



A  
CINQUECENTO FESTÉSZETE  
ÉS SZOBRÁSZATA

(TEKINTET NÉLKŰL VELENCZÉRE)

A NÉPSZERŰ FŐISKOLÁN (UNIVERSITY EXTENSION)  
TARTOTT ELŐADÁSAI NYOMÁN

IRTA

DR. BERZEVICZY ALBERT



BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT

magyar irod. intézet és könyvnyomda

1906

Ára kötve 2 K.

*A nagyméltóságú vallás- és közoktatásügyi Miniszter  
1904 június 18-án kelt magas rendeletével a*

## **Népszerű Főiskola Könyvtárát**

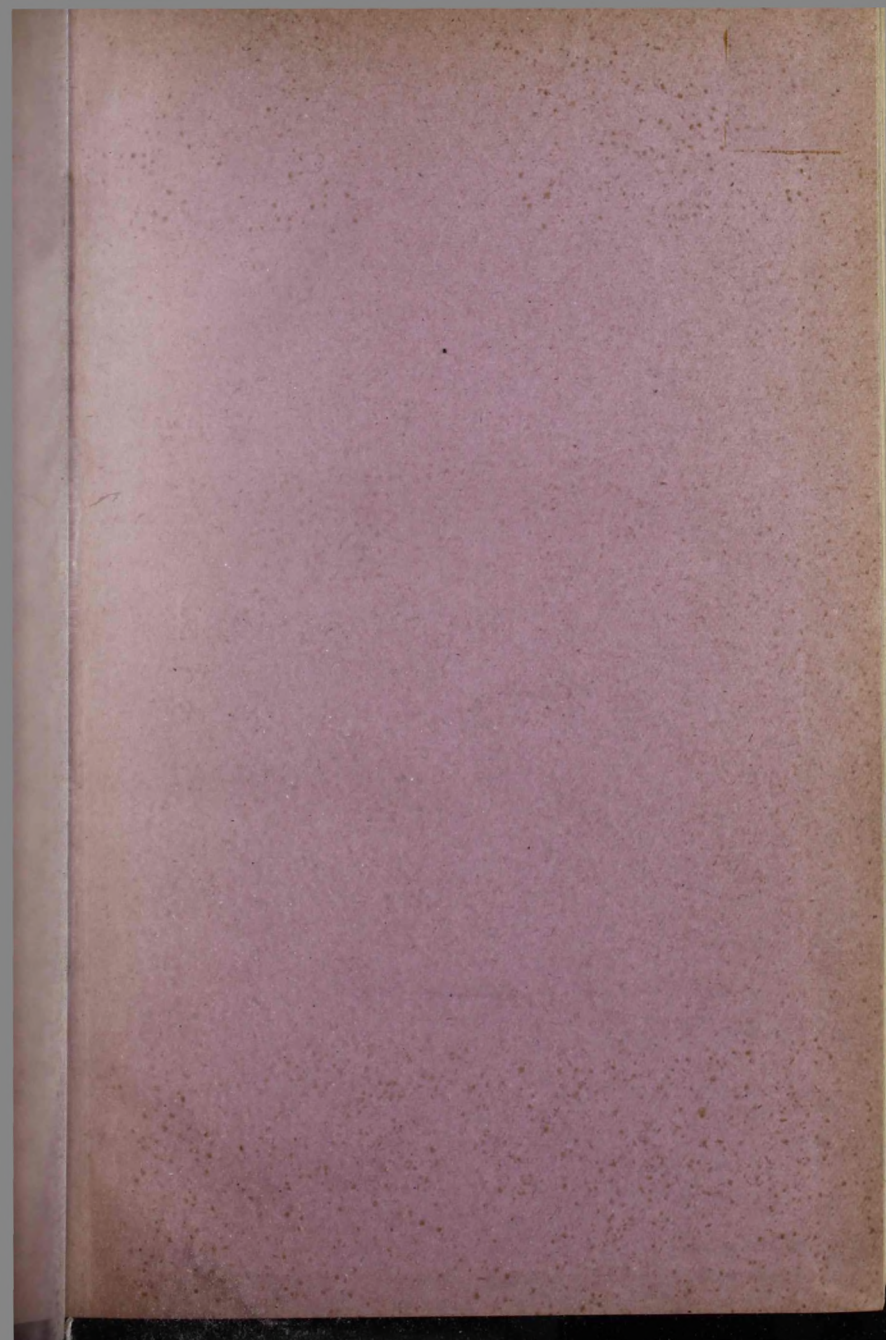
*az iskolai könyvtárak részére melegen ajánlta*

*A magas rendelet, a mely a Hivatalos Közlöny 1904. évi  
16. számában jelent meg, a következő:*

«A Franklin-Társulat» «Budapesti Népszerű Főiskola (Szabad-Egyetem) Könyvtára» címen egy vállalatot indít meg, melyben nyomtatott füzetekben közölni fogja a Népszerű Főiskola előadásait.

Minthogy a megindítandó vállalatnak célja egyfelől az, hogy lehetővé tegye a tudományban való előhaladást azok részére is, kiknek nem áll módjukban az élő szóbeli előadások látogatása, másfelől pedig, hogy azok érdekeit is szolgálja, kik az előadásokat komoly tanulási cézzal látogatják, a nevezett Franklin-Társulat kiadásában megjelenendő és a «Budapesti Népszerű Főiskola» előadásait tartalmazó füzeteket ezennel valamennyi közép-, felső kereskedelmi, polgári és elemi, tanító- és tanítónőképző-intézet, nemkülönben az összes felső-, nép- és polgári fiú- és leányiskolák könyvtára részére leendő beszerzésre melegen ajánlom.»









NÉPSZERŰ  
FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

SZERKESZTIK:

DE FÖLDES BÉLA  
DE LÓCZY LAJOS, DE ALEXANDER BERNÁT

III.

MAGY. AKADEMIA  
KÖNYVTÁRA

NÉPSZERŰ  
FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

SZERKESZTIK:

D<sup>r</sup> FÖLDES BÉLA

D<sup>r</sup> LÓCZY LAJOS, D<sup>r</sup> ALEXANDER BERNÁT

III.

A CINQUECENTO FESTÉSZETE  
ÉS SZOBRÁSZATA

IRTA

D<sup>r</sup> BERZEVICZY ALBERT

BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT  
magyar irod. intézet és könyvnyomda

1906



A  
CINQUECENTO FESTÉSZETE  
ÉS SZOBRÁSZATA

(TEKINTET NÉLKÜL VELENCZÉRE)

A NÉPSZERŰ FŐISKOLÁN (UNIVERSITY EXTENSION)  
TARTOTT ELŐADÁSAI NYOMÁN

IRTA

DR. BERZEVICZY ALBERT



BUDAPEST  
FRANKLIN-TÁRSULAT  
magyar irod. intézet és könyvnyomda

1906

MAGY. AKADEMIA  
KÖNYVTÁRA

Franklin-Társulat nyomdája.



## TARTALOMJEGYZÉK.

### I. ELŐADÁS ..... 13—39

A művészettörténeti ismeretek becse a művészet megismerése és szeretete szempontjából.

A képzőművészetek fejlődésének fő stádiumai Európában, mint az olaszországi renaissance-művészet kialakulásának előzményei és föltételei. Az itáliai ősnépek, különösen az etruskok művészete. A görög művészet s szerepe Itália földjén. A rómaiak képzőművészete, jellemző sajátosságai szemben a görögökével. A kereszténység hatása a művészet fejlődésére; a katakombák festései, a pogány művészet fölhasználása a kereszténység céljaira; keresztény symbolika; a bazilika, mint ó-keresztény templom; barbár elemek behatolása, a byzanci stíl jellege, szerepe nyugaton s különösen olasz földön. A mohammedanizmus behatolása Európába, művészetének nyomai az olaszoknál. A román művészet, jelentősége Olaszországra nézve; a bazilika átalakulása, a román építés sajátosságai, a román kor szobrászata, különösen az olaszoknál; a mozaik, a fal-festés és a díszítő-ipar. A góth vagy csúcsíves stíl alakulása; jellege az építészetben; a szobrászat szerepe e stíl uralma alatt, a festészet, különösen az üvegfestés.

A gothika korlátolt érvényesülése Olaszországban; az antiknak meg nem szűnt hatása; e körülmények befolyása a szobrászat és festészet fejlődésére; a renaissance előfutárai.

A «renaissance» fogalmának, mint szellemi áramlatnak elemzése: a természet-érzék fölébredése; a tudományos megismerésre, kutatásra való hajlam; mindkettőnek hatása a képzőművészetekre, a távlat (perspectiva) és az anatomia tanulmánya; a festési technika

tökéletesbítése, a sokszorosító művészetek kifejlődése. Az egyéniség érvényesülése a renaissanceban s annak művészetében is; világiasabb felfogás, a testi élet, az emberi test megbecsülése, tökéletesebb ábrázolása, az antik hatása erre; a művészet eszmekörének kitágulása.

Az olasz renaissance-művészet két korszaka: quattrocento (XV. század) és cinquecento (XVI. század) vagyis korai és kifejlett renaissance; mindkettőnek jelleme; primitívek, classikus művészet, realismus, idealismus a művészetben.

### II. ELŐADÁS ... .. 40—65

Lionardo da Vinci egyénisége, élete, jelentősége a művészetben; megmaradt festményei, nevezetesen: a «Belle Feronnière»; a milanói «Utolsó vacsora»; Szent-Anna és Szűz Mária csoportja; a «Monna Lisa»; a «Sziklák közötti Szűz Mária»; »Keresztelő Szt. János» és a szentpétervári «Szent Család»; Lionardo elpusztult szoborműve, rajzai, állítólagos «festő-académiája» és a festészetről írt könyve; hatása Firenzében és Milanóban; követői.

Michel Angelo Buonarroti pályájának kezdete; művészi viszonyok az akkori Firenzében; bolognai időzése, első római útja; a «Pietà» szoborcsoportozat a Szt. Péter-templomban; a «Dávid» óriás-szobra és a kerek Madonna-relief Firenzében. A «Madonna Doni» festménye és a «pisai csata» kartonja.

Andrea Contucci (Sansovino) szobrászi működése ugyanez időben Firenzében; a «Jézus megkeresztelése» a Battistero kapuján; a római «S. Maria del Popolo» síremlékei; a Szt. Anna és Mária-csoport; a loretoi «Casa Santa» domborművei.

### III. ELŐADÁS ... .. 66—93

Michel Angelót II. Julius pápa Rómába hívja; a pápai síremlék terve; Julius pápa jelleme és szerepe a művészettörténetben. Michel Angelo elvállalja a «Cappella Sistina» mennyezeti frescójának megfestését; a mű elrendezése; a proféták és Sibyllák; a teremtés képei és a zsidók őstörténetéből vett jelenetek; a dekoratív alakok; az egész mű jelleme. A pápai síremlék számára készült alakok; a megkötözött rabszolgák és a Mózes szobra.



Raffaello Sanzio pályájának kezdete ; perugjai időzése, viszonya Peruginóhoz ; ennek befolyása alatt készült művei : a «Mária megkoronázása» és a «Mária férjhezmenetele» (Sposalizio).

Ráfael Firenzébe jön ; viszonya Fra Bartolommeóhoz ; ennek művészi jelentősége, főbb művei : a «Madonna della Misericordia», a «Végítélet» maradványai ; a «Feltámadó Krisztus», «Szent Katalin eljegyzése» ; a «Pietà» és a «Szent Márk» képe.

Ráfael firenzei működése ; első arczképei, saját arczképe ; a perugjai San Severo-kápolna frescója. A firenzei korszak Madonnáinak jellege és két typusa ; a «Madonna del Granduca» ; a «Madonna del Cardellino», a bécsi «Madonna im Grünen», a párisi «Belle Jardinière», a budapesti «Eszterházy Madonna». A «Madonna del Baldachino».

#### IV. ELŐADÁS ..... 94—124

Ráfael meghívata Rómába ; a sírbatétel képe (Deposizione) ; a művész római korszaka. A vaticáni «Stanzák» falfestményei ; a «Disputa del Sacramento» ; az «athéni iskola» ; a «Parnassus» ; a symbolikus nőalakok. Heliodor kiűzetésének, Attila és nagy Leó találkozásának, a bolsenai misének és Szt. Péter megszabadulásának képei ; időközben X. Leó lett pápává ; a «Borgo égése» és a «Stanza dell' Incendio» többi képei ; a Constantin-terem képei. A Ráfael «Loggiái» ; a szőnyegkartonok ; a Ráfael római korszakából való arczképek, különösen Julius és Leo pápai képei ; rajzai és munkái után készült metszetek ; képei a Farnese-villában : Galathea és a Psyche története. A római korszak Madonnái és szent-képei, különösen : a «Sibyllák» a Madonna della Pace-templomban és a Cappella Chigi, a «Madonna della Sedja» és a «Madonna di San Sisto», a «Madonna di Foligno», az «Ezechiel visiója» és a «Szent Cecilia» ; utolsó képe : «az Úr színe változása» (Trasfigurazione). A művész halála.

Ráfael művészetének összefoglaló jellemzése ; hatása, követői.

#### V. ELŐADÁS ..... 125—151

Lionardo és Ráfael hatásának egyesülése Gian-Antonio Bazzi (Sodoma) művészetében. Ennek élete, tehetségének fejlődése Lom-

bardiában, Firenzében, Rómában és Sienában; legkorábbi képei a Pienza melletti «S. Anna in Creta» kolostorban; a berlini «Caritas»; a «Keresztről való levétel»; a «Montoliveto» kolostorbeli, Szent Benedek történetéből vett frescók; a sienai városházában festett képei; a San Bernardino Oratoriumában levő, Mária történetét ábrázoló festések; a sienai académiában levő képek; különösen a megkötözött Jézus és Jézus a pokol előpitvarában. A római Farnesinában levő frescók: Darius családja, Nagy Sándor és Roxane menyegzője; az Uffizi-beli Szent Sebestyén, Szent Katalin elragadtatásának és ájulásának képe a sienai San Domenico-templomban; Sodoma festményei a budapesti képtárban; művészetének jellemzése.

A firenzei művészet Ráfael és Michel Angelo távozása után; Andrea d'Agnolo (Andrea del Sarto) önálló jelentősége, főleg coloristikus szempontból; keresztelő Szt. János történetét ábrázoló falképei a firenzei Chioostro dello Scalzo-ban; a Santa Annunziata templom előcsarnokának Filippo Benizzi és Szűz Mária életéből merített képei; az «Utolsó vacsora» a San Salvi kolostorban; arczképei; a Pitti-galleriabeli Szent Család; a «Madonna delle Arpie» és a «Disputazione» ugyancsak a Pittiben; Andrea del Sarto képe a budapesti orsz. képtárban.

Antonio Allegri da Correggio művészi pályájának homályos kiindulása; első ifjúságának művei: a Szent Ferencz Madonnája (Dresda), a Szent Család pihenésének kétféle képe (la Zingarella). Correggio meghívatása Parmába; frescói a San Paolo-kolostor fejedelemasszonyának kandallószobájában; a Szent János evangélista parmai templomának kupola-festményei (Jézus megdicsőülése); Szt. János evangélista képe ugyanott.

## VI. ELŐADÁS — — — — — 152—189

Correggio későbbi művei: a parmai Dóm kupolafestményei (Mária mennybemenetele). A Gethsemane-kertben imádkozó Jézus és az «Ecce Homo» a londoni National Galleryban; Krisztus megsiratása és Placidus s Flavia vértanusága a parmai képtárban. A budapesti Madonna-kép, a párisi «Szent-Katalin eljegyzése», a firenzei «Gyermevét imádó Mária»; a Szent Sebestyén Madonnája,

az «Éjszaka» (Krisztus születése) és a Szent György Madonnája Dresdában; a «Madonna della Scodella» és a Szent Jeromos Madonnája Parmában. Correggionak némely, a pogány eszmekörből vett képe: Ámor iskolája, Jupiter és Antiopé, Danæ, Jo és Gany-med; a mester korai halála, művészetének összefoglaló méltatása.

Michel Angelo művészi pályájának második szakasza: a «Keresztet tartó Krisztus» a római Sopra Minerva-templomban; VII. Kelemen pápa megbízásából Michel Angelo két ifjan elhalt Medici-sarj síremlékének elkészítéséhez fog Firenzében; e sírkápolna márványalakjai: az úgynevezett Medici-Madonna, Lorenzo (il Pensieroso), az alkony, a reggel; Giuliano, a nappal, az éj. A művész munkássága III. Pál pápa idejében; az utolsó ítélet óriásképe a Sixtus-kápolnában; II. Julius síremlékének kisszerű befejezése; a Paolina-kápolna frescói; a művész saját síremlékének szánt márványcsoportozat. Michel Angelo halála, festői és szobrászi alkotásainak jellemzése; hatása kora művészetére; a renaissance átalakulása «barokká».



## OLVASÁSRA AJÁNLHATÓ MŰVEK.

### MAGYAR NYELVŰEK :

*Taine Hippolit*: Az olasz művészet bölcsesete. Ford. Kádár B. (Olcso Könyvtár 514. füzet.)

*Planche Gusztáv*: Művészek csarnoka. (Magyarra fordította Szász Károly.) Olcsó Könyvtár 537—538. szám.

*Pulszky Károly*: Raphael Santi az országos képtárban. Budapest, 1884.

*Divald Kornél*: Művészettörténeti korrajzok. (Bevezetésül a képzőművészetek egyetemes történetébe.) Bpest, 1900. I—II. kötet.

*Pasteiner Gyula*: A művészetek története. Budapest, 1885.

*Wollanka József*: A Disputa és a Transfiguratio. Budapesti Szemle, 1901 január.

*John Addington Symonds*: Renaissance Olaszországban, 3-ik kötet: A szépművészetek. (Ford. Wohl Janka.) M. Tud. Akadémia kiadványa.

*Adolfo Venturi*: A budapesti orsz. képtár olasz képei. (Archaeologiai Értesítő, 1900 november 15.)

*Wollanka József*: Andrea del Sarto. Budapesti Szemle, 1901 szeptember.

*Gróf Szécsen Antal*: Ráfael. Budapesti Szemle, 1889. márczius.

*Dr. Berzeviczy Albert*: Itália. II. kiadás. Budapest, Franklin-Társulat, 1905.

### IDEGEN NYELVŰEK :

*Jacob Burckhardt*: Der Cicerone. (Seemann, Leipzig.) II., III. kötet.

*Heinrich Wölflin*: Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance. München, 1899.

*Ernst Steinmann*: Rom in der Renaissance. (Berühmte Kunststätten Nr. 3.) Leipzig, Seemann.

*Luise M. Richter*: Siena. (Berühmte Kunststätten Nr. 9.) Leipzig, Seemann.

*Hermann Grimm*: Das Leben Michel Angelo's. Hannover, 1873. I., II. kötet.

*Hermann Grimm*: Das Leben Raphael's. Berlin, 1896.

*H. Knackfuss*: Raffael. (Knackfuss: Künstlermonographien. Bielefeld u. Leipzig, 1901. I. füzet.)

*H. Knackfuss*: Michel Angelo. (U. a. kiadás IV. füzet.)

*Henry Thode*: Correggio. (U. a. kiadás XXX. füzet.)

*Adolf Rosenberg*: Leonardo da Vinci. (U. a. kiadás XXXIII. füzet.)

*Carl v. Lützwow*: Die Kunstschatze Italiens. Stuttgart, Engelhorn.

*Franz Kugler*: Handbuch der Kunstgeschichte. (5. Auflage, bearbeitet von Wilhelm Lübke.) Stuttgart, 1872. II. kötet.

*Carl Justi*: Michel Angelo. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1900.

*Rudolf Philippi*: Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen; Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig, Seemann. (2., 3., 4., 5., 6. füzet.)

*Adolf Rosenberg*: Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld u. Leipzig, 1902.

*Heinrich Wölflin*: Die Jugendwerke des Michel Angelo. München, 1891.

*J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle*: Raphael, sein Leben u. seine Werke (aus d. englischen von Carl Aldenhoven). Leipzig, 1885. I., II. kötet.

*Corrado Ricci*: Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit (aus d. italienischen von H. Jahn).

*J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle*: Geschichte der italienischen Malerei. (Deutsch von Max Jordan.) Leipzig, 1869—1876. 3—4. kötet.

*Wilhelm Lübke*: Rafaels Leben und Werke. Dresden, 1882. Ad. Gutbier.

*Anton Springer*: Raffael und Michel Angelo. Leipzig, Seemann. 1883. I., II. kötet.

*Eugene Müntz* : Histoire de l'Art pendant la Renaissance. II. és III. kötet.

*Hippolyte Taine* : Philosophie de l'Art (Paris, Hachette). Különösen az I. kötet.

*Hippolyte Taine* : Voyage en Italie. Paris, Hachette. 1889. I., II. kötet.

*De Stendhal* (Henry Beyle) : Histoire de la peinture en Italie. Paris, Lévy. 1892.

*De Stendhal* : Promenades dans Rome. (Paris, Lévy.) I., II. köt.

*Julian Klaczko* : Jules II. (Rome et la Renaissance). Paris, Librairie Plon, 1898.

*L. I. Freemann* : Italian Sculpture of the renaissance. London, Macmillan 1901.

*H. Guyness* : Andrea del Sarto. (Great Masters in painting and sculpture.) London, G. Bell and sons 1899.

*Contessa Priuli-Bon* : Sodoma (u. a. kiadás). London, 1900.

*Henry Thode* : Michel Angelo und das Ende der Renaissance.



## I. ELŐADÁS.

(Az előzmények s alapfogalmak áttekintése.)

Az általánosan érzett szükséglet: a művészet megértését és szeretetét minél tágabb körök közjavává tenni, napirendre hozta azt a vftakérdést, hogy mi szolgál jobb bevezetésül a művészet megismerésébe és megkedvelésébe, az-e, ha valakivel művészettörténeti ismereteket közlünk, vagy az, ha neki a műalkotások értelmét, jelentőségét, természetét közvetetlenül megmagyarázni igyekszünk? Ujabban nagy nyomatókkal utalnak tekintélyes szakférfiak arra, hogy a művészettörténet bevitele különösen a középiskolába egyenesen káros, mert annak adatai nagyobb részben nem szolgálnak arra, hogy a művészeti alkotások élvezetét fokozzák és mert a vele járó bíráló méltatás elfogúlt s megrögzött nézeteket plántál be a hallgatóba, melyek őt megfosztják annak lehetőségétől, hogy saját szemével lásson és saját érzésével érezzen. E nézet hívei ép ezért kizárólag a műtermékeknek a hallgató felfogásához mért elemzésében, s oly módszer alkalmazásában, mely őt a maga saját gondolkozásával viszi rá a mű megértésére s ez által annak élvezetére, látják a cél elérésének biztos eszközét.

Azt hiszem, ha e kérdés körül eligazodni akarunk, minden egyoldalúságtól és túlzástól óvakodnunk kell. A műalkotások magyarázó elemzése nagy ügyességgel és tapintattal alkalmazva igen alkalmas lehet azok megértésének és megszeretésének közvetítésére, de ha nem művészileg kezelik ezt a módszert, az ép úgy szolgálhat különösen az iskolában az ellenkező cél elérésére, mint a hogy a túlságba vitt grammatikai elemzés is a classikusok olvasásánál gyakran inkább eredményezi azt, hogy a növendék meggyűlöli, mintsem hogy megszeretné azokat.

Ép úgy kétségtelen, hogy száraz műtörténeti adatok közlése és már épenséggel kellő demonstratív anyag — képek és szoborműveknek legalább jó reproductiókban való bemutatása — nélkül egy tapodtat sem viszi előbbre a művészet igazi szeretetét; de másrészt érthetetlen volna, hogy különösen az általános műveltségnek már birtokában levő hallgatósággal szemben, művészeti alkotások megértésére és megkedvelésére miért volnának éppen csak az oly magyarázatok alkalmatlanok, melyek tárgyukat ama mű keletkezéséből, szerzőjének életéből és egyéniségéből s a műnek más korok és művészek alkotásaihoz való hasonlításából merítik?

Véleményem szerint tehát annak a célnak érdekében, hogy minél több ember lelke gazdagodjék a művészetben való gyönyörködés nemesítő képességével, nem lehet és nem szabad a művészettörténeti ismereteknek kellő formában és kellő mértékben való terjesztését magunktól elutasítani. Mindenesetre szükséges azonban, hogy hallgatóinkkal mentül több jó képet és



szobrot ismertessünk meg úgy, hogy azokat igazán megismerjék, megértsék és megszeressék. Ezt a reproductió és a vetítés mai eszközei a múlthoz képest nagyon megkönnyítik; és egy ilyen értelmi készlet és érzelmi fogékonyság, melyet magunkkal útra viszünk, legalkalmasabb lesz arra, hogy a mai művészeti viszonyok között, mikor úgyszólván minden ingadozik és felforgatásnak van kitéve, az irányok oly gyorsan változnak s azoknak küzdelme annyi homályos és ruganyos jelszavat hoz felszínre, némileg eligazodhassunk s művészeti kérdésekben is annyira-mennyire meg tudjunk állani a magunk lábán.

Ezeket kívántam felfogásom jelzése s választott tárgyam igazolása szempontjából előrebocsátani, midőn a magyar University Extension igazgatóságának nagybecsű felszólítása következtében egy előadási sorozatot kezdek meg a Cinquecento olasz festészetének és szobrászatának jelleméről és legjelesebb alkotásairól.

Hogy azonban előadásaim tárgyát a kellő nézőpont alá helyezzem és némely fogalmat előzetesen tisztázzak, mai első előadásom keretében futólagos szemlét kell tartanom az európai képzőművészetek fejlődésének főbb stádiumai fölött egészen az olasz renaissance koráig s szükséges megvilágítanom azokat az okokat, melyek e fejlődési folyamatot az először Olaszországban kialakult renaissance-művészet létrejöttéhez vezették.

Olaszország képzőművészetének őskorára azoknak a népeknek művészeti emlékeiből következtethetünk, melyek az apennini félszigeten a rómaiakat megelőzték. A legrégibb népfajok között műveltségben valószínűleg



legmagasabban állottak az etruskok vagy tuskok, kik után azt a területet, mely körülbelül a későbbi Toscanának felelt meg, *Hetruriának* nevezték. Ezeknek építményei ugyanazt az úgynevezett *cyklops-jelleget* tüntetik föl — szabálytalan alakú óriási sziklatömböknek minden kötőanyag nélkül egymásba illesztését — a mely a görög ősnépeknél is feltalálható volt. Úgy látszik, hogy a *phœniciaiak* közvetítésével kaptak Ázsiából *egyptomi* és *assyriai* műveltségi s tehát művészeti elemeket is, míg ezt a befolyást később a görögöké váltotta föl, a kik tudvalevőleg kiterjedt gyarmatokat alapítottak déli Olaszországban és Siciliában, az úgynevezett *Graecia Magnában*. Az etruskok józan, gyakorlati nép lehettek, a mely a csatornák, vízvezetékek dolgában tanítómesterévé vált a rómaiaknak, a magasabb művészet termékeit azonban többnyire készen kapta a görögöktől, kik viszont az ő ércműveiket megbecsülték. Ércbe vésett rajzaikkal az etruskok mintegy őseivé lettek a *niello-műveknek*, sőt a későbbi rézmetszésnek is; csúcsos síremlékeik, *szekrény-alakú hamvedreik*, élénk, olykor ábrándos alakokat s erőszakos mozdulatokat feltüntető *domborműveik* sajátos jelleget kölcsönöznek az etruskok művészetének, kiknek főjelentősége azonban mégis abból állott, hogy Itáliában a talajt előkészítették a görög műveltség és művészet befogadására.

A rómaiaknak nem utolsó érdemök volt, hogy szívesen tanultak a tőlük meghódított népektől. A képzőművészetben ép úgy mint a költészetben legtöbbet a görögöktől tanultak.

A görög képzőművészet, úgy mint az az ősnépek hagyományaiból, egyiptomi példák hatásából s a bevándorolt dórok és a régi pelasg fajokból kialakult jónok szellemi sajátosságainak mérkőzéséből és vegyüléséből fejlődött, kétségkívül legszebb és legnemesebb virága volt az ókori civilizációnak, mely ma is méltó csodálatunk tárgya. Az emberi test formáinak és arányainak mintaszerű tökélyét az újkor elejének művészete, a renaissance, a görög szobrászat termékeiben vélte föltalálni. Tudjuk, hogy magas tökélyre vitték a görögök a képzőművészet mindhárom fajtát, az építészetet, a szobrászatot és a festészetet, bár e legutóbbinak emlékei csak gyéren maradtak reánk, leginkább csak a különböző agyagedények rajzain és festésein; az olasz renaissance pedig még annyit sem ismert e művészetökből mint mi, a mennyiben például Pompejinek inkább görög mint római iskolára valló falfestményeit csak a XVIII. században fedezték föl. Művészetöknek a két faj megoszlása szerint különösen az építészetben jelentkezett két iránya közül a dór leginkább délen és nyugaton, a jón éjszakon és keleten terjedt el; a rómaiak tehát első kézből a dór stil alkotásait kapták, melyeknek néhány kitünő példányát ma is szemlélhetjük Nápoly vidéke és Sicilia görög templomaiban, a mint azonban Róma hódításai tovább terjedtek keletre, megismerkedtek Hellas műkincseivel is és a görög szobrászat számos remekét átvitték nyugatra, a hol azokat későbbi korok újra fölfedezték.

A rómaiaknak tulajdonképeni hazájokban, Itáliában létrehozott művészete azonban mégsem mondható a



görög művészet egyszerű ismétlésének vagy folytatásának. Különösen az építészetben bizonyos önálló, eredeti vonások mutatkoznak a rómaiaknál, melyeket talán némi részben az etruskoktól örökölték. Teremtő erőben, a képzelet gazdagságában, a formaképzés nemeségében a rómaiak nem versenyezhettek a görögökkel, de terveik merész nagyszerűsége s a kivitelökben tanúsított erély őket bizonyos tekintetben amazok fölé emeli. Fölismerték, hogy a görögök képző- s különösen építőművészete fejlődésének szűk határt szab a vízszintes tetőszerkezet, melyet a görögök az ősi faépítkezések hagyományaként tartottak meg; nagyobb térhatások, egyúttal változatosabb fényhatások csak a bolthajtás kifejlesztésével érhetők el; ennek törvényeit és szélesebb körű gyakorlati alkalmazását a rómaiaknak köszönhetjük, a kik e részben is valószínűleg etrusk nyomokon haladtak tovább; nem csak boltozott köríveket alkalmaztak hídjaikon, vízvezetékeiken, cirkusaikban s a náluk először divatba jött diadalkapukon, de kupolát is tudtak alkotni, a mint azt Agrippának közel kétezer éve fennálló Pantheona, mely a renaissance kupolaépítésének első mintája volt, fényesen bizonyítja. A rómaiak továbbá módosították a görögök templom-építkezését, a mennyiben templomaikat magasabb talapzatra helyezték, oldalaikat oszlopsor helyett rendszeren fallal zárták le, hátsó részüket pedig köralakban képezték ki. A görögök úgynevezett korintheta oszloprendszerének acanthus-éktményeit megtoldották a jón voluta (kosszarv vagy csiga) motivumával s így szerkesztették meg a római vagy composita-oszlopfőket, szabadon álló osz-



lopokon kívül alkalmaztak féloszlopokat, melyek a falból csak félig állnak ki s módosították a görög színház szerkezetét, a mennyiben a Chorus befogadására szolgáló orchestrát nézőtérré alakították át. Kevésbé önálló szerepük a szobrászatban és a festészetben. Amabban a görögöktől kapták nemcsak az eszmét, nevezetesen a hitrege egész eszme körét, de a kivitelről is legtöbbszörre Görögországból kikerült művészek gondoskodtak Róma legnagyobb virágzása idejében is. Jellemző szobrászati termékei a római korszaknak a falterületeket mind sűrűbben ellepő domború művek és a képmások, melyek gyakran különböző színű anyagból voltak készítve; egyetlen lovasszobruk, melyet a renaissance ismert s mintául is használt, a Marcus Aurelius római lovasszobra volt. Nagy tökélyre vitték a kis plasztikát is, az érmek és vésett kövek művészetét s a használati tárgyakban való művészies fényűzést. A festés náluk csak mint az építészet tartozéka, mint falfestés vagy padlómozaik szerepelt; ez is görög befolyás jeleit mutatja, a mozaik különösen az alexandriai, tehát késő görög korszak befolyását. Festőanyagúl többnyire vízszíneket használtak, friss vakolásra alkalmazva, a mit frescónak nevezünk, de a festett ábrázolások közé vegyítettek gipsz-féle anyagokból való domborműveket is, vagyis stuccót. Dekorativ fali festéseiknek motívumait többnyire építészeti, emberi, állati és növényalakzatok ábrándos összeillesztéséből merítették, a miket azután a renaissance a földalatti lelhelyek vagyis grották után groteszkeknek nevezett el.

Az ókor végén s a középkor elején az európai s

különösen az itáliai művészetnek is lassú, de gyökeres átváltozását a kereszténység uralomra jutása és elterjedése idézte elő. A keresztény művészet a föld alól — a katakombákból — indult ki világhódító útjára. Az első hívek istentiszteletöket magánházakban vagy a szabadban is megtarthatták, de arról gondoskodniok kellett, hogy halottaikat elkülönítsék a pogányokétól, már azért is, mert temetkezésök módja, — miután a halottakat nem hamvasztották el, — egészen eltért amazokétól. Erre a célra föld alatti üregek, járatok szolgáltak, melyeket szükség szerint mélyíthettek és akadálytalanul terjeszthettek tovább s melyekben később, mikor a kereszténység kérlelhetlen üldözésnek volt kitéve, istentiszteletöket is végezték, rendesen első vértanúik sírjai fölött. Ezekben a katakombákban — főkép Róma környékén — találjuk a keresztény festészet első kísérleteit, egyszerű, többnyire symbolikus ábrázolásokat, a szőlőt, a halat, a bárányt, hajót, pálmát stb., a melyeknek rejtett értelmét csak a beavatott hívek tudták s a melyek első elemei voltak annak a keresztény symbolikának, mely a vallásos művészetben később is oly nagy szerepet vitt. De az ábrázolásnak módját magát az első keresztények utóvégre is csak a meglevő művészettől vehették, a pogányok művészetétől, a melynek formanyelét az egykorú, pogányból kereszténynyé lett nemzedék legjobban érthette meg. Ezért látjuk, hogy a keresztény vallásosság első ábrázolásai még egészen az antik görög-római művészet formanyelvét használják. Krisztus ezeken majd Apollóhoz hasonló szakáltalan, szép ifjú, majd



Jupiterre emlékeztető, hatalmas és zord megjelenésű világbíró; a kost vállán hordó Hermes lett a jó pásztor személyesítőjévé; Orpheus is varázsló hegedűjével egyik alakjává lett a keresztény symbolikának, a keresztény hit igéjének ellenállhatatlan hatalmát példázván. Ép ilyen megalkuvást az antik pogány művészettel tapasztalunk a kereszténység őskorának építészetében, akkor mikor már az üldözés, az elnyomatás véget ért. A görögök és rómaiak Bazilikáknak nevezték azokat a nagy oszlopos csarnokokat, a melyek tulajdonképen kereskedelmi összejövetelek czéljaira szolgáltak, de egyúttal bizonyos bírói tisztség gyakorlásának is helyei voltak. Ezekben rendezték be a keresztények első templomaikat, a csarnok végében a bíróság részére föntartott, rendszeren köralakban záródó «tribuna» lett a szentélylyé, mely az oltárt fogadta magába, s melyet idővel az ú. n. Porta triumphalis választ el a többi templomtól; az előcsarnok a még a hitközösségbe föl nem vett új hívek helye lőn, keleten pedig szokássá vált az oldal-oszlopsorok mögött levő karzatokat a nők számára jelölni ki; az oszlopsorok adják a templom hajóit, hármat, ritkább esetekben ötöt. Ekképen az úgynevezett ó-keresztény művészet tulajdonképen csak az antik művészetnek a kezdetleges kereszténység czéljaira való felhasználására volt. Ez az állapot azonban soká nem tarthatott; a görög-római művészet és kultúra általán a kereszténység felléptekor a kimerülés, hanyatlás és elfajulás állapotában volt, mély, benső ellentét volt közte és a keresztény világnézet s eszmekör között; ehhez járult, hogy a kereszténység mind-



járt kezdettől az emberi testvériség legszélesebb alapjára helyezkedve, faj- és nemzeti különbség nélkül rómaihoz és barbárhoz egyaránt intézte tanait, rómainak és barbárnak egyaránt igyekezett a kedélyét meghódítani; ez elkerülhetetlenné tette, hogy a vallásos művészet a classikus hagyományoktól eltérve barbár elemeket is vegyen föl magába. Végül a római birodalomnak előbb kettészakadása, majd a nyugatinak megdőlte magával hozta azt is, hogy az új, népies vallásnak ugyancsak népies művészete keleten és nyugaton nem maradhatott egyforma, nem követhette a fejlődésnek ugyanazt az irányát. Mindezek az okok eredményezték, hogy az ó-keresztény művészet a középkor első századaiban ketté ágazott: keleten byzanci stillé lett, nyugaton pedig — tovább maradván az antik római hagyományok hatása alatt — a «keresztény-római» művészet lassankint az úgynevezett «román stíl» kifejlődéséhez jutott el.

A byzanci stíl, melynek jellegét a keleti barbár népfajok természete, a kelet-római birodalom császári udvarának vakító, de feszes pompája s az egyházszakadás után a keleti úgynevezett orthodox egyházban kifejlődött vallásos felfogás alkotta meg, az építészetben és az annak fődíszéül szolgáló mozaikban, vagyis színes kő- vagy üvegdarabokból alkotott képben alakult ki legteljesebben. Az építészetben a centrális vagyis egy középpont körül köralakban formálódó templomokat karolta föl leginkább, a keresztalakúak közül pedig azokat, melyeknek hosszhajója és kereszthajója lehetőleg egyenlő, vagyis a melyek az úgynevezett görög

kereszt alakját mutatják; nagy tökélyre vitte a kupola-rendszert; mozaikképei rendesen arany alapon merev, egyforma, szertartásos alakot tüntetnek föl, pompás, hosszú öltözékekben, tágrameredt szemekkel, félelmesen ünnepélyes arczkifejezéssel. Ennek a stílnak az uralma nem szorftkozott mindig a tulajdonképeni kelet-római vagyis byzanczi császárság területére; mikor a góth uralom megdőltével a byzanczi császárok exarcháikkal kormányoztatták Itáliát, ennek földjén, különösen Ravennában a byzanczi művészet kiváló emlékezet hagyott hátra; a ravennai példa pedig követésre talált Aachenben Nagy Károly palota- és templomépítésében; kihatolt ez a stíl Velenczére is, mely mindig sűrű kereskedelmi összeköttetésben állott a kelettel s a hol különösen a Szent-Márk-templom tartalmaz számos byzanczi elemet. Ez a szellemtelen, anyagi pompába merült stíl merevségében az életteljes fejlődésre képtelennek bizonyult s a későbbi középkorban a nyugati népekre legfőlebb a mozaiktechnika terén volt hatással és befolyásolta némileg a kezdetleges olasz festészetet; keleten a szlávok tette egészen magáévá; a szobrászatban nem jutott szerepe, mert a képrombolás viszálya nemcsak a régibb szoborműveket pusztította el, hanem eredményében a szoborformálást egészen száműzte a keleti vallásos művészetből; hátrahagyta azonban a byzantinizmus nyomait a könyvek miniaturfestéseiben és az ötvösműveknek különösen zománczos fajaiban.

Mielőtt a sokkal életképesebb román stílnak fejlődésére vetnénk futó pillantást, meg kell emlékeznünk egy



tényezőről, a mely az európai középkori művészet alakulását helyenkint s különösen a Földközi tengerbe nyúló országokban szintén befolyásolta és a mely eredetére nézve rokon a byzanci stíllel. Ez a mohammedánizmus művészete.

