

RENAISSANCE OLASZORSZÁGBAN.

M. ACADEMIA
KÖNYVTÁRA

109688

M. ACADEMIA
KÖNYVTÁRA

Budapest, 1886. Az Athenaeum r. társ. könyvnyomdája.



A Magyar Tudományos Akadémia föladata lévén, a tudományok önálló művelése és emelése mellett, azoknak *terjesztésére* is hatni, 1872. január 22-én tartott összes ülésében egy bizottságot alakított oly czélból, hogy az részint a külföldi tudományos irodalmak jelesebb termékeinek lefordíttatása, részint a tudományokat mai színvonalukon előadó eredeti magyar művek készíttetése által a tudományos műveltség terjesztése érdekében működjék.

A Magyar Tudományos Akadémia ezen *könyvkiadó bizottsága* föladatának megfelelni kívánván, mindenekelőtt azon hiányokra fordította figyelmét, melyek az egyes tudományszakok körében leginkább érezhetők. Sietett ennélfogva elismert tekintélyű hazai szakférfiakat tudományos kézikönyvek szerkesztésével megbízni; egyúttal gondoskodott, hogy a külföldi tudományos irodalmak számos jelesebb művei hazai nyelvünkön mielőbb közrebocsáttassanak.

Ekkép a bizottság eszközlésére, részint a Magyar Tudományos Akadémia, részint egyes vállalkozó könyvkiadók kiadásában, tudományos eredeti műveknek és fordításoknak sorozata fog megjelenni; hivatva a külföld tudományos munkásságának eredményeit a magyar közönségre nézve megközelíthetők tenni.

Megjegyzendő azonban, hogy a bizottság, midőn az eredeti munkák szerzői és a fordítók megválasztása által — az utóbbiaktól, hol szükségesnek vélte, mutatványt is kívánva — már eleve is gondoskodni igyekezett a munkálat sikere felől, utólagos birálatát nem terjeszthette ki a beadott munkák soronkénti kijavításáig, s így a szerzőkről vagy fordítókról minden felelősséget a részletekben magára nem vesz.

Budapesten, 1879. február havában.

A M. T. Akadémia könyvkiadó bizottsága.

ELŐSZÓ.

A *Renaissance Olaszországban* című munkám e harmadik kötete nem akar az olasz művészetek története lenni, hanem inkább azoknak a renaissance műveltség főmozzanataival való összefüggését kívánja elemezni. Munkám ezen főczélját folytonosan szem előtt tartva, világossá igyekeztem tenni azt, hogy kezdetben a művészetek a középkor kereszténységétől függő viszonyban voltak, utóbb fokozatosan felszabadultak az egyház ellenőrzése alól, mikor pedig a klasszikai műveltség ujjászületése elérte a tetőpontot, bekövetkezett a művészetek teljes függetlensége.

Lehetetlen volna a középkori időszakot ezen fejlődésében figyelemmel nem kísérni; miután a szobrászat és a képírás felvirágzása a XIII-dik század végén első jelei közé tartozott ama szellemi ujjászületésnek, mit Renaissance név alatt ismerünk. Ennélfogva kissé hosszadalmasabban kelle foglalkoznom az építés, a szobrászat és a képírás fejlődésének azon állapotaival, melyek saját történetemnek mintegy előjátékát képezik.

A tárgy építészeti részét tanulmányozva, több műből merítettem, névszerint: Fergusson: *Illustrated Handbook of Architecture*; Burkhard: *Cicerone*; Grüner: *Terra Cotta Buildings of North Italy*; Milizia: *Memorie degli Architetti* és számos illusztrált munkából, melyek egyes római, toskánai,

lombardiai és velencei épületeket ismertetnek. A szobrászat történetére nézve, nagy hasznát vettem Burkhardt *Cicerone*-jának, és Charles C. Perlains kiváló munkáinak, melyeknek czíme: *Tuscan Sculpture* és *Italian Sculpture*. Oly művek, mint: *Le tre porte del Battistero di Firenze*, *The Cathedral of Orvieto*, Grünertől; *Tabernacolo della Madonna d'Orsammichele*, Lasiniától, illusztrációk által voltak segítségemre. A képírás történetéhez legkivált felhasználtam Vasarítól: *Vite de' più eccellenti Pittori* stb . . . ; Le Monnier kiadásában, továbbá: Crowe-t és Cavalcaselle: *History of Painting*, Burkhardt: *Cicerone*, Rossini: *Storia della Pittura Italiana*, Rio: *L'Art Chrétien* és Henri Beyle: *Histoire de la Peinture en Italie* című műveket. Külömben messze túllépném az előszó határait, ha fel akarnám sorolni mindazon könyveket, melyeket Olaszország művészetére vonatkozólag haszonnal tanulmányoztam.

Művem ezen részében nem az olvasásnak, de a megfigyelésnek köszönhetek legtöbbet. Nem hiszem, hogy csak egy fontosabb épületet, képet vagy szobrot említenék, melynek eredetijét tanulmányozni alkalmam ne lett volna. A mit e kötetben az olasz művészet emlékszerü alkotásairól irtam, azt először mindig az illető művek megtekintése közben jegyeztem fel, s később, Olaszországban tett többszöri utazásaim alkalmával, majd módosítottam, majd megerősítettem. Tudom, hogy az irás ezen módszere, habár a közvetlenség előnyével bir, az irány bizonyos egyenetlenségét, az anyag felosztásának aránytalanságát szokta eredményezni. Munkámat véglegesen sajtó alá rendezve, e hátrányokért az által törekedtem kárpótlást nyújtani, hogy lehetőleg híven ragaszkodtam tárgyam főczéljához: föltüntetni a renaissance szellem nyilvánulását a művészetekben.

RENAISSANCE OLASZORSZÁGBAN.

ELSŐ FEJEZET.

A szépművészetek által megfejtenő probléma.

Művészet Olasz- és Görögországban. — A kultúra mérvadó időszaka. — Az irodalom széptani jellege. — A festészet mint a legfenségesebb olasz művészet. — Feladata a Renaissanceban. — Keresztény és klasszikai hagyományok. — A szobrászat a régiéknél. — A képirás a romantikus nemzeteknél. — Középkori hit és babona. — A képirás ígérete. — Mennyire fejezhetik ki az alakító művészetek a keresztény eszméket? — Görög és keresztény vallás. — A plastikai művészet képtelen a probléma megoldására. — Hatásosabb művészetre van szükség. — A szobrászat helye a renaissanceban. — Festészet és keresztény mese. — Egyházi eszmék általánosítása a művészet által. — A valódi ájtatosság szellemének ellenséges állása a művészettel szemben. — Az egyház által létesített kiegyezések. — Fra Bartolommeo Szent Sebestyénje. — A művészet és a theologia, a művészet és bölcsészet összeférhetlensége. — Összefoglalás. — A művészet végre elpogányosít. — Zene. — A festészet jövője a Renaissance után.

Csak két nemzet: a görög és az olasz, az utóbbi is egyedül a renaissance korában, volt képes az értelmi erő minden állapotát és átmenetét a művészet alakjába öltöztetni. Mindaz, mi figyelemreméltó a tizenharmadik századtól a

tizenhetedikig Olaszországban létesült, a szépművészet bélyegét és jellegét viseli magán. Ha jogosan mondhatjuk, hogy a tudomány módszerei a jelenkorban eszmemenetünkre irányadólag hatnak, nem kevesebbé igaz, hogy ehhez hasonló fegyelmező hatást a renaissance korában a művészet gyakorolt. Az olaszok a szépművészetek minden egyes ágát kiváló sikerrel művelték; a nemzeti szellemet nagy mértékben absorbeálta a festészet, szobrászat és építészet; e mellett a szépzészeti érzék és lendület még mélyebb, finomabb és általánosabb volt, mint az a fentebbiekből kimagyarázható. A renaissance az olaszok szellemi életének legmélyébe nyúlt bele, föltételeit rászabta gondolatuk és érzelmök minden nyilvánulására; még hibáik is nagyrészt annak tulajdoníthatók, hogy képtelenek valának a tisztán szépzészeti szemponttól eltérni.

Ez irodalmukból is kitünik. Csak született művész képes teljes igazságot szolgáltatni a renaissance költészetének. Birálók, kik kevesebbé élénken érzik a forma összhangzatát s a vonalak szépségét, mint az olaszok, panaszkodnak, hogy költészetök lényeges tulajdonokat nélkülöz; Ariosto és Poliziano álláspontjának megértésére szintúgy csak koruk képzőművészetével való hosszas foglalkozás segítheti az olvasót. Ekkor észreveszi, hogy ezek a költők inkább ösztönszerű tartózkodásból, mint a képesség hiánya miatt, nem lépték túl a hatás bizonyos határait. Munkájokat alárendelték koruk eszményének s ez oly nemű volt, hogy megtestesítésére a festő sikeresebben törekedhetett, mint a költő. Egy összhangzatosan tervezett, finoman árnyalt képsorozat, mely a lelki szemre tetszetősen hatott, kielégítette az olaszok izlését. Azonban bármily remek rajzra nézve, bármily gazdag színezetű és tökéletes kivitelű

legyen is az ily irodalmi mű, benne a tudós, ki északi vidékek szülöttje, nélkülözni fogja a lángész legkiválóbb elemeit: a képzelet fenkölségét, a drámai szenvedélyt, az erélyt és a feladat komolyságát. Hasonlóképen nehezen fogja kellő becse szerint méltányolni ama tréfás vagy prózai tárgyokról szóló didaktikai szerzeményeket, melyek az olaszok tetszését éppen azért nyerték meg oly nagy mértékben, mert a kivitel finomsága messze túlhaladta a tárgy értékét. E hibák — a mi ítéletünk szerint azok — még szembeszökőbbek az irodalom komolyabb ágaiban. Tanulmányban, vagy értekezésben, nem gondolunk annyit a részletek szép elrendezésével, a tökéletesen kikerekített mondatokkal, — bár egy klasszikai mestermű megteremtésénél is lényeges kívánalom az elegancia — inkább a tárgy fontosságára, a megjegyzések élességére fektetjük a fősúlyt. Az utóbbiban kielégítést nyerve, szükség esetén eltekintünk az elsőtől. A renaissance idejebeli olaszok, a szép-művészetek behatása alatt, a formát keresték csupán s beérték a retorikával. Mi ennél fogva erkölcsstani kutatásaikat és kritikáikat, mint a szellemben kéjelgő inycenz üres játékszerit elítéljük. Pedig a helyes eljárás ez iránybeli apróságok igazságos megítélésénél csak az lehet, hogy a szép-művészeteket felkaroló génusz termékeinek tekintsük oly népnél, melynek legkomolyabb törekvéseit aesthetikai érzés hatja át.

Az olaszok beszéde azon korban, társadalmi szokásaik, eszményök a csiszolt modorra nézve, erkölcsi álláspontjok, az emberekre szabott mértékök — mindezek kivétel nélkül a művésztől kölcsönözték feltételeiket, s módosulásaik a művészetet uralták. A pompás szertartások, a nagyszerű látványosság, a fitogtatás kora volt az, a midőn a házak bútorzata, a katonák fegyverzete, a polgárok öltözete, a haderő

dísz-pompája, az ünnepélyek pazar fénye, elmaradhatatlan s szebbnél szebb vala. A háztartás legcsekélyebb tárgyaira: tányérokra és csészékre, ajtókra és kandallókra, ágy- és szekrény-takarókra, a művészi leleményesség valódi kincseit pazarolta megszámlálhatatlan remeklő munkás, kik nemcsak kitűnően értettek a gyakorlati részletekhez, de izlésök által is kiváló helyet vívtak ki magoknak. A Szt. Péter trónján ülő pápától kezdve, le a florenczi váltó-üzlet kis hivatalnokáig, minden olasz született műítész volt. A művészet hozta létre azt a légkört, mely nélkül a renaissance élete csirájában elfojtatott volna. A bámulatos tevékenység e korszakában úgy látszott, mintha az egész nemzetben élne a szépnek ösztöne, valamint azon csodás képesség is: hogy a szépet minden elképzelhető alakban megteremtse.

Még ma is, ha Olaszországot beutazzuk, miután már idő, háború, rablás és vásárlás minden tőlök kitelhetőt megtettek arra, hogy az országot kincseitől megfoszszák, még mindig elbámulunk a hasonlíthatatlan és számtalan műkincsen, mit minden faluban, minden városban találunk. Végig járva Észak-Európa képtárait, angol nagyurak vidéki kastélyait, spanyol palotákat, mindenütt ugyanazon kérdés merül fel lelkünkben: mikép végezhetette Olaszország mindazt, a mit elért, ily bámulatosan rövid idő alatt? Milyenek lehettek egykor azon templomok és házak, melyekből ily zsákmányokat hurczoltak el, s melyek ennek daczára is még oly gazdagok maradtak remek művekben? Lélektanilag tán lehetetlen megmagyarázni a nemzet ezen általános tehetségét a szépművészetek terén; azonban tény marad, hogy annak, ki a renaissance-kori olaszokat érteni kívánja, művészetöket kell tanulmányoznia, kitartással ragaszkodva ezen Ariadne-fonálhoz a nemzeti jellem tekervényes töm-

kelegében. El kell ismernie, hogy csakis abban rejlett épp úgy értelmi erejük forrása, mint értelmi gyengeségök titka.

Az olasz művészet különböző ágainak együttes felkarolása, vagy az aesthetikai ösztön elemezése, öszszefüg-gésben a renaissance sokoldalú nyilvánulásaival, nem tar-tozik e munka keretébe. Még ama szűkebb körü feladat is, melyre szorítkozni kénytelen vagyok, túlságosan nagy azon határokhoz mérten, melyeket feldolgozásában magam elé kelle szabnom. Az olasz festészettel szándékozom foglal-kozni, mint az egyetlen bevégzett eredménynyel, mely ama kor törekvéseiből fenmaradt, a szobrászatot és műépítésze-tet felületesebben érintve. A festészet nemcsak azon művé-szet, melyben az olaszok a világ minden nemzete közt meg-közelíthetetlenül egyedül állanak, de egyúttal az egyetlen is, mely géniuszuk mérlegelését lehetővé teszi azon korban, a midőn művelődésök jellegét rányomták Európa többi részeire is. Az olasz értelem történetében a festészet ugyan-azon rangot foglalja el, mint a görögében a szobrászat.

Mielőtt azonban az olasz művészet fejlődésének történe-tét megkezdenők, szükségesnek látjuk néhány előleges kérdés megbeszélését, mely igen fontos a festészet és a renaissance eszmeköre közt létezett viszony helyes megértésére, vala-mint a festészet felsőbbségének megmagyarázására, melyet azon időben a szobrászat felett gyakorolt. Ezt annál inkább kötelességemnek tekintem, mivel e kötetem feladatául tűz-tem ki, hogy a művészetet, különös vonatkozásában a nemzet általános művelődésére, mutassam fel.

Első helyen azt kérdezzük, mi volt a szépművészetek feladata a modern világ küszöbén? Mindenek előtt a ke-reszténység által előidézett eszméknek kelle alakot adniok, oly érzelmeket testesítve meg, melyekről a régieknek fogal-

muk sem volt.¹⁾ A középkor örökségét kelle felhasználniok és érvényre juttatniok. E munkának szentelve magokat, a festők a vallás megtestesítése által nyújtottak segédkezet, s az emberi alak méltóságát és szépségét mutatták fel. A tizenötödik század fölfedezte az ókori művelődés remekeit, s a művészetnek jutott az a feladat, hogy a modern szellemet a régiek magyarázatában elősegítse. A probléma nem volt többé egyszerű. A keresztény és a pogány hagyomány szoros érintkezésbe jutott s a felszabadított értelem fölötti uralomért versenyzett egymással. E küzdelem alatt, saját elveikhez ragaszkodva, a művészetek mindkét hagyományból a szorosan emberi elemeket vonták ki, és gyönyörű alakba öltöztetve tüntették fel a képzelet és érzékek előtt. Ugyan-

¹⁾ Tulajdonképen az a kérdés, vajjon ama szükséges rokonság művészet és vallás közt, melyben általánosan hinni szoktak, létezik-e? más szavakkal: vajjon valódi művészet nem virágozhatnak-e vallási tartalom nélkül? Ez az elméleti probléma inkább a jelenre és jövőre vonatkozik, mint a multra. Történelmileg véve, mindig azt találjuk, hogy a szépművészetek eredetileg a vallástól függtek. Oka nem is fekszik távol. A művészet célja egy eszmény kifejezése s ezen eszmény az emberi alak átalakulása valami nemesebbé, mit a képzelet érez és sejt. Az ily eszmény, az emberiség mindent átkaroló dicsőítése, csakis egyszerű, jámbor társadalmak számára létezhet, még pedig vallás alakjában. A vallás az általános költészet, mely mindeniben megvan; és a művész, ki a nemzeti hit mythológiájában él és működik, élénk rokonszenvet érez azon emberek képzeletével, kiknek dolgozik. Nagyszerű festmények megteremtéséhez a festő nem elég és halhatatlan költemények létesítéséhez a költő nem elég. A festő csupán a kéz, a költő csupán a hang, melynek közvetítésével a népek felhalmozódott eszméiknek és érzéseiknek kifejezést adnak. Mögöttök a mythósz-szerzők nemzedékei sorakoznak s körülöttök a lelkesedés azon eleven légköre terjeng, melyen saját lelkeik és testvéreiknek lelkei táplálkoztak.

azon festő ecsetelte Bacchus nászát Ariadnéval és a Kálvárián elaléló Máriát. Mitsem törődve a dogma orthodox szellemét fenyegető veszélylyel, nem idegenkedve a pogány érzékiség bátorításától, a művészek a keresztény és hellén legenda mezején egyaránt csak modern szépség-eszményök kidolgozását tekintették főczélnak. A festészet ily módon, — mielőtt még ereje kimerülhetett volna — keresztül ment az eszmék és érzések egész hosszú sorozatán, mely az újkor szellemének tartalmát képezi. Működésének egész ideje alatt, a művészet hatalmas segélynek bizonyult az értelem felszabadítására; a részrehajlatlanság, melylyel a szent és világi tárgyakra egyaránt alkalmazta módszereit, a súly melyet a testi erőre és szépségre, mint kívánatos és jó tulajdonokra fektetett; a klasszikai és középkori mythósz alárendelése a szépség aesthetikai törvényének: mindez arra irányult, hogy a pogányság és kereszténység közt létező ellentétektől a figyelmet elvonja s az emberiség szépségére irányozza, melyben mindkettő összhangzatát leli.

A renaissance alatt általában ez lévén a művészet számára kitűzött feladat, mindenekelőtt azt kérdezhetjük: miben rejlett a modern érzület azon tulajdonsága, mely az ókorival oly kiváló ellentétben állott, és miért volt elkerülhetetlen, hogy a festészet foglalta el az első helyet a modern művészet terén. Más szavakkal: mikép történt, hogy míg az ókor jellemző szép-művészete a szobrászat volt, az újkor a festészetben találta meg legvalódibb kifejezését? Az alakító művészetnek egyetlen igaz nyilvánulása sem töltötte be a görög szobrászatot és olasz festészetet egymástól elválasztó időközt. Az előbbinek holt kezeiből vette át az utóbbi a munkát, hogy a gondolatot kézzelfogható alakkal ruházza fel. Nem is szenvedett megszakítást a hagyomány, mely a művészetet

a vallással füzte össze, bár a vallásos eszmék új sorozata foglalta el a régiek helyét. A régi római és bizanci modor, mely által az athéni szellem éltető ereje pusztá alakisággá törpült, még mindig ott lappangott, nyers és élettelen alakban fejezve ki a keresztény eszméket. De ezalatt a gondolkodó, az érző egyén oly nagyjelentőségű változáson ment keresztül, hogy benső világának kifejezésére parancsolólag követelt új eszközöket. Azonban nem mint hajdan a szobrászatban, hanem a festészetben volt hivatva azokat feltalálni.

Az ó-kor bezárulása és az újnak kezdete között lefolyt időben, a keresztény hit csupán jelképekhez és anyagi tárgyakhoz füződött, melyek alig valának jobbak a bálványoknál. A szent ostya, az ereklye, a csodatévő szentség titokzatos hatalommal felruházott dolgok valának, s a középkor tömegénél beteges vágyat és fanatikus áhitatot idéztek elő. A hívők ily kézzelfogható tárgyakhoz kötötték a láthatatlan istenségről való fogalmukat. Jeruzsálem földje, a szent sir, a loretoi ház, Szent Veronika kendője, ájtatos imádatukat a végtelenig fölcsigázta. Mint Tamás, ők sem érték be a hittel: nekik érinteniök és tapintaniok kellett hitök tárgyát. Azonban egyidejűleg e látszólagosan ellentétes követelménnyel az érzékileg észlelhető dolgok után, mint melyek az érzékfölötti erő nyilatkozatai, a dogma szüksége egyre hatalmasabban nyilvánult, és a mysticismus, a szellemi rajongás egy új világát tárta fel az ábrándos lélek előtt.

A képzőművészetek e körök egyikében sem találták meg igazi helyöket. A középkor durvább babonáinak, tudós szórszálhasogatásainak, rajongó önkivületeinek a festészet és szobrászat egyaránt ellenségei valának; de még a theologia logikájához sem volt általában semmi közük. Rajon-

gók, a kik szenvedélylyel csókolták a szent kereszt egy forgácsát, alig találtak volna buzgalmuk számára kielégítést oly képekben, melyeket lángeszü ember festett. Egy csodás gyógyerő hirében álló idomtalan fabálvány sokkal inkább elbájolta a zarándokot, mint az oly szobor, mely csak szépsége, vagy élethűsége által tűnhetett fel. Mindnyájan tudjuk, hogy: » *Wunderthütige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde.* »

A középkor mysticismusa, a végtelennek kétes s mégis hatalmas sejtelmei, a láthatatlan, de a szent tárgyakra beleképzelt istenség utáni sóvárgása, egyedül az építészetben talált művészi kifejezést. Ennélfogva az építészet kiválóan középkori művészet volt. A szobrászat és festészet emelkedése új tehetségek, új értelmi érdekek ébredését és a vallási érzület régi lényének új felfogási módját kezdeményezte; mert e művészetek megértésével együtt jár a szépnek élvezete, magáért a szépért, a rokonszenves hajlandóság az értelmi világ irányában, a szellem egy új szabadsága, mely a szeretet nyomán újjászületett társadalom által létesül.

A középkori hitvallások még javában virágoztak, midőn az első olasz festők megkezdték munkájokat, s e férfiak őszintén arra törekedtek, hogy a kereszténység igazságait szép és méltó alakban hirdessék. Az ájtatos hívőnek szeméi ne nyugodjanak többé merő fa- vagy kő-tömegben, a szent történelem hittani jeleneteinek felmutatása támogassa képzületét, és a Megváltó kínszenvedéseinek megkapó ábrázolása fokozza hitét és rajongását. Ne a jelkép fátylán keresztül érintkezzék szellem a szellemmel, de átlátszó közvetítője a művészet legyen, mely maga is a beszívott élet ihletével van teli és eszményi szépségtől sugárzik. Mi több, test és

lélek béküljenek ki egymással; és az ember ábrázatában és alakjában ismerjük fel újra az Isten képését.

Ez volt a művészet ígérete, és a tizenegyedik század festészete nagyrészt be is váltotta ezt az ígéretet. Az emberek megszűntek Istenöket a rúttnak szentségében imádni; sőt az első oly kép születési ünnepélyén, mely kép a vallási érzületet esztétikai bájjal ruházta fel, egy nagy város egyik utcáját Öröm-utcának keresztelte el. Midőn azonban a szépművészetek beváltották a tett ígéretet, egyrészt szükséges lett, hogy oly lét-körbe lépjenek, mely nem teljesen sajátjuk — a misztikus fogalmak és elvont eszmék létkörébe; másrészt pedig, hogy megteremtsék a lelki gyönyörök egy új világát, melyben a szellemi elem, lényeges tulajdonának hátrányára, anyagi alakot ölt. A szellem ugyan a szellemhez szólt, a mennyiben a vallási tartalomról volt szó; de a szépzésművészetben a testhez is szólt a test. A művészet által ígért megtestesülés magába foglalta a megfelelő szellemi tartalmat. A mennyet a földre vonták le, de annak az árán, hogy az embereknek a földet is mennyeknek kellett hinnök.

E ponton kutatásunk tárgya természetesen két fő kérdésre oszlik. Az első az alakító művészet azon módozatára vonatkozik, mely leginkább alkalmazható a tizenegyedik század vallásos eszméjének követelményeire. A második a hatást elemezi, mit a misztikus és hittani eszmék képleti kifejezése művészetre és vallásra egyaránt gyakorolt.

Ha az eszmék természetét tekintjük, melyeket a középkorban az emberi szellem magában felolvasztott, nyilvánvaló lesz, hogy ezeknek kifejezésére a művészet oly nyelvre szorult, melyre a görögöknek soha sem volt nagy szükségök s melyet ennél fogva soha meg sem tanultak teljesen. A különb-

séget a görög vallási fogalmak és azok közt, melyeket a kereszténység tett lényegesebbé, nehéz volna aesthetikai szempontból túlbecsülni. Hit, remény és szeretet; alázatos-ság, türelem, szenvedés; a feltámadás és végítélet; a bukás és megváltás; menny és pokol; az ember vegyes természetének magassága és mélysége; az emberi végzet drámája Isten trónja előtt: — zsenge korában a modern művészet ily erőteljes és ünnepélyes eszmék honába jutott, a melyek túlemelkedve a testi- és érzékinék légkörén, a szellemet oly eszményi világba ragadták, hol a földi dolgok, egy láthatatlan és végtelen túlvilággal való rokonságuknál fogva, egy új lényegre tettek szert. E világban semmi sem volt véges vagy kézzelfogható; a lányka szépsége, az ifjú edzett ruganyossága, nem deríték kedvre a szemlélőt, a természetes gyönyörök legegyszerűbb eszményítése is elmaradt. Az emberi test, melyre az alakító művészetek nyilvánulásuk eszköze gyanánt okvetetlenül rá voltak szorulva, megszűnt önmagában véve és önmagáért becsesel bírni, sőt nem is volt többé a művésztől követelt eszmék igaz és alkalmas anyagi képlete. Legfőlebb is csak valamely titkos értelem jelvénye egy benne rejlő, de nálánál nemesebb szellem hüvelye lehetett; épp úgy, mint az alabástrom lámpa szépségét és értékét azon lángnak köszöni, mit nagyrészt elrejt, alig áttetsző falain keresztül árasztva szét világát.

Az ókori művészetben az erkölcsi és szellemi tulajdonok, melyeket a görögök valóban emberieknek és ennél fogva istenieknek ismertek el, a testi tökély gondosan megválasztott típusaiban öltöttek alakot. A görög hitrege istenségeit a természeti lét kívánalmainak megfelelően alkotta meg: nők és férfiak valának ezek, de hatalmasabb alakokkal és szabadabb egyéniséggel felruházva, egyúttal azonban

nem éppen sokoldalúak, a mennyiben mindegyik egy-egy külön tulajdonság megtestesülése volt; tevékenységökben sem igen akadályozva, a mennyiben a hatalom gyakorlása nem ismert határt. Az ember szenvedélyei és tehetségei, melyeket öntudatlan lélektan elemzett és vallásos ihlet istenített, megfelelő alakokat nyertek a szobrászat útján; a művész tapintata minden egyes istenség jellemét személyesítő testi tulajdonok által adván kifejezést az eszményinek. Nem is volt lehetséges, hogy az isteneknek és istennőknek, — olyanok lévén, a minőknek ismerjük — teljesen megfelelő hasonmásuk ne lett volna föltalálható az eszményített emberiségben. Elég lélek volt egy görög szoborban arra, hogy teljesen ábrázolhassa a test szépségét, megadhassa Pallasnak a bölcsességét megillető díjat, feltüntethesse a különbséget Hermes ügyessége és Herakles ereje, vagy az ellentétet Artemis szüzi bája és Aphrodite kecszeinek pazar bősége között. A minden görög istenséget külön jelleggel felruházó szellem, egyúttal nem volt oly természetű, hogy csak gondolatban is a el lett volna választható a testi alaktól. A görögök isteneiket megtestesült egyéneknek képzelték; s a művésznek főleg arra kelle törekednie, hogy e megtestesült egyéniségből minél többet leheljen bele márványába.

A kereszténység — épp ellenkezőleg — az ember erkölcsi és szellemi természetét tekinté legfontosabbnak. Egy korábbi vallás kifolyása volt ez, mely szentségtörést látott a gondolatban, hogy Isten bármely alakkal is felruháltassék. A test és annak földi tevékenysége csupán alárendelt állást foglalt el rendszerében. A lélek életét, mely elválasztható e por-hüvelytől s halhatatlanságra, fenmaradásra van szánva, a midőn a föld és minden a mit rejt, rég megszűnt létezni — azon életet, mely folytonos küzdelem és

nagyratörő harc — ezt magyarázni voltak hivatva, a meny-nyiben eszközeivé váltak, a művészetek. Oly tisztán szellemi istenség imádata volt ez, mely nem lakott szentelt halmokon, nem volt imádható semminemű kiváló alakban, melyet ők magasztalni tartoztak volna. A legmagasztaltabb keresztény erények nem állottak szükségszerű összeköttetésben az arcz szépségével, vagy a tagok erejével. Nem lényeges, hanem csak esetleges tulajdonság volt itt bármily fokú szépség vagy erő. Egy görög faun nem lehetett más, mint keces, egy görög hősnél elengedhetetlen az izmok ereje. Szent István ellenben állhatatos maradhatott a halálig, minden testi szépség nélkül; Szent Antal pedig minden izomerő nélkül is eltűrhetette az érzéki gyönyörök ördögeit. Világos, hogy a görög szobrászat istenségeinek ragyogó physikai tökélye nem volt kielégítő e légkörben. Azonfelül a keresztény hitrege legmegkapóbb jelenetei lelki gyötrelmeket és szenvedéseket foglalnak magokban, a keresztény bajnokok saját lelkök és szívök ellen folytatott harcokban aratták diadalaikat. — »Mert mi nem a test és vér, hanem hatalmak és fejedelmek ellen küzdünk« — a szellemi légiók daemoni vezérei ellen. Nem kevesbbé világos lesz ebből az is, hogy a hellén eszménynek nyugalma és derültsége, mely a szobrászat tökéletessé tételére oly nélkülözhetetlen, nem volt itt többé helyén.

Mikép is lehetett volna kellőleg összhangzatos, tetszetős plastikai formában az Utolsó-ítéletet, az igazságot szolgál-
tató harag e nagy napját kifejezni, a midőn minden lélek, bármily jelentéktelen lett légyen is a földön, egy rövid perczig egy szörnyü tragédia szerepét fogja betölteni? És ha a művész nem is kísértené meg azt, hogy a Dies Irae ábrázolásából a rúttságot és vizályt, a szenvedést és zürzavart kizárja,

mikép állíthatná elénk, pusztán az emberi testet használva eszközéül, a léleknek e perczben érzett kétségbeesett kinjárt és vivódását?

A physikai alak, a helyett, hogy a kifejezendő eszméknek megfelelné s ennél fogva a művésznak segélyére volna, határozottan útjában áll, s a gyengeség kútforrása. Az Utolsó-ítélet leghatalmasabb festészi vagy szobrászi ábrázolását szükségképen kudarcznak kell tekintenünk, ha a gyötrelmekkel hasonlítjuk össze, melyeket a bűnös öntudat a lélekre mér, azon gyötrelmekkel, melyekről szavak tán nyújthatnak némi fogalmat, de a melyeknek mását a tagok, vagy az arcz rángatózásai visszaadni képtelenek. Ha ez eszmélánczolatot egy más gondolatkörbe tovább kísérvük, az ábrázoló művészeteknek még kevésbé lesz lehetséges a keresztény felfogás szerinti Isten mindenhatóságát és egységét megközelíteniök. Maga Krisztus Urunk, a keresztény mindenség központja, minden nemzetnek választottja, kiben az Istenség alakot öltött és emberek közt lakott, semmi esetre sem illő tárgy azon művészet számára, a melyet a görögök tökélyig vittek.

Megtestesülésének ténye ugyan a szépművészetek tulajdonképi látkörébe hozta őt; azonban földi életének főeseményei a szobrászat határain messze túlemelték. Ez fontos szempont. Ez az, a mi vizsgálódásunk fő tárgyát képezi. Ezért nem is lesz meddő dolog, ha behatóbban foglalkozunk vele.

Krisztus a szeretet utolsó tényében, melyet a Kálvárián végrehajtott, azimádat különös tárgya; s hogy mennyire lehetetlen ezt a szobrászat szigorú követelményeivel meg egyezően ábrázolni, megérthetjük, ha a felfeszített Megváltóhoz intézett Szent Bernát-féle Hymnusban uralkodó szen-

vedélyt összehasonlítjuk mind azzal, a mit Winkelmann és Hegel oly találóan mondtak a korlátolt kifejezésről, a nemes egyszerűségről és az összhangzatos szépről, a mi a szobrászat lényege. Tagadása ez a nyugalomnak, túláradása az érzelmeknek, hiánya a kecsesnek, ellentéte a látható gyöngeségnek és a láthatatlan mindenhatóságnak, önkéntesen eltűrt megaláztatása annak, a ki »uralkodott angyalok fölött, a ki a mennyekben járt, a kinek lábai csillagokkal ékesek,« — — ez az, a mi erőt és pathószot ad eme stanzának :

Omnis vigor atque viros
Hinc recessit ; non admiror ;
Mors apparet in inspectu,
Totus pendens in defectu,
Attritus aegrâ macie.¹⁾

Sic affectus, sic despectus,
Propter me sic interfectus,
Peccatori tam indigno
Cum amoris in te signo
Appare clarâ facie.²⁾

Azt soha sem hallottuk, hogy Phidias vagy Praxiteles a Kaukázusban lelánczolt Prometheust választották volna

1) Dús erőd és ifjuságod
Mind lehervadt ; mily dúlás volt ;
Arczodon halál setétül,
S minden részed élet nélkül
Törten csügg kereszteden.

2) Így gyalázva, így gyötörve,
Érttem, bünöséért megölve,
Nékem, méltatlannak Hozzád
Oh, mutasd meg fényes orczád
S szent jeled mutasd nekem !

művészeti erejük legfőbb tárgyául, sőt még a Laocoon csoportjában kifejezett fájdalmat is méltán tartják az antik szobrászati törvények megsértésének. De itt olyanról van szó, a ki Prometheusnál nagyobb, a ki többet szenvedett és a kinek szenvedésétől függött az emberi nem megváltása, a kinek kizárása a művészi ábrázolás köréből annyit tesz, mint bevallani, hogy az új művészet teljesen képtelen az új hit lényeges eszméjének megértésére. Az nyilvánvaló, hogy az új kor múzsái a Helikon helyett a Kalváriát keresték fel s hogy szomjúkat nem a kastiliai forrásból oltják, hanem azon könyvek özönéből, melyet a teremtmények a lealázott Istenért öntenek. A mit Hellas alkotott, az nem szolgálhat az új istentiszteletben a művészetre nézve mintául és rendszerül.

Az eddig mondottak után bátran állíthatjuk, hogy a művészeteknek lényeges szerepet akartak adni a keresztény műveltségben; e művészetnek föltétlenül olyannak kellett lenni, mely otthonos a mély érzelmek körében, mely a testtel úgy bánik, mint a lélek tolmácsával és jelképével s mely nem riad vissza a fájdalomtól és szenvedélytől.

Hogy a szépművészetek általán mennyiben voltak képesek a kereszténység lényeges eszméit kifejezni — a mire nézve kételyünket már fentebb is hangsúlyoztuk — továbbá, hogy a feladat kellő feloldásával szemben bebizonyult tehetetlenségök mennyiben gyöngítette a középkori hit befolyását a modern szellemre — olyan kérdések, melyeket csak ezentúl fogunk fölvetni. Egyelőre elég, ha azt állítjuk, hogy a nyugalomnál fogva, mely egyik lényege, és az anyagi föltételektől való függőségénél fogva, a szobrászat volt legkevesebbé képes a föladatot megoldani. A szobrászat megfelelt a görög eszme igényeinek. Az jól illett azokhoz, kik e

földi életet készségesen elfogadták végcélznak s a kik istenségeikben a tökélyesített ember személyének megtestesülését tisztelték. De a keresztény eszmekört nem birta kifejezni. Egy jobb világ utáni vágy, egy rosszabbtól való félelem; a testi vágyaktól származó bűn tudata és ennek megfelelően a test sanyargatása; a remény, az elragadtatás, a vezeklés és az imádság, a test iránti megvetést vagy gyűlöletet foglalja magában, és sokkal átszellemültebb fölfogást szül, semhogy a szép tagok gömbölyű formái hordozhatnák, és sokkal inkább küzdelemteljes, semhogy megfelelné a szobrászati nyugalomnak. Az új elemnek a kifejezés rugékonnyabb eszközére volt szüksége. A változatosabb tárgyakat, az érzelmek finomabb fokozatait, a fölindulás gyorsan muló és átmenő állapotait, az öntudat belső mélységét valamiképen vissza kellett adni.

Itt a képírás biztosította fölényét. A képírás sokkal kevesebbé függ a test anyagi arányainak teljétől, mint a szobrászat. Érzékünket közvetlenebb, mozgékonyabb és sokszerűbb hatással érinti. Szín és árny, a lég-távlat és a sokszerű csoportosítás megannyi előny, melylyel a szobrászat nem bír, de teljesen a képírás körébe tartozik, melynek megvan a maga jelentősége, a mennyiben valóságos benső kapcsolatban áll az áradozó érzelmekkel, melyek nem kevesebbé hatalmasak azoknál, miket az egyszerű emberi formák fejeznek ki. Azonfelül, a képírás hatalmában van az arczjáték is, mely az árnyalatok egész fokozatával visszatükrözi a benső indulatokat, a mi a szobrászatra nézve elérhetetlen. Továbbá a képírás körébe tartozik mind az, a mi a néző szenvedélyét fokozhatja, a mit a felöltöztetett alak részbeli elfödése által a redőzet nyujthat, s a mit a tájkép az emberi érzelmekkel összhangzó hangulata által előidéz-

het. Ennélfogva a rendelkezésére álló eszközök sokfélesége, az érzelmek tolmácsolásában fokozott képessége folytán, a képírás lett eme kiválóan olasz művészet.

Megfosztva a szobrászatot azon szent jogtól, hogy isteneket és hősöket teremtsen, a renaissance korban a díszítés, a képmás és a síremlékek szűkebb körére utalták. Ezek közül az utóbbiban kínálkozott legnemesebb célú tevékenység; mert a keresztény hit szerint, a küzdő, reménykedő és ellentálló lélek számadása a síron túl intéztetik el. A ravatalon fekvő test még magán hordhatja az életben rányomott szellemi jelleget; de a lélek, küzdelmeivel és szenvedélyeivel, mint a börtönből, kiszabadult belőle és másfelé röpült. A holtinak teste, kire nézve e világ megszűnt, ki békében alszik várva a feltámadást, tehát nem is teljesen holt, és neki sirja körül részvevő nemtők örködnek, volt ennél fogva a legmagasabb keresztény szobrászathoz illő tárgy. Ha valahol, itt lehetett az igazi fölindulást kőben kifejezni, megteremtve a faragott alakban a nyugalom jelképét, mely várja, hogy a cselekvés visszatér. Az új kor legnagyobb szobrásza, kiválóan a Halál költője volt.

A már megjelölt és kifejtett okoknál fogva tehát, a képírás volt azon művészet, melyet a modern fölfogás követett, midőn a középkor csendjéből kibontakozott. A föladat azonban még a festő-művészetre nézve sem volt egyszerű. A képírók, a mozaik mestereit követve, a történelem, a mythosz és a keresztény egyház legendáit kezdék ábrázolni, csakhogy szabadabb és szebb alakítással, mint a mennyire a román, vagy a byzanti művészeti kezelés körében lehetséges volt. E részben feladatuk aránylag könnyűnek tetszik; mert a Madonna anyai szeretetének idylli bája, a vértanúság megrendítő eseményei, a hitvallók bátorsága, az üdvözült lelkek

mennyei elragadtatása, a szende szűzek tiszta életének varázsa és a szent történet drámai jelenetei, a festői mozzanatok sokaságát szolgáltatják. Ebből kitűnik, hogy míg a művészek szívesen szentelték szolgálataikat az egyháznak nem ütköztek nagy akadályokba.

Azonban a képírás ez állapotára visszatekintve, könnyen felismerjük, hogy a művészet alkalmazása a keresztény dogmára mindkét féltől engedményeket követelt. Egyrészt sokat kelle kihagyni a művészi feldolgozásra kínálkozó tárgyak sorozatából, azon okból, mert a szépművészetek egyáltalán nem tudtak mind ezzel elbánni. Másrészt sokat kelle kifejezni oly eszközökkel, melyeket a teljes szabadságnak örvendő képírás visszautasítana. Allégóriai jelképek — minő péld. az Eszély két arczczal — és a haláltusának, vagy a kínnak gyötrelmes jelenetei rútiták el szép munkájokat. Ennélfogva kettős alku jött létre, mely mindkét félre értékes áldozatot rótt. A hit szenvedett ez által, mert mysteriumai alakká testesítve és emberítve napfényre hozattak. A művészet is vesztett, mert elvont fogalmak szemmel látható jelképes ábrázolására kényszerítették.

Azon mérvben, a hogy a járatosság a kivitelben növekedett, s a szépet, a művészet tulajdonképi célját helyesebben fogták föl, a képírók azt vélték, hogy művészetök önmagában is méltó cél, s az élet tényei, melyek tapasztalásuk alá esnek, épp oly joggal vehetik igénybe tehetségöket, mint a dogmák rejtélyei. A tárgyaknak, melyeket az előtt legnagyobb egyszerűséggel igyekeztek ábrázolni, most emeltyüül szolgált az érzéki szép, a tudomány és a világi pompa. Az emberi testet önálló és külön tanulmány tárgyává tették, mint olyant, mely magában véve hasonlíthatlanúl szép, a mely

varázsa által hatalmasabb érzelmeket idéz elő minden másnál, a mi a lélekre hat.

Egyidejűleg felismerték, hogy az egész külvilág az állati, növényi élet gazdagsága, az emberi találékonyság pompás művei, a díszes öltözetek és a fényes épületek, minden részletökben érdekesek a legtürelmesebb utánzásra. A művész a boncztant és a távlatot tanulmányozta, és nem áldozta fel többé teljes erejét azon feladatnak, hogy vallási eszméket az ábrázolás határai közé szorítson. Utóbb a klaszikai ujjászületés hatása alatt, a művészetek, a kor szellemének engedve, a vallási tárgyak körét elhagyták s teljesen kifejtett tehetségeikkel a mythos és a pogány képzelet felé fordultak. Ekkép valóban azt mondhatjuk, hogy a műveltség új korszakát a képírás nyitotta meg s első hirdetője volt a modern szabadságnak.

Midőn Luca Signorelli meztelen fiatal férfiakat festett a Madonnát és a gyermek Jézust ábrázoló kép háttérébe, a tanuló számára jelképét teremtette meg a szépművészet álláspontjának, melyben fölfogásának szabadságával az emberi érdekek összeségét felöleli. Az Uffizzi-gyűjteményben e kép előtt állva, érezzük, hogy míg az egyház szeretett dogmáit az aesthetikai széppel remélte felruházni, saját hatalmával ellentétes hatalmat bátorított, oly hatalmat, mely felszabadította a szellemet, mit ő lebilincselni igyekezett, visszaadva az emberiségnek a földi paradicsomot, melyből a szerzetesi rendszer kiüzte.

E pontnál meg nem állapodni s a szépművészetek és a kereszténység közötti viszony mivoltának nehéz kérdését nem kutatni tovább, annyi volna, mint visszariadni a renaissance történetének legfogósabb részletétől.

A tárgy közvetlen megkezdése előtt kénytelen vagyok

abbeli meggyőződésnek kifejezést adni, hogy azok, kik bármely korban a lelkiek tekintetében kizárólagos álláspontot foglaltak el: a zsidók, a byzanti kép-üldözők, Savonarola és a mi puritán őseink, igazolt idegenkedéssel viseltettek a művészet iránt, mely alakokat ábrázol. A kereszténység szelleme és e művészet egymással ellentétben vannak, nem azért, mintha a művészet erkölcstelen volna, hanem azért, mivel ez magát nem bírja felszabadítani az érzéki-ségre kiható érintkezések alól.¹⁾

Mindig a kedves földi élethez hoz vissza, melytől a hit el akarna bennünket választani! Mindig a testre emlékeztet, mit feledni parancsol a vallás. Festők és szobrászok éppen azt dicsőítik, mit a szentek és az askéták sanyargattak. Tizián és Corregio mesterművei például a lelket elfordítják az ájtatosságtól, a vezekléstől elvonják, még az imádságtól is elriasztják, hogy az ifjú arczok szépségében, a viruló színben, a kecses mozdulatban és gyöngéd indulatban önfeledten gyönyörködjék.²⁾

De még ez sem minden; a vallásos tárgyak még rosszabbra is alkalmat szolgáltathatnak, mint csupán érzéki

¹⁾ Tudom, hogy olvasóim közül sokan meg fognak ütközni azon, hogy a kereszténységet a szerzetesi önsanyargató kereszténységgel tévesztem össze; pedig képtelen vagyok az Új-Testamentomot, »Krisztus követését« és Szent Ágoston »Confessiones« című iratát elolvasni a nélkül, hogy azon érzés ne venne erőt rajtam, mikép a kereszténység eredetileg, úgy, a hogy fővédői értelmezték, mindig önmegtagadó volt és ma is az. Én tehát éppen e kereszténységről beszélek, nem a bölcsészeti kereszténységről, melyet az orthodoxok és azok, kik meg nem alkusznek, gyanús szemekkel néznek. Azonfelül csakis eme primitiv kereszténységgel jutottak ellentétbe a művészetek.

²⁾ Tizián »a Szent Szűz mennybe menetele« Velenczében, Corregio, a Szent Szűz megkoronáztatása, Parmában.

ingerre: A bolognai és nápolyi képirók mesterművei, míg szinleg a haláltusában kinlódó vértanúk iránti sajnálatot éleszték, a lélek legsötétebb rejtekében szunnyadó állatias vérszomjat rázták fel tompa álmából.¹⁾ És ezért az áhitat, legyen az bár olasz szerzetesi vagy angol puritán áhitat, elfordúl e szépészeti diadaloktól, mint olyanoktól, melyek önmagokkal ellenkeznek.

A midőn az imádkozó az elragadtatás szárnyain már-már fölemelkednék Istenéhez, a végnélkülihez, láthatatlanhoz, kimondhatatlanhoz, mikép türheti ama remek formák érintését, melyekben a szem gyönyöre, az étellel való hivalkodás, állítólag az ájtatosság szolgálatában oly durván emlékeztetik az érzéki élet gyönyöreire? A művészet az emberi szépséget dicsőítve, ellentmond Paulinus e kijelentésének: »Nekem az élet Krisztus és a halál nyereség.«
 »Helyezd szeretetedet mennyei és nem földi dolgokba.«
 »Életed Krisztussal Istenben egyesül.« — Az átszellemlütség és magasztosság, mely a testnek kecsét kölcsönöz, már magában véve ellensége azon szellemnek, mely nem él békében a testtel és vele meg nem alkuszik. A művészet úgy, a mint a görög szobrászat és velencei képirás leg-tökélyesebb kifejltségében megjelen, az ember tényleges világi életét dicsőíti; de Krisztus, a szigorú vallásosság nyelvén, mindenben a világi étellel való legteljesebb ellentétet jelenti: az önmehtagadást, a lemondást az érzéki örömeiről, a síron-túli, igazi üdvösségben való reménykedést, az elzárkózást a társadalmi, sőt a családi kötelekektől is. »Az, a ki apát, anyát nálamnál jobban szeret, nem érdemes reám.« »Az, a ki fel nem veszi a keresztet és nem követ, nem érdemes reám.«

¹⁾ Domenichino, Guido, Ribera, Salvator Rosa.

Szükséges, hogy az Új-Testamentom e legtúlzottabb kijelentéseire súlyt fektessünk, mert ezeken alapult a középkor vallásos élete, mely minden következő kornál őszintébb volt azon elhatározásában, hogy teljesítse, a mi írva van, és felkarolja a Szentírás szellemét. ¹⁾

Ha tehát csakugyan ellentét van az emberi életet dicsőítő szépművészet és a vallásosság között, mely amaszt megveti, méltán kérdezhetjük: honnan van, hogy az egyház a középkorban is örömmel üdvözölte a művészetet, mint segédjét? A válasz abban rejlik, hogy az egyház mindenkor megalkudott. Miután az első néhány század küzdelmei a kereszténység diadalával végződtek, az egyház megkezdette a közvetítést az askétizmus és a világ közt. Az élet és a hatalom minden létező elemét magában egyesíteni törekedvén, rendszerét a római mintára szabta, istentiszteletet tartott a bazilikákban és pogány templomokban, az antik szerzetások egy részét elfogadta és a helyi nemtőket szentekké alakította át. Egyidejűleg felhasználta a szerzetesség szellemi erejét és kizsákmányolta a rajongók rejtélyes elragadtatását. A hitszónokok rendje és kolduló barátok szerzetei, az egyház rendőreivé és katonáivá lettek; Krisztusnak a mystériuma, mely szerint az Úr jelen van az oltári szentségben, a papság eszközévé vált; a paradicsomról és purgatóriumról szóló álmok értéket kölcsönöztek az egyház bűnbocsánatainak, tilalmainak, örömnépeinek és átkainak. A zárdai és a világi szellem egyaránt semleges talajt talált az egyházban, s ez ellentétes elemekhez való gyakorlati al-

¹⁾ Hogy ne említsük újra »Krisztus követését«, elég ha Szt. Ferenczre utalunk, a mint a Ferencz-rend költeményeinek »Fioretti« című gyűjteménye föltünteti.

kalmazkodásnak köszönhette általános felsőbbségét. Az általa alkotott és terjesztett kereszténység lényegesen különbözött az Új-Testamentom kereszténységétől, a meny-nyiben számos mythosi, ember-alakú elemet sajátított el.

Ekkép átváltoztatva és anyagosítva, egy mohó s nem kutató népség élénk hite által elfogadva, a kereszténység éppen a kellő közvetítőt szolgáltatotta a művészi tevékenységnek.

Az olasz képírás első korszakát egészen elfoglalta az igyekezet, hogy alakot és szint adjon a hit népies fölfogásának, mely egyrészt a bölcsészeti és szellemi ismérveket nélkülözte, de másrészt a magába fölvett emberi elemeknél fogva szép és a művészeteknek való volt. Éppen ezért természetes, hogy az egyház elnéző volt a művészet iránt, mely saját körében létrehozta ugyanazt, a mit amaz már előbb megvalósított, míg a puristák és askéták, makacsúl ragaszkodva hitök eredeti szelleméhez, kibékülhetetlen ellenségei maradhattak e befolyásnak; a reformáció ellenben elvetve az egyház által szentesített egyezkedések egész tömegét, és visszatérve a hit első elveihez, épp oly természetesen ellenezte a szépművészeteket, melyek, miután a katolikus mythológiának érzéki alakot kölcsönöztek volna, újabban szabadságra jutottak és Görögország isteneit visszahozták.

Elég lesz a képírás történetéből egy példát kiválasztanunk annak bebizonyítására, mily nehezen tudta még a legtisztább lelkű, legkomolyabb festő is megtalálni a kellő összefüggést a formai szépség és a vallásos érzés között. Savonarola tanítványa, Fra Bartolommeo a Szt. Márk kolostorban egy Szt. Sebestyént festett, hol meg is maradt mindaddig, míg a Domonkos-rendü gyóntatóatyák a női bűnbánók vallomásai nyomán rá nem jöttek, hogy e kép

tulajdonképen botránykő és törbe ejti a lelkeket. Ekkor eltávolították s hogy mi lett belőle, azt bizonyosan nem tudja senki. Fra Bartolommeo a vértanú ezen eszményi képét kétségtelenül úgy fogta föl, hogy épületes legyen. Szt. Sebestyént mint erőteljes és szép fiatal embert állítá a világ elé, a ki mindvégig tűrt és a vértanúság koronáját nyerte el. Nem akart más eszméknek kifejezést adni, csak a hősiségnek, az állhatatosságnak, vagy a hitnek; de a képiró művészete azt követelte, hogy a kifejezés kiválóan szép legyen s így a fiatal emker szép alakja a figyelmet szellemi érényeitől elvonta és testi tökélyeire irányozta. Hellasban a művészet hasonló hibás alkalmazása, vallási célokra, lehetetlen lett volna; ott Eros és Phoebus templomai elérték egymás mellett; de a keresztény Flórenczben, a művész ügyessége meghasonlást idézett elő az ájtatosok lelkében.¹⁾

E történet csak közönséges bizonyítéka a hézagnak, mely a vallást elválasztja az alakokat ábrázoló művészettől. Egyesítések oly módon, hogy az utóbbi az előbbit támogassa, tényleg sokkal nagyobb nehézségekbe ütközik, mint azt felmutatni hatalmunkban áll. A vallásnak megvan a maga célja a szemléletben és az erkölcsi viseletben. A művészet törekvése: eszméket és érzelmeket érzéki megtestesülésben feltüntetni, hogy szellemi élvezetet nyujtson. De sok oly eszme van, melyet megtestesíteni lehetetlen; a bölcselő

¹⁾ Savonarola mélyen érezte, mily nehéz a művészetben az igazi vallásos szellemet a természeti szépség eszményével összeegyeztetni. Rio (*»L'art chrétien«* II. köt. p. p. 422—426 lap.) ékesszólón írt e tárgyról, azonban nem magyarázta meg, hogy Savonarola itélete, mely kárhóztatta a meztelen testen tett tanulmányokat, egyéb is lehetett volna, mint a képirás szabad és tudományos művelésének akadálya.

értelem elvont fogalmakat, a theológiai észjárás dogmákat fog bennök látni. Ennélfogva a művészet és a bölcelet, vagy a művészet és a theológia közt, akár a vallás, akár a bölcelet saját körében, a megegyezés teljesen lehetetlen. Hasonlóképp van számos érzés, mely érzéki alakot nem ölthet; és ezek éppen a vallási érzések, melyekben a lélek megválí az értelemtől, a valódi világot elhagyja, hogy szabadságát a szellemi légkörben keresse. ¹⁾

És mégis, noha ez érvelés igazságát elismerjük, nem lenne tudományos eljárás azt állítani, hogy határozott ellenségeskedés van a művészetek és vallás között, kivéve, ha egymással közeli és helytelen viszonyba jutnak. A kettőnek hatásköre külön válik; céljaik különbözők; mindegyiknek a maga módja szerint kell tökélyre törekednie. Az emberi természet széles látkörű bölceletében, a mint azt Goethe híres jeligeje festi, mindkettőnek van helye, mert azok, a kik vallják, természetöket nem kényszerítik teljesen sem a kolostor pietismusára, sem a művészet érzékiségére. A művészet és a vallás érintkezési pontját saját emberi lényökben találják meg, és észreveszik, hogy a kettő közötti ellentét ott kezdődik, hol a művészet természetével ellenkező munkát kell végeznie s szolgálnia kell azt, a mit természetszerűen nem szolgálhat.

Az ismétlés kockázatásával most mégis össze kell

¹⁾ Lásd: Rio »L'art chrétien« II. köt. XI. fejj. 319—327 lap, hol a mystikus művészet ügyes védelmezése olvasható. Bernardino da Siena és boldog Umiliana történeteivel, melyeket elbeszél, nem rokonszenvezhetnek a német keresztények, kiknek azt kell hinniök, hogy az afféle, félig érzéki, félig ájtatos elragadtatásokkal, minöket sienai Szt. Katalin és Szt. Terézia írnak le, valami lélektani betegség lappang.

foglalnom az egyes pontokat, melyeket e fejezetben meghatározni igyekeztem. — Mint a régi Görögországban, éppen úgy a renaissancekori Olaszországban is, a művészetek az első helyet foglalták el a nemzet szellemi műveltségében. De a modern világ gondolkozásának és érzésének oly aesthetikai közvetítőre volt szüksége, mely az indulatoknak, azok mélységének, változatosságának és finomságának erősebb kifejezést képes adni, mint a szobrászat. Ekép lett a képirás *par excellence* Olaszország művésze. Mindazáltal, a képirás, gazdag segédforrásai daczára, sem bírta oly sikeresen kezelni a kereszténység tárgyait, mint a hogy a szobrászat hajdan a pogány mythóst kezelte. A vallás, melyet a kereszténység tanított, fölülemelkedett az emberiség tényleges viszonyain, míg a művészet természeténél fogva azon világ korlátaihoz van kötve, melyben élünk. Az egyház azt képzelte, hogy a művészet segíteni fog neki; és a tárgyak bizonyos körében, a Szentírás történeteinek s a szentek életének élénk ábrázolása, a derült szépség és tiszta öröm új típusainak megteremtése, az angyali lények alakítása, a Mária-tisztelet egész varázsának és páthosának kifejezése, és a Krisztus Urunk kinszenvedései iránt előidézett mély rokonszenv: azon tényezők, melyek által a képirás csakugyan lényegesen támogatta a vallásosságot. És mégis arra volt utalva a képirás, hogy a kereszténységnek éppen a magvát és velejét kerülje, úgy, a mint azt az ájtatos hívők és a meg nem alkuvó puristák értik. Aztán nem is teljesítette azt, a mit az egyház óhajtott volna. A helyett, hogy az egyházi tekintély bilincseit megerősítette, s a mysticismust és askétismust megszilárdította volna, valóságban visszaadta az emberiségnek saját méltósága s szépsége tudatát, s a középkori álláspont tarthatatlanságát segítette bebizonyí-

tani; mert a művészet lényegileg s ellenállhatatlanul szabad, s mi több, éppen amaz érzéki gyönyörűségnek országában szabad, melytől a zárdai vallásosság elfordúl, hogy a saját rajongó szemléleti szabadságát keresse.

Mind ebből kitünik, hogy a művészet tette meg az első lépést a modern szellem felszabadítására, hirdetve az embereknek szépségök és nagyságuk örömhírét azon gyönyörteljes világban, mely használatukra lón megeremtve. A mihez hozzányúlt a képirás, az érintése által emberivé lett; a vallásosság, a művészet csábításának engedve, összevonta a magasba törő szárnyait és a kellemetes földön megpihent. Az egyház ezt nem várta. Miután az emberi ész szabadsága a képirásban csak látható képekben talált kifejezést, s nem mint az eretnokségé, csak elvont fogalmakban nyilvánult; mivel a Mária-tisztelet beérte a művészettel, mely a helybeli szentek iránti tiszteletet megerősíté; mivel érzékfelettsége nem különbözött azon hittől, mely lényegében érzékivé változtattatott — a képirók háborítatlanul folytathaták útjokat.

Aztán egy második korszak következett művészi fejlődésökben. Törekvésök céljául a technikai tökélyt és az anatómiai pontosságot tűzve ki, szellemi jelentőségétől függetlenül az alakítást magát tekinték a fő-feladatnak. Majd a klasszikai újjászületés befolyása ismét meghonosítá a föld régi hatalmait: Aphroditét és Galathéát, az Amoroikat, Adonist, Narczissust és a Grácziaikat, Phoebust és Daphnéit és Aurorát, Pant és a Faunusokat, nem különben az erdei és vízi-nymphákat.

Midőn e holt istenségek sírjaikból kikeltek, hogy az új kor embereinek szíve fölött uralkodjanak, úgy látszott, mintha régi ártatlanságuk virágaiból valamit vesztek s

másrészt, érzelmi bensőségben valamit nyertek volna. Az olasz művészet elismerte abbeli jogosultságukat, hogy az emberi művelődés Pantheonjában a Madonna és a szentek mellett álljanak; de a képírók a modern szellemmel összhangzatosan újjáalakították. Az átalakítás ez enyhe érintése bebizonyítja, hogy a megváltozott korban is megőrizték lényeges értelmöket. Mintán az antik világban oly tulajdonokat személyesítettek, melyeket a harcziás és középkori kereszténység noha elnyomott és nem ismert, mégis tisztán emberiek valának, a hellén istenségek még mindig ugyanazon tulajdonokat képviselték a modern Európa szemében is melyek végre-valahára az antik szellemmel való érintkezés által új erőre jutottak.

Mert a renaissance őszinte meggyőződésből visszaterés volt a természet dicsőségéhez és örömeihez, úgy a külvilágban, mint az emberi lélekben. E dicsőséget és örömet az első mythosz-költőket jellemző tiszta és kezdetleges felfogással felismerni, nem volt megadva az új világ embereinek. Mégis, több századon át tartó körmönfont okoskodás által meghamisított érzékek daczára, ösztönszerűen törekedtek a természettel való rokonság fölötti első, szabad örömet föléleszteni. A tizenhatodik század képírói, a költőknél sokkal nagyobb mérvben tudták feltüntetni a szépet ezerféle alakjában, melynek mindegyike a testi lét gyönyörét, a természeti vágy megmásíthatatlan igényeit és az emberiség jogosultságát bizonyítja oly örömhöz, melyeket a föld, tenger és lég hatalmaival közösen birunk.

Csodálattal tölt el, ha ez átalakulás folyamában figyelemmel kísérijük a régibb és ifjabb erők egymásba-olvasdását. A régi istenek varázsuk egy részét még a keresztény mythószra is átvitték és szépségök virágával elárasztottak

oly szenteket, kik őket megtagadva haltak meg. Sodomának Sebestyénje nem más, mint Hyacinth vagy Hylas, nyilakkal keresztül döfve, akkép, hogy a fájdalom és vértanúság költészetét és ifjuságát még megindító páthósszal is tetézik.

Lionardo Szt. Jánosa repkény-koszorúzott, nevető erdőbeli Faun, kinek ajkain e szó: »bűnbánat«, derült paradoxnak tetszenék. A virágzó renaissance képirói előtt a római vértanúk és olymposi istenek — a Szentek cselekedeteinek hősei és a görög költészet hősei — mindannyian egy és ugyanazon szellemi tartománynak polgárai valának; a szép és emberi tartományának polgárai. Mily finom és gyengéd illatot eredményezett e látszólag különböző virágok egybeolvadása és összekeveredése; mily szépen egyesült a keresztények felizgatott érzelve a görögök tiszta és ragyogó képzelmével, s hogy a pogányok őszinte érzékisége mikép adott testet és lényeket az önmegtagadó hit hullámzó ködképeinek: ez csoda marad olyanok előtt is, kik, mint Lionardo mester, az iker-természet és a kétnemű szép titkait szeretik kutatni. Nem kevesen vannak, kik visszarettennek a rejtély elől, kik irtóznak tőle, mint a hermaphroditától. Ezek a renaissance művészetében mindig valami fájdalmast fognak találni.

Miután a képirás szépre törekvő tevékenységében a keresztény és pogány hagyományokat egymás mellé sorozta, tovább nem haladhatott. A tárgyak készlete, melyből táplálkozott, ki volt merítve. A kérdés, mely akkoriban a gondolkozó emberek elméjét foglalkoztatta, az volt: miképen lehetne az emberi műveltség két főtényezőjét, a klasszikust és az egyházit egymással összhangba hozni. A nélkül, hogy az ellentétnek oly tiszta tudatával bírtak volna, mint mi, az emberek mégis érezték, hogy a pogány fölfogás ellenkezik

a kereszténnyel s egyúttal érezték azt is, hogy a kettőt egymással ki kellene egyenlíteni. Eredetök és fejlődésök nem függött össze, de mindkettőre szüksége volt a modern synthezisnek. A szépzészet tevékenysége, melynek teremtőereje e téren közvetlenebbül nyilvánul mint az elvont gondolkodásban, a művészetek pártatlansága által minden lehető elkövetett a két elem összevegyítése érdekében.

A festészet Ráfáel műveiben tökéletesebb összhangot teremtett, mint a bölcselet Pico Mirandola és Ficino irataiban. Az új katholicismus, a szépbe helyezett világpolgári hit, nyert kifejezést festményeiben. Mindkét revelatióból kivette a szépnek bennök foglalt elemeit, és megmutatta, hogy azokat a közös célra szabadon bírta fölhasználni; ennél többet tenni nem állott hatalmában sem neki, sem más művésznek. Tisztán csak a tudományos módszer képesíthet bennünket végre arra, hogy megértsük azon távolabbi szempontot, mely kívül esik épp úgy a kereszténységen, mint a pogányságon, a midőn ugyanis a józan és vidám természetes élet klasszikai eszménye, a Szentírás által nevelt lelkiismeretnek vissza fog adadni. Ez talán a ma még meg nem született és ki nem fejlődött vallás, melyet Joákhim fiorei apát homályosan megjósolt, a mikor azt mondá: hogy az Apa országa elmúlt, a Fiú országa muló félben van és a Szentlélek országa jönni fog. Ennek lényege befoglaltatik az emberi szellemnek általunk megőrzött haladásában s noha az ily nagy mértékben értelmi jellegű hit, a milyen ez lesz, soha sem nyerhet egyenértékű kifejezést az ábrázoló művészetek által, a tizenhatodik századbéli képírás mégis, úgy a mint volt, annak nem méltatlan előcsarnoka. Még pedig azért, mert először neki sikerült emberivé tenni a középkor vallását, elsőnek hirdette, hogy a régi pogányság a

modern szellemre nézve valódi értékkel bír, s végül mindkettőt fölhasználta a szabad és független művészet céljaira.

Azonközben, éppen akkor, midőn a képírás a kimerültséghez közel járt, egy új művészet tünt fel, melynek hivatása volt a szépművészet körében megvalósítani azt, a mit a képírás nem bírt.

Midőn a keresztény eszmék sorozatát a képírók befejezték s az ókor iránti első szenvedély kielégítést nyert, végre a zenének jutott a feladat, hogy kifejezést adjon a lélek változatos érzelmeinek és sokféle, szövvényes indulatainak. A zenében látjuk a kiindulási pontot, hol a művészet elhagyja, úgy a keresztény, mint a pogány mythosz birodalmát, egyedül csak az ember lelki életével foglalkozik s tisztán a miatt működik. Dallam és összhangzat, a szavakkal való összefüggés nélkül, képesek a legkülönbözőbb értelmet fölvenni, elannyira, hogy a hangok hasonló combinációi a földi és mennyei szeretet rajongását fejezik ki, a hallgató lelkét csak ama tiszta szenvedély érzetével töltve el, mely mindkettőnek eredeti és természetes alapja. Határozott alakot kölcsönöznek eddig határozatlan érzelmeknek; vagyis, a mint az olaszok mondják: *la musica è il lamento dell'amore, o la preghiera a gli dei.*¹⁾ Ez, párosulva minden anyagi követelménytől való függetlenséggel, a zenét a szabadságában győzelmes szellem igazi képviselőjévé s ennélfogva lényegesen modern művészetté teszi.

A képírásnak, a renaissance idejében végzett nagy munka után, a midőn a festők ama kornak egész eszme-körét végig futották, nem maradt hátra egyéb, mint a kép-

¹⁾ A zene a szerelem panasza, vagy imádság az istenekhez.

más, a történeti ábrázolás, a drámai jelenetek, a táj, a népélet, a csendélet és az állatok. A művészet ez ágaiban még mindig gyarapszik s kétséget sem szenved, hogy az európai képírók évenként sok jót alkotnak e téren. Azonban, a képírás elvesztette értelmi tevékenységünk központja fölötti hatalmát. Ma már nem bír alakot adni az eszméknek, melyek a modern világot vezetik. Ez eszmék sokkal elvontabbak, sokkal inkább az értelem kifolyásai, semhogy az ábrázoló művészet sikeresen kezelhesse; s nem is jelenthetjük ki elég gyakran s elég nyomatékosan, hogy e művészetek, századok szelleméhez viszonyítva, nem alkothatnak semmi valóban nagyot és általános érdekűt, kivéve, ha a regéköltészethez hasonló eljárást követnek.

A művészeteknek nem áll hatalmukban elbánni oly fogalmakkal, melyek az érzéki ábrázolást nem tűrik, oly eszmékkel, melyek elvesztik értéküket, ha megtestesíttetnek. Valamint a meteorok ragyogóbbakká válnak, ha földi légkörünk durvább elemein keresztül hatnak, úgy az eszméknek is, melyeket a művészet feldolgoz, szükségképen az érzékiségbe kell merülniök. Oly természetűeknek kell lenniök, hogy inkább nyerjenek, mintsem veszítsenek az érzékiséggel való érintkezés által, s közvetlenül kell hatniok a lelkekre, melyek rendszeren mythószokban és képekben szoktak gondolkozni. Fejlődésök egy bizonyos pontján, a vallásos eszmék mind ily neműek, s a történelem bizonyos idejében a népek öntudata is ezen állásponton van. Mi annyira kinőttünk belőle, oly teljesen felcseréltük a mythológiát a tudásvágygyal, a képes beszédet a tudománnyal, hogy a nagy művészethez szükséges kellékek végkép hiányzanak. Legmélyebb eszméink a világról és Istenről szépéreteti eljárás által nem személyesíthetők; soha sem jutnak azon légkörbe,

melyben egyedül a szépművészetek által válhatnának fényessé. A festőre nézve, a ki az alakot adja, megszűntek sugárzó csillagok lenni és homályos köveknek látszanak; s még ha istenség is volna bennök, oly istenség az, mely nem engedi, hogy formába öltöztessék.

MÁSODIK FEJEZET.

A z é p í t é s z e t .

Az építés a középkori Olaszországban. — Milano, Génua, Velence. — A fejedelmek, mint építők. — Különböző stílek. — Helyi befolyások. — Toskánai román, csúcsíves, lombárdiai stíl. — A csúcsíves építés iránti érzék hiánya az olaszoknál. — Siena és Orvieto székesegyházai. — A középkor világi épületei. — Flórencz és Velence. — Magán paloták. — Nyilvános csarnokok. — A Signoria-palota Florenczben. — Arnolfo del Cambio. — S. Maria del Fiore. — Brunelleschi kupolája. — A klasszikai újjászületés az építésben. — Római romok. — A renaissance építés három korszaka. — Jellemzők. — Brunelleschi. — Alberti. — Palota-építés. — Michelozzo. — Az újjászületés díszítő munkássága. — Bramante. — Az Umiltà-templom Pistójában, Vitoni műve. — A del Te-palota. — A Farnese villa. — Sansovino Velenczében. — Michel-Angelo. — Szt. Péter templom. — Palladio. — A Ragione-palota Vicenzában. — Lombardiai mesterek. — Az elmélet művelői és Vitruvius tanulmányozói. — Vignola és Scamozzi. — Palladio stíljének befolyása Európában. — A tudósok és az építőmesterek, összefüggésben a tudomány felvirágzásával.

A szépművészetek között mindig az építés az első, mely a vallás és polgári élet szolgálatában a barbarizmusból kiemelkedik. Az isten számára előbb házat kell építeni, mondja Hegel, mielőtt annak kőből faragott, vagy mozaikból kirakott képe ott elhelyeztetnék. Tanács-termeket kell

előbb készíteni az állam senátusa számára, mielőtt a nemzeti eseményeket a falakra lehetne festeni. Ekkép Olaszországban már a tulajdonképi renaissance korszaka előtt számos templom és palota létezett, melyeknek az volt a rendeltetésök, hogy a tizenötödik és tizenhatodik században falképek és szobrok díszét fogadják be.

A tizenharmadik század közepén a lombardiai és toskánai köztársaságok által, a császárság és a nemesek ellen folytatott hosszú szabadságharcz alatt, épültek a legpompásabb és legtartósabb nyilvános épületek. Florencz és Pisa székesegyházai és tornyai a város falai fölött kiemelkedtek, míg a polgárok, kik építésökre adakoztak, vérökkel sötétre festék Melória hullámain és Arbia nádasait.

Lombardia Barbarossa Frigyessel való küzdelmeinek végével, egy óriás vállalatot fejezett be, melynek folytán Milano mezői még most is termékenyebbek Európa minden más legelőinél. A Naviglio Grande, mely a Ticino vizeit harmincz mértföldnyi lapályon keresztül Milanóig hozza, 1179-ben kezdetett meg és 1258-ban fejeztetett be. Ily módon fordították haszonra a Szt. Gotthárd és a Simplon vadvizeit, melyek arra látszottak hivatva lenni, hogy miután a Lago Maggiorét megtöltötték, a köves sivatagokon át a tengerbe ömölve kárba veszszenek; s e nagy, épp oly merész, mint egyszerű mérnöki munkának köszönheté Milano gazdagságát, mely hercegeit egy színvonalra emelte Európa uralkodóival. Egyidejüleg építé hatalmas falait is és azokat tizenhat oly kapuval zárta el, melyek bebizonyíták, mily jól tudja összeegyeztetni a pompát az erővel.

Génuva 1276 és 1283 között kikötőit óriási molóval védte meg és 1295-ben a ligúriai Alpések folyamait oly vízvezeték segélyével vezette be a városba, mely a régi Ró-

mának is becsületére vált volna. Velenczének egész alapját a tengertől és fövenytől kelle elhódítania. Oly szilárdan tudta beverni a czölöpöket, oly éles szemmel leste ki azok tartósságát, hogy a márvány-paloták és templomok bizvást emelkedhettek a mélység kebelében. Ez alatt kőhidak kezdék áthidalni Olaszország folyamait; a városok utczái és térei mindenütt kövezve valának. A tizennegyedik század első éveiben az olasz városok már az alapos, solid kényelem oly képét nyújták, mely ugyancsak meglephette az északiakat, kik London közvetlen téreiről, vagy Páris sáros tömkelegéből érkeztek.

Sismondi jogos büszkeséggel jegyzi meg, hogy e nagy művek a köztársaság művei. Közhasználatra készültek, s az állam költségén épültek. De az igazság érdekében hozzá kell tennünk, hogy a mit a köztársaságok megkezdték, azt a fejedelmek folytatták. Milanó például, a Visconti dynastia pompás izlésének köszönheté csodálatra méltó székesegyházát és a Szt. Gottardóról nevezett nyolczszögű haranglábot. A páviai és chiaravallei Certosák, a Pávia palota és egy sereg kisebb épület még mindig fennen hirdetik Milanóban és szomszédságában, mennyit tettek egyes családok az általok meghódított városok szépítéséért. S a mi áll Milanóról, az mondható Olaszországról széltében, hosszában. A fejedelmek a közhasznú alkotások nagyszerűségének árán tartották fenn hatalmukat. A köztársaság szabad szelleméből annyi mégis megmaradt bennök, hogy nagyszerű építési munkák megteremtésében versenyeztek egymással. Az olasz fejedelemséggel karöltve járt a jó izlés és a bőkezű költsékezés.

Semmiben sem nyilvánul az olasz államok jellemző különfélesége feltünőbbben, mint éppen épületeikben. Min-

den kerületnek, minden városnak megvan a maga határozott sajátossága, mely a lakók fajszerű tulajdonságait és azon körülményeket tükrözi, melyek közepett műveltségök kifejlett. Némelykor e helyi jelleg összefüggésben van a nemzetiséggel és földrajzi viszonyokkal. Így a lombard nevet a román építés egy oly neme kapta, mely Észak- és Közép-Olaszországban, a lombardok uralkodásakor dívott.¹⁾

Toscana lakói soha sem feledték régi őseik dómjait; a rómaiak szorosan a latin hagyományokhoz ragaszkodtak; a déliek byzanti és saracén minták befolyása alatt állottak. Számos esetben a szomszédság földtani állapota határozta meg az építés festőies díszét. A Pó-völgy agyagföldjei eredményezték Cremona, Pávia, Crema, Chiaravalle és Vercelli téglá épületeit. A veronai építő-mesterek a *mandorlato* nevű követ szolgáltató bányáknak köszönték a barackvirág színű oszlopsorokat. A pisaiakat a keresztelő-kápolna és székesegyház számára Carrara látta el lágy márvánnyal; Monte-Ferrato nyújtotta Pistójának és Prátónak a zöld serpentin követ, míg az Appeninek *pietra serenája* fenéséget kölcsönzött a florenczi épületek belsejének.

¹⁾ A lombardiai építés keletkezése az olasz művészetek történetében a legkényesebb kérdések egyike. Nem szeretném, ha úgy fogná föl valaki, hogy a lombardiai építésről bármikép különböző értelemben beszélék, mint a hogy a normanról szokás beszélni. Teljesen hibás az a feltevés, mintha akár a Lombardok, akár a Normanok sajátos építéssel bírtak volna, mielőtt azon vidékeket elfoglalták vala, melyeknek emlékein megtanulták a hanyatló római építés durva alkalmazását. Azonban nem lehet tagadni, hogy úgy a normannok, mint a lombardok is, midőn a már létező mintákat utánózták, ne adtak volna hozzá a magokéból is, a mi nekik, mint északiaknak sajátosságuk. A lombard úgy, mint a normann vagy rajnai román, mindegyik a maga vidékén a fejlődő középkori építésnek első állapotát képviseli.

Máshol ismét a kereskedelem s hódítás hatását vesszük észre. Velenceze összeköttetése Alexandriával elhatározó befolyást gyakorolt a Szt. Márk páratlan építészetére. Az arabsok és normannok tartózkodásuknak eltörülhetetlen nyomait hagyták hátra Palermóban. Nápoly és Messina templomai még most is magokon viselik a francia munkások ismérveit. A partok mentén, itt is, ott is, a középkori Olaszországba átszármazott keleti építés bizonyítékaira akadunk, míg a későbbi idők épületein a spanyol irány szembe-tünő.

Ekkép számos hatalmas befolyás közepett élve, és elmult civilisatiók romjai által körülvéve, az olaszok feltűnően különböző építési formákat egyeztettek és vegyítettek össze. A római, byzanti, saracén, lombardiai és német hagyományok egybeolvadtak építészetökben, a mint azt minden egyes helynek uralgó geniusa követelte. Ebből az következett, hogy inventió tekintetében ritka és finom mester-művek jöttek létre, noha egyetlen irány sem jutott tökélyre, s nem is utalhatunk semmiféle határozott olasz modorra. Az olasz építés gazdagságban és egyéni jellegben nyert, de másrészt egyöntetűség és erő tekintetében vesztett.

Mindazonáltal méltán csodálkozhatunk, mily ügyesen fogta föl minden alakzat szépségét, a mint ezt ezen emlékei bizonyítják. Mily sajtóságos például a gondolat, hogy a velenceziek egyházuk alakját és szerkezetét Alexandria mecsetjeitől kölcsönözték, annak homlokzatát Lysippus lovai-val díszíték és szentélyének falait keleti császárok háremének padozatából vett márvánnyal burkolák; míg Olaszország másik végén, Palermóban, Segesta romba dőlt oszlopsorainak tőszomszédságában, a norman királyok nehéz templomaikat saracén arabeszkkal és görög mozaikkal dí-

szíték, finom arab szövetmintákat és tengeri szörnyeket összekeverve, cuphic mondatokat és skandináviai runirást egymás mellé helyezve.

Ez alatt Rómában sírok, fürdők, színházak erődökké alakították át. Hadrianus síremlékét az Orsiniak szállták meg; a Sorelliak a Marcellus színházában, a Colonnák Augustus mausoleumában sánczolták el magokat. A Colosseum, Konstantin s Titus boltívei a Frangipanoknak adtak menhelyet; Trajanus fürdői a Capocciaknak szolgáltak szállásul; és a Gaetániak Caecilia Metella sírjából csináltak várat. A visszhangzatos, tág bolthajtások alatt a középkori bravók egész serege rajzott — mint a darázsok, melyek körte-alakú sonkolyukat Pavia oszlopsorain végig aggatják. Ott a holt császárság kísértete még mindig egész dicsőségében trónolt és uralkodott. A kereszténység szertartásai Agrippa kupolája alatt, Diocletianus fürdőiben, a basilikákban egyaránt meghonosultak. Az örök vár közelében más építés nem vert gyökeret, csupán a császári népé. Róma háromszáz temploma között csak egy goth épületet mutathat fel.

Távolabb, észak felé, hol a német befolyás hatalmasabb volt, a székesegyházak, mindegyik a maga nemében, mégis derült, délies szeszélyességgel bírnak. Márványtól és mozaiktól ragyognak, ékítmények árasztják el, melyekben a korinthusi akanthus lombozata Krisztus kínszenvedéseinek symbolumait folyja körül, és a martyrok és szentek komoly arczulata alatt madarak s Cupidók kandikálnak elő a kuszált gyümölcs csoportozatokból; s ez ékítmények majd a basilikák alacsony oszlopsoraihoz, majd a tiszta, csúcsíves stil magas ívezeteihez támaszkodnak; a fő- és kereszthajó metszési pontján etruszk kupola emelkedik; a homlokzatot domborművek, a párkányt szobrok élénkítik; a kapubélés

oszlopai oroszlánokon és szárnyas griff madarakon nyugsznak; a templom oldalán harangláb áll, nagy virágként egyedül, elkülönítve a szabadtéren helyeztetik el — e csodás építmények, míg egyrészt örömét és gyönyörűségét képezik mindazoknak, kik a különféleséget szeretik kutatni s kik a nemzeti génus hatását a művészetre szeretik megfigyelni, addig másrészt, mint maga Olaszország, minden befolyást érezni, minden nemzetiséget egybeolvasztani látszanak.

A sokféle építési stíl közül, melyek Olaszországban uralomra törekedtek, az újjászületés kora előtt háromnak ígérkezett a győzelem. A lombardiainak, a toskánai románnak és a góthnak. Kor szerint a két első csaknem ugyanazon századokban virágzott, míg a góth, kívülről jöve, megakadályozta fejlődésüket. Azonban az olasz építés történetében az időrend édes-keveset segít; mert fő-jellegét nem a következetes haladás, hanem ellenkezőleg, az egyidejű sokféleség és kiemelkedő helyi alakzatok képezik. Ami a különböző változás közepett Olaszországban állandó maradt, az a római építkezési formák iránti hajlam volt, mely alkalmilag a renaissance idejében tudományosan is kiműveltetvén, az egész nemzet ízlése fölött határozott.

Tán nem egészen találomra állítom azt, hogy úgy, a mint a lombardok hódításuk által nem bírták az olaszokat egységes néppé olvasztani, épp úgy építkezésök sem volt képes egy külön tyrust teremteni a félsziget számára. ¹⁾ Bizonyos tekintetben a történész méltán sajnálhatja, hogy Olasz-

¹⁾ A »lombardiai építés« kifejezést akkép használom itt, a mint fentebb (lásd jegyzet) megmagyaráztam, azon építési stíl megjelölésére, mely a lombardok foglalása alatt és rögtön utána Olaszországban dívott.

ország a nyolczadik században nem esett áldozatul ama hódításnak, mely a helyi különbféleséget eltörölte volna. Azonban az ily sajnálkozás vajmi hiábavaló; mert a világtörténelem fő-áramlatait nem a véletlen szabályozza; mi több, mikép tölthette volna be Olaszország hivatását, politikai életének különféle formái nélkül, melyek éppen azzá tették a mi? S mégis, a lombardi nagy egyházak előtt állva, hajlandók vagyunk elgondolni s talán indokoltabban, milyen lett volna az eredmény, ha az építés e stilje az olaszok között ama teljes felsőbbiségre juthatott volna, melyet északon a román és góth építés Franciaország és Anglia felett gyakorolt.¹⁾ A gúlaalakú homlokzat, mely ez épületeknél leggyakoribb, a haranglábak, melyek magas lámpában végződő négyszögű tornyok, a fő- és oldalhajó metszési pontján sorban emelkedő kupolák, a felszökő minaretek és ormok, a márvány-oszlopos, hosszú és alacsony folyosók, az oroszánokon nyugvó nyitott kapu, a téglá és rózsaszínű kő összhangzatos keverése, a félkörű és csúcsos ívek merész váltakozása, s a sajtáságos találékonyság, mely minden párkányt, minden oszlopfejet oroszánokkal, sphinxekkel, kígyókkal, habléányokkal, griffmadarakkal és táltosokkal, gyíkokkal és fegyveres lovagokkal díszített — mindezek oly elemek, miket szerintünk igen jól lehetett volna nemes nem-

¹⁾ A lényeges különbség egyrészt Olaszország, másrészt akár Észak-Franciaország, akár Anglia között az volt, hogy Olaszországban a római nagyság oly építési emlékei voltak, melyekről építő-mesterei soha sem feledkezhettek meg. Munka közben legalább is fele figyelmök a mult felé fordult: azonfelül nem is bírták a szabad, önkéntelen és fokozatos inventió lelkesítő, emelő tudatát. E pontot kitünően dolgozta ki Mr. Street »Észak-Olaszország építkezése« című művének utolsó fejezetében.

zeti stillé fejleszteni. A szóban lévő templomok, úgy a mint vannak, gyakran inkább bizzarok semmint szépek.

Különös jellegök azonban elválaszthatlanul kapcsolatban áll a zöld mezők messze távlatával, pompás folyókkal s a kékes dombok és hófödte alpeseekkel, melyek Lombardia vidékének fő báját képezik.

Ha az úgynevezett lombardiai építés befolyása részleges volt s aránylag szűk térre szorítkozott, ugyanaz mondható a toskánai román építésről is. A Samminiato templom Florencz mellett, (épült 1013 körül) és a pisai székesegyház (kezdték 1063-ban,) továbbá számos példa Lucában és Pistojában, világos bizonyítékát szolgáltatják annak, hogy az olaszok a középkor legsötétebb idejében az építés újjáteremtésén dolgoztak. E bazilikák szerkezetében éppen úgy, mint részleteiben nyilvánvaló a klasszikuskori minták befolyása s ugyan akkor ez eredeti és nemes építmények teljesen kielégítik az olasz szellemnek a félkörívek, az oszlopok, a pillérek és a lapos tetővel és nem mély tribunával bíró derékszögű, tágas belső terek iránt mélyen gyökerező előszeretetét. Lehetetlen nem sajnálkozni azon, hogy a toskánai román építés tovább fejlődését megakadályozta a betolakodó német-góth építés. Ha háborítlanul követhette volna útját a népszellemnek megfelelő nemzeti stil fejlődése, a tizenötödik század újjászületésében sok nehézségeknek elejét vehette volna.

Az olaszországi csúcsíves építéssel behatóbban kell foglalkoznunk. Részben a német császárok közvetlen befolyásának, részben a nagy nemesek császári rokonszenvének, részben a ferenczrendi barátoknak, kik olcsón akartak nagy templomokat építeni, részben az Észak-Európában dívó csúcsíves stil nagyszerűsége által keltett bámu-

latnak tulajdonítandó, hogy a góth építkezés, — mely annyira ellenkezik az olasz éghajlattal és szellemmel, — egy időre általánossá vált és szabadon virágzott. A midőn eképek felsorolom a német-góth stíl elterjedésére előnyös körülményeket, távolról sem akarom állítani, hogy az tisztán idegen lett volna. Olaszországban úgy, mint Európa többi országaiban, a fejlődés természetes menete szerint, a román stíl után a csúcsíves következett s az utóbbit az olaszok oly eredetiséggel kezelték, mely mély és őszinte egybeolvadásról tanúskodik.

Az első csúcsíves templomot, Szt. Ferenczét Assisiben mégis német ember tervezte; Olaszország leggazdagabb csúcsíves épülete pedig, a milánói székesegyház, határozottan német.¹⁾ A csúcsíves építés uralmának aránylag rövid időszaka alatt, az olaszok teljesen soha sem feledkeztek meg latin és lombardiai rokonszenről; s a csúcsíves rendszert csak részleg és átmenetileg fogadták el. Olaszországban ennélfogva ez építési rendszer fejlődése nem is volt oly közvetlen és egyszerű, sem oly szakadatlan és teljes, mint Északon. Olyan alkotásai vannak ugyan, mint Szt. Ferencz temploma Assisiben, továbbá Siéna, Orvieto, Lucca, Bologna, Florencz és Milanó székesegyházai, valamint Perugia, Siena és Florencz városházai, de a nemzeti izlést nem bírta megragadni s kihalt az antik iránti szenvedély növekedtével, mely fölébreszté az olaszokban saját szellemi nagyságuk öntudatát. Világos, hogy a mint abbeli hivatásuk tudatára jutottak, hogy a klasszikai kor kulturáját újjá teremtsék, azonnal és mindenkorra elejtették az északi feu-

¹⁾ Ámbár most már be van bizonyítva, hogy nem a német Heinrich von Gmunden, hanem a milánói Marco Frisone da Campione volt első építő-mestere, mégis igaz marad, a mit stíljéről mondtam.

dalizmusnak megfelelő stílt. Úgy látszik, félig akaratuk ellenére fogadták volt el s csak oly kétes módon értették, mint a hogy a lovagi intézményt értelmezték.

Az olaszok soha sem fogták fel helyesen a csúcsíves építés sajátos természetét. Nem tudták feledni a basilika vízirányos vonalait, lapos fedelét és sima falait. Római elődeikhez hasonlóan, ők is a lehető legegyszerűbb szerkezet alkalmazásával igyekeztek építeni; főczéljok volt nagy területeket egyszerű fallal körülzárni és a tér arányaiban keresték a magasztos és szép hatást. Midőn tehát a csúcsíves rendszert elfogadták, nem vették észre, hogy annak valódi érdeme csaknem mindannak tagadásában rejlik, mit a latin izlés legnagyobbra tart. A vízirányos vonalak, a mennyre lehet teljesen megsemmisülnek; a falak ablakokban vesznek el; számos hajó és oszlop, apsis és kápolna emeli az építészeti hatást; a lapos fődél tűrhetetlenné válik. Az alkotás minden ereje fölfelé törekszik s hegyes torony fejezi be az épületet; mert számtalan emelkedő ívezete nem állandó erejű, hanem fokozatosan növekedve, mindannyian a toronyban összpontosóznak.

Mindezt az olaszok csak lassan értették meg. A harangláb (campanile) például, soha sem lett épületeiknek kiegészítő része. Egyedül állt s eredeti célját megtartva a harangok befogadására szolgált. Az ablakok aránylag kicsinyek valának, azon természetes okból, mivel Olaszországban a nap fénye inkább sok, mint kevés; az északi csúcsíves templom hajóinak számos fülkéje és oszlopcsoportja helyett oly tágas templom hajóját, a milyen S. Petronio Bolognában, csupán egyszerű pillérekön nyugvó hat heveder képezi. Olaszországban a székesegyházak homlokzatát, belsejétől egészen függetlenül, mintegy válaszfal gyanánt

fogták föl és alakították; példa a cremonai gyönyörű templom, melynek hajóját lapos tető fűdi és a magasan föléje emelkedő homlokzat felső ablakain át, éjjel betekintget a hold. A ki az orvietói dómot hátulról nézi, észre fogja venni, hogy a külső összhatásra nem gondoltak. Az olaszok ez irányban eltévesztették a célt s nem fogták fel kellőleg a góth építés költségét. Jelképes jelentősége kárba veszett nálok; vagy tán azt kellene mondanunk, hogy a művészetben és vallásban egyaránt, az olasz vérmérséklet képtelen volt egybeolvadni a német fajok ködös és mégis hatalmas mysticismusával.

Másrészt azonban, a mit az eredeti góth jellegből feláldoztak, azt a magok módja szerint ismét kipótolták. A falfelületek díszítése, akár fresko vagy mozaik volt, akár bronze munka, dombormű, fa-faragvány, vagy márvány-pallózás, égetett agyag (terracotta) vagy zománcozott agyagmunka, a tisztább jellegű góth építményeken soha sem ért el ily tökélyt; északon a szobrászat sem jutott annyira, hogy megválhatott volna a fülkétől, vagy szentségháztól, mely azt az építészetnek alárendelte, s arra kényszeríté, hogy hozzá alkalmazkodjék. Ekkép az olaszországi csúcsíves építés aránylagos hátrányai, közvetlenül éppen azon művészetek haladását segíték, melyekben e nép páratlanul áll a modern nemzetek közt.

Elég megfigyelnünk az ellentétet egyrészt az orvietói és siénai székesegyházak, — Olaszország két legszebb csúcsíves épülete, — másrészt pedig a rheimsi és salisburyi székesegyházak között, hogy az előbbiek szerkezeti alárendeltségét épp úgy észrevegyük, mint felsőbbségét a mellékes művészi részletekben. Hosszú, egyenes vonalak, lapos tetők, keskeny ablakok, meglepő pompájú homlokzat, mely nem

áll szoros összefüggésben a főhajó és oldalhajók, továbbá a keresztmetszésben emelkedő kupola szerkezetével; egyszerű tribunák a keleti részen, különálló harangláb, kerek oszlopok a csoportos pillérek helyett, félkörű és csúcsos ívek; ezek a siénai székesegyház feltünőbb vonásai. Az anyag azonban mindenütt pompás; s a művész lángeszének engedelmeskedő kéz remekelve hagyta nyomát az épület minden tenyérnyi fölületén. Mindenfelé szemkápráztató műremekekkel találkozunk; fehér és fekete márvány felváltva alkalmaztatott; a pápák majd komoly, majd élénk arczképeivel díszelgő párkányok, faragott szentségházak, oltárok, szószékek, ereklyetartók, keresztelő-medenczék és szentelt víz tartók, berakott művű faburkolatok és alakokkal díszített palló, óriás karos-gyertyatartók bronzból, művészi kivitelű vasrácsok, aranyozás és szinpompa, drága agátkő és lapislazuliból készült művek — a magok nemében mind híres művészek alkotásai — gyönyörködtetik a szemet mindenfelé. Az egész a fény és gazdagság valódi csodája, a találékony lángész ragyogó diadala, száz meg száz iparos-mester remeke, a kik századokon keresztül fáradoztak létesülésén. Az egészen uralkodó ízlés a megszámlálhatatlan sok részletet oly összhangba olvasztotta; az egyes műremekekből a művészi ösztön oly egészet alkotott, hogy az összhatás valóban elragadó.

Pedig nyilvánvaló, hogy az első építész lelkében nem élt egy határozott eszme, melynek nyomán e remekeket mind előre sejtette, kijelölte és rendszeresítette volna. Valódi góth épületen a részleteket, melyek e székesegyház főbáját képezik, az építészeti eszme maga alá rendeli, s egyéni értékek mellőzésével, legfeljebb szolgák gyanánt járulhatnak az összhatáshoz. Az északi góth templom olyan,

mint a több tagú test; a déli góth templom gyönyörű részletek összesége. Az északi góth stíl megfelel a szövetséges fajok nemzeti egységének, mely a kölcsönösen egymástól függő társadalmi osztályok hierarchiájából alakult. A déli góth stílusban a politikai sokféleség, az önálló egyén, a polgári egyenlőség és zsarnoki akarat tükrét látjuk.

Ilyeténképen a sajtóságokat, melyek Olaszországot kilépésekor a középkorból jellemzik, építményein könnyűszerrel nyomozhatjuk. Ezek kiválóan polgárok alkotásai, — Gianotti szavaival élve, oly férfiakéi, kik felváltva engedelmeskedtek és parancsoltak, nem álltak egyeduralom alatt, de magok is fejedelmi hatalomra valának képesek. ¹⁾

A mit Siénáról mondtunk, nem kevesebb áll Orvietóról is. Bár szigorúbb góth szellemben van tartva, bár a homlokzat építészeti tervszerűbb, az épület külsejére vett első pillantásra belátjuk, hogy az építészek a stíl követelményei iránt nem voltak eléggé fogékonyak. Lehet-e szomorúbb látvány, mint emez üres falak, melyeket a hajó mellékoltáiraival kiszökő kis kerek fülkék szakítanak meg, azután a keleti oldalon a sovány és unalmas tagozás és a taláalomra oda ragasztott néhány pártázat? A belseje ellenben, nemes. Az építész előszeretete a tág tér iránt, ünnepélyes, nagy arányokban talált kifejezést; a befoglalt tér, bárha az északi ízlésnek kissé hidegnek és üresnek tetszhetik, legalább szigorú összhangzata által hatásos. Azonban a templom valódi előnyeit, a különálló részletek képezik. Bárhol nyílt alkalmá az eredeti művész-szellemnek az önálló működésre, tekintetünk le van bilincselve, ítéletünk le van fegyverezve és bámulatunk meg van nyerve. Signorelli

¹⁾ Lásd »A zsarnokok kora«, 129. l.

freskó-falképei, a Pisano-család domborművei. Lo Scalza és Mosca szobrászati művei, a szentély berakott művü székei, a homlokzat mozaik képei, a párkányain felállított ércszobrok és nagyszerű pilléreinek faragványos akanthus levelei — ezek az orvietói székesegyház kimeríthetetlen szépségű remekei. Az ilyen épülethez közeledve a szervesen tagozó építészet eszméjéről le kell mondanunk: ezt a jelzőt csupán csak a görög és északi góth stíl érdemli meg. Szigorú fegyelmet és építészeti tervrajzot nem szabad keresnünk. A mindenén túl magasló, minden felett határozó egységes eszme helyett, el kell készülvén lennünk a különváló szépségek egész tömkelegére, melyeket önálló, lángszellemű férfiak alkottak, a mi által minden részlet remekművé vált és a számos különböző elem egy inkább festőileg, mint építészetiileg hatásos egészszé lett.

Ez ítéletet nem volna nehéz a milánói székesegyházra is kiterjeszteni. Szigorúan véve a dolgot, alig képzelhető a különböző stílek szerencsétlenebb kombinációja — minő például a lombardiai építészet gúlaalakú homlokzata és a német-góth ízlésű keskeny, hosszú ablakok — vagy a rosszul alkalmazott részletek a hajó nehézkes pillerein és a keleti oldal szörnyablakain. És mégis tán nincsen második templom Európában, mely a csodásnak oly elragadó benyomását tenné a képzeletre, mint éppen ez. Tiszta fehér márványának pompája, mely az esti vagy reggeli hajnallal együtt pirúl, a déli napon vakító ragyogású és mesésen tündéres a hold és csillagok szelíd világitásánál, a szobrok sokasága, mely oly tisztán emelkedik le a fellegtelen kék égről s az Alpeseken át, amaz emlékezetes lapályra pillant le; belsejének végtelene és napsugarak által megtört homálya, a harangok mélységes hangja fenn, a messze távol-

ban, s az ablakok festett üvegjeinek csodálatosan egybejátszó szivárványos színei keresztény templomban páratlan színvonalú hatással olvadnak egybe.

Mindkét stíl, melyről beszéltem, a lombardiai és góth, bizonyos értelemben idegenszerű volt. A nagy városokban a lakosság java latin volt; és semmi oly építészeti rendszer nem elégíthette ki, mely a római hagyományokat nem folytatta. A renaissance kiváló vonása volt, hogy a midőn az olaszok azon feladatot tűzték magok elé, hogy tanulmány útján a múlttal ismét kapcsolatba lépjenek, minden más építési formát elejtettek s minden tőlök telhetőt megtettek egy olyannak megteremtésére mely a latin épületek maradványaival összhangzik. A klaszszikai építés ez újjászületésének története fogja elfoglalni e fejezet későbbi részét; jelenleg azonban szükséges, hogy kissé eltérjek tárgyamtól s röviden szemügyre vegyem Olaszország világi épületeit a tulajdonképi renaissance beállta előtt.

Ugyanazon időben, a midőn a székesegyházak emelkedtek, a nemesek a városokat erődökkel tölték meg. Ezek eleinte ridegek és rútak valának; a középkori olasz város mennyire tele lehetett magas, pusztá tornyokkal, még mindig mutatja San Gimignano, az egyetlen létező példa, hol a sok *torrone* érintetlenül maradt.¹⁾ Idővel, midőn az arisztokrácia a polgársággal szövetkezett s a nagy városokban a rend a törvény útján tartatott fenn, ez erődök nagy palotáknak adtak helyet. Minden városban a polgárok hangulata és a művelés helyi jellege határozott a polgári és egy-

¹⁾ Főlemlíthetjük Páviát is, hol szintén sok torony áll fenn, valamint a bolognai két híres tornyot.

házi építkezés sajátos alakja felett. Bár nehéz megmagyarázni, miben rejlik a lényeges különbség Francesco Sforza milanói kórházának tág négyszögei és a florenczi Riccardi palota nehézkes koczkái között, mégis érezzük, hogy itt is, ott is az építész tagadhatatlanul a *genius loci* befolyása alatt állt. Az egyik épület, melynek falain a felületeket, madarakat, szőlőket és Cupidókat ábrázoló terracotta díszítmények teszik derültté, feltűnően elüt a másiknak szigorú barna formáitól és áthatatlan tömörségétől. Némileg megfejtí a különbséget az, hogy az egyik egy fejedelem bőkezősége folytán emeltetett székvárosában, míg a másik polgár lakhelyéül szolgált oly városban, mely antik egyszerűségére büszke volt. Hasonlókép önkényű fejedelem udvari élete létesítette az urbinói palotát, mely stilben és alkalmazásban annyira elüt a génuai kereskedők fenhéjázó palotáitól. Nem alaptalan, ha azt mondjuk, hogy szabad és lázadó köztársaság polgári életére engednek következtetni a florenczi lakházak tömör falai és keskeny ablakai. A fal lábazatának sziklái közé beékelvaskarikákban, melyek, mintha csak torlasz kezdetéül szolgáltak volna: a vert ércből való fáklyatartókban, a rideg kapukban s homályos világítású udvarokban felismerjük az oly emberek elővigyázatos szokásait, kik az Uberti és Albrizzi pártot vezényelték. A siénei paloták már könnyebb és elegánsabb stilűek, mint az ily közmondásosan gyönyörleső néphez illenek; míg Velenze nyitott loggiáiban és tág lépcsőházaiban, még ennél is biztosítottabb és nagyszerűbb életmód nyilvánul.

A nagy kanálist szegélyző kecses paloták tökéletesen megfelelnek egy hatalmában bizható s a nép által szeretett oligarchiának. Ellenben hűbéri zsarnokság uralkodik Ferrara szívében, hol az Esték felvonó-híddal s árkokkal ellá-

tott erődje, a börtönöket védő vízre veti sötét árnyát s folyton fenyegetni látszik a köztért, rémületbe ejtve az emberek csendes otthonát.

Különben a tizenharmadik és tizennegyedik századnak köszönhetjük a városházákat és nyilvános palotákat, melyek Olaszország városi építészetének oly kiváló vonását képezik. Az egykor hatalmas államok központi életrevalóságát jelképezik a lombardiai városok *broletto* nevezetű terei, melyek a tiszta művű terracotta díszítmények daczára, ma porlepte elhanyagoltságban tengődnek. Sajátságosan szomorú hatású Paduában a Ragione tág termének elhagyatottsága; itt még az árnyak is aludni látszanak, a mint a végtelen, néptelen padozaton elsuhanak, s nem könnyű elképzelni, hogy ez is egykor mohó cselszövényeknek volt színhelye, régente, mielőtt az ódon vár élénk sürgésforgása örökre elnémult volna.

E nyilvános paloták közül kevésnek jutott osztályrészül a szerencse, hogy mint a velencei doge-palotához, világtörténelmi emlékek fűződtek volna hozzájuk s eddig páratlanul álló műremekekkel dicsekedhettek volna. Jóllehet az építészek azt mondhatják, hogy góth boltívei hamis páthószszal bírnak; a szobrászok Sansovino díszítési munkálatait kicsinyelhetik; a festők azt állíthatják, hogy Tizián, Tintoretto és Veronese lángszelleme másutt nagyobb fényvel ragyog: a költő azonban, egyre bensőbbé váló bámulattal csügg a tenger hajdani arájának hullám-szülte palotáján, és a történész érzi, hogy a multat, melyre visszatekint, úgy itt, mint Athenében is, a művészet örökkévalóvá tette.

Még két közhatósági palota van Olaszországban, melynek tornyai a vészharangokkal mintegy őrt állanak a város felett, s a mely sajátos, felülmúlhatatlan szépségének

köszöni halhatatlanságát. Ezek: Siénában a Palazzo Publico és Florenczben a Palazzo Vecchio. Kevés épület van Európában, mely oly lebilincselően festői, mint a siénai palota, csodás távlatával, mely hegyen-völgyön át, egész a Monte-Amiata ködlepte csúcsáig terjed. És mégis, daczára páratlan helyzetének a lejtős piaczon, hol Siéna városrészei századokon át háborítlanul futtattak a *palio* versenydíjért, ¹⁾ e palota teljesen nélküli amaz élénk érdeket, mely a lakhelyet jellemzi, melyet Arnolfo emelt Florenczben e város uralkodói számára. Hivataluk tartama alatt a priorok soha sem hagyták el a *Signoria*-palotát. Minden államügyi értekezlet falai közt tartatott, és harangja volt az ütér, mely Florencz szívverését hirdeté. Ez óriási építmény mestere Arnolfo del Cambio vala, a középkor egyik legnagyobb építész, oly ember, kit méltán nevezhetünk a tizenharmadik század Michel-Angelójának. ²⁾

1298-ban rendeletet kapott, építsen palotát az államhatalom számára, hogy a polgárok várlakukban biztosság-

¹⁾ Siéna 14 városrésze, illetőleg főútczára (*contrada*) van osztva, mindegyik saját zászlóval és címerrel bír. Az egyes városrészek saját költségükön tartanak lovat s azzal futtatnak. Mindegyik részt vesz a versenyben, mely nem az angol versenyek szabályait követi s minden év aug. 15-dikén tartatik meg. A díj neve *palio*, arannyal átszőtt bársony vagy selyem szövet. E verseny Olaszország sok szép látványt nyújtó népünnepei közül a legszebb, fölülmúlja a római karnevált is. (Ford.)

²⁾ Arnolfo 1232-ben Val d'Elsa Colle helységében született. Nemcsak építész, de szobrász is volt; Siénában, mint Niccolo Pisano segéde működött és ő készíté de Braye híbornok síremlékét Orvietóban. E síremlék azért nevezetes, mert az első, melyen a bánkódó angyalok a holt ember testéről leemelik a mennyezetet képező redőzetet, oly forma, melyet később igen gyakran alkalmazott a pisai iskola.

ban lehessenek a nemesek erőszakoskodásai ellen. A palota építése és körülötte a tér lejt mérése oly körülményekkel áll kapcsolatban, melyek erőszakosan eszünkbe juttatják a köztársasági élet szigorú állapotát a középkori Olaszországban.

Egy ház-csoportot a Foraboschi-családtól kelle megvásárolni, és tornyuk, melynek Torre della Vacca volt a neve, megtoldatott és a priorok vár-örtornyává alakíttatott át. Azonban nem volt elég hely, hogy e palotát kellő derékszögű terv szerint kiépítsék, ha csak a nyitott térre ki nem terjed, hol egykor az Uberti-család háza állt, Florencz és a Ghibellinek árulóinak háza. Ezeknek megsemmisítése alkalmával a polgárok kimondták volt, hogy ezentúl és örökre a járókelők tapossák a helyet, hol hajdan a száműzött nemesek tűzhelye világlott. Arnolfo kérte őket, hogy engedjenek el valamit ez ítéletből, hogy ő szabadon kiterjeszkedhessék; de az engedély meg nem adatott. Hol hajdan az árulók fészkeltek, ott nem szabad megvetni a köztársasági palota szentelt alapját. Ennélfogva a florenczi palota arányaiban mindig hibás és csonka volt. ¹⁾

Egy olasz építő-mester sem élvezte oly teljesen a büszke előjogot, hogy egyénisége bélyegét ráüthesse szülővárosára, mint éppen Arnolfo; és ugyanazon okból szabadjon kissé bővebben foglalkoznom munkáival, e helyen. Ha a Samminiato dombról letekintünk, a lábainál elterülő Florencz sajátos jellegét ez egy embernek köszönheti. A Palazzo Vecchio magas tornya, a Dom hatalmas teste és Santa Croce hosszúdad, alacsony zöme, mind az ő művei. Ő építette a falakat is, melyek a virágok városát a kör-

¹⁾ Giovanni Villani. VIII, 26.

nyező kertektől elkülönítik.¹⁾ Utódai még mester-műveik szépségét is alárendelték az ő első terveinek. A harangláb, melyet Giotto épített, Brunelleschi kupolája, az Orsanmichele-templom, mely Orcagna műve, daczára kétségen felül álló és biztos eredetiségöknek, ott állanak, a hová ő tervezte.

1294-ben a flórencziek anyaegyházuk újjáépítését határozták el, addig példátlan pompában. Az építészeknek kiadott megbízás oly meglepő módon hirdeti a nagyúri szellemet, melylyel e polgárok feladatukhoz hozzáfogtak, hogy az okmány egy részét közölni fogjuk olvasóinkkal, bár már gyakran idéztetett.

»Miután egy nemes származású nép elővigyázatosságának legmagasabb jele, ha ügyeinek rendezésében akkép jár el, hogy nagylelkűsége és bölcsesége külső tetteiben tükröződik, megbizzuk Arnolfot, községünk vezérigazgatóját, készítsen tervet a Santa Reparata megújításához, oly fényűző ízlésben, melyet emberi ügyesség vagy hatalom meg nem haladhat, hogy kellő összhangban legyen e város és állam számos bölcs egyénével, kik azt találják, hogy e községnek nem szabad semmi vállalatba bocsátkoznia, ha csak az iránt tisztában nincsen magával, hogy az eredmény megfeleljen az érzések legnemesebbikének, mely számos polgár egyesült akaratából létesül.«²⁾ Giovanni Villani útján megtudjuk, mily óriási adókat szedett be a posztós-czéh 1331-ben az épület befejezése érdekében. Minden a város-

¹⁾ Lásd: Milizia, 1. k. 135. old. E falak csak Arnolfo halála után készültek el. Torony-diszöket az 1529-beli ostrom alatt veszték el, és most már rohamosan pusztulnak.

²⁾ Perkins »Tuscani Sculptors«, 1. k. 54. old.

ban vett vagy eladott portéka után, két különböző adót szedtek, a tiszta jövedelem az első évben 2,000 lírára rúgván.¹⁾ Arnolfo a székesegyházat óriási arányokban tervezte; 84,802 lábnyi tért foglal el, míg a kölni 81,461 lábtra terjed; és, mondja Fergusson, »a pusztta tervet szem előtt tartva, kétséget sem szenved, hogy a florenczi székesegyház messze túlhaladja német versenytársát.²⁾ Valóban, nem is képzeltető nemesebb eszme, mint e hatalmas épületé. Alaptervét tanulmányozva, megfigyelve mikép fejlődik hajójából a hatalmas nyolczszög, melyet ismét három szép arányú apsis határol, azon meggyőződés vesz rajtunk erőt, hogy magasztosabb eszme soha sem nyert kőben kifejezést. E pontnál azonban bámulatunk alább száll. A részletek kivitelében Arnolfo eltörpíté az épületet, melyet oly nagyszerű arányokban tervezett; colossális egyszerűségre törekedve, elmulasztotta gondoskodni a sokféle alárendelt tagról, melyek a nagyság összhatásához nélkülözhetetlenek. Úgy látszik azt hitte, mint a legtöbb tapasztalatlan építész, hogy a részletek nagysága hozzájárúl az egésznek nagyságához s ennek folytán a hajó egész hosszában csak négy nagy boltívet alkalmazva, a középhajó belsejét teljes ötvenöt láb szélesre vette. Az egész szélesség csak tiz lábbal kisebb, mint a kölnié és a magasság majdnem éppen annyi; és mégis körülbelül csak fél oly magasnak látszik, szélessége pedig még felénél is csekélyebbnek, a mi onnét van, hogy a német székesegyházon az alkatelemek jobb arányúak s rajtok a részletek helyesebben alkalmazvák.³⁾ E megjegyzések

¹⁾ Illustrated Handbook of Architecture. VI. k. 1. fejt.

²⁾ U. o.

³⁾ U. o.

igazságát be fogják ismerni mindazok, kik azon belső ür nehézkés hatását tapasztalták.

Még más nagyon feltűnő hibái is vannak ez épületnek, melyek leginkább onnét származnak, hogy az olaszok hibásan fogták fel a góth stílt. Az ablak kevés, és oly keskenyek, hogy még délben is csak igen gyér világosság hatol rajtuk keresztül, s a nagy falak széles, pusztá felületei nyomasztólag hatnak a szemre. A templom egész külseje florenczi szokás szerint, színes márványlapokkal kirakott; de e burkolat nem áll összefüggésben a szerkezettel: annyira küldisz, hogy leginkább csak színhatás tekintetében bír érdekekkel. Arnolfo meghalt, mielőtt az általa tervezett kupola a nyolczszög fölé helyzetetett volna, és semmi biztosat nem tudunk a formáról, melyet annak adni szándékozott. Azonban valószínűnek látszik, hogy a chiaravallei kupolához valami hasonlót tervezett, mely egymás fölött kisebbedő nyolczszögeken kúp alakú karsú gúlában végződik.¹⁾ A fő- és kereszthajó metszésének mind a négy sarkán alacsonyabb tornyok emelkedtek volna; és az egész külsőnek hatása gazdagságban és változatosságban túl tett volna Európa valamennyi épületén. Tudva van, hogy a kupola fölépítésével 1420-ban végre Brunelleschi bizatott meg. Arnolfo temploma most nyolczszögű kupolát hord a levegőben, alakja a lehető legegyszerűbb, de magassága és nagysága a Sz. Péter kupolájával vetekedik.

