindent.

Azt mondhatjuk, hogy a festészet kiterjedésre és tárgyra majdnem korlátlan, felöleli az egész látható mindenséget; főtárgya az ember és a körül csoportosul az egész látható természet.

A képírásnak ahhoz, hogy sík fölszínen előállítsa a valóság utánzatát, két eszköze van: a rajzolat és a festék. A rajzolatba beleértjük a fényt és árnyékot, mely a testnek a domborúság látszatát kölcsönzi.

Mi a rajzolat?

A rajzolat az a vonal, melylyel körülzárjuk a területet, melyet valamely tárgy elfoglal. Körülzárjuk a tárgy formája, de nem egyszersmind nagysága szerint. A rajzolat tehát a valóságnak nem igazi mása, hanem annak csak lászata. Mindazáltal a rajzolatból az ember megismeri a tárgyakat, mert azoknak leglényegesebb alaki sajátságát, sőt jellemét is visszaadja. E szerint a rajzolat a sík fölszinen való utánzásnak a leglényegesebb eszköze.

A többi eszköz fokozhatja a hasonlóság hűségét és élénkségét, de lényegeset már nem adhat hozzá.

A világosság és az árnyék megjelölése, vagyis a domborúság, teljesebbé teszi az utánzatot. De a domborúság is csak látszat. Hogyan? Úgy, hogy a valóságban a mely tárgynak fölszíne nem egy síkba esik, hanem vannak kiemelkedő és mélyebben levő részei, azokon a világosság különféle fokban oszlik el. A képírás a világosság és az árnyék e megoszlását, vagyis az okozatot utánzóván, előidézi a domborúságnak, az oknak látszatát.

A szín a tárgynak nem lényege, mert azt nélküle is megismerjük, ámbár semmi tárgytól sem választható el, a mennyiben azokat általa fogja föl látó érzékünk.

E szerint a festék, mely a szín hordozója, a megismerés szempontjából alsóbbrendű eszköze lenne az utánzásnak. De minthogy a művészi utánzásnak nem az a célja, hogy az értelmi megismerésnek szolgáljon, hanem hogy a valóságot minden lényeges sajátságával visszaadja, azért a szín a rajzollattal egyenjogú eszköze a képírásnak és a hatásnak éppen oly fontos tényezője. E két vetélytárs felsősége különben a technika, a tárgy és a művész fölfogása szerint váltakozik. Vannak képek, melyek azért remekművek, mert jól vannak rajzolva, s olyanok, melyek remekművek, mert jól vannak színezve. Mindez a tapasztalat által oly kétségtelenül bizonyított tény, hogy a rajz és szín fölött még 15—20 év előtt

is folytatott nagy vitával fölösleges bővebben foglalkozni. Az már meghaladott és érdektelen álláspont.

Ennél sokkal érdekesebb tény az, hogy a rajzolatból csakis az ember ismeri meg a tárgyakat, az állat nem. Az utóbbira nézve az utánzásnak nélkülözhetetlen eszköze a szín.

Zeuxis és Apelles egyszer versenyeztek. Az egyik szőlőfürtöt festett, melyre a madarak rászállottak. A másik függönyt festett, de ellenfele azt hívén, hogy ez a festmény takaró valódi függöny, azt el akarta távolítani. A verseny bírái úgy ítélték, hogy az a győztes, a ki a festőt tévesztette meg.

Hogy a professori fűszer se hiányozzék, idézek és igazán kedves és tanulságos olvasmányul ajánlok egy könyvet, melyből az előbbieken egyet-mást fölhasználtam. Rudolf Töpffer írta és *Réflexions et Menus Propos d'un Peintre Genevois* a címe. E szerző nincs megelegedve a görög verseny bírák ítéletével. Azt mondja, hogy a pálmát Zeuxis érdemelte: mert a ki az emberekben kelt csalódást, annak elég, ha a képirás egy eszközével tud bánni; a ki ellenben a madarakat tévesztette meg a festett látszattal, annak a másik eszközhöz, a színhez is kellett érteni.

A megbeszélte eszközök csupán maguknak az alakoknak vagy tárgyaknak sík fölszínén való utánzására elégségesek. Ha akár az egyes alakot, vagy az alakoknak és tárgyaknak csoportját a térben akarjuk feltüntetni, vagyis azt akarjuk, hogy a térben levőknek látszassanak, a mely tér t. i. a valószínűségnek megfelelően, nemcsak jobbról balra és alulról fölfelé, hanem elülről hátra, azaz befelé is terjed: akkor ezt a tért is kell utánoznunk.

A tér e három kiterjedésének a sík fölszínén látszat szerint való előállításához egy eszközünk van: a távlati látszat, mely egymástól merőben különböző két részből áll: a vonaltávlat és a légtávlat.

A vonaltávlal a formákat helyzet és távolság szerint való megjelenésükben adja vissza, tehát a rajz körébe tartozik. A tárgyak kisebb vagy nagyobb távolságát: a formák vonalainak és a színeknek határozottabb, majd fokozatosan elmosódó előállítását a légtávlal által tüntetjük fel.

