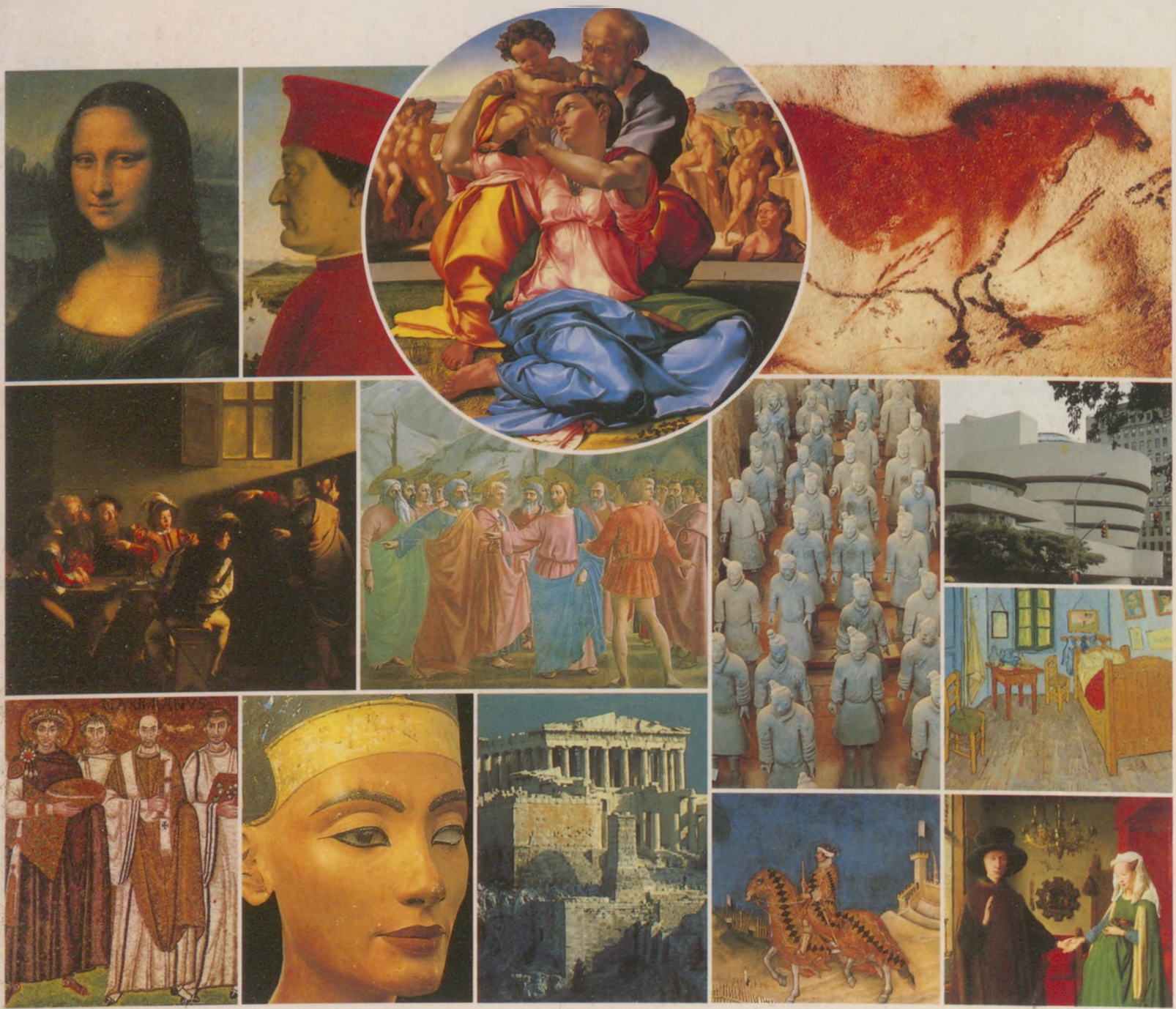
MŰVÉSZETEK VILÁGTÖRTÉNETE



MŰVÉSZETEK VILÁGTÖRTÉNETE

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

C/110004

MŰVÉSZETEK VILÁGTÖRTÉNETE

ÉPÍTÉSZET – FESTÉSZET – SZOBRÁSZAT

MARY HOLLINGSWORTH

MTAK
0 00050 34400 0

504998

MTA
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A mű eredeti címe:
Mary Hollingsworth: L'arte nella storia dell'uomo
© 1989 by Giunti Gruppo Editoriale, Firenze

Fordította: Balázs István
Szerkesztette: Róbert Zsófia

ISBN 963 05 6834 9

Kiadja az Akadémiai Kiadó, 1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19–35.

Első magyar nyelvű kiadás: 1995
© 1995 by Giunti Gruppo Editoriale, Firenze
© (Hungarian translation) Balázs István 1995

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója, Zöld Ferenc
Felelős szerkesztő: Jákváry Ursula
Műszaki szerkesztő: Kerek Imréné

A szöveg szedési és tördelési munkáit a PP Szerkesztőség Bt. végezte

Printed and bound in Italy by Giunti Industrie Grafiche, Stabilimento di Prato, 1995

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
Könyvleltár 9886 /19 95. sz.

Az ember művészete és történelme

A bevezetőt írta Giulio Carlo Argan

Mindenkor és minden kultúrában jellemző volt az emberre a művészi tevékenység. Az idők folyamán a legkülönbözőbb művésztípusok alakultak ki a maguk saját szabályaival és statútumaival; közintézmények karolták föl a művészi tevékenységet, s mindenki által látogatható múzeumokban kezdték gyűjteni és őrizni a műtárgyakat. Valamely korszak vagy kultúra történetéhez lényeges alkotóelemként tartozik hozzá művészetének története is, nem kisebb súllyal, mint tudományos fölfedezéseinek története. A városok, régiók, államok és kontinensek közötti kölcsönhatás a művészet – a közöttük zajló kommunikáció és kulturális csere e fontos tényezője – nélkül kevésbé intenzív, sokoldalú és termékeny lett volna. A művészetben öltöttek testet a különböző vallások istenségei. Az egyes államalakulatok tekintélyét emelte, hogy a művészek monumentális megjelenési formát kölcsönöztek nekik, dicsfénnyel övezték a nemzet történelmének eseményeit, s hogy arcképeiken megörökítették a nagy államférfiak vonásait. Képmások nélkül nem létezhetett volna a halottkultusz sem. Sőt, maga a természet sem válhatott volna a megismerés tárgyává, hanem pusztán benyomások rendszertelen halmaza maradt volna, ha a művészet nem vette volna föl – vonalak, formák, színek segítségével – ábrázolt témáinak sorába.

Az egyetemes értékekre történő lankadatlan hivatkozás révén a művészet az isteni lényeg megnyilvánulásának tűnt. A művész ihletett embernek, *démiurgosz*nak, az ég és a föld közötti közvetítőnek számított. A valóságban persze a művészet az ember keze munkájának és technikai tudásának terméke, amely talán jóval kifinomultabb, egyébként azonban nem különbözik lényegesen a többi kézműves készségtől. A kézművesség volt az a tevékenység, amely közvetve vagy közvetlenül évszázadokon át mintaképül szolgált a művészet számára.

A műalkotások megszületése és jellege eredetileg egy piramishoz volt hasonlítható. A piramis alapját a mennyiség maximuma és a minőség minimuma adta, csúcsát a minőség maximuma és a mennyiség minimuma alkotja. A művészet tiszta minőség volt mennyiség nélkül: alkotásai egyediek voltak és megismételhetetlenek. Kiindulási pontját az adott kor kultúrája és technikai szintje alkotta, célja azonban nem a technikai haladás volt, hanem a képzelet határainak kitágítása. A művészet témájául a történelem egész eddigi menete során mindig is az emberi tevékenység metafizikai aspektusa, eszmei célmeghatározása szolgált. A művészek mindenkor egy társadalmi kollektíva értelmezői és képviselői voltak. Műveik gyakorta csupán azon kevesek számára voltak fenntartva, akiknek kezében a hatalom szálai összefutottak, ők mégis egy magasabb, egy isteni hatalom képviselőinek számítottak. Ennyiben tehát a művészet minden korban összekötő kapocs volt a hatalom és a munka szférája között, aminek folytán jelentősen hozzájárult a társadalmi szerkezet homogenizálódásához.

Más szóval: a művészet révén a munka világa bizonyos fokig részesedett a hatalomból. Csupán az itáliai reneszánsz megszületésével, valamint Európa-szerte való elterjedésével emelkedett föl a művészet a *mechanika* síkjáról az *artes liberales*, a szabad művészetek szférájába. E folyamatnak megfelelően a művészek is mások lettek: nem kézművesek voltak immár, hanem értelmiségiek, s így a társadalom felsőbb rétegeibe kerültek. Mindamellett a művészek korábban sem tartoztak az egyszerű végrehajtók sorába. A hatalom birtokosai nem elégedtek meg technikai képességeikkel; leleményességükre és tervezni tudásukra is igényt formáltak. A végtelenül nagy számú példa közül itt most csupán kettőt említünk: Periklész egy művészre, mégpedig Pheidiaszra bízta a Parthenón építészeti és szobrászati megformálását, amely a hellén népek egységének mindenki számára látható központját volt hivatva megtestesíteni. A pápák szintén művészeket bíztak meg (így Bramantét, Raffaellót, Sangallót, Michelangelót, később pedig Berninit) a római Szent Péter-templom építésével és művészi kialakításával. A heves vallásviták korában nem csupán képeken kellett érzékletessé tenniük a *Chiesa visibile*, a látható egyház doktrínáját, hanem monumentális formában tárgyi alakot is kellett kölcsönözniük neki. E művészektől – s számos más, őket megelőző, valamint őket követő művésztől – nem a dicsőítést követelték meg, nem a hatalomnak és rítusainak demonstrációjához megfelelő dekoratív keretek megteremtését várták el tőlük, hanem a hatalom alapvető doktrínájának vizuális megjelenítését. Nem írásban meglévő szövegek illusztrálásáról volt szó. Ellenkezőleg: a műalkotás olyasvalamit közvetített, amit szavakkal nem lehetett kifejezni. Mert hiszen a vizuális benyomás közvetlen kapcsolatban áll a képzelőerővel: a civilizáció történetének java része az embernek eme adottságára vezethető vissza. A képzelőerő nem mond ugyan ellent annak, ami a racionális gondolkodásban és a tudományos kutatásban gyökerezik, ámde nem is egyezik meg vele. A vizuális művészet képek segítségével megvalósuló kommunikáció, miként a költészet szavak révén, a zene pedig hangok révén megvalósuló kommunikáció. A vizuális művészi alkotások mindenkor a szemet célozták meg, s szükségszerűen feltételezték a látott világ intenzív tapasztalatát. A művészet mindenkor és mindenütt az érzékelés és a képzelőerő szerves eggyéfonódásán alapult. Az egyes kultúrákban alkotó művészek a nem látható dolgoknak kölcsönöztek alakot, illetve a látható formákat szimbolikus jelentéssel ruházták fel. Mire vezethető azonban vissza a vizuális kommunikáció ereje? Mivel magyarázható, hogy a vallási és politikai hatalom birtokosai a világ valamennyi országában éltek a vizuális kommunikációnak a művészek által közvetített lehetőségével?