Vallásos fanatismustól táplált hősiségökkel és becsvágyukkal az arabok a VII. és VIII. században éjszak és nyugat felé hatolván, kalifaságot alapítottak Cordovában, meghódították Spanyolországot, később Siciliát is és betörték Olaszország szárazföldjére. A művészet, melyet létrehoztak és melynek emlékeit, különösen Spanyolországban ma is szemléljük, úgy szólván csak építészet volt és ahhoz tartozó diszítés. A bálványimádás elleni védekezés náluk — ép úgy, mint Mózes törvényeiben — az élő lények ábrázolásának általános tilalmáig terjedvén, pompaszeretetek és képzeletök oly ornamentikát hozott létre, mely kizárólag élettelen vonalakból és gazdag színvegyületekből áll s melyet utánuk arabeszkeknek neveziünk. Azonban byzanci nyomokon megindult építészetök szerkezeti tekintetben is tartalmazott némely nevezetes újítást, melyet a keresztény népek később használatba vettek: ilyen a patkóív, a stalactit- vagy cseppkőszerű boltozat s ilyen különösen a csúcsba kifutó ív, melylyel ők megelőzték a gothikát. Dekorativ építészeti motívumaik közül, különösen a különböző színű téglák váltakoztatása terjedt el idővel. A diszítő ipar terén a berakott művű fémtárgyak, különösen fegyverek-, továbbá a bőr- és üveg-neműek gyártásában tanultak tőlük az olaszok is, sőt valószínű, hogy a Majorca szigetéről elnevezett ma-



jolikagyártás is, mely oly nagy lendületet vett az olasz renaissanceban, saracén példák nyomán fejlődött ki.

A keresztény művészet nyugaton önállóbb kifejlődésre a román stíl alakjában jutott, mely egy találó hasonlat szerint úgy viszonylik az ó-keresztény stílhez, mint a román nyelvek a latinhoz. A X. és XI. század művészete ez, a szász és Hohenstaufen házakból származott császárok koráé, mikor az antikon nyugvó ó-keresztény művészet, kivált a germán fajok országai-ban sok nemzeties elem behatolása következtében szabadabb, néha nyersebb, de sok tekintetben nagyszerű és hatalmas irányzatot vett föl. Éjszakon jobban eltávolodott az antik alapoktól, miért is ott már a XII—XIII. században gothikává alakult át, míg délen, különösen Olaszországban, az építészet élénkebb hatása alatt állván a régi római traditiónak, a goth stílnak csak kevés tért engedve — mint látni fogjuk — leghamarább s legközvetlenebbül hozta létre az antikhoz való tudatos visszatérést a renaissanceban.

A román stílnak is súlypontja még az építészetben van, mely magától szoros függésben tartja a szobrászatot és festészetet, sőt a diszítő művészeteket is. Az ó-keresztény egyszerű, oszlopos, lapos menyezetű bazilika sok tekintetben átalakúl; már Nagy Károly idejének templomépítkezéseinél a T betű formája szolgált alaprajzúl; valószínűleg ebből alakult az úgynevezett latin kereszt formájú templom nagyobb hosszhajókkal és rövidebb kereszthajóval; idővel az összes hajók félköralakú lezárást kapnak, s ez a félkör — mint a román stíl alapvonala — mint körív megjelenik az oszlopok

összeköttetésében, az ablakok tetővonalaképen s lassankint a boltozatok alakjában, melyek a gerendás mennyezet vagy a látható tetőszerkezet helyett a templomúr befödésére szolgálnak s melyeknek nemei közül az egyszerű dongaboltozat és a keresztboltozat valószínűleg római példák nyomán már a román stíl körében fejlődnek ki. Az oszlopok helyét szögletes pillérek kezdik fölváltani s a hol az oszlopokat megtartják, az oszlopfő és körív közé koczkát illesztnek, vagy az oszlopfőt magát barbár motivumokkal, a görögök előtt ismeretlen növényalakzatokkal, torzfejekkel és alakokkal stilizálják át. A templomokban emelt terek keletkeznek, maga a szentély magas, lépcsős emelt térré válik, mely alatt altemplom — krypta — létesül főképp a kor mystikus irányának megfelelő halott-cultus céljaira. Megjelennek az első tornyok, gyakran párosával is és rendszeren kerek alakban. Az olaszok nem mindenben alkalmazkodnak ehhez a román templomstílushoz; péld. tornyait nem veszik át, e helyett különálló harangtornyokat építenek; a homlokzatot egyenes vonalú ívekkel képzik ki, ellenben a köríveket szívesen alkalmazzák arkádokban, frizeken, a kolostorudvaraik körül elvonuló nyitott folyósokon is, az ú. n. chiostrókban. Dél-Olaszországban a román stíl a normann uralom idejében byzanczi és mór elemekkel vegyült.

A román-kor szobrászata bizonytalanul ingadozik az antik hagyományok s népies, nyers, olykor naiv és bensőségteljes, olykor torzszerű vagy ijesztő elemek között. Túlnyomóan dekoratív jellegű, az architektura kiágazása; e fejlődését előmozdítja az, hogy a templomok-



ban a szószékek, olvasó állványok, orgonaerkélyeknek a vallásgyakorlat kifejlődésével emelkedő jelentősége ezeknek művészi díszít követelt s hogy a halottak emlékének sírhelyeik domborművű díszítésével — sarkophagok vagy kőtáblák alakjában — való megörökítése mind általánosabb szokássá vált. Toscanában a Pisanok ebben a munkakörben a régi római és etrusk mintaképek tanulmányozására adva magukat, mintegy első hajnalhasadását idézik elő a renaissancenak.

A mozaik ebben az időben inkább, mint a dekoratív plasztika kísérője jelenik meg, minden ábrázolási czélzat nélkül, tisztán ékességképen; mint a mozaik egy neme kezdődik ekkor a színes üveg használata ablakokon; a fresco-festészet emlékei jobbára elenyésztek, de az álló képekre van már példa s Olaszthonban Cimabue kezdi a nem csupán faldíszűl szolgáló festészet önálló jelentőségét érvényre emelni. A díszítő ipar az építészettől való függését azzal is bizonyítja, hogy kivált egyházi szerelvényeknél tisztán architekturai formákat használ; a bizanczi hagyományok mellett a zománcz technika terén új utakat nyitnak a francoiák limoges-i művei.

A gothika kifejlődését a román stílből rendszeren a körívnek csúcsívvé való átalakulásában szokták érthetővé tenni. Tényleg azonban a csúcsív oly vidékeken, melyeken keleti befolyások érvényesültek, már a román korban fölmerül, a tulajdonképeni gothika pedig éjszaki Franciaországban veszi kezdetét a XII. század közepén s elnevezése ellenére nincsen semmi köze a középkor elején szerepelt góth népfajokhoz, melyeknek ne-



vét az olaszok egész önkényesen vitték át az összes éjszaki barbár, germán fajokra. A gothika nemcsak a körív megtöréséből keletkezett, de főleg a boltozás rendszerének gazdag kifejlődéséből, abból, hogy a román építőstíl decoratív, alárendelt jellegű elemei, mint a pillérek hevederhordó pálczatagozatai és a bolt-hajtások bordái constructiv, lényeges alkotórészeivé váltak az architektúrának és ezáltal ezt gyökeresen át-alakították. A gothika idejében már a nagyok palotái, a mind hatalmasabbá váló városok tanácsházai, a gazdag polgárok otthonai a műveltebb országokban mindinkább kitágították a profán, vagyis világi irányban is a művészet, különösen az építészet feladatát. De legsajátabb jellegét még a góth stíl is az egyházi művészettől kapja, a melynek terén kifejezi azt a rajongást, mely az egyházi hatalomnak mindinkább való növekvésével s különösen a koldusszerzetek tevékenységének terjedésével a XIII. századtól kezdve a kedélyeket megragadta; ez a rajongás minden emberi alkotásnak, mint minden emberi gondolatnak az ég felé törekvés irányát adja, ennek az iránynak rendel alá mindent, mint a hogy a csúcsíves stíl alkotásainak is minden eleme az egészet, az ebben az egészben kifejezésre jutó extatikus, rajongó gondolatot szolgálja. És csodálatos, hogy e mellett mégis alig van stíl, mely oly rendszeres következetességgel érvényesítené magát, a hol egyszer tért foglal s melynek művei — különösen az építészetben — oly elmés kiszámításon alapulnának, mint a gothika alkotásai; ez az elmés kiszámítás azután a fejlődés későbbi szakában mind nagyobb bravúrra törek-

szik s végre az építészeti formákkal való szellemes, de önkényes játékká válik.

Az építésben a csúcsíves stíl jellege első sorban a horizontális vonalak elenyésztetésében s a constructiv tömegek feloldásában nyilvánul. Egy épületnél a vízszintes vonal a terhet érezteti, melyet a szerkezet viselni kénytelen, a szerkezet tömegei pedig bizonyos megállapodottság, szilárdság és nyugalom benyomását keltik. Mindez ellenére van a gothika szellemének, mely ép ezért a pillért kötegre, pálczaműre tagolja, a mély altemplomot eltünteti, az íveket, bolthajtást csúcsos alakzatokba oldja fel, ez utóbbinak mindenféle válfajait eszeli ki: a csillag-, háló-, palma-, legyezőboltozatot; a torony áttört művű, majdnem átlátszó vázzá formálódik, a falterületeket már a sűrűbben alkalmazott ablakok s a bolthajtás nyomását felfogó támasztópillérek és támasztó ívek sokszorosán megszakítják, még inkább szolgálnak élénkítésükre a templom belsejében a karzatarkádok vagy triforiumok, kívülről pedig a kapúk, ablakok csúcsívei és az azokat megtöltő rácsháló- vagy rosettaszerű domború ornamentika, az ú. n. mértani mű. A fedélvonalat megszakító vimpergek, vagyis ablakoromzatok, a pilléreket megkoronázó fiálák, a toronytetőn ékeskedő keresztrózsa, lomb-, virág- vagy lángszerűen emelkedő vonalaiban, mintha az egész épület kivirágzanék vagy fellángolna szemeink előtt.

A goth építő stíl a maga gazdag tagoltságával a szobrászatnak nagy tért nyit, de azt egyúttal egészen a maga rabjává teszi; a sok ív, fülke, rácsozat, balda-



chin és tabernaculum szinte megköveteli, hogy benne szoboralakok kapjanak elhelyezést, de ez az elrendezés viszont szükségkép elszigeteli az alakokat egymástól, megakadályozza az egybefüggő szélesebb körű compositiókat s a szoborműveket is áthatja az építészet rhytmusával, azzal a felfelé törő, sóvárgó étellel, mely hosszan folyó vonalakban, kinyújtott testben, elkényszeredett mozdulatokban, mintegy lehullni készülő bő redőzetű ruhákban keres mindenütt kifejezést, az egyénesítés, az önálló művészi eszme rovására. A csúcsíves korszak sculpturájában, kivált éjszakon általánossá válik a faanyag használata s úgy a kő- mint a fafaragványok festése is, a minthogy általán a színhatások kedveltek s legfényesebb diadalukat ünneplik az ablakok üvegfestéseiben, a melyek a képiróművészet legfontosabb szerepét jelzik a gothikában; a színeknek és a világításnak ábrándos összehatása a goth egyházi művészet rajongó szellemének különösen megfelelt s e mellett csak a fejlődés egy későbbi szakában találkozunk az elszaporodó oltárok díszében domborművek és festett képek váltakozásával, különösen az úgynevezett tryptichonokon és pentaptychonokon, vagyis két és négy szárnyú oltárszekrényeken, melyeknek külső fedője festve van, belseje pedig faragványokat tartalmaz.

Az ezekben jellemezhető goth stíl a maga teljességében Olaszországban sohasem tudott meghonosodni. Ezt a művészettörténeti tényt mindig szem előtt kell tartanunk, ha az olasz renaissance-művészet problémáját megérteni törekszünk. A gothika teljes kifejlődésének Olaszországban útját állotta a román stílhez s az



itt soha egészen feledésbe nem ment antik hagyományokhoz való ragaszkodás és az olaszok erős érzéke a tömegek vízszintes, nem függélyes tagolása iránt; ezért építkezésekben a román stíl térbeli alaphangulatának megtartásával a góth stílnak inkább csak egyes részleteit vették be díszítő motívumok gyanánt, rendszeren a körívek és csúcsívek váltakozásával, sőt kupolának alkalmazásával. Így jöttek létre a sienai, orvietoi, firenzei dóm, a Giotto firenzei Campaniléje s a valamennyi közt legtöbb góth díszítő-elemet tartalmazó milánói székesegyház; a palotastílbe legtöbb góth elem hatolt be Velenczében és vidékén. Még kevésbbé barátkoztak meg a csúcsíves stíl szobrászatával és festészetével; sem a festett szobrok, sem a színes üvegablakok nem váltak uralkodókká, mint éjszakon; a plasztikában előnyt adtak a fehér márványnak, az ablakképek jelentőségével pedig diadalmasan versenyzett a fresco, az olaszok legsajátabb képrő-technikája, melynek kifejlődésére a szükséges falterületek az előbb említett okoknál fogva nem hiányoztak. Így a festészet és szobrászat Olaszországban az építészettől függetlenebbül fejlődhetett s a mikor éjszakon még pusztán csak mint az építészet díszítője szerepelt, az olaszoknál már termékeit a művész egyéni génusza alkotásainak tekintették, miért is már a XIII. század végétől kezdve náluk sokkal több szobormű és festmény szerzőjének neve maradt fenn, mint éjszakon. Láttuk, hogy a Pisanok már a XIII. század plasztikájában erősen érvényesítették az antik példákat; a relief vagyis domború mű, melyet már ez időben is kedveltek, s melyhez az antik sarkophagok, vagyis

kőkoporsók és diadaloszlopok bőven szolgáltatták a mintát, módot nyújtott egybefüggő, tágabb körű ábrázolásokra. A festészet két iskola köré kezd csoportosúlni: a firenzei életteljes, naturalistikus, a sienai rajongó, ábrándos irányban indul; a byzantinismus merevségéből a festést Giotto szabadította ki drámailag élénk alakjaival, jelenetezésével, bár az emberi test kellő ismeretét még nélkülöző rajzával. A XV. század elején, mikor Európaszerte a gothika még teljes fejlődésben volt, az olasz képzőművészet már egészen más irányt vett, azt az irányt, a melyet később minden nemzet tőle vett át s a mely megalapítója lett az újkor művészetének.

Ez az irány vagy stíl a maga nevét: renaissance, olaszúl rinascimento, újjászületés, attól a felfogástól nyerte, mely az újkori művészet keletkezésében egyáltalán csak az antiknak újra-fölélesztését s a közbeeső középkor minden barbár elemétől való megtisztítását látta. Ez a felfogás nem állja meg egészen helyét, mert — mint láttuk — az antik példa hatni — különösen Olaszországban — egészen sohasem szünt meg és mert ezen az egy tényezőn kívül egyebek is közreműködtek a renaissance-művészet megteremtésében. A korszellem áramlatainak indító-okai külső jelenségekben egészen pontosan sohasem mutathatók ki. Annyi kétségtelen, hogy a renaissance szellemi áramlata Olaszországtól indult ki s hogy az olaszok nemzeti sajátosságai szolgáltatták a legjobb anyagot az új szellem alkotó ereje számára. Mindenekfölött erős természetérzék ébredése figyelhető meg, mint egyik első jelensége a renaissancenak; elfogulatlanúl, bátran s éles szemmel



kezdték vizsgálni a természetet s magát az embert; behatóbban kezdtek érdeklődni a természet jelenségei iránt, új világokat fedeztek föl túl a tengeren és új világot magában az emberben; ez az emberben fölfedezett új világ lett a művészet birodalma. Ez a realistikus irány egyidejűleg igen élénken nyilvánul éjszakra is, a németalföldiek művészetében, de az olaszok élénk érzéke a szép iránt hozta magával, hogy ők az ember természeti megjelenésében is főleg a szépet keresték és látták, s mert az emberi test szépségének tökélyét a régiak szoborműveiben vélték fölfedezhetni, élő mintájukat ehhez hasonlították, ennek mértékével mérték, idővel ehhez hasonlónak igyekeztek föltüntetni. De kivált kezdetében a renaissance teljes tárgyilagossággal és realismussal igyekezett ábrázolni azt, a mit a természet eléje adott. Masaccio a festészetben, Donatello a szobrászatban, mindketten Firenzében, a renaissance-művészet tulajdonképeni bölcsőjében erőteljes realistikák voltak s ha a szobrászatban ép úgy, mint az építészetben csakhamar uralomra vergődött is az antik behatóbb tanulmányának hatása, a festészet, mely ily példáknek majdnem egészen híján volt, annál inkább maradt a természetre s a művész egyéni érzésére utalva.

A renaissance-t továbbá rendkívül élénk szeretete a tudománynak jellemezte; a természetet is, az antikot is tudományosan igyekezett megismerni és fölhasználni; különösen az építészetre volt ez hatással, mely Vitruvius műveinek nagyobb megbecsülésével olyan universális lángelméknek, mint Leon Battista Alberti



volt, úttörő tevékenysége következtében a művészet mellett tudományá is lett s rendkívüli leleményességet mutatott az egészen más, sokkal egyszerűbb életviszonyok és korlátoltabb feladatkör szolgálatában állott antik építészetnek az új viszonyok és célokhoz való alkalmazásában, fölhasználásával ugyan a byzanci, román és góth stílkorszakok folyamában tanúltaknak is, de mellőzésével például mindazoknak a boltozati rendszereknek, melyek a rómaiak előtt ismeretlenek voltak. Ez a fejlődés végeredményében az olasz renaissance építőművészetét hozta létre, mely a mentül szebb és nyugodtabb tömeghatásokra törekszik s az antik építészből és plasztikából meríti dekoratív elemeit, míg a Német-, Francia- és Angolországban létrejött renaissance-építészet a maga csúcsba-kifutó oromzataival, magas fedeleivel, kinyúló kéményeivel elárulja a gothikából való kifejlődését.

A kutató, kísérletező tudományos szellem ugyanakkor a képzőművészet többi nemeit is megtermékenyítette; tisztába hozta a távlat (perspektiva) törvényeit, melyeket az ábrázoló művészet addig elhanyagolt, rámutatott az anatómiára, mely a festőt és szobrászt is a test arányainak s formáinak beható ismeretére tanítja. A XV. században Németalföldön Jan van Eyck fejlesztette ki az olaj-festékek használatát az addig gyakorlatban volt ú. n. tempera-színek, vagyis enyv, tojásfehér, méz s egyéb hasonló anyagokkal hígított festékek helyébe; ezt az új technikát állítólag Antonello da Messina hozta át Olaszországba, hol a XV. század vége táján terjedt el a vászonra vagy fára festett ké-

peknél. A művészi technika tökéletesítésének és kiterjesztésének tekinthető a sokszorosítás különböző ne-  
meinek, a fa- és rézmetszésnek, később rézkarocznak ez  
időben való kifejlődése, mely a művészeti termékek s  
általok a művészi egyéniségek hatásának sokkal tágabb  
körökre való kiterjesztését idézte elő. Rendkívüli len-  
dületet vesznek a diszító művészetek is, a művészi ipar,  
úgy a fém-, mint a faanyaggal dolgozó; használatba  
jön a famozaik vagy berakott famű (intarsia) s meg-  
alakúl Velenoze csodálatos üveg- és csipkeipara.

A renaissance az egyéniség érvényesülésének kora  
volt; látjuk, hogy minden téren a kiváló tulajdonok-  
kal fölrüházott egyének áttörve a társadalmi osztályok,  
a születés, rang, hagyomány, jogi szervezet korlátait  
gyakran kiméletlenül, sőt erőszakosan érvényesítették  
magukat abban az időben. Oly kor, mely a tehetséget  
és a sikert föltétlenül és minden körülmények között  
elismerte és méltatta, kiválóan alkalmas volt a nagy  
művészi sikerek előmozdítására s az elérhető eredmé-  
nyek és az eléréshez szükséges képességek csodálatos  
kölcsonhatása okozhatta, hogy talán még soha egy idő-  
ben oly nagy száma a rendkívüli talentumoknak nem  
állott elő, mint a renaissance idejében Olaszországban.

Végül szemünkbe kell ötlenie, hogy a természet  
iránti érzék fölébredésével, a tudományos kutatás ösz-  
tönével és az egyéni érvényesülésre való törekvéssel  
karöltve az emberi szellem az olasz renaissance korá-  
ban mindinkább meglazította annak a szigorú vallásos  
fölfogásnak a korlátait, mely a középkor emberét a  
földi javak megvetésére s egyedül a túlvilági üdv kö-



vetelményeinek szemmeltartására tanította, a mivel pedig együtt járt a testi élet s általán az ember testi mi voltának kevésre becsülése. Ez a felfogás alkalmas volt a rajongás némely csodálatosan nagyszerű művének létrehozására; az ábrázoló művészetek azonban — melyeknek legnemesebb, legmagasabb tárgya mindig csak az ember lehet, mert hiszen az ember még istenét is csak emberi alakban tudja önmagára nézve ért- hetően szem elé állítani — az ábrázoló művészetek e felfogás uralma alatt szükségkép egyoldalú fejlődést mutattak: csak a lelket, az érzelmet igyekezték — azt is gyakran kezdetlegesen — feltüntetni, a testet ellep- lezték s rajzát elhanyagolták. Most, a renaissance ér- zékiesebb világnézetének hatása az emberi testnek is megadta ismét a maga polgárjogát a művészet világá- ban; becsét, szépségét csodálta az újkor művésze s annál szívesebben tárta föl, mert az anatómia és az antik behatóbb tanulmánya képessé tette egyfelől a test hű ábrázolására, másfelől szépségeinek érvénye- sítésére.

Ez a világiasabb, a testi szépség és erő, az élet- öröm iránt barátságosabb felfogás a classicus ó-kor görög-római mythosának egész világát megnyitotta a művészi ábrázolás előtt s ezáltal rendkívül kitágította a művészet eszme- és tárgykörét, egyúttal azonban a keresztény vallásos művészetnek is a festészetben leg- magasztosabb alkotásait e korszak hozta létre. Soha- sem érezte magát a művészi alkotás oly szabadnak és anyagban oly gazdagnak, mint most, mikor a keresz- tény és pogány vallás és világnézet megkísérlett össze-



egyeztetésével mindkettő eszmekörének bájait is egyesteni jutott feladatául.

Ezek voltak föltételei, szellemi rúgói és irányzói az Olaszországban megindúlt renaissance-művészetnek, melynek teljes kifejlődését főbb jelenségeiben, a legnagyobb mesterek működésében előadásaim sorozatában fogunk igyekezni megismerni, ezúttal csak a festészetre és szobrászatra szorítkozva s mellőzve egyelőre a némileg különálló velencei művészetet.

Az olasz renaissance képzőművészetében meg szoktuk különböztetni a korai renaissance-t a kifejlett renaissancetól s az előbbinek fogalmát rendszeresen az 1400-as évekkel, (XV. század), vagyis a quattrocentóval, az utóbbiét az 1500-as évekkel (XVI. század), vagyis a cinquecentóval szoktuk azonosítani. A quattrocento művészeit, főképen a festőket, primitiveknek, præraffaelitáknak is nevezik; a cinquecento művészetét ellenben, mint a mely az antik példák tudatosabb, rendszeresebb követését tekintette föladatának s egész fölfogásában közelebb látszott állani a classikus ó-kor világnézetéhez, mint a középkori keresztény eszmekörhöz, a classikus művészet nevével szoktuk megjelölni. A cinquecento e művészete, egyesülve az ó-kori irodalmak alapján nyugvó s az általános emberi műveltséget szem előtt tartó humanizmussal, teremtette meg az új-kor számára a művészeti és irodalmi classicismus irányát, melynek azután folytonos küzdelmét és változó uralmát szemléljük, szemben az inkább a középkori erkölcsi fölfogáson, a nemzeti sajátosságokon s a természet és emberi élet naivabb, népiesebb szemléle-

tén alapuló romanticizmussal az új-kor művelődéstörténetének különböző szakaiban.

A cinquecento tüntette ki végül világosan az ellentétet a művészeti idealizmus és realizmus között is. Az ő művészetét idealisztikusnak mondjuk, a mennyiben a természet jelenségeit a művészi eszme kifejezése érdekében céltudatosan csoportosítja, összefoglalja, átalakítja, azokat tökéletesíteni, eszményesíteni igyekszik. A quattrocento művészei s különösen festői szigorú, becsületes hűséggel igyekeztek másolni a természetet úgy, a mint az szemekbe tünt; azokat az alakokat, melyek őket a mindennapi életben környezték, vitték át változatlanul a képre, koruk öltözékeiben, mezitelen élőmintáikat is válogatás nélkül s minden testi gyarlóságaikkal festették le, miközben a kifejezendő művészi eszme érvényesülésének rovására túlterhelték képeiket közönyös, aprólékos részletekkel, nem tettek semmi különbséget a lényeges és a mellékes között, mintha munkájuk célja egyedül az a gyönyörűség lett volna, a mit nekik mindezeknek a megfestése szerzett.

Meddő minden vitatkozás a fölött, hogy melyik korszak tekintendő az olasz renaissance tulajdonképeni fénykorának s hogy melyik művészet bír általánosabb és maradandóbb becsűvel, az a még bátortalanabb, naivabb, sokban kezdetlegesebb, de talán őszintébb és bensőségteljesebb, melyet a korai renaissance hozott létre, vagy az az eszközei használatában sokkal szabaddabb és bátrabb, technikájában tökéletesebb, eszmekörében gazdagabb, de hatása elérésében öntudatosabb és számítóbb, melyet a cinquecento classicismusa-

nak köszönhetünk? Mi itt és ezúttal a cinquecento legnagyobb festő- és szobrászművészeivel fogunk foglalkozni, mellőzve egyelőre — mint jeleztem — a velenűeket.

További előadásaimban — kiindulva Lionardótól, mint a kifejlett renaissance kezdeményezőjétől — ismertetni fogom a Michel-Angelo, Andrea Sansovino, Fra Bartolommeo, Ráfael, Sodoma, Andea del Sarto és Corregio művészetét, a kisebb jelentőségű mestereket csak röviden említve, s ekkép végig fogom vezetni hallgatóimat a cingquecento nagy művészeti lendületének korszakán egész a Michel-Angelo haláláig, a mely az olasz renaissance-művészet tulajdonképeni virágzásának is végét jelentette.



## II. ELŐADÁS.\*

(Lionardo da Vinci; Michel-Angelo ifjúsága; Andrea Sansovino.)

«A legnagyobb természeti adományokat koronkint mennyei áramlatként látjuk emberi lényekbe leszállani; néha természetfölötti módon szinte mértéktelenül halmozódnak össze egyetlen emberben a testi szépség s a lelki és szellemi kitünőség, hogy bárhová fordul, bármit tesz az ilyen ember, minden cselekedete isteninek tűnik föl, mindenkit túlhalad s szembetűnővé lesz, hogy adományai Istentől valók, nem emberi ügyességgel szerzettek. Ez volt látható Lionardo da Vinci-ben, kinek soha eléggé nem magasztalható testi szépségén kívül minden mozdulatában, minden tevékenységében végtelen kellem rejlett s kiválósága akkora volt, hogy bármihez fogott, mindent tökéletességre tudott vinni. Ereje nagy vala és ügyességgel párosúlt, lelkülete, jelleme mindig fejedelmi és nagylelkű, s nevének híre annyira terjedt, hogy nemcsak saját korában tartották becsben, de halála után, az utókor szemében még sokkal dicsőbbnek tűnt föl.»

\* A II—VI. előadás folyamában a tárgyalt fontosabb művek vetített képekben kerültek bemutatásra.

Igy írt Lionardoról a Michel-Angelo tanítványa s az olasz renaissance művészetének krónikása: Giorgio Vasari a XVI. század közepén, néhány évtizeddel a dicsőített mester halála után. A Lionardo alakját azóta a művészettörténeti kutatás nem hozta közelebb hozzánk, csak még jobban eltávolította, még talányszerűbbé tette, mert az életére vonatkozó s már Vasaritól följegyzett legendák és anekdoták legnagyobb részének valószínűségét lerontotta, a neki tulajdonított s megmaradt műveknek pedig egy egész sorozatára rábizonyította, hogy azok tanítványaitól vagy követőitől, de nem tőle magától valók. A Lionardo nagyságát azonban semmi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy ismert befejezett művei számának kevesbedése semmivel sem szállította le az ő jelentőségét az utókor szemében, a mi pedig életének legendáit illeti, ma nem annyira azoknak valószínű háttere és alapja, mint inkább kortársainak s a közvetlenül rákövetkező nemzedéknek bennök megnyilatkozó felfogása, véleménye az ő személyéről bír fontossággal és történeti érdekl.

Lionardo külső élettörténetének nevezetesebb adatai meglehetősen biztossággal vannak megállapítva. Tudjuk, hogy 1452-ben született a Firenze uralmi területéhez tartozott s Empoli mellett az Arno völgyében fekvő Vinci helységben, melytől nevét kapta. Természetes fia volt Messer Pieronak, a firenzei Signoria jegyzőjének, a kinek három házasságából sok törvényes gyermeke is származott, kikkel Lionardo hosszú időn át folytatott örökségi pereket, végül azonban még ő hagyta rájuk vagyona egy részét. Valószínűleg már 16



éves korában lett Andrea del Verrocchionak tanítványa s 20 éves korában lépett be a firenzei festők czéhébe, de vagyonos ember létére nemcsak megrendelészerű festői munkával, hanem tudományos buvárlatokkal és kísérletekkel is foglalkozott már ifjúkorában. 1482-ben tett először látogatást Milanoban, Lorenzo dei Medici kiküldöttjeként jelenvén meg a hercegi udvarnál, a hol akkor, bár még csak gyámi és helytartói czímen, de korlátlan hatalommal a ravasz és nagyravágyó, de magas műveltségű s a művészetet kedvelő Lodovico Sforza, melléknéven «il Moro» (a szerecsen) gyakorolta az uralmat. Ez a látogatás elhatározó lett Lionardo pályájára nézve; nemsokára emlékiratban fejtette ki a herceg előtt terveit, ajánlatait, eszméit és képességeit s a következő évben már Lombardia fővárosában látjuk őt letelepedve, a hol valószínűleg kevés félbeszakítással tartózkodott egész a század végeig, művészetének, tanulmányainak élve, tanítványokat gyűjtve maga köré, mindenféle fejedelmi megbízásokat teljesítve nemcsak mint festő és szobrász, de mint építész és hadmérnök is, míg nem a francziák benyomulása és a Sforzák bukása a művészt szűkebb hazájába, Firenzébe való visszatérésre kényszerítette. Ezentúl Lionardo nyugtalan vándoréletet élt, s valószínűleg nagyobb utazásokat is tett. Egy ideig Cesare Borgia fogadta szolgálatába; Firenze marasztalta, Milano hívogatta; az utóbbi városhoz úgy látszik inkább vonzódott, de Toscánához érdekek kötötték. A XVI. század legelején Lionardo Firenzében összekerül a nálánál sokkal ifjabb Michel-Angeloval, de a két lángelme eltaszítja egymást; ismeretes



úgynevezett művészi versenyök a kormánypalota részére megrendelt csataképekkel, a mely annyiban nem volt versenynek nevezhető, a mennyiben mindkettőnek másmás, bár hasonló feladat jutott; ugyanakkor Ráfael is Firenzében időzött, mint 18—20 éves ifjú: az olasz renaissance három legnagyobb művészi géniusza tehát mintegy találkoztát adott egymásnak az újkori Athenben, a múzsák kedvelt városában. Lionardo X. Leo idejében elment Rómába, fényes kísérettel s megjelent a pápai udvarnál is; azonban a művészekért rajongó Leo és az új művészet megteremtésében Michel-Ange-lót és Ráfaelt is megelőző Lionardo nem értették meg egymást; római időzése a művészetre nézve úgyszólván nyomtalan maradt. Csakhamar visszatért Milanoba, melynek franczia uralmával időközben teljesen megbarátkozott, úgy, hogy mikor a paviai csatavesztés a francziákat kiszorította Itália földjéről, Lionardo, kit honfitársai valószínűleg ép oly kevésbé tartottak jó hazafinak, mint a maga korában Petrarcat, a lovagias I. Ferencz király hívását követve, mint az ő udvari embere s mondhatni barátja, Franciaországba költözött s hű társai Melzi és Salai (Salaino) körében az Amboise melletti Cloux várában töltötte élete végnap-jait, ott is halt meg 1519-ben, 67 éves korában.

Ez a hányatott és változatos élet azonban alig ad fogalmat annak a tevékenységnek a sokoldalúságáról és becséről, mely azt megtöltötte. Lionardoban tetőződik az olasz renaissance szellemi universalitása, kimutatva minden fény- és egyúttal minden árnyoldalait is. Hogy a testi ügyességek mindenikében kitűnő volt, azt elhi-

hetjük kortársainak, hogy valamennyi művészetben és tudományban otthonosnak érezte magát, azt legalább nagy részben igazolják hátrahagyott tanulmányai s az elpusztult alkotásaira vonatkozó följegyzések, melyek összevéve ép oly mértékben keltenek csodálatot tehetségei és munkabírása iránt, mint sajnálatot a fölött, hogy a mester szellemi erejét annyira szétforgácsolta. Egyébiránt az, hogy Lionardo a festészet mellett szobrászattal is foglalkozott, hogy költő is volt és zenész, sőt olykor a hatalmasok mulattatására tréfás mesterségeket is eszelt ki, hogy tudományos bűvárlataival megközelítette azokat az igazságokat, a melyeket a mai emberiség az egy évszázaddal később élt verulami Bacon följegyzéseinek tulajdonít, hogy ráért technikai, anatómiai, sőt botanikai problémák megfejtésére is, magában véve még mind nem magyarázná meg azt, hogy megrendelői a legkritkább esetekben lehettek megelégedve vele, mert — mint Vasari is beismeri — «számtalan dologhoz fogott hozzá, de soha semmit be nem végzett.» Ennek az oka az ő sajátosságos, rejtelmes, szövevényes természetében rejlett. Lionardo épenséggel nem volt hanyagnak, gondatlannak, fölületesnek mondható, vagy kitartás hiányával vádolható. Azonban benne a művész a tudóssal volt folytonos küzdelemben; ő az emberben úgy mint a külső természetben csak a még megoldatlan problémákat látta, őt csak azok vonzották, képzeletét, tetterejét csak azok ingerelték; a mint egyszer megtalálta a megoldást, beírta annak puszta jelzésével, a kivített már nem tekintette a maga feladatának; ő nem arra érezte magát hivatottnak, hogy megren-



delői megelégedésére és gyönyörködtetésére dolgoz-  
zék, de arra, hogy követőit megtanítsa oly dolgokra, a  
melyeket az ő éles szeme látott meg, az ő művészi  
érzése érzett meg, az ő roppant képessége tett lehe-  
tővé.

Ezt a feladatát pedig teljesen megoldotta. Kevés  
kész műveinek is nagy része sajátos balvégzet áldo-  
zatává lett; egyetlen nagy szoborműve, az az óriási  
ló, mely Francesco Sforza ércalakját lett volna hor-  
dozandó, s melynek agyagmintáját Miksa császár és  
Bianca Sforza egybekelési ünnepélye alkalmával föl is  
állították a milanói Castello terén, teljesen elpusztult;  
az Anghiari melletti csatát ábrázoló s kora művészei-  
nek valóságos iskolául szolgált képének úgy a firenzei  
Signoria termének falára festett részlete, mint kartonja  
elveszett, csak Rubens állítólagos másolatából bírunk  
rőla fogalommal; legnagyobb és leghíresebb műve a  
milanói «utolsó vacsora» ma egy szánalmas rom, egyéb  
képein is az ő saját keze munkáját erősen elhomályo-  
sította az idő s okmányokból tudomásunk van több  
műve létezéséről, mely nyomtalanul eltűnt. De az ő  
művészi munkásságának annyira fogyatékos hagyomá-  
nya, kiegészítve csodálatos tökélyű rajzaival, könyvei-  
ben hátrahagyott futólagos vázlataival és irott utasítá-  
saival, mégis az egész újkori képzőművészet kincses-  
bányája lett. Belőle tanult nemcsak az a lombardiai  
iskola, mely egészen az ő nyomain haladt, sőt nagy  
részben az ő utánzásából élt; nem csak Dürer és azok  
a németalföldiek, a kik a XVI. század közepén éjszaki  
Olaszországban képezték magukat s a Lionardo tanf-

tását hazájukba átplántálták; nemcsak Sodoma, a kinek művészetében a Ráfael hatása soha el nem homályosíthatta a milanoi mester befolyását; nemcsak Correggio, a ki — bár kétes, vajjon valaha személyes érintkezésben állott-e a nálánál sokkal idősebb mesterrel, — az ő közvetlen szellemi utódjának tekinthető; de tanúlt belőle — kétségtelenül — Ráfael, sőt talán akaratlanúl, a Lionardo iránt oly ellenséges indulatot tanúsított Michel-Angelo is.

Lionardo első firenzei korszakának képei még egészen a quattrocento formáiban mozognak s csak a részletek behatóbb vizsgálata árúlja el későbbi irányának kezdeteit; ide tartoznak Verrocchio képére festett angyalai, melyeknek hitelességét újabban kétségbe vonják, ide a három király hódolatának vázlata s ide az angyali üdvözet, melyre nézve azonban szintén kétes, vajjon az Uffizi képtárban, Firenzében lévő, vagy a louvrebeli, párisi tekintendő-e az igazinak? A korrendben első, kétségbevonhatlanúl tőle eredő arczkép az ú. n. «Belle Feronniere» (Feron neje, I. Ferencz franczia király állítólagos kedvese), melyet a Louvre őriz, s a mely még a formáknak inkább plasztikai mint festői mintázásával, a locális színeknek közvetítés nélkül egymás mellé helyezésével s a kezek elhagyásával rávall a Lionardo kezdetleges idejére, de a lélek megszólaltatásának művészetével, az arcz lebilincselő kifejezésével már egészen méltó a mesterhez.

A művész milanoi tartózkodása első idejéről — eltekintve a soha egészen létre nem jött lovasszobor vajúdásaitól, — nem tudunk számot adni; a század



végéveiben készülhetett el a Madonna delle Grazie kolostor étterme számára megrendelt nagy falkép, a «Cenacolo», (utolsó vacsora) a mely joggal nevezhető «a teljessé lett renaissance első remekművének», s mint ilyen, mondhatjuk, hogy megnyitja a cinquecentót. A mindig kísérletező Lionardo a fresco-festés anyagául itt nyilván oly olajszíneket használt, a melyek a nedvesség behatásának kevésbbé állanak ellen s a fal is, melyre a képet festette, rossz anyagból lehetett építve; ezekhez az eredendő bajokhoz külső káros behatások járúlhattak hozzá s az így megrongált festményt aztán végkép tönkretették az elhibázott javítások és átfestések. Ma az eredeti mű maga csupán álmoképszerű sejtelmet ad a kép egykori kinézéséről, melyről igazi fogalmat csak Lionardo tanítványainak egykorú teljes másolataiból s azokból a kartónokból szerezhetünk, a melyeket a mester tanulmányainak tartottak előbb, újabban azonban szintén utólagos másolásoknak kezdenek fölismerni. A létező metszetek közül a Morghen Ráfaelé van általán legjobbnak elismerve.

Lionardo már az utolsó vacsora képének általános megszerkesztésénél is teljesen szakított az addigi hagyományyal; az áruló Judást nem ültette külön helyre, Jánost nem ábrázolta az üdvözítő ölében alvóként; képet nem rakta teli a figyelmet a jelenettől magától elvonó részletekkel; a vacsoráló társaság együttléte sem szertartásos, sem közönyös, sem kedélyes benyomást nem tesz, mint a quattrocento képein. Ő az egész szerkesztést egyetlen gondolat kifejezővé teszi: Jézus

a világmegváltás küldetésének tragikus fordulatót adja hírvil híveinek: «Egyiketek elárul engem!» Az e szóban rejlő csalódás és fájdalom keserűségét, enyhítve az Isten akaratában való megnyugvás fönségétől, fejezi ki a Megváltó mozdulata és arcza; e szó szívrázó hatása futja át delejes folyamként az összes jelenlevőket, mind-egyikben természetének, korának, vérmérsékének, lelkiismeretének megfelelő önfelelt kitörését az érzelmeknek idézve elő. Judást megsemmisíti, Andrást, az idősb Jakabot megrémíti, a kést ragadó Pétert elszánt dühre ingerli, Tamásban gyanakodó kételyeket kelt e szó; hallatára Máté heves mozdulattal mintegy segílyt, tanácsot kér az öregebbektől, Fülöp rajongva tárja fel szíve tisztaságát mesterének; Bertalan, az ifjabb Jakab megdöbbenve leskelődni, kutatni látszanak, Tádét ijedelem és bosszúság fogja el, míg Simon az aggkor gyámoltalanságával néz szembe fölhevült társaival s csak János hagyja a megváltóval összeolvadó lelke nyugalomával lezajlani maga körül a drámát.