* * *

Noha a rajzolat a tárgyakat lényegük szerint adja vissza és az emberre nézve fölismerhetővé teszi a valóságot, mindazáltal a szín, minthogy minden tárgynak mellőzhetetlen sajátsága, a sík fölszínen való utánzás művészetében nagy szerepet játszik.

Nem tekintve egyebet, csakis a festmény előállításának anyagi föltételeit, könnyű belátni, hogy e szerep fontosságának egyik ismertető jele az, hogy a szín szerint való utánzásból áll elő a festészet sokféle faja. És a hányféle a faj, annyiféle változatban tünteti föl a festészet a valóságot.

A színnek hordozója ugyanis a festék, a valóságnak színeit tehát ennek segélyével utánozzuk; a festék anyaga pedig többféle, és minthogy minden anyagnak más és más a sajátsága, a szerint másként és másként kell vele bánni. E bánásmód képezi alapját a festészeti technikáknak és szabja meg első sorban a művészi fölfogást. A művészi fölfogás és a technika egymástól el nem választhatók, mindig együtt járnak.

Ha már most a technikákat akarjuk fölsorolni, vajjon melyiket illeti meg az elsőség?

Régiség szempontjából a szövés és a himzés az első. Valószínű, hogy ez a legrégebb képirási technika. Az eljárás kezdetleges egyszerűsége is erre vall. Színes fonalak összerakása útján utánozza a szövészet és a himzés a valóságot. Ez utánzat úgy rajz vagyis formai, valamint színbeli hasonlóság tekintetében föltötte korlátozott. A kettő közül azonban

a szín aránylag jobban megközelíti a valóságot, mint a rajz, a miből következik, hogy a szövés és a himzés útján előállított ábrázolás esztétikai hatásának, művészeti becsének föltétele a színekben rejlik és nem a rajzban. Az ilyen művek külön csoportot képeznek s`megkülönböztetésül dekoratív festészeti műveknek nevezzük, a mi azt jelenti, hogy művészeti föladatuk a színes diszítés.

A képszövés és a képhimzés régiségét látszik bizonyítani az is, hogy vannak igen régi agyag edények, az ismeretek közt a legrégebbek, melyeknek diszitménye a szövet diszítő formának egészen megfelel. A geometriai vonalokról nem szólva, az azokat diszítő emberi és állati alakok első pillanatra elárulják, hogy szövött és himzett munkák másolatai.

A régiek, t. i. az ókoraik során meg kell említenem, hogy volt nekik egy festészeti technikájok, az enkaustika, a viaszos festékekkel való káprázás, mely ma nincs gyakorlatban. Eddig csak írott kútfők néhány adatából volt róla tudomásunk, s hogy miből állott, azt jól-rosszúl sejtettük. Nem régiben Egyiptomban a kereszténység első századaiból való sírokból számos képmás került napvilágra, a mely képmások viaszos festékekkel deszkára festve az elhunytat ábrázolják. Ilyen festményekből áll a Graf-féle gyűjtemény, mely Budapesten is ki volt állítva. Ezek világosítottak föl az ókori enkaustikáról s ezekből ugyanakkor megértettük a görög és a római íróknak nem egy oly megjegyzését, mely eddig úgyszólván csak üres vagy legjobb esetben sokféleképen magyarázható szavak értékével bírt.

Az ókoriak többi technikája mind gyakorlatban van ma is és kívülök újabbakkal is dicsekszik a káprázás.

Sokféleképen lehet a technikákat osztályozni, a szerint, hogy milyen szempontból tekintjük.

Előbb említettem, hogy a káprázásnak eredetileg az volt az egyedüli hivatása, hogy diszítse az épületeket és az épü-

lethez tartozó, azt kiegészítő tárgyakat, ideértve az ember ruházatát és egyéb ékességeit is.

Az egyik szempont tehát az, hogy a festészeti technikák közül, melyek vannak szorosabb, melyek lazább kapcsolatban az épülettel és a hozzá tartozó tárgyakkal és melyeknek nincs közülük az épülethez. Egy másik szempont ismét, hogy eszközeinél fogva az utánzás hűsége tekintetében mely képfestési eljárás korlátozottabb és melyik közelíti meg jobban a valóságot. További szempont lehet a tartósság kérdése, vagy pedig az, hogy melyik technikának miféle tárgyak felelnek meg leginkább.

Összesen négy szempontot jelöltem meg. Tetszés szerint választhatunk közülök. Ha mind a négyből egyenként tekintve, négyféle osztályba sorozzuk a technikákat, azt fogjuk tapasztalni, hogy azok majdnem egészen egybevágók. A mely festési technika az épülettel szorosabb kapcsolatban van, az egyszersmind az utánzás hűsége tekintetében többé vagy kevésbé korlátozott, továbbá rendszerint aránylag legtartósabb és a vele előállított ábrázolás tárgya rendszerint nagyobb jelentőségű, általánosabb érvényű és könnyebben érthető. Az épületet kiegészítő kisebb tárgyakat díszítő festési technikák szintén korlátozottabbak, szintén tartósabbak, az ábrázolás tárgyai azonban csekély jelentőségűek. Ellenben a technikák, melyek az épülettel lazább vagy semmi kapcsolatban sincsenek, azok az utánzás hűsége tekintetében sokkal tökéletesebbek, élénkebbek, kifejezésük megkapó, de rendszerint kevésbé tartósak, az ábrázolás tárgyára nézve pedig szinte beláthatatlan változatosságúak, a legnagyobb eseményektől kezdve a köznapi élet minden jelenségét, a legmagasabb erkölcsi tartalmú tárgyaktól a kis virágszálig mindent, az egész látható természetet felölelik.