Mint már említettük, a művészet egyfelől a vizuális érzékeléssel, másfelől a kézműves tevékenységgel fonódik össze. Az érzékelés a filozófus vagy a tudós számára a racionális gondolkodás tárgya. A művész számára késztetés.

Egy olyan folyamatot vált ki, amelynek célja, hogy megfelelő technikák segítségével „mesterséges" képet hozzon létre, amely aztán egy tárggyal, mégpedig a műalkotással válik azonosíthatóvá. Az ókori Görögországban, ahol a művészet történetének legmagasabb csúcsait érte el, létezett egy szó, a *techné,* amely egyszerre jelentett művészetet és kézművességet. A művészet valamennyi kultúrában összekapcsolódik a tevés eszméjével, a tenni tudással, a nagyobb tudással véghezvitt, a minőségileg magasabb rendű eredményeket produkáló tevéssel. Még ma is érvényes a művészetek kézműves technikák alapján történő rendszerezése. Csak a legutóbbi időkben tett az ember kísérletet arra, hogy olyan technikák segítségével hozzon létre művészi tárgyakat, amelyek semmi szín alatt nem tekinthetők immár hagyományosnak, s az ipari technológia területére tartoznak.

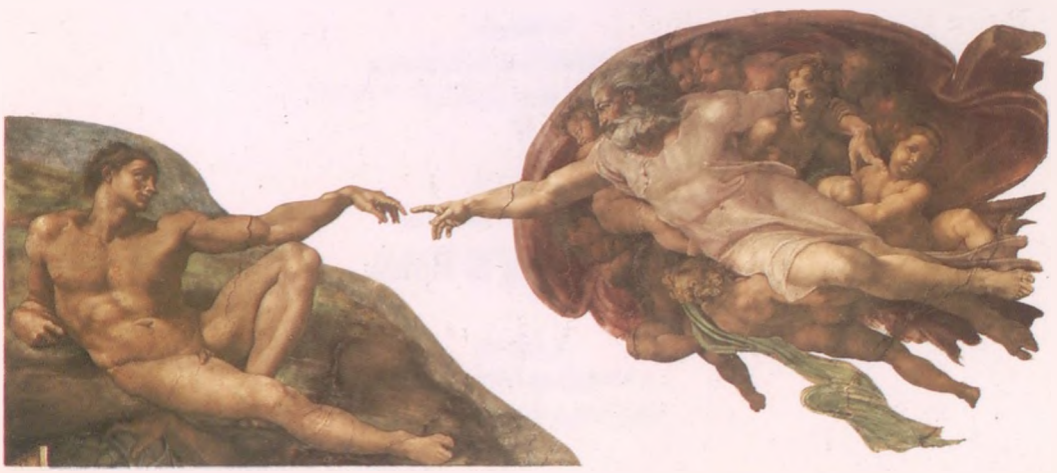
A művészet nemcsak a kézműves erényekkel, de a paraszti és törzsi kultúrák kifejlesztette készségekkel is magas célokat követett. Létezik ugyanis a mezőgazdasági tevékenységformákkal összekapcsolódó művészet is, s van művészetük a primitív népeknek is. Összehasonlíthatatlanul terjedelmesebb és sokrétűbb azoknak a műkincseknek a sora, amelyek városi életformákkal állnak kapcsolatban. Ismerünk olyan ókori városokat, amelyeknek a története zömmel a képzőművészet, az építészet és a művészet egyéb megnyilvánulási formáinak fejlődésében nyilvánult meg. Másfelől vannak városok, amelyeknek számunkra föltárulkozó képét egyetlen művész vagy művészek egy csoportja tervezte meg és alakította olyanná, amilyennek látjuk. Ilyen városok például Itáliában Vicenza, Angliában Bath, Oroszországban Szentpétervár s a legújabb időkben Latin-Amerikában Brasília.

A művészet esztétikai értéket hoz létre. Ez az érték nem ellentéte ugyan a művészeti tárgyak anyagi vagy használati értékének, s nem is zárja ki e kettőt, ugyanakkor minden más értékformát meghalad, hiszen tisztán eszmei értékként határozza meg önmagát. Ebből az értékformából kiindulva fejlődött ki a 18. század kezdete óta a szépség filozófiája, az esztétika. Nemcsak a művészetet, de a természetet is érinti; innen a különbségtétel a természeti szép és a művészeti szép között. A természeti szép meghatározása mindazonáltal a művészeti tapasztalatból indul ki. A görög antikvitás óta érvényben van a szépnek a részek egymás között érvényesülő harmonikus viszonyaként történő felfogása. E viszony nem csupán a plasztikai formákra vonatkozott, de érintette a vonalvezetést és a színharmóniát is. A szépnek más jellegű, igaz, egyáltalán nem elvileg eltérő felfogása érvényesül a Kelet művészetében. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy az esztétikum kategóriája az emberi gondolkodás és cselekvés másik két alapvető kategóriáját – az értelmet és a morált – egészíti ki. A művészet nagy horderejű ideológiai hatóerejének ismerete ad magyarázatot az uralmon lévőknek a művészetben való érdekeltségére, amit olykor kényszer vagy a művészi alkotóerő kibontakozásának korlátozása

is kísért. Az ókori Róma művészetének java része arra összpontosult, hogy félreérthetetlenül kifejezésre juttassa az állam tekintélyét. A középkori művészet a vallási igazság kinyilvánítására törekedett, ezzel pedig egyszersmind az egyház hatalmát erősítette. Mivel a művészetet anyagi és eszmei értéknek tekintették, alkotásai gyakorta váltak harci zsákmánnyá. Az antik Róma kisajátította a meghódított Görögország művészetét. Napóleon kifosztotta Itáliát, Hitler ugyanezt tette Franciaországgal. Nem egy európai ország gyarmatbirodalmának országait kiforgatta hagyományos művészetéből, hogy ily módon szellemi kincsüktől és a függetlenségre való joguktól megfossza őket. Napjainkban már minden civilizált országban törvények és rendeletek vannak érvényben a műkincsek védelmére. Évek óta folynak tárgyalások nemzetközi egyezmények megkötése érdekében, hogy lehetőség szerint megakadályozhatóvá váljék a lopott műalkotások illegális kivitele és a velük való kereskedelem. A művészet remekeinek restaurálása és állagmegóvása érdekében tudományos kutatások folynak, amelyek a technika legújabb eredményeinek bevetését irányozzák elő. Az állagmegóvás és a kutatás céljaihoz nélkülözhetetlen katalogizálás munkáját napjainkban a legfejlettebb számítógépes technikákkal végzik. Ugyanez érvényes a régészeti feltárásokra is, amelyek ma már aligha hasonlíthatók kincskereséshez, hanem céljuk az elmúlt korszakok kultúrájának részletes és tudományosan megalapozott rekonstrukciója. A 16. századtól fogva a királyi és fejedelmi udvarokban, no meg a tehetős patríciuscsaládok birtokában régi tárgyak és műalkotások egész sora halmozódott fel, amelyekből aztán a liberalizmus és a demokrácia jegyében megszülettek a nyilvános múzeumok. A múlt század vége óta az Egyesült Államokban számos gyűjtemény az ipari tőke kezdeményezésére jött létre. A „művészet templomaként" megtervezett múzeumok manapság a kulturálisan fejlett országokban a tudományos kutatás, valamint a művészeti oktatás központjai. Már az ókorban mind Nyugaton, mind Keleten irodalmi dokumentáció és reflexió kísérte a művészek munkáját. A 15. századtól fogva, különösen Itáliában, elméletek születtek, és szabályokat alkottak a célból, hogy a művészet kulturális alapját garantálják, s biztosítsák a művészi produkció egységes jellegét. Az antik művek iránt tanúsított növekvő érdeklődésnek megfelelően a 18. században szakértői és műértői körök alakultak. Az írásos források elégtelensége folytán a műbírálatnak olyan módszerét alakították ki, amely a műalkotások közvetlen vizsgálatán alapult. A történeti-művészeti kutatás más irányzatai a művészettörténet folyamán feltárulkozó koncepcionális és ideológiai tartalom, továbbá az ikonográfiai változások meghatározásával foglalkoznak.

A modern kritika elutasítja azt a megközelítést, amely a művészetben az ihletettség termékét vagy egy spontán alkotófolyamat eredményét látja. Eszerint a művészet a kultúra terméke. A kultúrantropológia bebizonyította, hogy ez az úgynevezett primitív művészetre is érvényes. Hogyan érvényesül ma ez az összefüggés? A múlt

században, illetve századunkban a gazdaság és az ipar gyors fejlődése következtében a kézműipar történeti fejlődése eljutott végpontjára. A művészet és a termelési mód közötti kapcsolat gyakorlatilag megszűnt. A nem integrálódott művészek helyzete rosszabbodott: az elszigeteltségből marginalizálódás, az ellentmondásból lázadás lett. Mind ritkábbá váltak a közintézmények megbízásai, ez leggyakrabban a konzervatív, akadémikus művészet képviselőinek előjoga maradt. Magánmegrendelő is mind kevesebb akadt, s egyre szűkült a piac kegyeit élvező művészek köre. A művész társadalmi kategóriája semmivé foszlott. A művészeti tevékenységnek az ipari termelés rendszerével való összeférhetetlensége már a 19. század eleje óta megmutatkozott: Hegel és a korai romantika filozófusai, később pedig Ruskin és Morris megjósolták a művészet válságát, mi több, halálát. Az összeférhetetlenség napjainkban mind határozottabbnak tűnik. Annyi bizonyos, hogy e válságfolyamat eredményeképpen az úgynevezett kézműipari szisztémán alapuló művészetek története véget fog érni. Ugyanezt már nem mondhatjuk el a művészet által teremtett esztétikai értékről. A jövőt nem jósolhatjuk meg. Azt a tényt azonban mindenféleképpen pozitív értelemben szögezhetjük le, hogy a művészetet – az individuum és az interszubjektív kommunikáció eme kifejeződését – eddig még semmilyen más érték sem váltotta fel.