Az érzelmeknek arczvonásokban és mozdulatokban való kifejezését soha Lionardo előtti festők ily tökélyre nem vitték; ő az első, ki korlátlan szabadsággal s egész öntudatosan uralkodik a kifejezés ez eszközei fölött. Legszembetűnőbben mutatja ezt a kezek megfestése. Az ábrázolt tizenhárom személy kezei közül, egyetlenegy van elfödve; huszonöt látható és magyarázza oly világosan az alakok lelki állapotát, hogy a cselekményt szinte megérthetőnek kell tartanunk arra nézve is, ki a kezeket a fejek nélkül látja. A kezek e nagy szerepében kétségkívül számítás rejlik, mint a hogy terv-

szerűen át van gondolva és ki van számítva e képen minden: a háttér nyugodt hatása az előtérben lüktető élet ellentéteül, a falak perspectivikus eltávolítása, a fény és árnyék elosztása, az alakoknak hármass csoportosítása s e hármass csoportok egymásba kapcsolása; de igaza van Burckhardtnak: «épen az isteni ebben a képben, hogy mindaz, a mi föltételeken alapúl, föltétlennel és szükségesnek tünik föl rajta.»

Az «utolsó vacsora» az egyedüli a Lionardo mesterkorából való híresebb és hitelesnek tekinthető képek közül, mely még olasz földön van; a többi mind külföldre vándorolt s közülök legtöbb a Louvre gyűjteményében látható és részben még a művész királyi pártfogójának, I. Ferencznek szerzeményéből való. Itt, a «Salon carré»-ban függ a Szent-Anna és szűz Mária csoportképe, melyet egyébiránt újabban már szintén a kétes eredetűek közé kezdenek néhányan sorolni, habár a kép alapgondolata és csoportosítása, mely az utánzások egész sorozatának adott létet, kétségtelenül rávall Lionardora, sőt a női arczok bája is, különösen a Szent-Annáé, felülhaladni látszik összes követőinek művészetét. Itt már megjelenni látjuk a Lionardo női ideáljának típusát; azokat az erőteljesen kifejlett alakokat, a melyeknek mégis minden ízök gyöngéd nőiség, finom érzékenység és simulékony lágyság (morbidezza); és ennek a gyöngéd lágyságnak a kifejezésére Lionardo megtalálta a vonalnak, színnek, a világításnak olyan kezelését, a mely minden határt felold: feloldja nemcsak a formáknak, a színeknek, a fénynek és árnyéknak körvonalait, de föloldja az érzéki perceptio és a megérezés,



a szem és a szív birodalmának határait is, s ezzel észrevétlenül vezet be alakjai lelki világának olyan mélyeibe és olyan mysteriumaiba, a melyeket az őt megelőzőt festészetnek még csak megsejteni sem volt hatalmában. Az újabbkori francia festőművészek egyike, Jules Breton, azt mondja a louvrei kép Szent-Annájának fejről, hogy annál megindítóbbat a művészet egyáltalán létre nem hozott; «a lélek ragyogása rezeg és sugároz — úgymond — e képben, mely valami természetfölötti fényt látszik magából kiárasztani.» Lionardo e mellett még két problémát oldott meg e művében; először hozott igazi vidámságot egy szent képbe, a mely nyomon aztán legvirtuózabb követőjévé Correggio lett; és igyekezett a két nő s a gyermek csoportosításával — melynek előtanulmányairól rajzai s kartonjai tanuskodnak — mentül szűkebb téren mentül több mozgást összpontosítani, a mi kétségkívül a benyomás erejének arányos fokozásával jár együtt.

Az a festői lágyság és gyöngédség, melyet az olasz művészeti nyelv a «morbidezza» nevével jelöl meg s az a füstszerű félhomály, melybe a körvonalak és színhatások olvadnak s melyet «Sfumato»-nak nevezünk, a Louvre Lionardo-képeinek egy másikán is ép oly csodás művészettel van elénk állítva; ez a híres «Monna Lisa» (Madonna Lisa) más néven Gioconda, melyet joggal tartanak az arcképfestés koronájának. A kép Francesco del Giocondo firenzei polgár nejét ábrázolja s már Vasari kifogyhatatlan minden egyes részletének magasztalásában, és az ő elragadtatását — bár a festmény romlás és átfestés által sokat szenvedett — a mai

kor is osztani kénytelen. Állítólag Lionardo zenével és vidám mutatványokkal mulattatta modelljét a festés alatt s ezzel érte el azt, hogy arca soha egy perczre se öltse fel az unatkozás, roszkedv vagy közöny kifejezését; végtelen lelkiismeretességgel, Vasari szerint négy éven át dolgozott a képen s még akkor sem tartotta egészen késznek. Az ábrázolt alak öltözéke, a szemöldök teljes hiánya, a felfésült hajzattól egész magasságában szabadon tartott homlok — «la fronte superba» — a quattrocento ismert olasz nőtypusát mutatja; de micsoda finomságokat tár fel a kivitel az előző kor arczképeivel szemben! Lionardo már a vonalat is érzéssel kezeli, annál inkább a színeket, fényhatásokat, az árnyékolást; a csodálatosan megfestett gyönyörű kezek legjobban megóva maradtak a romlástól, de az egész képen még mai állapotában is megvan a színek átlátszóságának és zománczának bája s az az életteljesség, mely szinte az «üterek lüktetését» láttatja. A rajta előmlő hangulat az arcz rejtélyes mosolyából látszik kiáradni; az olvadékony színek melancholiája, az előtér félhomálya, a háttér messze távolában elterülő regényes vidék is álomszerűen hatnak a nézőre, de még inkább az az árnyyszerű, bizonytalan, lappangó mosoly, mely a szemeken s a szájon végigvonul, mint «egy elsurranó szellő, a mely a víz tükrét gyöngéden fodrozza.»

A Louvre gyűjteménye Lionardo későbbi korának is néhány alkotását tartalmazza, melyekben a fény és sötétség (*chiaro e scuro*) egymásra hatásának és összeolvadásának problémáit megoldásuknak még előre-

haladottabb fokán látjuk; ezek a «Sziklák közötti Szűz Mária» (La Vierge aux rochers) és az ifjú keresztelő Szent János képei. Az előbbi csekély változtatásokkal hasonmásaul tekinthető a londoni National Gallery képének s a műtörténelem kutatóinak még eddig nem sikerült megegyezésre jutniok az iránt, hogy a két kép közül melyik tekintendő a Lionardo eredeti művének, s melyik a másolatnak, mert a mester természete kizárja azt a lehetőséget, hogy mindkettőt ő festette volna. Mindkét kép egészen az előtérbe hozza azokat a Dolomit bérceket, melyek a Lionardo s utánczóiképeinek kedvelt háttéréül szolgálnak s azok mély homályu barlangjába helyezi a Szűz anya, a gyermek Jézus, társa a kis keresztelő János és egy védő angyal kedves csoportját, miközben ennek összeállításába, különösen a két gyermek helyzetébe és nézésébe mély symbolikát visz belé.

A többi, Lionardo neve alatt szereplő festményeknek úgyszólván mindegyikéhez hitelesség tekintetében kétely fér; újabban a nagytekintélyü olasz műismerő, Morelli (Lermolieff) már a szentpétervári Eremitage világhírü «Szent Család»-ját is, melyet még a század elején Stendhal Lionardo valamennyi művei között legtöbbre becsült, a mester egyik jeles milanoi tanítványának Cesare da Sesto-nak tulajdonítja. E kép Madonnájának arcza, keze s a Bambino (gyermek Jézus) mozdulata kimondhatatlan, igazán «lionardeszk» varázst sugároz s ezért valószínű, hogy úgy ennél, mint talán több más képnél is oly művel van dolgunk, melynek compositiója, rajza a mestertől ered, kivitelét



azonban tanítványaira bízta s e mellett meg nem állhatta, hogy kedvencz eszméinek hívebb kifejezése érdekében egyes részleteket maga fessen meg, vagy javítson ki.

Müntz sajnálatosnak tartja, hogy Lionardo nem fejtett ki nagyobb tevékenységet a szobrászat terén, a hol talán hivatva lett volna a Verrocchio irányának tovább fejlesztésével Michel-Angelo egyoldalú befolyását a cinquecento szoborművészetében ellensúlyozni. Megkezdett nagy lovasszobráról ma biztos képet nem alkothatunk magunknak.

A milanoi «művészeti akadémia»-ra nézve is nélkülözünk minden közelebbi adatot, de akár adott Lionardo közvetlen tanítást egyes művésznövendékeknek, akár nem, tanítója lett ő — mint láttuk — sokaknak, és pedig nemcsak festményei által, de kiváló mértékben rajzaival is, melyek nemcsak csodálandó tökélyét mutatják a rajzolás technikájának, a legegyszerűbb eszközökkel való jellemzés, kifejezés, eszmerőgzítés művészetének, hanem megbecsülhetetlen magyarázó és útmutatói a művészi tanulmány és alkotás minden stádiumainak és elemeinek.

Lionardo egyébiránt, — mint oly ember, a ki a művészet terén tagadhatta meg a tudóst, — az elveket, melyeket festői munkásságában követelt, megpróbálta írásba is foglalni s ez az írott tanítása «Libro di Pittura» cím alatt bár töredékesen s nem minden részben megbízható szöveggel, átszállott a mi korunkra és érdekes kiegészítéseiül szolgál művészettörténeti szempontból is Lionardo egyénisége, iránya, működése

megismerésének. Ez a könyv tanúsítja irójának rajongását a festészet művészetéért, melyet a szobrászat s a költészet fölébe helyez; ma is megszivlelendő igazságokat tartalmaz a természet gondos és beható tanulmányozásának s különösen az anatómiai ismereteknek szükségességéről. Ebben a könyvben benne van majdnem az egész művészeti anatómia, az akkor ismert természettan nagy része, így különösen a színisme s az optika, sőt sok természetrajzi részlet is, és e mellett a könyv, midőn Lionardot mint a művészet mikrokosmosának felfedezőjét s tudományos ismertetőjét mutatja be, egyuttal megvilágítja azt a lejtőt is, mely a renaissance művészetét a hanyatlásba vitte; mert benne a mester nemcsak a technikára, de a képszerkesztésre s a művészi felfogásra nézve is oly részletes és határozott utasításokat ad a festőknek, hogy azoknak követése — Lionardo saját alapgondolata ellenére — szükségkép modorosságra kárhoztatta őket.

A mint elmondhatjuk, hogy Lionardo művészi egyénisége inkább Milanoban mint Firenzében fejlődött ki, ép oly igaz, hogy tulajdonképeni iskolát csak Éjszak-Olaszországban alapított, helyesebben: Milanoban, mert a szálak, melyek őt Correggióhoz fűzik, bizonyára szintén milanoi működésében keresendők.

A milanoi mester tulajdonképeni tanítványai gyanánt rendszeren Boltraffiot, Salainot, és Cesare da Sestot szokták szerepeltetni; ezekhez sorolhatók még, mint Lionardonak legszorosabb értelemben vett követői: Giampetrino, Andrea Solario és az inkább műkedvelő mint művész Francesco Melzi. Legtöbbjüket már tehetségé-

nek közepszerű volta is megakadályozta abban, hogy nagyobb önállóságra téve szert, némileg eltérjen a mester irányától.

Messze túlhaladja jelentőségben Lionardo összes eddig említett milanoi követőit Bernardino Luini és Gaudenzio Ferrari; mindkettőről elmondhatjuk, hogy oly csillagok, melyek nemcsak a Lionardo napjának visszfényétől, de saját művészetök világával ragyognak a lombardiai festészet, sőt az előbb nevezett az egész renaissance-kori olasz festészet egén.

Luini semmiesetre sem tanítványa, nem is közönséges utánzója Lionardonak; míg működése első idejében Foppa, Borgognone és Bramantino után indult, később hosszú időn át tényleg a Lionardo művészetének hatása alatt állott; így érte el aztán fejlődésének harmadik korszakát, melyben meg nem tagadva a Lionardótól tanultakat, mégis új utakat tört képzeletének és alkotási vágyának s kialakult művészi egyéniségét a maga teljességében és szabadságában fejezte ki műveiben, kiérdemelve a «lombardiai Ráfael» nevet, melyet compositiójának bizonyos, tényleges személyi vonatkozásokból ki nem magyarázható ráfaeli vonása is igazol.

★

Lionardo milanoi működésének ideje alatt Lorenzo de' Medici, a kit kortársai a «Magnifico» czímmel tiszteltek meg, a firenzei szobrászatnak az antik műkincsek tanulmányozása segítségével akarván új lendületet adni, a San Marco tere melletti kertjeiben állíttatta fel a birtokában levő antikokat s azok őrzőjének, az öreg Bertoldónak, a nagy Donatello tanítványának



meghagyta, hogy néhány tehetséges ifjúnak ott oktatást adjon a képfaragásban. Bizonyos Granacci nevű fiatal ismerősének ajánlatára Lorenzo ez iskola növendékeül fogadta az akkor 14 éves Michel Angelo Buonarrotit is, ki nemesi családjának ellenzésével daczolva festői pályára lépett s egy év óta a Domenico Ghirlandajo műhelyében tanult, ezzel a mesterével azonban — állítólag azért, mert túlszárnyalni kezdte őt, — meghasonlott. A polgár-fejedelem úgy látszik hamar ismerte föl a gyermekifjában a rendkívüli tehetség jeleit s annyira érdeklődött iránta, hogy őt udvarába, fiai társául fogadta s nemcsak háza és asztala, de tudós- és költőbarátai társaságának is korán részesévé avatta. Ebben az időben — tehát alig 16—17 éves korában — készítette Michel-Angelo a Lapithok és Centaurok küzdelmét s a lépcső mellett ülő Madonnát ábrázoló domborműveit, melyek elseje az antik sarkophagok reliefdíszét, másodikik Donatello munkáit juttatja eszünkbe, de mindkettőre el lehet mondani, hogy sem az utánzásnak, sem egy kezdő bizonytalan kísérletezésének benyomását nem teszik, hanem ellenkezőleg egy kész művész munkájának látszanak, s némi szakítást jeleznek az akkor uralkodó realismussal. A fiatal Buonarroti azalatt folytatta festői tanulmányait is, különösen a Brancaccikápolnában, a Masaccio falképei nyomán s valószínűleg fölényének érzete hozta őt összeütközésbe azzal a tanúlótársával, a kinek ökölcsapása behorpasztván orrát, mindenkorra elrútította arcát, a mi még inkább indította a világtól való elzárkozásra a különben is mogorva s a társas élvezeteket kerülő ifjút.

Michel Angelo ifjúságának azok a boldog és gondtalan évei, melyeket a Lorenzo udvaránál tölthetett, hamar meg voltak számlálva. 1492-ben meghalt a kitűnő Medici s fia Piero nem örökölte tőle sem államférfiúi, sem emberi jeles tulajdonait. A fiatal művész visszatért a szülői házhoz s a San Spirito kolostor perjelének jóvoltából ebben a kolostorban anatómiai tanulmányokat folytatott, itt sajátítván el az emberi testnek azt a bámulatos ismeretét, melylyel később élő minta nélkül is a legbonyolultabb feladatokban eligazodni tudott; mialatt művészi technikáját ezek a tanulmányok tökéletesítették, lelkiületébe, gondolkozásába kitörülhetetlenül vésődtek be a Savonarola lángoló ékesszólásának igéi, melyeknek hatására gyakran ismerhetünk rá a Michel Angelo alkotásainak zordon fenségében.

Ez időbeli művei a fiatal mesternek nem maradtak reánk; csak annyit tudunk, hogy a Piero de' Medici elűzetésével és a francziák betörésével együttjárt politikai zavarok őt szűkebb hazája elhagyására késztették; Velenczébe ment, később azonban Bolognában telepedett meg egy időre, a hol a Szent Domokos síremlékének Niccolo dell' Arcától megkezdett szobrászi díszje folytatását bízták rá, a mely megbízásban el is járt, de annak teljesítése után csakhamar elhagyta a várost, némelyek szerint azért, mert a bolognai művészek féltékenysége és kapzsisága nem tűrt körükben idegent; valószínűbb azonban, hogy honvágya vitte vissza Firenzébe, a hol ismét egy Medici pártfogása alatt folytathatta működését: Lorenzo di Pierfrancesco volt ez, a kit az akkoriban Savonarola vallásos dicta-

turája alatt álló köztársaság kebelében megtört, — bár a családnak előbb uralkodó ágát száműzte, — s a ki szívesen foglalkoztatta Michel Angelot. Az ő megrendelésére készült gyermekded keresztelő Szent János (il Giovannino) szobrát véli az újabb műtörténelem a berlini múzeum egy, a quattrocentisták és az antik művészet vegyülő hatását feltüntető gyönyörű márványalakban felismerhetni; nyomtalanul veszett el a mester egy másik ez időbeli műve, az alvó Cupido, mely pedig nevezetes fordulat előidézője volt Michel Angelo életében. Condivi és Vasari elbeszélése szerint ugyanis Lorenzo Medici rávette a művészt, hogy egészen az antikokra emlékeztető szobrának mesterséges úton adjon olyan színezetet, mintha valóban régi volna; ez a valószínűleg legelső antikhamisítás állítólag meg is történt s a művet egy közvetítő el is adta Rómában Riario bibornoknak, ki — bár a hamisítás kiderült, — annyira el volt ragadtatva az előtte még ismeretlen fiatal művész ügyességétől, hogy őt megrendelésekkel biztatva Rómába hívta.

1496 nyarán Michel Angelót tényleg Rómában találjuk; először fogadta őt magába az «örök város,» a melyet úgy vágyott látni, ez a hely, a melyen — mint Hermann Grimm mondja — «az ég a földdel érintkezni látszott» s a melyhez azontúl fölbonthatatlan, szinte végzetszerű kötelékek fűzték a művészt, elhatározó, korszakos befolyást gyakorolva nemcsak az ő életpályájára és művészi fejlődésére, de Róma szerepére is a renaissance művészetében.

Az örök város akkori képe mystikus varázsszal hatha-



tott minden művészlélekre; az óvilág emlékei a mainál még közvetlenebb, mert érintetlenebb pompával néztek szembe a kereszténység első monumentális alkotásaival, és az emberiség történetének legmagasztosabb tényeit hirdető romok és építmények e színpadján látományként vonultak el a legvadabb szenvedélyeknek és egy vajudó újkor teremtő ösztönének démoni küzdelmei.

A XV. század legvége, a mely Milanóban a Lionardo Cenacolojának elkészülését látta, keletkezési ideje annak a szobor-csoportnak is, mely Michel Angelo hírnevét megalapította. Mintha az őt környező világ bűnterheért engesztelést és megváltást csak a legmagasztosabb fájdalom emléke nyújthatott volna, a művész a kínhalált szenvedett fia holtteste fölött néma keservbe merült Isten-anya alakját választotta tárgyául a műnek, mely tolakodó barokk-kori diszitményektől környezve ma a Szent Péter bazilika egyik oldalkápolnájában látható. A «Pietà»-t sok tekintetben Michel Angelo legtökéletesebb szoborművének itélték, bár a reliefszerű csoportosítás itt még a festői felfogás uralmára látszik mutatni; s figyelmet érdemel, hogy ez egyetlen alkotása a mesternek, melyet magára az egyik alakra illesztett teljes névfelírással látott el. Az ábrázolás keresztény tradícióitól és a szobrászat antik példáinak befolyásától egyaránt szabadon, e műre szerzője már teljesen kifejlődött önálló egyéniségének bélyegét is rányomta. Ha már a kortársaknak is felötlött a gyászoló anya rendkívüli fiatalsága, melyet Michel Angelo theologiai érveléssel magyarázott meg, ha a két alak

egymáshoz való arányának megállapítása némileg önkényesnek tűnik is fel, az a mód, a hogy az alakok teljes eszmei egybeolvadása s helyzetök természet-szerűsége mellett mégis mindkettőnek tökéletes érvényesülése biztosítva van, a holttest mintázásában megnyilatkozó tudás, a fejek tiszta szépsége s végül az anyai fájdalom kifejezésének a vigasztalanságban is emberfölötti magasztossága: méltán szerezték meg minden kor csodálatát e műalkotásnak.

Michel-Angelo, a ki nem oly könnyen cserélt hazát, mint az olasz renaissance többi művészei s a ki Rómában is firenzeinek érezte magát, élénk részt vett szűkebb hazája sorsának minden forgandóságában s ezenfelül atyja és testvérei iránt is az önfeláldozásig menő szeretetet és ragaszkodást tanusított, már 1501-ben ismét Firenzében termett, a hol polgártársai mindjárt egy óriás-szobor faragásával bíztak meg, a melynek anyagául azonban oly márványtömböt kellett fölhasználnia, melyet előbb már egy szobrász ugyane célra formálni megkezdett. Így keletkezett a «Dávid» alakja, melyet a művész kortársai «il Gigante»-nak (óriás) neveztek, s melyen világosan meglátszik, mily mély benyomást tettek alkotójára a római antikok, különösen a Monte Cavallo kolosszusai. A bibliai Dávidra ebben az alakban nem is emlékeztet egyéb, mint a vállára vetett parittyá; egyébként az egész mű egy magában zsenge kora daczára óriás erőt érző daczos fiatal hős meztelen testének pompáját akarja szinte szertelen méreteken szemünk elé állítani; első jelensége annak a zordon szépségű titán-nemzetségnek, a melylyel Michel-Angelo

vésője és ecsetje a művészet birodalmát benépesítette. Megalkotásánál nyilván még serkentette a művész becsvágát a feladatnak az a nehézsége, mely a félig kifaragott márványtömb megadott körvonalaiban rejlett; bár csak kis viaszmintát készített előbb a mester, oly merészen illesztette be alakját a tömbbe, hogy annak felülete némely helyen a szobor felületévé lett.

A «Gigante» kedvenczévé vált a firenzeieknek, szinte symbolumává városuknak, s annak fölállítása a Signoria palotája előtt, — a mely hely választását hosszú vitatkozás előzte meg — olyan eseménynyé, mely időszámításukban kiindulási pontúl szolgált. A szobor, mely egy ostrom alkalmával meg is sérült, csak a múlt század hetvenes éveiben került fedél alá: «az Accademia di belle Arti»-ba.

E szoborral foglalkozva Michel-Angelo ráért több kisebb plasztikai mű készítésére is; ezek közül különösen két Madonnát kell kiemelnünk: a brüggeit, mely teljes alakú szobor, és a firenzei nemzeti múzeum «Tondo»-ját (tányér), a mely korongalakú reliefben, fájdalom, nem egészen kidolgozva, ábrázolja szintén a szüz Anyát a gyermek Jézussal, háttérben a Keresztelővel. Ezen a félbehagyott domborművön valami csodás varázs ömlik el; a Madonna arczán először szólal meg az a talányszerű, vonzó és mégis szinte megdöbbentő mélabú, a mely ettől kezdve a Michel-Angelo legszebb nőalakjainak jellegzetes vonásává lesz.

Azok között a szakértők között, a kiket a firenzeiek a Dávid elhelyezésének ügyében megkérdeztek, ott volt Lionardo is, ki néhány év előtt tért vissza szükebb



hazájába s a kivel a nehéz természetű Michel-Angelo többször összezördült. Nemsokára mérközniök is kellett; Buonarroti, a kit a Dávid elkészülése óta hazájában a világ legnagyobb szobrászának tartottak, a festészetben is kész volt versenyre kelni azzal a honfitársával, a kit viszont ebben a művészetben tartottak páratlannak.

Hogy a festészetet időközben nem hanyagolta el, arról a szent családot ábrázoló, Angelo Doni számára készült s most a firenzei Uffizi-gyűjtemény «Tribuná»-jában elhelyezett kerek festménye tanúskodik, mely a kép eszmei tárgyának kevéssé megfelelően ugyan, de mindenesetre a legnagyobb művészi tudással helyezi a három szereplő főalakot szorosán egymásba záruló csoportba, míg a háttért — ismét csak a művészi feladat érdekessége kedvéért — meztelen ifjak alakjai töltik meg.

Ha már e kép szerkesztésében is némelyek — talán joggal — Lionardo egyidejű compositióival való versengést vélnek megpillantani, még tágabb tere nyílt erre Michel-Angelonak, mikor Soderini, a firenzei köztársaság feje kettejüket a kormánypalota nagy termét díszíteni hivatott falképek festésével bízta meg. Mindkét kép tárgya Firenze hadi történetéből volt merítve; a Lionardoé az Anghiari melletti csatát, a Michel-Angeloé a pisaiak ellen folytatott küzdelmek egy epizódját tüntette elő. Egyik sem készült el s mindkettőnek még kartonrajzai is elpusztultak, úgy hogy a Buonarrotiának is csak egyes részleteit ismerjük Marcantonio s mások metszeteiből; annyi azonban kétségtelennek látszik, hogy Michel-Angelo nagy vetélytársát — kinek

művészete pedig bizonyos befolyást gyakorolt az ő e korbéli rajzaira, — főleg a meztelen testek virtuóz rajzolásával igyekezett elhomályosítani, a miért képe tárgyaúl az ellenségtől fürdés közben megtámadott katonákat választott; és azt is elhihetjük Vasarinak, és Benvenuto Cellininek, hogy e kép az összes egykorú művészek bámulatát keltette föl s hogy festészek és szobrászok egyaránt tanulmány tárgyává tették azt, többek közt: Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Lorenzetto, Tribolo, Pontormo, Perino del Vaga, és — Raffaello Sanzio.

Michel-Angelo és Lionardo mellett egyébiránt Firenze akkoriban úgy a szobrászatban mint a festészetben tekintélyes művészgárdával ékeskedett. A régibbek ritkuló sorait fiatalabb erők kezdték megtölteni. Mikor az óriásszobornak a már használt márványtömbből való kifaragása került szóba, jelentkezett Andrea Sansovino is, — tulajdonképeni nevén Contucci da Monte Sansavino, — a ki szobrászi kiképzését szintén a Medici-kertekben nyerte s a ki azután a nagy Lorenzotól kiküldve Portugálban töltött nyolcz évet, főleg Lissabonban építészeti és szobrászati munkákkal elfoglalva, honnan csak 1500-ban tért vissza Firenzébe. Az óriásszobor Michel-Angelonak jutott ugyan feladatúl, de Sansovino is fontos megbizást kapott csakhamar: a keresztelő kápolna (Battistero) egyik kapuja ormán kellett az Üdvözítő megkereszteltetésének jelenét három szoboralakban ábrázolnia. A csoportozatot csak később állították a maga helyére s valószínű, hogy a

három alak közül csupán kettő: a Jézusé s a keresztelő Jánosé a Sansovino saját műve; ezekben is szembe-  
tűnően nyilatkozik meg ennek a firenzei mesternek  
iránya, jelleme, a ki első volt a toscanai szobrászok  
közül, kinek művészetét a cinquecento szelleme egészen  
áthatotta, de e mellett nem volt oly erőteljes egyéniség  
mint Michel Angelo, s így nem tudta a primitivék  
bensőségét és az egyéniség kifejezésében való hűségét  
képzeletének gazdagságával s ideális ábrázolásának ere-  
jével pótolni. A Jézus keresztelésének e jelenetében is  
a nemes, ideális szépségre való törekvés a testformák,  
a redőzet, a taglejtés szabad, széles, lendületes keze-  
lése világos hirdetői az új korszaknak, de az alakokat  
nem hatja át benső egyéni élet, mely irántok melegebb,  
közvetlenebb érdeklődést keltene.

Sansovinot később Rómában találjuk, a hol különö-  
sen a S. Maria del Popolo-templom két síremlékének  
készítésével örököltette meg magát. Két aránylag fiatalon  
elhunyt bibornok: Ascanio Sforza és Girolamo Basso  
hamvait földi a két emlék, nagyon hasonló elrendezés-  
sel szintén a szobrászat átmenetét jelezve a quattro-  
centoból az új korszakba, a mi egyrészt az építészeti  
elem uralomra jutásában s ennek és a szobordísznek  
átgondoltabb harmoniájában nyilvánul, másrészt az ala-  
kok megszerkesztésének nagyobb szabadságában és  
bátorságában. A főalak ezeken az emlékeken nem fek-  
szik halott vagy nyugodtan alvó módjára: könyökölve,  
kezére hajtott fejjel a néző felé fordul, mintha csak  
félszenderben volna, vagy ébredezne; ez a felfogás  
kétségkívül új eszköze a hatásnak, megfelel a kor



idealizáló, a merev valóságosságán fölül emelkedő irányának, de egyúttal könnyen nyugtalanságot kelt a compositióban, a mely a mű tulajdonképeni rendeltetésével csak nehezen hozható összhangba. Egyébiránt úgy az egyes mellékalakokban, mint az ornamentikában kiváló szépségeket tartalmaznak e síremlékek.

Sansovino munkásságának utolsó éveit egészen a loretoi Santa Casa domborműveinek szentelte, melyek a dekoratív szobrászat legpazarabb díszü, de nem minden részökben valódi műbecsrel bíró alkotásai közé tartoznak. Sansovino valószínűleg a relief-ábrázolások két csoportját készítette maga s a próféták és sybillák alakjai közül is egyet-kettőt, — már a Michel-Angelo sixtinai képeinek észrevehető befolyása alatt. A híres bucsújáró-templom plasztikai díszének túlnyomó részét Sansovino vezetése alatt más szobrászok állították elő, de az ő tanítványai közül a legnevezetesebbel itt nem találkozunk: ez Jacopo Tatti, a ki mestere tiszteletére szintén fölvette a Sansovino nevet s erre a névre még több fényt hozott, mint annak első viselője; az ő működése azonban inkább a velencei művészet történetének körébe tartozik.

### III. ELŐADÁS.

(Michel-Angelo első római időzése ; Ráfael pályájának kezdete ;  
Fra Bartolommeo.)

A csatakép kartónján folytatott munkájától Michel-Angelot egy oly meghívás szólította el, mely egész életére s művészi pályájára nézve döntővé volt válandó. 1503-ban Giuliano della Rovere biboros lépett a pápai trónra II. Julius név alatt, mely név hivatva volt egy összehasonlíthatatlan fényű korszakot jelölni meg Róma s a világ művészetének történetében.

Az új pápa kevéssel trónralépte után építésze, Giuliano da San Gallo útján Rómába hívta az akkor (1505) harmincz éves Michel-Angelot s megbizást adott neki síremléke elkészítésére. A művész lángoló lelkesedéssel fogott hozzá föladata teljesítéséhez, tervet rajzolt, melytől a pápa el volt ragadtatva ; nyolcz hónapra a carrarai márványhegyekbe költözött, ott maga nagyolta ki a márványtömböket, melyekből az óriási emlék alkatrészei, szobrai lettek volna faragandók, miközben képzületét a márványban való dúskálás annyira magával ragadta, hogy egy tengerparti hegyfoknak szobor-kolosszussá való kifaragását is hánytorgatta elméjében. Mire azonban a töménytelen márványt nagy viszontag-

ságok között Rómába szállították, ott a Szent Péter bazilika előtti téren fölhalmozták s Michel-Angelo hozzálátott a tulajdonképeni szobrászi és építész munkához, a pápának egy hirtelen elhatározása az egész síremlék-tervet elvetette s kárpótlásul a művészt a pápa nagybátyjától, IV. Sixtustól alapított pápai házi kápolna, az úgynevezett Cappella Sistina menyezetének festői díszítésével kínálta meg.

Hogy e váratlan fordulat előidézésében mennyi része volt a szeszélynek, mennyi az előítéletnek, mennyi a Péter bazilika újjáépítési terve fölmerültének s mennyi a Michel-Angelo iránt féltékenykedő Bramante csel-szövényeinek? azt a művészettörténetnek aligha fog sikerülni valaha teljesen földeríteni. Annyi bizonyos, hogy a pápa tervének változása s a kiméletlenség, melylyel Michel-Angelonak e miatt találkoznia kellett, mélyen elkésértette az érzékeny és szenvedélyes művészt, ki e miatt valósággal megszökött Rómából s csak Soderini közbenjárására volt hajlandó később ismét pápai szolgálatba lépni Bolognában, a hol 1506 őszen időzött a harczias pontifex s a hol megbízásából a művész ércszobrát készítette el diadala emlékeül; a szobor azonban ép oly rövid életű volt, mint a pápa bolognai uralma: az elüszött s újra visszatért Bentivoglik ledöntették a pápa diadal-emlékét s ferrarai Alfonso ágyúöntésre használta föl a Michel-Angelo alkotását, kitől ilyenképen egyetlen ércszobor sem maradt reánk.

A pápa és a művész viszálya hamar véget ért tehát, de a «síremlék tragédiája» egész életén át kinozta Michel-Angelot; később fogunk az eredeti tervezés-



ből megmaradt egyes szoboralakokkal s a pápa utódjai alatt összezsugorodott alakban létrejött síremlékekkel magával foglalkozni, itt mindenekelőtt egy futó pillantást kell vetnünk a II. Julius és az ő korabeli Róma szerepére a Cinquecento művészetének történetében.

Stendhal azt mondja II. Juliusról, hogy őt — ellenében elődjével, VI. Sándorral, — «nem bűnök, de helyüket tévesztett erények jellemezték: kielégíthetetlen dicsszomj, hajthatatlanság a tervezésben, fáradhatatlanság a kivitelben, nagylelkűséggel párosult parancsoló szellem és uralomvágy; minde tulajdonoktól emelt hatalmas lelke összetörte az aggkor és a papi állás hagyományos békóit.» Az életévek, melyekre még számíthatott, nem nyujthattak neki elegendő tért arra, hogy rajta becsvágya tetteiben kitombolhassa magát: arra kellett tehát törekednie, hogy az utókornak mentül több s mentül csodálatosabb látható emlékeit hagyja hátra életének, melyek, bár mások alkotásai, az ő akaratának köszönhessék létüket. Ezért lázas sietséggel fogadta szolgálatába és foglalkoztatta azokat a tüneményszerű művészi tehetségeket, a melyeket szerencséjére épen az ő kora oly pazar bőséggel hozott elő és bocsátott rendelkezésére. Terveiben nem ismert korlátot és mértéket; vakmerő volt az akarásban, mert kényeztető sorsa arra szoktatta, hogy művészei a lehetetlennek látszót is megvalósítsák. Önkényes és zsarnoki volt velök szemben is szándékai kijelölésében, de a tulajdonképeni művészi munka körében teljes szabadságot hagyott nekik, legfőlebb türelmetlensége kitöréseivel — a túlságig buzgó érdeklődése, műszeretete megannyi

jeleivel — sanyargatta őket néha. Szellemének láng-fuvaltatától érintve voltak a Bramante s a Ráfael alkotásai is, de legérezhetőbben hatotta az át a Michel-Angelo munkásságát, mely épen a legjellemzőbb alakokban megőrzött valamit abból a félelmes hatalomból, abból a «terribilitá»-ból, a mely kétségkívül nemcsak a művész saját lelkének, de az őt új meg új feladatok elé állító hajthatatlan fejedelmi akaratnak is visszfénye volt. Mert ebben a két emberben minden egyenetlenségek és zsörtölődések, egymással való látszólag folytonos elégedetlenségek daczára a mélyen rejlő lelki rokonság félreismerhetetlen jelei fedezhetők fel. «Mindkettő — úgymond Symonds — saját hatáskörében óriási feladatokat tűzött ki czéljául; mindkettőnek jellege hirtelen és határozott természeténél fogva hatalmassá és félelmissé vált, mindkettő «con furia» dolgozott, a dæmoni lelkek indulatosságával s mindkettő eltörölhetetlenül korára nyomta egyéniségének bélyegét.»

Igy lett ez a csodálatos aggastyán, ez a «fehér oroszlán» a római renaissance «arany-korá»-nak tulajdonképpen megalkotójává, s annak dicsősége a történetíró szemében sokkal inkább fűződik a II. Julius nevéhez, mint utódja, X. Leóéhoz, kit inkább a Medici-név nimbusa, mint saját tevékenysége tett meg a közfel-fogásban e korszak fejedelmi személyesítőjévé.

Csak ilyen fejedelmi akarat tehetette meg Rómát egy nagy korszakban az olasz művészet igazi középpontjává; mert művészi tehetségek előhozásában az örök város ebben az időben is meddő maradt; a tehetségeket Toscana, Umbria és Lombardia szolgáltatták, az

első iskolát többnyire Firenze, de a szélesebb látkört, a magasabb kiképzést, a legnagyobb feladatokat és a legdúsabb babért csak Róma nyújthatta; elismerték ezt a XVI. század folyamában már maguk a firenzeiek is és így lett Róma Michel-Angelora nézve ősei városához való rajongó hűsége ellenére az ő «lelke városává.»

Mikor a művész meggyőződött róla, hogy a pápa a síremlék tervével véglegesen szakított, nagy nehezen rászánta magát a másik feladatra: a mennyezeti frescók megfestésére. El nem vitatható történeti tény és egyik legrejtélyesebb jelensége a művészlélek psychológiájának, hogy Michel-Angelót szinte rá kellett kényszeríteni annak a művének a megalkotására, a melyet művészpályája legteljesebb és legtisztább sikerének tekinthetünk; úgy, hogy szinte vigasztalódhatunk a síremlék eredeti tervének meg nem valósulása fölött, ha elképzeljük, hogy annak létrejötte valószínűleg mindenkorra távol tartotta volna alkotóját a nagyobb festői feladatoktól. Mert habár az olasz renaissance a képzőművészet három nemét: az építészetet, a szobrászatot és a festészetet sokkal szorosabban együvé tartozónak tekintette, mint mi tekintjük jelenleg, és Michel-Angelo tényleg mindahármat gyakorolta, kétségtelen, hogy ő magát első sorban és főként mégis szobrásznak vallotta, sőt hogy ezt a művészetet a festészet fölébe helyezte, az kitűnik abból a jellemző nyilatkozatából is, mely szerint a festészetnek érdeme az, ha a mit alkot, szobrászi jelleggel bír, ellenben a szoborműnek hátrányára válik, mihelyt festői jelleget ölt fel.

A Vatikán-palota Sixtina-kápolnájának oldalfalait



még IV. Sixtus rendelkezéséből három firenzei és három umbriai mesternek Mózes és Jézus történetét ábrázoló festményei díszítették; a közepén tükörszerűvé lapuló dongaboltozat azonban csak csillagos égnek volt festve s ezt kellett most Michel-Angelonak festői-leg kiképeznie, még pedig egészen szabadon választva tárgyait, mert az első szegényes tervezetet a pápa a művész ellenvetésére rögtön elejtette s kijelentette, hogy fessen a mit akar.

A feladatot megnehezítették nemcsak az óriási méretek, hanem az a körülmény is, hogy Michel-Angelo tényleg egészen járatlan volt a frescó-festésben; e miatt néhány fiatal firenzei festőt segítségül is hívott kezdetben, de ezek munkájával elégedetlen lévén, csakhamar hazaküldte őket s egymaga látott hozzá és végezte be mintegy ötödfél évi idő alatt a rengeteg munkát, folytonos küzdelemben előbb a szokatlan technika nehézségeivel, majd a vakolásból kitört penészszel, testi szenvedésekkel sőt nélkülözésekkel s végül a pápa türelmetlenségével, ki már az állványokról való ledobatással fenyegette, ha el nem készül munkájával. Hogy vajudó, alkotó agya mellett egész testi szervezete is milyen megpróbáltatáson ment ezalatt keresztül, azt az is tanúsítja, hogy a mű elkészülte után sokáig csak feje fölé tartott írást volt képes elolvasni, annyira megszokta szeme a fölfelé nézést.