Így fejezte be a renaissance lángeszű művésze azt, a mit a középkor lángelméje kezdett. Mindazonáltal Olaszországban a két korszak tulajdonképen nincs egymástól elválasztva. Noha Arnolfo tervében alkalmazta a csúcsíves

¹⁾ *Grüner*: Terracotta Architecture of North Italy. 3-dik és 4-dik tábla.

stilt, a templomon még sem találunk semmit, a mi igazi góth volna; sem csúcsai, sem felszökő külső tájmaj, sem oldalkápolnái, sem a falakat tagozó pillérei nincsenek. Hogy Michélet szavait használjuk, a ki Brunelleschi közbelépésének drámai történetét, a székesegyház fölépítésénél a renaissance parabolájául választá: »a colossális templom egyszerűen, természetesen emelkedett, mint ha egy erős ember reggel fölkel ágyából, a nélkül, hogy botra, vagy mankóra volna szüksége.«¹⁾ S tényleg ez a dicsősége az olasz építésnek, összehasonlítva az északival.

Az olaszok nagyra tartották annak erejét, a mi egyszerűen érthető: építészeiknek legjobb művei mindannyian kőben kifejezett legtisztább mértani eszmék. Mindazonáltal igaz, hogy nagy tér meghódítása aligha kárpótolhatott az üresség benyomásáért, mit rendesen előidéztek. Erősen érezzük ezt, ha a mintát tanulmányozzuk, melyet a páviai székesegyházhoz Bramante tanítványa Cristoforo Rocchi készített; pedig itt az olasz művész új latin szellemét szabadon látjuk mozogni, a tehetségeinek teljesen megfelelő elemekben. Ha ugyanazon szellemi irány a góth izlés nyelvében kívánta kifejezni eszméit, az eredmény kivétel nélkül hiányos volt.²⁾

¹⁾ Vessük össze a mit Alberti a Trattato della Pittura előszavában mond. Opere vol. IV. p. 12. »Chi mai si du'ò è si invido non lodasse Pippo architetto vedendo qui struttura sì grande, erta sopra i cieli, amplada coprire con sua ombra tutti i popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto travamenti a di copia di legname, quale artificio certo, se io ben giudico, come a questi tempi era incredibile potersi, così forse appresso gli antiqui fu non saputo nè conosciuto?«

²⁾ Mivé lett volna a bolognai Sz. Petronio templom, ha a tervezett arányban fejeztetik be, azt elképzelni is nehéz. Úgy a mint áll, végtelen nagy és végtelenségében rideg és puszta. Pedig a jelenlegi templom csupán egy kereszthajóval és szentélylyel tervezett egy-

A tizenötödik század klasszikai újjászületése rögtön érezhetővé vált az építészetben; és Brunelleschi látogatását Rómában 1403-ban bizvást vehetjük e művészet újjászületésének időpontjául. A góth stil, a mint már láttuk, idegen volt Olaszországban. Annak behozatalá északról megakadályozta a nemzeti építészet szabad fejlődését, mely a tizenegyedik században Pisában, a klasszikai részletekhez való öntudatos visszatéréssel kezdődött. De a góth ízlés uralma rövidre volt szabva. Petrarca és Boccacio, a mint azt utolsó kötetemben bebizonyítottam, a fiórencziek minden értelmi erélyét a latin és görög tanulmányok felé terelték. ¹⁾ A régi világ vonta magára az összes érdeklődést, s az olaszok közös akarattal szabadíták fel magukat a középkori stil alól, mit soha sem tudtak kellőleg megérteni s mit ezentúl barbárnak bélyegeztek. ²⁾

A föladat, melynek megoldása a renaissance valamennyi építőmesterét foglalkoztatta, az volt, hogy a régi római építés alkalmazva az egyházi, világi és polgári épületek modern követelményeihez, miként volna lehetőleg legteljesebben helyreállitható. A görög művészetről aránylag ke-

háznak hajója. Hossza 800, a kereszthajó szélessége 525, a kupola átmé-
183 lábba volt tervezve. Ily colossális nagyságú és egyhangúan so-
vány eszméjű épület, kétségtelenül kudarczot vallott volna.

¹⁾ »A tudomány újjászületése« — 11. fej.

²⁾ A következő részlet, melyet Milíziából idézünk: »Memorie degli Architetti«, Parma 1781. vol. 1. p. 135. megvilágítja, mennyire lenézték az olasz kritikusok a góth építést. Arnolfo fiórenczi dómját leírván, ekkép folytatja: »In questo Architetto si vide qualche leg-
giero barlume di buona architettura, come di Pittura in Cimabue suo-
contemporaneo. Ma in tutte le cose e fisiche e morali i passaggi si
fanno per insensibili gradagioni; onde per lungo tempo ancora si
mantenne il corrotto gusto, che si puó chiamare Arabo-Tedesco.«

veset, vagy semmit sem tudtak: a görög építészet különben nem is nyújthatott nekik a rómaihoz hasonló alkat-elemeket — mely utóbbi maga is leszármazott stíl lévén, könnyebben tűrhette az alkalmaztatást a modern szükséglethez, mint Görögország hajthatatlan tiszta művészete. De azon időben a római munkákból csak tökéletlen töredékeket bírtak. A fürdők, színházak, síremlékek, templom-homlokzatok és diadalkapuk romjai csekély, közvetlen segílyt nyújtottak egyházak és paloták tervének kidolgozásánál. Megbarátkozva a régi Róma maradványaival és behatolva a római művészet szellemébe, az építészek nem igen tehettek többet, mint hogy saját találmányaikat klasszikai részletekbe öltöztették. Épületeik alakja, szerkezete modern volt; a részleteket antik mintákról másolták.

Természetesen, a szükséges engedékenységgel, melyre az ily másodrendű és alkalmazott stíl tevékenysége kényszerítettetik, a szerves egységnek és őszinte szerkezetnek hiányát szokta eredményezni: és ezért még a legjobb renaissance korabeli pseudo-római épületeknek is ugyanaz a hibájuk, a mi az olasz-góth műveknek. Míg nagyszerű hatást érnek el mindenben, a mi a világosság és az árnyék szétosztását, a tér befödését és körülzárását, továbbá a tömegek elhelyezését illeti, addig a legjobb esetben is csak fölületes összefüggést mutatnak a kölcsönzött formák és a szerkezet, mely utóbbinak amazok csupán álarczúl szolgálnak. ¹⁾ Az akkori időbeli épületek el vannak halmozva többé-kevésbé sikeres hazugságokkal, külső díszszel, mely többé-kevésbé gyö-

¹⁾ Figyeljük meg péld. az Alberti által Riminiben épített góth templom befoglalását római boltívekkel; vagy a mantuai Sz. Andréa templom homlokzatát, hol a lég s magas központi boltív nem magába a hajóba vezet, hanem egy sekély előcsarnokba.

nyörködteti a szemet; míg valódi nagyságuk, a tér arányai és a vonalak összhangzatossága iránti érzékben rejlik, a mivel építészeik bírtak.

A renaissance építészet fejlődésében, körülbelül három időszakot jelölhetünk meg.¹⁾ Az első, mely 1420-tól 1500-ig terjed, a kísérletek és a kimeríthetetlen találékonyság kora. A második, a tizenhatodik század első negyven évét foglalja magába. Az olasz renaissance legtökéletesebb épületeit ezen rövid időközben alkotta. A harmadik szintén valami negyven évre tehető, 1540-től 1580-ig, s tovább vezet a modorosság és a szertelenség uralmához, melyet az olaszok a *barocco* stílusnak neveznek. A harmadik korszak magában véve merev szörszálhasogató purismus által tűnik ki, az elméleti szabályokhoz szigorúan ragaszkodik, és a föltaláló képességet a megállapított törvényeknek alárendeli. Olyan munka keretében, mely nem szándékozik az építészettel kimerítően foglalkozni, lehetetlen volna többet tenni, mint kijelölni a három korszak mesterműveit; de másrészt, figyelmen kívül hagyni ama kornak építő-mestereit és stíljeiket, annyi volna, mint elhanyagolni azon kor művészetének éppen legfontosabb mozzanatát, a mely kor megismertetésére vállalkoztam.

Az első időszakban szemkápráztató a teremtő erő gazdagsága és a képzelet dőzsölése a szépnek válogatás nélkül összekevert minden formájában. Általán azt vesszük észre, hogy meg van a törekvés nem egészen átértett hatásra, s a hajlam, megengedni a fölösleges díszítést, tekintet nélkül a rajz tisztaságára. A klasszikai minták tökéletlen fölfogása és a tizenötödik század áradozóan élénk képzelete

— ¹⁾ Lásd: Burckhardt, »Cicerone«, 1 köt. 167 old.

teszik megérthetővé ama kornak túlterhelt műveit. A középkori ízlésből is maradt fenn valami; az antiktól kölcsönzött részletek szeszélyes átalakuláson esnek át, a romantikus kor heves izgalmaihoz szokott férfiak keze alatt. Bármit kölcsönzött a renaissance az antik művészettől, eleinte képtelen volt elsajátítani akár a görögök mértékletességét, akár a rómaiak gyakorlati józanságát. A kereszténység mélyebbé és bensőbbé tette a képzelmet, és valamint éppen a klasszikus stíltre való visszaemlékezés az olasz-góth ízlésnek volt hátrányára, úgy most a góth ízlés nyoma vehető észre az újjászületésnek klassziczizmusra törekvő műveiben.

Ez egymásra ható befolyások eredménye egy csodás, sokféle alakú hybrid volt, melyet legjobban képvisel a Certosa homlokzata Páviában. A korai renaissancenak több modorból egygyé olvadt munkáját jellemezve, nem szabad elfelednünk, hogy valódi életet élt, nagy czéljai voltak és saját álláspontjához mértén őszinte volt. Ujjászületés volt a szó valódi értelmében; nem egy letűnt, meghalt valaminek merő ismétlése, de élő, cselekvő erők szüleménye, melyeket eredeti alkotásokra lelkesített a nagy mult iránti bámulat. Mi több, rendkívüli pontossággal megfelelt a lelkiismeret habozásának a kereszténység és pogányság között, és a egyes szépnek, melyet a költők szeretnek. A holt Pan kezeiből kihullott furulyákon az akkori korszak művészei, ki-ki a maga módja szerint, elfujta regényes dallamát.

Az első korszak stíljére vonatkozó ez általános megjegyzések alól a florenczi építészek kivételt képeznek; noha az első jel az építő-művészet új korszakának kezdetére Florenczben adatott meg. Finom ízlés és tudományos pontossággal párosult helyes ítélet, a florenczieknek mindig sajátosságuk volt. E tulajdonaik oly mértékben befolyásol-

ták a művészetek kezelését, hogy éles kritikusok még ridegséggel és szigorral is vádolták. ¹⁾ Brunelleschi 1425-ben tervezte a S. Lorenzo basilikát, eredeti, de egyszersmind igazán klasszikus mintára, melynek józansága és pontossága figyelemre méltó. A mit Róma romjaiból tanult, azt itt, saját művészi ösztönét követve, alkalmazta. S. Lorenzo oszlopos épület, körívekkel és félkörű-szentély zárással. Az egész templomban, szó szerint véve, egy forma, egy részlet sem elütő a római elődtől; és mégis, általános hatásra nem hasonlít egy fönmaradt régi emlékhez sem. Igazi mesterműve az értelmes renaissance-kori alkalmazásnak. Ugyanaz áll a S. Spirito templomról, mely Brunelleschi tervrajza szerint, halála után 1470-ben épült.

E nagy építőmester rendkívüli tehetsége azonban még inkább megnyeri a közönséges szemlélő bámulatát, ha az a Pitti-palotát és a székesegyház kupoláját veszi szemügyre. Mindkettő az egyéni eredetiségnek remekműve. A Pitti-palotában az erőteljes egyszerűségnek izmos hatalmat tisztán római; de azért tény, hogy a köztársaság vagy császárság patricziusai soha sem laktak olyan házban, mely ehhez hasonlítana. A középkornak házi szokásai azonban: a fegyverkezés önvédelemre, az örökös a betörés ellen, kifejezést nyernek e félelmet gerjesztő lakhely szilárd tömegében, noha méltósága és nagysága mutatják, hogy a szelídebb, udvariasabb modor, már kezdetét vette. A dóm kupoláját összefüggésbe hozni a római izlés egyszerű újjászületésével, szintén helytelen volna. Az mindig legnagyobb erő kifejezése marad az egyéni lángésznek, oly egyéni lángésznek, melyet a csúcsíves boltépítésben tett tapasztalatok

¹⁾ Lásd *Stendahl*: Histoire de la Peinture en Italie. 122. lap.

megérleltek s mely át volt hatva a császári Róma nagyságától. Antik benne csupán a szellem fékezhetetlen merészsége és szigorú összpontosulása önmagában.

Csaknem egyidejűleg Brunelleschivel működött Leone Battista Alberti, szintén florenczi, a ki némileg eltérő elvekből kiindulva, hívebben igyekezett föleleveníteni a római építészet lényeges elemeit. ¹⁾ S. Francesco újjáépítésénél Riminiben a diadalív mintáját követte, s a mi e csodálatra méltó homlokzatból elkészült, annak bebonyolítására maradt fenn: mily nagyszerű hatást lehetett volna elérni szép arányú pillérekkel és nemes hajlású boltívekkel. ²⁾ Ugyanazon elven alapszik a S. Andrea templom Mantuában. Ennek homlokzata óriási diadalív; belsejét híressé teszi részleteinek egyszerű összhangja, mely Róma boltozatos fürdőit juttatja eszünkbe. Az antik részletek alkalmazása az ily nagyszerű építkezésben nagy képzeleti tehetségre vall oly időben, a midőn a klasszikai építészet szabályai még nem voltak rendszerbe szedve. Azonban Alberti elvének gyengesége világosan kitűnik, ha meggondoljuk, hogy itt, a homlokzaton, a magas központi ív pusztán diszítésül szolgál. Még egy római diadalmenet kocsijai számára is nagyon magas és tág s így nem alkalmas egy keresztény templom szerény előcsarnokául.

Mint Brunelleschi, úgy Alberti is minden tehetségét egy florenczi palota építésének szentelé, mely a jövő

¹⁾ Életrajzát lásd a tudományok újjászületéséről szóló kötetben 341. lap.

²⁾ Augusztus diadalíve Riminiben szolgált mintául, melyet Alberti a homlokzaton utánzott. A templomot kupolával tervezte, a mint az egy, Sigismondo Pandolfo Malatesta által készített érem rajzán látható. Lásd a Matteo da Bastiának írt levelét, Alberti, »Opere« IV. kötet. 397. lap.

építészeinek mintaképül szolgált. A Rucellai-palota számos részlete a középkori toskáni ízlésre vall, kiváltképen a karcú pillérek által elválasztott ablakokon. De a küldíszképen alkalmazott három-oszlop-rendszer, az ajtók, a párkányok római romok után készültek. Ez épületet, mely a legszebbek egyike Olaszországban, Francesco di Giorgio és Bernardo Fiorentino a Pienzában épített palotákban utánozták.

A pompás paloták építésének kora volt ez, és a korai renaissance építés semmire sem alkalmasabb, mint éppen oly lakházak emelésére, melyek megfelelnek azon kor szabad és nagyvilági fényezésének. A középkori nehézkesség és a klaszikus kori egyszerűség közötti helyes középutat eltalálta számos gyönyörű és minden leírással daczó épület. Bologna különösen gazdag ilyenekben; és Urbinoban a hercegi palota terjedelemre nézve példátlan és érdekességben egyetlen épület.

Azonban ebben is, mint a szépművészetek minden ágában Florencz áll legelől. Brunelleschi és Alberti után, Michelozzo, Cosimo de' Medici kedvencz építésze következett; aztán Benedetto da Majano; Giuliano és Antonio di San Gallo; és Il Cronaca. Cosimo de' Medici azt állítván hogy »az irigység oly növény, mit nem szabad táplálni« — megtagadta magától a Brunelleschi által tervezett monumentális házat s helyébe Michelozzo szerényebb rajzát választá. Brunelleschi a Medici-házat a Piazza di S. Lorenzo egyik hosszoldalán akarta emelni; de midőn Cosimo visszatartá tervét, kora építészete kutatóinak nagy veszteségére összetörte mintáját. Michelozzo nyert ezután megbízást, hogy a Via Larga sarkán a hatalmas, de aránylag szerény Riccardi-palotát építse, mely a Medici-családnak változatos története folyamán mindaddig székhelye maradt, míg végre

a Pitti-palotát foglalták el.¹⁾ A legcsodálatraméltóbb valamennyi e korbeli florenczi lakház között az, mit Benedetto da Majano Filippo Strozzi számára emelt. A letűnt korok polgári szigorát, a renaissancenak sajátos nagyszerűségével és nagyszabású stíljével egyesítve, a Strozzi-palota Florencz világi építészetének legtökéletesebb alakját képviseli.²⁾ Florencz más városoknak is adott építő mestereket és Milanóban az Ospedale Maggiore, e sajátos építési alkotás, szintén egy flórenczi mester, Antonio Filarete műve. Ez a nagy épület képviseli a felszabadulást a megállapított szabályok alól, melyek a korai renaissance építészetét jellemzik. A részletek nem ritkán góth jellegűek, kivált a csúcsíves ablakokon; de az egész alkotás szelleme, a tágas belső tér, a könnyedség, a finom terra-cotta ékítmények, és a nyitott erkélyek, mind valódi *Cinque Cento*.³⁾

¹⁾ A Mediciek ez ősi kastélya 1659-ben II. Francesco herczeg birtokából Gabriele Riccardi marquisra szállt át.

²⁾ A Filippo Strozzi által épített Casa Grande történetére nézve, lásd: Von Reumont »Lorenzo de' Medici«, 11. köt. 187—191 old. Az előkészületek nagy óvatossággal folytak, nehogy azt találják, hogy egyszerű polgár számára tulságosan pompás munkába fogtak. Filippo különösen úgy intézte a dolgot, mintha az alaphoz használt kiválóan drága *opus rusticum* ráerőszakoltatott volna. Ez jellemzi a Cosimo idejebeli Florenczet. Az alapköv letétele 1489. Augusztus 16-ának reggelén történt, azon perczen, a midőn a nap feljött a Casentino hegy csúcsa felett. A csillagászok által szerencsésnek mondott órát a csillagvetés határozta meg, míg egyidejűleg számos templomban misét mondtak és pénzt osztogattak a szegények közt.

³⁾ Antonio Filaréte, vagy Averulino, építész és szobrász, az eszményi város építészetéről értekezést írt, mely azután ítélve, a mit Rio, (III. köt. 321—328). mond a renaissance-kori képzelet egyik legfursább szüleménye.

Egyetlen építészeti stílusban sem tartozik össze oly szorosán az építő-mester a diszítóval, mint a korai renaissancban. A kőfaragó a szent írásból vett domborművű ábrázolásokkal díszített oltárokat, a hajó egy oszlopán függő szószékeket, mennyezetes és virágfüzéres síremlékeket, énekes gyermek domborművű alakjaival ékített orgona-karzatokat, szentségházakat térdelő és imádkozó angyalokkal, ereklyetartókat, szenteltvízes edényeket, keresztkútakat és medenczéket márványból, továbbá az ajtókon, a kávákon és a szentélytvédő korlátokon leirhatatlan gazdagságú ékítményeket és képszékeket készített; ezekhez járultak az érezöntők művei, a hatalmas kapuk, a függő-lámpák, az angyalok által tartott kandeláberek, a fáklyatartók, a domborművű zászlóartók és a senatorok és főpapok nyugvó képmásai.¹⁾ A fa-faragó berakott műveket (tarsia) szolgálta, a milyenek Fra Giovanni da Verona művei.²⁾ A ko-

¹⁾ Matteo Civitale, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Luca della Robbia, Donatello, Jacopo della Quercia, Lo Scalza, Omodeo és a Sansoviniak, nem is említve kevesebb hírneves szobrászokat, remekműveikkel eltölték Olaszország templomait. Az érezöntők közül elég, ha megnevezzük Ghibertit, Antonio Filaretet, Antonio Pollajuolót, Donatellót és tanítványát Bertoldót, Andrea Biccióna a páduai Szt. Antonio híres karos gyertyatartó mesterét, Jacopo Sansovínót, a velencei Szt. Márk templomban a sekrestye ajtajának teremtőjét, Alessandro Leopardit, a Szt. Márk-téri zászló-láb mesterét. Nem állíthatom, hogy e névsor bármily tekintetben kimerítő lenne, hanem egyszerűen emlékeztetni akarja az olvasót, azon rendkívüli, sokoldalú s lángeszű férfiakra, kik tehetségeiket ilyenmő munkákra fordították. Mesterműveiknek némelyikét, a szobrászatról szóló fejezetben fogjuk részletesen ismertetni.

²⁾ Különösen figyelemre méltók művei Monte Olivetóban Siéna mellett és a nápolyi Monte Oliveto templomban. Perugiában a bera-

vácsolt vasmunkák mestere oly kávákat teremt, a minők Pratóban a Sacra Cintola kápolnáját védik. A Robbia testvérek finom domborműveket készítenek az ajtók ívmezőibe.

Az agyag-mintázók a Certosa terra-cotta műveit hozzák létre, vagy olyanokat, mint az angyalok-kara, mely Milanóban a S. Eustorgio-templom mögött a kis kupolát övezi. ¹⁾ Ezalatt a kupola, vagy alúl a padló számára mozaikművek készülnek; ²⁾ agát, márvány és lapis-lazuli összerakva oltár-homlokzatokra és falburkolatokra szolgál; ³⁾ a kórus székeit szeszélyes minták szerint faragják s a nehézkes tetőket szentek alakjai és czímerek népesítik be. ⁴⁾ Jelles mesterek rajzai után drága szőnyegetek szőnek; ⁵⁾ nagy

kott díszű művek gazdagságánál fogva, melyeket Perugino rajzolt, fel-
említendő a Sala del Cambio, míg a S. Pietro de' Cassinensi templom a városon kívül valóságos múzeuma az afféle mesterműveknek, melyeket Ráfáel rajzai után Fra Damiano da Bergamo és Stefano da Bergamo készítettek. Nem kevesebbé bámulatra méltók az urbinói palotában a berakott művű faburkolatok, a florenczi Giacomo mester művei.

¹⁾ Lombardia templomai és palotái különösen gazdagok az ilynémű díszítményben. Perugiában a S. Bernardino oratorium homlokzata, melyet Agostino di Duccio tervezett és készített, e nemben ritka szépségű remekmű.

²⁾ Nem is említve a velencei Szt. Márk renaissance mozaikjait, különösen kiemelendő Rómában a S. Maria de Popolo kupolája, melynek mozaik díszét Ráfáel készíté. Grúner Lajos legjobb kiadványainak egyike a képes munka, mely e kupolát tárgyalja.

³⁾ Dél-Olaszországot és Florenczet a berakott márvány díszítmény a nagy *opera di commesso* két külön stílje jellemzi. Hasonlítsuk össze például, a Medici-kápolnát a S. Lorenzo templomban, a messinai székesegyház főoltárával.

⁴⁾ Szép példa Volterrában a székesegyház tetőzete.

⁵⁾ Nem szabad elfeledni, hogy Ráfáel cartonjai szőnyegek számára készültek.

képirók fresko festésű, vagy vakolatból készült s megara-nyozott arabesk-díszítményt adnak hozzá s az üveg képeket is oly mesterek rajzai szerint festik, a milyen Ghiberti.

A hamarjában elsorolt díszítési elemek némelyikét még tüzetesebben fogjuk tárgyalni, kapcsolatban a képírással és a szobrászattal. Mindazáltal említésre méltó a tény, hogy azok a renaissance első korszakában, kapcsolatosan az építéssel új fejlődésnek indultak és egyúttal az építés legfőbb szépészeti törekvésének kiegészítő részét képezték. A tizenötödik században épült valamely kápolna a rá alkalmazott díszről megfosztva, érdek nélküli váz marad; mi lenne például a Certosa és a Colleoni-kápolna homlokzata a faragott és berakott márvány nélkül? A kor szelleme célt ismert föl az alárendelt részletekben s az volt a legszerencsésebb építész, ki az egymással összefüggésben lévő művészetek közül minél többnek jelentősége és hatása iránt érzékkel bírt. A részletekre pazarolt e szeretetteljes gondnak természetes következménye, hogy a korai renaissance építményei oly költészettel vannak felruházva, mely kárpótlást nyújt a szerkezeti hiányokért épen úgy, mint például e kor legképtelenebb irodalmi hóbortja — a *Hypnerotomachia Poliphili* a csapongó képzelet és ifjú öröm, oly elragadó bájjával bír, hogy tűrhetetlen aprólékos szórészálhasogatásaival is kibékül az, ki rokonszenvvel tanulmányozza.

A renaissance építő-mesterek első csoportjának hibái a második korszakban már nagyrészt elenyésztek s új, de mégis klasszikai formára való törekvésük teljesebben megvalósult. A tisztúltabb izlés mellőzte a gazdag díszítés szeretlen alkalmazását, annélkül, hogy a szépséget vagy a pompát feláldozta volna. A formák összessége finomodott; jobban értettek a nagy épületek alkotásához s általa-

ban helyesebben fogták föl az újjá született és másodlagos művészet mivoltát.

Az aranykor építő-mesterei közt Bramantét illeti meg az első hely. ¹⁾ Bár művei közül csak kevés maradt fenn teljes épségben, mégis nyilvánvaló, hogy kortársaira; valamint utódaira is a legnagyobb befolyással volt. Ezek főleg neki köszönheték a szép részletek megfelelő alárendelését az egyszerű nagyságnak és az egységes hatásnak. Oly pillanatban lépett föl, a midőn az építés szerkezeti feladatai meg voltak oldva, a gépeszközök tökéletesedtek s a testvérművészetek a legmagasabb fokot érték el. Pályája kezdetén Lombardiában megtanulta egyes oszlopok helyett a pillér-csoportoknak, a félkörű apsisoknak és fülkéknek, továbbá a kisebb kupoláknak szabad alkalmazását — az alaprajznak és a fölépítésnek oly elemei, melyeket a florenczi renaissance építésbe sem Brunelleschi, sem Alberti nem illesztettek be, de azért mégis hivatva valának egész Olaszországban döntő befolyást gyakorolni az építés jövődöbeli alakulására.

A természet Bramantét higgadt ítéllettel és finom ízléssel áldotta meg; kitünő felfogással megfelelően korlátozta a pseudo-római építést s különösen finom érzékkel bírt az arányok összhangzata iránt. Ha a korábbi renaissance szellemesebb merészségéhez mérten, modora kissé hidegnek és elvontnak látszik, nem szabad elfelednünk, mily egészséges volt az ily szigorú és mérsékelt modor példája oly korban, mely mindenek felett rászorúlt, hogy csapongó szeszélyének szertelen fényüzésétől megóvassék.

¹⁾ Bramante Lazzari 1444-ben Urbino mellett Castel Durante-ban született. Építő-mesteri pályájának első éveit Lombardiában, Lodovico Sforza szolgálatában tölté, s valószínűleg gazdája bukása után, 1499-ben ment Rómába.

Nehéz megmondani, hogy Észak-Olaszországban az építési művek közül, melyeket tulajdonitanak joggal Bramanténak; annyi bizonyos, hogy közülök sok fiatalabb korából való. A S. Maria della Consolazione templom Podiban, a Cancellaria palota Rómában és Páviában a befejezetlen székesegyház elegendők, hogy e nagy építő-mester nemes és előkelő modorának általános jellegével megismerkedjünk. Szt. Péter temploma, mellesleg megjegyezve, minden utólagos módosítás daczára még sok lényegesen Bramantéra valló vonást őrzött meg — különösen a pillérek és a kerek fülkék elrendezésében.

Bramante nem alapított a szó szoros értelmében vett iskolát, noha tanítványai: Cristoforo Rocchio és Ventura Vitoni Páviában és Pistójában megvalósították építési elveit. Vitoni műve, az Umiltà templom az utóbbi városban befejezett példája a lelkiismeretes, neo-római építészetnek. Kupolával fődött tágas nyolczszögből, és magas bolthajtásos atriumból, vagyis előcsarnokból áll az épület. Az előcsarnok egyetlen félkörű bolthajtása, ismétlése a római fürdő *testudó*-jának, és a diszítés részletei is hasonló emlékek nyomán készültek. Szerencsétlenségre Giorgio Vasari, kit a kupola befejezésével megbíztak, az által rontotta el a hatást, hogy rüt *attika* fölé építette; valószínű, hogy a templom, úgy a mint Vitoni tervezte, kisebb alakban a Pantheonhoz hasonlított volna.

Bramante befolyása Rómában, Ráfáel, Giulio Romano és Baldassare Peruzzi által érvényesült. Ráfáel a Vidoni és Pandolfini palota, a S. Maria del Popolo templom, a Chigi kápolna s a Madama villa alapján bír igénynyel arra, hogy építőmesternek tartsuk. Az utóbbi épület, melyet Ráfáel tervrajza szerint Giulio Romano épített, for-

máinak összeségében oly erőteljes, hogy azt a hatást teszi, mintha teremtésében nagyobb része volna a tanítványnak, mint a mesternek.

Azonban mindezen épületek eltörpülnek a mantuai T-pa'otával, Giulio Romano tehetségének e remek művével szemben. Ez épület, mely legnemesebb az olasz paloták között, bizonyítéka marad annak, hogy a költő-művész képzelete mit képes a régi Róma fényéből elővarázsolni s alkalmazni a saját kora igényeihez. A Titus fürdőinek stuccoval és festett arabeszkekkel diszített boltozatai itt oly mértékben s oly kimeríthetetlen találékonysággal ismétlődnek, hogy messze túlszárnyalják az eredetét. Nyitott loggiák szép kilátást nyújtanak az egykor díszes kertekre; a tág csarnokokat a római iskola erőteljes és gazdag színezésű falképei diszítik s méltó színhelyévé teszik egy olasz herczeg ünnepélyes és pazar életmódjának. A gög és az érzéki-ség, a túláradó erő, a kihívó fesztelenség az egészet pogánynyá teszi. E palotát látván, nem csodálkozunk többé rajta, hogy Giulio Romano hire az Alpeseken is áthatott és Shakespeare ajkain is élt: mert mantuai remekében összehalmozott, úgy szólván egy épületben egybefoglalt mindent, a mi az északi nemzetek képzeletét meghódítja, ha Olaszországra gondolnak.

A T-palotának méltó párja a Farnesina villa, melyet Baldassare Peruzzi földije, a Siénából való Agostino Chigi számára emelt a Tiberis partján. Ez épület egy lyrai óda mellé helyezett idyll, egészben véve szelidebb, nyugodtabb megjelenésű, de tele van kecscsel, él benne az öröm ama szabad, derült szelleme, mely Leo korát jellemzé. A Galathéa és Psyche meséjét ábrázoló falképek, melyek Ráfael és tanítványainak művei, híressé tették e villát az olasz kép-

írás évkönyveiben. A római bankár pompás életmódja pedig, nem kevésbbé érdekes és emlékezetes a renaissance-kori szokások történetében. ¹⁾

Jacopo Sansovino épületei Velenczében, szinte e második korszak emlékei közé sorolhatók, noha a díszítés túlgazdag részleteinél fogva, azok közelebb állanak a korai renaissance izléséhez. A velenceiek a művészetek fejlődésében Olaszország többi részétől némileg elmaradva, a renaissance középkorában a gazdagság és jólét tetőpontján voltak; nincs is város, mely a gazdag diszú építés nagyszerűbb és több emlékével dicsekedhetnék. A pompa iránti előszere-
tetökből valami átszármazott a köztök lakó idegenekre is. A Palazzo Ducale udvara, a Scuola di San Rocco, a Corner palota és Vendramini-Calergi-palota kiválóan jellemzik az erőteljes, de egyszersmind ábrándos *bravura* építést, melyben Velence főurai gyönyörködtek.

A középkori építés sehol sem olvad bele észrevétlenebb fokozatossággal a renaissance építésbe, minden változáson keresztül megtartva a nép jellemzetes sajátosságát: a legmegasabb fokú fényüzési hajlamot. A Sansovino által 1536-ban épített Szt. Márk könyvtár, azonban örökre a velencei művészet dicsőségének koronája marad. A nyílt boltívek nemes berendezésű kettős sorát látva, lehetetlen nem éreznünk a ragyogó ékesszólás hatását s nem ismételnünk Palladio ítéletét, mely szerint a régi Rómának fénykora óta, ehhez hasonló szépségű és nagyszerű mű nem került ki ember keze alól.

Időnk nem engedi, hogy mindazon építő-mestereket felsoroljuk, kik a tizenhatodik század első felét kitöltötték.

¹⁾ Lásd: »Age of the Despots« p. 372.

Ezek: Antonio di San Gallo, a ki erődítéseiről híres; Baccio d'Agnolo, a florenczi S. Spirito harangláb építője; Giovanni Maria Falconetto, kinek tehetsége Pádua számos hercegi épületében nyilvánult; Michele Sanmichele, Verona katonai építő-mestere, ki azonkívül szülővárosának előkelői számára öt hatalmas palotát épített.

Azonban e korszak legnagyobb nevééről nem szabad megfeledkeznünk e helyen; az aranykor építő-mesterei közé kell sorolnunk Michel Angelót. Az építésben, valamint a szobrászatban, egyéni erőre és a gondolat eredetiségére nézve a magok nemében felülmúlhatatlan mesterműveket hagyott az utókorra; de ugyanakkor követőit a művészi tevékenységben téves útra vezette, a mennyiben példájával igazolta a hanyatlás túlkapásait.

Mellőzve a florenczi S. Lorenzo templom számára tervezett homlokzatot, a Diokletianus fürdőinek átváltoztatását templommá, a capitolini épületek újjáalakítását és a Farnese palota folytatását — melyek részben csak rajzban vannak meg, vagy későbbi változtatások által összezavartattak — elég, ha itt megemlítjük a S. Lorenzo templom új sekrestyéjét és Szt. Péter kupoláját. A sekrestyét részben úgy foghatjuk fel, mint szobrász mester-művét, kinek alkalmas helyre van szüksége, hogy szobrait felállíthassa, részben mint építő-mester remekét, a ki szobrokat teremtett, hogy az épületet emelje, melyet maga tervezett. Mind két művészetet egyenlő könnyűséggel kezelte, csakhogy Michel Angelo tehetsége e kápolnában az emberi alakkal sokkal inkább mesterileg bánt el, mintsem a római építés formáival. Úgy látszik, nem fordított gondot a klasszikai előzményekre, s nem fáradozott azon, hogy a részleteket az épület szerkezetéhez alkalmazza. Béerte vele, hogy egészen új ke-

retet alkotott a szobrászat új kori csodája számára, a szerkesztésnek csupán azon törvényeihez ragaszkodott, melyek befolyással vannak a világosságra és az árnyékra, törekvését oda irányozta, hogy az építési formák és a pillérek karcsúsága emelje a rettentő és izmos alakokat, melyek a Mediciek sírjai felett boronganak. Az eredmény a szobrászat és a festő-művészet oly terméke, mely épp oly igaz kifejezése Michel Angelo szellemének, mint a *Nike Apteros*. (Szárnyatlan Győzelem) temploma Pheidiasénak. Csakhogy ott, hol Michel Angelo merészsége diadalt ült, kisebb mesterek különczködésbe csaptak át; és a Medici-család e kápolnája, daczára a nagyszabású egyszerűségnek, a későbbi építő-művészek botrány-köve lett, a mennyiben a szerkezet sajátságainak megvetésére és törvényeinek megszegésére csábítá őket. Ugyanaz mondható s tán még több igazsággal, a Laurentiana könyvtárról és lépcső-csarnokáról. A befalazott ablakok, ismétlődő pillérek s a vakmerő hatásadászat, mely a barokk-építésben az őszinteség hiányát jellemzi, úgyszólván először itt található.

Milyen alakot öltött volna Szt. Péter temploma, ha Michel Angelo megéri befejezését, az tervei és híven megőrzött mintái után elképzelhető. Örökké sajnálatraméltó tény marad, hogy terve megváltoztatása következtében a kupola hatása a tér felől tekintve, áldozatul esett. Pedig e kupola Michel Angelo legmagasztosabb építési alkotása. A Brunelleschi kupolájának nemcsak hogy megőrizte minden fenségét; hanem a mellett elkerülte az elfogadott minta hiányait, a világosság szabad beözönlését biztosította s a tér érzetével a képzeletnek új lendületet s mintegy szárnyakat kölcsönzött. A kupola teszi Szt. Péter templomát azzá, a mi — egyenértékű jelképévé az egyháznak, azon

korban, mely a középkori felfogást elhagyta, s az újkori nemzetek számára a polgárosultságnak új alakját hozta létre. A Szt. Péter templom építésének összefüggését a reformációval, egy ízben már alkalmam volt felemlíteni.¹⁾

E hatalmas templom a katholicizmus oltára s többé nem nemzetközi a szellemi hatalom jogánál fogva, hanem világiasodott és a latin fajokra szorítkozik. Egyidejűleg oly korszak szellemét képviseli, a midőn a pápák, mint szellemi előjárók még a világot vezették. S minthogy a templom építésének elhatározása a pápaságnak utolsó nagy ténye, mielőtt az Észak szakadarsága következtében a haladó műveltséggel vak ellentétbe jutott volna, — ennél fogva Szt. Péter temploma az utókorra nézve emléke marad azon pillanatnak, a midőn a római egyház, még a német lázadóktól sem ijedve meg, bátran részt mert venni a klasszikai újjászületés világias törekvésében.

Az egyház elfeledte a katakombákat és könyörtelenül lerombolta Konstantin basilikáját. A nyugati kereszténység anyateplomát, új terv szerint ismét felépítve, szakított a régi hagyománnyal; s ha Róma meg nem szünt Örök Város lenni, ha még mindig minden út Rómába vezet, kockáztatni merjük azon nézetet: hogy a pápák egyetemes monarchiájuk utolsó napjaiban, e templomot a saját szellemöktől idegen szellem templomának tartották. Az mindenestre bizonyos, hogy a Szt. Péter templom a szemlélőre kevésbé tesz egyházas és szigorúan keresztényies benyomást, mint Európa számos régibb és sokkal szerényebb tem-

¹⁾Lásd: »Age of the Despots«, 374. old. Lásd Gregorovius »Geschichte der Stadt Rom«, Band. VIII. S. 127. s a jegyzetet, mely abban le van fordítva Pallavicini művéből: »History of the Council of Trent«.

ploma. Büszke és világias pápák építették az újjá született humanizmus legszebb napjaiban s úgy látszik, mintha várná az időt, a midőn a tudomány iránt többé nem ellenséges és a haladás ellenállhatatlan hatalmával nem ellenkező vallásnak a főpapjai, dicsőítő hymnusaikat fogják hangoztatni térséges kupolája alatt.

A Szt. Péter templom építése a modern történetben oly fontossággal bírt s oly nagy befolyást gyakorolt az olasz építésre, mikép ennél fogva megengedhető, hogy leírjam azon viszontagságokat, melyeken végleges befejezéséig keresztül ment. V. Miklós, a világias pápaság megalapítója és Rómában pártfogója a humanistikus mozgalomnak, a pápai város teljes újjáépítésének és megerősítésének egy tervét helyben hagyta. ¹⁾ E terv egy része maga után vont a Szt. Péter templomának átalakítását is. A régi bazilika eltávolítandó volt s helyén egy hatalmas templomot szándékoztak volt emelni, mely szintén latin kereszt-alakú lett volna, a keresztmetszésein kupolával és az előcsarnok két oldalán egy-egy magas toronnyal. Miklós meghalt, mielőtt tervei megvalósulhattak volna. Próbus régi templomát lerombolták s az új templom tribunájának alapjait megjelölték, de tovább nem haladtak; ²⁾ utódai egészen Gyula uralkodásáig, nem is gondoltak a megkezdett mű folytatására. Gyula pápa helyben hagyva a Bramante által készített tervet, 1506-ban, április 18-án tette le a Szt. Péter templom alapkövét. A bazilika alaprajza görög kereszt alakú volt, me-

¹⁾ Lásd: »Age of the Despots« 310—312. old. »Revival of Learning«, 224—229. old. Építészeti rajzait, nézd életrajzában, írta Manetti, 11. könyv »Muratorinál«, 111. könyv part. 11.

²⁾ Gregorovius, VII. k. 638. old.

lyen kolosszális kupola emelkedett; a bejárathoz vezető előcsarnok homlokzatát, hat oszlop képezte.

Mint Bramante minden művét, ezt az első tervet is nemes egyszerűség és méltóság jellemzik.¹⁾ Bramante nyolcz évig, tehát 1514-ben bekövetkezett haláláig dolgozott az épületen. Gyula pápa, az urak legtürelmetlenebbje gyors munkára serkenté. E sietség következtében, az új templom alapmunkálatai nem feleltek meg a biztosság követelményeinek, a nagy pillérek, melyeknek a kupolát kellett hordaniok, tökéletlenek valának, az alatt pedig a régi templomban talált tiszteletreméltó emlékek könyörtelenül megsemmisítettek.²⁾

Bramante halála után, Giuliano di S. Gallo, Fra Giocondo és Ráfael egymásután rövid időre vették át az építés vezetését. Leo pápa alatt Ráfael lón kinevezve egyedüli építő-mesternek s annyira ment, hogy Bramante tervé-

¹⁾ Bonnani nagy munkáján kívül: »Templi Vaticani Historia«, olvasóimat még a Mr. Harford által gyűjtött nagy képes-kötetre utalhatom: »Illustrations, Architectural and Pictorial of the Genius of Michel Angelo Buonarotti.« (Colnaghi 1857.) E munka táblái 1—7-ig a Sz. Péter templom terveinek vannak szentelve. A negyedik tábla különösen érdekes, mivel egyidejűleg a régi bazilikát és Bramante rajzát tünteti fel, Antonio di S. Gallo és Michel Angelo terveivel. *)

²⁾ Sz. Péter templom föld alatti bolthajtásos helyiségei csupán sír-maradványokat tartalmaznak, melyek közül némelyek, mint tör-ténelmi, mások mint művészeti emlékek becsesel bírnak s a régi basilika romjaiból hordattak össze.

*) E könyv megjelenése után adta ki nagy munkáját Geymüller: die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den San Gallos nebst zahlreichen Ergänzungen zum erstenmal herausgegeben. Wien, Paris, 1875—79.

A fordító.



ben a görög keresztet latin keresztté változtatta át. Halála után Baldassare Peruzzi folytatta a művet, több új tervet készített és a templom alap-rajzának eredeti alapját helyreállítá. Őt követte III. Pál uralkodása alatt Antonio di S. Gallo, a ki ismét a latin keresztre tért vissza, a kupolának új alakot akart adni s a homlokzat két oldalán pedig inkább bizarr, mint szép arányú tornyokat tervezett. Rövid szünet után, mely alatt Giulio Romano vezette az építkezést, a ki semmi különöst nem végzett, végre 1535-ben Michel Angelo bizatott meg az építkezés felügyeletével. Kijelenté hogy az egymást követő építő-mesterek, valahányszor elpártoltak Bramante tervétől, nagy hibát követtek el.

»Tagadhatatlan, hogy Bramante oly nagy volt az építészet terén, mint bárki a régiek óta. Midőn Sz. Péter templomának első tervét megteremté, nem zavaros tömeget, hanem könnyen érthető, egyszerű és jól világított épületet alkotott, mely oly teljesen különvált, hogy a palota egy részével sem ütközött össze.«¹⁾ Miután ekkép nyilatkozott volna Bramante terve felől, Michel Angelo saját izlésének szabályaival megegyezően hozzáfogott annak kiviteléhez. Megtartotta a görög keresztet; azonban a kupola, a mint ő tervezte, és a részletek, melyeket az épület minden osztályához rajzolt, lényegesen elütöttek attól, mit az első mester helyeselt volna. Nem Bramante nyugodt és tiszta izlése, hanem Buonarotti büszke és lángoló lelke felelős a mostani templom alárendelt részeinek kolosszális arányaiért és töredezett körvonalaiért.

Azonban a gyakran változó vezetés daczára, a temp-

¹⁾ Lásd az eredeti Ammantihoz intézett levelet, melyet Milanesi közöl az »Archivio Buonarotti« 535-dik lapján.

lom építése mégis *állhatatosan* haladt, úgy hogy Michel Angelo haláláig a középső részt egész a kupola dobjáig fölépíthette. Terveit és mintáit kegyeletesen megőrizték s külön pápai rendelet meghagyta: hogy ezentúl, az általa kijelölt tervtől eltérni nem szabad. Szerencsétlenségre nem tartották meg ezt a rendeletet.

V. Pius alatt Vignola és Piero Signorio csakugyan Michel Angelo nyomán haladtak; XIII. Gergely, V. Sixtus és VIII. Kelemen uralkodása alatt, Giacomo della Porta szintén nem tett lényeges változtatásokat; 1590-ben Domenico Fontana befejezte a kupolát. Ellenben V. Pál pápasága alatt, Carlo Maderna ismét a latin kereszt alakjához tért vissza, s az előcsarnokot és hajót, úgy a mint most látjuk, a megmásított terv szerint végezte be. (1614-ben.) Ennél fogva, a mint már említettük, csekély távolságról nézve a templomot, a kupola teljesen elvész s csak messzetávolból tekintve lép uralkodó helyzetének jogaiba. 1626-ban VIII. Orbán szentelte föl Sz. Péter templomát s a kolosszalis mű be volt fejezve. Berninire várt a feladat, hogy a templom előtti téren a két oszlopsort adja hozzá, mely nemcsak festői hatású, de egyszersmind remekül illet a világfontosságú szertartások pompájához. A tizennyolczadik század végével kiszámították, hogy a templom aligha került kevesebbe ötven millió scudinál.

Michel Angelo képezi a kapcsot a renaissance második és harmadik időszaka közt. Az utóbbi korszak építőmesterei közé kell számítanunk azokat, kik munkálataik alapjául a régi írók részletes tanulmányozását tekinték, s a kik elődjeiknél nagyobb mérvben valósíták meg a klasszikus stíl régen keresett visszaállítását, megegyeztetve azt a szí-

gorú iskolai szabályokkal. ¹⁾ Most új kor kezdődött Olaszországban. A renaissance dicsősége és bája, szépségének virágkora, ifjú erejének szenvedélye elmúlt. Idegenek kezében volt a hatalom gyepölője s a kereszténység északi tartományaiiban a reformáció és hatása egyre érezhetőbbé vált. Mindenfelé hidegebb s a formaiságot kedvelő szellem jutott érvényre. A képzelet forrásai a képírás terén lassan-lassan kiszáradtak. A tanulás aprólékos purismusban veszett el. Az irodalomban magasabbra becsülték a kifogástalan izlést, mint a szellem eredetiségét. Természetesen az építésben sem maradt el e változás hatásának szembetünő nyilvánulása.

Ez időnek legnagyobb építő-mestere, Andrea Palladio, Vicenzából, a ki az ó-kornak szigorúbban elemező ismeretét, a törvényhez s a múlthoz való határozottabb ragaszkodással sokkal nagyobb mérvben egyesíté, mint elődei közül bármelyik, kit hű utánzóinak ismerünk. Palladio művein hiába keressük a diszítésben a képzelő erőt, a részletekben a gazdagságot, vagy a teremtő szellem fellobbanását. E mester számos palotáján és templomán, mely Velenczét és Vicenzát gazdagítja, minden hideg és kiszámított; első látásra éreztetik a szemlélővel, hogy a számító ész uralkodott a teremtő lelkesülés fölött. Mindazáltal, Palladiónak egy nagy nyilvános épületét — a Ragione palotát Vicenzában, tán a tiszta renaissance építkezés tetőpontjának nevezhetjük. Az egyszerű és hatalmas boltívekben, az erőteljes

¹⁾ Legtávolabbról sem úgy értem, hogy a korábbi építő-mesterek nem követték a régi írókat. Alberti műve »*De re-aedificatoria*« eléggé bizonyítja, mennyire tanulmányozták Vitruviust s tudjuk, hogy Fabio Caloi ez írot Ráfael számára lefordítá olaszra. A későbbi renaissance idejében a tanulmány a purismusba ment át.

oszlopokban, a nemes és nagy falterekben a régi Róma fenéségét látják megvalósítva azok, kiknek szemei nem hatolnak be az épület belsejébe. ¹⁾ Ebben az épületben s csakis ebben lön megoldva a kor építkezési feladata: mikép ébresztessék új életre a régiek művészete — még pedig a múlt betűje és egyszersmind szelleme szerint is lön megoldva. Palladio soha többé nem érte utól e legkorábbi művét.

A tizenhatodik század első felében Florenczről és Rómáról a művészeti fölény már átszállott Lombardiára. ²⁾ A festők, kik a nagy hagyományok nyomán jártak, velenceiek valának. Az építő-mesterek közül Palladio Vicenzából származott; Giacomo Barozzi, a Vignola nevet, melyről ismeretes, szülőhelyétől vette; Vincenzo Scamozzi Palladio földije volt; Galeazzo Alessi, bár Perugiában született, tehetségeit Genuában fejleszté s életét is ott töltötte. A palota-építő Andrea Formigione Bolognában született; egyedül csak Bartolommeo Ammanti űzte Florenczben a szobrászat és építés művészetét a régi hagyományok szerint.

Vignola Palladiónál néhány évvel idősebb; műveiben még inkább nyilvánul a késő renaissance rideg, iskolás szelleme, a költői lendület hanyatlása, az életerő fogyatkozása, mely Olaszországban a tizenhatodik század második felét elhomályosítá. Scamozzi, a Sansovino által Velenczében befejezetlenül hagyott épületeken tovább dolgozva, el-

¹⁾ Be kell vallani, hogy e nagyszerű és festői alkotás csak burok, mely egy korábbi goth épületet rejt.

²⁾ Lásd »Revival of Learning«, 506. old. hol látható, hogy azon időben az irodalmi felsőség is átment Közép-Olaszországból Észak-Olaszországba.

sajátítá a régi velencei stíl geniális szellemét. Hasonlóan Alessi, Genuában a gazdag s pompaszerető arisztokrácia befolyása alatt állt. Művei közül a S. Maria di Carignano templom, a késői renaissance legsikerültebb egyházi építményeinek egyike, Bramante és Michel Angelo elveit egyesíté, a Sz. Péter templom példáját követve, a részletekben pedig az új izlés szabályaihoz ragaszkodik.

E szabályok Vitruvius tüzetes tanulmányozásán alapultak. Palladio, Vignola és Scamozzi egyenlően nagyra-vágyó írók és építő-mesterek valának. ¹⁾ Behatóan fejtegették az építés-művészetéről irt régi értekezéseket, ezek alapján pontos szabályokat állítottak föl a klasszikus építés öt oszloprendszerére vonatkozólag, továbbá megállapították az épületek főbb részeinek arányait s elkészíték a színházak, a paloták, a templom-homlokzatok és kupolák tervezésének hibátlan módszerét. A renaissance harmadik korszakában, az építészet ekkép a scolasticismusba csapott át.

E kor mesterei legkivált írói tekintélyök súlyánál fogva, általánosabb befolyást gyakoroltak Európára, mint bármelyik elődeik közül. Mi, angolok, Palladio nevére kereszteltük azon olasz stílt, melyet a tizenhetedik században elsajátítottunk. Hogy egy embert választottak ki egy egész korszak képviselőjeül, az részben, bizonyára azon kiváló tekintélynek tulajdonítható, melylyel Palladio nagy épületei Délen bírnak, még inkább azonban azon körülménynek, hogy elveit

¹⁾ Palladio műve, »*Quattro Libri dell' Architettura*«, mely először 1570-ben jelent meg Velenczében, és Vignola könyve : »*Trattato de cinque ordini d'Architettura*« minden modern nyelvre lefordítottak. Scamozzi, »*Universale Architettura*« czim alatt terjedelmes munkát tervezett s részben el is készíté; 1685-ben nyomatott Velenczében.

mások is könnyen elsajátíthatták. Modora csak csekély mértékben függött a diszítés hatásától, ennél fogva nem volt nehéz azt utánozni oly országokban, hol a képírás és szobrászat ismeretlenek valának, s a hol oly tehetség, minő Jean Goujon, a francziák Sansovinoja, soha sem fejlődhetett volna. Londonban lehetetlen lett volna a Certosa homlokzatával versenyezni. Pedig éppen ott Wren oly székesegyházat emelt, mely kiállja az összehasonlítást Olaszországnak azon korbéli legnagyobb épületeivel. Mi több, a tizenhetedik század folyamán Európában uralkodó izlés törvényei olyanok valának, hogy az építészet terén illőbb kifejezést találtak ebben a modorban, mint a korábbi korszakok szelleme-
sebb s szeszélyesebb stíljében.

Miután a renaissance építészet emelkedését és fejlődését taglaltuk, úgy szólván lehetetlen párhuzamot nem vonni azon eljárás közt, melynek nyomán ama kor építő-mesterei megtanulták a módot, eszméiknek kellő kifejezést adni, s azon egészen hasonló eljárás közt, melynél fogva a tudósok a latin mértékhez és Cicero körmondatainak ütemeihez szoktaták magokat.¹⁾ A cél mind a két esetben ugyanaz volt — lehetőleg híven ragaszkodni az antikhoz s egy régen múlt műveltség korlátait ráerőszakolni, de a nélkül, hogy tényleg feláldoztassék. Eleinte a régiért való rajongás az építő-mestereket, valamint a tudósokat is azon vágyra lelkesíté, hogy *per saltum* utánozzanak, s ekkor valóban tiszta művészi felfogástól s meleg rokonszenvtől áthatott művek létesültek. Idővel a nyelv és építészet törvényeit pontosabb szigorral tanulmányozták; a teremtő erőt elnyomta az aprólékosság; Polizianot és Albertit Bembo és Palladio követék. Azon mérvben a mint az építő-mesterek

¹⁾ Lásd: »A tudományok ujjaszületése«, VIII. feje.

jobban megbarátkoztak Vitruviussal s a tudósok Virgilben találták izlésök legszebb kifejezését, mind a kettőnek modora eltörpült s feszesebb lett. Ennek következtében utóbb lehetlenné vált a modern eszmék szabad kifejezése azon hibátlan latinságban, melyhez a művelt fül szokva volt, míg az építő-mesterek korlátolt módszerességében nem maradt tér sem az eredetiség, sem a teremtő erő költészete számára. Az új latin irodalom jelentéktelen semmivé törpült és Palladio uralmát a barokk építés szenvedélyes reactionáriusai követék.

De a legfontosabb pontra nézve a párhuzam nem talál. Míg a latinisták munkássága a közoktatás egyszerű feladatát végezte az által, hogy az irodalmi izlést emelte és a modern világgal megismerteté a klasszikai írók remekműveit, az alatt az építő-mesterek egy új, általános stílt teremtettek meg az összes Európa számára. Minden hiánya daczára nem valószínű, hogy az olaszok által oly tüzetesen tanulmányozott s legfőbb mestereik által oly kiváló gondnal fejlesztett új római építés alkalmazása, valaha teljesen megszűnjék. Minden oly alkalommal, a midőn hatalmas, nagy-szerű épületre lesz szükség, mely megfelel a gyakorlati czélloknak, de egyidejűleg pompájával hatást gyakorol — ez az építésmód legjobbnak fog találtatni.

A változó izlés és divat, a helybeli körülmények szerint, a modern építő-mester személyes hajlama az olasz mesterek által szolgáltatott számos minta közül egyiket vagy másikat választhatja ki. Azonban lehetetlen, hogy akár a görög, akár a csúcsíves építés állandóan elfoglalhassa azon helyet, mely az Európai székvárosok középületeiben megilleti az új-római építészetet.

HARMADIK FEJEZET.

Szobrászat.

Niccola Pisano. — A korai olasz szobrászat történetének forrásai kétesek. — Vasari legendája Pisanóról. — A Levétel a keresztről Lucában. — A természet és az antik tanulmányozása. — A pisai sarkophag. — A pisai szószék. — Niccola iskolája. — Giovanni Pisano. — A S. Andrea templom szószéke. — Műveinek töredékei Pisában. — XI. Benedek sirja Perugiában. — Domborművek Orvietóban. — Andrea Pisano. — A szobrászat és a képirás közötti viszony. — Giotto. — Olaszországban a szobrászat alá van rendelve az építésnek. — Pisano befolyása Velenczében. — Balduccio Pisából. — Orcagna. — Az Orsammichele templom szentségháza. — A florenczi keresztelő kápolna kapui. — Ghiberti, Brunelleschi és Della Quercia pályázata. — Ghiberti és Brunelleschi pályaműveinek összehasonlítása. — A domborművek a S. Petronio templomban. — Ghiberti neve lése. — Domborművei festői alakításúak. — Az antik iránti érzéke. Donatello. — Korán megfordúl Rómában. — Keresztény tárgyak. — Természethű alakításra törekszik. — Sz. György és Dávid. — Judith — Gattamellata lovas szobra. — Donatello természethűségének befolyása. — Andrea Verocchio. — David-ja. — Colleoni szobra. — Alessandro Leopardi. — Francesco Sforza szobra Lionardótól. — A Pollajuolo fivérek. — IV. Sixtus és VIII. Incze síremlékei. — Luca della Robbia. — Zománczozott agyagművei. — Agostino di Duccio. — A S. Bernardino kápolna Perugiában. — Antonio Rosselino. — Matteo Civitale. — Mino da Fiesole. — Benedetto da Majano. — E csoport jellemző vonásai és mesterművei. — Síremlékek. — Andrea Contucci síremléke S. Maria del Popolo templomban. — Desiderio da Settignano. — Szobrászat Riminiben a S. Francesco

templomban. — Velencei szobrászat. — Verona. — Guido Mazzoni Modenából. — A Certosa Paviában. — A Colleoni kápolna Bergamóban. — Sansovino Velenczében. — Pogány szobrászat. — Michel Angelo tanítványai. — Baccio Bandinelli. — Bartolommeo Ammanati. — Cellini. — Gian Bologna. — A renaissance szobrászat történetének áttekintése.

A szépművészetek fejlődésében a szobrászat mindig nyomon követi az építészetet s eleinte, bizonyos értelemben segédjének látszik. A középkori Olaszország a maga Phidiasát egy nagy emberben találta föl, a ki Pisából származott s a tizenhatodik század első évtizedében született. Niccola Pisano a szobrász és építő-mester volt az első, ki a lángész lehelletével életet adott a képfaragó művészet holt formáinak. Vele kezdődik a szépészeti renaissance hajnala s ezt épp oly biztossággal mondhatjuk, mint a hogy Petrarchától fogva számíthatjuk a humanismus meghonosulásának korát; mert ő nem csak a szobrászat, de a képírás irányára is döntőleg hatott Olaszországban. Lord Lindsay dicsőneként szavait idézve: »Sem Dante, sem Shakespeare nem dicsekedhetnek oly általános és tartós befolyással; mert a legnagyobb tökély, a mit a szobrászat és a képírás nem csak Olaszországban, de egész Európában elért, eredménye azon útmutatásnak, melyet először ő adott s következménye azon elveknek, melyeket ő jelölt ki.¹⁾

Tulajdonképen Niccola Pisano volt úttörője azon tannak, hogy mikép kell összegyeztetni a régi emlékek tanulmányozását a természet tanulmányozásával; s bármily sokat tett, nem csak a saját művei válnak dicsőségére, de tanítványai-

¹⁾ Lásd: *Sketches of the History of Christian Art* 11. köt., 102. old.

nak s mindazokénak művei hirdetik az ő érdemét, kik tőle tanulták az életet ábrázolni. Niccola Pisanótól egész fel Cellini és Michel Angelo-ig, oly szobrász nemzedékre utalunk, mely, habár túlelmelte is a művészetet az ő szellemi látkörén, mégis csak ő reá tekint vissza, mint nemzőjére. Ő volt az, a ki a szobrászatot szolgasága lánczaiból felszabadítá s az igazán szép elérésére kijelölte az utat, őt a görögök, mint a művészet Eponymus hőstét külön kultusszal tüntették volna ki. Kötelességünk, hogy a magunk módja szerint mi is lerójjuk hódolatunkat Pisano iránt.

A biztos adatok és források elégtelensége okozza a fő nehézséget annak, a ki a kezdődő művészetet és irodalmat tanulmányozza. A pontos adatok és megállapított tények helyett legendát talál, mely látszólag részletekben gazdag, de minden pontjára nézve kétség alá esik, s a valószínű feltevések által könnyen megtámadható. Egykorú okmányok és más megbízható források adatainak híján, könnyen kísértetbe esünk, hogy saját föltevéseinkkel helyettesítsük a hagyományt s a feledésbe ment történelem hézagos körvonalait, saját oda illő eszméinkkel egészítsük ki. A németek voltak mestereink a kritikának e kétkedő, romboló s helyreállító fajtájában, s a történész hiúságának kétségtelenül hízelgő, hogy bíróvá teheti magát és ítélni oly esetekben, a hol a tapintatnak s leleményességnek joga van a zavaros elbeszélés szétszórt töredékeit megrostálni.

Pedig csak az esetben világos és egyszerű kötelesség e csábításnak ellenállani. A hagyománynak, ha alaptalansága határozottan nincs bebizonyítva, meg kellene hagyni teljes értékét; s egészségesebb történelmi érzék nyomán járunk el, ha kellő óvatossággal elfogadjuk bizonyítékát, mintha meggondolatlanul elvetjük s oly találgatásokkal he-

lyettesítjük, melyeket az alaposág hiánya tartalmatlanná tesz. A hagyomány tévedhet az évszámokban, részletekben és nevekben. Éppen ily alkalommal a régészeti kutatás lényeges segínyt nyújthat. Azonban vannak esetek, a midőn okmányok bírálata, s az, a mit a magasabb kritikának szoktak nevezni, nem nyújt biztosabb alapot. Ha ily esetekben legenda képződött s nemzedékről nemzedékre szállva emlékezetben maradt, a tudós tán többre fog menni tárgya szellemének megértésében, ha türelmesen meghányja-veti azt, a miről tudja, hogy részben mythósz, mintha azon előre meghatározott szempontból indul ki, hogy a legenda szükségképen értéktelen, s hogy saját leleményessége segítségével majd kipótolja a hiányzó kulcsot. ¹⁾

Mindezt csak előszóképen mondtam el, mielőtt Nicola Pisanóra térnék át. Csaknem minden, a mit róla tudunk néhány feliratból, egy-két szerződésből és Giorgio Vasari által írt élettörténetéből származik. Világos, hogy Vasari gyakran hanyagúl dolgozott, összezavarta a helyeket és évszámokat és mit sem törődött állításai igazságának hitelesítésével. Niccola életrajza sok helyütt legenda-szerű alakot ölt, — népszerű és szóbeli hagyomány egy nagy emberről,

¹⁾ A mióta a fentebbi megjegyzést megírtam, esetleg elolvastam Mr. Ruskin »Mornings in Florence«, »The Vaulted Book« című művében az ékesszóló philippikát, melylyel a modern skeptikus kritikusok iskolája ellen kel ki. Teljesen egyetértek felfogásával; a hiteles bizonyíték hiányában inkább elfogadnám a tizenhatodik századbeli olasz hagyományt Vasarival, semhogy megvessem azt, a jelenkori német vagy angol írók segítségével. Ezzel mindazonáltal nem azt akarom mondani, hogy Vasarira esküszöm még akkor is, ha tévedései be vannak bizonyítva, hanem azt, hogy a szó legteljesebb értelmében kritikátlannak tartom a jelenleg uralkodó hajlamot, a hagyománynak tisztán csak azért nem adni hitelt, mert hagyomány.

kinek dicsőítő életrajzát a tizenhatodik században könnyebb volt szóvirágokkal szépíteni, sem mint lelkiismeretes hűséggel jegyezgetni mindennapi életének részleteit. Vasari gyakori pontatlanságának alapos bebizonyítása az újabb időben a kritikuskokat arra vitte, hogy Pisano nemzetiségére és nevelésére vonatkozó számos, eddigelé elfogadott adatot kétségbe vonjanak. Érveléseik megvitatását a függelék számára tartom fenn s jelenleg beérem azzal, hogy Vasari legendájáról elmondok annyit, a mennyi itt helyén van. ¹⁾

Még mielőtt Niccola Pisanóban a szobrász nyilvánult volna, ő már híres építő-mester volt; s mindig szem előtt kell tartanunk azon körülményt, hogy ő és iskolája a szobrászatot az építészet alá rendelték. Csak 1233-ban, vagyis a különböző modern számítások szerint 1237-ben fejezte be első szobrászati mesterművét. ²⁾ Ez, a »Levételt a keresztről«, domborműben ábrázolja, és Luccában a S. Marino templom egyik oldalajtója feletti fülkében van elhelyezve. A csoport nemes formái, azoknak nagyszerű alakítása, a redők széles kezelése és a szabad mozdulatok, de mindenek felett az ábrázolás összhangzatos egysége hirdetik, hogy a művészet új korszaka kezdődik. Hogy e dombormű egész fontosságát kellőleg méltányolhassuk, csak össze kell azt hasonlítani a megfelelő tárgyak merev be-

¹⁾ Lásd az I-ső függelékét: a pisai és ravellói szószékekről.

²⁾ Az évszám nagyon kétes. Ha a belső — a formák és a kezelés bizonyítékában bízánk, — hajlandók volnánk ezt Pisano legkésőbbi, legérettebb művének tekinteni, nem pedig első szobrászati kísérletének. Felemlítendő, hogy a fülke alakja előnyösen hatott a mű szerkezetére, a mennyiben az alakok fokozatos elhelyezését követelte a központtól a két oldal felé. E dombormű rajza megvan Ottley művében: »Italian School of Design«.

osztású ábrázolásával a korai keresztény sarkophagokon ; ott minden alak különválasztva feszesen áll, nem is lehet a gondolkodó művész eszméjét felfedezni a compositióra irányuló bármely csekély törekvésben.

Hadrian ezüst kora óta, a midőn a bythiniai rab-szolga szépsége által még végleges lendületet adott a görög geniusnak, a szobrászat fokozatosan mind addig hanyatlott, míg nem maradt végre más, a megállapított körvonalak szolgái ismétlésénél. Az úgynevezett román és byzanci stíl nem volt egyéb, mint az elaggott művészet második gyermekora, mely tehetetlenül játszott egy visszahozhatatlan múlt módszereivel és anyagával. Igaz ugyan, hogy számos ismeretlen középkori fa-faragó épp oly ösztönszerű hajlamot árult el a szép iránt, mint nagy termékenységet a grotesk gondolatban. A lombardiai templomok homlokzata el van árasztva leleményes s gyakran hatalmas drámai erejű ábrázolásokkal, melyek egymással viaskodó emberek és állatok csoportját állítják elő ; s Niccola Pisanoval egyidejűleg az Észak számos goth szobrásza a székesegyházak homlokzatát és kapuit oly szoborművekkel díszíték, melyek a báj egy bizonyos nemében páratlanok. ¹⁾

Mindazáltal ott nem tűnt fel olyan, a ki megnyitotta volna a haladó művészek sorát s Olaszország kivételével mindenhol hiányzottak még azon föltételek, melyek elmaradhatatlanul szükségesek valának, hogy a szobrászat elérje önállóságát. Új s egyszersmind öntudatos és tudományos kiindulási pontra volt szükség. A szobrászat ez új kezdete Niccola Pisano agyában fogamzott meg, ki letérve az elődei

¹⁾ A rheimsi székesegyház például 1211-ben kezdetett. Nyugati kapuin a legbájosabb északi-goth szoborművek láthatók.

által járt homályos mellékutakról, a természet szabad mezejére lépett, és a ki becses tanításokat nyert a szülő-városában talált klasszikus szobrászati töredékektől. Mintha azt akarná bebizonyítani, hogy a modern újjászületés lényegesen az antik műveltség fölfedezésétől függ, úgy találjuk, hogy lángesze, hatalmas eredetiségének és igazi keresztény alapjának daczára, rászorúlt azon támogatásra, melyet csupán a görög-római előzményekből nyerhetett.

A pisai Campo Santóban még ma is látható egy kőkoporsó, melyen Hippolytus és Phaedra története van ábrázolva; ebben egykor Beatrice, a kegyes Mathild, toskánai grófnő anyjának hamvai pihentek. A dombormű mezítelen hőseit és a nemes mozdulatokat tanulmányozva, fedezte fel Niccola újra a művészet helyes irányát — nem a minta egyszerű lemásolása, hanem az által, hogy megsejtette és elleste a nagyszerű alakítás titkát. Pisai munkája világosan bizonyítja, hogy bár nem tudott teljesen szabadúlni a késői román modor gyarlóságaitól, a mit elárulnak a rövid és szegletes formák, — mindazáltal eltanulta a régiektől hogy mikép kell törekedni a szépre s a szabad alakításra az emberi alak utánzásánál.

További segítségére volt egy márvány-váza, melyre az indiai Bacchus és a kísérő Maenadok voltak faragva. Emie majd komoly majd kecses alakokból, melyeket saját szépségek egészen kielégített, és a melyek minden belső jelképesség híján voltak, szívta magába a keresztény szobrász a lelkesedést a renaissance művészetért. A »*keleti bölcsek imádságában*«, melyet a pisai szószékre vésett, a Madonna oly büszke magatartású, mint Theseus nejeé, míg a »*Körülmélet*« ábrázoló jelenetben a főpap az Ampelos vállára támaszkodó Dionysos fenségét hordja magán. Úgy szintén a

mezítelen Hyppolytos erőteljes alakjára emlékeztet a fiatal férfi — Herkules vagy az Erő és bátorság jelképe — ugyanazon szószerű egyik oszlopa fölött.

Pisano e szobrászati művei reánk nézve jelképei annak, a mi az újjászületés korában e téren történt. A régi és az új világ kezét fogott; a kereszténység és a hellenizmus átölelték egymást. És mind a mellett ellentétesek maradtak, külsőleg összefüggtek a művészet által, de elváltak azon tudatnál fogva, mely a kétes kezdet e sajátos években érezte úgy az egyiknek, mint a másiknak hatalmát.

A szerzetesek Pisano szószerűéről előre hajolva hirdették a testi örömök vétkes voltát, oly nőknek, kiknek tekintete egy serdülő atléta ifjú szépségén csüggött. Nem is volt már messze az idő, a midőn Filarete a Ganymed és Léda legendáit bronzba öntendi a Sz. Péter templom ajtóinak díszül, és Ráfael a pogány érzékiség egész báját fejtendi ki a bibliai tárgyak közé vegyített mythológiai alakokon, Leo pápa loggiáiban; Giuglio della Porta pedig III. Pál síremlékén az elhunyt pápa lábaihoz helyezi Giulia Bella márványból faragott mezítelen képét. ¹⁾

¹⁾ Nemsokára, 1431. után IV. Jenő megbízta Antonio Filaretét, hogy készítse el a Sz. Péter templom nagy kapuit. A díszített keret az élő lények egész sokaságát ábrázolja — csigákat, kígyókat, gyíkokat, egereket, pillangókat és madarakat — félig elrejtve a gazdag lombzat alatt, a görög mythósz legismertebb jeleneteivel egyetemben, minők: Proserpina elrablása, Diána és Aktaeon, Európa és a bika, Herkules hőstettei, stb. stb. . . Közbe, közbe mesék vannak beleszőve a tárgyak e tömkelegébe: a róka és a gólya, a róka és a holló és mindenféle régi történetek, például Aeschylus halála. III. Pál síremléke Sz. Péter templom szentélyében van. Giulia Bella VI. Sándor kedvese és Farnese nővére volt. Farnese a bibornoki kalapot nővére befolyásának köszönhető. Fivére sírján az ő alakjával jelképezni

Azonban Niccola nem rabszolga módon követte a római mintákat. Azok nem voltak sem elég számosak, sem elég tökéletesek arra, hogy vak utánzásra ragadtak, vagy a teremtő erőt megbénították volna. Az eszmék, melyeket a modern művész márványban akart kifejezni, nem görög eszmék voltak. Ez egymaga megmenté a veszélyes utánzási hajlamot, mely a későbbi új-pogány szobrászok vesztének bizonyult. Azonban a régi emlékek töredékei, melyek keze ügyébe estek, mégis elősegíték tökéletesebb alakításra irányuló törekvésében s útmutatásul szolgáltak a helyesebb kezelésben. Egyébiránt az alakok idomainak és arányainak megválasztásából kitűnik, hogy Niccola toskánai élő minták után dolgozott. Ha keze munkájából mi sem maradt volna meg, csak a dombormű, mely a pisai szószéken a *Poklot* ábrázolja, ezen, a démonokkal dulakodó férfiak törzse fényesen bizonyítaná a fölhozott tényt.

Legfőbb érdeme az marad, hogy első volt, a ki a kereszténység mythológiájának és a középkor érzületének a valódi művész czéltudatosságával kifejezést adott. S itt meg kell jegyeznünk, hogy igazi olasz létére kevés bensőséget és mystikus érzelmet öntött művészetébe. Ha e szó egyáltalán szobrászra alkalmazható volna, azt mondanók, hogy Niccola utódjainak legtöbbszörénél nagyobb mértékben humanista. A hatszögű szószéket a pisai keresztelő kápolnában, a nyolcszögű szószéket a siéni székesegyházban, Perugia piacán

az igazságot, tulajdonképen éles satírának látszik. A vele szemben álló okosság, állítólag a pápa anyjának, Giovanna Gaetani-nak képmása. Semmire sem hasonlít jobban, mint a Göethe »Faust«-jában előforduló Mártha-féle komám-asszonyra. Ez allegoriában szinte égető gúnyt kellene látnunk, ha nem jutna eszünkbe a renaissance ártatlan naivitása.

a közkutat és az ereklye-tartót a S. Domenico-templomban, Bolognában, Nicola 1260 s 1272 közt tervezte s részben be is fejezte tanítványai segítségével. E művek a szobrászat mesterekép tüntetik fel tehetsége teljében. A pisaiak oly magasra becsülték földijök szószékét, hogy arra külön törvényt hoztak és gondozására felügyelőket neveztek ki, körülbelül oly módon, a hogy hajdanában Phidias Zeus-a, a phaidruntes nevű tisztviselők gondjára bízott.

Nicola Pisano oskolát alapított. Fia Giovanni és számos tanítványa, kik megannyian az említett siénai, bolognai és perugiai mesterművek munkálatainál segédkeztek, mesterök irányát folytatták s egész Olaszországban terjeszték művészetét. Giovanni Pisano, kinek a Spina kápolnát és a Campo Santót Pisában, a siénai székesegyház homlokzatát és a S. Donato templom szekrényoltárát Arezzóban — Olaszország e négy legtisztább csúcsíves művét — köszönhetjük, határozott hajlamot mutat az északi szobrászok szenvedélyes és mystikus ábrázolási módja iránt. Giovanni műveiben oly drámai élénkséget találunk, a mit nem öröklött atyjától, sem nem sajátította el a régi emlékek tanulmányozása által, s a mit különös módon egyesít a pisai oskola általános jellegével.

Daczára a goth csúcsíveknek, melyeket Nicola szószékeinél alkalmaz, e műveinek szelleme klasszikai maradt. Az ifjú Herkules, ki az oroszlánkölyköt jobb kezével vállán tartja, míg baljával a dühöngő nőstény-oroszlánt legyűri, igazi olasz ösztönt árul el, mely a latin felfogáshoz visszatérni törekszik. Ugyanezt a rokonszenvet a múlt iránt veszszük észre az önuralomban és viszonylagos ridegségben, mely a pisai domborműveket jellemzi. A Madonna júnói magatartása, Simeón senátori méltósága, a ruházat nehéz-

kes redői s valamennyi alaknak merev fejhordozása, világosan elárulják az antik modor föllevenítésére irányuló törekvést. Niccola ennélfogva a középkor közepén megvalósította az antik szobrászat újjászületését.

Fiával, Giovannival egészen másképp áll a dolog. Atyja munkálkodását felhasználva s nyomdokait követve, az új művészetet más légkörbe helyezte át, festőibb és élénkebb elemekkel gazdagítá. A szobrászat ez új irányának értékét Olaszország művészetére s legkivált a képíráásra nézve, túlbecsülni nem lehet. Giovanni hozzájárulása nélkül, megeshetett volna, hogy Niccola sikerei további eredmények tekintetében meddők lettek volna, mint a toskánai román építés terén a középkor törekvése a renaissance felé.¹⁾

A góth elemet, mit Niccola oly elővigyázattal alkalmazott, fia szabadon s rokonszenves odaadással használja, s mesterműve, a szószék a S. Andrea-templomban Pistójiában, az olasz-góth szobrászat legnemesebb diadalának tekinthető. A képfaragó művészet sokoldalú és befejezett alkotásának felsőbbsege, a pisai keresztelő-kápolna szószékével szemben, úgy általán az alakítás minden legfontosabb sajátságai, mint a szerkezet tekintetében, kétségbe vonhatatlan. Egyetlen komoly hibája, hogy az oszlopok az általok támasztott hatszög nagyságához mérten, kelleténél magasabbak. Valamint a keresztelő-kápolna, a pisai és a siénai székesegyházak szószékei, úgy ez is különálló szobrokat s domborműveket, faragott oszlopfőket és oroszlánokat, a legcsodálatraméltóbb képzelettel egy tömegben egyesít; de az építészeti hatás összhangjában, az egyensúlyozott tömegek iránti helyes érzék tekintetében, páratlan.

¹⁾ Lásd feljebb a 97-dik oldalt.

A Giovanni domborművein ábrázolt öt tárgy a következő: *Krisztus születése*, *A keleti bölcsek imádása*, *Az újszülöttek leöletése*, *A keresztrefeszítés* és az *Utolsó-ítélet*. A »*Krisztus születésében*«, a Madonna már többé nem hatalmas római matróna, Niccola képzelete szerint, hanem kecses fiatal anya, a kinek bágyadt tartásán meglátszik a szülés által okozott gyengeség. Magatartása, melyet az alak gyöngédsége és finomsága oly bájossá tesz, a pisai iskola későbbi műveiben gyakran ismétlődik, így például egy nagyobb munkán a pisai Campo Santó-ban, Luccában a székesegyház északi kapuja felett s Orviétóban, a székesegyház homlokzatán: de sehol nincs hasonlóan finom szépérzéssel kezelve.

»*Az újszülöttek leöletése*«, az előbbi domborművel összehasonlítva a tragédia hatását teszi egy idyll mellett. Ebben Giovánninak kiválóan drámai fölfogása egész hatalmával nyilvánul. Nem csak a szokott eseményeket ábrázolta, a mint a kétségbeesett anyák a katonákkal dulakodnak, vagy lemészárolt csecsemőiket siratják, de egyszersmind oly jeleket is fölvett, melyek ugyan e tárgyat ábrázoló későbbi művészeknek is dicsőségére váltak volna. Heródes a kép egyik sarkában trónol; előtte egy csoport férfi és nő; néhányan kegyelemért esedeznek a zsarnokhoz, mások tehetetlen kétségbeeséssel megvetik őt, kihívó daczczal fenyegetődzve, ismét mások Isten átkát hívják le fejére.

»*A keleti bölcsek imádásában*« Giovanni különös eredetiséget fejt ki az által, hogy az ábrázolásra kettős cselekményt választott. Az egyik oldalon vannak az alvó királyok, a közben megjelen egy angyal, ki fölkelte őket és figyelmezteti a csillagra. A másik oldalon már a Madonna lábaihoz borulnak.

Még e puszta leírásokból is kivehető, hogy Giovanni oly élénk mozgalmat s életet öntött alkotásaiba s oly költői mélységgel érezte át tárgyait, mely a görög-római szobrászattól idegen. Egybeolvasztotta a Niccola által fölelevenített nagyszerű stílt, a modern képzelem regényes lelkesült-ségével. Így történt, hogy az ő művészete útján átszárma-zott hagyomány a festőkre nézve oly megbecsülhetetlenül hasznosnak bizonyult.

Azonban e szószék fő-vonzó-erejét korántsem a domborművek képezik. Hat szögletének mindegyikén szentek, evangelisták és angyalok állanak, melyeknek jelképi jelentőségét kitalálni nem könnyű dolog. Két csoport közülök különösen szép. Az egyiket angyalok képezik, kik az utolsó ítélet harsónait fújják, a másik csoportban szárnyas ifjú áll, egy szárnyas oroslán és egy szárnyas bika között. E jelképi alakok és csoportok a hat szögleten elválasztják a szószék kávéjának az említett domborművekkel díszített mezőit, s ugyanakkor kiemelik a szószék hatszögű alaprajzát. Alattok a csúcsos íveket tartó oszlopok folytatását képező táмок előtt a Sybillák alakjai állanak, mindegyik a saját géniusával, míg mellettök az íveken nyugvó próféták töltik ki az ívsarkokat. Ekkép e mestermű minden részlete alakoktól hemzseg, részben szobrok, részben domborművek, és a nagy sokaság még sem zavarja a tekintetet, a szem nem téved el; az összhatás nincs veszélyeztetve. Az egészen meglátszik, hogy szerkezetében egy gondolat uralkodik s hogy tökéletesen egységes terv szerint készült. ¹⁾

¹⁾ Miután annyit beszéltem a S. Andrea-beli szószékről, sajnálom, hogy nem utasíthatom az angol olvasót annak valamely megsze-

Giovanni Pisano egy későbbi műve, a pisai székes-egyház számára készített szószék volt, mely fájdalom, most sétét van szedve. A Campo-Santo múzeumában még egy érdekes töredéke látható: a nyolczszögű szószéket tartó oszlopok egyike. Ez Pisának jelképi szobra. A Ghibelline várost koronás nő személyesíti, keblén csecsemőket szoptat és a császári sas által tartott talapzaton áll. Hétszer csomóba kötött kötél-övet visel, mely Pisa uralmát jelzi a hét lenyűgözött sziget felett. Trónusának négy sarkán a négy emberi erény áll: az *Óvatosság*, az *Igazság*, a *Mérsékletesség*, és a *Bátorság*, melyek kevesebbé alakjok szépsége, mint inkább a jelképezés határozott erélye által tűnnek föl. A Mértékletesség mezitelen női alak, a görög Aphroditén látható módon rendezett hajtekercekkel és fürtökkel. Az Igazság vén és ránczos, nehéz ruhába van burkolva, kezében a mérleget tartja. Az egész csoport nem a szemnek tetsző formákat akar élénk állítani; a szobrász inkább arra irányozta törekvését, hogy lehetőleg nagy hatást tegyen a szemlélőre, a szellemi jelentőség sokoldalúsága nyomán. *Pisa jelképe* tiszteletet parancsol a fölfogás élénksége, s leköti a figyelmet az erőteljes kivitel által.

Giovanni Pisano ennél népszerűbb s tetszetősebb alkotása XI. Benedek sírja a S. Domenico templomban, Perugiában. A Pápa, kinek élete Szép Fülöp nagyravágyásának annyira útjában állt, hogy váratlan halála a mérgezés gyanúját ébreszté fel, a nyugodt várakozás helyzetében, ke-

rezhető rajzára. Ha semmi másért, egyedül ennek a kedvéért is érdemes Pistóját meglátogatni. *)

*) A szószék rajza megvan E. Müntz, „*Les Precurseurs de la Renaissance*” (Bibliothèque Internationale) című könyv első lapján. A fordító.

resztbe tett kezekkel nyugszik márvány ravatalán. ¹⁾ Fejénél s lábánál angyalok állnak, félrevonva a lágy redőzetet, mely különben egy jó ember igazságos álmát elrejtette volna az élők szemei előtt. ²⁾ Ilyképen van feltüntetve az ellentét a holtinak tétlen nyugalma s a mennyei szolgák folyton őröködő tevékenysége között. A szobrász meg akarja értetni velünk, hogy az így megvédett álomra dicső ébredésnek kell következnie; s ha a feltámadás reggelén e kezek szétnyílnak, a szolgáló angyalok néma rokonszenve mosolyban és énekben fog kitörni, a mint az igazságos embert az Úrhoz vezetik, kit életében híven szolgált.

Vajjon Giovanni Pisanonak volt-e része az orviétói székesegyház homlokzatának domborműveiben, azt nem tudhatni biztosan. Vasari állítása szerint, Niccola és tanítványai dolgoztak e domborműnek sorozatán, mely a teljes bibliai történetet és az egész keresztény hit monda-körét, a világ teremtésétől az utolsó ítéletig állítja elő. Pedig tudjuk, hogy Niccola maga, 1290-et, a templom alapításának évét legalább tizenkét évvel megelőzve, halt meg; s nincs is bizonyíték arra, hogy saját tanítványai e munkával foglalkoztak volna. Az orvietói levéltárak különösen szegények e nagy jelentőségű és hatalmas épületre vonatkozó adatokban, holott az kétségtelenül rendkívüli módon igénybe vehette Olaszország legtekintélyesebb kőfaragóinak tehetségét. ³⁾ Vasari állítása csak annyiban értékes, a mennyiben Niccola

¹⁾ Sokáig azt hitték, hogy mérgezett füge evése miatt halt meg.

²⁾ Lásd fentebb a jegyzetet, e tárgy eredeti tervét Orviétóban.

³⁾ Lásd »*Il Duomo di Orvieto*, descritto ed illustrato per Ludovico Luzi«, 330--339. old.

Pisano hírneve mellett tanúskodik. Modora, a mint azt iskolája folytatta és kifejtette, Orvietóban félre nem ismerhető, de közvetlen tudósítás hiányában, csak találgatnunk lehet, mily körülmények között jöhetett létre, ez a tizenharmadik század szobrászatát befejező, habár meg nem koronázó alkotás.

Midőn az olasz művészet nagy alapítója 1266-ban Siénába ment, hogy a székesegyház szószékét befejezze, a városban egy szobrász, vagy kőfaragó (taglia-pietri) czéhet talált, melynek körülbelül hatvan tagja volt s egy vezérigazgató s három kamarás alatt állt. A helyett, hogy irigységgel üldözték volna Niccolát, e mesteremberek csak modorának eltanulására törekedtek. Ez, úgy látszik új lendületet adott a szobrászatnak Siénában s híres munkások következtek, kik e művészetet az építészettel egyesíték. Közülök a legkiválóbb Lorenzo Maitani volt, ki 1330-ban halt meg, miután az orvietói székesegyházat tervezte és szerencsésen fel is építette volna. ¹⁾

Maitani az alatt, hogy e vállalattal volt elfoglalva, egy egész sereg építő-mestert, kő-faragót, bronz-öntőt, mozaikművészt és festőt igazgatott, kiket Toskána nagyobb városaiból egy czéhbe gyűjtött össze. Nem bizonyítható be, hogy a tulajdonképi Pisano családnak csak egy tagja is közöttök lett volna. Azonban az ellenkezőre sem birván bizonyítékokkal, a társaság intező szellemének, Maitaninak kell tulajdonítanunk a szobrászati művek érdemét, melyek általános tervének nyomán készültek.

Valamint assisii Sz. Ferencz temploma korszakot al-

¹⁾ Lásd Luzi id. m. 317—328 old. és az első kimerítő megbírást, mit Maitani 1310-ben kapott; a következő 328—330. oldalon.

kotott a képírás történetében, az által, hogy Giotto lángszelleme ott pontosítá össze mesterműveinek egész sorozatát, úgy az orvietói székesegyház, szabad tért adva a pisai iskolának, korszakot jelez a szobrászat történetében. Az olasz szobrászat ez első, vagyis építészeti idejébe tartozó erőteljesebb és szebb műveket, ha az épülettől külön választva volnának is, másutt nehéz volna találni; és a keresztény monda-kör egészének sehol sincs komolyabb következetes-ségű és életteljesebb kifejezése. ¹⁾ A tárgyak, melyeket ez ismeretlen művészek kiválasztottak, hogy márványban állítsák elő, több esetben ugyanazok, melyeket később Rómában Michel Angelo és Ráfael freskó-képeiken ábrázoltak. Így például Ádám és Éva teremtésének ábrázolását valószínűleg korábbi s kezdetlegesebb művészekről vették át, s miután az egymást követő nemzedékek haladása már kiművelte volna, most ott látható a Sixtus-kápolna és a Loggiák diadalmas képsorozataiban. ²⁾

¹⁾ Az egész sorozatnak remek metszete, Ludvig Grüner felügyelete alatt készült. Különösen figyelemre méltó az angyalok csoportja, mely a Teremtőnek utolsó napi munkájában segédkezik; úgy szintén a Pásztorok imádása, mely rendkívüli gyöngédség és idylli báj által tűnik ki; és a keleti bölcsek imádása, mit sajtóságos fenség jellemez. A holtak, kik sírjaik fedelét felfeszítve, az utolsó ítéletre ébrednek, méltán híresek rendkívüli élénkségeknek fogva.

²⁾ A korai góth szobrászat a bibliai történetet szó szerint ábrázolta. Isten az álmodó Ádám nyitott oldalából vonja elő Évát. Az orvietói homlokzaton e tárgy nem annyira változtatva, mint inkább szépítve van. A seb Ádám oldalán látható ugyan, Éva azonban az alvó test háta mögül lép elő, Teremtője keze intésének engedelmeskedve. A florenczi keresztelő kápolna bronzkapuin Ghiberti még tovább fejleszti e tárgy költői szépségét. Angyalok Évát a léghen Ádám fölé emelik, kinek oldalában nincsen nyitott seb, s ott szem-

Az olasz művészek eljárása az volt, hogy az eredetiséget nem a hagyományos ábrázolási módtól való eltérésben keresték, hanem inkább akkép igyekeztek mester voltokat bebizonyítani, hogy ugyanazon ábrázolást annyira tökéletessé és hatásossá tegyék, a mennyire a művészet haladottságánál fogva lehető volt. A *plagium* épp oly ismeretlen szó volt az olaszok, mint hajdan a görögök előtt oly esetekben, hol kevesbbé szerencsés elődök találmányából hasznot lehetett húzni. Ennélfogva a művészetek kutatója, azon élvezetben részesülhet, hogy a szobrászat, vagy a képírás valamely tárgyát eredetének egy durva töredékétől fogva, fejlődésének egész történetén át követheti, egy Lionardo vagy Ráfael mester-műveiben tetőpontjára jutott tökélyéig, hol végre az alakok tudományos csoportosítása, a stil magasabb eszményítése, a szabadabb és nemesebb mozdulat s a változatosabb drámai kifejezés feltüntetik a teljes virágot, mely az egyszerű magban rejlott.

Nicola Pisano hagyományának legkiválóbb tanítványai közül Andrea da Pontadera említendő, ki Andrea Pisano név alatt ismeretes, s Florenczben honosítja meg mestere művészetét, hol ő is segített az olasz szobrászat végzetét betölteni, a mennyiben azt alárendelé a képírás egyre emelkedő művészetének. Giotto vezetése alatt a harangláb és a S. Maria del Fiore homlokzata számára szobrokat faragott; s a keresztelő-kápolna első kapuján a dombormű

ben tartják Istennel, ki életre ébreszti. A Sz. Petronio templom homlokzatán, Della Quercia a teremtés tényére szorítkozik, mit a Teremtő emelt kezeivel s Éva engedelmes mozdulatával fejez ki: s éppen e fölfogásnak adta meg az utolsó alakítást Michel-Angelo a Sixtus kápolna freskóiban.

oly mintáját készítette bronzból, mely a tizenötödik század mestereire nagy befolyást gyakorolt. Lehetetlen túlbecsülni Andrea bronz-műveiben a rajz egyszerűségét és szépségét, az érzés tisztaságát s a kitünő kezelést. Mindig lesznek szakértők, a kik nemes mérsékletét és gyöngédségét többre fogják becsülni Ghiberti virágzóbb s szabadabb modoránál. ¹⁾ A mi különösen feltűnik ezen ajtón, a testvérművészet, a képírás, által gyakorolt felügyelet, mely a tárgy kezelését és felfogását befolyásolja.

Míg Giovanni Pisano a góth szobrászat drámai és kifejezésteljes elemeit fejleszté ki, Andreát annak jelképei vonzották, míg Giovanni atyjának rideg klasszicizmusába az érzés regényes szenvedélyét önté, Andrea a festői ábrázolás egy másik útjára tért. A művészetek egén most új nap ragyogott, Giotto napja, kinek kiválóan festői tehetsége az olaszokat szépművészeti hivatásuk valódi tudatára ébreszté, fényével elárasztva az idősebb és technikailag előrehaladottabb kő-faragó művészetet is. A szobrászat, mely Nicola Pisano iskolájában az építészet alárendeltje volt, Andrea kezei alatt a képírás egy nemévé lett.

Ekképen, a mint már más helyütt is kimutattam, a plastikai művészet kettős végzete Olaszországban beteljesedett. A keresztény eszmék megtestesítésének szempontjából, a művészet inkább a kifejezésre, mint sem az alakítás hibátlanságára törekedett. A kifejezés a képírás sajátos körébe tartozik, s ezért a szobrászat azonnal követte a testvérművészet irányát, mihelyt eléggé megedződött a képírás

¹⁾ Le Tre Porte del Battistero di San Giovanni di Firenze, incise ed illustrate. Firenze 1821. E kiadványban meg van Andrea Pisano és Ghiberti minden művének rajza.

arra, hogy ez irányt kijelölje, s nem maradt saját birodalmának ura, mint hajdanában Görögországban. A szobrászat alárendeltségének okait a képírással szemben, már előbb fejtegettem, a midőn bebizonyítottam: hogy a kereszténység ráerőszakolt a művészre számos oly tárgyat, melyekben a testi tulajdonok aránylag közömbösek s nem különös fontosságuak. Az alázatosság és az isteni félelem egyaránt megtalálható úgy a viruló ifjúságban, mint az önsanyargató vénségben, s a szentek és martyrok még sem jellemezhetők ama tisztán testi ismérvek által, melyek a versenyfutót az ökölvívótól s a szemérmes vadásznőt a szerelem érzékies királynőjétől megkülönböztetik.

Az olasz szobrászat a mezítelen emberi test ábrázolását, mint nem használhatót mellőzte. Az arczon kifejezett felindulások fontosabbakká váltak a tagok alakításánál, s jelképes alakok, s jelképes mozdulatokhoz folyamodtak, hogy a művész eszméje kellő kifejezést találhasson. Andrea Pisano szobra, a Remény, mely kezeit s szemeit egy elébe nyújtott korona felé emeli, csak ismétlése látszik lenni a gondolatnak, melyet Giotto egy színnel festett (chiaroscuro) fresko képével az Aréna kápolnájában érzékített.¹⁾ Hasonló okoknál fogva, a ruhát, mely Görögországban az általa burkolt test alkatának vagy mozgásának emelésére szolgált, az olasz szobrászok a tagok elfedésére használták fel, s a lebegő szoknya, a rebbenő kendő s rezgő lepel a felindulás valamely nemére engedett következtetni. Ennél fogva a szobrászat alárendelt helyet foglalt el a festészet mellett, s a korai olasz szobrászok mesterművei nem egye-

¹⁾ Giotto jelentőségét a szobrászatban föltünteteti a kis dombozmű a florenzi harangláb alján.

bek bronzbeba öntött vagy márványba faragott domborművű képeknél.

Hasonlóképen, habár nem ugyan azon okból, a szobrászat Olaszországban az építészetnek is alárendeltje volt mindaddig, míg a teljes renaissance új hellenismusa nem teremtett egy sereg pseudo-klasszikai szobrot, melyek nem templomok díszére voltak szánva, hanem paloták udvarán s a városok nyílt téerein állítottak fel. E tény okát nem meszsze kell keresnünk. A régi Görögországban a templomot az isten számára emelték, s a szobor úgy lakott a templom czellájában, mint az úr palotájában. A kereszténység tiltja az élő Isten képét; következésképen a templomnak is más volt a czélja, mint hogy az Istenségnek szolgáljon menhelyül. Találkozó helye volt oly gyülekezetnek, mely annak imáadására sereglett össze, a ki nem kézzel épült házakban lakik s a kit a mennyek menyje sem képes befogadni. A középkori építészet tág belterületei és oszlopos folyosói egy láthatatlan hatalom titokzatos sejtelmére vonatkoznak; szükségképen következik mindebből, hogy egy keresztény templom díszítésére szánt kőfaragó munka, soha sem lehetett az épület fő-jellemvonása. Ez a templom kedvéért létesült, de nem megfordítva. ¹⁾

Andrea Pisano átültette Niccola modorát Velenczébe is. Okunk van hinni, hogy ő tanította Filippo Calendariót

¹⁾ A mit megelőzőleg az építésről szóló fejezetben mondtam, e helyen ismétlést érdemel, hogy t. i. az olasz építés, a sík falfelületek iránti előszereteténél s a sokféle fülke, a mennyezet s más effélék mellőzésénél fogva, szabadabb tért engedett a szobrászatnak, mint az északi csúcsíves építés. S ekkép, habár az építészet felsőbbsege alatt állt, a szobrászat Olaszországban mégis önállóbban fejlődhetett, mint akár Német-, vagy Franciaországban.

is, kinek a doge palotája faragott sarkait tulajdonítják. Azonban Velence változatlanul saját ízlése szerint ellenőrző befolyást gyakorolt az idegenek művészetére; s ez az oka, hogy e pompás faragványokban korlátlanabb, gazdagabb s világiasbb kezelést észlelünk, mint bármi másban, mit pisai munkások toskánai szülővárosaik számára készítettek.

Nino, a *Madonna della Rosa* szobrásza, mely a Spina kápolna fődiszét képezi, és Tommaso, mind ketten Andrea de Pontadera fiai, a pisai Giovanni Baldaccióval egyetemben, a Niccola által alapított iskola hagyományait folytatták. Baldaccio, kit Azzo Visconti Milanóba hitt, a S. Eustorgio templomban a Péter vértanú oltárát faragta s modorának jellegét rányomta Matteo da Campione, a páviai S. Agostino oltár szobrászának műveire is. ¹⁾ E tények, bár csak röviden jelezzük, nem jelentéktelenek. Utazók, kik Pávia és Milanó templomait látogatták, miután Bolognában a S. Domenico oltárát, vagy, a hogy az olaszok nevezik, az *arca*-t tanulmányozták volna, világosan észlelhatték a Pisano-család modorának felsőbbbségét e három lombardiai városban s meggyőződhetnek róla, mily messzeható befolyást gyakorolt Niccola teremtvő szelleme. Talán Veronában, a Scaligerek sírján is ugyanazon szellem nemes nyomait találjuk. ¹⁾

¹⁾ Lásd Perkins »Italian Sculptors« című könyvében a 109. oldalon az Arca di S. Agostino leírását, melyet Matteo és Bonino da Campionénak tulajdonít. Ez oltár, mely most a székesegyházban áll, eredetileg a S. Pietro in Cielo d'Oro sekrestyéje számára készült, hol 1832-ig maradt.

²⁾ Bonino da Campione, a milanói, ki talán szintén hozzá járult az Arca di S. Agostino létesítéséhez, Can Signorío sírjának mestere. II. Márton sírját egy másik milanói szobrász, Perino készíté.

Andrea Pisano legkitünőbb tanítványa azonban egy florenczi volt: Andrea Arcagnuolo di Cione, a ki leginkább Orcagna név alatt ismeretes. Ez az ember, a nálánál híresebb Giottohoz hasonlólag, egyike volt ama korai, mindent felölelő, sokoldalú nagy szellemeknek, melyeknek, s ez örök dicsőségére legyen mondva, Florencz volt hazája. Apja, Cione volt mestere az ötvösségben; mint más toskánai művészek, tanuló éveiben ő is oly ipar technikai részleteivel foglalkozott, mely akkoriban a rajztanítás legszigorúbb rendszerét helyettesíté. Fivérével, Bernarđoval egyetemben, a festészetet is űzte. Mint Giotto, nem is volt rossz költő,¹⁾ s mint korának valamennyi magasabb rendű művésze, építőmester is volt. Ámbár az Orsammichele templom jelenlegi alakját Taddeo Gaddinak köszöni, Gaddi halála után Orcagna fejezte be az építkezést, mint *capo-maestro*, s habár a Loggia de Lanziról, melyet az építészet irodalmárai sokáig neki tulajdonítottak, most már tudva van, hogy Benci di Cione műve, mégis Orcagna műve, a Loggia del Bigallo, mely szerényebb ugyan, de nem kevesebbé gyönyörű, volt az uttörő, melynek mintájára készült a többi. A Strozzi kápolna freskóiban nyilvánuló kiváló képírói tehetségéről, később fogunk szólni. Szobrászi minősége legfényesebben az Orsammichelebeli szentségházon nyilvánul, mely Ugolino da Siéna Madonnájának felvételére épült.²⁾

Ez épülethez Orcagna a domborműveket, a szobrocskákat, a vésett, a mozaik, a berakott agát- és a zománczmunkát, aranyozott üveget, és egyéb dísz, az összhang oly

¹⁾ Lásd Truchi »Poesie Italiane Inedite«, 11. köt.

²⁾ Lásd az illusztrált munkát: »Il Tabernacolo della Madonna d'Orsammichele« Firenze, 1851.

finom érzékével s minden egyes művészet oly mesteri kezelésével használta fel, hogy e szentségház a kisebb művészetek kivonatának tekinthető a középkori Olaszországban. A szobrászat alárendelése az építészeti hatásnak, itt is észlelhető; és Giotto befolyása itt még határozottabban érvényesül, mint Andrea Pisano kapuján. Ezen irányt Orcagna közvetve szobrász mesterétől vette át; egész életében, tulajdonképen ez irányozta teremtő-erejét a szobrászat terén. Az *Angyali üdvözlés*, *Krisztus születése*, *Mária eljegyzése* és a *Keleti bölcsek imádása* a szentségház talapzatán nyolcszögű keretekbe foglalva, oly szellem uralmáról tanuskodnak, mely épp oly ment Niccola új-római, mint Giovanni Pisano góth irányától. E szellem általános értelemben tisztán florenczi, és sajátágaiban Giottóra vall. Az *Irgalom* pedig, égő szívvel kezében, lángoló koronával homlokán s gyermeket táplálva keblén, nem csak jelképi felfogásra nézve Giotto-szerű, hanem az arcz megválasztása s a redőzet kezelése is az ő iskoláját hirdeti.

Míg az Orsammichele szentségházát bámuljuk, eszünkbe juttatja, hogy Orcagna kezdetben ötvös és festő volt. A szobrászatot csak melleslegesen művelte. A mit a florenczi művészek az ötvös-mesterség tanulása által a kivitel finomságára, az alakítás pontosságára és a rajz tökélyére nézve nyertek, aligha volt kellő kárpótlás a nagyszerűbb alkotások mellözéseért. Úgy tetszik, mintha az így nevelt férfiak nehezen fogták volna fel a szobrászat emelkedettebb céljait. Megelégedvén a gondos munkával és a részletek szépségével, természetesen nem tudták eltulajdonítani a felfogás azon önállóságát, mely az oly szobrászokat jellemzi, kik nem viszik át munkájokba egy korlátoltabb mesterség szűkebb körű nézeteit. Még Orcagna mesterműve

is, nem Phidiás-féle tehetség kedvtelésének hatását teszi, a ki ezúttal leereszkedik s »ezüstbe lehellí lelkét«, hanem egy kiváló ötvösét, a ki mestersége minden előnyét kimeríti, hogy egy emlékszerű ékszer hozzon létre. ¹⁾

Az orviétói homlokzat volt az olaszországi szobrászat első nagy, és építészeti korszakának utolsó alkotása. Giotto, Andrea Pisano és Orcagna képezték az átmenetet a második korszakba. A tizenötödik századbéli szobrászatot jellemző elnevezést nehéz találni, miután számos egymástól elütő sajátossága van. Azonban, ha szándékosan festőinek nevezzük, egyúttal megjelöltük néhány kitünő mester tulajdonságát is, s szem előtt tartjuk a képírás fölényét ez időtájtban. Florenczben egy nagy, nyilvános vállalat nemes versenyre hívja az új kor főbb művészeit s a renaissance kezdetét jelzi.

Midőn a tizenötödik század első évében a Signoria a kalmárok czéhével egyetemben elhatározta a keresztelő-kápolna bronz-ajtóinak befejeztetését, manifestumot bocsátottak ki, melyben Olaszország szobrászai felhivatnak, készítsenek pályázati rajzokat. Felhívásukra Giacomo della Quercia Sienából, Filippo Brunelleschi és Cino Ghiberti Florenczből feleltek, valamint két kevesbbé híres toskánai művész. Állítólag, a fiatal, tizenhat éves Donatello tanácsát kérték ki a bírálók, a benyújtott minták érdemei iránt. Így a toskánai művészet első fénykorának négy nagymestere találkozott a florenczi keresztelő-kápolna előtt. ²⁾ Gia-

¹⁾ Alberti értekezésének »Trattato della Pittura« tekintélyes fejezete, lib. 111, cap. 5, e pont támogatásául szolgálhat.

²⁾ Quercia, 1374-ben született; Ghiberti 1378-ban; Brunelleschi 1379-ben; Donatello 1386-ban.

como della Quercia már korán kizáratott a pályázattól; azonban a bírálók véleménye soká ingadozott Ghiberti és Brunelleschi között, míg az utóbbi, kiváló nagylelkűséggel nyíltan beismeré versenytársa felsőbbségét és visszavonúlt, tán arra nézve is tisztában lévén magával, hogy az ő babérai inkább az építészet terén teremnek. Ghiberti 1403-ban kapta a megbízást a hátralévő két ajtó egyikének elkészítésére. Később a második is az ő kezére bízott; s miután egész 1452-ig el nem készültek, életének legjavát ezeknek szentelte. Egészben 30,798 arany forintot kapott munkadíja és a feldolgozott anyag fejében.

A Brunelleschi és Ghiberti által benyújtott pályamunkákat most a Bargellóban őrzik. ¹⁾ Tárgyuk: *Izsák áldozata*; s a kettőt egymással összehasonlítva, minden kétségen fölül helyezzük Ghiberti felsőbbségét. Brunelleschi művének hibái a nyugalom-hiányban s a terv egységének hézagosságában keresendők. Ábrahám, a gyilkos szenvedély örületével rohan fiára, ki a nyakának szegzett kés alatt vonaglik. Az angyal tárt karokkal lebeg alá az égből, előre nyújtott jobb kezével a kosra figyelmeztetve Ábrahámot, míg a másikkal a patriarka kézcsuklóját ragadja meg. A kos ez alatt fölemeli hátsó lábát és orrát vakarja; a cselédek egyike tövist húz ki a lábából s a másik csészével vizet merít azon forrásból, melyből egy számár iszik. Ilyképen az alakok mozdulata különféle és nyugtalan.

Azok a műtészek, a kik tagadják, hogy a tizenhatodik századbéli szobrászat nyugtalansága a renaissance által a művészeti és a vallásos érületben előidézett változásoknak

¹⁾ A fentebb említett munkában: »Le Tre Porte«, található a képek »seconda Porta, Tavola 1, e. 11.

következménye — helyesen cselekednék, ha e lapot tanulmányoznák, s látnák, hogy mennyire számba veendő a művész temperamentuma, mielőtt fölötte végleges ítéletet hoznának. Brunelleschi a tizenötödik század elejének stíljéhez és ízléséhez ragaszkodott; azonban túl-vérmes jelleme szobrászati művének kárára szolgált. Ellenben Ghiberti, összhangzatos természetének nyugalmát, átvitte compositiójába is. Az anyag aláhajolva az égből, a kosra mutat, mely nyugodtan ül távol a főszereplők tekintetétől. Izsák, egy megadásteli áldozat helyzetében térdel a földön, bár feje félre van fordítva, mintha a léget szeldelő szárnyak rebbenése magára vonta volna figyelmét; míg Ábrahám csak most emelte föl kezét és a villogó kés az áldozatot csupán, mint lehetőséget jelzi. Az egymással beszélgető két szolga lejjebb, a legelő számár két oldalán van csoportosítva. A tehetség valamely történetet érthetően, de drámai szenvedély nélkül előadni, a tárgy ellenszenves részleteit kihagyva, annak főmozzanatait kellemes egésszé tömöríteni: Ghiberti modorának főbáját képezé. Ez jellemzi őt, mint jó ízlésű művészt.

Della Quercia miképen kezelte *Izsák feláldozását*, azt nem tudjuk. Azonban, a Bolognában, a S. Petronio homlokzatán s a siénai székesegyház Sz. János kápolnájának keresztelő medenczéjén látható domborművek lehetővé teszik, hogy stíljét Ghibertiével összehasonlitsuk egy oly tárgy kezelésében, melyet mindketten ábrázoltak. Ez *Éva teremtése*.¹⁾ Quercia kétségtelenül hatalmas versenytárs volt. Ha

¹⁾ A S. Petronio templom domborművei 1425 és 1435 között készültek. A siénai Sz. János kápolna (nem a Sz. János templom) keresztútjának domborműveit, Quercianak tulajdonítják s csakugyan az ő modorára vallanak; de hogy mikor készültek el, nem tudom. Hat jelenetet ábrázolnak Ádám és Éva történetéből; egy mezőben Herku-

a keresztelő kápolna ajtai az ő kezére bizattak volna, ma hősieb felfogású mesterművet bírúnánk. Mig Ghiberti mezítelen Éváját különös kecs s a körvonalak majdnem érzéki kelleme jellemzi, a mint angyaloktól támogatva, Teremtőjének parancs-szavára Ádám oldalából előtünik : Quercia csoportja hatalmas és zord erélyével Michel Angelo stíljét előzi meg. Ghiberti festői szempontból kezeli tárgyát, alakjait tájkép keretébe helyezi s kísérő angyalokkal árasztja el. Della Quercia, a szobrászat szigorúbb törvényeihez ragaszkodva, az ábrázolást a három főszemélyre szorítja s ezeket szoros összefüggésbe hozza egymással. Mig Ádám szép és gondosan tanulmányozott helyzetben alva fekszik, Éva éppen előlépett háta mögül, s Isten, nehézkes redőzetbe burkoltan, kinyújtott kézzel áll, mintha e perczen ébresztette volna életre. Évának lépésre emelt jobb lábában talán túlságos a drámai mozzanat, valamint Évának és Teremtőjének kifejezésteljes kéz-mozdulatában is igen sok a pantomimikai beszéd. Azonkívül a ruhának bő és kígyózó redőzete s az istenség háromszögű dicsköre is inkább nehézkes, mintsem fenséges hatást tesznek. S mégis, e művet tanulmányozva, érezzük, hogy nemes és eredeti törekvés eredménye, mely igen közel jár a legnagyobb tökélyhez.

E megelőző vázlat nélkül, Michel Angelo, jóllehet soha sem érlelte volna meg a legtökéletesebbet valamennyi

les megöli Nessus Centaurust, egy másikban Herkulest vagy Sámson-t látjuk az oroszlánnal. Jellemző, hogy olyan tárgyakat választott, melyek alkalmat adnak a mezítelen test ábrázolására ; hasonlóképen jellemző az erélyes kezelés, noha a részletekben durva. Érdeemes e helyen egyúttal egy másik dombormű-sorozatról Bergamóban a Colleoni kápolna homlokzatán, megemlékezni. E domborművek Ádám életéből jeleneteket ábrázolnak, vonatkozással Herkules tetteire.

rajza közt, a Sixtus kápolnában; a hasonlat Della Quercia domborműve s Buonarotti Éva-fresko képe között, tagadhatatlan. A florenczi ifjú Bolognában töltött száműzetése idejében, a S. Domenico templom oltárával lévén elfoglalva, bizonyára számos órán át tanulmányozta a S. Petronio domborműveit; úgy, hogy a mag, melyet Della Quercia elvetett, hosszú évek múltával, Rómában hozta meg világhírűvé vált nemes gyümölcsét.

Della Quercianak még más két emlékezetes művét kell közbevetve megemlítenünk. Ezek a most oly szerencsétlenül restaurált Fonte Gaja, Siéna nagy, nyilvános terein és Gilaria del Caretto sírja és azon az elhunytnek képmása a luccai székesegyházban. Az utóbbi az olasz művészetet tanulmányozó angoloknak soká kedvence volt, olyan vélemény befolyásánál fogva, mely a rokonszenves bírálat hatalma tekintetében utánozhatatlan.¹⁾

Ghibertit mostoha apja ötvösnek nevelte s állítólag fiatalkorában szabad idejét többnyire azzal tölté, hogy arczképeket mintázott és régi vésett köveket és pénzeket utánzott barátai számára. Egyidejűleg a képírásban gyakorolta magát. Akkor tájt, a midőn mostoha-apja visszahívta Florenczbe, hogy a keresztelő-kápolná ajtaira pályázzon, Riminiben éppen Carlo Malatesta számára egy palota díszítésével elfoglalva. Valószínű, hogy Ghiberti első nevelésének köszöni a stíl ama kiváló finomságát, s a kivitel simaságát, melyek munkája főérdemei közé számíttatnak. Ő volt fejlesztője amaz inkább festői, mint szobrászi modornak is, mely teljesen igazolja ítéletünket, ha bronzban dolgozó festőnek nevezzük. Midőn Sir Joshua Reynolds megjegyze,

¹⁾ Lásd: Ruskin, »Modern Painters«, II. köt. VII. fejj. Repose.

hogy: »Ghiberti tájképei és épületei oly nagy részét foglalják el az egyes domborművek hátterének, hogy az alakok másodrendű érdekűvé válnak —« ez ítéletét igazságtalansággal lehetett vádolni, még a két ajtó közül a másodikra vonatkozólag is. Mindazáltal, habár túlságig szigorúak szavai, mégis fontos igazságot tartalmaznak.