Tartalom

A korai kultúrák

1. fejezet
A művészet kezdetei
Az első művészi termékek
21

2. fejezet
A Közép-Kelet ősi birodalmai
A folyamközi birodalom
27

3. fejezet
Egyiptom és a Földközi-tenger keleti medencéje
A Nílus völgye, Kréta és Mükéné
35

4. fejezet
A Kínai Birodalom és kultúrája
A korai kínai művészet
45

Görögország és Róma

5. fejezet
A klasszikus Görögország
Művészet a városállamokban
53

6. fejezet
A hellenizmus kora
A művészet Nagy Sándor idején
63

7. fejezet
Róma felemelkedése
Az etruszk kultúrától a köztársaság kori Rómáig
73

8. fejezet
Az impérium eszménye
Művészet a Római Birodalomban
85

Új vallások és birodalmak Keleten és Nyugaton

9. fejezet
Kereszténység és állam
Késő római és bizánci művészet
95

10. fejezet
A Karoling Birodalom
Európa az Alpoktól északra 650 és 1000 között
105

11. fejezet
Az iszlám felemelkedése
Az Iszlám Birodalom művészete
113

12. fejezet
Fekete-Afrika
Az ősi birodalmak hagyománya
121

13. fejezet
Buddhizmus, dzsainizmus és hinduizmus
Az indiai művészet fejlődése
131

14. fejezet
Buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus
Kína művészete 600 és 1368 között
139

A középkor: a hit korszaka

15. fejezet
Szerzetesek és zarándokok
Román kori művészet Franciaországban és Spanyolországban
147

16. fejezet
Hódítások és keresztes hadjáratok
A normann befolyás
155

17. fejezet
A gótikus katedrális
Stílus és technika
163

18. fejezet
Az új erőre kapó pápaság
Itália a 11–13. századig
171

A középkor: új távlatok

19. fejezet
Az egyház megújulása
A Ferenc- és Domonkos rendiek művészete
179

20. fejezet
Európai udvarok
A gótika mint dekoratív stílus
189

21. fejezet
A városok virágkora
Művészet az itáliai városállamokban
197

22. fejezet
Érzékelés és valóság
Az olasz művészet a 14. században
205

A 15. század

23. fejezet
Művészek és kereskedők Firenzében
A korai reneszánsz
213

24. fejezet
Művészet és humanizmus
Az ókor újjászületése
221

25. fejezet
Az itáliai udvarok és az antik világ
A hatalom önmagáról alkotott képe
229

26. fejezet
A pápaság visszatérése
Róma a 15. században
237

27. fejezet
Fejedelmek és kereskedők
A 15. századi Európa az Alpoktól északra
243

A 16. század

28. fejezet
II. Gyula pápa és az érett reneszánsz
Róma az 1503 és 1513 közötti időszakban
251

29. fejezet
Velence és ábrázolása a művészetben
Velencei művészet 1450-től 1600-ig
261

30. fejezet
Reformáció és ellenreformáció
Művészet és vallás a 16. században
273

31. fejezet
A hatalom képmásai
Európai udvarok a 16. században
283

32. fejezet
Törökök, mongolok és az iszlám
A nagy muzulmán udvarok
293

A 17. század

33. fejezet
A katolikus egyház diadala
Róma és a barokk művészet
301

34. fejezet
Művészet és konfesszionalizmus
Franciaország és Anglia a 17. században
309

35. fejezet
Amerika a konkvisztádorok előtt
A prekolumbiánus művészet
319

36. fejezet
Spanyolország és a katolikus birodalom
A spanyol uralom alá tartozó területek művészete
329

37. fejezet
A holland köztársaság
A holland festészet aranykora
337

38. fejezet
Új témák – új megrendelők
Barokk festészet Itáliában és Európában
347

A 18. század

39. fejezet
Frivolitás és elegancia
A rokokó művészete
355

40. fejezet
A Távol-Kelet új birodalmai
Kína és Japán
361

41. fejezet
Az antik világ bűvöletében
A korai klasszicizmus
369

42. fejezet
A jó ízlés törvénye
Angol művészet a 18. században
377

43. fejezet
Divat és forradalom
A klasszicizmus világa
385

44. fejezet
Művészet, politika és társadalom
A 18. század polgári művészete
393

A 19. század

45. fejezet
A napóleoni birodalom
A klasszicizmustól a romantikáig
401

46. fejezet
A Pax Britannica
Angol művészet a 19. században
409

47. fejezet
A modern élet heroizmusa
A realizmustól az impresszionizmusig
417

48. fejezet
Az új művészi szabadság
Az impresszionizmustól a fauvizmusig
425

49. fejezet
Kihívás: új építési feladatok
Építészet és ipari forradalom
435

A 20. század

50. fejezet
A klasszikus modernség
Az absztrakt művészet keletkezése
443

51. fejezet
A háboru utáni időszak
Művészet a két világháború között
455

52. fejezet
A modernség megújhodása
Művészet és építészet 1945-től napjainkig
467

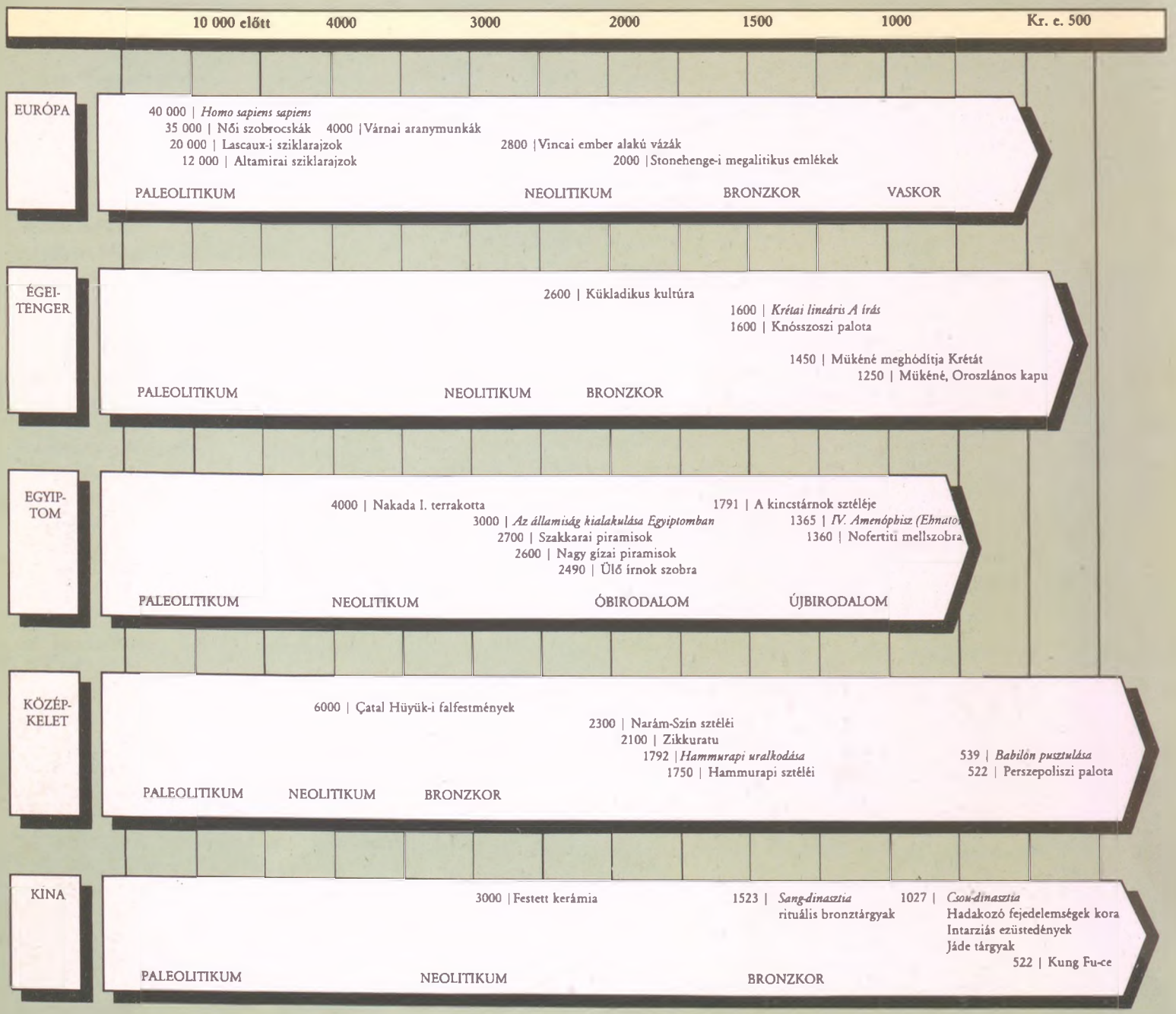
Glosszárium
479

Mutató
490

A művészet valamennyi korban az emberiség egyetemes értékei közé tartozik. Rendkívüli módon gazdagítja minden egyes ember létét és tudatát. A történelem csakis a művészet révén válik érthetővé, s megfordítva: a művészet világítja meg a történelmet. Meggyőződésünk, hogy ezzel a megformálásában is újszerű kötettel értékes kulcsot adunk Olvasóink kezébe, akik itt minden szükséges információt megtalálnak ahhoz, hogy személyes értékítéletet alkothassanak a kultúrával kapcsolatban. Lehetőségük kínálkozik itt arra, hogy évszázadokon, sőt, évezredeken átívelve, teljes spektrumában ismerjék meg az emberi történelem és az embernek a művészi ábrázolás iránt megmutatkozó szükséglete közötti összefüggéseket. Nyomon követhetjük eközben az ember sokrétű kísérletét, hogy valami érvényeset közöljön saját lényegéről, hogy kinyilvánítsa vágyait, szükségleteit, elgondolásait, hogy felmutassa a világról alkotott képét. Könyvünk 52 fejezetre tagolódik, ezen belül tizenegy fő korszakot tárgyalunk. A művészet történetének minden nagy korszakát összefoglaló szöveg és áttekintő táblázat vezeti be, ezek alapján ismerkedhetünk meg az adott kor legfontosabb történeti eseményeivel, legnagyobb alakjaival és kiemelkedő műremekeivel. A fejezetek azonos elv alapján épülnek fel: az oldal felső részén olvasható a folyamatos szöveg. Ezt helyenként keretes írások szakítják félbe, amelyek vagy valamely művész életrajzát, vagy valamely műalkotást, vagy a művészettörténet egyik-másik fontos aspektusát világítják meg egyedi példák segítségével. A lap alsó felén láthatjuk a szöveghez szorosan kapcsolódó képanyagot. A képmagyarázatok pótlólagos információkat tartalmaznak. A függelékben Gloszszáriumot találunk, amely tömör magyarázatát adja a legfontosabb művészettörténeti fogalmaknak, valamint stílusirányzatoknak. A Mutató fölsorolja a könyvben említett valamennyi személynevet és stílusirányzatot, valamint a helyneveket az ott található építészeti alkotásokkal, illetve múzeumokkal (a bennük látható műalkotásokkal) együtt.

A korai kultúrák

Mikor és hogyan születtek az emberiség első művészeti alkotásai? Nehéz megválaszolni ezt a kérdést. Az ember keze munkájának legrégebbi termékeit aligha tekinthetjük mai értelemben vett műalkotásoknak. Minél inkább haladunk visszafelé az időben, annál jobban összemosódik a határ a régészet és a művészettörténet között. A megmaradt és feltárt tárgyak, a barlangfestmények és megalitikus emlékek csak igen csekély hányadát teszik ki mindannak, amit ezek a korai kultúrák létrehoztak. Az emberiség legrégebbi „manuális" termékei minden valószínűség szerint a túlélést szolgáló tárgyak voltak. A „mobil művészet" alkotásait követően (például kőszobrocskák, amelyek női alakokat vagy állatokat ábrázoltak) az emberek olyan barlangfestményeket alkottak, amelyek vélhetően már mágikus-vallási cselekményekkel állottak összefüggésben. A késői időkből több kultúrában is sikerült antropomorf edényekre, terrakotta szobrocskákra, valamint művészien díszített aranytárgyakra bukkanni. Ám csupán a nagy folyami kultúrák kialakulásával (például a Nílus, a Tigris és Eufrátesz, valamint a Sárga-folyó partján) kezdte az ember kibontakoztatni nagyszerű képességeit a monumentális építészeti alkotások terén. E folyamat feltételei közé tartozott a Keletről Nyugat felé nyomuló „neolit forradalom", amely e letelepedett földművelő társadalmakat létrehozta.