Midőn végre az 1512-ik év mindenszentek napján a teljesen elkészült mű feltárult a bámuló Róma szemei előtt, «mint egy új hatalom menydörgő kinyilatkoztatása» (Wölflin), a benyomás, melyet annak látása külö-

nösen a művészvilágra gyakorolt, valóban az az érzés lehetett, hogy most már lezárhatók a festészet évkönyvei, mert ezen a menyezeten Michel-Angelo mindent megfestett, a mit ecsettel alkotni lehet.

El nem kerülhetvén — már választott tárgyai beosztása szempontjából sem — a roppant terjedelmű s építészetiileg tagozatlan menyezet megfelelő tagozását, architekturát is kellett festenie s azt díszítéssel ellátnia. De nyilvánvaló, hogy e mellett a szem megtévesztésének közönséges mesterfogásaira nem is gondolt, az ábrázolt építmény valószínűségét, vagy csak lehetőségét is egyáltalán nem mérlegelte, az ornamentika anyagául pedig — szakítva minden hagyományyal, mellőzve a díszítésnek majdnem minden élettelen elemét — egyetlen motívumot használt bámulatos változatosságban és gazdaságban: azt a motívumot, a mely a Michel-Angelo gondolatközlésének tulajdonképeni eszköze, művészetének tulajdonképeni nyelve volt: a lélek minden indulatától mozgatott emberi alakot, főképen a mezítelen emberi testet, a cinquecento művészetének legsajátabb ideálját. Ebből állott a két nagy, korszakos újítás, mely már a feladat fölfogása s az anyag elrendezése tekintetében szembeötlő.

A menyezet figurális festményeinek főalakja tizenkét jós, egymást felváltó hét férfi és öt nő, a kik a világ-megváltás mystikus jóslatát jelképezik. A hét próféta: Jónás, Jeremiás, Dániel, Ezekhiel, Ézsaiás, Joel és Zakhariás; az öt Sybilla: a lybiai, a perzsiai, a cumœi, az erythreai és a delphii, valamennyien két-két gyermekded génusz segítő, sugalmazó társaságában, a fes-

tett oszlopok közeiben trónolnak. Ezek köré csoportosulnak a megváltás előzményei és előjelei a világ teremtésétől kezdve a zsidó nép történetén keresztül. A bolthajtás középső síkját elfoglaló öt kisebb és négy nagyobb négyszögű mezőt, — melyek mintegy a menyezetnek a festett architektúrát áttörő nyílásait képviselik, — a teremtés és őstörténet jelenetei foglalják el: a világosság elválasztása a sötétségtől, az égi testek, a növényzet, a víz és az állatok, azután Ádám, végül Éva teremtése. Ezeket követi a bűnbeesés és a paradicsomból való kiűzetés, az első embercsalád áldozatának bemutatása, a vízözön és utána Noé ittasságának és kigúnyoltatásának jelenete: a teremtés története tehát legvégül is az emberi gyarlóságban, a bűnben hangzik ki, a mely el nem hagyta Ádámnak azokat az ivadékait sem, a kik a nagy pusztulástól megmenekültek s a melynek kárhozatától az emberiséget csak az engesztelés egy újabb ténye: a megváltás szabadíthatta meg. A menyezet szélein, a próféták és Sybillák sora alatt láthatók azután a zsidó nép történetének jelenetei: a négy szögletbe helyezett legjelentősebb ábrázolások oly eseményeknek vannak szánva, melyek mind az «Isten választott népe» fölött örökös gondviselés mentő tényeinek, tehát szintén az üdvözítés előhírnökeinek tekinthetők: az érczkigyó csodája, a Holofernest megölő Judith, a Goliáthot legyőző Dávid és az Esthertől leleplezett Hámán bűnhődése. Az ablakok fölötti félkörű- és csúcsívek képei genreszerű jelenetekben ábrázolják a váltakozó nemzedékek történetét egész Krisztus szüleinek koráig, az ő leszármazásának rendjén: meg-



annyi állomásai az élet terhes vándorútjának, telve fáradtsággal, gonddal, de enyhítve a családi élet melegétől és áthatva a Messiás eljövetelért esdő vágyódástól.

Az összes többi alakok, a szokásos elnevezés szerint: a mezítelenek (Ignudi) és gyermekek, (bimbi, putti) tisztán decoratív jelentőséggel bírnak; egy részök márványalakként van festve, egy részök bronz színben, a festett pillérek zsámolyain ülő hús hatalmas természetű meztelen ifjú azonban, kik tölgylombokból és gyümölcsökből font füzéreket látszanak oszloptól oszlophoz vonni, s az építészet megszemélyesített erőinek is tekinthetők, a napbarnított ifjú test életteljes színeiben pompáznak.

A «Volta» (bolthajtás) frescóinak szemlélését és élvezetét mindig megnehezíthette a boltozat rendkívüli magassága, a bonyolult beosztás, a tárgyak sokszerűsége s különösen az emberi alakok roppant száma, mely mellett az egészről egységes benyomást nyerni nem lehet. Ma még fokozza ezeknek a zavaró körülményeknek a hatását az immár közel négyszáz éves festéseknek a korral előhaladó romlása; a színek természetes tompulásához hozzájárul a felszállott tömjénfüst és por szürkésege, míg a vakolás repedezései lassankint egész hálót vonnak a képcyklus fölé, helyenkint megzavarják a körvonalakat, sőt egynémely alakot a felület leválásával egészen megcsonkítottak. De ha valahol, itt érdemes és indokolt a képek és alakok egyenkinti, részletenkinti figyelembevétel.

Az ilyen részletes vizsgálat meggyőz arról, hogy Michel-Angelo itt nemcsak formákban gyönyörködni

és általok gyönyörködtetni akart, de történeteket is tudott a maga lapidáris egyszerűségével megragadóan elbeszélni. A Genesis történetei: a teremtés képei, legtökéletesebb megjelenítései az «idő-előttiség»-nek, legvalószerűbb szemléltetései a természetfölöttinek, a megfoghatatlannak. Elmondhatjuk, hogy az Atyaisten alakját a képzőművészet számára ő teremtette meg; utána senkinek — még Ráfaelnek sem — juthatott eszébe az ábrázolásnak ezen a módján változtatni; szemünk, értelmünk, képzeletünk a legmagasabb lényre csak ilyen emberi formában ismerhet rá; csak ilyen energia volt képes a világot megteremteni s csak ilyen fenség képes a fölött uralkodni. Bámulatos, hogy ő, a szobrász, hogy volt képes ennek a hatalmas testnek a légben lebegését természetesnek tüntetni föl; és ebben a lebegő alakban a mint — a régi ikonographikus hagyomány megtartásával — egy képen kétszer is megjelenik, a fenség mellett annyi borzalmasság van, hogy igazat adhatunk a műtörténészeknek, kik Michel-Angelonak ebben az alkotásában a Savonarola prédikációinak fenyegető, büntető Jehovahját látják újra megjeleneni.

És ime, ugyanezt a borzalmas fenségű alakot a szelid atyai szeretet tekintetével és mozdulatával látjuk «alkonyi felhő gyanánt» az első emberhez leszállani, hogy őt a még ráboruló álomból teremtő erővel életre ébreszsze. Ez az «Ádám teremtése» talán legmagasztosabb képe a cyklusnak, sőt Burckhardt szerint annak létrehozása legmagasztosabb pillanata volt a Michel-Angelo egész művészi munkásságának. Az isteni szikra átszállását a

Teremtő-ből az erejének és életének öntudatára ébredő emberbe, egyszerűbben és mégis megragadóbban kifejezni, valóban lehetetlen volna; látszik, hogy egy gyöngéd érintése annak a leghatalmasabb akaratot magában rejtő isteni alaknak elegendő, hogy az élet lángját gyújtsa meg a még bágyadtan emelkedő, még öntudatlan erőből duzzadó kézben s abban az egész még nyugvó testben, mely mint a tökéletes ember mintaképe fekszik a szűz föld egy ormán s emeli fejét hála-, bizalom- és reményteljes tekintettel teremtője felé, mint virág a nap felé. (H. Grimm) Az Isten alakja körül lengő bő köpenyt gyöngéd szellő duzzasztja kerekre, s belőle mintegy fészekből néznek csodálkozó, kíváncsi szemekkel a gyermekded angyalok hatalmas földi képmásukra.

Ha Michel-Angelo ebben az Ádámjában a tökéletes férfialak ideálját akarta nyujtani, gondoskodnia kellett a nőiség ideáljának melléállításáról is. A háromszor megjelenő Éva ábrázolásai közül kétségkívül legszebb a paradicsomban, a tudás fájának árnyékában ülő alak, a melyben a tökéletes idomok és viruló szépség fejlődmi büszkeséggel s a végzetet maga ellen kihívó elszánt akarattal párosúlnak; méltán tartják ezt a művész legszebb női act-jának, a Medici-sírok Aurorája jóslatának; a szelid nőiség bájával azonban megragadóbban hat az épen megteremtett s az Úrhoz imádva közeledő Éva, kinek alakjában Symonds Quercia bolognai hasontárgyú domborművének hatására vél ráismerni.

A vízőzön képe — Michel-Angelonak az utolsó ítélet mellett legnagyobb terjedelmű compositiója, —



bő alkalmat nyújtott neki, folytatni azt, a mit a firenzei kartónokon megkezdett: remekelni a kapaszkodás, sietség és küzdelemtől feszült izmok, a szokatlan helyzetekben mutatkozó tagrövidülések ábrázolásában. Ehhez legközelebb áll a Mózes érczkigyójának jelenete, a hol a kígyóktól szorongatott testek görcsös küzdése és vonaglása félreismerhetetlenül emlékeztet a Laokoon csoportjára, mely annál mélyebb benyomást tehetett a művészre, miután San Gallo barátjával együtt jelen volt ennek az antik műremeknek a Titus palotája romjai között történt kiásatásánál.

A menyezet különálló alakjait Michel Angelo talán még nagyobb előszeretettel — mondhatni szenvedélylyel — alkotta meg mint történelmi képet. A próféták és Sybillák alakjai közül csak az egyetlen Jónásnál — kit éppen a hal gyomrából menekülve ábrázolt — hódolhatt a meztelen test festésében való kedvtelésének, de e helyett ezekben az egymástól teljesen elszigetelt, külön életet élő alakokban az öltözet, a ruharedőzet monumentalitásában sikerült utólrhetetlent alkotnia; és még többet ennél: sikerült ezekben az «emberfölötti emberek»-ben olyan egyéneket teremtenie, a melyek minden idők számára a művészi jellemzés és lélekfestés legelsőrendű típusaivá váltak. Zachariás és a Persica elmélyedő, megfontolt bölcsesége, a Delphicának tágra nyitott, ihletében mintegy a végtelent maga előtt látó szeme, ennek és a Lybicának erőteljes, fiatal szépsége, Joelnek, a végítélet megjövendölőjének szigorú, nyugodt komolysága, Ézsaiásnak rejtélyes álmodozása, melyből mintha közeledő veszély moraja rázná

fel, az Erythræának férfias, athletaszerű termete, mely a természetfölötti erőket a testben is példázni látszik, ép úgy, mint a Cumæanak nevezett, félelmes rúttságú vén óriás asszony nál; Ezechiél heves, szinte ijedt mozdulata, melylyel a túlvilági üzenetet fogadja s Dániel buzgó sietsége, melylyel azt leírja, végül és mindenekfölött a Jeremiás végtelen, néma szomorúsága, melynek képébe a művész saját lelkét látszott beléönteni: mindezek kitörülhetetlenül vésődnek belé nézójük lelkébe. Halhatatlan alakok ezek, melyek élni fognak a művészet világában akkor is, ha a gyarló anyagot, melyből őket a művész alkotta, rég elpusztította az idő.

Míg a Sybillák és próféták képeinek megszerkesztésénél a művész képzeletét a hagyomány és a szentírás némileg még is megkötötte, a mezítelen ifjak dekoratív alakjainak megfestésénél teljesen szabad szárnyra bocsátotta azt. A foglalkozás, melyet az «Ignudi»-knak adott, a feladat, melyet az elrendezésben nekik szánt, magában véve oly mellékes, hogy azzal minden helyzet és mozdulat össze volt egyeztethető. És Michel Angelo busásan élt is ezzel a szabadságával s a rugékony, hajlékony ifjú izomzat megfeszüléseinek és megereszke-  
déseinek, az ellentétes mozgású tagok egyensúlyozódásának (Contrapposto), sőt a fiatalos élénkség mindenféle megnyilatkozásának pajzánságban, ijedelemben, sietségben annyiféle változatát hozta belé ebbe a hús alakba, mintha az ember testi és lelki változékonyságának teljes, tudományos registerét akarta volna nyújtani; pedig csak az emberi test szépségében való gyönyörködésének akart széles tért nyitni, csak formaérzékét

akarta egyszer minden korlátot túláradni hagyni, meg akarta mutatni, hogy az emberi test egyedüli kifogyhatatlan bőségű tárgya a művészi alkotásnak, s hogy a kifejezés eszközeinek öntudatos korlátozásában nyilatkozik meg az igazi művész eszmevilágának végtelen gazdagsága.

A bőség és erő ilyen önmérséklete s a valóban nagyoknak, nemeseknek és jelentősnek minden mellékes és kicsinyes fölébe helyezése mutatkozik a Sixtina mennyezeti frescóinak általános jellemében és főleg színezetében is. Abban a grandiózus egyszerűségben, a melylyel Michel Angelo nemcsak az aranyozásokat s a legkedveltebb és legbecsesebbnek tartott színeket: a bíbort és ultramarin-kéket kerülte, de képei élettelen elemeinél is szembetűnően csak a legszükségesebbekre szorítkozott; így például a növényzetet a teremtés jelenetében néhány fűszál, a földet egy sziklalejtő, a paradicsomot egy fa képviseli; látszik, hogy a művész sajnált minden kis területet, melyet szerkesztésének legfőbb, az ő szemében egyedül méltó tárgyától: az embertől elvonnia kellett. Mégis korántsem mondhatjuk, hogy ő a Sixtinában csak festett plasztikát nyújtott; színezése, bár inkább csak a segítő, magyarázó szerepre szorítkozik, kifejezőnek és erőteljesnek látszik még mai halványult állapotában is és a színek átgondolt harmoniája valóban csodálatos. Igaz, hogy nem a szelíd ájtatosság hangulata az, a mit ezek a képek terjesztenek; inkább a nagyságnak hol fölemelő, hol nyomasztó érzése szállja meg itt a szemlélőt; de az ő egetvívó kora, a renaissance és humanismus «emberi chauvinismus»-ának kora,



szívesen megbocsátotta neki azt, hogy annak az Isten-ségnek a nyomasztó nagysága mellett, a melyet a világ teremtetőként mutatott meg neki, megérezte vele annak az emberi szellemnek a fölemelő nagyságát is, mely művészetével ilyet alkotni tudott.

II. Julius pápa nem soká gyönyörködhetett az ő parancsára létrejött remekműben; az ünnepély, melylyel a Sixtina új díszét felavatta, volt életének utolsó diadala; a következő évben meghalt, de mintha hatalmas keze még a síron túl is kiterjedt volna Michel Angelo-ra, síremléke ezután még több keserűséget szerzett a művésznek. A mi egykor alkotási vágyának hön óhajtott tárgya volt, az előbb folytonos czivódás és perpatvar okozója lett, majd meg egy terhes kötelezettség, melyet a művésznek sem saját akarata szerint teljesíteni, sem magától elhárítani nem sikerült.

A Buonarroti életének első, körülbelül 1516-ig terjedő korszakában, melyet itt lezárunk, a pápai síremlék díszítésére szánt főbb alakok közül három jött létre: a két rabszolgáé, melyeket a Louvre gyűjteménye őriz, és a Mózesé, mely a jelenleg látható emlék közepét foglalja el, a Pietro in Vincoli templomban, Rómában.

A megkötözött rabszolgák alakjainak jelképes értelme örök rejtély fog maradni; a harcias papától leigázott tartományokat akarta-e a művész bennök megszemélyesíteni, vagy a Julius halála következtében uralmukat és szabadságukat vesztő erényeket vagy műszeteket? nem tudhatjuk, de nem is kutatjuk. Még az iránt is eltérők a vélemények, vajjon a két ellentétes alak közül az, a melyik — mintegy lemondva a zsarnok-

ság elleni küzdelemről — fájdalmas nyugalomra hajtja fejét, haldokló-e, mint Grimm hiszi, vagy csak alvó, mint Eugen Müntz mondja? Csak az iránt ért egyet mindenki, hogy művészi szépségre ez a két alak s különösen a nyugvó, a Michel Angelo legremekebb alkotásai közé tartozik, s hogy az a kettős megnyilatkozása az elnyomatás fájdalmának: a lemondásban és kétségbeesésben az egyiknél, a tehetetlen, de vad ellenállás kitörésében a másiknál, csak olyan prometheusi lélekből fakadhatott, a minő a Michel Angeloé volt, ki nyilván itt is, mint a Medici-síroknál, saját lelki életének, nem a dicsőítendő elhunytak, állított — talán öntudatlanul — emléket.

Ha ezekben az alakokban a művész lelkének tükrét látjuk, a harmadikban, — el kell ismernünk — hogy van valami félreismerhetetlen s valószínűleg szándékos vonatókozás, mely a hatalmas pápa lelkületének kifejezéseként hat ránk. A Mózes szobra ez, mely a patriarcha- és papfejedelmet ülve, a törvénytáblákra támaszkodva, de parancsoló, szinte fenyegető szigorral előrehajolva, fölemelkedni készülve ábrázolja, némileg hasonlóan a Donatello «Ábrahámjához» a firenzei harangtornyon.

Ez a szobor, mely méltóbb és megfelelőbb elhelyezésre volt szánva a jelenleginél, mely minden részében befejezve, a mintázás finomságainak netovábbját mutatja fel s a melyet a Michel Angelo egyik életírója a modern szobrászat koronájának nyilvánít, kétségkívül folytatója annak az eszmekörnek, melyet a Sixtina prófétáinak sorozata tár elénk s legmegragadóbb kife-

jezője az azokban is megnyilatkozó prófétai szellemnek. Az önuralom, mely a rettenetes alakot még székhéhez köti, csak fokozza a félelmet, melyet látása kelt, mert nem sejteti, hogy mit forgat elméjében. Ekképen a Mózes-szobor legfőbb személyesítője lett annak a «terribilitá»-nak, a melyet Michel Angelo művészi alakítása jellemvonásaként szoktak emlegetni, és valószínűnek kell tartanunk csakugyan, hogy Michel Angelo, gyászba borúlva nagy pártfogójának halála fölött, s hódolni akarva az ő emlékének, annak a hatalmas fejedelmi léleknek akart magyarázója, megörökítője lenni Mózes-szobra megalkotásakor. Mert zárköve lett e szobor a II. Julius fényes korának; és valóban annak a korszaknak, melyet az erős, a minden akadályokon diadalmoskodó, egyedül önmaguk által érvényesülő egyéniségek koraként szoktunk jellemezni, s a mely alapjait fektette le az emberiség újabb fejlődésének: a renaissancenak, alig lehetett volna illőbb symbolumot találni annak a törvényhozónak, vallás- és nemzetalapítónak a szoboralakjánál, a ki a maga egyéniségének bélyegét annyi nemzedék erkölcsi és szellemi fejlődésén hagyta rajta.

\*

A XV. és XVI. század válópontján, tehát ugyanabban az időben, a melyben Lionardo «Utolsó vacsora»-jával Milanóban és Michel Angelo «Pietà»-jával Rómában mintegy felavatta az új korszak művészetét, az umbriai iskola leghíresebb mestere, Perugino az ő perugiai festő-iskolájába egy tizenhét éves ifjút vett föl, a ki



addig szülőhelyén, Urbinóban tanult s már gyermekkorában teljes árvaságra jutott. Az ifjú, kinek neve Raffaello Sanzio, vagy «Raffaello di Giovanni Santi» volt, — ezen a néven kívül nem sokat örökölhett atyjától, Giovanni Santitól, a ki szerény viszonyok között élt a műszerető Montefeltrék uralma alatt álló hegyi városkában s megmaradt képeinek tanúsága szerint mint festő nem tartozott a quattrocento kiválóbb művészei közé. Hogy fia gyermek- és serdülő éveiben Urbinóban kitől tanult festeni? az mindeddig megoldatlan kérdés. Atyját 11, sőt némelyek szerint már kilencz éves korában vesztette el s az újabb kutatás megállapította, hogy a század végénél előbb a perugiai mesterhez tanítványúl nem szegődhetett. Urbinóban abban az időben, csak egy nevesebb festő működött, ki Ráfaellel későbbi pályáján is szoros összeköttetésben maradt: Timoteo Viti, valószínű tehát a föltevés, hogy ő volt a mester első oktatója. Ez a Timoteo Viti ferrarai származású volt s Bolognában a Francia műhelyében dolgozott; képei később a Ráfael befolyásának nyomait tüntetik föl s így ebben az esetben is észlelhető az, a mi a renaissanceban gyakori jelenség volt, hogy t. i. az egykori tanító idővel a tanítvány szerepébe jutott nagyobb tehetségű növendékével szemben.

Az ünnepelt perugiai mester s vele az egész umbriai iskola túlhaladta már dicsőségének delelőpontját, mikor a fiatal Ráfael odakerült. Az érzelem bensőségét, a rajongás mysticismusát, a kifejezés naiv ünnepélyességét, mely azt az iskolát oly vonzóan jellemezte, édeskés, modoros formalizmus kezdte fölváltani; de a

Perugino művészetének hatása még elég erős volt arra, hogy a fiatal festőnek csodálatos alkalmazkodási és alakulási képességgel bíró tehetségét egészen magához ragadja, úgy, hogy az alatt a négy év alatt, melyet Ráfael az umbriai mester oldalánál töltött, ő valóban úgy tűnik fel, mint a Perugino irányának folytatója, vagy inkább visszaidézője a mester ifjúkorának, mert fiatal lelke üdeségét, felfogása közvetetlenségét, ébredező lángeszének még öntudatlan erejét vitte belé a tőle eltanúlt művészetbe.

A Perugino nagy elfoglaltsága mellett kétségtelen, hogy ő saját képein is igénybe vette a Ráfael közreműködését, a mit annál könnyebben tehetett, mert Vasari tanúsága szerint, a növendék munkája csakhamar annyira hasonlónak lett a mesteréhez, hogy kortársai sem tudták emezétől megkülönböztetni.

A Ráfael perugiai korszakának különösen két alkotása vonja magára figyelmünket; mindkettő a boldogságos Szűz életéből meríti tárgyát, mintegy sejtetve, hogy szerzője minden korok legnagyobb Madonna-festője lesz idővel. A korban előbbi: «Mária megkoronázása» most a Vatikán képtárában van, tehát a «Transfiguráció» közelében, a hol ekképen a mester első és utolsó nagy alkotása együtt szemlélhető, az alája tartozó polczozal (Predella) együtt, mely az angyali híradást, a három király imádását s a csecsemő Jézus bemutatását a templomban ábrázolja.

Alig egy évvel később (1504) készült el a «Sposalizio» (Mária férjhezmenetele), melyet a fiatal mester Perugia közelében Città di Castello-ban festett oltár-

képül s mely most a milanoi Brera-muzeum egyik legcsodáltabb dísze. Ez nem csak a Perugino modorában van festve, hanem tárgyára, általános szerkesztésére nézve majdnem utánzata az umbriai mester egy hason-tárgyú képének (jelenleg Caen muzeumában); színezése is még quattrocento-szerűen kemény, a körvonalaktól mereven határolt; a fejek legtöbbször édeskés «perugin-eszk» módon van oldalt hajtva; de mennyivel több élet és igazság, mennyivel őszintébb, közvetlenebb kifejezés van mégis a gyűrű-átadás körül elfoglalt kezekben, a főpap mozdulatában, mint az umbriai ábrázolásokban! A háttér és előtér életének, a nyugvó és mozgó alakok ellentéteinek, a fő- és a mellécsel-leményeknek egymáshoz való viszonyában milyen jótékonyan nyilatkozik meg a legnagyobb compositio-nális feladatok megoldására hivatott tehetség rendező ereje!

1504 őszén már Firenzében találjuk a nagy remé-nyekre jogosító ifjút; Toscana fővárosának akkor még elvitázhatatlan művészeti elsőségén kívül valószínűleg a Lionardo híre vonzotta oda, ki abban az időben épen Firenzében működött, s kevésbé az ugyanott időző Michel Angeloé, ki festői babérjait még csak később, Rómában volt szerzendő. Azonban Lionardo mellett tényleg talán még elhatározóbb befolyást gyakorolt a fiatal mester tehetségének fejlődésére egy harmadik firenzei festőművész, kivel épen a közte s Ráfael között fennálló szoros szellemi rokonságnál fogva itt lesz helyén foglalkoznunk s őt önálló, nagy művészi jelentő-sége szempontjából is méltatnunk: ez Baccio della



Porta, domonkosrendi szerzetesi s egyúttal művészi nevén: Fra Bartolommeo.

Ennek az életéről sem tudunk sokat; mint szegény sorsú fuvaros gyermeke korán került a Cosimo Rosselli iskolájába, a hol valószínűleg a nálánál idősebb Piero di Cosimo s az ép akkor Firenzében működő Perugino is befolyással volt rá. Szövetkezve az egészen különböző természetű Mariotto Albertinellivel, sok képet festett ezzel együtt, míg társát kalandos és nyugtalan hajlama a festészettől eltérítve, csapláros üzletre nem vezette. Bartolommeo is néhány évre búcsút mondott a művészetnek, de egészen más okból: Savonarola hitszónoklatai elragadták őt; a «hiúságok máglyáján» elégette minden világi tárgyú festményét, s midőn a rajongó hitszónok, kit kétszer is lefestett, maga került máglyára, híve, a festő, kolostorba vonúlt. Mikor újra fölvette az ecsetet, sorsa összehozta őt Ráfaellel; sokat tanultak egymástól kölcsönösen; Ráfael nyomában úgy látszik Rómában is járt, de még kétségtelenebb velenzei látogatása, mely festésére is nagy kihatással volt.

Rövid élete alatt (42 éves korában halt meg) Fra Bartolommeo sokat dolgozott és munkássága elsőrendű fontosságúvá vált a cinquecento festőművészetnek megalapításában. Képei s még inkább rajzai világosan mutatják az eltérést a firenzei primitivék s Perugino irányától főleg a Lionardo, később a Ráfael befolyása alatt is a classikus művészethez. A festészetben Lionardo mellett ő az első, ki a szerkesztésnél mellőzi a lényegtelen, episodikus elemeket, a nagy jellemalakok, szabad, fenséges mozdulatok, a széles, duzzadó ruha-

redőzetek s az architektonikus csoportosítás hatását éreztetni tudja, ki az alakokba erőteljesebb, zártabb körvonalakat, a tömegekbe összhangot és életet hoz be; sőt el lehet mondani, hogy az első, ki a művészet keresztény tartalmát classikai formába öntötte. Mert Fra Bartolommeót mély vallásos érzés is jellemzi; Symonds joggal mondja őt az áhítat festőjének; a luccai Akadémiában levő «Madonna della Misericordiá»-ja mesterműve a boldog ájtatosság kifejezésének, valódi apotheosisa az imádságnak, melyen minden alak ujongó hálaéneket látszik dalolni; s e mellett ebben a művében is benne van a cinquecento minden művészeti vívmánya, mert épen az az ő jelentősége, hogy a vallásos érzéssel össze tudja kötni a classikai stílű ábrázolást, az antik és a meztelen utáni tanulmány minden előnyeit s e tekintetben lett valódi előfutára Ráfaelnek, kinek legtökéletesebben sikerült legalább rövid időre, legalább a művészet világában összeegyeztetni a keresztény és az antik ideálokat.

Hogy a szerkesztésben, főleg a csoportok mértani elrendezésében és a tömegek összetartásában s egyensúlyozásában mennyit köszönhetünk neki s mennyit tanult tőle különösen Ráfael, azt legfeltűnőbbben mutatja a firenzei Maria Nuova-kórház kis képtárából az Uffizi-ba került fresco-maradvány: a végítélet képe, melynek megromlott alsó része Albertinellitől való, de melynek felső, az ítéletet hozó Megváltót körülfogó félkörű csoportozata félreismerhetetlen előképe volt a Ráfael perugiai falfestményének a San Severo-kápolnában s később magának a vatikáni Stanzák «Disputá»-jának.

Hogy azonban a szerkesztés vívmányain kívül Fra Bartolommeo mint colorista is, telített színeinek viruló pompájával és gazdagságával nagy hatással volt kora művészetére, azt valószínűleg velencei tanulmányainak köszönhetjük. E jelessége mellett felfogásának nagyszerűségét, mimikájának ékesszólását, alakjainak fenkölt kifejezését s kerekded vonalainak pompás hullámzását hirdeti különösen a Pitti-képtárban látható «feltámadó Krisztusa» és pedig úgy fő- mint mellékalakjaival, az ugyanott levő: «Szent Katalin eljegyzés», a luccai «Madonna szentekkel», s a bécsi «Bemutatás a templomban»; míg a Pitti-palotabeli «Pietà» vagy inkább keresztéről levétel a fájdalom kifejezésének nemes mérsékletével hat, a Szent Márk óriási képe ugyanott pedig Michel Angelo példájára látszik utalni s a későbbi cinquecento-művek szertelenül nagy méreteinek egyik előhírnöke.

A művészettörténet Fra Bartolommeonak tulajdonítja a mozgatható és felöltöztethető fabábnak, mint mintának a festészetnél használatba vételét; bár képei s még inkább rajzai kétségtelenné teszik, hogy sokat dolgozott élő minta s meztelen test után is, lehet, hogy a kényelmes pótlék elhatalmasodó használata okozta némely különösen későbbi művénél a lassankinti eltávolodást a természetes valóságtól, az egyéni alakoktól és kifejezésektől, az általános typosok uralomra jutását, a mi olykor lehetetlenné tette, hogy képzeletének nemes alakításait egyéni étellel is töltse meg.

A szerzetesfestő hatása nem érvényesült mindjárt Ráfael munkásságában; első firenzei tanulmányai úgy



látszik a Brancacci-kápolna Masaccio-féle frescóinak s a Lionardo női arczképeinek voltak szentelve; ez utóbbiak hatása érezhető azokon az arczképeken, melyeket a fiatal, Firenzében még kevéssé ismert festő első ottani megrendelői számára készített: Agnolo Doni és neje Maddalena képein s a «Donna gravidá»-nak nevezett arczképen a Pitti-, illetőleg Uffizi-képtárban. Látszik, hogy festőjük helyes nyomon jár, de még nem szabadult ki egészen azokból a békókból, a melyeknek levetése után mint arczképfestő is a legelső művészek közé emelkedik. E korból való Ráfael ismeretes önarczképe is az Uffizikban, ez az annyira igénytelen s mégis oly csodás varázsú festmény, mely nélkül a «boldog ifjú» (fortunato garzon) képét talán megközelítőleg sem tudnók képzeletünk elé varázsolni.

A fiatal mester Firenzéből többször visszatért Perugiába is és ott festette többek között azt a frescóját, melyet már Fra Bartolommeo képéhez való vonatkozása szempontjából megemlítettünk: a San Severo kolostor szentjeit, a mint a Szentháromságot imádva környezik; a kép erősen meg van rongálva, az Atyaisten alakja egészen eltűnt róla, de az ülő szentek alakjainak megszerkesztésében és megfestésében mutatkozik a firenzei tanulmányoknak köszönhető nagy haladás, szemben a Perugino iskolájával, a kinek a sors mégis megengedte, hogy az őt messze túlszárnyalt fiatal géniusz korai elköltözése után, ezt a képét aggkora gyöngülő ecsetével ő fejezze be, reáfestvén az alsó szélén sorakozó szentek alakjait.

Egyébként Ráfael firenzei korszakának alkotásai

egészen a Madonna-cultusnak vannak szentelve. Az ő rövid életének egyik legfőbb hivatása az volt, hogy a boldogságos Szűz imadásának, úgy a mint az a középkor mysticismusának s a nő iránti hódolatának eszmekörében kifejlődött, új érzelmi tartalmat adjon oly művészeti alkotások által, melyek egyaránt elégítik ki a tökéletes női báj iránt a renaissanceban föltámadt érzéket és a női tisztaság s erényről a keresztény vallás-és erkölcstanban megalkotott fogalmat. A Ráfael Madonnái testalkatukra nézve semmiben sem különböznek a görög és római művészek nemesebb Venus-typusától; a festő rajzai, tanulmányai igazolják, hogy megfestésöknél a található legtökéletesebb természeti minták utánzása szolgált alapúl, nem az érzéki bájaktól elforduló asketai rajongás képzelődései; de ezeknek a teljes idomú, viruló szépségű Istenanyáknak tekintetében, magatartásában a szelídségnek és a lelki tisztaságnak olyan bája rejlik, a melyet az antik művészet egyáltalán nem ismert, s a melynek ily tökéletes kifejezése a quattrocentónak még hatalmában nem állott. Ennek az új női ideálnak a keresztény vallásos festészet soha fölül nem múlt Madonna-képeiben való megteremtése épen oly elvitázhatatlan érdeme Ráfaelnek, mint a hogy az Atyaisten legtökéletesebb megjelenését a Michel Angelo ecsetének, a legigazabb és egyúttal legeszményibb Krisztus-typus megalkotását a Tizian művészetének köszönhetjük.

A Ráfael firenzei korszakának Madonnái két typus köré csoportosíthatók; mindkettőt ma is Firenzében őrzik; az egyiket — a «Madonna del Granducá»-t a

Pitti-, a másikat, a «Madonna del Cardellino»-t az Uffizi-galleriában. Az első a legegyszerűbb szerkesztés próbája, a melyen a Szűzanya csak az isteni gyermekkel karján jelenik meg; a másodikon a compositió már nagyobb családi jelenetté bővül ki, melyen tájképháttér elé helyezve a boldog anya két gyermekkel van letelepedve: a kis Jézus itt már játszótársat talál a gyermek-Jánosban, a későbbi keresztelőben.

Az e két typus köré csoportosítható képein Ráfael ezt a minden képzelhető között legegyszerűbb és legigénytelenebb tárgyat bámulatos eszmegazdagsággal változtatja; mintha meg akarta volna mutatni korának, hogy a valódi művész a tárgynak nem kiterjesztésében, de mélyítésében keresi a művészet végtelenségét; kifogyhatatlan volt a változatokban, pedig rajzainak tanúsága szerint nem is jutott mindegyik eszméje teljes kivitelre.

A «Madonna del Granduca», neve onnan ered, hogy a kép a toscanai nagyhercegek szobájának díszje volt s III. Ferdinand annyira szerette, hogy még utazásaira is magával vitte; Ráfaelnek ez a műve még sokban a Perugino iskolájára emlékeztet, de mégis magasan fölötte áll mindannak, a mit az umbriai mester javakorában létrehozni tudott. A szűk keret épen csak az alapot láttatja, azt is csak térdig, az igénytelen, sötét háttér és az egyszerű ruházat, mely a hagyománytól csak abban tér el, hogy a homlokot szabadabban hagyja, minden figyelmet a Szűzanya és gyermeke alakjára, arczkifejezésére összpontosít; de kettőjüknek ez a boldog együvé simulása s a Mária magatartása és arca azután ki is fejez mindent, a mi az «ég felé



vonzó, örök nőiség» eszményeképen él bennünk. A «perugineszk» fejhajtás itt csak gyöngéden jelezve van, de épen ezért sokkal megragadóbb igazsággal érezteti a nézővel azt az áhítatos, szelíd, boldog jószágot, a melynek a præraffaeliták formanyelvében is ez a mozdulat volt a kifejezője. Oly ellenállhatatlan derű, oly lélekemelő tisztaság, olyan engesztelő és békítő bűbáj van ebben a képben, hogy annak szelíd sugarát Ráfael legragyogóbb későbbi alkotásai sem képesek elhomályosítani.

A másik typus: a «Madonna del Cardellino», nevét a pintyökétől vette, melyet a kis János tart kezében s a kis Jézus megsimogat. Itt már egészen eltűnik a Madonna-arcz s a csoportosítás perugnioi jellege; a formák lágyságában a Lionardo, a csoportozat háromszögű felépítésében a Fra Bartolommeo befolyását ismerjük fel, de a szűzanya szőke, kerek, mennyei fényt sugárzó arcza és különösen a kis játszótárs pompás, gyermekded mozdulata a Ráfael legsajátabb világába vezeti be a nézőt. Ehhez a képhez szerkesztésökben nagyon közel állanak a bécsi udvari muzeum Madonna-képe (Madonna im Grünen) és a párisi Louvre «Belle Jardinière»-je, melyen különösen a gyermek Jézus alakja talán a legbájosabb valamennyi közt, s megható az az öntudatlanság, a melylyel a kis János — nádkereszttel kezében — hódolva térdel le az Ég fia előtt. Ennek a typusnak egyik válfaját bírjuk mi is országos kép-tárunk befejezetlen kis Ráfael-képében, az Esterházy-Madonnában, mely XI. Kelemen pápa ajándékképpen került az osztrák császári ház s onnan Esterházy her-

czeg tulajdonába. A firenzei korszak e Madonna-képeinek tájképszerű háttere még egészen a quattrocento modorában van kezelve.

Míg a szent Családot ábrázoló némely, ugyane korbeli képen a boldogságos Szűz és a gyermek Jézus csoportjához csak a Szt. József jóságos alakja járul hozzá, a «Madonna del Baldachino», melyet Ráfael ugyanez időben vázolt és kezdett meg, de melynek befejezése tanítványainak feladata maradt, a «Santa Conversazione»-k módjára nagy csoportozatot ábrázol, baldachin alá, trónra ültetett Máriával, fenn lebegő s a trón zsámolya előtt éneklő angyalokkal, s a Szűzanyát imádva könnyező szentekkel. Ennek a képnek nemcsak elrendezése s dekoratív részei, de még az egyes szentek alakjai is tetőpontját jelzik a Fra Bartolommeo befolyásának Ráfael művészi fejlődésében. (Pitti-képtár.)

## IV. ELŐADÁS.

(Ráfael római működése, jelentősége, iskolája.)

Az ok, a mely miatt Ráfaelnek firenzei munkáját abba kellett hagynia, ugyanannak a pápának a hívása volt, a kinek akarata a Michel-Angelo pályájának alakulására is oly elhatározó befolyást gyakorolt. De mielőtt még a fiatal mester lakóhelyét 1508-ban végkép Rómába tette volna át, egy perugiai előkelő matrona megrendelésére lefestette a Krisztus sírbatételét (*La deposizione*), mely a Szent Ferencz perugiai templomából a római Borghese-képtárba került. Ez a kép egy fogadalomnak köszönhette létét, mely ama gyászos testvérharcznak alkalmából keletkezett, midőn Atalanta Baglioni saját karjában látta elvérezni fiát, a meggyilkolt Griffonét; ennek az eredetének megfelelően a kép — a meglevő rajzok tanúsága szerint, — előbb *Pietà*-nak volt tervezve s csak a későbbi kivitel alkalmával alakult át sírbatétellé, melyen a keservében összerogyó anya a háttérrel foglalja el. Ez az átalakulás nem szolgált előnyére a festménynek, mely kissé keresett és mesterkelt helyzeteket és csoportokat tüntet föl s nem mindenben győzelmes küzdést a drámailag mozgalmas nagy történeti *compositio* feladataival. A kép azonban nagy



érdekekkel bír mint Ráfael első e nembeli, nagyszabású alkotása és — némi Franciára emlékeztető vonások mellett — mint első jelensége a Michel-Angelo hatásának, a mely úgy a holt Krisztus ábrázolásában, mint a jobboldali ülő nőalak helyzetében mutatkozik. Általán a művész tehetségének forrongása van kifejezve e festményen.