Az első ajtó a bronzöntés terén, Toskána első korának legfőbb vívmánya. A másodikon a részletesen kidolgozott tájkép alkalmazása által, továbbá az által, hogy több alakot csoportosított és a csoportokat három-négyféle távolságban helyezte el, Ghiberti túllépte a határt. Brunelleschitől tanulván a távlat törvényeit, égett a vágtyól, hogy az új tudományt saját művészetében is alkalmazza s nem ismerte föl a tényt, hogy annak a nemes domborműben nincs helye. Ennélfogva elhagyta a klasszikai és korai toskánai hagyományt, mely szerint úgy a kiemelkedő, mint alapos dombormű, a mellék-tárgyak nélkül kizárólag az alakokra szorítkozik, legyenek azok akár sorban, akár csoportban elhelyezve. A helyett, hogy freskókat festett volna, bronzba mintázott olyan ábrázolásokat, a milyeneket helyesen csak színekkel lehetett volna előállítani. Sir Joshua kritikájának értelme tehát az, hogy Ghiberti eljárása, melylyel a kis méretű alakokat terjedelmes tájkép keretében szétosztotta, a szobrászati kezelés szigorú követelményeitől teljesen elüt.

Példájának káros hatását a közép-renaissance-kor számos florenczi művén észlelhetjük, bár műveit akkor, a midőn megalkotta, fölötte kitünőknek tartották. A mit Ghiberti páratlan tehetsége nem csak megbocsáthatóvá, de bámulatra méltóvá tett, az más kezek alatt épp oly

visszataszító lett, minő a festői hatás átvitele a festett üvegre. ¹⁾

Hogy Ghiberti nem volt nagy szobrász, ha szobrok-ról volt szó, mutatja műve az Orsammichele homlokzatán. Építő-mester sem volt, a mint tudatlanságából kitűnik, melylyel nem is ment többre, minthogy Brunelleschit megakadályozta a kupola fölépítésében. Tisztán azért született a világra, hogy egy új és utánozhatatlan hybrid szépségű stílt teremtsen a »Paradicsom kapuiban.« A klasszikai újjászületés első befolyása iránt volt érzéke, s ez már azért is említést érdemel e helyen, mert mutatja: hogy a tizenötödik században a görög művészet bálványozója, mennyire méltányolhatta az ó-kor emlékeit, a nélkül azonban, hogy utánzásba csapott volna át.

Midőn a S. Celso szőlőben a *Hermaphrodita* szoborra akadtak, Ghiberti ilyféle felkiáltásokban adott kifejezést elragadtatásának: »Nincs nyelv, mely kellőleg leírhatná a benne foglalt tudományt és művészetet, vagy mesteri stíljének igazságot szolgáltatna.« Egy másik régi szoborról, mely Florencz közelében találtatott, úgy vélekedett, hogy »a kereszténység első napjaiban, valamely kegyeletes lélek rejtette el, hogy baj ne érje.« Hozzáteszi, hogy: csak az érintésre győződünk meg minden szépségéről, mely bármily világtás mellett is, elkerüli a szemet.« ²⁾

¹⁾ A »Paradicsom kapujának« e kritikája még annak írója fölében is rosszul hangzik és ellentmondásra sarkall. Ki az, ki csakugyan állíthatná, hogy Éva szállongó alakját, vagy a három anygalét Ábrahám sátorajtájánál, másképen óhajtaná látni, mint a minőkké a művész teremté ?

²⁾ Lásd, a »Commentarie di Ghiberti«, megjelent, Vasari, 1-ső köt. (Lemonnier, 1846.)

Lehetetlen volna az antik művészet iránti kegyeletet szeretetnek gyöngédebb kifejezést adni, mint a fenn idézett mondatokban nyilvánul. Ghiberti oly benső szenvedéllyel csüggött a görögökön, hogy elvetette a keresztény időszámítást és az olympiasokat fogadta el; oly rendszer, mely homályt vetett a toskánai művészetre vonatkozó, különben értékes jegyzeteire. E feltétlen odaadás daczára, úgy látszik, soha öntudatosan meg nem kísérlette a görög szobrászati stíl utánzását és soha sem testesített meg hellén eszméket. Őszintén természetes maradt és igazi értelemben keresztény. A renaissance pogánysága oly frázis, melynek ránézve nem volt több értelme, mint ama másik, nálánál még finomabb florenczi szellemre, Luca della Robbiára; s ha művei klasszikusok, csak Goethe értelmében azok, a ki egyszerűen kimondta: »födolog az, hogy egy mű valóban jó legyen, akkor aztán bizonyosan klasszikus is«.

A renaissance első idejének nagy fölénye a későbbi felett az volt, hogy a pseudo pogányság és a kicsinyes szórászhasogatás még el nem rontotta a művészek itéletét és törekvéseiket nem vezette tévútra. Az antik világgal való érintkezés csak az eredeti törekvés ösztönzésére szolgált az által, hogy azokat, kik tanulmányozták, visszavezette minden tökély forrásához, a természethez, továbbá az által, hogy a technikai eljárásra nézve is kitűnő példákat nyújtott. Senki sem vágyott még Antinous szobrászainak majmolására, s nem is kívánták új életre ébreszteni az isteneket, melyek Pannal együtt meghaltak.

Arra nézve, hogy ama korszakban a művész mily büntetlenül szolgálhatta a régi művészetet, s tehetségét annak tanulmányozására fordíthatta, a nélkül hogy egyéniségét fölládozta volna, Donatello még találóbb bizonyosságot nyújt,

mint Ghiberti. Donatello ifjú korában Brunelleschivel Rómába utazott, hogy ottan az építészet emlékeivel megismerkedjék. Mily alaposan megértette a klasszikai szellemet, bizonyítja a pártfogója, Ruberto Martelli számára készített bronz serleg (patera), továbbá a Bacchus diadalmenetét ábrázoló képszék.¹⁾ Azonban tehetségének nagy alkotásai, fölfogásra nézve természethűek voltak. Kérlelhetetlenül természethű kivitelűek a *Magdolna* bronz-szobra a florenczi keresztelő-kápolnában és ker. Sz. János²⁾ bronz-szobra a siénai székesegyházban. E természethűség nem áll ugyan messze a klasszikai művészet őszinteségétől, de mégis eltér az ó-kori hagyományoktól, a mennyire a bűnbánó és próféta askétaságnak nincs helye a görög hitregében.

Donatello, az élénk jellemzésre törekvő művész, kérlelhetetlen becsületességével érezte, hogy a tárgy magvát, s legmélyebb lényegét kell megragadnia, ha célzt akar érni. Ha egy Magdolnát kívánnának tőle, nem ereszkednék le egy Vénus alakításához, hogy utólag a sziklán melléje könyvet és koponyát tegyen; azt sem képzelte, hogy a nevető Faun ifjú szépsége összefér a bűnbánat hirdetőjével.

Az antik szépségtől megittasodott s a világi hitetlenségtől megméltelyezett későbbi művészeknek volt fentartva, hogy a keresztény mythósz ábrázolásának ürügye alatt, a görög istenségek külső hasonmását utánozzák. Ilyen alku Donatellónak nem jutott eszébe. Művészetének feladatát tisztán látta, eljárása őszinte volt; a mély felindulás bizonyos mozzanatait sajátos testi jellemzéssel kellett előállít-

¹⁾ A patera South Kensingtonban van, a képszék Florenczben.

²⁾ Hasonlóképen ker. Sz. Jánosnak fából faragott szobra Velen-czében, a Frari templomban.

tania. Az eredmény, bármily rút és kínos volt is olykor, egészben véve mégis jobban összevágott a görög szellem fölfogásával, mint Lionardo *Jánosa* vagy Correggio *Magdolnája*. Vagyis, jobban mondva, őszinte és igaz volt; míg ellenben a későbbi renaissance sajátságos szeszélyei, igen gyakran kettős törekvést árultak el s épp oly hűtlenek a pogánysághoz, mint a kereszténységhez, a mennyiben ellentétes erők összeegyvetetésén fáradoztak. Még hozzá kell tennünk, hogy az olyan eszmék, minők a bűnbánat és a test sanyargatása, mint azokat Donatello szentjeiben bátran visszataszító soványság által jellemzi, nem alkalmasak szobrászati ábrázolásra.

A modern érzés szerencsésebb megtestesülését alkotta Donatello Sz. György és Dávid szobrában. Az előbbi márványszobor s Orsammichele északi falán van elhelyezve; az utóbbi bronz, Cosimo de Medici számára készült s jelenleg a Bargellóban van kiállítva. ¹⁾ A nélkül, hogy min-táinak eszményítésére törekednék, a szobrász mindkettőben kifejezte a keresztény hősiség eszméjét, mely a veszélylyel szemben nem ismer félelmet s melyet a hit támogat. A gyermek Dávid mezítelen szépsége s Sz. György pánczélba öltöztetett férfiasága, bizonyos szellemi légkörbe emelkednek az arcz typusa s a test helyzete által, melyek úgy vannak kiválasztva, hogy a lelkesült hangulatot tolmácsolják. Ezek nem merő arczképei oly bajnokoknak, minők Altis berkeit népesíték be Olympiában, nem csupán érczbe öntött és márványba vésett eszményei a testi erőnek, mint a nápolyi vagy a vatikáni *Herkules*. Az egyik keresztény katona,

¹⁾ Van egy másik Dávid szobor is Donatellótól; az is a Bargellóban látható s alig kevesebb feszes és rút, mint a ker. Sz. János.

a ki kész a pusztító sárkányt, Apollyont, halálos küzdelemre híni; a másik egy csodaregének gyermek-hőse.

Mindkettőnél a test csupán a bennlakó lélek látható művele, eszköze és közvetítője a hit által buzdított hős-akarathoz; s viszályuk koronája nem babér vagy galagonyakoszorú. Más szavakkal: a Dávid és Sz. György értékét a szobrász nem az erőbe és az ifjú szépségbe helyezte — bár teremtetők gazdagon ellátta azokat e kitűnő tulajdonokkal — hanem sokkal inkább abba, hogy a léleknek a gonoszszal való örökös küzdelmét jelképezzék.

Hasonló erővel fejezi ki a keresztény szellemet, tökéletesen szép görög arc által, melyet mély érzés melege hat át. Ennek példája a jól ismert féldombormű, mely angyalfejet arczéllben állít elénk s technikailag Donatello egyik legremekebb műve.¹⁾

Donatello számos márvány- és bronzművének felsorolása nem tartozik jelenlegi feladatomban keretébe, azonban némi célzás azoknak sokoldalúságára és mennyiségére mégis szükséges a végből, hogy kimutassuk, mily messze terjedt befolyása egész Olaszországban.

XXIII. János pápa, Brancacci bibornok és Bartolommeo Arapazzi síremlékeiben, tehetségét alárendelte a síremlékek és kápmások, azon szokásos kezelésének, melyet Toskánában régi gyakorlat szentesített. E művei Florenczben, Nápolyban és Montepulciánóban helyeztetek el. A pratói székesegyház számára domborműveket készített, melyek tánczó gyermekeket ábrázolnak; hasonló sorozat, mely a S. Maria del Fiore templom orgona-

¹⁾ E szobor öntvényét az Arundel-társaság adta ki. Az eredeti pedig, Lord Elcho birtokában van.

kárzatára volt szánva, most a Bargello múzeumban őriztetik. Soha a mozgás gyönyöre élénkebben nem fejeztetett ki kőben, az alakító művészet szoros törvényeihez való hívebb ragaszkodással. Barátja és pártfogója, Cosima de' Medici számára a *Judith* és *Holofernes* csoportot önté bronzba — oly munkája, mely a természethű kezelés esetlenségét tünteti fel s leginkább sajátos sorsa miatt érdemel említést.

Midőn 1494-ben a Mediciek Florenczből menekültek, palotájokat kifosztották; az új köztársaság elsajátította Donatello *Judithját* s szép talapzaton a Palazzo Vecchio kapuja előtt állíttatta föl, a következő s azokra nézve, kik zsarnokságra törekedtek, jelentős fölirattal: *Exemplum salutis publicae cives posuere. MCCCCXCV.* Jelenleg Cellini *Perseusa* mellett áll a Loggia di' Lanzi alatt.

A S. Lorenzo templomban a szószékeket Donatello bonyodalmas rajzú bronz-domborművekkel díszítette, melyeket később tanítványa, Bertoldo fejezett be. Ezek, bár az utazók általánosabban ismerik, kevesbé kitűnőek, mint a Donatello saját keze által bronzból készült domborművek, Páduában, a S. Antonio templomban. ¹⁾ 1451-ben azon megbizással hivatott meg e városba, hogy Gattamelata lovas-szobrát mintázza. Most is a piaczn áll, valódi mester-műve a tudományos bronz-öntésnek s Róma nagy napjai óta, első lovas képmása egy tábornoknak. ²⁾ Szinte Páduában, a Palazzo della Ragione csarnokában őrzik a falovat, melyet a szobrász állítólag a nemes Capodilista-ház szá-

¹⁾ Tán nem indokolatlan vélemény, hogy Mantegna e domborműveknek köszöni emelkedett irányát.

²⁾ Ez a Scaligerek szobrát mellőzi; de nincs középkori mű, mely hasonló élénkséggel bírna. A velencei ó-kori bronz-lovak és Marcus Aurélius szobra lebeghetek Donatello szemei előtt.

mára faragott. A lovas-szobor alakításának e két példája korszakot alkotott az olasz szobrászat történetében.

Midőn Donato di Nicolo di Betto-Bardi, kit egyszerűen Donatellonak neveztek, mert az emberek derült, szelíd kedélyét szerették, 1466-ban, nyolczvan éves korában meghalt, az olasz szobrászat legfényesebb világa, a legtöbbet ígérő pillanatban aludt ki. Donatello befolyása, a meny nyiben egész Olaszországban távol s közel érezhető volt, megbecsülhetetlen értékű a festői szobrászat ama hamis irányának helyreigazítására nézve, melynek bélyegét Ghiberti, ha egyedül uralkodik vala Florenczben, bizonyynyal rányomta volna e művészetre. Stílje mindvégig kiválóan férfias maradt. Bármily eltérő legyen is a különböző izlések ítélete számos művének érdemeire nézve, kétséget sem szenved, hogy a munkáit jellemző őszinteség elvei, a természet-hűség és a technikai pontosság fő-fontossággal bírtak oly korban, mely túl-engedékenyen követte a csapongó szeszély sugallatait s a tarkaságot kedvelő izlés játékát. Azon sajnálkozni, hogy Donatello Ghibertinek kiváló szép-érzékét nélkülözte, egyértelmű azon kívánsággal: bár a világ két legnagyobb művésze egy emberré olvadt volna!

Donatello nem alapított a szó szoros értelmében vett iskolát. ¹⁾ Legkiválóbb tanítványa Andrea Verocchio, aranyműves, festő és bronz-műves volt. Azonban mindazon művészetekben, melyeket gyakorolt, korlátozott tehetségű, sovány modorú volt és prózai szellemet árult el. S mégis,

¹⁾ Szintén Donatello egyik tanítványa, Andrea dell' Aquila, volt szerzője a remek síremléknek, mely Montorio grófnő s kis gyermeke számára, Aquilában a S. Bernardino templomban emeltetett. Lásd: »Perkins, Italian Sculptors«, 46, 47. old.

kevés ember gyakorolt döntőbb befolyást korának egy igen válságos percében. Kortársainak magas becsülését legjobban bizonyítja maga a tény, hogy Lionardo da Vincit, Lorenzo di Credit és Pietro Peruginót tanítványai közé számíthatá; s ha megjegyezzük, hogy az arcok typusa, melyet Lionardo választott és követőire is átszarmaztatott, Lorenzo di Credi képein is előfordúl, s legelőször Verocchio *Dávid*-ján tűnt fel, jogosan állíthatjuk, hogy e férfiak mestere nem csak teremtő szellemmel megáldott művész, de egyúttal gondos munkás is volt.

Florenz még mindig méltó büszkeséggel mutat az Orsammichele templom keleti falán látható »*Kétkedő Tamás*«-ra, a »*Gyermek és Delphin*« csoportjára a Palazzo Vecchio udvarán s a *Dávid*-ra; mind e szobrász művei; azonban az elsőt nehézkesség és szögletes redőzet rontja el, a második bár költői s könnyed mozdulatú kitűnő mű, mégis csak merő játék marad; a harmadik pedig, rideg természet-hűségével még Donatello legdurvább művén is túltesz. Verocchio *Dávid*-ja körülbelül tizenhét éves legény, egy kővágó vagy arany-ásó sovány, eres karjaival. Mint az elébe került első florenczi tanonc hű arc képe, e szobor tán érdemekkel is bírna, ha az ügyetlen vért és kötény nem volna, mely részben elfedi az alakot.

Verocchio nevét legjobban; ismeri a világ Bartolomeo Colleoni lovas-szobra által. Midőn e nagy condottiere, a Braccio da Montone által nevelt tábornokok utólsója 1475-ben meghalt, vagyona nagy részét Velenczére hagyta, azon föltétellel, hogy a város lovas-szobrot emeljen neki a Piazza di S. Marcó-n. Colleoni, a ki hosszú ideig tartotta a köztársaság hadparancsnoki pálcáját, azt kívánta, hogy életnagyságú szobra, szokásos ruházatában továbbra is régi

fényének színhelyére tekinthessen alá. Egy leleményes szójáték segélyével a senatorok csakugyan a végrendelet betüjéhez ragaszkodhattak, a nélkül, hogy megszegették volna a törvényt, mely a Sz. Márk-tér szobrokkal való megterbelését tiltja. Kimondták, hogy a Scuola di S. Marco előtti Piazza, mely Campo di S. Zanipolo név alatt ismeretes, válasszassék Colleoni szobrának helyéül s Andrea Verocchio bízott meg annak kivitelével.

Andrea már 1488-ban meghalt, még mielőtt a ló mintája elkészült volna. Alessandro Leopardi fejezte be a munkát s a talapzatot is ő készítette. Verocchiónak, a ki Donatello Gattamelata szobrának példájából tanult, tulajdonítható e szobor általános terve; azonban a lovat és lovast átható tűz, a részletek gazdagsága, mely a csoport nagyszerűségét emeli és kivitelének lelkesült szelleme, teljesen Leopardi velencei tehetségének köszönhetők. Verocchio egymaga, semmi ily igazán nagyszerűt nem teremtett. A florenczi tudomány és velencei tűz ez egyesült alkotása, a renaissance egyik legértékesebb emléke. Ettől tanuljuk, miféle emberek valának azok, kik a közjó fáradhatatlan előharczosai lévén, elsősegre törekedtek.

»Magas volt — írja Colleoninak egy élet-írója,¹⁾ egyenes, arányos alakú és nemes magatartású. Arcszíne barnásra hajlott, azonban viruló és egészséges színárnyalatokban ragyogott. Fekete szemeinek fénye élénken megvilágítja arczát s tekintete átható s megfélemlítő volt. Arczéle s minden vonása nemes férfiaságra vallott, egyesítve

¹⁾ »Istoria della Vita et Fatti dell' eccellentissimo Capitano di guerra Bartolommeo Colleoni«, scritta per Pietro Spino. Újból kiadatott, 1859.

jósággal s előrelátó óvatossággal«. Jobb s találóbbr mondatokat szobra leírására, hiába keresnénk.

Míg e remekművet bámuljuk s királyi stíljében gyönyörködünk, keservesen fájlaljuk a renaissance harmadik lovas szobrának elvesztését. Semmi sem maradt hátra belőle, csupán néhány technikai tanulmány, melyet Lionardo da Vinci készített Francesco Sforza szobra számára. Az általa készített s teljesen kidolgozott két minta, a részletes rajzok nagy többségével elpusztult. Azt halljuk, hogy a Sforza-dynasztia első hercegét harci-lován szándékozott ábrázolni, a mint egy legyőzött s a porban fetregő ellenség testén keresztül gázol. Rubens másolata, a »*Csata a zászlóért*« részben megérteti velünk, mily felfogással kezelte volna Lionardo a tárgyat. Miután Donatello szigorú és elővigyázatos stílje Leopardi kezében szabadságot s melegséget nyert, Lionardo a drámai szenvedély eszményi ábrázolására alkalmazta.

Ekkép Gattamelata, Colleoni és Francesco Sforza szobraik által, a művészet fejlődésének három világosan megkülönböztethető korszakát jelezték volna. Az olasz szobrászat utolsó kísérlete az emberi tevékenységet lovas-katoná személyében kifejezni — elpusztult. Ez irányban semmit sem bírnak, a mi a fejlődés menetét befejeznék, úgy, mint a hogy a temetkezési szobrászatot befejezik a S. Lorenzo sekrestye síremlékei.

Ha már Donatello nem alapított iskolát, Ghibertiről ez még kevesbbé mondható. A tanítványának tartott Antonio del Pollajuolo, Ghiberti befolyásának még nyomát sem mutatta, hanem önállóan, külön stílt teremtett magának, melyet majdnem brutális erő és bizarr természethűség jellemez, oly sajtásokok, melyek mesteréivel homlok-egyenest

ellenkezek. Ha a »*Keresztrefeszítést*« ábrázoló bronz dombormű a Bargellóban csakugyan Pollajuolo műve, modorában inkább Verocchióra emlékeztető vonásokat fedezünk fel. A nők szívreható szenvedélye, a Selvaggia Tornabuoni halálos-ágya köré gyült gyászolók csoportjára emlékeztet, Verocchio nagyhírű domborművén. Mint annyi más florenzi művész, Pollajuolo is aranyműves, festő s ügyes *niello*-műves (vésnök) volt, mielőtt a szobrászatra adta volna magát. Mint ötvös, állítólag minden kortársán túltett, s tökélye e művészetben stíljét átalán nagyon befolyásolta. De ami a tárgyak választásában különösen szembeötlő, a vérszomjas lelkesülttség örülete s oly borzasztó képzelet, mely olasz művészeknél ritkán fordul elő. Az Uffiziben látható képe: *Herkules* és *Antaeus* s a jól ismert metszvény, mely erdőben egy sereg mezítelen férfit ábrázol vad párviadal közepe, kedvencz tárgyainak mutatványaiképen szolgálhatnak. A renaissance legkegyetlenebb indulatai találnak kifejezést a fogcsikorgatásban, az összevont szemöldökben, a kidagadó inakban és a megfeszített idegekben, melyeket Pollajuolo túlzott erélylyel ábrázolt. Úgy tetszik, mintha ama híres *steccato chiuso* harczokat szemlélnők, melyekben IV. Sixtus gyönyörködött, vagy mintha szemeink előtt játszódnék le egy-egy epizódja a Crocense és Vallense párt közötti viszálynak, Róma utczáin. ¹⁾

Ugyanezen megjegyzések illenek Pollajuolo terracotta domborművére a South-Kensington múzeumban. E mű tizenkét mezítelen férfi-harczát ábrázolja hat viaskodó párra felosztva. Két pár rövid lánczot tart balkezeiben, míg a jobbal egymást leszúrni igyekszik. Másik két párnál a küzde-

¹⁾ Lásd: »Age of the Despots«, p. 329. not. 2.

lemnek vége s a győztes elesett ellenfelét gúnyolja. A hátra-
maradt két pár mindegyikénél, az egyik gladiátor magát
ellenfelének megadni készül. Ily módon két-két pár ábrá-
zolja a halálos párbaj három különböző mozzanatát. E
szörnyű csoportok mértani beosztása a vérfagyasztó szen-
vedély hatását teszik; míg a hatalmas kivitel nem csak az
izmok bonczтана iránti szeretetről tanuskodik, hanem el-
árulja a művész vérszomjas hajlamait.

Ennélfogva bizonyos joggal választák meg Pollajuolót,
hogy Rómában IV. Sixtus síremlékét bronzba öntse. A
legjobb műitészek nem ok nélkül panaszkodnak, hogy a sírt
körülfogó jelképes alakok túlzottak és mesterkéltek; pedig
a teljes pompában ravatalán nyugvó pápa nem csak közön-
séges történelmi érdeket ébreszt; míg a, még halálában is
félelmet gerjesztő vén ember felett örökődő alakok, a monu-
mentális fenség hatását teszik. Részletesen megítélve, min-
den egyes alak hibás. Egészben véve azonban, az alkotás
festői és nagyszerű.

Ez aligha mondható ugyan, a VIII. Incze sírjáról, mely
Antonio Pallajuolo s fivére Piero műve. Nem csak, hogy
egy érdek nélküli egyházfő emlékét örökíti meg, de mint
műtárgy is kevés kiváló tulajdont mutat fel. A Pollajuolo
fivérek nem voltak nagy szobrászok. Az olasz művészet tör-
ténelmében élénk egyéniségöknél fogva érdemelnek helyet,
melynek jellege egynémely munkájokon szembetűnő. Ke-
vés rajzoló foglalkozott az izmok boncztanával úgy, mint
Antonio.¹⁾

Luca della Robbia, a kinek élete a tizenötödik század

¹⁾ Crowe és Cavalcatelle II. köt. XVI. feje. a két fivér külön-
böző érdemeire nézve felvilágosítást ad.

első nyolczvan évére terjed, több lényeges szempontból el-
lentétben áll nagy kortársaival, Ghibertivel és Donatellóval
s még inkább azoknak közvetlen utódaival. Művészetében a
lehető legnagyobb élethűsége törekedett, de kikerülte Do-
natello durva természetességét, és Ghiberti kissé elpuhult,
nőies kecsességét. Művének vonzó báját soha sem rontja a
tudományos negélyezés — a De Stendhal-féle műítészek e
botrány-köve a florenczi művészetben; épp oly kevésbé szen-
ved az érzelgős stíl túlzott festőiségében. Miképen ábrázol-
ható a természet szépsége legboldogabb pillanataiban —
magával csalva bennünket a szentélybe, a szentelt tárgya-
kat a gyermek bizalmas merészségével kezelve, — oly titok,
melynek megoldása [egyedül csak Luca della Robbiának
sikerült. Valóban, önkénytelenül elgondolkozunk ez ember-
nek ártatlan s vidám lelkesülésén, a kinek élete összevág a
legaljasabb szenvedélyek s elvetemült nagyravágyások kor-
szakával az egyházban és Olaszország államaiban.

Luca fiatal korában egy aranyművesnél tanult; azon-
ban arról, mit negyvenöt éves kora előtt dolgozott, keveset
tudunk. ¹⁾ Tehetsége ez időtájt teljesen megérett s ekkor
készíté el a székesegyház orgonakarzatára szánt csoporto-
kat, a tánczó, zenélő és éneklő gyermekeket. Minden kere-
settségtől menten s nem csupán diszleti részletekkel akar-
ván hatni, e domborművek valóban megérdemlik a dicsére-
tet, mit Dante a Purgatóriumban látott szobrászatra
mond: ²⁾

¹⁾ Giotta haranglábján a nyelvtant, csillagászatot, mértant,
Plátót, Aristotelest stb. ábrázoló domborműve 1445 előtti időből
való; még erre nézve sem tudunk bizonyost, sokan keletkezését
1435-re teszik.

²⁾ Purg. X. 57. és X. 68.

Divanzi a noi pareva si verace,
 Quivi intagliato in un atto soave,
 Che non sembrava immagine che tace.

A mozdulatot kőben soha sem adták vissza kevesebb túlzással és soha senki márvány-ajkakát nem szólaltatott meg édesebb és változatosabb zenére. A határok iránt, melyeket a szobrászatban meg kell tartani, Luca igen finom érzékkel bírt, mi legkiválóbban fénymázos terracotta művein tűnik ki, melyek által legismertebb. Közönséges művész nem tudott volna ellenállni a látványos és festői hatásra oly alkalmas anyag csábításainak. Luca halványkék alapon tiszta fehérre szorítkozott s minden alkotásában megőrizte a rajz finom egyszerűségét. Madonnáinak arczéle csaknem földöntúli szép; a ruházat hullámvásának szelíd bája és a magatartás, bizonyosságai a befejezett művészi képességnek, mely vissza tudja adni a kifejezés múlt változatait, a felindulás leggyöngédebb finomságait, melyek a nyugodt kedélyben támadhatnak.

Luca önokaöcscse Andrea della Robbia és ennek négy fia, Giovanni, Luca, Ambrogio és Girolamo folytatták a Luca találmányának, a fénymázos agyagműveknek gyártását. E férfiak, bár kitűnő mesteremberek valának, nem bírtak mesterök finom izlésével. Kiáltóbb, durvább színeket használtak; a szem káprázott a sok változatosságtól; azonban a lélekhez szóló szellem, mely Luca művészetében nyilatkozott, elveszett.

A Della Robbia család után, e helyen meg kell em-

1) A későbbi Robbia-iskola legjobb művei közül megemlíthetjük a képszéket a pistójai Ospedale del Ceppo homlokzatán, mely szép színezésben és kecses élénkséggel ábrázolja a könyörületesség hét cselekedetét. Körülbelül 1525-ből való.

lékeznünk Agostino di Gucci, vagy di Duccio¹⁾ szobrászról, ki a terra-cottát körülbelül Donatello fél-dombormű modorában kezelte, gazdagabb részleteket alkalmazva s több szenvedély kifejtésére törekedve, mint azt Luca izlése engedé.

Perugiában S. Bernardino kápolnájának homlokzatát ő tervezte, részben kőből, részben égetett agyagból, elárasztva azt repülő, éneklő, hangszereken játszó alakokkal, melyeknek ruhája lebeg, hajokkal játszik a szél s gyöngéden alakított tagjaik gyönyöríttasan látszanak mozogni. Ha semmi egyéb nem maradt volna meg Agostino munkáiból, ez a homlokzat egymagában is, korának első művészei sorába emelné. Valami keveset tán az általa használt anyagnak is köszönhetett; mert a terra-cotta a rögtönzés bájával bír. A gondolatnak engedelmeskedő kéz pillanat alatt azzá teremté a mi, s a kő által igényelt hosszú munka nem tompította el a teremtő szeszély első lendületét. Oly munka tehát, mely márványban talán fel nem költötte volna rokonszenvünket, az agyag-mintázatban élénken gyönyörköteti szemünket.

A leleményesség és gondolat mily gazdagságát pazarolták ismeretlen olasz művészek terra-cotta mintáikra! Lombardia zárda-falairól és palota-homlokzatairól, mily csodás alakok és arczok intenek felénk, gyönyörűek, mint az álomképek s mint az álomképek oly légiesek, hogy azt képzeljük, szárnyra kelnek nyomban s eltűnnek szemieink elől! Sokaságukat lajstromozni lehetetlen. Elég, ha a sok közül egyet kiválasztunk, s ez egyet a milanói S. Eustorgio templomban a Sz. Péter kápolnából veszszük.

¹⁾ A S. Bernardino kápolnájának homlokzatán így nevezi magát: Agostinus Florentinus Lapidica.

Magasan fenn a kupola körül a képszéket angyalok díszítik; összefogózva tánczolnak és énekelnek, míg közöttök gyümölcsből és virágokból összeállított harangok csüggnek alá. Minden angyal külön az öröm egyéni megtestesülése; mindegyikben a lélek saját mély dallamát követi, de a mindnyájok által hangoztatott zene, egy és ugyanaz. Öltözötök leng, a harangok csendülnek; vidám örömük, mint csengő hangok betölti a csillagos eget, a hogy álomban szoktuk hallani, s feledhetetlen marad örökre.

Ezután négy szobrász vonja magára figyelmünket, Luca della Robbia ifjabb kortársai, kik bizonyos közös tulajdonok által tűnnek ki. Antonio Rosselino, Matteo Civitali, Mino da Fiesole és Benedetto da Majano minden művét báj, kecs, nyugalom és mérséklet jellemzi, mintha e művészek önként határokat szabtak volna tehetségöknek, nem akarván túllépni a vallásos tárgyak kijelölt körét s nem törekedve hatásokra, melyek el nem érhetők a körvonal tisztasága, a kifejezés kelleme, az érzés gyöngédsége s a stíl előkelősége által. Modoruk vonzó báját, mely közös tulajdonuk, aligha lehet megértetni, ha csak hasonlatok segítségével nem.

E férfiak szobrászati munkái eszünkbe juttatják a gyermekkor édes ártatlanságát, a lant, vagy egy énekesmadár dalát, ellentétben egy zenekar hangos zenéjével; a pitymallat enyhe színárnyalatait, a csillogó fényt tiszta vizű folyamon, vagy egy érintetlen, a világot nem ismerő egyszerű természet nyájas derűlségét. A ki izetlenséggel vagy egyhangúsággal vádolná, félreértené tehetségök jelentőségét és kiváló ügyességöket. Inkább azt kell feltételeznünk, hogy szántszándékosan bizonyos nyugodt szépségű típusokra szorítkoztak, nem törődve feltűnőbb hatásokkal, felfogásuk

szerint így értelmezve a szobrászat követelményeit, ha az keresztény művészetnek legyen tekintendő. Rajzuk összhangzata pedig olyan, mint Pergolese vagy Salvator Rosa legédesbb dal-zenéje, egyszerű körvonalalaiban megközelíthetetlenül tökéletes és kimeríthetetlenül gyönyörködtető.

Bár e szobrászok stíljét a munkáikon észlelhető néhány közös tulajdonság nyomán is jellemezni lehetne, a kritikának célja inkább a köztök létező különbség kijelölése legyen. Antonio Rosselino például a Ghiberti modora iránti hajlama által tűnik ki, monumentális szobrászatának kerek médailleszobrászainak tájképes háttereit utánozva. A keresztény művészet költői sajtáságainak finom felfogását tapasztaljuk Rosselino »*Krisztus születésének*« idylli ábrázolásában, a pásztorok imadásában, a tiszteletteljes csend varázsában, melylyel Mária csecsemő fiát imádja. ¹⁾

A fiatal Portugallo síremlékében a szelídséggel és nyugalommal, ritka méltóság kifejezése párosul. ²⁾ Az örök nyugalom magasztossága nemesebben és mélyebb érzéssel soha sem ábrázoltatott, mint e rendkívüli szépségű fiatal ember fekvő alakjában és szunnyadó vonásaiban, az örködő angyalok között s nehéz redőzetű mennyezet alatt. A görög szobrászok által mintázott géniusai az örök nyugalomnak, iker-testvérei a szerelemnek, kikre a Lethe-folyam mentén, viruló mák-földek közepette, szállt alá a végtelen álom.

A világ zaja ezekre nézve megszűnt; nem fognak fölébredni többé soha; még álmaik sincsenek. Az alvás az egyedüli hatalom, mely bennök él. A keresztény azonban

¹⁾ Lásd különösen a Pásztorok imadását a Bargellóban s az oltárt a Monte Oliveto templomban Nápolyban. A kik Rosselinót teljesen meg akarják érteni, ez utóbbi helyen tanulmányozzák.

²⁾ A Samminiato templomban, Florencz mellett.

nem értelmezheti ily módon az örök álomba merült lélek rejtélyét. Művészetének feladata a várakozás idejét feltüntetni az ébredés előtt; s ezt részben a kíséző angyalok segítségével fejezi ki, kik nem örködnének az alvó mellett, ha az élettelen hulla nem birna jövővel, részben pedig kifejezi a halott arczára s nyugvó alakjára lehelt szellem, az ideiglenesen felfüggesztett élet hirnöke. Ekkép maga a lélek van ábrázolva a márványban, »édesen szunnyadozva az álmak országában«.

A mit Vespasiano mond a portugál királyi házból való ezen bibornokról, az Rosselino művét megtoldja az igazság érdemével, bebizonyítva, hogy a holtak e remek képében nincs hízélgés. ¹⁾ »Messer Jacopo di Portogallo« — mondja élet-írója, — elhatározá, hogy számos, bámulatos erénye még örök szüzességgel is párosuljon, bár korának legszebb férfja volt. Ennélfogva mindent került a mi fogadásának megtartását megnehezíthette volna, így a szabados beszédet, nők társaságát, bálokat és dalt. Úgy élt a halandó testben, mintha már is megszabadult volna a vétkes hüvelytől — mondhatjuk, hogy inkább egy angyal élete volt, mint férfié. S ha életrajza gyermekkorától haláláig megíratnék, ez nemcsak példa, hanem egyszersmind megszégyenítés volna a világra nézve. Síremlékén a kéz saját keze után mintáztatott, s az arc is nagyon hasonlít az eredetihez, mert bár személye kiválóan szeretetreméltó volt, lelki szépsége messze meghaladta a testit«.

A fiatal bibornok síremlékét szemlélve, belátjuk, hogy azon korbéli olaszok sokkal jobban fogták fel a temetkezési szobrászatot, mint közvetlen utódaik. Az igazi lelket tudták a kőbe vésní, a mint azt Websterünk, a halál és

¹⁾ Vite di Uomini Illustri. 152—157. old.

sírra vonatkozó minden dolognak édes megfigyelője, oly remekül fejezi ki, Jolenta ajkaira adva e szavakat:

But indeed,
If ever I would have mine drawn to the life,
I would have a painter steal it at such time
I were devoutly kneeling at my prayers;
There is then a heavenly beauty in't; *the soul*
Moves in the superficies. ¹⁾

Ugyanez a Webster erősen megtámadja a rossz szokást, hogy holt emberek síremlékében az életet és mozgást majmolják, a mely azon időben kezdett elharapódnai, a mikor a teljes nyugalom képleti tárgyai ki valának merítve.

»Miért válunk szeszélyesekké halálágyunkon?« — kérdi Malfi hercegnő. — »Még a sírban is a divatot negé-lyezzük?« — »A legnagyobb módon«, — feleli Bosola: — hercegek képei nem úgy nyugszanak sírjaikon a hogy az életben szoktak, mintha az ég felé imádkoznának; hanem arczuk alá dugott kezekkel (mintha fogfájásban hal-
tak volna el); nem a csillagokra szegzett szemekkel véset-
nek kőbe; de valamint szellemök mindig csak a világgal foglalkozott, hasonlóképen a világ felé fordítják arcukat is.«

Ennél metszőbb itéletet alig lehetett volna mondani az Andrea Contucci di Monte Sansovino által készített síremlékekről, még akkor sem, ha Bosola a S. Maria del Popolo templomában Ascanio Sforza és Girolamo della Rovere sírja előtt beszél. Ha az emlékszerű szobrászati feladata volna a holtat gúnyolni, vagy jellemzetes hibáit feltüntetni

¹⁾ Mert valóban, ha valaha levétetném magam, óhajtanám, hogy a festő akkor lopja másomat, a midőn áhitattal imádkozom; akkor isteni szépség van benne: *a lélek a felületen lebeg.*

az utókor intő példájára akkor IV. Sixtus ezen világias bi-bornokainak síremlékei, művészi szempontból indokoltak volnának. Azonban nem az a művészet célja. A halál eszméjét kell ábrázolni, úgy, a mint azt a kereszténység föl-fogja. Az igaznak csendes nyugalma, a test feltámadása, a jövő itélet, különben untig elég tért nyitnak jó és rossz emberek ábrázolására. Vagy pedig, ha a szobrász Michel Angeloéhoz hasonló magasztos képzelettel bír, a nappal és az éj, álom és ébredés közti váltakozásokat használhatja, jelképileg feltüntetve, hogy: »rövidke életünket álom ka-rolja át«.

E kitérés aligha fog fölöslegesnek tetszeni, ha meg-gondoljuk: Olaszországban a szobrászok a művészi erő mily nagy részét fordíták síremlékekre. A szellemi tulajdonok szobrászi ábrázolásában Matteo Civitali, Luccából, legalább is egyenrangú Rosselinóval; azonban változatosabb tárgya-akat választott. Minden munkáját mély, benső, imaszerű ér-zés hatja át; mintha a művész saját, imádatlalt és elragad-tatással csordultig teli lelkét lehellte volna a márványba. Ezt mondhatjuk különösen a luccai székesegyházban az oltári szentség kápolnájának oltárán térdelő két angyalról.

Sajátságos szerencse folytán, Civitalét, élete legszebb éveiben megbízták szülővárosa székesegyházának diszítésé-vel; s inkább érdemes őt itt tanulmányozni, mintsem Ge-nuában, hol szintén sok munkája látható. A luccai nép szá-mára tervezte a Santo Volto kápolnát — a legtisztább re-naissance építészett e gyöngyét s egy hasonló stíltű szöszékett.

Legkiválóbb szobrászi műve a következő három: Do-menico Bertini és Pietro da Noceto síremlékei és az oltár S. Regulusban. Az utóbbi öszlettét képezi a legnemesebb vonásoknak, melyek a korábbi renaissance toskánai szobrá-

szatát jellemzik. A falnak van támasztva s akkép tervezve, hogy a ravatalán nyugvó püspök egész alakját ábrázolja, örökdő angyalokkal; fölötte a Madonna és gyermekének ülő csoportja, alatta pedig négy finom kivitelű domborművel díszített polczon, szentek alakjai állanak sorban. E sokoldalú, tartalmas mű minden egyes részlete szellemes felfogásra és gondos kezelésre vall; a különböző elemek kerekded egészszé olvadnak, s a szentnek alakja a koporsón, az alkotás méltó központját képezi.

E csoport kisebb híró szobrászait csak röviden említhetjük. Da Fiesole néven ismeretes Mino di Giovannit oly kecs jellemezte, mely a modorossággal határos. A florenczi apátság síremlékei csaknem gyermekdeden ártatlan stílben vannak tartva, a mi rendkívül érdekes lehetne, ha Mino egyéb műveiben e tulajdonságát mesterkélt túlzásba nem vitte volna. ¹⁾ Építészeti vonásaik ugyanazok, mint a melyek Toskána hasonló emlékein láthatók: sekély fülke, oldalt renaissance féloszlopokkal s félkörű ívvel betetözve; a fülke bensejében a holt ember életnagyságú alakja, antik rajzú márványkoporsón; a felette lévő kőkeretben féldomborművű Szent Szűz. ²⁾

¹⁾ E síremlékek a Badiában, Húgo gróf II. Otto alatt Toskána kormányzója és Bernardo Giugni számára készültek. II. Pál pápa sírját is Mino emelte s néhány részletét a Sz. Péter templom földalatti folyosóiban őrzik. Rómában egy szentségházat vésett a S. Maria di Trattevere templom és Volterrában egy szentségtartót a keresztelő kápolna számára; ez utóbbi legvonzóbb műveinek egyike. Legjobb munkái közé tartoznak: az oltárok a S. Pietro Cassinense templom Baglioni kápolnájában, Perugiában; S. Ambrogióban, Florenczben és a fiesolai székesegyházban, valamint a szószék a prátói székesegyházban.

²⁾ A S. Regulusban látható Civitali-féle oltáron s Pietro da

Salutati püspök mellszobra Fiesole székesegyházában Mino leghatalmasabb arczképeinek egyike, s épp oly kiváló egyéni jellegénél, mint a munka tökélyénél fogva. Csupán a márványnak túlzásig finomított, viasz-szerű kidolgozása árulja el ama túlgöngédségét, mely Minónál csaknem az izetlenségig ment. Ugyanazon tehetség a jellemzésben nyilvánul három arczon, melyek Minonak tulajdonítatnak s most a Bargello Museumot gazdagítják. Frigvest, Urbino herczegét, Battista Sforzát és Galeazzo Sforzát ábrázolják. A dombormű igen lapos, a mennyiben félhüvelynél magasabban sehol sem emelkedik ki az alapról, azonban a kezelés oly mesteri, hogy a fény és árny csodálatos változatoságát nyújtják s bámulatos élénkséggel tükrözik az arcz kifejezését.

Donatello kevés tanítványainak egyike, Desiderio da Settignano ugyanazon kiváló izléssel volt megáldva, mint barátja Mino da Fiesole; ¹⁾ képzelete azonban merészebb szárnyalású s szelleme erőteljesebb volt, nem tekintve, hogy mesterművét, a Carlo Marsuppini-féle síremléket a S. Croce templomban túlhalmozta diszszel s végtelen műgonddal dolgozta ki. Marietta di Palla degli Strozzi mellszobra alkalmat ad stíljét a képmás terén Minóéval összehasonlítani. ²⁾

Noceta már említett sírján kívül, még Lionardo Brunni síremléke, melyet Bernardo Rosselino készített, valamint a florenczi S. Croce templomban Carlo Marsuppini sírja, mely Desiderio műve, tekinthetők a toskánai síremlékek legtökéletesebb mintáinak.

¹⁾ A Magdolna szobra fából a florenczi Santa Trinita templomban, Desiderio közeledését mesterének stíljéhez világosan mutatja. Magdolna ön-sanyargató, gond-megtörte szent, nagy szépség nyomaival szomorú, lesóványodott arczán.

²⁾ E mellszobor a Strozzi palotában látható, Florenczben.

Nehéz volna a női báj és méltóság lebilincselőbb öszletét képzelni. Az olasz szobrászat e legszebb termékeit nézve érezzük, hogy a művészek, kik azokat megteremték, a szó legigazabb értelmében nemesek valának. Csak is udvarias és őszinte lelkű férfiak véshettek oly arcot, minő Marietta Strozzié, melyből az udvariasság igaz szelleme sugárzik. A tizenötödik század szobrászatának legfőbb diadala, hogy egy élő egyén szeretetreméltó tulajdonait a legmagasbb technikai tökélyvel tudta kifejezni műveiben, melyek az összhangzatos kezelés által visszaadták az érzelem nyugalalmát, míg a stílusban megőrzött önuralom és mérsékletesség a fegyelmezett természet egyensúlyát tüntetik fel.

A művész, a ki Mino és barátja »il bravo Desider si dolce e bello« ¹⁾ mellett a harmadik helyre méltán számot tarthat, Benedetto da Majano. Benedetto domborműveiben S. Gemignanóban, melyeket az éppen nem szeretetreméltó toskánai hősök, S. Fina és S. Bartolo oltárai számára vésett, a legenda-tárgyak oly festői felfogását találjuk, mely elárulja, hogy behatóan tanulmányozta Ghirlandajo freskóit. Ugyanez áll a florenczi S. Croce templom szószékéről, S. Savino történetének ábrázolásáról Faenzában és az »*Angyali üdvözléstről*« a nápolyi Monte Oliveto templomban. Valóban mondható, hogy Benedetto da Majano a tájképes és építészeti hátterek bőséges használata által kiváló példájául szolgál Ghiberti befolyásának; a stílus azonban, inkább Ghirlandajóra semmint Ghibertire vall.

Ha hiba volt azon kor szobrászai részéről, hogy művészetöket a festészetnek alárendelték, a tevedést kétségte-

¹⁾ Ily szavakkal írta le Giovanni Santi, Ráfael atyja, Desiderio da Settignanot.

lenül még súlyosbbitotta az olyan prózai modor utánzása, a milyen épen Ghirlandajoé. A körülmény, hogy Benedetto mint *tarsiatore* kezdte meg életpályáját, némileg tán megmagyarázza domborműveinek festői irányát.¹⁾ Művészi jogcímének méltó megítélésénél nem szabad elfelednünk, hogy a hatalmas és pompás Strozzi-palota szintén az ő műve.

Megjegyzendő, hogy az eddig említett szobrászok valamennyien toskánaiak valának; s ez nem csak az esetleg műve, de még történészők szeszélyének sem tulajdonítható. Bár Olaszország más kerületei is kitünő művészeket neveltek, irányadó e művészetben csupán Toskána volt. Florencz, a modern művelődés középpontja, határozta meg a szépzészeti renaissance irányát. Még Riminiben sem tudunk máskép számot adni a S. Francesco oldal-kápolnáira pazarolt, oly finoman kidolgozott, oly sokoldalú s csodálatosan szép féldomborművekről, csak két florenczi művész közbejöttével. Ezek: Bernardo Ciuffagni és Simone, a ki Donatello tanítványa volt. Még az Urbino-palotában is, Mino da Fiesoléra emlékeztető kéz nyomait találjuk, az ajtók és gerendák, párkányok és magas kandalló domború diszitményein.²⁾

¹⁾ Benedetto fiatalságáról a következő történetet beszélnek. Két nagy berakott művü szekrényt (*cassone*) készített s összes jártasságát a *tarsiában*, vagy fa-mozaikban, ezek diszítésére fordította. A szekrényeket azután elvitte Magyarországra, Corvin Mátyás királyhoz. Utazásának egy részét tengeren tette. Megérkezvén, s szekrényeit kibontva, úgy találta, hogy a tengeri nedvesség feláztatta a törékeny fa-mozaikot s egész munkája tönkre ment. Ennek következtében adta magát a szobrászat állandóbb művészetére. Lásd: Perkinst, 1. k. 228-dik old.

²⁾ A Riminiben lévő szobrászati műveket illetőleg utalok munkámra, »Sketshes in Italy and Greece«, 250—252. old. Az olasz művészet kutatója, kinek nincsen alkalma Riminit felkeresni, méltán

Nemcsak, hogy egész Olaszországban minden nagy, nyilvános épületnél toskánai művészeket s mesterembereket találunk elfoglalva; de az is megtörténik, hogy Toskána kivételével a templomok és paloták diszitménye gyakran névtelen.

Ez azonban semmikép sem változtatja meg azt a tényt, hogy a szobrászat épp úgy, mint a többi művészet mind, kissé különböző jelleget öltött minden olasz városban. A velencei kőfaragók elejétől fogva pompásabb és élénkebb stíl felé hajlottak, mint a florencziek s Cima és Bellini festményeinek típusait ismételték. ¹⁾ Egész családok, minő a Bregri-család — egész osztályok, minők például a lombardiak — iskolák, melyeknek élén áll Alessandro Leopardié, együttesen dolgoztak S. Zanipolo monumentális szobrászatán. A dogék síremlékein, a régi pisai eredetű függönyök (melyeket először Arnolfo di Cambio alkalmazott Orvietóban s később nagy hatással Giovanni Pisano Perugiában), pompás sátor-mennyezetté vannak fejlesztve. Az angyalok helyét

fájlalhatja, hogy e domborművek soha még a fényképészet útján sem vétettek le. (Ujabban megjelent Charles Yriarte ily című könyve: *Rimini. Un condottière au XV-e siècle. Etudes sur les lettres et les arts á la cour de Malatesta. Illustré.* — A fordító.) Federigó herczeg palotáját Urbinóban, Luziano dalmát építőmester tervezte s a florenczi Baccio Pontelli fejezte be. A dombormű, a tánczó Cupidókkal — fehér-kék alapon — aranyozott hajjal és szárnyakkal s a virágcserepeket s szegfűvirágokat vivő gyermekek, az egyik nagyteremben, különösen kiemelendők. E valóban szellemes domborművek szobrásza Ambrogio, Ambrogino da Milano volt, kinek kezemunkájából mi sem található szülővárosában, s kiről ennél fogva feltehető, hogy másutt tanulta és űzte művészetét.

¹⁾ Lásd, például Lionardo Leredano dogének kitünő domborművét, metszette Perkins, »Italian Sculptor«, 201. old.

apródok, géniusok és pánczélos hősök töltik be, míg az alsóbb rendű diszítésben a római domborművek tengeri állatai utánozváak.

Veronában a Scaligerek középkori síremlékei, szekrényyszerű tág koporsóikkal és lovas harczoaikkal, a toskánai emlékektől feltűnően eltérő vonásokat tüntetnek fel; míg a faragvány és fresko összevegyítése, a mint az oly alkotásokon látható, minő a *Cavalli*-emlék S. Anastasiában, valamint számos oltár-lapon a florenczi szokástól teljesen elüt.

A lombardiai városokban oly gyakori terra-cotta diszitményről, már alkalmam volt röviden megemlékezni. Csaknem kivétel nélkül érzékiesbben fogják fel a szépet s természetességökben kevesbbé tudományos irányt követnek, mint a milyen toskánai stílben rendesen látható. A modenai Guido Mazzoni, kit Il Madanino néven ismernek, tekinthető azon szobrásznak, a ki felmenté a terra-cottát az építészettel való szoros viszonya alól s megható drámai élénkségű csoportokat mintázott. A *Pietá*, a nápolyi Monte Oliveto templomban, nagy értékű, kevesbbé a kifejezés szenvedélyes bensőségénél, mint inkább Pontano, Launazaro és Aragovi Alfonzo arczképeinél fogva. ¹⁾

Északi Olaszországban igen gyakran használták a szobrászat e nemét, az ájtatosság előmozdítására és arra a célra, hogy a Passió minél élénkebb képei által hassauak a népre. Igy például Verallóban, a Sacro Monte számos

¹⁾ Egy másik modenai művész, az 1479-ben született Antonio Begarelli, a *plasticatore* művészetét épp oly festői hatással fejlesztette, sőt még tudományosabb stílben is, mint elődje, Il Modanino. Mesterművei: a *levétel a keresztről*, a S. Francesco templomban, és a *Pietá* S. Pietro templomban — mindkettő szülővárosában.

kápolnával van elárasztva, melyeknek mindegyike a bibliai történet egy fejezetét, életnagyságú terra-cotta alakokkal drámailag ábrázolja. Ezek közül többet kiváló festők rajza után, ügyes agyag-mintázók készítettek. Még most is aligha tesznek kevesbbé megindító hatást az ájtatos lélekre, mint a középkori mystériumok jelenetei tehettek.

Végül, Páviában a Certosa oly szobrászi iskola központja, mely csekély rokonságban áll a florenczi hagyományokkal. Antonio Amadeo ¹⁾ és Andrea Fusina, Ambrogio Borgognone festővel, a tizenötödik században ama gazdag és tartalmas díszitményes jelleget adták meg neki, melyet a művészek számos nemzedéke folytatni és befejezni volt hivatva. A megszámlálhatatlan szobrász közül, kik csodálatos homlokzatán közreműködtek, Amadeo kiváló egyéni iránya fényesen kimagaslik, mit különben a bergamoi Cappella Colleoniában látható műve is bizonyít. Mi ott nem csak a *quattrocento* vegyes keresztény és pogány modor lelkesült művelőjét tanuljuk ismerni benne, hanem a szó legnemesebb értelmében a rokonszenves művészt. Medeának, a nagy Condottiére leányának síremléke, kecsben csaknem meghaladja Della Quercia *Ilariá-ját*. ²⁾ Kétségtelenül a leányka

¹⁾ E nagy mester nevét különböző módon írják : Giovanni Antonio Amadeo, vagy Omodeo, vagy Degli Amadei de' Madeo, vagy a Madeo, czélzással Madeóra, mint szülővárosára. Hosszas életén keresztül, a milánói székesegyház építésénél működött, majd a páviai Certosán és Bergamóban a Colleoni kápolnán. Neki köszönjük, a Certosa homlokzatának általános tervét és a milánói székesegyház kupoláját. Műveinek részleteit és tehetségének értékelését lásd Perkinsben »Italian Sculptors«, 127—137. old.

²⁾ E szobor eredetileg Colleoni által egy, Basellában, Bergamó mellett épített és javadalmazott kápolnának volt szánva. Midőn

sajátságosan átszellemült szépségének is nagy része van benne, a mint ott nyugszik, alva, apró gazdag kis fürtöcskékkel ártatlan homloka körül, és egy sor gyöngygyel szép nyakán. De az érzék ily finom báj iránt és a nagy tehetőség, mely azt a rideg kőben oly légiességgel tudta visszaidni, a szobrász érdeme és a bálványozásig fokozza elismerésünket.

A tizenötödik századbéli szobrászok lajstroma csaknem be van fejezve; a tizenhatodiknak küszöbén már is ott áll Michel Angelo hatalmas alakja. Azonban mint a florenczi hagyomány folytatói, még pedig nem mint Buonarrotti stíljének követői, fel kell említenünk Andrea Contucci da Sansovinót és tanítványát Jacopo Tattit, kit mestere után szintén Sansovinónak neveztek.

Andrea da Sansovino oly szobrász volt, kibenn a közép-renaissance hibái először tűnnek fel szembeötlő módon. Állhatatosan s minden művében a terv egyszerűségét feláldozta a tüntető disznek s az érzés nyugodt báját a szin-padi hatásnak. Mindazok, a kik a már említett bibornokok síremlékeit a S. Maria del Popolo templomban ¹⁾ s Loretóban a Santa Casa domborműveit tanulmányozták, be fogják ismerni ennek igazságát. A technika terén Andrea kiváló ügyességünek bizonyult, a márványt úgy kezelte, mintha engedékeny viasz volna s pazarul bánt a legfinomabb rajzú diszitményekkel. Azonban a mester bőkezűsége a diszitmé-

S. Maria Maggiore kápolnájának építését Bergamóban elhatározta, ez új munka kivitelével Amadeót bízta meg s a Medeo szobra utólag oda került.

¹⁾ Lásd feljebb a 136. l. A Sansovino nevet, Jacopo Tattira alkalmazva, az idő-szentesített szokás szerint írtam.

nyekkel az új-latin költők irányának hideg kecséhez hasonlítható. A rideg modorosság hatását tette, mit valódi hajlam nélkül az antiktól sajátított el és tüntetőleg alkalmazott. Azok az Akanthus czifrázatok és szulák-füzerek, a tökéletes kivitel daczára sem kötik le figyelmünket, épp oly közbönsően hagyván a lelket, mint Bembo ovidiusi rímelései.

Jacopo Tatti kiválóbb tehetség volt. San Gallo és Bramanteval együtt, Rómában az építés tudományát tanulmányozta, ujonnan fölfedezett régi épületek helyreállításán dolgozott és *Laokoon* szobrának egy másolatát bronzba önté. Ekkép felfegyverkezve korának művészi tudományával, 1523-ban Andrea Gritti doge által Velenczébe hivatott. Velence azon időbeli anyagi pompája s páratlan fényűzésének ragyogása oly hatalmas hatást gyakorolt szellemére, mely a régi Róma romjai között florenczi és umbriai mesterek vezetése mellett érlelődött meg, hogy rögtön velenceivé vált.

A renaissance történetében Titiano és Aretino neve — magok is Velenczében meghonosult idegenek, — elválhatatlanul összeforrott barátjok, Sansovino nevével. 1570-ben bekövetkezett haláláig Velenczében lakott. Ottani építési művei: a Zecca, a könyvtár, a doge palotában a Scala d'Oro és a Loggia a Sz. Márk-téri harangláb alján.

Minden munkájában a szobrászat az építészet alárendeltje, és szoborművei a renaissance pogány irányának *bravura* modorát tüntetik fel. De bármilyenek Sansovino hibái mindkét művészet terén, tagadhatatlan marad, hogy sajátos stílben adott kifejezést Velence gazdag, kéjelgő külső életének, oly időpontban, a midőn e város a renaissance Európa Párisa, vagy Corinthusa volt.

Egyidejűleg azonban Sansovino szobrászi ihletének

üressége szembetűnő, diszitményes mesterművein: a *Neptun* és *Mars* szobrokon, melyek a Scala d'Oro őrei. Az udvar és lépcső építészetétől külön válva, colossális arányaik dacára jelentéktelenek. A helynek azonban bizonyos büszke nagyságot kölcsönöznek, azon ellentétnél fogva, melyet hullámzó formáik s kihívó tartásuk az alkotmány szigorúbb vonalaival képeznek. De minden művészi igazságot nélkülöznek s éppen oly viszonyban vannak a valódi szobrászathoz, mint a szónoki szó-virágok, ha bármily kápráztatók is, a mély eszmét vagy szenvedélyt megtestesítő költészethez. Első látásra megdöbbennek, de behatóbb szemlélet után inkább egy hanyatlásnak indult s pompaszerető polgári élet érdekes nyilvánulását látjuk bennök.

Sansovino első-rendű munkás volt. Ügyességének leg-tökéletesebb mutatványa a S. Marco sekrestyéjének bronz-ajtaja, melyen állítólag húsz esztendeig dolgozott. A keret diszébe be van illesztve Titiano és Aretino arczképe. E fejek megkapó élénkséggel hajolnak le az ajtó felületéről. Hogy Aretino ily módon naponta kénytelen *in effigie* jelen lenni a körmeneten, melylyel a papok a szentséget a sekrestyéből a Sz. Márk főoltárára viszik, az egyike a legjellemzőbb bizonyítékoknak, mennyire közömbös volt a tizenhatodik század a szent és nem szent dolgok iránt.

Jacopo Sansovino jelöli a pogány irány végleges beszakadását a modern művészetbe. A klasszikai újjászületés csak részlegesen és közvetve hatott Ghibertire és Donatellóra — nem azért, mintha a legbensőbbben át nem érezték volna, hanem, mert sokkal szorosabban ragaszkodtak a természethez, mint az antik példákhoz. E lelkesedés szülte Sansovino legjobb s leghatalmasabb tulajdonait, melyekkel dicsekedhetik; s ha tehetsége elég erőteljes, hogy a tisztán

külsőleges hatások csábjának ellenálljon, a klasszikai stíl tökéletes helyreállítását hajtja végre.

Művei az antik töredékeknek nem élettelen s szór-szálhasogató másolata, hanem valódi kifejezése azon gyönyörnek, melylyel a modern világ a kutatók által napvilágra hozott fölfedezéseket üdvözölte. Ezt szándékosan mondjuk. A renaissance korszak legcsodálatraméltóbb s legszellemesbb pogány szobra, mely Sansovino tehetségéről az imént mondott ítéletünket teljesen igazolja, a Bargello múzeumban felállított *Bacchus*. Mindkettő, a *Bacchus* s a mellette lévő *Satyriscus*, a természetűség diadalai, eszményítve és áthatva a szobrász élénk érzéke által a természetes öröm iránt. Sőt, úgy tekintve, mint az antik modor helyreállítását, e szobor még Michel Angelo *Bacchusát* is fölülmúlja.

Mig Velenceze világi fénye Sansovino pogányságát megtestesíté s annak fejlődését előmozditá, mindjobban veszendőbe ment nála az önuralom, s az izlés nemessége, mely Florencz komoly árnyainak sajátossága. Építészeti, valamint szobrászati stíljében is, Olaszország új-pogány érzékisége teljes virágzásnak indult.

Az akkori idő művészenek szemében, a görög mythósz és a keresztény legenda mindegy volt. Mindkettő alkalmat szolgáltatott a technikai ügyességet tetszetős formában bemutatni; mint egyedüli célra, a kéjelgő érzés kifejezésére törekedtek, míg mindkettő alárendelhető a gazdag hatású diszitménynek.¹⁾ A tizenötödik század értelmi művelődése Olaszország szobrászatát ide juttatta, a lefolyás

¹⁾ Unalmas a példákat ismételni; de emlékezzünk meg ezúta Sz. Sebestyén hermaphroditaszerű szobráról Orviétóban, a nyugati ajtó mellett. Lo Scalza egyik kiváló műve.

hasonló ahhoz, mely Sannazaro *Partus Virginis*-ével végződött. Tagadhatatlanul még mindig erőteljesekek valának s működésök a modern szellemmel összhangban állt. A synthesis azonban, melyet a pogányság és kereszténység között a tisztább stíl és a hitközönység által megvalósítani törekedtek, egyedül művészeti szempontból tekintve s bele nem számítva sem vallást, sem erkölcsöket, nekünk meghiusultnak látszik. Mégis, ha egyrészt gyermekes volna a felett sajnálkozni, hogy a korábbi mesterek keresztény törekvése kudarcot vallott, másrészt még sokkal nevetségesebb volna azt fájlalni, hogy a pogányság nem állított helyre teljesebben. A renaissance kétféle iránya, mely forrása művészi és szellemi gyengeségének nem volt elkerülhető, mivel az emberiségnek ezen időtájt ki kelle bontakoznia a középkori őszinte hitből s egyúttal összeolvadnia egy régmúlt művelődés szellemével.

Jól vagy rosszul, de a modern Európa értelmi fejlődésének e korszakon át kelle esnie; s azok, kik az emberi faj sorsában bíznak, nem fogják bánatukat vesztegetni oly hibákra, melyek az átmeneti korszakok elkerülhetetlen kísérői. Sőt az olasz történelem bűvára jogosultabban kérdezhetné: vajjon a művészetek, ha háborítatlanul követhetik saját fejlődésök menetét, nem bontakoztak volna-e ki a renaissance zürzavarából, s a természet komoly s őszinte tanulmányozása útján, nem léptek volna-e egy nemesebb tevékenység terére? Azonban az ország lenyűgözése és az ellen-reformátio, fele útján megállíták a renaissancet; s a mi az olasz művészetből megmaradt, befejezetlen. Azonfölül nem szabad elfelednünk, hogy a vélemény-zavarból, mely a modern s antik világ összeütközéséből nőtte ki magát, nem maradt hátra kifejezni való s megtestesülésre törekvő álta-

lánosan elfogadott hit; sőt a képzőművészetek tevékenységére nézve előnyös megállapodás és összesimulás ideje még most sem tekinthető elérkezettnek.

Maga Sansovino sem elég eredeti, sem elég hatalmas nem volt, hogy a renaissance szobrászat vegyes tárgyait lendületes eszményítés által fölemelje. Ez a nagy tett Michel Angelóra maradt. Michel Angelo nagysága abban rejlik, hogy, míg az irodalom az akadémiák kicsinyes játékává s a capitoliumi társaság aljasságaivá sülyedt, a szemtelen romlottság Aratinónak népszerűséget szerzett, míg az érzékies pompa képezte eszményét oly művészeknek, kik sem görögök, sem keresztények nem valának, s még Ariosto sem talált lángszelleméhez méltóbb tárgyat egy tarkán csillogó mesénél, ő s egyedül csak ő tartotta fenn szobrászatában az olasz értelem dantei méltóságát.

Michel Angelo oly messze távol áll más emberektől, s a művészet történetében a jó és rossz szempontjából oly óriási erő, hogy életének és munkásságának megítélése kapcsolatosan a renaissanceal egy külön fejezet tárgyát képezendi. Jelenleg elég megjegyeznünk, hogy közvetlen tanítványai, Raffaello da Montelupo és Gian Angelo Montorsoli, alig tanultak el egyebet mesteröktől, mint az eltorzított alak és izgatott cselekvény modorosságát. E modorosság, mely még Buonarotti hatalmas munkáin is kifogásolható, nevetségessé vált gyenge erejű s élettelen képzeletű férfiak keze alatt. Michel Angelo a szobrászat művészetét legvégső határáig fejlesztve, képes volt szenvedélyes indulatoknak márványban kifejezést adni; a munkáiban szívesen használt erőszakos helyzetek, mint a szellemi küzdelem tol-mácsolásai értékkel bírnak.

De utánczóik nem sajátították el mesterök magasztos

erejét, nincs meg bennök ama *terribilitá*, mely őt a társadalmi téren hozzáférhetetlenné, a művészetben utánozhatatlanná tevő. Egyszerűen azt képzelték, hogy a szép s a méltóság könnyen elérhető, ha az alakokat nem valószínű helyzetekben sikerül felállítaniok, az inak anatómiáját túlozzák s mintáik tagjait annyira elforgatják a lehetetlen állások elérésére, míg művök csodálatos vonalak tömkelegévé lesz. Maga Buonarotti az ily eredményekért nem volt felelős. Ő a maga eszményét az oly tehetség határozottságával dolgozta ki, mely saját természete törvényeinek engedelmessékedik, azt mívelve mindig, a mit mívelnie kell. Hogy a szobrászat hanyatlása a vad féktelenségig, közvetlen befolyásán kívül állott, azt kortásainak közepszerűsége bizonyítja legjobban.

Baccio Bandinelli és Bartolommeo Ammanati, az olasz városok téreit Herkulesek és Satyrok, Neptunok és Folyam-istenek szobraival tölték meg. Nem tudjuk, mit kárhoztassunk leginkább a pseudo-klasszikai óriás-művekben: a köznapiságot-e, vagy a gyöngeséget, vagy a követelő fellépést? Nincs rajtok semmi görög, csak nevök, meztelenségök és czélzásuk a mythoszra, melynek valódi jelentőségétől a szobrászok sohasem valának áthatva. Bandinelli némely rajza ugyan erőteljes; azonban mindig csak öltözetlen parasztok utánzása, természet utáni tanulmányok, melyek csupán az emberi állatot festik. *Herkulest* és *Cacust* ábrázoló csoportja, míg teljesen megérdemli Cellini gúnyözönét, világosan bizonyítja, hogy Bandinelli nem volt képes magasabbat képzelni, egy tehervivő s szénégető közti birkolódzásnál. Szintúgy alig gondolható a görög izléssel kevesbbé megférő tárgy, mint Ammanati igényteljes kútjái Castellóban, hol Herkules Antaeus testét nyomkodva, egy

város ivóvizét egy óriás szájából bugyogtatja elő. A közönséges emberi alak emelésére s a testi lét nemesebb tulajdonainak állandósítására szánt művészetnek, ily nyomorúlt ferdeségekre való felhasználása világosan mutatja, mily fölületesen és tévesen értelmezték az antik szellemet.

Pár évvel halálát megelőzőleg Ammanati nyilvánosan sajnálatát fejezte ki a fölött, hogy annyi óriást és satyrt készített, mert érezte, hogy midőn honfitársai szemei elé a kéj, a nyersség és állatiság ily durva képeit állítá, vétkezett a kereszténységben nyilvánuló magasabb törvény ellen. Görög művész így nem beszélhetett volna. A Faun, a Satyr, a Titán oly értelemmel bírtak számára, melyet fájának félig vallásos, félig költői hagyományaival összhangzatosan iparkodott kifejezni; s a midőn a természeti erők mythosának megtestesítésén dolgozott, tudta, hogy az útnak a végén, melyen halad, szellemi korlátok által el nem választva, csupán a tökély által majdnem a végtelenségig eltávolítva Zeus, Phoebus és Pallas magasabb művészi ihletére tarthat számot. Ammanati vallomása ellenben elárulja, hogy a kereszténység lelkiismerete s az antik pogányság iránti rosszul alkalmazott rokonszenv által szabadjára bocsátott bujaság között szakadás állott be, a mi egyik jellemző vonása a renaissancenak.

Az egyházi fegyelem segélyével megfékezett durvább szenvedélyek napfényre mertek lépni azon ürügy alatt, hogy a klasszikai példa szentesíti lételöket. A mit a Borgiák és Viscontiak szobáik rejtekében míveltek, azt a szobrászok márványban s a költők versben tüntették fel. De valamennyien tévedtek azon feltevésökben, mintha az antik példa az erkölcstelenség ezen elburjánzását szentesítené. Strato és Meleager minden epigrammája, Roma minden

Hermaphroditája s Priapusa nem birt elegendő hatalommal azon erkölcsi törvények megsemmisítésére, melyeket a kereszténység alapítói megállapítottak s a középkor nemesebb ösztönei támogattak. A lelkiismeret ítélőszéke előtt nem is menthetőek azon művészek, kik a pogányság aljasabb elemeit választák ki utánzásra, a helyett, hogy görög önuralomra és római szigorú jellemre törekedtek volna.

A renaissance férfiai mind érezték ezt, ha lelkök intő hangjára figyeltek. S ennél fogva munkájok, a mennyiben az ókor helyreállítása akart lenni, egészen hamis volt. Az érzékiség, melyben számos görög és római mesterművel közösen osztozott, megszűnt őszinte, nyílt s igaz értelemben pogány lenni. A kereszténységből kivetkőzni s zavartalan lelkiismerettel visszatérni egy rég múlt kor szokásaihoz, oly dolog volt, mit keresztül vinni képtelenek valának.

Azonban a tévedések, melyeknek jellemzését megkísérlettem, a klasszikai hitrege jelképzésére készített jobb és gondosabb szobrászati műveket nem károsították, a mennyiben azoknak igazi értékek voltak. Cellini *Perseusa* és Gian Bologna némely szobra a szépművészeti termékek oly rendjéhez tartoznak, mely kikutatja, mily sok az eredeti és kitünő, mit a művelődés meleg ágyában nevelni lehet.¹⁾ A renaissance egy jellemző pillanatát erélyesen fejezik ki s megérdemlik, hogy Poliziano, Bembo és Pontano latin költészetével egy sorba állíttassanak. A legrosszabb, mit rólok mondhatunk, az, hogy mesterkélt ihlet szüleményei s tárgyak a görög őszinteség korában kiválóbb módon kezeltetett.

Gian Bologna Donauban született, nevelésénél fogva

¹⁾ Jelenleg be kell érünk e rövid vonatkozással Cellinire, miután külön fejezetben szándékozom vele foglalkozni.

azonban, florenczi volt s csaknem kizárólagosan a mythológiai szobrászatnak szentelte magát. Hogy közvetlen elődjénél nagyobb szobrász volt, azt méltán bizonyíthatják mindazok, kik *Mercur* bronz szobrát, a *Petraja*-beli *Venust* és *Neptunt* a perugiai kúton tanulmányozták. A valódi klasszikai érzés egy szikrája behatott természetébe. *Mercur* szobra nem valamely antik szoborra való visszaemlékezés; Virgil sorait fejezi ki bronzban hűségesen és szellemesen, s oly művészi tisztasággal fogta föl tárgyát, hogy az a jó görög korszaknak is becsületére válnék. A *Neptun* valamivel több egy izmos öreg embernél, s a maga helyén, Olaszország leghathatósabb diszítményeinek egyike.

Megjegyzésre méltó, hogy a szobrászat, akkori állapotában folytonosan diszítményes maradt. A későbbi renaissance legsikerültebb alkotásai közé számítandók a számos kutak. Még Montorsoli kútja is Messinában, magas értelemben festőileg szép.

Futólagosan visszatekintve az olasz szobrászat eddigi vázlatára, azt látjuk, hogy e művészet fejlődése alatt három különböző korszakon ment keresztül. Az elsőt építészeti-nek lehet nevezni, a másodikat festőinek, a harmadikat pogánynak. Ha művészi törekvéseik szerint elemezzük, az első kersztény tárgyakat eszményít; a második természethű; a harmadik ujja élesztett pogányság által sugallt eszményítésre törekszik. A mennyiben a renaissancera vonatkoznak, mind a három fontos szerepet játszik annak történetében; bár a klasszikai ujjaszületés befolyásai csak a harmadik alatt váltak túlságosan érezhetőkké. Az első korszakban Nicola Pisano új kiindulási pontot jelölt ki művészete számára, visszatérve az akkor elérhető legtisztább görög-római mintákhoz, egyetemben a természet hűséges tanulmányozá-

sával. Giovanni Pisano atyja modorát a góth stíllel egyesítette.

A pisai szobrászat egészen keresztény volt s nem is iparkodott felszabadulni az építészet felsőbbsege alól. A második korszakot Giotto nyitotta meg, új tárgyak behozatalával, melyeket a képírásban mesterileg tudott felhasználni. Befolyásának engedve, a szobrászok festői hatásokra törekedtek s az ekkép megadott irány az egész tizenötödik századon át megérezhető a szobrászaton. Egyébiránt e mesterek stílje elbájoló, üde természethűség által tünt ki s meglepő gyors haladást tett a technikai fejlődésben. Bár sokat elsajátítottak a klasszikai szellemből, egészben véve mégis keresztények maradtak; s ebben megerősítették őket a tárgyak is, melyeket leginkább hivatva valának kidolgozni, oltárok, szószékek, templom-homlokzatok és síremlékek díszítésénél. Az antik irodalom iránti ujonnan feléledt érdeklődés, hajlamaikat más irányba terelte s képzeletüket új tárgyakkal népesíté be; mindazáltal munkájokon nem lehet észre venni az utánzás merevségét. Fő szépsége a keresztény és pogány hitregéből csaknem választás nélkül kiszemelt tárgyaknak, bizonyos tekintetben éretlen összekeverésében rejlik, a művész képzelete által élesztve s a valódi teremtő ösztön eredetiségével felmutatva.

A harmadik korszak alatt erősen érezhető az olasz nép hosszasan folytatott s csaknem kizárólagosan a klasszikusoknak szentelt figyelmének következményei. A tizenötödik században régészeti gyűjtemények és könyvtárak szerveztettek; a nemzet irodalmi erejét latin és görög szövegek értelmezésére fordította s a társadalom a pogány idők modorát negélyezé. Egyidejüleg a világiassá vált egyház és egy romlott hierarchia mindent elkövettek, hogy a keresztény-

ség szellemét elgyöngítsék. Természetes, ha a művészetre is hatással volt a szellemi és társadalmi élet ezen korszaka. A szobrászok felületes mesterkéeltséggel s cynikus közönynyel kezelték a vallásos tárgyakat, míg minden leleményességök oda irányult, hogy pogány regéket új alakban ábrázoljanak.

Mennyire sikerült ebbéli törekvésök, azt már volt alkalmunk felmutatni. A művészet legkomolyabb kárhozatása e harmadik korszak alatt abban keresendő: hogy két vélemény között ingadozva, nem tudott őszinte lenni. Azonban bebizonyítottam már, hogy még ezen ingadozása is szükségessé volt s gyöngeség volna felette bánkódni.

A renaissance vívta ki a modern világ számára az értelem felszabadulását s a lehetőséget, hogy a haladás egy új pályáját kezdje meg. Sajnálatos ugyan, hogy a szobrászat az értelmi ujjászületés egy bizonyos pillanatában ferde irányba tévedt, de még sajnosabb, hogy vele karöltve érzéki súlyedésbe merült azon faj, mely megnyerte számunkra a szabadság lehetőségét. De az emberiség élete szívós és hosszú, s a történelmi bölcsész jól tudja, hogy minden korban a művelődés összegéből le kell vonni valamely elkerülhetetlen hiányt. A renaissance mint egy lángeszű férfi, kiváló tulajdonainak hibáival birt.

NEGYEDIK FEJEZET.

Képirás.

A művészeti tehetségek felosztása Olaszországban. — Florenz és Velence. — Osztályozás iskolák szerint. — A képirás fejlődésének korszakai. — Cimabue. — Rucellai Madonnája. — Giotto. — Nagy kiterjedésű tevékenysége. — Művészetének köre. — Éltrevalóság. — Szerkezet. — Szín. — Természethűség. — Egészséges irány. — Freskók Assisiban és Paduában. — Sz.-Ferencz legendája. — Giotto követői. — Az utolsó ítéletet ábrázoló képek. — Orcagna a Strozzi kápolnában. — Ambrogio Lorenzetti Pisában. — Dogmatikus hittan. — Capella degli Spagnuoli. — Traini »Aquiniai Sz.-Tamás diadala«. — Freskókban kifejezett politikai tanulmány. — Sala della Pace, Sienában. — Vallásos művészet Sienában és Perugiában. — A Giottót követő képirók viszonya a renaissancehoz.

A képirás történészének kötelessége, minden egyes olasz államban a művészet kezdeteit felkutatni, helyi jellegket egymástól megkülönböztetni s egymással való összeköttetésöket megmagyarázni. A jelenkor nemzedéke számára e munka teljesen kielégítő alapossággal és pontossággal van elvégezve.¹⁾ A művelődés történésze azonban, a ki a művészeteket csak a szellemi tevékenység nagy fontosságú ágá-

¹⁾ Crowe és Cavalcaselle művében: »History of Painting in Italy.«

nak tekinti, könnyen nélkülözheti e részletes kutatásokat s inkább a tárgy általánosabb körvonalainak megállapításán fáradozik. Nem kell mérlegelnie az egymással versenyző városok elsőbbségi igényeit, nem kénytelen a nemzeti haladás áttekintését megnehezíteni az egyes iskolák külön érdemeinek megvitatásával. Azonban a művészeti tehetségek felosztására nézve Olaszországban bizonyos határozott tények léteznek, melyeket szem előtt kell tartani. Bármennyire szeretnők úgy tárgyalni a képírást, mint a nemzeti s nem csupán a helyi élet fontos korszakát, az olasz történelem lényeges nehézségei, a nemzetnek különböző államokra való felosztásából eredő sokszerűség és változatosság, itt épp úgy, mint másutt is, számba veendő. Eltagadni azt, hogy Olaszország központjainak mindegyike a művészet terén saját, határozott egyéni jelleggel bírt — hogy a képírás Genuában vagy Nápolyban lényegesen elütött a Ferrara vagy Urbino képírásától — annyi volna, mint ellenmondani oly törvénynek, melyet e munka folyamában már több ízben igyekeztünk megállapítani.

A tárgy körvonalait nagyjából röviden meghatározhatjuk. — Olaszország térképét áttekintve, úgy találjuk, hogy az éjszak-nyugati és déli tartományokat kirekeszthetjük szemléletünkéből. Az olasz képírás eredete sem Piémontban, sem Liguriában, sem Romában, de még Nápoly terjedelmes királyságában sem keresendő, sőt nincs korszak a melyben onnét fontos gyarapodást nyert volna. ¹⁾

¹⁾ Mi sem meglepőbb Genua és Róma terméketlenségénél. E városok sem a szobrászatban, sem a képírásban nem teremtettek halhatatlan műveket, bár Genua helyzeténél fogva könnyen átvehette Pisából az üdvös befolyásokat s a carrarai márványbányákkal rendelkezett, míg Olaszország minden fiatal művésze Rómába zarándo-

Lombárdia szintén, Velence kivételével, eredeti elemekben szegény. ¹⁾ Általánosságban véve a dolgot, az olasz képírás valóban nagyszabású teremtő erői, leginkább Umbriának, Toskánának és Velenczének köszönhetőek; s e három tartományt igen határozott sájátságok különböztetik meg.

A művészetben valamint a politikában is, Florencz és Velence különös jellemvonásokkal bírnak. ²⁾ A florencziek a freskót művelték s tehetségöket arra fordították, hogy tudományos rajz által fejezzék ki az eszmét. A velenceiek az olajfesték kezelését tökéletesítették s a világ nagyszerűségét tüntették föl úgy, a mint az a képzelethez s az érzékekhez szól. Némely műtész szerint Flórencz művészete erősen magán hordja az értelmi józanság jellegét; Velence művészete pedig, a műtészek egy másik osztályának vádjá szerint tulságosan pazar az anyagi javakban. Inkább a toskánai mintsem a velencei szellemhez szítva, az umbriai mesterek hamisítatlan eredetiségű stílt hoztak létre. A Közép-Appeninek városai a vallási bensőség sajátos tulajdonságát az Assisiből, a Sz. Ferencz kultus székhelyéből kisugárzó befolyásoknak köszönhetik. Ez az ájtatosság, mely sehol másutt annyira nem jutott érvényre, kivéve igen rövid időn át Sienában, — képezi Umbria egyéni jellegét.

Olaszország többi részeit illetőleg, az a régi rossz szo-

kolt. Apulia tényleg először tünt ki az építészet és a szobrászat terén, de ez nem vezetett semmiféle eredményre.

¹⁾ Igaz, hogy Milano fényes szobrász-iskolával dicsekedhetett és a páviai Certosa sajátos művészi szellemének emléke. A képírás terén azonban, egészen Lionardó felléptéig, igen keveset ért el.

²⁾ Florencz és Velence alkotmányi sajátosságáról lásd: »Age of the Despots«, 166—174, old. és Florencz szellemi fölényét illetőleg: »Revival of Learning«, 162—165. oldal.

kás, hogy mindig csak az iskolák és helyek képezték megbeszélés tárgyát, a helyett hogy a nagy mestereket jelölték volna ki, félreértésekre vezetett, a mennyiben azt a látszatot idézte elő, mintha a helyi körülmények fontosabbak volnának, mint a mennyire a tények igazolják. Másutt sehol sem találjuk azt, a mit Toskánában, Umbriában és Velenczében találunk: határozott, ama vidékben gyökerező sajátságot, melyet számos nemzedéken át minden képviselő megőrzött s néhány irányadó tehetségű képviselőben tetőpontját éri el.

A midőn például a milanói iskoláról szólunk, a florenzi hagyomány folytatását értjük Lionardo da Vinci és tanítványai által, úgy a mint ő módosította és Lombardia fővárosában meghonosította. Az a körülmény, hogy Luini, Ferrari és a milanói herczegség más művészei egy különös stílt fejlesztettek, a mely lényegesen elüt a parmai és cremonai modortól, még nem döntik meg ama tények fontosságát, melyek eredetére vonatkoznak. Ráfáel és Michel Angelo pedig tanítványaikkal egyetemben, képviselik a római iskola fogalmát.

Igazság szerint Róma egy rövid időszakon keresztül, II. Gyula és X. Leó pápasága alatt, az olasz értelem gyútpontja volt. A pápai udvar pártfogása által csábítgatva, nemcsak a művészek, de tudósok s írók is Olaszország minden városából Rómában sereglettek össze, hol tehetségök kifejtésére nemesebb tért találtak mint másutt; de Róma, noha saját nagyságának császári jellegét kölcsönzé azon idegenek tehetségének, semmi tekintetben sem volt termékeny. Giulio Romano kivételével, Róma saját gyermekei köréből nem mutathat fel első rendű mestert. Az eredetiség czíme sokkal inkább megilleti Páduát, Mantegna szülőhelyét vagy

Parmát, Correggio szülővárosát, miután ezeknek művei függetlenek, akár a florenczi, akár a velencei hagyománytól. S e nagy mesterek mégis el voltak szigetelve; egyik sem fejezte ki határozott alakban a vidék sajátos jellegét s nem is alapították meg a helyi művészek sorozatát. Befolyásuk tagadhatatlanul nagy volt, azonban igen messze szétágazott.

Bologna és Ferrara, Brescia és Bergamo, Cremona és Verona szintén kiváló képírókkal dicsekedhetnek; s nem nehéz kimutatni, hogy a művészet e városok mindegyikében különleges jelleget öltött. És mégis e városok iskoláinak fő érdeke a változatos befolyásokban rejlik, melyek Velenczéből, Umbriából és Milanóból sugároztak szét. Más szavakkal: mindegyik, földrajzi helyzete szerint, az eredeti erő fő központjához csatlakozott.

A mit az imént fejtegettem, annak nem az a célja, hogy az olasz képíróknak az idő által szentesített fölosztását helyi iskolák szerint megtámadjam; csakis saját rendszeremet akarom indokolni. Arra vállalkozván, hogy a képírást mint a renaissance legfőbb mű-termékét tárgyaljam, főtörekvésem lesz, inkább a szépművelődés irányadó jellemvonásait megjelölni, mintsem azoknak különös eltéréseivel foglalkozni. A velencei képírókat külön fejezet számára tartom fenn, míg ezt és a következő kettőt a művészet általános történetének szentelem, úgy, a mint az Toskánában fejlődött és toskánai befolyások útján elterjedt. ¹⁾ E

¹⁾ Egy pillantás a térképre, mutatja, hogy Olaszország művészetének haladását mily nagy mérvben köszönhetette Toskánának. Pisa, a mint láttuk, a szobrászat terén volt útmutató. Valamivel később Florencz új lendületet adott a képírásnak, míg Sienában egyidejűleg sajátos stíl fejlődött. E sienai stíl — mely tisztán toskánai,

terv után indulva igyekezni fogok kimutatni, mily szépen egyeztek meg az olasz képirás fejlődésének egymásra következő korszakai, a renaissance történetének hasonló korszakaival. A képirás, mint az egyház szolgálója kezdte pályáját s a két népszerű, nagy szerzetes rend lelkesedése által ösztönözve, eleinte a középkori kereszténység eszméinek megtestesítésén fáradozott. Azon mérvben, hogy a képírók az anyagi világ tanulmányozása útján megizmosodtak, művészetök világiasabbá vált. A mysticismus helyet adott a realismusnak. Érezték, hogy a valláson kívül is még sok más van, a mi ábrázolásra méltó.

Egyidejűleg, körül-belül 1440-ben, a világiasodás áramlatát nagyban meggyorsították a klasszikai újjászületés befolyásai, megújítva az emberiség múlt élete iránti érdeklődést s a tudomány ápolásának új lendületet adva. A festők most egyrészt tényleges dolgok pontos kivitelére törekedtek: helyes távlatra, szabatos rajzra, találó képmásra fordítva figyelmüket, a szellemibb irány kizárásával. Másrészt azonban, az ujjonnan fölfedezett régiség-töredékek bámulatra ragadták őket s a hellén regék plasztikai szépsége mély hatást tett reájok. Hiábavaló kísérlet volna, ha be akarnók bizonyítani, a mint Rio tette, hogy a korábbi művészet

bár a florenczitől különbözik, — fontos befolyást gyakorolt Umbria iskoláira és a perugiai képirásnak különös sajátsgot kölcsönzött. Piero della Francesca által, ki Borgo San Sepolcrobán született, a florenczi hagyomány Umbriára és a római tartományokra is kiterjedt. Perugiára még földrajzilag is számot tarthat Toskána, a mennyiben a Tiber választja el a régi etruriai területet az umbriaitól s Spoleto herczegségtől. Lionardo toskánai volt s mint idegen telepedett meg Milanóban. Ráfáel bár urbinói születésű, művelődését Florenczben nyerte, még pedig közvetve atyja és mestere, Perugino által, közvetlenebbül azonban, Fra Bartolommeo és Michel Angelo útján.

vallási légkörének ezen elhagyása a képírás nyilvános hanyatlásának tekinthető, vagy hogy valamely képíró stíljében a kisebb vagy nagyobb mérvű szellemi fölfogás a művész kitünőségének zsinórmértékeül szolgálhat; valamint semmiféle álokoskodás nem fogja elhíttetni velünk, mikép a tizenötödik század pápai, egyedül a keresztény művészeteknek valának egyházi védnökei. Az igazság az, hogy a tizenötödik század, úgy az egyház, mint a politika és a társadalom terén, a vallási bensőség feltűnő hanyatlásának s az erkölcsök rohamos romlásának volt szemtanúja. A képírás megérezte e változást s a világiasodás, mely elkerülhetetlen volt, a pogányságba ment át.

Mindazáltal nem mondható, hogy a művészet magában véve szenvedett volna az által, hogy a tizenhatodik század küszöbén a legnagyobb képírók, kiket a világ valaha ismert, — sem nem katolikusok, sem nem pogányok, de teljes tökélyében kifejtett művészetök erejénél fogva emberek.

Miután Olaszország ama század folyamában véglegesen leigáztatott, akkor, de csak is akkor, a képírás is szenvedett a nemzeti szellem általános elnyomatása alatt. A nagy csillagok egyenként kioltattak, míg nem maradt más, csupán Michel Angelo Rómában, Tintoretto Velenczében. Az olasz képírásnak következő története, az ellenreformáció befolyása alatt bekövetkezett újjászületéssel foglalkozik, a midőn bolognai és nápolyi képírók, nyers természetességgel és kegyetlen érzékiséggel egy új vallási érzületnek adtak kifejezést.

Aligha szükséges ismételnem Cimabue képének történetét, a melyet Anjou Károly is megtekintett s koszorúkkal elhalmozva, trombita szóval, diadalmenetben vittek a

S. Maria Novella templomba. ¹⁾ Pedig ez születésnapj ünnepélye volt annak, mit a világ jelenleg az olasz képírás fogalma alatt nagyra tart. Az öröm e nyilvános tényében, Florencz népe elismeréssel és lelkesült hódolattal adózott azon művészetnek, mely közöttök halottaiból feltámadott. Ha a dolgot jól megfontoljuk, nem csekély csodálkozásba ejt az, hogy egy egész község ily egyetértő lelkesedéssel fogadta a tehetségnek és szépnek köztök megjelent új szellemét. Ez bizonyítja a florencziek általános és mélyen gyökerező szépérzékét s azon igaz rokonszenvre utal, mely a népből sugározva szét, arra volt hivatva, hogy a művészt lelkesítse, buzdítsa s munkájához erőt adjon. ²⁾

S. Maria Novella templomnak egy setét, néhány lépcsőfokkal a templom szinvonala fölé emelt oldal-hajójában még most is ott függ Rucellái ama híres *Madonnája* nem messze talán azon helytől, hol Boccaccio ifjai és leánykái, a nagy pestis évében amaz emlékezetes szerda reggelén találkoztak; nem is messze azon másikk helytől sem, hol ama magányos, minden fogalmat meghaladó szépségű nő 1527-ben május elsejének reggelén Macchiavellivel beszélgetett. ³⁾ Mi, kik az emlékezetben fölidézhetjük a jeleneteket, me-

¹⁾ Ha Vasari megbízható, Anjou Károly 1292-ben látogatta meg Cimabue műhelyét; de sem Malespini, sem Villani nem tesznek erről említést s a régi hit, hogy a Borgo Allegri nevet az azon időbeli népies ünnepélyeknek köszönhetik, ma már nem igen talál hivatkozásra. Lásd Vasarit, *Le Monnier* kiadása, 1846. 1. k. 225. old. 4-dik jegyzet. Gino Copponi azonban »Storia della Republica di Firenze«, című művének 1. köt. 157-dik oldalán, visszautasítja a monda elvetését.

²⁾ Lásd Copponi, 1. köt. 59. s 78-dik old. a florencziek vidám és művelt életmódjának leírását a tizenharmadik század végén.

³⁾ Lásd: »Descrizione della Peste di Firenze.«

lyekre a kép letekintett, — mi, kik a képirás fejlődését és hanyatlását egész Olaszországon keresztül, ezen kezdetétől fogva le, az utolsó bolognai képiró utolsó művéig tanulmányoztuk, — jól tesszük, ha azt tisztelettel felkeressük s fontolóra vesszük a hatalmas mesterek nemzedékét, melynek hosszú sora itt kezdődött.

Cimabue stilje nem szabadult fel az alól, a mit a byzanczi vagy román modernak nevezünk. A gyakorlatlan szem az ő szentjeit és angyalait, merev ruházatukkal és szegletes tartásukkal, tagadhatatlan méltóságuk és fönségök daczára is, elődjeinek ijesztő mozaik képei s kecs nélküli falképei közé fogja sorolni. Csakis gondos összehasonlítás után fedezzük fel például Rucellái ezen képében, az indulat kifejezésére s a valódi élet festésére czélzó új törekvést. A gyermek Jézus kitárt karjait a természet után másolta a művész, nem csupán a régi hagyományból vette kölcsön. A térdelő hat angyal a magatartás változatosságát tünteti fel, az ájtatos szeretet és imádó szolgálat különböző árnyalatait fejezve ki. A Sz. Szűz feje, a mily nehézkes s typusa a mennyire szokásos, mégis bizonyos mélabús tisztelettel áthathott anyai szeretetet igyekszik kifejezni.

Tanulmányunkat folytatva, azon kérdés merül fel, vajjon nem szabadabban festett volna-e a képiró, ha választania lehetett volna; vajjon nem volt-e tényleg kényszerítve, az ájtatos hagyomány által szentesített e régi felfogási módot folytatni? E kérdés még nagyobb fontossággal bír Assisiben Sz. Ferencz templomának falképei előtt, melyeket szintén Cimabuenak tulajdonítanak.

A Vespignanóban, 1276-ban épen Nicola Pisano halálának idejében született Giotto Bondone volt hivatva, a képirást még életében tovább fejleszteni, mint a mennyire

a pisai szobrász a testvér-művészetet fejlesztette. Cimabue, a szerencsére még nem hitel-vesztett monda szerint, az ünnepléses toskánai domboldalon egy juh-nyáj között találta a gyermek Giottót, a mint az gyermekes művészettel egy juh körvonalait rajzolta egy köre.¹⁾ A mester fölismerte tehetségét s apja kunyhójából a florenczi *Bottegába* vitte magával, oly formán, mint a hogy Reuter a fiatal Haydnt Bécsben a Sz. István templomba vitte. Nagy észszel s könnyű fölfogással lévén megáldva, kitartó munkára képes s a jó munkás őszinte hevével ragaszkodva művészetéhez, Giotto hosszú pályája ernyedetlen tevékenysége alatt, Olaszországot oly művekkel töltötte meg, melyek az utána következő képirók sokaságának útmutatóul és mintául szolgáltak.

A mint éjszakon, Páduától, hol az Arena kápolnában hasonlíthatlan freskók egész sorozatában a Mária legendát és Krisztus életét ábrázolta, délfelé Nápolyig utazunk, hol a S. Chiara zárdát díszíté műveivel, csaknem minden egyes városban találkozunk Giottóval. Assisiben ő festette Krisztus Urunk kínszenvedését és Sz. Ferencz allegóriáit. A Sz. Péter temploma Rómában, most is hires mozaikjával ékeskedik, mely az egyház hajóját ábrázolja. Florenczben a csodálatos harangláb, e liljom a világ minden campaniléje között, emeli ég felé karcsú oszlopát; ott őrzik a S. Croce két kápolnáját is, melyeket ő díszített Sz. Ferencz és Sz. János életéből vett remek festményekkel. A podestà kápolnájában Dante, Brunetto Latini és Valois

¹⁾ Bár lemásolhatnám Ruskin kiváló művéből, »Giotto and his Works in Padua,« II. sz. old. a remek részletet, mely a Valdarno táj s a Mugello kerület domblánczainak tájképe közti ellentétet írja le. De itt az olvasót csupán a könyvre figyelmeztethetem, mely az Arundel Society számára nyomtatott 1854-ben.

Károly arczképeit festé. És mindez termékeinek csak egy töredékét képezi. Valóban, a művészet összes történetében nincsen semmi, a mi feltünőbb volna e teremtő szellem csodálatra méltó termékenységénél, mely a milyen fáradhatatlan a munkában, ép oly gazdag gyümölcsöket termett azoknál, kik utána következtek. Józan esze, derült kedélye és hümora, úgy a mint a Vasari és más novellisták által terjesztett történetekből ismerni tanuljuk, — megmagyarázzák, mikép érhetett el ennyit páratlan erélyével és egyenletes tehetségével.

Nem nagyítás, ha azt állítjuk, hogy Giotto és tanítványai, egy fél századnál alig több idő lefolyása alatt Olaszország templomainak és nyilvános épületeinek falain a középkornak valóban nagy eszméjét ábrázolták. És ezt askétai merevség nélkül tették, erőteljesen, de a tárgy iránti tisztelettől áthatottan, arra törekedve, hogy kifejezzék az életet s a bibliai történeteknek drámai élénkséget adjanak. Az adoma Giotto első rajzkísérletéről adomául szolgálhat; nem mozaik képet rakosgat valamely templom boltozata alatt, hanem a szabad hegyen, a gondjaira bízott élő lény képmását próbálja lerajzolni.

Épen azért, Giotto a művészetnek első sorban életet és életrealóságot kölcsönzött. Madonnái többé nem az ájtatos tisztelet bizonyos korszakának jelképei, hanem az anyai szeretet megható ábrázolásai. Isten menyasszonya mosolyogva táplálja keblén az isteni csecsemőt, örködik fellette, míg egy madárkával játszik, vagy pedig kitárt karokkal öleli magához, mikor az sírva elfordul a körülmetélő pap kezeitől. Efféle eseményeket választva ki, az ember valódi élete köréből, Giotto képirásával a hit mystériumait embe-

rívé tette s a köz érzülethez közelebb hozta. A változás fölfogás és tárgy tekintetében egyaránt jelentékeny.

Az ő korát megelőzőleg a képirás egyformán nélkülözte a compositiót, a színezés bájját, a mozdulat kifejezését s a cselekvés változatosságát. Ő volt az első, ki az adott téren, az alakokat tökéletes egyensúlyban s a tömeget a szemnek kellemes csoportokban tudta elhelyezni. Megragadta az indulatok sokféle és muló árnyalatait és azokat a test helyzetével, az arcvonások játékával fejezte ki. A reg és est színpompája egyaránt szolgálatában állt. Valamennyi képiró.közt neki legjobban sikerült, a jól elkészített festék tiszta színeinek derült világosságát megőrizni. Tehetsége, melylyel egy-egy eseményt taglejtés és cselekvés által elmond, páratlan a maga sajátos egyszerűségében. Képein nincsenek semmiféle diszítványok és mellékrészletek. A művész egész ereje abban összpontosúl, hogy az életet úgy adja vissza, a mint fölfogta. Az emberi természet mély ismeretében bízva s mindenek felett arra törekedve, hogy tárgyát érthetővé tegye, nincs képiró, ki nálánál őszintébben érezne s oly öntudatlanul fönséges lenne.

A míg szellemének hatása alatt állunk, őszintén örülünk, hogy a tájképes és építészeti hátterek ügyes utánzására szükséges tudomány, az ő korában még nem volt meg. A művészetnek, a mértani és bonczani szörszálhasogatás fáradságos időszakán kelle keresztül esnie, mielőtt Michel Angelo és Ráfáel freskóiban, a magasabbrendű tudomány már nagyobb gazdagságával, a Giotto idejebeli gyermekkor isteni egyszerűségéhez visszatérhetett volna.

A rajzban a tizenötödik század számos alsóbbrendű művésze túltesz Giottón. Nem is tartozott azon tehetségek közé, melyek kiválasztják a szép valamely typusát s lelkiismeret-

tesen kerülük a közönségest. Giotto legszentebb személyeinek arczai is gyakran majdnem egészen közönségesek. A szentek és apostolok mintáinak megválasztásában, a honi képmások iránt való florencei hajlamnak nyomait vesszük észre. S mégis, bár boncztani tudománya hiányos s izlése realiztikus irányú volt, Giotto az alakító művészet nagy problémáját sokkal jobban oldotta meg, mint a nálánál jóval tanultabb és önhittebb festők. Mindig nyilvánvalóvá tudta tenni, hogy az, mit ábrázolni kíván, eleven. Még a nem létezőnek is a valóság látszatát kölcsönzé. Önkénytelenül hinnünk kell a kék égből derékig alá hajló angyalokban, a mint kétségbeesetten tördelik kezeiket a kereszt felett, vagy Krisztus mögött segédekként lépdelnek, midőn az tanítványai lábait mossa, vagy ha örködve, szeliden ülnek az üres síron.

Mi több, kiválóan freskófestő volt, gyors határozottsággal nagy arányokban dolgozott, feltűnő hatásokra célzott s szívesen feláldozta a finomságot a kifejezés tisztaságának. Egész természetének egészséges jellege s erős érzéke tisztán kiviláglik művészetének tartalmas, határozottan emberi alkotásaiból. Nyoma sincs azokban a mysticizmusnak, a rajongó vallásosságnak; nincs semmi beteges, kóros képzeletében. Mindent, a mit ábrázolt, a valóság erejével és frissességével felruházva, Giotto a keresztény hit mély eszméit s Sz.-Ferencz legendáját oly ember szellemében közelítette meg, ki hitének tárgyait egyszerűen tények képében akarja megvalósítani. A *Szegénység*, a *Szüzesség* és *Engedelmesség* allegóriái Assisiben épp oly szép és hatalmas érzület kifejezései, a mily odaadással megalkotvák. Azonban nem rejtenek semmiféle mély, mystikus értelmet, hanem egyszerűen a laikus hívők számára vannak festve. A

művész költő, ki a *Szegénység* szüzies alakját színezte, vad rózsákkal lábai alatt s homloka körül viruló rózsákkal, jól ismert *Canzone*-jában bebizonyította, hogy ment minden szerzetesi túlzástól, s a világi gazdagság értékét gyakorlati szempontból fogta fel.¹⁾ Természetes humora megmenté azon rajongástól vagyis együgyűségtől, mely a Ferencz-rend által ébresztett vallásosságnak gyöngéjét képezi. A valóságot megragadó, erőteljes felfogásával, merő, elvont fogalmaknál többet teremtett Páduában, azon *chiaroscuro* alakokban, melyek az erényeket és bűnöket ábrázolják.

Az Allhatatosság és Igazság, Hit és Irigység alakjait valóságos testi léttel ruházta fel. Készeknek látszanak, hogy e világ történelmének színpadán más, valóságos egyéniségek társaságában eljátszszák szerepöket. Giottónak tényleg megvoltak azon képességei, melyekkel a görög szobrászok birtak. Oly testi alakban érzékíté a mythoszokat, mely szellemi értelmöknek megfelelt. Részben ez volt azon befolyás titka, melyet a második időszak szobrászaira gyakorolt; ²⁾ s ha korának állapota ilyféle fejlődésre nézve kedvező lett volna, az általa teremtett jelképi típusok némelyike, mint megtestesült istenség, a népies tisztelet Pantheonjába jutott volna.

Az olasz képirás születése szoros kapcsolatban van az olaszok vallásos életével. Assisi Sz.-Ferencz templomának építése adta meg neki az első nagy lendületet; s a Sz.-Ferencz által egész Olaszországban, de főkép az Appeninek völgyeiben előidézett ájtatosságnak köszönhető lelkesítő szellemét a tizennegyedik században.

Az assisi templom kettős, vagyis alsó hajója, chórusa

¹⁾ Lásd Trucchi, »Poesie Italiane Inedite« II. k., 8. old.

²⁾ Lásd följebb.

és kereszthajója fölött egy másik hajó, chórus és kereszt-hajó emelkedik; s mindkettőnek falai, a padlótól a boltozat zárkövéig, freskókkal vannak elborítva, tehát festett képek foglalják el itt a helyet, melyet mozaik főd be oly templomokban, minő a Monreale-beli székesegyház vagy színezett üveg a csúcsives éjszaki székesegyházakban.

Több e freskók közül Giotto születését megelőző időkből való. Állítólag a pisai Gionta, Gaddo Gaddi és Cimabue is dolgoztak itten, egy haldokló művészet hagyományait nagy nehezen folytatva, majd ismét elégtelen erővel törekedvén azoktól szabadulni. Giotto is ezeknek iskolájában dolgozott, s az új élet lendületével az ő varázsló esetje alatt támadt a modern képirás. Itt, fiatal korában, Krisztus szenvedéseinek története s férfikorában Sz.-Ferencz s annak erényei fölött elmerengve, meglegelte a titkot, miként adja meg a keresztény eszmének a hús és vérbeli valóság látszatát. Ez volt a nagy feladat, melyet megoldott.

A teremtést, az eredendő bűnt, a világ megváltását, az ember erkölcsi fegyelmét, az utolsó ítéletet és az üdvözülés vagy elkárhozás végső állapotát — mindezeket gyönyörű és életet lehelő alakokban tüntette fel.

Azok ugyancsak nemes napok valának, a midőn a szó szoros értelmében több holdnyi falterületet bíztak a képiróra, hogy azt befődje, s a midőn a művészetnek először kellett előállítani a kereszténység egész hitét, melyet saját hite felölelt s az őt környező nép hitében nemcsak mélyen gyökerezett, de akkor még a klasszikai műveltség világából kisugárzó ellenséges áramlatok által sem volt megmételezve. Műve akkoriban egy biblia volt, a komoly istenség és emberi történet kivonata, könyv, mely mindent felkarolt, mi az ember lelki és polgári életéhez szükséges. Oly embe-

rekhez szólt, kik nem tudtak olvasni, a kik számára a nyomtatott lapok nem léteztek, de a kiknek szive szemeiken át magába szívta tanításait. Ekképen a képirás akkoriban nem az volt, a mi ma, az élet egy szépítő diszlete, hanem hatalmas és hatásos eszköz az emberiség művelődésére. Ily alkalom nem fordul elő kétszer egy és ugyanazon korban. Egyszer Görögországban, a pogány világra, egyszer Olaszországban, a modern világra nézve; ennyivel be kell érnie az emberi fajnak.

Mint Nicola Pisano, Giotto nemcsak iskolát alapított szülővárosában, hanem modora Olaszország szeltében-hosszában elterjedt, elannyira, hogy a képirás történetének első korszakát Giotto neve jelöli. Vagy ő nevelte nagyokká, vagy legalább befolyása alatt álltak a Gaddiak Florenczből, Giotto, Puccio Campagna, a Lorenzettiak Siénából, arezzói Spinello, Andrea Orcagna, Domenico Veneziano és a pisai Campo Santo alsóbbrendű művészei.

Ha a képirók freskóiról számot adnánk, egyúttal leírnók: a tizenötödik század vallási, társadalmi és bölcsészeti fogalmai mikép találtak teljes kifejezést alakban és színben. Az allegória és az ábrázolt jelenetek segélyével, a középkor képmását festik Olaszországban, s Nicola Pisano követőivel karöltve ugyanazt hozták létre, mit Dante egyedül tett meg költészetével.

Gyakran észrevettük, hogy a földöntúli élet drámája, — annak bevezetése, a halál bírósága előtt, az utolsó ítélet tragédiája és a lelkekre váró végső üdvözülés vagy kárhozat — a középkor vége felé erősen foglalkoztatta az olaszok szellemét. Minden városnak megvolt a *Dies Irae* képes ábrázolása; s a művész ez eszme keretében szabadon tolmácsolhatta saját nézeteit az emberi természetet illetőleg, a

gúny vagy intés oly vonásaival egyetemben, melyek saját hangulatához vagy azon hely körülményeihez illettek, melynek számára dolgozott. Dante költeménye az olaszok lelki állapotának azon pillanatát halhatatlanította, a midőn a más világban való hit a földi élet felindulásainak fokozására használtatott, a midőn a megfejthetetlen sötétség, mely felé az emberek utaznak, számukra egy fekete, csiszolt tükrörré vált, irtózatos fényben tükrözve a múlt és jelen eseményeit.

Az olaszok annyira megarátkoztak a művészileg érzékített halál eszméjével, hogy nem átallották fényesen felszerelt előadásokban ábrázoltatni a pokol tragédiáját. Giovanni Villani beszéli, hogy 1304-ben a mulató társaságok és klubok, melyek a Floreńczben május 1-jén tartandó ünnepélyek szervezésére álltak össze, versenyre keltek egymással, melyikök fogja a legújabb s legritkább mulatsággal megörvendeztetni a népet. Többek közt, Borgo S. Friano kikiáltatta az utczákon, hogy »azok, kik híreket akarnak hallani a más világról, május első napján a Carraja hidon vagy az Arno szomszédos partjain jelenjenek meg. S az Arnón csónakokon s különböző kisebb vízi járműveken szinpadokat szereltek fel, a pokol képét lángokkal s mindenféle kínzásokkal, irtózatos látványt nyújtó, démonoknak öltözött férfiakkal ábrázolván; míg mások, a meztelen lelkek alakját ölték fel, ezeket pedig szörnyű kínzásoknak vetették alá, hajmeresztő kiáltozással, sirással és nyögéssel, hogy a feltüntetett zürzavar valóban irtózatos és ijesztő volt szemnek és fülnek egyaránt. A multság ujdonsága nagy tömeget vonzott, s a Carraja-hid, mely akkor fából volt, annyira túl lőn terhelve, hogy több helyen leszakadt a rajta lévő népséggel együtt, mi által sokan halálukat

lelték a habokban s mások nyomorékok maradtak holtiglan; s a mint a kikiáltó hirdette, így most sok nép a halálba ment, hireket hallani a más világról.«

Ez lévén a népség hangulata, úgy találjuk, hogy ezen időszak műremekei közül számosan a Halál és Pokol, Menny és Utolsó ítélet eszméjét érzékíték. Orcagna a S. Maria Novella templom Strozzi kápolnájában, a szépnek és grotesk találékonyság csodaszerű egybeolvadásával ábrázolta ezen jeleneteket. Az alvilág ábrázolásában igyekezett visszaadni Dante első énekének egész földrajzi képét; az egymást követő köröket megrajzolta s a költő által megörökített különböző epizódokat is feltűntette. A mily érdekes lehet e munka, mint a *Divina Commedia* illustratiója, miként azt Dante közvetlen követői fölfogták, mégis a megkönnyebbülés érzetével fordulunk el tőle, hogy a szép sorban álló szenteket és angyalokat csodáljuk, »melyeknek mind-egyike üdvözülése czélja felé törekszik« s melyekkel a képiro a paradicsom képét állítja szemünk elé. A korai olasz művészet nem bir a szó legnemesebb értelmében szebbet, mint a Krisztus ítélőszéke mellett térdelő fehér-ruhás Madonna. ¹⁾

¹⁾ Csak hosszú tanulmány után sikerül felfödözni az Orcagna arcaiban rejlő csodálatos szépséget, azon arczésekben, melyek egymás mögött úgy tűnnek fel, mint a virággyban a liliomszegélyzet. Mrs Higford Burr szivességéből elég szerencsés valék egy nagy rajzgyűjteményt megvizsgálhatni, nagyobbbrészt a Giotto iskolájához tartozó és más korai mesterek freskóinak A. H. Layard által készített másolatai, melyek a körvonalozás egyszerűsége által, nemcsak e vallásos festmények nagyszerű compositióját tűntetik fel, hanem típusaiknak páratlan báját is kellően kiemelik. Mily nagy rajzolók valának a *trecentisták*, a szépet a képzelet mily lendületes erejével fogták fel, azt legjobban megítélhetjük, ha így, mesterségesen, elvá-

Az olasz képirás minden igazi ismerője érezni fogja, hogy ha Orcagna festette a S. Maria Novella falképeit, a mi nem szenved kétséget, lehetetlen, hogy ő legyen szerzője a pisai Campo Santo falfestményeinek, melyeket Vasari neki tulajdonít. Vajjon Pietro és Ambrogio Lorenzetti voltak-e a művészek, kiknek e három komoly, sőt félelmes képet köszönhetjük, még mindig nyílt kérdés marad, bár a legújabb kutatások e feltevés valószínűsége mellett bizonyítanak.¹⁾

A temető déli falának végén, a zárda ablakainak hideg és egyenletes világításában, e nagy szerzemények, öt század lefolyta után, szemtől-szembe állítják a középkori kereszténység legkomolyabb eszméit. Főczéljok, úgy látszik, az askétikus életmód előnyeinek dicsőítése, ellentétben a világgal s iskolázása az embereknek, hogy a halál félelmére gondolva éljenek. Az első a thébaisi anachoréták magános virasztásait, önsanyargatásait, a kegyetlen csábításokat, az erős ellentállásokat és üdvözítő látományait írja

lasztjuk a rajzot a színezéstől. Az archaismus látszata elvész, s a tiszta, finom és szellemi szépség tüneménye marad hátra. Az említett gyűjtemény néhány évvel ezelőtt létesült, a midőn Olaszország falfestményei a lerajzolás céljából még megközelíthetők valának. Megvannak benne Lorenzettinek csaknem összes művei (melyek a Sala della Pace falait ékesítik), Giottótól igen sok, Gozzoli freskói S. Gemignanóban, a freskók verónai mesterektől és a páduai keresztelő kápolnából, Piero della Francesco számos műve Mantegna, Luini, Gaudenzio Ferrari, Pinturicchio, Masolino és sok más. Gazdagon vannak képviselve Arezzo, Pisa, Siena, Urbino legkorábbi mesterei s a tóskánai és umbriai kerületeknek is csak kevés vára vagy faluja lőn elfeledve. Ezen egyetlen s páratlan gyűjtemény Mrs Higford Burr of Aldermaston birtoka. Kívánatos volna, hogy valami módon hozzáférhetővé tétessék azokra nézve, kik a művészeteket tanulmányozzák.