1. fejezet

A művészet kezdetei

Az első művészi termékek

A történelem előtti kor szokásos korszakbeosztása az ember mind jobban gyarapodó képességét tükrözi a külvilág hasznosítására, sőt – a földművelés neolitikumbeli kezdetétől fogva – megváltoztatására. Fejlődésének egy igen korai pillanatában az ember azzal különült el az állatvilágtól, hogy különböző tevékenységformáihoz két keze munkájával állított elő szerszámokat, s immár nem elégedett meg a környezetében talált kövekkel s egyéb tárgyakkal.

Az Európában, illetve Ázsiában nagyjából 70 000 évvel ezelőtt megjelenő *Neander-völgyi ősember* kőszerszámokat használt a vadászathoz, valamint a táplálék gyűjtéséhez és elkészítéséhez. Elsajátította, hogyan kell bánni a tűzzel, s földi maradványai az első kézzelfogható bizonyítékok a temetkezési rítusok meglétére.

A mai ember, a *Homo sapiens sapiens* kialakulása körülbelül 40 000 esztendővel ezelőttre tehető. Pontos származását illetően eddig még nem sikerült egységes álláspontot kialakítani. Felbukkanása egybeesik az általa alkalmazott szerszámok mind mennyiségi, mind pedig minőségi tekintetben megmutatkozó, rohamléptékű fejlődésével.

Ezek sorába tartoztak a csontból készített halászhorgok, valamint a tűk. E szerszámokba geometriai motívumokat karcoltak, amelyek dekoratív rajzoknak tűnnek, de feltehetően szimbolikus jelentésük volt.

Kis idő múltán olyan tárgyak is készültek, amelyeknek a vadászat vagy az élelem gyűjtögetése során már nem volt közvetlen gyakorlati céljuk. Általában e tárgyakat soroljuk a „művészet" absztrakt fogalmába.

1

A mobil művészet

Mivel eleink vándorló életmódot folytattak, első művészi kísérleteiket zömmel olyan tárgyakon végezték, amelyeket magukkal hordozhattak. A képzőművészeti fejlődés e legkorábbi korszakáról főként elmozdítható, „mobil" tárgyak tanúskodnak: kis állat- és nőszobrocskák, melyek anyaga a kő, az agyag, a csont és az elefántcsont. A nőábrázolások csupán csekély érdeklődést mutatnak az arcvonások iránt, alkotójuk nyilvánvalóan nem „képmásként" gondolta el őket. A keblek és az ülep ábrázolása túlzó, s pillanatnyi kétséget sem hagynak az ábrázolt alak nemi hovatartozását illetően.

Rendszerint a termékenység szimbólumaiként értelmezik őket, s ezért kapják gyakorta a „Vénuszszobrocska" elnevezést. Sokuk felülete igen sima. E körülmény arra utal, hogy a velük való gyakori foglalatoskodás lényegi funkciójukhoz tartozott. Némelyik szobron a vulva ábrázolása kiemelten hangsúlyos; olyan részlet ez, amellyel gyakran találkozhatunk a barlangok falán is. Funkciójuk vélhetően a nemiség kellemesebb aspektusaival állt összefüggésben, s csak kevésbé a szaporodással.

Bárhogy álljon is a dolog, e példa mutatja, milyen hatalmas nehézségekkel kell szembenéznünk, ha kísérletet teszünk a művészet kezdeteinek megértésére, továbbá a művészet első tárgyi emlékeiben testet öltő cél és funkció értelmezésére.

A barlangi képzőművészet

Valamivel később kialakult a barlangi képzőművészet. Ez már az embernek egy inkább helyhez kötött életvitelére utal. Amikor a múlt század vége felé Spanyolországban fölfedezték az altamirai barlangfestményeket, eleinte, jellemző módon, hamisítványoknak tartották őket, mivel túlságosan is tökéletesnek tűntek a történelem előtti korban való keletkezésükhöz képest.

A paleolitikumból származó leleteket rendszerint alaptalanul sorolták későbbi kultúrákba. Még 1860-ban is a legteljesebb bizonytalanság uralkodott a Franciaországban talált számos kézműipari lelet korát illetően. Csupán 1864-ben, amikor Lartet a La Madeleine melletti barlangban rátalált egy mamutagyar darabjára, amelyre

1. Nyilaktól sebzett ló. Lascaux, Dordogne, Franciaország. Barlangfestmény. Kr. e. 20 000 körül. Ezen a lóábrázoláson, amelyen a vadászok nyilaikkal sarokba szorítják az állatot, eleink legfőbb gondja fejeződik ki: a túlélésért folytatott harc egy ellenséges környezetben és az élelemszerzés.

2

3

2. Női szobrocska. Párizs, Musée de l'Homme. Lelőhely: Lespugue, Dordogne, Franciaország. Kovakő. Kr. e. 20 000 körül. A női test e sematikus ábrázolásánál a szobrász csekély figyelmet szentelt a fej, a karok és a lábak ábrázolásának. Legfőbb feladatának a dús és kerekded asszonyi formák megjelenítését tekintette.

3. Willendorfi Vénusz. Bécs, Naturhistorisches Museum. Lelőhely: Willendorf. Mészkő, vörös ráfestés nyomaival. Magassága: 11 cm. Kr. e. 30 000 körül. Nem rendelkezvén semmilyen további adattal, a szobor értelmezése kizárólag magára a tárgyra támaszkodhat. Míg a szobor női jellegéhez kétség sem férhet, nem indulhatunk ki minden további nélkül abból a feltételezésből, hogy kultikus szerepe volt.

4. Lausseli Vénusz. Bordeaux, Musée d'Aquitaine. Lelőhely: Laussel, Dordogne, Franciaország. Mészkő. Kr. e. 19 000 körül. Az ívókürt kézenfekvővé teszi e domborműnek italáldozat bemutatásaként történő értelmezését.

4

Az altamirai barlang fölfedezése

A múlt század elején, amikor ugrásszerűen megnőtt az érdeklődés az ember eredetének kérdései iránt, Franciaországban és más országokban számos jelentős kézműipari, általában a „mobil művészethez" sorolható tárgyat sikerült feltárni. Csak az altamirai barlang fölfedezése nyomán váltak azonban annak a barlangfestészetnek a példái hozzáférhetővé, amelyben az őskőkori emberek művészi képességei – ezek csírái már a mobil művészet addig ismert tárgyaiban is érzékelhetők voltak – rendkívüli ábrázoló erejű kreativitássá bontakoztak ki.

Az altamirai barlang fölfedezését egy vadásznak köszönhetjük, aki 1869-ben kutyájának keresése közben hatolt be ennek a lenyűgöző barlangegyüttesnek a belsejébe. Vállalkozására azonban ügyet sem vetettek, hiszen senki nem volt tisztában felfedezésének jelentőségével. Csupán hat esztendővel később fogott a műkedvelő régész, Marcellino de Sautuola – aki egy paraszttól szerzett tudomást a szerteágazó barlangrendszerről – a barlang belsejének feltárásába. Négy esztendőn át lankadatlan lelkesedéssel folytatta a munkát, míg végül 1879 nyarán leánya a félhomályban rá nem bukkant az első állatábrázolásokra. Sautuola 1880-ban tette közzé felfedezését. Meg volt róla győződve, hogy a barlang sziklafalára festett képek a történelem előtti időkből származnak, álláspontját azonban nem tudta bizonyítani. Elméletét tudományos körökben csak 1902-ben fogadták el.

A leggazdagabb figuraegyüttes az úgynevezett „Nagyterem" mennyezetén látható, nem messze a barlang bejáratától. (A festmények kizárólag az állatvilágból merítik motívumaikat.) A szerteágazó barlangrendszer különböző járataiban és termeiben más többszínű festmények, továbbá sziklába karcolt rajzok is találhatók.

5. Szarvas. Altamira (Santander), Spanyolország. Barlangfestmény. Kr. e. 12 000 körül. E sziklaképek értelmezésében nem alakult ki egységes álláspont. A tudományos megítélés ma hajlik arra, hogy a mágikus-vallási szférához sorolja őket, jóllehet erre nézve semmilyen egyértelmű bizonyítékkal nem rendelkezünk.

5

6. Bölények. Altamira (Santander), Spanyolország. Barlangfestmény. Kr. e. 12 000 körül. E festmények mélyen a barlang belsejében találhatók, ahol csak a primitív olajlámpák fényében voltak észrevehetők.

6

magának az állatnak a képe volt rákarcolva, sikerült megtámadhatatlan bizonyítékot nyerni a lelet őskőkori származásáról: a rajz tiszta körvonalai arra utaltak, hogy a munkát a még meg nem kövesedett csonton végezték, vagyis olyan időszakban, amikor e vastagbőrű állatok még éltek. Azt akkorra már tisztázta a tudomány, hogy az említett állatfaj a jégkorszakban már élt. Látványa a művész számára nyilvánvalóan mindennapos tapasztalat volt. A feltárásokat Franciaországban és Spanyolországban is folytatták, s Európa-szerte mindenütt újabb leletek felbukkanásában reménykedtek.

A sziklarajzokon és barlangfestményeken szinte kizárólag állatábrázolásokkal találkozhatunk: lovakkal, bölényekkel, őstulkokkal, szarvasokkal, medvékkel, sőt olykor még halakkal is. E sziklarajzok és barlangfestmények nemcsak Európában találhatók meg, de Közép-Amerikában, Ausztráliában és Afrikában is; az itteni ábrázolásokon orrszarvúk és zebrák is előfordulnak.

E képek feltehetően a fizikai erő érzékeltetésére voltak hivatottak. Nagy a valószínűsége azonban annak is, hogy ezek az ábrázolások jelképes értelemmel is bírtak, ez azonban, sajnos, ismeretlen számunkra. Az emberek ábrázolása leggyakrabban sematikus. Női alakokkal csak igen ritkán találkozhatunk a sziklarajzokon. Gyakori azonban a természetes kőképződményeknek női alakká való formálása. E szobrok a női test plasztikai ábrázolásának széles körű példái.

A képek kiszínezéséhez festőanyagul kivétel nélkül a helyszínen található, fémtartalmú földet használtak, melyet a festés helyszínén szétdörzsöltek, s kötőanyaggal elegyítettek. A lascaux-i barlangban e célra megtette a víz is, míg másutt gyanta, tojásfehérje és egyéb anyagok alkalmazásával találkozhatunk.

A képek konkrét részletei alig árulnak el valamit rendeltetésükről. Akadnak egyesek, akik a vizuális tapasztalat ihlette puszta díszítményként értelmezik őket. Széles körben elterjedt az a tévhit, hogy az ősemberek barlangokban laktak. Pedig szívesebben tartózkodtak a szabad ég alatt, állati bőrökből készült sátrakban. A barlangfestmények gyakran jelentős távolságban vannak a barlang bejáratától, s elrendezésük látszólag minden logikát nélkülöz. A kutatók egy részét e körülmény arra késztette, hogy a vadászattal, a termékenységgel vagy mindkettővel egyszerre összefüggő, mágikus-vallási értelemmel ruházzák fel őket.

8

7

7. *Stonebenge*. Salisbury mellett, Anglia. Kr. e. 2000 körül. A megalitikus kultúra ezen emlékének pontos funkcióját nem ismerjük. A kör alakú építmény tengelye a horizonton épp azt a pontot érinti, ahol a nyári napforduló idején a Nap kél.