A Ráfael római működése, melynek csak korai halála vetett véget, a cinquecento legfényesebb korszakává vált, mert egybeesik azzal az idővel, midőn ott Michel-Angelo és Bramante alkották halhatatlan műveiket. Itt jut a fiatal mester tehetsége teljes kifejlődésre, itt teremti meg ő is legremekebb képeit, fáradhatatlan, szinte lázas, de sohasem felületes, sohasem hebehurgya munkássággal, oly munkássággal, mely tizenkét év alatt felőrölte fiatal erejét, de a halhatatlanság dicsfényével övezte alakját. Művészetének legnagyobb pártfogói e korszak pápái voltak: II. Julius és X. Leo; de az örök város egyházi és világi előkelőségei mind vetélykedve halmozták őt el megrendeléseikkel, mialatt tanítványokból és követőkből egész udvar képződött a fejedelmként ünnepelt fiatal mester körül, ki most már nagyobb feladatai teljesítésénél barátai és növendékei segítségét is kénytelen volt fokozódó mértékben venni igénybe, annál inkább, mert figyelmét és tevékenységét ez időben a festészetén kívül Róma építészeti régiségeinek tanulmányozására s monumentális építési feladatokra is kellett kiterjesztenie. Az ő életének ez az utolsó tizenkét éve egyetlen lánczolata szelleme diadalainak, melyek az elméket és a szíveket egyaránt rabjaivá tet-

ték. Csak egy, a legnagyobb pályatárs: Michel Angelo maradt meg Ráfaellel szemben is zordon visszavonultságában; amannak zárkózó bizalmatlan lelkülete s mindkettejük természetének sok ellenkező vonása kizárta a baráti viszonyt, sőt még a közeledést is. Oly csillagok voltak, a melyek a magok útján idegenül haladnak el egymás mellett, de el nem kerülhették, hogy fényök egyesüljön: a Ráfael római korszakának művészi alkotásai sokban magukon viselik a Michel Angelo hatásának félreismerhetetlen jeleit.

Ráfaelt mindjárt Rómába érkezése után földije Bramante ajánlatára a legkiválóbb művészi feladatok egyikével bízta meg II. Julius pápa: a Vatikán-palota második emeleti szobáit az úgynevezett Stanzákat kellett falfestményekkel díszítenie. Ezzel a feladattal már próbálkoztak előtte mások is: Perugino és Sodoma festettek ott frescókat, melyeket azonban a pápa, mikor a 25 éves mester munkáját látta, szívesen fölládozott, hogy minél több tere legyen ennek az alkotásra. A szabálytalan alkatú, kétfelől világított, nem nagy kiterjedésű szobák közül Ráfael az úgynevezett «Stanza (vagy Camera) della Segnatura»-ban kezdte meg munkáját, a melynek neve attól eredhet, hogy a pápa ott jegyezte alá az eléje terjesztett okmányokat, némelyek szerint attól, hogy a Signatura nevű legfőbb egyházi felebbezési és semmitőbiróság ott székelt. A menyezeten megtartva Sodoma beosztását és meghagyva az ő dekoratív festéseit, a széles falak egyikére az úgynevezett «Disputá»-t festette Ráfael, a másokra az athéni iskolát; az ablakoktól megszakított keskeny falak egyikén

a Parnassust ábrázolta, míg a másik köré a világi és egyházi hatalom adományozására vonatkozó két történeti s egy a főerényeket jelképező allegorikus képet alkalmazott.

A «Disputa del Sacramento»-t tulajdonképen helytelenül nevezik Vasari nyomán az oltári szentség fölötti vitatkozásnak; azok, a kik ezen a képen az oltárra helyezett szentségnek földi környezői, nem vitatkoznak a «test és vér» mysteriuma felett, hanem inkább vetélkedni látszanak a vallásos elragadtatás kifejezéseiben, főleg az oltár mellett letelepedett négy fő egyházatya (Szt. Jeromos, Nagy Gergely, Szt. Ambrus és Szent Ágoston) és közvetlen környezetük, valamint a balról előretóduló fiatalok, míg a távolabb állók között némelyiknek közönye vagy ellenmondása csak fokozni látszik a tömeg fölött uralkodó érzés hatását a nézőre. És a hívők odaadó bizalma megtalálja jutalmát: fönn az oltár fölött megnyílik az ég, s inkább éreztetve mint láttatva a földön levőkkel jelenlétüket, fenséges felhőkoszorúra telepedve leszállanak az ég lakói: a szentlélek galamb alakjában, a négy evangéliumot hordozó angyal-puttóktól környezve, Jézus, nem mint rettenetes, de mint jószágos birája a világnak, az őt szeretettel imádó, ellenállhatatlan kedvességgel meghajló Szűzanya s a komoly keresztelő János kíséretében, fölötte pedig az Atyaisten hatalomteljes, áldó alakja. A szentháromság körül — ép úgy mint a perugiai San Severo kis frescoján — az üdvözültek magasztosan békés, túlvilágiasan szelíd alakjai formálnak félkört: az ó és az új világ prófétái és szentjei, köztük Ádám is, az emberiség őse, megannyi



pompás jellemalak. A legfelsőbb gyűrű sugaraiban angyalfejek myriádjai láthatók s vezetőkként két csoportban három-három hosszú ruhájú lebegő angyal; és elég emez angyalok igaz mennyei lebegését összehasonlítanunk a régibb ábrázolások égi lakóival, hogy a Ráfael alakító művészetének roppant fölénye szemünkbe tűnjék. Nem kevésbé érezteti e fölényt az egész csoportosítás és elrendezés csodálatos rhythmusa és egyensúlya s a benne megnyilatkozó vallásos eszmének: a hit magával ragadó hatalmának magasztos kifejezése, melyek együttvéve a «Disputá»-t a nagy arányú monumentális egyházi festészetnek szinte fölülmúlhatatlan mintaképévé avatják.

Míg ebben a képében Ráfael a középkor folyamában kifejlődött keresztény vallásos felfogás összefoglalását s a keresztény hit apotheosisát akarta nyújtani, a szemben levő falfestményt, a «Scuola d'Athené»-t (athéni iskola) az ókori és azon alapuló humanisztikus tudományosság s különösen bölcsélet dicsőítésének szánta. Teljesen megfelelt ez az egymás mellé helyezés a renaissance szellemének és érzületének, mely a tudományt nem kevésbé becsülte meg mint a vallást, sőt gyakran őszintébb rajongást tanusított amannak tételei mint emennek hitelvei iránt, s gyakorlatilag inkább igyekezett az antik irodalom nagyjainak, mint a kereszténység vértanúi és szentjeinek nyomdokaiba lépni. Ennek az eszmekörnek azután csak természetes kiegészítése volt az, hogy a művész az «athéni iskola» alakjait egy szobrászilag is gazdagon díszített oly fontos csarnokba helyezte, melyben — talán Bramante

segítségével — megpróbálta mintegy továbbálmodni a classikus ókor építészetének legmerészebb álmait, és hogy a Camera della Segnaturának, — a renaissance-korszak e legsajátabb szentélyének — harmadik falán, a «Parnasso» képen Apolló és a Múzsák társaságába az ókor koszorús dalnokai mellé odafestette a középkor és kezdődő renaissance legnagyobb költőit is, ezzel példázva a költészet és művészet eszményeinek vallásokat és világkorokat áthidaló közösségét.

Az «athéni iskola» megszerkesztésénél Ráfael annyiban nem szakított a hagyománnyal, a mennyiben a «trivium» és «quadrivium» «hét szabad művészeté»-re az egyes csoportokban itt is ráismerhetünk, de a quattrocento hasonló tárgyú ábrázolásaitól mégis egy egész világ választja el a Ráfael képét. Ő nem symbolikus alakokban, hanem legnagyobb történeti képviselőik személyében állítja elénk a szabad művészeteket, vagy inkább tudományokat: a bölcséletet Platon és Aristoteles alakjaiban, a kik a főhelyet foglalják el ebben a felséges gyülekezésben, a kiknek tanítására s talán vitatkozására minden életkorbeli tanulók figyelnek; de itt van Diogenes és Sokrates is, itt van Euklid vagy Archimedes az öreg Bramante képében, itt van Pythagoras, Zoroaster és a koronás Ptolomäus. A többiek személyisége kétes, de bizonyos az, hogy nem symbolikus alakok, hanem valamennyien tanító vagy tanuló, bíraskodó vagy elmélkedő férfiak és ifjak, minden schematicus elkülönítéstől ment, szabadon egymásba olvadó csoportokban, mind magasabb rendű, testileg és szellemileg szinte tökéletes emberek, áthatva a tudományért

való lelkesedéstől; és a tudományos megismerés fölemelő boldogságától. Az eredeti üdeségéből és erejéből sokat veszített falfestmény még jelen állapotában is szembeszökővé teszi a haladást, Ráfael stíljének hatalmasabb kifejlődését a «Disputá»-val szemben: az élesebb jellemzést, beszélőbb mozdulatokat, az alakok nagyobb plasztikai tartalmát, — melyben néhányan már Michel Angelo kezdődő befolyására vélnek ráismerni — s az alakoknak és csoportoknak mesteri viszonyítását a térhez.

A «Parnasso» talán helyesebben Helikonnak volna nevezendő, mert a Múzsáknak szentelt babérligetet ábrázolja, annyiban mindenesetre egészen új felfogással, hogy — mint említettük — a mythos alakjaihoz és az ókor költőihöz a művész odasorolta Dantét, Petrarcat, Boccacciót és Ariostot is, s hogy Apollonak a hagyományos lant helyett a renaissancenak ismerősebb hegedűt adta kezébe. A koszorús társaság némely alakjában s különösen a zenélő istenben megragadóan van kifejezve a költői és művészi ihlettől megszállott ember átszellemülése, mely nélkül itt teljes képét nem találta volna meg a Ráfael kora, az a boldog kor, mely ki nem fáradt egyszerre és egykép lelkesülni hitért, (Disputa) tudományért (Scuola d'Atene) és művészetért (Parnasso). A miben azonban talán leginkább csodálhatjuk Ráfael virtuositását ennek a képnek úgy mint a következő terem két ablak fölötti képének (Szent Péter megszabadítása és a bolsenai mise) megszerkesztésében, az az a mód, a hogy az adott falterületet felhasználni tudta. A mit egy közepszerű tehetség nehézség,



nyúgként érzett volna: a falterület megszakítását az ablak mélyedése által, azt ő lángeszével a szerkesztési probléma mesteri megoldásánál szükségesnek látszó elemmé tette, s a kétfelül nyeregszerűen lemélyedő alapra úgy építette föl e képeit, hogy azokat más formában mint ilyenben, szinte elképzelni sem tudjuk.

Erősen egyéniesített nőalakokat sikerült Ráfaelnek azokon a képeken létrehoznia, melyeket a Sodoma szerkesztéséből megmaradt menyezeti ornamentika kereteibe festett s melyeken a hagyományhoz szigorúbban ragaszkodva egészen a symbolika körében maradt, még felírásokat is alkalmazott s háttérül utánczott arany-mozaik mezőket használt. Az igazságosság (jog), bölcsészet, hittudomány és költészet alakjai közül különösen a két utóbbi vésődik a néző emlékezetébe; ez a «költészet» mintha a Ráfael saját, derült művészi lélekének személyesítője volna; az allegorikus nőalakok körül sürgölődő Puttók, már abból a kedves, dévaj, fürge fajból valók, a mely a művész római képeinek mind gyakoribb jelenségévé lesz.

A következő szobának a «Stanza d'Eliodoro»-nak mind a négy falképe a hit, az Istenbe vetett bizalom diadalát hirdeti. A hosszú falak egyikének képe adott nevet ennek a «Stanzá»-nak; ez ugyanis a Makkabäusok második könyvében elbeszélt történetet ábrázolja, mely szerint Heliodor, syriai hadvezért, ki Jeruzsálem templomába hatolt, hogy az özvegyek és árvák ott felhalmózott javait elrabolja, az imádkozó főpap szeme láttára, túlvilági alakok sujtották le. Ezzel szemben azt a jelenetet látjuk, mikor Attila az Itáliát pusztító hun-

nok élén Róma előtt I. vagy nagy Leo pápával találkozik s nem annyira ennek megjelenése és intelme, mint inkább a felhőkből leszálló apostolok fenyegető alakjai visszarettenik a hadvezért az örök város bevételeitől. Az ablakfalak egyikén a «Bolsenai mise» csodáját festette le Ráfael: a mint a hitetlen pap kezében az oltári szentség ostyája vérezni kezd, míg a másikon, három részbe osztva, Szent Péternek börtönéből való megszabadulását szemléljük. A képek tárgyainak kétségtől a kor történetében rejlő jelképes vonatkozása is volt. Heliodor és Attila története az egyház ellenségeinek, különösen az Olaszországot megszállott francziáknak kiűzésére emlékeztet; a bolsenai csoda a XVI. század kezdetén föllépett vallásos tévtanok vereségét példázza, míg Péter bilincseinek lehurcolása X. Leo pápának még bíbornok korában a franczia fogságból való menekülését látszik dicsőíteni.

Mert a Heliodor szoba képeinek festése közben nagy változás ment végbe a Vaticánban: a harcias, a «rettenetes» II. Julius sírba szállott, s helyét a kissé elpuhult, fényűző, de felvilágosodott és a művészeteket szintén kedvelő, még csak 38 éves Giovanni Medici bíbornok mint X. Leo foglalta el. Míg a Heliodor-képen még Julius pápa az, a kit, mint a menyeyi igazságszolgáltatás diadalmas szemlélőjét hordoznak hívei, s ugyanőt látjuk a «Bolsenai mise» megtérő papjával szemben térdelni, már az Attila-képen — az eredeti vázlat megváltoztatásával — a lovon közeledő pápa a X. Leo arczvonásait viseli.

Ha a Stanza della Segnatura képeiben Ráfael inkább

az allegorikus és szertartásos compositiók s a dekoratív hatás terén mozgott, a Heliodor-szoba festményei egészen az elbeszélő irányba mennek át s hatalmas drámai életökkel alapvetőivé lesznek az újkor monumentális történeti festésének. A felfogás drámai erejét csodálatos módon még az sem gyöngíti, hogy a Heliodor-képen a jobboldali alakok heves rohama s a nők és gyermekek mozgalmas csoportozata mellett szinte közönyös nyugalommal vonúl be a pápa kísérete, s a «Bolsenai mise» képen épen az ragadja meg a nézőt, hogy a nyugodt helyzetben lévő két főszereplő körül főkép a baloldaltól odatóduló mellékszemélyek szenvedélyes elragadtatása árúlja el a hit és a hitetlenség között lefolyt s az előbbinek győzelmével végződött küzdelem horderejét. Nagy haladás mutatkozik a Heliodor-szoba képein a coloristikus irányban még a Disputával szemben is, a mit néhányan a Sodoma és Sebastiano del Piombo befolyásának tulajdonítanak; a Bolsenai misének különösen szertartásos alakjai oly ragyogó színpompával vannak megfestve, mely a velenzei mestereknek is becsületökre válnék. A Szent Péter kiszabadulásán viszont — mely ennek a tárgynak legnépszerűbb s legvonzóbb ábrázolása fog maradni mindig — a holdvilág, fáklyaláng és az angyal alakjából kisugárzó dicsfény ellentétei oly fényhatásokat szülnek, a minőket Ráfael előtt Olaszországban senki sem kísérlt meg s a minők kortársai és közvetetlen utódai közül is csak Correggionak sikerültek.

A Stanza della Segnaturán túl levő Stanza dell' Incendio volt a harmadik terem, mely művészi díszét



Ráfaeltől várta. De mikor erre került a sor, Ráfaelt egyéb teendői már annyira elfoglalták, hogy itt a munka legnagyobb részét tanítványaira volt kénytelen bízni. Legalább rajzában egészen az ő kezére vall az «Incendio del Borgo» a Borgo, vagyis a Péter-bazilika körüli városrész égését ábrázoló kép, melyen maga a megörökítendő legendaszerű episod, a mint IV. Leo áldása a pusztító tűzvészt megszünteti, meglehetősen háttérbe szorult s a művész egészen átengedte magát annak az élvezetnek, hogy heroikus, hatalmas, nagyrészt meztelen emberi alakokat merészen választott helyzetekben és mozdulatokban fessen. Ráfaelnek ezek az alakjai a Michel-Angelo sixtinai frescóival látszanak versenyre kelni s számtalan utánczónak szolgáltak mintául. A többi képek is az akkor uralkodó pápa egy-egy névelődje, III. és IV. Leo korából merítik tárgyukat: az ostiai győzelmet a saracének fölött, III. Leo esküjét és Nagy Károly koronázását, s mindegyiken X. Leora ismerünk a pápa alakjában.

A negyedik, a legnagyobb terem, a Sala di Constantino festései már a Ráfael halála utáni időből valók; itt csak a mester általános tervének s egyes rajzainak felhasználásáról lehet szó, leginkább a «Constantin csatájá»-ban, mely úgy részleteiben mint összbenyomásában hatalmas szerkesztő erő műve s tanulmányává lett minden korok csatafestőinek.

A Stanzák festésein kívül Ráfael élete utolsó éveiben még két művészi megbízást kapott Leo pápától: az egyik a Stanzákkal érintkező nyitott folyosó (Loggie) festői díszítése, a másik a Sixtus-kápolna alsó falainak

nagy egyházi szertartások alkalmával való ékesítésére szánt szőnyegekhez (Arrazzi) a kartónok, vagyis képminták elkészítése volt.

E munkák elsejének kivételét Ráfael kénytelen volt egészen tanítványainak kezeire bízni, de hogy ezek az ő terveit és utasításait szerint dolgoztak, az kétségtelen, s ennyiben a Ráfael-loggiák mindenesetre megérdemlik nevüket. A pillérközök menyezeteinek négyszögeibe illesztett figurális compositiók, a «Ráfael-bibliája» 48 képben az ő, négyben az újszövetségi szentírás jeleit ábrázolja. Ezek a képek nagyon különböző művészi értékűek és idő folytán erősen megrongálódtak, de el lehet mondani, hogy kis mértékben és egyszerű, népies felfogással érthetően és kifejezően beszélnek el tárgyukat, s ha sokban el is árulják a Michel-Angelo frescói befolyását, határozott érdemek ezekkel szemben is, a tájkép hathatós érvényre emelése.

Egészen más jelentősége van a szőnyegkartonoknak, melyekből hét Flandriából, a hol a kárpitokat szőtték (többnyire Arras-ban, ezért nevezik Arrazzi-nak az ily szőnyeget), Angliába jutott s most a Kensington-muzeumban látható. A szőnyegkárpitok maguk most is a Vatikánban vannak, számszerint tíz olyan, melynek rajza joggal származtatható Ráfaeltól, de szenvedett viszontagságaik s némely színöknek elhalványulása következtében művészi értékek nagyon csökkentek. A temperaszínekkel papírra festett kartonoknál nem tekinthető ugyan valószínűnek az, hogy Ráfael kezemunkái volnának, de hogy minden részökben az ő compositiói, az kétségtelen. Springer joggal nevezte el ezeket

a képeket az újabbkori művészet Partenon-domborműveinek; hatásuk a későbbi századok művészetének fejlődésére a Ráfael stanzai festményeieit is fölülmúlja. Egyszerű, tömör, világosan érthető szerkesztésök, mely azt a benyomást teszi, mintha ezeket a jeleneteket nem is lehetett volna másképen megfesteni, kiválóan alkalmasakká tette e képeket a grafikai többszörösítésre s így mindenüvé elhatoltak, kincsesbányájává lettek a rajzoló művészeteknek, közvetetlen sugalmazói például Poussin s a francia festészet irányának, az indulatok kifejezésének itt használt formái szinte akadémikus schémákká váltak a történeti festészetben. Ráfael e szőnyegképeken az apostolok történetét ábrázolta mintegy kiegészítésekül a Sixtinában már lefestett ó- és újtestamentomi történetnek; a meglevő kartónok képtárgyai ezek: Péter csodálatos halászata, Péter meghívása az apostoli küldetésre («Őrizd juhaimat»), Péter és János meggyógyítják a bénát, Ananiast az apostolok jelenlétében Isten haragja sújtja, Elymas varázsló büntetésül elveszti szeme világát, Pál Lystriában megakadályozza a pogány áldozat bemutatását, Pál az Areopagban prédikál. Valamennyit «férhias felfogás, magas erkölcsi komolyság s valami sejtelemteljes nagyság jellemzi» (Goethe); a történeti ábrázolás monumentalitásában Ráfael itt szinte fölülmúlhatatlan; apostolainak alakjai, csoportjai oly magasztosak, hogy szemléletök — kivált ott, a hol a pogány erkölcsökkel vannak szembeállítva (Ananias, Elymas, Lystra, athéni prédikáció) — valósággal megjeleníti a küzdő kereszténység diadalmenetét a pogány világon keresztül.



A szőnyegkartónokon mutatkozik Ráfael rajzbeli tökélye legszembeötlőbben. Nála a rajz sokkal önállóbb művészi jelentőségre emelkedett, mint sok kortársánál; hátramaradt nagyszámú rajzai nemcsak művészi eszméinek fejlődését, forrongását magyarázzák, de egyúttal tanúbizonyságai rendkívüli eszmegazdagságának és rámutatnak művészi egyénisége fejlődésmenetének oly mozzanataira — például a Lionardo befolyására, — melyek festményein kevésbé lépnek előtérbe. Rajzolói tevékenysége élete későbbi szakában különös ösztönt merített abból a termékeny viszonyból, mely őt kora és nemzete nagy rézmetszőjéhez, Marcantonio Raimondihoz fűzte. A mesterre legnagyobb elfoglaltsága idejében szükségkép csábítóan hatott az a tudat, hogy szüntelenül alakot kereső eszméit gyorsabban juttathatta megvalósuláshoz, ha azokat festmény helyett a metsző számára készült rajzban fejezi ki; így történt, hogy számos compositiója csak Marcantonio metszeteiben maradt az utókorra.

A nagy feladatok, melyeket Ráfael a Vatikán számára teljesített, nem vonták el erejét egészen az egyes kisebb megbízásoktól, így az arcképek festésétől sem. Voltaképen a Stanzák frescói is nyilvánvalóan a képmások egész sorozatát tartalmazzák, csakhogy ezek legkevesebbjére nézve van biztos tudomásunk arról, hogy tulajdonképen kit ábrázolnak.

A két pápát, kinek szolgálatában állott, Ráfael külön képben is megörökítette s arcképfestői művészetének alig van remekebb alakítása, mint ezek a képmások.  
11. Julius gondolatokba mélyedve ül itt karosszékén,

álmodozni látszó tekintettel, de szigorúan lezárt ajakkal; X. Leo két bibornok társaságában (az egyik Giuliano Medici, a későbbi VII. Kelemen, a második Rossi) szintén széken ül, szőnyeges asztal előtt s rövidlátó szemei segítségére nagyító üveget tart kezében, melylyel egy miniaturfestésekkel díszített codexet vizsgált. Mindkettőnek eredetije Firenzében van, az első az Uffizi Tribunájában, a másik a Pittiben, de mindkettőről egykorú másolat is készült, a X. Leoé (mely Nápolyban van) Andrea del Sartotól. Mindkettő, úgy mint Ráfaelnek római korszakából való többi arczképei is nemcsak a festői mintázás, a szín és fényhatás tekintetében mesterművek, de egyúttal az egyénjellemezést a művészetnek már abba a magasabb régiójába emelik, a hol az arckép mint jellem, lelkület, kor, helyzet és hangulat kifejezője egy egész életet mesél el, sőt egy darab történetet nyújt. Egyes Ráfael-arczképek, melyeknek megfestéséről tudomásunk van, elvesztek, egyes meglevőkre nézve pedig újabban a Ráfael szerzőségét vonták kétségbe s Sebastiano de Piombónak vagy Giulio Romanónak tulajdonították azokat.

Az arczképfestés mellett a profán művészet terén mozognak Ráfael római korszakának azok az alkotásai, melyek tárgyukat az antik világ eszme köréből merítik. Ezek legnagyobb részben a ma úgynevezett «Farnesina» villában, a mester utolsó életéveiben láttak napvilágot.

Agostino Chigi, dúsgazdag sienai származású bankár Rómában, túl a Tiberisen, a Janiculus lábánál egy

nyaralót építtetett magának Baldassare Peruzzi híres sienai építész által, mely akkoriban a világ legszebb kéjlakának volt elismerve; később a Farnese hercegek tulajdonába ment át. A termék egy részét maga Peruzzi festette ki ál-architekturával és tájképekkel; egyik emeleti szobája Sodoma legjelesebb falfestései közül tartalmaz néhányat, a földszinten maga Ráfael dolgozott, tanítványaival. Időrendben elsők az oldalterem frescói, melyek Polyphemost, az Odysseus vándorlásaiban szereplő cyclopsot és Galatea nymphát ábrázolják. Az előbbiben már alig lehet a Ráfael keze művét felismerni, az utóbbi is erősen meg van rongálva, de még jelen állapotában is a «Parnassus» mellett legszebb alkotása a mesternek a pogány hitrege köréből, ujjongó apotheosisa a görög világ derült életkedvének és a szerelem mindent legyőző hatalmának s tanúsága annak, hogy Ráfael, bár görög és római domborművekből sok motívumot merített, még sem volt másolója az antiknak, hanem alakjait és eszméit kora naturalisztikusabb felfogásához igyekezett alkalmazni.

Ugyanezt bizonyítja az egykor nyitott loggiaszerű, most csak széles ablakoktól világított nagy kerti terem menyezete, melyen Apulejus regéje és Philippos epigrammái nyomán Amor és Psyche története van képekben elbeszélve. A compositio itt is kétségkívül a Ráfaelé, de a kivitelben valószínűleg csak nagyon csekély része volt; ez majdnem egészen Giulio Romanónak, Francesco Penninek és Giovanni da Udínének tulajdonítható. Ez a körülmény, valamint a későbbi



durva átfestések nagyon alászállították a frescosorozat műbecsét, bár így is elmondhatjuk, hogy itt birjuk legteljesebb kifejezését a Ráfael felfogásának az antik világról. A kivitelben a compositio kétségkívül eldurvult, az «emberiség tavaszkorá»-nak üde életereye az izmok bizonyos túltengésében, a túlságosan tagbaszakadt formákban és vörhenyes testszínben nem leltem meg legszerencsésebb kifejezését, de a mozdulatok, a csoportozatok s néhol az arczkifejezések bája is az egész művet mégis méltóvá teszi mesterére.

Az ó-világ pogány eszmeköre azonban Ráfaelt sohasem vonta el egészen a vallásos festészet feladataitól; ezek terén néhány legdicsebb művét köszönhetjük római korszakának, s vallásos képek festésével volt ő — azt lehet mondani — élete végperczéig elfoglalva.

Ugyanaz az Agostino Chigi, kinek villája tőle annyi díszet kapott, bízta Ráfaelre családi sírkápolnájának, az úgynevezett «Cappella Chigi»-nek elkészítését a Maria del Popolo-templomban. Ráfael itt mint építész, mint festő s némiképp talán mint szobrász is működött. A kápolna az ő tervei szerint épült, a menyezet mozaikképeihez is ő festette a kartónokat. A Lorenzetto firenzei szobrásztól eredő domborművek közül a Jónás prófétát fiatal, antinoui alakban ábrázoló márványszoborra nézve van általánosan az a föltevés elterjedve, hogy ahhoz Ráfael nemcsak rajzot, de agyagmintát is készített.

A Chigi-kápolnán kívül Rómának még két temploma dicsekedhetik Ráfaelnek mindez ideig ott megmaradt

művével. Ezek közül kevésbbé jöhet tekintetbe a Sant' Agostino-templom erősen átfestett Ézsaiás prófétája; sokkal inkább a S. Maria della Pace-templom Sibylla-csoportozata, mely szintén a bőkezű műbarát Chigi megrendelésére készült. Itt inkább, mint bárhol éreznie kellett Ráfaelnek a Michel Angeloval való versenyzés veszélyeit; és mégis szerencsésen került meg azokat, mert a tárgy közösségén kívül alig van valami ebben a frescóban, a mi a Sistina mennyezetét juttatná eszünkbe; más, egészen Ráfaelre valló a kifejezés és a stíl, de más a szerkesztés is.

Ráfael római korszakának Madonna-képei művészi stílje fejlődésének megfelelően lényegesen különböznek a firenzei korszakból valóktól; valami komolyabb vonás, nagyobb fönség költözik beléjük, több erő, kevesebb gyöngédség, nagyobb és szabadabb stíl, kerekkebb formákra való törekvés, mélyebb színtónusok válnak bennök jellemzőkké; nagyobb szerepe jut a fény s homály váltakozásának, a régibb iskola conventionális tájképháttere eltűnik s a Szűzanya női típusában az umbriai és firenzei reminiscentiákat az érett, erőteljes, melegebb vérű római női szépség váltja fel. Itt is csak néhány jellemzőbb típus kiemelésére lehet szorítkoznunk.

Az érintett ellentét legjobban ötlük szemünkbe a «Madonna della Sedia», vagyis a «Széken ülő Madonna» képénél (Pitti-képtár). Nemcsak Ráfaelnek, de talán az egész világnak legnépszerűbb képe ez, a mely minden képzelhető alakban lett sokszorosítva, alkalmazva és elterjesztve, úgy hogy szemléleténél

mindenekelőtt a megszokott dolgok iránti közöny érzésétől kell szabadúlnunk, hogy mélyebbre hatolva, szépségei iránt ismét érzékenyekké legyünk. Népszerűségének titka az arczok és formáknak a közízlés szerinti rendkívüli szépsége, az élénk, meleg színek harmoniája mellett a csoportosítás keresetlen, egyszerű természetességében rejlik, a melyet legjobban bizonyít annak a legendának elterjedése, hogy Ráfael a Vatikán udvarán véletlenül megpillantott szép paraszt nőt gyermekével amúgy hevenyészve festette le egy ott fekvő hordő fenekére, s hogy innen ered a kép kerek alakja. Ez a keresetlen természetesség voltaképen csak látszat; a szerencsés ihlettől szült eszme kivitelénél mindent jól megfontolt a mester, s valóban bámulatos a művészet, a melylyel e csoportot a szorongás és erőltetés minden látszata nélkül a szűk kerek formába belésszerkesztette. A képen minden csöndes, békés megelégedést, meleg szeretetet lehel; még a kis Jézusnak játszva fölemelt lábujja is mutatja a biztonságnak és szabadságnak azt a határtalanságát, a melyet a gyermek csak az ölelő anyai karok meleg fészkeiben érezhet. Ennek a csoportnak a szemléleténél ki van zárva az a gondolat, hogy mily sors vár erre az anyára és erre a gyermekre; itt csak boldogságukra lehet gondolnunk, a vallásos áhitat is csak a játszótárs, a keresztelő János kulcsolva fölemelt kezeiben nyert közvetlen kifejezést, egyébként a képet vallásos képpé csak a tiszta szeretet érzelmének lelketemelő, isteni volta avatja.

A sok viszontagság után a vatikáni képtárba került



háttérében Folignot feltűnő «Madonna di Foligno» Ráfael római oltárképei közül még legközelebb áll az ő firenzei korszakához, úgy a fogadalmi képek hagyományos elrendezéséhez való ragaszkodást, mit a Boldogságos Szűznek bártortalan, szinte elfogúltan szende arckifejezését tekintve. De akár a színezés könnyedségét, akár az imádó alakok vallásos rajongásának fokozott fennköltségű kifejezését nézzük, érezhetővé lesz a mester stíljének hatalmas fejlődése.

A legmagasztosabb mű, melylyel a mester római munkássága alatt a Madonna-kultusznak áldozott: a Madonna di San Sisto, vagyis a Szent Sixtusról nevezett Máriakép a drezdai képtárban. Valószínűleg 1515 táján festette Ráfael e képet, kétségtelenül egészen sajátkezűleg, a piacenzai benzés-barátok kolostortemploma számára, melynek főoltárképe volt egészen a XVIII. század közepéig, a mikor azt a szász király megszerezte. A kép baloldalán II. vagy szent Sixtus, a vértanú pápa térdel, egy utólérhetetlen művészettel megfestett aggastyán-alak; pápai tiaráját hódolata jeléül letette, jobb kezével a híveknek a kép előtt imádkozó gyülekezetére látszik mutatni, mintegy azokéval egyesítve imádságát; vele szemben Szent Borbálát látjuk, a női báj minden varázsával felruházva, melytől még a festménynek épen ezen az arcon leginkább észrevehető romlása sem foszthatta meg; szelid mosolylyal néz lefelé, arra a két kis angyalra, a kik mintegy előfutáraiként a háttér egét benépesítő társaiknak lekönnyököltek a kép alsó szélét lezáró párkányra s hamisítatlan gyermeki kíváncsiság-

gal pillantanak fel a fölöttük lebegőkre. A kép két oldalát széthúzott sötét függöny fogja be, egészen a primitivekre emlékeztető elhatárolásaként a valóságnak az ábrázolástól, de a mely itt mesterileg van alkalmazva arra, hogy a jelenetet, melyet a kép feltár, valóban úgy tüntesse föl, mint egy vallásos elragadtatásba merült kedély pillanatnyi látományát. Mert a boldogságos Szűz karján az isteni gyermekkel, itt már nem egy szép földi anya csupán: alakja, arcza, sötét szemének az egész világot magába záró tekintete a szimbolika minden kicsinyes járuléka nélkül a természetfölöttinek erejével hat a szemlélő lelkére, ép úgy, mint nem földi gyermek az, melyet keblére zár s melynek lángoló nézése előtt, úgy érezzük, mindenkinek térdre kell hullania. A felhőkön, lebegő járással közeledő Istenanya mozdulata, különösen lábainak tartása még a perugineszk korszak visszhangjának látszik s arcza a legtökéletesebb Madonna-arcz, melyet Ráfael kifejlett művészete az utókornak hátrahagyott; úgy látszik, valóban, mintha a mester itt összefoglalta volna életének egész munkáját, hogy annak legjavából alkossa meg a Szűzanya ideálképét s azt beléhelyezze egy oly harmonikusan egyensúlyozott csoportozatba, melynek csodás rhytmusa mennyei zenével látszik a föltáruló káprázatos látványt kíséreni.

A mennyei zene varázsát példázza megragadóan az a kép, melyet körülbelül egykorúnak tekinthetünk a Sixtus-Madonnával, s melyen e Madonna vonásaival is — a magdalai Mária arczán — még egyszer találkozunk: a Szent Czeccilia bolognai képe. Alig van

kép, melyhez a kortársak csodálatát igazoló annyi naiv anekdota fűződnek, mint ehhez; az egyiket maga Vasari beszéli el. Ráfael ezt a művét a bolognai San-Giovanni in Monte temploma számára festette (most a képtárban van) s elhihetjük Vasarinak, hogy a mester Bolognába küldvén azt, ott élő atyai barátja, Francesco Francia gondjaira bízta, a ki bizonyára szeretetteljes gondossággal állította fel a festményt rendeltetése helyén; de Vasari hozzáteszi azt is, hogy Francia megpillantván ezt a képet, az a tudat, hogy ő ily remekművet festeni sohasem fog, kétségbeejtette s oka lett, hogy mélabúja a sírba vitte. Egész ellenkező értelemben nyilatkozott meg — a monda szerint — Correggio elragadtatása, ki ifjú korában látván e képet Bolognában, művészi hivatása fölötti lelkesült boldogsága ezekben az ismert szavakban tört ki belőle: «Anch' io sono pittore!» (Én is festő vagyok.)

Szent Czezilában, — mint az egyházi zene véd-szentjében — Ráfael az égi zene felsőbbségét a földi felett: a vallásos ének felsőbbségét minden világi hangszer fölött akarta példázni. A fejedelmi díszű ruhába öltözött Czezcilia lebocsátja a kézi orgonát, mely kezében van s melyet immár nem tart jobb sorsra méltónak, mint a lábai előtt heverő összetört hangszereket, mióta a dalt az ő szájáról átvették a mennyei karok: a fenn megnyiló felhők felett boldog örömben éneklő angyalok. A főalaknak e hangok fölötti elragadtatását a mennyei béke és nyugalomnak kedélyébe való költözése fejezi ki, míg mellette, a kardjára támaszkodó Szent Pál hatalmas férfias alakja, mély-



séges gondolatokba merültek látszik, hátul Szent János evangelista arczából áhítatos ábrándozás, a Szent Ágostonéból az égi hangok boldog megértése beszél s elől, a jobb oldalon Magdalena csak azért fordul talán, látszólagos közönnyel a képből kifelé, hogy összekötő kapcsa legyen a néző földhöz ragadt lelkének, a festményen ábrázolt, mennyei ihlettől áthatott csoporthoz. A különböző jellemalakok ellentéteinek hatása mellett főleg a meghatottság, az elragadtatás kifejezésében való mérséklet az, mely Ráfael e képét oly méltó csodálat tárgyává teszi.

Bologna számára készült az a miniaturszerű gondossággal megfestett kép is, mely most a Pitti-képtárban látható s a melynek kis méretei mellett nagyszerű compositiója kétségkívül Ráfaeltól való: az Ezechiél víziója. Kimondhatatlanul nehéz feladat volt a cinquecento klasszikai modorában — tehát nem többé azzal a naiv kezdetlegességgel, a melylyel a quattrocento a szentírás szimbolikáját a képre átvitte — lefesteni a felhők fölött lebegő, a világot megáldó Jehovát, ki lábait a négy evangelista szimbolikus lényére: az angyalra, a sasra, az oroszlánra s a borjúra támasztja. Ráfael úgy oldotta meg a feladatot, hogy a csoportot nagyszerűségét semmi sem zavarja.

Az utolsó nagy vallásos kép, mely még a Ráfael ecsetje alól kikerült, a Transfiguratio (Trasfigurazione, Urunk színe változása) volt, mely ma a Vatikán képtárának talán legkiválóbb gyöngye. Több jel mutat arra, hogy Ráfael eredetileg egy feltámadás-képet tervezett s arra vonatkozó tanulmányait részben föl-

használva, később áttért a Tábor-hegyi megdicsőülés ábrázolására, a két jelenetet, melyet Máté evangéliuma mint egyidejűeket beszél el: a hegyen lefolyt látományt és az ördögtől megszállott vagy holdkóros fiúnak gyógyítás végett az apostolokhoz vitelét, egy képbe foglalva. Ezzel a munkájával Ráfael önkénytelenül versenyre volt utalva egy ellenséges indulatú vetélytársával, mert megrendelője, Giuliano de Medici bibornok, — a későbbi VII. Kelemen pápa, — a kép pártját Sebastiano del Piombónál rendelte meg; valószínű tehát, hogy Ráfael egész becsvágyával látott a munkához s annak semmi lényeges részét nem bízta barátaira és tanítványaira. Hogy közbejött halála akadályozta-e meg a mű teljes befejezésében, a mi aztán iskolájának maradt feladatául, vagy tanítványok keze működött-e mégis még életében a kép alsó részén, vagy hogy — mint Vasari állítja — oly fekete színt kevert kísérletképen az alsó jelenet árnyékolásaiba, a mely azok elsötétetését vonta maga után? ez mind-egyeddig eldöntetlen kérdés. Annyi kétségtelen, hogy az alsó rész, a hegy alatti jelenet, vagyis a holdkóros fiú és az apostolok csoportja, kivitelében nem mérkőzhetik a megdicsőülés felső jelenetével, bár compositiója annak is hatalmas és valóban nagy vonásokat mutat. A beteg fiú szülői és kísérőivel szemben a hátra-maradt kilencz apostol tanácstalan helyzete ép oly kedvező alkalom volt Ráfaelre nézve az érzelmek és jellemek egész hanglétrájának megszólaltatására, mint Lionardóra nézve az utolsó vacsora képe; a részvét, megindulás, a segítségre való képtelenség miatti levert-

ség és szégyenkezés, az ijedelem és aggodalom ép oly hű kifejezésre találunk itt, mint a bizalom és remény, mely fölmutat arra az egyedülire, a ki segíteni tud. De az fenn időzik a hegyen, a megdicsőülés fényében, míg körülötte, mint a nap körül keringő égi testek lebegnek Mózes és Illés alakjai, míg alatta a mennyei fénytől elvakítva borúl földre a három kiválasztott apostol: Péter, János és Jakab.

Egy egészen soha ki nem küszöbölhető vitapontja a «Transfiguratio» megítélésének a művészi egység kérdése, mely állítólag sérelmet szenvedett az által, hogy Ráfael egy képen, egybefüggően ábrázolt két oly jelenetet, a melynek részesei egymást kölcsönösen nem láthatták. Ez alapjában helyes ellenvetés, de miután a csoportosítás külső egységét a fölfelé mutató alakok helyreállítják, kérdés, vajjon ott, a hol úgyis természetfölötti jelenségek vegyülnek belé a compositióba, az ábrázolásnak a fizikai valószínűségből merített törvényei juthatnak-e korlátlanul érvényre? És utóvégre is ilyen dolgokban nehéz vitába szállni a mester érzésével, a kiről szellemesen mondta Goethe, hogy «olyan mint a természet, melynek mindenkor igaza van, leginkább akkor, mikor legkevésbé véljük megérthetni».