¹⁾ Lásd Crowe and Cavalcaselle, 1. köt. 445—451. old., hol a kérdés vita tárgyát képezi.

le. A második, a halál győzelmének van szánva, a világ pompája, ereje, gazdagsága és szépsége felett. A harmadik az utolsó ítéletnek egy vadul realistikus, de mégis irtóztató képzelőtehetségről tanúskodó látományát állítja élénk, olyant, a minőt teremthetni kevés képirónak volt megadva. S így e szörnyű mester, az olaszok ébredő lelke előtt, melynek emlékezetét az új kor küszöbén Petrarca sonettejei és Boccaccio meséi elringatták, feltárta a középkor három legszomorúbb és legsötétebb látományát: a mindenható halál kíséretét, a sivatag magányát mint egyedüli és utolsó menedéket a bűnös és elkárhozott világ elől, s a kérlelhetlen s elkerülhetlen isteni igazságtól való félelmet.

A minden rendbeli bűnöséletűek halomra hányt hulláiban, a felettök a légben lengő s a lelkekért viaskodó ördögök és angyalokban, ama vak és nyomorék koldusokban, kik könyörgéseikkel és átkaikkal hiába ostromolják szabadulásért a Halált, mely drótból szőtt ruhájában alá száll, hogy lekaszálja a deli lovagokat és szép hölgyeket mulató kertjöknek gyönyörei közt; úgyszintén a nyitott sírok előtt prűszkölő lovakban, a csontvázakkal szembesített grófnőkben és hercegekben, ama test köré tekerődő kigyókban, mely egykor szép ifjú vagy leány teste volt, az árkangyal trombita-hangjára összerezzenő vétkes nők és férfiak ama sokaságában, a mint vonaglásukban arcukat, hajokat, keblöket tépik, mert a börtön rácsán át a poklot látják, ördögeinek dühöngését hallják, s kezökön és lábokon már érzik a szőrös démonok karmait; a sötét és tragikus eszmék ezen ijesztő s élénken kifejezett tömegében, mely tele van nyers drámai erővel, s melynek hatását még fokozza az a hit, hogy mind ez valóban anyagilag létezik: a Lorenzetti testvérek, ha csakugyan az ő kezeik működtek

itten, a középkor minden lidércznyomását egybefoglalták s kétségbeesett rettegéseinek egy örökre emlékezetes képét hagyták az ébredő világra. A költészetet, történelmet és legendát egyiránt segítségül hívták. Boccaccio szolgáltatta nekik a rózsák közt tánczoló ifjak és hölgyek kertjének jelenetét, míg a kapukat a pestis döngeti s a halál lebeg felettök a légben. Petrarcatól vették kölcsön magának a halálnak alakját s mystikus leplét. ¹⁾ Ugucione della Fagginola ült a kapitány képéhez, a ki a sír rémségétől visszahőköl s az élte virágában lekaszált férfi nem más, mint Castruccio Castracane. A Viscontiak börtönei kiadták áldozataikat megnyomorítva úgy, hogy az élet elviselhetetlenné válik, de halált nem okoz. ²⁾ Az undorító enyészet alakzatait pestises kórházakban és csontházakban szedték össze. Ekkép a munka egészben nem csupán az askétikus bölcsészet »jelképi s árnyból szőtt leczkéje;« de egyúttal a középkori életnek kegyetlen hatású és őszintén igaz megvalósulása.

Magát a pusztaság szépséget a képirók igen kevésre becsülték. ³⁾ Az egyes lapokon felosztandó tárgyak választása teljesen feltünteteti élénk érzékeket a drámai ellentét értéke

¹⁾ Ed una donna in volta in veste negra,
Con un furor qual io non so se mai
Al tempo de 'giganti fosse a Flegra.

Trionfo della Morte, cap. 1. 31.

²⁾ A nyomorúltak felett egy szalagon a következő mondat olvasható :

Sacché prosperitade ci ha lasciati,
O morte, medicina d'ogni pena,
Deb 'vieni a darne omai l'ultima cena.

³⁾ Ezt érvül lehetne felhozni, azon föltevés ellen, hogy a képet a Lorenzettiék festették, mert munkájok Siénában kiválóan szép.

iránt, valamint a mesteri erőt, melylyel a compositio változatos szövevényét kezelték.

Fő-főczéljok azonban, a félreismerhetetlen hűségű alakokkal a legnyersebb valóság hatását elérni, a szenvedély gyötrelmeit érzékíteni s a kárhozat ijesztő voltát felmutatni. Ezért nem is rettennek vissza a prózai és fölháborító részletektől sem. A lovag, ki a nyitott sír felett orrát befogja, a hölgy, ki görcsös vonaglással kezét arczához nyomja, a ló, mely füleit hegyezve, prüszköl, a vad teremtések gyanánt visszariadó lovászok, mindez a halál utálatosságára enged következtetni.

Az *Utolsó ítéletben* a drámai erő hasonló neme szolgál egy fönséges eszme ábrázolására. Ráfáel arkangyal görnyedt állása és elfödött arca, úgy, hogy csupán szemei láthatók a kéz fölött, melyet kirántott köpenyéből, hogy eltitkolja félelmét s bánatát, a valóságot hiven utánzó bármely ábrázolásnál hatásosabban szemlélteti: mily rémületes lesz isten haragjának ércszava, még azon angyali lényekre nézve is, kikre az emberi nem őrzése bizatott. ¹⁾

E freskók tanulmányozásánál önkénytelenül eltűnődünk e férfiakon, kiknek szívét, agyát, idegzetét valóban hármias vértnek kellett földni, hogy így gondolkozhassanak és érezhessenek. Nem csupán a középkor mogorva és vad hangulatát értetik meg velünk, hanem a renaissance mély s tüzes forrongását is, melybe, mint egy rögtönös felszabadulással, oly sok lappangó, elzárt erő hatott be.

Egy más, de a középkori gondolkodásnak aligha ke-

¹⁾ Ez arkangyal helyzete és szemei hatalmasabb erélylyel fejezik ki a *Dies Irae* rémületét, mint bármely más képíró által ki-gondolt ábrázolás. A művész egyszerűsége és látnoki igazsága, itt a hatásos drámai alakítás netovábbját érte el.

vesbbé fontos mozzanatát ábrázolják a S. Maria Novella templomban a (spanyol kápolna) Capella degli Spagnuoli falképei. ¹⁾

A dogmatikus hittudomány itt felsőbbségben van. Míg Sz.-Ferencz az egyháznak különös szépségű és szelid-ségű legendát hagyott, mely túlrad a könyörület és kegyes-ség teljétől, Sz. - Domonkos az orthodox és vitézlő szent állását foglalta el. Dante reá vonatkozó szavai:

L'amoroso drudo ²⁾
 Della fede Cristiana, il santo atleta,
 Benigno a' suoi, ed' a nemici crudo,

semmit sem mellőznek, a mi hozzá tartozik azon hatás jellemzéséhez, melyet a keresztény világra gyakorolt az eret-

¹⁾ Az »Aquinói Sz.-Tamás diadalát« e zárda-kápolnában már régóta Taddeo Gaddi művének mondták. A »Küzdő egyház diadalát« s a »Sz.-Domonkos fölszentelését« Vasari bizonyítéka nyomán siénai Simone Martini műveül szokás tartani. Főtárgyától eltekintve, ezen óriás falfestmény már arczképei által is különösen érdekes. A munka határozottan siénai jellegű; de utóbb a műítészek egy florenczinek, bizonyos Andreának akarják betudni. Lásd Crowe and Cavalcaselle II. köt., 89. old. Ugyanezen műbírálok »Sz.-Tamás diadalában« sem akarnak ráismerni Taddeo Gaddi kezére, I. köt., 374. old., s megjegyzik: »hogy a tizennegyedik század művészetének e szerzeményei, tényleg másodrendű művek, melyek a siénai iskola tanítványainak kezeiből kerültek ki s nem is méltók az eddig reájok pazarolt magas elismerésre.« Bármit fognak utólag még kigondolni keletkezésüket és művészeti értékeket illetőleg, a középkor gondolkodására vonatkozó olasz képirás tanulmányozója előtt kétségbevonhatatlan érdekléssel fognak birni. Olaszország szelében-hosszában kevés épület van, mely oly jogosan számot tarthatna figyelmünkre, mint a Capella degli Spagnuoli.

²⁾ A keresztény hit szerelmetes társa, a szent athléta, szelid kegyeltjei s kegyetlen ellenségei iránt.

nekség ez irgalmatlan ellensége, a hit e fáradhatatlan harczosa, a mészárlások és gyujtogatások hőse.

Sz.-Ferencz szeretetre, Sz.-Domonkos haragra tanított: jóllehet mindkettőre szükség volt a középkori egyház biztossága érdekében; az egyikre, mert a Szentírás szellemét feltámasztá, a másodikra, mert az ellenséges eszmények behatolásának ellenállt, mielőtt diadalaiknak ideje elérkezett volna.

A freskók képirói feladatukúl tűzték ki, hogy a florenzi Domonkos-rendiek számára a társadalmi szervezetet fogják ábrázolni, melyet a rendjükből kikerült inquisitorok és doktorok tettei támogattak és tartottak fenn. A pápa bibornokaival, a császár és tanácsa képviselik a kereszténység két főhatalmát, a mint azt a középkori jugtudorok és Dante iskolája képzelé. Trónjokon ülve, készek a S. Maria del Fiore - templom rajza által jelképezett Szentegyház védelmére kelni. Lábaiknál a Domonkos-rend fekete és fehér foltos kopói — a papi szójáték szerint *Domini canes* — eretnek farkasokat hajszolnak. E képpel szemben van aquinói Sz.-Tamás apothéozisa. A »siciliai néma ökör« (a hogy nevezni szokták) zsámolya alatt, az eretnek vezérek — Arius, Sabellius és Averrhoes — csúsznak-másznak. Alacsonyabb színvonalon, mintegy minden oldalról támogatva a szentet, hét szent és hét világi tudomány sorakozik, mindegyik főképvisezőjével. Így a dialektika Aristotelessel, az ékesszólás Ciceróval, a polgári jog Justiniánnal, a geometria Euklydessel, az arithmetika Pythagorassal van csoportosítva. Világosan látható, hogy a középkor egész tudománya — bölcsészete épp úgy, mint hittudománya — itt mintegy elvont alakban van egybefoglalva, hogy a bölcs megfejtse, az együgyü pedig tanuljon belőle. Senkisé

kerülheti el, hogy belőle levonja a tanulságot, mely szerint a tudomány az egyház szolgálatában áll, s hogy az egyház, a míg a társadalmat tanítja, teljes engedelmességet követel rendeletei iránt. A *Summa* dominikánus szerzőjének ipse dixit-je: törvény.

Az ilyen freskók, melyek domonkos kolostorokban éppen nem tartoznak a ritkaságok közé, még mindig nagy érdekléssel bírnak arra nézve, a ki a szerzetesi észjárást tanulmányozza. A S. Maria Sopra Minerva templomban Rómában, hol később Galilei kénytelen volt híres visszavonását aláírni, Filippino Lippi egy másik »Sz. Tamás diadalát« festett, mely Taddeo Gaddi szellemében van gondolva, de a közép renaissance szabadabb szárnyalásával van kifejezve.

Traini különösen kiváló képét a S. Caterina templomban Pisában, szintén nem szabad figyelmen kívül hagyunk. Itt az aquinói doktor dicsfényben, aranyos légkör által körülfogva jelen meg, két oldalt a fényözön szélén a négy evangyelista, Mózes és Sz. Pál vannak elhelyezve.¹⁾ Mellette a fényes légkörben Plato és Aristoteles egyenesen állnak, a *Timaeust* és az *Ethicát* tartva kezeik közt. Krisztus teljes dicsőségben a csoport felett lebeg, szájából három arany sugarat lövellve Sz. Tamás fejére. Hasonlóképen egy-egy sugár az evangelisták és Mózes és Sz. Pál fejére is száll. Ezek is, Plátóhoz és Aristoteleshez hasonlólag, nyitott könyveket tartanak; s e nyolcz kötetből szétlövellő sugarak a szent doktor fején összetalálkoznak, ki ilyképen gyújtó-

¹⁾ Ez aranyos légkörön kívül minden csillagokkal van elhintve, az *επιστολιώδης τόπος*-t vagy a mennyek mennyét jelentve. Sz. Tamás és a görögök a tudomány aranyos légkörén belül vannak, és lenn a földön láthatók az eretnekek és hívők. Rosini illusztrált Atlaszában e kép hűségese rajzát közli.

pontja lesz mindazon világosságnak, mit Krisztus vagy a klasszikai tanítók árasztottak, akár közvetlenül, akár a Biblia írói által közvetítve. Sz. Tamás is egy nyitott könyvet tart kezében s több könyv fekszik az ölében; míg azokból is világosság sugárzik a hívők, többnyire domonkos-rendi szerzetesek két sorára, kik zsámolya két oldalán csoportosúlnak. Averhoes megsemmisülten fekszik lábai alatt, könyve is lapjaival lefelé fordítva hever, a szentnek kezében lévő könyvből sugárzó villámoktól lesújtva, melyen írva áll: *veritatem meditatibitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium.*¹⁾

E képet, melyet Benozzo Gozzoli később a személyek némi változtatásával ismételt²⁾, azért irtuk le oly részletelesen, mert fontos annak szemmeltartása, hogy a középkori egyház mily mérvű befolyást engedett a görög bölcsészet megalapítóinak s másrészt nem annyira irtózott a peripatetikus hagyományoktól, melyeket Averrhoes arab fordítása közvetített.

Averrhoest, bár Dante a pogány művelődés nagy szelemeivel egyetemben az Inferno első körébe helyezte,³⁾ a

¹⁾ Szám az igazságot fogja hangoztatni s ajkaim átkozni fogják a gonoszt.

²⁾ Gozzoli képe jelenleg a Louvreben van. Ugy hiszem, Guillaume de Saint-Amour foglalja el Averrhoes helyét.

³⁾ Inferno IV. ének.

Mellette látám Sokratest és Plátót,

A többieknél hozzá közelében.

Ki esetlegnek vélte a világot :

Demokrit — s Thales és Diogenes.

Empédokles, Zeno s Heráklit állt ott.

A jellegek gyűjtője : a nemes

Dioszkorid, Orfeusz, Anaxagóra,

Ptolomeusz s mérnök Euklides

hitetlenség kezdeményezőjének tekintetett. A hitetlenség mythoszáat, mely emléke körül csoportosult s őt a középkorban oly gyűlöletessé tévé, rendkívüli finomsággal ecsetelte Renan, ¹⁾ kimutatván, hogy annak neve a szabad gondolkozók központjává lett. Petrarkához hasonló tudósok hévvel czáfolták felekezetét s a művészek őt az anyagelvű hitetlenség jelképeül használták.

Így a pisai Campo Santo elkárhozott lelkei közt is találkozunk Averhoessel, itt is, mint rendesen, hosszú szakál és turbán teszi felismerhetővé.

A művészet ezen első korában másrészt teljes kifejezésre juttatja azt, hogy az egyház őszintén elfogadta a pogány bölcsészetet, a mennyiben tanaival összeegyeztethető. Siénában a Palazzo Publico falain Curius Dentatus és Cato alakja volt ábrázolva, ²⁾ míg a székesegyház padlóján Hermes Trismegistus egy pogányt és egy keresztényt tanít, és Sokrates az erény meredek szikláján kapaszkodik fölfelé. Néhány évvel később, Perugino a perugiai Sala del Cambiót az óvilág hőseivel, bölcsészeivel és kitűnőségeivel díszítette.

S Seneca első erkölcsi szigora ;

Hippokrat, Avicenna, Galiéu,

S Averrois, a nagy mágyarázó sorra.

(Szász Károly »Dante« fordításából.)

¹⁾ »Averroés et l'Averroïsme, 236—316. old.

²⁾ A kápolnában. Taddeo di Bartolo művei e fölirattal : »Specchiatevi in costoro, voi che reggete.« Olaszország középkori festői épp oly előszeretettel sajátították el a klasszikai hagyomány udvariassági s kormányzati leczkét, mint a hogy a Bibliából az újatosság és szent életmód tanításait megtanulták. Ebben hasonlók valának Dantehez, ki Virgilt választotta az emberi értelem, Beatricét pedig a szent bölcsesség symbolumául, a mint a hittan állítja az ember elé.

Ekkép, fokozatos haladással, eljutunk Ráfáel végső, nagy alkotásaihoz a Vatikánban. Az antik hagyományt a kereszténytől elválasztva, művészetében azonban mindkettőt egyenrangúvá emelve, Ráfáel »Az athénei iskolában« a görög és római bölcsészet tartalmát adta, míg a »Disputában« a mennybeli és földi egyházat ábrázolta jelképileg.

A fölfogásnak egy másik neme, mely nem kevesbbé világítja meg a középkort, Siéna közhatósági palotájában tanulmányozható. Ott, a Sala della Pace, vagy de' Nove falain láthatók a freskók, melyekben Ambrogio Lorenzetti korának sajátos társadalmi és kormányzati elméleteit fejezte ki.¹⁾ Számszerint három kép. Az elsőben a képiró Siena községét egy fönséges, kora virágában álló férfialakban személyesíté, bírói széken trónolva, jobb kezében jogarral, bal kezében pedig az Igazságot ábrázoló medaillont tartva.²⁾ Nem koronát hanem polgári sapkát visel; és szármolya alatt a nőtény farkas által táplált római ikrek láthatók.²⁾ Feje fölött a légben, a keresztény erények lengenek: A Hit, Szeretet és Remény; míg mellette, hat koronás nő alak trónol: az Igazság, Mértékletesség, Nagylelkűség, Okosság, Állhatatosság és Béke, a megfelelő jelvények-

¹⁾ 1337-ben kezdte meg munkáját.

²⁾ A község jelképezésének hasonló módját találjuk Arezzóban, Tarlati érsek síremlékének domborművein, hol a város viszályát óriás testalkatú öreg ember személyesíti, trónon ülve, míg a polgárok ütlegelik s marokkal tépik ki haját. Az alak fölött írva áll: Il Commune Peſato.« *)

³⁾ A középkorban ezeket fogadták el Siena czimerétül.

*) A Siena községét jelképező alak inkább idősebb férfi, némely mütörténész „fejedelmi aggastyánnak“ mondja; a medaillon, melyet kezében tart, Siena pecsétje s a rajta látható csoport nem az igazság (hisz az mellette ül,) hanem a Madonna két angyal között.

kel. A község fenséges óriása, hatalmas alakjával, valamennyi felett kimagaslik, mintegy a nép uralmát jelezve. Az erények ülnökei és sugalmazói — ő a király. E felsőbb személyek által elfoglalt emelvény előtt, az egyik oldalon vértezett, sisakos és csata-lovakon ülő lovagok — az állam őrei — sorakoznak. A másik oldalon a polgárok mind, rangjuk szerint közelednek a trón felé, párosan egy kötelet hordva magok közt, mit az Egyetértés kezéből kaptak; míg nehányat, kik törvényeit megszegtek, megkötözött kezekkel vonszolnak ítélő-széke elé. Maga az Egyetértés, kevesebbé a kormány, mint inkább a kormányzottak erénye, a polgárokkal egy sorban, külön helyen ül, a polgári Igazság trónja alatt, mely a jutalmazó és büntető igazság gyanánt (distributiva et comminativa) továbbá a község fegyveres erejének és kincstárának ellenőrekép van jelképezve.

E részletesen kidolgozott allegoria összbenyomását szóval nem lehet visszaadni. Azok a kik látták s a sienai krónikákat ismerik, tudják s érzik, hogy bármily művészileg legyen is kidolgozva a képiró műve, rá nézve minden egyes alaknak átérzett és mély értelme volt.¹⁾ A festmény a független nép által vezetett kormány összelete. Azonkívül számos részlet szépségét kell kiemelnünk. A lovasok nyugodt, bátor arcvonásairól leolvasható a lovagi becsület.

¹⁾ 1336-ban, éppen mielőtt Ambrogio festeni kezdett, a sienai köztársaság Florenczcel szövetekezett a Guelf párt fentartása érdekében. A Monte de' Nove még mindig hazafíúi szellemben és igazságosan kormányozta a várost s még nem nőtte volt ki magát hatalmaskodó oligarchiává. A Viscontiak hatalma még bölcsejében szunnyadt; a nagy pestis még el nem pusztította Toscanát. Már 1355-ben az Ambrogio által felmutatott egész szép rend alapjában megrendült s Siena megérdemelte a de Comines által rá alkalmazott szavakat. Lásd, »Age of the Despots,« 141. old. 1. jegyzet.

A Béke bájos asszonyi alak; párnáira kényelmesen hátradülve ül, bő ruhát visel, fejét virág-koszorú övezi, kezében olajágot tart, lábai paizson és sisakon nyugosznak. Olyan mint egy festett szobor, elannyira, hogy eltünődünk rajta, vajjon a művész nem Lysippus *Aphroditéj*át másolta-e le, mielőtt a sienaiak, a pogányságtól való félelmökben meg nem semmisítették e szobrot. ¹⁾

E terem másik két oldalán, Ambrogio Lorenzetti a jó és rossz kormány, az egyetértés és visszavonás közti ellentétet festé. Két várost állít egymással szembe; az egyikben jajveszékélés, viszály és vérontás, a másikban a táncznak és zenének se vége se hossza. Egy felől a kapukból kilépő kalimárokát fösztogatják; más felől a teherhordó ösvérek hosszú sora, biztosságban halad a tekervényes hegyi ösvényeken. A rosszul kormányzott város felett a zsarnokság uralkodik, kinek tanácsa valamennyi bűn s miniszterelnöke a Rémület. A boldog község polgárai kedvök szerint vagy dolgoznak vagy mulatnak; egy szárnyas, gyönyörű génius *Securitas* felirattal lebeg váruk felett. Megjegyzendő, hogy mindkét képen a képiró annak kimutatását vette célba: mily különböző lehet egy és ugyanazon város sorsa, kormányának megfelelően.

Ilyenek valának tehát az életteljes képek, melyekkel Ambrogio Lorenzetti a viszály középkori átkát s az igazságos törvény eszményét, kifejezni igyekezett. Csak Alegretto Alegretti, *Diario Sianese* című művét kell elolvasnunk, s átlátjuk, hogy nem képzeletből festette képeit. — A fáklyafénynél, a székesegyházban páronként barátságot

¹⁾ Río, ki félszegül mindent megbélyegezni igyekszik, a mi az olasz művészetben renaissance ízű, ócsárolja a Béke e bájos alakját. *L' Art Chrétien*, 1. kötet, 57. oldal.

esküvő polgárok menetét, mely ott le van írva, pontosan feltünteti a Sala della Pace freskója.¹⁾ Siena, úgy véres pártharczai, mint békeszerző buzgalma által, naponként, tetteleg kifejezte azt, mit a képiró palotája falain megörökített.

A földolgozás rendszere, melyet e fejezetekben követelek, arra kényszerített, hogy Florencznek adjam az elsőségét s ennél fogva úgy beszéljek a két Lorenzetti testvéréről, Pietroról a pisai Campo Santóban és Ambrogioról a sienai Sala della Pace-ban, mintha Giotto követői volnának; annyira igaz, hogy a toskánai művészet főirányát a florenczi befolyások határozták meg s hogy Giotto szelleme közvetlen követőinek minden művében tisztán érezhető. Azonban meg kell jegyezmem, hogy a képirásnak a sienaiak közt eredete is volt s Guido da Siena időre nézve jogosan követelheti az elsőséget még Cimabueval szemben is.²⁾

1260-ban, éppen a florencziakkal való párbajuk megkezdése előtt, a sienaiak városukat a Szent-Szűznek ajánlották fel; s a győzelem Montapertinél, mely nyomban követte e fogadalmukat, vallásosságuknak nagy lendületet adott.³⁾ Siena első mesterei tisztán vallásos képeknek szentelték magokat, különösen kápolnába és oratoriumokba illő Madonnákat festettek. E mystikus képeken oly zajongó áhí-

¹⁾ Lásd Muratori XXIII. kötet, vagy az általam lefordított részletet, *Age of the Despots*, 554. oldal

²⁾ Madonnája S. Domenico templomban 1221-ből való. Guido da Siena idejének meghatározása tárgyában, lásd *Crowe and Cavalcaselle*, I. kötet, 180—185. oldal.

³⁾ A sienaiak pénzökre e mondatot verették: *Sena vetus Civitas Virginis.* « Emlékezünk rá, hogy harmadfél századdal később a florencziek Krisztus Urunknak, mint királynak ajánlották fel városukat.

tatot, a bensőség oly mélységét találjuk, mely Florencz józanabb szelleméből hiányzik, s mely majdnem gyermekes örömet lel a tiszta, világos eszmékben és a miniatúr diszitémények részleteiben.

A sienaiak első nagy képirója Duccio di Buoninsegna volt. ¹⁾ Mesterművének — a székesegyház fő-oltára számára készült s a Szent Szűz fenségét ábrázoló képnek — befejezése, korszakot alkotott Siena történelmében. Csaknem két évet töltött el vele; a képiró a községtől naponta tizenhat soldit és a szükséges anyagot kapta, cserében egész idejéért, ügyességéért és munkájáért. Végre 1310. június 9-én Duccio műhelyéből a székesegyházbeli helyére vitték a képet. A papság, az érsekkel élén ünnepélyes menetben sorakozott, a község tanácsa és a Monte de' Nove fő embereitől követve. Ez előkelő sokaság asszonya köré csoportosult; utánok a polgárok tömege következett, szövétnekeket hordva, nők és gyermekek fejezték be a menetet. A harangok zúgtak, a trombiták harsona-hangja tölté be a léget, midőn Siena uralkodó úrnőjének ez új képmását fővárosának nyári napfényben úszó utczáin végig hordozták, hogy szentegyházában elfoglalja trónját.

Duccio oltárképe egyik oldalán az ülő Sz. Szűzet tünteti fel, a gyermek Jézust tartva térdein s Siena védszentjének hódolatát fogadva. A másikon, a bibliai történet és Jézus urunk kínszenvedéseinek fő jeleneit ábrázoló huszonnyolcz mezőben. A sienai művészet e nagy művének különös értéket kölcsönöz az, hogy benne Ducciónak sikerült a képirás régi egyházas stíljét, a színezés minden bájával és az előadás oly drámai erejével egyesíteni, a miben

¹⁾ Születésének éve ismeretlen; halálának éve, körülbelül 1320.

akkor egyedül csak Giotto versenyezhetett vele. Giottotól függetlenül, egy vonással keresztül vitte azt, mit Cimabue és tanítványa a florencziek részére megteremtettek s Siena következő képíróinak a művészet oly tradícióját hagyta, melyen azok csak igen ritkán tudtak túltenni.

A sienaiak sokkal nagyobb mérvben maradtak rabjai a régi vallásos képírás technikai eljárásának és kegyeletes szabályainak, mint florenczi szomszédaik. Legkomolyabb törekvésük volt a Szent Szűz szeretete, szenvedése és dicsőségének szokásos érzékítését, a rajongó szellem minden szenvedélyével feltüntetni, és ájtatosságukat a körüle összehalmozott gazdag színekkel és sok arannyal bebizonyítani. Következésképen, a midőn valóban nagy szabású tárgyakba fogtak, a miniatúr képírók hibáiból nem tudtak kibontakozni. Szükségtelen tán mondanom, hogy Ambrogio és Pietro Lorenzetti ez általános igazságtól feltűnő kivételt képeznek. Azonban már némi igazsággal alkalmazható Simone Martinira, azon képíróra, ki élete fogytáig Giotto után a legosztatlanabb hírnek örvendett. ¹⁾

Giottóhoz hasonlóan Simone is Olaszország több részében gyakorolta művészetét. Siena, Pisa, Assisi, Orviéto,

¹⁾ Jobban ismerik Simone Menuni név alatt, melyet Vasari tévedésből adott neki: 1282-ben született Sienában és meghalt Avignonban 1344-ben. Petrarca, a Rima in Vita, di Madonna Laura 49-dik és 50-dik sonettjében felemlíti Madonna Laura általa festett arcképet. Más helyen a következő szavakat használja Simonéra vonatkozólag: »duos ego novi pictores egregios, nec formosos, sottum Florentinum, civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem.« — Epist. Fam. lib. v. 17. p. 653. Petrarca azzal folytatja, hogy szobrászokat is ismert s a modern időkben a képíróknál alsóbb rendűeknek találja.

Nápoly és Avignon még mindig számos falképével és függőképével dicsekedhetnek; s bár kétségbevonjuk, hogy a Cappella degli Spagnuoli díszítésében része lenne, modorának jellege megmaradt az ottani nemes freskó képeken, melyek a *Küzdő egyházat és Sz. Domonkos megdicsőülését* ábrázolják.¹⁾

Simone első és kétségbe nem vont munkái Sienában és Assisiben láthatók, hol meggyőződünk róla, hogy mint *frescante*, a florenciekkal versenyezve, mire volt képes. Szülővárosának közhatósági palotájában a Szent Szűz egy óriás képét festé, díszmennyezet alatt trónolva s szentektől körülvéve,²⁾ míg Assisiben teljes erejét kifejti Sz. Márton legendájának mesteri ábrázolásában. Minden képében egy kiváló és türelmes munkás ügyessége nyilvánul; fáradságos gonddal igyekszik művét a legvégső részletekig kidolgozni; fölfogja, érzi a női szépséget, telve van finom leleményességgel s a kecses iránt tiszta érzékkel van megáldva. Mindazáltal, e kitünő tulajdonok kissé a modorosság és túlzott lágyság hibájába terelik; és nem is támogattatnak a gondolat ereje és az ábrázolás oly fensége által, a milyennel a legnagyobb trecentistáknál találkozunk.

Egyedül csak a Lorenzettiék emelkedtek fölül a sienai modorosságon, a férfias ábrázoló művészet légkörébe.

¹⁾ Lásd feljebb. Craue és Cavalcaselle szerintem nem ok nélkül utasítják vissza a feltevést, mintha Simone festette volna S. Ranieri freskóit a pisai Campo Santóban. Lásd II. kötet, 83. oldal. Munkáiból Pisában már csak egy oltárkép maradt meg a S. Caterina templomban.

²⁾ Guidoriccio Fogliani de' Ricci érdekes lovas képmását a sienai tanács-teremben, szintén Simone ecsetének tulajdonítják. Ezt azonban annyiszor javították, hogy teljesen elvesztette jellegét.

Simone varázsát leginkább egyes fejeken és egyedül álló alakokon tapasztaljuk, melyek közül több, Assisiben, hasonlíthatatlan bűbájjal bír. *Molles Senae*, a gyöngéd és nőiesen változékony város, a ki minden fényes dolgot szeret s a szigor hiányában állhatatlan, e leleményes és elragadó művésznek méltó anyja volt.

Duccio és Simone Martini, Ambrogio és Pietro Lorenzetti szép napjainak elmúltával, a sienaiak számára már kevés tennivaló maradt a képirás terén. Taddeo di Bartolo folytatta Duccio hagyományát, valamint Giotto, későbbi követői Giottót folytatták. Legkiválóbb falfestménye a fresco, mely a Sz. Szűzet látogató Apostolokat ábrázolja s melynek tárgya nagy eredetiség által tűnik ki. ¹⁾ A Szent Szűz nyílt csarnokban ül, szent nők és férfiak társaságában. Három Apostol a mennyekből alászállva, a bolthajtások közt lebeg, míg egy, ki légi utjából csak az imént ért a földre, térdelve, imádattal emeli felé összetett kezeit. A szeretetteljes imádat békéje és vágya ritkán talált költőibb kifejezést. Az ülő, térdelő, álló s repülő alakok mesterileg csoportosítvák; ruházatuk méltóságteljes, nehézkes; míg az építészeti mellékrészletek, három szépen egyensúlyozott szakaszra osztják a kiváló compositiót.

A mozdulat ábrázolásában ily erő ritkaság volt a tizennegyedik században. Hogy hasonlóra akadjunk, Spinello Aretino freskóit kell felkeresnünk, oly mesterét, ki kortársánál, Taddeo di Bartolónál sokkal határozottabban Giotto követő. ²⁾ Gábor angyal, a ki a Madonna üdvözetére rohamo-

¹⁾ S. Francisco templomban, Pisában.

²⁾ Spinello degli Spinelli, Ghibellin család tagjakép született, a ki Florenczből száműzetvén, körülbelül 1308-ban Arezzóban te-

san alászáll az egekből s az árkanalyalok hatalmas szárnycsattogását látszik hallani, míg a paradicsom glóriája folyja körül, Spinello indulatos tehetségének szép mutatványa. Ugyanezen tulajdona, kissé mérsékeltebben nyilvánul a S. Ephesus legendáját ábrázoló freskóin Pisában. ¹⁾ Kevés lebilincselőbb arcot találunk valamennyi korszak festményei közt, ez isteni párnak a sírok alól előtűnő arczélelnél — a mint a szent lovag és Mihály arkangyal támadásuk ellenállhatatlan erejével s nyugodt ifjúi szépségökben keresztültörnek a sardiniai pogányok vértés sorain. Spinello különösen harcziás képiró volt; legjobb alkotásai közé számítandó a Barbarossa Frigyes elleni velencei hadjárat történetéből vett képsorozat. ²⁾

Sajnos, hogy a lombardiai községek által a császárság ellenében folytatott szabadságharcz csak oly csekély nyomot hagyott hátra az olasz művészetben; s éppen ezért, Spinello e képei, belértékökön kívül még ritka történelmi érdekekkel is bírnak. A fegyverzet ragyogásában s a lándzsás harcosok összeütközésében gyönyörködve, Spinello még szentjeibe is lehelt egy szikrát tüzes szelleméből. A Florencz melletti Samminiató szerzetesei 1388-ban megbízták új sekrestyéjük díszítésével, Sz. Benedek legendáját festetvén meg általa. E feladat megoldásában Spinello szokott méltóságát és erélyét fejtette ki, a Monte Cassino szürke csuhás barátait, a küzdő egyház valóságos harczosaiképp tüntetve fel. Midőn 1410-ben meghalt, jogosan azt lehetett

lepedett meg. Többek szerint 1410-ben, 92 éves korában halt meg Arezzóban.

¹⁾ A Campo Santo déli fala, a bejárattól balra.

²⁾ Sienában, Palazzo Publico, Sala di Balia.

mondani, hogy a Giotto által meggyújtott szövétnek lángja, végre kialudt.

A történet-buvár meglepetéssel kénytelen észrevenni, hogy egy hiúságáról, oktalan viszályairól és fényűző életmódjáról híres város, minő Siena volt, csaknem szenvedélyes bensőségű vallásos művészetnek adott életet. ¹⁾

Hasonló elmélkedésre szolgáltat alkalmat Perugia, melyet majd az Oddiak és Baglioniak közti vad viszály pusztít, majd Assisivel áll harczban, majd féltékeny pártok ellenségeskedése által a kimerülésig tönkre tétetik, azonban a kápirás történetében kiváló állást foglal el, mint a vallásos umbriai iskola székhelye. Az ellentét azonban, mindkét esetben inkább szembetűnő, mintsem való. Siena és Perugia népe egyaránt nagy mértékben indulatos és könnyen befolyásolható volt, szenvedélye sugallatát meggondolás nélkül szokta követni, akár a szeretet, akár a gyűlölet, a szellemi rajongás, vagy az öldöklő düh alakját vette az fel. Egyik perczben S. Bernardino szónoklatainak, a másokban Grisonetto degli Baglioni rábeszéléseinek engedve, a perugiaiak azon hírben álltak, hogy vezéreik jelleme szerint ördögök vagy angyalok szoktak lenni, míg Siena egyenlő joggal dicsekedhetik vele, hogy Sz. Katalinnak életet és Beccadellinek hazát adott.

A vallásos érzület náluk valóságos szenvedélylyé nőtte ki magát, és élénk, változékony vérmérsékletök minden más

¹⁾ Lásd : Inferno, XXIX. 121. sonettjei a hónapokról, írta Cenedalla Chitarra, »Poeto del Primo Secolo,« II. köt. 196. 204. old. ; a Beccadelly által adott melléknév : *Molles Senae* ; és De Comines megjegyzései.

indulataival egyenlő volt, ennél fogva annak érzékítése rajongó művészetet igényelt. A florencziek egyensúlyozottabb természetűek voltak, kevesbbé engedték át magokat a szenvedélyes ösztön dühének, nem bírtak hajlandósággal a vallásos rajongók túlzásaira s azért eszméiknek s érzéseiknek oly művészetben adtak kifejezést, mely egyaránt kitűnt értelmi magaslata, józan, egészséges iránya, tudományos képzettsége s az általános emberi szükségletnek megfelelő lényege által. Ezért is, a florencziek határozták meg Közép-Olaszországban a képirás irányát. És ezért Giotto, ki a tizennegyedik században a florenczi szellem képviselője, bélyegét rányomta a Lorenzettikre is. Umbria és Siena mystikus képírói, magas és tisztelt helyet foglalnak el az olasz művészet történelmében. Oly elemet szolgáltatnak, mely Fra Angelico műveit kivéve, Florenczben hiányzott. Azonban a florencziek voltak hivatva a nagy feladatra, hogy a képirás által kifejezést adjanak az olasz művelődés szellemének, nem csupán a kolostorra és egyházra, de az egész emberiségre nézve.

A tizennegyedik században tehát, a mint láttuk, Giotto és követői koruk vallási, bölcsészeti és társadalmi eszméit érzékíték festményeikben. Mint művészeknek, fő érdemök, azon titok megoldásában rejlik: mikép kell a valódi életet festeni. Az általok kifejezett eszmék a középkor eszméi valának. Azonban szellemök és módszerök megelőzte a renaissance-t. Paloták és templomok falain műveik kivitelére a fresko egy nemét használták. A fresko, különösen a florenczi technika, Közép-Olaszország népei közt ugyanazon helyet foglalja el, mit Siciliában, Ravennában és Velenczében a mozaik, eszközül szolgálván arra, hogy a betűt nem ismerő laikussal az alakítás útján eszméket közöljön s egyúttal a

művésznök a legtágabb s legszabadabb tért nyitotta gondolatainak kifejezésére. ¹⁾

¹⁾ Nem találtam szükségesnek a *tempera* és *fresco* közötti megkülönböztetést. A *tempera* festésben a festőanyagot tojással, mézgával s főleresztett más tapadó anyaggal vegyítették s vele száraz anyagra festettek. A *fresco* festésnél, a csupán vízzel vegyített festékekkel a még nyirkos vakolatra festettek. A tizennegyedik században, a falképeknél, az utóbbi eljárás helyettesítette az előbbit.

ÖTÖDIK FEJEZET.

A képirás.

A középkori tárgyak ki vannak merítve. — A technikai tökéletességre való törekvés új lendületet vesz. — Naturalisták a képirásban. — Közvetítő vívmányok, melyek a művészet aranykorát előkészítik. — A tizenötödik század pozitív szelleme. — Masaccio. — A modern módor. — Paolo Uccello. — Távlát. — Realisztikus képirók. — A minta. — Piero della Francesca. — A formákat tanulmányozza. — A Föltámadás Borgó San Sepolcróban. — Melozzo da Forli. — Squarcione Paduában. — Gentile da Fabriano. — Fra Angelico. — Benozzo Gozzoli. — Diszítményes stílje. — Lippo Lippi. — Freskók Prató és Spoletóban. — Filippino Lippi. — Sandro Botticelli. — Értéke arra nézve, a ki a renaissancekori felfogást tanulmányozza. — A hit-rege-tan iránti érzéke. — Piero di Cosimo. — Domenico Ghirlandajo. — Mily értelemben foglalja össze a kort. — Prósai irány. — Florenz ezentúl hangadó a képirásban. — A művészeti tevékenység elterjedése egész Olaszországban. — A Mediciak pártfogása.

A képirás nagyszerű fejlődése után, a tizennegyedik század első felében, egyszerre pangás következett. A középkori Olaszország eszméi és érzelmei már kifejezést nyertek a művészetben. Giotto egyszerű és őszinte stílje teljesen ki volt fejlesztve. Azonban az ujjászületés új művelődése még nem hatotta át eléggé az olaszokat, hogy a képirók tolmácsolhatták volna; és a technikai eljárás sem volt annyira hatalmukban, hogy képesek lettek volna a szép összesebb

alakjait megrajzolni. Az 1400. és 1470. közti éveket nagyjában, a második nagy tevékenységű korszaknak nevezhetjük a képírás terén.

A szobrászat ezen időtájt Ghiberti, Donatello és Luca della Robbia kezei alatt magasabbra emelkedett, mint a testvér művészet. A szobrászok, ha nem is Giottonak, de utódainak busásan lerótták tartozásukat, azon törvénynek engedelmessé, mely szerint a szobrászat, habár alá van rendelve a képírásnak, mint volt Olaszországban, még is gyorsabban fejlődik. E korszak legfontosabb vonásának egyike a rajz-művészet haladása, mely a bronzé-mintázás és dombormű eredménye volt; mert az ötvösök és kőfaragók műhelyeiben dolgozó képírók megtanulták az emberi test izületeinek ismeretét, a meztelen utánzását, és a fokozatos világossági árnyalás segélyével, a kerekdedség hatásának előállítását rajzaikban.

A távlat és rövidülés törvényeit Paolo Uccello és Brunelleschi alapíták meg. A Peselli és Pollajuoli testvérek megkísérelték a színezés új módszereit. A vallásos tárgyak megszokott ábrázolását elejtve, a művészek élvezetet kezdtek találni a mindennapi életből merített tárgyakban.

Divattá lett korabeli öltözeteket, jelmezeket, megkapó arczképeket és ismert eseményeket a bibliai tárgyak közé vegyíteni, úgy, hogy az ezen időszakból származó számos kép, mely értéktelen arra nézve, ki a vallási művészetet tanulmányozza, érdekessé válik, mint a florenczi szokások és jellemzés élethű krónikása.

Ugyanazon időben a képírók a szabad természet és építészet utánzását is megkísérelték, freskóik háttérét nagyszerű palotákkal, tornyos városokkal terhelve meg, vagy alakjaikat alárendelve az erdők, sziklák és tengerpartok

fantastikus ábrázolásának. Közülök számos naturalista volt és mint Gentile da Fabriano a mezei virágok és élő állatok másolásában találtak örömet, vagy, mint Piero di Cosimo, ritka és furcsa dolgok lefestésében gyönyörködtek. Szemeik élvezetet leltek kertek, madarak, négylábuak és rovarok szemléletében. Paolo Uccello, péld. egész állatseregleteket és madárgyűjteményeket festett. Mások meg elhagyták a keresztény történet régi talaját és Görögország s Róma regéit örökíték meg; s éppen nem tartoznak a kor kevesbbé bájos termékeihez azok, melyekben az antik tárgy a romantikus érzés frissességével kezeltetik.

Hiába keressük most már a Giottószerű mesterek allegóriáit; a gondolat ezen korszakán már tullestek, s a költői, szeszélyes, idylli eszmék új cyklusa nyílik meg a művész előtt, mely inkább Boiardo jeleneteivel talál, mintsem Dante fenkölt látományaival. A helyett, hogy nagy tárgyakat ábrázolnának a közepszerűség egyenlőségével, mint a Gaddi testvérek, vagy építészeti terveket szőnének, melyek koruk egész művelődését felkarolják, mint a Lorenzettiak: a képírók most a szépség valamely különös tulajdonságának érzékítését tűzték ki czélul, valamely fantastikus tárgyat ábrázolva, vagy egy kiváló nehézségű technikai problémát oldva meg.

Tényleg, kinőttek végre művészetök gyermekkorából s bár még nem lettek mesterekké művészetökben, mégis felhagytak azon lehetetlen feladat megoldásával, hogy azt egy általános kifejezési mód közvetítőjévé tegyék. S ezen az úton, a tizenötödik század első felében, e nemes munkások sokféle törekvései, lassankint előkészíték a talajt az aranykor nagy képírói számára. Ráfáel és kortársai valónak hivatta azon nagy szerepre, hogy a művészet végleges töké-

lyét elérjék, teljes szépségű mesterműveikben. Ezt azonban nem tehetnék volna, azon megszámlálhatatlan közbeeső munkás segélye nélkül, kiknek termékei a művészetben ugyanazon helyet foglalják el, mely a tudományban Bacon *media axiomatá*-ját megilleti. Ezt szem előtt tartva, nem szabad panaszkodnunk a felett, hogy a képirás célja ez időben kétfelé volt osztva, s hogy vívmányai tökéletlenek valának.

Az egész ország értelmi fejlődése, inkább kísérlet, készülődés és szerzés, mint sem a teljes fejlettség állapotában volt. A mi a képirás terén történt, ugyanaz ismétlődik a tudomány terén is; s okunk van a hálára, hogy a művészetek természeténél fogva, ezen törekvés kísérletei sokkal tartósabb szépségűek a korabeli tudósok unalmas köteteinél. De nincs is miért sajnálkoznunk a fölött, hogy azon őszinte szándékból indult ki, hogy a félelmeknek és reményeknek adjon kifejezést, melyek az emberi lelket eltöltik és a szellem országába emelik; a képirás ekkor a távlat és honcztan tanulmányozásával volt elfoglalva.

A világ s az ember felfedezésének kettős folyamatában, ezeknek igazi alapját multhatatlanul föl kellett kutatni, s ez a kutatás részben azon érzelmek és képzelem rovására történt, mely a művészet korábbi s kevesebb tudományos korát jellemzé. ¹⁾ Cosimo de' Medicinek majdnem a cynismusig positiv szelleme, IV. Sixtusnak, úgy szólván, az istentelenségig önző szelleme, uralkodik ezen időtájt Olaszországban; ²⁾ valóban a tizenötödik század egészben is a prózai világiasság és anyagiás törekvések látványát nyújtja.

¹⁾ Lásd »Age of the Despots«, 16. old.

²⁾ Lásd, »Revival of Learning« 168—178 old.

Mégis, a művészek által végzett munka, a korszak legjobb munkája gyümölcsözőbb eredményű és sokkal tartósabb értékű volt, mint akár Filelfőé, ki személyes ellenségei elleni dühét aljas satirákban önti ki, akár Beccadellié, ki a pogány bünök mérgét igyekszik a modern irodalomba oltani. Petrarca a tizennegyedik században a humanismus evangéliumát hirdette; Giotto szintén a tizennegyedik században adott életet a képirás művészetének. A tizenötödiknek tudósai, bár gondolkozásuk nem volt oly széles körű, mint Petrarcaé, mégis a számukra kijelölt úton haladtak, mely folyton előre vezetett egész Erasmusig. A tizenötödik század képirói, noha nélkülözték mesterök egységes törekvését s frissességét, mégis elsajátították azt, mi műveik magasbb fokú befejezéséhez és tökéletesítéséhez szükségeltetett.

A renaissance képirás úttörői közt legelső helyen s magasan tülemelkedve valamennyi fölött, mint Saul Izráel népe közt, áll Masaccio. ¹⁾ Florenczben a Carmine templom Brancacci kápolnája, melyet sajátkezüleg majdnem egészen kifestett freskó-képekkel, volt az iskola, hol valamennyi utána következő képiró tanult, s Ráfáel érdemesnek találta kartonjai egy részének kompositióját és alakjait onnan köl-

¹⁾ Valódi neve Tommaso di Ser Giovanni, a Scheggio családból. Masaccio toskán nyelven ezt jelenti: »Nagy, lomha Tomi« — épp úgy, mint állítólagos mesterének s munkatársának neve Masolino, »Csinos, kis Tomit« jelent. Masolino Tommaso di Cristoforo Fini volt, ki 1384-ben született a S. Croce városrészben. Azt hiszik, hogy hiteles munkáiból már igen keveset birunk, a Milano melletti Castiglione di Olona-beli freskóit kivéve. Masaccio 1402-ben S. Giovanni helységben született, az Arno felső völgyében. Meghalt 1429-ben Rómában.

csön venni. A Sz. Katalin legendája, melyet Masaccio festett a római S. Clemente templomban, bár korábbi munka, aligha kevesebbé feltűnő, mint bizonyítéka annak, hogy egy új kor vette kezdetét a művészetben. Freskóiban a renaissance stílt jellemző lényeges tulajdonságok — mit Vasari a modern modornak nevez — meglepően kifejlődve jelennek meg. Életteljesek és természetesek, a mellett meg van bennök a méltóság és az emelkedettség, a fölszabadult művészet nagyszerű és nemes modora. A képességben valamely történetet egyszerűen, de érthetően előadni, Masaccio nem marad Giotto mögött; de amaz ismeri a távlat értékét, az ábrázolt jelenet környezetének föltüntetésére nézve. Apostolainak fenséges csoportját, a szemre kellemes, a lélekre megnyugtató tájkép veszi körül. Messze szemhatár s kéklő hegylánczolatok a tág térség látszatát kölcsönzik képeinek és nő és férfi alakjai szabadon mozognak egy számukra előkészített világban.

A modorban, melylyel Masaccio a ruházatot kezeli, a szobrászat befolyását észleljük; a nélkül, hogy elrejténé a tagokat, melyeknek alakítása, mindig oly szabad, hogy nyugodt tartásukban is a mozgás képességének benyomását teszik; a gazdag, bőséges s hatalmasan színezett redőzet alakjait oly nemes méltósággal ruházza fel, mely ezelőtt ismeretlen volt a káprázás terén. Nem kevesebbé mester a meztelennek ábrázolásában is. — De a mi stíljét mindenek felett vonzóvá teszi, ez érzéke a légtávlat iránt. Ő volt a legelső, ki az élő személyek alakját átlátszó levegőben tüntette föl, mely a különféle távolságnak megfelelő árnyalatok által összhangzathoz hozva, egységes légkör hatását teszi.

Masaccio és Giotto közt párhuzamot vonva, el kell is-

mernünk, hogy bár sokat nyertünk, valamit mégis fel kelle áldoznunk. Giottónak az eszme, az érzés, az eszmény lényegének érzékítése sikerült s egyenesen a képzelet gyökeréig hatolt. Masaccio tán igen sokat foglalalkozik a külsőségekkel s a levegő s színezés hatásait vadászsza. — A tünemények valóságát sajátos nagyszerűséggel és méltósággal állítja elénk. De azt kérdezzük, vajjon képes volt-e érzelmünkhöz közelebb hozni a szellemiek titkát és tartalmát? Vajjon ecsetje alatt a művészet nem lett-e inkább látványossá s az által nem vesztett-e drámai erejéből?

Masaccio, ki 1402-ben született, 1429-ben Florenczből Rómába ment s azontúl családja nem hallott többet felőle. Így veszett el, már huszonhét éves korában egy képiró, kinek művei nem csak a valódi teremtő erő eredetiségéről tanuskodnak, de kinek érett tökélye bámulatra ragad. Mit nem végezhetett volna még, ha életben marad! A Braccacci kápolnában kifejtett stílje s Ráfáelé közt a Vatikánban, csak igen keskeny hézag látszik lenni, melyet e ritka tehetségű ember tán áthidalhatott volna, ha a sors megkíméli életét.

Masaccio nem szolgálhat a korabeli képirók zsinórmértékeül. Kivételes adományokkal lévén megáldva, egy ugrással túlemelkedett művészetének nehézségein, és ösztönszerűleg oly eredményekre jutott, melyek eddigelé tudományosan még nem valának megállapítva. Kortársai szerényebb tehetségekkel rendelkeztek, s komoly tanulmánynyal, türelmes szorgalommal munkálkodtak azon elvek fejlesztésén, melyeket Masaccio kitalált. Munkájok ennél fogva, modern szempontból tekintve, őszérűbb és pedánsabb.

Nehéz volna kevesebbé vonzó festészeti stílt képzelni,

mint a milyen Paolo Uccellóé. ¹⁾ Pedig a S. Maria Novella-beli zárda-folyósók falain látható freskója: *Az özönvíz és csataképei*, melyeknek egyike a Nemzeti képtárban van, jóformán mindenre megtanítottak, mit képirónak távlat tekintetében tudnia kell. Igaz, hogy a leczke nyers, száraz, félelmetes formában, rossz színezéssel volt előadva és élénkség dolgában igen hiányos volt.

Azon időben a képirók épp úgy, mint a szobrászok is, kitanult ötvösök valának, és Paolo is e czéh egy kiváló munkása volt, mielőtt testestül, lelkestül a távlat tanulmányozásának és állatok rajzolásának szentelte volna magát. Az e mesterségben követelt pontosság, az emberi test alakzatának tanulmányozására kényszeríté a művészeket, s így ama nyers természetességet mozdítá elő, melylyel képeiket vádolják. Egy bizonyos személyt, mondjuk a bolt inast, vagy a zöldségárust gondos megfigyelés tárgyává tenni, a legapróbb részletig lemásolni — a képirók legfőbb büszkesége lőn. A középkori myszticizmus ábrándjai nem gyakorolván reájok többé a régi ígézetet s egyelőre még nem lévén képesek a képzelet eszményeit megtestesíteni, közbe azon nagy fölfedezést tették, hogy az emberi test a szépség valóságos csodája, minden egyes tagja egy isteni remek, minden izma oly nagy s teljes öröm forrása, mint a csillagok vagy virágok látása.

Abból, a mi a Pallajuoliak és Andrea del Castagno, a realizmus ezen ága vezéreinek képeiben visszataszító, sokat azon mértéktelen bámulat rovására kell tenni, melylyel az ujjonnan tanulmányozott emberi alak gépezete iránt visel-

• ¹⁾ Családi neve Doni volt. Körülbelül 1396-ban született és valószínűleg 73 éves korában halt meg. Az Uccello nevet állítólag onnan kapta, hogy különös előszeretettel festett madarakat.

tettek. Ugy látszik, keveset gondoltak a minták választásával vagy a kifejezés visszaadásával, ha csak hűségesen tudták lemásolni az előttök lévő embert. Beérték az általánosan vett emberiség csinosságával; már maga a látottnak ábrázolása is kimerítette erejüket. Így történt, hogy a mesterművekben, melyekhez hirnevöket kötötték, mint a hirnévre érdemes munkásokat mutatják be magokat, míg csak imittamott s többnyire csupán kisebb képekben küzdi fel magát a napvilágra a bennök rejlő költő is. Brunelleschi igazat mondott Donatellónak, midőn azt állította, hogy az ő Krisztusa egy felfeszített paraszt-ember. A mintázás művészetében összpontosítva minden erejét, s mindenek fölött túlzott pontosságra törekedve, a szobrász elfeledte volt, hogy egy feszülethez több is kell még, mint egy parasztgyermek gondos tanulmányozása.

Egy valamivel későbbi időből való történet még jobban bizonyítja, mennyire a mintától függött a mű a renaissance korabeli Florenczben. Jacopo Sansovino egy ifjú *Bacchus* szobrát készíté, egy Pippo Fabro nevezetű gyermek hűséges utánzása nyomán. Órákon keresztül meztelenül a hideg műteremben lévén kénytelen állni, Pippo elbetegesedett s végre megőrült. — Örületében gyakran felvette a *Bacchus* állását, melynek ifjú élete áldozatul esett s mely jelenleg arczképe. Azon bizonyos képiróról szóló legenda, a ki mintáját állítólag a keresztre feszítette, s ott hagyta, hogy annál hivebben ábrázolhassa a keresztrefeszítés halálmódjának ²vivódásait, csak mese, mely a logikai végletekig vitt realistikus módszert világítja meg.

Piero della Francesca, Domenico Veneziano tanítványa, a ki Borgo San Sepolcróban született, méltó helyet foglal el e kor azon képirói közt, kik szigorú tanulmány

által emelték a művészet haladását. A pontos rajz és alapos mintázás elveit a legvégső határig fejlesztette, a menyire emberi tehetség egyáltalán menni képes, és gyakorlati nyelven értékes értekezést irt a távlatról. Azonban nem ezek képezik legfőbb érdemeit. Nemes arczképelés, fenkölt stíl s a képzelet bizonyos költői ünnepélyessége által magasan tülemelkedett kortársai tömegén. A ki valaha látta a *Feltámadást* ábrázoló freskóját a Borgo San Sepolcróbeli Compagnia della Misericordia előcsarnokában, sohasem feledheti a magány, a minden földi dologtól való elszakadás mély benyomását, mit a szemlélőben előidéz. Nem annyira a négy alvó katona bámulatraméltó csoportosítása és mesteri rajza, sem a Krisztus fenséges typusa, a mint erőfeszítés nélkül a sirból kiemelkedik, mint inkább a művészek által átérzett különös hangulat, melyben lelkünk osztozni kénytelen, a mi e képet a Feltámadás minden létező ábrázolása közül a legköltőibbé s legmegrendítőbbé teszi. A tájkép egyszerű s csaknem rideg; a napfeljöttét megelőző első pitymallat hideg világa ömlik el rajta. Az emelkedő Krisztust körül folyó redőzeten a pirkadó hajnal színei tűnnek fel, mint a hogy a reg első fellegein látjuk; s félig nyílt szemei, melyeken még a halál-álm rejtélye látszik borongani, a meszsze távolba merengenek, földi látkörünkön túl, az öröknek, végnélkülinek birodalmába néznek.

Ekkép a mysztikus *Piero* kezén, a mély vallási revelatio egy belső szentélyébe lépünk. Ugyanezen fenkölt képzeleti tehetség jellemzi az Arezzobeli S. Francesco templomban látható freskót: *Konstantin álma*. Mellesleg mondva, a művészet komoly kutatója éppen itt tanulmányozhatja legsikeresebben, mire volt képes Piero della Francesco a pontos rövidülés terén, a tömör alakok hatalmas rajzában

és a redőzet nemes kezelésében. ¹⁾ Azonfölül még két kiválóan értékes arczképet is köszönünk Pierónak, két olasz herczeg: Sigismondo Pandolfo Malatesta és Urbinói Federigo arczképeit, a természethűség és művészi kivitel valódi remekeit. ²⁾

A bámulatunkra méltó számos képén kívül, Piero még különös tiszteletet érdemel, mint Melozzo da Forli és Lucca Signorelli mestere. Kevés maradt meg, hogy Melozzo nagyságáról bizonytságot tegyen; de a Quirinalban látható freskók fényes tanuságot tesznek róla, mily nemesen folytatta mesterének komoly és emelkedett irányát. ³⁾ Luca Signorelli dicső helyet foglal el az olasz képirók első sorában; s legközelebb kötelességem szerint kimerítőbben fogok róla megemlékezni. E művészek kiváló érdeme volt, hogy a fenségesre törekedtek s az alak eszményét felfogták, a nélkül, hogy azért a lelkiismeretes munka utjáról eltértek volna, még pedig oly korban, mely részben naturalizmussal és a technikai nehézségek legyőzésével, másrészt díszítő-csinossággal és szenteskedéssel volt elfoglalva.

Míg a florenczi s umbra-toskányi mesterek a pontos

¹⁾ A »Konstantin álma« számára, vörös krétában készült vázlatot, Ottley fac-similében adta ki, »Italian School of Design« című művében. Azonban tévesen Giorgionének tulajdonítja és »Ismeretlen tárgy«-nak nevezi.

²⁾ Az egyik Riminiben a S. Francesco templomban, a másik az Uffiziben.

³⁾ Nem rég az Arundel Society, mely Melozzo IV. Sixtust ábrázoló falképét a Vatikánból is lemásolta, két angyalt adott ki e mestertől. Valószínűleg a windsori királyi gyűjteményben lévő kép: »Urbinoi Frigyes herczeg egy humanista-bölcsész felolvasását hallgatva,« szintén Melozzo műve, mely a gyakori javítás által sokat szenvedett. Lásd: »Revival of Learning.« 304. l.

rajz művészetének tökéletesítésén fáradoztak, Észak-Olaszország képirói, tanulmányaikban hasonló tudományos irányba tereltettek Páduában. Michael Savonarola 1440 körül Páduáról irt dicsénekeiben különösen említi a távlatot, mint az egyetemen előadott bölcsészet egy ágát; és Francesco Squarcione befolyása, habár Vasari kissé túlbecsüli, éppen nem volt lényegtelen.

E férfi, ki az életet szabó vagy himező minőségében kezdte meg, már korán meleg érdeklődéssel csüggött a szép-művészeteken. Anconai Cziriákhoz hasonlóan hajlama utazásra és gyűjtésre készíté; Görögország szentelt földjét kereste föl, Olaszország különböző városaiban vesztegelt, mindenütt rajzolja, képeket másolva, szobrokról öntvényeket készítve és jegyzeteket gyűjtve, épp úgy az ókor ereklýéire, mint a korabeli képirók által alkalmazott módszerekre vonatkozólag. A tanulmány e fontos segélyeivel felfegyverkezve, Squarcione visszatért szülővárosába, Páduába, hol olyan iskolafélét nyitott képirók számára. Nyilvánvaló, hogy ő maga kevesbbé volt művész, mint inkább műkedvelő a festészet terén, de erős hajlammal birt az oktatásra s korának azon humanisztikus ösztöneiben gyökerező meggyőződésből indult ki, hogy a tanulás leghelyesebb módja az antik hűségés utánzása.

Pályafutásának tartama alatt állítólag 137 tanítványnak adott oktatást, tanulóit leginkább öntvények és rajzok bemutatása és magyarázása útján avatva be a művészet titkaiba s különös gondot fordítva a távlat fontos kérdésére. ¹⁾

¹⁾ A Squarcione által a művészetnek tett szolgálatokat, Messrs Crowe and Cavalcaselle kimerítő vita tárgyává tették, »Painting in North Italy« czimű művökben, I. köt. 2. fej. De kénytelen vagyok hinni, hogy iskolájának befolyását nem méltányolták eléggé.

Az ő tanterméből került ki a hatalmas Andrea Mantegna, kinek működését, a modern művészet történetének egyik legnyomósabb részletét, a következő fejezetben alaposan fogjuk tárgyalni. Jelenleg elég megjegyeznünk, hogy Squaracione közvetítése útján, a tizenötödik század tudományos áramlata Észak-Olaszország művészetébe is behatolt. Ott épp úgy, mint Florenczben, a képirás különvált az egyházi hagyománytól, a számtani törvények tanulmányozásában új kiindulási pontot kerestek s az alak eszményítésére törekedtek magáért az alak kedvéért.

A nélkül, hogy a megosztott erély és különböző törekvések e korszakában, a képirás részletes történetét kísérténők meg, szükséges, hogy e helyen kissé letérjünk a rendes utról, s figyelmünket a tizenötödik század azon mestereire fordítsuk, kiket aránylag nem befolyásoltak kortársaik száraz tanulmányai. Ezek közül a legkorábbi s legkiválóbb Gentile da Fabriano volt, a gubbiai iskola utolsó nagy képirója. ¹⁾ Florenczbeli mesterművének képszékén egy kis táblázat látható, mely különös figyelmet érdemel, mint az első kísérletek egyike, a napkelet ábrázolásában. A nap csak az imént tűnt fel, a közép-olaszországi vidékeket jellemző, kopár s lejtős domboldalak egyike mögül. A táj egy része még hidegen, szürkén terül el, nem érintve a regvarázsától; a többit ezüst fénynyel önti el a kelő világosság, oldalt érve a sötét lombot s a narancsfák vörös gyümölcsét, s az olajfa-ágak árnyát megrezegtetve, az ujonnan felszántott mező barázdáin. Az országúton József és Mária, és a

¹⁾ 1360 és 1370 közt született s körülbelül 1422-ben telepedett le Florenczben, hol *bottegát* nyitott S. Trinitában. 1423-ban festette mesterművét, a »Bölcsek imádatát,« mely jelenleg a florenczi művész akadémiában látható.

gyermek Jézus vándorolnak, úgy hogy szeszélyünknek engedve, e kis tájképet elkeresztelhetnök: *Menekülés Egyiptomba.*

Gentile da Fabriano, umbriai ájtatossága daczára, oly képiró volt, kinek szemeiben a föld minden szép látványa rendkívüli becszel birt. A keleti királyok gazdag öltö-zete, pompás kíséretök, sólymaik és lovaik, vadászkutyáik és majmaik, kivétel nélkül kiváló élethűséggel vannak ábrázolva; és a mezei virágok, melyeket képének keretében alkalmaz, a szemcsalódásig természetűek. És mégis észre-veszszük, hogy bár a maga módjára ő is érezte a kor naturalisztikus áramlatát, közte és oly mesterek közt, minők Mecello vagy Verocchio, alig található csak egy közös vonás is.

Fra Angelico meg éppen nem való közjök. E korszak minden képirója közt, ő tudott legsikeresebben ellenállni a renaissance rábeszélő hatalmának, s oly művészetet tökéletesített, mely igen kevéssel tartozott a külvilág iránti rokonszenvnek. Ő bűnnek tekintette a meztelen alak tanulmányozását vagy utánzását, s legbübájosabb arczai úgy hatnak reánk, mintha látományban szemlélt angyalok, nem pedig emberfia képmásai lennének. Míg körülötte a művészek a mértan és boncztan törvényeinek elsajátításán fáradoztak, Fra Angelico az imádatba merült lélek benső életének érzékítésére törekedett. A realismusnak csak éppen oly részlete csempészhetette be magát akár a test vagy redőzet rajzába, akár a tájképes háttérbe, a mennyire elkerülhetetlen szűksége volt, hogy az indulatot kifejezze vagy az ábrázolandó történetet érthetővé tegye.

S csakugyan az általok kifejezett eszmét épp oly tökéletesen a lanttal vagy mély hegedűvel lehetett volna

tolmácsolni. Világa igen sajtáságos világ, nem dombok és mezők, virágok és húsból-vérből való emberek világa, de oly csodás tartomány, hol az emberek csupán megtestesült rajongások, a színek az esti fellegektől vagy apokalyptikus ékszerektől nyerik ragyogásukat, a helyszin pedig egész fényár s a háttér folyó arany. Mystikus kertjei, hol a kiváltott lelkek csókolódnak s angyalokkal bájos tánczot lejtenek az Égi város előtti virágos mezőkön, olyanok, minőket földi paradicsomban soha emberi szem nem látott.

A kritikának nehéz feladata van, ha amaz időszak különböző képiróinak érdemeit kellőleg akarja megkülönböztetni. Világos, hogy nem Fra Angelicóban, de Masaccióban kell keresnünk ama haladó erőket, melyek a művészetet lassan, de biztosan a teljes tökély felé terelték. S mégis, Masaccio varázsa teljesen elenyészik a fiesólai szerzetes szentelt és szenvedélyes ábrándjai mellett. Masaccio megbecsülhetetlen értékkel birt kortársaira nézve. Most azonban, ahogy már mind azt tudjuk, mire Masaccio megtaníthatott, Fra Angelico páratlan tulajdonai oly igézetet gyakorolnak reánk, hogy újra meg újra visszatérünk bájos látományainak szemléletéhez.

Ekkép gyakran megtörténik, hogy egy-egy képirónak túlságos történeti fontosságot tulajdonítunk, mert valamely különös tulajdonsága által oktat; vagy pedig egy másik benső értékének túlbecsülésére engedjük csábíttatni magunkat, mivel saját korában döntő befolyást gyakorolt. Mindkét esetben tanácsos az ellenállás, főkép, ha a szemlélő kutató a jelesség sokféle módját megkülönböztetni képes s méltányolni tudja az emlékezetébe ajánlott művészek változatos jogczimét a nagyságra.

Az olasz képirás történetének követése olyan, mintha

lefelé utazunk egy folytonosan szélesbbedő folyamon, melynek oldal-ágait Giotto és Masaccio, Ghirlandajo, Signorelli és Mantegna képezik. El kell fordulnunk s a parton kell kikötnünk, hogy az eget-tükröző, félreeső és önmagába zárt kis tavat meglátogathassuk, melynek neve: Angelico.

Benozzo Gozzoli, Fra Angelico tanítványa, azonban legtávolabbról sem hagyományának folytatója, különböző stílok vegyülete által tűnik ki, a mi inkább elsajátító, mint teremtő tehetségről tanuskodik. Hogy a távlat és rövidülés problémái mennyire érdekelték s a kortársai által gyűjtött tudományok el nem kerülték figyelmét, azt világosan bizonyítják pisai falképei. Művei különösen gazdagok építészeti részletekben, melyek nem szólnak ugyan mindig jó izlése mellett, azonban csaknem gyermekded gyönyörködést árulnak el a szép épületek pompájában. Tájképein furcsa madarak, négy-lábuak és hüllők hemzsegnek; míg képzelete sziklák és folyamok, mindenféle fák s a valódi életből ellesett falusi események közt csapong. Ugyanakkor, Gentile da Fabriano-hoz hasonlóan nagy gyönyörűséggel festette a nagyvilági élet pompás jeleneteit, és a tizenötödik század egy florenczi képirója sem szerette annyira a korabeli történelem személyeit csoportokra gyűjtve felmutatni, mint éppen Gozzoli. ¹⁾

A korabeli renaissance fő befolyásai iránt igen érzékeny volt, s kora tudományos és naturalistikus irányát nem éppen költőietlen modorban tudta egyesíteni. Leginkább hiányzott belőle az érzés mélysége, az érzék a nemes formák iránt és a nagy lélek teremtő ereje. Képzeletének költőisége, bár változatos és gazdag is, leginkább a rögtönzés keresetlen

¹⁾ Lásd például a »Bábeli Torony« freskóján, Pisában a Medici család értékes arczképeit, Ficino és Poliziánóéval egyetemben.

bájának köszönhető varázsát, s gyakran fogott oly tárgyakba, melyeknél nem annyira drámai, mint inkább idylli tehetsége jóformán cserben hagyta. Így például érthetetlen, mikép szentelhet Rio két egész oldalt, a Sodoma pusztulását ábrázoló képnek, Gozzoli azon művének, mely az események sokasága daczára aránylag hatástalan, holott csak röviden említi meg Signorelli festményét, mely az elkárhozottakat ábrázolva, a maga irtózatosságságában oly mély s tragikus hatása. ¹⁾

E képiró oly csodálatos gyorsasággal dolgozott, hogy csak így volt képes a falfestmények majdnem megszámlálhatatlan sorozatát létre hozni. A legjobbak ezek közül a freskók a pisai Campo Santóban, a florenczi Riccardi palotában, San Gemignanóban és Monte Falconében. Jól mondták Gozzoliról, hogy bár nagyszabású kivitelben kísérlette meg a nagy tárgyak feldolgozását, nem tudott tülemelkedni azon stíl korlátain, mely jobban illett ládák diszítéséhez, mint a freskóhoz. ²⁾ Pedig saját tehetségének korlátain belül, kevés igézőbb képirót ismerünk. Az élénk valóság iránti finom érzékkel állítja elénk a vadászokat az erdőben éjjel vagy hajnalban, a szüretelőket a szőlőtőkék között, lovagok és apródok ünnepi csoportját, ifjakat és fiatal lánykakat, a mint menyekzői tánczot lejtének; mind e jelenetek gyönyörködtető vidámságot kölcsönöznek ábrázolásainak, melyekből épp úgy hiányzik Giotto egyszerűsége, mint Masaccio méltósága. ³⁾ Senkisem értett jobban afféle vázlatok-

¹⁾ Lásd L'Art Chrétien, II. köt., 397. l.

²⁾ Ugyan e megjegyzés illenék a velencei Bonifázióra is. Föltűnő, hogy a Keleti bölcsek imádása mindig kedvencz tárgya volt az ily irányú képiróknak.

³⁾ A vadászképre akarok utalni az oxfordi Taylor-képtárban, a

hoz, minők kis gyermekek czivódása a dajkaszobában, vagy cselédek derült kaczagása, vagy könyveiket az iskolába czipelő gyermekek csoportja; ¹⁾ s ha a művész idylli tehetségét komolyabb tárgyakra használta, képzelete angyalok seregével segített rajta, kik a bájos halandó arcok felett szivárvány színű szárnyakat lebegtettek. Galambok módjára fészkelnek a bethlehemi kunyhó eresze fölött s tolongnak a gyermek Jézus körül. ²⁾

Benozzo Gozzoli stíljére vonatkozó ezen megjegyzésekből kitűnik, hogy a renaissance művelődés fejlődésében összehasonlítható a romantikus költőkkel, kik az ihletet a természet vidámságából merítik, s azon örömből, melyet az ember a kimeríthetetlen gyönyörrel kínálkozó tarka világ fölött érez. Még fel kell említenünk, hogy a Medici herczegek barátságában és pártfogásában részesült.

A Mediciek egyik-másik kedvencz és pártfogolt képírója volt Fra Filippo Lippi; élete viszontagságairól s műveiről egyaránt az tükröződik le, hogy az érzéki természet saját, valódi légkörét elhagyva, az egyház szolgálatába állott. Két éves korában árvaságra jutván, egy nagynénje nevelte fel, ki a fiút nyolczadik évében a florenczi karmelita-zárdába adta. A szerzetes életre semmi hivatást nem érzett s feslett viselete még e cynikus elnézésű korszakban is

Noah szüretére Pisában, a Keleti bölcsék kíséretére a Riccardi palotában és a *Carolára a Jákob és Rákhel házasságát* ábrázoló képen.

¹⁾ *Izsák és Ismáel*, továbbá Jákob és Esau története Pisában, és Sz. Ágoston története San Gemignanóban. Mi sem lehet kedvesebb, mint az utóbbi sorozatban az iskolás gyermekek. A nagyobb fiú hátán lovagló kis fiú, kit meglegyintenek az ostorral, a legtermészetesebb episodok egyike a képirásban.

²⁾ Riccardi kápolna.

megbotránkozást szült. Alig kételkedhetünk benne, hogy az ellentét életmódja és hivatása közt, nagy részben hozzá járult különben finom képzelő tehetsége lealacsonyításához, míg a karzatok diszítésének és az oltárképek festésének neki meg nem felelő munkája, élénk szelleme szárnyalását akadályozá s a megszokott ellenszenves foglalkozás álszínűségre kényszeríté ecsetét. Szent tárgyakhoz lévén kötve, az útczagyerekekből könnyen csinált angyalokat s különös előszeretettel használta föl paraszt szeretőit a Szent Szűz képeinek mintájául. ¹⁾

Finom érzéke a természet iránt kiváló bájjal ruházta föl a vallásos tárgyak e hamis kezelését. Nem képzelhető vonzóbb s lebilincselőbb valami, mint a liljomokat tartó angyalsorok a *Szent Szűz megkoronáztatását* ábrázoló képen; ²⁾ pedig ha közelebbről szemügyre vesszük, belátjuk, hogy sem alakra, sem kifejezésre nézve nem bírnak semmi égi tulajdonnal. Varázsuk földi s a képekre lehellet szellem a szín bájában rejlik, mely nyugodt s mégis ragyogó, a finom kék és zöld színben, mely egybeolvad a fénytelen s a szemre jótékony hatású fehérrel. Az ily művek szépsége épp úgy, mint hiányaik sajnálattal töltenek el a felett, hogy Fra Filippo sohasem talált képzeletének jobban megfelelő hatáskört. Azt hisszük, hogy mint félig humorisztikus, félig komoly képíró, vagy mint romantikus történetek ábrázolója, oly hirre tehetett volna szert, mely a legkitünőbb koloristakéval versenyezhetett volna.

Megadatott neki, hogy egy ily képet festhessen s ez

¹⁾ Így például az Uffiziban látható Madonna, ki a két kis angyal által felemelt Gyermek-Jézust imádja.

²⁾ Florenczben, a művészeti Akadémiában.

mesterműve. Élete delén megbizást kapott, hogy Prato székesegyházában a szentélyt ker. Sz. János és Sz. István legendáival díszítse. E freskók mind figyelemre méltók, úgy a florenczi nagyságok arczképeiben kifejtett élethűség s határozott természetesség, valamint a csoportok összhangzatos elrendezésére nézve; azonban a Herodes előtt tánczoló Salomét ábrázoló jelenet, költői érület tekintetében a legjobb. A mint az asztalnál ülő zsarnok és vendégei előtti téren tánczol, ruhájának szép hullámzása, a nézők illedelmes bámulata, azoknak eliszonyodása, a mint ker. Sz. János fejét Herodiásnak hozza s a félig megbánó Herodes gyöngö arcza oly drámai erővel vannak ábrázolva, mely egy költőképiró lángszellemére vall. De Saloménál még bájosabb a két leányka, kik a mennyezet alatt, Herodiás közelében, egymás karjaiba zártan állanak. Bizonyos természetes, ösztönszerű összhang e jelenet cselekvényében, színezésében, az alakok választásában s a ruházat, a redőzet kezelésében, e képet a legösszhangzóbb látványnyá teszik, mely valaha festetett.

A spoletói székesegyház szentélyében Fra Filippo nem működött annyi szerencsével, a Szent Szűz életéből merítvén ottani freskóinak tárgyát. S mégis olyanok, kik nem tanulmányozták a freskókat, bár romlásnak indultak már, s ügyetlen javítás által tönkre vannak téve, e nagy mesterben lappangó kiváló tehetségről nem alkothatnak magoknak helyes fogalmat. A tribuna feletti félkupolát egészen elfoglalja a »*Madonna koronáztatása*.« Köralakú szivárvány fogja körül a Madonnát és Krisztust. Tüzes sugarak között térdel, a mennybemenetel által megdicsőítve. Krisztus trónon ül s mellette már készen várja anyját a diszes hely, mit azonnal el fog foglalni, mihelyt a korona, melyet éppen fejére illeszt, királynővé avatta. A menny

külső udvaraiból, hol a mennyei lakosok sokasága szorong, angyalok mohón tolongnak befelé, a prismátikus sugárkör vonalait megtörve, mintha képtelenek volnának örömiük lázas kitörését fékezni; míg a magasból Isten örökkévaló világa ragyogó fényt áraszt, s messze lenn, a megfogyott nappal s holddal, elterül a föld. E különös freskó merész eszméje oly szellemre vall, mely meg tudott volna küzdeni azon problémákkal is, melyeket Tintoretto oldott meg. Fra Filippo Spoletóban halt meg, s befejezetlen művét segédje, Fra Diamante, gondjaira bízta. Sirja fölé Lorenzo de Medici közbenjárására emléket emeltek, s Poliziano latin versekben örökíté meg azon képiró hírét, kit pártfogói oly magasra becsültek.

Nemcsak saját munkájának kitünősége igazolja a terjedelmes helyet, mit e lapokban Fra Lippo Lippinek szenteltünk, hanem a befolyás is, mit a tizenötödik század két legjobb florenzi képirójára gyakorolt. Vajjon Filippino Lippi csakugyan az ő fia volt-e, Lucrezia Buti ujoncz apáczától, kit állítólag Pratóban zárdájából szöktetett meg? ezt újabb időben némelyek kétségbevonják, így a műbírálok is. Azonban nem hoznak fel semmi határozott érveket Vasari elbeszélésének meghazudtolására.¹⁾ Arra nézve különben nem lehetünk kétségben, hogy akár atyja, akár csupán tanítója volt, Filippino a Fratének köszönhette modorát.

Legnagyobb művei folytatását képezik Masaccio freskóinak a florenzi Carmine templomban. Kitünőségök legjobb bizonyítékául szolgál az, hogy az általok elfogialt

¹⁾ Crowe and Cavalcaselle, II. k. 19. old. Igen általános és elfogadott dolog volt az olasz művészet gyakorlatában, hogy a tanítványok mestereik nevét vették föl, éppen úgy, mint a hogy apáiktól vették át a »di« előszóval vagy másképen.

helyre teljesen méltóknak találjuk, s hogy Ráfáel, tárgyaik egyikét: Sz. Pál alakját, a mint a börtönben Sz. Péterhez intézi szavait, *Mars dombját* ábrázoló kartonjára vitte át. Hogy az alakítás művészetében nem állt Masaccióval egy szintvonalon, hogy színárnyalása kevesebbé tetszetős s stílje egyáltalán nem dicsekedhetik hatalmas elődjének emelkedett nemességével, még nem elegendő ok arra, hogy megalázólag alárendelt helyet adjanak neki.¹⁾ Filippino munkáiban mindenek felett érdekelheti a renaissance tanulmányozóját, az ujjá született classicismusnak hatalmas befolyása van modorára. Ez jobban észrevehető a S. Maria sopra Minerva templom Caraffa-kápolnájában, Rómában és a S. Maria Novella, Strozzi kápolnájában Florenczben, mintsem a Carmine-templomban. *Aquinói Sz. Tamás diadala* és *Sz. János csodája*, a római régiségeknek csaknem szentelen felmutatása által tűnnek ki, nem egy Alma Tadema tudományos pontosságával ábrázolva, mit mondanunk sem kell, mert ily tudományosság a tizenötödik században nem is létezett, hanem a szenvedélyes dicsekvés egy nemével a néző elé állítva. Az antik részletekben való e gyönyörködését,

¹⁾ Filippino képei közt a legegyszerűbb s legszebb az olasz festmény Florenczben a Badiában, mely a Madonnát ábrázolja angyal kísérettel, a mint S. Bernát élete történetét tollba mondja. Ezen elragadó vallásos képen Filippino Peruginóval versenyre kél (lásd ugyanezt a tárgyat Münchenben), a nélkül, hogy az ellentét által vesztené. A Szent Szűz típusát, melyre Botticelli és más hasonló értelmű mesterek is törekedtek, szerintem Filippino minden munkatársánál tökéletesebben érzékítette. A gondot és szenvedést ismerő asszony ez, ki éppen nem tűnik ki e föld leányai közül különös szépség ragyogása által. Urának anyja iránti mérhetetlen szeretete viszi rá S. Bernátot, hogy az imádat komoly pillantásával s mély alázattal hajlik meg előtte.

Filippino indulatos cselekvénnyel, természetellenes helyzetekkel, túlzott ruházattal toldotta meg, egészben oly végeredményre jutva, mely, habár a művész erélye által hatásos volt, se nem vonzott, sem el nem bájolt.

Sandro Botticelli, Fra Lippo második tanítványa, nagyobb hangzású nevet visel. — Azon művészek egyike, kik saját napjaikban nagyra becsültettek ugyan, azonban közvetlen utódaik ragyogóbb nagysága által háttérbe szorítottván, csak most jutottak újból érvényre, a midőn a tizenötödik század hosszadalmas tanulmányozása által élesztett rokonszenvünkben elkésett bár, de tán kissé túlzott hódolattal adózunk emléköknek. ¹⁾ Munkatársai, úgy látszik, mint kiváló, s ritka, habár szeszélyes képzelőtehetséggel megáldott rajzolókat bámulták; de senki fel nem ismerte benne korának egyik hangadó vezetőjét. Számunkra, csaknem páratlan értékű, legkitünőbb képviselője lévén az antik és modern képzelet egybevegyülésének az átmenet perczében s megtes-

¹⁾ Kevés oly kiváló érdekű tárgyat szolgáltat a szépművészetek beható tanulmányozása, mint azon viszontagságok, melyeken keresztülmentek a Botticelli-féle képirók, kik ugyan nem határozottan s elismerten első rangúak, azonban vonzóak a koruk szellemével rokon irányuknál és a bensőség azon ismervénél fogva, mely munkáikat jellemzi. Az utolsó században s ennek elején Botticelli iránti elfogultságunkat csendes hóbotnak tekintették volna, mivel nem bir egyikével sem azon tulajdonságoknak, melyekre akkor legnagyobb súlyt fektettek s miket lelelkesültebben tanulmányoztak, s azért is, mert a művelődés azon korszakát, mit ő oly hűségesen tükröz vissza, akkor igen kevésbé értékék. Ruskin jóslata s a mai művészet leghelyesebb törekvése legjobb művészetünk iránya Burne Jones képirásában, jelenlegi divatos költészetünk sajátos hangja s mindennél inkább a közép renaissance finoman felállított lélektani problémáiban való gyönyörködésünk, e kitünő művész és igaz költő bálványozását hozta divatba.

tesítvén képei némelyikében oly emberek legbensőbb gondolatait és érzületeit, kiknek számára a klasszikai mondák ujjászülettek, míg az igazhitűség körében már új sejtelmeknek kezdtek félénk kifejezést adni. ¹⁾

Az elbizakodott érzékiség még nem bátorította fel a képirókat, hogy üres virágú ékesszólással helyettesítsék a komoly szellemi munkát, s az antik világról is kevesebbet tudtak, semhogy a görög s római töredékek szolgálai utánzása lehetővé váljék. Azonban a tudomány már új elemet hozott a nemzet művelődésébe. A művészek kétségtelenül a csodálkozás egy nemével hallottak Faunokról s erdei istenekről s Aphrodite születéséről a tenger habjai között. Az ily mondák hatalmasan megragadták képzeletüket sajátos s ábrándos alakításokra, saját elméjük szüleményének megtestesítésére, s nem a szobor-gyűjteményekben látott márványok utánzására, ösztönözve őket. E képeknek még hiányaik is különös értéket kölcsönöznek a bűvár szemeiben, segítségére lévén annak megértésében, hogy miképen hatottak a humanisták revelátiói Olaszország műérzékére.

Botticelli hitregei műveiben mindig találunk egy jel-

¹⁾ Egy barátom, a ki Olaszországból ir nekem, ekkép beszél Botticelliről s a vele egyirányú képirókról: »Ha azt kérдем magamtól, mit találok benne oly igézőnek — az az, képei közül melyiket, vagy mily elemet azokban — kénytelen vagyok elismerni, hogy a pogány, a mesebeli elem az, *egy gyönyörű, elavult hitrege visszhangja, melynek átszármasztására módot talált.*« A ritkított betűkkel nyomtatott szavak szerintem nagy igazságot tartalmaznak. Egyúttal meg kell gondolnunk, hogy a tizenötödik században a természet tudományos kutatása még nem foglalt helyet az érzelmek iránt fogékony lélek és a külvilág között. Ezen »elavult hitrege,« s a költők ábrándja s művészek gyönyörűsége, még a lehetőségek közé tartozott, s az látszott a legjobb kifejezési módnak, a természet-szülte érzelmek érzékitésére.

képi elemet, mely a középkorra emlékeztetvén, sokkal közelebb hozza a tizenötödik század érzületeihez, mint a mythóshoz, melyet ábrázolni akar. A *Tavaszt* ábrázoló képe, melyre Lucretius egy részlete ¹⁾ adta az eszmét, különösen költői; pedig nem fogta fel a latin vers igazi szellemét, ez tán még Tiziano erejét is meghaladta volna, ellenben megtoldotta valamivel, a mi a művész sajátja s a mi jellemző a Medici-féle tudományosságra. Stíljében nincs meg a római szabadság s nagy szabású lendület; Venus és Gráciái még keveset mélabúsoknak is mondhatók s mozgásukban nem is menttek bizonyos negélyezéstől. Botticellinél a művészi ösztönök ezen összeegyeztetése, a pogány tárgyak ilynemű feldolgozása a középkori mysticismus szellemében, olykor groteszk hatást eredményez. Elég ha példaképen felemlítjük az *Aphroditét* a brit nemzeti képtárban, ha csak *Mars és Venus* ugyan e gyűjteményben, nem szolgál még hathatósabban állításunk bizonyítékául. Mars egy florenzi fiatal ember, kinek nyaka és melle remekül van a természet után másolva, azonban lábai és hasa, valószínűleg ugyanazon minta tulajdonát képezvén, távolról sem válnak be egy hősi termet részleteiül. Mély álomban fekszik ott, szája sarkait lehúzva, mintha hortyogni készülne. Vele szemben fáradtan s elvirúltan ül egy nő, tetőtől talpig azon átlátszó ruházattal fődve, mit Botticelli annyira kedvelt. Ha biztosan nem tudnók, hogy az Vénus akar lenni, egy Piagnonének ²⁾ néznők, ki lelkiismeretének felszólalásai daczára szép ruhába öltözött, hogy hitetlen s jelenleg ittas férjét lekötelezze. Négy apró, kecske lábú Cupidó, az alvó legény

¹⁾ De Rerum Natura, lib. V. 737.

²⁾ Piagnone volt gúnynevök Savonarola követőinek, kik bünnös voltak felett siránkoztak. A piango (sirni) szóból eredt.

fegyvereivel játszadozva, fejezi be az egész képet. E pajzán Ámorok elragadóak, úgy fölfogásra, mint kivitelre nézve; s nincs rajz, mely szépségben felülmúlhatná a hullámos vonalat, mely a lágyéktól kezdve a bordákon s Mars karján végig felemelt könyökéig vezet.

Az egész rajz, mint Piero de Cosimo más hangulatu képei, hatalmas benyomást tesz a lélekre, a mi részben a feldolgozás furcsaságának, részben a kiválóan gondos munkának s részben a művész egyéniségének tulajdonítandó. Különös örömünkre szolgál, ha pontosan megfigyeljük, hogy az olyan képiró mint Botticelli, a korabeli florenczi renaissance száraz természetességét és saját eredeti képzeletét mikép alkalmazta oly tárgyhoz, melyet csak hiányosan fogott fel. De egy görög vagy római elutasította volna e képet, hamis színben tüntetvén fel Mars és Vénus mythószát: s vajjon Botticelli csakugyan inkább jelképes ábrázolást akart-e festeni, mintsem a mondához hű elbeszélő képet, még nagy kérdés marad. Első látásra e nem éppen csábító, józan s mélabús Venus arcza s helyzete hortyogó kedvesével szemben, a megaláztatásokat látszik jelképezni, melyeket a nők garázda s iszákos legényektől, kiket csupán ifjúságuk ajánl, tűrni kénytelenek. Azonban az ily értelmezés satirakép hangzik. Tiszteletteljesebb ha felteszszük, hogy Botticellinek, részben az eszközök hiányossága, részben korának érzelgős tisztelete következtében, melylyel a klasszikai történetek iránt viseltetett, nem sikerült a legendát hiteltelített alakjában érzékíteni.

Botticelli másik műve, mely *Aphrodite születését* ábrázolja, szerencsésebben fejezi ki ezen átmeneti kort a renaissance történetében. Lehetetlen, hogy bármily képiró kiválóbban körvonalozott alakot rajzolhasson e Vénusénál, ki-

nek isteni testét egyedül arany hajfürtjei fődik, a mint ját-szi zephirek a partra szállítják. Rózsák hullanak a fodros habokra, s a lég ifjú istenei, lebegés közben, egymásba fonják kezeiket s lábaikat. A *Tavaszt* feltüntetető képében ugyanazon válogatott forma, tiszta rajz s a tagok páratlan egymásba füzése lepi meg a nézőt. Úgy látszik, mintha Botticelli szándéka szerint a test minden izma külön értelmet fejezne ki; s bár a méltányló bűvár szemeiben ez emeli a munka értékét, de a mestert gyakran a mesterkéeltség hibájába ejti. Botticelli egyik legjobb képének, mely Turinban látható, egyetlen árnyoldala, a Ráfáel és Tóbiás egymásba kulcsolt ujjain észlelhető mesterkéeltség. Ha ráte-kintünk, ugyanazon kellemetlen érzés száll meg, mint a melyet Petrarca alkalmi *concetti*-jének olvasása közben tapasztalunk; s ez annál rosszabbúl esik nekünk, mert tudjuk, hogy az mindkét esetben, az egyéni tulajdonság túlhaj-tásának eredménye.

Botticelli finom érzéke a rajz iránt különös jelleget kölcsönöz minden munkájának. Rózsáinak szépsége már gyakran közfigyelem tárgyát képezé.¹⁾ Finom szirmaiknak minden fodrozata oly gonddal van visszaadva, mintha Grá-cziák kezei vagy lábai volnának. S tán nem is merő képze-lődés, ha azt hiszszük, hogy egy felvirult rózsa kelyhe adta Botticellinek legismertebb képéhez, az eszmét: ez a kerek alakban ábrázolt *Szent Szüz koronáztatása* az Uffiziben.

E mesterműben Botticelli minden legkiválóbb tulaj-donsága egyesül. Az arcok ritka és nemes szépségére nézve

¹⁾ Lord Elcho birtokában lévő Madonna képén a rózsafa, mely hátterül szolgál, bájos bizonyíték arra nézve, hogy a gondos kezelés mily értéket bír adni a virágoknak.

egyedül áll, míg a mystikus nyugalom és megadás, mely Aphroditéiben annyira visszatetsző, itt nemes értelmezésre talál. ¹⁾ Még csak egy kép van Olaszországban, egy »*Madonna és a gyermek Sz. Katalinnal*« Boccacino da Cremona tájképében, mely részben típusainak különös szépségével versenyezni képes. ²⁾

Sandro Botticelli nem ugyanazon értelemben volt nagy képiró, mint Andrea Mantegna. Hanem egy bizonyos eszmekör határain belül, valódi költőnek mondható. Hasonmását inkább korának versírói közt kell keresnünk, mintsem a művészek közt. Különösen Poliziano és Boiardo néhány stanzái irathattak volna képeinek magyarázatául, vagy pedig festményei szolgálhattak volna képekül amazok verseihez. ³⁾ — Mindketten, Poliziano és Boiardo éppen úgy

¹⁾ Nem tudok belenyugodni Prater felfogásába a Madonna kifejezését illetőleg. Ugy tetszik nekem, mintha Botticelli, az Isten Fia számára választott halandó anya vegyes érzelmeit, a szívét eltöltő megdöbbenést s nyugalmat akarta volna érzékíteni. Olykor, úgylátszik többet igyekezett kifejezni, mint a mennyire a képirás képes s miután nem birt Lionardo tehetségével, szomorúsággal, kesergéssel vagy elégedetlenséggel helyettesíti a magasabb rendű, általa el nem érhető hangulatot. Az Uffizi-beli Madonna után, Botticelli legbájosabb vallásos képe, szerintem a *Krisztus születése* mely Fuller Maitland birtokában van. Képirónak költői képzelete nem teremtett gyönyögebbet, kecsesebbet, az angyolok légi tánczánál az angyalok s juhászok ölekezésénél, lenn a zöldellő mezőkön.

²⁾ Velenczében a művészeti Akadémiában e képet, mint tökéletes párvját említem, Botticelli híres *tondo*-jának. Azonban a Madonna és Sz. Katalin arcaiban is feltalálható ama ritka jelleg, mely e munkában oly megkapó.

³⁾ Felemlíthetem Poliziano *Giostrá*-jából a Venust Mars ölében ecsetelő 122—124-dik stanzát; vagy a 99—107 stanzát, hol Venus születését írja le. Boiardo *Orlando Innamorato*-jából pedig a Ri-

bántak el az antik dolgokkal, mint Botticelli; s ez által, úgy szólván minden más képirónál nagyobb szolgálatoakat tettek a renaissance költészet komoly olvasóinak.

Piero di Cosimo nevét alkalmmilag Botticelliével egyidejűleg említettük; s bár élete meghaladja az e fejezetnek szánt határokat, oly sok oldalról áll kapcsolatban az imént tárgyalt képirókkal, hogy ennél jobb helyet nem találhatok tüzetes bemutatására. Életrajza legmulatságosabb fejezeteinek egyikét képezi Vasari munkájának, ki különös gyönyörűséggel jegyezte Piero furcsa szeszélyeit s túlcsapongó, különczködő szokásait, míg egy általa szervezett farsangi diadalmenet leírása, a renaissance pompát s látványosságokat ismertető legértékesebb okmányokat képezi.¹⁾

A pont, a melyben Botticellivel rokon, az ókori hitrege romantikus feldolgozása volt, mi legvilágosabban kitűnik, Perseus és Andromeda meséjét tárgyaló képeiből.²⁾

Piero természeténél és működésénél fogva díszítményfestő volt; a díszmenetekhez használt szekerek összeállítása, a lakószobák és kelengye szekrények s ládák decorátiója megrontotta stíljét, mely Botticelliénál szeszélyesebb s csapongóbbá vált. Művének legnagyobb részét tájképek foglalják el, a legtulzottabb részletek keverékéből összeállítva s a kék tengeröblök felett áthajló sziklaüregeket s valószínűtlen hegylánczokat ábrázolva. E vidékeken elszórt apró alakú csoportok

naldo büntetését Cupido által tárgyaló épisodot idézhetem, (lib. II. canto XV. 43. vagy Silvanella és Narcissus történetét. lib. II. canto XVII., 49.)

¹⁾ E részletet munkám egy későbbi; a renaissance kori olasz költészetet tárgyaló szakaszában akarom felhasználni. Ezért mellőzöm jelenleg Piero művészi működésének e részét.

²⁾ Uffizi.

személyesítik a történetet, míg a művész legkiválóbb eszméi oly szörnyek alakítására pazarolvák, minő a Perseus által letelepert sárkány. Nem is kísérli meg az ókori tárgy klasszikai szellemben való kivitelét; ezen kísérlet Cellininek tartatott fenn, kinek szintén nem sikerült. ¹⁾ Sőt ellenkezőleg mesés tengeri szörny képe van előttünk, a hogy Ariosto vad képzelete álmodta, a romantikából kölcsön vett teremtmény, melyet a görög mythószban szerepeltetnek.

Hasonló bírálat illik Piero képére, melyen a meggyilkolt Procris erdei satyr őrzi. ²⁾ A satyr alakításánál a képiró nem folyamodott valamely antik domborműhöz, hanem a maga felfogása szerint teremtett félig emberi, félig állati s mégis teljesen való s élő lényt; Procrisban sem görög felfogás szerinti nymphát, hanem szép florenczi leányt ábrázolt. A háttér tájképében az idegenszerű állatok s izléstelen virágok még inkább eltávolítják a tárgyat a klasszikai felfogás terétől. A florencziek természetűségének és mesterkéltségének sajátságos vegyüléke ez, de művészeti eredményét érdemes tanulmányozni, a mennyiben megvilágítja a korai renaissance, úgynevezett pogány irányát.

A képzelet azon időben sokkal szabadabb volt, mint a midőn az ókor tüzetesebb ismerete bizonyos igényeket támasztott az utánzó művészettel szemben s a midőn a képirók kevesebbé törődtek magával a mese értelmével, hanem inkább arra irányozták figyelmöket, hogy alkalmas eszköz legyen tanultságuk fitogtatására.

Szólnunk kell még azon képiróról, ki e korszakot be-

¹⁾ Lásd a Lunia di' Lanziban, *Perseus* talapzatán a domborművet.

²⁾ A brit nemzeti képtárban.

fejezi s egyúttal egymagában összefoglalja minden hagyományát. Domenico Ghirlandajo nem azért érdemli meg ezen megtisztelő helyet, mert a legnemesebb fölfogással, legmélyebb eszmékkal, legerősebb szenvedélyvel, legfinomabb izléssel s legmagasabban szárnyaló képzelettel birt — mert mindezekben kortársai és elődjei közül egyik vagy másik tán fölülmúlta — hanem mert éles értelme mindent felölelt s mert művészeti készültsége legbefejezettebb volt. 1449-től 1498-ig élt s már harmincz éves mult, midőn először tüntette ki magát, mint képiró.¹⁾ Ennélfogva nem is esik egészen a 1470-ik év határán belül, a melylyel a képirás ezen átmeneti korszakát, átalán megjelölni szokták. Stilre és szellemre nézve azonban oda tartozott, mert műveiben összefoglalta mindazon tulajdonságokat, melyeket a tizenötödik század kisebb művészeinél elszórva találunk, s azokat nagyszabású és világos modorban egységessé olvasztá. Az eddig tárgyalt képiróhoz hasonlóan, ő is a teljes renaissance felé törekedett; azonban nem érte el annak sem eszményét, sem szabadságát. Művészete csupán a készültség és értelem művészete; mit az arany kor mesterei megtoldottak ragyogással, fenséggel, bájjal s szenvedélyvel — a képzeletnek mind olyan tulajdonságai, melyek a Ghirlandajo-féle emberek látókörét meghaladták.

A műbíráló, úgy szólván vonakodva enged a kényszernek, hogy ezen erőteljes, de prózai festőt nevezze a tizenötödik század Giottójának Flórenczben, s azon kor védangyalának, mely Masaccióval kezdődik. Az elődjei által ösz-

¹⁾ Családi neve Domenico Currado di Doffo Bigordi. Ifjú s első férfi korában valószínűleg ötvös-művességet üzött s nevét azon olvasóktól nyerte, melyeket a florenczi nők számára aranyból készített. Vasari, V. köt. 66. oldal.

szegyűjtött tudománynak, befejezett készültséggel bíró mestere volt. A freskóban oly járatos volt, hogy senki sem tett rajta. Szabályszerű szerkesztése, úgy az alakok elhelyezésében, mint az építészeti mellékrészletek alkalmazásában teljes dicséretet érdemel; hatalmas és méltóságteeli képmásokat festett: ¹⁾ az alakítás, a ruházat kezelése előkelő. Azonban mégis lehetetlen műveiben észre nem venni a finomabb érzék fogyatékosságát a szép iránt, a költői lelkesezés, az érzelem hiányt, színezésének közönséges voltát és a kiszámított hatások fárasztó ismétlését. Soha sem vonja magára figyelmünket eredeti ötletek által s nem is bilincsel le képzelete gyöngédségével. Mindig saját vívmányainak színvonalán marad, elannyira, hogy végre úgy belefáradunk a derék Ghirlandajóba, mint hajdan az athenebeliek az igazságos Aristidesbe. Mindazáltal ki festette volna *Sz. Fina* freskóit S. Gemignanóban, *Sz. Ferencz halálának* freskóját a florencezi S. Trinitában, vagy pedig a *Sz. Szűz születését* a S. Mária Novellában? Valami bosszantó van a közönséges, tiszta józanságban, ha a művészetbe csempésztetik s Ghirlandajo mesterművei e tulajdonságot dicsőítették. Mily fontos, mily meggondolt, mily éles eszű, mily kiszámított szabályosság! — kiáltjuk; de felindulás nélkül szemléljük és sajnálkozás nélkül fordulunk el. Nem is bosszant ha olvassuk, miképszokta Ghirlandajo tanítványait szidni, ha valamely közönséges megrendelést elhanyagoltak, mely busás anyagi hasznot ígért.

Peruginóban a hasonló jellemvonások rosszul esnek,

¹⁾ Daczára mind ennek, Ghirlandajo legkiválóbb tulajdonsága marad az, hogy hatalmasan rajzolt jellemző fejeket. Ezek épp oly változatosak, mint erőteljesek. Freskóit nézve, elgondoljuk, mily erős néptelhetett a florencezi, ha ily polgárai voltak.

mintha méltatlanok volnának hozzá ; holott mindennel összhangzanak, mit Ghirlandajo művei iránt érzünk. Keservesen esik tudni, hogy Michel Angelo sohasem rendelkezett sem elegendő térrel, sem elegendő idővel, nagy szabású szobrászati terveinek kivitelére. Míg határozott könnyebbülésünkre szolgál a gondolat, mikép Ghirlandajo hiába óhajtott, hogy a Florenczet kerítő fal festése bizassék reá. Hogy elárasztotta volna azokat, a lelket hidegen hagyó, feszes, józan, felületes ábrázolásokkal !

Bár csaknem minden valódi költői tulajdonságot nélkülözött, Ghirlandajo a távlat, az emberi alkat helyes ismerete és természethűség tekintetében, nagyobb tökélyvel tudta az alakokat az adott térben elrendezni, mint korának bármely képírója ; s minthogy éppen ezek valának a renaissance nagy mestereit megelőző kor különös előnyei, neki adjuk a történelmi elsőség helyét. Megjegyzendő még, hogy kora legtöbb művészeihez hasonlólag, ugyanazon modorban kezelte a szent és világi, antik és modern tárgyakat s szintén a korabeli szokásokat és ruházatot alkalmazta. Éppen ezért műveik, a képmásoknál és a florenczi életet feltűntető ábrázolásoknál fogva, mindenkorra érdekesekek maradnak.

Legkedveltebb festési módja a freskó volt, s ezen előszeretetében a florenczi iskola igaz mesterének vallja magát ; azonban mondják, hogy azt állította volna, hogy a mozaik nagyobb tartósságánál fogva jobb a festésnél. Ezen mondása, ha ugyan hiteles, teljesen igazolja azon ítéletünket, hogy művészi tökélyét laposság és szellemtelenség jellemzi.

Az itt s az utóbbi fejezetben megvilágított tért áttekintve, úgy találjuk, hogy a toskánai képírás, s különösen

annak florenczi része egészen igénybe vette figyelmünket. Jellemző a következő korra nézve, hogy Olaszország többi vidéke csak akkor kezdett a maga részével hozzájárulni a nemzet általános művelődéséhez. A Toskánában megfogamzott erő addig terjedt, míg az ország minden része a mozgalomhoz csatlakozott, melynek terjesztését Florencz kezdte meg. A mi a tudományos téren történt, az a művészetben is kezdett nyilvánulni, mert a gyarapodás és szétágazás ugyanazon törvénye érvényesült mindkettőben; s ily módon az olaszok helyi különbségei, bizonyos fokig el is enyésztek. A nemzet, mely a renaissance idejében nem érhetette el a politikai szövetséget, képviselőiben s tudósaiban legalább értelmi egységgel bírt, a mi teljesen igazolja, ha az aranykor nagy férfairól mint olaszokról beszélünk s nem mint egy vagy más város polgáraitól.

A középkorban az egyesült Olaszország csak olyan elméleti emberek eszméje volt, minő Dante, ki a római császár jogára alatt annak tényleges felsőbbbségéről ábrándozott. A számítás, melyben bizakodtak, hamisnak bizonyulván, reményeik füstbe mentek. A *De Monarchia* politikai birodalma helyett, szellemi birodalom támadt s az olaszok sohasem valának hatalmasabbak Európában, mint midőn szent városukat, 1527-ben a császári banditák kifosztogatták. Még az ismétlés kockáztatása mellett is szükséges, hogy e pontot folyton az olvasó szeme elé tartsuk, legalább is igazolásul a következő fejezetben követendő rendszernek, szándékunkban lévén a közép renaissancebeli korszak képviselőit nem annyira iskoláik s városaikkal való összefüggésekben, mint inkább az olasz szellem képviselőiképen felmutatni.

Miután a renaissance korában az olaszok által kiví-

vott szellemi egység legkivált a florencziek műve volt, nagy fontossággal bir, hogy újból megfigyeljük azon közvetlen befolyásokat, melyek a tizenötödik században Florenczben a művészetek felett uralomra jutottak. Ezen időszak képirásának képviselőjeül Ghirlandajót választottam. Ki is mondtam abbeli véleményemet, hogy stílje különösen lapos és prózai, arra is utaltam, hogy e lapos és prózai tulajdonságot az őszinte lelkesedés hiánya s korlátolt czélok iránti hajlama okozza. De ebben Ghirlandajo csupán korának hajlamát tükrözté — azon hajlamot, melyet Cosimo de' Medici Florenczben, 1470 előtt a művészet és tudomány legnagyobb pártfogója, magán és nyilvános életében egyaránt képviselt. Ennélfogva fontos reánk nézve tudni, mily természetű volt a pártfogás, melyben a Medici-család a művészeteket részesíté. Ezen polgári hercegeket csaknem egyenlő mérvben árasztották el dicsérettel és megrovással, elannyira, hogy ha Roscoet és Riót, mint az ellentétes nézetek képviselőit együtt mérlegre tennök, csak kiegyenlítenék egymást s a mérleg nyelve igen keveset, vagy nem is ingadoznék.

Ez már magában véve óvatosságra inti a bírálót s hajlandóvá teszi azon közvetítő ítéletet elfogadni, hogy sem a Mediciek, sem a művészek nem kerülhették el századuk viszonyait.

Egy részről különösen szemökre vetik a Medicieknek, hogy a művészetben az érzéki és világi stílt pártolták, a képirókat arra használták, hogy általok palotáikat meztelen alakokkal diszítessék s a szent tárgyaktól el, profán eszmék érzékítésére csábíták. Pedig Cosimo rendelte Donatelónál a *Dávid*-ot és *Judith*-ot. Ő építtetett Michellozzóval és Brunelleschivel zárdákat és templomokat s a S. Marco

könyvtárát, hol Fra Angelico festett, egy megbecsülhetetlen kézirat gyűjteménnyel tölté meg. Saját magán kápolnáját Benozzo Gozzoli diszíté. Fra Lippo Lippi és Michel Angelo Buonarotti Lorenzo de' Medici házi barátai valának. Leone Battista Alberti bölcsészeti társulatának tagja volt. Az egyedüli nagy florenczi művész, ki a Mediciek körével nem állt barátságos viszonyban, Lionardo da Vinci volt. Ez elegendőleg bizonyítja, mikép a Medici-féle pártfogás a florenczi szellem legnemesebb termékeivel megfelelő viszonyban állt; s nem is volna könnyű dolog kimutatni, hogy az ily nagy mérvű háborítás s oly értelmesen használt pártolás, a főbenjáró pontokra nézve, a művészetek kárára szolgálhatott volna.

Mindazáltal, a Medici herczegek iránti régi neheztelésnek megvan a maga igazságos oka is. Rabbá tették Florenczet; s még a képirás is sokat szenvedett a zsarnokság nyomasztó légkörétől. Lorenzo öntudatosan dolgozott azon, hogy a népet fényűzés által elpuhítsa, részben mert maga is szerette a fényűző, érzéki életmódot, részben mert népszerűségre vágyott s részben mert érdekében állt a köztársasági erényeket meglazítani. A diadalmenetekre s farsangi látványosságok felszerelésére használt művészetek, gondtalan élvezetek eszközeivé sülyedtek; s kétségtelenül még komoly képirók is lelkifurdalások s rossz akarat nélkül adták tehetségöket kicsapongó pártfogók szolgálatába. *Per la citta, in diverse case, fece tondi di sua mano e femmine ignude assai,* mondja Vasari Sandro Botticelliről, ki később Piagnone lett s nem nyúlt többé rajzónhoz. ¹⁾ Ennél-

¹⁾ Számos házban sajátkezűleg festett képeket s meztelen nőt is eleget.

fogva jogosan elismerhetjük, hogy, ha a Mediciak sohasem hajtották volna uralmuk alá Florenczet, vagy pedig, ha a kor szelleme a cél fönsége és a sziv nemessége tekintetében máskép alkotta volna őket, mint a milyenek voltak a művészetek Olaszországban, szintén kevesbbé birtak volna a világi felületesség és anyagiság színezetével.

Savonarola épp úgy küzdött a társadalom erkölcesinek a pogányság által okozott romlása, mint a rabszolgaság ellen, melybe Florenczet zsarnokai juttaták, s miután a Mediciak voltak a klasszikai újjászületés vezérei, épp úgy, mint a haldokló köztársaság kényurái, teljes joggal jut nekik azon megrovás oroslánrésze, mely koruknak a S. Marco profétája által hirdetett bűneit általánosan sújtja.

Vagy Olaszország különös szerencsétlenségének, vagy a mélyen gyökerező olasz romlottság legerősebb jelének kell tekintenünk azt, hogy úgy Florenczben mint Rómában is a művelődés legfényesebb vezérei: — Cosimo, Lorenzo és Giovanni de' Medici — sokkal inkább előmozdították mintsem megakadályozták a renaissance lealjasító befolyásait s tekintélyök súlyával támogatták a nép általános vágyát az érzéki mulatságok után.

Ez alatt mégis, mind az, a mi igazán nagy és nemes volt a renaissance korabeli Olaszországban, valódi otthonát Florenczben találta; hol a szabadság szelleme, habár csak mint eszme, még mindig uralkodott; hol a népség még mindig érzék-feletti lelkesedésre volt képes; s a hol a modern értelem lángja, legtisztább és legszeplőtlenebb fényével világított.

HATODIK FEJEZET.

Képirás.

Két időszak az igazi renaissanceban. — Andrea Mantegna. — Szobrászati jellegű rajza. — Naturalismusa. — Római ihlet. — Julius Caesar diadala. — Domborművek. — Luca Signorelli. — Michel Angelo előfutárja. — Boncztan tanulmányok. — Szépérvék. — A S. Brizio-kápolna Orvietóban. — Arabeszkjei és medaillonjai. — Eszménynek fokozatai. — A szerves élet iránti lelkesedés. — A klasszikai tárgyak kezelésének módja. — Perugino. — Vallásos stílje. — Modorossága. — Életének lélektani rejtélye. — Perugino tanítványai. — Pinturicchio. — Spellóban és Sienában. — Francia. — Fra Bartolommeo. — Átmenet az aranykorba. — Lionardo da Vinci. — A renaissance varázslója. — Ráfáel. — Correggio. — A Faun. — Michel Angelo. — A próféta.