Nézzük már most az előrebocsátott általánosságot a részletek világtításában.

A színes fonalakkal, a képírás ez ősi technikájával előállított utánezatát a valóságnak, a nagy falkárpitokon kezdve, melyek sokszor történeti nagy eseményeket is ábrázolnak, megtaláljuk mindenütt: bútorunkon, ruháinkon éppen úgy, mint pénztárczáinkon és a könyvünkben kegyeletesen őrzött olvasó-jegyben. Kevésbé tartós művek, a rajtuk lévő ábrázolások tárgya igen különféle, természetűségök fölötte korlátozott.

Az épületet dekoráló és vele szoros kapcsolatban levő képírói művek: a mozaik kép, az üveg kép, az agyagba égetett kép, továbbá az akár száraz, akár nyirkos vakolatra festett al secco és al fresco falkép.

A szövött és hímezett kép színes fonalak, a mozaik ellenben színes márvány, terracotta vagy üveg kockák összeillesztéséből keletkezik. A különbség tehát csak az, hogy az előbbinek anyaga hajlékony, az utóbbié pedig merev, kemény. És miként az épület összeillesztett kövek szövete, úgy a mozaik képről is mondhatjuk, hogy színes kövekből épített ábrázolás. Sőt a további hasonlat sem veszedelmes. A művészi munkát az építész végezi, midőn megrajzolja az épület tervét; a többi a kézművesek dolga. A mozaik kép előállításánál is a föladat művészi része a színezett ábrázolásnak, az úgynevezett kartonnak eredeti nagyságban való elkészítéséből áll; a kockákat az előbbinek nyomán a falon kézművesek illesztik össze.

A mozaik tehát előállítása módjánál fogva a fallal vagy a padlóval, mint annak egy része és felső rétege, szoros kapcsolatban van. Az anyag merevségéből következik, hogy az ábrázolás a formák és a színek természetűsége tekintetében nagyon korlátozott. Művészeti föladatát eredetileg az épületnek egyedül színes díszítése képezte. A görögök így fogták föl, a mozaikból mustrás padlókat állítottak elő. Későbbben, a görög művészet utolsó idejében, valóságos képeket

készítettek mozaikból, de csak padló díszítésére használták. A bizanczi és a IV—XII. századbéli olaszországi művészet, mely utóbbi sok tekintetben az előbbinek hatása alatt állott, a mozaik képnek e pusztán dekoráló föladatát kibővítette, a mennyeiben színes díszül is, de kapcsolatosan jelentős tartalmú ábrázolások előállítására használta. Az aranyalapú mozaik képek páratlanul gazdag, kápráztató dísz kölcsönöznek Ravenna, Róma, Velence, és Palermo említett századbéli templomainak, s ugyanakkor a Megváltót trónon ülve vagy a felhőkön lépdelve, mennyei környezetben, az isteni fönség és hatalom teljében mutatják be. Az ábrázolás színes pompája szemeinket gyönyörködteti, tartalmának magasztosága pedig fölemeli lelkünket.

Az üveg kép sokban hasonlít a mozaik képhez. A különbség tulajdonképen csak az, hogy az előbbi áttetsző, az utóbbi nem áttetsző. A művészi föladat ennél is ábrázolás rajzának, mondjuk tervének megalkotására szorítkozik. E rajz egyes részeivel megegyező darabokat a színes üveg lapokból kimetszik, egyik-másik darabot, úgy mint a rajz mutatja, zománcozás által árnyékolják, azt beégetik, végül a darabokat ólom szalagok segítségével összeillesztik. A legrégebbi, a X. és XI. századbéli színes ablakok éppen oly mustrás díszítményűek voltak, mint a régibb görög mozaikok. Utóbb a technika fejlődése folytán lehetséges volt alakos ábrázolásokat is előállítani. A mai üvegfestés sokkal fejlődöttebb a középkorinál, de azért a formák és színek természetűsége tekintetében sokkal korlátozottabb, semhogy a dekoráló művészet föladatát túlléphetné. Elválaszthatlanul szoros kapcsolatban van az épülettel, törekenységét nem tekintve, anyaga az idő vasfogától éppen úgy nem fél, mint a mozaik. A csücsíves építés ideje volt egyszersmind az üveg képnek is a legigazibb kora. Bűvös fényvel árasztá el a templom belsejét, díszítő erejének hatalma fölülmúlja még a mozaik képét is, de a

diszító hatással jelentős tartalmú ábrázolást nem volt képes összekötni.