Élete virágában, 37-ik születésnapján ragadta el Ráfaelt (1520 április 6-án, nagypénteken) rövid szenvedés után a halál, erejét már-már túlhaladó munkák és egy hosszú emberélet tartamán túlterjedő merész tervek közepéből, mintha azt akarta volna, hogy személye is úgy, mint művészete az örökifjúság színében álljon az utókor előtt. Rövid, de az élet minden becses ado-



mányában gazdag pályája így maga is egy harmonikus műremek, melyhez oly folytatást, a mely még további emelkedés lett volna, alig tudunk elképzelni. Nem volt úttörő, de betetőző, kibén egy egész korszak művészi törekvései összefoglalva legmagasabb kifejlődésükre jutottak, boldog örökös, ki nemzedékek vívmányainak birtokába lép s azokat hatalmasan gyarapítva befejezi. (W. Lübke.) Igaz, hogy alig volt művész, kit korának általános műveltsége, uralkodó szelleme, fejlődésében és sikereiben annyira támogatott, előbbre vitt volna, mint őt; de nem volt oly művész sem, ki korának irányát annyira megérteni és kifejezni s a művészet fejlődésére üdvös befolyásokat és elemeket saját egyéniségébe oly bámulatos érzékkel és alakulási, fejlődési képességgel fölvenni s abban fáradhatatlan tanulmánynyal és munkássággal tökéletességre vinni tudta volna mint ő. Umbriai tanulmányaiból, Perugino iskolájából magával vitte életútjára az érzelmes, gyöngéd vonást, a lyrai elemet; Firenzében Masaccio, Lionardo, Fra Bartolommeo befolyása alatt elsajátította a pontos rajzot, a conceptió szabatoságát, az életvidor természetűséget, de egyúttal a mélyebb lélekfestést és a nagy stílú elrendezést is. Szerencséjére épen akkor került Rómába, mikor mindezek a megelőző tanulmányok művészetét már a szabadabb, a bátrabb alkotásra képesítették; itt aztán az antik hatása, a Michel-Angelo példája, kora nagy szellemeinek társasága megadták alkotásainak a korszak humanizmusának átértésén nyugvó philosophiai mélységet, stíljét — különösen a szőnyegkartonokon — a drámai, pathetikus, heroikus irányban fejlesztették

tovább s hogy ugyanakkor még a velenceiek színvarázsából is fölvehessen művészetébe valamit, jó sorsa őt Sebastiano del Piombóval hozta össze. És mindezek a befolyások nem hogy kivetkőztették volna őt egyéniségéből, de ellenkezőleg csak saját természetes hajlamait látszottak megérlelni, kifejlődésre juttatni, úgy hogy miközben sohasem állapodva meg, sohasem fogyasztva kényelmesen a szerzetekből, mindig új czélok felé törekedett, stilje, a mily mértékben vált nagyobbá, oly mértékben vált egyéniebbé is.

Igaz, hogy az ő egyéniségének legkiválóbb tulajdona épen rendkívüli tárgyilagossága volt, «a művész teljes összeolvadása tárgyával», mint egy jeles hazai tudósunk mondja, (gr. Széchen Antal), a mi tulajdonképen a tökély legnagyobb foka, de már egyúttal az a határ, a melyen túl a hanyatlás kezdődik. Ily értelemben mondhatjuk, hogy művészetének valami «személytelen jellege» van (H. Grimm), mint az antiknak, a mi azt az érzést kelti, mintha nem is egy ember, de maga a kor hozta volna létre e műveket s abban, hogy ez a képzőművészet terén kortársai közül senkinek sem sikerült ily mértékben, épen abban rejlik művészetének egyéni vonása. Alakjai oly általánosan emberiek, mint azok, a melyeket az irodalomban Shakspere és Goethe alkottak, minden korhoz, minden felfogáshoz közel állóknak látszanak, általánosan érthetők, az emberi szellem középínértékének megfelelőek; ez által lett művészte «magasztos és egyúttal népszerű», mint Taine mondja, egyike azoknak az elemeknek, a melyeken azóta az emberi szellem magasabb műveltsége alapul.

Egyéniségének kortársaitól dicsért szeretetreméltóságát és életpályájának minden mozzanatában megnyilatkozó harmoniáját műveiből is szétáradni érezzük. Giorgio Vasari «non meno eccellente che grazioso»-nak (nem kevésbé kitűnőnek mint kedvesnek) mondja a mestert, kit «még az állatok is szerettek» s ki csodás tulajdonainak összességével «nem is egyszerűen embernek, hanem halandó istennek» volt tekintendő. Kétségen fölül áll Ráfael nemes, őszinte szerénysége s az, hogy lénye minden irigység és gyűlölködés híján volt; mindenki iránti előzékenységének és szolgálatkészségének tulajdonképen áldozatává lett, mert életerejét bizonynyal nem örölte volna föl oly gyorsan, ha az őt minden oldalról képekért ostromlók kívánságával szemben némi ellenállást tudott volna tanúsítani. Igaz, hogy művei azt a benyomást keltik, mintha rá nézve élvezet lett volna a fáradhatatlan alkotás, mintha vajudás és küzdelem nélkül, mintegy folytonos szerencsés sugallat alatt dolgozott volna. Számos rajza, tanulmánya tanuskodik róla, hogy munkája nem volt ugyan fáradság nélküli, de kétségkívül minden művész között legteljesebb mértékben bírta a tehetség és művészi szándék egyensúlyának s annak az ösztönszerűségnek az adományát, mely mindig eltalálja, hogy mit tegyen s azt törhetetlen és lelkes erélylyel hajtja végre.

Lénye és művészete derült összhangjának másik alkotó eleme az az öntudatlan egység volt, melybe nála a vallás és a tudomány, a hit és művészi szépnek cultusa összeolvadt, s a mely műveire a boldogság és megelégedés elragadó fényét árasztotta. Ennek a fénynek a



derűje ömlik el fiatalságtól, erőtől, szépségtől és boldogságtól sugárzó alakjain ép úgy, mint compositióiban feltáruló világnézletén, mely az emberiség iránti fenséges szeretettel és nagylelkűséggel tudja kibékíteni és egyesíteni az emberi szív minden ideáljait: a classikus ókorét a kereszténységével, a philosophiáét a vallásával. «Ő a phoebosi dalnok, — mint Symonds mondja, — a renaissance vele közli örömét s a dallam adományával ajándékozta meg. Természete mindent széppé tett, a mihez nyult.» Alakja tiszta fényben fog állani minden kor előtt, s az emberi élet tartalmát semmi sem tünteti föl oly gazdagnak, mint az a tény, hogy ama legszűkebbre szabott mértéke, mely Ráfaelnek jutott osztályrészeül, mekkora és mily becsű alkotó munkának szolgálhatott teréül.

Ráfael művészi egyénisége mindenekfölött alkalmas volt arra, hogy iskolát alapítson; káprázatos sikerei csodálatot és követési vágyat keltettek s szeretetreméltósága hozzá vonta és hozzá lánczolta azokat, a kik őt követni akarták. Ehhez járult, hogy élete utolsó szakában ropant munkaterhe megkövetelte, hogy magát segítő tanítványokkal környezze, azokat művészetébe bevezesse, eszméi megvalósításának egy nagy részét reájok bizza; annál inkább, mert minden hozzá csatlakozó tehetséget a természetének és hajlamának megfelelő hatáskörben tudott és szeretett foglalkoztatni.

A körülötte képződött festőiskola halála után egy ideig mintegy folytatni látszik a mester korán félbehagyott munkáját; e közben azonban az éltető és vezető szellem hiánya mindinkább érezhetővé válik, mind-

inkább észrevehetővé lesz, hogy a tanítványok művészetének fénye csak visszasugározta a mester személyében kihamvadt napot, hogy Ráfael annyira kimerítette saját tudását, stíljét oly tökélyre vitte, hogy követői számára úgyszólván már semmi sem maradt az utánzáson kívül. Hét évvel az ő halála után Róma ostroma és kifosztása teljesen szétrobbantja iskoláját; annak tagjai szerteszét bujdosnak s különböző helyekre viszik magukkal a közös hagyományokat és közös stílt, a nélkül, hogy egyet kivéve nagyobb önálló jelentőségre tudtak volna emelkedni. A Ráfael befolyását és hatását azután a század második felében mindinkább a háttérbe szorítja és elhomályosítja a Michel-Angeloé; ez az ellentétes hatás, valamint a kor megváltozott ízlése és iránya, mely főleg látványosságot, érzéki pompát, fölületes és túlterhelt diszítményt követelt, szintén hozzájárultak ahhoz, hogy a Ráfael-követők munkájában az erkölcsi komolyság és a technikai lelkiismeretesség mindinkább gyöngüljön.

A Ráfael legszorosabb értelemben vett követői és tanítványai között kétségtelenül legjelentősebb az egyetlen nagyobb művészi tehetség, melyet maga Róma városa szült: Giulio Romano, azonban alig van Olaszországnak vidéke, mely ne szolgáltatott volna erőket a Ráfael-iskola számára: Friaulból jött Giovanni di Nanni da Udine, Lombardiából Polidoro da Caldara vagy da Caravaggio, Emiliából Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo, továbbá a bolognai Tommaso Vincidore és Innocenzo Francucci da Imola; Firenzéből valók voltak Giovanni Francesco Penni és Perino del Vaga;

Umbria szolgáltatta Domenico di Paris Alfanit és a nápolyi tartományt képviselte Andrea Sabbatini da Salerno.

Az epigonok legnagyobbika, Giulio di Pippi di Giannuzzi, kit római származására való tekintettel közönségesen Giulio Romanonak neveztek, rendkívül sokoldalú tehetség volt: építész és festő, ügyes a stuccodíszítésben s a szobrászatban is próbálgatta erejét. Ráfael műhelyében már egészen fiatal korától kezdve jó szolgálattokat tett s a mester utolsó éveiben úgyszólván helyetteseként vezette a nagyobb munkálatokat: így a Constantin-teremben, a hol a csata képét a Ráfael rajzai nyomán egészen ő festette meg, a Loggiákban, a hol a bibliai képek egy része az ő munkája és a Farnesinában, hol — mint láttuk — Francesco Penni és Giovanni da Udine voltak munkatársai. A mester halála után nemsokára kénytelen volt Mantuába menekülni, a hol Baldassare Castiglione ajánlatára Federigo Gonzaga, Mantua első hercege nemcsak megbízásokkal halmozta el, de barátságába fogadta s őt végleg udvarához kötötte. Itt élt haláláig bőségben és nagy tiszteletben a munkás és rendkívüli termékenységű művész, főleg a Gonzagák számára építve és díszítve palotákat, a mi-  
ben nagy számú tanítványai voltak segítségére.



## V. ELŐADÁS.

(Sodoma, Sarto, Correggio.)

Róma mellett, a hol Michel-Angelo és Ráfael működése a művészet föllendülésének egy világraszóló korszakát teremtette meg, Közép-Olaszországnak különösen két helyén mutatkozott ugyanakkor önállóbb és messzehatóbb művészeti törekvés: Sienában és Firenzében.

Mindkét helyen csak a korai renaissance régi hagyományainak fenntartására és folytatására volt szükség. Firenzében a folytonosság soha nem is szakadt meg; ellenben Sienában a XV. század végén szembeötlő pangás állott be, úgy, hogy a nagyobb művészi feladatok teljesítésére ismételve idegen erőket kellett oda hívni. Idegen származásu, t. i. lombardiai volt az a festőművész is, a kinek a XVI. század legelső éveiben Sienában való megtelepedése a jó nevű sienai iskola újabb fölvirágzásának vetette meg alapját.

Giovan' Antonio Bazzi — ki később «Il Sodoma» melléknéven lett ismeretessé, — a lombardiai Vercelli városból származott s első művészi kiképzése a Lionardo akkor ott általánosan uralkodó befolyásának megfelelő volt. A «lionardeszk» stíl, bizonyos hason-

latosság Bernardino Luinival és Gaudenzio Ferrarival soha nem is vezett ki művészetéből s bár azt java-korában az ő saját erős egyéniségének eredetisége, valamint firenzei és római befolyások — különösen a Ráfaelé — háttérbe szorították, hajlott kora műveiben ismét félreismerhetetlenül érvényesült.

Az életére vonatkozó hiányos adatokból csak annyit tudunk, hogy többbizben nyugtalanul vándorolva, mégis mindig visszatért Sienába, a hol — túlélve saját dicsősé-  
ségét — életét meglehetősen magas korban s úgy látszik nagy nyomorúságban fejezte be, a XVI. század közepén. Firenzében gyökeret verni sohasem tudott, Rómában fényes megbízásokat teljesített s Ráfaellel is közeli és barátságos viszonyba lépett. Legnagyobb sikerei korá-  
ban különösen népszerű alak volt Sienában, a hol sze-  
szélyes, kalandos, féktelen életmódját, nagyúri kedv-  
teléseit nem igen vetették szemére s házát, melyben mindenféle állatokat tartott, Noé bárkájának nevezték el. Hogy rossz híre, melybe később Vasari és mások keverték, kortársai előtt vagy ismeretlen volt, vagy leg-  
alább nagyobb megütközést nem keltett, tanusítja az is, hogy a pápa őt Krisztus lovagjává s később V. Károly császár palotagrófjává nevezte ki.

Sienai szereplésének, de egész művészi hírnevének is tulajdonképeni alapját a «Keresztről való levétel» nagy oltárképében tette le Bazzi, melyet a San-Francesco-templom egy kápolnája számára festett, de mely most a sienai Accademiát (képtár) diszíti. Itt is még félre-  
ismerhetetlen a lombardiai, lionardeszk befolyás, a színezés és némely arcz is élénken juttatja Gaudenzio

Ferrarit eszünkbe; az elrendezésében, kifejezésében hatásos és nagyszabású kép főjellelvonása azonban a quattrocento és cinquecento megkülönböztető elemeinek sokszoros vegyülésében rejlik. A jelenet ábrázolásának egész módja a quattrocento hagyományain nyugszik, azokra emlékeztet a háttér tájképének színezése és aprólékos rajza, a compositio egység nélküli felosztása több önálló csoportra, az Üdvöztető holtteste levételének körülményes, szimmetrikus, meglehetősen valószínűtlen elrendezése és a kacskaringósan lebegő ruhák és szallagok. Ellenben egészen a Lionardo mély lélekfestése és nagy stílje tükröződik a baloldali előtér gyönyörű csoportozatán, a hol az elalélt Máriát támogatják a nők, köztük Magdolna egészen lionardeszk arcczal; ugyancsak a cinquecento művészetének szabadsága és ereje nyilatkozik meg a közvetlenül a kereszt alatt álló két alakban. (János és egy nő.)

Siena és Montepulciano között, meredek hegyen épült a benzésbarátok Monte-Oliveto-ról nevezett kolostora, melynek négyszögű udvarfolyosóján a boltívek lunetteibe a XV. század utolsó éveiben Luca Signorelli kezdte lefesteni a rendalapító Szent Benedek élettörténetét. Lucát híres frescóinak megfestése később Orvietoba szólította el, s ekkor a barátok a munka folytatását a fiatal Sodomára bízták. Némi félbeszakítással huszonöt képet festett itt, különböző értékűeket, mert — Vasari állítása szerint — ecsetje úgy tánczolt a hogy az arany pengett s a barátok úgy látszik nem egyenlően fizették a munkát; a ledér és világias gondolkozásu művésznek nem is telt különös öröme az oly



képekben, a melyeken a vallásos buzgóság tényeit kellett egyszerűen, mély érzéssel kifejeznie, vagy a melyeket a fehér csuklyás barátok egyhangú alakjaival kellett benépesítenie; a hol tehát csak szerét ejthette, tágitotta és változtatta ábrázolásainak körét, s mindennütt igyekezett valami vonzó tájképpel, vagy valami klasszikus stílü architektúrával is gazdagítani azt. A sokat szenvedett képek közül legsikerültebbeknek tekinthetők: az, a melyen az ifjú Benedek szülővárosából Nursiából lóháton elindul Rómába, továbbá az, a melyen Benedek első csodatételét látjuk, mikor a teknőt, melyet dajkája eltört, imádságával helyreállítja. Maga a csoda kissé alárendelt szerepet játszik a képen, de magára vonja figyelmünket a pompás római építmény, mely a jelenet színteréül szolgál és a Benedeknek hátat fordító büszke magatartású ifjú, kinek feje általánosan a Sodoma önarcképének van elismerve, kedvencz állatai is, a beszélő csóka s néhány négy lábú észrevehető a kép megrongált alsó részén. Nevezetesebb képe még a cyclusnak az, mely Monte Cassinonak a gótoktól való megostromoltatását ábrázolja; ez utóbbin világosan felismerhető a Lionardo híres firenzei kartonjának, az anghiarri csatának tanulmányozása. Sodomát tehetése legnagyobb erejében tünteti fel az a jelenet, a hol az ördögtől megszállott barát, Fiorenzo hívására megjelent ledér nők találkoznak a szerzetesekkel s Szent Benedek az erkély magaslatáról óvja őket intelmeivel. A nőalakok némelyike az ifjúság és érzéki öröm csodás bájában pompázik s ha ma érthetetlennek is látszik ily alakoknak egy ájtatos testület otthonában való lefestése,

kétségtelen, hogy Sodoma épen a frescócyclyus főcéljától való ilyen eltérésekben adta legfényesebb jelét alakító erejének s a női szépség varázsa iránti egészen különleges érzékének.

Nemsokára alkalmá nyílt Antonio Bazzinak, hogy művészetének ezt a világias irányát az örök városban is ragyogtassa. Valószínűleg a Chigi biztatására ment oda, ki maga is sienai volt s talán az ő ajánlására kapott Julius pápától megbízást már első római tartózkodása alkalmával a Stanza della Segnatura festői díszítésére Peruginóval együtt. Tudjuk, hogy ottani frescói legnagyobb csakhamar feláldozták azért, hogy a Ráfael alkotásainak részét adjanak helyet, de a menyezeten levő dekoratív festéseit Ráfael meghagyta és alkalmazkodott hozzájuk. Szerencsésebb volt Sodoma a Chigi megbízásának teljesítésében, a ki híres villájának egy emeleti szobájában festetett általa Nagy Sándor történetéből merített frescókat. Az egyik fal képét: az ifjú Nagy Sándor megfékezi a Bukefalost, elrontották a helyreállítások; a szemben levő festmény, melyen Darius családja hódol a győztes Sándor előtt, bár egyes kiválóan szép alakokat tartalmaz, compositiójában szétfolyó s színezésében kissé nyers. Annál nagyobb dicsőségére válik azonban Sodomának harmadik itteni képe, mely Nagy Sándor és Roxane nászát ábrázolja. A művész szépérzéke s csábító hatásra való törekvése itt talán legteljesebb diadalát ünnepli, itt áll legközelebb Ráfaelhez, ezt a képét oly komoly tekintély mint Burckhardt «a renaissance egyik legelragadóbb alkotásának» mondja.

A fényes és gazdag, kissé talán részletekkel túl is

terhelt compositio egy Lucianustól leírt ókori kép felújításának látszik s a bal oldalon Roxanet ábrázolja nászágyán, a mint a szolgáló nők tőle megválni készülnek s teendőiket a fenn és lenn, a padlón, az ágymenyezet párkányán s a levegőben pajkos buzgalommal sürgő-forgó szárnyas amorinók veszik át. A kép közepét fényes oszlopcsarnok, jobb szélét pedig messze elnyúló táj foglalja el s ezek előtt jelenik meg három férfialak; az első — nyilván Nagy Sándor, — kit egy virgoncz puttó vezet, koronáját nyújtja mátkája felé; két kísérője mythosi alaknak látszik s egyikök Hymen fáklyáját hordja; talán Hymennek és Erosnak tarthatjuk őket, vagy egyiköket Hephaestosnak, a kit fiatal alakban is ábrázoltak s a családi élet alapítójaként is tiszteltek a régiek. A szemet a gyönyörködtető részletek sem köthetik le annyira, hogy teljes varázsszal ne hasson általa kedélyünkre a jelenet egészében megnyilatkozó, az érzékiség körén fölülemelkedő megragadóan költői gondolat: a szerelem mysteriumának ünnepléses órájában a szíven végighullámzó érzelmek harca, a tartózkodó elfogultság és a boldogság felujongó sejtelme, kifejezve a mátkapár és kísérőik alakjaiban s a féktelenkedő kis puttókban, a kik, bármily előszeretettel használta fel őket a cinquecento festészete, sehol sem váltak az ember érzelmvilágának oly igaz és oly ékesszóló tolmácsaivá, mint Sodomának ezen a frescóján.

Folytatva működését Sienában, Bazzi a Szent Bernátról nevezett confraternitásnak oratoriumában négy nagyobb képben Mária életének különböző mozzanatait



festette le; egyes alakok ezeken is a nála megszokott intim bájjal bírnak, de a csoportosítás többnyire laza vagy eredetiség híján van. Mária mennybemenetelének képéből főleg a Szűz fenséges alakja emelkedik ki. Mária megkoronáztatásának képén Sodoma Noét, Ádámot, Évát, keresztelő Szent Jánost szerepelteti s az eget röpködő és zenélő angyalokkal népesíti be; a talaj, melyen a jelenet végbemegy, a felhői közé rejtőző angyalfejek ellenére nagyonis földszerű benyomást tesz.

Talán valamennyi közt legismertebb és legkedveltebb képe a sienai mesternek az Uffizi-gyűjteményben levő Szent Sebestyénje, mely templomi zászlónak készült s ezért a vászon másik oldala is festve volt. A kép nem annyira színezésével hat, mely — különösen a háttéri tájképnél bágyadt és fénytelen — mint inkább a főalak szoborszerű szépségével, mely — a renaissance eszmemenetének egészen megfelelve, — az antik görög testi ideált a keresztény vértanuság megrázó gondolatával egyesíti, s bár a kifejezésben van valami, a mi már a nőiesnek, sőt az édeskésnek határán jár, a megdicsőülésbe vetett hit elragadtatásától megédesített testi szenvedés és haláltusa nemes pathosának ez a sok hasonló tárgyú kép között mindenesetre egyik legművészibb ábrázolása.

Az emberi test festői mintázásában a Szent Sebestyén-kép mellett legnagyobb virtuozitást fejtett ki Sodoma abban a — most a sienai akadémiában levő, de nagyon megrongált — frescójában, mely Jézust a pokol előpitvarában ábrázolja. Maga az a cselekmény, a melyről a kép el van nevezve: Jézus leszállása a

pokolba s megszabadítása a Limbusban levő lelkeknek, (az Üdvözítő Ábelt fölemelve van ábrázolva), kevesebb művészi becscsel bír, mint a mellékalakok: Ádám és Éva, a férfiúi erő és női kellem méltó személyesítői; különösen Éva tekintetében megint találunk a bűnbánat szelíd mélabúja mellett valamit abból az egészen egyéni varázsból, mely Sodoma a nőalakjainak sajátja.

A sienai San-Domenico-templom Szent Katalinnak szentelt kápolnája tartalmazza továbbá Sodomának egy igen nevezetes frescosorozatát, mely a város ez ünnepe helyi szentjének életéből merített három jelenetet tüntet elő. A képek kereteiül szolgáló festett architektura is Bazzitól való, ki itt is kitűnő jeleit adta erős dekorátori tehetségének. A nagy compositiók közül föltétlen dicséretünket csak az érdemli, mely Szent Katalint a Krisztus sebhelyeinek csodálatos felvétele utáni ájulásában ábrázolja; az elalélt szent s őt támogató társnői rendkívüli igazsággal és finomsággal vannak festve, a csoport színezésében is — a fehér szín diszkrét árnyalásában — ritka művészet rejlik; az oszlopokon belül lebegő Krisztus csoportja már nehezebb, a realizmustól, mely az alsó alakok felfogásában nyilvánul, nincs meg az átmenet a látományszerű hatáshoz. A jobboldali kép, a hol Katalinnak, extázisában a boldogságos Szűz jelenik meg, szintén kissé nehezesen hat és már tárgyában elhibázottnak látszik a harmadik frescó, a melyen egy gyónás nélkül lenyakazott bűnös lelkét menti meg a szent nő imája.

Kedvelt városának kormánypalotáját sem hagyta művészetének emléke nélkül Sodoma; itteni falfestései is

annak újabb bizonyítékát nyújtják, hogy eszméinek legteljesebb kifejezést a magukban álló, egyes alakokban tudott adni; legrokonszenvesebb a Szent Victor alakja, melyben a római katona délozeg hősiségével szépen vegyül a keresztény vértanú szelídsége és lélek-nemessége.

Budapesti képtárunk is tartalmaz két Sodoma-képet. Az egyiknél az ő szerzősége kétségtelen; ez egy predella-töredék (1161. szám), mely Krisztus ostorozását ábrázolja, jellegzetes felfogással és erőteljes kivitellel; körülbelül a Farnesinabeli Nagy Sándor képek idejéből való lehet. A másikat (57. szám), melyen a Madonnát látjuk, vánkoson fekvő kis Jézussal és két szenttel, Venturi az Andrea del Sarto iskolájának tulajdonítja, bár Sodoma későbbi korának kezelési módja ennél is föltételezhetővé teszi az előbbivel közös eredetet.

Antonio Bazzi munkássága élete utolsó évtizedeiben kevesebb elismeréssel találkozott s későbbi képei tényleg javakora erőteljes eredetiségének, üdeségének, intim bajának hanyatlásáról tanúskodnak. De munkásságának hatása már akkor meg volt alapítva Sienában. Ez a hatás erősebb és tartósabb volt, mint mindazoké, kik előtte vagy vele egyidejűleg Sienában működtek s az ottani művészetnek ösztönzést adtak. Olyan termékeny s önállóknak is mondható tehetségek, mint Baldassare Peruzzi, Girolamo del Pacchia, Domenico Beccafumi és Pacchiarotto kaptak irányt, lendületet a Sodoma munkásságától s szereztek az ő csillagának elhalványulása után is részint a maguk, részint tanítványaik munkáival még hosszú időn át becsületet a sienai művészetnek.



A cinquecento festőművészei között Sodoma sajátos helyet foglal el; tehetsége őt a legelső közt emeli, sikerei mégis kortársai és az utókor véleményének megoszlására adtak okot. Munkásságával szemben nehéz a megítélés igazságos álláspontját megtalálni. A frescóban néha majdnem fölülmulhatatlannak látszik, itt keze szabadabban mozog, egyenletes könnyedséggel teremti meg a legszebbet; állóképeinek festésénél kissé elfogúlt, ezeknek színezése is jobban van az elhomályosulásnak kitéve. Szépérzéke rokon a Ráfaelével, de érzékiesebb; különös finomsággal tudja megérezni és meglátni az emberi test szépségeit, van különösen a női szépségnek egy neme, melynek ő úgyszólván fölfedezőjéül tekinthető; egyes alakjai mintegy szimbólumai az élet minden küzdelmét megvívni kész és minden örömét átérezni tudó boldog fiatalságnak; vibráló színezésének nyájassága, kifejezésének ékesszólása némelykor oly magas fokot ér el, hogy Müntz őt egyenesen Correggio mellé sorolja; de a nagy történeti compositiók számára nincs mértéke, ezeknél a részletek gyakran elnyomják egymást. Még nagyobb fogyatkozása: bizonyos erkölcsi emelkedettségnek és az erős művészi meggyőződésnek hiánya, a mely okozója művei rendkívül egyenlőtlen értékének. Könnyelműség és szélső jellemzi munkásságát; a legeragadóbb alkotások mellett esetlenségek és ízetlenségek foglalnak olykor helyet, vagy teljesen elhanyagolt részletek, néha az elhamarkodás, a felszínesség világos jeleivel találkozunk, nélkülözzük a valódi odaadást a művészet iránt, a mely egyedül képes a tehetséget megóvni attól, hogy

a mennyiségnek áldozatul hozza munkája minőségét. Ezek a hibái sajnálattal tölthetnek el, éreztetve, hogy mit veszítünk általuk, de nem homályosíthatják el azokat a tiszta és igaz értékeit a Sodoma művészetének, a melyeket legjobb képeiben számunkra hátrahagyott.

\*

Lionardo, Michel-Angelo és Ráfaelnek majdnem egyidejű távozása után Firenze a XVI. század elején azzal a sorssal nézett szembe, hogy vezetői jelentőségét az olasz művészeti életben, melyet két évszázadon át megőrzött, egészen alárendelt szereppel lesz kénytelen fölcserélni. Hogy ezt a sorsot elkerülte s a szárazföldi Olaszországban Róma után a második helyet a festészet terén a cinquecento első felében is becsülettel megtarthatta, azt a Fra Bartolommeo rövid, de messzeható munkássága mellett, főleg egy férfiú tehetségének köszönhette, a kit nemcsak születése, de egész élete annyira Firenzéhez kötött, hogy művészetét igazán és teljesen ma is csak ott ismerhetjük meg s a kinek egészen különleges jelentőség jutott az olasz festészet történetében: Andrea del Sartonak.

Andrea d'Agnolo, a kit atyjának szabómestersége miatt neveztek el «del Sarto»-nak, három vagy öt évvel Ráfael után született (1486 vagy 1488-ban) s nem volt sokkal hosszabb életű amannál (meghalt 1530-ban). A festés mesterségében első oktatója Piero di Cosimo volt, de nagyobb hatást gyakorolt rá Lionardo, festésének lágy finomságaival és Fra Bartolommeo képeinek tárgyaival és elrendezésével. Egyébként önálló tehetsége

inkább mások számára tört utat — kivált a festési technika tökéletesítésével, — mintsem hogy ő mások nyomdokait követte volna. Vasari, a ki tanítványa volt, különösen bőbeszédű az ő élete leírásában, kiterjeszkedve magánviszonyaira is s ha e tekintetben úgy mint egyáltalán megbízhatósága nem is áll kérdésen felül, elbeszéléseiből annyi mégis valószínűnek látszik, hogy Andrea életének megrontója egy szerencsétlen házasság volt, mely őt rabjává tette egy hozzá nem egészen méltó nőnek, kit mégis rajongó szerelemmel örökített meg majdnem minden nagyobb képén. Firenze szerencséjére, de talán a művész szerencsétlenségére ez a nő lett okozója annak is, hogy Andrea nem követte az I. Ferencz francia király csábító hívását, a ki őt is úgy mint Lionardot, magához akarta lánczolni, s hogy alig két évi párisi tartózkodása után hűségesen visszatért hazájába, annak minden viszontagságaiban osztozva, míg nemsokára egy pestisjárvány alig több mint 42 éves korában elragadta.

Andrea del Sarto tekintélyes iskolát alapított, a melyhez hozzászámíthatjuk az ő szellemében működő, de kevésbbé tehetséges munkatársát, Franciabigiót, továbbá a híres arcképfestőket, Pontormót és Bronzinót, nemkülönben Domenico Puligót, Francesco Salviatit, Giorgio Vasarit és Domenico Contit.

Kortársai Andreát «il pittore senza errori»-nak (a sohasem hibázó festőnek) nevezték, elismerve rendkívüli biztosságát és alaposságát a rajzban és a színkezelésben egyaránt, a mi annál nagyobb érdem, mert sokat festett és könnyen, gyorsan dolgozott, óvakodva



mégis mindig az elhamarkodástól és fölületességtől s játszva küzdve le a szerkesztés és kivitel minden nehézségeit. Műveiben a lágyság és gyöngédség mellett van erő, szilárd öntudatosság is és bizonyos előkelő felfogás, alakjai nyugodt tartásában rendkívüli szépség, de némileg hiányzik bennök a szellemi mélység, a lélekjellemző erő. Sarto mindenekfölött és egészen csak festő, csak a festői feladatok és hatások vonzzák őt, nem a philosophiai eszmék, sem az irodalmi inspirációk embere, sőt kolorisztikus felfogása őt közönyössé teszi néha a kifejezés magasabb szépségei iránt, s későbbi korában már-már csakis rutinjára bízta magát.

De mint a színezés mestere, mint kolorista, Burckhardt találó tétele szerint Andrea del Sarto «a legnagyobb mindama fesők között, kiket a XVI. század az Apennektől délre fölmutathat». Színtechnikája egyforma magas fokon áll a frescóban és az olajfestésben; ő az első, ki a színértékeknek szerepet juttat magában a compositióban; képein meglátszik, hogy már eszméjük színekben született. Lágyságában s a fényhomály játékában Lionardóra emlékeztető színezete mégis világosabb és nyájasabb amazénál s vannak ezüst-hamvas, rózsás-sárga, lágy csillámlású, párába olvadozó színei, melyek az ő egészen különleges sajátjának látszanak. Megkülömböztetett jelentőséget ad végül Sartónak a tájkép, mely nála új és nagyobb fontosságú szerepet visz; festményeinek tájképi háttere tele van költői szépségekkel, melyeket ő semmi iskolától nem kölcsönzött, hanem a természettől tanúlt el, mert ennek olyan

bájait is meg tudta látni, a melyek iránt elődjei fogékonysággal nem bírtak.

Ezek a vonások annyira előhaladottnak tüntetik föl az Andrea del Sarto festését, hogy a XVI. század első felében működött képírók közt ő az, ki a mai nemzedék szemében legmodernebbnek látszik.

Az Andrea del Sarto pályájának kiindulási pontja, mely azonban még élete utolsó éveiben is foglalkoztatta a festőt: a Chiostro dello Scalco, a mezitlábos Confraternitas kis oszlopos udvarának fresco-díszje, mely Keresztelő Szent János életének történetét ábrázolja, négy szoborszerű allegorikai alak közbeillesztésével. A sajnálatosan megrongált tizenhat kép nem mind Andreatól való; közülök kettőt Franciabigio festett; a festés egyszínű, barna vagyis földszín (terretta) alkalmazásával s így Sartot ép kolorisztikus szempontból nem jellemzi, de jellemzi tökéletesen felfogását, rajzát s színkezelését is legalább az árnyékolásban és mintázásban, s úgy látszik, mintha épen a színek tekintetében megszabott szigorú korlát ingerelte volna a művész becsvágyát, hogy annál jobbat igyekezzen alkotni.

Az időrendben első kép: János megkereszteli Jézust, a művésznak körülbelül 23 éves korából való, az utolsót (János elnevezése) 4 évvel halála előtt festette. Az egész sorozat jelentőségét legjobban ismerjük fel, ha azt Ghirlandajonak a Maria-Novella-templomban levő, ugyanezt a történetet elbeszélő falképeivel hasonlítjuk össze; azonnal szembeötlik a cinquecento egész felfogásának, ábrázolási módjának már többször jellemzett

külömbisége szemben a quattrocentóval: a cselekménynek egyszerű, de kifejező összefoglalása a főszereplők alakjaiba, a lényegesnek kiemelése minden mellékesnek elhagyásával. Habár Andrea lélekfestése kevésbé mély s nem tud minden alakban egy tökéletes egyéni jellemet állítani elénk, mint Ráfael vagy Michel-Angelo, a Scalzobeli compositiók nagy része mégis az elrendezés klasszikai tömörsége és egyensúlya s a kifejezés erélye tekintetében közel áll a Ráfael szőnyeg-kartonjaihoz, sőt ezekre emlékeztet, a mit annál készségesebben tudhatunk be érdemül festőjüknek, mert a kartonok majdnem egyidejűleg készültek s így Sartot aligha befolyásolhatták. Egy másik jelessége ezeknek a falképeknek a mozdulatok és taglejtésekben való rendkívül változatos gazdagságuk; ez is egészen a cinquecento gyermekének mutatja Andreát; ha valószínű is, hogy a mozdulatok kifejező erejét Lionardotól és Michel Angelotól tanulta, épenséggel nem állítható, hogy az ő formáikat utánozta volna, sőt elismerendő, hogy a cinquecento képzőművészetének formakincsét az emberi mozdulatok s különösen a kéz tartásainak nagyon sok új változatával Andrea del Sarto gazdagította.

Közel a Scalzo udvarához, a Santa Annunziata templom előcsarnoka tartalmazza Andrea frescójának egy második sorozatát, mely tárgyára nézve kettéoszlik, a mennyiben egy része Filippó Benizzinek, a Servita-rend alapítójának, másik része Szűz Máriának életéből vett jeleneteket ábrázol. Itt már Andreával, mint a színezés mesterével is állunk szemben, bár színezése itt még sokkal világosabb, mint későbbi festményein. A Fi-



lippe Benizzi életéből csak öt képet festett ő maga; ezek: Szent Fülöp felruhazza a bélpoklost, az istenkáromlókat villám sújtja, a szent egy ördögös asszonyt, — ugyanő két gyermeket gyógyít meg; az utolsó kép Filippo ereklyéinek tiszteletét ábrázolja. Valamennyin jellemző a részben fölötte drámai cselekménynek a megelőző művészekhez képest újszerű elrendezése a mély háttérű széles színtérbe, Fra Bartolommeora emlékeztető szimmetrikus és háromszögű csoportosítással, a tér és az alakok viszonyának finom átérzésével s úgy az építészeti mint a tájképi háttérnek igen hatásos kiképzésével; különösen a tájképi részek felfogása és kivitele tekintetében Andrea egészen úttörőként tűnik fel, a ki messzire megelőzi kortársait s a kihez közvetlenül csatlakozni látszik Correggio.

Mária életére vonatkozik a három király vonulásának és Mária születésének képe. Ez utóbbinak alakjai ép úgy az egykoru firenzei viseletet hordják, mint a Ghirlandajo néhány évtizeddel előbb festett hasontárgyú képén levők az akkorit, a szoba is, melyben a jelenet lefolyik, a renaissance gazdag berendezését mutatja; ennyiben Andrea itt még egészen a naturalizmus terén mozog; de mennyivel szabadabb már a csoportosítás, melynek hullámvonala rhythmikusan emelkedik ki az előtér két nőalakjában; a quattrocento feszes, mereven ünnepeles alakjai itt kecses, lágy fesztelenségben oldódnak föl, szikárságukat is a cinquecentóban kedveltebb erőteljességnek szinte túltengően kerekded formái váltják föl.

Az ugyancsak az Annunziata-templom egy tartozé-

kában levő *Madonna del Sacco* nevét a zsáktól vette, melyre a nyilván *Aegyptomba menekülésének* egyik pihenő-órájában ábrázolt szent Család e képén a könyvet olvasó Szent József támaszkodik. A kép egy alacsony ajtóbemenetbe van festve, al fresco, s a színezés légysága mellett az egyszerű körvonalak daczára megnyilatkozó formagazdagsága és monumentális elrendezése, valamint különösen a ruharedőzet festőisége által a mester egyik legcsodálandóbb alkotásának van elismerve még mai, romlott állapotában is.

Firenze nagy gyűjteményei, főleg a Pitti-palotabeli, tartalmazzák Sarto-nak legjelesebb s legkétségtelenebb állóképeit is. Így az «Angyali üdvözlet», az «Annuntiatio» kétszer ismétlődő jelenetét, ezek egyikét a mester egészen fiatal korában festette s benne, — bár az elrendezés tényleg ékénken emlékeztet Mariotto Albertinelli egy képére, — rendkívül sok bensőség és a lélekteljes, szép alakokban kifejezett igazi ihlet mellett sok új és eredeti vonás is található. Egészen új a felhő, melyen az angyal kísérvivel áll; a renaissance addig a felhőt ily alkalmazásban, a földre lehozva, nem használta, ellenben ezentúl annál kiterjedtebb mértékben, míg azután a mindennemű felhődraperia festői kezelése Correggiónál tetőpontját éri el. Új a tájkép és a háttéri architektura gyönyörű kezelése, levegős mélysége. A másik «Angyali üdvözlet» Andrea későbbi korának műve, sokkal nagyobb bravurral van megfestve, de több is benne a rutin, mint a lelki tartalom s a kifejezés mélysége.