A renaissance, a mennyiben a képirásról van szó, mondhatni, az 1470. és 1550. közti években állt tetőpontján. Őszintén bevallva, ezen évszámok jóformán önkényesek; s alig képzelhető hiábavalóbb fáradság, mintha pontos időszámítással akarjuk meghatározni az oly szövevényes, oly egyenetlenül haladó s oly változatos szellemi fejlődésnek időpontjait, minő az olasz művészeté volt. A történész nem is remélhet jobbat tehetni, mint, hogy az évszámok egybevetésével bizonyos középutat jelöl ki, finomabb számításait pedig a kiváló férfiak irányadó szellemének feltünésére ala-

pítja. Az ilyen összeegyeztetés legjobb példáját nyújtja Lionardo da Vinci, ki évszám szerint a tizenötödik század második feléhez tartozik, kit azonban, ha vivmányai után ítéljük meg, okvetetlenül Michel Angelóval kell osztályoznunk, a teljes renaissance utolsó, legnagyobb mesterei közt adva neki helyet. Tekintettel arra, mit e helyen az olasz művészet alaktanának nevezhetünk, az időrend elleni vétség, Lionardo esetében, egyszerűen köteleesség.

Ezt szem előtt tartva, mégis lehetséges maradt a fenn említett nyolczvan évet nem többé az ígélet és készülődés, hanem a teljesülés és tökély korszakának tekinteni. Mi több, a tizenötödik század befejező harmincz évét, a művészet e delelőpontjának egyik időszakaképen tekinthetjük, míg a tizenhatodiknak első fele a másodikat képezi. Az elsőbe esnek Mantegna, Perugino, Francia, a Belliniek. Luca Signorelli s Fra Bartolommeo legjobb művei. Az utóbbihoz számítandó Michel Angelo, Ráfáel, Giorgione, Correggio, Tiziano és Andrea del Sarto. Lionardo da Vinci, bár évszámilag az előbbeni időszakhoz tartozik, az utóbbinak soraiban első helyen áll; s ehhez hozzásorolandó még Tintoretto is, bár élete messze túlhaladta s a század utolsó éveire kiterjedt. Ekkép, egy nyolczvan éves korszakban, 1470-től 1550-ig, két felosztott, alárendelt időkört nyerünk; az egyik a tizenötödik század utolsó részét foglalja magába, a másik pedig a tizenhatodik század legjobb éveire esik.

Az általam ajánlott alosztályok a művészet fejlődésében két világosan megkülönböztethető állapotnak felelnek meg. Az első csoport képirói nemcsak törekvésök, de vivmányaik által is megérdemelték bámulatunkat. E vivmányaik tán nem oly tökéletesek, azonban mégis rokonszenvet követelhetnek attól, a ki tanulmányozza. Azonfölül az önmagát

mérséklő erő hatását teszik műveik. Érezzük, hogy az eszmét, mely törekvéseik alapjául szolgált, nem fejtették ki a végső határig s ihletők nincs kimerítve; hogy követőik, ugyanazon az úton haladva, előbbre juthatnak, bizonyos pontokra nézve tán nem érve el nagyobb tökélyt, de különböző tulajdonságokat egyesítve, teljes szabadságot vivhatnak ki.

A második csoport képirói befejezettebb tökélyt, szélesebb körű s általánosabb tehetséget fejtenek ki. A mit terveznek, azt meg is valósítják; természet és művészet egyaránt engedelmeskednek nekik; a rendelkezésükre álló segédforrásokat könnyedséggel s korlátlan hatalommal használják. Az agynak engedelmeskedő kéz most már oly járatos, hogy a művész eszméjének kifejezési módjában semmi kívánnivaló sem marad.¹⁾ A buvár csak azt remélheti, hogy a mester szándékába behatol. Ez irányban egy lépéssel messzebb haladni lehetetlen. Az olasz szellem teljes virága kivirult. Kimondta az ígét, melyet a művészet világának hirdetni hivatva volt.

Az időszámítás magában véve nem igazolja ezen megkülönböztetésünket. A két csoportot valósággal egymástól az különbözteti meg, hogy egyik is, másik is milyen mérvben tette magáévá és hirdette a kor szellemét. Az elsőben a renaissance még éretlen volt, az utóbbiban teljesen megért. Mégis, mind ezen képirókat igaz értelemben, gyerme-

¹⁾ »La manche ubbedisce all' intelletto« mély értelmű mondás, melyet Michel Angelo egyik sonettejében használ. Lásd Guasti, Le rime di Michel Angelo, 173. old. Michel Angelo kendőzetlen kritikája Perugino felett, hogy *goffo*, bolond volt a művészetben, s Francia szép fiához intézett nyers beszéde; hogy atyja éjjel szebb műveket teremt, mint nappal, elegendőleg bizonyítják, mily különböző célokra törekedtek a fentebb megkülönböztetett két időszak képirói.

keinek nevezhetjük. Közös céljok a technikai korlátok bilincsei alúl felszabadított, működésében független művészet. Munkájok a modern szellem szabadságának első s legnemesebb kifejezése. Tiszteletteljesen kezelik a megszokott s időszenesítette keresztyén tárgyakat; de egyúttal a tiszta emberi szépség feltüntetésére is használják. Pogány befolyások a lelket izgató ihlettel töltik el őket; azonban az antik stíl mintái, melyek követőikre nézve épp oly súlyosoknak bizonyultak, mint Saul vértje Dávidra, hősi erejöknek oly könnyű, mint egy varázsló vértje.

Andrea Mantegna 1431-ben született Padua mellett. Vasari állítása szerint gyermekkorában marhát legeltetett s valószínűleg kisebb mezőgazdának volt a fia. Mi vitte a művészeti pályára, nem tudjuk; de hogy tehetségei korán kifejlődtek, kitűnik a paduai képirőczéh könyveiből, hol neve már 1441-ben fel van jegyezve. Ott mint Squarcione fogadott fia szerepel. Tizenhét éves korában már saját nevét írta egy képe alá. A Scarcione által paduai iskolája számára gyűjtött öntvényeket és rajzokat tanulmányozva, a fiatal Mantegna izlésével összhangban gyakorolhatta különös tehetségeit. ¹⁾

¹⁾ Bár a látszat után ítélve Mantegna Paduának köszönhetné egész iskoláját, mégis lehetetlen őt annak tekinteni, a mit Squarcione-követő elnevezés alatt szoktak érteni, egyikének azon szolgai művészeknek, kiket a paduai harmadrendű képirás *impressariója* kiképzett és felhasznált. Hozzá hasonló második sas nem nevelkedett e fészekben. Nagysága saját lángeszében rejlett, a kezeügyébe esett tanulmányok sovány eszközeiből oly elemeket sajátítva el, melyek az antik szellem kitalálására s újjáteremtésére képesíték. Hogy a stíl korai s mesteri kezelésének problémáját könnyebben lehessen megfejtetni, igen értelmes indokolással azt indítványozták, hogy ennek forrását tán azon erős hatásban kell keresni, mit Donatello domborműve

Első freskói a paduai Eremitani-templomban olyanok, mintha szobrok vagy agyagminták után festette volna, a formák nagyszerűsége nézve gondosan vannak megválasztva, az alakok nemes tartásuak s gazdag ruházatuk változatos és szép. A különböző magasságú téren elrendezett alakok távlatukra nézve tökéletesek; a cselekvényt hozzá illő mozdulat jelzi; s a színezés, bár halavány s hideg, tudományos számításon alapul. És mégis, e csodálatos szerzeményekben egy férfi- vagy nőalak sem látszik élni. Daczára jól termett csontjaiknak s izmaiknak, nincs bennök sem vér, sem bármi más, mi az élet szikrájára engedne következtetni. Olyan ez, mintha Mantegnát megbízták volna, hogy kővé vált népet fessen le, mely különböző foglalkozásai közepe tette megdermedt s valami harmatnélküli, egyiptomi sivatag magányban, századokon keresztül mentt maradt minden romboló befolyástól.

Daczára e földöntúli mozdulatlanságnak, a paduai freskók sajátos hatalmas varázst gyakorolnak a nézőre. Rendkívüli tehetség hatalma alatt érezzük magunkat, mely valamely magas, elvont eszme érzékítésére készülvén, művészete legnehezebb feladatainak, mert legmélyebb rejtegyeinek megoldásán dolgozik. Meg kell még jegyeznünk, hogy ridegségök s szoborszerű nyugalomuk daczára, Sz. András és Sz. Kristóf képei az Eremitani kápolnában a valóság tüzetes tanulmányozásáról tanuskodnak. A test muló mozdulatait kérlelhetetlen pontossággal figyelte meg és adta vissza; az egyik jelenet háttére olasz vidék, lejtős

a S. Antonio-templomban, Paduában gyakorolt reá. Ily módon florencei befolyás segítette elő a legnagyobb lombardi mester eredeti tehetségének fejlődését.

dombbal, olajfákkal, kanyarodó utakkal s tornyokkal koronázva; a másikon a dráma a leggazdagabb renaissance épületek közepette játszódik le. A katonák számára népies típusokat választott, s a köznapi részletek egészen a tört patkóig vagy foldozott köpenyig, a mester kiváló megfigyelőtehetségéről és türelméről tanuskodnak.

De mindezen előny a Medusafej megbénító hatása alatt kővé változott. Nyilván oly képiróval állunk szemben, kire a természet tulajdonságai kevesebb vonzerőt gyakoroltak, mint a tudomány, oly emberrel, ki homlok-egyenes ellentéte, például Benozzo Gozzolinak. Ha Mantegna, mint Masaccio, első férfikorában hunyt volna el, hideg, számító szellem hírért hagyta volna maga után, mely eszményét csupán merev, formaszerű elemek által valósította meg.

Az igazság ott van, hogy Mantegna ihletét az antikből merítette.¹⁾ Az ókori domborművek szépsége mélyen behatolt lelkébe, s képzelő-tehetsége felett, mondhatnók, korlátlanul uralkodott. Szerzett nagy vagyonát későbbi éveiben, görög és római régiség-gyűjtemény alapítására költötte.²⁾ Azonfelül barátja volt a tudósoknak, mohón szivta magába a Cyriaco da Ancona, Flavio Biondo és más régé-

¹⁾ Vasarinál, V. köt. 163. lap, olvashatjuk Mantegna előszere-
tetét, melylyel a természeti szépséggel szemben a szobrászati esz-
mény, mint a képiró mintája iránt viseltetett.

²⁾ Crove and Cavalcaselle, Hystory of Painting in North Italy
I. köt., 334. old. hol fel vannak jegyezve régiségi kutatásai, melyek
Felice Felicianóval egyetemben tett. Múzeuma oly híres volt, hogy
1483-ban Lorenzo de' Medici, Velenczéből jövet átmenve Mantuán,
látogatására érdemesnek tartotta. Vén korában Mantegna pénzza-
zavarba jutott s kénytelen volt e gyűjteményétől megválni. Földiszé-
nek, Faustina mellszobrának erőszakos eladása után, az ősz mester
szíve állítólag megszakadt. (Ugyanott 415. oldal.)

szek által fölfedezett tudományt. És a tudományos anyagot oly teljesen magáévá tette, hogy szinte egy rómainak szelleme látszott benne megtestesülve lenni. Ekkép, nem tekintve a képirónak nagy értékét, benne megvalósulva látjuk a régi világ iránt érzett őszinte szenvedélyt, mely korának leghatalmasabb szellemi rugója volt.

A római katonaeletre vonatkozó, a tizenötödik században összegyűjtött kimerítő ismeretek, nemes kifejezésre jutottak *Julius Caesar diadalát* ábrázoló képszekében. ¹⁾ E remekmű nem a hideg tudákosság kérkedése. Az életet, mit hiába keresünk az Eremitani-kápolna freskóiban, itt megtaláljuk, az alakok stilre nézve ugyan szoborszerűek, mozgásuk fenséges, de valamennyiben az ujjá született antik szellem él. A győzelmi jelekkel díszített fegyvereik alatt meghajló katonák pompás menete, a diszruhás polgárok méltósága, az elfátyolozott palástos papok komolysága, a fiatal rabok szépsége s a fényes zsákmány, koszorúk, elefántok és zászlók egész fénye s csillogása a nemes művészet azon önuralmával van felhalmozva, mely a látványosságot alárendeli a fenkölt alkotás szabályainak. Mily lángész lehetett azon ember, ki oly fönséggel tudott mozogni a nagynehezen összehordott ismeretek súlya alatt, és a régészeti tárgyat bájos dallá alakítá át, melyet a komoly dóriai stil körvonalaiból szövött?

E dombormű klasszikai tökélyét legjobban úgy érthetjük meg, ha az eredetit összehasonlítjuk a *Diadal* egy

¹⁾ Mantegna 1488 előtt, a mantuai őgróf számára enyves festéssel vászonra festette; 1630-ban a németek elkobozták, azután I. Károly vette meg, a köztársaság újra eladta, II. Károly visszavásárolta; s most az idő viszontagságai által megviselten, de még inkább nyomorult újítások folytán tönkretéve, Hampton Court falain van kiállítva.

részének Rubens által festett másolatával.¹⁾ A flandriai képiró, féktelen dőzsölés s a császári Róma érzékiségének segélyével iparkodik emelni a jelenet pompáját. Elefántjai elfintorítják orrmányukat s a réztányérok csengését trombitaszóval kísérik; szerezcsenek az égő karosgyertyatartók lángját tömjénnel élesztik; Clitumnus fehér ökrei viritó, tarka virágokkal vannak megrakva s a tánczó leánykák zilált fürtü Maenadok. Mantegna rhytmusos menete ellenben, a mint a fuvolák és furulyák lágy zengedelméhez alkalmazódik, visszavarázsolja képzeletünket a hatalmas Róma legszebb napjaiba. Papjai és tábornokai, foglyai és a zenélőnők épp oly kevésbé görögök, mint jelenkoriak. Bennök a köztársaság szellemölő erélye uj életre ébred. A képiró szigoru izlése megkiméli a szemlélőt a császárság tivornyáitól és fenhéjázó kényétől; úgy képzei Rómát, ahogy Shakespeare állítá élénk *Coriolanus*-ban.³⁾

Domborművek és képszékek után tanulmányozott ilyen ábrázolásokban, Mantegna páratlan erőt fejtett ki. Azok, kik valaha látták rajzait a Judith-hoz, Holofernes fejével, és Salamonhoz, a mint a két anya közt ítéletet mond, sohasem fogják elfeledni azoknak alakjait. Körvonalaik örökre emlékezetünkbe vannak vésve. A midőn a szobrász-alakítás e mestere tragikai akart lenni, bensősége szörnyű volt. A rajz, mely a holt Krisztust ábrázolja, a mint a siró Máriaék sirba teszik, a legmegrendítőbb szenvedést összpontosítja a legszűkebb helyen; mintha a fájdalom elragadtatása megkövült s örökre megtestesült volna. Ellenben, hogy

¹⁾ Olajfestmény a brit nemzeti képtárban.

²⁾ Az úgynevezett *Scipió diadala* a brit nemzeti képtárban minden tekintetben gyengébbnek tetszik nekem a Hampton Courtbeli kartonoknál.

a vallásos művészet körén belül mily tökéletesen szépet tudott teremteni, azt a *Madonna della Vittoria* mutatja. ¹⁾ Nincs festő, ki a katonaszenteknek oly hősies s egyszersmind oly lovagiasan gyöngéd alakot kölcsönzött volna.

Mantegna életrajzát illetőleg röviden elmondhatjuk, hogy bár alacsony származásu volt, élete nagyobb részét mégis az udvarnál és hercegek szolgálatában tölté. 1456-ban, miután a paduai freskók által oly méltó feltűnést okozott, kapta az első meghívást Lodovico Gonzaga őrgróftól. Már egyszer volt alkalmam \textdagger fejedelemről beszélni. ²⁾ Vittorio da Feltre nevelte, kit atyja úgyszólván határtalan tekintélyvel ruházott fel, s így Lodovico már korán méltányolni tanulta a műveltség valódi előnyeit. Fő célja volt, hogy székvárosát épp oly híressé tegye a művészet, mint tudós férfiak tartózkodása által. E célból havonkénti tizenöt aranyat ajánlott Mantegnának, szabad szállással, buzával és fütéssel, ha tehetségét rendelkezésére bocsátja. Mantegna elfogadta ugyan a meghívást, de az elvállalt számos megren-

¹⁾ A *Madonna della Vittoriát*, mely most a Louvre-gyűjteményben van, Francesco Gonzaga a Fornovo melletti ütközetben kivitt diadalának emlékezetére festette. Hogy Francesco, a velencei csapatok tábornoka, e tettét, az olasz katonaság ezen örökös szegényfoltját diadalnak tekintheté, leghathatósabbán bizonyítja, mily mélyen sülyedt akkor Olaszországban a katonai becsületézés. De bármily nyomorult volt is az alkalom, melynek e képet köszönhetjük, az általa előidézett hatás hatalmasabb, mintsem szavakkal leírhatnók. Minden részletében nagyszerű: a férfias erély utánozhatatlan kecses, a vallásos érzület a testi erő méltóságával és a díszítmény pazar fénye az alkotás szigorú fenségével párosul benne. Érdemes Francesco Gonzaga ezen arczképét bronz érmével összehasonlítani, épp úgy, mint ahogy Sigismondo Malatesta képmását, mit Piero della Francesca festett, kellett összehasonlítani Pisanello medaillonjával.

²⁾ A tudomány újjászületése. 293. old.

delés lehetlenné tette, hogy 1460 előtt Paduából Mantuába átköltözzék. Ezen évtől fogva egész 1506-ig, mikor meghalt, Mantegna a Gonzaga-család mellett maradt, egymásután három örgrófot szolgált, s palotáikat, kápolnáikat és kastélyaikat, most már, fájdalom! csaknem teljesen tönkre ment freskókkal diszíté. Az ajándékok és a neki engedélyezett földek, fizetésével egyetemben annyira felszaporíták vagyonát, hogy nyári tartózkodáshelyül szép villát épített magának Buscoldoban, azonfelül pedig pompás palotát is emeltetett a székvárosban.

Mantegna életének utolsó negyvenhat évét Mantua, Goito és Buscoldo közt folytonos munkában tölté; csak akkor szakítá meg, a midőn 1466-ban rövid látogatást tett Florenczben és ismét 1472-ben Bolognában. ¹⁾ Végül, a mikor 1488. és 90. közt hosszabb ideig mulatott Rómában. Az utóbbi időben VIII. Incze pápa a vatikáni Belvederében kápolnát építtetett s korának legnagyobb képirója által kívánta diszítettetni. Ennélfogva Mantua örgrófjának, Francesco Gonzagának irt, kérve, engedné meg, hogy Mantegna tehetségét igénybe vegye. Francesco, bár nem szívesen vált meg udvari képirójától, még sem találta tanácsosnak a pápa kérését megtagadni. Beleegyezett, lovaggá avatta Mantegnat és Rómába küldte. Az Incze számára freskókkal diszített kápolnát VI. Pius kérlelhetetlenül leromboltatta; s ekkép a világ Mantegna azon mesterműveinek egyikét vesztette el, melyeket tehetsége a fejlődésnek tetőpontján

¹⁾ Mantegna florenczi tartózkodásáról mitsem tudunk. Francesco Gonzaga bibornokkal akart találkozni Bolognában. E bibornok, ki nagy zenekedvelő és kiváló régész volt, 1472. augusztusában jött Mantuába, hol mulattatására Messer Angelo Poliziano Orpheusa adott elő.

teremtett. Mantuába visszatérve, a Gonzaga Castello diszít-
ményeit elkészíté, s befejezte legnagyobb művét: *Julius*
Caesar diadalát.

Neje, Giovanni és Gentile Bellini nővére, Nicolosia,
Mantegnát több gyermekkel ajándékozta meg, kik közül
Francesco a képirást választá életpályául. A nagy művész
természeténél fogva kérkedő és büszke volt: s nem is tudott
békésen megférni szomszédaival. Úgy látszik, hogy rendesen
kelleténél többet költött, szabad folyást engedve fényűző
izlésének s nagy összegeket adott ki ritkaságok beszerzésére
Jóval halála előtt, birtoka már el volt adósodva: s halála
után fiai kénytelenek valának a képeket műterméből eladni,
hogy a türelmetlen hitelezőket kifizethessék. Az Alberti
által épített mantuai S. Andrea-templomban temették el,
egy saját költségén diszített kápolnában. A sir fölé nemesen
alakított és tökéletes kivitelű bronz-mellszobrot állítottak.
A mély barázdákkal szántott széles homlok, a szigorú, éles
szemek, az ideges erélylyel összeszorított duzzadt ajkak, a
nemes metszésű, erélyes orr, az erőteljes áll és a királyi fe-
jen nyugvó babérkoszorú alól előtünő pompás hajfürtök,
mind ez olyan, hogy teljesen megvalósítja a képet, melyet a
köztársasági Róma idejéből való, nemes rómaírók alkotunk
magunknak. Mantegna szelleme sugallta e mesterművet,
melyet a hagyomány Sperando Magliolinak, az éremvéső-
nek tulajdonít. Bárki lett légyen annak teremetője, okvetet-
lenül a hatalmas mester szelleme termékenyíté, hogy önálló
művészetének jellegét maradandóan bronzban örökítse meg.

Véralkatra nézve különböző, de a művészi jelleg bizo-
nyos vas erélyét illetőleg Mantegnától nem egészen elütő
volt Luca Signorelli, ki 1441. körül született Cortonában.
Mantegna legfőbb tulajdonai valának, a körvonalak legtö-

kéletemesebb tisztasága, s a szigorú, emelkedett stíl. Valamint Landor mindazon angol költők közül, kik a klasszikai műzsát kísérlették meg, kitűnik tartalmassága által; úgy Mantegna az olasz képirók közt külön helyet foglal el, római szigorú önuralmánál fogva. Ellenben Signorellit, merészége teszi feltűnővé, midőn kísérleteiben csaknem az igazság határain is túlmegey, s a mennyiben a természetnél is természetesebb iparkodik lenni, megközelíti Michel Angelót. Vasari azt mondja róla, hogy: »még Michel Angelo is utánozta Luca modorát, mint azt mindenki láthatja;« s valóban, Signorelli megelőzte a tizenhatodik század legnagyobb mesterét, nemcsak az emberi boncztan alapos tanulmányozásával, de egyszersmind határozott igyekezetében, a fehkölt eszmét és tragikai szenvedélyt a tiszta forma segélyével kifejezni, lemondva a képirás kisebb bájairól. Piero della Francesca komoly iskolájában nevededett, korán megtanulta a pontos és merész rajzot a meztelen után; s a természet ilyenmő tanulmányozásainak, melyet elődei nagyon is elhanyagoltak, szentelte férfikora teljes erejét.

Az akkori idő szokása szerint a temetőben vagy a bitófa alatt gyakorolta magát a boncztanban. A Louvrebán van egy rajza: hatalmas férfi, ki egy ifjú holttestét viszi hátán. Mindkettő meztelen. Úgy látszik, valamely kórházból vette a tárgyat. Élethossziglan tanulmányozva az alak rajzához alkalmazott távlatot, a rövidülések s a merész helyzetek megrajzolása, merő gyermekjáték lett e vakmerő tehetségre nézve. A leggyorsabb mozgást, a légben eső vagy repülő emberi test tagjainak legveszélyesebb ficzamaít merész, biztos, sohasem tévedő vonalakkal rajzolja. Ha mégis ítéletet merünk mondani ily eredeti és kiváló mesterműveiről, leg-

feljebb azt jegyezhetjük meg, hogy Signorelli tán a szükségesnél nagyobb mérvben gyönyörködött a kockáztatott helyzetek feltüntetésében, gyakran feláldozta tárgyának szenvedélyes bensőségét, hogy tudományát fitogtathassa.¹⁾ Pedig lángszelleme megértette a nagy és tragikai tárgyakat, s a modorosság és hiú diszítmény korszakában övé az érdem, hogy az emberi testet szemelte ki eszközül mind annak kifejezésére, a mi az emberi gondolatban legtöbbet nyom.

Vasari egy történetet beszél el, mely igen rokonszenves színben tünteti föl Signorellit, s arra képesít bennünket, hogy megértsük a varázst, melyet az eszményileg tiszta forma gyakorolt reá. »Azt beszélük Lucáról, hogy volt egy fia, kit Cortonában párbajban megöltek: arczban s testben ritka szépségű ifjú volt s atyja gyöngéden szerette őt. Bánatában az apa levetkőzteté az ifjút, s bámultraméltó lélek-erővel, panasz nélkül, egy könyvet sem ontva, lefesté holt fia képmását, a végre, hogy saját keze művében továbbra is szemlélhesse azt, a mivel a természet megajándékozta, s a mit egy ellenséges végzet tőle elrabolt.

Keblében lángoló szenvedély égett; mélyen meg volt győződve, hogy föloldhatatlan a kötelék a lélek között, melyet életében szeretett és annak holt porhüvelyé között. E hitéhez hozzájárult a vas idegzet és rendíthetetlen akarat. És ilyennek kellett lennie a férfinak, ki tehetségének tetőpontján, hatvan éves korában arra vállalkozott, hogy Orvietóban a S. Brizio kápolna falaira fesse az utolsó ítélet, a Feltámadás, a Menny és Pokol jeleneteit.²⁾

¹⁾ Hogy azonban képes volt szigorú és tragikai tárgyat kigondolni, azt nemcsak a freskók bizonyítják Orvietóban, de a Keresztre feszítést ábrázoló hatalmas olajfestménye is Borgó San Sepolcróban.

²⁾ E történetet versben is feldolgozták akkép, hogy regényes

E félreeső pápai város góth székesegyházának egy szomorú kápolnája ez — szomorú a rossz világítás miatt, de még inkább azon irtózatos alakoknál fogva, melyekkel Signorelli Luca benépesítette.¹⁾ A Sixtus kápolna kivételével, a renaissance egy művében sem fejeztetett ki annyi s a leg-

színezetét emeljék. Ugy a mint vannak, ide iktatom a sorokat, mivel a renaissance érzületet igyekeznek megvilágítani :

»Vasari mondja, hogy Signorelli Luca,
Nagy Michel Angelo hajnal-csillagának
Szemefénye volt szép és egyetlen fia. —
Egy nap' Orvieto fényes templomának
Falain dolgozott s a teremű ecset
Megörökítette a torz képű halált,
A Mennyet, a Poklot s a Végítéletet,
Midőn váratlanúl rémült nép jő s kiált :
»Deli fiad meghalt, párbajt vívott szegény !«
»S bár ajkai körül szelíd mosoly lebeg
»S arczán halvány pír ég — nincs már remény !
— Kiteríték s aztán a műterem rideg
Csendjében halkán lépve a házat elhagyák.
És Luca nem szólt, felkelt, nyugágyra fekteté,
Piros sebét kimosta, megkente dús haját,
S a meztelen fiút rózsás függöny elé
Tolta ; márvány arczára az élet pírja omlott,
S nem hitte volna senki, hogy e szép test halott.
Ekkor Luca elszántan szint, ecsetet ragad,
A siri csendben hosszan fest s az idő halad,
Egyik után a másik óra gyorsan repül,
Reggelből dél lett s este s mégis rendítllenül
Állt nagy munkája mellett és midőn egy lányka
Benézett, a mestert álmélkodva látta,
Szép fiát köny nélkül és szilárd kezekkel
Mint festé, s mint lett több ismét egy remekkel.

¹⁾ Lásd »Sketches in Italy and Greece« czimű művemben, az Orvietóról szóló fejezetet.

lényegesebb tárgyakra vonatkozó eszme, nagyobb erővel, egyszerűbb eszközökkel és nagyszerűbb hatással. E nagyszabású ábrázolásokból az építészet, tájkép s mindennemű díszítményi mellesleg, a tizenötödik századbéli képek szokásos alapja, elmaradt. A képiró egyedül abbéli járatosságára támaszkodott, melynél fogva helyes volt az emberi testet a legkülömbözőbb helyzetekben s minden képzelhető állásban ábrázolni. Mint az ölyvek, vagy fecskék a levegőt szelvelve, csoportban meghúzva magokat, hogy Isten haragjának kiönlő sugarát elkerüljék, a pokol tornáczában démonokkal viaskodva, a tapadó porból új életért küzködve, a Biró számolya alatt állva, lanttal és furulyával a paradicsom szelőlőin lebegve, imában térdelve, vagy »elválhatatlan kezekbe fogódzva, örökkévaló üdvben és örömben,« — ezen angyali, démoni, ördögi, baromi s emberi élő lényeknek, e sokasága, a kápolna falainak területét ily módon lepik el. Még ijeszteőbbé teszi a kérlelhetetlen kárhozat hatását, hogy a drámát különböző jeleneteiben megértjük, míg fő szereplője, a mennyei Biró, kinek szavára a kherubok harsonáikat hangoztatják, a holtak feleszmélnek, az üdvözülteknek és kárhozottaknak a boldogság és kín kiosztatik, az maga láthatatlan marad. ¹⁾ Megtestesült lelkiismeretek jelenlétében érezzük magunkat, melyek mint saját lelkiismeretünk, egy láthatatlan, elkerülhetetlen akaratnak adják meg magokat.

Igazságtalanság volna Signorelli iránt Orvietóban, ha csupán e falképeket tanulmányoznók. A részletek, melyekkel a kápolna ülőhelyei és az ajtók körüli szabad faltereket

¹⁾ Fra Angelico korábbi freskói a tetőzetten, Krisztust mint Birát tüntetik fel. De e képek és Signorelli festményei közt, nincsen semmi kapocs.

betöltötte, új világításba helyezik tehetségét. E terjedelmes diszitményre nyilván a hat költőnek: Homér, Virgilius, Lucanus, Horatius, Ovidius és Dantének arczképe — *il sesto da contento senno* — szolgáltatta az alkalmat. ¹⁾ Azonban az arczképek magokban véve, bár élénk felfogás jellemzi s merész rövidülés tekintetében figyelemre méltók, a diszitmény egészének leglényegtelenebb részét képezik. Eredetisége arabos részleteiben, köröndjeiben, *chiaroscuro* domborműveiben rejlik, mely utóbbiakon a tisztán szoborszerűen kezelt emberi alak szolgáltatja a diszitménynek egyedüli elemét. Az ajtó melletti pillérek például, az olasz groteszk diszitmények szokásos mintái szerint vannak szerkesztve, az ókori karos gyertyatartókat utánozva, melyek számos tagozatain a művész szabad folyást engedhetett csapongó szélességnek.

Eltérőleg Ráfáel műveitől a Loggiákban, Signorelli ezen pillérein nem találunk sem madarakat, sem szörnyetgeket, semmiféle virágot vagy lombozatot, gyümölcsöt vagy faunokat, álarczot vagy sphinxet. Meztelen férfiak lepik el, isznak, tánczolnak, előre hajlanak, szokatlan tartásban csa-

¹⁾ Ez Signor Luzi feltevése (Il Duomo di Orviéto 168. oldal.) Azon képekre támaszkodik melyeknek tárgya Dante költeményéből való s az Infernóból idézi e sorokat:

»Omero poeta sovrano ;
S' altro è Orazio satiro che viene,
Ovidio é il terzo, è l' ultimo Lucano.«

Mi sem szembetűnőbb s mélyebb érdekű, mint a befolyás, melyet Dante Signorellire gyakorolt, oly befolyás, melyben Giotto Orcagna, Botticelli, Michel Angelo, szóval, Közép-Olaszország legnagyobb teremő-erejű képviselőivel osztozott.

varják tagjaikat s testök mindig alkalmazkodik a hely magasságához, melyet a diszitményben elfoglalnak.

Ugyanaz mondható a költők arczképeit körülfutó arabos disztről, melyre a művész vad és szertelen bőséggel pazarolta az egész alakú, vagy halban, lombozatban végződő férfiak, nők és gyermekek sokaságát. Griffmadarak és Kentaurusok, sirénák és delphinek itt az emberiség társaiúl szegődnek. Az egymásba csavarodó alakok e fantasztikus tömkelegében, vannak egy színnel festett (*chiaroscuro*) kerek képek, melyeknek tárgyai nagyobbrészt Ovidius és Dante regéiből valók. A viaskodó, mozgó alakok állását, a művész a meztelen természet után tanulmányozta s a legszűkebb területre a leplezett és leleplezetlen alakok bámulatos sokaságát szorította össze.

Az emberi test kivételével minden szigorúan mellőzve van s magának a testnek oly mesterileg hatalmas, merész kezelése fényesen bizonyítja, hogy Signorelli a test változatos képességeit kimerítően ismerte. Élő minta után nem dolgozhatta ki mindezen helyzeteket, melyek még sem haladják meg az emberi tagok képességét. Szabadon játszott óriási tudományosságával; de játéka Prometheushoz illő kedvtelés volt. Minden helyzet, bármily túlzott legyen is, őszinteségével és igazságával meggyőz bennünket; mindenben a természet élete és szabadsága uralkodik. Az egymásba csavart dulakodó alakok egész szövevényéből kisugárzik a művész szellemének félelmes természete. — Csaknem mind erős, élete delén, vagy azon túl lévő férfiak, kiket testi alkotásuk feltűnő tulajdonaiért választott ki.

Michel Angelo kivételével Signorelli volt az utolsó képiró, ki a testet ily módon, érzék és érzékiség s minden más mellékszándék nélkül, egyedül a diszitmény leg-

főbb eleme gyanánt használta föl. Páratlan őszinteségében, úgy szólván dicsekedni látszik a nyers, merész típusokkal, megveti úgy az érzéki, mint eszményi szép elemeit, azokat nem használja fel, nehogy a test kizárólagos tanulmányozásától eltérítsék. Az orviétói arabos diszítványekben e szempontból különbözik úgy Mantegnától és Michel Angelótól, valamint Correggiótól, Ráfáeltől, Tiziantól és Paolo Veronesetól is.

E pont, tekintve hatását, a renaissance művészetre oly fontos, hogy engedelmet kérek, ha kimerítőbben foglalkozom azzal, hogy Signorelli milyen típusokat választott s az alakokat általan mikép kezelte. Kiváló előszeretettel viseltetett az emberi test iránt, de távolról sem szorítkozott annak egyhangú felmutatására. Sőt inkább, a test utánzásában számos különböző fokozatot veszünk észre. Első sorban áll maga a mezítelen test, melyet a *Feltámadás* s az orviétói arabos diszítványek képviselnek. ¹⁾ Korának világi élete, öltözékének egész pompájával s a tomboló ifjuság rakonczátlanságaival, Orvietóban az elkárhozottakat s Monte Olivetóban a *Totila katonáit* ábrázoló képekben talál kifejezést. ²⁾ A hercegi udvarok és a kondottierik táborának ezen ecsetelése megbecsülhetetlen értékű vala, mint azon kicsapongó ifjak arczképei, kik Olaszországot eltölték viszályaik és vad kalandjaik zajával. Minden más renaissance képnél jobban megvilágítják Matarazzo perugiai krónikáit: mert az olyan

¹⁾ Az Uffiziban lévő kerek alakú *Madonna*-kép háttere, *Krisztus ostoroztatása*, a florenczi akadémiában és a milanói Brérában, továbbá *Ádám* Cortonában, szintén e csoportozhoz tartoznak.

²⁾ Hozzá számíthatjuk az Uffiziban egy predella képeit, melyek »keleti bölcsek imádását« ábrázolják.

freskókban, milyenek Pinturicchio művei Siénában, ugyan-ezen tulajdonságok a képiró által czélba vett összhangzatoságánál fogva enyhülnek, holott Signorelli élvezetet talál azoknak féktelen jellegében. ¹⁾

Ezek tehát a második osztályt képezik.

A sorban harmadik a tökélyig eszményített serdülő ifjuság típusa, melyet Signorelli angyalai számára tartott fenn. Itt minden tudományát, a valódi étellel való minden rokonszenvét, a költői érzésnek rendeli alá. Tévednek azok, kik azt állítják, hogy ez angyalok Umbria fiatal emberei, kiket csíkozott zekéikben szívesen festett, vállaikat szárnyakkal egészítve ki. A ragyogó lények, kik a paradicsom fellegein cziteráikat hangoztatják, vagy az üdvözült lelkek elé rózsákat szórnak, nem élhetnének, nem mozoghatnának szabadon az érzéki szenvedélyek égő légkörében, melyhez a Bagloniak szokva valának. Komoly, fenséges szépérvék éleszti e szép férfias lényeket; ruházatuk gazdag redőzetű, arcuk ifjú és nemes, tekintetök komoly. Formájok zenéje mint a Miltoné, szigorú. S Signorelli angyalai nem is alkotvák oly egyhangú típus után, mint Fra Angelico angyalai. A *Feltámadás* athleta alakú kherubjai, teljes erejüket a harsonákba fújják, melyekkel a holtakat költik fel; a vértezett és szárnyas katonák, kik a pokol bejárata felett örködnek, hogy az elkárhozottak közül egy se törhessen keresztül börtöne vas rácsain, a paradicsombeli lantosok, csaknem nőiesen szemérmes mozdulatokkal; az ítélet napjának lánogt lehelő seráfjai; a Volterrai *Gábor*, kiben az erő gyors-

¹⁾ Vasari többek közt felemlíti Nicolo, Paolo, és Vitellozzo Vitelli, Gian Paolo és Orazio Baglioni arcképeit, az orviétói freskókban.

sággá változik — ezek a mennyei udvar hirnökei, őrei, zenészei, hóhérai és küldönczei; s minden egyes osztály a jellemző testi tulajdonság által tűnik ki.

A sorozat túlsó végén felemlíthetjük a negyedik fajt, az emberiségnek lealjasodott típusait, melyeket démonai gyanánt választott — az *Inferno* ama zöldes, rezes, rőt ördögeit, kiket Signorelli arabos diszítményeiben alakított s meztelen testek legtorzabb tulajdonainak túlzásaiból teremtett. Ily módon az alakítás négy különböző fajt nyerjük: az ördögöt, az elvont mezítelent, azaz a meztelen testet, a választékos minták után másolt serdülő fiatal emberek fejlődő szépségét s az angyalt.

Angyalainak kivételével, Signorelli aránylag közömbös volt az iránt, a mit közönségesen szépségnek neveznek. Mintáinak választására nem fordított különös gondot s nem eszményítette azoknak típusait. A meztelen emberi test, nem tekintve az arcz szépségét, vagy az alak nemességét, teljesen kielégítette. A világításban árny és fény éles ellentétei, melyek az emberi idomok szerkezetét nyers és szegletes pontossággal kiemelik, ezen tanulmányainak magyarázó vázlatok látszatát kölcsönzik. Az arányok összhangzatát s a kifejezés varázsát feláldozza a hatalmas testalkatban nyilvánuló erélynek. Túláradó pezsgő élet az izmos tagokban, a büszke fej-hordozásban, a hátravetett derék hajlásában, az erős czombokban és inakban, a sűrű hajban, széles vállakban, karcsú lágyékban és a tömör izmokban huzonhét, vagy több éves férfinél, kinek növése tisztán az állati erő teljes kifejlesztésére szorítkozott, ez volt az, a miben gyönyörködni tudott. S mégis nincs modorában sem durvaság, sem az, a mit tulajdonképen állatiságnak szokás nevezni. Őt az emberi testalkat csodálatos szerkezete vonzotta s

szépségét az élő lények legtökéletesebben szervezett csodájának tekinté.

Tán a szerves élet iránt érzett ezen kizárólagos előszeretetének tulajdonítható, hogy Signorelli nem volt különösen kiváló színező. Kék és vörös foltjai a Monte Olivetobeli freskókon, nyomasztólag kirívók; a tompa barna szín használata a test árnyalásában, legjobban mintázott alakjainak is kellemetlen nehézkességet kölcsönöz; s nem is gyakran érte el olajfestményeiben ama méltóságteli összhangot, melyet Cortonában az *Úr vacsorában* bámulunk: a világítás és szín országa, rá nézve aránylag még járatlan ország volt. Más művészek voltak hivatva arra, hogy ez elemeket a képirási kifejezés azon magaslatára emeljék, melyet Signorelli a meztelennek kezelésében elért.

Mielőtt megválnánk az orvietói freskóktól, némi figyelmet kell fordítanunk a fentebb említett medaillonokra, külön vonatkozással a korai renaissance klassziczizmusára. Jelenetek a Dante *Purgatóriumból* s tárgyak Ovidius *Metamorfozisaiból* egy és ugyanazon módorban vannak kezelve; az utóbbiak azonban, miután Signorelli képzeletét a görög hitregére terelték, feladatunkra nézve a fontosabbak. Az egész sorozat mintaképeiül, kettőt választhatunk az *Orpheus* legendájából s kettőt a *Proserpinából*.

Az egészen középkori bensőség vonul keresztül, mely furcsa ellentétben áll az antik érzülettel. A Hades őrei, rút és izmos ördögök, kik vad váddal rontanának Euridycének. Maga Pluto oly dühvel és indulatossággal hajtja keresztül recsegő szekerét az Etna láva-törmelékein és lángjain, melyet hiába keresünk az antik sirok alakjaiban. A Sicilián végig vándorló Ceres, ki elveszett leányát keresi: sovány, zilált hajú boszorkány, ki örült kezekkel tépi ar-

czát; míg a szekerét vonzó kigyók, nem a csirázó gabona komoly jelképei, hanem mohó hullók, melyek mindig készek, tüzet háyni Proserpina rablóira. Ily módon a görög művészet nyugodtsága és mérséklete a tényleges regényesség szenvedélyes és kirívó megvalósítására szolgál.

A legenda legmeghatóbb jelenetei választattak ki drámai feldolgozásra s a bájt és szépséget az élénk előadás helyettesíté. Az emberi tapasztalatok egész sorozata választja el ezen medaillonokat a nápolyi antik domborművektől, hol Hermes a lefátyolozott Euriydcét Orpheusnak általadja — s mind a három nyugodt. Hogy Signorelli, ha kedve tartotta, több klasszikai érzülettel is képes volt az ókori mythószat ábrázolni, azt fényesen bizonyítja képe: »*Pan, ki Olympust hallgatja.*«¹⁾ A nympa, a szőlőlevelekkel övedzett Faun és a két pásztor, mindannyian öltözetlen alakok, az összhangzatos vonalak legfinomabb érzékével rajzolva, e képet Signorelli legsikerültebb műveinek egyikévé teszik.

Érdekes volna, ha párhuzamot vonnánk Signorelli, Mantegna és Botticelli közt, az antiknak kezelését illetőleg. A pogány világ látományait, melyek a tizenötödik században minden férfi szeme előtt lebegtek, igen különböző tolmácsokat találtak az említett három képiróban — Botticelli saját szeszélyeinek furcsa elemeivel toldotta meg. Signorelli szörnyű képzeletének félvadságát lehellte beléjük, s Mantegna valódi művészi ösztönnel s biztos tapintattal a domborművű díszmenetekre szorítkozott. Azonban, ha csakugyan párhuzamot vonnánk, még messzebb is kellene mennünk.

¹⁾ Festette Lorenzo da' Medici számára. Jelenleg a berlini múzeumban van, a brit nemzeti képtár eljárósága hanyagságának következtében, mely elmulasztotta annak megvétélét Anglia számára.

A renaissance miden nagy mestere saját viszonyban áll a klasszikai hitregével. *Leda és a hattyú* rejtélyes vonzalma, a mint több ízben lefestették Lionardo da Vinci és Michel Angelo; a regényes fölfogás, melylyel Correggio *Danaë és Io* mythószát kezelte; Tiziano és Tintoretto versenyképei: *Bacchus és Ariadne*; Ráfáel *Galatheája*; Pollajuolo *Herculese*; Veronese *Európája*; Sodoma remekei: *Nagy-Sándor násza* — mindezek, ha nem is említünk csak oly képeket, melyeket mindenki ismer, a ki Olaszországban utazott, a klasszikai újjászületéssel foglalkozó tudóst komoly kérdésekre készítik, tekintve azon befolyást, melyet a pogány mythosz a modern képzeletre gyakorolt.

Signorelli, hosszú pályája alatt, leginkább vallásos képekkel volt elfoglalva; s hogy oly kimagasló helyet foglal el a renaissance művelődés-történetében, az részben annak tulajdonítandó, hogy a szent tárgyak szokásos ábrázolásával bátran szakított. Az Uffizi-képtár egy kerek alakú *Madonna* képet bir Signorelli művei közül, a háttért meztelen férfiak sora foglalja el. E kép Michel Angelo hires *Szent családjának* elő-futárja. A művészet, tisztán saját céljaiból, már ennyire elhódította a tért az egyháztól. Ha Signorelli érdemeit mint oltárkép festőjéit vita tárgyává akarnók tenni, messze túl mennénk a neki kijelölt tér határain. Nem egyházi vallásos művész minőségében foglalja el rangját, hanem mert hatalmas előmozdítója volt a test visszahelyezésének régi s a mint látjuk elavúlhatatlan jogaiba, melyet a renaissance vívott ki a művészet számára.

Signorelli, abban is eltért Mantegnától, hogy soha sem lépett hercegi, vagy fejedelmi szolgálatba, bár láttuk, hogy Lorenzo de' Medici és Pandolfo Petrucci megbizásait

vonakodás nélkül teljesíté. Oly nevet viselt, mely habár nem volt nemes, Toskana történetében nem egyszer tünt ki előnyösen. Szülővárosában, Cortonában lakott, ott a legmagasbb hírnévnek örvendett s gyakran községi, magasbb rendű tisztségre is megválasztatott. Családi életéről igen keveset tudunk, de a mi tudomásunkra jutott, az igen megbízható forrásból ered. ¹⁾

Anyja, Giorgio Vasari dédapjának Lazzaronak nővére volt. Signorelli életrajzában, Vasari elbeszéli, hogy a midőn ő maga még csak nyolcz éves fiúcska volt, hírneves unokabátyja meglátogatta a Vasari-család házát Arezzóban: s azt hallván a kis Giorgio nyelvmesterétől, hogy alakok rajzolásával tölti idejét, Luca a gyermek atyjához fordulva, mondá: »Antonio, mivel a gyermek a családra üt, mindenesetre taníttatnia kell: mert még azon esetben is, ha egyúttal az irodalomra is figyelmet fordítana, a festészet minden szín alatt csak becsületet, hasznot és mulatságot hozhat neki, úgy a mint azt minden jóra való embernek nyújtja.« Luca jósága mélyen meghatotta a gyermeket, ki

¹⁾ Vasari dicsérő megemlékezését Luca Signorelliről, még külön kell méltatnom az által, hogy egy levelet idézek, mely nem rég adatott ki az Archivio Buonarotti-ból. A »Lettere a Diversi.« 391. oldalán olvasható levélben Michel Angelo Cortona főkapitányához fordul s arról panaszodik, hogy Leo pápaságának első esztendejében Luca Signorelli hozzá jött s különböző ürügyek alatt, nyolczvan aranyat adatott magának, a mely összeget soha vissza nem fizette, bár esküdözött, hogy megtette. Michel Angelo beteg volt akkoriban s nagy-nehézséggel dolgozott egy Gyula pápa sírjára szánt bilincsre vert fogoly szobrán. Luca híres udvariasságának adta tanujelét, azon szenteskedő mondatokban, melyekkel a beteg művészt vigasztalta: »Ne kételkedjék benne, mennybéli angyalok fognak alá szállni, hogy karjainak segítségére siessenek.«

később ekkép írta le nagy rokona személyes tulajdonságait: »A legkitűnőbb életmódú ember volt, barátaival szívélyes és őszinte, kellemes társalgású s társaságban mulattató, mindenek felett udvarias azok iránt, kik munkájára szorultak, míg tanítványainak szivesen adott utasítást. Nagy lábon élt s élvezetet talált a szép öltözékben. Különösen szeretetreméltó modora következtében, szülővárosában, valamint külföldön is, mindig a legnagyobb tisztelet tárgya maradt.«

Signorellitól Peruginóhoz fordulni, anyyi, mint váratlanul nagyon különböző légkörbe jutni.¹⁾ Olyan az, mintha a magas hegyek vadregényes szakadékaiból átmenénk a déli alpesek valamely völgyébe, mely nyugodtan, ábrándosan, teljes szépségben terül el az esti égbolt gazdag színezésének visszfényében. Perugino kitűnően értett egy bizonyos vallásos érzület érzékítéséhez, a szenvedélyes lélek áhítatos sovárgását vegyítve alázatos megnyugvással. Maddonái, kik csendes úmbriai tájképben a gyermek Jézust imádják, ministráló angyalai, megkapó martyrjainak az ég felé tekintő szent arcza, Sz. Sebestyénjei és szeplőtelen Sz. Mihályai, oly művészet tökélyét tüntetik fel, mely színben és alakban szűk korlátok között is képes elérni azt, a mire törekszik. Úgy látszik, e művész főcélja az volt, hogy e világ fénye és szenvedélyei közepett, a szemlélődés oly nyughelyét teremtsen a lélek számára, hol szent és angyali lények társaságában érzi magát. Mennyei tartományának népét földi fájdalom meg nem közelíti; nyugalmaikat a vágy meg nem mértelyezi; nem fáradtak s a gonoszok nem láthatják

¹⁾ Pietro, kit a tartózkodáshelyül választott város után Peruginónak neveznek, Cristoforo Vannucci fia volt, Citta della Piénéből, 1448-ban született s meghalt Fontignanóban, 1522-ben.

többé. Vidámságuk épp oly tökéletes, mint derűltségök; mint Hellas árnyai, ők is a Lethe vizét itták az elégedettség folyamából s minden szomorú vagy fájdalmas emlék örökre eltűnt emlékezetökből.

A szentség nyugalmát, mely ezen eszményi légkörben kifejezést talált, korábbi umbriai mesterek hagyták örökségül Peruginóra; azonban technikai fölénye a freskóban és az olajfestményben rejlik, továbbá bizonyos korlátok között szabatos rajza és finom színérzéke arra képesíték, hogy e hagyatékot, elődeinél tökéletesebb módon értékesítse. Legjobb művében a renaissance a föltétlen tökély jellegét nyomta a vallásos művészetre.

Mi angolok szerencsére Perugino legőszintébb vallásos olajfestményeinek egyikét bírjuk. ¹⁾ Panicalében *Szent Sebestyént*, Florenczben a *Keresztrefeszítést* ábrázoló freskóképei eléggé ismeretesek másolatokban és utánzatokban, ²⁾ míg *Sz. Bernát látománya* Münchenben és a *Piéta'* a Pitti-képtárban, bizonyára az olasz képirás minden utazott barátjának emlékében maradt. E mesterművek Perugino legjobb idejéből valók, a mikor ihlete még üde, lelkesülése a művészi tökély iránt még érintetlen volt; a mikor, Rio véleménye szerint, hitében a végzetes szakadás még meg nem történt. Mindazáltal csak Perugiában, a Sala del Cambio-ban, a szigorúan vett vallásos tárgyak körén kívül mérlegelhetjük hatalmának kiterjedését s alkotásainak értékét.

Pályája kezdetén, Perugino, úgy látszik, beérte olyan tárgyak rendszeres ismétlésével, melyek sikert biztosítottak tehetségének, s lángszellemének nyilvánulásait megakadá-

¹⁾ A szárnyas oltár a brit nemzeti képtárban.

²⁾ Az Arundel Society adta ki.

lyozta azon szoros alkalmazkodás, melylyel előre meghatározott és hatásos képek köréhez ragaszkodott. A műbarátok dicséretei s üzletének felvirágzása, éles kereskedelmi érzékét meggyőzték arról, hogy az égnek emelt rajongó szemek, a feltekintő tojásdad arcok, a halvány olajszerű bőr, a vállra hajtott fej, a szállongó lengő haj, a szalagok és szent személyeinek csinos öltözetei, nagy tetszésnek örvendeztek az umbriai palotákban és zárdákban. Ettől fogva alig is festett egyebet; s midőn a Sala del Cambio-ban arra kényszerült, hogy a görög és római történetek képviselő hőseit tüntesse fel, szintén ezt a modort választá. ¹⁾ Perugino freskóiban Leonidas, az oroszlán-szívű spártai és Cato, a szigorú római, ki a szabadságot többre becsülte az életnél, mint a virágok hajtják le szelid fejüket, és ruhájokat menyeyei gyöngédséggel keresett redőkbe szedik. Jupiter az Eterno Padre ismétlése, a *Szentháromság* szokásos ábrázolásába illő, jóindulatú öreg ember; míg Ganymed egy apró fiú Tóbiás szelíden alázatos ábrázatával.

Perugino már vallásos képek gyárát nyitotta meg, és számos tanítványt alkalmazott munkájánál. Sok pénzt szerzett azzal, hogy mesterségesen szép arcokat festett, mesterségesen elegáns alakokra; e bábok egész sorát valamely nyugalmas tájképben helyezte el, hangulatos háttért festett mögéjük s valamely ismert jelenet nevére keresztelte alkotását. Ihlete kihalt, találékonysága kimerült s főcélja látszólag mesterségének felvirágzásában összpontosult.

Perugino mindenkorra rejtély marad a lélek-buvár

¹⁾ E freskókat 1499-ben kezdé. Felemlíthetjük, hogy ezen évben, midőn Perugino visszautasította az ajánlatot, hogy a S. Brizio kápolnát díszítse, az Orvieto-beliék Signorellit bízták meg a munkával.

előtt, ki az arczismében hisz, valamint azelőtt is, ki azon viharos időket tanulmányozza, melyekben élt. Nyers és ellenszenves vonásai a Perugiában és Florenczben látható arczképein, nemcsak meg nem hazudtolják, hanem inkább hitelesítik a történeteket, melyekkel Vasari rút lelkét festé. ¹⁾ A helyi hagyományok és egykorú mende-mondák pedig kiszínezik, a mit Vasari hitetlenségéről beszél; míg Florencz bűnlajstromai bizonyítják, hogy nem különös gonddal őrizte kezeit a tettegességektől. ²⁾

Természetesen, önmagunktól azt kérdezzük, mikép

¹⁾ Uffizi és Sala del Cambio.

²⁾ »Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli poté mai far credere l'immortalità dell'anima: anzi, con parole accomodate al suo cervello di porfido, ostinatissimamente ricusò ogni buona vita. Aveva ogni sua speranza ne' beni della fortuna, e per danari arebbe fatto ogni male contratto.« (Pietrónak igen kevés hite volt s soha sem lehetett őt meggyőződtenni a lélek halhatatlanságáról: ellenkezőleg, kőkeményiségű agyához illő szavakkal tüntetőleg visszautasította a jóra való életet. Minden reményét a szerencse javaiba helyezte s pénzért minden rosszra képes lett volna.) Vasari VI. kötet 50. oldal. — A fentemlített helyi hagyomány azon nehézségekre vonatkozik, melyeket az egyház Perugino keresztény temetkezése elé gördített; de ha pestis következtében halt meg, a mint általánosan hiszik, (lásd Crowe and Cavalcaselle III. kötet 244. oldal) e nehézségek bizonyosan inkább a félelemből eredtek, mintsem a hitetlensége miatti felháborodásból. Gasparo Celio jegyzetéről, mely szerint Perugino halálos ágyán megtagadta a gyónást, mondván, hogy szívesebben akarja tapasztalni, mi lesz a hitetlen lélek sorsa a más világon: az olvasó Rio L' Art Chrétien című művében II. kötet 269. oldalon talál részleteket. A mondát, hogy Perugino 1486. deczemberében felfegyverkezett, hogy egy híres gyilkossal egyetemben Aulista di Angelóval, Perugiából, egy ellenségét tévútra vigye és Florenczben S. Pietro di Maggiore közelében meggyilkolja, — Crowe and Cavalcaselle beszéli III. kötet 183. oldal.

birt ilyen ember, egy egész hosszú életen keresztül vallásos képeket gyártani? Hol volt forrása az érületnek oly mesterművek teremtéséhez, melyeket vallásos bensőségre nézve csupán Fra Angelico művei közelítenek meg? Vajjon saját természetében vagy akár a Baglioniak viszálya által tönkretett város társadalmában-e? Azután, mikép volt lehetséges, hogy oly művész, ki olykor a szépség eszményeit eltalálta, beérte azzal, hogy a tanítványai által a vászonra vetett, szokásos elcsépelt alakokat ő saját nevével írta alá?

E kérdéseket külön-külön mérlegelve, azt felelhetnök: »nincs tudomány, mely a lélek alkotását az arczról leolvashatná,« s hogy a tizenhatodik században a festészet mesterség volt, melyet a bizonyos czikkek kereslete szabályozott; hogy emberek gonosztevők közt élhetnek a nélkül, hogy hajlamaikban osztoznának; hogy a művész és erkölcsi lénye egymástól elválasztandó s egyik sem arra való, hogy a másikat megmagyarázza. Azonban, miután kellő figyelemmel kísértük e válaszokat, Perugino, az lévén a mi volt, azon időben, a melyben élt, még pedig nem mint anachoréta, hanem mint a festészet sikeres *impresariója* és tehetségeit rendszeres állhatatossággal a vallásos művészetnek szentelvén: reánk nézve örökké rejtély marad. Hogy a tulságig mesterséges stíljének enyhe békessége divatban volt Perugiában, míg a Baglioniak egymást öldökölték és a Vitelli és Borgia-féle csapatok Umbriát porba gázolták: e drámai ellentétekben oly gazdag kor legmeglepőbb paradoxonainak egyike.

Perugino személyisége kérdésének megoldása tekintetben, művészetéhez viszonyítva azt, nagyon sajnálatos, hogy jelleme nem emelkedik ki határozottabb körvonalokkal azon sovány jegyzetekből, melyek reá vonatkozólag léteznek

s hogy oly keveset tudunk magánéletéről. Vasari azt beszéli, hogy rendkívüli szépségű leányt vett nőül s főörmeinek egyike volt, ha e nőt háznál és házon kívül díszesen felöltözve láthatta. Gyakran sajátkezüleg felczizomázta ékszerekkel és pompás szövetekkel. A többire nézve, Peruginóban Mantegnánál vagy Signorellinél sokkal nagyobb mértékben találjuk fel az egyszerű olasz mesterembert, a ki számos segédet foglalkoztat, szerződésileg nagy arányú munkákat vállal s különösen körmönfont alkukat köt megrendelőivel. Florenczben és Perugiában egyaránt *bottegát* nyitott; s képiró mester léteére nagy arányokban üzte mesterségét, annyi pénzt szerzett, hogy nagy terjedelmű ingatlanokat vehetett e városokban, épp úgy, mint szülőhelyén. ¹⁾

Korának minden nagyobb szerű mű-termékében tetlegesen részt vett. Így 1484. és 1486. közt a Sixtus kápolnában volt elfoglalva; 1489-ben Orvieto községével szerződik a S. Brizio-kápolna befejezése érdekében; 1491-ben a S. Maria del Fiore homlokzata feletti vitában vesz részt; 1504-ben véleményt mond Michel Angelo *David*-jának felállítása ügyében Florenczben, és 1508-ban Signorellivel, Pinturicchióval és Bazzival versenyez a Vatikán Stanzáinak díszítésére.

Az a körülmény, hogy még életében, nálánál fényesebb csillagok tűntek fel a láthatáron, némileg elhomályosítja hírnevét, a mi sok nyugtalanságot okozott neki; azonban,

¹⁾ »Guadagno molte ricchezze; e in Fiorenza muró e compro case; ed in Perugia ed a Castello della Pieve acquistó molti beni stabile.« (Nagy vagyont szerzett, Florenczben házakat építtetett és vett; Perugiában és Castello della Pievében sok ingatlant vásárolt.) Vasari VI. kötet 50 oldal.)

sem Michel Angelo, sem Ráfáel nem csökkentették képeinek feltűnő kelendőségét, mely egészen halála évéig bámulatosan élénk maradt. Hogy fiatal versenytársaira féltékenykedett, kitűnik a tényből, hogy panaszt emelt Michel Angelo ellen, mert siljét ostobának és elavúlnak nevezte. A híres mondatban, melyet arczába vágott, egy új művészeti rejtélynek nyílt és lenéző mestere, észreveszszük a mély ürt mely az időszentesítette hagyományt és a teljes renaissance *maniera moderná*-tól elválasztja. Az öreg Titánoknak át kelle engedniök helyöket az olasz képirás új Olympusbeli istenségeinek. Meghatóan szomorú az ősz hajjú Peruginónak visszavonulása Rómából, hogy helyet adjon az ifjú Ráfáel győzedelmes phoebusi szépségének.

Perugino befolyása az olasz művészetre hatalmas volt ugyan, de csak átmeneti. Nagy csapat tehetséges tanítványt nevelt, a kik közé a nagy Ráfáel is tartozott; s bár Ráfáel csakhamar elhagyta mesterének keskeny ösvényét a képirás tág mezején, Peruginónak köszönhető az alapos technikai rendszerbe való beavatásnak megbecsülhetetlen előnyét, valamint a tiszta izlés elavulhatatlan hagyományait. Fra Bartolommeo kivételével, a fiatal Ráfáel idősebb kortársainak egyikétől sem tanulhatott volna annyit, a mi saját ifjúkori ösztöneivel összhangzott. Hogy mi történt volna vele, például, ha esetleg Signorelivel dolgozik, azt nehéz elképzelni; mert a míg egyrészt semmi sem nyilvánvalóbb Ráfáel eredetiségénél, erős elsajátító hajlama aligha kevesebbé feltűnő. Még nem érkezett el Ráfáel ideje, tehát nem szólhatunk róla; helyünk sem engedi, hogy kimerítőbben foglalkozzunk tanuló-társaival a perugiai műhelyben.

¹⁾ »Goffo nell' arte.« Lásd Vasari, VI, kötet 46. oldal.

Az olasz képirás fejlődésében Perugino igen különös helyet foglalt el. Anyagi és világias, a fagyos hitetlenség és politikai romlottság felé hanyatló kor közepett, a technikai művészet végső fejlettségével emelte a vallásosságot, mely korábbi és lelkesültebb századokból átszármazott. Az umbriai ájtatosság virága virított fiatalsága mesterműveiben s férfikorának negélyezett modorosságában szellemi szárazsággá hervadt. Semmisen maradt a régi színvonalon utódai számára.

Ezek közül egyedül csak Bernardo Pinturicchiót említhetjük e helyen. Tökéletes naturalista volt, bár az umbriai iskola modorosságával volt eltelve; Pinturicchiót sem tudományos, sem eszményi czélok nem vonták el, kora szokásainak és öltözékeinek tiszta és folyékony ábrázolásától. Ő afféle umbriai Gozzoli, ki itt-ott saját idejének embereivel közeli érintkezésbe hoz, s ennélfogva a renaissance élet kutatója számára különös értékkel bír. Falfestményei a sienai székesegyház könyvtárában oly tökéletesen épek, hogy nem kell másutt keresnünk a tizenhatodik század első éveiben oly magasra becsült diszítványos művészet jobb mintadarabjait. ¹⁾ E freskók oly pompás hatásúak, oly élénk benők a természetes cselekvény, hogy felületességök daczára s rendkívül elbájolók. Aeneas Sylvius Piccolomini, II. Pius életét legenda alakban dolgozta föl. Nem is igyekszik az öltözetet úgy festeni, a mint a munka készülésének idejét megelőző ötven év előtt divatban volt; pontos történelmi képmásokra sem törekszik. Úgy a császárt, mint a pápát

¹⁾ Inkább ezeket választottam magyarázatúl, mint a spellói freskókat, bármily szépek is azok, mivelhogy a renaissance stíle vonatkozólag, komolyabb érdekűek.

regényesen fogta föl, s a történet minden egyes részlete úgy van feltüntetve, mintha valamely népies ballada egy-egy jelenete volna. Éppen csak annyi maradt meg a Perugino modorosságából, mi az előkelő fiatal emberek válogatott állásának, s tarka-barka csoportjának a gyermekded báj varázsát kölcsönzi.

Mindig gondosan meg kell különböztetnünk a művész fontosságát, ha kora képviselőjeül tekintjük, vagy ha e fontosságra valamely kiváló ügyessége vagy sajátos érzületénél fogva tart számot. Például Perugino művészete, csak igen csekély mérvben világítja meg a renaissancet, mint egészet tekintve. Technikai tökélyénél és az érzés tisztaságánál fogva benső értékkel birt ugyan, azonban már a művész életében hatalmasabb és nagyobbszerű modor foglalta el helyét. A modern stíl haladó erői rajta kívül találtak befolyást.

Ugyanez mondható jogosan Francesco Raibaliniról, kit rendszeren Franciának neveztek, mestere után az ötvös mesterségben. Az angolok Franciát, mint a legőszintébb ájtatosságú keresztény képirót ismerik; a brit nemzeti képtárban őrzött *A Holt Krisztust* ábrázoló páratlan műve után. A túlszellemültség, mely Fra Angelicót a magáénál kevesebbé rajongó lelkekre nézve érthetetlené teszi, Franciában nem megy annyira túlzásba, s műve nem is szenved Perugino modorosságának ostoba unalma által. Mély vallásos érzület a legtisztább jellegű testi szépséggel egyesül a nyugodt bájjal felruházott mesterműben. Francia nagyobb mérvű naivitása és természetessége bőven kárpótol a kezelés hiányaiért, melyben Perugino a tökélyig emelkedik. Ez Francia számos képéről áll, mely Bolognában látható; hol legalaposabban tanulmányozhatják őt a tizenötödik szá-

zadbeli stíl kedvelői, még pedig annak legkedvesebb példányaiban. ¹⁾ Az olajfestészet terén és a színezés bájára nézve, Francia a legjobbal versenyezhet, a mit Perugino valaha festett, bár technikai tökélyben utól nem érte.

Még egy képiró tartóztat bennünket, mielőtt elhagynók a tizenötödik századot. Bartolommeo di Paolo del Fattorino, kit inkább Baccio della Porta vagy Fra Bartolommeo néven ismerünk, Florenczben az összekötő láncszemet képezi, a korai renaissance és az arany kor között. ²⁾ Pontos időrend szerint csaknem egy negyed századdal ifjabb, mint Lionardo da Vinci, és Michel Angelónak éppen kortársa. Mint művész teljesen meghaladta a tizenötödik század stíljét, s csak igen kevéssel áll a legnagyobbak mögött. Ha tehát a teljes renaissance hirnökei és elődjei közt jelölöm ki helyét, inkább az általa választott tárgyak minőségét és tehetségének jellegét veszem tekintetbe, s nem az időt számítom, sem nem mérlegelem ritka járatosságát a képirás eszközeiben.

Fra Bartolommeót kilencz éves korában Cosimo Rosselli műhelyébe küldték, hol a művész-pályát azzal kezdte, hogy festéket dörzsölt, a műhelyt söpörte és ide-oda küldözték. Cosimo *bottegájában* kötött ismeretséget Mariotto Albertinellivel, ki meghitt barátja és munkatársa lett. Daczára a feltűnően ellentétes jellemeknek, az eltérő nézeteknek a nagyérdekű politikai és vallásos ügyekben, s a gyakori összekocczanásoknak, e férfiak együtt átélt életök nagyobb

¹⁾ A *Mennybemenetel* Luccában a S. Frediano templomban szintén, mint Francia egyik remekműve említendő.

²⁾ Atyja Suttignanóból való öszvérhajcsár volt, ki Florenczben telepedett meg a S. Pietro Gottolino mellett, kis kerttel ellátott házban. 1445-ben született; meghalt 1517.

részén keresztül barátok maradtak. Baccio szelid, félénk, engedékeny és szorgalmas volt; Mariotto akaratos, önfejű, állhatatlan és könnyelmű. Baccio *Savonarola* befolyása alá jutott, *piagnoninak* vallotta magát s felvette a Domonkos-szerzet csuháját. 1) Mariotto a Mediciek pártjához tartozott, egy lármázó *pallesco* s szabados életű volt, ki alkalmilag megunva a képirás művészetét, azt a korcsmárosság nemés mesterségével cserélte föl. A Frate azonban oly szelid lelkületű s az ifjúkorban kötött baráti kötelék oly erős volt e rosszúl összeillő két ember között, hogy egész 1512-ig nem váltak meg egymástól, két-három évvel Mariotto és öt évvel Bartolommeo halála előtt.

Hosszas együttlétök alatt a tervezés a Frate feladata volt, míg Albertinelli barátja rendeleteit követte és saját felfogásával ellenkező művekben segédkezett neki. Mindkettő kitűnő munkás és tökéletes színező volt, mit oly képek bizonyítanak, melyeket mindegyikök külön, a másik részvétele nélkül festett. Albertinelli *Angyali üdvözlete* az Uffiziban báj és erély tekintetében semmitsem enged nálánál hiresebb munkatársai legjobb képeinek.

Fra Bartolommeo igen sokkal járult az olasz művészethez, még pedig két irányban: a szerkesztés és színezés terén. A florenczi S. Maria Nuova-templom jogosultan híres freskójában, mely az *Utolsó ítéletet* ábrázolja — a szentek kara közt trónoló Krisztussal, — először ő tüntette föl a pontos, tudományos csoportosítási módozatot, mely geometriai elveken alapúl. Minden egyes részlet önmagát tökéletesen egyensúlyozza, s mégis az egésznek szerkezetéhez nélkü-

1) Pratóban, a Sz. Domonkos templomban 1500. Később Florenczben, a S. Marcóban lakott.

lözhetetlen. Az egésznek szövevényes berendezése számos szakaszra osztható, s mindegyik oly összhangzatosan van elhelyezve, mint az egész, melynek alá vannak rendelve. Egyszerű alakzatok, a gúla és a háromszög, egyenesen, fölfordítva s egymáshoz fonva, mint a sonett rímei, képezik a szerkezet alapját. A Frate minden következő művében e rendszerhez tartotta magát. Mily mértékben befolyásolta Ráfáel stíljét, azt később fogjuk megvitatni.

Mint színező Fra Bartolommeo kortársai legjobbjai-
val versenyezhetett s túlszárnyalta a florenczi iskolához
tartozó valamennyi versenytársát. — Igen kevés kép-
írónak sikerült, a világosság és árnyék hatásának össz-
hangzatát a színek pompájával és gazdagságával oly töké-
letesen összegyeztetni. Valódi örömmel szemléljük a fehér
ruhának tiszta és gazdag redőzetét, melyet oltárképein az
előtérben szeretett alkalmazni. Őszinteség és alaposság
különbözteti meg műveinek minden részletét, míg érzülete
fenkölttség és józanság által tűnik ki. Mi sem hiányzik benne,
csak a képzelet merészsége, a szenvedély mélysége és az
eszme hatalma, pedig ezek a legmagasabbrendű tehetség-
nek nélkülözhetetlen ismérvei.

Inkább rokonszenves és engedékeny, mintsem teremtő,
és önálló természettel lévén megáldva, minden befolyás
iránt fogékony volt. Ennélfogva azt találjuk, hogy fiatal ko-
rában sokat tanult Lionardo da Vincitől, Ráfáel új erő-
feszítésre ösztönzi, későbbi éveiben pedig, miután 1514-ben
Rómában járt, a szokásos szólam szerint, »stílje emelésén«
dolgozik, Michel Angelót igyekeztetvén utánozni. A kísérlettel,
hogy Buonarotti útjain járjon, kudarcot vallott. A mit
méltóságban nyerni vélt, az Fra Bartolommeo ecsete alatt
a bájban veszendőbe ment. Az ő modora különösen a tiszta

kecs modora volt, melybe nem sikerült fön ségeset beoltani. A szelid, jó lélek, a ki, midő n a Compagnacciak a S. Marco zárdát ostromolták, kezéből kiejté a kardot,¹⁾ s fogadást tett, hogy szerzetessé lesz, ha az ég megmenti életét a zendülésben, nem birt a Michel Angelo-féle *terribilità* egy szikrájával sem. Nem rendelkezvén e szellemnek egy sugarával sem, kár volt neki prófétáinak alakjait annyira megnagyobbítani s ruháikat annyival kibővíteni, mintegy ezzel utánozva a Sixtus-kápolna remekeit.

A természet Fra Bartolommeót az áhitat képirójának szánta.²⁾ Mesterműve Luccában — a *Madonna della Misericordia*, — a boldog ájtatosság költeménye, az imádság hymnusa. A Sz. Szűz, ég és föld között lebegve áll, Fiához fohászzkodva könyörületért. Zsámolya körül szoronganak az esdeklők, az általa megmentett városbeli férfiak, nők és gyermekek. A veszély elmúlt. Irgalmat nyertek, s a hálaadás éneke egyhangulag felszáll az összecsoportosított tömeg ajkairól. Nem kevésbé igaz a befejezetlen nagy festmény a *Madonna, Florencz védszentjeitől körülvéve*, ez is az imádság költeménye.³⁾ E képet Piero Soderini Gonfaloniere rendelte, ugyanazon férfi, ki Florenczet Krisztusnak, mint Királynak felajánlotta. Szándékában volt, a Nagy tanács termében helyet adni neki, ugyanazon teremben, hol Michel Angelo és Lionardo da Vinci első babérjaikat vityák ki. Mielőtt a kép befejeztetett volna, a köztársaság

¹⁾ 1498. május 23-dikán.

²⁾ A fentebb említett képeken kívül még az olvasó figyelmébe kívánom ajánlani sienai Sz. Katalin imádkozó alakját, három óriási képen, most egy-egy a Pittiben, Luccában és a Louvrebán.

³⁾ Az Uffiziban. Compositióra nézve a Frate mesterműve.

tönkre ment.¹⁾ »Ez — mondja Rio — volt az ok, miért hagyott hátra befejezetlen művet, legalább azokra nézve, kik csak azt veszik észre, a mi belőle hiányzik. Mások eleinte azon érdeklődéssel fogják nézni, melyet befejezetlen költemények keltenek, s a melyeknek elkészültét a porkoláb belépte vagy a hóhér vérfagyasztó szava akadályozta meg. Akkor minden részletében tanulmányozni fogják, hogy szépségeit kellőleg méltányolhassák; s e méltánylás annál teljesebb lesz, minél tökéletesebben felfogja valaki a mű uralkodó eszméjét, s minél behatóbban ismeri a hozzá tartozó s e művet megmagyarázó körülményeket.

Itt nem általánosságban értett ellenség ellen hívja fel a művész az égi hatalmak közbenjárását: nem a képiró vagy gazdájának szeszélye hozza magával, hogy a középső alakok csoportjában Sz. Anna elébb vonja magára a figyelmet, mint a Sz. Szűz, nem csupán kiválóbb helyzete, de ég felé irányzott imádságának bensősége s leginkább szépsége által, mely messze túlszárnyalja Fra Bartolommeo csaknem valamennyi *Madonnájának* szépségét.«²⁾ Azonban a köztársaság e válságos idejében, a művésznek és pártfogójának egyaránt elég okuk volt rá, hogy a mennyei ítélőszék elé Florencz legkiválóbb védőügyvédjeül azon szentet válasszák, kinek napján 1343. július 26-án ünnepeltetett a város felszabadulása Walter de Brienne rabigája alól.

Fra Bartolommeo életében nagy eseményt képezett a hatás, melyet Savonarola reá gyakorolt.³⁾ Midőn a dominikánusnak meghatóan szörnyű vádjait romlott világiasság és

¹⁾ Lásd: *Age of the Despots*, 363. old. Prato kifosztásának következményeit illetőleg.

²⁾ *L'Art Chrétien*, II. k. 515. old.

³⁾ Savonarola két legjobb arcképét Fra Bartolommeo kezétől birjuk. Az egyik ezen felirattal bir: »*Hyeronimi Ferrariensis a Deo*

erkölcstelenség ellen meghallotta, a természet tanulmányozását a hiúságok máglyájára vitte, elhatározta, hogy szerzetes csuhát ölt és lemond művészetéről. 1499. és 1506. közt, midőn a S. Maria Nuova-templomban az *Utolsó Itélet* festésével volt elfoglalva, állítólag sohasem nyúlt ecsethez. Mikor újra felvette művészetét, Savonarolát már elégették eretneksége miatt, és Fra Bartolommeo szerzetes volt a S. Marco zárdában.

Savonarolát gyakran képrombolónak mondják, a ki makacs ellensége volt a szépművészeteknek. De ez távolról sem igazságos megítélése azon kereszteshadjáratnak, melyet kortársainak pogány érzékisége ellen folytatott. Azt kívánta, hogy a művészet az egyház alázatos eszköze, s a tiszta erkölcs engedékeny szolgálója maradjon. Mig a Florenczben divó stíl pogány irányát megbélyegezte és a meztelen testnek tanulmányozását megtiltotta, egész erejével támogatta a vallásos festészetet, s a S. Marco-kolostorban iskolát alapított annak fejlesztésére. 1506. után Fra Bartolommeo barátjával, Albertinellivel egyetemben, e szerzetesi *bottegában* dolgozott a zárda javára. Szükségszerűen hatálytalanoknak bizonyultak a reformok, melyeket Savonarola a renaissance törekvései ellen küzdve, a művészetekben, valamint a szokásokban is megkísérlett, oly időben, mikor a társadalom sokkal romlottabb volt, semhogy újjáteremthető lett volna, s az antik iránti szenvedély sokkal hatalmasabb volt, semhogy korlátozni vagy más irányba terelni lehetett volna. Még azt is be kell ismernünk, hogy a korlátok, melyeket a művészet elé szabott, annak szabad fejlődésére nézve végzetesekké váltak volna, ha tért hódítanak és megtartatnak.

Missi Effigies, a második Sz. Péter vértanút ábrázolja. Lásd Crowe és Cavalcaselle, III. k. 433. old.

Fra Bacción kívül még néhány képiró engedett Savonarola befolyásának. A legkitünőbbek ezek között a tiszta és szelid Lorenzo di Credi volt és Sandra Botticelli, ki a nagy hitszónok halála után állítólag megvált volna a művészettől. Sem Lorenzo di Credi, sem Fra Baccio nem birtak a próféta lángoló szellemének egy szikrájával sem. Ha ez kifejezést talált volna szerzetesi képeikben, akkor a művészet legkülönösebb és legjellemzőbb virága, mit a világ valaha ismert, virágzott volna Florenczben. Azonban Savonarola palástja, ha az egyáltalán képirónak jutott, úgy Michel Angelo és senki más az, s a szerzetes dörgő szavainak visszhangját a Sixtus kápolnában kell keresnünk. Fra Bartolomeo túlgöngéd és félnék volt. A tragikai szenvedély fönsége fölülmulta fölfogását. Bár az imádság képirójának mertem nevezni, a léleknek még ezen indulatát sem érezte például egy Fra Angelico megkapó bensőségével. A kereszt alatt térdelő Sz. Dómonkos személyében, Fra Angelico az imádságot, mint oly rajongó ihletet érzékíté, melyben a szeretettel, szenvedéssel és sóvárgással eltelt lélek fohásza túlszárnyal mindent, mit akár a szavak, akár a zene vagy a könyvek segélyével kifejezni lehetne. Fra Bartolomeo sohasem tudott az askétikus eszmény ily magaslatára emelkedni. Józansága igen közel járt a prózaisághoz.

Ezzel eljutottunk az olasz renaissance nagy korához, azon korhoz, melyben, Velenczét egyelőre bele nem számítva, négy arkangyali természet mindent egybefoglalt, a mit Pisano s Giotto napjai óta a művészet terén eddig elértek, és a velők született lángész napfényéből oly mennyei fényárral világíták azt meg, hogy a világ mindörökre bennök látja a művészet legmagasabb tökélyének személyesítőit.

Lionardo da Vinci 1452-ben született Voldarnóban

és meghalt Franciaországban 1519-ben. Michel Angelo Capresében, Casentino kerületben született 1475-ben és 1564-ben halt meg Rómában, csaknem félszázaddal meghaladva nagy kortársai életét. Ráfáel Santi Urbinóban született 1483-ban s Rómában halt meg 1520-ban. Antonio Allegri született Corregióban 1494-ben s 1534-ben ugyanott halt meg.

E négy férfiban nyilvánult a renaissance erejének és szabadságának teljessége, mindegyikében a maga álláspontjából és mindegyiknek sajátos fölfogásához alkalmazottan. A legbensőbb szentélybe hatoltak be, hol koruk szelleme lakott, s a külvilágnak hirül adták azt, a mit ott mindegyikök külön-külön hallott. Az utókor még ma is kiolvashatja műveikből ama kor gondolkodását, melyet e kitünő művészek mindegyike saját tehetségeinek különbözőségéhez mérten, különböző módon fejezett ki, de a tanulmány által annak egysége mind a négyben megérthető.

Lionardo a varázsló vagy jós; a renaissance neki ajánlja fel búbáját és rejtélyeit; Ráfáel a phoebusi dalnok; a renaissance vele közli örömét s a dallam adományával ajándékozza meg. Correggio az Ariel vagy Faun, a szerető és világosságot terjesztő; ő lepte meg a mosolyt a mindenség ábrázatán, s e mosolyt ezer változatban festi le. Michel Angelo a próféta és sybillai látnok; a renaissance előtte feltárja szellemének örökké működő kohóját; őt ruházza fel hatalmával; ő ellesi ennek titkát s mint eszményi Columbus egyedül bebarangolja a gondolat végtelen örvényeit.

Hogy a renaissance e nyilatkozása a képírásban teljes legyen, még egy ötödik hatalmat kell hozzáadnunk e négyhez, a velencei mesterekét, kik a testi szépségnek költői, a világi pompa ékes szónokai, s a fényűző külvilág minden

nagyszerű és pompás részletének szenvedélyes tolmácsai valának. Mikép Velence sajátos eredeténél és történelmi fejlődésénél fogva Olaszország többi részétől elzárva maradt, úgy képirói is külön fejtegetést követelnek. ¹⁾ Ennélfogva egyelőre elég lesz megjegyeznünk, hogy az általok pengetett húr nélkül a renaissance dallama nem lehet sem teljes, sem összhangzatos.

Lionardo természetes fia Messer Pietro, florenczi közjegyzőnek és vincii földbirtokosnak, oly ritka szépségű volt, hogy, a mint Vasari mondja, senkisé is hirdette szépségét érdeme szerint; tagjai oly aczélos erővel birtak, hogy vasgyűrűt vagy lópatkót újjai közt meghajlított; oly ékesszólással volt megáldva, hogy a kik hallgatták, jóformán kényekedve szerint feleltek »Igen«-t vagy »Nem«-et, a mint jónak látta. A kecs és ellenállhatatlan ékesszólás e gyermeke bámulatos zenész volt. Milanó hercege érte küldött, hogy (lantján) játszszék előtte és olasz dalokat (canzoni-kat) rögtönözön. Ezüst lantja lófej alakú volt, s az általa feltalált akusztika törvényei szerint volt felhangolva; a dalokból, melyeket e hangszer kísérete mellett énekelt, egy sem maradt meg. Csupán csak egy sonett létezik még mutatoul, hogy milyen volt Lionardo költészete, melyet kortársai oly magasra becsültek. Ez is kevesebb értékes költői szépsége, mint inkább különös rövidséggel kifejezett józan bölcseletéért. ²⁾

Lionardo da Vinci lantjának e történetét bátran választhatjuk alkotásai parabolájának. Művészet és tudomány mindig karöltve járnak műveiben; s gyakran mindkettőt

¹⁾ Lásd alantabb, VII. fej.

²⁾ Olasz eredetiben és magyar fordításban közöljük a sonettet, így vélvén legjobban kielégíteni az olvasót, annál inkább, mert a fordítás a rendkívüli nehézség miatt csak megközelítőleg lehetett hú. (A fordító.)

alárendelte valamely csapongó szeszélynek, vagy eredeti szelleme valamely váratlan eltérésének. Előszókat a szokatlan iránt, és a kíváncsiság uralkodtak természetete felett. Szemlélet és a természet állhatatos tanulmányozása által behatolt ugyan a tudomány számos titkába, azonban ő beérte a tudással. Ha egyszer meg voltelve a rejtély kulcsa, mit-

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia ;

Che quel che non si può folle è il volere.

Adunque saggio è l'uomo da tenere

Che da quel, che non può, suo voler toglia.

Pero che ogni diletto nostro edoglia

Sta in sì e no, saper, voler, potere.

Adunque quel sol può, che è col dovere

Ne trae la ragion fuor di sua soglia.

Ne sempre è da voler, quel che l'uom pote :

Spesso par dolce, quel che torna amaro,

Piansi già quel, ch'io volsi, poiche io l'ebbi.

Adunque tu, lettor di queste note,

Se a te vuoi esser buono e ad altri caro

Vogli sempre quel che tu debbi.

Ki nem tehet kényére, — azt akarja,

Mit megtehet ; mert bölcsesség a dőre

Kiváncságot elnyomunk jó előre, —

Míg el nem érhetőre vágó a balga.

Hisz minden bűnk és boldogságunk magja

Tanulság, — jutni akaraterőre :

Annál ki vágy csupán elérhetőre

Az észől trónját el mi sem ragadja.

S ne mind akard, mit megtenned lehet :

Nem mind arany, mi fénylik, s az ohajtott

Elnyerve gyakran termett könyeket.

Azért hí olvasó, jegyezd meg ezt :

Ha önjavad s a más üdvét ohajtod,

Tanuld meg azt akarni, mit tehetsz.

K. G.

sem törődött kutatásai eredményének továbbításával; legfeljebb, ha gyakorlati hasznot húzott belőle. ¹⁾

Állítólag már gyermekkorában meglepte tanítóit nehéz mennyiségnyi problémák felállításával. Érett korában a boncztan terén messze túlszárnyalta Della Torrét; kitünő gépezeteket talált fel, vízvezetékek és vizimalmok számára; hadi eszközöket gondolt ki, fölfedezte a kúpalakú puskagolyó titkát, kormányt alkalmazott a hajókhöz, új rendszerű ostrom tüzéséget tervezett, behatóan tanulmányozta a láttan elveit, épületeket rajzolt, terveket készített hegyek átfurására, templomok építésére, folyamok összeköttetésére, posványok kiszáritására és kikötők alapítására. ²⁾ Mestere volt a tudomány minden ágának, mely által a kutató értelem munkássága a természetet az ember szolgálatába hajthatja. Mi több, bármily nagyszerű tehetségekkel birt Lionardo,

¹⁾ Lásd Lionardo levelét Lodovico Sforzához, melyben felsorolja képességeit, mint gépész, katonai és polgári mérnök, építész stb. Tán szükségtelen fölemlíteni, hogy mérnöki minőségben Cesare Borgia-t és a florenczi köztársaságot is szolgálta, s idejének nagy részét Milanóban, az Adda folyó vízépítési munkálatainak szentelé. — Megjegyzendő, hogy Lionardo fölfedezéseinek eredményét papírra vetette; azonban igen keveset tett közzé, s legtávolabbról sem eszméinek legértékesebb részét. Milanóban művészeti és tudományos Akadémiát alapított, ha ugyan az ily elnevezés megilleti a művészekből, tudósokból és nagyvilági férfiakból álló társaságot, kikkel valószínűleg boncztani kutatásait is közölte. A »*Trattato della Pittura*« című könyv, mely nevét viseli, kéziratokból és jegyzetekből összeállított mű, mely először 1651-ben jelent meg nyomtatásban.

²⁾ A vázlatok folio kötete a milánói Ambrosiana könyvtárban mindezen munkálatokhoz terveket tartalmaz. Windsorban a királyi könyvtár gyűjteménye nem kevesebbé gazdag. Lionardo tudományos rajzai közül fölemlíthetjük az utóbbi helyen őrzött földabrosz-gyűjteményt, mely Közép-Olaszország folyam-rendszerét tünteti föl javított száritási tervekkel.

még sem bizott természetes könnyedségében. Türelme épp oly bámulatraméltó volt, a mily gyors fölfogása. Azért élt, hogy magyarázatát adja azon meghatározásnak, mely szerint a lángész a rendkívüli fáradozás és türelem tehetsége.

Gyermekkorában, mondja Vasari, Lionardo sajátos mosolygó nőfejeket mintázott agyagból. Ez Verocchio műhelyében történt, a ki már bronz Dávidjának arczán is megörökítette a mosolyt. Aggkorában befejezetlenül festőpolczán hagyta *Mona Lisa* képét árnyyszerű, bizonytalan, lapangó mosolylyal az arczon. E mosolyban az ember ábrázatán a lelki indulatnak e talányos nyilvánulásában, e csábos derűben, Lionardo a világ titkának symbolumát, a végtelenség rejtélyének bűvös képét látta. Egész életén át kísértette ez, s végtelen a száma azon kísérleteknek, melyekkel látható alakban megörökíteni igyekezett e tünékeny, illanó báj varázsát.

Hosszú napokon keresztül követte Florencz és Milano utczáin az ismeretlen szép arczokat, lelkébe véste vonásaikat, azoknak váltakozó kifejezését meglegste s értelmezte, s a gondolatokat leolvasta az ábrázatokról. Ezeket aztán papírra vetette. Számos ily vázlatot birunk, az eszményi képmások egész sorozata ez, melyeknek mindegyike egy megoldatlan rejtvény, mit a mester kibetűzött; árnyak hosszú menetét képezik ezek, azon valóság árnyaiét, mely a művész agyának *camera lucidájába* behatolva, új szellemi tulajdonságokat nyertek. ¹⁾ Egynémelyikben úgy tetszik,

¹⁾ Shelley azt mondja a költőről:

Hajnaltól estig nézni, ez a vágya,
Mint vonja a tavat a nap sugárba,
S mint száll a sárga méh repkény-virágra;
De nem kutatni, ezek lénye mi, —
És élő embernél valóbbat
A költő álma megalkothat:
A halhatatlanság kedvenceit.

mintha a haj tömkelege foglyúl ejtette volna szeszélyét; máskor ismét a mélyérzelme, vagy a gyémántfényű s kemény tekintetű szemek ragadták meg figyelmét; vagy pedig az ajkak, melyek oly sokat mondanak és rejtenek, vagy a pillanatnyi felindulásban rezgő orrczimpák.

Úgy vesszük észre, hogy a szépség, mely nem tükrözi vissza a kedélyi életet, csekély vonzerőt gyakorolt reá. Nem találjuk sehol, hogy a »szép meztelen testet« merő testi bájáért festette volna; a meztelen test után tett sietős tanulmányai gyakran hibásak; de tökéletes följegyzései bizonyos helyzeteknek és mozdulatoknak. Az emberi alak őt vagy tudományos szempontból érdekelte, vagy pedig mint jelzője a léleknek. Azonban mégis megérezte ő is a személyes báj befolyását. Kedvencz tanítványa, Salaino, »sajátságos keccsel bíró ifjú volt, hullámos, bodros hajjal, a személyes szépség oly részlete, melyben Lionardónak mindig különös gyönyörúsége telt.« A haj, mely az emberi dolgok legrejtélyesebbike, alakra és színre a legváltozatosabb, a lelkek körülhálózásában kigyóyszerűen simulékony, természetesen legfőbb vonzerőt gyakorolt a művészet e varázslójára.

Lionardo hasonló erélylyel igyekezett a rútság fontosságát kieszelni. Vázlat-könyvének számos lapját, torz vonású fejek, ránczos, aszott arczok és kisérteties aggastyánok lepik el, hülyék, buták, gonosztevők, görvélyesek, bohócok képmásaival vegyest. Nem mintha a szörnyűt magában véve kedvelte volna; de minden áron és mindenütt a jellemzőt kereste, s az emberi arczjáték egész foksorát magáévá akarta tenni, az eszményi széptől kezdve le, a bűn és betegség által elállatiasodott alakzatokig. A milanói *Cenacolo*-ban Judás fejére vonatkozó történet, melyet Giralaldi közöl, tisztán mutatja Lionardo típusokat teremtő rendszerét,

s a vázlat-könyveiben tartalmazott torzképek hasznos voltát.¹⁾

Azt beszélük, hogy egy izben egy csomó hullót vitt szobájába, gyikokat, varangyos békákat, viperákat, szalamandereket, csupa olyan állatot, mely az emberi szemnek utálatos. Képzületének varázshatalmával ezeket oly irtóztató tömeggé alakítá, hogy a kik látták, megrendültek az undortól. A Medusa kigyóövezte feje, melynek szintelen ajkai gyilkos mérget lehelnek; a hattyúhoz hasonló Leda hattyú kedvese mellett; Chimaera, kiben többféle természet egygyé olvadt össze; egy sárkány és egy oroszlán küzdelme; Sz. János nem próféta alakjában képzelve, hanem örömet hirdető-levéllal koszorúzott Faun képében: ilyenek voltak festészeti tárgyai, melyek szövevényességöknél, titokzatoságuknál fogva vonzották; ezek felett szeretett tépelődni, s e sphinxszerű varázs igézetének köszönhetjük legkiválóbb rajzainak nagy részét.

Talán nagy elődje,¹⁾ Leo Battista Alberti kivételével, Lionardo minden más művésznél, ki valaha élt, nagyobb mérvben érezte amaz eredeti, természetes rokonszenvet, mely az embert a földhöz, anyjához, testvéreihez s az élő lényekhez köti.²⁾ S éppen ezért az átmenet az emberiség és természet között, félig szépészeti, félig tudományos igézetével csábítólag hatott reá.

¹⁾ Lásd: De Stendahl [Histoire de la Peinture en Italie, 143. old., hol e történet található.

²⁾ A *Trattato della Pittura* című értekezésében, Da Vinci erőlyesen fellép az ember külön helyezése ellen. Az emberi lényt valósággal kis mindenségnek tekintette, melyet csak az őt környező világgal való érintkezésben lehet megérteni, s mint képiró, ugyanazon eszmét fejezte ki, a mit Pico. (L. Revival of Learning 49. o.) S ezért támogatja s ajánlja a művészek figyelmébe, a tájképes háttér követelményeit.

Hellas hajnalodásának idejében, az őt környező világ ezen rokonszenves fölfogásánál fogva kitűnő mythósz-költő vált volna belőle. A modern világ hajnalhasadtában, a kíváncsiság vette igénybe lángszellemének oroszlánrészét, s tagadhatatlan, hogy művészete megsínlette érdekeinek e szétforgácsolását. A pontos élettani kutatások ideje még el nem érkezett, sem a valódi tudományos szellem születésének percze: s minden korban nagy és nehéz feladat lett volna *egy* emberre nézve, ha oly sok tudománynak akarta volna megvetni biztos alapját, a mennyivel Lionardo da Vinci foglalkozott. Ennélfogva sajnálattal ismételjük, mily kár, hogy nem volt kizárólagosabban képiró. Másrészt azonban, ha tevékenysége oly művek teremtésére szorítkozott volna, minő a *Cenacolo*, veszendőbe ment volna a renaissance kétféle irányának legtökéletesebb megtestesülése egy személyben.

Hajlama a természettudományok iránt Lionardót a művészet technikai részének lázas tanulmányozására serkenté. A mit elődjei elértek az anyagok ismeretében, a színek vegytani elemezésében, a szerkesztés mértanában, a távlat törvényeiben s a fény és árnyék által előidézett látzatban, ő mindazt a legvégső határokig fejlesztette. Szenvedélyes kitartással törekedett azon feladatok megoldására: hogy sötétebb sötétséget, s fényesebb világosságot találjon, mint valaha láttak festő vásznán; hogy a távlati rövidülés új titkait meglelje; hogy finom fokozatú színárnyalatok és változó világítások által optikai csalódásokat teremtsen; s hogy egyszerű mértani csoportosításba szorítsa az alak szabad játékát. Mély érzelme minden élő lény iránt, egyúttal új erővel ruházta fel a külső természet ábrázolásában. A virágágak hajlását, a füge-levelek körvonalait, a mozgás-

ban lévő madarak és állatok helyzetét, a legyező-pálma kecses ivezetét ugyanazon páratlan tökélylyel ábrázolta, mint a gödröcskét a leány-arczon, vagy a fiatal ember ajkának finom metszetű vonalait. ¹⁾

Bárhon nehézségre akadt, rögtön neki ment és legyőzte. A szerelem, mely a művészet lelke, — a szerelem, a szépség rabszolgája és a művészi szegénység gyermeke — az serkentette e diadalokra.

A vásáron kalitkába zárt madarakat szokott vásárolni, hogy szabadon bocsáthassa. Különösen szerette a lovakat s nagyszerű istállót tartott; lovait szokatlan helyzetekben szokta rajzolgatni, részletesen tanulmányozta alakzatukat; Francesco Sforza lovas szobra számára. ²⁾ Az *Anghieri melletti csata* részletében, a küzdelemben a zászlóért, melyet csak Rubens vázlatából ismerünk, ³⁾ a szenvedély tüzét lehelte a lovakba — nem emberi szenvedélyt, nem is álla-

¹⁾ Ezúttal részletesen fölemlíthetek négy virágtanulmányt, ágakból, levelekből, gyümölcsből összeállítva, mely a windsori királyi gyűjteményben látható s épp oly bámulatra méltó, finom kivitelénél, mint türelmes pontosságánál fogva. Ugyanazon gyűjteményben vannak tölgyfa-levelek; vadrózsa, sás, magzat-ing, nyulrekettye, pompás szironták, erdei jáczint. E gondos s remek kiviteli tanulmányok épp oly értékesek a botanikusra, mint a művészre nézve. Pontosabb élethűséggel festeni egy-egy növény sajátos jellegét, teljes lehetetlenség.

²⁾ Lásd a ló boncztani tanulmányainak sorozatát, a windsori királyi gyűjteményben.

³⁾ Metszette Edelinck. A rajz szembetűnőleg a Lionardo-féle tulajdonokkal bír; de hogy mily távol lehet azért mégis az eredetinek jellegétől, azt sejthetjük azon rajzokból, melyeket Rubens Mantegna s mások nyomán készített. (Lásd feljebb.) De Stendhal igen élcezen jegyzi meg e műről: »C' est Virgil traduit par Mme de Staël,« *Histoire de la Peinture en Italie* 162. old.

tit — de olyat, minőt egy nemes ló érezhet, ha az emberrel egy rangba állítatik. Hasonlóképen a harczosokat állati ösztönök tüzesítik, — az oroszlán dühe, a farkas vadsága, a róka ravaszsága. Még vértjök is hulló szörnyetegek alakját veszi fel. Ily nagy mértékben üldözte Lionardo képzeletét az emberi és állati tulajdonságok fölcserélése.

A mondottak után könnyebb lesz megérteni Lionardo különös előszeretetét, melylyel a bizarr és csodás iránt viseltetett. Egy napon, egy vinczellér igen furcsa gyikot hozott neki. A mester higanynyal megtöltött szárnyakat erősített hozzá, melyek mozogtak, a mint a teremtmény odább csúszott. Szemeket, szarvakat és szakállt s csodás sárkány álarczát illesztette fejére. E furcsa szörny kalitkában élt, hol Lionardo megszelidítette; de senkinek sem volt szabad, mondja Vasari, még csak ránézni is. ¹⁾ Életének nagyrészt furcsa feladványok és megoldhatatlan rejtélyek feletti töprengésre vesztegette. Egy időben szárnyak készítésével foglalkozott, hogy azokkal repülhessen; máskor meg köteleket talált fel, melyek a horgonyt helyettesítsék; majd lapos dugaszokat tervezett, melyekkel vizen lehessen járni. ²⁾ Egy ízben oly vékonyra simította egy juh beleit, hogy valamennyi elfért tenyerében, mire fuvó segítségével megtölté széllel s addig fújta s fújta, mig az egész szoba megtelt velök s látogatói kénytelenek valának, a szoba sarkaiba menekülni. Lionardo azt mondta nekik, hogy ez a lángész legtalálóbbr jelképe.

Az ilyen történetek képezik Lionardo életének legen-

¹⁾ A windsori királyi gyűjteményben láthatók, óriási körmökkel ellátott képzelt négy lábú boncztani rajzai. Czombjaik s lábaik, csont, izom és eres szervezők teljes pontossággal vannak kidolgozva.

²⁾ Lásd a Gerli által metszett s kiadott rajzokat, a »Disegni di Lionardo da Vinci,« czímű műben, Milano, 1784.

dáját s némelyikök igen egyszerűnek, mások csaknem gyermekeseknek látszanak.¹⁾ Ezek megmagyarázzák, mit értünk az alatt, ha Lionardót a renaissance varázslójának nevezük. A művészet, a természet, az élet, a létnek rejtélyei, az emberi elme végtelen képessége, a világ rejtvénye, mind az a mit a görögök a Pan név alatt értettek, annyira vonzotta s megragadta, hogy a míg soha nem szűnő munkálkodás közepett ábrándozott és tervezett, mégis csak keveset látzott végezni. Agyának látományai tán légiesebbek és köd-kép-szerűebbek valának, semhogy az emberi szemnek láthatóvá tehetné volna azokat. Sok évi fáradozás után megszokta, hogy művét befejezetlenül hagyta, érezvén, hogy nem fejezheti be oly tökélylyel, a mint azt óhajtá: pedig legtöredékesebb vázlatai is, a kisebb emberek láthatárát messze túlszárnyaló tökélyűek.

»Rendkívüli erő, feltűnő könnyedséggel, ritka merészségű elmével és nagylelkű bátorsággal párosult nála.« — mondja Vasari. És mégis folytonosan lomhasággal vádolták s tehetetlenséggel a kivitelben.²⁾ Számtalanszor megtörtént, hogy óriási előkészületeket tett és semmit sem végzett. Ismert dolog, mikép panaszkodott a S. Maria delle Grazia

¹⁾ Vasari fő forrása e legendáknak. Giralaldi, Lomazzo, a képirás milanói történésze és Bandanello a beszélyíró, szolgáltatták a további részleteket. Mindenből kitűnik, hogy kortársai Lionardót igen különös, hatalmas egyéniségnek tekinték. Még a legsajátságosabb történetekből is bizonyos mély tisztelet szól, mely Piero di Cosimo legendájában hiányzik.

²⁾ Még Michel Angelo is, Florenczben találkozáván vele, szeme közé vágta a szemrehányást, hogy »egy bronzba öntendő ló mintáját készítette és nem tudta bronzba önteni s szégyenében úgy hagyta a mint volt, befejezetlenül.« Lásd Archivio Storico Italiano, Serie terza XVI. 226.

templom perjele, hogy Lionardo napokig áll, a falképet nézve és heteken át hozzá nem nyul; mikép vallottak kárt festményeikkel a florenczi Annunziata zárda szerzetesei, mikép csalódtak festményeikkel, melyekhez a kidolgozott vázlatok készen voltak; mikép kiáltott fel X. Leó pápa, midőn látta, hogy a művész fénymázt és olajokat kever, a festék elkészítésének új módját keresve: »Ah! ez az ember semmit sem fog végezni; már a végére gondol, mielőtt a kezdethez hozzá fogott volna.«

A művésznek e szemrehányásokra mindig volt találó válasza és mentsége, így például az, hogy a lángeszű ember legtöbbet dolgozik, a midőn kezei pihennek; Judás, kit hiába kerestem Milano minden tolvaj-félszkében, még mindig nincs megtalálva; nincs reményem Krisztus képét látni, kivéve a paradicsomban.

Majd, midőn Francesco Sforza lovas szobra már minden részletében mintázva volt, egy másik mintába fogott, mert Da Vinci a harczfít minden áron legyőzött ellensége felett diadalmaskodva akarta ábrázolni.¹⁾ Az első eszmét szellemtelennek találta; a második bronzban nem volt meg-

¹⁾ A windsori kir. gyűjtemény, e két szoborhoz készült tanulmányok egész sorozatát bírja, valamint azon minta rajzait is, melyeket ötvénye számára készített. *) A kettő közül a második a terv nagy változatosságát tünteti fel. A ló ágaskodik; az elesett ellenfél hiába igyekszik magát megvédeni. A győztes majd hátra rántja lovát; egy másik rajzban kormánypálczával int; egy harmadikban kardot forgat, egy negyedikben csapásra emeli. A talapzat tervei olykor síremlék-szerűek, olykor kút alakúak, de szintén igen változatosak.

*) A szerző által említett ezen rajzoknak az eredetiekhez egészen hű facsimile másolatát kiadta Jean Paul Richter *The Literary Works of Lionardo da Vinci*, London, 1883. II-ik kötet 1—24. oldalon. A fordító.

valósítható. »Mindent meg tudok tenni, a mire ember képes — mondja Lodovico Sforzához irt levelében — szobrászatban épp úgy, mint képirásban, minden élő művészszel versenyre kelek.« De mit sem akart tenni mint megrendelt munkát, s teremítő szelleme jobban szeretett a föltalálással, mint sem a kivittel foglalkozni. ¹⁾ »Tulajdonképen — folytatja életirója — okunk van hinni, hogy nagyszabású elméjének magasztossága, mely az elérhetőnél magasabb czélt tűzött maga elé, már magában véve is akadály volt; folytonosan arra törekedett, hogy tökélyt, tökélyvel, kitűnőséget, kitűnőséggel tetézzen. Ez volt kétségtelenül a valódi akadály, elannyira, hogy a mint a mi Petrarcánk mondja: a vágy hátráltatta a munkát.« ✓

E cynikus és anyagi század végén, melynek szelleme oly teljes kifejezést talált Cosimo de' Mediciben, ²⁾ Lionardo nem véges, de végtelen czélokot tűzött ki magának. Egész törekvését legjobban jellemzik a repülésre szánt szárnyak tervei. Szent meggyőződése volt, hogy megfejtí a megfejthetlent; s a fölfedezések hajnalának korában, a természet oly préda bőkezűséggel ruházta fel legszebb adományával, hogy ebbeli önámítása csaknem jogosultnak mondható. Meglelvén a világ Proteusát, fogva akarta tartani; de az istenalakot váltott érintésére. Meglepvén Silenust álmában, egy dalt kért tőle; azonban a dal, mit Silenus énekelt, változatosságában oly csodászerű, hanglejtéseiben oly finom változatú vala, hogy Lionardo csak egyes elszórt mondatokra

¹⁾ »Concevoir, — mondja Balzac, — »c'est jouir, c'est fumer des cigarettes enchantées; mais sans l'exécution tout s'en va en rêve et en fumée.« — Idézi Sainte Beuve, »Causeries du Lundi,« II. kötet 335. oldal.

²⁾ Lásd, »Reviel of Learning« 177-dik old.

tudott visszaemlékezni. Az ő Proteusa a renaissance szelleme volt. A Silenus, kit dalra kényszerített, az ember és a világ kettős természete volt.

Szerencsétlenségre úgy esett, hogy Lionardo legnagyobb művei hamar megsemmisültek. Cartonja Florenzben eltűnt. Sforza lovas szobrának mintáját, francia nyilölvők czéltáblául használták. Az *Utolsó vacsora* a Delle Grazia zárdában merő romnak mondható. De úgy a mint van, a rossz kezelés és elhanyagoltatás következtében elkallott színekkel, még inkább megrontva a szentségtelen újjáfestés által, azoknak, a kik Da Vincit érteni akarják, e falképet látniok kell. Helyesen neveztetett el, minden rajzolt és irott tanulmánya összletének; és időrend szerint csakugyan ez a befejezett renaissance első mesterműve. ¹⁾ Más képírók az *Utolsó vacsorát* mint a Krisztus kínszenvedésének ünnepélyes bevezetését festették, vagy pedig, mint a legnagyobb keresztény szentség rejtélyes megalapítását. ²⁾ De egy sem merete megzavarni az esemény szent nyugalmát valamely drámai cselekvénynyel. Giotto, Fra Angelico, Ghirlandajo, Perugino, sőt Signorelli is a jelképes felfogás körében maradtak; s a mit művök bensőségében vesztett, azt méltóságában vissanyerte. Lionardo e kettőt összeegyesítette. Arra vállalkozott, hogy lefest egy pillanatot, hogy visszaadja egyetlen szóval tizenkét férfira gyakorolt hatását, a mint azok egy asztalt körülülnek, s hogy ezt keresztül viszi, a nélkül hogy feláldozná az eszményi művészet által köve-

¹⁾ Fra Paciolo szerint. 1498-ban készült el.

²⁾ Szokott eredetiségével Signorelli azon perczet választá, a midőn megtörte a kenyeret és tanítványai közt szétosztá. E ritka becsű képen, Cartonában, nem az elárult vezért, de egy új vallás megalapítóját látják.

telt nyugalmat, vagy annak isteni fenségét veszélyeztetné, a kinek ajkairól a szó ellebbent.

A kép sokkal általánosabban ismert, semhogy azt bírálni, vagy részletesebben leírni lehetne; ez idejét múlta. Elég lesz megjegyeznünk, hogy a drámai mozzanat feltüntetése az ábrázolás minden egyes részébe lehellet élet, a különböző jellemek kifejezésére választott különböző típusok s a központot képező Krisztus körül négy hármascsoportra osztott tizenkét apostol tudományos elhelyezése: az erő és szabadság új szellemének feltűnését jelzi a művészet terén.

A mit eddig vallásos féltékenységgel, megszokott merevséggel, vagy természetűséggel kezeltek, de a melyből hiányzott a nagyszerűség, az most emberivé vált s egyúttal az értelem magasabb körébe emeltetett; s bár Lionardo az apostolokat megfosztotta a dicsfénytől, a képirás történetében első teremtett oly Krisztust, a ki méltó volt mint *praesens Deus* imádtatni. Nem tudjuk, mit bámuljunk inkább, a képiró művészetét, vagy mély behatolását a szellemi dolgokba. ¹⁾

¹⁾ Maga a *Cenacolo* sem elegendő arra, hogy teljesen megértjük Lionardót. Figyelmünket ki kell terjesztenünk a mester vázlatkönyveiben ezüst vesszővel vagy tollal vászonra vagy papírra rajzolt, és krétával, enyves festékekkel festett tanulmányokra is, melyeket Vasari a rajzolás legtokéletesbb diadalainak nevez s melyek közül több elveszett ugyan, de annak daczára mégis sok maradt meg, hogy az utókor bámulatára szolgáljon. Némelyek könnyen hozzá férhetők Gerlich és Chamberlaine munkáiban, valamint az autotype sokszorosításokban. Meglehet, hogy az, a ki szeretettel tanulmányozza a rajzokat, azok nyomán közelebb jut a varázslónak mindent felölelő és mindent merő lángeszéhez, mint hogy ha valamely nagy falképét vagy olajfestményét tanulmányozná. Ezek egész teljében kifejezik a művész mozgékony, sokoldalú, sajátzerű és finom géniuszát.

Azonban, ha kénytelenek vagyunk beismerni, hogy Lionardóban a kivitel, annak, a mit tehetsége ígér, mögötte maradt, Ráfáéllal egészen máskép áll a dolog. Ő nem habozott, érdeklődése nem ágazott szét. A megoldhatatlan rejtélyek nem gyakoroltak reá ígésző hatást, s nem foglalták el csábító föladatok. Tehetsége és művészi szándéka pontos egyensúlyban voltak, kiegészíték és kölcsönösen támogatták egymást. Ösztönszerűleg tudta mit tegyen, s ellenmondás és habozás nélkül tette, akadálytalan erélylyel bámulatráméltó termékenységet fejtett ki, gyermek korától fogva kora haláláig.

Mint Mozart, kire sok tekintetben meglepően hasonlít, Ráfáéllal kifogyhatatlan termékenységgel s fáradhatatlan szorgalommal volt megáldva. Mint Mozart, szintén oly természetű volt, hogy mindent széppé tett. A gondolat, a szenvedély, a fölindulás az ő ecsetje alatt élő dallammá változott. Csaknem megfeledezünk erejéről, a míg báját bámuljuk; értelmének működését stílje derülsége rejti el szemünk elől. Nincsen munkájában semmi tulzás, semmi erőlködés; nincs túlfeszítés a helyzetekben s még a rémület eleme is hiányzik belőle, mely a valóban magasztoshoz szükséges. Úgy tetszik, mintha benne az ifju Görögország szelleme újjá született volna, izlését a tökélyig átszűrve s viszsztatartva őt a rideg vagy szörnyű dolgok ábrázolásától.

Ráfáéllal e világban mit sem talált, vagy tapasztalt, csak örömet, s eszményét az érintetlen szüzesség szépségével ruházta fel. Ám hadd pusztítsák Bresciát tűzzel-vassal. Hadd vagdalgják egymást darabra a Baglioniaiak, Perugiában. Hadd folyjon Ravenna völgyeiben folyamkép a vér. Hadd változtassa urát Urbino s engedelmeskedjék a vipera mérgű Valentino herczegnek. Ez alatt Ráfáéllal, húsz évnél

rövidebb ifjúkori életét ernyedetlen munkára fordítva, a természet és az emberek által oly szerepre volt szánva, melyet egyetlen hamis hang sem éktelenített el. Maga személyisége is lángeszének jelképe volt. Lionardo szép és fenéges volt, átható tekintettel s erős határozott ajkakkal; kiszámíthatatlan egyéniségének ellenállhatatlan delejével hódított. Ráfáel szépsége egészen más természetű, nyugodt és hajlékony, nem hatalom vagy titokzatosság által lebilincselő, de nyiltszívű szelidségével mindenkit megigéző.«

Ezinkább gyengéd mint erőteljes testi szépséghez a legkedvesebb természetű szellemi tulajdonok is járultak. Szelíd, engedékeny, szerény, szolgálat-kész, irigységtől ment volt s minden embert lekötelező, nyájas udvariassága által. ¹⁾ Tiszta erkölcsű maradt mindvégig. Valóban, korszakának feslett erkölceit tekintve, csaknem szűziesnek mondható.

Mind abban, a mi a képirás művészetére vonatkozott, értelmi tehetsége határtalan volt; mindazáltal nem sorozhatjuk a renaissance sokoldalú hősei közé. Szobrászati kísérletei, bár ha van bennök előkelőség, aránylag jelentéktelenek; ugyanazt állíthatjuk épületeiről is. Mint képiró képes volt mindent felfogni és kifejezni túlzás, vagy az erőltetés érzete nélkül. Egyetlen művész művénél sem érezzük annyira, mint éppen Ráfáelnél, hogy mindig ösztönszerűleg s feltétlenül helyesen gondolkodott és cselekedett.