8. *Európa térképe a paleolitikumban:*

a) A sziklarajzok fő lelőhelyei;
b) A mobil művészet fő lelőhelyei;
c) Eljegesedett vidékek a gleccserek legnagyobb kiterjedése idején.

A nomád életformától a földművelésig

A jégkorszak lezárultával (körülbelül 10 000 évvel ezelőtt) mélyreható éghajlati változás következett be Európában. A paleolitikum, az őskőkor végét (azt a korszakot tehát, amikor az ember kizárólag vadászatból és gyűjtögetésből élt) a természeti környezet sokkal változatosabb fejlődése jellemzi. A földművelő kultúrára való áttérés csak kis lépésekben valósult meg, hatása azonban forradalmasító volt. A neolitikum, az újkőkor emberei felhagytak vándorló életmódjukkal, s letelepedtek. E fejlődés a Közép-Keleten indult meg, majd Görögország érintésével kiterjedt egész Európára. A mezőgazdaság mellett az emberi tevékenység már a kereskedelmet is magában foglalta. Állandó települések váltották fel a nomád sátortáborokat. Nagyobb közösségek születtek, amelyekben a vallás és a rítus bonyolultabb formái alakultak ki. A délkörökországi *Çatal Hüyük*ben végzett ásatások minden kétséget kizáróan bizonyították, hogy már 6000 esztendővel Krisztus előtt az őstulokkal kapcsolatos ünnepi rítusok voltak szokásban. A kultikus helyeket ezen ősi állat hosszú szarvaival díszítették. Európa különböző régióiban egymástól nagyon eltérő rítusok és istenségek születtek.

A napfénynek és a melegnek a földművelés szempontjából megmutatkozó fontossága azon közösségek nagy számában jut kifejezésre, amelyek valamilyen Nap-istenséget tiszteltek. Ami a mindennapok gyakorlatát illeti: kifejlesztették a kerámia készítéséhez és égetéséhez szükséges technikákat. Ebben is kifejeződnek a földművelő kultúra megváltozott követelményei. A tányérokat, edényeket s az egyéb fazekastermékeket absztrakt geometriai mintákkal díszítették. E tárgyakat részben a háztartásban, részben pedig rituális célokra használták, s az edény fontosságának függvényében váltakozik a dekoráció gazdagsága a kivitelezés gondosságával.

A földművelés elterjedése

A földművelés csak lassan terjedt el szerte Európában. Amikor elérte a brit szigeteket (Kr. e. 2500 táján), a Közép-Keleten már újabb fejlődés indult útjára. A mezőgazdaság teljesítménynövekedése megteremtette a szükséges jólétet egy nem termelő társadalmi réteg eltartásához.

A művészet kezdetei

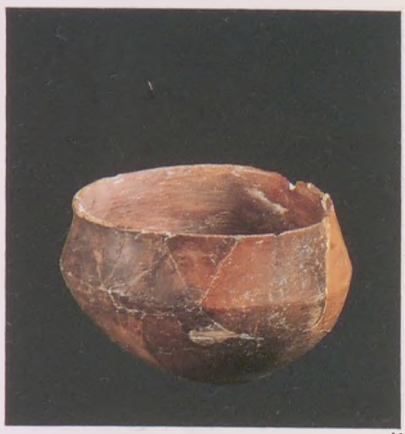
9. *Sziklába karcolt rajzok.* Grotta dell'Addaura, Montepellegrino (Palermo), Szicília. Újkőkor. A képen látható alakok még nem adnak ugyan összefüggő jelenetet, ám a mozgás sokrétű megjelenítése új szemléletmódra utal az emberábrázolásban.

10. *Ember alakú váza.* Belgrád, Nemzeti Múzeum. Terrakotta. Kr. e. 3. évezred. Ez a Vincából származó, egy Belgrádtól délkeletre fekvő, újkőkori lelőhelyen feltárt váza félreismerhetetlenül emberi arcvonásokat hordoz. Tipikus példája azoknak az agyagtárgyaknak, amelyeket Délkelet-Európa neolitkori településein készítettek.

11. és ***12.*** *Tálak.* Pisa, Istituto di Antropologia. Lelőhely: Grotta del Leone, Agnano. Terrakotta. Kr. e. 3000 körül. A fazekasművészet fejlődése a kultikus és a háztartási célt szolgáló tárgyak előállítása irányában érzékelteti a mind nagyobb mérvű letelepültséget és a paraszti életforma térhódítását.

9

10



11

12

Ennek révén kerülhetett sor Mezopotámiában (lásd 2. fejezet), valamint Egyiptomban (lásd 3. fejezet) írásbeliségen alapuló kultúrák kialakulására. Ezen túlmenően az emberek arra is rájöttek, hogy az agyagtárgyak kiégetésére szolgáló kemencék alkalmasak a réz és más fémek olvasztására is. A földművelő kultúra elterjedését követően lassan a fémfeldolgozás tudománya is eljutott Európa északi felébe, majd Kr. e. 3000 táján Mezopotámia újabb találmánya következett, mégpedig a *bronz*.

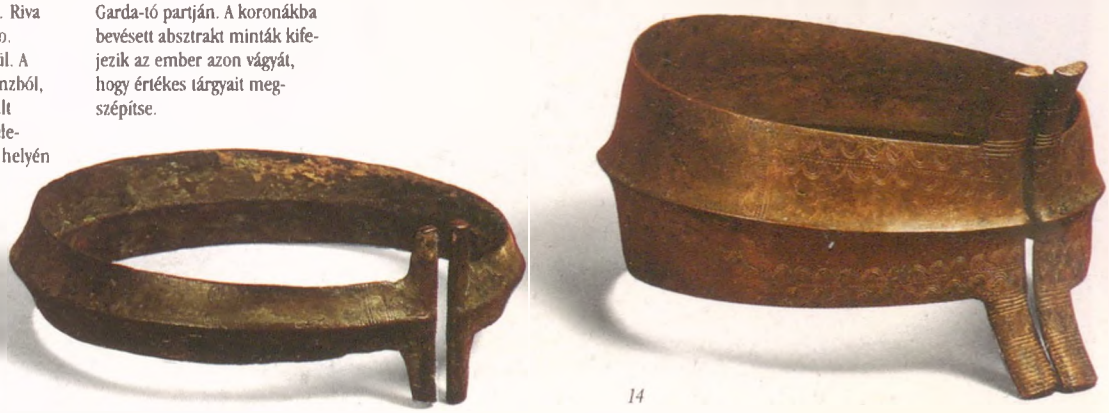
A kultikus tárgyak és az ékszerek előállításában az agyaggal szemben hamarosan a fémeket részesítették előnyben. A kelta kultúrkörben – egészen a római hódításokig ez határozta meg Európa északi felének arculatát – a bronz és más fémek széles körű felhasználásával találkozhatunk. A keltáknak saját díszítő hagyományaik is kialakultak. A Földközi-tenger medencéjének más kultúráitól eltérően a *kelták* nem hagytak ránk írásbeliségről tanúskodó nyomokat. Sírjaikból nagy számban kerültek elő különféle tárgyak, ezek fegyverként, kultikus tárgyként vagy ékszerként meghatározható funkciója csak fölöttébb bizonytalan következtetéseket enged meg a keltáknak a művészethez való viszonyát illetően.

Nyilvánvaló, hogy a művészet kezdetei mindenkor összekapcsolódnak az ember és a társadalom fejlődésével. Arra a kérdésre, hogy vajon miért született meg a művészet, s miért épp ilyen kifejezési formákra tett szert, nincs megnyugtató válasz. Másfelől viszont a művészet kezdeteire vonatkozó kérdés egyet jelent az ember eredetét és lényegét firtató kérdéssel.

13

13. *Nyaklánc*. Belgrád, Nemzeti Múzeum. Arany. Kr. e. 2. évezred. A képen látható nyaklánchoz hasonló ékszerleletek a bronzkori ember növekvő jólétére utalnak Európában. E jólét a személyes használatra készített ékszerekben jutott kifejezésre.

14. *Rituális koronák*. Riva del Garda, Museo Civico. Bronz. Kr. e. 1600 körül. A koronákra – egyéb bronzból, agyagból és fából készült tárgyak mellett – egy település maradványainak helyén sikerült rábukkanni a Garda-tó partján. A koronákba bevésett absztrakt minták kifejezik az ember azon vágyát, hogy értékes tárgyait megszépítse.



14

2. fejezet

A Közép-Kelet ősi birodalmai

A folyamközi birodalom

Mezopotámia – a szó jelentése a görög nyelvben: „Folyamköz" – joggal tekinthető a „civilizáció bölcsőjének". Mindazonáltal olyan területről van szó, amely adottságainál fogva nemigen látszott alkalmasnak ilyen jelentős fejlődésre. A Tigris és az Eufrátesz között elterülő hatalmas síkság az évszakoktól függően jelentős hőmérséklet-ingadozásoknak volt kitéve, s gyakran előre ki nem számítható, sokszor végzetes következményekkel járó áradások sújtották. Kr. e. 5000 táján kezdték a környező hegyek lakói benépesíteni ezt a kietlen tájat. Rájöttek arra, hogy öntözőművek segítségével földje rendkívül termékennyé tehető. A következő évezredekben olyan nagy horderejű felfedezésekre került itt sor, amelyek alapvető jelentőségűek voltak az emberiség egész történelme szempontjából, s amelyek egyáltalán lehetővé tették a földművelő kultúrától a városiasodó társadalmak irányába való fejlődést, valamint a bonyolult államszervezetek kialakulását.

Mezopotámiában találták fel a *fazekaskorong*ot (Kr. e. 3500 körül), s a régészek itt bukkantak rá a *kerékken gördülő járművek* meglétét bizonyító legkorábbi leletekre (Kr. e. 3250 körül). A mezőgazdaságban felhalmozódó termékfelesleg lehetővé tette egy olyan társadalmi réteg eltartását, amely már nem kényszerült a föld megművelésére. E réteg papokból, írnokokból, kereskedőkből és kézművesekből állott.

Kr. e. 3000 táján a történelem előtti települések helyét egy sor független városállam foglalta el. Az emberiség nagy lépést tett előre a városiasodott társadalom kialakulása felé.