A «*Madonna delle Arpie*» (Uffizi) elnevezését a kis

márvány-állvány szögleteit díszítő Harpya-alakoktól vette; az állványon a Szűz Mária egészen szobor-szerűen áll, olyan előkelő, öntudatos, fejedelmi fön-ségben, a minőben a firenzei Madonna-képek egyikén sem látjuk; valószínű, hogy ennek a Mária-fejnek a vonásai is az Andrea feleségének arczából vannak véve. Az egész kép az energia és szépség csodá-latos vegyülése által kétségkívül a master legérettebb művészetének terméke; még az állványt s a Szűz lábait körülfogó kis angyalok is nemcsak kecsességökkel hat-nak, de egyúttal, mint a talapzat kiszélesítői, a szerke-zet tényezőivé lesznek. A színezés és a fényhatások-kal való mintázás pedig ezen a festményen Michel Angelo rajzbeli bátorságát és szabadságát a Lionardo festői lágyságával egyesítve tünteti föl.

A Fra Bartolommeo csoportosítását vitte magasabb tökélyre Andrea a «Disputa» (Pitti) képében. A hát-térben lebegő jelenségből következő a Szenthá-romság titka fölött vitatkozik az a hat alak, a kik közül négyet állva, kettőt térdelve szemlélünk; a püs-pök alighanem Szent Ágoston, mellette Szent Lőrincz áll, szemben Péter mártir és Szent Ferencz, a térdep-lők Szent Sebestyén és Magdaléna. A képben több a szellemi élet, mint a mester bármelyik festményében, de itt is a forma- és színkezelés az, a mi leginkább lebilincsel; a Sebestyén meztelen hátának mintázása ép oly mesteri, mint a kezek festése.

A legnépszerűbb Andrea del Sarto alakjai között a Pitti-palotabeli ifjú Szent János, egyúttal legnemesebb megnyilatkozása annak a szépség-typusnak, a melyet



a mester, képein szinte modorossággá váló előszeretettel használt; az arckifejezésben sok igazi szenvedélyes rajongás van, az elrendezés azonban már egy kissé mesterkéltséggé és hivalkodóvá. Inkább festői bravúrok, mint bensőséggel és mélyebb lelki élettel jellemzik azokat a Szent Családot ábrázoló képeket is, amelyek szintén a Pitti-galleriában láthatók s amelyekben főképp az alakok és mozdulatok nagy és változatos gazdagságának aránylag szűk területen összehalmozása lehetett a művész törekvésének célja.

Épen az ellenkező probléma: nagy falterületen egy magába zárt csoportozat elhelyezése foglalkoztatta Andreát, abban a, vízáradás következtében erősen szenvedett frescójában, melyet élete utolsó éveiben a Firenze kapuja előtti San-Salvi-kolostor refectoriumának falára festett, s mely az utolsó vacsorát ábrázolja. A kép kihívja s ki nem állja a Lionardo falfestményével való összehasonlítást, de nincs jelességek, különösen fényes színhatások nélkül, s bár alakjai egyénesítésében Andrea megközelítőleg sem volt oly erős, mint a milánói mester, a taglejtésekben, különösen a kézmozdulatokban és a ruharedőzetben való virtuozitása itt sem hagyta el.

Sarto jeles volt mint arcképfestő is, és Vasari elmeséli, hogy mikép tévesztették össze a másolatot, melyet Ráfael Leo pápát ábrázoló képéről készített, az eredetivel; úgy látszik azonban, hogy az arcképek ritkán foglalkoztatták s az a néhány, mely reánk maradt és mely mesterei minőségeket tartalmaz, majdnem mind mint önarckép vagy nevének képmása ismeretes.

A budapesti képtárban egy kisebb és egy nagyobb Madonna-kép szerepel az Andrea del Sarto neve alatt; a nagyobbbat Adolfo Venturi is «elmosódott műhelykép»-nek mondja, egynek a sok közül, mely Európa galleriáiban az ő nevét viseli, bár legjobb esetben valamely tanítványától való lehet. A kisebbnél valószínűbb az Andrea szerzősége; ezen a gondolat kedves s a színek pompásak, a rajz némely gyarlósága azonban ennél is jogosulttá teszi a kételyt.

\*

Felső-Olaszországnak azt a területét, a mely az Apenninek lejtőjétől éjszakra, a Po folyása mentén Ravennától Piacenzáig terjed s a melyet még a római ó-korból leszármazó «Emilia» név alatt szoktak összefoglalni, a renaissance művészetében, mint életében egyáltalán a sok apró fejedelmi udvar körül formálódott számos szellemi központ önállósága és különfélesége jellemezte. Róma, Firenze, Velence, Milano szinte nyomasztó és egyenlősítő befolyást gyakoroltak művészetök virágzása idejében nagyobb területek művészi életére; ellenben Ferrara, Bologna, Modena, Parma, Mantua, Cremona, Piacenza szellemileg versenyre kelhettek egymással, időnkint befolyásolhatták egymást, de nem foszthatták meg egymást önálló szerepüktől. Ez a körülmény magyarázza meg, hogy koronkint még az olyan szerény kis város is, a minő a Reggio-Emilia melletti Correggio volt, mint szellemi központ szerepelhetett, kivált akkor, mikor a helyi uralkodó családnak — mint az egyik Giberto idejé-

ben — sikerült hatalmát a közeli Parma városára is kiterjesztenie, s a mikor oly nagy szellemű nő, a minő Veronica Gambara volt, — a renaissance egyik ünnepelet költőnője — lett Correggio úrnőjévé.

A föllendülésnek egy ilyen korszaka dajkálta Correggióban azt a művészi tehetséget, mely hivatva volt a cinquecento legragyogóbb alakjaitól egészen el nem homályosított fényt vetni nemcsak Emilia, de egész Felső-Olaszország akkori festészetére s a kis városnak meglehetősen ismeretlen nevét jó hangzásúvá tenni az egész világon. Mert Antonio Allegrit, — a ki a quattrocento legutolsó éveiben, valószínűleg 1494-ben született, — már az ő kora szokva volt a város után, melyben született és meghalt, Antonio Allegri da Correggiónak, vagy röviden Correggiónak nevezni.

A XVI. század nevezetesebb művészei között alig van egy is, kinek fejlődésére, tanulmányaira, de életpályájára nézve is oly ellenmondó s még ma sem egészen tisztázott adatokkal és nézetekkel találkozunk, mint a Correggióénál. Valószínű, hogy első mestere a modenai Bianchi-Ferrari volt; azután Bolognában a Lorenzo Costa s talán a Francia befolyása alá került s tanulmányait alighanem Mantuában végezte be, a hol a Mantegna festményei mellett Dosso Dossi lehetett nagy hatással reá. Valószínű, hogy Rómában sohasem volt s így a Michel-Angelo és Ráfael festészetének főalkotásait nem látta, ellenben kétségtelennek látszik milanói időzése, mely — akár volt személyes érintkezés köztük, akár nem, — a Lionardo művészete hatásának utat nyitott a Correggio



tehetsége és iránya fejlődéséhez. Szóval: az Antonio Allegri művészetében az ő erőteljes egyéniségének a ferrara-bolognai, a mantegneszk és lionardeszki irányok találkozó és vegyülő hatása alatti fejlődését láthatjuk. Lorenzo Costára főleg kezdetleges művei emlékeztetnek, inkább formai, mint tartalmi tekintetben; Mantegnától tanulta az áttört, megnyíló mennyezet festésének hatását, a Puttók szerepét és a távlat titkait; Dosso Dossi képzeletének erejével, kifejezésének energiájával, némely fényhatásával és tájképei kezelésével gyakorolt rá befolyást; a Lionardo művészete tanította meg őt a fénynek, mint a térhatás érvényesítőjének kezelésére, a színek változatos fokozására, a félhomályba vesző festői mintázásra; a Lionardo sfumatója lett előfokává a Correggio csodálatos chiaroscurojának.

Első föltétlen hitelességű képe Correggiónak a drezdai képtár Szent Ferenczről nevezett Madonnája, melyet szülővárosának ferencz-rendi temploma számára rendeltek meg az akkor még csak 20 éves művésznél, atyjának jótálló beleegyezése mellett. A kép oszlopcsarnokban, magas, keskeny trónon ülve ábrázolja a Boldogságos Szűzet a kisdud Jézussal a karján, a mint kezével inteni látszik az előtte álló Szent Ferencznek, hogy térdeljen le az imádandó gyermek előtt. A kép részleteiben annyi önállóságot és eredetiséget árul el, a mennyi oly ifjú korban méltán szorgálhatott egy nagy jövő zálogául.

1518-ban fontos s a kor viszonyai szempontjából is fölötte érdekes megbízás szólította az ifjú mű-

vészt abba a városba, mely azután legnagyobb alkotásainak színterévé vált: Parmába. Donna Giovanna Piacenza, a Szent Pálról nevezett apáczakolostor öreg és beteges fejedelemasszonya bízta meg az akkor 24 éves correggiói festőt azzal, hogy négyszögű kis kandallószobáját — melyet ma Camera di San Paolonak neveznek — festői díszszel lássa el. Az a teljesen világias élet, mely az olasz nőkolostorokat a XVI. századnak a trienti zsinatot megelőző évtizedeiben jellemezte, teszi megmagyarázhatókká a tárgyakat, melyeket a fiatal mester e dekoratív festéseihez valószínűleg megrendelője kívánságára választott. Donna Giovanna családi címerét három félhold díszítette; valószínűleg ez az eszmetársulás juttatta a homlokán félholdat viselő, szarvasoktól vont bigáján a felhők közt száguldó Diana alakját a kandalló lejtős ernyőfalára; és a Diana nyomán költözött be az apáczafejnőknő szobájába egy serege a mythologiai alakoknak s a vadászat jelvényeinek.

A szoba boltozatát festett bordák osztják tizenhat részbe, melyek alsó széleit grisaille-festésben kosszarvakra csavart kendők, edények, ékszerek díszítik; ezek fölött köríves lunettekben, ugyancsak ezüstszürke színben a görög mythos egyes és csoportos alakjai láthatók relief-módra festve: a gráciák, a parcák, a Bacchust dajkáló Leukothea, a fegyveres Minerva, a vadászó Adonis, a megbüntetett Juno, az áldozó Vestszűz s egyebek, antik érmekhez hasonló, de mégis önálló, valamivel érzékesebb, rendkívül életteljes fel fogással ábrázolva. A bolthajtás maga zöld lombokból

borított, gyümölcsfüzérékkel diszített lugast mutat, mely élénken emlékeztet a Mantegna Madonna della Vittoriájának a Szűz trónját fedő lombsátorára; ezen is, mint azon, kerek nyílások láthatók, melyeken át itt pajkos raja a vadászkelékekkel játszó, egymás közt dévajkodó, dulakodó, pirosposzsgás, tagbaszakadt Puttókknak kandikál be a szobába, tetőpontjára emelve azt a derült hangulatot, melyet ez a hatásában szinte páratlanul egységes menyezet-dekoráció még ma is, mikor a festések némileg szenvedtek az időtől s későbbi építések a szobát elsötétítették, ellenállhatatlanul kelt a látogatóban.

A Camera di San Paolo festései életteljes vidámságukkal és harmoniájukkal oly előkelő helyet foglalnak el ma is a Correggio műveinek hosszú sorában, hogy természetesnek kell találnunk a népszerűséget, melyre addig ismeretlen, szerény festőjük nyomban szert tett Parmában, s mely a legnagyobb szabású megrendeléseket szerezte meg neki. És valóban saját-ságos végzése volt a sorsnak, hogy mikor egy apácza-főnöknő egy fiatal festőt azzal juttatott hírnévre, hogy a pogány eszmekörből s a világi kedvtelésekből merített tárgyakat festetett általa, utat nyitott neki arra, hogy az áhitat magasztos képeivel a már-már háttérbe szoruló vallásos festészetet vigye újabb diadalokra.

Mert Correggiónak Parmában már legközelebbi feladatává az vált, hogy előbb a benzés-barátok Szent János evangelistáról nevezett templomát, azután pedig a város gyönyörű, régi Dómját lássa el festői díszszel.

A San Giovanni-templom kupolájába Krisztus meg-



dicsőülését festette, mint a templom védszentjének, János evangelistának látományát. A Pathmos-szigeti agg remete térdelő, égbe néző alakja azonban oly közel jutott a kupolamenyezet alsó karimájához, hogy az alulról néző szem alig veszi észre. Szakítva a menyezetfestés mindama hagyományaival, melyek a befestendő terület építészeti tagozását kívánták, Correggio a kupolát egészen égnek festette s egységében és egyszerűségében nagy compositióval töltötte be. A menyezet közepén lebeg a mennybe szállt Krisztus, csak egy lenge köpenytől borítva, szigorúan a békatávlát szabályai szerinti rövidülésben, a mi nem szolgál az alak előnyére; a megdicsőültet az ég magasában angyalok glóriája körveszi, lenn, a kupola szélén pedig gomolygó fehér felhőkre telepedve, mint egy koszorúban a tizenegy apostol foglal helyet, pompás, hatalmas alakok, «triumfátorok, kik a béke és a szeretet törvényével győztek» (Venturi). Itt már semmi sem emlékeztet földi küzdelmeikre, szenvedéseikre, vértanúi halálukra: teljes testi és lelki erőben, derült boldogságban élvezik a mennyei légkör tisztaságát és szabadságát, környezve a vidám sőt pajkos angyal-puttók egész kis seregétől, a kik «virágokként vannak szétszórva a felhők országában», (Symonds) az apostolok lefüggő lepleivel játszanak, azok tagjaihoz simulnak vagy az egészen tömör, duzzadó anyagként felfogott felhők közé s alá, mint puha párnákba rejtőznek, megint előbukkannak s angyallétükre is hívek maradnak ahhoz a szerephez, a melyet a renaissance képzelete a Puttóknak tulajdonképen szánt: saját, határ-

talán életkedvének, életörömének kifejezőivé tevén őket. Ezt a szerepet folytatják azok az angyalok is, kik a kupolaboltozat eresztékeibe, (pendantifs) a pillérek legfelsőbb részébe helyezett négy képben négy egyházatya társaságában újra megjelenő négy evangelista környezetéül szolgálnak, sőt a művész derült kedélye annyira meg tudta honosítani a vallásos festmények körében a gyermekies vidámság játszókedvét, hogy a fríz szürke festéseiben még az evangelisták szimbolikus lényeit is egymással játszadoxva csatolta mintegy füzérbe össze.

Mondják, hogy Tizián, mikor a correggiói mester e menyezet festményét megpillantotta, fölkiáltott: «Istennek hála, végre találtam egy festőt!» A lélekemelő hatást, melyet ez a műalkotás a kortársakra tett, még ma is teljesen meg tudjuk érteni, bár a kupola repezések s a boltozat eresztékeinek elpenészesedése következtében a festmények nagyon sokat szenvedtek s világításuk sohasem volt kielégítő. (Újabbán villamos világítást alkalmaznak.) Correggiónak úgy itteni, mint dómbeli kupolafestményei nem is annyira az eredetiek szemlélete s közvetlen sokszorosítás útján lettek általánosan ismertekké, mint inkább Paolo Toschi és társainak aquarell-utánzata s ezek után készült metszetei nyomán, melyeknek hűsége ellen semmi kifogás sem tehető, habár a mester erőteljes kezelése szükségkép ellágyultnak és túlfinomultnak tűnik föl ezeken a reprodukciókon.

A kép, melyet Correggio a szentély félkupolájába festett, a Boldogságos Szűz megkoronáztatását ábrá-

zolta, egy itt is Mantegnára emlékeztető lombsátorban, szentek és angyalok seregétől környezve. A templomapsis kibővítésének az eredeti falfestményt föl kellett áldozni, ma csak töredékeit bírjuk s a gyönyörű angyalkarok másolatait a Carracci testvérektől. Ellenben régi helyén maradt Szent János evangelista képe a sekrestyeajtó feletti lunetteben, szintén Correggiótól. Az Apokalipsis írója itt még lengő hajfürtű, rajongó tekintetű, szép fiatal ember; pathetikus magatartásban térdére tett fóliánsba írja látományait vagy evangéliumát, mellette pedig jelképe, a sas, gubbaszt, csőrével szárnyából egy tollat tépve ki, mintha azt akarná urának íróeszközül nyújtani.



## VI. ELŐADÁS.

(Correggio későbbi művei; Michel-Angelo pályájának második szakasza, jelentősége és hatása.)

A parmai dóm kupolájának megfestésénél Correggio az addigiaknál nehezebb és merészebb föladatra vállalkozott. Itt a pillérek pendentifjaira festett csoportok készítik mintegy elő a szemlélőt a vallásos ihlet ama legmagasabb képzeteire, melyeket a menyezet tár fel. Kagylószerű festett fülkék előtt, de itt is felhőkből formált légies trónon telepedett le mindegyik pillér magasságában egy-egy védőszentje Parmának: Szent Hilárius, Szent Bernát, keresztelő Szent János és Szent Tamás; a szentek óriás alakja körül itt is angyalok sürgölődnek, de ezek nem gyermekek többé, hanem serdülő ifjak és leányok, a testi szépség és nyájas kellem eszményi alakjai, talán inkább tündérek, mint angyalok.

A kupola nyolczszögű dobjára, melyen ugyancsak nyolcz kerek ablaknyílás van, ballustrás mellvédet festett Correggio, melyet ünneplő lángokat hordó óriási gyertyatartók koronáznak meg; a mellvéden innen, mintegy a templomür szélén áll szabad csoportosításban a

tizenkét apostol, az elragadtatás kifejezésével és mozdulatával nézve föl a kupola magasságába. A mellvéden magán pedig ismét deli fiatal angyalok formálnak kört, vidám buzgalommal gyujtva meg a lángokat, diszítva a gyertyatartókat s szórva illatszereket a lángokra. Felettök az ég felhői csodás látványt mutatva oszlanak szét; ezrei a lebegő alakoknak örvényeznek ott, emelkedő gyűrűikkel utat nyitva káprázó szemünknek a legmagasabb tűz-ég túlvilági fénye felé. S ezt az egész tömeget az ujjongó elragadtatás érzelme látszik mind feljebb emelni; legalul fiatal, sőt gyermekded angyalok vegyülnek kerek felhők gomolyába, zenélve és énekelve emelik, hordják a magasba a Szüzet, az Istenanyát, ki határtalan boldogsággal tárja ki karjait a rá váró mennyei szeretet elé. Beláthatatlan serege az égi lakóknak, angyalok, szentek, még az ószövetség alakjai is, Éva, Ábrahám, Judith szolgálnak kíséretéül s a légür közepén egy magában lengő alak jelenik meg, a kiről nem tudjuk, hogy üdvözlésére jön-e az égbe szállónak, vagy útmutatójaként hatol-e előre, de valószínűbbnek kell tartanunk, hogy benne a művész csak a főangyalok egyikét, — talán a szeplőtelen fogantatás mennyei hirnökét — akarta ábrázolni, nem — mint néhány műtörténész véli — Jézust.

A merész compositió egyaránt kihívta a kritikát és a csodálatot. Szálló igévé lett a parmai kanonok megjegyzése, a ki a légben lebegő alakok lábainak összevisszaságára való célzással a menyezet csoportozatát béka-ragout-nak nevezte el. A gúnyolódókat állítólag Tizian némította el, azt mondván, hogy ha a kupolát

megfordítanak és megtöltenék arannyal, ez a mű akkor sem volna eléggé megfizetve.

Kétségtelen, hogy Correggio a maga föladatát: a Boldogságos Szűz mennybemenetelének oly ábrázolását, mely az ég lakóinak ujjongó örömét s a földön hátramaradók megilletődését is kifejezze, eszmeileg tökéletesen oldotta meg, tökéletesebben, mint Tizian velencei Assuntájában; de nem számolt azzal, hogy ilyen méretek mellett s különösen ilyen magasságban a conceptió bonyodalma az összbenyomást rendkívül megzavarja. A mozdulatok kifogyhatatlan változatosága és a rövidülések festésében való merészség joggal kelt csodálatot, de veszélyes példa volt a követőkre nézve. A menyezetfestés virtuozitása sok tekintetben tetőpontját érte el a Correggio parmai műveiben, de világosan kimutathatóan azokon túl kezdődik a túlhajtás és elfajulás is.

A kupolafestések idejében Correggio kisebb képeken kifejtette már művészi stíljének olyan sajátosságait is, melyek későbbi oltárképeinek és mythologiai ábrázolásainak legnagyobb vonzóerejéül és bájaül szolgálnak. Ez a «chiaroscuro» mesteri kezelése: a mély sötétből előbukkanó, élesen megvilágított testeknek, az árnyékban mutatkozó reflex-fények játékanak, a sötét előtér mögött sejtelmesen világosodó háttereknek öntudatosan fölhasznált hatása. Az Angliába került «Jézus imája a Gethsemane-kertben» már föltárja egész csodás varázsát ennek a világítási módnak; a sötétbe merült alakok, melyeket csak lassankint fedez föl a szem, rejtélyes megjelenésökkel kedvelt tárgyaivá lettek a művészet



későbbi romantikai irányának, míg a háttérben hajnalodó vagy alkonyodó ég a tájképfestés egyik leghangulatosabb motívumává lett.

Correggio egyike azoknak az olasz cinquecentistáknak, a kik budapesti országos képtárunkban valóban jeles művel vannak képviselve. A «Madonna del latte», vagyis a gyermekét keblén táplálni készülő Madonna jó állapotban levő és kétségtelenül eredeti Correggio-kép, a pétervári Eremitage-beli a másolat, — nem megfordítva, mint ezelőtt néhányan hitték. A képnek már gondolata is végtelenül kedves: a kis Jézus habozása, vajon anyjának odaadó szeretettel följajlott keblét, vagy társának, egy gyermekangyálnak adományát, a gyümölcsöt válaszsza-e? Ép oly szép a kivitel: a sugárzó fényben fürdő alakok, a színek olvadékony lágy-sága, a gyermekfejek hajfürtjeinek lehelletszerűen könnyed festése.

A mester legvonzóbb képeinek egyikét a Louvre gyűjteménye bírja: Szent Katalin eljegyzését a gyermek Jézussal. Correggio többször festette meg ezt a tárgyat s különböző kísérletek útján jutott el ehhez a compositióhoz, mely legjobb oltárképeinek varázsát foglalja már magában. Több bensőséggel és gyöngédséggel senki sem ábrázolta e jelenetet; a gyűrűföltevés körül elfoglalt kezek «bájoló bokrétába» (Th. Gautier) vannak összeillesztve, a tanuképen ott álló Szent Sebestyén arca, bár kissé nőies, páratlanul szép, a nyállal kezében inkább mosolygó Eros mintsem keresztény vértanú benyomását teszi; a háttért költői kiesésű tájék foglalja el.

A tájkép és környezet kezelésével szinte modern kép gyanánt hat a «Gyermekét imádó Mária» az Uffizi-gyűjtemény Tribunájában, melynek erőteljes fényhatása, különösen az isteni gyermek testének kisugárzása, a drezdai «Éjszaka» előhírnökének látszik; a képnek kissé rikító színezése nem áll egészen a Correggio művészetének magaslatán, de gondolatában, szerkesztésében sok a megnyerő vonás.

A Correggio nagy oltárképeinek sorát — melyek mind az ujjongó öröm, a nyájas vidámság sugárzó alkotásai — megnyitja a »Szent Sebestyén Madonnája«, mely most Drezdában van. A Sebestyén délceleg ifjú alakját itt egyetlen sebhely sem fődí, de fához van kötözve, melytől magát elszakasztani igyekszik, hogy a kezeckéjét felé nyújtó kis Jézushoz emelkedjék; a Madonna még felhőn trónol, bár rohamosan közeledni látszik a földhöz; a többi oltárképeken már lehozta őt a művész a földre, hogy azt a boldog közösséget, melyben ő a földieket az égiekkel föltüntetni szerette, semmi távolság se akadályozza.

Ezután következett a «Szent Jeromos Madonnája» (Madonna di San Girolamo), mely a parmai képtár díszé s melyet ellentétben a drezdai «Éjszaká»-val, vagyis a «Krisztus születésé»-vel, «Nappal»-nak is szoktak nevezni. Ezt méltán nem csak Correggiónak, de az egész Cinquecento-nak legelsőrendű képei közé sorolhatjuk; «tökéletes kifejezése az elfogulatlanul boldog és vidám életfölfogásnak», melyen minden ragyog, létezik és él (Corr. Ricci). Itt ötlik szembe leginkább a Correggio képzeletének az a teremtő érdeme, melylyel

ő az oly mellékalakokat, kiket az olasz vallásos festészet csak mint ájtatos nézőket, passiv imádókat vagy dekoratív járulékokat alkalmazott képein, — a szenteket és angyalokat — a festményen ábrázolt jelenet cselekvő részeseivé tette; itt is mindegyik alak a kis Jézussal elfoglaltnak látszik: a Szűz anya ölében tartja, Magdolna kimondhatatlan női kellemmel borulván le hozzá, becézve lábát csókolni látszik, az öreg szent Jeromos könyvet tart elé, melyre a baloldali szőkefürtű angyal rámutat, mintha enyelegve olvasni tanítaná a kisdedit; s hogy még a háttérben settenkedő Puttónak is jusson valami foglalkozás, az a Magdolna történetére emlékeztető, illatos kenőcsöt tartalmazó szelenczében fürkészhet.

Ennek a képnek a szomszédságában van most a «Madonna della Scodella» elhelyezve, mely nevét a csészétől vette, a melyet rajta Mária tart kezében. Színpompában s a zöld természet festésének szépségében még túlhaladja az előbbit; a jelenet itt már az Egyiptomból való visszatérést tünteti elénk, még pedig azt a legendaszerű epizódját, a mikor a pálmafa le-  
hajló galyai gyümölcsükkel táplálták a szent családot s árnyékában forrás fakadt szomjuk csillapítására. Csak-hogy Correggio ezt a csodát is úgy ábrázolja, hogy vele képének mellékszemélyeit foglalkoztassa; felhőkön le-  
szálló angyalok hajtogatják az ágakat, melyekről Szent József szedi le s nyújtja a Bambinónak a datolyát; a szamarat is, mely a Szűzanyát hordozta, egy angyal őrzi a háttérben s a forrás is meg van személyesítve egy Puttóban, ki korsóból önti a vizet a Mária csészéjébe.



Míg ez a két kép eszmei és érzelmi tartalma mellett főképp színhatása által kiváló, a drezdai «Éjszaka» — tulajdonképen a Szent-éj — Correggionak valamennyi között leghűsebb, legismertebb, legnépszerűbb műve, az ő Chiaroscuro-jának, az éles, merész fényhatásnak diadalát képviseli s jelzi azt a festői irányt, a melyet azután a következő évszázadban a németalföldiek s köztük leginkább Rembrandt vittek oly csodálatos tökélyre.

A kisdéd testéből kisugárzó fény festői eszméjével már a kis firenzei Madonna-képen találkoztunk; de a mi ott még mint a compositiónak szinte ötletszerű s nem is egész következetesen keresztülvitt eleme jelentkezett, az itt valódi genialitással az egész elrendezés, sőt az egész eszmei szerkesztés uralkodó, irányozó központjává lesz. A kisdéd most született meg s az égből hozta magával azt a fényt, mely csak anyja szemében nem látszik idegennek, a ki édes szeretettel ölelgeti, ringatja gyermekét s gyönyörködik benne. A szemben álló pásztorleány szemét kénytelen elfödni a vakító sugár elől, mely bearanyozza a bámuló pásztorok alakjait, fényben fürösztli a fönn lebegő angyalokat, még az előtér homályát is eloszlatja reflexjeivel s csak künn, a háttérben, a hol Szent Józsefet látjuk szamarával, enyészik el lassan, átengedve uralmát a pirkadó hajnal derengésének. Minden alak, minden részlet mesterileg van ebbe a fényjátékba beléhelyezve, az egész jeleneten a világraszóló esemény öntudatlan öröme ömlik el s a kép színeinek sajnálatos romlása sem képes gyöngíteni a hatást, melyet a csodálatos művészi inventio ereje gyakorol itt a nézőre.

Az utolsó nagy oltárkép, melyet Correggio ránk hagyott s melyet szintén a drezdai galleria vall magáénak: a Szent György Madonnája. Körülbelül két évvel halála előtt festette s benne a rajz vonalainak szinte mértéktelenül élénk hullámzása a mester stíljének fejlődését mintegy végletében tünteti elénk. A kép azt a benyomást teszi, mintha festője öntudatosan tetszelegne abban a virtuozításban, melylyel mindent mozgásba hoz, de a szem végre is nehezen nélkülözi a megnyugvásnak egy pontját. Nagy művészet nyilvánul a fény és árnyék oly elosztásában, a mely az alakok egymásba folyó körvonalai daczára azokat szemünkkel rögtön elkülöníthetőkké teszi; nemesen szép alak maga Szent György, a sárkány levágott fejére lépő dalia, ellenben keresztelő Szent János jól táplált tökéletes idomaival s életörömet sugárzó mosolyával voltaképen jobban hasonlít egy tánczra készülő Bacchushoz, mint a sivatag zordon prédikátorához.

A Correggio utolsó tárgyú képének ez a világias, mondhatni érzéki vonása összefügg azzal a hajlamával, mely már ifjúságában nyilvánult a Camera di San Paolo grisaille-képeiben, s mely őt élete utolsó éveiben ismét a görög mythos alakjainak ábrázolására indította. És bár nála mentül kevesebb humanisztikus ismeretet föltételezhetünk s az antik művészet is aligha volt valaha beható tanulmányának tárgya, kifejlett művészetének mély árnyékvetései, ragyogó testszínei és vibráló fénye a szépség és az érzéki élet iránti élénk fogékony-ságával képessé tették őt arra, hogy ennek az eszmekörnek egyik legékesszólóbb magyarázójává legyen.

Igazolja ezt már a Louvre «Antiopé»-ja is, melyen a mezítelen testek modellálása ép oly csodálandó, mint az erdei homályba bevilágító fény hatásai. A Borghese-képtár Danaë-ja folytonos vándorlásoktól sokat szenvedett, de színeinek lágy, ezüstös zománcza, plasztikájának finomságai s különösen mellékalakjainak nemes szépsége még most is elsőrangú helyet biztosítanak neki.

Correggionak két, utolsó idejéből való, mythologiai tárgyú képe ma a bécsi udvari muzeumban látható; mindkettő erősen restauráltak látszik, de még ma is rendkívüli szépségeket tartalmaz. Az egyik a gyermek Ganymedet ábrázolja, a mint Jupiter sas alakjában az égbe ragadja magával. Erre a képre nézve a Correggio szerzőségét sokan kétségbe vonták, bár valószínűleg alaptalanúl; az kétségtelen, hogy a Ganymed alakja úgyszólván másolata Correggio egyik angyalának a parmai dóm kupolájának pendantif-képén, a Szent Bernátot ábrázolón; még a lebegő lepel is teljesen hasonló, a mi itt a felszállás mozdulatának nem egészen felel meg. Föltűnő tehát, hogy Correggio itt — szokása ellenére — annyira ismételte magát; azonban a kezelés egészen az övé, különösen a teljesen modern hatású tájképnél. A másik bécsi kép a híres Jo, a Jupiter felhő-ölelésében. Kétségkívül legérzékiesebb képe a mesternek, de mint női akt oly bámulatos tökélyű s a Chiaroscuro rajta oly művészileg van a mámorosító hatás eszközévé téve, hogy tisztán æsthetikai szempontból igazolva van e mű legmesszebb menő méltatása s érthető az az elragadtatás is, a mely a mi



Kazinczyk egy erre vonatkozó epigrammájában megnyilatkozott.

Korától nem eléggé méltányolva, sok csalódástól is lesújtva, szerény viszonyok között halt meg még alig negyven éves korában 1534-ben Correggio, öt túlélő szülei házában, abban a városban, a melyben született és a melynek nevét halhatatlanná tette. Ma azt sem tudjuk, sírja hol van s egyetlen hiteles arczképét sem ismerjük. Tulajdonképeni tanítványokat, iskolát nem hagyott hátra, de utánczóinak, követőinek száma a haladó idővel szaporodott. Közvetetlen követői között legjelentősebb Francesco Mazzola, ki szülővárosa, Parma után «il Parmigianino» név alatt lett ismeretessé; egy másik, Girolamo Bedoli, szintén fölvette a Mazzola nevet; a Correggio követőjévé lett sok tekintetben az urbinói Federigo Barocci is; de leghathatósabban emelték érvényre az elhunyt mester irányát még a XVI. században a Carraccik Bolognában, a kik majdnem egy félszázaddal a Correggio halála után valóságos Correggio-iskolát hívtak életbe. Kupolafestéseinek modorát, főleg a gomolygó felhők és rájuk telepedett angyalok motivumát az unalomig elcsépelte és élettelen, eszmétlen ornamentikává szállította le a rococo-kor egyházi festészete.

Az olaszok «il Pittore delle Grazie»-nek nevezték el Antonio Allegrit, s igaz, hogy ő emberben és természetben a bájos iránt bírt kiváltságos érzékkel, annak volt ellenállhatatlan tolmácsa. «A Michel-Angelo korában — úgy mond Eugen Müntz — megmutatta Correggio, hogy van valami, a mi az erő fölött is áll: a báj.»

Ezért vonzotta hajlama a női alakokhoz s a még gyermekded férfi alakokhoz, ellenben ifjú férfiai kissé leányos jellegűek, a férfias erő és komolyság ábrázolása iránt ritkán mutatott érzéket. A bájosat egyaránt volt képes az érzéki és az érzelmi körben érvényesíteni. A carnatio, vagyis az emberi test festésében utólérhetetlen művész, a színt és a fényhatást egykép tudta erre a célra fölhasználni, a chiaroscuro kifejtésére is valószínűleg az vitte reá, hogy érezte a báj, melyet az emberi testnek a félhomály és a reflexfény kölcsönöz. Ép úgy megérezte a mozgásban rejlő kellemet: nem volt oly alapos anatómus, mint Michel-Angelo, de intuitive majdnem mindig eltalálta az emberi test mozgásának törvényeit s azokból kifogyhatatlan leleményességgel választotta ki többnyire a szép-érzéknek is legjobban megfelelőket. Azonban legbájosabbakká alakjait az az érzelmi élet tette, melyekkel őket megtöltötte: a gyönyörű emberi lényeknek egész világát teremtette meg, melynek egyetlen föladata a sugárzó vidámság, s ily értelemben lett ő «a gyönyörteli elragadtatás dithyrambikus dalnoka, ki meglepte a mosolyt a mindenség ábrázatán s azt ezer változatban festi le.» (Symonds.)

Művészetének ezt a subjektív, lyrai vonását oly technikai minőségek segítettek érvényre juttatni, melyekre való tekintettel Burckhardt joggal mondja, hogy tisztán festői szempontból az ő művészete az olasz festészet utolsó és legmagasabb kifejlődését képviseli. A tér és fény csalódásig hű ábrázolásával bájos alakjai létezése iránt hitet tud bennünk kelteni; a fény és árnyék s a légperspectiva tanulmányában minden elődjét

felülhaladta; ő volt első, ki a perspectivikus nézés törvényeit még a mennyei glóriákkal szemben is szinte kérlelhetetlen következetességgel érvényesítette s a ki a sötétbe hatoló fény problémáit, melyeket Lionardo csak megérezett, sikeresen meg is oldotta s további kifejtés végett átadta a németalföldieknek. A tájképet is — csatlakozva Andrea del Sarto-hoz, egy nyomon járva Giorgionéval s Tiziantól felül nem mulva — új és magasra fejlett coloristikus érzékkel kezeli; az emberi alak plasztikai formái mellett megtalálja az érzésközpontot eszközét abban is, hogy nézőjét a természet hangulataiba vonja be.

Nem a nagy vonalak, az architektonikus szerkesztés embere ő, nem is oly jeles rajzoló, mint némely kortársa; az ő eleme a festői csoportosítás, a fény és árnyék harmoniája; ő a fény és szín költője, «festő» mindenekelőtt, — hasonlóan Andrea del Sarto-hoz. Ha az a rajongás, melylyel művészetét a múlt század második negyedének romantikai iránya környezte, ma tárgyilagossabb megítélésnek ad is helyet, ha el is ismerjük, hogy aránylag korán támadt föl munkásságában a modorosságra való hajlam, hogy az alakok mozgásának, az erőltetett rövidüléseknek, a vonal hullámzásának bizonyos túlhajtásai ép úgy a hanyatlás csirájává tették az ő műveinek hatását, mint a hogy az erő kifejezésében való túlhajtásokra juttatta szükségkép Michel-Angelo a maga követőit: le kell rónunk tartózkodás nélkül csodálatunk adóját a mester előtt, ki igénytelenül szerény és rövid földi szereplésében mégis tényleg egyesíteni tudta magában a cinquecento festőművészetének majd-



nem minden vívmányát. A Lionardo árnyékolásának lágyságait, félhomályának varázsát; a Michel-Angelo reos vonalérzékét, merész rövidüléseit, legtöbbször amaz erőltetett és bravuros túlzások nélkül, melyekbe követői estek; a Ráfael derült báját, az Andrea del Sarto coloristikus erejét sőt a velenceziek természetfestésének is számos elemét: mindezeket a saját szeretetreméltó egyéniségének melegével áthatva önálló és hatalmasan vonzó stillé tudta kifejleszteni.

\*

Visszatérünk Michel-Angelóhoz, a kit pályájának azon a kritikus pontján hagytunk el, midőn II. Julius pápa elhunytá után néhány évvel, a síremlék tervének lényeges változásai közben elhagyta Rómát. Ezentúl, egész 1534-ig csak hébe-korba fordult meg az örök városban, tartózkodása és működésének tulajdonképeni helye tizenhét éven át Firenze volt.

Sajátságos, hogy X. Leo, a ki Michel-Angelonak gyermekkorában játszótársa volt, kivel együtt nevelkedett ő fel a nagy Lorenzo házában, a kinek a művészet iránti szeretete nem győzte Ráfael foglalkoztatni: uralkodásának egész ideje alatt meddőségre kárhoztatta Michel-Angelót. Ezek az évek tétovázás, ujrakezdés, vesződés és csalódás közt folytak le a művészre nézve, a következő Medici-pápa, VII. Kelemen ideje alatt pedig munkásságát a kötelességek harca s hazájának, Firenzének gyászos sorsa bénította meg némileg.

Ennek az időszaknak főleg két mű köszöni létrejöttét: az egyik egy különálló Krisztus-szobor, a római

Sopra-Minerva templomban, a másik: a Mediciek befejezetlen, de befejezetlenségében is páratlan és világraszóló kettős sfremléke a firenzei San Lorenzo-templom úgynevezett új sekrestyéjében.

A római szobor Krisztust mintegy a föltámadás dicsőségében, mezítelenül, állva ábrázolja, mindkét kezével tartva a keresztet, mely méretei szerint inkább csak symbolum s a póznára kötött eczetes szivacsot. Mint egy viruló és erőteljes férfitest tökéletes anatómiai képe, — eltekintve az utolsó kivitelnél idegen kezektől elkövetett hibáktól, — ez a mű is kitünőnek mondható s a törzs és karok fordulatanak nehéz művészi föladatát mesterileg oldja meg, de szellemi tartalma tekintetében nem tartozik Michel-Angelo legszerencsésebb alkotásai közé; se fönség, se rajongás, se fájdalom nincs a daliás alak közönyös arczában. Föállítása is úgy a talapzat alacsonysága, mint a szétszórt világosság miatt elhibázott s a későbbi kor azután még inkább igyekezett a maga adalékaival — ép úgy mint a Pietánál — elrontani az eredetileg czélba vett benyomást: a mezítelenség elleplezésére alkalmazott bronz-kendőnek redőzete keresett és cziczomás elhelyezésével megzavarja a test arányait; a gloriolát egy lebegő ércgyűrű képviseli, az ájtatoskodók csókjaitól Krisztus jobb lábát aranyozott bronz boríték óvja.