Értelmi tulajdonságai közül különösen az elsajátítási képesség látszott kiválóan kifejelettnak. Művészetének első

¹⁾ »Raffaello, che era la gentilezza stessa restavano vinti dalla cortesia e dall' arte sua, ma piú del genio della sua buona natura; la quale era si piena di gentilezza e si colma di carità, che egli si vedera che fino agli animali l' onoravano, non che gli nominá.« Vasari VIII. kötet 6. oldal.

elemeit Urbinóban, atyja, Santi házánál tanulta, hol most is mutatnak egy Madonnát, anyjának arczképét, gyermekkel, tán a kis Ráfáellel ölében. Atyja halála után, csakhamar mint Perugino tanítványa lép fel s nagy gyorsan oly tökélylyel sajátította el e mester modorát, hogy legkorábbi művei csupán nagyobb finomság, közvetlenség és élénkebb képzelet által különböztethetők meg Peruginoétól. Bár mindent magába szítt, mi Perugino stíljében kitűnő volt, elkerülte annak feszélyét s szemlátomást magasabb szárnyalásra készült, a mint az tanítója legkiválóbb korai képei egyikéből kitűnik.

Később, még mindig serdülő ifjú-korában eltanulta Masaccio Fra Bartolommeo művészetének minden értékes sajátosságát és ekkép kimenekült a szokásos umbriai modorból. Az utóbbi mesternek, a ki maga is Lionardo befolyása alatt fejlődött, Ráfáel tán többet köszönhetett, mint valamennyi más tanítójának. A csoportok elrendezésének módszerét, a mi az általános szerkezethez szükséges, úgy, hogy egyszersmind alárendelt önállóságukat is megőrzi, — a Frate csaknem számtani pontossággal alkalmazta a S. Maria Nuova templom freskójában. Ez a módszer Ráfáel minden művében feltűnik, mely florenczi első látogatása után készült ¹⁾ (1504—1506). Valóságban e két képiró kezelési módja annyira hasonlít egymáshoz, hogy nem tudjuk, melyikök volt a másiknak adósa. A Stanzákban például főkép a *Heliodorus* és *A bolsenai csoda* — nőkből és gyermekekből álló több csoportja, úgy szólván azonosnak látszik Fra

¹⁾ A *Szent Család* Münchenben és a *Madonna del Baldacchino* a Pittiben említhetők, mint olyanok, melyekben Ráfáel megkísérelte a Frate szerkesztését tökéletesíteni.

Bartolommeonak *Madonna della Misericordia* nevű képével Luccában.

Utoljára, midőn Ráfáel Rómában telepedett le, teljesen alávetette magát Michel Angelo befolyásának s az újonnan felfedezett antik művekből mohón magába szította a klaszszikai szellemet. Itt végre úgy tetszett, mintha a vele született génius szenvedne nagy versenytársa hatalmas stíljének érintése alatt; s azok közül, kik a művészetet tanulmányozzák, sokan úgy érzik, mintha Ráfáel későbbi modora eltérne korábbi képeinek isteni tisztaságától. A freskókból a Farnesinában csakugyan kiérzik valami szertelenség, mintha a képiró túlfeszítette volna természetes erejét. Az izmok, az erő látszatának kedvéért túlzottak s többször ismétlődik a nyitott száj, kifejezve a bámulatot és a cselekvényt. E hibákkal még a cartonokon is találkozunk. Pedig a ki komolyan tanulmányozta *Krisztus színváltozását* és a természet után készült gondos rajzokat, melyek e művet megelőzték, aligha merné mondani, hogy Ráfáel tehetsége hanyatlásnak indult, vagy hogy nemes stílje modorosságba csapott át.

Az áthasonító hajlam Ráfáelben oly finom természetű volt, hogy az, a mit valamennyi tanítójától: Peruginótól, Fra Bartolommeotól, Masacciótól, Da Vincitől, Michel Angelótól s az antiktól tanult, saját stíljével akkép elvegyült, hogy egyéni eredetiségéből mitsem áldozott fel. Alsóbbrendű mesterek uzánozták modorát s képeiket, mint Ráfáel műveit, csempészték az utókorba; azonban Ráfáel bármely valódi művét másnak művéül felismerni, csaknem lehetetlen dolog. Minden további lépése géniusának szabadabb fejlődése volt; a szépnek a mit látott s a minek hódolt, teljesebb s tökéletesebb kifejezése. Sohasem volt eklektikus. Más mű-

vészek műveiből megtanulta, mikép fogja fel saját eszményét.

Ráfáel nem csupán egy egyén, hanem egy egész iskola. Épp úgy, a hogy tehetsége különböző stíleket absorbeált és egyesített, neve is számos derék mestert foglal egybe. Freskó-festők, az olajfestés mesterei, a mozaik és a berakott munka hősei, szobrászok, építőmesterek, szőnyegszövők, rézmetszők, mennyezet és padozat-diszítók, mind megannyian szemei alatt működtek, az ő kezéből kapván a terveket s oly munkát végezve, mely ezután az ő nevét viselte.¹⁾ Így részben erélyének s könnyűségének, részben azon körülménynek, hogy más férfiak segélyét is igénybe vette, köszönhető, hogy Ráfáel oly rendkívül sokat végezhetett.

A Vatikánban a Stanzák falait és mennyezetét történelmi és jelképes freskókkal borította, melyek az emberi tudomány összletét felkarolják. Magas röptü s szabad szárnyalású lelke lerombolta az egyházi hagyomány megbénító határait. Az antik bölcsék gyülekezete helyet talál az egyházatyák zsinata s a szentek csoportja mellett. A Parnasus és az erények allegóriája szembesítve vannak egymással. Marsyas legendája s az eredendő bűn páros képek. A szépnak új katolikus, új orthodox vallása tűnik fel bennök. A renaissance, egész tág látókörével és szabadelvű ítéletével eszményi alakot ölt. S nincs is ebben semmiféle visszás elem; mert Ráfáel lángesze mindkét irányt, a keresztényt épp úgy, mint a pogányt felettök magasan túlemelkedő, művészi

¹⁾ Lásd Vasariban VIII. kötet 60. oldalon, az óriás műhelyben uralkodó szép egyetértés leírását. Ráfáel lángszelleme és szelid modora az egész művész-csoportot áthatotta s valamennyinek egy lelket látszott kölcsönözni.

szempontból tekinti. Tiszta és szabadon mozgó tehetsége könnyűszerrel alakította át ez egymástól különböző tárgyakat összhangzó alakzatokká. A Loggiák boltozatos mennyezetét a szent történetből vett remek egyszerűségű képsorozattal díszíté. Ez Ráfáel Bibliája néven ismeretes. A falak és pillérek arabeszk díszítménye Pompéji fölfedezését megelőzte s változatosságra és szabadságra nézve túltett a legjobb római freskókon.

A *Galatea Diadala* nevezetű páratlan freskót Agostino Chigi villájának falán, a Tiberis mellett, sajátkezűleg színezte, míg tanítványai a nagy ebédlő mennyezetét díszíték. az ő rajzai után készült *Cupido és Psyche* legendájával. Rómában maradvá a S. Maria della Pace templom Sibylláitól a csillagok géniuszaihoz fordulhatunk, a S. Maria del Popolo templomban; a Sciarra palota *Hegedüsétől* a Vatikánban *Krisztus színváltásához*: bármerre megyünk, ezen ifjú mesterműveivel találkozunk, melyek épp oly különbözők eszmére, mint egyeulöen remekek kivitelre nézve. Hát még ha meggondoljuk, hogy Európa palotái és képcsarnokai telve vannak függő képeivel, hogy eredeti rajzai a képzelet és teremtő erő határtalan gazdagságáról tesznek fényes tanúságot, s hogy a cartonok, melyekkel Anglia oly jogosan büszkélkedik, egy magokban véve is elegendők volnának arra, hogy megalapítsák egy hatalmas mester hírnevét!

Ráfáel műveinek rendkívüli sokasága magában véve bámulatba ejtő. Terveiknek pontossága s kivitelök tökélye a szó szoros értelmében fölülmúlja képzeletünket, midőn e rövid életpálya körülményeivel számot vetni igyekszik. A képek e gazdag világában a retorika semmi vagy igen kicsi szerepet játszik: Mindvégig az agy, az értelem vezette a

kezet s valódi költészet lett az eredménye. Másrészt a tudomány, mely számos freskójában nyilvánul, oly alapos, hogy ámúlva kérjük: vajjon valamely kiváló bölcs lelke újjá született-e ezen ifjú, szép testben?

Például, mily mesterileg alkalmazta a bölcelet történetét, melyet oly ékesszólón állít szemünk elé az *Athenéi iskola*-ban, hogy mindegyik fej, mindegyik mozdulat, valamely rendszer mivoltát ábrázolja. Meglehet, hogy Fabio Calvi hasznos jegyzetekkel látta el, a görög bölcseletre vonatkozólag; azonban tisztán Ráfáél marad az érdem, hogy a tudomány száraz elemeit, azoknak megfelelő élő alakokkal személyesítette. Ugyanez mondható a *Parnasszus*-ról és tán kisebb mérvben a *Disputá*-ról. Az arczisme barátai előtt, e freskók mindig megfizethetetlenek maradnak. A *Heliodorus*, A *bolsenai csoda* és a *Cartonok*, több drámai törekvéssel hasonló tehetséget árulnak el. Itt a szenvedély és cselekvény lépnek a képviselő eszmék helyébe; azonban a képesség tökéletes emberi alakban kifejezni azt, mi a művész elméjében megfogamzott, ugyanaz marad.

Miután megvilágítottuk az eszmekört, mely Ráfáél műveinek ezen részében képviselve van, s figyelemmel kísértük a munkát, mely a megszámlálhatatlan szép és fenséges emberi alakok e sokaságának elhelyezésére, lepleik és ruházatuk mintázására, kifejezésök tanulmányozására, s egyensúlyozott csoportosításukra szükségeltetett: részben képet alkotunk magunknak, habár szintén csak hiányosat, Ráfáél működésének nagyszerűségéről.

Valószínű, sőt tán bizonyos is, hogy minden efféle számító elemzés, igazságtalanság a képiró módszerének közvetlenségével szemben. De még azt is megengedve, hogy *A csodás halászat* vagy *Az athenéi iskola* mint valami látomány jelen

tek meg teremtő lelke előtt, e feltevés csak még inkább növeli azon csodás képzelő tehetség feletti bámulatunkat, mely ily kimeríthetetlen sok részletet, a rögtöni használatra készen tarthatott. Hogy Ráfáel csakugyan a leggondosabb figyelemmel dolgozta ki műveit, mutatják az említett két tárgyra vonatkozó számos tanulmányok és a *Krisztus színváltozásához* készült rajzok. Egy fiatal ember, ki először egyetlen képben akarja összpontosítani minden tehetségét, hogy nagyságának méltó jelét adja, nem munkálkodhatott volna ernyedetlenebb szorgalommal, mint Ráfáel tette hírneve tetőpontján s érett tehetségének ragyogó teljében.

Ha végre Ráfáel műveinek sokoldalúságát tekintjük, újból bámulat fog el. *Nagy Sándor násza Roxánával, Ádám kísértése Éva által* és *A csecsemők meggyilkolása*, melyet Marc Antonio rézbe metszett, nem csak szerkesztésre nézve páratlanok, de mint a meztelen test szép mozdulatai nyomán készült tanulmányok, a hatalmas lendület és nemes kivitel tekintetében is felülmúlhatatlanok. E rajzokban, melyeket festészetben soha fel nem használt, ugyanazon magas stílt alkalmazza a világi tárgyban, az idyllben és a drámában. ¹⁾

A görög művészet elragadtatását legifjabb idejében modern képiró soha többé nem követte annyi erővel s a képzelet oly tüzével, mint azt a *Galateában* látjuk. A keresztény érzület gyöngédsége soha magasztosabb kifejezést nem talált, mint a megszámlálhatatlan Madonnákban, egyik bájosabb a másiknál, mint a rózsák egy gazdagon viruló rózsafán, elkezdve a leánydad *Madonna del Gran' Duca*-tól

¹⁾ A Borghese-palotában *Nagy Sándor násza* nevezetű freskó csak utánzás.

a Sixtus-féle Madonna mennyei látományáig, a katolikus művészet e legfenségesebb lyrai termékéig. ¹⁾ Csak a midőn egy ilyféle sorozatot átpillantunk, jutunk Ráfáel tehetsége sokoldalú tökélyének teljes tudatára. S legvégre, e fiatal festő mikép találhatott időt még arra is, hogy a Sz. Péter templom építkezésére felügyeljen s tervet készítsen Rómának a régi tizenkét kerületre való felosztásához, örökre megmagyarázhatatlan marad. ²⁾

Midőn Lomazzo jelvényeket osztott szét a renaissance fő képirói közt, Michel Angelónak a szemlélet sárkányát és Mantegnának az éleslátás kigyóját juttatá. Ráfáel számára, egy szerencsésebb sugallatnak engedve, az *embert* tartá fenn, a világot kicsinyben, a hatalmas báj, a megtestesült értelem jelképét.

A milánói műbiráló e furcsa szeszélye fején találta a szeget. Ráfáel művészi összeségének megkülönböztető jellemvonása az, hogy emberi, a szónak erkölcsi és anyagi értelmében. Phoebus, úgy a mint a görögök képzeltek, nem volt ragyogóbb, győzedelmesebb, mosolyának ellenállhatatlan csodája által, s nem utálta jobban az ocsmányt és rútat. Mint Apollo Delphosban oltárától elüzte az Euménidákat, Ráfáel szeme sem tűri meg az irtózatosságot s undorítónak látványát. Még a szomorúság és gond, a tragédia és a halál is bájta nyerneke általa.

S itt meg kell jegyeznünk, hogy szívesen kikerülte a

¹⁾ A Sixtus-féle Madonna zászló számára festetett, hogy körmenet alkalmával hordoztassék. Rio igen finoman megjegyzi, hogy a zászló, az umbriai iskola találmánya, a festészetben az, a mi a himnusz a költészetben.

²⁾ Lásd »Revival of Learning« 435. oldal Ráfáel e tárgyra vonatkozó levelét X. Leó pápához.

rideg és kínos tárgyakat. — Nem festett sem martirságot sem *Utolsó ítéletet*, sem *Keresztre feszítést*, a kis korai képet leszámítva, mely most Lord Dudley birtokában van. ¹⁾

Ábrázolásain a férfiak és a nők, vagy az ifjúság fényében ragyognak, vagy az erőteljes vénség kölcsönöz nekik méltóságot. Komoly és ártatlan szellemének érintése alatt az emberiséget újból megajándékozza az értelem, és a test és az érzés szép összhangjával, mely a hajdani Hellas sajátsága volt. A hellén mértékletesség az erény, melyet Ráfáel az asketismus helyett dicsőít. A Hir templomában az ő fülkéje fölé e szavakat lehetne írni: »Mondtam hogy istenek vagytok«; mert az emberek gyermekei az ő eszményi világában istenítve tűnnek fel. Az ember isteni szelleme mindenek felett áll. Valóban boldog művészet volt az, mely saját körében és saját módja szerint már ily korán képes

¹⁾ A *Spasimo de Sicilia*, keresztvitel a madridi képtárban, Ráfáel érett korából való egyedüli kép, mely a kinszenvedésnek jelene-tét ábrázolja. A perugiai S. Antonio-zárda számára 1505-ben festett Madonna-képnek polczához (predellájához) tartozó *Keresztvitel* Leigh Courtban, továbbá Bresciában a Tosi-képtárban *Sebeit mutató Krisztus* mind korábbi művek, melyek még az umbriai befolyás előtt készültek. A Borghese-gyűjteményben a *Sirbatétel*, melyet Atalanta Baglioni részére festett, a *Piéta* tollrajz a Lonore-gyűjteményben, A *csecsemők meggyilkolása*, melyet Marco Antonio Raimondi rézbe metszett, továbbá *Krisztus az olajfák hegyén*, szintén korábbi mű, ezek azon kínos tárgyú ábrázolások, melyekre egyáltalán emlékezem. (Ide sorozható még *Sz. György*, a pétervári Eremitage képtárban. A Stan-zák falképei közül a *Borgo* égése szintén borzalmas jelenet. A szerző által említett predellán három jelenet volt a kinszenvedésből, úgy-mint *Krisztus az olajfák hegyén*, *Keresztvitel* és *Krisztus sirbatétele*. Általánosan forgalomban lévő adat szerint, mind a három Burdet-Coutts bárónő tulajdona Londonban. Nem bizonyos, hogy e képeket maga Ráfáel festette. (A fordító.)

volt hirt mondani az újjászületésről; míg a politika és az ethika, a tudomány és vallás terén, oly távol állunk tanításainak elsajátításától.

Correggio a renaissance képirás Faunja vagy Arielje. Ha Ráfáeltől feléje fordulunk, mindenekelőtt természetesen a kettő közti rokonság és ellentét ötlük szemünkbe. Mindkettő a világ tanulmányozásából merítette öröm-elemeit, melyek abban foglaltatnak; de Correggio öröme érzékibb, mint a Ráfáelé, értelmi tehetsége kevesebbé kifejlődött; lelkesedése viharosabb s szenvedélyesebb.

Mint Ráfáel, úgy Correggio is fiatalon halt meg, de rövid életét viszonylag ismeretlenül és elhagyatottan töltötte. Távol a tudósok és művészek társaságától, nem ismerte az udvari fényt, nem élvezte a fejedelmi pártfogást, egyedül csak önmagának alkotta a szinpompa és pezsgő élet azon csodáját, mely freskóiban és függő-képeiben bennünket elragad.

»Mint a gondolat világában rejtőző költő, kéretlenül hymnusokat énekelve« élt a gyönyörteli elragadtatás e dalnoka.

Műveiben semmi világias nem volt; ez különbözteti meg őt a velenceiektől, kiknek érzékiségében osztozott: nem volt semmi tudományos; ebben elüt Lionardo da Vincitől, kinek *chiaroscuro* varázsát átértette; éppen nem volt szemlélődő; ez elkülöníti Michel Angelótól, kinek merészségét az erőltetett helyzetek rajzolásában nála is feltaláljuk, bár tudtunkkal nem volt alkalma a nagy mester műveit tanulmányozni. Ráfáel vidám életnézlete, Lionardo varázsló ereje és Michel Angelo merészsége benne találkoztak, és új stíllé fejlődtek, melynek eredetisége elvitázhatatlan, s mely megragad, nem az értelem hatalmával, de az indulat erejével.

Művészeti neveléséről mitsem tudunk; s ha a képirás Ariel-jének nevezzük, ez azt jelenti, hogy indítatva érezzük magunkat, őt őseredeti szellemnek tekinteni, kinek parancszavára a lég, a világosság és a hajnali pir színárnyalatai engedelmeskednek.

Correggio a gyönyörű emberi lények egész világát teremté meg, melynek egyetlen feladata az ártatlan és ragyogó vidámság. ¹⁾ A tragédia birodalma felett nem uralkodott; s oly tárgyakkal egyáltalán nem tudott elbánni, melyek jellemző szellemi kifejezést igényelnek. Így például a három Párkát, mint fiatal, vidám bacchánsnöket állítja elénk; ha az orsó s az emberi végzet fonala helyébe rózsafüzéreket és thyrus botot adunk kezeikbe, bátran szerepelhetnek egy pompéibeli lakomaterem falfestményében. Aztán nem is birta a szerkesztésben ama szigorú és magasztos művészetet, mely a rajz legtökéletesebb szépségét a tér beosztásának összhangjában keresi, mely magasabb a kecses részletek dallamainál. Lényegesen lyrai költő volt, s teljesen különbözik az épikai vagy drámai költőtől. Műveiben az egységet, a világítás és a levegő hatását, s a lüktető, rezgő életet, a beléjük lehelt lélek idézi elő, mely az egészszet elárasztja és egybeolvasztja. Beérte vele, ha vidám symphóniát teremtett, a világosság és színek játéka, az alakok élénksége és az idomok mámorító szépsége eszközén.

Angyalai, virágkelyhekből kiszabadult tündérek, egy erotikus paradicsom húrjai, a természet elemi szellemei, melyek az ifjú Édenkertben pajzánkodnak. A Faunok

¹⁾ Ez ismertetés teljesebb kidolgozását illetőleg utalok, *Sketches in Italy* művem azon fejezetére, melynek czime Parma. Az itt mondottak nagy részt onnan valók.

nemzedékéből valók. Mint a faunokban, bennök is van bizonyos vadság, dithyrambikus elragadtatás, gyönyört lelnek a gyors mozgásban, a mint virágok és fellegek közt sürgenek-forganak. E jellemvonások egyesülnek a képiró állandó s mindig túlnyomóan édes stíljében. Correggio finom érzékkel bír szín és világosság iránt, s ez a tulajdonság páratlanná teszi a képirók közt, de hasonló érzéke volt a forma iránt is. Alakjain a világosság és az árnyék úgy egymásba szövődnek, mint valami kézzelfoghatatlan fátyol, légies és átlátszó, mely csak még jobban emeli ama gyönyörtelt indulat lüktetését, melyet annyira szeretett. Nem tüzes, nem sugárzó, hanem derült és gyöngéd a színezése; a szépség azon virágának látszik, mely az érzékeket kielégíti. Az a derült szín, mely oly jól összeegyeztethető a napvilág derüjével, a nevető szemek tiszta kék színével, a piros árnyalatokkal a kora ifjúság bársonyos arczán, s az egészséges test meleg, bárha ezüstös árnyalataival, képein, mint a gyöngyházban, elragadó módon vegyülnek el.

Saját bűvös körében Correggio föltétlenül uralkodik; a színezés *chiaroscuro* s a formák vidám szépségének varázslatát soha más művész nem egyesítette az érzéki báj oly tökéletes összhangjává. Lehetetlenség, hogy az ő befolyását érezve egyidejűleg erős szenvedély, hatalmas vágy vagy hősieles elhatározás, vagy mély szemlélődés, vagy borongós melanchólia fogjon el. Az észak-vidéki utazó, Parmában Correggio mesterművei alatt állva, e sugárzó, nevető fiatal arcok mindegyikétől ugyanazt véli hallani, mit az olasz ifjú Göthének mondott: *Perché pensa? pensando s'invecchia.* (Miért gondolkodni? A gondolkozástól megvénülünk).

Michel Angelo a renaissance prófétája vagy látnok. Lehetetlen volna rikítóbb ellentéteket képzelni azoknál,

melyek az ő művészetét Correggiótól megkülönböztetik; vagy minden részletében egymástól eltérőbb életet, annál, melyet ő, Ráfáel és Lionardo élt. Földi zarándok útjának nyolczvankilencz éve alatt Olaszországot rabigában és Florenczet megtörve látta; kimondhatatlanul keserves sorsa úgy akarta, hogy lássa a művészetek gyors hanyatlását és az egyházi önkény diadalát a szabadelvű gondolkodás felett. E dolgok közül neki egy sem volt közönyös, s a fájdalom, melyet lelkében előidéztek, kifejezést talált festészetében. 1)

1) A Michel Angelo bámulói és leszólói közt szüntelenül folytatott vita részben elnémítható volna, ha elismert dologgá válna, hogy a műtárgyak megbírálásának két módja van. Egyszerűen szép-érzékünkhez szóló, s kellemes szellemi gyönyört nyújtó tárgyaknak nézhetjük. Vagy pedig koruk eszmeköre és szelleme kifejezésének tekinthetjük, s oly férfiak nyilatkozásainak, kiket lángoló szívök tette készített. A jó görög szobrászat tanulmányozásával foglalkozó bírálók, vagy olyanok, kik vérmérsékletöknél fogva a korai olasz képirás bámulói, többnyire kizárólag az első úton haladnak. Derűt és egyszerűséget keresnek. Az izgalmat s erőszakot hibának tekintik. Nem jut eszükbe, bár a jelenség kétségtelenül ritka, hogy alkalmilag mégis támadhat oly ember, kinek a művészet saját lelkének beszéde, s ki korának legkomolyabb kérdéseivel elválhatatlanul összeforrt. Ha az ilyen művész akkor születik, a midőn a nyugodt gondolkodás és derült érzületek lehetetlenek oly emberre nézve, ki mélyen érzi korának jelentőségét, akkor vagy hazugságokat kell festenie és vésnie, vagy pedig abba kell hagynia azon derült felfogást, mely a görögöknek s korai olaszoknak épp oly természetes, mint könnyű vala. Michel Angelo e kiválasztott művészi természetek egyike. Nem csupán művészileg szép tárgyak ábrázolására használta vésőjét és ecsetét, hanem kifejezésére annak, mit azon világra nézve gondolt és érzett, a melyben élni volt kénytelen; s e világ telve volt köztársaságok romjaival, a társadalom corruptiójával és megalázásával, Olaszország leigázásával idegen járom alá. A művészetet és történelmet egyaránt tanulmányozó tudós Michel Angelóban megbecsülhetetlen érdekű és ritka

Michel Angelót a természet nem arra szánta, hogy megbűvöljön, mint Lionardo, vagy hogy, mint Ráfáel, elbájosoljon. Modora egyszerű s szigorú volt. Beszéde, rövidsége és találó éle által hatott. Ha irt, akár versben, akár prózában, lehető legkevesebb szóval a legtömörebb gondolatot fejezte ki. Ha kérdezték, mért nem nősült meg, azt felelte, hogy jelenlegi felesége — a művészet — már is elég gondot ad neki. Kevés barátot tartott s a társaságot kerülte. Savonarola egyházi beszédei, a Biblia szövege, Pláto párbeszédei s Dante költeményei felett tépelődve, szellemét a magányban örökkévaló eszmék társaságában edzé meg.

Ezért, midőn a Sixtus-kápolna festésével lőn megbizva, a képirás útján a legnyomatékosabb jóslatot örökíté meg, melyet a világ valaha látott formák által ábrázolva. Feladata nem kisebb, mint ábrázolni a próféták és sibyllák szerepét, a kik az emberiségnek új világosság jövetelét hirdették, s a kérlelhetetlen bíró általi elítéltetését azon világnak, mely ezt megvetette.

Michelet igen helyesen mondja, hogy Savonarola szelleme újjá született e freskókban. A huszonnégy vénnek menete, mely Brescia népe előtt megjelen, hogy Olaszországot bűnnel vádolja, a hang, mely Florencznek oda kiáltá: »Lásd az Úr kardját, de gyorsan! Lásd én, még én is özönvizet hozok a földre!« E menetet itt tisztán lehet látni s e hangot itt tisztán lehet hallani. Azonban nemcsak Savonarola, hanem annál több van Michel Angelo e jóslatában. Dante szigorú szelleme él benne, mely honszeretettől lángol és az igazságért lelkesül. Magvalósítja Plato bölcseletét.

érintkezési pontot talál, a kor szellemének a szobrászatban s képirásban nyilvánuló kifejezése közt.

A görögök Demiurgusa a teremtő Isten, a ki a világosságot elválasztja a sötétségtől, a ki Ádámot porból alkotja, s szavával megteremti a megrendítő szépségű újszülött Évát. Majd Jézusaiás haragját tünteti fel, Ezechiél szenvedélyes vádjait és Jeremiás egyhangú fohászatát: »Oh, Uram! Uram!« A klasszikai Sibyllák mystikus dalaikat zengik; a delphosi jósnő, a három lábon, melyből ihletét meríti, az erythraei, tekercei fölé hajolva, Cumaea ránczos boszorkánya, Lybia szomjazó jósnője, megannyian ezt látszanak kiáltozni: »Térj magadba, térj magadba! A lélek országa közelg! Térj magadba s ébredj, mert a világ-ítélet közelg!« E hangokat túlkialtító, vérfagyasztó panaszt hallunk: »A nemzetek szülési percze elérkezett; de nincs erő, hogy megszülessenek!«

Ez a renaissance szava Olaszországban. Ő, ki első volt a nemzetek közt, most az utolsó; megkötözve, véresen hevert a templom kapuja előtt, melyet ő zárt fel. Michel Angelo osztályrésze nem az új kor csábító rejtélye, nem az újjá születő világ öröme, nem az ifjúság pájkos, lüktető elragadtatása, mert ezek Lionardo, Ráfáel és Correggio közt lőnek felosztva, hanem azon keserves tudat terhe volt, hogy az életre ébredés már magában véve is fájdalom, hogy a felszabadult lélek revelatiója magában véve is ítélet, hogy világít egy szent világosság, s a világ nem akarja megérteni.

Bár mennyire át vannak hatva Michel Angelo képei valóságos jelentőséggel, már nem katolikusok többé, azon értelemben, a melyben a Lorenzettiék, Orcagna és Giotto freskói katolikusok. Túllépte az egyházi álláspontot, s oly magaslatra jutott, hol a bölcsészet magába foglalja a keresztény hitet is. S ekkép a renaissance valódi szelleme az ő műveiben testesült meg.

A számos alak közt, mely a Sixtus-kápolna oltára fölött a falat borítja, van egy, melyet méltán tekinthetünk a renaissance jelképének. Óriás alaku nő az, a ki sirjából iparkodik kigázolni. Nehéz ruházata megnehezíti teste mozgását: szemeit eltakarja és keblén sűrű redőkben foly össze. Arcza s nyaka csak részben látható, s ez arczról zavar, ámulat s elképedés olvasható, s a halálos álommal való küzdelem, engedve egy hatalmas benső ösztönnek. Azonban mégis lassan fölemelkedik, csak félig van ébren, még alig eszmél, hogy bevárja a még határozatlan végzetet.

Igy értelmezte Michel Angelo, korának jelentőségét.

HETEDIK FEJEZET.

Velencei képirás.

Velenczében későn virágzott a képirás. — Mit nyújtott Velence a művészeteknek. — Shelley és Pietro Aretino. — Velence politikai viszonyai. — Összehasonlítás Florenczcel. — A Palazzo Ducale. — A művészet, az állami ünnepélyek segédje. — Velence mondája. — Velence hőstettei. — Tintoretto paradicsoma és Guardi festménye, mely bált ábrázol. — Korai velencei mesterek Muranóban. — Gian Bellini. — Carpaccio kis angyalai. — A Z. Zaccaria-beli Madonna. — Giorgione. — Az allegória, az idyll, az indulatok ábrázolása. — A barát a zongora-hárfánál. — Tiziano, Tintoretto és Veronese. — Tintoretto kísérlete a velencei művészet dramatizálásában. — Veronese világi pompája. — Tiziano sophoklesi összhangja. — Iskoláik. — Veronese további jellemzése. — Tintorettről. — Erélyes képzelő tehetése. — A költészet túlnyomó hatalma. — Tiziano tőkélye az egyensúlyban. — Mária mennybemenetele. — A nagy velenceiek közös szelleme.

A szépművészetek fejlődésére nézve Olaszországban, rendkívüli fontossággal birt az a tény, hogy a képirás Velenczében később ért tetőpontjára, mint Florenczben. E körülménynek tulajdonítható a renaissance egyik fő sajátága, az anyagi pompa és szabadság, mely Tiziano, Tintoretto és Veronese esete alatt a legtökéletesebb befejezettséget érte

el. A külső mindenség érzékiségét eszményíteni, a színnel megvalósítani azt, mit a florencziek a formával valószínűsített meg, az emberi élet világi nagyságát, legragyogóbb időszakainak egyikében felruházni a legmagasabb művészet méltóságával, — ez volt a feladat, melyre e nagy művészek hivatva valának. A tizenötödik században hivatásuknak nem felelhetek volna meg oly méltó módon, mint a tizenhatodikban, ha a szépészeti érzék a velenceieknél hamarébb és gyorsabban fejlődött volna.

Velence különösen alkalmas volt a szerepre, mely képiróinak jutott. Szabad, elkülönített, gazdag és hatalmas volt; egész Európában híre járt állami fényűzésének és magán szokásai erköcstelenségének; okos arisztokrácia által kormányoztatva, mely óriás vagyont költött nyilvános látványosságokra s a császárnál is pompásabb polgári méltóság fentartására: Velence, puha chrisopras kövezetével, porphyr és márvány palotáival, freskó díszítésű homlokzataival, a Kelet festői viseleteivel tarkított fényes partjaival s téreivel, minden nemzetbeli hajóktól hemzseggő lagunáival, mozaik padozatú templomaival, sugárzó székesegyházaival s aranyból öntött szobor-művektől ragyogó tetőivel: Velence, a szín és fényárban fürdő, a nyári fellegekkel ölelkező tengeri ködpára csillogó fátylaiban rejtőző, a páratlan mennybolt fényes ivezete alatt nyugodva, melyet csupán a hullámok s a messze távol hegyláncok látköre karol át, s a sima víztükörben tükröződik a nap kelte és lementé csodás színárnyalataival: Velence, mely, mint egy opálból vagy gyöngyből alkotott szivárványos csodamű nyugszik egy hullámos tó kebelén: — az, és a földgömb egész területén egyedül csak az volt azon város, melyben az élet büszkesége az anyagi mindenség ragyogásával párosulhatott, hogy a mű-

vészen megteremtse s ösztönözze az érzékenységet mind az iránt, a mi az érzéki világ pompás színjátékában legfényesebb s legbájosabb.

A virágokban ezerféle a szín. A tulipános kertek ragyogók, s a hegyvidéki völgyek, tiszta, drágakövek fényével versenyző színárnyalataikkal szólnak a lélekhez. Ennélfogva a Flandria és Umbria képiróinak, Jan Van Eyknak és Gentile da Fabriánónak sikerült, a színvilág egy némely titkába behatolni. De mivé törpül a rétek magas fűvében elszórt, vagy a csendes zárdák kertek virágágyaiban nevelt irisek, kökörcsiny s liljomok bibora és kékje, ha összehasonlítjuk a láng és arany, a rózsapír, a narancs és azur ama kápráztató színváltozataival, melyekben Velence ege és lagunái naponként gyönyörködtetik a szemet? A velenceieknek nem voltak zöld mezők s fáik, nem ismerték a kertek virágszőnyegét, a viruló gyümölcsöket, melyek megtanították volna az elkülönített vagy ellentétes színek sajátos költészetére. Az Ádria terméketlen, a páva nyakának színeiben csillogó barázdái valának mezők; Lidojok gyöngy-kagylóit virágoknak nevezték: *fior di mare*. Mi sem vonta el figyelmüket a reg és est csodás szépségeitől, a mint tengerök és egök szemkápráztató szín pompában tárta azt fel előttök. S éppen ennek következtében a velenceiek a színt hősiiesen fogták fel, nem mint afféle mise-könyvkeretekre s más alárendelt ékítményekre való anyagot, hanem mint oly tárgyat, mely magában véve méltó tökéletes feldolgozásra. Hasonlóképen, nem lévén beékelve korlátoló hegyek közé, nem szenvedve a városi falak nyomasztó terhe alatt, de a tenger és ég szabad áramlatában gyönyörködve, a velenceiek tudták mi a tér s csaknem végtelen nagyságú képeket gondoltak ki. Világosság, szín, levegő és tér: ezek a velencei

művészet elemi feltételei; ezekből szőtték a képirók eszményi világukat a szép és büszke emberiség számára.

Shelley leírja a velencei naplementét, melyben a velencei képirás hangját mesterileg eltalálja: ¹⁾

S miként ki dús virány közt vándorolva
Csak megpihen, úgy álltunk meg csodálva
A fényes alkonyt s mely azurra válva
Az ég tükréül szolgált, a vizet,
Partját s a város lábát csókolót.
Kék ködbe vesztek északon az Alpok, —
Megannyi oszlop, egy égboltot tartók,
Kelet s nyugat közt; és ez ég fele
Zománcz fényű felhővel volt tele,
Sötét biborban, lángoló aranyként
Ragyogyva szórt az elhanyagló nap fényt,
Mind mélyebb árnyalatra válva, míg
Elérte egy halomsor csucsait,
Melyek »Eugenia halmok« név alatt
Egy megtört szív gyászáról szólnak, ²⁾
Oly képet adva, mintha a Lidón át
Árbocz közt látnád sok szigetke ormát,
S ott mintha föld és viz, mind egybefolyna
Egy tüztengerré, min a nap golyója

¹⁾ *Julian and Maddalo* elején, mely leírja Shelley egy lovaglási kirándulását a Lidón, Byron társaságában, valamint látogatásukat a szomszéd szigetbeli örültek házában. E gazdag színezetű s részleteiben kissé zavaros leírás, szerintem különösen híven tükrözi a velencei vidéket. Tunis kivételével nem ismerek másodík ily színhelyet, hol a naplamente csodálatosabb volna. Tunisban megvannak ugyanazon széles lagunák és távoli heglánczok, de nem bir hasonló fényű ködpárás légkörrel, mely álomországga varázsolja Velenczét.

²⁾ Az »Eugenia halmok« Ugo Foscolo hires regénye hősének Jacopo Ortisnak tanyája és öngyilkosságának helye. E helyet a költészet varázsa épp úgy halhatatlanná tette, mint Chillont Byron lantja.

(A fordító.)

Mint lánghullám közt úszott, bibor fénye
Forró lehének a domblánczon ége,
A csúcsokat átlátszóvá tevén.
»Előbb semmint elsáppad még e fény,
— Szólt társam, — érünk majd különb tanyát!«
S a lagunán halkan suhanva át,
A Gondoláról néztem én a várost,
Melyből a tornyok és a paloták most
Mint bűvös várak tornyosultak égnek
A míg az est izzó napjában égtek

Összehasonlíthatjuk ezzel a következő kivonatot egy levélből, melyet 1544. májusában Pietro Aretino intézett Tizianóhoz. Ez kétségtelenül a legjellemtelenebb bandita, ki valaha az emberiséget meggyalázta, de a kit mindazáltal az igaz költészet fölkentjének kell tekintenünk, a mennyiben a velencei természet nagyszerűségét méltón fogja föl. Hogy Pietro Aretino oly mélyen érezte a természet szépségének varázsát, oly korban, a midőn a legnagyobb költők és művészek inkább az emberi életben, mint a külvilágban keresték ihletők tárgyait, mindenesetre jelentőségteljes tény marad. Azon szükségképeni törvényt látszik megvilágítani, mely által Velence a természeti művészet bölcsője lett.¹⁾

»Miután, kedves Uram — írja Aretino — én és legjobb pletykám, rendes szokásom ellenére, egyedül vacsoráltunk, vagy hogy igazat beszéljek, miután egy átkozott váltóláz minden gyötrelmének társaságábar, mely ennem sem enged, egyedül voltam,— felálltam az asztaltól, még pedig ugyanazon undorral, a melylyel leültem volt. E hangulatban az ablakhoz léptem, karjaimat a külső ablak párkányára támasztám s

¹⁾ *Lettere di Messer Pietro Aretino*, Barigi MDCIX. lib. III. p.
E ritka és furcsa leírást inkább körülírva mint lefordítva közlöm.

felső testemet csaknem teljesen a hűvös márványra nyugtatva, átengedtem magamat a látványnak, mit a megszámlálhatatlan, részben idegenekkel, részben városiakkal telt ladik, hajó és gondola nyújtott, oly látvány, mely nem csak a nézőt örvendezteti meg, de még magát a Canal Grande-t is, s folytonos gyönyörösege mindazoknak, kik csendes vizét szántják. Mint olyan, a ki merő boszuságból nem tudja mivel foglalkoztatassa gondolatait, ezen élénk jelenettől el, egyszerre ég felé tekinték, mely azon percztől fogva, a midőn Isten teremtő keze alól kikerült, soha még nem ékeskedett a fény és árny ily csodaszerű bájával. Az egész légkör az volt, a mit visszaadni akarnának azok, kik önt irigylük, mert nem képesek azzá lenni, a mi ön. Mindenekelőtt Velence épületei, bár kemény kőből valók, valamely átlátzó anyagból látszának lenni. Az ég csupa változás volt — itt lángzó s tiszta — amott tompa s felleges. Mily csodás fellegek valának ezek! A jelenet központján, nagy tömegekben tornyosultak a háztetők fölé, míg közvetlen alattok, már setétbe játszó szürke színárnyalatokba olvadtak. Elámulva néztem változatos színezésöket. A közelebb eső tömegek a naplemente lángjaiban égtek; a távoliabbak már hanyatló biborszínnel pirúltak. Oh mily elragadón kezelte a természet ecsete e légies tájképet, távol tartva az eget a palotáktól, csak úgy, a hogy Tiziano szokta! Egy oldalon a mennybolt zöldeskék fényben úszott, amott meg kékes zöldben, színek, miket valóban a természet szeszélye talált fel, mely igazán a legnagyobb mestereknek is mestere. Fényeivel és árnyaival ott, szemem láttára, összhangba olvasztotta a színeket, kellőleg kiemelve éppen azt, melyre szükség volt. Én pedig, ezt látva s tudva, hogy az ön ecsete a

természet legbensőbb lelkének szelleme, hangosan kiáltám háromszor-négyszer: »Óh Tiziano! Hol vagy most?«

Hogy Velence sorsát a művészetben megérthessük, nem elég, ha anyagi környezetének sajátosságaira összpontosítjuk figyelmünket. Bármily fontosak valának ezek stíljének képződésére, mégis számba kell vennünk a köztársaság politikai és társadalmi állapotát is. Velence egyetlen volt az olasz városok közt. Egyedül ő volt nyugodt birodalmában, alkotmánya háborítlanul fejlődött, nem függött az egyház beavatkozásától, a zsarnokok versengő törekvései és cselszövényei nem zavarták; oly kalmárok lakták, a kik hercegek voltak s szabadnak született népe soha sem látott háborút kapui előtt. A háborítlan biztosság nyugalma, a külföldön szerzett s otthon bőkezűen költött óriás vagyon fényűzése, minden épületének a jólét s büszke önbizalom jellegét adta meg.

A középkor félelmetes s általános küzdelmei nem hagytak nyomot Velenczén. Mennyire különbözött e város Florencztől, melynek minden talpalatnyi földje polgári háborúról beszélhetett, melynek szenvedélyes, küzdelmes szabadságvágya a polgári Medici zsarnokságával végződött, melynek ismételt forradalmi a rabságban értek tetőpontjokra, melynek szürke palotái a középkori rettegés és óvatosság bélyegét hordják homlokzatukon, melynek szelleme a száműzött Dantében testesült meg, s melynek leigázása felett Michel Angelo bilincsrevert Titánkép sóhajtozott, mint az S. Lorenzo márványaiban nyert kifejezést.

Csekély, de éppen nem jelentéktelen részletet képez, az, hogy Florenczben az uralkodó szín a barna, míg Velenczében a gyöngyház színe, mely általános fehérségében a képíró festékes deszkájának minden létező színárnyalatát magába foglalja. Florencz viszonyai serkenték a szellemi erőt s a

lélek minden tehetségét arra kényszeríték, hogy magába vonuljon. Velence viszonyai arra vitték az egyént, hogy el fogadja az életet úgy, a mint találta. A helyett, hogy gondolkozásra izgatták volna, hajlandóvá tették az élvezetre vagy pedig arra, hogy ügyessége által, a számos élvezetre szükséges anyagi lehetőséget megszerezze. Florencz feladata volt: a művészetben a renaissance szellemi küzdelmeit képviselni. A renaissance pompájának monumentális emlékét megteremteni, Velence feladata volt. Velence nélkül a modern világ nem teremhette volna meg a képirás ezen érzéki keresetlen szépségű virágát, mely méltón megállja helyét a görög génius legmagasbb rendű szobrászati termékei mellett. Mert Athena a Parthenonról barátságosan kezét fog a doge-palotában trónoló Veneziával. A hellen istennőnek széles szemöldei és komoly szemei egy és ugyanazon menyeyei születésűek, egy és ugyanazon családból származnak, mint a tenger királynőjének arany haja és fenséges magatartása.

A velencei képirók a világi pompa értelmzői. Velence szívében, magában a köztársaság házában végezték feladatukat a legnagyobb sikerrel. Századok közreműködése tette a doge-palotát azzá a mi ma. A külső alapzat nehéz oszlopsorai és góth loggiái a tizenharmadik századból valók; szobrászatuk azon korba nyul vissza, a midőn Niccola Pisano géniusa emelkedőben volt. A palota egész fölépítésének terve, mely csúcsíves ablakainak rendszeretlenségében oly gyönyörű, fehér-piros mustrájú mozaikjával oly sajátos, ugyanazon korai időben készült. A belső udvar és a homlokzat, mely a csatorna fölé hajlik, Sansovino művészetére vall. A palota csarnokai, a tágas termek, hol a senátus összegyűlt, a követek a doge elé járultak, a jogtudósok tanácskoztak, hol a Tizek tanácsa — vállatásait végzé — meny-

nyezettől a padozatig megbecsülhetetlen képekkel borítvák, melyek tölgyfából faragott és csillogó arannyal berakott keretekben pompáznak.

A legmagasbb művészet — gyöngéden és ügyesen kivitt részletekkel tökéletesített képzelet művészete — e büszke termekben a világi pompa segédjévé válik. Hogy a hercegi öltönyök arannyal átszőtt kelméje, a velencei senatorok skárlát és bíbor palástja, méltó összhangra leljen környezetök fényében, szükséges volt, hogy négyszög-öl számra mért vásznak, melyek Tiziano, Tintoretto és Veronese ecsetei alatt megbecsülhetetlen kincsekké váltak, ragyogjanak a falakon és mennyezeteken. Az állam gazdagságának fennhéjázóbb tüntetése, az emberi lángész mérték-telenebb pazarlása az állami fényűzés szolgálatában, egyáltalán nem képzelhető.

Tülemelkedve a képek e tömkelegében lefestett számos allegórián és történeten: a megkoronázott Venezia fenségesen trónol itt, mint megtestesülése a büszkeségnek és nemes hatalomnak. Királynői alakkal, egyenes nyakán és széles vállain nyugvó piczi fejjel, mely köré szorosán simúl a pompás aransyárga haj, Velence méltóságteljesen foglalja el helyét az uralkodói széken, mint a tenger arája, kinek Neptun és a Tritonok serege gyöngyöket nyujtanak, mint császárnője a földtekének, kinek zsámolyánál az Igazság áll pallosával s a Béke olajágával, mint a mennyek királynője, kit a fellegekig magasztalnak. Istennővé tették azok a nagy képirók; mythósztt költöttek róla, és élő bájjal ruházták fel a tenger menyasszonyát, szerelmöket, úrnőjüket. A velencei nők szépsége és a velencei birodalom nagysága benne összpontosulnak s benne élnek, mint ahogy Pal-las Promachosban élt Athéne szelleme. Mindenfelé, fenn

köröskörül, a merre szem lát e tág, pompás csarnokokban, Velence tettei láthatók, császárok, pápák, eretnekek felett kivivott diadalainak történetei vagy nagyságának, legyőzhetlenségének allegóriái; jelenetek, melyekben a dogék hűségi esküt tesznek Sz. Márknak mint védnöküknek, s Veneziának mint védnöknőjüknek. A paradicsombeli szentek Tintoretto és Palma mesteri keze által csoportosítva, Görögország és Róma mythoszi alakjaival s elragadó idylli jelenetekkel vegyülnek el.

A képeken a vallás a fényűzésre szolgáltatott alkalmat, egyik járuléka volt a köztársaság pazar nyilvános életének. Ebből azonban nem kell azt következtetnünk, mintha az nem lett volna igazi vallásosság. A velencei mesterek vallása, bármilyen legyen, mégis csak éppen oly hamisítatlan, mint Fra Angelicóé vagy Dürer Alberté. De tény, hogy nem volt alázatos emberek vagy mystikusok, sem mély gondolkozók vagy rajongók vallása, hanem inkább udvaroncok és államférfiaké, senátorok és kalmároké, kik a vallást épp oly teendőnek tekinték, mint egyéb teendőiket, nem pedig valami külön, s a legfőbb fontosságú életkérdésnek. Még mint keresztények is, a velenceiek Olaszországtól eltérő, külön életet éltek. Egyházok büszkén hirdette függetlenségét a római püspöki széktől, és a rajongás Sz. Ferenczért a lagunákon kevés követőre talált.

Siena, a veszély órájában Máriának ajánlotta föl magát; Florencz újjászületése perczében Krisztusnak hódolt meg; Velence az oroszlán szívü Sz. Márk zászlaja alatt maradt.

Míg Közép-Olaszországot és Lombardiát magával ragadta az újjászületés és a vallásos rettegés áramlata, a velenceiek megóvták nyugalmaikat, és sohasem túrték, hogy a val-

lási kérdés a politikai eszélyesség határait átlépje. Ennélfogva a mesterei által érzékített hitben nem is találunk misztikus rajongást. Hogy Tintoretto a szenteket dicsőrével festhette, — az alakok megszámlálhatatlan sokaságát, tengert, melynek habjai lelkek, — állami szertartások háttérül használhatta, legjobban mutatja az akkori szellem anyagi realiztikus irányát, mely kiindulási pontul szolgált a legképzeletdúsabb velencei mesternek, midőn a legmagasztosabb vallási tárgy festésére vállalkozott. Tintoretto, úgy látszik, ekkép okoskodott: a paradicsom tény, s könnyebb egy negyed holdnyi vásznat a paradicsom képével betölteni, mint bármely más tárggyal, mert itt az alakok központosuló körben csoportosíthatók a dicsfényben úszó Krisztus és Madonna körül.

A tanácsteremben, melynek egyik falhosszát Tintoretto *Paradicsoma* tölti be, Guardinak egy kis vázлата látható, mely egy álarczos bált ábrázol. A férfiak *allongeparókát* és hosszú mellényt viselnek; a hajporozott nők *paniereket*, szépség-foltocskákat, legyezőt, magas sarkokat fitogtatván. Hajlongva, sétálva, cselszövényeskedve, bókokat váltva fel s alá hullámszának; míg a szentek hullámszó tömegéből, Mózes a törvénytáblákkal s Magdolna alázatos, bűnbánó szemével tekintenek reájok. Tintoretto előre láthatta, hogy a kicsinyességeknek, a szenvedélyeknek világa, e teremben folyvást össze fog ütközni az ő festett fenségének és szentségének világával. Mindazáltal nem riadt vissza a feladattól, és nem is vallott kudarcot kivitelében. A paradicsom létezett, ennélfogva festeni is lehetett; és ő volt hivatva azt itt lefesteni. Ha az alanti finom urak és hölgyek nem érezték magokat összhangban a mennyei gazdával, annál rosszabb rájuk nézve.

A velencei mesterek ily gyakorlati szellemmel köze-

ledtek a vallásos művészet felé, s ez volt a szerep, melyet neki a köztársaság fénykora kijelölt. Midőn Paolo Veroneset a Szentszék birái elé idézték, hogy valamely szent tárgyú képében előforduló tiszteletlenség miatt mentse ki magát; válasza tisztán bebizonyítja, hogy a kép tervénél sokkal többet gondolt annak szépészeti hatásával, mintsem értelmi jelentőségével. ¹⁾

A renaissance velencei művészete a doge-palotában éri tetőpontját; s itt jó lesz egy perczig megállapodni, hogy szemügyre vegyük a különbséget e festmények, s a sienai Palazzo Publico freskói között. ²⁾

A sienai képirók minden tehetségöket gondolatuknak, a szabad államban politikai önkormányzás elméletének és vallási eszméknek kifejezésére fordították. A polgár, ki a Sala della Pace falain hirdetett leczkét olvasta, megtanulta, mi a kötelessége Isten és állam iránt. A velencei képirók, a mint láttuk, Velenczét magasztalták és hatalmas tetteit örökíték meg. Munkájok a köztársaság dicsőítése; de semmi új tant, új rendszert, új eszmét nem közöl a szemlélővel.

Naponként áthaladva a palota termein, a doge és a nemesek folyvást figyelmeztetve lőnek azon általok képviselt állam nagyságára. Nem kivánták tőlök, hogy az uralkodó és az alattvaló kötelességein tünődjenek. — Képzeletöket emelte, büszkeségöket növelte Velenczének látványa, ki mint egy istennő trónol pompás otthonában. Olaszország valamennyi világi állama közül egyedül csak Sz. Márk köztársasága létesítette a gyakorlati politikának ezen önálló, a

¹⁾ Lásd Yriarte, *Un Patricien de Venise*, 439. old.

²⁾ Lásd feljebb.

polgároktól független mythikus eszményét, mely a honfiakat hűségre kényszeríté, s nemzedékeken át fentartotta őket szerves egységének életével.¹⁾ A művészeknek nem volt okuk eszméket és rendszereket festeni. Eleget tettek, ha felmutatták a világnak Velenczét, és tetteit illusztrálták.

Mielőtt még a velencei képirás a doge-palota diszítményi diadalaiban tetőpontjára hágott volna, azon iskola mesterei már megteremtették a stílt, mely kifejezi a renaissance szellemét, mint a fesztelen öröm és az egyéni erély szellemét. A velencei képirás történetét követni annyi, mint különböző korszakain át követni a szín és érzéki szépség mesteri kezelésének fejlődését, mely Tiziano és kortársainak műveiben leli végleges tökélyét.²⁾

A muranói Vivariniak alatt a velencei iskola gyermekségében azzal kezdte, hogy a természetes világból kiválogatta mindazt, a mi legragyogóbbnak látszott neki. Korukban más olasz képiró nem használt oly meleg színeket, sem határozottabb előszeretettel nem utánozta a szingazdag érett gyümölcsöt, fényes szöveteket, ékszereket, festői menyendezeteket és tájképháttereket. Ájtatosságuk, mely épp úgy elüt a sienaiak mysticismusától, mint a florenczi mesterek eszme-mélységétől, kissé felületes és hagyományszerű. Valóságos képeiknek főérdeme az egyszerűség, élénkség és vi-

¹⁾ Lásd »Age of the Despots,« 168. old.

²⁾ Crowe és Cavalcasellere kell utasitanom olvasóimat azon befolyás értékére nézve, melyet Gentile da Fabriano, John Alamanus és Squarcione iskolája gyakoroltak Velenczére. Antonello da Messina 1470-ben hozta be olajfesték-rendszerét a városba, és Gian Bellini Páduában, Andre Mantegnától tanult valamit. Azonban a valódi tény Velenczére nézve az, hogy a velencei szellem mindazt a mihez nyult, magába szívta, azonosította és saját eredetiségéhez alkalmazta.

dámság. A Sz. Szűz és szentekből álló udvara, mintha itt a földön élnének és mosolyognának. Nincsen körülöttük azon megbüvölő ünnepélyesség légköre, mely különös jelentőséget kölcsönöz egy Van Eyck vagy Memling hasonló műveinek — mellesleg mondva oly művészek, kik több fontos pontra nézve, minden más képirónál szorosabb rokonságban állanak a velencei képirás első korszakának szellemével. ¹⁾

A mit a Vivariniak megkezdték, azt folytatta a három Bellini, ²⁾ Crivelli, Carpaccio, Mansueti, Basaiti, Catena, Cima da Conegliano, Bissoló, Cordigliagli. Tarka öltözékek, napsütötte szép tájak, tág építészeti hátterek, messze terjedő égbolt, csillogó fegyverzet, aranyos párkányok, fiatal arcú halász-gyermekek és paraszt lányok, ³⁾ szélbarnította, napsütötte, komoly, öreg férfi arcok, egészségben elaggott anyókák ránczos ábrázatai, velencei senatorok hatalmas férfiasága, előkelő hölgyek női méltósága, a gyermekek vonzó bája, az Ádria s a lagunák leányainak rózsás fehérsége, és szőke, aranyszínű hajzata — ezek forrásai a második korszakbeli velencei mesterek ihletének.

Pár mértföldnyi távolságra, Paduában, Mantegna szigorúan klasszikai rajzú eszményének kidolgozásán fáradozott. Befolyása azonban aligha volt hatással a velenceiek modo-

¹⁾ A gazdag, polgáris, büszke s szabad Flandriában a művészet viszonyai nem különböztek a velencei művészetekétől. Belgium ködös rónái részben szintén birják Velence sajátos légkörének tulajdonságait. Van Eyck hasonló viszonyban áll a Vivarini testvérekhez mint Rubens Paolo Veroneséhez. Ez kifejezi a hasonlatosság és különbség mértékét.

²⁾ Jacopo és fiai, Gentile és Giovanni.

³⁾ Különösen figyelemre méltó a velencei Akadémiában Szent Katalin parasztleány-typusa, melyet Chordegliaghinak tulajdonítanak.

rára, bár Gian Bellini sógora s tanítványa volt s gényusa a tárgy fölfogásában s a szerkesztés elrendelésében messze túlszárnyalta szomszédait. Milanóban Lionardo da Vinci a képirás lélektani feladatainak megoldásával foglalkozott, a legnagyobb nehézségű megoldásokkal lepte meg a világot, a mennyiben a kifejezés által jellemezte a szellemet. S mégis a Bellini testvérek műveiben nyomát sem találjuk Lionardo finom árny- és fényjátékának, melylyel a szép, gondolkodó arcokat oly páratlanul bájosokká tette. A benső és külvilág rejtélyei nem gyakoroltak vonzerőt e művészek lelkére. Egy betöltött, gazdag földi lét fényes külsőségei bilincselték le képzeletöket. Költészetök és ájtatosságuk egyaránt egyszerű és tárgyilagos.

Úgy festeni az életet, a hogy látták — a váltakozó világosság és egymásba olvadó árnyalatok csodáját, a kézzel fogható, szemmel látható ragyogást inkább a színek mint a rajz által meghatározott idomok változatosságát — ezt tekintették feladatuknak. Nem a boncztan, az elemezés és az összetétel segélyével értek célzt. Tisztán csak azt örökíték meg vásznaikon, a mit láttak s éreztek.

Különösen tanulságosak e korbeli nagyobb arányú képek, melyeket Carpaccio és Gentile Bellini vászonra festettek a Scuola di S. Ursula és S. Croce díszéül.¹⁾ Nem csak, hogy változatos valóságában állítják szemünk elé Velence akkori életét, de kitűnő bizonyosságai annak, hogy a velencei mesterek inkább a tényleges világot törekedtek visszaadni, mintsem a képzelet valamely eszményét megte-remteni, vagy a lélek rejtélyeit kutatni. Ezen realizmus, ha

¹⁾ E Scuolák azon csarnokok valának, hol a védnök-szentekről nevezett társulatok találkoztak.

ugyan e szó alkalmazható az oly költői képekre, minők Carpaccio képei, nem is oly rideg és tudományos mint a florenchieké. A báj természetes érzéke s bizonyos romantikus hajlam lelkesítik a művészt s ez ecsetének minden egyes alakját megnemesíti. A feltüntetett szépség-typus, szinte elragadó fesztelenségénél s öntudatlanságánál fogva, nincs nagy erőfeszítéssel kigondolva s kidolgozása sem vall túlzott fáradozásra. ¹⁾

Az e korszakbeli oltárképeken használt, legbájosabb részletek közt különösen a kis angyalfiúk említendők, kik a Madonna trónja alatti lépcsőkön fuvolán és mandolinon játszanak. Rendesen hárman vannak s vagy ülnek, vagy állanak. Úgy tartják hangszeröket, mintha éppen csak az imént szűntek volna meg játszani s készek volnának újra rá kezdeni, a mint úrnőjük óhajtja. Ez alatt a mennyei társaság mély csendbe merült, melyben az imádkozó szív néma hangja hallható; oly csend ez, mely az imádkozó magába szállott lelki hangulatával összhangzik. ²⁾ A gyermekek megszokták a szent helyet; s ezért helyzetök tiszteletteljes, egyszersmind természetes. Földiebb, emberibb hatást tesznek Fra Angelico dalos angyalainál, és még sem egészen emberi eredetűek. Tán nem mondunk sokat, ha azt állítjuk,

¹⁾ A S. Ursula legendáját ábrázoló sorozatban, különösen figyelemre méltó magának a szentnek gyönyörű arca és alakja, valamint fiatal vőlegénye, Británia herczegéé. A kíséret nemesei és apródai e képeken, Pinturicchio hasonló alárendelt személyeinek bájával bírnak, de ismert modorossága nélkül.

²⁾ Ez *angiolinok* legszebbjei hosszú szőke fűrtűek s Carpaccio egy *Sacra Conversazione* képén láthatók az Akadémiában. Gian Bellini angyalai számos hasonló képen, éppen olyan kiváló finomságúak.

hogy eltaláljuk a velencei áhitat hangját, mely a mily igaz s őszinte, mégis ment az álbuzgó rajongástól.

Gian Bellini fejezte be a második korszak művészetét. Szent képeiben a korai olasz képirás ájtatos szelleme valódi színérzékkel s a velencei mesterek sajátos ügyes szín-kezelésével van összeegyeztetve. Bellini nem tekinthető a teljes renaissance mesterének. Ugyanazon osztályba sorozandó, mint Francia és Perugino, kik a *quattrocento* gondolkodásmódjához és érzelmeihez ragaszkodtak, míg egyes, különváló pontokban a renaissance szabad felfogásáig jutottak. Benne a következő kor coloristái határozott tanítót találtak; senki sem multa fölül a nehéz művészetben az egymás mellé helyezett egyszerű színeknek a világítás kellő fokát megadni. Velence S. Zaccaria templomában van Bellininek egy képe — A szentek közt trónoló Madonna — hol a kolorista művészete, mondhatni a fölülmulhatatlan tökély tetőpontjára ér. Az egész kép lenge, ragyogó aranyködben úszik, azonban minden egyes alak egyéni önállósággal van kezelve s Sz. Péter benső tüze gyönyörűen elüt Magdolna gyöngéd testszíneitől s ruházatának hideg gyöngyház színeitől. Az ecset munkája észrevehetetlen. A felület és a festék összhangzatos anyaga pompás egészszé olvadva, minden elemezéssel daczol. E kép között, mely simaságában oly erős s Velasquez valamely hatalmasan durva mesterműve közt, mily mély örvénye van a félbefejezettségnek, a sima gyöngeségnek és gyöngé durvaságnak!

Giorgione, ha hiteles műveiből annyi maradt volna fenn, a mennyi elégséges, hogy megítélhessük, a velencei mesterek közt az igazi renaissance első festőjének, a harmadik, legnagyobb korszak megalapítójának volna elis-

merve. ¹⁾ Harminczhat éves korában, mint teljessé nem vált hírnév örököse halt meg. Az idő freskóinak utolsó nyomát is eltörölte. A kritika hiteles függő-képeinek számát vagy féltuczatra szállította le. Már csak mint nagy név él közöttünk.

A szerep, melyet a velencei művészet fejlődésében játszott, hasonló volt Marlowéhoz, a mi drámánk történetében. Ő volt az első, ki a képirást egyenesen elszakította középkori lánczaitól s a renaissancebeli szabadság nyílt tengerére bocsátá. Míg színezésben Bellinivel egyenlő rangú, bár különböző és érzékibb téren mozog, Giorgione a fölfogás sokoldalúsága és képzeletének gazdagsága által, Tiziano magaslatára emelkedett. Úgy látszik csak ritkán ábrázolt szent tárgyakat, ha csak oly tisztán idylli természetűeket nem, minők: *Mózes feltaláltatása* az Uffiziban, vagy: *Jákób és Rákhel találkozása*, mely a drezdai képtárban nevét viseli. Gyönyörüséget lelt rejtélyes, mély értelmű allegóriákban, melyeknek a kulcsát inkább az indulatokban kelle keresni, mintsem a gondolatban. Bátran állithatjuk, hogy ő találta fel a regényes kép velencei fáját, melyben valamely novella-jelenet képezi a festmény tárgyát. ²⁾ Nem hiányzott benne a tragikai erő sem, a mint azt fényesen bizonyítja az

¹⁾ Mindazt, a mit feljebb Giorgionéről mondtunk, óvatosan mondtuk, mert egy nagy képiró nevével sem éltek vissza oly nagy mértékben, mint az övével, hogy kisebb festők műveit fedjék vele.

²⁾ Például Lord Landsdowne birtokában a Giorgioneszerű kép, mely szőlővel koszorúzott fiatal embert ábrázol a mint egy kertben két leányka előtt zenél és énekel. A Louvre gyűjteményben a híres *hangversenyt*, melynek tájképe oly bájos, az árkádiai jólét ábrándos fölfogásában oly érzéki varázsszal bír, Crowe és Cavalcaselle Sebastiano del Piombo valamely utánzójának tulajdonítják. Lásd *History of Painting in North Italy*, II. kötet 147. oldal.

Uffizi-gyűjteményben látható hatalmas Lucréczia-tanulmány. Rajzaiban körvonalok nélkül a fény és árny tömeges felosztásával mintázza az idomokat. Stilben határozott ellentétei Lionardo tisztán elemezett tanulmányainak, melyeket vegytanilag előkészített papíron fémvesszővel pontozott. Színezésnek vennők, s csakugyan nagy kolorista rajzai, ki minden dolgot a szín és világítás viszonyai közt látott.

Giorgione kétségbe nem vont képei közül a *Barát a zongoránál*, a florenczi Pitti-palotában, kétségtelenül a leg-hatalmasabb.¹⁾ A fiatal ember újjai a billentyűkön nyugosznak; komoly, állandó felindulásban van ábrázolva, hallgatni látszik az újjai alól felszárnyaló dallamot; fejét a mellette álló öreg ember felé fordítja. A hangszer túlsó oldalán egy fiú áll. E két alak csak arra való, hogy a középen zenélőnek alakját emelje, kinek egész érdeke az arcban összpontosuló érzésben rejlik, magának a zenének lelke ez, mely szemeiből szól, — mint ezt oly jól fejezi ki Robert Browning *Abt Vogler* című költeményében. A tehetség az indulat képmását festeni, az arczkifejezés útján a benső életnek mély s hatalmas, de nyugodt pillanatát érzékíteni, Giorgione legkiválóbb tulajdonságát képezé. A drezdai képtár úgynevezett *Begrüßung*-jában szintén e megkapó voná-

¹⁾ Crowe és Cavalcaselle megsemmisítő kritikájának tüze alatt nagyobb s valódibb bátorság kellene hozzá, mint a milyennel én dicsekedhetem, hogy Trevisóban a Monte di Pietában lévő *Sirbátelt* hiteles Giorgionénak merjem mondani. A mily durvák s éppen nem válogatottak az angyal-fiúk s a fiatal óriás athleta típusai, ki a holt Krisztus szerepét játszsza, mégis ez valóban nagyszerű és megkapó kép. Mi sem bizonyítja jobban a velencei mesterek átlagos nagyságát, mint azon lehetőség, hogy ily mesterműveket az iskola ismeretlen, alárendelt munkásainak lehetett tulajdonítani.

sával találkozunk. ¹⁾ A kép kiterjedt tájat ábrázol. Jákób és Rákhel találkoznak s csókkal üdvözlik egymást. De a forrás melletti gesztenyefa alatt nyugvó pásztor, az epedő sovárgás egész Arkádiájával szemeiben, szegzi rokonszenves pillantását a szerelmesekre. Mellesleg mondva, e tehetség egy része leszállt Bonifacióra is, kinek regényes képei a velencei művészet legbájosabb termékei közé valók, s különösen éneklője, a »Gazdag ember lakomáján« a benső érzés Giorgione-szerű teljességével bír.

A végzet kegyesebben bánt el Tiziano, Tintoretto és Veroneseval, mint Giorgioneval. E művészek művei, kikben a velencei renaissance legfőbb tökélyét elérte, nagy menyiségben és teljes épségben maradtak az utókorra. Pontos időszámítás szerint Tiziano, Giorgione kortársa, megelőzi Tintorettót és viszont Tintoretto valamivel korábban működik mint Veronese. ²⁾ Azonban a kritika föladatához mérten, a három képíró-t együtt elemezhetjük, mint a teljesen kifejlett velencei stíl három kimagasló jellegének legkiválóbb képviselőit.

Tintoretto, kit az olaszok indulatos ösztönszerűsége és hihetetlenül gyors munkája miatt a képírás mennydörgésének neveztek, messze túlszárnyalja társait, tisztán kép-

¹⁾ Crowe és Cavalcaselle a bizalom egy nemével s elég indokoltan Carianinak tulajdonítják e képet, kire ráfognak a Colleoni-kastélyban Malpagóban lévő freskók apaságát is. Fentebb összekötetésben Giorgionéval már említést tettem róla, miután Giorgione legmegkapóbb tulajdonaival bír s képzeletének uralmát bizonyítja a velencei iskola felett.

²⁾ Giorgione született 1478., megh. 1511., Tiziano szül. 1477., megh. 1576., Tintoretto szül. 1512., megh. 1594., Veronese szül. 1530., megh. 1588.

zelő tehetségre nézve. Ő volt az, ki a *chiaroscuro* (a fény és árnyék) költészetét teljes tökélyre vitte, a szenvedély és indulat mozzanatait a verőfény, világító árnyékok és derengő sötétség által épp oly határozott biztossággal fejezte ki, mint Beethoven symphoniai dallamaival. Szintén ő volt, ki a nyugodt és természetes velencei modorba beleoltotta a Michel Angelo-féle fenség egy szikráját, s drámai mozzanatok által igyekezett változatossá tenni iskolája regényes tárgyait. Az ő műveiben, inkább mint kortársaiéban, a velencei művészet megszűnt idylli és diszitményes jellegű lenni.

Veronese a diszitményes képírást a komoly művészet magaslatára emelte. Az ő eleme a déli napfény, mely a pompás öltözékeket és a Palladio-szerű építészetet elárasztja ragyogásával, hol Tintoretto élénk cselekményeket, Veronese nyugodt jeleneteket ábrázol. Tiziano meggondolt egyhangzatban, Tintoretto Aeschylusi szenvedélye és Veronese anyagi pompája nélkül, a tiszta szépség eszményét valósítá meg. Bellini és Giorgione hagyományait saját-szerű tág felfogásával s jól egyensúlyozott tehetségének egész erélyével folytatva, Tiziano a tájképnek szint s az emberi alaknak oly fenséges s mégis érzéki költészetet kölcsönzött, melyet a világ egyetlen képírója sem közelített meg soha.

Tintoretto, valamint Veronese, a szertelenségbe csapnak át. Tintoretto képzelete túlságosan szenvedélyes és merész; elkápráztat, vakít mint a villám. Veronese pedig a pompa kifejtésében nem ismer határt. Tiziano kiválóan emberi, nagyszerű és egészséges fölfogása a velencei stílusban a képzelet és az ábrázolás elemeinek megadta a kellő értéket a nélkül, hogy azokat túlozta volna. Mestermű-

veiben a gondolat, a szín, az érzés és az elrendezés, a művészet szellemi és technikai elemei — tökéletes egyensúlyban vannak egymással; műveinek egyes részleteiben ugyanazon kellemes öszhang uralkodik s nem mondhatjuk, hogy valamely tulajdonság a többinek hátrányára érvényesülne. Tiziano, a képírás Sophoklese, képeiben a zene és öszhang szellemét, a dór fuvolák és lágy zengedelmek hangulatát honosította meg s az erőt bájos alakba öltöztette.

E nagy férfiak körül egy sereg másodrendű, de mindazáltal kiváló képíró csoportosult: Palma, aranyhajú, melles syrenjeivel; az idylli Bonifazio; a drámai Pordenone, kinek freskói izgalmas cselekményeket ábrázolnak; Paris Bordone, ki vásznán tejszínt szederlével s napsugarakkal vegyített; a Robustiak, Caliariak, Bassanók s még sok más, kiket unalmas volna felsorolni. Mindnyáját egy szellem, egy lehellet lelkesíté, s lelkesedésök és stíljök egyöntetőségének köszönhető, hogy a velencei iskola, egészben véve még másodrendű művészek ecsetétől is nagyobb mennyiségű mesterművet mutathat fel, mint Olaszország bármely más iskolája.

Egymáshoz viszonyítva akár nagyobb, akár kisebb értékűek, mindegyikök a velencei renaissance féltreismerhetetlen jellegével bír, s mindegyik oly műveket alkot, melyek neki a világ minden képírói közt, magas rangot biztosítanak. A renaissance szelleme, hasonló módon áthatva az Erzsébet-korbéli drámai íróinkat, középrendű tehetségeknek is lehetővé tette, hogy a legnemesebbek társaságában helyet foglaljanak. Ford, Massinger, Heywood, Decker, Webster, Tourneur, Marston, megannyian a trón lépcsőin ülnek; egy Shakspere, Marlowe és Johnson lábainál.

Ha a velencei művészet jellemző szellemébe alapo-

san akarunk behatolni, szükséges lesz, hogy kritikailag elemezzük a három nagy mestert, kik a velencei iskolában uralkodnak. Kezdjük Veronesén. Festményei csaknem kivétel nélkül igen nagyok — telvék életnagyságú alakokkal, melyek az égbolt tiszta végtelensége, vagy ezüstös fellege alatt fehér márvány oszlopcsarnokban csoportokba tömörítve ülnek, vagy pedig hosszú sorban sorakoznak. Fegyverzet, habos selymek és atlaszok, mennyezetek arannyal átszőtt bársonyból, zászlók, edények, gyümölcs, jogarok, koronák, szóval minden olyan, a mi a nagy fényben ragyog és csillog, — ezek képezik ábrázolásain a rendes butorzatot. Ha alkalom nyílik rá, prűszkölő lovak, kutyák, törpék, macskák is szerepelnek, hogy a jelenet élénkségét, valóságát és saját-szerűségét emeljék. Férfi és női alakjai nagyok, arányosak, erősek, inkább tartásuk és a cselekvény, mintsem kecs és szépség által tűnnek ki, s inkább figyelemre méltók az érett kornak, mintsem a serdülő fiatalságnak tulajdonságai révén.

Veronese nem ismeri el a szépségnek külön típusát egyik nemnél sem. Sőt ellenkezőleg férfiaknál inkább a nyers testi erőt, nőkben az érzéki bájak büszke teljét szereti dicsőíteni. Mintha soha sem érezte volna a meztelen szépség hatását, szívesebben festi a nőket pompás öltözékben. Arczuk rajyon is gyakran közönséges és kifejezés nélküli. Legnemesebb teremtményei körülbelül a negyvenöt éves, napsütötte, göndör hajú, aczélos, ruganyos férfiak. Mindebben Veronese Rubenshez hasonlít. Mindazáltal nem oly durva, érzéki, testi hatást tesz, mint Rubens; ¹⁾

¹⁾ Így például nem képzelhetem, hogy Veronese valaha olyasmit festhetett volna, milyen Münchenben Rubens két festménye, mely *Az utolsó itéletet* ábrázolja.

mindig büszke, hatalmas s ridegen természetű. Nem ébreszt sem ellenszenvet sem vágyat, hanem a művészet nyugodt erejével tünteti fel a nagyvilági szellem birodalmát. A gazdagság és világiasság egész készlete, a szemet gyönyörködtető érzékiség, az élet gögös fénye — az egész látvány, mit a kísértő gonosz szellem a hegyen Krisztus Urunknak kínált: — ez Veronese birodalma. S nála nem találjuk a képzelet ama költői fénysugarait, melyek Tintoretót jellemzik; ellenben ő hatalmasabban fogja fel a világ valódiságát s nagyszerűbben tudja eszményíteni a prózai pompát.

Veronese éppen a kalmárok e nemzetéhez illő képíró volt, kikben a tőzsdei és üzleti fölfogás a senátus felelősségével és hercegi szenvedélyekkel párosult. Ő sohasem festett merész indulatokat, képeiben nem találunk hirtelen mozdulatokat, sem kitárt karokat, minők Tintoretto Magdolnáéi, a milánói *Pietában*. Krisztusnak, Máriának és a mindennemű martyroknak alakjai nyugodt, komoly, udvarias, jól táplált egyének, kik mint esetleg valamely tragikai baleset által sujtott nagyvilági emberek, nem ereszkednek le az eltorzulásig, s alig fejeznek ki többet komoly megdöbbenésnél, s fájdalmuk mindig az illem határai között marad. ¹⁾ Mennyei lényei szintén nagyon földek.

Velence Rothschildjai valószínűleg jobban kedvelték a szent tárgyak szertartásos, mintsem regényes földolgozását; s hogy igazságot szolgáltassunk, le kell ismernünk, hogy Veronese nem követte el azon hibát, hogy a Bib-

¹⁾ Szentjeinek typusait megtaláljuk *Kánai menyegzőn* a Louvreben, vagy a *Keresztrefeszítés* s a *Keresztelés* kis képein a Pittiben s *Sz. Ágota martyrságában* az Uffiziben.

lia tragédiáit választotta volna ábrázolásainak tárgyául. Különös előszeretettel mutatja fel nekünk Esther történetét királyi közönségével, koronázásaival és díszmeneteivel; vagy a kánai menyegzőt; vagy a lakomát Levi házában. Sőt még e jeleneteket is a bibliai összefüggéstől igen messze eső környezetbe helyezi. Színhelyei kivétel nélkül fényűző olasz palotákat ábrázolnak, tág, nyílt udvarokat és tornáczokat, tolongó vendégekkel s cselédséggel telve, arany s ezüsttel megrakott, virággal ékes asztalokat.

A fényűzés s pompa iránti előszeretetésénél fogva gyönyörködött annyira az allegóriában is, nem a mély értelmű mystikus, hanem a pompával, díszmenetekkel összekötött allegóriákat értjük, melyekben Velence istenségek közt trónol, Jupiter a bűnök ellen mennydörög, vagy melyekben a művészetek géniusai szép nők és viruló ifjak által személyesítettnek. Ha pedig a hitregéből veszi tárgyait, nem annak a költészete lelkesíti; például Európa mondája gazdag öltözetek és elragadó vidék ábrázolására szolgált alkalmat s abból éppen azon mozzanatot választja, melyben legkevesebb a páthosz.

Ezek stíljének legkiválóbb vonásai. Ki kell még emelnünk, hogy Veronese valódi nagysága, leginkább képzeletének józanságában s munkájának tökélyében rejlik. A sok kápráztató, szédítő dolog közt mindig teljes önuralommal kezeli tárgyát; s nem engedi magát semmiféle túlzásba ragadtatni.

Tintoretto a szertartásos pompa e kissé közönséges légkörében nem otthonos. Neki eszmére és képzeletre van szüksége, mely folyton ösztönzi teremtő erejét. Nem elégzik meg vele, hogy tisztán csak a maga körül látott fényt és pompát ábrázolja, ha mindjárt a legnemesebb felfogás-

sal tenné is. Neki a felfogásban költészetre, a tárgy feldolgozásában merészségre van szüksége, általán oly valamire, a mi a művészen a jós szellemet, a látnokot fölébresztsze, — különben Tintoretto nem emelkedhetik saját megszokott magaslatára. Ennek következtében úgy találjuk, hogy Veronesével ellentétben a szent történetnek éppen legtragikusabb, legdrámaibb jeleneteit választja előszeretettel ábrázolásai tárgyául. A keresztrefeszítés, a haldokló istenséggel s a megtört nők csoportjával, kik a köny és szenvedés súlya alatt roskadoznak. — A kísértés a pusztában; Krisztusnak a szürke ruhába öltözött szomorú alakja megkapó ellentétben van a bíbor-szárnyú, gyönyört lehellő ellenéggel. — Ádám kísértése Éden kertjében, a test által megigézett szellem ragyogó allegoriája. — A paradicsom valóságos fürgetege a lelkeknek, melyek mint a Lucretius-féle parányok, vagy a napsugarakban tánczoló arany por-szemek, a spherák folytonos mozgalmát előidéző mennyei erők által hajtva, rendre keringenek. — A világ megsemmisülése, melyben a föld minden forrása, folyama, tava és tengere egy vízeséssé vált, mely városokat és nemzeteket ragad magával le a feneketlen örvény mélyébe; míg a lég minden szele s fürgetege szörnyű viharrá lett, mely az embereket felkapta, mint a lehullott leveleket s az utolsó ítélet trónja elé sodorja. — A tüzes kígyók csapása, a forró homok-pusztán tekerődő és csúszó-mászó kígyók szörnyű sokaságával. — A kisdedek meggyilkoltatása a sikamlós porphyr és serpentin padozaton kiontott vértócsákkal. — A törvénytáblák átadása Mózesnek, fellegek közt a Sinai-hegyen, a megjelenő Isten fejének dicsfényéből kilépő fehér, askétikus férfialakkal. — Magdolna gyötrelme a szenvedő Isten fölött. — Krisztus ünnepélyes némasága Pilátus trónja

előtt. — Az angyalok és árkanalyalok szárnycsattogása s a halottakat feltámasztó harsona hangja. Ezek ama lélekhez szóló tárgyak, melyeket Tintoretto mesteri könnyűséggel kezelt. ¹⁾

Gondolkodva a fölött, hogy Tintoretto ilynemű tárgyakat választott, azon meggyőződésre jutunk, hogy géniusának legmélyebb jellemvonása éppen e határozott részrehajlása kiválóan költői, s kevesbbé az ábrázoló művészetekhez illő jelenetek iránt. A költő oly helyzetet képzel, melyben az értelmi vagy érzelmi élet a fődolog s a testnek alárendelt szerep jut. A képíró ellenben oly helyzeteket választ, melyekben a testi alaké a főérdek s a gondolat vagy érzés csak jelezve van. Tintoretto azonban rögtön a költői eszmét ragadja meg; s gyakran nem képes azt teljes tökélyben megtestesíteni, mivel a festészet ilynemű feladatra nem a kellőleg megfelelő közeg. Mózes például, az *Arany Borjú* drámájában, egy költemény, de nem valódi kép. ²⁾ A halvány rajongó, ki lesoványodott karjait kitarja, sem alakra, sem helyzetre nézve nem bir a szép kellékeivel. Az eszme erélye szól feltűnő módon az alakról; gondolkodnunk kell fölötte s azután birjuk csak megérteni a képíró szándékát. ³⁾

Azonban nemcsak a végtelennek, viharosnak és tra-

¹⁾ E példákat leginkább a velencei Scuola di S. Rocco és S. Maria dell'Orto templomból vettem. Azonkívül fölemlítem a *Pietàt* a Brerában és a Pittiben, a *Paradicsomot* a Doge-palotában és a Louvrebén a *Paradicsom* egy vázlatát.

²⁾ S. Maria dell'Orto.

³⁾ A mit e helyen Tintorettről mondtunk, ugyanaz illik Michel Angelóra is. Szoborművei S. Lorenzóban a görög szobrásszattal a művészeti tökély ezen mértékével és szabályával össze hasonlítva, azokat a költészet vagy zene területére való betolakodásnak kell mondanunk.

gikainak légkörében érzi otthonosan magát Tintoretto. A képzelet terén minden feladattal megmérkőzik. Feltéve, hogy szellemének mély forrása érintve legyen: az élő, tiszta, kifogyhatatlan ár előtör, s a végtelenbe osztja kincseit.

Bacchus és Ariadne nászában az érzéki képzelet e legtökéletesebb lyrai költeményében, melyből minden érzéki-ség hiányzik; ¹⁾ *Ádám kísértésében*, a naplementének csodás színárnyalatainál e ragyogóbb, hamvas, barna és elefántcsont-színek symphoniájában; *Sz. Ágnes csodájában*, e bárány-szelidségű leánya képében, ki hófehér báránycájával Róma katonái és papjai közt jár: — Tintoretto minden kétségen kívül bebizonyította, hogy az ilyen titán művészek lángszelleme behatolhat a lélek legtitkosabb, gyöngéd rejtekébe s mesteribb vonásokkal festi nyugalmát, mint azok, kik e nyugalmat sajátos birodalmuknak választották. ²⁾

Paolo Veronese soha sem hatolt be a szépség e legbensőbb szentélyébe, hol a szellemi gráciák lakoznak. Nem tudott viasz-fehérségű tagokat festeni, ezüstös fényekkel s az árnyék átlátszó, aranyba játszó titokzatos árnyalataival, minőkkel Bacchus, Éva, Ariadne bővelkedik. Maga Tiziano sem volt képes oly mozzanatot képzelni, a milyen

¹⁾ Olvasóim közül, kik e képét a doge-palotában látták, bizonyára számosan fogják osztani abbeli véleményemet, hogy ez, ha nem is a legnagyobb, de kétségtelenül a létező legszebb olajfestmény. Nem létezik második kép, melyben az érzés és képzelet költeménye, a változó fény és árny egész regénye, az egymásba olvadó eszmék minden fokozata, a cselekmény és helyzet átmeneti, de éppen nem erőszakos játéka egyszerűbb eszközökkel sikerültebben fejeztetett volna ki. Tán a mythos-költők tehetsége született újjá Tinterettóban s lehetővé tette, hogy a görög mondát a szépség e benső életerejével hassa át.

²⁾ E képek elseje a doge-palotában, a másik kettő a velencei Akadémiában van.

a légben lengő Aphroditeé, vagy a *Paradicsomban* a Krisztust kérlelő Madonnáé, vagy maga Krisztus Urunké, a midőn égi magatartásának néma egyszerűségével itél azon világi bírāja felett, kinek törvényszéke előtt áll, vagy azon kísértő szellemé, mely ékszertől ragyogó karjait fölemeli, hogy ragyogásával elszédítse a felette álló, rendíthetetlen nyugalmú Istent, vagy Éváé, a mint ellenállhatatlan csábbal támaszkodik a végzetes fához, vagy Sz. Márké, a ki a fellegeken keresztül lecsap a földre, hogy megmentse a rabot, ki kínjában felfohász kodott hozzá, vagy Máriáé, ki belefáradva a szörnyű kínba, kulcsolt kezekkel elaludt a kereszt alján.

Tintoretto ily helyzetek, mozdulatok és taglejtések által teszi az emberi alakot a lélek legbensőbb, legtragikaibb, legédesebb indulatai és érzései jelképévé. Napfényben, ragyogásban, egyenletes színezésben Veronese tán túltesz rajta. Művészete egyes részleteinek tökélyére, a kivitel tartós szépségére s tárgyának határozott kezelésére nézve nem éri el Tiziano színvonalát. Számos képe merőben méltatlan lángszellemére — sietősen odavetett rajzok ezek, melyek gyertyafénynél tanulmányozott rossz s mesterséges minták után készültek, a világosság és árnyék hatásai hirtelen odamázolva olyan festékekkel, melyek nem állták ki az idő próbáját.

Óriási erejű rögtönző volt: ez a legrosszabb, a mi róla mondható. Azonban a képzelet villámszerű ösztönében, a jós-költőt lelki tisztaságában és magasztosságában sem Veronese, de még Tiziano sem közelíthetik meg soha.

A legnagyobb nehézségekbe ütközik a bíráló, ki Tiziano elemzését kísérti meg. Majdnem lehetetlen megközelíteni oly művész kimagasló jellemvonásait, kinek di-

csősége abból áll, hogy semmi kirívóan feltűnőt nem mutat fel, s a tökély középútjára szorítkozik. Valamint a tökéletes egészség, a nyomasztó érzések hiányának nevezhető, s az erényt mint két ellentétes túlzás közti helyes egyensúlyt jellemzik: úgy Tiziano művészete az öröm kifogyhatatlan forrása, melyet a szenvedélyek erőszakos kitörései meg nem szakítanak — édesen mérsékelt összhang, melyben soha egy izgató hang nem utal a dissonancia lehetőségére.

Műveiben a világ s az emberek nem szerepelnek mérőben valóságos lényök szerint; azzá teszi őket, a miknek lenniök kellene: s ezt akkép éri el, hogy elválasztja az érzéki élet szép részéből a fájdalmas töprengés talaját s a törekvés terhes fölöslegét. Birodalmában a gondolat súlyát nem ismerik; a test és szellem közt nincs szakadás; az akaratot nem bénítja meg semminemű akadály.

Tizianóra gondolva, ellenállhatatlanul a zenére kell gondolnunk. A *Madonna mennybemenetelét* (a Ráfáel-féle *Madonna di San Sisto* kivételével a világ legnagyobb olajfestménye) legjobban jellemezzük, ha symphoniának nevezük — a színek symphoniájának, melyben minden árnyalat összhangzatosan egybeolvad — a mozdulat symphoniájának, melyben minden egyes vonás a dallamos rythmushoz hozzájárul — a fellegtelen világosság, az öröm symphoniájának, melyben menny és föld egyaránt halleluját énekel.

A Scuola di San Roccoban Tintoretto jellemző erélylyel és lendülettel festette a *Szent Szüz mennybemenetelét*. Izgatott férfiak csoportja állja körül a nyitott sírt, a légben séráfok szárnycsattogása, dicsfény ragyogása, egy női alak, melyet két oldalról lengő alakok a sötétségből a világosság felé emelnek; — ez az ő képe — csupa *brio*, izgalom, sietség, lendület. Gyorsan kigondolt, hirtelen elkészít-

tett mű, mely szerzője indulatos s rohamos lángszellemének bélyegét hordja magán.

De Tiziano egészen máskép dolgozott. A földön, az apostolok közt elég a cselekvény és a szenvedély; lázas, vágytelt arcok néznek ég felé, türelmetlen férfiak tehetetlen karjaikat kitarják, hiába vetvén le nehéz palástjaikat, mint ha ők is követni akarnák azt, a kit szeretnek. De a mennyben minden csupa fény, félig árnyba helyezve látjuk az árkangyalt, ki a koronát tartja s a szellemek atyját aranytűzű dicsőrkörben. Menny és föld között, angyali gyermekek koszorújában emelkedik ég felé Krisztus vallásának hatalmas anyja, a ki Mária volt, most azonban istennő, nyugodt, de rajongó arczczal, a ki még meg nem szokta a mennyeket, de a földi salak durvaságából és tehetetlenségéből végkép kivetközött. Nőiessége oly tökéletesen teljes, hogy azok, kik nem fogják fel benne a katolikus legenda értelmét, az emberiség legszebb megtestesítését bámulhatják benne.

A nagyszerű modor nem mehet tovább, mint a hogy e képen látjuk, derült, nyugodt, átgondolt, állandó, azonban drámai erőtől s mély érzéstől áthatott. Bármihhez fogott Tiziano, akár a klasszikus hitregéből, történelemből vagy szent-történetből választá tárgyait, akár arczképről volt szó, mindent e szabad, egészséges és fenkölt stílusban kezelt. Veronesébe könnyen belefáradunk; Tintoretto is kimeríteti idegeink ruganyosságát; Tiziano, mint maga a természet, nem keresi a néző hangulatát vagy hajlamát. Oly gyönyört nyújt a léleknek, melybe az soha bele nem fáradhat, megúnhatatlan örömet, kimeríthetetlen megelégedést, s kifogyhatatlan, jótékony édességet. A legtudatlanabb s legegyszerűbb eszű néző épp oly mélyen érzi befolyását, mint a bölcs és tudós.

Midőn Tintoretto, Veronese és Tiziano jellemző tulajdonságait igyekeztem leírni, inkább a köztök létező különbségek, mintsem közös vonásaik kijelölésére törekedtem. Mindenekfölött a renaissance szellem volt köztök közös, úgy, a mint az Velenczében fejlődött. Sehol Olaszországban a művészet nem volt oly teljesen független az egyházi hagyomány befolyásától, mint Velenczében, a nélkül, hogy azért az őszinte és természetes ájtatosság jellegét elvesztette volna. Sehol sem tüntették fel a keresztény történelmet élénkebb természetességgel, sehol sem olvadt bele egyszerűbben a pogány hitregébe, sehol sem volt teljesebben mentt minden mysticismustól, mint itt.

Ráfáel umbriai ájtatossága gyermekkorában, Savonarola jóslata, Ficino platonismusa, melyet Michel Angelo Florenczben magába szítt, Lionardo tudományos törekvései és Mantegna régészeti érdeklődése, mindez egyaránt ismeretlen volt Velenczében. A velencei képírók nem ismerték a művészet és vallás, vagy művészet és tudásvágy közti ellentétet; épp oly kevésbé létezett az előzetes vakbuzgóság elleni visszahatás, a lelkiismereti habozás, a törekvések és célok összezavarása. Tiziano, Tintoretto és Veronese a nép gyermekei, világfiak és élvkereső férfiak valának; gazdagok, udvariasak, önállók és vallásosak: azaz, mindez meg volt bennök s annak idejében nyilatkozott; de sohasem voltak vallási rajongók, tudósok vagy bölcsészek. Széptani eszményökben a vallásnak is meg volt a maga helye, és az érzékiség sem volt kizárva belőle; azonban vallásuk józan és férfias volt; érzékiségök erélyes és egészséges. Ők nem a renaissance értelmi nagyságát képviselik, hanem annak boldogságát és szabadságát.

NYOLCZADIK FEJEZET.

Michel Angelo élete.

Ellentét Michel Angelo és Cellini közt. — Michel Angelo gyermek-kora és rokonsága. — Ghirlandájóval dolgozik. — A S. Marco-kert. — A Mediciek köre. — Korai szobrászati kísérletek. — Látogatás Bolognában. — Első utazás Rómába. — A *Pietà* Sz. Péter templomában. — Michel Angelo, mint hazafi és a Mediciek barátja. — A pisai csata kartonja. — Michel Angelo és II. Gyula pápa. — A sír tragédiája. — A pápa siremlékének rajza. — Látogatása Carrarában. — Menekülése Rómából. — Michel Angelo Bolognában. — Gyula bronz szobra. — Visszatérés Rómába. — A Sixtus-kápolna mennyezete. — Görög és modern művészet. — Ráfáel. — Michel Angelo és X. Leo pápa. — S. Lorenzo. — Az új sekrestye. — A körülmények, melyek közt terveztetett s részben el is készült. — Az allegóriák értelme. — Michel Angelo szobrainak befejezetlensége. — III. Pál. — Az *Utolsó ítélet*. — Kortársak bírálata. — Sz. Péter templomának kupolája. — Vittoria Colonna. — Tommaso Cavalieri. — Michel Angelo szokásai. — Indulatos természete. — Utolsó betegsége.

A renaissance idejebeli művészek életét két életrajzzal lehet illusztrálni. Michel Angelo Buonarotti és Benvenuto Cellini csaknem mindenben, a mit gondoltak, érezték, tapasztaltak s a mire törekedtek, homlokegyenest ellentétben álltak egymással. Az egyik saját hatalmas egyéniségének jellegét nyomta rá a művészetre; a másik, korának

fényét és árnyát tükrözé vissza kalandos életének leírásában. Cellini csapodár természeténél fogva az emberi tevékenységnek csak felületén maradt, minden ösztönnek átengedte magát, csak az örömek után járt s a szépségnek csupán állati ingerét érezte. Michel Angelót mély bölcséleti eszmék, a halál és utolsó ítélet gondolatai, a lélek komoly törekvései és küzdelmei foglalkoztaták; a szépség szolgálata hitvallása volt.

Cellini a jelen teremtménye volt, a feslett, leigázott, romlott, de mégis ragyogó Olaszország tükre. Michel Angelóban a renaissance szelleme a tetőpontot érte el: azonban jelleme inkább a szigorú republikánusé volt, ki függetlenül s magába vonultan élt a rabok és udvaroncok tömegében.

Michel Angelo a művészetet magasröptű, a lelket megrendítő eszmék közvetítőjévé tette. Cellini a kifogyhatatlanul tevékeny természet buzgalmával az érzékiség szolgálatába szegődött s művészetét lelketlen pogányság rabjává tette.

Ennélfogva e két emberben ama kort két szempontból tanulmányozhatjuk. Hogy mennyire kivételes volt mind a kettő, ez nem ide tartozik; miután sajátosságuk nem annyira abban rejlik, hogy más tizenhatodik századbeli olaszoktól különböztek, hanem abban, hogy a másutt elszórt s nem egészen kifejtett tulajdonságok bennök összpontosultak.

Michel Angelo 1475-ben született Capresében, a Casentino hegységében, hol atyja, Lodovico polgármesteri tisztet viselt. Igen tiszteletreméltó ősöktől származott: a Buonarrottiak, úgy látszik, nem egészen jogosultan, Canossa her-

czegi családtól származtatták le magokat.¹⁾ Anyja Set-tignanóba egy kőfaragó nejéhez adta dajkaságba, úgy, hogy utóbb gyakran említette, mikép dajkája tejével szította be a véső és kalapács iránti előszeretetet. A serdülő gyermek legyőzhetetlen hajlamot árult el a művészetek iránt. Lodovico büszkeségből és előrelátásból ellent állt ugyan kívánságának, de hasztalanul. Michel Angelo megbarátkozott Granacci nevezetű legénynyel, a ki Domenico Ghirlandajónál tanonczkodott s végre rávette atyját, hogy ugyanazon kép-íróhoz adta tanításba. Ghirlandajo műhelyében eltanulta a művészet első elemeit, a S. Maria Novella-templomban készülő freskók kivitelében segített mindaddig, míg a tanítvány tanítójának bebizonyította elvitázhatatlan felsőbbségét a rajzolásban.

A viszály Michel Angelo és Ghirlandajo közt hasonlít a Beethoven és Haydn közti viszályhoz. Mindkét esetben büszke, önálló, kissé lenéző tanítvány útbaigazítást kért a maga nemében nagy mestertől, a ki azonban tűzre s a lángész eredetiségére nézve alárendeltje volt amannak.²⁾

¹⁾ Vasari XII. köt. 333. old. és Gotti: *Vita di Michel Angelo Buonarotti*, I. köt. 4. old., hol ez állítás vitatárgyát képezi, s Alessandro Canossa gróf egy levele van közölve, melyet 1520-ban írt a művésznek.

²⁾ Hogy Michel Angelo művész-társai irányában magát megvetően viselte, bizonyítja az is, mit Torrigiani mond Cellininek: »Szokása volt boszantani mindazokat, kik rajzoltak.« Peruginót hülyének — göffo — nevezte, Francia feltűnően szép fiának azt mondta, hogy atyja szebb embereket csinált éjjel, mint nappal; Lionardónak szemére lobbantotta, hogy a milanói herczeg lovag-szobrát nem bírja befejezni. Ennélőgva valószínű, hogy a monda szerint, midőn Ghirlandajo rajzát javítá, az idősebb képírónak nagyon kellemetlen dolgokat mondott.

Mindkét esetben elérkezett a percz, a midőn tanítvány és tanító belátták, hogy a sas nem húzhatja meg többé magát a sólyom fészkeben, s ezentúl saját szárnyaira bízva magát, kell megmérnie az eget.

Miután tizenhatéves korában elhagyta volt Ghirlandajo műhelyét, Michel Angelo azontúl valóban egyedül folytatta művészetét, hosszú életén keresztül. Granacci kieszközölte, hogy bevezettetett a Medicieknél, s a két barát együtt látogatta a S. Marco-kerteket, hol Lorenzo de' Medici régiséggyűjteményét elhelyezte. Az ifjú ott ébredt hivatásának tudatára. Egy darab márványt és vésőt kért s a Faun ábrázatát faragta, mely még most is látható a Bargellóban. Érdemes megjegyezni, hogy Michel Angelo, a mint látszik, soha sem végzett tanonczmunkát. Az elsőtől fogva az utolsóig, munkájának egy töredéke sem volt jelentéktelen s csak azon eszméi mentek veszendőbe, melyeknek a bronz és a papír kevesbbé tartós anyagában adott kifejezést. Tehetsége nem ismerte a kísérletet. Úgy lépett a művészetbe, mint valamely gazdag tartományba, s jött és győzött. Hasonlóképen Dante első sonetteje, mit valaha írt, aligha kevesbbé értékes a Paradicsom utolsó sorainál. Ez áll valamennyi legmagasabb művész-természetről; ezek nem szorúltak előkészülésre s nem ismerik a keresés és tapogatózás idejét.

Lorenzo de' Medici feltűnő tehetségű ifjút ismert fel Michel Angelóban, és fölvette őt saját háza körébe. A meglepett apa egyszerre előnyös állásban, s a fiatal szobrász kedvéért dédelgetve, figyelemmel körülvéve látta magát. Lorenzo de' Medici palotájában kezdődött Michel Angelo tulajdonképi nevelése. Egy asztalnál ült Ficinóval, Picóval és Polizianóval, hallgatta a beszélgetéseket Plátóról, s magába szívta

Görögország aranyos költészetét. A görög irodalmat és bölcséletet azon férfiak fejtegették, a kik fölfedezték s nem voltak kevesbbé büszkék fölfedezésökre, mint volt Columbus Indiákba vezető útjára; ezek fejleszték benne ama nagyszabású eszméket, melyeket formák által kifejezni életének feladata lón. Ugyanazon időtájt hallgatta Savonarola szónoklatait is.

A székesegyházban és a S. Marco-kolostorban lelkének ismét más húrjai hozattak rezgésbe, s elsajátítá ama mélységes vallásos hangulatot, mely a Sixtus-kápolnának a fenséget és a borzalmat kölcsönzi.

Körülbelül ilyforma nevelésben részesült Milton is, a klasszikus írókat és szentírást együtt tanulmányozva. Mindketten komor természetűek voltak, a pogány-művészetből és zsidó-jóslatokból elsajátították a két elemet, melyre képzelmök világának szüksége volt. Mindkettőt, Milont valamint Michel Angelót is, noha klasszikai stíljökkal dicsekedtek, a görög világnézlettől a zsidó és keresztény érzés áthidalhatatlan örvénye választá el.

Míg Michel Angelót ekkép a klasszikus szobrászat tanulmányozása foglalta el, és Pico és Savonarola tanai kötötték le figyelmét, első domborművét *Herkules csatáját a Centaurusokkal* véste márványba. Poliziano adta neki az eszmét. ¹⁾ Ezalatt Lorenzo de' Medici meghalt. Utódja, Piero, az ifjú művészszel állítólag hóból mintáztatott szobrot s aztán saját maga is úgy leolvadt hatalmi talapzatáról Florenczben, mint valami hóember. Közvetlenül a zsarnok elűzetése és az új köztársaság kihirdetése után a

¹⁾ Körvonalokban metszve Harford művében *Illustrations of the Genius of Michel Angelo Buonarotti*. Colnaghi, 1857.

Mediciek házi barátaira nézve veszedelmes volt a városban mutatkozni. Ennélfogva Michel Angelo Bolognába vette útját, hol néhány hónapot Gian Francesco Aldobrandini palotájában töltött, Dantét tanulmányozva és egy angyalt készítve a S. Dominico-templom szentélye számára. A mint azonban veszély nélkül eszközölhető volt, visszatért Florenczbe; s ez időbe esik az *Alvó Cupido* szobrának készítése, melyet régi szobor gyanánt adtak el Raffaello Riario bíbornoknak.

A vita e *Cupido* ára felett 1496-ban Michel Angelót Rómába vezette, hol végzetének határozata szerint életének nagyobb részét volt töltendő, s legnemesebb műveit volt alkotandó. És itt, a míg a Borgiák a Vatikánt rablóbarlanggá és a fajtalanságok tanyájává tették, valamennyi között legfönségesebb márvány-szobrát, a *Pietát* ¹⁾ alkotá. Krisztus Urunk halva fekszik anyja térdein, jobb karjával vállait támogatja; bal kezét szelíden fölemeli, mintegy mondva: »Lássátok, ez Ő!« Minden, a mit a művészet elkövetet, hogy a halált széppé, a bánatot fönségessé tegye, meg van valósítva e mesterműben, melynél tökéletebbet Michel Angelo soha sem teremtett.

Már huszonnégyszáz éves korában megérlelődött benne a »borzalmas modor.« Már akkor agyában meg volt teremtve az emberfölötti lények ama csodás faja, mely rejtélyes eszközül szolgál szenvedélyes nyilatkozásainak. A mester kicsiny

¹⁾ E csoport, mely 1749. óta a Péter templomban, jobbra az első kápolnában van felállítva, Jean de Villiers de la Grolaie francia bíbornok Saint-Denys apátja számára készült. Megjegyzendő, hogy Michel Angelo első műve Rómában a *Bacchus* volt, mely Jacopo Galli, római nemes megrendelésére készült és jelenleg Florenczben a Bargellóban van.

fejjelel és hősi felső testtel szokta rendesen az erőt jelképezni. Ilyen a Madonna is. Érezzük, hogy fáradság nélkül tarthatja a holt Krisztust, hatalmas karjaiban és erős ölen.

Azonban, daczára annak, hogy a *Pietù* teljesen megfelel Michel Angelo szellemének, nem találjuk benne sem a nyugalom hiányát, sem azon elcsavart vonalokat, melyeket modorának ellenségei többnyire szemére szoktak vetni. Józan, egyöntetű és összhangzatos alakítás ez, melyben a legbensőbb vallásos érzület a kifejezés klasszikai nyugalomával egyesül. Azonfelül, bár a csoport szembetűnőleg eredeti, itt is, mint az aranykor valamennyi legkiválóbb művében, az eredetiség hatását nem az új és megdöbbentő eszme, hanem egy régi és megszokott tárgynak nagyszerű stílusban és páratlan tökélyvel megvalósított ábrázolása idézi elő. Az, a mire az olasz szobrászat géniusa sok emberöltőn át törekedett, e műben legtökéletesebb megvalósulását leli. S éppen az által, hogy megelőző művészek törekvéseit koronázták meg, hogy a képírás és szobrászat nyiladozó bimbóit teljes virulásra fejleszték s egy hosszantartó, általános lelkesedés forrásait végre kimerítették; ez által bizonyították be e nagy mesterek elvitázhatatlan felsőbbbségüket, lehetlenné téve a további haladást az általok befutott pályán túl. Azok, a kik 1500-ban e *Pietát* látták s jelentőségét felfogták, megérthették, hogy a lélek ábrázolására egy új hatalom merült fel a szobrászat terén, oly erő, melyet a görögök nem ismerhettek, mert tapasztalásaik látkörét meghaladta, és a modern művészek azért nem ismertek, mert eszmekörük és tehetségök a kivitelben nem emelkedett odáig. De vajjon Rómában a Borgiák udvaronczaik közt volt-e olyan, kinek szíve és esze ily dolgok magaslatán lett volna?

1501-ben Michel Angelo visszatért Florenczbe, hol

1505-ig maradt. Ez időszak rendkívül termékeny volt oly művekben, melyek későbbi hírnevét megalapították. *Dávid* nagy szobra, a *Madonna* két befejezetlen domborművű medaillonja, az uffizi tribunájában a *Szent-család*, mely Angelo Doni számára készült, és a *Pisai csata* kartonjai, mind ezen időből valók; s ezentúl nem volt emberi név, még Lionardoét sem kivéve, mely nagyobb becsülésben részesült volna. Meg kell említenünk, hogy Savonarola ekkor már nem élt, alkotmánya azonban még mindig fennállt Pietro Soderini elnöklete alatt, kit Pitti a *non mai abbastanza lodato Cavalierè*-nek nevez, s ki Machiavelli epigrammjában mint *anima sciocca* szerepel.¹⁾

Minthogy Michel Angelo ez időtájt oly uraknak dolgozott, kik régi barátai és gazdái után következtek, helyén lesz ez úttal, ha megvizsgáljuk, mily állást foglalt a Medici-házzal szemben. A benső viszály a művész és hazafi közt egész életén át folytatódott benne; a művész nevelését és a megbizásokat e ház több egymásután következő tagjának köszönheté, míg a hazafi fellázadt zsarnokságuk ellen s időnként minden tőle telhetőt megtett, hogy Florencztől távol tartsa őket. Mint hazafi, mint Dante szenvedélyes olvasója és Savonarola tanítványa, Michel Angelo gyűlölte a zsarnokokat.²⁾ Legkorábbi madrigáljainak egyike, mely

¹⁾ Pitti a Soderini által képviselt kormányt helyeselte. Machiavelli megvetette a határozatlanságot, melynek következtében elhagyta Florenczet, valamint a férfi *εὐηθεία*-jét is. Innen ered a mondasukban észlelhető furcsa ellentét.

²⁾ Lásd az ily című fejezetet: *Della Malitia e pessime Conditione del Tyranno*, Savonarola művében: *Trattato circa el reggimento e governo della Citta di Firenze composto ad istantia delli excelsi Signori al tempo di Giuliano Salviati, Gonfaloniere di Justitia*. Soha az

Florenz és száműzöttjei közti párbeszéd képét adja, e részben oly határozottan kifejezé véleményét, hogy lefordítását megkísérlettem. ¹⁾ A száműzöttek előbb Florenczhez fordulnak, és az azután felel. A száműzöttek így szólnak Florenczhez:

»Angyalnál szebbre, számtalan imádód
Gyönyöreül levél, úrnő, teremtve.
Bizonynyal égből hullottál alá
Mint Isten legkülömb ajándoka.
Oh hadd tükrözzék könyező szemünkben
Sugáros arcod, mely naphoz hasonló
Azoknak, kik fényétől megrabolvák!«

Florenz felel:

»Ne bántsá tiszta vágyad köny, sohaj;
Ki tőled megfoszt, ezt nem ismeri.
A félenk bűnnek nincsen boldogsága;
Kisebb gyönyör azé, kinek nagy vágya
Korlátúl egyet ismer: a bőséget, —
Mint a szegényé, kit reményé éltet.«

Mint művész, Lorenzo de Medicinek köszömvén haladását, oly kegyeket fogadott el, melyek a hála kötelékeivel fűzték a Mediciekhez s még házuk bukásába is belevonták őt. X. Leo pápa számára a S. Lorenzo templom homlokzatának s a Laurentiana könyvtárnak építésére vállalkozott. VII. Kelemen számára Urbino és Nemours herczegek szobrait kezdte meg. S mégis, míg egyrészt a megbízásokat elfogadta a Medici pápák kezéből, nem tudta fékezni nyelvét s nyíltan felszólalt zsarnokságuk ellen. Levelezéséből

emberi bűn, kegyetlenség és gyöngeség elemezője nem festett ehhez hasonló szörnyű képet.

¹⁾ Guasti kiadása, »Le Rime.« — 26. old.

kitűnik, hogy Prato kiraboltatása után veszélynek tette ki magát, fölháborodásában tett valamely kifakadás által. ¹⁾

Ez 1512-ben volt, midőn Soderini menekült s Florencz kapuit nyitva hagyta Giovanni de Medici bibornok előtt. Florencz ostroma alatt, 1529-ben, Samminiatót megerősíté s be engedte magát választatni az Otto di Guerra — a háború nyolczas bizottságába, — melynek egyedüli feladata volt: Florenczet a Mediciek ellen megvédeni. ²⁾ A város eleste után kibékült Kelemennel, megígérvén, hogy beféjezi S. Lorenzóban a siremlékeket. Azouban, míg minden lehetőt megtett, hogy azon jelentéktelen hercegek emlékét, művészetének halhatatlansága által, a feledéstől megóvja, Michel Angelo lelke mélyén teljes tudatában volt saját és hazája szégyenének. Az emlékezetes sorok, melyeket az *Éj-szobrának* ajkaira ad, elég érthetően adnak kifejezést a Mediciek 1530-ban történt végleges visszatérte feletti érzelmeinek. ³⁾

Midőn VII. Kelemen meghalt, vele Michel Angelo régi pártolónak utolsó valódi képviselője mult ki s a szobrász végre bátran elhagyhatta Florenczet örökre. Cosimo herceg uralkodása alatt egyetlen egyszer sem tette be lá-

¹⁾ Ekkép menti magát egy Ludovico Buonarottinak írt levelében: »Del caso dei Medici io non è mai parlato contra di loro casa nessuna, se non in quel modo che s'è parlato generalmente per ogni uomo, come fu del caso di Prato; che se le pietre avessin saputo parlare, n'avrebbero parlato.«

²⁾ A nem rég megjelent *Archivio Buonarotti* levelezéséből tisztán kitűnik, hogy midőn Michel Angelo 1529-ben Florenczből menekült, nem valami nemtelen félelem nyomása alatt tette azt, hanem mert egy áruló tört életére, ki valószínűleg Malatesta Baglioni titkos megbízását teljesíté. Lásd Wilson Heath, 326—330. old.

³⁾ Guasti 4. old.

bát szülővárosába. Ebből is kiviláglik, mennyire össze nem fértek benne, a hazafi, a művész és a becsületére tartó ember. A loyaltás követelte, hogy azon családot szolgálja, melynek oly sokkal tartozott; s mi több, éppen azon férfiktól függött, lesz-e alkalma nagy műveket teremteni, kiknek politikai szereplését utálta. Ebből a megalkuvásnak s ingadozásnak oly zűrzavara támadt, melyet egyes és engesztelhetetlen természetével, igen nehéz meg-egyeztetni. Csak önkéntes száműzés által, s miután a kor oly makacscsá tette már, hogy csábító ajánlatoknak is ellent tudott állni, volt képes szíve szózatának megfelelően cselekedni, oly polgárnak vallva magát, ki nem köt frigyét zsarnokokkal.

E könyvben már volt alkalmam Dante, Michel Angelo és Machiavelli közt párhuzamot vonni.¹⁾ Midőn a két utolsónak eljárását megítéljük, nem szabad elfelednünk, hogy elkerülhetetlen okok következtében a köztársasági szabadság Olaszországban a múlt hagyománya lett, s ha Machiavellit és Michel Angelót egybe akarjuk vetni, szem előtt kell tartanunk, hogy a szobrász munkája nem vonta maga után a vallott elvek, vagy az önbecsülés feláldozását. A Medici hercegek síremlékéhez szobrokat vésni, nagyon különböző dolog attól, hogy a *Herceget* nekik ajánlja.

Ez eltérés, bár szükséges volt ahhoz, hogy Michel Angelónak a Medici-házzal való összeköttetését helyesen megértsük, túl vitt florenczi tartózkodásának időszakán, mely 1501-től 1505-ig terjed. Ez évek nagy vívmánya nem a *Dávid* volt, hanem a *Pisai csata* cartonja.²⁾

¹⁾ Age of The Despots 248. old.