1

A sumerek

A sumer magaskultúra urbánus gyökerű. Olyan városokban alakult ki, amelyek területét nagyrészt mezőgazdaságilag művelt földek adták, mint Ur, Lagas, Kis és Uruk (a bibliai Erek). Ezekben az új társadalmakban a vallásnak a kezdetek kezdetétől fogva meghatározó szerep jutott. Az ókori Kelet istenei nem viseltettek jóindulattal az emberek iránt. Akárcsak az ellenséges környezet, amelyet megtestesítettek, ők is borzasztó hatalommal rendelkeztek, amelyet az ember kiengesztelni tartozott. Szentélyeikben a sumerok *imádkozó szobrocskák*at állítottak fel, amelyeknek állandóan, az élők távollétében is, imádkozniok kellett értük az istenekhez. A templomokban felhalmozódó kincstömegek adtak indítékot a *hengeres pecsétnyomó* feltalálására, általa voltak ugyanis rögzíthetők a tulajdonviszonyok. A templomokban alakult ki az *írásbeliség* is (Kr. e. 3000 körül). Az írnokok kihegyezett nád segítségével agyagtáblákra nyomkodták feljegyzéseiket. Így alakultak ki azok a jellegzetes írásjelek, amelyeket *ékírás*nak nevezünk. Iskolákat alapítottak, ahol a „betűvetést" tanították. A pontos könyvelés és a föld egzakt felmérése céljából *számrendszert* fejlesztettek ki, amely a hatvanas számon alapult. Ez még napjainkban is használatos az idő és a szögek mérésére. Az uralkodó a maga világi hatalmát közvetlenül az istenségtől származtatta. Eleinte nem is különült el egymástól a templom és az uralkodó palotája. Az uralkodó hatalmának megerősödésével azonban a *királyi palota* önálló épületegyüttessé fejlődött, amely persze továbbra is összeköttetésben maradt a *templomterület*tel. A sumer *templomok*at teraszokra építették, ez külön nyomatékot adott az éggel való kapcsolatnak. Mivel az ország híján volt az építkezésekhez szükséges kőnek, a sumer építőmesterek már korán áttértek az *agyagtégla*nak építőanyagként való fölhasználására. Föltalálták a boltívet és a dongaboltozatot; mindkettővel találkozhatunk az *uri királysírok*ban. E temetkezési hely szolgálhat bizonyságul az udvar fényűző életére. Nagy számban kerültek itt elő lélegzetelállítóan szép tárgyak, így *hangszer*ek, amelyeknek feltehetően kultikus jelentőségük volt. Ünnepi lakoma- és csatajeleneteket megörökítő díszítményeik alapján következtethetünk az uralkodó dinasztiák legfőbb tevékenységére. A drágakövek és nemesfémek alkalmazása gazdagságukat juttatta kife-

2

2. Oroszlánfejű sas. Mári (Tell Hariri). Uri kincsesház. Lazúrkő, arany, bitumen és sárgaréz. Kr. e. 2500 körül. Az archaikus sumer mitológiában az oroszlánfejű sas, amelyet az *Anzú* névvel illettek, Ningirszu istent jelképezte.

3

3. Ósumer pecsétek. Bagdad, Iraq Museum. Kr. e. 2300 körül. A henger alakú pecsétnyomó a tulajdonviszonyok rögzítésére szolgált. Végighúzták a még friss agyagon, s így szalagképet hagyott maga után.

4

1. és *4. Imádkozó szobrocskák*. Bagdad, Iraq Museum. Gipszkő. Kr. e. 2700 körül. Ezeknek az esnunni (Tell-Aszmar) Abu-templomból származó imádkozó szobrocskáknak a kidolgozása nem éppen részletező. A művészt a hatalmas, tágra nyitott szemek megformálása érdekelte leginkább, amelyek révén a figurák érzékelni látszanak a félelmetes istenségeket.

jezésre. A feltárt leletek a sumer kézművesek által elért magas színvonal bizonyítékai.

Az akkád Szárgón

A mezopotámiai síkságot hegyeken átvezető hágók kötik össze Kis-Ázsiával, a Földközi-tenger medencéjével és Perzsiával. Mindazonáltal e hágókat nem csupán kereskedőkaravánok használták, de nomád törzsek és ellenséges hadak is átvonultak rajtuk. A törzsek vándorlása, a hadak vonulása és a kereskedők mozgása fontos szerepet játszott az ókori Kelet fölöttébb összetett történelmében. Arábia és Szíria sivatagos területei felől e törzsek lassú behatolása a sumer birodalom északi területein a sémi befolyás erősödéséhez vezetett. A bevándorlók hozzáigazították a sumer kultúrát saját hagyományaikhoz, s nyelvükre, az *akkád*ra alkalmazták az ékírásos ábécét (Kr. e. 2500 körül). Az akkád Szárgónnak (Surrakin) a sumer uralkodóház fölött aratott győzelme messzemenő következményekkel járt. A sumer városok városonként eltérő istenségeket tiszteltek, akiknek egy nemzeti panteonban volt kijelölt helyük. A sémi törzsek ezzel szemben családi hierarchiák szerint szerveződtek. Az akkád Szárgónnak egy egységesült birodalom fejeként való elismerése új uralkodói stílus bevezetését vonta maga után. Mindez a művészetről vallott felfogás megváltozásában is kifejeződött.

Az akkád birodalom ily módon több szempontból is forradalmi változásokat hozott. A régi sumer és szemita istenségeket naturalisztikusabban, főként pedig teljesen új szcenikus elrendezésben ábrázolták. Míg az imádkozó szobrocskák száma egyre gyérült, a királyi hatalmat kifejezésre juttató ábrázolások mindinkább szaporodtak. A Narám-Színnek, Szárgón unokaöccsének győzelmét megörökítő sztélé beszédes példája az uralkodói hatalomról vallott új felfogásnak. A világi hatalomról kialakított ősi sumer felfogás – amely a hatalmat még az istenek adományának tekintette – nem tudta magát immár tartani. Narám-Színt a sztélé hadvezérként, de egyszersmind istenként ábrázolja. Fején az istenség szarvakkal ékesített koronáját viseli, s így a világi és az isteni hatalom egyesülését testesíti meg.

A Közép-Kelet ősi birodalmai

5. Hangszer. Bagdad, Iraq Museum. Fa, berakásos díszítésekkel. Kr. e. 2450 körül. Erre az intarziákkal gazdagon díszített zeneszerszámra az uri királysírokban bukkantak. Jól érzékelteti a sumer kézművesség magas színvonalát. A hangszer testén rögzített bikafej a sumereknek az állatok isteni hatalmába vetett hitét juttatja kifejezésre.

6. Sisak. Bagdad, Iraq Museum. Kr. e. 2450 körül. A stilizált részletekben gazdag, finoman kidolgozott hajviselet, valamint az arany alkalmazása a hatalom és ragyogó gazdagság benyomását kelti.

6

7

8

8. Narám-Szín sztéléje. Párizs, Louvre. Vöröses homokkő. Kr. e. 2300 körül. A sztélé Narám-Szín diadalát örökíti meg; e győzelem révén vált lehetségessé birodalma határainak kiterjesztése. Az uralkodót egy hegy megmászása közben mutatja, ami az isteni hatalom jelképe. Narám-Szín nem csupán harcosai fölött helyezkedik el, de alakja is lényegesen nagyobb méretű.

5

7. Prizma. Bagdad, Iraq Museum. Kr. e. 710 körül. A jellegzetes formájú ékírásos ábécé írásjelei mind jobban egyszerűsödő piktogrammákból alakultak át komplex írássá.

9. Akkád király feje. Bagdad, Iraq Museum. Bronz. Kr. e. 2350 körül. Ezt a stilizált arcvonásokat mutató, parancsoló tekintetű fejet a tudomány Szárgón akkád király vagy valamelyik utódja arcmásaként tartja számon.

9

Ur és Lagas

Az északi törzsek hódító támadásai nyomán az *akkádok* birodalma elbukott. A sumer városok kihasználták az alkalmat, hogy visszaszerezzék elveszített függetlenségüket. *Gudea*, Lagas uralkodója (Kr. e. 2143–2124) városának külső képét templomok és más nyilvános épületek építésével újította meg. Mindamellett az akkád uralkodói stílus befolyása jól felismerhető azon a húszegynéhány szobron, amelyet a király magáról mintáztatott és a város szentélyeiben állíttatott fel. Lagast *Ur-Nammu*, Ur királya hódította meg. Uralma alatt egyesítette Mezopotámia városállamait, s megszilárdította az istenkirályságról alkotott képzeteket.

Ur-Nammu *zikkuratja* (zikkuratuja) csak egyetlen példa arra a nagyszámú építkezésre, amelyre birodalmának egész területén megbízást adott. Több templom, egy palota, valamint egy boltíves mennyezetű sírkamra tartozik ezen építmények sorába. *Ur* hanyatlása a sumer civilizáció végét jelentette. A sémi nyelvcsoportba tartozó akkád vált Mezopotámia uralkodó nyelvévé, s a politikai hatalom központja északabbra, *Babilon*ba tevődött át.

Hammurápi, Babilónia királya

Hammurápi, Babilónia királya (Kr. e. kb. 1792–1749) fokozatosan kiterjesztette uralmát Mezopotámia egész területére. Frissen szerzett birodalma egységes rendjének biztosítása érdekében Hammurápi egy új törvénykönyvet léptetett életbe, amely jelentősen kiszélesítette a királyi hatalmat. *Törvénykönyv-sztéléje* abban a jelenetben örökíti meg Hammurápit, amint a Napisten átnyújtja neki a törvényeket. Ekképpen a törvények isteni igazolást nyertek. Hammurápi törvényei az egyén birtokjogára vonatkoznak, szabályozzák a kereskedelmet, s bevezetik az orvosok, az építőmesterek és egyéb foglalkozási csoportok személyes felelősségének fogalmát. A birodalom fennmaradása szempontjából újra csak nélkülözhetetlennek bizonyult az uralkodó személye, mert röviddel Hammurápi halálát követően birodalma széthullott.

10

10. *Gudea*. Párizs, Louvre. Kő. Kr. e. 2150 körül. Gudea az isteni vizek hozójaként van itt ábrázolva. E vizek az istenek által reá ruházott hatalom jelképei. A stilizált arcvonásoknak ellentmond a kar- és a vállizomzat valósághűsége. A testi és a szellemi erő összekapcsolása csak fokozza az uralkodó tekintélyét.

11. *Hammurápi sztéléje* (részlet). Párizs, Louvre. Lelőhely: Szúza. Fekete bazalt. Kr. e. 1750 körül.

12. *Zikkuratu*. Ur. Kr. e. 2100 körül. A sumerek kőből épült, lépcsőzetes formájú „hegyeket" emeltek isteneiknek. A zikkuratu legmagasabban fekvő teraszán eredetileg templom állott – az istenek fizikai és szellemi felsőbbrendűségének látható kifejeződéseként.