A Mediciek sírkápolnáját — néhány dekoratív részlettől eltekintve — Michel-Angelo építette is s ezért talán sehol sem láthatjuk az építészeti és szobrászati hatást oly átgondolt, tervszerű egységbe összeforrvá, mint itt, a mi különösen a szoborművek lehető legelő-

nyösebb világításában észlelhető; az építészet itt való-  
sággal a plasztika szolgálatába lép. Igaz, hogy Michel-  
Angelo nem úgy tervezett mindent, mint a hogy most  
látjuk; az ő eredeti tervei is később sokszerű változást  
szenvedtek s miután a munkát befejezetlenül hagyta,  
mikor Firenzéből elment és többé a visszatérésre rá-  
birható nem volt, a sírkápolna befejezése és a síremlé-  
kek összeállítása az ő tanítványa és barátja, Giorgio  
Vasari, a festő és krónikás vezetése alatt történt.

Az egész mű létrehozásának eszméje, úgy látszik,  
akkor született, a mikor Lorenzo, urbinoi herceg,  
Piero fia és a nagy Lorenzo unokája meghalt (1519).  
Az eredeti terv szerint Lorenzo il Magnifico s öccse,  
a meggyilkolt Giuliano, sőt a két Medici-pápa Leo és  
Kelemen is itt találták volna nyughelyöket; de később  
a tervezett négy, sőt több síremlék helyett az aránylag  
szűk terű kápolnában csak kettő nyert elhelyezést;  
ezekbe a már említett ifjabb Lorenzo s a nagy Lorenzo  
legfiatalabb fia — Leo pápa testvéröccse — a még  
pár évvel előbb (1516.) meghalt Giuliano nemoursi  
herceg temetkeztek; Lorenzo mellett kapott később  
nyughelyet, fia, Alessandro is, a ki ellen a firenzeiek  
föllázadtak s a kit végre is orgyilok fosztott meg éle-  
tétől.

A nagyratörő életpályáját korán és jelentéktelenül  
befejezett két fiatal Medici-sarj emléke kevésbé kö-  
tötte meg a művészt terve megszerkesztésében; majd-  
nem minden tárgyi és személyi vonatkozástól szabadon  
állapította meg műve czélját s követett annak kivitelé-  
ben oly merész elveket, melyek az ő egyéni stíljének



talán még jellegzetesebb kifejezői lettek, mint a Sixtina mennyezete. Ennyiben egészen igaz, a mit egy leg-ujabb író mond (Gerh. Hauptmann), hogy ebben a sírkápolnában nem a Mediciek házában, de a Michel-Angelo legsajátabb otthonában találjuk magunkat. Művészi eszméjének és szándékának kifürkészhetetlen mélységei különböző korok és egyének legeltérőbb benyomásainak, magyarázatainak és tanainak forrásaivá lettek, de kortársaitól kezdve egész a legmodernebb szemlélőkg minden igazán művelt embernél változatlanul nyilatkozott és nyilatkozik meg a csodálat ezek fölött a művek fölött, melyekkel Michel-Angelo valóban királyilag fizette meg a Medici-ivadékoknak azt a jótéteményt, a melyben egykor, pályája kezdetén, a dicső Lorenzo házában részesült. (H. Grimm)

A bejárat oldalán most három szoboralak van elhelyezve; a középső, egy ülő Szűz Mária, öln a gyermek Jézussal, a mester saját műve, két oldalán a Mediciek házi szentjeinek Cosmas és Damiánnak szobrait Michel-Angelo rajzai s talán viaszmodellje nyomán tanítványai Montorsoli és Montelupo készítették.

Az úgynevezett «Medici-Madonna» mintegy továbbfejlődése a mester fiatalkori brüggei Madonnájának, arczában — mely ép úgy, mint az egész szobor, befejezetlen, — van valami ama fiatalkori Mária-fejek nyugodt szépségéből, de helyzete, tartása határozottan mesterkélt; az ölében levő kiseded egy hatalmasan kifejlett, nyughatatlan gyermek-Hercules. Az egész csoport sajátos csonkaság benyomását teszi a Madonna hátrafelé behúzott jobb karja miatt; némelyek szerint

ez onnan ered, hogy a szoboralak eredetileg a síremlékek fali fülkéinek egyikébe lévén tervezve, oda másképp be nem fért volna; valószínűbb azonban, hogy Michel-Angelo, ki rendesen csak kis mintát készített agyagból vagy viaszból s azután pontosabb mérések nélkül, érzésére bizakodva, nekivágott a márványnak, ezen az oldalon kelleténél mélyebbre hatolt s azután nem tudta többé az alakot a minta szerint kidomborítani.

Maga a két szemben álló síremlék egy-egy, fülkébe osztott márványhomlokzatból s előtte egy-egy márványsarkophagból áll. A homlokzatok középső fülkéibe vannak az elhunytaknak symbolikus képmásai helyezve, idealizált antik hadvezéri öltözetben s mint két eszményi «Capitano», minden portrait-hasonlatosságra való törekvés nélkül; az oldalfülkék üresen maradtak, mert Michel-Angelo a most láthatókon kívül még egész sorozatát a szoboralakoknak tervezte, a melyek azonban soha el nem készültek. A sarkophagokon egymás ellenében könyökölve két-két életnagyságfölötti, a nap szakairól elnevezett jelképes alak — egy-egy férfi és egy-egy nő — van nyugvó helyzetben letelepedve.

A hadvezérek alakjaiban a művész némelyek szerint a vezéri erények két legfőbbikét: a merész határozottságot és a mélyreható megfontolást akarta jelképezni (Springer). Az egyik, a kit Vasari óta és az ő nyomán általánosan Giuliano személyesítőjének tartanak, — bár megjegyzendő s jellemző e Mediciek jelentéktelenségére: az, hogy melyik ábrázolja Giulianot és melyik Lorenzot, tulajdonképen eldöntetlen kérdés — ez az egyik, kissé a Mózesre emlékeztető élénk, de büszke

és előkelő magatartásban ül székén, semmiesetre sem repræsentatív helyzetben, mint a minőben addig a halottakat síremlékeiken föltüntetni szerették, hanem inkább életének valamely nevezetes mozzanatára emlékeztető módon; mint az Egyház hadainak főkapitánya vezéri botot tart gyönyörűen kiformált kezeiben s hirtennek látszó mozdulattal fordítja oldalt kissé hosszú nyakán szép, komoly, nemes vonású arcát.

A másik, az állítólagos Lorenzo, a tünődő gondolkozás képe; el is nevezték «il pensoso» vagy «il pensieroso»-nak; ez a Sixtina Jeremiását juttatja eszünkbe mély szomorúságával, mert az elmélyedésnél több: szomorúság az, a mit ez a könyökre hajtott fő ez a magába zárkózó testtartás kifejez; fokozza még ezt a benyomást a mély árnyék, melyet az oroszlánbörtől borított sisak az arcra vet: «mintha a fölötte elröpülő halál-angyal szárnya árnyékolná be» (Ad. Venturi). A szobrok közül ezzel foglalkozott Michel-Angelo legutoljára. már Firenze eleste után s így lehet, hogy ebben az alakban hazája sorsa fölötti bánata is önkéntelen kifejezésre jutott. Jellemző a művész eljárására nézve, hogy miután Lorenzonak fejét nagyon mélyre kellene lehajtania, ha könyöke magán a térdén nyugodnék, egy kis szekrény van a könyök s a térd közé helyezve; ennek a szekrénynek látható külső lapja denevért ábrázol, talán utalásképen a napnak szürkületi szakaira, melyekben a denevér megjelenik s melyeknek személyesítői épen a Lorenzo alakja alatti sarkophagon helyezkedtek el.

Itt látjuk ugyanis a «Hajnal»-t és az «Alkony»-t;



Michel-Angelo a szerint, a mint az olasz szó hím- vagy nőnemű, férfi- vagy nőalakban fejezti ki a fogalmat: a hajnalt (l'aurora) és az éjet (la notte) mint nőt, az alkonyt (il crepuscolo) és a nappalt (il giorno) mint férfit.

A mi ezeken a symbolikus alakokon, melyeket Müntz «les chefs d'oeuvres des chefs d'oeuvres»-nek nevez, mindjárt föltűnik, az az, hogy nem találnak elegendő helyet a sarkophagon, melyen fekszenek, lábuk kiáll a levegőbe s külön támaszképpen mindegyiknél egy darab márvány megy vele. Ez onnan ered, hogy az eredeti terv szerint minden sarkophagra csak egy-egy alak jutott volna s azután a terv összevonása következtében kettőnek kellett egyen helyett adni; nem valószínű, hogy Michel-Angelo ezzel a megoldással egyetértett volna, de a szoboralakok formai és eszmei jelentősége sokkal hamarabb rabjává teszi a néző figyelmét, semhogy ez a kis fogyatkozás hosszasan foglalkoztathatná. Mind a négy alak csupa erő és hatalom kifejezője, mely közönyt vagy épen megvetést látszik tanúsítani a külső világ minden kicsinyes küzdelme iránt s egészen csak a maga benső, lelki világának hatása alatt áll; és épen az a csodálatos s ez az, a mi a Michel-Angelo követőinek — a kik csak külsőségekben igyekeztek őt utánozni — nem sikerült: hogy ezekben a majdnem colossalis testekben, melyeket «mint a hegytömegeket csak lassanként s egyetlenlenül hat át az akarat ereje» (Wölflin), mennyire sikerült neki a legbensőbb, a legmélyebb érzelmek minden árnyalatának hű kifejezése.

Az «Aurorá»-nak, mely, bár arca kissé lárvaszerű, egészében kétségtelenül a legszebb nőalak, melyet a mester alkotott, látszik, hogy fájdalmas a fölébredés, mozdulatával mintha szemrehányást tenne azoknak, a kik felköltötték. Az «Alkony» olyan, mint egy «kivágott tölgy» (H. Grimm); örömtelen kényszerű nyugalmat ennek a pihenő hősnek csak a kimerülés ad; pompásan modellált teste a farnesei Hercules kidolgozására emlékeztet, s úgy ennél, mint női párjánál szembetűnő, hogy a divergentiák és mozdulat-ellentétek, melyek a testeket áthatják s a művészi feladatot bonyolultabbá tették, egyáltalán nem keltik a nyugtalanság benyomását.

A szürkület két alakja még szelídebb, mozdulataik is kevésbé erőszakoltak; a szenvedély és fájdalom kifejezésének skáláján sokkal magasabbra emelkedik a következő kettő: a nappal és az éj személyesítői. Egy, a Casa Buonarroti gyűjteményében levő sajátkezű följegyzése a mesternek némi világot vet arra, hogy már első tervében, mely gondolatot akart a «Nappal» és «Éj» szoboralakjaiban kifejezni. «A nappal és éj — úgy mond — beszélnek és ezt mondják: gyors járásunkkal Giuliano herceget a sírba vittük; megérdemeljük a bosszút, melyet rajtunk áll: a mint mi megöltük őt, úgy ő elveszi a mi fényünket, szemei bezárulván, lezárta a miéinket is, hogy ne világítsák meg többé a földet. Mit tett volna még velünk, ha életben marad!» Nem valószínű egyébiránt, hogy Michel-Angelo ezeknek a jelképes alakoknak a compositiójánál magát igazán és egészen ettől a kissé dagályosan hangzó s a

tényektől nagyon kevésbé igazolt hiperbolától vezetette volna.

A «Nappal» alakján leginkább látszik a befejezetlenség; arca még egészen kinagyolva sincs, de kifejezése annál félelmesebb, mert a keletkezés vajadását is látni véljük ebben a, mint egy fátyolon keresztül ránk meredő vad tekintetben, a mely a váll daczos elfordulásával együtt azt látszik kifejezni, hogy utált rabszolgamunka az, a melyre ez a titán izmainak óriás erejét fordítani kénytelen. Csodálatos az elkészült testrészek mintázása, az izomzat plasztikája, talán a legtökéletesebb Hercules-typus ez, melyet a Michel-Angelo művészete hátrahagyott.

Mellette az «Éj» a kimondhatatlan fájdalom és szomorúság megtestesülése; nyugtalan álomba látszik merülni, s mintha a mester semmi symbolikus adalékról sem akart volna lemondani, a mely az alak jelentőségét még érthetőbbé tenné, alája és melléje oda helyezett egy mákkal telt zacskót meg egy baglyot és egy torzvonású álarczot, mely talán az álom rémképeit példázza. A koros, megviselt testű, de azért szép és hatalmas erejű nőalak majdnem a lehetetlenségig erőltetett helyzetben nyugszik, de ez a helyzet is csak azt a lelki kint látszik kifejezni, mely ellen hiába keres menekülést az álomban. Ez az alak a legelső között készült el s mikor a művész bemutatta a közönségnek, Gian-Battista Strozzi, a költő, egy dicsőítő verset írt rá, melyben czélzással a Michel-Angelo nevére, ezt a szobrot angyaltól alkotottnak mondta, s élőnek, csak föl kell — úgymond — költeni s beszélni is fog! Michel-



Angelo — a ki maga is költő volt — válaszolt a versre, az «Éj» nevében: «Óh jó nekem, hogy alszom s kő vagyok, — úgymond — mert ily silány, gyalázatos napokban a nem hallók, nem látók boldogok... Óh esdek, fel ne költs! beszélj halkabban!»

Ezek a sorok vetnek igazán világot arra a művészi gondolatra, mely ezeknek a szoboralakoknak életet adott, arra a szívemésztő fájdalomra, mely rajtok végig ömlik. A művész saját, nagy lelkének Golgothája az, melyen nézőjét végig vezet, melynek szenvedései már előbbi műveiben s hátrahagyott sonettejeiben is megszólaltak. Egy magasan kora fölött szárnyaló, magát gyakran félreértettnek látó, a világgal meghasonlott nagy szellem keservének megnyilatkozásai a Medicisírok. Nem külső sorsa, nem is honának viszontagságai egyedül: saját lényének, szellemének óriási terhe törte meg a Michel Angelo lelkét. Az a láng, mely az egész földet bevilágítani volt hivatva, fölemésztette őt; a lángész vajudása, a soha nem nyugvó és soha egészen ki nem elégíthető teremtési ösztön tette nyugtalaná életét, összeférhetlenné természetét, elkeseredetté lelkületét s okozta, hogy művészetének legremekebb alkotásai is egy fájdalomtól marcangolt kebel félelmes feljajdulásának benyomását teszik, éreztetik a drága árt, melyet a halhatatlanságért követelt tőle a sors, midőn hosszú földi életének örömeit és nyugalmát kellett érte cserébe adnia.

A mi ezeket a szoboralakokat az antiktól, — melylyel oly gyakran összehasonlították őket, — megkülömbözteti, az nemcsak az, hogy «Phidias boldog isteneket

alkotott, Michel-Angelo pedig szenvedő herosokat» (Taine), de inkább abban keresendő, hogy ezek az egyéni érzelmvilág megnyilatkozásai szemben azokkal az általános érvényű, egy egész kor derült életét kifejező műalkotásokkal, melyekben a hellén világ adta át önmagát az utókor emlékezetének.

És így Firenze, mely a művészet újraébredésének bölcsője volt, lett a virágzó renaissance-művészet befejezésének színhelyévé is; és ezt a befejezést, mintegy az aranykor temetkezéseképen sírok jelképezik: a Mediciek síremlékei.

\*

Michel-Angelo visszatérése Rómába egy időbe esik VII. Kelemen pápa halálával. Ha ez az esemény indokul szolgálhatott arra, hogy Firenzét elhagyja, viszont nem érintette semmi tekintetben azt az állást, a melyet az örök városban elfoglalandó volt. Elsősége az olasz művészetben oly általánosan el volt ismerve, hogy más mint az első szerep őt Rómában sem várhatta. Az új pápa, III. Pál — a Farnese családból — őt az apostoli palota legfőbb építészévé, szobrászává és festőjévé nevezte ki állandó, fényes fizetéssel, s megújította a megbízást, melyet elődje kevéssel halála előtt adott neki, s mely szerint a Sixtina-kápolnában, a mely már fiatal kora remek alkotását tartalmazta, az oltár fölébe a végítélet óriás-képét kellett festenie.

Hogy Michel-Angelo, — ki hosszú idő óta, melyet csak a szobrászatnak és építészetnek szánt, most újra fölvette az ecsetet, — a legnagyobb körű compositió

számára elegendő területet kapjon, nemcsak Peruginonak két, ezen a falon levő nagy frescóját, de magának a firenzei mesternek két lunetteképét is megsemmisítették. Miután már mintegy két év óta foglalkozott a hozzávaló kartónokkal, 1535 tavaszán hozzálátott a művész a festéshez és ismét minden segítség nélkül dolgozva — közben az állványról való leesés miatt súlyosan meg is sérülve, — az 1541. év karácsonyára elkészült vele.

A hatás, mely egész Róma feszült várakozását követte, elámulás volt, melybe azonban csakhamar az éles, sőt szenvedélyes kárhooztatás hangjai is vegyültek. Már a munka folyamában Messer Biagio pápai ceremóniamester megütközését nyilvánította a fölött, hogy a ropant kép összes alakjai teljesen meztelenek voltak, a miért Michel-Angelo azzal állott rajta boszút, hogy a pokolban gyötrődő Minosnak az ő arcvonásait adta; a kép elkészülte után Pietro Aretino, a híres költő és satyraíró, a ki magának az irodalom terén a legnagyobb trágárságokat engedte meg, s a ki neheztelt a mesterre, mert ez előbbi hízelgéseit kellőképen nem jutalmazta, heves támadást intézett ellene s kijelentette, hogy Michel-Angelo e képén mindazt megszehtségehtelenítván, a mit a katolikus egyház szentnek tart, tulajdonképen a lutheránusokhoz pártolt. De III. Pál életében a művész alkotásával szemben ez a szenvedélyes bíráló legalább a tettek terére nem léphetett; ez az ürömpohár későbbre volt számára föntartva.

Az oltárgyertyák füstjétől a kép színei egészen elsötétedvén, ezért, valamint a későbbi önkényes ráfes-



tések miatt ma nehéz elképzelnünk a benyomást, melyet az óriási méretű compositió a maga 300-ra számítható emberi alakjával a kortársakra tett. Ma az alakok és tárgyak egy része majdnem egészen érthetetlené vált, s az összbenyomás: egy kavargó viharfelhője a szenvedélyes, küzdelmes, föl- s leszálló vagy a levegőben lebegő alakok tömegének.

Behatóbb vizsgálatra lassankint különválni látszanak a tisztító-tűz, menny és pokol régiói, megjeleni látjuk a végítélet perczét, az üdvözülés és elkárhozás beteljesedését.

A kép alsó közepén hét angyal fújja a «Josaphat völgyének» a holtakat életre keltő harsonáit; velök menyeyi hirnökök szállanak, mutatva a nyitott törvénykönyveket, melyek szerint kiki elveendi a maga ítéletét. A harsonák szavára a kép baloldali alsó szélén elnyúló hegyoromként ábrázolt földön megnyílnak a sírok, belőlük fölkelnek a holtak, némelyikök még halotti leplét bontogatja, mások már csontvázzá asztak; a közepen látható üreg még a tisztító tűz kínjait láttatja, de a föltámadottak nagy része már fölfelé száll, vonzva, segítve az üdvözültektől, kik oda vezérlik őket, a hol az emberiség ősei: Ádám és Éva (némelyek szerint Ábel) hatalmas alakjai körül gyülekeznek mindazok, kiket az Üdvözítő mint világbíró a maga jobbjá felöl helyezett. Maga ő, a világbíró, haragvó Herculesként, de Apollo örökifjú arczával ül felhő trónján, mint a «Dies irae» büntető, bosszúálló Istene, mondja ki az ítéletet, mely fölemelt jobbjá mozdulata nyomán villámcsapásként suhog végig a világon. Mellette Szűz Mária

félve húzódik össze, Szent Péter kulcsát tartja feléje, maga Mózes megrémülve néz; fönn a kép legtetején, a boltozat eresztékétől kétfelé osztott mezőben két csoportban angyalok hozzák vihargyors röpülésben az üdvöztető kínhalálának eszközeit, a keresztet és töviskoszorút, az ostoroztatás bitóoszlopát s a lándzsát, de nem mint diadaljelvényeit a megváltásnak: itt ők is vádlók, és vádlók a vértanúk, kik mártíriumuk eszközeit mutatják föl az ítélő Isten előtt, ezzel is kárhozatot mondvá a pokolra szántak fejére. A zordonan komoly alakok közé a derű egyetlen sugarát azok az üdvözültek hozzák, a kik a vágyva várt viszontlátás örömeiben egymás nyakába borúlnak. De a legsötétebb jelenetet a kép jobb oldala tárja föl, a hol — a hét főbűnre való emlékeztetéssel — a kárhozottakat mintegy ellenállhatatlan ólomsúly vonja le a pokol fenekére; némelyik még küzd iszonyú végzete ellen, vadúl összefonódott birkózók buknak fejjel lefelé, s legalúl, az Acheron partja mellett Charon üríti ki csolnakját «evezőjével sujtva a késedelmeskedőt», mint Dante megírta.

Az «Utolsó ítélet» Michel Angelonak az az alkotása, mely ma is a legkevesebb föltétlen elismerésben részesül. Symonds azt mondja róla, hogy a mester «stilje» itt már modorossággá ridegül s a száraz tudományosság a nehéz helyzetekben és erőszakos boncztani mutatványokban akaratossággá fajúl. Tolstoj pedig egyszerűen képtelenségnek mondja ezt a festményt. Felhozható ellene, hogy az oly ábrázolás, mely a világ fölötti végítéletet úgyszólván csak a kérlelhetetlen

bosszúállás tényeként tünteti föl s az igazak mennyei boldogságát a háttérbe szorítja, talán nem felel meg egészen a keresztény fölfogás nemességének. Ha mai állapotától eltekintve az egész compositiót eredeti színerejében igyekszünk elképzelni, akkor is el kell ismernünk, hogy a teljes meztelenség, a szárnyak tökéletes mellőzése, annyira egyenlősít ezen a képen szenteket, angyalokat, üdvözülteket és elkárhozottakat, hogy azok megkülönböztetésének nehézsége szükségkép mindig kárára szolgált az érthetőségnek.

A mit azonban senki kétségbe nem vonhat, az az a tény, hogy a képzőművészet évszázadokon át merített mint egy kifogyhatatlan forrásból abból a formakincsből, a melyet Michel-Angelo pazar gazdagsággal hordott itt össze a legváltozatosabb s művészi szempontból tökéletes emberi alakokból és mozdulatokból, és hogy ezt nemcsak üres technikai gyakorlatnak tekintette, azt világosan bizonyítja az, hogy e temérdek alak között nincs egyetlenegy sem, a melynek helyzete, mozdulata fölösleges, következetlen, vagy lélektanilag indokolatlan volna. Ha a művészi gondolat tekintetében, melyet Michel-Angelo itt kifejezni akart, nem érezzük magunkat teljesen kielégítetteknek, kérdés, vajjon ennek oka a mű fogatkozásaiban, vagy a földadat tökéletes megoldásának lehetetlenségében keresendő-e? A kép részleteiben telve van nemcsak formai, de tartalmi, eszmei — mondhatjuk talán költői — szépségekkel, a melyek szerzőjük érzelmét és gondolkodását mélység és nemesség tekintetében a Dantééval egészen rokonnak tüntetik föl, festői művészetét pedig a kép még



nagyobb szabadságban és tökélyben tünteti föl, mint a fölötte levő menyezeti frescók, bár nélkülözi ezeknek kitörülhetetlenül emlékezetünkbe vésődő szépségeit, minden szertelenségtől ment üde, közvetlen igazságát.

E feladata teljesítése után Michel-Angelonak az élő pápa szolgálata végre hagyott annyi szabadságot, hogy leróhassa kötelezettségét a holt pápával szemben. A II. Julius sfiremléke most elkészült, nagyon kisszerű és olyan alakban, a melylyel lehetetlen, hogy a mester minden részben egyetértett volna. A két rabszolga gyönyörű alakja számára nem volt itt többé hely, de a Mózes-szobor mellé faragott Michel-Angelo két nőalakot, Rachel és Lea neve alatt a szemlélődő és a tevékeny élet személyesítőit; az utolsó kész szoborművek ezek, melyeket még a mester saját műveinek tekinthetünk, tanubizonyságai forrongó művészelke megszelidülésének és — meghidegülésének.

A festészet és szobrászat ezentúl már nem gazdagodott Michel-Angelonak az ő saját nagyságához méltó műveivel. Ebből az időből származtatják azt a befejezetlen Brutus-mellszobrot, melyet a firenzei muzeum őriz. III. Pál pápa kívánatára még két nagy fresco-képet is kellett festenie, Szent Pál megtérését és Szent Péter keresztire feszítettetését a Vatikánnak e pápáról nevezett Cappella Paolinájában; a képeket a romlás és a kedvezőtlen világítás is élvezhetetlenné teszi, de a mennyi belőlük látható, az már a vénség hanyatló erejéről tesz tanúságot. A keresztől levétel szoborcsoportját, mely valószínűleg saját sfiremlékeül

készült, a mester maga összetörte; barátai később ismét összeállították s halála után a firenzei duomo kupolája alatt helyezték el. Rajzok még soká foglalkoztatták; valószínűleg az ő rajzainak fölhasználásával festette meg Daniele da Volterra azt a keresztről levételt, mely a Trinita dei Monti templomban látható s magasan fölötte áll e festő többi műveinek. Egyébként a Michel-Angelo utolsó éveit építészeti feladatai foglalták el, főképp a Szent Péter-bazilika építése, melyet a kupola fölállításáig tudott eljuttatni.

Nyolczvan éves korában meg kellett érnie, hogy az akkor megválasztott pápa — IV. Pál a Caraffa-nemzetségből — az «Utolsó ítélet» képe ellen egyházi részről szünetlenül folytatott támadásokra hallgatva, elrendelte a falkép megváltoztatását; a mezítelenségnek némi elleplezését. Mikor ezt hírül hozták az agg mesternek, a ki sehogy sem volt képes megérteni, hogy valaki egyebet lásson az emberi testben, mint az élő természet koronáját s minden művészet legmértöbb tárgyát, fásult gúnnyal csak annyit mondott: «A képet könnyű megváltoztatni, de mondjátok meg a pápának, hogy javítsa meg ő a világot!» Maga nem vállalkozott a parancs végrehajtására, tanítványának, Daniele Ricciarellinek (da Volterra) kellett azt teljesítenie, a kit aztán el is neveztek brachettonénak (nadrágcsináló).

Végtelenül elhagyatottnak és egyedül állónak érezte már ekkor magát Michel-Angelo. A kor, melynek szelleme fölnevelte, letűnt, egy új világ támadt körülötte, mely mindent megtagadni látszott, a miért ő egykor rajongott; a vetélytársak, kikkel valamikor

versenyre kelt, rég sírban feküdtek, szelleme gyöngülő röpte alig bírta már művészetének géniuszát követni s azok is, kiknek a családot sohasem alapított mester élete minden fáradoalmát annyi szeretettel szentelte: vér szerinti hozzátartozói, barátai jobbára elköltöztek az élők sorából. Ő zárta le szemeit annak a nemes nőnek is, a kihez hajlott kora éveiben oly rajongó hódolattal ragaszkodott. Vittoria Colonna, a hírneves hadvezér Marchese Pescara fejedelmi rangú özvegye, a szó legnemesebb értelmében barátnője volt Michel-Angelonak; viszonyuk két nagy rokonlélek kölcsönös vonzalma volt előhaladottabb korban, a megtisztult szellemek találkozása az élet ama hűvös, derűs, nyugodt magaslatain, a melyek mélyen maguk alatt hagyják a szenvedélyek viharait.

Egyik sonettejében Michel-Angelo két halálról beszél: az első beállott rá nézve, mikor az alkotás gyönyöre megszűnt, a másodikat is közeledni látta. Végre megjött az is, 89 éves korában váltva meg a mestert szomorú aggkorától.

Tulajdonképeni iskolát nem hagyott maga után. Szokása volt munkáit egyedül végezni, zárkózó, bizalmatlan természete nem volt alkalmas arra, hogy mások vezetője, oktatója legyen; de szellemének nagysága akarata ellenére a követők egész seregét lánczolta az ő nyomdokaihoz s a XVI. század második, sőt a XVII. század első felének egész képzőművészete Olaszországban s annak határain túl is sajátképen az ő művészi irányának követéséből és túlhajtasából állott. Személyes befolyása a korabeli festők közül



leginkább Sebastiano del Piombonál, Marcello Venustinánál, Daniele da Volterránál és Giorgio Vasarinál érvényesült. A szobrászatban némileg tanítványainak, inkább közvetlen követőinek és utánczóinak tekinthetők Raffaello da Montelupo, Giov. Angelo Montorsoli, Guglielmo della Porta, Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli, Bartolommeo Ammanati és a valamennyinél önállóbb és jelentősebb franczia származású Jean de Boulogne, olasz nevén Giovanni da Bologna. (Gian-Bologna.)

Művészetének hatása már a század közepén teljesen elhomályosította, egy időre majdnem elfeledtette a Ráfaelét; ez utóbbinak legtehetségesebb tanítványa, Giulio Romano is hűtlen lett mesterének irányához s a Michel-Angeloéhoz pártolt át. Hiábavaló volna Michel-Angelot és Ráfaelt egymás ellenében mérlegelni akarni; a mily tökéletes ellentétek voltak, oly teljesen és szükségszerűen egészítik ki egymást a művészet czéljai szempontjából; de egy időre a Michel-Angelo egyoldalú befolyásának súlya szinte végzettszerűen nehezedett rá a képzőművészetnek mind a három nemére. «Mint egy hatalmas hegyfolyam, termékenyítőleg és pusztítólag hatott az olasz művészetre», mondja Wölflin. Ennek az ellentétes hatásnak oka kétségkívül nemcsak az utána következő nemzedék tehetségének alantasabb fokában, de részben az ő művészetének jellegében is rejlett.

A Michel-Angelo művészi ideálja az erő legmagasabb életnyilatkozatainak kifejezése volt; nála — még legszebb nőalakjait sem véve ki — a szépség is elválaszt-

hatatlan az erő nyilvánulásától. E művészi célja érdekében mindig új lehetőségekre törekedett, eszközei hatását a legvégső határokig használta ki, a mit annál inkább tehetett, mert nem volt művész, ki az alakok mozgását úgy tudta vonalakba foglalni, mint ő. Ez a vonás műalkotásainak mindenekfölött a nagyság, a grandiózitás jellegét adja; ebben a nagyságban merül el nála a szépség, mint a hogy az élete fölötti uralmat Firenzétől magához ragadta Róma. Goethe mély igazságot mondott ki abban a nyilatkozatában, hogy Michel-Angelo után «nem ízlett neki a természet, mert nem nézhette oly nagy szemekkel, mint ő, a művész». Ez az irány nem is sejtett új hatásokkal gazdagította a művészetet, de «szegénynyé tette, a mennyiben elvette az egyszerűben és mindennapiban való örömét» (Wölflin), s könnyű elgondolni, mily veszélyes csábítás rejtett ebben a kisebb erejű tehetségekre nézve.

A Michel-Angelo művészetének ezzel szorosan összefüggő másik jellemző vonása határozott szubjektivitása volt az, a mi őt az első modern művész gyanánt tünteti föl. Művészete inkább, mint bármely elődje: önvallomás, ő «lelke festését vegyítette belé a tárgy festésébe» (Stendhal). Ez oka, hogy műalkotásai mind — csak árnyalatokban térve el egymástól — ugyanazt a komor, borongó, fájdalmas, rejtelmes hangulatot keltik; egész művészete olyan, mint egy félelmesen komoly jövendölés, — nem csodálhatjuk, hogy a pogány és keresztény ó-világ jósait és prófétáit s azok jóslatait oly előszeretettel választotta ábrázolásai tárgyául. Minden nemes indulata mellett mégis misan-

throp lelke belső világához képest művészetének világából is úgyszólván mindaz hiányzik, a mi az életet valóban vonzóvá, kedvessé, boldoggá tenni képes; behszelgő báj, derült életöröm, engesztelő szelidség nem léteztek a titánok ama világában, melyet ő a megvetett emberiség helyett alkotott magának. Mint honfitársa és irodalmi eszményképe, Dante, ő sem igyekszik gyönyörködtetni, «fanyar, de életadó táplálékot» nyújt szellemünknek; néha szinte megfélemlít, nyomasztóan nehezedik rá képzeletünkre, úgy hogy utána mintegy föl kell lélekenünk, mert lelke óriási nagyságának súlyát érezzük művein is. Az ő stílje is rideg és zordon, lelke boruja is ugyanaz, a mely Firenze nagy számüzöttjének kedélyét elsötétítette. Az újabb művészetben Beethoven az, kinek zeneműveiben megnyilatkozó lelkülete legrokonabb a Michel-Angeloéval; jól mondja Taine, hogy ők hárman: Dante, Michel-Angelo és Beethoven egy-egy bukott isten, küzdelmes, lázongó, daczos, fájdalom- és szenvedésteljes lelkét látszottak örökölni.

A Michel-Angelo művészetében nincs semmi a quattrocentisták naiv önelégültségéből, semmi a Raffael diadalmas, a Correggio bájos boldogságából, a velenceiek pompázó életöröméből, de még a Lionardo szeliden édes melancholiájából sem. Ő abban is előfutára a modern kornak, hogy benne szólal meg először sötét sejtelve a XIX. század világfájdalmának és irodalmi s művészeti pessimismusának. De ez a pessimismus nála nem az élet nyomoruságainak szemléltetésében keres kifejezést; egy diadalra, uralomra, bol-



dogságra teremtett félisteni nemzedék az, a melynek alakjait ő fenséges melancholiában gyászoltatja szemünk előtt az emberiség keserveiért.

Általánosan elfogadott tétel, hogy a Michael-Angelo vénségénél kezdődik az olasz művészet hanyatlása. Ha a cinquecento képzőművészetét, melyet itt megismertetni igyekeztem, mai műveltségünk, ízlésünk és ismereteink szempontjából hasonlítjuk össze az utána következő korszakéval, akkor a hanyatlás kétségtelennek látszik s annyiban legalább természetesnek, a mennyiben az a művészet sokkal magasabbra hágott, semhogy elkerülhette volna a hanyatlás végzetét. Annak a szellemnek, azoknak az elveknek, a melyek a renaissance-művészetet Olaszországban megalkották és virágzásra vitték, kétségkívül félremagyarázását, túlhajtását és elfajulását látjuk abban a XVI. század második felében és a XVII. században kifejlődött művészetben, a melyet főleg az építészetben és a szobrászatban a barokk névvel szoktunk megjelölni. Más kérdés, vajjon egy művészetet, a mely a maga korának szellemét híven fejezi ki, ízlését kielégíti, lelkét magasabb érzelmek körébe emelni, szellemét gazdagítani tudja, jogosítva vagyunk-e egyáltalán hanyatlásnak nyilvánítani?

Lehetőleg tárgyilagosan is nézve a barokk-művészet kifejlődését és lényegét, úgy találjuk, hogy az szinte törvényszerű szükségességgel származott le abból az irányból, melyet a szobrászatban főleg Michel-Angelo, a festészetben már előbb Correggio, később a velenceiek s különösen Paolo Veronese képviseltek, vala-

mint abból a tényből, hogy oly művészi tehetség, mely elég erős lett volna a művészetben új szellem meghonosítására, Olaszországban a XVI. század második felében nem támadt. Bizonyos tekintetben maga a nagy tökély, melyre a cinquecento különböző iskolái és mesterei a képzőművészetek minden ágát vitték, lett előidézője a modorosság kifejlődésének s általa a régi lendület csökkenésének. «La décadence nait fatalement de la perfection» (A hanyatlás végzetszerű szüleménye a tökélynek), mondja Eugen Müntz. A megfigyelés, keresés, kísérletezés ösztöne megszűnik a hol oly kényelmessé válik a természet helyett magukat a mestereket utánozni! A gyors és tömeges munkára, a kápráztató bravurra való csábításnak mind nehezebbé válik ellenállani. Megszűnnek lassankint a helyi iskolák különlegességei is s ezzel a művészet népiessége, az egyéninek kifejezése helyett tért foglal az általánosítás és az abstractio s így sorban szakadoznak el a kötelékek, melyek a művészetet a maga őstalajához: a természethez fűzik. Ezek a jelenségek általában a magas foku virágzás követői szoktak lenni, de a cinquecento művészetének legfőbb képviselői munkájában kifejezett iránya még egyéb következményeket is vont maga után. Az a pathetikus és grandiózus elem, a mely a Michel-Angelo művészetét jellemezte s a mely az ő lelkének nyelve volt, követői ajkán üres frazeológiává válik; a Michel-Angelo szenvedélyes ékesszólása utánzóinál modoros szavalattá fajul. Azt hiszik, hogy mindenekfölött nagy képeket kell festeni és nagy szobrokat kell vésni, a képeket

tele kell rakni minél több alakkal és minél több mozgással s az alakok e mozgásának minél keresettebbnek és minél erőszakosabbnak kell lennie, minden tekintet nélkül az eszmei, a lélektani indokoltságra, — akkor aztán magától előáll a michel-angeleszk stíl! Így jutott el a szobrászat a kifíczamodott, elcsavart alakokhoz, a lehetetlenségig duzzadt izomzatokhoz, melyeket — az Ammanati Herkules-szobránál — talá-lóan dinnyével telt zsákokkal hasonlítottak össze, s így jutott el a festészet is, mely Olaszországban már a század közepén majdnem csakis az érzéki szépségre fektetett súlyt s a lélek kifejezését mindinkább elhanyagolta, később a Rubens iskolájában azokhoz a hústömegekhez, melyek már kizárólag csak érzéki életet látszanak élni. A fejlődésnek ez az aránya előbb csak Közép-Olaszországban áll be, a hol a virágzás is legkorábban kezdődött, éjszaki Olaszthonban s különösen Velenczében, a hol a renaissance-művészet később jutott el kifejlődéséhez, a hanyatlás is később következik be. Az így keletkezett barokk-stíl szobrászatától nem lehet megtagadni azt, hogy mint a rokonstílú építészet kiegészítője fényes és nagyszerű dekoratív hatások előidézője lett, de ez a hatás majdnem sohasem az egyes alakok intim szépségeinek, majdnem mindig csak az architektonikus egészhez való viszonyuknak érdeme. Ugyane kor festészetében az úgynevezett eklektikusok akadémikus iránya mellett, mely minden egyes mester különleges jelességét kombinálva igyekszik egyesíteni a festőművészetben, kezd egy naturalisztikus iskola is kibontakozni, mely a termé-



szetnek gyakran nyers utánczása mellett főleg kolorisztikus és fényhatásokra törekszik; de igazi talaját ez az irány nem Olaszországban találja meg, hanem megtalálja Németalföldön és Spanyolországban, a honnan a későbbi századok művészetének fejlődése jó ideig nyer indítást és irányt.

Teljesen indokolatlan volna azért, a mi a barokkművészetben ma visszatetszőnek látszik, a cinquecento nagy mestereinek tenni szemrehányást. A természet rendje hozza magával, hogy a legnagyobb szellemi lendületet bizonyos foka a bágyadtságának és közönynek váltsa föl, mely a művészetben mindig modoroságra vezet; és Olaszország annyit tett az újkori emberiségért a szellemi élet minden terén a renaissance folyamában, hogy szinte azt mondhatjuk: joga volt a kimerülésre, a melyet amaz időbeli szerencsétlen politikai viszonyai is eléggé megmagyaráznak.

Azonban a nemzetek családjában az erők vesztesége és nyeresége gyorsan egyensúlyozódik. Ugyanaz az év, ugyanaz a tavasz, a mely sírba vitte Michel-Angelot, szüli — Shaksperet! A láng, mely délen kialudt, éjszakon lobog föl újra; a teremtő erő alakot és kört cserél, de ki nem vész az emberiség nagy munkájának rendjéből és annak is, a mit alkot, legjavát megőrzi az idő. Hatása egy nemzedéket tévutakra vihet, egy későbbi épül rajta és tanul belőle. És ezért a cinquecento nagy művészete fölötti szemlénket nem zárhatjuk be illőben, mint azokkal a büszke, de igaz és jogos szavakkal, melyeket Gobineau a Vittoria Colonnával utolsó beszélgetését folytató Michel-An-

gelo szájába ad, s a melyek úgy hangzanak, mint az olasz renaissance-művészet mestereinek végrendelete: «Nagy dolgokat hagyunk hátra és nagy példákat . . . A föld gazdagabb lett, mint a mi jövetelünk előtt volt . . . és a mi az enyészetnek van szánva, az sem fog elenyészni egészen.»

---