Az égetett agyag lapon fémoxydos festékekkel előállított és beégetett festmény az előbbiekhöz hasonló, sőt az égetéssel járó bizonytalanság még fokozza az utánzat hűségének korlátozottságát. E technika a perzsa és az arab-mór művészet körében érte el a legszebb fejlődést.

Az épület falainak legegyszerűbb technikájú színes diszítése a vizes festékekkel száraz vakolatra való festés. Olasz szóval élve úgy nevezzük: *al secco*. A fal burkolatára, a vakolatra festett kép szintén szoros kapcsolatban van az épülettel, nem oly tartós, mint az előbbiek, de nem is oly nehézkes, a természetűsége sokkal jobban megközelíti s azért dekoráló hivatását teljesítve, az ábrázolás által egyszerűsre mind élénk állítja ama cél jelentőségét is, a mire az épület szolgál. Sőt akárhányszor megesik, hogy az ábrázolás fokozott élethűsége és a kifejezés nagyobb élénksége, melybe már egyéni jellemző vonások is vegyülnek, szinte elnyomja a festmény diszító hatását; láttára a diszitmény iránt való szépérzetünk föl sem ébred, csakis az a másik szépérzetünk reagál, melynek az ábrázolás tartalma szól.

Ilyen falképek diszítik a régi egyiptomiak és az ó-keresztények temetkezési helyeit, de a puszta diszitménynél nagyobb jelentőséggel bírnak, a mennyiben meghatóan tolmácsolják e két nép derült világnézetét, mely a lélek túlvilági életének erős hitében oly fönséges nyugodtsággal nézett a halál elé. Nem tudjuk bizonyosan, de igen valószínű, hogy al *secco* festésűek voltak Polygnotos falképei is, melyekről Aristoteles nem azt jegyzi föl, hogy mily szépen diszítették az athenaei tarka-csarnokot, meg a knidosiak delphii csarnokát, hanem dicsérőleg kiemeli hatásukat ama másik szépérzetre; azt mondja, hogy a mester igazán ethikus. A festés e technikája román és a csúcsíves építés korában nagy

szerepet játszott, de ez utóbbi korban kivált dekoráló jelleggel bírt.

Újabb időben chemiai vizsgálat alá vetették a Vezuv által eltemetett campániai városok, névszerint különösen a Pompéi romjai között fönmaradt falfestményeket. Kiderült, hogy ezek nem viaszos, de nem is al secco, hanem al fresco festésűek. Kétségtelen tehát, hogy a régiek már ismerték a festés e technikáját. Utánuk nyoma vész. Úgy kell azonban lenni, hogy hagyományként nemzedékről nemzedékre szállott, vagy talán újra találtak föl, midőn a XIII. század végén Cimabue és Giotto művészetével ismét megjelent és megkezdé fényes pályafutását, mely egyszersmind egyik legszebb része a képírás történetének.

Az al fresco kép az ábrázolás tárgya tekintetében megegyezik az al secco festésű képpel, az épülettel azonban még szorosabb kapcsolatú és tartósabb is, mint emez, de a színek utánzásában valamivel korlátozottabb. Mind e sajátosságai kivilágnak az előállítás módjából. Olasz neve azt jelenti, hogy nyirkos vakolatra festik vizes festékekkel. Mint az üvegeknek, úgy ennek az előállítása két részből áll. A művész mindenekeelőtt elkészíti az ábrázolás pontos rajzát, oly részletesen kidolgozva és oly nagyságban, a milyen nagy lesz maga a festmény. De míg a mozaiknál a színezett képnek az üvegfestménynél pedig a rajznak elkészítésére szorítkozik a művész föladata, addig a szó legteljesebb értelmében művészi munka az al fresco falkép előállításának második része is. A művész a vakolatnak jól elkészített nyirkos rétegére mechanikai eljárással átviszi a rajzot és a szerint vizes festékekkel megfesti a képet. Az a jó vakolat, mely minden idegen anyagtól, kivált pedig salétromtól egészen mentes. Festeni csak addig lehet, míg a vakolat nyirkos. Minthogy a vakolat azonnal magába veszi a festéket, az ecset elhibázott vonásait kiigazítani lehetetlen. Fő követelmény tehát a gyorsaság és a

föltétlenül biztos festés. A vakolat a festéket magába veszi s a vakolatban levő mészsav, a festékek és a levegőből hozzájuk járuló szén-sav összevegyülnek, belőlük a fal felszínén alig észrevehető vastagságú, teljesen áttetsző jegeczhártya képződik, mely a festékek színét, tehát magát a festményt megvédi a külső romboló hatás ellen. Ebből támad a szoros, a benső kapcsolat a fal és a kép között, továbbá ez biztosítja a kép tartósságát. Az előállítás első részében mi sem akadályozza a szabatos rajzot, a formák természetű utánczását, ellenben a leggyorsabb és legbiztosabb ecset sem részletezheti a színek árnyalatait. Nyilvánvaló tehát, hogy az al fresco kép esztétikai ereje nem a pompás díszítő hatásban, hanem az ábrázolásnak a formák által kifejezett tartalmában rejlik. Mondjuk így: kevésbé díszítő, inkább kifejező festmény, s azért élénk, jellemző kifejezést követelő, jelentős tárgyakat választ. A XIV. és XV. századbeli olaszok érezvén kedvelt technikájuk színbeli fogyatékoságát, az utánczás másik eszközét, a rajzot annál nagyobb hévvel művelték. A rajznak a tökélyét, melylyel ma is dicsekszünk, talán sohasem értük volna el az olasz képírás al fresco technikájú korszaka nélkül.