11

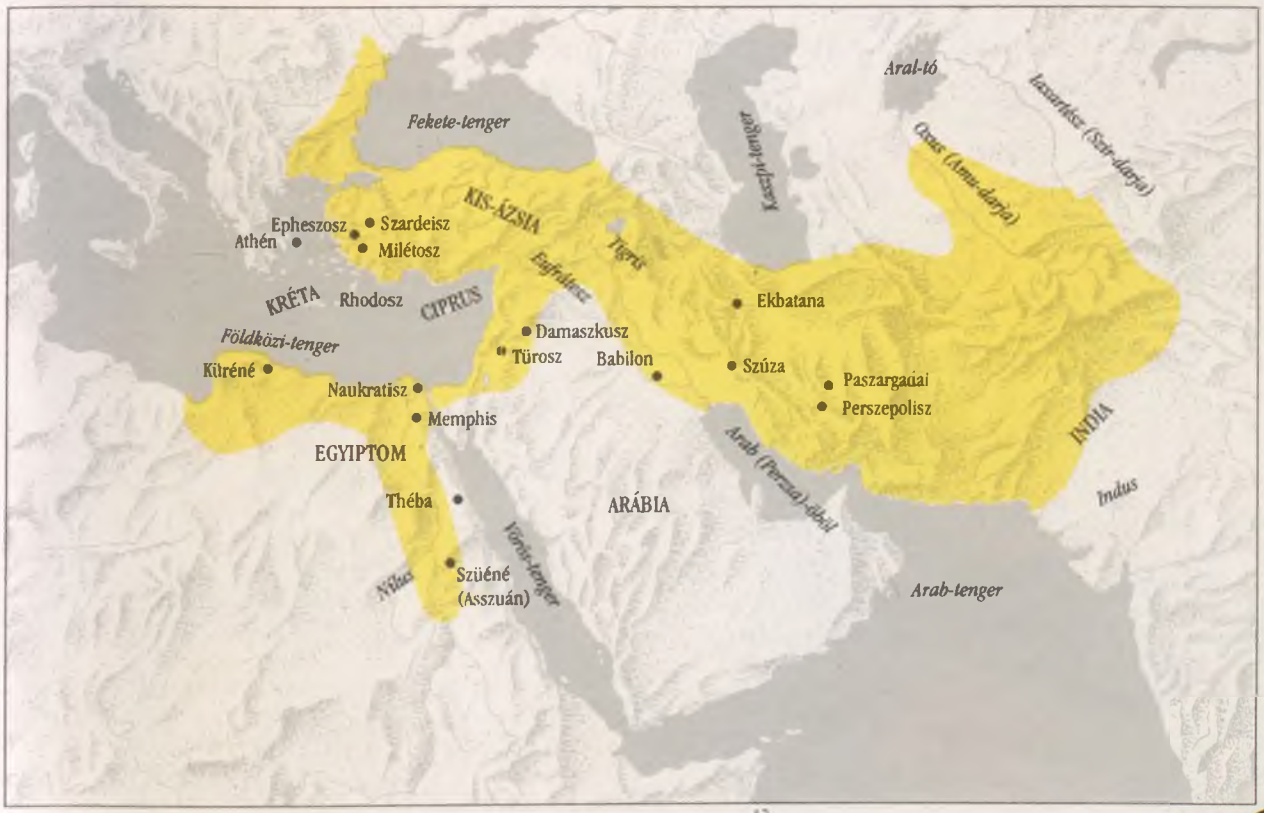
12

Az asszírok

Az asszírok hódító hadjáratai, amelyekről a *Biblia* oly szemléletes képekben számol be, csakis jól kiképzett s fölöttébb fegyelmezetten irányított hadsereggel voltak megvalósíthatóak. Hadvezéreik taktikai képességei, valamint az ostromgépek alkalmazása majdhogynem legyőzhetetlenné tették az asszírokat. Kr. e. 800 táján már nagy kiterjedésű birodalom urai voltak. Az asszír királyok harcosok voltak, nem törvényhozók. Hatalmukat nem a béke, hanem a háborús terjeszkedés alapozta meg, amely – a legyőzöttekre kivetett hadisarc formájában – irdatlan vagyonok birtokosaivá tette őket. Az Ótestamentum is beszámol arról, hogy Ezekiást az asszírok arra kényszerítették, szolgáltassa be nekik a jeruzsálemi Templom aranykincsét. Egyiptom meghódításának jelképeként egyiptomi obeliszkeket is magukkal vittek. Az asszírok művészete és építészete katonai hatalmuk dicsőítésének hatékony propagandaeszközévé vált. Fővárosaik képét – ezek voltak a II. Assur-nászir-Apli (Asszurnaszirpal) által alapított *Nimrúd*, a II. Szárgón által alapított *Horszábád*, valamint az Assur-bán-Apli (Asszurbanipal) által alapított *Ninive* – a *királyi paloták* uralták. Minden korábbit meghaladó monumentalitásuk ellenére ezek a palotaépítmények is jól példázzák, mennyire sokat köszönhet az asszírok építészete a sumer architektúrának. Tipikus példája ennek II. Szárgón palotája Horszábádban. Bár a templomot hagyományos zikkuratu-formában emelték, a palota épületegyüttesén belül mégis csupán alárendelt szerepet játszik. A zikkuratu eredeti jelentősége – emlékezzünk csak: a korai sumeroknál az uralkodó maga is a templomban lakott – teljesen visszájára fordult. A palota kapuit emberfejű szárnyas bikák, az úgynevezett *iamassuk* őrizték. Az épületegyüttes felvonulási úton volt megközelíthető. Majd a látogatónak egy lépcsősoron kellet fölkapaszkodnia, míg végül belső udvarok hosszú során át a király színe elé bocsáttatott. Az épület téglafalait az asszírok hadi cselekedeteit bemutató mészkőreliefek borították. Ábrázolt hódító hadjáratai képei közt csata- és ostromjeleneteket, valamint a hadisarc átnyújtását megörökítő jelenetek láthatók. Más ábrázolások az asszír harcosok testi erejét, valamint messze terjedő hatalmát dicsőítik.

Ezek a domborművek az elbeszélő művészet számunkra ismert legkorábbi példái közé sorolhatók. Világosan

A Közép-Kelet ősi birodalmai



13

13. A perzsa birodalom legnagyobb kiterjedése idején.

14

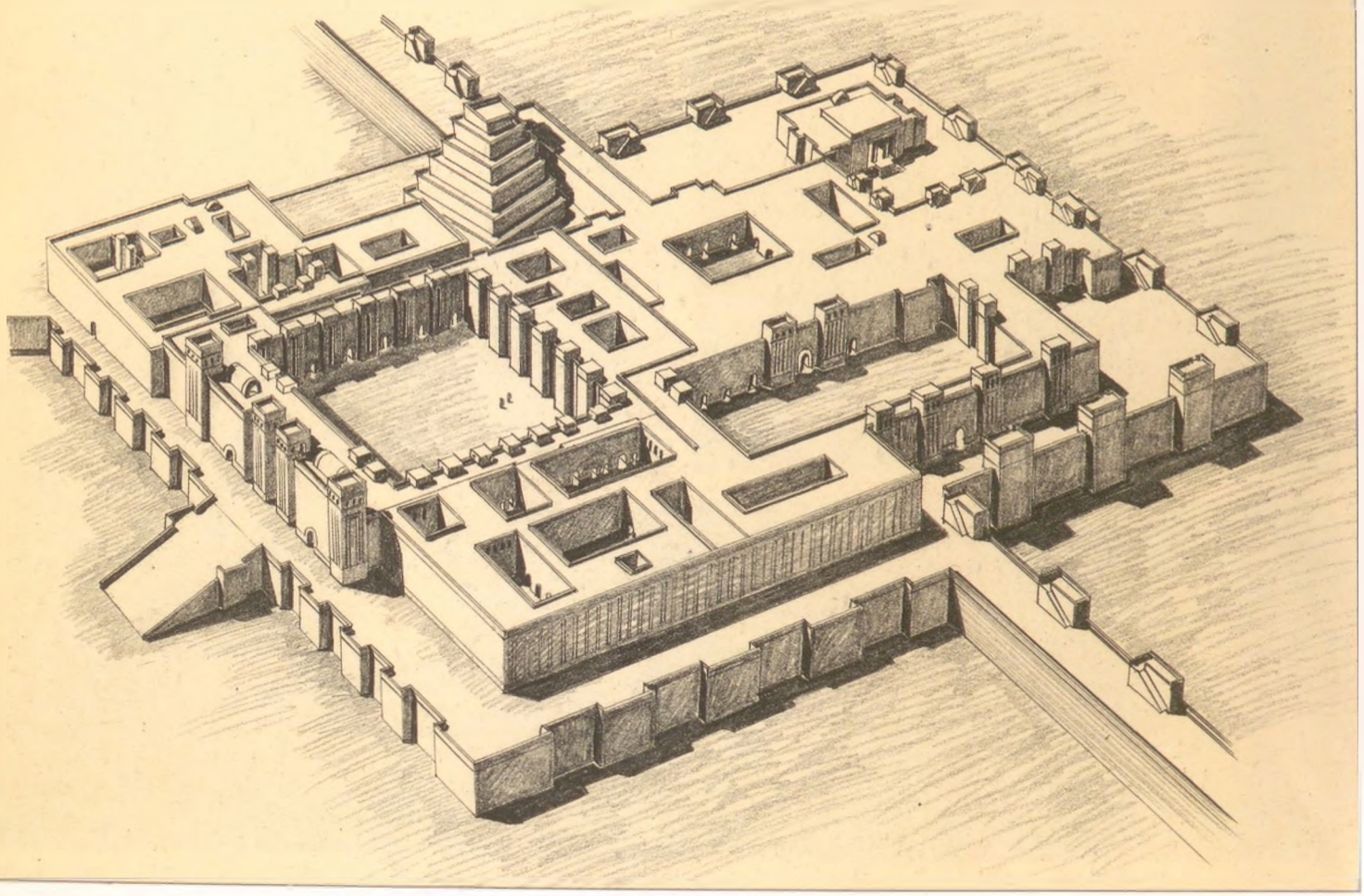
14. II. Assur-bán-Apli. London, British Museum. Lelőhely: Nimrúd. Alabástrom. Kr. e. 9. század.

15

15. Iamassu. Párizs, Louvre. Lelőhely: Horszábád. Mészkő. Kr. e. 720 körül. Ennek az emberfejű szárnyas bikának az alakjában az állat testi ereje és az ember értelme egyesül. Öt lábának köszönhetően e kevéreklény oldalnézetből lépni, elölnézetből pedig állni látszik.

II. Szárgón palotája Horszábádban

Közel három évszázadon át (Kr. e. körülbelül 900-tól 612-ig) voltak az asszírok a Közép-Kelet urai. Hatalmas erődítményeik lélegzetelállítóan érzékeltették katonai hatalmukat. A 19. században Horszábádban feltárt Szárgón-palota tipikus példája ennek az erődítményépítészetnek. II. Szárgón asszír uralkodó volt a Kr. e. 8. században. Babilónia királyává koronáztatta magát, s az asszír birodalom az ő uralkodása idején érte el legnagyobb kiterjedését. Irdatlan méretű, rabul ejtő palotájában mindent nagy gonddal, a lehető legnagyobb hatásra törekedve alakítottak ki. Az uralkodó a palotát egy citadellán emeltette, amely egy óriási, falak által körbezárt város szélén magasodott. A palotaegyüttes középpontjába, a trónterembe, termek és belső udvarok hosszú során át lehetett csak bejutni. Ezeket szántszándékkal úgy rendezték el, hogy a haladási irány többször is megváltozzon. Az építkezéshez felhasznált fa Libanonból származott. Magát a palotát a levegőn megszárított agyagtéglákból emelték, a burkolatot ellenben kő alkotta. Az így létrejövő hatalmas felületek épp elég teret biztosítottak az asszírok hatalomról vallott felfogásának hirdetésére. A Szárgón által választott dombormű-témákban velejéig az ő katonai életvitele ölt testet. Ritkák a szakrális ábrázolások. A reliefek tömegmészárlások vagy a hadisarcot átnyújtó küldöttségek képei révén számolnak be az asszír hódításokról. Az asszír hatalmat az itt megjelenített képek olyan elnyűhetetlen katonai gépezetnek mutatják, amellyel szemben értelmetlen bármiféle ellenállás. Akadnak olyan domborművek is, amelyek az uralkodó különféle kedvelt időtöltéseit, különösképpen az oroszlánvadászatot örökítik meg. Ezek a jelenetek a fizikai erő és felsőbbrendűség dicsőítésére szolgálnak (lásd még a 15. képet). Megmutatkozik ez az emberi arcvonások, valamint a hajviselet stilizált ábrázolásában, ami nyilvánvaló ellentétben áll az izomzat megformálásának aprólékos realizmusával. Az ünnepi lakomák ábrázolásához, amely a korai sumer művészetben annyira közkedvelt volt, e helyütt nyilvánvalóan semmi érdek nem fűződött.