²⁾ Ez évekbe esnek még a *Madonna és gyermek Jézus* két

A nagy tanács terme megnyilt s egyik falát Lionar-dónak adták át. Majd Michel Angelót szólíták fel a tanács tagjai, készítsen tervrajzot a díszterem egy másik fala szá-mára. Midőn cartonját bemutatta a florenczieknek, egy-hangúlag kimondták, hogy túlszárnyalta Da Vincit, ki eddig versenytárs nélkül állt s a képírás királyának tekintetett.

Ma már lehetetlen e tárgyban ítéletet hozni, miután mindkét carton örökre elveszett. ¹⁾ Csak azt tudjuk, a mit Cellini mond: »a míg megvoltak, az egész világ iskoláját képezték« ²⁾ és korszakot alkottak a művészet történetében

befejezetlen médaillonja, a *Szent család*, mely Angelo Doni számára készült, kerek olajfestmény, továbbá a gyönyörű, befejezetlen kép: *Madonna a serdülő Jézussal*, valamint *Szent János* a brit nemzeti képtárban. Az utóbbi Michel Angelo műveinek egyik gyöngye, akár a szerkesztés szép egyensúlyát, akár a typosok tökélyét vesszük tekintetbe. A két-két fiúból álló két csoport, mely a középső csoport mö-gött áll a Sz. Szűz két oldalán, formaszépségre páratlan. A Sixtus-kápolna fenséges stilusa, csirájában nyilatkozik itten. Vajjon a *Sirba tétel*, mely szintén a brit nemzeti képtáré s szintén nincs befejezve, ezen időbe tartozik, s vajjon egyáltalán Michel Angelo műve-e, ezt műértőbbek ítéletére bízom. Véleményem szerint, nem méltó a Doni-féle *Sz. család* képírójának nevére; s nem is hihetem, hogy az olajfestésbe való gyakorlatlanság kellőleg indokolná e kép feltűnő hiányait.

¹⁾ Soká azt hitték, hogy Baccio Bandinelli semmisítette meg Michel Angelo cartonját; de Grimm, a szobrász életrajzában alapos érveket hoz fel a monda ellen. Nehány tanulmány egyes részletek metszeteivel, melyeket Marco Antonio és Agostino Veneziano készített, részben némi fogalmat nyujtanak az egész tervről. Holkhamban, a carton nagyobb részének egy régi másolata van, melyet Schiavonetti metszett s Harford *Illustrations*-jában sokszorosítottatott; X. lap.

²⁾ Vita, 23. old. Cellini, Michel Angelo szenvedélyes bámulója, oly nagyra becsülte e cartont, hogy következőleg ír róla: Sebbene il divino Michel Angolo fece la gran cappella di Papa Julio da poi,

Ha azt kérjük, mi volt Michel Angelo híres képének tárgya, azt találjuk, hogy semmi fontosabb mozzanatot nem tűzött ki céljául, mint egy csoport katonát, kik a közben, hogy az Arnóban fürödtek, a riadó harsonája által harcba szólíttatnak; a mezítelen férfiak tömege ez, mely mindenféle helyzetben eszeveszett sietséget, izgalmat, nyugtalanságot fejez ki. E rajzot nem értelmi jelentőségeért, nem színezéseért, nem érzelmi hatásáért becsülték oly nagyra. Tudományos nagysága nyerte meg a művészek és közönség osztatlan bámulatát.

A renaissance eme korszakában a test merész és tökéletes ábrázolása, nagy gyönyörűséget nyújtott. Tán e körülmény magyarázza meg Vasari ügyetlen beszédét is, midőn a »stravaganti attitudini«, »divine figure«, »scorticamenti« s több ily felkiáltásba tör ki, mintha a képzőművészet lelke ily dolgokban rejlenék. Michel Angelo tudománya, mely saját felfogása szerint szigorúan alá volt rendelve az eszmének, kortársainak gyöngébb elméjét már kiforgatta egyensúlyából. ¹⁾ Hamis eszmény ragadta meg a képzeleteket, s az oly birálat, minő Vasari és Pietro Aretinoé, elkerülhetetlenné vált.

Ezalatt új pápa lón megválasztva, és 1505-ben, Michel Angelo újból Rómába hivatott. Egész művész-életén keresztül ekkép ingadozott Róma és Florencz között. Florencz őseinek városa, Róma pedig lelkének hazája; Florenczben tanulta művészetét, és Rómában teremté a legnagyobb szerűt, mit a művészet elérni képes. Gyula pápa egészen

non arrivo mai a questo segno alla meta; la sua virtu non aggiunse mai da poi alla forza de quei primi studi.«

¹⁾ A Carton valószínűleg 1505-ben lón kiállítva. Gotti I. köt.

más jellegű pártfogó volt, mint Lorenzo il Magnifico. Nem volt tudós és könyv-kutató: »Kezembe kardot adjanak! az irodalomhoz nem értek.« mondá a szobrásznak Bolognában. Azonban épp oly jól meg tudta különböztetni a kitünőséget, mint maga Medici és szelleme folytonosan nagyszerű tervek megvalósításával foglalkozott. Gyula pápát és Michel Angelót a hasonló vérmérséklet rokonszenves köteléke füzte össze. Mindkettő, ki-ki a saját hatáskörében óriási föladatokat tűzött ki czéljául. Mindkettőnek képzeletét inkább egyszerű s nagy, mintsem mély és kéljemes eszmék lelkesíték. Mindketten *uomini terribili* voltak, hogy phrázist használjunk az oly erélyes jellem meghatározására, mely hirtelen határozott természeténél fogva hatalmassá és félelmetessé válik. Mindkettő *con furia* dolgozott; a daemoni lelkek indulatosságával; s mindkettő, eltörölhetetlenül korára nyomta egyeniségének jellegét.

Gyula pápa megrendelte a szobrásznál siremlékét. Michel Angelo azt kérdé: »Hol helyezzem el?« Gyula pápa azt felelte: »Sz. Péter templomában.« Azonban, a kereszténység e régi basilikája kicsi volt e nagyratörő egyházfő sírja számára, úgy, a mint a merész művész azt tervezte. Ennélfogva el lőn határozva, hogy egy új Sz. Péter fog építtetni, hogy e siremléket felvegye. Ekkép, egy percz alatt lett kijelölve Buonarotti életének két legnagyobb műve. Azonban a sors furcsa szeszélye folytán, Bramante és San Gallónak jutott Sz. Péter tervezésének és illetőleg megmontásának szerepe. Michel Angelo csak késő aggkorában koronázta meg a világ legnagyobb csodájával, a kupolával.

A siremlék, melynek mennyezetéül volt tervezve az egész épület, végre Mózes szobrává törpült, melyet szintén kitétek az útból, a S. Pietro in Vincoli templomba. *La*

tregédia della Sepoltura, a hogy Condivi igen helyesen nevezi Gyula síremlékének történetét, ilyképen 1505-ben kezdődött és elhuzódott egész 1545-ig. Michel Angelo ritkán fogott oly munkába, melylyel teremtő ereje meg nem birkózhatott; de valami közbejött, a mi kivitelében megszakítást idézett elő, míg hatáskörén kívül álló feladatok, melyekre soha sem vállalkozott, mint a Sixtus-kápolna díszítése, a S. Lorenzo templom homlokzata s Samminiato erődítése rá erőszakoltattak, a rokonszenvesebb munkálatok közepett. A mit alkotásaiból birunk, az óriás terveinek csak *torsója*.

Gyula pápa síremléke, úgy a hogy kigondolta, a világ legbámulatraméltóbb szobrászati emléke lett volna. ¹⁾ E kőbe vésett és bronzba öntött alakokkal borított márvány hegy, a Halál eszméjének szobrászati költeményeül volt szárvá; nem Gyula pápa merő apothéozisa, hanem a halandóság határai felett diadalmaskodó lélek dicséneke. Mindaz, a mi az emberiségnek méltóságot ád, a művészetek, tudományok és törvények; a győzelem, mely a hősiek törekvést koszorúzza; a szemlélődés fensége és a tett erélye, jelképesen fel volt tüntetve a nagyszerű gula emelkedő lépcsőzetén; míg a föld és menny géniusa feltartották a nyitott sirt, hol a holt ember feküdt a feltámadást várva. E gigantikus tervből ma már csak egy igen tökéletlen rajz maradt fenn. ²⁾

¹⁾ Springer ily czimű műve *Michel Angelo Rómában* 21. old. kimutatja, hogy e nagy terv csak Gyula halála után lőn tervezve. Nehéz tiszta képet alkotni azon számos változásról, melyen a síremlék terve 1505-től 1542-ig, keresztül ment, a midőn Michel Angelo az utolsó szerződést kötötte Gyula pápa örökösivel.

²⁾ Az Uffiziben Florenczben. Lásd Heath Wilson, VI. Tábla.

Mózes és a *Bilincsre vert foglyok*¹⁾ minden, mit Michel Angelo végleg befejezett. Mózes negyven álló évig műhelyében maradt. Negyven évig dédelgette abbeli reményét, hogy tervét részben tán mégis meg fogja valósíthatni, egyidejűleg felpanaszolva, hogy jobb lett volna, ha gyufagyártásra szánja életét, mintsem hogy a művész kétségbeejtő pályájára lépett. »Mindennap« kiáltja »megköveznek, mintha Krisztus Urunkat feszítettem volna fel. Ifjúságom elveszett; kézzel-lábbal e sírhoz vagyok lánczolva.«²⁾ A végzet nyilván úgy akarta, hogy Michel Angelo csak mint töredék maradjon fenn az utókor számára; s épp úgy járt volna Pheidias a görögöknél, ha mulandó pápák és tönkre jutott hercegeknek dolgozott volna s nem Periklesnek. A tizenhatodik században, a szétszedett, kétségbeesett, anyagi forrásaitól megrabolt Olaszország nem adott és nem adhattott alkalmat a művészeknek, egységökben nagy műemlékek megteremtésére.

Michel Angelo ez időtájt nyolcz hónapot töltött a carrarai kőbányákban, márványt válogatva a pápa sирemlékéhez.³⁾ Elméje, mely mindig óriási terveket szőtt, ott egy új szeszélyre vetemedett. Nem lehetne-e a Sarzanán túl a Tyrrheni tengerbe nyuló földfokot egy Pharos-sá kifaragtatni munkásai által? Már egy görög művész is arról álmo-

¹⁾ A Boboli kertben, a Bargellóban, a Louvreban. E foglyok befejezetlenek. A Pietra in Vincoli templomban lévő *Rákhel* és *Leah* szobrai Michel Angelo tanítványaira bízta.

²⁾ »Che mi fosse messo a fera zolfanelli . . . Son ogni di lapidato, come se havessi crucifisso Cristo . . . io mi truovo avere perduta tutta la mia giovinezza legato a questa sepoltura.«

³⁾ Gotti, 42. l. Grimm szerint kétszer látogatta meg Carrarát, 1505-ben és 1506-ban. 1. köt. 239., 243. lap.

dott, hogy egy hegyet szoborrá alakít át, mely mindegyik kezében egy-egy várost tart. Michel Angelo feleleveníté ismét a merész gondolatot; de kivitele tán mégis meghaladta volna erejét.

Ezalatt 1505. november havában, a márványt hajókra szállíták, s Róma partjai csakhamar el valának lepve a sír-emléknek szánt pompás márvány-tömegekkel. De midőn a szobrász megérkezett, úgy találta, hogy ellenségei a pápa jóindulatából kitúrták, s Gyula ennek következtében a sír-emlék tervét elejtette. Hat napon keresztül megtagadták tőle a Vatikánban való megjelenést, s az utolsó alkalommal oly durvasággal utasíták el, hogy elhatározta távozását Rómából. ¹⁾ Egyenesen haza sietett, mindenét eladta, lóra szállt s bucsúzás nélkül Florencznek vette útját, írott üzenetet küldve a pápának, melyben tudtára adja, hogy ezen-túl másutt keresse Michel Angelót, csak Rómában nem.

Beszélik, hogy Gyula pápa megijedvén a dolgok e fordulatán, s vissza óhajtván szerezni azt, mit oly könnyű szerrel elveszített, több lovast küldött utána, hogy hozzák vissza. ²⁾ De Michel Angelo kijelenté, hogy a szultán ajánlatát szándékozik elfogadni, a ki Perában egy híd építésével bizta meg, és semmi áron sem akart hallani a visszatérésről Rómába. Ez Poggibonsiban történt. Midőn Florenczbe ér-

¹⁾ Lásd levelét. Gotti. 44. l.

²⁾ Leginkább Vasari és Condivi bizonyítékára hivatkoztunk Michel Angelo életrajzának e részletére nézve. Bár túlzás is lehet a mondában, bizonyos, hogy visszatérésének céljából levelezés folyt a pápa és Florencz gonfalonieréje közt. Lásd Heath Wilson-t, 79—87. l. s a Giuliano di San Gallonak szóló levelet Milaneri művében: *Archivio Buonarotti* 377. l. Úgy látszik Michel Angelonak oka volt meggyilkoltatástól tartani Rómában.

kezett, Gyula pápa Soderinihez fordult, a ki nem akarván a pápa kegyét koczkáztatni, rávette Michel Angelót, hogy bocsánatot kérjen azon pártfogótól, kit oly hirtelen elhagyott.

E közben Gyula a városból a táborba költözött; s midőn Michel Angelo a florenczi Signoria tagjainak levelei által biztosítva, végtére megjelent előtte, Bolognában történt az első találkozás. »Úgy látszik, addig vártál és haboztál«, — szölt a megelégedett pápa színlelt haraggal, »míg magunk eljöttünk érted.« — A főpap, ki Michel Angelót bevezette, most menteni kezdé a művészt, mire Gyula pápa dühösen ráfordult a szolgálatkész udvaroncra s elűzette szeme elől. Pár nappal e jelenet után, Michel Angelo megbízást kapott, hogy készítse el Gyula pápa szobrát bronzból, a S. Petronio templom homlokzata számára. A szobrász mentegetődzött, hogy az érczöntés nem az ő mestersege. »Ne törődjél vele« ¹⁾ — mondá Gyula. — »fogj hozzá s addig-addig fogjuk önteni, míg tökéletesen sikerül.« Michel Angelo engedelmeskedett, s a szobor 1508-ban a templom főbejárata fölött helyzetetett el. A pápa jobbját felemelve ült trónján; baljában a kulcsokat tartá. Midőn Gyula azt kérdezte tőle, vajjon e felemelt kézzel áldást vagy átkot szór-e a bolognaiakra, Buonarotti udvaroncához méltó választ talált: »Szentséged fenyegeti e népet, ha nem találna okos lenni.« Alig négy évvel később, Gyula pápa elvesztette Bolognát, a Bentivogliak pártja visszanyerte a hatalmat s a szobor megsemmisítettett. Századának legnagyobb ágyú-öntője, Alfonso, Ferrara hercege bronz ágyút ön-

¹⁾ Lásd Michel Angelo Giovan Francesco Fatuccihoz és családjához írt leveleit. Gotti. 55—65. l.

tött Michel Angelo mesterművéből, melyet Giuliának keresztelt el.

Úgy látszik, Michel Angelo 1506-ban nem csak azért hagyta el Rómát, mivel reményei a síremléket illetőleg meg-
hiusultak, hanem mivel attól is félt, hogy Gyula meg nem
felelő munkát talál rákényszeríteni. Ha egy régi történetnek
hinni lehet, Bramante megsúgta Gyula pápának, hogy bal-
jóslatú dolog, ha az ember saját síremlékét építteti, s jobb
volna tán a szobrász tehetségét a Sixtus-kápolna mennyeze-
tének festésére fordítani. S csakugyan, midőn 1508-ban Ró-
mába visszatért, e megrendeléssel lőn megbizva Michel An-
gelo, a ki hiába emlékeztette urát a Carrara márványbányái-
ban elfecserélt hónapokra; hiába utalt a síremlékhez készí-
tett tervrajzaira, váltig állítva, hogy a képírás nem mester-
sége. Gyula pápa elhatározta, hogy ő fogja festeni a Sixtus-
kápolnát. Nem bizonyítá-e a florenczi carton lehető fénye-
sen, hogy ért a dologhoz, ha akar, s nem tanulta-e a fresko-
művészetét mestere, Ghirlandajo műhelyében?

Bármily ellenszenvvel viseltetett a művész eredeti-
leg e feladat iránt, csakhamar engednie kellett; s a
mennyezet cartonjai, melyeket egy nagyszerű eszmének
megfelelő egységes alkotásnak tervezett, 1508-diki nya-
rán készen voltak. ¹⁾ A új feladatnak óriás nehézsége

¹⁾ Az első tervhez ragaszkodva, Michel Angelo tizenkét apos-
tolt kötött ki a pápánál, a »lunettek« számára, s egy másik részt a
szokott modorban tartott diszitménynyel akart betölteni — »dodici
Apostoli nelle lunette, e'l resto un certo partimento ripieno d'ador-
namenti come si usa.« — Miután Michel Angelo e terv szerint
rajzokat készített, azt mondta a pápának: fél, hogy a bolto-
zat szegényes hatást fog tenni, az apostolok szegény népek lévén
— »perche furon poveri anche loro.« — Ekkor fogott hozzá a bol-

felébreszté a művész erélyét. Ha hitelt adhatnánk a mondanak, melyben kortársai e titánszerű munka felett bámulatuknak adtak kifejezést, a lehetetlent kellene elhinnünk t. i. azt, hogy Michel Angelo maga törte porrá s vegyítette színeit, maga készítette a vakolatot és sajátkezűleg végezte az egész munkát, miután legyőzte az emelvények, és boltozat festéséhez alkalmas saját találmányú gépeknek felállításával járó nehézségeket,¹⁾ s hogy rövid hús hónap alatt készült el a festmények egész sorozata, mely a kivitel finomságára nézve úgyszólván páratlan, s kiterjedésre pedig csupán csak egyes mesterművek szárnyalták túl. A mit a Sixtus-kápolna mythosának lehet nevezni, végre teljesen hitelét vesztette, részben Heath Wilson személyes megfigyelései, részben Michel Angelo kiadott levelezésének nyomán.²⁾

Bár még mindig bizonytalanságban vagyunk a boltozat megkezdésének és befejezésének pontos időpontjára nézve, annyit határozottan tudunk, hogy Michel Angelo

tozatra szánt cartonokhoz; úgy a mint az most létezik. Lásd az »Archivio Buonarrotti«-ban. Milano, 426—427. old. a Ser Giovan Francesco Fattuccihoz írt levelet. Úgy látszik ez az alapja azon régi történetnek, hogy a pápa a Sixtus-kápolna boltozatának szegénysége fölött panaszkodott, s Michel Angelo ezt felelte rá, hogy az ábrázolt bibliai egyének valóságban is szegény emberek valának.

¹⁾ Bramante, a pápa építőmestere, valósággal nem volt képes a kellő állványokat felállítani, vajjon tehetetlenség vagy irigység következtében-e, nincs kiderítve. Michel Angelo tökéletesebb rendszert talált ki, mely hasonló szerkezetekre mintaképül szolgált jövőbeli építészeknek.

²⁾ Charles Heath Wilson jeles munkája: *Life of Michel Angelo* VI., VII. és VIII. fejezet. Aurelio Gotti *Vita di Michel Angelo* és Anton Springer *Michel Angelo in Rom* tájékoztatást nyújtanak a művész életrajzának e részlete körül. Utóbb megjelent Springer ily című műve is: *Raphael und Michel Angelo*. A fordító.

négy éven át időközönként folytatta annak festését; s noha nincsenek határozott adataink, segédeit illetőleg, mégsem kételkedhetünk benne, hogy tehetséges festők támogatták az óriás munkában. 1508. május 10-ikén ötszáz aranyról szóló utalványt nyugtázott, a mely összeget Gyula pápa a szükséges költségek fedezésére előlegezte; s a következő napon tíz aranyat fizetett egy kőmivesnek a boltozat felületes vakolásáért. Alapos okunk van hinni, hogy 1508. őszén kezdte meg a festést. 1509. november 1-jén a munka egy része be lőn mutatva a közönségnek, s 1512. vége előtt az egész mű be volt fejezve.

S ekkép, bár a gondos megfigyelés és éleslátású kritika, Vasari és Condivi szép mondáját megfosztotta a csodálatosnak varázsától, még mindig elég maradt, hogy igazolja a bámulatot, mely túlzott állításaikban nyilvánul. Michel Angelón kívül senkisésem hozhatta volna létre azt, a mit ő alkotott a Sixtus-kápolnában. A terv teljesen az ő sajátja volt. A kivitel, az alsóbbrendű részletek és a kőműves hatáskörébe vágó dolgok kivételével, szintén egyes-egyedül az ő műve. A gyorsaság, melylyel dolgozott, a csodaszerűvel határos.

Heath Wilson a vakolat s különböző részekben észrevehető toldások után ítélve, azt állítja, hogy Ádám alakját, a mily tökéletes kivitelében, három nap alatt festette. Nem is szabad a nagy mester magányának ezen idő-szentésített történetét költészetétől megfosztani.

Hátán fekve a puszta boltozat alatt, munka közben Dante, Savonarola és a héber prófétákkal foglalkozva, magára zárva a kápolna ajtait, hogy versenytársainak irigy kíváncsiságát kikerülje, keveset táplálkozva s alig aludva, tizenhat hónap alatt befejezte óriás feladatának első ré-

szét.¹⁾ Időről-időre Gyula pápa felmászott az állványra és szemügyre vette a művész haladását. Rettegve a gondolat-tól, hogy a halál a mű befejezését meg találná gátolni, egyre azt kiáltotta: »Mikor fogod már befejezni?« — »A mikor lehet,« — felelte a festő. — »Úgy látszik, azt akarod,« — kiáltá az indulatos öreg ember, »hogy erőszakkal ledobassalak az állványról?« — Ekkor Michel Angelo ecsete megállapodott. A gépezet eltávolítottatott s a freskók befejezetlenül be lőnek mutatva az ámuló Rómának.

A Sixtus-kápolnába belépve, s a mennyezetten végig tekintve, egy hosszú s kissé keskeny tojásdad tért látunk magunk felett, félkörű bolthajtásokkal, s végtől végig minden oldalról emberi alakok sűrű hálózatával bevonva. Az egésznek színezete a zivataros ég szürkés-kék, feketébe játszó fellegeire emlékeztet. A diszitó művészet fényűzését nem látjuk sehol; nem pazaroltak e műre sem aranyat, sem bíbor színeket, sem zománczot. Légiesen és sötéten, mint ködből tömörült alakok, vagy Ixion esti és hajnali párákból szőtt álmai, a szobrász által felidézett látományok teljesen betöltik a tért. A mennyezet középső mezőit kilencz ábrázolás tölti be, s a szent történetet a világosság megteremtésétől a bűn kezdetéig, Noah családjában állítja elénk. Ezek alatt az ívhajlásban váltakozva próféták és sibyllák ülő alakjai láthatók, összesen tizenkettő, a világ jövődöbeli megváltását és elítéltetését jelezve Krisztus Urunk által. E nagyobb tömegek közti hézagok a mennyezetten, vala-

¹⁾ A viszonyok, melyek között Michel Angelo dolgozott, nem támogatva a gyakorlott tanítványok seregétől, szükségképen meglephetették kortársait, kik Ráfáel segédkező tanítványainak tömegét szokták meg, s teljesen indokolja Vasari nagyhangzatú, túlzott beszédét, e sajátkezü munkásságra vonatkozólag.

mint az ablakok ivmezőiben is el vannak árasztva meztelen és redőkbe burkolt alakokkal, nők és gyermekek, serdülő fiúk és felnőtt ifjak, nyugodt helyzetekben csoportokra osztva, vagy természetes kecsesl illeszkedve az építészet iv- vagy szög-alaku formáihoz. Ez alárendeltebb alkotásokban Michel Angelo a borzasztó stílt elejteni kegyeskedett, be akarván bizonyítani, mily édes és igézetes tud lenni művészete, ha kedve tartja. A szinezés bája ez ifjú athléta alakok némelyikén oly utánozhatatlan szépségű, melyről semminemű másolat fogalmat nem adhat. Minden elképzelhető helyzet, melyben a szépség és erő érvényre juthat, s melyre emberi alak képes, fel van itt tüntetve. Mindazáltal az egész felett nyugodt mérséklet uralkodik. Correggio nyugtalansága és Tintoretto indulatos alakítása egyaránt kevesbbé magasztos szellem kifolyása.

A formák e költészetéről értékök szerint beszélni teljes lehetetlenség volna. Buonarotti nyilván azt szándékozott bebizonyítani általok, hogy az emberi testnek sajátos jelképi tekintetben kimeríthetetlen nyelvével bir, minden tag, minden vonás, minden helyzet sokat jelentő szó lévén azoknak, a kik értenek hozzá, épp úgy, mint ahogy a zene is egy külön nyelv, melynek minden hangja, húrja, üteme és dallama a szellemi világgal megfelelő összeköttetésben áll. Tán merész dolog ily módon értelmezni annak rajzait, ki a Sixtus-kápolna hősi nemzedékét életre hívta. Pedig Michel Angelo oly sorokat irt, melyek bizonyos mérvben feljogosítanak az ily fölfogásra. Vittoria Colonnához irt legszebb sonettjeinek egyikét ekkép fejezi be :

»Schol se látjuk Istent oly csodásan
Előnkbe lépni, mint az ember lényén,
Mely képét hordja és imádni kész.
«

És ezért az ő szemében egy szép formájú kéz, vagy kebel, vagy fej, az athléta vállakon nyugvó, büszke tartású nyak, a felső test hullámvonala a csipők felett, a lágyék kiemelkedő izmai, a boka izomszálai, a váll kecses körvonala, midőn a kar fel van emelve, a bordák játéka a hátra vetett testnél, a női kebel domborodása, a teljes nyugalomban magát elhagyott vagy tetre kész, feszült idomu test körvonalai, előtte mély értelmet rejtő, sokat mondó szavak valának, melyek segélyével kellő kifejezést adhatott oly eszméknek, melyek az embert Isten közelébe emelik.

Azonban azt kérhetjük: miféle cselekvény és érzébeli költeményeket kell és lehet kifejezni a formák ezen nyelvezetével? A felelet igen egyszerű. Akár festve, akár vésve legyen az ember alakja, mihelyt nemesen van gondolva, az a legmagasabb gondolat, és a legbensőbb, legértékesebb tett mértékeül szolgál. Ez a kulcsa Michel Angelo művészetének. Az élettelen természettel igen keveset törődött. Olaszország tájai ékesszóló fenségökkel és szépségökkel nyilván nem szóltak lelkéhez. Az ő világa az eszmék világa volt, látható alakot öltve, megtestesülve az emberben. A mesternek egy nyelve volt, mely minden körülmény közt szolgálatára állt: az emberi alkat formáinak beszédje; de rá nézve e beszéd kifejezéseinek változatossága épp oly kifogyhatatlan gazdagságu volt, mint Beethoven örökké való dallamai.

A Sixtus-kápolnában, hol az ábrázoló művészetnek oly fenséges szerep jut, kénytelenek vagyunk továbbá azt kérdezni: mi volt a különbség Michel Angelo és a görögök közt? A Parthenon az ifjak és leányok diszmenetével, isteneivel és hőseivel, kik erejökben gyönyörködtek, s oly ruhába valának öltözve, mely élő alakokat kiemelte, épp

oly tartalmas eszmei symphóniát alkottak, mint Michel Angelóé, még pedig ennél jóval ragyogóbbat. A görög szobrász épp oly általános értelemben ölelte föl művében az emberiséget, mint az olasz; s a mi mondanivalója volt, azt érthetőbben s tisztábban fejezte ki azon a nyelven, mit mindketten használtak. Azonban Pheidias és Michel Angelo közt a kereszténység feküdt, a húsz század óta forrongó világ munkája.

Hellas ifjúságának hősei derültek, mint a reg s szépségök öntudatlanságában szintoly nyugodtak. Bennök minden merő kecs, pihenés, s mutatott, de nem kifejtett erő. Ellenben Michel Angelo sibyllái és prófétái vének és ranczosak, hátok meggörnyedt az eszmék súlya alatt, a virrasztás kimerítette testöket, nyugalmokat látományok zavarták meg, s lelkök alig bírja Isten hirdetett igéjének terhét. A legszebb közöttök Delphos sibyllája, nagyra nyílt szemekkel tekint fel, mintha röptükben követné álmait, melyek a rajongás útján lengenek. Még a fiatal emberek is megerőltetik gyönyörű idomaikat, s kiáltani vagy sikoltani látszanak, mintha maga a bennök lakó élet, a fájdalom valamely elemét rejténé. »Angyalaiból szellemet és szolgálóiból tüzes lángot csinál« ez a bibliai vers jön ajkainkra, ha azon géniusokat akarjuk leírni, melyek a Sixtus-kápolna párkányát tömegesen elfoglalják.

Pheidias műveiben az emberi alak vidám és megállapodott derültséggel van felruházva; Michel Angelo alakjait sajátságos és félelmetes belélehellit izgalom rezgi át. Az egyiknek alakjai a pogány hit nyelvén beszéltek derülten, nem nyugtalanítva az eszme által, és felületesen. A Parthenon szobrászata a természetes ember átalakulását fejezte be. A másikon az ember a küzdelem, kiábrándulás, remény,

rettegés és ég felé való törekvés egy új életére ébred. Lehetetlen volt ennél fogva, hogy a görög és az olasz, a jóslat oly különböző igéjét hirdetve, ha mindjárt hasonló nyelven is, ugyanazon történetet mondja el; s erről kellene megemlékezni azon műbirálóknak is, kik a túlzást és eltorzulást lobbantják Michel Angelo szemére. A szabad szellem születése közt Görögországban és annak második születése közt Olaszországban egy sir tátongott, melyben a világ régi hitei eltemetve feküdtek, s melyből Krisztus Urunk feltámadott. ¹⁾

Ez alatt Róma egén feltűnt Ráfáel csillaga. Korának két legnagyobb képirója közt a különbség feltűnő volt. Michel Angelo egyedül állt, saját mestere lévén, a ki saját iskolájában fejlődött. Míg Ráfáel nevét egy sereg művész használta, és stíljében több elődjének befolyását jelezhetjük. Michel Angelo ritkán fogadott látogatókat, nem kereste a társaságot, nem oktatott tanítványokat és nem dicsekedhetett barátokkal az udvarnál. Ráfáelt a tanulók egész serege szokta a Vatikánba követni; reggelei herczeg fogadásaihoz hasonlítottak; korának legnagyobb tudósait és költőit meghitt barátai közé sorolható; egy bibornok unokahúgával volt eljegyezve.

De nem találjuk sehol nyomát sem a kicsinyes ver-

¹⁾ A Sixtus-kápolnáról szólva Michel Angelót szobrásznak tekintém, s csakugyan szobrász is volt, a ki ama freskókat tervezé. *Ne io pittore* az ő saját mondása. Hasonlitsuk össze a Sixtus-kápolna *Ádám*-ját a S. Lorenzo-templom *Alkonyá*-val, s világosan látjuk, hogy Michel Angelo az előbbiben azt festette, mit szivesebben márványba vésett volna. E tömérdek alak mintázására csak szobrász tehetsége volt képes; s mi több, nem képiróra vall a szín ily közömbös kezelése.

sengésnek e két titán között, s úgy látszik, személyesen ritkán érintkeztek egymással. Míg Michel Angelo senkitől sem tanulhatott, Ráfáel szivesen tanult Michel Angelótól; s a Sixtus-kápolna freskóinak leleplezése után modora szembe-tűnő változáson ment keresztül. Gyula pápa, ki Michel Angelónak a Sixtus-kápolna diszítményét tűzte ki feladatúl, Ráfáelnek a Stanzákban adott munkát. A *bolsenai csoda* és *Heliodorus kiűzetése a templomból* Gyula pápa számára festettek, s a jelenetekben több udvarias bók foglaltatik az öreg pápára nézve. Michel Angelo nem tudott így bókolni. Hasonlóan nagy zenei hasonmásához, Beethovenhez, csaknem dölyfös lenézéssel viseltetett azon szokásos udvarias fogások iránt, melyeknek segélyével a művészek pártolóik és a világ kegyét szokták megnyerni.

Gyula pápa halála után X. Leo, a ki jellemre nézve egyenes ellentéte volt tüzes elődjének, s vérmérséklete folytán ellenszenvet ébresztett a szigoru Michel Angelóban, semmi jobbat nem talált a művész tehetsége számára, mint-hogy a florenczi S. Lorenzo-templom homlokzatát bizta rá. 1516. és 1520. között az évek legjobb részét arra fordítá, hogy Carrarában, Pietra Santában és Seravezzában márványt fejtetett. Ez Michel Angelo hosszú életének legsivárabb, legterméketlenebb korszaka, az elodázások, meghiusult tervek és szolgálai munkálatok kinos és lealázó ideje. Még inkább növeli a kellemetlen csalódás érzetét, azon körülmény, hogy a S. Lorenzo-templom homlokzata nem is készült el. ¹⁾ Az elforgácsolt hónapok és évek e sivatagán gyorsan átfutva, a művészeti termékenység egy nemesebb és gazdagabb korszakához érünk.

¹⁾ Mindazáltal 1524-ben felépült a Laurentiana könyvtár,

Giulio de' Medici bibornok már 1520-ban tisztába jött azon tervével, hogy a S. Lorenzo-templomban új sekrestyét építtet, hogy ott fölvétesse a Medici ház megalapítója, Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano, Nemours herceg, Lorenzo, Urbinói herceg és magának X. Leo pápának siremlékei.¹⁾ Michel Angelo bizatott meg a tervvel és 1521-ben komolyan munkához látott. Kilencz év mult el a Sixtus-kápolna boltozatának befejezése óta, s e hosszú évek alatt Michel Angelo keveset teremtett, kivéve *Krisztust* a S. Maria sopra Minerva-templomban. Ez az új vállalat az 1521. és 1534. közötti évek alatt, időnként teljesen elfoglalta, míg éppen ezen idő végzetes volt a Mediciek szerencséjére nézve Florenczben. Leo meghalt s néhány év mulva Giulio, VII. Kelemen név alatt, utódja lett. A ház törvénytelen fiait, Ippolitot és Alessandrót, 1527-ben száműzték Florenczből. Rómát a császári csapatok kifosztották: ekkor Michel Angelo abbahagyta szobrait és részt vett hazája védelmében az Orániai herceg ellenében. A köztársaságbeliek kudarcza után Kelemen pápa parancsa visszahívta félbenhagyott munkájához. Daczosan és szomorúan visszatért és márványt fejtetett a sekrestye számára. Szomorúan és daczosan kezelte a vésőt évről-évre, míg keze alatt maga a kő is azt nyögte, hogy szégyen és pusztulás lett hazájának végzete. Aztán 1534-ben Kelemen pápa meghalt. Ekkor Michel Angelo eldobta magától a vésőt. A siremlékek befejezetlenek maradtak, és a szobrász sohasem tette be többé lábát Florenczbe.²⁾

¹⁾ Lásd Gottiban 150., 155., 158. és 159. lapon a levelezést, mely e tárgyra vonatkozik, s a számos változást a tervben. Épp úgy, mint Michel Angelo minden művében — a Sixtus-kápolna kivételével, — az eredeti tervnek csak csekély része lett kidolgozva.

²⁾ Cosimo de' Medicinek semmiképen sem sikerült öt Flo-

Michel Angelo építette a S. Lorenzo-sekrestyét, s különböző márvánnyal táblázta falait azon szobrászati művek befogadására, melyeket ott felállítani szándékozott.¹⁾ Giuliano és Lorenzo nagy szobraival a művész nemcsak egyedül a formák hatására számított, de a fény és árny játékát is szem előtt tartotta; s ez fontos pont, melyről meg kell emlékezniök azoknak, kik azon kápolnát felkeresik, hol Buonarotti egyidejűleg építész és szobrász minőségében működött. A két Mediciről minden túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy *Urbino* hercegének szobra a legmozdulatlanabb alak, mely valaha márványban megörökítettett; míg *Nemours* hercege, mely előkelőbb és kecsesebb, arra látszik hivatva, hogy éles ellentétet képezzen amannak félelmetes gondolatok súlya által terhelt alakjával.²⁾

A két herceg talapzata alatt, a körmetszeteken nyugvó jelképi alakok a világosság és sötétség, a halál és az élet különböző mozzanatait jelzik. Két nőt és két férfit látunk, s a hagyomány elkeresztelte őket *Éj* és *Nappal*,

renczbe visszacsalni. Lásd Benvenuto Cellini életében, 436. l., mily módon fogadta a herceg erre vonatkozó ajánlatait.

¹⁾ Lásd feljebb, 87. old.

²⁾ Vasari a borongós szobrot, melynek az olaszok *Il Pensieroso* nevet adtak, *Lorenzo*, *Urbino* hercegnek tartja, az élénkebbet pedig, *Giuliano*, *Nemours* hercegnek; és e korabeli hagyomány legújabbban megerősítést nyert a *Pensieroso* sirjának megvizsgálása alkalmával (lásd M. Charles Heath Wilson az *Academy*-hez intézett levelét márczius 15-éről 1875.) Grimm *Michel Angelo élete* czimű művében nyomatékos aesthetikai okokat hoz fel annak támogatására, hogy a nevek sorrendjét meg kellene fordítani; de a körülmény, hogy a *Pensieroso* alatt két tetemet találtak, csaknem bizonyosan *Lorenzo* és vélt fia, *Alessandróé*, Vasari állítása mellett bizonyít. Azonban e szobrok egyike sem tekinthető képmásnak.

Alkonyat és *Hajnal*-nak. Ily módon a szobrokban magokban, s a hozzájuk tartozó géniusokban az elvont eszmék egész sorozatát birjuk, mely jelképezi a lét álmát és ébredését, a tettet és gondolatot, a halál borzadályát, az élet ragyogását, s a szomorúság és a remény közbeeső állapotait, melyek mindkét állapot határait képezik. Az élet két alvás közti álom; az álom a halál ikertestvére; az éj a halál árnya; a halál az élet kapuja: ez ama titokzatos rege, melyet a modern világ szobrása márványba vésett.

És kifejezők mélysége, jelképes jelentőségek bizonytalansága által ez alakok gondolkozásra, találgatásra készítetnek. Vajjon mi foglalkoztathatja például Lorenzo gondolatait? Előre hajolva, állát tenyerébe támasztva, másik kezét térdén nyugtatva, vajjon mi fölött töpreng egy örökkévalóságon át? E látványról Rogers igen jól mondta, »hogy megigéz és egyúttal elviselhetetlen.« Michel Angelo előre toltá homlokán a sisak ernyőjét, s a fejét lehajtotta, oly módon, hogy arcza mélyen be van árnyalva. De Rogers úgy képzelte, hogy az árny mögött nincsen koponya. Az egész hatalmas ember alakja valami parancsoló eszmének kézzelfogható megtestesülése csupán. Túlélte-e saját életét, örökkévaló elmélkedésre adva magát? A sértődöttnek elkeseredésében saját végzete és nemzetsége kihalása fölött búsul-e oly mélyen? Arra van-e kárhoztatva, hogy halhatatlan mozdulatlanságban szemlélje Olaszország keserves sorsát, melynek egyik okozója volt? Vagy azon egyéni rejtély terhét jelképezte-e benne a szobrász, melyet magunkkal hordunk egész életünkön keresztül, s melynek jellege rajtunk marad, még akkor is, a midőn a más világon ébredünk fel?

A nyomasztó gondolat e hatalmas megtestesülése alatt meztelenül s teljes hosszában fekszik ott a négy alak:

Hajnal és Alkonyat, Reg és Éj. Legalább így neveztetnek általánosan; s e nevek nem is illenek rosszúl e szobrokra, mert a nap hajnalodása és az éj lassú közeledte a lélek számos átmeneti mozzanatára illő képet nyujt. Csak mint tág értelmű, az anyagi és az értelmi világot egyaránt felkaroló jelképeket lehet e szobrokat megérteni. Éppen azért, mivel a hercegek sem akarnak arczkép gyanánt szerepelni: tán onnan is ered a reájok vonatkozó bizonytalanság.

Különösen nemes és nyugodt az Alkonyat: pihenő óriás, ki könyökére támaszkodva s letekintve elmélkedik. A Hajnal azonban úgy riad föl nyugágyáról, mintha valami fájdalmas szólítás ért volna füléhez, míg álmatlan álmát aludta, s biztos szenvedésre ébresztette volna. Az öntudatra való ébredés nála olyan, mint a vízbe fulté, a ki a visszatérést az életbe kínszenvedésnek tapasztalja. Szemei előtt még az álom ködfátylain át is csak Olaszország romlását és szégyenét látja. Vele szemben fekszik az *Éj*,¹⁾ oly bánatosan, oly reménytelenül s teljesen sötétségbe, és a halál árnyaiba burkoltan, hogy lehetetlennek látszik, hogy va-

¹⁾ E szobor alá valaki egy éjjel négy verssort irt. A művész, a szobor nevében, másik négy sorral felelt. A feleletben Olaszország rabigába hajlásának szomorú korszakára van vonatkozás. A nyolcz verssort Szász Károly remek fordításában közöljük. A fordító.

»Ez Éj, mely itten alszik több a kónél:
 Angyal hívá őt létre hő mosolylylyal!
 És minthogy alszik: bizonyára ő él.
 Ébreszd fel csak, ha kétkedel, — s megszólal!«

— »Oh, jó nekem, hogy alszom s kő vagyok;
 Mert ily silány, gyalázatos napokban
 Az alvók, a nem érők boldogok . . .
 Oh, esdek, fel ne költés! beszélj halkabban!«

laha kibontakozhassék ez örökké való álomból. Pedig nincsen halva. Ha hangosabban találunk szólni, ő is nyújtózkodni, s mint nővére, borzadva, szivrendítő sóhajok közt fog öntudatra ébredni. Csakhogy nem szabad őt fölébresztenünk, mert az, a ki alkotta, érthetően megmondta nekünk, hogy megkövesült álma nagy szerencse. Mindkét női alak izmos és hatalmas, nem hasonlítanak Pheidias Párkáinak kerekded, telt érettségéhez. Michel Angelo eszméjének súlya sokkal félelmesebb, semhogy szűzies, kecses lények elviselhették volna. Oly nőket kelle alkotnia, kik nem kevesbbé képesek szenvedni és tűrni, nem kevesbbé fáradtak a küzdelemtől, mint leigázott hazája.

E szobrok előtt állva nem azt kiáltjuk: Mily gyönyörű! Megilletődve rebejjük: Mily borzasztó, mily nagy-szerű! Mi több, hosszas szemlélés után úgy találjuk, hogy a bájosnál nemesebb, fenköltebb szépséggel vannak felruházva. Mindegyikökből egy eszme él, mely a művész lelkéből kiszakított élő rész s márványban megjegecedett.

Azt mondják: az építészet megkövesült zene. A S. Lorenzo sekrestyében akaratlanul Beethoven egyes dallamairól kell megemlékeznünk. E szobrok mindegyike reánk nézve zenei ábrázolásra való egy-egy szenvedélylyé válik, mely azonban, mint Niobe, kővé vált. Meg van bennök is amaz értelmi bizonytalanság, amaz indulatbeli határozottság, mely a symphoniák alapeszméit jellemzi. Jelképi minőségökkel, mely kulcs nélkül maradt, a szobrászat átlépte a nyugodt, megállapodott formának régi birodalmát. Az elviselhetetlen indulat kínját, az öntudatnak a fájdalomig való fokozódását, az elkerülhetetlenek kétségbeeséssel járó elfogadását, a lélek küzdelmét a végzet ellen, az

emberiség szenvedélyét és terheit: mindezt feltaláljuk hideg, a vésőtől márványba faragott alakokban.

A Lessing iskolájához tartozó műbírálok tán azt fogják mondani, hogy ez a szobrászat öngyilkossága. Könnyű belátni, hogy ez erőszakos helyzetek, e megkínzott idomok alárendeltebb művészek izlését tán megronthatták. Azonban, ha Róma kifosztása és Florencz eleste után Michel Angelóra bízta a Mediciek szobrainak alkotását, ha rákényszerítették, hogy kiábrándult szomorúságában a szobrászatot válasza bánatterhes szívének illő kifejezési módjával, mikép dolgozhatott volna az igazságnak megfelelőbben mint éppen így és *csakis* így? Utánozni őt, a nélkül, hogy felindulásaiban, érzéseiben osztoztak, vagy eszméit egész terjedelmökben felfogták volna, mint azt a renaissance hanyatlásának lélek nélküli művészei megkisérlették, kétségtelenül nagy tévedés volt. Szintúgy komoly okunk van sajnálni, hogy azon rossz csillagzatu napokban, melyekben életét leélte a Lessing-féle szép, antik *Heiterkeit* és *Allgemeinheit*, teljesen kívül esett látkörén.

Michel Angelo befejezetlenül hagyta a Mediciek síremlékét; s daczára Cosimo herczeg minden kérelmének és ajánlatainak, semmi áron sem volt rávehető, hogy Florenczbe visszatérve, befejezze azt. Lorenzo vonásai csak durva, nagyolt munkát mutatnak; hasonlóképen az Éj arcza is. A Nap szikla álczája alatt alakulásra látszik törekedni, s az Alkonyat mindenfelé a véső élének simítatlan nyomait mutatja.

Befejezetlenül hagyni műveit volt Michel Angelo végzete, vagy részben tán előszeretettel hagyta úgy; mert könnyen engedte elvonatni magát a munkától. Szobrai közül igen sok, csak éppen az eszme megvalósításának kezde-

tén esett át. A Madonnát ábrázoló két medaillon, *Madonna és a Gyermek* a S. Lorenzo-templomban, *Brutus feje*, *A bilincsre vert foglyok* és a *Pietà* a florenczi székesegyházban bámulatraméltó példányai a nagyobb mesterműveknek. Kedvencz ábrándja volt azt képzelni, hogy a *forma* a kőben lakik s a véső csak fölöslegéből bontja ki. Ennélfogva az ő szemében, előre látva, milyen lesz az alak, ha egyszer a durva burok lebontatott róla, a márványálca tán csak fátyol vagy lepel alakjában tűnt fel. — Jóllehet bizonyos varázst gyakorolt reá e befejezetlenség, mely akarat hiányról tanuskodhatott, de nem művészet hiányról; s körülbelül oly formán hathatott felfogására egy még nagyolt Madonna, mint a görög költő képzeletére hatott, egy görcsös tölgyfába zárt Dryáda.

Mindazáltal még azért nincs jogunk feltenni, mint azt egy műbíró nem rég bebizonyítani igyekezett, hogy Michel Angelo bizonyos előre kiszámított hatást akart elérni a kidolgozás e hiányossága által. Életének szaggatott, bizonytalan körülményeiben, szenvedélyes s egyúttal borongós természetében elég okot találunk, mely az ily töredékes és tökéletlen működést megmagyarázza; szintúgy nem szabad megfeledkeznünk azon mentő körülményről sem, hogy a tizenhatodik században a szobrász kézi munkája távolról sem volt oly könnyű mint manapság. A fentebbi állításnak leghatározottabb czáfolata az a tény, hogy Buonarotti három leghíresebb szobra: — a Sz. Péter templomban, a *Pietà*, a *Mózes* és a *Hajnal* — a legpáratlanabb tökélyvel van kidolgozva, melyet a kőben elérni egyáltalán lehetséges. ¹⁾ Hogy többnyire ily tökélyre törekedett a befejezés-

¹⁾ Még felemlíthetjük a *Bacchus*-t a Bargelloban, a *Dávid*-ot, a *Krisztus*-t a Minerva templomban, *Nemours herceget* s a csaknem

ben, de gyakrau, elégedetlenség, unalom s pártfogóinak zaklatása folytán elejtette kitűzött célját, azt bizton merjük állítani.

Michel Angelo ez alatt elérte ötvenkilencedik évét. Lionardo és Ráfáel már letűntek a láthatárról s egy elmúlt aranykor óriásai gyanánt éltek az emberek emlékezetében. Correggio utolsó éveit élte. Andrea del Sarto elhalt. Az olasz művészet már sehol sem virágzott, csupán Velenczében; s Tiziano világias stílje nem felelt meg a szobrász izlésének. Túlélte hazája nagyságát s a rombadőlt Olaszországot látta szemei előtt. S pedig végzete úgy akarta, hogy még harmincz évet éljen; Ráfáel vagy Masaccio egész életének idejét s hogy még rosszabb napokat is lásson.

Ha Michel Angelót a renaissance küzdelmei és szenvedései tolmácsolójának nevezzük, szem előtt kell tartanunk e hosszú agg kort, mely alatt néma, magába zárt aggálylyal, magánosan szemlélte Florencz megsemmisülését, az inquisitió megalapítását s az olasz szellem meghunyászkodását Spanyolország zsarnoksága alatt. Sonnettejeiben, melyeket leginkább élete ezen utolsó szakában irt, gyakran foglalkozik a halál eszméjével. A művészet iránti szeretetet most vallásos reménykedés és félelem váltja fel, és gyakorta kesereg hiúságban eltöltött ifjúsága és férfikora fölött. Egy alkalommal, midőn a Sixtus-kápolna emelvényé-

bevégezt *Éjt.* Krétarajzai, a *Barsaglieri*, a *Gyermek Bacchanalok*, *Phaeton esése* és *Titijos bűnhődése*, melyek most a windsori királyi gyűjteményben vannak, bebizonyítják, hogy Michel Angelo még késő agg korában is a kivitel finomságát a rajzban oly tökélyre vitte, melyen még Lionardo sem tett túl. Másrészt pedig kevés freskó mutat fel oly lelkiismeretes kidolgozást és tökeletesebb befejezettséget, mint a Sixtus-kápolna boltozatának freskói.

ról lebukva komoly sérülést szenvedett, visszautasított minden segítyt, otthon bezárkózott és nyugodtan várta fekvőhelyén halál általi felszabadulását. Csupán barátainak erőszakos közbenjárása mentette meg akkor életét.

1534-ben egy új Erystheus jelent meg Herkulesünk számára. Alessandro Farnese bibornok, természeténél fogva valóságos róka s hirhedt az elnézés folytán, melylyel erkölcs-telen, romlott fattyúja iránt viseltetett. Ez III. Pál név alatt pápának választatott.¹⁾ Michel Angelo három elődjének, három pápának uralkodását fénynyel árasztá el. Farnese már harmincz év óta mohó szemekkel leste őt. Gyula, Leo és Kelemen pápák után most elérkezett az ideje, hogy a hősies művész Pált szolgálja. A pápa műhelyében találta, Gyula siremlékén dolgozva, mert a »siremlék tragédiája« még folyton elhuzódott. Mózes szobra készen volt. »Ez — mondá III. Pál — egy pápának elég. Add ide Urbino herczeggel kötött szerződésedet, széttépem azt. Azért vártam-e annyi éven át, hogy még most sem birhassalak egyedül a mikor pápa vagyok? A Sixtus-kápolnában van szükségem rád.«

Ennek következtében, Michel Angelo, ki már Kelemen pápa életében cartonokat készített az *Utolsó ítélet* számára, újra félretette a vésőt és felvette az ecsetet. Nyolcz álló esztendőn át, azaz 1534-től 1542-ig a kápolna fő oltára feletti freskón dolgozott, félelmetesen hatalmas tehetségét oly tárgynak szentelve, mely méltó volt a korhoz, melyben élt. A mióta hévvel telt ifjú korában először hallgatta Savonarola szörnyű jóslatait, az e jelenésekben hirdetett csapások mind

¹⁾ Varchio: *Storia Fiorentina* végén jelenetek Pier Luigi Farnese életéből. Cellini, Farnese atyját, a bibornokot jellemzi.

bekövetkeztek. Olaszország ostromozva, Róma kifosztva, az egyház büntetve lett. És a világ még sem lett bölcsőbb; a bűn nőttön-nőtt és az erény mindenfelé gyérült.¹⁾ A közvetlen múlt tapasztalatai után, a jelent és jövőt szem előtt tartva, lehetetlen volt Istent másképp képzelni, mint haragos bíró képében, ki boszúálló, kérlelhetetlen és rettenetes.

Az *Utolsó ítélet* sokáig Michel Angelo leghiresebb festménye volt; részben kétségtelenül azért, mert hírének teljében akkor készült, midőn egész Olaszország mohón leste minden ecsetvonását; részben pedig, mivel terjedelme a közönséges néző bámulatát költi föl s tárgya rémülettel tölti el a lelket. Azonban sem erőre, sem szépségre nézve nem versenyezhet a Sixtus-kápolna mennyezetének festményeivel.

A tehetségnek fiatal üdesége, mely Évát és Ádámot első ifjuságuk páratlan virágában megteremté, visszahozhatatlanul letűnt. Komolyság és szomorúság hatalmukba kerítették a képiró nagy lelkét. Stílje modorossággá ridegült s a száraz tudományosság a nehéz helyzetekben és erőszakos boncztnai mutatványokban, akaratossággá fajult.

¹⁾ A következő kivonat Cesaro Balbi *Pensieri sulla Storia d'Italia*, Le Monnier, 1858. 57. oldal a helyzet megértését előmozdítja: «E se lasciando gli uomini grandi de' governanti, noi venisimo a quella storia, troppo sovente negletta, dei piccoli, dei piú, dei governati che sono in somma scopo d'ogni sorta di governo; se coll' aiuto delle tante memorie rimaste di quell' secolo, noi ci addentrasimo a conoscere la condizione comune e privata degli Italiani di quell' età, noi troveremmo trasmesse dai governanti a' governati, e ritornate da questi a quelli, tali universali scostumatezze ed immoralità, tali fiacchezze e perfidie, tali molezze e libidini, tali ozi e tali vizi tali avvillimenti insomma e corruzioni, che sembrano appeva crelibili in una età d'incivilimento cristiano.»

Mindazáltal, akár az olasz templomok falain látható, s Giottótól kezdve lefelé számtalanszor feldolgozott *Utolsó ítélet* hosszú sorozatát befejező képnek tekintjük Michel Angelo képét; akár kortársainak példáját követve, csupán a rövidülésekben és csoportosításokban kifejtett rendkívüli ügyességére szorítjuk figyelmünket; ¹⁾ akár a drámai erőt elemezzük, melylyel e szörnyű szenvedélyeknek kifejezést adott: minden módon s minden körülmény között biztos és elvitázhatatlan győzedelme.

Az egész fal el van árasztva fel s alá szálló, nyugodt s ingadozó alakokkal — nők és férfiak, kik a nagy bíró előtt sirjaikból szállnak ki, helyet foglalnak a megmentettek között, vagy leirhatatlan gyötrellemmel a kárhozat mélyébe süllyednek — meg nem számlálható sokaság, mely árnyas, zivataros légkörben, föl s alá hullámzik. A kép felső részének központjában, Krisztus egy Haragvó Herkules mozdulatával fölemelkedik trónjáról s megsemmisüléssel sújtja a bűnösöket. Olyan Ő, a minővé Olaszország bűnei tették. Kinszenvedéseinek jelképeit viselő angyal seregek, mint szürkés zivatar-felhők kóvályognak körülötte s a szentek fölényökben mind előre hajolnak, hogy átkozódjanak és fenyegetődzének. Legis legfenekén az emberi vonások helyét állatias szörnyábrázatok foglalják el s az ítélet előli rémület, az elkárkozás kinjává változott. Ez a kép általános tár-

¹⁾ Vasari leírása nevetésre késztet, elcsépelet mondataival, az »attitudini bellissime e scorti molto mirabili« mikor a jó ember, becsületes és rajongó bámulata daczára, oly kevéssé képes Michel Angelo eszméjét felfogni. Mr. Ruskin hasonló hatást tesz, mint Vasari: Ő is sokat beszél helyzetekről, idomokról s effélékről, s Vasari magaslátán látszik lenni, a mi a felfogást illeti. A különbség csak az, hogy Vasari dicsér, Ruskin pedig gáncsol; mindkettő téved.

gya. Minden érdeme közül legnagyobb a bizonytalanság feltűntetése s a fokozatos életre ébredés érzékítése. Az ébrenlét és alvás, valóság és álom közt habozó átmeneti állapot, egyedül csak Michel Angelo birodalma volt; s az *Utolsó ítélet* festése lehetővé tette neki, hogy e μεταγχιμος σκοτος — a keresztező dárdák szünete közti e sötétséget — legmegrendítőbb alakjában kezelje.

A fresko leleplezésekor általánosan a gáncs és elégedetlenség moraja támadt, hogy az alakok kivétel nélkül meztelenek. Azon mérvben, ahogy a társadalom erkölctelenebb lett, érzékenyebbé s kényesebbé is vált. Messer Biagio, a pápa udvarmestere megjegyzé, hogy az efféle dolgok alkalmasabb helyen volnának kurta korcsmák és lebujkokban, mintsem kápolnában. A boszankodó képiró erre a korlátolt műítész arczképét a pokolban helyezte el, még pedig oly gyalázatos jelleggel, mely túl élénk világítást vetett ezen szemérmeskedő beszédre. Midőn Biagio panaszt emelt, a pápa élcezen felelé, hogy: ha a purgatóriumban lett volna, még tán segíthetett volna rajta, de a pokolból nincsen megváltás. Még a szószátyár és romlott erkölcsű Aretino is felszólalt Velenczében e tárgyban — egy, szemtelenségre nézve bámulatra méltó levelet irván. ¹⁾ Michel Angelo nem védte magát. Tán azon elmélkedett, hogy magának a pápának lelke, valamint Biagio és Pietro Aretino uraiméké is egykoron meztelen valóságukban a bűn idomtalanságaival

¹⁾ »E possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli uomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? . . . In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro.« A kíváncsiak felkereshetik ezt Aretino közzétett levelezésében Michel Angelóval, (Paris 1609.) I. könyv 153. oldal, II. könyv 9. oldal, III. könyv 45. és 122. oldal, IV. könyv 37. oldal.

fognak megjelenni az örökkévaló bíró előtt, mint Plato *Gorgias*-ában. Azonban kereken megtagadta, hogy nőit és férfiai felöltöztesse. Daniele da Volterràt, a ki később e feladatra vállalkozott, elnevezték nadrág-készítőnek.

Ma már alig vagyunk képesek az *Utolsó ítéletet* kellőleg megítélni, a századok pora és füstje annyira bemázolta, elfektetítette és tönkre tette. Ez különben joggal mondható az egész Sixtus-kápolnáról. ¹⁾ És mégis, leginkább csak itt tanulmányozhatjuk Michel Angelo szellemét egész megrendítő nagyságában. Hogy kellőleg jellemezhessem a hatást, melyet e freskóknak még kevesebb szörnyű részletei is a helyes érzékű s értelmes kutatóra gyakorolnak, félretereszem tollamat s arra kérem az olvasót, hallgassa meg azt, mit a sokoldalú és fényes tollú műbíró Henri Beyle 1807. január 13-án a Sixtus-kápolna galleriájában papírra vetett. ²⁾

»A görög szobrászat a rettenetést semmiféle alakban nem szerette ábrázolni; a görögök beérték saját valódi gondjaikkal. És ezért a művészet birodalmában nem létezik semmi, a mi hasonlítható volna az Örökkévalónak alakjához, midőn az első embert a semmiségből előteremti. A helyzet, a rajz, a lepel redőzete, minden megkapó; a lelket oly izgalmas érzések foglalják el, minőket rendesen nem

¹⁾ Braunnak készített autotypjai, a mennyezet freskói után világosan feltüntetik a szörnyű rombolásokat, melyeket a muló idő e mesterműveken véghez vitt, a vakolat repedéseit, a festett felület sok helyen észlelhető lehámlását s a szenny és pókháló által képződött új kérgeket. Heath Wilson, gondos és alapos vizsgálat után kijelenti, hogy nemcsak az idő, de az akaratos emberi kéz is hozzájárult megromlásukhoz, az újjáfestés s a finom szín-rétegek maró savakkal való megmosása által.

²⁾ *Histoire de la Peinture en Italie*, 332. lap.

szoktak szemmel láthatóan érzékíteni. Midőn Oroszországból való szerencsétlen visszavonulásunk alkalmával megessett, hogy setét éjnek derekán álmunkból hirtelen felvevettünk, tartós ágyúzás által, mely perczenként közeledni látszék, akkor a férfi-természet minden ereje a sziv táján összpontosult; a végzet jelenlétét érezte, s nem maradván semmi figyelme a közönséges érdekű dolgok iránt, elkészült arra, hogy birokra szálljon a sorssal életéért. Michel Angelo képeinek láttára, e rég feledt érzelmek ismét erőt vettek rajtam. Nagy lelkek gyönyörködnek saját nagyságukban: a világ rettegve, bele öriül.«

Az *Utolsó ítélet* befejezése után még egy nagy feladat várt Michel Angelóra. ¹⁾ 1535. szeptemberében, III. Pál pápa kinevezte a Szent-Szék fő építészenek, szobrászának és képirójának. Kötelessége lett Sz. Péter templomának építését felügyelete alá venni, s e feladatnak, — melyet lelki megnyugvása kedvéért, minden személyes érdek és haszon nélkül elvállalt, — szentelte életének utolsó éveit. Szent-Péter kupolája, úgy a mint Tivoliból, vagy az albáni dombokról látható, fellegyszerűen lebegve a Campagna felett, egészen Buonarotti műve; de semmi köze a homlokzathoz, mely a térről nézve, a kupolát teljesen eltakarja.

Nem tartozik e fejezet tervéhez, hogy újból elmondjuk azon viszontagságok történetét, melyeken Alberti idejétől fogva egész Bernini koráig a Sz. Péter temploma keresztül ment. ²⁾ Michel Angelo levelére hivatkozhatom csupán,

¹⁾ Azaz, nem számítva a Capella Paolina freskóit a Vatikánban, melyek körülbelül 1544-ben festettek, és most még sokkal rosszabb állapotban vannak az *Utolsó ítélet*-nél s legfeljebb hanyatló stíljéről adhattak valaha némi fogalmat.

²⁾ Lásd feljebb.

melyet Bartolommeo Ammanatihoz irt s mely két okból rendkívül értékes, a mennyiben nemcsak nézeteit fejtegeti benne, az építkezésre nézve, de teljes, ragyogó dicsérettel halmozza el régi ellenségét, Bramantét. ¹⁾ A régi irigységet és féltékenységet, ha ugyan valaha hozzáférhettek Michel Angelo szívéhez, rég lecsendesítette az idő és a halál. Lelkének egyetlen vágya most már abban az eszmében összpontosult, hogy a kereszténység anya-egyházának oly koronát teremtsen, mely a művészet fensége által jóvá tegye mindazt, mit Róma, Német- és Spanyolország romboló keze folytán szenvedett, s a fejedelemség e látható, halhatatlan jele által, megkezdhesse a gyarapodó és diadalmas katholicizmus egy új korszakát.

Buonarotti élete utolsó időszakának, (mely huszonnégy évre terjedt, 1542-től egész 1564-ig) köszönhetjük legszebb rajzainak választékos darabjait, a Vittoria Colonna számára készült vázlatokat a *Felfesztés* képeihez, és néhány hitregébeli rajzot, minő *Ganymedes elrablása*, melyet Tommaso Cavaliere számára rajzolt.

Az idő haladtával azonban, gondolatai mindjobban s jobban a vallásosság felé hajlottak; s sonnettejei közül nem egy majdnem askéta felfogású vallásos szellemről tanuskodik. Az öreg ember azokban bánkódva sajnálkozik a művészetnek szentelt s elvesztett évek fölött, a földi szépség iránt érzett rajongást fájlalja s csupán a keresztben keres s talál vigaszt és megnyugvást.

Jól esik tudnunk, hogy ez utolsó évek egyszersmind a legboldogabbak s legnyugodtabbak valának. Bár elvesztette Urbinót, hűséges szolgáját és barátját, bár atyja, magas agg

¹⁾ Gotti, 307. lap vagy az : *Archivio Buonarotti*. 535. old.

korában meghalt, és fivérei, egyenkint költöztek át egy jobb világba, megelőzve őt — unokaöccse Lionardo Florenczben megnősült s egy fia született, kit Michel Angelónak kereszteltetett. Ekképen azon reményben ringathatta magát, hogy neve fönmarad és virágozni fog, a mint tényleg virágzott is, csaknem a mai napig Florenczben. Azok, kik levelezését tanulmányozták s abból tudják, mily előrelátó gyöngéd gonddal foglalkozott folyvást rokonaival, meg fogják érteni a vigasztalást, melyet a nagy mester ez eszméből merített. ¹⁾

Most gazdag volt: de pénzzel sohasem törődött; mint eddig, folytatta szegényes életmódját, egyszerűen öltözködött, igen keveset evett, gyakran csak egyszer napjában s akkor is csupán kenyeret és bort költve el. ²⁾ Igen keveset aludt s éjnek idején felkelt, hogy szobrain dolgozzék, sapkájának előrészében erősítvén meg a gyertyát, hogy láthassa, jó helyen jár-e a véső. Teljes életében magánosan élt, részben

¹⁾ Michel Angelo leveleinek nagyobb része családi dolgokra vonatkozik, fivérei és apja viselt dolgaira. Ha bosszantották, olyan kifejezésekre tört ki, minők a következők: »Io son ito, da dodici anni in qua, sapinando per tutta Italia; sopportato ogni vergogna; patito ogni stento; lacerato il corpo mio in ogni fatica; messa lavita propria a mille pericoli, solo per aiutar la casa mia.« Rendesen őszinte szeretet szól belőlök és telvék jó tanácsokkal. Mennyire szerette atyját, kitűnik 1584-ben halálára irt *terza rima* verséből.

²⁾ Jegyezzük meg e kifejezést, egy Rómából atyjának irt leveleiben, körülbelül 1512-ben, »Bastivi avere del pane, e vivete ben con Cristo e poveramente; come fo io qua, che vivo meschinamente.« Ugy látszik, soha sem változtatta meg szegényes életmódját. Gotti is beszéli, (58. oldal) hogy 1507-ben Bolognában egy egyetlen szobát bérelt egy ágygyal, saját és három munkása számára. 1500-ban atyja megfedte nyomorult lakása miatt (szintén Gotti, 23. oldal). Nyilván folytonosan haza küldözgetett pénzt.

hajlamból, részben művészete iránti odaadásból s részben, mert modora távol tartotta tőle az embereket.¹⁾ Nem mintha Michel Angelo elsavanyodott, vagy dölyfös lett volna; hanem igen nyíltan kimondta véleményét, nem volt elnéző az emberek hóbortjai iránt és könnyen haragra lobbant.²⁾ Az idő végre megszelidítette természetét s eltávolította a reménytelenség minden okát. Túlélte minden versenytársát, a világ meggyőződött felsőbbségéről és elismerte azt. Canossa gróf, büszkén vallotta rokonának; idegenek, Rómát meglátogatva, mohón keresték az alkalmat, hogy őt megláthassák, benne bámulva legnagyobb élő csodáját.³⁾ Aggkora a munkás nap derült és ragyogó esthajnalá volt. De

¹⁾ »Io sto qua in grande a fanno, e con grandissima fatica di corpo, è non o amici di nessuna sorte, e nove voglio: e non ó tanto tempo che io possa mangiare el bisogna mio.« Levél Gismondóhoz, mit Grimm adott ki. Lásd szinte, Sebastian del Piombo 1520. November 9-én hozzá intézet levelét: »Ma fate paura a ognuno, insino a papi.« Hasonlítsd össze Sebastian 1512. október 15-én irt levelével mely szerint Gyula pápa állítólag azt mondta volna: »E'terribile come tu vedi, non se pol praticar con lui.« Aztán meg Michel Angelo írja: »Sto sempre solo, vo poco attorno e non parlo a persona e masino di fiorentini.« Gotti, 255. oldal.

²⁾ Ha valami rosszul ment, nem sikerült, rögtön elborúlt és haragra lobbant: »Non vi maravigliate che io vi abbi scritto alle volte così stizosamente, che io alle volte di gran passione, per molte cagioni che avengono a chi è four di casa.« Így ir atyjának 1498-ban. Egy 1545-ben Luigi del Riccióhoz irt levelét ekkép írja alá: »Michelagnolo Buonarotti non pittore, nè scultore, nè archetottore, ma quel che voi volete, ma none briaco; come vi disse, in casa.«

³⁾ Lásd Cosimo de' Medici leveleit, Gotti, 301—313. oldal, Alessandro da Canossa gróf levelét, ugyanott 4. oldal és Pier Vettori levelét Borghinihez, melyben valami német úr látogatását beszéli el; ugyanott, 315. oldal.

mindennél jobban élvezte most a szerelem és barátság boldogságát.

Vajjon Michel Angelo valaha szép lehetett-e, az több mint kétséges. Kora ifjúságában a veszekedő és hiú természetű Torrigiani, midőn a Carmine templomban együtt másolták Masaccio freskóit, egy ökölcsapással betörte az orrát.¹⁾ Ezentúl a művész lelke szomorú ábrázattal nézte a világot, kicsi szürke szemekkel, lelapított orral és kimagasló, bozontos szemöldökökkel. Ily módon gondja volt rá a sorsnak, hogy a ledér szerelem tréfát ne űzhessen azon emberből, kit kora művészetének prófétájául szánt. Mint Beethovenben, benne is a szépség iránt érzékeny, gyöngéd, szeretetre vágyó s szeretetteljes természet rideg és zord kül-sővel egyesült.

Úgy látszik képtelen volt egy tisztán halandó lényhez állandóan ragaszkodni s az eszménynyel lépett örök frigyre. A szerelmeskedés és ledér kalandok e korában, egy szót sem fedezhetünk fel, mely arra utalna, hogy Michel Angelo valaha szerelmes lett volna, mielőtt hatvan éves korát be nem töltötte. Mikép szerethetett életének korábbi éveiben, melyekről nem maradt hír, azt kiolvashatjuk azon gyöngéd szenvedélyből, mely későbbi éveiben irt költeményeiből szól. Hogy nemcsak tiszta erkölcsű, de beszédében is fedhetetlen volt, azt nyomatékosan bizonyítják Vasari és Condivi.²⁾

¹⁾ Lásd e történetet, úgy a mint Torrigiani maga beszéli, a *Le Monnier-féle »Cellini«* kiadásban. 23. oldal.

²⁾ Miután azt mondja, hogy úgy beszélt a szerelemről, mint Plato, Condivi így folytatja: »Non senti mai uscir di quella bocca se non parole onestissime, e che avevan forza d'estiguere nella gioventù ogni incomposto e sfrenato desiderio che in lei potesse cadere.« Használtsd össze Scipione Ammiratóval, kit Guasti idéz, *Le Rime*, 9. oldal.

Hanem, hogy érzelmei bensőségteljesek és mélyek valának, hogy a szépségnek minden emberi alakjában egész életén át rabja volt, azt legvilágosabban bizonyítják sonettejei.

1534-ben ismerkedett meg a nemes Vittoriával, ki Fabrizio Colonna leánya és Pescara márki özvegye, akkoriban negyvennégy éves volt s kilencz évvel élte volt túl férje halálát, kit soha sem szünt meg bálványozni.¹⁾ Elvonultan élt Rómában s szabad idejét a bölcséletnek és költészetnek szentelé. Művészek és irodalmi nagyságok társaságát gyűjtötte maga köré. Leginkább szíven hordta az egyház reformját és a vallás helyreállítását a maga evangéliumi tisztaságában.

Közte s Michel Angelo közt gyöngéd vonzalom fejlődött, mely magas röptű és lelkesült természetök természetes rokonszenvén alapúlt. Ha a szerelem helyesen alkalmazott neve e rajongó, s mégis lángoló ragaszkodásnak, akkor elmondhatjuk, hogy Michel Angelo szívének sokáig elzárt szenvedélye egész erejével szerette őt. Műveinek egyikében sem vehető észre, hogy a leánydad női szépség iránt hajlamot érzett volna, s valószínű, hogy Vittoria Colonna értelmi kiválósága és érett női szépsége hatalmasabb benyomást tettek reá, mint ha fiatalabb lett volna. Ha egyidejűleg Rómában tartózkodtak, gyakran találkoztak, többnyire, a művészetről és a vallásról beszélgettek, két olyan tárgy, mely mindkettőjüknek a szíven feküdt. E beszélgetéseket elragadó leírásban őrizte meg az utókor számára Holland Ferencz, a festő.²⁾ Ha távol voltak egymástól, költeményeket váltottak s leveleket irtak egymásnak, melyek közül

¹⁾ Atyja már öt éves korában eljegyezte Pescara márkinak, kihez szenvedélyes szerelem csatolta, miről számtalan sonetteje és »canzonéja« is tanuskodik, melyekben mindig »napjának« nevezi őt.

²⁾ Grimm II. kötet.

több, még maig is fenmaradt. Vittoria halálával, 1547-ben az élet öröme megszűnt a szobrászra nézve. Azt mondják, ágyánál várt, s midőn haldokolni látta, megcsókolta kezét.¹⁾ Később keletkezett sonettejeiből kiolvassuk, hogy lelke a mennybe követte őt.

Egy másik barát, kit Michel Angelo élete ezen utolsó időszakában talált, s kit aligha szeretett kevesbbé mint Vittoria Colonnát, egy tökéletes szépségű és vonzó modorú fiatal római volt. Pescara márkiné után Tommaso Cavaliere volt a halandók azon választottja, ki e legnagyobb lelket le tudta bilincselni.²⁾ Állítólag lefestette Vittoria Colonnát és Tommaso Cavalierit s ezek volnának e szerint az egyedüli önálló arczképek, melyeket valaha festett. Nem lesz felesleges megjegyezni, hogy mi sem jellemzi teljesebben lángszellemének természetét, mint azon elhatározása, hogy a természet szemeivel lásson, a lényegesen áthatolva jusson az elvonthoz, s a valóságot tisztán csak az eszményhez vezető lépcsőfoknak tekintse. — E plátóiség a művészetben forrása volt nagyságának és egyszersmind modorosságának is. A szerint a mint az emberek Blake-et vagy Ruskint választják irányadóknak, dicsérhetik vagy gáncsolhatják a mesterek e mesterét; azonban ily tárgyra és az ilyen emberre

¹⁾ Grimm, Michel Angelóról irt essay-jében azt beszéli, hogy a szigorú erkölcsű »austère« szobrász sohasem tudott kibékülni abbéli mulasztása feletti megbánásával: hogy egyszer legalább halála órájában, az imádott nő homlokára nem nyomta ajkait.

²⁾ A Cavalierihez irt levelek, melyeket Giotti idéz: 231., 232. és 234. oldal. Kétségtelenül túlzott dolog azt hinni, hogy ez epistolák, bár Cavalierének voltak czímezve, valóságban Vittoriának szöveget. Összefoglalva a sonettekkel és Bartolommeo Angiolini levelével (Gotti 233. oldal), szerintünk csupán Michel Angelo meleg ragaszkodását bizonyítják, e fiatal ember iránt.

alkalmazott dicséret vagy gáncs, egyaránt kérkedő s jelentéktelen. Elég, ha a bíráló tiszteletteljesen tudomásul veszi, hogy a benne lakó isteni szellem így vagy úgy működött és teremtetett.

A Vittoria Colonnához és Cavalierihez intézett soneteket olvasva, leirhatatlanul meghatónak találjuk a szépség iránt érzett e tiszta és lángoló imádatot, oly időben, midőn a művész, ifjú lelke daczára, már meghaladta a férfikor határát. Itt-ott a fiatalság egy-egy édes visszhangjára akadunk bennök. A plátói társalgások, melyeket ifjú korában Lorenzo de Medici híres estebédjein hallott, gondolatainak és stíljének lényegévé változva merülnek föl dalaiban. Egyidejüleg Savonarola tanai is újra hatalmokba kerítik lelkét; s a mikor Florencz felé fordul, Dante lebeg szemei előtt.

Végre ez az erős és elzárkózott, sokat szenvedett és sokat szeretett lélek számára is elérkezett a beszámolás perce. 1564. február 15-én a Lionardo Buonarottihoz irt leveléből kitűnik, hogy utolsó betegségében hárman ápolták a nagy mestert: öreg szolgája s Urbino utódja házánál, Antonia del Francese, Tommaso Cavalieri és Daniello Ricciarelli di Volterra. Febr. 18-án, miután lelkét Istennek, testét az anyaföldnek, és földi javait rokonainak ajánlotta volna, halálos ágyán arra kérve őket, hogy Krisztus Urunk kinszenvedésére gondoljanak, kiadta nemes lelkét. Földi maradványai Florenczbe szállíttattak s a S. Croce templomban helyeztettek el nagy pompával, az uralkodó herczeg, a város és a florenczi Akadémia részvétele mellett.

KILENCZEDIK FEJEZET.

Benvenuto Cellini élete.

Hírneve. — Önéletrajza. — Annak értéke, a renaissance történetét, szokásait és jellegét tanulmányozókra nézve. — Születése, rokonsága és gyermekkora. — Fuvolás. — Tanuló évei Marconenál. — Vándor évei. — Az ötvösművesség Florenczben. — Torrigiani és Angolország. — Cellini elhagyja Florenczet Rómáért. — Összetűz a Guascontiakkal. — Emberölő dühe. — Cellini maga szabja törvényeit. — Férfikorának három időszaka. — Élete Rómában. — Diego a bankettnél. — A renaissance érzéke a testi szépség iránt. — Róma kifosztása. — Cellini életében előfordult csodák. — Gyöngéd érzelmek. — Fivére gyilkosát megöli. — Bűnbocsánat és megkegyelmezés. — Varázsolás a Colosseumban. — Első utazása Franciaországba. — Úti kalandok. — Korona-ékszerek lopásával vádoltatik Rómában. — S. Angelo várában fogságba vetik. — A várparancsnok. — Cellini szökése. — Látományai. — Vallásának természete. — Másodszor meglátogatja Franciaországot. — A vándor udvar. — A Petit Nesle. — Cellini a francia törvényszék előtt. — Jelenet Fontainebleauban. — Visszavérté Florenczbe. — Cosimo de'Medici mint pártfogó. — Udvari cselzövények. — Bandinelli. — A herczegnő. — Perseus szobra. — Cellini életének vége. — Cellini és Machiavelli.

Az olasz művészet történetében kevés híresebb nevet ismerünk Benvenuto Celliniénél. Ez aligha tulajdonítható jelenleg ismert munkái becsének; mert bár, a míg élt, korának legnagyobb ötvöse, ügyes éremvéső s kitűnő szobrász

volt, számos mesterműve közül csak kevés származott át reánk. A nevével ékeskedő ezüstneműk és fegyverek, csak igen ritka esetben valódiak; s a bronz *Perseus* a Loggia di'Lanzi-ban Florenczben, majdnem egyedül maradt fenn annak bebizonyítására, mily magas helyet foglalt el a későbbi toskánai szobrászok közt. Ha tehát Cellinit csupán művészetének hiteles termékei után ítélték volna meg, nem jutott volna oly hírre, melynél fogva a tizenhatodik századbeli munkatársai közt páratlanul áll. E nagy hírnevet azon körülménynek köszönheti, hogy halálakor viharos életének teljes és élethű őszinteséggel irt történetét hagyta hátra. Ez az ön-életrajz, melyet ötvös munkálatai közben tollba mondott, kitűnően van írva, a hatalmas jellem élénk képét nyújtja, telve van a legkülönbözőbb eseményekkel és töméntelen érdekes tudnivalót tartalmaz, mi által nem csak mint életregény nagy becsű, de épp oly értékes, mint korhű történelmi kép.

Miután Varchi nehézkes bonyolodott mondatain ágaztunk, e följegyzésekhez fordulunk s ugyanazon eseményeket egy kézműves szempontjából tekintjük, ki népies eredetiséggel festi benyomásait. Róma kifosztása, a florenczi pestis és Florencz ostroma, VII. Kelemen megaláztatása, V. Károly Rómában kifejtett pompája, a florenczi száműzöttek magaviselete Ferrarában, az Alessandro de'Medici és gyilkosa, Lorenzino, közti szoros viszony, III. Pál pápa politikája s a Cosimo által Florenczben követett irány, röviden ugyan, de sokat mondólag vannak érintve, — nem a történetíró által, ki okokat keres s az események természetes következményeit kiemeli, hanem egy ravasz szemtanú által, ki érdekelve van saját szerepének feltüntetésében az élet nagy színjátékában. Cellini a pápák és hercegek magán-

lakosztályaiban ki s be járt; korának fő szereplőit épp oly jól ismerte, mint a hogy a szolgálta ismeri urát; s az alkalmi bepillantás életök színpalcai mögé, melyet nekünk megszerezni képes, a szín és valóság varázsával toldja meg történetét.

E könyv egyúttal remek élénkséggel állít elénk egy igazi művész-életet, Rómában, Párisban és Florenczben. Cellini kiválóan Cinquecentobeli olasz volt. Szenvedélyei a honfitársaiéval közösek; hibái korának általános hibái valának; különzsége, ritka erélye és életrevalósága pedig az ő idejében *a virtu* eszményi elnevezésével jeleztetett. Ritka művészi tehetségei makacs akaraterővel és szörnyen indulatos természettel egyesültek benne s ennél fogva majd lelkiismeretes munkásnak, majd kétségbeesett bravónak festi magát.

Az oktalan állat meggondolatlan ártatlanságával követi ösztöneit s zabolátlan vágyait. Bosszúállásában, gyilkos terveiben önálló, hidegen számító, vad és kérlelhetetlen, mint a tigris. És vallásos ájtatossága mégis őszinte; impulsusai nagylelkűek s szíve egészben véve jó, sőt nemes is. Hiusága határtalan s az északi felfogáshoz képest félreismerhetetlen bátorságát megkárosítja a nyegle *bravadó*.

Az oly természetes és tisztán megvilágított egyéniségben ez ellentétes tulajdonságok vegyüléke különösen érdekessé válik s Cellinit igen értékes tanulmány tárgyává teszi arra nézve, ki a renaissance életet és jellemet tanulmányozza s kutatja. Még ha elismerjük is, hogy kivételesen szenvedélyes s indulatos volt, mégis csak ugyanazon anyagból volt gyúrva, mint kortársai. E következtetésre nemcsak a korabeli tanúk bizonyítékai és saját vallomásai jogosítanak, de a becsben tartás s tisztelet is, melyben részesült. A mai Euró-

pában aligha kerülhetné el, hogy egyszerűen ne gazembernek s az erkölcsiség és rend veszedelmes megzavarójának tekintessék. Az ő korában azonban, nagy becsülésben részesült s polgártársai minden elképzelhető kitüntetéssel járultak temetéséhez. A sírja fölött mondott szónoklatban »élete és művei kiváló dicséretet érdemlő kitűnősége és különösen kedves, kiváló egyéni és testi tulajdonságai« lőnek kiemelve. 1) Önéletrajzát, mely őt vérengző, érzéki és bosszúálló színben tünteti föl, vén korának szabad óráiban mondta tollba s önelégülten hagyta az utókorra, mint számos erényének tanubizonyosságát. Még Vasari is, a kit gyűlölt s a ki hűségesen viszonzta a tanusított rosszakaratot, azt beszéli róla, hogy: »mindig szellemes s az igazságot szerető embernek bizonyult, merész, tevékeny, vállalkozó s ellenségeivel szemben félelmetes volt; szóval oly ember, ki épp úgy értett a hercegekkel való társalgáshoz, mint művészetének gyakorlatához.«

Eleget mondtunk annak bebizonyítására, hogy Cellini megfelelt a renaissance általános erkölcsi színvonalának s hogy jogosultan tekintjük életrajzát értékes történelmi okmánynak. 2) Talán fölösleges lesz részletesen bemutatni oly könyvet, melyről Horace Walpole kijelentette, hogy »minden regénynél mulatságosabb,« melyet Parini és Tiraboschi, mint

1) »In lode e onor della vita sua e opere d'esso, e buona disposizione della anima e del corpo.« — »La Vita di Benvenuto Cellini,« Firenze, Le Monnier, 1852; Documenti, 578. oldal.

2) Ez által távolról sem akarom állítani, hogy Cellinit igazmondónak, vagy a részletekben megbízhatónak tartom. Sőt ellenkezőleg, lehetetlen életrajzát elolvasni a nélkül, hogy ne éreznők, mily túlzásokra s téves állításokra ragadta az író rendkívüli hiúsága és önbecsülése. Az életrajz fő értékét festői változatossága, ragyogó és hűséges színezése s az erélyes jellem öntudatlan vallomása képezi.

az olasz prosa legkitünőbb mesterművét, fogadtak el, melyet Goethe németre fordított és Auguste Comte a válogatott művek lajstromába vétetett fel; mindazáltal nem hagyhatom ki tervemből az olasz renaissance magán történetének legkülönösebb s legjellemzőbb egy episdóját. Szükségem van rá, mert határozottan megvilágít sok olyan dolgot, mit művem megelőző és jelen kötetében mondtam.

Cellini Florenczben, tisztességes szülőkől, Mindszente napján született 1500-ban és Benvenuto névre kereszteltetett, apjának örömét jelezve a fiú születése fölött.¹⁾ Giovanni Cellini leghőbb kívánsága az volt, hogy fiából zenész váljék. — Ennélfogva Cellini éveken át szorgalmasan tanult furulyázni, bár a zene ellenkezett hajlamával. Tizenötéves korában oly legyőzhetetlenné vált a rajzoló művészetek iránti vágya, hogy atyja Marcone ötvös műhelyébe adta tanulónak. Ez időről mondja életrajzában: »Atyám iránti szivességből időnkint még folyton szoktam furulyázni vagy a kürtöt fújni; s valahányszor hallott, könyeket és mély sóhajtásokat csaltam ki szeméből.« Míg Marcone műhelyében dolgozott, Benvenuto verekedésbe elegyedett néhány fiatal emberrel, kik fivérét megtámadták s egy időre kénytelen volt Florenczet odahagyni. Ez alkalommal látogatta meg Pisát, Sienát, Bolognát, különböző ötvösöknél dolgozva s ez által tartva fenn magát, míg egyúttal szemlátomást előre haladt művészetében.

Nem szabad hinnünk, hogy nevelése ily nagy művészeknek meg nem felelő, alacsony színvonalon állt. Olaszország-

¹⁾ Származását s családját illetőleg Cellini egy nevetséges mesét hoz föl, bizonyos Fiorino da Cellinoról, ki állítólag Julius Caesar egyik hadvezére volt s Florencznek nevét adta volna. A Cellini család czimerét, lásd I. kötet 50-ik fejezetben.

ban a képirást és szobrászatot iparnak tekintették és a művésznek épp úgy megvolt a maga *bottega*ja (műhelye) mint a csizmadiának vagy kovácsnak.¹⁾ Már többször volt alkalmam arra figyelmeztetni olvasómat, hogy az ötvös-inasság Florenczben úgy szólván a magasabb művészeti tanulmányok elmaradhatatlan kezdetének tekintetett.²⁾ Brunelleschi, Botticelli, Orcagna, Verocchio, Ghiberti, Pollajuolo, Ghirlandajo, Luca della Robbia — valamennyien átestek e kezdeményező tanfolyamon, mielőtt az építészetre, képirásra és szobrászatra adták magokat.

Úgy, a mint Florenczben fogták fel az ötvös mesterséget, kivitel és rajz tekintetében is, a legkiválóbb tökély kívántatott meg a munkástól. A tanuló kénytelen volt a különféle anyagokkal, az eszközökkel s a művészet minden technikai eljárásával megbarátkozni; elannyira, hogy későbbi éveiben sem támadt kedve, művének kivitelét vándorlegényekre, vagy fizetett tanulókra bízni.³⁾ — Akármily

¹⁾ Szükségtelen e pontot bővebben fejtegetnünk; egyébiránt könnyű volna okmányokból bebizonyítani, hogy még oly kitűnő művészek is, mint Simone Martino, Gentile da Fabriano, Perugino és Ghirlandajo, nyitott boltot tartottak, hol a vevő mesterségök minden fokozatából válogathatott termékeket, elkezdve a legtökéletesebb ol-tárképtől, le a festett czimerig, vagy az útcaajtó fölé való czégérig. A művészet kereskedelmi állapota Olaszországban nagyban anyagi előnyére vált, a mennyiben tökéletes technikai tanulmányokat követelt a tanulóktól. A rendszer hiányos oldala azon óriás műhelyekben nyilvánult, minő Ráfáelé volt, ki oly képirási megrendeléseket vállalt, melyek messze túlhaladták a lelkiismeretes kivitel lehetőségét.

²⁾ Lásd feljebb.

³⁾ Az önéletrajz II. kötetének 5. fejez. leírja I. Ferencz látogatását Cellini műhelyében. A fém kovácsolásánál találja s azt inditványozza, bizza e munkát tanulóira. De Cellini azt feleli, hogy művének tökélye szenvedne általa, ha nem személyesen végezné ezt is.

apró részletről, akármily alsó rendű fémről volt szó, a mester-munkás nem tekintette méltósága alólinak, fölényét s ügyességét reá pazarolni; de nem is fenyegette veszély, hogy olyan kedvelő-féle művészsze váljék, ki a kivitelben hátramaradni kénytelen saját eszménye s terve mögött. A művészet az ő szemében mindent megnemesített, mit tenni hivatva volt. Akár bibornokok bízták meg, hogy ebédlő asztaluk számára ezüst serlegeket készítsen; akár hölgyek kívánták drága köveiknek foglalátját megváltoztatni; vagy a pápa imádságos könyvéhez zománczos bekötést óhajtott; vagy királyok kútakat és szobrokat kívántak palotáik udvarába; vagy költők kérték őket, hogy öntsék képmásukat bronzba; vagy tábornokok érmeket vésettek, kivívott győzelmeik emlékére; vagy hercegek új pénz-mintákat pénzverdék számára; vagy püspökök szentségtartókat rendeltek, szent patrónusaik oltáira; vagy kalmárok pecséteket és gyűrűket vésettek jelvényeikkel; vagy a divat emberei Ledát és Adonist ábrázoló medaillonokat kerestek barettjökre — mindezek oly dolgok valának, melyekre egy Cellini-féle művész vállalkozhatott.

A művészet mind emez ágában egyaránt jártassá tették őt az ötvösség terén töltött tanuló-évek; s mindenre kivétel nélkül ugyanazon lelkiismeretes fáradságot fordítá. Következőleg, a renaissance idejében a butorzat, ezüstenemű, ékszer s a személyes dísz egyes részletei, valódi műtárgyak valának. A remeklő találékonysága minden egyes darabon újból gyakorolhatta magát. A szép dolgokat nem tuczat számra, gyári munkaképen lehetett venni az árúraktárakban; s az sem volt divatban, mint mostanság, hogy ugyanazon rajzot, mintát, tárgyat, gépies szabályossággal ismételve, minden háznál lehet látni.

1518-ban Benvenuto visszatért Florenczbe és Michel Angelo cartonját kezdte tanulmányozni. Eddig már kiváló hírnévre tehetett szert, mert Torrigiani ekkor felszólítá, hogy menjen el vele együtt Angliába, s lépjen VIII. Henrik szolgálatába. Ez időtájt a renaissance már az északi nemzeteknél is jelentkezni kezdett, és VIII. Henrik és I. Ferencz egymással versenyezve igyekeztek az idegen művészeket fővárosaikba csálni. De úgy látszik, az angol királynak nem sikerült oly kitűnő emberek szolgálatát megnyerni, minő Lionardo da Vinci, Il Rosso, Del Sarto, Primaticcio és Cellini volt, kik különös fényt vetettek Francziaország udvarára.

Akkoriban Londonba utazni sokkal rosszabb volt, mint ma Oroszországba, hát még huzamosabb időre letelepedni *questi diavoli* közt *quelle bestie di quegli Inglesi* (azok az angol marhák) a mint Cellini udvariasan említi az angolokat, kik nem feleltek meg a déliek izlésének. Azonkívül magán okai is voltak, a miért Torrigianit nem szívelhette, a ki dicsekedni szeretett vele, hogy egy veszekedés alkalmával összetörte Michel Angelo orrát. »Szavai — mondja Cellini — úgy meggyűlöltették velem az egész embert, hogy nem csak Angliába el nem kísértem volna, de még látását sem birtam tűrni.« — Megjegyzendő, hogy Cellini legjobb tulajdonainak egyike a szerfölvötti tisztelet volt, melylyel Michel Angelón csüggött. Sohasem említi más-kép, mint: *quel divino Michel Angelo, il mio maestro* s egekig magasztalja a hatalmas szobrászt és *la sua bella maniera*. A mennyire Cellini leírásából ítélhetünk, Torrigiani körülbelül Cellinihez hasonló szenvedélyű és külsejű ember lehetett: »csinos volt, rendkívül önhitt s inkább bravo-hoz hasonlított semmint szobrászhoz; mindenek fölött szenved-

délyes, vad mozdulatai, hatalmas hangja s szemöldeinek sa-
játságos összevonása, elegendő volt, hogy bárkit elijeszsen
a ki ránézett; s örökösen csak hőstetteit hangoztatta,
melyekkel az »angol medvék közt tüntette ki magát.«

Torrigiani halálának történetét Spanyolországban ér-
demes lesz elmondani. Egy grand megbizásából egy Madonna
szobrát mintázta s a szokottnál több gondot fordított reá,
nagy jutalmat remélvén. Midőn azonban fizetése távolról
sem felelt meg várakozásának, dühében izzé-porrá zúzta a
kész szobrot. Saját agyának s kezének műve ellen elköve-
tett ez istenkáromló tette miatt, Torrigianit az Inquisitió
börtönébe vetették. Ott, hogy a máglyán való megégettetés-
nek szörnyű sorsát elkerülje, 1522-ben agyon éhezette
magát. E történet is megmagyarázza, miért nem fejlődhet-
tek soha a szépművészetek Spanyolországban s miért kezd-
tek hanyatlani Olaszországban is, midőn az Inquisitió ott
meghonosult. ¹⁾

A helyett, hogy Angliába vándorolt volna ki, Benve-
nuto egy szép napon, összeveszvéen apjával a fatális furulyá-
zás miatt, a S. Piero Gattolini kapu felé ballagott. Ott egy
Tasso nevezetű barátjával találkozott, a ki szintén összeve-
szett volt szüleivel; és e két fiatal ember, ott hevenyében
elhatározta, hogy Rómába indulnak. Mindketten tizenki-
lencz évesek valának. Nevetés és danolás közt, felváltva czi-
pelve batyujokat s egyre találgatva: »mit mondanak majd
az öregek,« szépen elgyalogoltak Sienába, hol ketten együtt
egy lovat béreltek s így szerencsésen elérkeztek Rómába.

¹⁾ Lásd Yriarte, »Vie d'un Gentilhomme de Venise,« 439. old.,
mely körülményesen leírja az Inquisitio egy pörét Paul Veronese el-
lenében.

Ezúttal Cellini csak két évig maradt Rómában, mely idő alatt különböző mestereknél dolgozott. A két év leteltével visszatért Florenczbe, hol egy bizonyos Raffaello Lapaccini számára menyegzői övet készített, mely nagy feltűnést kellett. ¹⁾ Ennek és más ékszereknek diszítése által hírré vergődván, az idősebb ötvösök irigysége és konoksága ellene fordult s komoly összetűzésre vezetett, melynek alkalmával leszúrt egy, a Guasconti családnhoz tartozó fiatal embert, s szerzetes ruhában Rómába volt kénytelen menekülni.

Ez lévén Cellini emberölő verekedéseinek elseje, érdeemes lesz lefordítani, mit mond erről ő maga.

»Egy napon, midőn ezen Guascontiak boltjához támaszkodva beszélgettem velök, úgy intézték a dolgot, hogy éppen akkor téglá szállítmányt vittek el mellettünk, és Gherardo Guasconti oly módon lökte felém, hogy megütött. Hirtelen megfordúlva látván, hogy ő nevet, oly erővel ütöttem fejbe, hogy kábultan elesett. Azután rokonaihoz fordulva, mondám: Így bánok el az olyan gyáva haramiákkal, minők ti vagytok; s mikor erre verekedésre álltak, sokan lévén együtt, én haragra lobbanva, megragadtam egy kis kést, mely nálam volt és elkiáltám magamat: Ha egyikök elhagyja a boltot, akkor szaladjon egy másik a gyóntatóért, mert a sebésznek már nem lesz itten dolga. De még ezzel a vérengző eljárással sem érte be; mert midőn Gherardo magához tért a csapás után s az ügy a törvényszék elé került, Cellini elment s saját házában kereste fel a fiatal embert. — Ott, egész családja előtt gyilokkal leszúrta, ez-

¹⁾ Önmaga így beszél róla: un chiavaquore di argento, il quale era in quei tempi chiamato cosi. Questo sí era una cintura di tre dita larga, che alle spose novelle s'usava di fare.

alatt, saját szavait használva, úgy dühöngött, mint egy vérszemet kapott bika.«¹⁾

De úgy látszik, hogy ez alkalommal senkin sem esett komolyabb baj; de a dolog mégis veszélyesnek bizonyult Cellinire nézve, mert tisztán az esetlegnek köszönhető, hogy többeket meg nem ölt a Guascontiak közül.

Az ilyen jelenetek folytonosan ismétlődnek a Cellini életrajzában említett kalandok közt. Furcsa szóbeli tartózkodással mondja magáról, hogy »természeténél fogva kissé indulatos volt;«²⁾ azután dühének rohaimat afféle lázképen írja le, mely napokig eltartott, nem engedte sem enni sem aludni, míg vére tüzes lávakép lüktetett ereiben, szemeit vérbe borítva, s nem engedve neki egy percnyi nyugalmat sem, míg gyilkosság vagy legalább erőszakoskodások által nem könnyített magán.

Hosszadalmas dolog volna, ha ezúttal föl akarnók sorolni mindazoknak számát, kiket nyilvános összetűzések, vagy magán czivakodások, vagy kiszámított boszúállás következtében, vagy a legyőzhetetlen düh hirtelen ösztönének engedve megölt, vagy megsebzett, vagy izzé-porrá tört. Kénytelenek vagyunk erőmegfeszítéssel képzeletünk elé állítani a társadalom akkori állapotát Olaszországban, hogy egyáltalán megérthessük, miképen beszélhet oly egykedvűen, sőt bizonyos tetszelgős dicsekvéssel is az elkövetett számos emberölésről. Önmagát szerepelteti mint vádló, bíró és hóhér, teljesen megnyugszik ügye jogosult voltában, ítélete pártatlanságában és igazságszolgáltatásának módjában. Bandinellihez irt egy sonnettében saját áldozatait e

¹⁾ »Si come un toro invelenito.«

szobrász megcsonkított szobraihoz hasonlítja, különös személyes megelégedésére. ¹⁾

Ugyanazon lelkiismereti érzéketlenséggel találkozunk, midőn azon orvtetteit sorolja föl, melyekre csak pirúlva gondolhatunk — sötétben osztott tördöfések s egyéb módjai a bosszúállásnak, mikor például a kocsmáros házában, ki őt megsérté, az ágyakat s az ágynemüket darabokra aprította. ²⁾ Éppen úgy a legkisebb szégyen nélkül említi a kegyetlenséget, melylyel a nőt büntette, kit mintául használt volt s kit hosszú hajánál fogva vonszolt föl s alá szobájában, addig-addig rúgva s verve áldozatát, míg belefáradt. ³⁾ Igaz, hogy ez alkalommal sajnálja, mikép vak szenvedélyességében tönkretette a legjobb karokat és lábakat, melyeket találni képes volt, hogy lemásolja. Az ilyen jelenetek, melyeket lehetetlen másképp, mint igen röviden s futólagosan említeni, rendkívüli élethűséggel világítják meg azt, mit más helyen már alkalmam volt felhozni, az olaszok becsületérzésére vonatkozólag ama korszakban. ⁴⁾

A testi bátorság öntudata és a saját erkölcsi fölényébe helyezett hit, Cellinit minden veszedelmében és minden bűnében csodálatos módon támogatta. — Kardjával és törével fölfegyverkezve és vértíngének védelme alatt, kész volt az egész világgal szembeállni s utat törni magának

¹⁾ »Élő emberek érezték csapásaimat; a sok megbénított, megcsonkított szobor a mit látni, vereségökről beszél: a föld rejtegeti gonosz munkámat.« Perkins »*Tuscan Sculptors*« II. kötet 140. oldal.

²⁾ I. könyv. 79. fejezet.

³⁾ II. könyv 34. fejezet. E nőnek, Caterinának egész története, és a bosszú, melylyel őt és tanonczát Paolót sujtotta, az életrajz egyik legcsodálatraméltóbb részlete.

⁴⁾ *Age of the Despots*. 416—420. oldal.

minden olyan tárgyhöz, melyre vágyott. Ha valaki útjában állott, terveit ellenezte, vagy mint művész versenyre szállt vele, kardjának markolatát megragadva elébe lépett s megfenyegette, hogy nyomban felnyársalja, ha nem tágít s a maga dolgára nem megy. De egyúttal Isten gondviselésének tulajdonítja saját indulatosságának sikereit, midőn ellenségeinek elnyomása és megbüntetése forog kérdésben.

»Nem hiúságom sugallatára írom ez életrajzot,« — mondja — »de tisztán azért, hogy hálát adjak Istenemnek, a ki annyi megpróbáltatásból és veszedelemből kimentett; a ki hasonlólag kiszabadít mindazokból, melyek naponként körül fognak. Minden alkalommal ájtatosan térdet hajtok Előtte, felfohászkodom Hozzá, mint hatalmas védőmhöz és gondviselésébe ajánlom magamat. Mindenkor megteszek minden tőlem telhetőt, hogy kivágjam magamat, de ha már teljesen kifogytam minden erőmből s nem tudok mitévő lenni, akkor az Istenség hatalma jelenkezik, az az ellenállhatatlan hatalom, mely lesujtja azokat, kik leigáznak, s megkárosítanak másokat, s elhanyagolják a nagy és nemes kötelességet, melyet Isten nekik kiosztott.«

Később alkalmam lesz Cellini vallásos meggyőződéseit megbeszélni; de itt egyelőre megjegyezhetem, hogy az érzés, mely az idézett helyet tollába mondta, igazán őszinte, s ama korszak szellemének teljesen megfelelő. Olaszországban a vallás és az erkölcs egymástól tökéletesen elütő két fogalom volt. Az emberek saját Istent alkottak magoknak és felfogásuk szerint imádták; és Cellini Istene oly isten volt, ki mindig segédkezet nyújtott azoknak, kik úgy kezdtek segíteni önmagokon, hogy sajátkezüleg szolgáltatták ki az igazságot.

Rómában tett második látogatásától fogva 1523-ban

Cellini élete három korszakra oszlik; az elsőt VII. Kelemen és III. Pál szolgálatában tölté el, a másodikat Párisban I. Ferencz udvaránál, és a harmadikat Florenczben Cosimo de' Medici alatt.

Rómába érkezve, rendkívüli tehetségei csakhamar magára vonták az udvar figyelmét. A Chigi-család, a salamancai püspök, és maga a pápa is számos ékszert, disztárgyat és ezüstkészletet készíttettek nála. Egy álom következtében, melyben apja megjelenvén előtte, súlyos átkával fenyegette, ha a zenét el találja hanyagolni, a pápai zenekarban kért állást, s azt meg is kapta. Az a régi kísértet, a furulyázás, egészen atyja haláláig folyton üldözte, de ezután mitsem hallunk többet róla. — E korszak élettörténetének úgyszólván legmulatságosabb részét képezi.

A római romokat rajzolgatta, galamblövéssel mulatott, kis ponyján, mint valami vad medve, bebárangolta a Campagnát, párbajokat vívott, szerelmi kalandokat fűzött, rablók ellen védelmezte bolthelyiségét, a Cervetera melletti parton mór kalózokkal verekedett, minduntalan leszúrt valakit, a pestisbe és francia betegségbe esett; így tölté éveit, s e kalandok élénk elbeszélése teszi mulattatóvá arany- és ezüst-mesterművei keletkezésének történetét.

Róma művészi és irodalmi társasága ez idő szerint különösen fényes volt. Képirók, szobrászok és ötvösök tudósokkal és költőkkel barátkoztak, idejüket felváltva a hercegek és bibornokok palotáiban, s vidám asszonyok szállásain töltvén. — A legfeslettebb színezetű »bohème«-életmód a nagyvilági modorral egyesült. Cellini elég kimerítően ír le egy kis eseményt, mely e változatos életet élénken szemünk elé állítja.

Volt egy művész-klub, melyhez Giulio Romano és

Ráfáel más tanítványai is tartoztak; tagjai hetenkint kétszer találkoztak, hogy együtt vacsoráljanak, s az estét társalgással, zenével és sonettek szavalásával töltsék el. E társaság minden tagja egy hölgyet volt köteles magával hozni. Egy alkalommal Cellini, mivel esetleg éppen nem volt *innamoratája*, egy nagy szépségű, Diego nevezetű spanyol ifjút felöltöztetett nőnek s magával vitte a vacsorára. A következő jelenet remek színezéssel van leírva. Magunk előtt látjuk a festők és költők derült sorait, a nőket fényes öltözékeikben, a virággal s gyümölcscsel ékes asztalt, s az egész képnek festői háttéréül egy sötét lombozatu jázminfalat, csillagos fehér virágaival. Diego, kit ma Pomonának hívnak, valószínűleg sötét, élettelt szépségét tekintve, egyhangulag az est királynőjének, a szépek szépének kiáltatott ki. Azután felfedezik nemét, és a kaland, mint rendesen megszokott történni, ha Cellini is benne van a dologban, törhúzásra, éjféli leskelődésre s véres tettekkel végződő *vendetákra* vezet.

Az ilyféle epizód alkalmul szolgálhat megjegyezni, hogy a késői renaissance művészei teljesen elmerültek a tisztán testi szépség bámulatába. Michel Angelo és Tintoretto kivételével nem maradt más nagy mester, a ki még mindig értelmi eszményre törekedett volna. A rómaiak és velenzeiek egyszerűen azt keresték és azt festették, a mi fényűző, ragyogó és szép volt a szemök előtt elterülő világon. Izlésök beérte jól kifejlett idomokkal, pompás színekkel, a fiatalság virágával, fürge tagokkal s a körvonalak vonzó kecsével. Az időszerinti, érzéki, de nemkülönben durva szokások, különösen elősegítették a művészetek ez egyoldalú fejlődését; míg a középkor askétismusa, az érzékiség pogány kultuszának engedett.

Un bel corpo ignudo-t szabadon ábrázolhatni, most a vívmányok nec plus ultrájának tekintetett. A gondolat vagy a benső felindulások finom színárnyalatainak ábrázolása nem volt többé a művész célja. Már többször említettük a szépség iránti szenvedélyes szeretetet, mely az arany kor nagy mestereit lelkesítette. De az utánok következő művészek kevesbbé emelkedett természetében, s a folyton növekvő nemzeti romlottság általános befolyása alatt az érzés gyöngédsége, vagy a cél nemes fenköltsege ezt nem nemesíté többé s nem tette tartózkodóvá. Fokozatosan lélek nélkül, állatias-sággá fajult. A képesség a nemes szépséget fölfogni és ábrázolni mindinkább elveszett. A durvaság s a közönséges mindennapiság még oly férfiak legszebb műveire is rányomta bélyegét, minő Giulio Romano volt.

E válságos időben bizonyult be, a tizenhatodik század új pogánysága mennyire alárendelt lényegében az antik világ pogányságához képest, melyet amaz majmolni igyekezett. A hitregetan megóvta a görög művészetet a sülyedéstől, s a testi szépség iránti lelkesültséget a hellén faj nemes gondolkozásával s törekvéseivel egyesíté. Az olaszokat nem védte s nem mentette meg az ilynemű természetes vallás. Könnyű volt félredobni a keresztény eszményt s helyébe a klasszikai eszményt megragadni. De a pogányság magában véve mitsem adhatott nekik, csupán bűneit; képtelen volt beléjük oltani valódi életforrását, költészetét, hitét, a természet feltétlen kultuszát.

Mihelyt tehát a művészek az érzékiség hű követőinek vallották magokat, a művészet csupán elegáns alakok ügyes választásába és ábrázolásába ment át. Bármely csinos ifjút talpazatra állítottak és istennek nevezték. Egy herczeg kedvese, Tiziano vásznán, Aphroditekép szerepelt. Andrea del Sarto

hűtelen neje Madonnáknak ült. Maga Cellini, bár a testi szépség minden árnyalatát kellőleg tudta méltányolni, mit világosan elárul mindabban, mit Cencio, Diego, Faustina, Paolino, Angelica, Ascanio s más szépekről mond, nem is kísérlette meg, hogy *Perseusát*, vagy *Ganymedesét*, vagy a *Fontainebleaui Dianát* az értelmi vagy erkölcsi báj csak egy szikrájával is felruházza. A kifejezés teljes hiánya világosan bizonyítja a művészet hanyatlását, mely rég megszűnt a hibátlan testnél egyebet eszményíteni. Nem így képzelték a görögök még legérzékibb istenségeiket sem. A Faunban, a Satyrban legalább egy eszme rejlik, Cellini szobraiban nincsen semmi eszme; üres állatiasságuk méltó módon megfelel azon lélek állapotának, mely őket megteremté. ¹⁾

Midőn Róma 1537-ben ostrommal bevétellett s a pápai udvar a S. Angelo várban ostromoltatott, Cellini a tüzér szerepét játszotta. Ismeretes, hogy magának követeli a hőstetteket, mikép sajátkezűleg lőtte agyon a Bourbon connectablet s megsebezte Oránia herczegét; s nincs is semmi alapos okunk, dicsekvéseit el nem hinni. Tény, hogy kitünő czéllövő volt, s nagy szolgálatokat tett Kelemen pápának, midőn útegeit igazgatta S. Angelo várában.

Azonban, ha minden állításának hitelt adnánk, azt kellene hinnünk, hogy soha semmi figyelemreméltó nem történt az ő közbenjárása nélkül. Az ő felfogása szerint egész élete egy csoda volt. A jégeső alkalmával fejére hullott jégdarabokat két kézzel sem lehetett volna összeszedni. Puszkája oly madarakat lőtt le röptükben, melyeket a legjobb

¹⁾ Ezt még tüzetesebben bizonyíthatjuk, ha Cellini szerelmi történeteit elemezzük. Sohasem emelkedik magasabbra a közönséges állati vágynál.

czéllövő sem tudott volna eltalálni. Gyermekkorában megragadott egy skorpiót, a nélkül, hogy az bántotta volna, s egy szalamandert látott saját szemeivel, »mely a legtüzesbb lángok közt élt, s gyönyörűségét lelte bennök.« A láz után, melyen Rómában 1535-ben átesett, egy utálatos férget vetett ki gyomrából, szőrös, zöld, fekete s vörös foltos szörnyet, minőhöz hasonlót orvos sohasem látott volt. ¹⁾ Mikor végre 1539-ben a S. Angelo-tornyokból kimenekült, egész életén át, feje körül, mint valami ragyogó dicskör övezte. ²⁾ Mind e tények egy Jerome Cardon, Paracelsus, Lord Herbert of Cherbury és Thomas Brown szellemében vannak felsorolva. Cellini kétségtelenül hitt azokban; bennünket azonban óvatosságra intenek, nehogy szentírásnak vegyük hős tetteinek elbeszélését, miután a képzelet és önhittség ennyire eltorzíthatják itélőtehetségét.

Sajnos, hogy Cellini nem írta le kimerítőbben Róma emlékezetes kifosztását. Pedig, bár csaknem teljesen saját személyes kalandjainak elmondására szorítkozik, egészben igen élénken festi a pápa és a bibornokok szomorú életmódját, a mint hiába reménykedve várták a segílyt Urbinóból, a tragédia okai felett egyre veszekedve egymásközt, kabátjaik bélésébe varrva be a korona-ékszereket, s a bástyákon a közkatonákkal együtt szembeszállva az ostrom veszélyével.

Midőn végre a béke aláíratott, Cellini meglátogatta Florenczet, s ott értesült, hogy atyját s több más rokonát a

¹⁾ I. kötet, 85. fejezet. »Nel qual vomito mi usei dello stomaco un verme piloso, grande un quarto di braccio: e peli erano grandi ed il verme era bruttissimo, macchiato di diversi colori, verdi, veri e rossi.«

²⁾ I. kötet, 128. fejezet.

pestis elragadta az élők sorából.¹⁾ Azonban fivére, Cecchino, a ki Giovanni de Medici Fekete bandájában katonáskodott, valamint nővére, Liberata, életben maradtak. Ezekkel egy kellemes estét töltött; mert miután Liberata »egy darabig megsiratta atyját, nővérét, férjét s egy kis fiát, kit szintén lekaszált a halál, végre elment a vacsorát elkészíteni, s az est hátralévő részén át egy szóval sem említettük többé a holtakat, de annál többet a leendő menyegzőket. S ekkép a lehető legvidámabban s legelégedetebben megvacsoráltunk együtt.«

E mondatokban nem a szivtelenség bizonyítékát kell látni; hanem inkább a veszteségnek s veszélynek közönyös megszokását, mely ama viharos időkben a háboru, az éhhalál és pestis természetes következménye volt.²⁾ Cellini szívesen kockáztatta életét valamely barátjáért, ha rá került a sor; de a jelent nem akarta megkeseríteni azzal, hogy elkerülhetetlen események fölött hosszasan buslakodjék. Ez az érzelmi ruganyosság egész jellemét áthatja. Vonzalmi erők, de mulandók valának. Az egyetlen komoly szerelmi történet, melyet a muló szerelmi kalandok tömegéből kiemel, pár napra boldogtalanná tette. Kedvese, Angelica, megszökött, s »azon a ponton hagyta, hogy beleőrül vagy belehal bánatába.« Pedig midőn ismét ráakadt, igen rövid idő alatt megelégette vágyainak beteljesülését, s gúnyolódva hátat fordított neki, mikor pénz miatt kufárkodni kezdett vele.