Budapest nyilvános épületei: a Vigadó falképei al fresco festmények, ellenben a Dalszínháznak, a Nemzeti Múzeum lépcsőcsarnokának, a M. Tud. Akadémia és VI—VII. kerületi kör dísztermének falképei al secco festmények. A törvényhozási palota nagy termének képírói díszítésénél a művész elkerülni akarván a veszélyt, melylyel a fal netaláni nedvessége az al secco képet fenyegeti, kijátszotta a falfestészetet, a mennyiben tempera képeket festett vászonra és azokat a terem díszítendő helyére illeszté.

Három csoportja van ama kisebb tárgyaknak, melyeknek díszítésében a képírás kiválóan szerepet játszik, s mindegyik csoport festészeti díszének más-más a technikája.

A könyvül szolgáló kéziratokat színes betűkkel és képekkel díszíteni az egyiptomiaktól kezdve, úgy látszik, az egész ókorban, de kivált a középkorban dívott. A rómaiak e célra a vörös festéket használták, melyet miniumnak a neveztek. Utóbb a latin szóból csinált nevet általánosítva, a kéziratokat díszítő képeket, ha többféle színűek voltak is, miniatúr vagy minium képeknek nevezték. Midőn a könyvnyomás és a fametszet a könyv díszítésének e módját kiszorította, miniatúrának nevezték a pergamentre vagy az elefántsontra festett kisebb képet.

Az ókori népek s közöttük különösen a görögök szerették az agyag edényeket ábrázolásokkal díszíteni. Művészetüknek egyik legjellemzőbb vonása e kedvtelés, melynek nyomai visszavezetnek a legrégibb korba. Az ábrázolásokat igen egyszerű eljárással állították elő. Az edény falába az égetés előtt éles szerszámmal bekarccolták az alakok rajzolatát, azután az alakokat bekenték a legrégibb időben sötétbarna, később fekete festékekkel, az edény falának többi részén meghagyták az agyag természetes sárgás vagy vöröses színét; később megfordítva az edény falát festették feketére és az alakokon hagyták meg az agyag színét. Ámbár a régebbi edények fekete, az újabbak sárga színű alakjainak egyes részeit sötétvörösre és fehérre festették, azért a díszítmény lényegét mégis inkább a rajz képezi. Ehhez járul még, hogy az ábrázolások jó része mythosi, mondai és szertartásos tartalmúak, minélfogva a mellett hogy díszítményül szolgálnak, egyszersmind tárgyi jelentőséggel is bírnak, éppen úgy, mint a kéziratokat díszítő színes minium képek.

Az agyag és porcellán edényekre fémoxydos mázzal festett és rájuk égetett képek technikai és művészeti tekin-

tetben megegyeznek a már említett terracotta képekkel, csak az a különbség, hogy azok épületek, ezek pedig kisebb tárgyak díszére szolgálnak. Viszont az ötvösműveket díszítő rekeszes és beágyazott zománcz közel rokona a mozaiknak. A különbség csak az, hogy a mozaikot kész anyagból rakják össze, míg a zománczot, mely szintén fémoxydos festékekkel színezett üveganyagból van, por alakjában teszik a fém tárgy felszínén készített rekeszekbe, vagy az abból kivájt ágyakba s azután olvasztják meg és égetik rá a fémre. Limogesban a XV. században kiművelt zománczfestés vagy limogesi zománcz nem egyéb, mint némi módosítással fémre való alkalmazása ugyanannak az eljárásnak, melylyel az agyag tárgyakat festik. Szembeszökő, hogy a képirás e technikai mennyire nehézkese és a valóság utánzásában mennyire korlátozottak, sőt sikerük még e szűk korlátok között is mindig kétséges, a mennyiben a tűznek hatása is kétséges. Ehhez járul még, hogy a tárgyakhoz mérten az ábrázolások kisebb terjedelműek. Azért e festmények művészeti föladata egyedül a színes díszítésben áll. A színek ragyogó fényét éppen az varázsolja elő, t. i. a tűz, mely a természetehűséget kolátozza. Föladatuk nem változik, akár a közönséges élet czéljaira szolgáló, akár valamely nyilvános és ünnepélyes jelentőségű tárgyat díszítenek oly ábrázolásokkal, melyeknek tartalma szintén jelentőséges. Így például a magyar szent koronát a zománcz képek ragyogó színekkel díszítik, a színek pompája gyönyörködteti szemeinket s csak könyvből tudjuk, hogy e képek alakokat ábrázolnak, hogy ez alakok kicsodák és mi a jelentőségük.

* * *

A papírra, vagy fára, vagy vászonra festett ama képeknek, melyeket keretbe foglalva a falra függesztünk, szintén az a rendeltetésük, hogy díszül szolgáljanak, de azzal, a mit díszítenek, nincsenek oly benső kapcsolatban, vele anyagilag

nem oly szorosán összetartozók, nem mondhatjuk, hogy attól szinte elválaszthatatlanok, mint teszem a mozaik vagy a falkép az épülettől, a zománcfestmény az ötvösműtől és így tovább. A kapcsolat lazaságával karöltve jár az, hogy a képirás ez alkotásai kevésbé tartósak. A nagyobb önállóságnak a csekélyebb tartósság az ára.

A többféle színű krétával papírra festett, vagy inkább rajzolt, úgynevezett pastel képen mutatkozik leginkább a fogyatkozás, anélkül, hogy ezért a fokozottabb természethűség kárpótlást nyujtana, nem is említve a kifejezés élénkségét, a mi egészen hiányzik. Az önállóbb képek csoportjában ennek a technikája a legkorlátozottabb. Egyes alakok, képmások előállításán kívül, a képirás többi tárgyával sikertelenül próbálkozott meg.

A vízfestés egyszerű technika, az élénk világítású és változatos színű jelenségeket vidáman, könnyedén veti papírra, derült hangulatú műveket alkot a míg azt akarja, a mi egyszerű eszközeivel lehetséges. De mihelyt nem elégszik meg a színek idylljével, hanem nagyobbra tör, a jellemző formákat akarja visszaadni és a kifejezést keresi, azonnal belátja, hogy eszközei a nagyobb célhoz mérten gyöngék és vége a jó kedvnek. A vizet mézgéával, majd a mézgás vizet, hogy még jobban tapadjon, tojás sárgájával, a fügefa tejével vagy egyébvel vegyíti. Az így tökélyesített festék aztán nem foly össze, festéket festékre lehet rakni és előállnak a finomabb, változatosabb átmenetek, az erősebb, élénkebb kifejezésű formák. De a mi ekként veszendőbe megy, azt nem pótolja ez a nyereség, melynek révén a kép mást mutat, nem azt, hogy mégis csak papírra festett vízfestmény.

A képirás egymással folyton versenyző két elve: a diszítés és az utánzás közül az utóbbinak minél teljesebb megvalósítására és az előbbinek leküzdésére legalkalmasabb

eszközei vannak a tempera és az olajfestésnek. De kivált az utóbbinak. A tempera vizes, illetőleg enyves festéket jelent, melyet még egyéb tapadó folyadékkal lehet tökéletesebbé tenni. A képírásnak bizonyára egyik legrégebbi technikája. A XV. századbeli olasz képírás a formák utánzásának, a rajznak tökélyét a színek utánzásának e hatalmas eszközzel egyesítvén, a természethűségnek első nagy győzelmét vívta ki. Ugyan akkor föltűnt Németalföldön az olajfestés. Ez a technika az utánzás hűsége és élénksége tekintetében minden más technikát fölülműl, a képírás által addig nem ismert, nem is sejtett hatást ér el, alkalmas a látóérzékünk alá eső egész mindenség valamennyi jelenségét utánozni, rá nézve semmi sem látszik lehetetlennek s igazán hatalmassá teszi az ecsetet. Elsjátította csakhamar az olasz képírás is. Annál inkább, mert minél nagyobb természethűség iránti rajongó lelkesedésében, arra való mohó törekvésében annak hiányát élénken érezte és lázas izgatottsággal, de sikertelenül kereste. Mikor bírta, a mire szüksége volt, s a mit Németalföld mintha első sorban számára talált volna föl, gyors egymásutánban vívta ki a rajzoló művészetnek fényes és még fényesebb diadalait. Ekkor keletkeztek azok a jelentős tartalomra és befejezett szépségre nézve örök becsű alkotások, melyek mondhatjuk Grönland örökös havától a forró szerezsen homokig mindenütt páratlan erkölcsi kincsei az emberiségnek, hatásuk megmérhetetlen, Homeros, Dante és a többi nagy elmék irodalmi alkotásait messze fölülműlják.

A képírás ennyiféle technikájában ennyiféleképen nyilvánul a szép.

Két körülmény más és más szempontból találó világot vet a mondottakra.