Érdemes megjegyezni e helyen, hogy mindazáltal ki-

¹⁾ Figyelmeztetünk az I. kötet, 40. fejezetében, 90. oldalon a párbeszédre Cellini s az öreg asszony között, mikor az atyai házban megjelen: »Oh, dimmi, gobba perversa« stb.

²⁾ »Per essere il mondo intenebrato di peste e di guerra« szintén Cellini mondata I. k., 40. old.

tünő gyermek és testvér volt. Nővére két gyermekkel özvegyen maradt; mire ő valamennyit házába vette, a nélkül, hogy életének nyilván ezen legnemesebb tétével dicsekedett volna. Ugyanazon értelemben lelkiismeretesen teljesítette azt, a mit szent kötelességének ismert el Cecchino fivére irányában, kit egy gyalog katona Romában meggyilkolt. Miután addig dédelgette boszúálló ösztöneit, míg csaknem beleőrült, egy csendes este kiosont házából és hátba szúrta a gyilkost. ¹⁾ A döfést oly erővel intézte, hogy képtelen volt törét az ember hátgerincz-csontjából kibontani, s kénytelenítve látta magát azt benne hagyni. Határtalan önzése után a leghatalmasabb érzések Celliniben a családi érzések valának; s azokat egyrészt nővérenek családjára iránti jósága, másrészt e vad gyilkosság által bizonyította be.

Miután a katonát megölte, Cellini egy időre Alessandro de' Medici, Civita di Penna hercege házába menekült, ki fivérének gazdája volt. A dolog híre a pápa fülébe jutott, a kinek a számára Benvenuto éppen korona-ékszereket készített. Kelemen pápa érte küldött s egyszerűen azt mondá: »Most, hogy visszanyerted egészségedet, Benvenuto, vigyázz magadra.« Ebből látni, mily csekély súlyt fektettek Romában akkoriban az emberölésre. Ha valaki megölt egy embert, csak hatalmas védőről kellett gondoskodnia, a ki rendszeren bibornok volt, mivel a bibornokok a sértetlenség jogával birtak palotáikban. Ott a gyilkos aztán mindaddig elrejtőzött áldozatának barátai s rokonai boszúja elől, míg meg nem szerezték számára Ő szentségétől a szükséges bünbocsánatot és védőlevelet. Midőn Cellini kevéssel ezután egy Pompeo nevezetű magán-ellenségét leszúrta, két bibor-

¹⁾ I. könyv, 51. fejelet.

nok versenyzett egymással azon kitüntetésért, hogy az üldöztetéstől megvédhessen egy oly tehetséges bűnöst s menedéket nyujthasson neki. ¹⁾

A pápa bámulatraméltó kedélyességgel jegyzé meg ez alkalommal: »Sohasem hallottam Pompeo haláláról, de igenis gyakran Benvenuto kihívásáról; ennélfogva állítasanak ki rögtön egy védőlevelet, s ez mindennemű veszélytől meg fogja óvni.« Pompeónak egy esetleg jelenlévő barátja azon czélzást merte kockáztatni, hogy az ily eljárás tán kissé veszélyes. A pápa azonnal elnémította e szavakkal: »Ön nem érti ezeket a dolgokat; tanulja meg egyszer mindenkorra, hogy férfiak, kik, mint Benvenuto, művészetökben egyetlenek, nincsenek alávetve a rendes törvénynek.«

Vajjon Pál pápa csakugyan annyira ment-e, hogy így beszéljen, kétségbevonható marad; azonban tény, hogy az ügyes művészeknek sokat elnéztek, s a törvények merő *brutum fulmen*-nek tekintettek velök szemben. Okos és ügyes ember sohasem folyamodott hozzájuk. Cellinit például Florencz mellett egy község papja megmérgezé: ¹⁾ azonban sohasem jelentette föl ez embert; és saját gyilkosságainak esetében is csupán csak áldozatai rokonságának boszújától tartott. Egy esetben, igaz, megtörtént, hogy az igazságot szolgáló közeg rátette kezét; az akkor volt, midőn Pompeo meggyilkolása után a rendőrség megkísérlette elfogatását. Karddal, bottal kergette el magától, s utoljára is kisült, hogy csupán

¹⁾ I. könyv, 74. fejezet. Kelemen meghalt és III. Pál éppen akkor lőn megválasztva, 1534-ben. Pál 1535-ben bűnbocsánatot és védőlevelet küldött Cellininek Florenczbe a Pompeón elkövetett gyilkosságért.

¹⁾ 11. könyv, 107. fejezet.

Piero Luigi Farnese bujtogatására léptek fel ellene, kit Benvenuto valamikor megbántott.

Romában való tartózkodása alatt Cellini részt vett egy szellem-idézésben, melyet egy siciliai pap és bűvész a Colosseumban rendezett. A varázsló és a művész, két barát és egy gyermek kíséretében, mely utóbbi a médium szerepére volt szánva, éjjel az amphitheátrumba mentek. Előbb a bűvkörök vonása foglalta el a bűvészt; aztán tüzeket gyújtottak és illatszereket hintettek a lángokba. Végre a szellemidéző megkezdte varázslatait, héber, görög és latin vagy oly nyelveken, melyek olyanokul szerepeltek, felhíva a pokol seregeinek főnökeit. Az egész üres tér most lassanként megtelt kísértetekkel, melyek legio számra tűntek fel, a galleriákból alá rohanva, földalatti üregekből fölfelé tolongva, s a düh félreismerhetetlen jeleivel kavarogva s kóvályogva az illatos ködben. A társaság — mondja Cellini — szörnyen megdöbrent, őt magát kivéve, a ki, bár szintén iszonyúan félt, mégis a többiben is fentartotta a lélekjelenlétet. A szellemidéző végre annyira felbátorodott, hogy megkérdezte: mikor remélheti Cellini, hogy elveszett kedvesével, Angelicával, ismét egyesülni fog; ez lévén a szellemidézés közönséges célja. A démonok azt felelték (mi módon, azt nem tudatják velünk), hogy egy hónap letelte előtt találkozni fog vele. Ez a jóslat esetleg csakugyan teljesült. A démonok aztán folytatták ostromukat; a varázsló egyre kiáltotta, hogy a veszély folyvást növekszik; míg Róma templomainak harangjai a reg közeledtét hirdetve megkondultak a sötétben, feloldva őket a félelem lidércznyomása alól. Hazafelé menet, a gyermek, ki félelmében a sicziliait talárjánál, Benvenutót pedig köpenyénél fogva tartotta, azt állította, hogy még mindig óriásoktól van körülvéve, kik fantastikus moz-

dulatokkal útját állják, majd a háztetőkön szaladnak végig, vagy a földön tánczolnak. A társaság minden tagja ez éjjel ágyában ördögökkel álmodott. ¹⁾

E jelenet fő érdekét festőisége képezi. Azonban csak csekély mérvben világítja meg a kor babonáit. ²⁾ A Colosseum óriás terjedelme, a néplegendák, melyek bűvös keletkezéséhez fűződnek, és a szörnyű vérontások, melyekre felhasználtatott, különös rejtélyességgel ruházták föl ez épületet. A végtelen pinczehelyiségekben rablók garázdálkodtak; az utakat törmelékek, vadkórók torlaszolták el. A kapuk alatt satnya fák küzködtek a sötétségből föl a világosság felé, és a halvány hold keresztül kandikált az üres bejáratokon.

Ha segítségünkre hívjuk képzelőtehetségünket, s a varázslókat füstölgő tűzökkel ezen üres tér közepére képzeljük: ha magunk elé idézzük a pap bűvös köreit, a szentségtelen szertartásai alatt felhívott szent neveket, a lelkiismeretökben megrendült bűnrészesek reszkető rémületét, és Cellinit, kihívó arczzal, de félelem-gyötörte szívvél: könnyen elhithetjük, hogy többet látott annál, a mit az amphitheátrum tényleg tartalmazott. Vajjon a kísértetek lengő tömegét az idéző egy bűvös lámpa segélyével vetette-e a füstgomolyagokra, melyek a lánggal égő nagy fahalmazokból fölszállva, a szellő által ingatva, sűrű, sötét karikákban kóvályogtak, s azokat közeledve meg hátrálva ezer

¹⁾ I. könyv, 64. fejezet.

²⁾ Lásd különben a mi Norcia hegyi falvairól mondatik, hogy szellemidézésre legalkalmasabbak. Ez a kerület híres volt a római időkben az efféle babonaságról. Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 424—428. lap, e tárgyra nézve érdekes felvilágosítással szolgál.

változó alakban és számban tüntették fel, azt csak találgatni lehet, de tudni nem. Cellini szentül hitte, hogy azon emlékezetes éjjelen az elkárhozottak élő lelkei, sereg számra fogták őt körül.

A következő négy évet, Cellini többnyire Rómában töltötte, gyakran bizonyos életveszélyben, mivel ellensége, Pier Luigi Farnese titokban életére tört. Ezen időszakba esik Velenczébe tett útja is, mely alkalommal meglátogatta Ferrarát is, hol a florenczi száműzöttekkel összeverekedett. Érdekes a tiszteletreméltó történetirót, Jacopo Nardit, szintén e botránnyos ügybe belevonva látni, bár csak mint békítő szerepelt benne.¹⁾ Florenczet is felkereste és mintákat öntött Alessandro ezüstverdéje számára. Itt talált alkalmat azon veszélyes viszony megfigyelésére, mely Civita di Penna herczeg és unokaöcscse közt létezett, kiről így beszél: *quel pazzo malinconico filosofo di Lorenzino.*²⁾

1537. áprilisében, miután összeveszett volt a pápával, a kire nyilván ráragadt Pier Luigi Farnese ellenszenve Cellini ellen, az utóbbi, két munkása kíséretében útra kelt Franciaország felé. Florenczen, Bolognán, Velenczén és Paduán utaztak keresztül, utóbbi helyen megállva, hogy Pietro Bembo egy medaillon arczképét mintázzák;³⁾ aztán

¹⁾ I. könyv 76. fejt.

²⁾ I, könyv 88. fejt. »Ez az ürült, melanchólikus bölcész, Lorenzino.« I. 80 és 81. old. »Molto volte lo trovavo a dormiechiare dopo desinare con quel suo Lorenzino, che poi l'ammazzo, enon altri; ed io molto mi maravigliavo che un duca di quella sorte così si fidava . . . il duca, che lo teneva quando per pazzericcio, e quando per poltrone. 89. fejt.

³⁾ Igen kellemesen festi Benchót páduai villájában. I. könyv. 94. fejezett.

a Bervina és Albula szorosoknál átkeltek a graubündteni Alpeseken. Az utazás eme részéről nem hallunk kimerítőbb híreket, csak annyit tudunk, hogy a nagy havazások következtében életök több ízben veszélyeztetve volt.

Cellini nyilván a legszebb időszakban ment át a Svájc legfestőibb vidékein; azonban egy árva szóval sem említi az Alpesek szépségét, vagy a jéghegyek feletti csodálkozását, bár ezúttal először látta a természet e csodáit. A tizenhatodik század olaszai nem ismerték azt az élvezetet, mit nekünk a vad természeti szépségek szemlélése nyújt; a hegyek magassága és hidegsége, zord magánya és tiltó fenése inkább félelmetes hatást tett lelkökre.

A Wallenstädti tavon Cellini egy németekből álló társasággal találkozott, kiket épp oly őszintén gyűlölt, mint a hogy egy Pericles-idejebeli athenei utálhatta barbárságuk miatt a szittyákat.¹⁾ Az olaszok az egyik csónakba szálltak, a németek egy másikba; Cellini azt képzelvén s azzal nyugtatván meg magát, hogy az északi tavak nem oly könnyen fogják elnyelni, mint saját hazája tavai. Midőn azonban szörnyű zivatar zúgott alá a hegyekből, Cellini annyira megijedt, hogy törhegygyel rákényszeríté a csónakost, hogy őt és társaságát kitegye a partra.

Küzdelseik leírása, mikor a Wesen melletti rögös útakon végig kelle vonzolniok súlyosan megrakott lovaikat, rendkívül élénk s élethű képét nyújtja a korabeli utak veszedelmes voltának.²⁾ »Azon napon igen kellemesen hallották

¹⁾ »Quei diavoli di quei gentiluomini tedeschi.« Ez különben szokásos kifejezésmódja, ha általjában idegenekről beszél, legyenek akár spanyolok, franziák vagy angolok.

²⁾ I. könyv 76. fejt. »Io ero tutto armato di maglia con i stivali

óránként az éjjeli őr énekét; s miután ama város házai megannyian fából valának, folytonosan arra figyelmeztette a lakókat, hogy a tűzre figyeljenek. « Másnap, szintén többféle kaland után, Zürichbe érkeztek, »egy csodaszerű város, oly tiszta és csiszolt, akár egy ékszer« — mondja Cellini. — Onnan Solothurnon, Lausannen, Genfen és Lyonon át végrevalahára Párisba érkeztek.

Ez a hosszú és fáradalmas utazás különben semmire sem vezetett, mert Cellini belefáradt a szerepbe, hogy egyre helyről-helyre kövesse a francia udvart; azonfelül egészsége is megtört, s elhatározta, hogy inkább Olaszországban hal meg, mintsem Franciaországban. ¹⁾ Ennélfogva visszatért Rómába, s ott, nemsokára megérkezése után, III. Pál pápa rendeletére elfogatótt. ²⁾ A vád, melyet ellene saját tanítványainak egyike emelt, ez volt: »Róma ostroma alatt Kelemen pápa megbizta volt Cellinit, hogy a pápai süvegeket és más pápai ékszereket megolvaszsa azon czélból, hogy a drágakövek könnyebben s teljes titokban eltávolíthatók legyenek. A művész meg is tette, s később meggyóna, hogy az olvasztójában talált arany-csapadékok maradványait megtartotta. Kelemen teljes bűnbocsánatot adott neki e bűnéért. ³⁾ Most azonban azzal vádolták, hogy közel nyolcz-ezer arany értékű drágakövet és aranyat lopott volna.« A pápa fősvénysége, de még inkább korcs fiának, az akkor De Castro néven ismert herczegnek kapzsisága hajlandóvá

grossi e con uno scoppietto, in mano, e pioveva quanto Iddio ne sapeva mandare,« stb.

¹⁾ I. könyv. 98. fej.

²⁾ 101. fej.

³⁾ Lásd I. könyv 38, 43. fej.

tette Pált e vád meghallgatására, s Pier Luigi Farnese bizatott meg, hogy ez ügyben eljárjon.

Róma kormányzója és két tanácsúlnök kihallgatta Cellinit; daczára szenvedélyes mentegetődzésének, melylyel ártatlanságát állította, s a terhelő tények s körülmények teljes hiánya daczára, s noha nyomatékos érvek hozattak fel védelmére, mégis a S. Angelo-várba zárták. Midőn elitéltetéséről értesült, eget-földet tanúságra hívott föl, hálát adva Istennek »azon boldogságért, hogy nem bűnös természete valamely vétkeért kell bűnhődnie, a mint az rendesen megszokott esni fiatal embereken.« Mire az a marha, a kormányzó azt felelte: »Pedig elég embert öltél meg annak idejében.« Ez a megjegyzés indokolt volt; azonban az éretnyes Cellini részéről csak a szitkok egész árját s tett szolgálati hosszú lajstromának felsorolását idézte elő.

Kiválóan mulatságos emez elfogatás s főkép a hypochondriában szenvedő kormányzó leírása, a ki denevérnek képzelvén magát, az est beálltával visítani szokott, s karjait mint a tollatlan szárnyakat szokta verdesni.¹⁾ Nem kevesebb érdekes Cellini merész szökésének története az erősen őrzött várból. Az utolsó falon átkúszva leesett s lábát törte, s egy könyörületes vízfordó Cornaro bíbornok palotájába vitte. Ott aztán jó menedékhelyen volt s egész Róma előkelősége meglátogatta, fölkereste, kíváncsiak lévén ily veszélyes kaland hősét szemtül-szembe láthatni. Cornaro bíbornok megígérte, hogy kieszközli megkegyelmeztetését, de alkalmilag a bűnöst kicserélte egy püspökségért. Ez a rendkívüli eljárás külö-

¹⁾ A kormányzó, kit figyelmessé tett Cellini dicsekvése, hogy biztosan megtudna szökni, ha megkísérlené, gondos őrizet alá helyezteté, mondván: »Benvenuto e un pipistrello contra fatto, ed io sono un pipistrello da dovero.«

nösen megvilágítja a pápai udvarnál dívó szokásokat s erkölcsöket. A bíbornoknak fényes alkalmazásra volt szüksége egyik híve számára, míg ellenben a pápa, fiának ellenességét akarta ismét hatalmába keríteni. Így hát a két egyházi nagyság megalkudott egymással s kölcsönös szíves szolgálatokkal mindegyik elérte a maga célját.

Cellini tört lábával visszatért börtönébe, sínlódni. A fenhéjazó kormányzó dühösen fogadta, rováson tartva sikerült szökését, melylyel elkerülte denevér szemeit és szárnyait. A legrosszabb végletektől kezdett tartani, tekintve az ellenében életbe léptetett szigort. Az elítéltek börtönébe vettétvén, attól félt, hogy elevenen megnyúzzák; s midőn abbeli rettegése megszűnt, egy porrátört drágakő kristályait fedezte fel ételében. Ő maga akkép beszéli el a rejtélyes körülményt, hogy számos ellenségeinek egyike, Messer Durante Duranti, Bresciából, csekély értékű gyémántot adott át, megtöretés végett, melynek porát a salátáival elvegyítve kellett volna számára feltálatni ebédre. Az ékszerész, kit a kő porrátörésével biztak meg, a gyémántot megtartotta s a kevésbé porrá törhető beryl-követ használta helyébe, nem ok nélkül gondolva, hogy az olcsóbb kőnek is meglesznek ugyanazon gyilkos tulajdonságai, mint a drágábbnak. E férfi kapzsiságának tulajdonítá Cellini megmenekülését a lassú halál elől, melyet a gyomor-hártyagyúladás elkerülhetetlenül okozott volna. ¹⁾

Első fogsága alkalmával kényelmes szobában lakott, a ház felső tornyában. Most azonban földalatti tömlöczbe zárták, hol Fra Fojano, a reformátor éhhalállal múlt ki. A talaj nedves s csúszó-mászó férgekkel volt benépesítve.

¹⁾ I. könyv 125. fej.

Délutánonként két órán át néhány téveteg napsugár visszfényét látta egy keskeny kis ablakon megtörni, s ez volt az egész világosság, mely hozzáférhetett. Itt feküdt egyedül, tört lába miatt képtelen lévén megmozdulni; haja, foga ki-kihullott s nem volt semmi más foglalatossága, csak egy Biblia s Villani *Krónikáinak* egy kötete.

Szelleme azonban most is törhetetlen maradt; s ezen embernek szenvedélyes erélye, mely eddig csak a legyőzhetetlen düh vad kitöréseiben nyilvánult, a rajongás csodálatos alakjára változott. A Biblia tanulmányozásába mélyedt, Mózes első könyvének kezdetétől fogva, s rendületlenül bizva saját ügyének igazságos voltában, rendre a Szentírás minden szentjéhez és matyrjához hasonlítá magát, mint oly férfiakhoz, kikre e gonosz világ soha nem volt méltó. Zsoltárokat énekelt, folytonosan imádkozott s egy költeményt írt börtönének dicsőítésére. Egy darab szén segélyével óriás rajzzal töltötte be a falat, mely angyaloktól körülvéve Istent az Atyát ábrázolta.

Csak egyszer hagyta el bátorsága teljesen: ekkor öngyilkosságra szánta rá magát s úgy állított fel egy mestergerendát, hogy annak mint csapdának kellett volna rá esni. Mikor minden elő volt készítve, egy láthatatlan kéz durva erőszakkal megragadta, s jó távolságra el, a földre dobta. E percztől fogva angyalok látogatták börtönét, meggyógyították törött lábát és vallásos vitatkozásokba bocsátkoztak vele.

E látományok említése eszünkbe juttatja, hogy első fogsága alatt Cellini megismerkedett Savonarola műveivel.¹⁾ A próféta ábrándjainak nagyszerűsége, bizonyára

¹⁾ I. könyv 105. fejt.

mély hatást tett rá, s a Biblia olvasása által felizgatva lázas álmaít, kétségtelenül angyal-látogatóknak nézte s rajongásának bensőségteljes őszinteségében ihlett látónaknak hitte magát. E látományok egyike különösen megkapó.

Imádkozott, hogy legalább álmában láthassa a napot, ha már lehetetlenné vált, hogy éber szemekkel valaha többé megláthassa. Azonban ébrenlétében, s míg teljesen magánál volt, egyszerre elragadtatott s egy másik szobába vitetett, hol az őt fentartó láthatatlan erő emberi alakban jelent meg előtte, »mint egy ifjú, pelyhedző állal, csodálatos szépségű arczczal, de komoly és fenséges s éppen nem könnyelmű bájjal felruházva.« E szobában együtt voltak mindazon emberek, kik valaha a földön éltek és haltak; és onnan ők ketten (Cellini és az ifjú) együtt elmentek s egy keskeny utczába értek, melynek egyik oldala napfényben úszott. Ekkor Cellini azt kérde az angyaltól, mikép láthatná a napot; s az angyal bizonyos lépcsőfokokra mutatott, egy ház oldalánál. Ezeken Cellini felhaladt s a napnak teljes fényébe jutott, s bár ragyogása elkápráztató, állhatatosan belenézett és eltölté lelkét vele. A míg így nézett, a sugarak baloldalt el-el hullottak s a nap korongja úgy világlott, mint egy izzó arany csillag. E fényes felület egyre növekedett s dicsköréből kiemelkedett Krisztus Urunk alakja a kereszten, mely mozgott s a sugarak mellett megállapodott. Az arany-felület ismét megdagadt s dicsköréből előlépett a Madonna és gyermeke; s a nap jobbán ott térdelt Sz. Péter egyházi öltönyeiben, Cellini ügyét védve; s »elszégyelve magát a felett, hogy ily rút igazságtalanságot követnek el keresztény embereken, az ő házában.« E látomány csodálatos módon felbátorítá Cellini lelkét s

újult bizalommal kezdte remélni felszabadulását. A szabadságnak visszaadatván, a látott alakokat aranyba mintázta.

A vallásos időszak Cellini élettörténetében, némileg alapos magyarázatra szorult, miután különösen e pontra nézve képviseli leghívebben korának és nemzetének szellemét. Hogy ájtatos katolikus volt, nem szenved kétséget. Kétszer zarándokolt Loretóba s egyszer búcsúra ment Verriába Sz. Ferenczhez. Sz. Luciának egy arany-szemet szentelt nagy betegségéből való felépülése után. Azonfelül, mindig aggódva várta, hogy a pápától bűnbocsánatot nyerjen. De mind ennél többet mond a tény, hogy életének minden nagy válságában, ha elfogatás fenyegette, ha gyilkosok ellen védte magát, s még *Perseusának* öntése előestéjén is, Istenhez való közvetlen és szenvedélyes felfohászkodással tartotta fenn lelkében a bátorságot.

Vallásossága különben mégsem játszott különös szerepet életében; s gyakran használta, mint az erkölcsi erő forrását, oly tettek elkövetésére, melyek a valódi vallásosságnak visszatetszők. Mint a szerelmet, a vallást is könnyen és tetszés szerint dobta el magától vagy szedte fel, mohón visszatérve hozzá, ha veszélyben volt, vagy csüggedés szállta meg, s megfélelkezve róla, ha jólétben úszott. Így a S. Angelo tömlöczben is fogadást tett, hogy meglátogatja a Szent-sírt, ha Isten még a napot látni engedi neki. E fogadásáról megfélelkezett mindaddig, míg I. Ferencz udvarában megcsalódva, pórúl járt, a mikor egyszerre ráhatározta magát, hogy Jeruzsálemben zarándokol. Hét száz arany évi fizetés ajánlata azonban helyreállítá kedélyhangulatát, és sohasem gondolt többé fogadására.

Míg oly szenvedélyesen csüggött az életen s oly túlzással élvezte e földi lét örömeit, azonnal megadta magát a

kényszernek, ha a halál közeledtét vélte látni, így kiáltva : »Minél hamarébb szabadítottam fel e világ börtönéből, annál jobb : annyival inkább, mert a bűnbocsánatról biztos vagyok, miután igazságtalanul ítéltek el.« Ön-magát illető jó véleménye összeforrt a menny létezésébe helyezett rendíthetetlen bizalmával. Megfeledkezett gyilkosságairól, kicsapongásairól, s ha minden más cserben hagyta, ájtatossággal támogatta bátorságát. A mi a világ feletti isteni uralkodást illeti, erre nézve két vélemény között ingadozott. Vajjon a gondviselésnek vagy a csillagoknak jutott-é a felsőbbség, azt nem tudta tisztán kimagyarázni ; de a csillagok alatt akaratóval ellenkező hatalmat értett, a Gondviselés alatt pedig oly erőt, mely segédkezet nyújtott neki, hogy azt tehesse, a mi neki tetszik.

A pápára nézve szintén ilyen zavart fogalmakat táplál. Alázatosan Kelemen pápa elé járúl, bűnbocsánatot esdve emberölésért és tolvajlásért, mondva : »Szentséged lábaihoz borúlok, kinek hatalmában áll bűnös lelkemet felmenteni és esdve kérem az engedélyt, hogy meggyónhassak, hogy kegyessége útján az isteni kegyelemben részesülhessek.« Pálnak meg azt mondja, hogy Krisztus Urunk papjának látása, kiben az isteni fenség félelmetesen tükröződik, megreszketteti.

Más alkalommal azonban azt mondja Kelemenről, hogy »vad állattá változott át,« és így beszél róla : »az a szegény ember, Kelemen pápa.« ¹⁾ Pál pápáról azt állítja, hogy »nem hitt sem Istenben, sem bármely más dologban ;«

¹⁾ »Il Papa diventato così pessima bestia,« I. könyv 58. »Il Papa entrato in un bestial furore« ugyanaz 60. old. »Quel povero uomo di papa Clemente,« ugyanaz 106.

őszintén fájlalja, hogy véletlenül meg nem ölte Róma ostroma alatt, leszólja fukarságáért, szemére hányja fattyú gyermekeit és gyönyörködve beszéli el a legtüzetesebben a hamisítást, melynek bűnéért fiatal korában a S. Angelo várban fogva volt. ¹⁾

Az olaszok valóban úgy bántak el a pápával, a hogy a szerecsenek bálványaikkal szoktak. Ha okuk volt őt nem kedvelni, gyalázták s elhalmozták vádakkal, hasonlóan a florencziekhez, kik IV. Sixtust így irták le: »leno matris suae, adulterorum minister, diaboli vicarius,« és szellemi magzatját, mint: »simonia, luxus, homicidium, proditio, haeresis.« Másrészt azonban valósággal azt hitték, hogy hatalmában áll a mennyet kitárni s a pokol kapuit bezárni.

1539. végén Ippolito d'Este bibornok megjelent Rómában, I. Ferencz király részéről sürgetve, hogy a pápa mentse fel Cellinit fogságából, s engedje meg neki, hogy szolgálatába lépjen. ²⁾ Erre aztán végre megnyílt a börtön ajtaja. Cellini visszatért régi kicsapongó, erőszakoskodó életmódjához. Újra rákezdí megszokott kedvencz időtöltéseit: a gyilkolást, szerelmeskedést, összeszólalkozást munkadóival és a szorgalmatos munkálkodást mestersége terén. Az időleges szent rajongó és látnok ismét a régi *bravová* és művészsze válik. Tökéletesebb párhuzamot az Olaszországbeli újjászületés következményeit illetőleg seholsem ta-

¹⁾ Ugyanaz 36. 101. III. könyv.

²⁾ A jelenet kitünően van leírva, I. könyv, 127. oldal. A pápa hetenként egyszer tivornyázni szokott, és a bibornok e kedvező perczet használta fel kérelme előadására »Gli usava una volta la settimana di fare una crapula assai gagliarda, perchè da poi la gomitava. . . Allora il papa, sentendosi appressare all' ora del suo vomito, e perchè la troppa abbondanzia del vino ancora faceva l'ufizio suo, disse,« stb.

lálhatunk. Ez alatt befejeződik életének első szakasza, és a második kezdődik meg.

Cellini leírása Franciaországban tartózkodásáról a regényesség vonzerején kívül, nagy történelmi érdekekkel is bír. Midőn először az udvarhoz csatlakozott, Ferencz király épen városról - városra utazott tizenyolcz ezer emberből álló kísérettel és tizenkét ezer lóval. Gyakran érkeztek oly helyekre, hol nem lehetett szállásokat kapni, s az egész személyzet nyomorult sátrakban lón elhelyezve. Nem csoda, ha Cellini panaszkodik, hogy a francziák műveletlenebbek a korabeli olaszoknál. Az önéletrajz e része élethű élénkséggel állítja elénk a hizelgőktől környezett, hiú, dölyfös, pajkos és a fényűzést különösen kedvelő Ferencz királyt, a mint udvaronczaival és hölgyeivel szemben műértő fölényt negélyezve, pompás kíséretével az ötvös műhelyében tartózkodik, s gyermekes kedvtelésével a garázdaságban bátorítja Cellini indulatos természetét. ¹⁾

Midőn a Párisban való letelepedés ideje elérkezett, a király Le Petit Nesle nevű kastélyt ajándékozott ötvösének, s rendszeres adomány és honosítási levéllel annak urává tette. — Ez a ház ott állt, hol azóta az Institut épült; nagyságáról legjobban úgy ítélhetünk, ha felsoroljuk a falai közt folytatott mesterségeket, azon időben, midőn Cellini birtokába jutott. Volt ott labdázó-tér, szesz-főzde, nyomda, salétrom-gyár és még több más mesterséget űző lakó. Mindezek ellenszegültek Cellini követelményeinek. Az ott tanyázók valószínűleg nem találták izlésök szerintinek egy külföldi bitorló igényeit. Így hát ostrommal vette be a helyet,

¹⁾ Különösen a látogatás a párisi műhelyben, II. könyv 15. fejj. és a jelenet a fontainebleau-i képtárban, ugyanott a 41. fejj.

és fegyveres erő segélyével telepedett le saját birtokában. Hasonló karhatalom kifejtésére volt szüksége, hogy birtokában megmaradhasson; de Cellini szerette az ilyet, s ha békét hagytak volna neki, unalmában belehal.

Azonban mindennemű kellemetlenségekbe keveredett, melyek részben indulatos természetének, részben rendetlen életmódjának, részben a francia szokások körüli tájékozatlanságának voltak következményei. Elvesztette kegyét a király kedvesének, d'Estampes asszonynak, s itt megjegyezhetjük, hogy számos bajának okát azon körülményben kell keresnünk, hogy képtelen volt előkelő hölgyek kedvében járni. ¹⁾ Büszke, önhitt és fenhéjázó lévén, Cellini nem tudott szavai vagy tettei felett uralkodni, s nem volt hercegek udvarába való. Aztán meg művész-társaival veszett össze, s a bolognai képirót, Primaticciót, ellenségévé tette. Miután több izben megtámadtatott gyilkosok és rablók által, két bűnpörbe keveredett.

Mesterileg festi a francia igazságszolgáltatást, és törvényszéket, Plato komolyságú birájával egyszerre hadaró, bőbeszédű ügyvédekkel, hamisan esküdő normann tanúival és ajtónállóival, kik egyre kiabálják: *Paix, paix, Satan allez, paix!* Cellini e kiáltásban felismerte a Dante *Infernójának* hetedik énekét megkezdő zűrzavaros kiáltásokat.

De az előttünk feltárt egész jelenet legfestőibb csoportját maga Cellini képezi vértingében, fegyveresen és fölfegyverzett tanonczaitól kísérve, a mint a törvényszéki csarnokba lépnek, hogy hangjaik mindent túlharsogó lárájával megfélemlítsék az igazság embereit. Ha elbeszélésének hinni lehet, egy különösen veszedelmes pöréből egyszerűen folyto-

¹⁾ Példa rá gyakori összeszólalkozása a florenczi hercegnővel.

nos kiabálással s feleseléssel vágta ki magát. Később, mint rendszeren, magára vállalta az igazság kiszolgáltatását. Néhány ellenségét megverte; Caterinát csaknem halálra taposta; és az ügyvédek kardjával fenyegette, mindaddig, míg meghunyászkodtak.

E zürzavaros életmód közepett Cellini fontos munkába fogott Ferencz király számára. Párisban a király óriási ezüst karos gyertyatartók készítésével bizta meg, Fontainebleauban pedig a kastély kapuját javíttatta ki általa. A fontainebleau-i kastély számára Cellini ama bronz nymphát készíté, mely a vadászati diadaljelvények közt nyugszik, s még ma is látható a Louvreban. Hosszú tagú, élettelen, értelem és kifejezés nélküli alak ez, óriás arányokra nagyobbított burnót-szelencze ékítménye, semmi más. Ferencz király, ha igaz az, a mit Cellini szájába ad, nem birhatott kiváló izléssel a művészet terén, mert állítólag többre becsülte e művet a vatikánbeli márványok után öntött bronz másolatoknál, melyeket nem rég kapott.

Úgy látszik, személyes tiszteletben tartotta Benvenuto, s minden tőle telhetőt megtett, hogy szolgálatában megmaraszsa. Azonban d'Estampes asszony ellenségeskedése és régi gazdája, Ippolito d'Este iránti neheztelése, a nyughatatlan művészt arra bírta, hogy Párisból távozzék. Ott hagyva kastélyát, s befejezetlen munkáit, és egyéb birtokát barátja és tanítványa Ascanio gondjára bizva, egyedül visszatért Olaszországba. E lépést, melyre az indulatos neheztelés egy meggondolatlan percében határozta magát, Cellini örökre megbánta, s azontúl mindig sóvár megbánással tekintett Florenczből vissza Ferencz király bőkezű nagylelkűségére.

Tény, hogy Cosimo de Medici más fajta pártfogó volt,

mint Ferencz király. Óvatos, kislelkű, mindenbe kotnyeleskedő volt, az igazi florenczi alkudozó természetével birt, s ravasz csinyekben gyönyörködött; a szépművészetek pártolásával dicsekedett, de távolról sem értette az elvállalt szerepet. Örökké pénz szűkében szenvedett, és régi fősvény szolgálótól volt körülvéve, kiknek kezein mentek át sovány ajándékai. Mint műértő nem bizott saját itéletében, s így alsóbb rendű művészek cselszövényeinek tette ki magát. Cellini idejének nagy részét ezentúl a herczeg majordomusával való veszekedés, Bandinelli és Ammanatival való feleselés emészti föl, s azon folytonos igyekezet: gazdájának váltakozó hidegségét legyőzni vagy ingadozó véleményeinek megfelelni.

Azok, kik közelebről akarják megismerni a tizenhatodik század udvari életét, jól teszik, ha figyelmesen tanulmányozzák Cellini életrajzának azon fejezeteit, melyek folytonos surlódásaira a herczegnővel és a Bandinellivel viselt szóharczaira vonatkoznak. ¹⁾ Az ellenségeskedés és cselszövény e légköre Benvenutónak inkább rokonszenves volt, mint nem; s a míg csak verekedésről vagy kofáskodásról volt szó, rendesen győzött is. — Nem képzelhető metszőbb és élesebb kritika, mint például a Bandinelli jelenlétében mondott azon egészen egészséges ítélet, annak művéről, mely *Herculest és Caccust* ábrázolja. »Quel bestial buaccio Bandinello«, a hogy gyönyörúséggel szokta nevezni, nem tehetett egyebet, mint hogy gyalázó szitkozódásokkal válaszolt. ²⁾

¹⁾ II. könyv 83. 84. 87. 70. 71. fejj.

²⁾ »Az a nagy marha Bandinelli.« A kritika a 70-ik fejezetben. Felemlíthető mellesleg, hogy Bandinelli gyalázó szitkozódása: »Oh sta cheto, soddomitaccio,« nem volt alaptalan s Benvenuto életmódját nem hiába teszi pelengérré, bár Cellini természetesen, gondosan el-

Élete e harmadik szakaszának nagy vívmánya a *Perseus* mintázása és öntése volt. Cellini életrajzának egy részlete sincs oly erélylyel s oly hathatósan előadva, mint hoszszadalmas munkálatainak e legmagasztosabb percze, midőn végre a megszámlálhatatlan balesetek s viszontagságok zürzavarában, a fém az olvasztó kemenczében megolvadt s lassan megtölté a mintát. Miután a szobor, a Loggia de' Lanziban, a hol ma is áll, lelepleztetett, Cellini oly diadalt aratott, mely saját, legmerészebb reményeit is messze túlhaladta. Olasz, görög és latin nyelven ódákat és sonetteket irtak dicsőítésére. Pontormo és Bronzino képirók, elhalmozták dicséretökkel. Cellinit, ha selyembe és bársonyba öltözött, kezével kardja markolatán, végig ment a város terein, tiszteletteljes büszkeséggel mutogatták az idegeneknek, mint ama nagy szobrászt, a ki a bámulatraméltó bronz szobor alkotója.

Tényleg nem is volt csekély kitüntetés florenczi művészre nézve, hogy a Signoria téren, a Loggia de' Lanzi alatt szobrot állíthatott. A florenczi történelem minden nagy eseménye e téren folyt le. A florenczi polgárságnak minden kitűnő neve műemlékeivel összeköttetésben állt. Még mai napig is építészetéből és szobrászatából kiolvashatjuk a florenczi művészet fokozatos fejlődését; és bár mit mondjanak ellene, számos disze között éppen nem utolsó Benvenuto Cellini *Perseusa*.

Cellini 1554-ben fejezte be a *Perseust*. Önéletrajza egész 1562-ig terjedt, a midőn váratlanul megszűnik. 1558-ben állítólag fölvette a tonsurát és az első egyházi rendet;

hallgatja ezt, életrajzában. A Cencio által ellene felhozott vád után jobbnak látta Florenczet odahagyni. — 61. 67. fejt.

azonban két évvel később megnősült és hatvankilencz éves korában halt meg, három törvényes gyermeket hagyva hátra. Tisztességes temetésben részesült, s az Annunziata templom parochiájában, szép halotti beszéd mondatott koporsója fölött.

Cellini nagyobb érdeklődést kelt mint ember, semmint művész; éppen ezen okból tartózkodtam, kevés fenmámadt mesterműveinek részletes bírálgatásába bocsátkozni. Jól mondta, a ki mondta, hogy a társadalom két szélsősége, az államférfiú és mesterember, érintkezési pontját Machiavelliben és Celliniben találja, a mennyiben mindkettő nem ismer el más erkölcsi fölényt saját egyéni akaratanál. ¹⁾ A *virtú*, melyet Machiavelli hangoztat, Celliniben találja személyesítőjét. Machiavelli egyszerűen azt tanácsolja herczegének, ne vegye számba a törvényt; Cellini nem gondol semmiféle törvényszékkal és sajátkezüleg szolgáltat igazságot magának. A lelkiismeret szó nem fordul elő Machiavelli erkölcsstani kifejezései között; szintúgy Cellini sem ismeri a lelkiismeret jelentőségét és a S. Angelo vár börtöneiben a megbánás soha sem szállja meg lelkét.

Ha az államférfiú és művész által eszményített erő és egyéni jellem irodalmi párhuzamát keressük, azt Pietro Aretinóban megtaláljuk. Ő benne is meghalt az, a mit lelkiismeretnek neveznek; ő sem ismeri el a pápa vagy a király felsőbbségét; felülhelyezkedett a törvényen és saját akarata helyettesíté az igazságot. Mint Cellini törével, ő tollával gyilkol; cynismusa szolgál paizsúl és vértüngül. És a társadalom oly aljas és nyomorúlt, a zsarnokság oly természetessé vált, hogy kegyeket zsarol ki uralkodóktól, her-

¹⁾ Edgar Quinet, *Les Révolutions d' Italie*. 358. old.

czegek reszketnek előtte, és Buonarottitól nyájas választ nyer gyalázó szitkozódásaira.

E három férfiú, Machiavelli, Cellini és Aretino, mindegyik a maga hatáskörében s azon természetes különbségekkel, melyek a bölcseleti lángésszel, művészi tehetséggel és tökélyig vitt gazsággal járnak, kimerítőleg jelzik a társadalmi kötelék felbomlását az akkori Olaszországban. Korszakukat a kalandorok, banditák, Izmaeliták és zsarnokok korszakává avatják.

TIZEDIK FEJEZET.

Az epigonok.

A képírás teljes fejlődése és hanyatlása. — A régi tárgyak kimerültsége. — Lionardo da Vinci viszonya tanítványaihoz. — A Lombardiai iskolának tett hagyományai. — Bernardino Luini. — Gaudenzio Ferrari. — A Sacri Montiak ájtatossága. — Ráfáel iskolája. — Nem maradt más hátra, mint utánzás. — Róma egészségtelen befolyásai. — Giulio Romano. — A Michel Angelo modorát utánzóok. — Michel Angelo félremagyarázása. — Correggio nem alapít iskolát. — Parmigianino. — Macchinisti. — A bolognaiak. — A művészet másodvirágzása Florenczben. — Andrea del Sarto. — Követői. — Pontormo. — Bronzino. — A képírás újjászületése Sienában. — Sodoma. — Befolyása Pacchiára, Beccafumira, Peruzzira. — Garofalo és Dosso Dossi Ferrarában. — A Campi család Cremonában. — Brescia és Bergamo. — A hanyatlás a tizenhatodik század második felében. — Az ellenreformáció. — A renaissance lendülete megszűnik.

Az előbbi fejezetekben nem a művészet történetét igyekeztem újra megírni, hanem inkább megjelölni a kapcsolatot az olasz művészet és a renaissance szellem között. A tizenhatodik század mestereiben, minők: Lionardo, Ráfáel, Michel Angelo, Correggio és a velenceiek; az olasz festészeti géniusban lakó erő legteljesebb fejlődését érte el. A mi még megmaradt, csak másodvirágzás volt, mely gyorsan hanyatlásnak indult. Azon férfiakon, hatáskörükön belül,

túltenni lehetetlennek látszott. Vivmányaik, alkotásaik oly fölülmulhatatlanul befejezettek voltak, hogy követőik beérték az utánzással; s ha átallták az utánzást, arra voltak utalva, hogy az eredetiséget a különczködés tévutain keressék.

Ez időközben nem tettek szert új eszmekörre; s a történetbuvár már tisztában van az iránt, hogy a valóban nagy művészetre nézve a nemzettel egybeolvadt eszmék nélkülözhetetlenek. A tárgyak, melyeket a középkori kereszténység szolgáltatott, a *quattrocentóban* az ábrázolásnak egymást követő különféle fokozatain átesve, végre eljutottak az aranykor nagyszerű és emberi fölfogásához. Az újjászületett pogányság tárgyai hasonlóképen ki lőnek meritve, s ez időtájt a hajlam az antik világ iránt már sokat vesztett első frissességéből. Ezt tovább kutatni fölöslegesnek látszik, midőn tényleg elérkeztünk a képirás legmagasabb fokára. Azonban az e kötetben megkísérlett vázlat hiányos volna, s félremagyarázásra szolgáltatna alkalmat, ha számba nem vennők a hagyományt, mely a nagy mesterek után a jövő nemzedékre szállt.

A mint láttuk, Lionardo da Vinci iskolát alapított Milanóban. Tanítványainak különös szerencséje volt, hogy az, a mit tényleg befejezett, nem állt arányban tartalma tanításával és képzeletének termékenységével. Teljesen befejezett műveiből csak keveset hagyott az utókornak; míg vázlatái és rajzai, teremtő szellemének folyton forrongó eszméi, megbecsülhetetlen örökséget képeznek. E mesterművek egész gazdag hagyományát, mely csak tervezve volt, de kivitelre nem jutott, oly kivételes szépérzék jellemzi, melylyel egy képiró sem dicsekedhetik.

Ha a windsori királyi gyűjtemény vázlatait vizsgáljuk,

észreveszszük, hogy a szépség és báj iránt a fogékonyság rendkívüli mértékben volt meg Lionardóban, s ez kétségtelesen a művészet legmagasabb fogalmát oltá tanítványaiba. Rajzának bámulatraméltó sokoldalúsága, mely néha a német modorra emlékeztet, máskor a modern francia és angol rajzolókat juttatja eszünkbe, majd merész vagy gyöngéden finom, majd széles kezelésű, majd ismét a részletekben szőrshálhasogatóan pontos iskolájával, a befejezett ábrázolás példáit a különböző stílek sokféleségében ismertette meg. Lionardo műveiben nem találjuk a megmásíthatatlan előzmények merevségét, semmi olyast, a mit tanítványai a modorosság egyhanguságával ismételhettek volna.

Követőire hárult a feladat, hogy ki-ki saját hatáskörében, bár alárendeltebb tehetséggel és gyengébb értelemmel, megörökítse mesterének magas géniusát. S ily módon élt tovább Lombardiában Lionardo da Vinci lángszelleme, halála után. Csakis ott volt igazán eredménydús az utánzás, mert kizárta a merő másolást. A helyett, hogy Lionardo utódai új, s ennél fogva hibás és túlzott feldolgozásban akarták volna felmutatni az oly tárgyakat, melyek már befejezetten ábrázoltattak, módjokban állt földolgozni azt, a mit ő tervezett, de be nem fejezhetett.

Stíljének tekintélye, a sajátkezüleg festett képek megnyiságénél fogva, nem is volt oly nyomasztó, hogy megbénította volna az egyéni jelleget, vagy lehetetlenné tette volna a tanítvány részéről, hogy kidolgozza mestere eszméjének azon részeit, melyek saját tehetségének megfeleltek. Mind-egyik talált elég eszmét, mely még nem volt kiaknázva, s így saját tehetségét szabadon érvényesíthette. Tényleg ebben keresendő azon körülmény magyarázata, hogy a Lionardónak tulajdonított képek, nagyobb részben, iskolájának

termékei. Az eredeti művek kitünőségével bírnak, de nem olyanok, mintha Lionardo kezéből kerültek volna ki. A kutató kritika bebizonyította, hogy kivitelök alárendeltebb embereknek köszönhető, conceptiójok azonban a legnagyobb-nak dicsősége marad.

Andrea Salaino, Marco d'Oggione, Francesco Melzi, Giovanni Antonio Beltraffio és Cesare da Sesto, megannyian ügyes képirók, kik a fenn említett módon, mesterök modorában vesztették el és találták meg egyéni jellegöket. Salaino képeinek kivitele mesés finomságú; d'Oggione vad és bizarr szépség által tűnik ki; Melzi olyan, mint a miniatúr-képiró; Beltraffio színezete és világítása feltűnően kemény, de fényes; Cesaro da Sesto pedig nőiesen édes; s ekkép számos ember kitűnő tulajdonsága lép előtérbe, hogy Lionardo sajátos tulajdonaival elvegyüljön. Semmiesetre sem lehet jelentőség nélküli, hogy a tehetség e lélekvándorlása éppen Lionardo esetében létesült, ő maga a renaissance művészet nagy varázslója lévén, imádója mindennek, a mi kétőstermészetű, ikerlelkű, többoldalú.

A lombardiai iskola két képirója: Bernardino Luini és Gaudenzio Ferrari külön megemlékezést igényel. Nehéz megmondani, mi lett volna Luini Lionardo nélkül; oly teljes mértékben sajátította el tanítójától az arcok típusait és az olajfesték kezelésének tökélyét. Pedig Luini azért mégis önálló helyet foglal el; távolról sem utánzó, s tehetsége egyszerűbb, kedélyesebb, mint Da Vincié. Különös varázsról csak az alkothat magának helyes fogalmat, ki freskóit látta a Brerában, S. Maurizio Maggiorében, Milanóban az Angeli-templomban, Luganóban vagy Saronno-templomban, mely bucsújáró hely. Legjobb művei éppen oly helyeken láthatók, melyeket csakis az utóbbi években kezdtek

látogatni, s talán részben ennek a körülménynek tulajdonítható az, hogy ily késő elismerésben részesült az a képiró, a ki különösen népszerű lehetett volna.

Luini kiválóan fresko-festő volt. A legnagyobb olasz *frescantik* közül, tán egy sem érte el e ragyogó és még sem rikitó színezést, tisztán a választott színárnyalatok s az egyszerű összeegyeztetés segélyével. Freskóinak színezése soha sem tompa, vagy nehézkes, sohasem rikitó, sohasem világos vagy krétás. Értett hozzá, mikép tegye őket ragyogókká, fényesekké, a nélkül, hogy azon túlzásokba csapott volna át, melyek a freskó-festményeket gyakran kevesbbé vonzókká teszik az olajképeknél. A forma-szépség iránt eredeti és kiváló érzéke volt. Az ifjuság boldogsága Luiniban csaknem épp oly hatalmas és még gyöngédebb tolmácsot talált, mint Ráfáelben. Míg a velenceiek természet-szeretetében osztozott, érzékiségök és pompaszeretetök benne nem található.

Az idylli festészet terén, mely valóban nagyszerű irányú, nem ismerek gyönyörűbbet fiatal zenész alakjainál, kik Mária menyegzői ünnepélyére mennek, és semmi bájosabbat a repkénykoszorúzott géniusnál, mely a kereszt alján ül. ¹⁾ Hajlama a naiv és ártatlan kecs iránt, mely Luinit oly különösen jellemzi, még az elkopott vallási tárgyaknak is új frisseséget tudott kölcsönözni. Keze alatt rokonszenvenné, üdítővé válik minden tárgy, a realistikus, vagy sensatiós hatások segélye nélkül s azonnal meghatja, még a legműveltelebb izlést is. Még Sz. Sebestyén és S. Rocco is, kiket valóban nehéz új helyzetben, vagy új kifejezéssel feltüntetni, ecsete alatt új költészet tárgyaivá nőtték ki magokat, oly

¹⁾ Freskók a Brerában és Luganóban.

költészetté, melyet nem keresett, hanem érzett. 1) Valamennyi Madonna közül, mely valaha festetett, az ő Mária képe a fehérrózsa-lugasban, és egy másik, hol a gyermek Jézust felemeli, hogy egy piros szirontákot szakítson, szintén e vonzó közvetlenség által tűnik ki. A szent Szűz házasságát és az angyalok által a Sina hegységre vitt Szent Katalint ábrázoló freskók ugyanezen keresetlen költészet kedvéért kiemelendők. 2)

Ha a tárgy a komoly felindulás érzékítését követelte, Luini szokott egyszerűségének megkárosítása nélkül tudott megfelelni feladatának. *Sz. Katalin martyrsága* és *Krisztus a megvesszőtetés után* két oly mestermű, melyből a legmélyebb páthósz szól s a teljes összhangot nem zavarja semmi. 3) Minden durva és kellemetlen részletet mellőzött a művész, vagy annyira enyhítette, hogy az általános hatás, Pergolese zenéjéhez hasonlóan, a legmélyebb, de a legszelidebb bánaté. Luini tehetsége nem volt tragikus természetű. Legközelebb jár a drámai tárgyhoz a Magdolna alakjában, a mint vállain alá folyó hosszú, szőke hajával és rajongó bánatában, hátravetett karokkal a kereszt alatt térdel. 4) Helyesen tette, hogy gyöngéd rokonszenvet ébresztő mozzanatokot választott — melyek minden szívet mély és nyugodt ájtosságra hangolnak. Mily mélyen érezte ő maga — úgy hiszem, mélyebben mint Perugino legjobb idejében — azt a

1) S. Maurizio, a belső templomban, a Luganóbeli Angeli templomban.

2) A Brerában. Luganóban a Madonna a gyermek Jézussal, Sz. Jánossal és egy báránynyal.

3) A milánói S. Maurizio templom oldal-kápolnájában. Véleményem szerint ezek Luini legkitűnőbb freskói. Az egész templom a lombardiai művészet csodálatra méltó remeke.

4) *Keresztrefeszítés* Luganóban.

visszhang bizonyítja, melyet keblünkben talál. Mint édes dallamok, hangulatot idéznek elő a nézőben.

A mit Lionardótól azonban nem tudott eltanulni Luini, az a szerkezet művészete volt. Az alakok, melyekből Saronnoban a *Szent Szűz menyegzője* áll, egyenként véve gyönyörűek; de az egész nehézkesen van összeállítva; s a mit erre találóan mondtunk, minden olyan képére illik, melyben bonyodalmasabb csoportosításra törekszik. ¹⁾ Érezzük, hogy csak ott nagy művész, hol a tárgy nem követeli számos részlet összhangzatos elrendezését.

Gaudenzio Ferrari egészen más rendű tehetség volt, változatosabb, erőteljesebb, de nem oly egyéni. Stílje sokoldalú, rosszul összeillő művelődés befolyásait árulja el; kellő egybeolvasztás nélkül összekeveri Bramantino, Lionardo és Ráfáel modorát. Bár Ferrari sokat utazott és több iskolában sajátította el művészetét, őt is, mint Luinit, csupán a milanói kerületben lehet helyesen tanulmányozni — leginkább szülővárosában, Varallóban és Saronno, Vercelli és Milano falai közt.

Sajnos, hogy oly sajátos tehetségű képiró, ki helyenkint, a mély érzés kifejezésében és erélyes mozgás feltűntetésében úgy szólván páratlanul áll, az egyszerűbb tanítást nélkülözte, vagy pedig egyáltalán kénytelen volt az egyöntetűbb modor elsajátítására. Képzelete oly hatalmas erélylyel szárnyal, kivitelében oly gyorsaság, oly rohamos indulat nyilvánul, felfogásában annyi a drámai erő, hogy szinte jogosultnak találjuk, hogy Lomazzo a sast választá Ferrari jelképeül. Pedig kénytelen volt erejét egyesíteni, vagy

¹⁾ Péld. Comóban, a székesegyház olajfestményei mily lebilincselők részleteikben, s mily hibás szerkezetűek.

tehetsége felett uralkodni. Azon kor szórakozottsága, melyben mesterműveit megteremté, nagyobb erővel hatott rá, semhogy a szükséges egyensúlyt megtarthatta volna. *Szent Katalin martyrságát* ábrázoló képe, melyen Ráfáelre és Lionardóra való visszaemlékezések egy korábbi stíl félelmetes tárgyaival zürzavarosan, a színezés összhangja nélkül, elvegyülnek, tyikus példáulúl szolgálhat arra nézve, mire vezetnek a rosszúl alkalmazott nagy tehetségek. ¹⁾

Ferrari festményei közül a legkedvesebbek, az örvendező vagy buslakadó angyali karok, melyek közt rendkívül és eredetien szépek vannak; valamennyiben szokatlan életpezseg s oly szárnyakon lebegnek, melyek elég hatalmasak, hogy elbíróják — valósággal »Isten madarai« ezek. ²⁾ A szent történetből vett dráma jelenetei, melyek túláradnak az új tárgyaktól s gazdag képzelettől, a vercellii templomot egészen elárasztják, míg Krisztus kinszenvedésének egy teljes epikai költeményét festette Varallóban S. Mária delle Grazie templom oltára fölé, a falat a mennyezettől a padozatig elborítva vele.

Az erőteljesség Ferrarinál kibékít stíljének koronkénti nyerseségével és a czél gyakori bizonytalanságával; és nem is vonhatjuk meg legmelegebb bámulatunkat oly mestertől, a kí azon korban, a midőn Róma és Florencz iskolái az üres bombast örvényébe sülyedtek, meg tudta őrizni a komolyabb tárgyak iránt a szent tüzet.

A mi a renaissance új pogányságában halálhozó volt, a könnyelműség és világiasság, mely az emberi hit legmé-

¹⁾ A Brerában.

²⁾ Freskók Saronnóban és a varallói Sacro Monte templomban.

lyebb forrásait megmértelyezte s a művészetet érzéki életök merő diszletévé alacsonyította — még el nem hatott ama lombardiai völgyekbe, hol Ferrari és Luini működtek. Ott a Sacro Monte-beliék még fentartották a nép és művész közti jó viszonyt, mely a képirás terén sokkal áldásosabb eredményekre vezetett, mint a pompaszerető bibornokok és nemesek pártfogása. ¹⁾

Lionardótól Ráfáelre menve át, éppen ellenkezőjét tapasztaljuk annak, a mit eddig megjegyztünk. Ráfáel saját gondolatainak kincstárát oly teljesen kiaknázza, — képzeletének minden leleményét oly véglegesen kimerítette s stíljét oly utánozhatatlan tökélyre vitte, — hogy követői számára mit sem hagyott, mit ő maga már föl nem használt volna. Láttuk, hogy Rómában alárendeltebb festőkből iskolát alapított, kik rajzai szerint kidolgozták későbbi freskóit. E férfiak közt vannak olyanok is, kiknek neve említésre méltó — mint Giulio Romano, kíról még többet kell mondanunk; Perino del Vaga, a génuai paloták híres diszítője, ki virágos, de pompás ráfáeli stílben dolgozott; Andrea

¹⁾ Az olasz tavak egész vidéke, hol a Monte Rosa és a Simplon völgyei Lombardia síkságába levezetnek, el van árasztva ezen iskola termékeivel. Luinóban és Luganóban, San Giulio szigetén, s a Val Sesia dombok közé ékelt kápolnáknak, hasonlíthatatlan szépségű freskók nyomaira akadunk. E vidékek egyike külön figyelmet érdemel. Éppen azon a ponton, hol a Colma gyalogútja elhagyja a gesztenye-erdőket és mezőket, hogy a Varallóba vezető útba olvadjon, egy kis kápolna áll renaissance félkörívű nyitott tornácczal, melyet hagyomány szerint Ferrari tervezett és festett s teljesen magán viseli módorának jellegét. Színezetének romlásában is oly szelíd összhangja, szép oszlopai, nyugodt boltozata s a környező gránit-hegyek ragyogó pompája, gazdag szőlőivel s mesés korú gesztenyefák sűrű erdőséggel, minden képzeletet meghaladó képet nyújt.

Sabbatini, a ki a római hagyományt átvitte Nápolyba ; Francesco Penni, Giovanni da Udine és Polidoro da Caravaggio.

Munkájok azonban, bár maga Ráfáel volt felügyelőjök, már a hanyatlás jeleit viseli magán. Az ő római modorában, a drámai elem vitte a főszerepet ; s a drámai festészetet, a művészet nemes stílje által szabott batárokon túl vinni, szerencsétlenségre, igen könnyű dolog. A Konstantin-terem, mely halála idején befejezetlen maradt, még fényesebben bizonyítja, mily keveset tehettek tanítványai mesterök nélkül. ¹⁾ Midőn Ráfáel meghalt, a lélek, melynek hatalma fentartotta és nagyokká tette őket, megszűnt létezni. Az igazi művészet minden magasabb feladatához szükséges ihlet úgy elhagyta őket, mint a szín szokott elenyészni a keleti fellegekben, naplementekor — hirtelen, váratlanul, mint varázsűtésre.

Szokásban volt egy ideig, a római iskola e gyors hanyatlását, Róma kifosztásának tulajdonítani.

1527-ben, kétségtelenül a művészek legalább is annyit szenvedtek ezen idő alatt, mint a tudósok ; elszéledésökkel oly képirók köteléke bomlott meg, kik együttesen egymással versenyezve még nagy tetteket vihettek volna véghez. Azonban későbbi kudarczuk titka sokkal mélyebben gyökerezett : részben mesterök stíljének teljes kifejelettségében, melyet már említettünk ; s részben, magának Rómának társadalmi állapotában. A műpártolók, a pápák példáját követve, nagy diszítményes munkákat követeltek ; de ezeket gyorsan és olcsó pénzen akarták létesíttetni. A kép-

¹⁾ Ez, a Stanzák között az utolsó s csak részben rajzolta Ráfáel. Daczára a fentebb mondottaknak, a *Konstantin ütközete*, melyet Ráfáel tervezett és Giulio Romano festett, nagyszerű példa arra : mikép testesítheti meg a tanítvány mestere nagy eszméit.

írók, kik az ily vállalatokban járatosak voltak, elfelejték, hogy eddigelé a conceptio nem az ő művek volt, hanem Ráfáelé. Összetévesztvén a szellemi munkát a kézimunkával, merészen vállalkoztak oly rendeletek kivitelére, melyek még a mester óriási értelmének is munkát adtak volna. Azonközben az erkölcsi komolyság és technikai lelkiismeretesség egyaránt elenyésztek. A pártfogók látványosságot és érzéki pompát kerestek, nem pedig eszmét és lényegét. Ennélfogva a művészek üressége és képzeletök kézzelfogható szegénysége, nem tartóztatá őket azoknak alkalmazásától. A kor nem követelt egyebet, felületes, de túlterhelt pompájú díszítménynél, s ennek előállítására Ráfáel tanítványai méltán képeseknek érezhették magokat. Ezen irány eredménye az lón, hogy oly képirók, kik kedvező körülmények közt, tán becsületökre való munkát végezhetek volna, közönséges mesteremberekké sülyedtek, beérve lélek és szellem nélküli látványosságok olcsó hatásaival.

Egyedül csak Giulio Romano vívott ki határozott diadalt e munkakörben, úgy hathatós erélye, mint élénk képzeletének segélyével, mely durvább természetének füstgomolyain keresztül tört. Az ő T.— palotája mindenkorra a renaissance történet egy különös időpontjának emléke fog maradni, mivel megfelel a demoralisált faj értelmi állapotának, mely hanyatlása daczára még mindig megőrizte a nagyság érzetét.

Michel Angelo, a szó szoros értelmében, nem alapított iskolát. Befolyását azonban nem érezték kevesbbé, sőt nem is volt kevesbbé hatalmas mint Ráfáelé ez irányban. Férfikorában az oly képirók, minők Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti és Daniele da Volterra az olajfesték bájával igyekeztek tetézni rajzainak értékét; és halálát megelőzőleg

sok éven át, hatalmas modorossága csábító s végzetes vonzerőt kezdett gyakorolni Olaszország valamennyi iskolájára. Képirók, kik képtelenek valának szándékának mélységébe behatolni, kik ritka és sajátos felfogásával nem rokonszenvezhettek s teremtő erejének egy árva százalékával sem rendelkeztek, neki álltak, s bátran utánozták éppen azt, a mi műveiben jogosan elítélhető. Az emelkedett és széles ábrázolás a törekvő művész fő feladatának tekintetett; és azt hitték, hogy a modern művészetek e végleges tökéletesítésére a szabályt fáradság nélkül s bátran levonhatják Michel Angelo mesterműveiből.

Szerencsétlenségre, növekvő hírével lépést tartva, haladó korával sajátosságai határozottabb, modorosabb jelleget öltöttek; elannyira, hogy utánczói éppen ahhoz ragaszkodtak, mit a részrehajlatlan kritika ma már nagyságából levonni kénytelen. Nem tudták megérteni, hogy ezen nagyságát egyéniségének köszöni; s hogy a merész túlkapások, melyek megigézték őket, merő szeszélyekké, csapongásokká törpültek, ha szenvedélyes eszméinek sötét egyszerűségétől és a sajátos *terribilitá*-tól elválasztattak, mely lényegét képezé.

Hatalma és szelleme egyaránt egyetlen és megoszt-hatatlanok valának, míg végtelen bámulatuk fiatal imádóit oly stíl külsőségeinek utánczására csábítá, mely csakhamar elvesztette közvetlenségét és szépérzékét. Ennélfogva azt képzeltek, hogy nyomaiban járnak s a nagyszerű modorban dolgoznak, ha templomok mennyezetét és vásznakat, kifczamodott helyzetű, szétterpesztett alakokkal borítottak el. A helyett, hogy a természetet tanulmányozták volna, Michel Angelo cartonjait vették mintaképekül s értelmetlen utánczó módra, akaratosságát és különös formáit túlzásba vitték.

Vasari és Cellini kritikái oly mesterrel szemben, kit mindketten teljes szívből imádtak, kellőleg megvilágítják Michel Angelo eszménye majmolóinak hamis és teljesen téves rendszerét. A hanyatlás gyöngeségéből és vakságából eredő hibákat az ő rovására tenni — oly férfiak hibáit, kiknek vaksága nem engedte, hogy helyesen értelmezzék művészetét, s gyengébbek valának, semhogy nélküle saját lábainkon megállhattak volna — az épp oly fonák mint rosszindulatú eljárás lenne. Ha a tizenhatodik század végével a modorosság követői azt hitték, hogy meglepik és elragadják a világot a félreértett izomboncztan üres mutatványai és semmitsem mondó hatások *broggadocio* feltüntetése által — képeiket a meztelen után tett tanulmányaikkal túlterhelve s izgatott csoportokat festve az izgalmat megmagyarázó indok nélkül: a bűn mindenestre azon pártolókat terheli, kik az efféle diszítményt kedvelték, s a mesterembereket, kik azzal készségesen szolgáltak. Michel Angelo a maga modorát mindig csak eszméinek szolgálatában használta. Megtörténhetik, hogy nem tudjuk méltányolni modorát és képtelenek lehetünk eszméje teljes felfogására; azonban csak a nem őszinte és önhitt műítész fogja az utóbbit azzal mérni, a mit az előbbiben kedvezőtlennek talál. A mi törvényellenesnek tetszik benne, az a mély és sajátos génus törvényeit követi, melylyel akarva nem akarva, számolnunk kell. Utánzói minden eszmét nélkülöztek s közömbösebbek valának, semhogy azt kutatták volna; van-e követni való törvény benne, vagy nincs. Mint a mesebeli hosszú fülű, felvették modorának holt oroszán bőrét és bőgni kezdtek alatta, azt hívén, hogy ordítani tudnak.

Correggio, bár aligha mondható, hogy iskolát teremtett volna, nagy mérvű és veszedelmes befolyást volt hivatva

gyakorolni a modoros utánczók egész seregére. Francesco Mazzola, ki Il Parmigianino név alatt ismeretes, oly hű követője volt, hogy Parmában látható freskóit alig lehet megkülönböztetni mesterétől; míg Federigo Baroccio Urbinóban stíljének érzékfeletti s csaknem gyermekes szelíd-ségét, teljes tökélyében igyekezett fentartani.¹⁾ De Correggio valódi vonzereje csak akkor érvényesült leggyőzedelmesebben, midőn az új *barokk*-építés a diszítvány egy új fajtáját tette szükségessé. Olaszország széltében-hosszában akkor minden kupolát tornyosuló fellegekkel és rájuk könyöklő angyalokkal borítottak el.

A mit a páрмаi élcz egykor béka *ragoût*-nak bélyegzett, most a mennyei rajongás egyedül lehetséges kifejezési módjának látszott; s az ég örömeit a kupolák és fél-kupolák tömkelegén ekkép feltüntetni, a vallásos etiquette elkerülhetetlen kellékévé vált. Hamis világítás, kétes rövidülések, üres színezés, rosszul tanulmányozott alakok és indokolatlan izgatottság legjobban megfeleltek az ízlésnek, mely tarka fényt és rikitó hatásokat kedvelt. A képirók a magok részéről kényelmesnek találták az oly modorosság elsajátítását, mely megengedte nekik, hogy az alakok nehezebb kivitelü részeit a köd párnái alá rejtsék, mely utóbbiak sem a *conceptio* erőlködését, sem a rajzra pazarolt munkaerőt nem vették igénybe. Caracci ugyanezen időben Correggio stíljét komolyabb tanulmány tárgyává tette; s a bolognai képirás története mutatja, mily óriási hasznot húzhattak e mesterből az értelmes és lelkiismeretes munkások.

Eddigelé, legfőkép az oly művészek tévedéseit kelle

¹⁾ Baroccio nagy tekintélyvel birt Florenczben a tizenhetedik században, midőn a Correggio kultusz egész Olaszországban elterjedt.

felsorolnom, kik nagy elődjeiknek csupán külső tulajdonságait utánozták. Jól fog esni, ha az úgynevezett római iskola *épigon*-jaitól ismét oly mesterekhez fordulhatunk, kikben a renaissance nemes lángja, még tiszta fénynyel lobogott.

Andrea del Sarto, Piero di Cosimo tanítványa, a ki stíltre nézve azonban közelebb rokonságban állt Fra Bartolommeóhoz, mint a régibb mesterek bármelyikéhez, kortársa volt Ráfáelnek és Correggiónak. És mégis itt kell fel-
említenem; mivel új tulajdonságokkal ajándékozta meg a toskán művészetet s mivel hagyománya a florenczi képírás későbbi történetére döntő befolyással volt.

Alkotásait értékök szerint méltányolni nem csekély nehézségekkel járó feladat. Az olaszok így nevezték: »il pittore senza errori«, vagy a hibátlan képíró. Kétségtelenül azt értették alatta, hogy a művészet minden technikai követelményeiben, rajzban, szerkesztésben, a freskónok és az olajfestékek kezelésében, a ruha elrendezésében, a világosság és árnyék felosztásában, minden kritika felett állt. Mint színező sokkal magasabbra emelkedett s gyönyörűbb hatásokat ért el minden előbbi florenczi képírónál. Egyedül csak ő birja ama csodás, ezüst-szürke, egymásba olvadó árnyalatok titkát, melyeknek nyugodt, átlátszó fénye oly sajátos varázsszal bír. Hasonlót sehol Olaszországban nem találunk.

És del Sarto azért még sem sorolható a renaissance legnagyobb mesterei közé. Éppen a legkiválóbb adomány nem jutott osztályrészéül: az ihlet, az érzés mélysége és a gondolat önállósága. Hajlandók vagyunk hinni, hogy még legjobb képeit is, valamely szépművészeti probléma megoldása céljából festette. Csak igen kevés bír azon költői bájjal,

mely a Pitti-palotában *Szt. Jánost*, vagy a Tribuna *Madonnáját* jellemzi. A mily gyönyörűek egyes típusai, minő például *Magdolnái* a terjedelmes *Pietà* képen, ¹⁾ soha sem vagyunk biztosak, nem fogja-e megtörni a varázst csaknem mindennapi közepszerű alakok közbevegyítése által.

Az az állítás, hogy erkölcstelen neje ült rendesen Madonna képeihez, s gyakran csekély pénzért volt kénytelen dolgozni, hogy legsürgősebb szükségleteinek megfeleljen, elég alaposnak látszik, tekintve számos oly képét, mely szellettelen hibátlanságában, merő hiba. S mindazáltal, a sok gáncs daczára, mégis be kell ismernünk, hogy Andrea del Sarto nem képviseli érdemetlenül a florenczi művészet aranykorát. Stíljében nincs negélyezés, sem hamis ízlés, sem személyvesztés. Munkája mindig alapos; keze soha nem téved. Ha a természet meg tagadta is tőle a költői lelket, az ihletet s ama vasakaratot, mely egyedül kimenthette volna küzdelmes életének nyomasztó körülményeiből, másrészt a legkiválóbb tulajdonok némelyikével ajándékozta meg, melyekre képíró vágyhat: erővel, nyugodt öntudatossággal és oly alapossággal, melyek a század hanyatlásával Velenzén kívül egyáltalán megszűntek.

Andrea del Sarto követői közül elég lesz, ha felemlítjük Franciabigiót, Vasari kedvenczét a freskó-festészet terén, Rosso de' Rossit, a ki a florenczi modort meghonosította Franciaországban, és Pontormót, a mesteri arczképfestőt. ²⁾ E férfiak történeti arczképeiből, akár egyháziak,

¹⁾ Pitti-palota.

²⁾ Franciabigio és Rosso freskói Del Sartoé mellett állnak, a florenczi Annunziata-templom előcsarnokában. Pontormo két arczképe: Cosimo és Lorenzo de' Medici az Uffiziben, bár csak mellszobrok és medaillonok után festettek, igazi történeti becszel birnak.

akár világiak, világosan kitűnik; mily rendkívül sokat tettek a florenczi művészet érdekében Fra Bartolommeo és Andrea del Sarto, Michel Angelótól és Lionardotól függetlenül.

Angelo Bronzino, Pontormo tanítványa, különösen arczképeiért érdemel figyelmet. A mily hidegek és ridegek ezek, épp oly szembeszökőleg élethívek s nagyérdekű képsorozatot képeznek Cosimo herczeg uralkodásának történetirőjára nézve. Freskói és allegóriái ugyanazon hibákkal birnak, melyekre Ráfáel és Buonarotti utánzóinak műveiben utaltunk. ¹⁾ A gondolat és érzés teljes hiánya, a koloszalis és tisztán képzeleti tárgyak kihívó kezelésével egyetemben, e termékeket kimondhatatlan kellemetlen hatásúvá teszi. A lélekbúvár, a ki netán elolvasta Bronzino valamely költeményét, azon fog tanakodni, milyen fokig állt összeköttetésben e puszta művészet a személy erkölcstelenségével. ²⁾ Csakhogy az efféle érvelés és kutatás könnyen tévútra is vezethet.

A tétlenség hosszú időszaká után Siena Florenczczel egyidejűleg új lendületet vett. Giovanni Antonio Bazzi, vagy Razzi, a ki általánosan Il Sodoma név alatt ismeretes, Vecelliben született körülbelül 1477-ben. Fialat korában Lionardo da Vinci alatt tanult, s e tudományos iskolában saját kiválóan finom szépérzékét mindjobban kiművelte. Bizonyos idő után Milanoból Rómába tette át lakhelyét és ott Ráfáel barátja és követője lett. E kettős befolyás alatt oly stílt sajátított el, mely soha sem tagadta meg saját,

¹⁾ *Krisztus a pokolban*, a florenczi S. Lorenzo templomban és az éppen nem kedves kép: *Idő, Szépség, Szerelem és Könnyelműség*, a brit nemzeti képtárban.

²⁾ *Opere Burlesche* III. kötet 39—46. oldal.

önálló eredetiségét. Hogy mily finomsággal s naivitással — csaknem mint egy második Luini, hanem humorosabb és érzékfölttöbb módon — kezelte történelmi tárgyait, azt legjobban láthatjuk Monte Oliveto-beli freskóiban.¹⁾ Ezeket, római látogatását megelőzőleg festette, s a rögtönzés kecses könnyedségével bírnak. Az egyik kép: *Szerzeteseket csábító tánczó nők*, a hajlékony, bájos vonalok összhangzatával s a szép, leánydad arcok varázsával a tiszta költészet légkörébe emelkedik. E freskók értékesebbek Sodoma műveinél a Farnesinában.

Mint valamennyi művészre, úgy ő rá is mély hatást gyakorolt Róma monumentális jellege, s Ráfáel nagy példája által felvillanyozva, vázlatos, idylli stíljét méltóságteljesebb, nagyobbszerű ábrázolással igyekezett felcserélni. Feláldozta korábbi modorának elragadó üdeségét; de legnagyobb erőfeszítései, egy nagyszerű compositió előállítására csak önmagokban gyönyörű, de össze nem illő alakok zűrzavarára vezettek.

Luinihez hasonlóan Sodomának sem sikerültek az elrendezést és csoportosítást igénylő képek. Az arányosság érzéke nem igen támogatta, s a velős tömörséget úgy vélte elérni, ha meghatározott téren minél több alakot mutat fel. Ha összehasonlítjuk a csoportot, a mint *Sz. Katalin a stigmatizálás alatt elájul*, Tuldo kivégeztetésének jelenetében ugyanezen szent izgatott idomainak keverékével, belátjuk, hogy jobb lett volna, ha igen egyszerű tárgyak feldolgozására szorítkozik. Az előbbi páratlan a maga szelíd egyszerűségében; az utóbbi érthetetlen és fárasztó, daczára

¹⁾ Siena mellett. E képsorozat huszonnégyszáz jelenetet ábrázol. Sz. Benedek életéből.

számos becses részletének. Különös finomsággal tudta érezni és látni az emberi test szépségeit, s Sodoma rendesen önmagán is túltett, a midőn beérte egyes alakokkal.

Sodoma *Sz. Sebestyéne*, daczára bágyadt és fénytelen színezésének, mégis a legjobb marad, mely valaha festetett.¹⁾ Soha sem ábrázolták a legmagasztosabb lelki szenvedést görcsös eltorzulások nélkül, nagyobb páthosszal és felülmulthatatlanabb kecsességű alakban. Ez valóban démoni képnek nevezhető, a lebilincselő igézetnél, mit a nézőre gyakorol s az emléknél fogva, mely lelkünkben marad. Megfejt-hetetlen varázsa részben tán azon merész gondolatban rejlik, hogy benne egy görög Hylas szépsége a martyrság keresztény érzületével egyesül. Csupán a renaissance terem-hetett ily sikeres elegyfajt, mert mélyen érezte azt.

Sodoma befolyása Sienában, hol festőhöz méltó életet élt, lovaiban gyönyörködve s mindenféle négy lábú furcsa kedvenczektől körülvéve, csakhamar jeles mesterekből álló iskolát alapított. Girolamo de Pacchia, Domenico Beccafumi és Baldassare Peruzzi, bár serkentő példájának sokat köszönhettek, nem követték őt szolgálai szellemben. Sőt azt mondhatnók, hogy Pacchia festményei a S. Bernardino templom oratóriumában, bár Sodoma sirénszerű szépségét nélkülözik, hatalmasabbak fölfogásra nézve; míg Peruzzi freskója: *Augustus és a sibylla*, a Foulegiusta templomban, bizonyos monumentális fenséggel bír, mely Sodoma előtt teljesen ismeretlen. Beccafumi könnyen hidegen hagyja képeinek szemlélőjét. Oly gazdag találékonyságtól, oly kitünő technikai erőttől többet követelünk, mint a mennyit ő adni

¹⁾ Az Uffiziben. A pisai székesegyházban *Izsák feláldozása*, és a sienai Akadémiában *Az oszlophoz kötözött Krisztus*.

képes és ezért csalódunk benne. Legérdekesebb képe Sienában a *Sz. Katalin stigmatizálása*, mesterileg árnyalt fehér színeiről hires. A székesegyház padlózatának nagy része állítólag az ő rajzai után készült. Beccafumira épp úgy, mint Peruzzira is, a római rhétori stíl feszes és hideg modorossága kártékony hatással volt.

Olaszország még hátralévő iskoláinak részletes felemelítése jóformán felesleges. Az igazi művészet még folyton virágzott Ferrarában, hol Garofalo igyekezett Ráfáel római modorát folytatni; igaz, hogy a szükséges erő és eszménység nélkül, de másrészt a modorosság követőinek lelketlen negélyezése nélkül is. Legkiválóbb tulajdona a drágakövek ragyogásával biró, gazdag színezés volt; azonban éppen ennek kevés tér jutott az általa kedvelt száraz és nehézkes stílből.

Dosso Dossi jobban járt, talán azon okból, mert soha nem ismerte Róma csábító varázsát. Ragyogó színezése és sajtáságos képzelete, számos képének regényes vonzerőt kölcsönöz. A Borghese-palota *Circéje* például méltán sorakozik a legjobb renaissance munkák mellé. Teljesen eredeti, még setét és fényes színárnyalatai által sem emlékeztetve a nézőt a velencei befolyásra. Nincs kép, mely méltóbban illusztrálná az *Orlando Innamoratót*. A mint nézzük, érezzük, hogy Dragoutina éppen így és nem másképp tünt fel Boiardo képzelete előtt. Ariosto Alcínája pedig a pompás boszorkányok más családjához tartozott.

Ezen időtájt Cremona a festészet oly iskolájával birt, melyre a velenceiek, a milanóiak és a római modorosság fölkenntjei csaknem egyenlő befolyást gyakoroltak. A Campi-család ama zord lombardiai boltozatokat oly stílű gipszművekkel, freskókkal és aranyozással borította el, mely

igen közel állt a *barocco*-hoz.¹⁾ Brescia és Bergamo Velence befolyása alatt maradt s Moretto Romanino és Lorenzo Lotto csaknem első rendű termékekkel gazdagíták iskolájokat. Moroni, Moretto tanítványa, a modern világ leghatalmasabb jellemfestőinek egyikévé vált, hivatva volt, a történetírók és művészek tanulmányait oly arczképsorozattal támogatni, mely páratlanul áll azon hűségben, melylyel a tizenhatodik század végső éveinek szelleméhez ragaszkodik. Maga Velence is ezen időtájban még folyvást eredeti renaissance mesterműveket hozott létre. Azonban a modorosságba-hanyatlás, melyet a rómaiakhoz hasonló körülmények idéztek elő, már nem volt messze.

Azok előtt, kik Olaszország képtárait ismerik, s megjegyezték, mily rendkívüli nagy számban voltak a képírók 1550. után, sajtáságosnak fog tetszeni, hogy én a tizenhatodik század második feléről ily állhatatossággal, mint a hanyatlás korszakáról beszélek. Pedig az is volt, a szó legmélyebb, legigazibb értelmében. A renaissance ereje ki volt merítve, s a meglazulás egy bizonyos idején keresztül kelle gázolnia, mielőtt az ellenreformáció nevéen ismeretes ellenhatás érezhetővé vált a művészet terén. Akkor, de csakis akkor, az új szellemi áramlat egy új stílt is szült. A képírás e másod virágzása Bolognában az ízlés új törvényeivel karöltve nyilatkozott. Más és új irányú vallásos érzületeket kellett kifejezni; a társadalom nagy változáson ment keresztül s a művészeteket talán alárendeltebb, de határozottan igaz ihlet lengte át. Mindazáltal, a mennyiben Olasz-

¹⁾ A Cremonán kívül álló S. Sigismondo templom igen érdekes az építészeti és díszítőművészeti stíljé közt észlelhető egyöntetűség által.

ország forog kérdésben, a renaissance korszaka be volt fejezve.

E tárgyának egyik szomorú sajátsága, hogy minden részét panaszokkal kell befejeznünk. A politika terén szolgáltság; a tudományokban irodalmi gyengeség; a művészetben hanyatlás: ez a való s e valóságot eltitkolnunk lehetetlen. Az, ki egy lövet parabolájának leírását vállalta el, nem érheti be fokozatos emelkedésének követésével s tetőpontra jutásának bebizonyításával. Erejének kimerülését híven kell követnie, megfigyelve, a mint egyre hanyatló gyorsasággal lassan földre hull. Az értelmi mozgalmakat, ha valamely országban elszigeteljük, s megfigyeljük az okokat, melyek mozgásba hozták, kiszámítjuk az azokra kése-delmezőleg ható befolyásokat, nem ok nélkül hasonlíthatók össze a lövet parabolájával. Ennélfogva gyengeség volna, ha visszariadnánk az olasz szellemi erő hanyatlásának tanulmányozásától, a renaissance vége felé; bár azon lendület nyomait követni, melyet előbbi erélye más nemzettekkel is megosztott, s figyelemmel kísérni újjáébredésöket a hasonló befolyások alatt, mindenestre kellemesebb feladat.

FÜGGELÉKEK.

Első függelék.

Pisa és Ravello szöszékei.

E kötet második fejezetében megkísérlettem jellemezni Niccola Pisano viszonyát a korai olasz művészethez, s közelébb fölmerült gyanúra is czéloztam, melylyel igen illetékes tekintélyek megtámadják Vasarinak e mesterre vonatkozó történetét. Crowe és Cavalcaselle, míg alaposan megvitatják születése helyének és első tanulmányainak kérdését, azon kétségtelenül indokolt megjegyzéssel állnak elő, hogy az 1260-beli keresztelő kápolna szöszékét megelőző jó szobrászat nyomait hiába keressük Pisában, s nem ok nélkül mondják, hogy az oly váratlan tüneménynek, minő e mestermű, élözményeit szükségképen másutt kell keresni. ¹⁾ Ez arra utalja őket, hogy föl vessék, vajjon Niccola Pisano nem Olaszország valamely más részének köszöni-e eredetét és első nevelését. Amalfi közelében, Ravellóban, egy szöszé-

¹⁾ Crowe and Cavalcaselle »History of Painting in Italy,« I. k. IV. fejezet.

ket találtak, melyet 1272-ben Niccola di Bartolommeo da Foggia faragott, s erre támaszkodva találgatják: nem virágzott-e tán Foggiában egy kőfaragó-iskola, s hogy Niccola Pisano, bár a keresztelő kápolna szószerkén *Pisanusnak* írja alá magát, mégis apuliai volt, s ez iskolában tanult.

E föltevés érveit különösen támogatják azon körülmények, hogy Niccola atyját, kit általánosán Ser Pietro da Sienának gondolnak, tán inkább Pietro di Apulia¹⁾ volt, s hogy kétségtelenül igen derék mesterek léteztek Foggiában és Traniban. Pedig a stíl rokonsága, mely a ravellói (1272.) és pisai (1260.) közt van, s melyről később még többet kell mondanunk, annak bebizonyítására volna használható, hogy Niccola de Foggia művészetét Niccola Pisanótól tanulta s nem megfordítva; aztán feltéve, hogy az apuliai iskola 1260. előtt virágzott, éppen nem ellenkezik Niccola életének hagyományával, hogy a szobrász-mesterséget is elsajátította, míg fiatalkorában Nápolyban dolgozott. Különben Crowe és Cavalcaselle megvetéssel utasítják vissza azon mendemondát, mintha Pisano Pisában tanulmányozta volna az ókori domborműveket;²⁾ azonban nem veszik figyelembe azt, hogy a szószerkén tényleg régi domborművek után készült másolatok vannak. Azonfelül azt állítják, hogy a kerek kép Luccában legkésőbbi munkáinak egyike volt, a pisai és sienai szószerkek, és a perugiai kút pedig korábbi művei. A stílek összehasonlítása e nézetet kétségtelenül valószínűvé teszi, mert a luccai kerek kép szerkesztésre és eszmére nézve határozottan jobb Niccola Pisano minden más munkájánál.

¹⁾ Id. h. 127. old.

²⁾ Id. h. 127. old.

E nézetek teljes tisztázását lehetetlenné teszi az a körülmény, hogy semmi biztosat nem tudunk e korszakról, s minden kutató ennél fogva a maga föltevéseire van utalva. Valamit azonban mégis mondhatunk a ravellói szószékről, mely oly fontos szerepet játszik az olasz képirás tudós történetiróinak érveléseiben. Addig, míg ki nem lesz mutatható a közte és Pisano szószékei közt létező elvitázhatatlan hasonlatosság, föltevésök nem fog meggyőzni senkit.

A ravellói székesegyház szószéke a legelső keresztény templomokban talált szószékeknek alakjával bir. Azaz, lapos oldalú oszlopokon nyugvó, hosszúkás emelvény, melyre lépcső vezet föl. E lépcsőt gazdag diszitményű falazat zárja körül, és a szószéktől külön áll; rövid híd szolgál összekötetésül a kettő között. A szószéket magát támogató hat oszlop csavart, karcsú, az oszlopfők régiek. Három hím oroszlánon nyugszik, három nőstény oroszlánon, mind a hat különböző helyzetben remekül van faragva. A szószék északi oldalának csekély kiszögellésén oszlopon álló sas látható, mely kiterjesztett szárnyain nyitott könyvet tart. A lépcsőzethez vezető bemenet feletti ivezeten Sigelgaita feje domborodik ki, Niccola Rufolo, a szószék adományozója nevének feje, mely a római hanyatlási korszak stíljében van faragva két fél-domborművű kerek kép között.¹⁾ Az egész szép fehér márványból készült, mozaikkal s gyönyörű akanthuslevelekkel s római berakott arabeszkkel gazdagon van di-

¹⁾ Perkins, Panza utmutatását követve, *Istoria dell' Antica Republica d'Amalfi* című műve szerint hajlandó véleményét elfogadni, hogy e fej nem Sigelgaitát ábrázolja, hanem inkább II. Nápolyi Johannát, s ennél fogva egy századnál is későbbi mű a szószék-nél. *Italian Sculptors*, 51. old.

szítve. A felirat: »*Ego magister Nicolaus de Bartholomeo de Foggia Marmorarius hoc opus feci*« ; egy másik: »*Lapsis millenis bis centum bisque trigenis XPI. bisseis annis ab origine plenis,*« hirdeti a művész nevét és a munka keletkezésének idejét.

Érthetetlen marad, hogy mutathat ki valaki oly hasonlatosságot e derékszögű szószerk, és a pisai keresztelőkápolna hatszögű szerkezete közt, mely feljogosítaná arra, hogy mindkettőt ugyanazon iskola termékének állíthassa. Niccola da Foggia szószerke lényegében nem igen különbözik más olaszországi szószerkektől, de néhánytól igen, minő az Amalfi és Ravellobeli ; míg Nicola Pisano művének megkülönböztető vonásai: a klasszikai tanulmányu domborművek egybeolvasztása a góthelvű szerkezettel, az érzék a művészi egység iránt a csoportosításban, a plasztikai alakítás mesteri kezelése, s a különálló jelképes alakok csak annyiban figyelemreméltók, a mennyiben teljesen hiányzanak belőle. A mi a hasonlatosságból fenmaradt, csupán Sigelgaita arczképének szobrászati finomságában rejlik, mely még Pisano vésőjére sem volna méltatlan. Ez különben igen gyenge alap, hogy arra a feltevések ily óriási guláját felépíthessék. Ma már nem szenved kétséget, hogy Nicola Pisano eredetét másutt kell keresnünk, mint Ravellóban vagy Foggiában.

És vajjon miért is vetnők meg a hagyományt éppen ebben az esetben? Crowe és Cavalcáselle az felelik: azért, mert a toskánai város szobrászata sem elég jó az ő korszakát megelőzőleg, hogy hozzá elvezethetne. Ez azonban még vita tárgyát képezheti; mindenesetre nehéz lesz a ravellói Sigelgaita fej nyomán bebizonyítani, hogy fejlettebb szobrászati iskola létezett volna Dél-Olaszországban. Tény,

hogy a kőfaragás művészete a római nagyság ideje óta sohasem halt ki teljesen; sőt Niccola Pisano még magában Lucca városában sem volt igen derék elődök nélkül, hol a modern szobrászat első mesterművét teremté.

Igy például a S. Frediano-templomban, a kerek keresztelő-medenczén, melyet a tizenkettedik században egy bizonyos Robertus faragott, magas dombormű alakokkal, a római modorosságot a középkori képzelet naivitásával látjuk párosulva. Különösen két lovagra figyelmeztetek, kik egy lovon ülnek, oly tömegben, melyet a vörös tengeren átkelő Pharaó kíséretének képzelek, s kik bizonyítékul szolgálhatnak, mily sikeresen kísérlette meg Robertus a hanyatlott stíl formaságának kikerülését.

Különben e keresztelő medence egész dombormű munkájának általános hatása is szép; azt is észreveszszük, hogy a művészből részben megmaradt a nagyszerű és monumentális alkotás iránt a klasszikai érzék.

Kevesbbé figyelemreméltó ugyan, de szintén nem teljesen megvetendő Biduinus domborműve a S. Salvatore-templom oldal-ajtaja felett, Luccában.

Nicola, a holt hagyomány ezen folytatóinak stíljét megtoldotta a tőle örökre elválaszthatatlan szépérzéssel, melylyel egy jobb kor klasszikai munkái felé hajlott, s mely őt a természet mélyebb s igazabb fölfogására tanítá. Éppen ezen a ponton a Beatrice grófnő siremlékére vonatkozó régi történet e tényt nemcsak a holt betű szerint, de szellemileg is megmagyarázza.

Nicola tehetsége, mely épp oly élénk és éltető volt mint Giottóé, közvetlen elődeinek rideg modorosságába az igaz természetesség és valódi művészet szellemét lehellte.

Igaz, hogy széles örvény választja el egymástól a S. Salvatore-templom domborművét, a luccai székesegyház északi ajtója feletti domborműtől; azonban oly hézag ez, melyet egy ugrással áthidalhatott az oly mester, kinek lelkébe behatott a görög művészet egy töredéke, s a ki születésekor a teremtő lángész nagy adományát hozta magával.

Második függelék.

Az e kötetben említett legkiválóbb művészek korrendi lajstroma.

A következő lajstromot azon szándékból állítottam össze, hogy segédkezet nyujtsak az építészetről, szobrászatról és képirásról szóló fejezetek olvasóinak. Csak a kitünőbb neveket vettem fel s ezeket azon sorrendben helyeztem el, a mint az előzetes lapokon egymás után előfordúlnak. Összeállításuknál felhasználtam a Le Monnier-féle Vasari kiadás tartalom-jegyzékét (1870.), Crowe és Cavalcaselle »*History of Painting*« című művét és a Milizia-féle »Építő-mesterek szótárát«.

Építő-mesterek.

N e v e k	Született	Meghalt	Lap
Arnolfo di Cambio.....	1240	1311	55
Giotto di Bondone.....	1276	1337	57
Andrea Orcagna.....	—	1369 körül	57
Filippo Brunelleschi.....	1377	1446	65
Leo Battista Alberti.....	1405	1472	66
Michelozzo Michelozzi.....	1391	1472	67
Benedetto da Majano.....	1442	1497	67

N e v e k	Született	Meghalt	Lap
Giuliano da San Gallo	1445	1516	67
Antonio di San Gallo	1455	1534 ?	67
Antonio Filareto	—	1465 ?	68
Bramante Lazzari	1444	1514	72
Cristoforo Rocchi	—	—	73
Ventura Vitori	—	—	73
Raffaello Santi	1483	1520	74
Giulio Romano	1499	1546	74
Baldassare Peruzzi	1481	1536	74
Jacopo Sansovino	1477	1570	75
Michele Sanmicheli	1484	1559	76
Baccio d'Agnolo	1462	1543	76
Michel Angelo Buonarroti ...	1475	1564	76
Andrea Palladio	1518	1580	84
Giacomo Barozzi	1507	1573	87
Vincenzo Scamozzi	1552	1616	85
Galeazzo Alessi	1500	1572	85
Bartolommeo Ammanati	1511	1592	85

Szobrászok.

Niccola Pisano	1200 után	1278	90
Giovanni Pisano	1240 körül	1320	98
Losenzo Maitani	—	1330	103
Andrea Pisano	1273 körül	1349 körül	105
Giotto di Bondone	1276	1337	105
Nino Pisano	—	1360 körül	109
Giovanni Balduccio	1300 körül	1347 körül	109
Filippo Calandario	—	1355	108
Andrea Orcagna	—	1369	110
Lorenzo Ghiberti	1378	1455	112
Giagomo della Guercia	1374	1438	112
Filippo Brunelleschi	1377	1446	112

N e v e k	Született	Meghalt	Lap
Donatello	1386	1466	119
Andrea Verocchio	1435	1488	124
Alexandro Leopardi.....	—	1522 után	126
Antonio Pollajuolo	1429	1498	127
Piero Pollajuolo	1441	1489 ?	129
Luca della Robbia.....	1400	1482	129
Agostino di Duccio	—	1461 után	132
Antonio Rosselino.....	1427	1478	133
Matteo Civitali.....	1435	1501	137
Mino da Fiesole.....	1431	1484	138
Desiderio da Settignano	1428	1464	139
Guido Mazzoni.....	—	1518	143
Antonio Begarelli	1479	1565 körül	144
Antonia Amadeo	1447 ?	1520 körül	144
Andrea Contucci	1460	1529	145
Jacopo Sansovino.....	1477	1570	145
Michael Angelo Buonarotti ..	1475	1564	150
Raffaello da Montelupo.....	1505	1567	150
Giovanni Angelo Montorsoli .	1507	1563	151
Baccio Bandinelli	1493	1560	151
Bartolommeo Ammanati.	1511	1592	151
Benvenuto Cellini	1500	1571	153
Gian Bologna.....	1524	1608	153

K é p i r ó k.

Giovanni Cimahne.....	1240 ?	1302 ?	163
Giotto di Bondone.....	1276	1337	166
Andrea Orcagna.....	—	1369 körül	172
Ambrogio Lorenzetti... ..	—	1348 körül	175
Pietro Lorenzetti	—	1350 körül	175
Taddeo Gaddi.....	1300 körül	1366	179
Francesco Traini.....	—	1378 után	186

N e v e k	Született	Meghalt	Lap
Duccio di Buoninsegna	—	1320 körül	188
Simone Martini	1285 ?	1340	189
Taddeo di Bartolo	1362 körül	1422	191
Spinello Aretino	—	1410	191
Masolino di Panicale	1384	1447 ?	200
Masaccio	1402	1429	200
Paolo Uccello	1397	1475	203
Andrea del Castagno	1397	1457	203
Piero della Francesca	1420 ?	1506 ?	204
Melozzo da Forli	1438 körül	1494	205
Francesco Squarcione	1394	1474	207
Gentile da Fabriano	1370 körül	1450 körül	208
Fra Angelico	1387	1455	209
Benozzo Gozzoli	1420	1498	211
Lippo Lippi	1412 ?	1469	213
Filippino Lippi	1457	1504	213
Sandro Botticelli	1447	1510	218
Piero di Cosimo	1462	1521 ?	224
Domenico Ghirlandajo	1449	1498 előtt	226
Andrea Mantegna	1431	1506	236
Luca Signorelli	1441 körül	1523	243
Pietro Perugino	1446	1524	257
Bernardo Pinturicchio	1454	1513	264
Francesco Francia	1450	1517	265
Fra Bartolommeo	1475	1517	266
Mariotto Albertinelli	1474	1515	266
Lionardo da Vinci	1452	1519	272
Raffaello Santi	1483	1520	288
Antonio Allegri da Corregio	1494 ?	1564	298
Michael Angele Buonarotti	1475	1564	300
Bartolommeo Vivarini	—	1449 után	317
Jacopo Bellini	1400 ?	1464 ?	318
Gentile Bellini	1426	1507	318

N e v e k	Született	Meghalt	Lap
Vittore Carpaccio	—	1519 után	319
Giovanni Bellini	1427	1516	321
Giorgione	1478	1511	321
Tiziano Vecelli	1477	1576	324
Paolo Veronese	1530	1588	324
Tintoretto	1512	1594	324
Giovanni Antonio Beltraffio .	1467	1516	428
Marco d'Oggiona	1460 körül	1530	428
Cesare da Sesto	—	1524	428
Bernardino Luioi	1460 körül	1530 után	429
Gaudenzio Ferrari	1484	1549	431
Giulio Romano	1499	1546	433
Giovanni da Udine	1487	1564	434
Perino del Vaga	1499	1547	434
Marcello Venusti	—	1584 körül	435
Sebastian del Piombo	1485	1547	435
Daniele da Volterra	1509 körül	1566	435
Il Parmigianino	1504	1540	436
Federigo Baroccio	1528	1612	438
Andrea del Sarto	1487	1531	439
Jacopo Pontormo	1494	1557	440
Angelo Bronzino	1502	1572	441
Il Sodoma	1477	1549	441
Baldassare Peruzzi	1481	1536	443
Domenico Beccafumi	1486	1551	443
Benvenuto Garofalo	1481	1559	444
Dosso Dossi	1479 körül	1542	444
Il Moretto	1500 körül	1556 után	445
Giovanni Battista Moroni . . .	1510	1578	445
Giorgio Vasari	1511	1574	—

TARTALOM.

ELSŐ FEJEZET.

A szépművészetek által megfejtenő probléma.

	Lap
Művészet Olasz és Görögországban	4
A kultúra mérvadó időszaka	5
Az irodalom széptani jellege	5
A festészet, mint a legfenségesebb olasz művészet	6
Feladata a renaissanceban	8
Keresztény és klasszikai hagyományok	10
A szobrászat a régiéknél	13
A képirás a romantikus nemzeteknél	14
Középkori hit és babona	14
A képirás ígérete	15
Mennyire fejezhetik ki az alakító művészetek a keresztény eszméket?	17
Görög és keresztény vallás	17
A plastikai művészet képtelen a probléma megoldására	18
Hatásosabb művészetre van szükség	19
A szobrászat helye a renaissanceban	20
Festészet és keresztény mese	22
Egyházi eszmék általánosítása a művészet által	23
A valódi ájtatosság szellemének ellenséges állása a művészettel szemben	24
Az egyház által létesített kiegyezések	25
Fra Bartolommeo Szent Sebestyénje	26

A művészet és a theologia, a művészet és bölcsélet összeférhetelensége	28
Összefoglalás	30
A művészet végre elpogányosít	33
Zene	34
A festészet jövője a Renaissance után	35

MÁSODIK FEJEZET.

Az építészet.

Az építési középkor Olaszországban	38
Milano, Génua, Velence	38
A fejedelmek mint építők	39
Különböző stílek	40
Helyi befolyások	41
Toskánai román, csúcsíves, lombárdiai stíl	43
A csúcsíves építés iránti érzék hiánya az olaszoknál	46
Siena és Orvieto székesegyházai	50
A középkor világi épületei	52
Florenz és Velence	53
Magán paloták	54
Nyilvános csarnokok	54
A Signoria-palota Florenzben	55
Arnolfo del Cambio	56
S. Maria del Fiore	57
Brunelleschi kupolája	59
A klasszikai újjászületés az építésben	61
Római romok	62
A renaissance építés három korszaka	63
Jellemzésök	64
Brunelleschi	65
Alberti	66
Palota-építés	67
Michelozzo	67
Az újjászületés diszitó munkássága	69
Bramante	72

	Lap
Az Umiltà-templom Pistójában, Vitoni műve	73
A del Te-palota	74
A Farnese villa	74
Sansovino Velenczében	75
Michel-Angelo	76
Sz. Péter templom	77
Palladio	83
A Ragione-palota Vicenzában	83
Lombardiai mesterek	84
Az elmélet művelői és Vitruvius tanulmányozói	85
Vignolla és Scamozzi	85
Palladio stíljének befolyása Európában	86
A tudósok és az építőmesterek, összefüggésben a tudomány felvi- rázásával	87

HARMADIK FEJEZET.

Szobrászat.

Nicola Pisano	89
A korai olasz szobrászat történetének forrásai kétesek	90
Vasari legendája Pisanóról	91
A Levétel a keresztről Luccában	92
A természet és az antik tanulmányozása	93
A pisai sarkophag	94
A pisai szószék	95
Nicola iskolája	97
Giovanni Pisano	98
A S. Andrea templom szószéke	100
Műveinek töredékei Pisában	101
XI. Benedek sirja Perugiában	101
Domborművek Orvietóban	103
Andrea Pisano	105
A szobrászat és a képírás közötti viszony	106
Giotto	107
Olaszországban a szobrászat alá van rendelve az építésnek	108
Pisano befolyása Velenczében	109

	Lap
Balduccio Pisából	110
Orcagna	111
Az Orsammichele templom szentségháza	111
A florenczi keresztelő kápolna kapui	112
Ghiberti, Brunelleschi és Della Quercia pályázata	113
Ghiberti és Brunelleschi pályaműveinek összehasonlítása	113
A domborművek a S. Petronio templomban	114
Ghiberti nevelése	116
Domborművei festői alakításúak	117
Az antik iránti érzéke. Donatello	119
Korán megfordul Rómában	120
Keresztény tárgyak	120
Természethű alakításra törekszik	121
Sz. György és Dávid	121
Judith	123
Gattamellata lovas szobra	123
Donatello természethűségének befolyása	124
Andrea Verocchio	125
David-ja	125
Colleoni szobra	126
Alessandro Leopardi	127
Francesco Sforza szobra Lionardótól	127
A Pollajuolo fivérek	129
IV. Sixtus és VIII. Incze síremlékei	129
Luca della Robbia	129
Zománczozott agyagművei	130
Agostino di Duccio	132
A S. Bernardino kápolna Perugiában	132
Antonio Rosselino	133
Matteo Civitale	133
Mino da Fiesole	133
Benedetto da Majano	133
E csoport jellemző vonásai és mesterművei	133
Síremlékek	434
Andrea Contucci síremléke S. Maria del Popolo templomban	136
Desiderio da Settignano	139
Szobrászat Riminiben a S. Francesco templomban	141

	Lap
Velencei szobrászat	142
Verona	143
Guido Mazzoni	143
Modenából	144
A Certosa Paviában	144
A Colleoni kápolna Bergamóban	145
Sansovino Velenczében	146
Pogány szobrászat	147
Michel Angelo tanítványai	150
Baccio Bandinelli	151
Bartolommeo Ammanati	151
Cellini	153
Gian Bologna	153
A renaissance szobrászat történetének áttekintése	155

NEGYEDIK FEJEZET.

Képirás.

A művészeti tehetségek felosztása Olaszországban	158
Florenz és Velence	159
Osztályozás iskolák szerint	160
A képirás fejlődésének korszakai	162
Cimabue	163
Rucellai Madonnája	164
Giotto	166
Nagy kiterjedésű tevékenysége	166
Művészetének köre	167
Életrealóság	167
Szerkezet	167
Szín	168
Természethűség	168
Egészséges irány	168
Freskók Assisiban és Paduában	169
Sz.-Ferencz legendája	169
Giotto követői	171
Az utolsó ítéletet ábrázoló képek	172

	Lap
Orcagna a Strozzi kápolnában	174
Ambrogio Lorenzetti Pisában	175
Dogmatikus hittan	179
Capella degli Spagnuoli	179
Traini »Aquiniai Sz.-Tamás diadala«	180
Freskókban kifejezett politikai tanulmány	181
Sala della Pace, Sienában	184
Vallásos művészet Sienában és Perugiában	188
A Giotto követő képirók viszonya a renaissancehoz	190

ÖTÖDIK FEJEZET.

A képirás.

A középkori tárgyak ki vannak meritve	196
A technikai tökéletesedésre való törekvés új lendületet vesz	197
Naturalisták a képirásban	198
Közvetítő vívmányok, melyek a művészet aranykorát előkészítik	198
A tizenötödik század positiv szelleme	199
Masaccio	200
A modern modor	201
Paolo Uccello	203
Távlat	203
Realisztikus képirók	204
A minta	204
Piero della Francesca	204
A formákat tanulmányozza	204
A Föltámadás Borgó San Sepolcróban	205
Melozzo da Forli	206
Squarcione Paduában	207
Gentile da Fabriano	208
Fra Angelico	209
Benozzo Gozzoli	211
Diszitményes stílje	211
Lippo Lippi	213
Freskók Prató és Spoleto-ban	216
Filippino Lippi	216

Sandro Botticelli	Lap 218
Értéke arra nézve, a ki a renaissancekori felfogást tanulmányozza	219
A hit-regetan iránti érzéke	220
Piero di Cosimo	221
Domenico Ghirlandajo	226
Mily értelemben foglalja össze a kort	229
Prósai irány	230
Florencz ezentúl hangadó a képirásban	231
A művészeti tevékenység elterjedése egész Olaszországban	231
A Mediciek pártfogása	232

HATODIK FEJEZET.

Képirás.

Két időszak az igazi renaissanceban	235
Andrea Mantegna	236
Szobrászati jellegű rajza	237
Naturalismusa	238
Római ihlet	238
Julius Caesar diadala	239
Domborművek	240
Luca Signorelli	243
Michel Angelo előfutárja	244
Boncztoni tanulmányok	244
Szépérvék	245
A S. Brizio-kápolna Orvietóban	245
Arabeszkjei és medaillonjai	246
Eszményének fokozatai	248
A szerves élet iránti lelkesedés	250
A klasszikai tárgyak kezelésének módja	253
Perugino	257
Vallásos stílje	258
Modorossága	260
Életének lélektani rejtélye	261
Perugino tanítványai	263

	L p
Pinturicchio	264
Spelloban és Sienában	264
Francia	265
Fra Bartolommeo	266
Átmenet az aranykorba	271
Lionardo da Vinci	272
A renaissance varázslója	273
Ráfáel	288
Correggio	296
A Faun	298
Michel Angelo	300
A próféta	300

HETEDIK FEJEZET.

Velencei képirás.

Velenczében későn virágzott a képirás	306
Mit nyújtott Velence a művészeteknek	307
Shelley és Pietro Aretino	308
Velence politikai viszonyai	310
Összehasonlítás Florenczcel	311
A Palazzo Ducale	312
A művészet, az állami ünnepek segédje	313
Velence mondája	313
Velence hőstettei	314
Tintoretto paradicsoma és Guardi festménye, a mely bált ábrázol	315
Korai velencei mesterek Muranóban	317
Gian Bellini	320
Carpaccio kis angyalai	321
A Z. Zaccaria-beli Madonna	321
Giorgione	321
Az allegória, az idyll, az indulatok ábrázolása	322
A barát a zongora-hárfánál	323
Tiziano, Tintoretto és Veronese	324
Tintoretto kísérlete a velencei művészet dramatizálásában	324
Veronese világi pompája	325

Tiziano sophoklesi összhangja	Lap 326
Iskoláik	326
Veronese további jellemzése	327
Tintorettóról	329
Erélyes képzelő tehetsége	331
A költészet túlnyomó hatalma	331
Tiziano tökélye az egyensúlyban	333
Mária mennybemenetele	334
A nagy velenceiek közös szelleme	336

NYOLCZADIK FEJEZET.

Michel Angelo élete.

Ellentét Michel Angelo és Cellini közt	338
Michel Angelo gyermekkora és rokonsága	339
Ghirlandájóval dolgozik	339
A S. Marco-kert	340
A Mediciek köre	340
Korai szobrászati kísérletek	341
Látogatás Bolognában	342
Első utazás Rómába	343
A <i>Pietà</i> Sz. Péter templomában	344
Michel Angelo, mint hazafi és a Mediciek barátja	346
A pisai csata kartonja	347
Michel Angelo és II. Gyula pápa	349
A sír tragédiája	350
A pápa siremlékének rajza	351
Látogatása Carrarában	352
Menekülése Rómából	353
Michel Angelo Bolognában	354
Gyula bronz szobra	354
Visszatérés Rómába	355
A Sixtus-kápolna mennyezete	355
Görög és modern művészet	361
Ráfáel	362
Michel Angelo és X. Leo pápa	363

	Lap
S. Lorenzo	365
Az új sekrestye	365
A körülmények melyek közt terveztetett s részben el is készült .	365
Az allegóriák értelme	366
Michel Angelo szobrainak befejezetlensége	369
III. Pál	371
Az <i>Utolsó ítélet</i>	372
Kortársak bírálata	375
Sz. Péter templomának kupolája	377
Vittoria Colonna	382
Tommaso Cavalieri	383
Michel Angelo szokásai	383
Indulatos természete	384
Utolsó betegsége	384

KILENCZEDIK FEJEZET.

Benvenuto Cellini élete.

Hírneve	386
Önéletrajza	387
Annak értéke, a renaissance történetét, szokásait és jellegét tanulmányozókra nézve	388
Születése, rokonsága és gyermekkora	389
Fuvolázás	389
Tanuló évei Marconenál	390
Vándor évei	390
Az ötvösművesség Florenczben	392
Torrigiani és Angolország	393
Cellini elhagyja Florenczet Rómáért	393
Összetűz a Guascontiakkal	394
Emberölő dühe	395
Cellini maga szabja törvényeit	396
Férfikorának három időszaka	398
Élete Rómában	398
Diego a bankettnél	399
A renaissance érzéke a testi szépség iránt	399

	Lap
Róma kifosztása	401
Cellini életében előfordúlt csodák	402
Gyöngéd érzelmei	403
Fivére gyilkosát megöli	404
Bűnbocsánat és megkegyelmezés	405
Varázsolás a Colosseumban	456
Első utazása Franciaországba	409
Úti kalandok	409
Korona-ékszerek lopásával vádoltatik Rómában	410
S. Angelo várában fogságba vetik	411
A várparancsnok	411
Cellini szökése	412
Látományai	413
Vallásának természete	415
Másodszor meglátogatja Franciaországot	417
A vándor udvar	418
A Petit Nesle	418
Cellini a francia törvényszék előtt	419
Jelenet Fontainebleauban	420
Visszatérte Florenczbe	420
Cosimo de'Medici mint pártfogó	421
Udvari cselszövények	421
Bandinelli	421
A herczegnő	422
Perseus szobra	422
Cellini életének vége	423
Cellini és Machiavelli	423

TIZEDIK FEJEZET.

Az epigonok.

A képirás teljes fejlődése és hanyatlása	425
A régi tárgyak kimerültsége	426
Lionardo da Vinci viszonya tanítványaihoz	426
A Lombardiai iskolának tett hagyományai	427
Bernardino Luini	428

	Lap
Gaudenzio Ferrari	431
A Sacri Montiak ájtatossága	432
Ráfáel iskolája	433
Nem marad más hátra, mint utánzás	434
Róma egészségtelen befolyásai	434
Giulio Romano	435
A Michel Angelo modorát utánzóok	435
Michel Angelo félremagyarázása	436
Correggio nem alapít iskolát	437
Parmigianino	438
Macchinisti	438
A bolognaiak	439
A művészet másod virágzása Florenczben	439
Andrea de Sarto	439
Követői	440
Pontormo	440
Bronzino	441
A képirás újjászületése Sienában	441
Sodoma	441
Befolyása Pacchiára, Beccafumira, Perruzira	443
Garofalo és Dosso Dossi Ferrarában	444
A Campi család Cremonában	444
Brescia és Bergamo	445
A hanyatlás a tizenhatodik század második felében	445
Az ellenreformáció	446
A renaissance lendülete megszűnik	446

FÜGGELEK.

ELSŐ FÜGGELÉK.	447
MÁSODIK FÜGGELÉK.	453



MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIÁ

KÖNYVTÁRA 2655 /19 17 N. SZ.