A francia művészek egy része a párisi Champs Élysées évi Szalonjából kilépve, külön együletet alapított és külön évi tárlatot rendez a Champ-de-Mars egyik palotájában. Az utóbbi tárlatban a múlt évben a szobrokon és festményeken kívül a művészi ipari tárgyakat is fölvettek. A francia folyóiratok, sőt a napi lapok is nagy jelentőségű eseményként üdvözölték ez intézkedést, mint olyant, mely hivatva van a nagy és a kis művészetek között eddig tett felszeg és jogosulatlan megkülönböztetést megszüntetni. De az örömmel együtt kitört a keserű panasz és a szemrehányás az állam és a társadalom ellen azért, hogy a XIX. században a művészeteket két kasztra, a szabad és a szolgai művészetek kasztjára osztják, hogy az előbbi kasztot mindenféle kiváltságban részesítik, az utóbbi pedig alárendeltségénél fogva az állam gondjaiban nem részesül, a ki e kasztbeli művészeteket gyakorolja, az jutalomra, elismerésre, kiválóbb helyzetre nem számíthat sem az állam, sem a társadalom részéről. A kiváltságos művészetek alatt azonban tulajdonképen csak is a festészetet értik, annak uralkodó helyzete okozza az elégedetlenséget. Nem régen a párisi legtekintélyesebb lapok egyike hosszú cikkben ostorozta a közönség egyoldalúságát és előítéletét, melynél fogva az építő művészet alkotásait kényelemmel élvezi, de annak művészetét nem méltányolja. arra meg épenséggel nem gondol, hogy a művész nevét megkérdezze. Ellenben — úgymond — a kicsi piktor a vászonra hamarosan oda vetett akármilyen vázlattal nagy hírnévre tesz szert.

Ebben állana az igazságtalanság. Előkelő, kiváltságos művészetet és plebejus, alárendelt művészetet megkülönböztetni tiltja a demokratikus elv. Pedig ez az elv ma életszabály. A szerint nevelnek és az újságok is azt hirdetik.

A multa is szoktak hivatkozni: azt mondják, hogy régebben, a művészetek legszebb virágzásának idejében, nem ismerték ezt a megkülönböztetést. Ez az állítás igaz is, meg nem is.

Görögországban nem ismerték azt az arisztokratikus fogalmat, melyet mi a művészet szóval jelölünk. Ott minden művészetet kézművességnek tekintettek, a művészek a munkások osztályába tartoztak. Legelőször is szembe szökik, hogy a görög írók feltűnően kevés építész nevet örökítették meg. A szobrászok névsora szinte teljesnek mondható, de azoknál meg azt vesszük észre, hogy kevés a személyökre vonatkozó följegyzés, jellemző adoma stb. Ebből azt kell következtetnünk, hogy a görögök jeles szobrászaikat sem tartották valami érdekes egyéniségeknek. Plutarchos Perikles életében ezt mondja: «Akár Zeus, akár Hera szobrát látva, egy előkelő ifjú sem fog akarni Phidias vagy Polykletos, éppen úgy nem Anakreon, Philemon vagy Archilochos lenni.» Loukianos már megkülönbözteti a szobrászatot és a tudományt. Művei előszavában leírt átolmlátásában a szobrászatról ezt mondhatja a tudomány személyesítőjével: «Munkás leszesz, egy a nagy tömegeből és semmi egyéb. . . És legyen bár belőled Phidias vagy Polykletos. Ha oly remekműveket alkotsz, mint azok. műveidet mindenki dicséri, de senki sem óhajt hozzád hasonló lenni, mert bármilyen légy, kézműves és nyomorúlt munkás vagy, ki kezeiddel keresed kenyeredet.»

E nyilatkozatot sokféleképen magyarázzák, s némelyek nem hajlandók szószerinti értelemben venni. Legyen. Azt azonban nem lehet egyszerűen véletlennek mondani, hogy a festészettől ilyenféle nyilatkozat nincs az egész klasszikus irodalomban, hogy a festő művészettel, a festményekkel és a festők személyével az írók sokkal részletesebben foglalkoznak, azokat sokkal érdekesebbeknek tartják. A festményeket ismertető leírások a görög szerzőknél sokkal kimerítőbbek, mint

azok, melyek a szobrászati művekkel foglalkoznak. A festőkről szóló adomák száma feltűnően sok. Tudjuk, hogy több festő, kivált Polygnotos, Zeuxis, Parrhasius és Apelles, előkelő életet éltek; sőt a két utóbbi meglehetősen főnhéjazó volt. Parrhasius aranyzegélyű bibor palástban járt.

A festészet tehát a görögöknél is bizonyos tekintetben kiváltságos művészetté vált, s pedig a mai panaszok értelmében. És miből származott ez a nyilvánvaló megkülönböztetés? A válasz kulcsát megtaláljuk. Aristotelesnél, midőn Polygnotost és festeményeinek ethikus tartalmát dicséri, Zeuxist pedig leszólja. Miért? Azért, mert Aristoteles a festmények tartalmát méltányolta, a nagyobb természethűség iránt nem volt érzéke. Zeuxis művészetét ez utóbbi jellemezte. Birta a tökéletesebb utánczás eszközeit, valószínűleg a viaszos festés technikájában, s azért a természethűségre fektette a súlyt, s ábrázolt minden tárgyat, nem ethikus tárgyat is, úgy mint a mai képrás. Ezt tették kortársai és utódai is. És ekkor kezd a művészet a többi közül kiemelkedni. A renaissance-korban a fokozott élethűségre képes technikával a festészet mind hatalmasabbá lesz, utóbb kiváltságos művészetként föltétlenül uralkodik; érdekes egyeniségekké válnak a festők is és szintén uralkodnak.

A másik körülmény. Tolstói nem régiben azt hirdette, hogy a múzeumokat meg kell szüntetni. A két évvel ezelőtt megjelent *Rembrandt als Erzieher* című könyv szintén elítéli a művészeti gyűjteményeket, azt mondja, hogy azok a művészeti alkotásokat kiszakítják szerves környezetükből, hogy ennél fogva azoknak a múzeumokban szokásos elrendezése ellenkezik magával a művészettel, mert azt hatása föltételétől fosztja meg. Aztán hozzáteszi, hogy az egymásmellé rakott művek, legyenek még oly kiválóak, a szép érzetet nem elégítik ki.

Ime a szépnek és a képírás föladatának egy oly értelmezésével találkozunk, mely nem ismeretlen előttünk.

Elfogadom ez álláspontot és elmegyek a képzőművészeti társulat tárlatába. Szerény lakásom díszéül festményeket akarok vásárolni, olyanokat, melyek abba szervesen és mindenképen beillenek. Föl és alá járva, alig találok egyet-kettőt. Számos szép festmény van ott, de a legtöbb, tárgyánál fogva nem lakásunkba való, mert nem óhajtjuk mindennap látni. Végre találok olyanokat, melyek tárgyuknál fogva megfelelnek, de azok meg pleine air képek és mérsékelt világítású szobám faláról mindegyik nagyon is lerina. Azzal a tapasztalattal távozom a tárlatból, hogy a festmények legnagyobb része nyilvános gyűjtemény számára készült és csakis oda való.

Keresem e tünemény okát és könnyen meglelem. Nyilvánvaló, hogy a művészek, kik e műveket festették, oly fölfogásból indultak ki, mely a festmény diszitő hivatását, a mihez ama szerves környezet szükséges, egészen mellőzi. Ez a képírás, megfelelő technikai eszközök birtokában az eszközökhöz alkalmazza fölfogását, azok szerint tüzi ki célját és arra vállalkozik, hogy az erkölcsi és physikai világ mivoltát értelmezze, kifejezze. Nem a diszitést tartja föladatának hanem ezt, tehát a képnek jogosultságát, összes célját magában a képben látja. Az ilyen fölfogású festészet a nyilvános gyűjtemények, nem lakások, az összeség és nem egyesek számára dolgozik. Mikor Zeuxis és Apelles festettek, akkor Görögországban is voltak képtárak. A renaissance festészet ellenállhatatlan hatása hozta létre a mai gyűjteményeket.

Sokféle irány uralkodik, vagy helyesebben szólva, sokféle jelszó járja ma is a festészetben: pleine air, impressionismus és több ilyen. E szavak nem új elveket, eddig ismeretlen igazságot jelentenek: régi igazságoknak csupán új kifejezései.

De ne vegyük azokat üres szavakkal való játéknak. Van értelmük. Azt jelentik, hogy új és újabb kísérleteket

tesznek a festők a régi igazságok minél teljesebb, tökéletesebb megvalósítására; azt jelentik, hogy hivatott művészek újból és újból a természethez fordulnak, azt rajongással, odaadással vizsgálják, tanulmányozzák, A ki ezt teszi, az nagy munkát végez, azért egy hamarosan odavetett vázlat is egész érdem a hirnévre.

A festő művészetnek kiváltsága, uralkodó helyzete tehát nem mesterkelt valami; annak erkölcsi jelentősége van. E művészet az, mely mindig visszatér a természethez és műveivel mindnyájunkat elvezet ahhoz a forráshoz, melyből az akarat ereje, a lélek egészsége és az élethez való kedv csörgedez. A ki a képírás karjain e forráshoz jár, nem fog a zene hangjai mellett a hindu nirvána, a nem-akaras, az élettől való lemondás ölébe menekülni.

Pasteiner Gyula.

ÚJABB ÁRAMLATOK A TERMÉSZETPHILOSOPHIÁBAN.

Hosszú ideig a *természetphilosophia* elnevezésnek a természettudósok között egyáltalán nem volt jó hírneve. A tudományok újjászületése korszakában inaugurált kísérleti kutatás módszere, mely a jelen század elejétől kezdve oly meglepő gazdag sikert aratott, az elméleti physikának *Huygens* és *Newton* napjaitól való nagyszerű haladásai óta, a természeti jelenségek kutatóiban mindinkább megérlelte azt a meggyőződést, hogy a természet felismerése a matematikai okoskodással egybekapcsolt megfigyelési, illetve kísérleti eredmények nyomán érhető el a legbiztosabban. Mindamellett a század elejéig a philosophiai gondolkodásnak a természetbuvárok előtt, kivált azoknál, a kik, mint ez a physikusokra nézve különösen szükséges, a tünemények utolsó feltételeivel foglalkoztak: még mindig nagy volt a becsülete.

Kant «*Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*» czimű művét, a mennyiben tudomást szereztek róla, a természettudósok is nagyra becsülték. De inkább dicsérték, semmint tanulmányozták. A mikor pedig a physika, de különösen a chemia fejlődése a stoechiometria törvényeire vezetett és ezzel a Kant vallotta dynamistikus, vagy helyesebben plerotikus nézet helyett az atomistikus nézet emelkedett érvényre: Kant elmélete lassankint elvesztette a kapcsolatot a természettudományokkal.