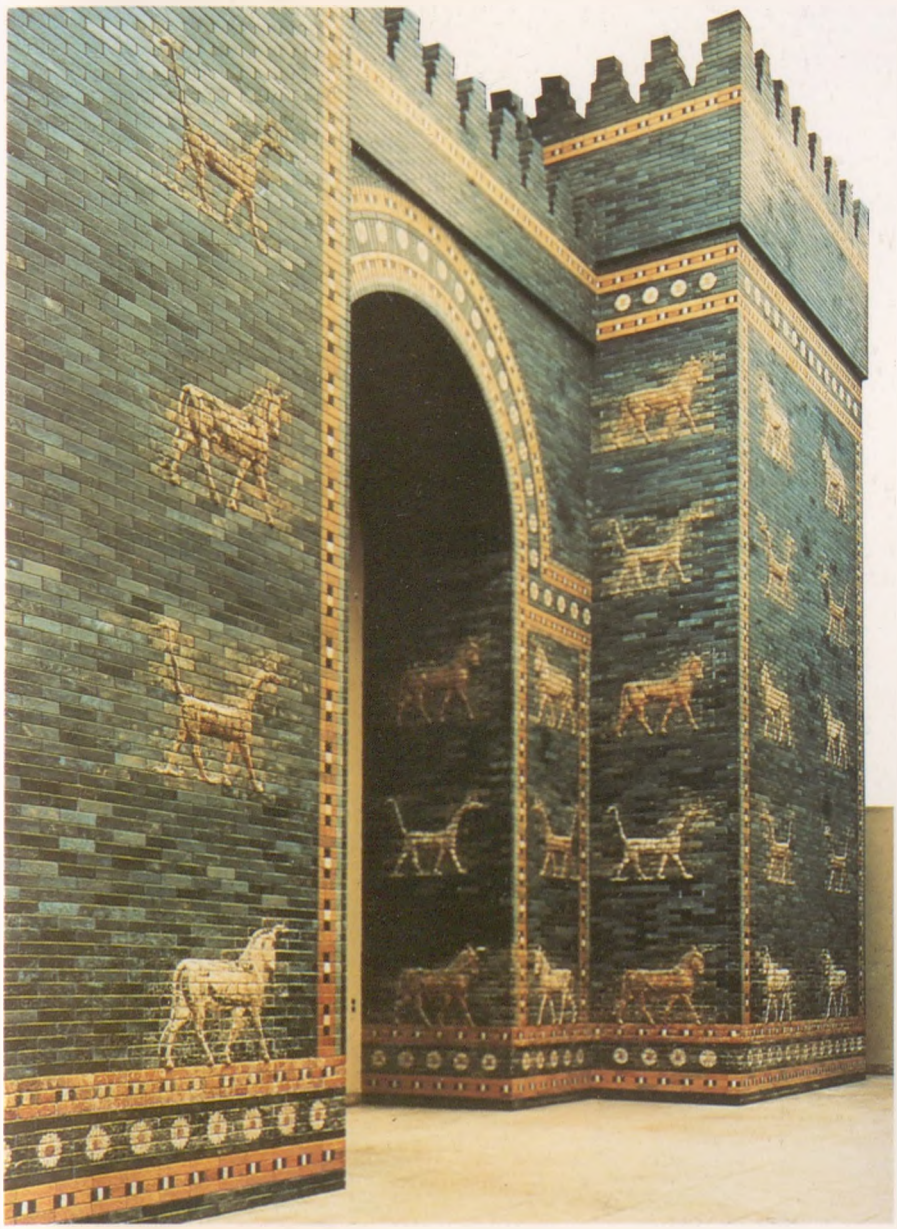
érzékeltetik az asszír művészek azon törekvését, hogy a valósághoz híven ábrázolják népük vállalkozásait.

Nabú-kudurri-uszur és az újbabilóniai birodalom

A katonai sikerek rendkívüli méretű terjeszkedéshez vezettek. Végül az asszírokat a méd és a babilóniai seregek verték meg; ők osztoztak ezt követően az asszír birodalmon. Nabú-kudurri-uszur (Nabukodonozor), Babilónia királyának fia, megszilárdította hatalmát az atyja által meghódított területeken, s megalapította az *újbabilóniai birodalmat*. Nabú-kudurri-uszur *Babilon*ban emelt új palotájának híre – a maga zikkuratujával (Bábel tornya) és függőkertjeivel – az Ótestamentum közvetítésével hozzánk is eljutott. Ez a palota egy addig soha nem létezett anyagi gazdagság kifejeződése. A babilóniaiak elsősorban kereskedőnépek voltak, nem pedig harcosok. Nabú-kudurri-uszur átvette az asszír királyi paloták pompáját, mindamellett tartózkodott a katonai hatalom megjelenítésétől. Legfőbb célja az ősi Babilon kultúrájának újbóli felvirágoztatása volt. Ez az Istár-kapu díszítésének is voltaképpeni üzenete: egymás mellett ábrázolja a sumerek szent bikáját és Babilon város istenének, *Marduk*nak a jelképét, a sárkányt.

Perzsia fölemelkedése

Babilont Kr. e. 539-ben meghódították a *perzsák*. A perzsák betörésével újabb etnikai csoport jutott el Mezopotámiába, mégpedig azoknak a Kaukázus hegygerincei közül származó indoeurópai törzseknek az utódai, akik Kr. e. 1000 táján telepedtek le Perzsia területén. A perzsák katonai ereje folytán birodalmuk az *Akhaimenidák* uralkodása idején hatalmas kiterjedésre tett szert (l. a 13. ábrát). Kr. e. 480 körül Indiától egészen a Földközi-tengerig nyúlt. A birodalom provinciákra tagolódott, amelyek igazgatása a *szatrapák* feladata volt (a „xsathrapa" szó a perzsa nyelvben a „birodalom urát" jelenti). A szatrapák kezében nem csupán az adminisztratív, de a bírói hatalom is összpontosult. Ez a szervezeti forma



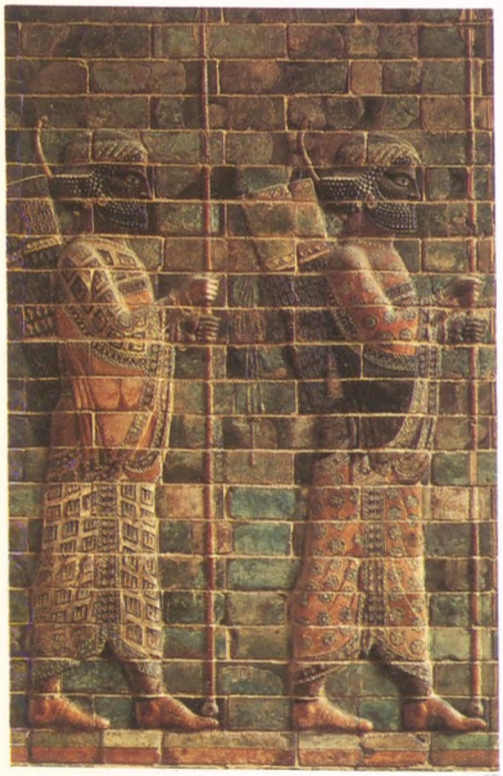
16

16. *Istár-kapu* (rekonstrukció). Berlin, Pergamon-Museum. Lelőhely: Babilon. Mázas tégla. Kr. e. 575 körül. Felvonulási kapu, amely Nabú-kudurri-uszur hatalmas palotaegyüttesébe vezetett. A palotához a nevezetes „függőkertek" is hozzátartoztak, valamint egy 90 méter magas zikkuratot is magában foglalt. Feltehetően ehhez a zikkurathoz kapcsolódik Bábel tornyának legendája.

17. *Sárkány az Istár-kapuról* (rekonstrukció). Bagdad, Iraq Museum. Lelőhely: Babilon. Mázas relieftégla. Kr. e. 575 körül. Mivel a mezopotámiai építőmestereknek semmilyen helyi kőzet nem állt építőanyagként rendelkezésükre, téglaépítészetet fejlesztettek ki, s a külső felületeket színes, mázas téglákkal díszítették.

17

olyannyira hatékonynak bizonyult, hogy a perzsa birodalom meghódítása után még *Nagy Sándor* is átvette (lásd a 6. fejezetet). Kiváló szervezettségüknek köszönhetően a perzsák a maguk javára tudták kiaknázni Mezopotámia tengernyi kincsét. Birodalmuk alapítását megelőzően csekély érdeklődést mutattak a monumentális építészet iránt. Babilónia és az ősi asszír birodalom meghódítását követően azonban felismerték ennek jelentőségét a hatalom érzékeltetése terén. Hamarosan maguk is lenyűgöző építészeti alkotásokat emeltek, köztük a *passzargadai*, a *szúzai* és a *perszepoliszi* palotát. A gyakorta „eklektikusnak" nevezett *Akhaimenida* építészeti stílus teljes tudatossággal vette át a meghódított országok építészetének jellegzetes vonásait. Így például az emberfejű szárnyas bikákat megjelenítő dombormű az asszírokra nyúlnak vissza, a mázas relieftéglák díszítményei ellenben babilóniai eredetűek, míg a kannelúrás, homorú vájatú oszloptörzsek Iónia görög városállamaiból származnak. *I. Dareiosz* (Kr. e. 522–486) a maga fényűző *perszepoliszi* palotájában az asszír királyi paloták gazdagságát imitálta: a műgonddal és gazdagon kivitelezett lépcsősorokat hadisarcot szolgáltató alattvalók szobrai díszítik. A szúzai palota egyik feliratán Dareiosz felsorolja az építkezés során felhasznált értékes anyagokat, s nemzetiségük szerinti csoportosításban számba veszi azokat, akik az építkezésen dolgoztak. Nyilvánvaló büszkesége afelett, hogy a kőmetszők lóniaiak, a kőművesek viszont babilóniaiak voltak, s hogy a réz és az ezüst Egyiptomból származott, csak azzal a szándékával magyarázható, hogy érzékeltetni kívánta a világgal az új birodalom nagyságát és erejét.



18

18. *A királyi gárda íjászai.* Párizs, Louvre. Lelőhely: Dareiosz palotája Szúzában. Mázas relieftégla. Kr. e. 6. század. E stilizált íjászalakok, a „halhatatlanok gárdájá"-nak fegyveresei, a perzsa katonai hatalom támaszai; a mű babilóniai művészek munkája.

20

20. *Oszlopfő.* Perszepolisz. Kr. e. 6. század. A perszepoliszi királyi palota oszlopfőit olyan motívumokkal ékesítették, melyek a leigázott nemzetek szimbólumai voltak: a bikák és az oroszlánok utaltak Mezopotámiára, az ión oszlopfők Görögországra, míg a növényi díszítmények Egyiptomot jelképezték.

19. *Lépcsőfeljáró a fogadóteremhez.* Perszepolisz. Kr. e. 6. század. A perszepoliszi királyi palotához, a mindenen felülkerekedő perszia hatalom jelképéhez, két nagy oszlopcsarnok tartozott. A fogadóterem, az *apadána* alapterülete 76 négyzetméter volt.

19

21

21. *II. Dareiosz sírja.* Naks-i-Rusztán.

3. fejezet

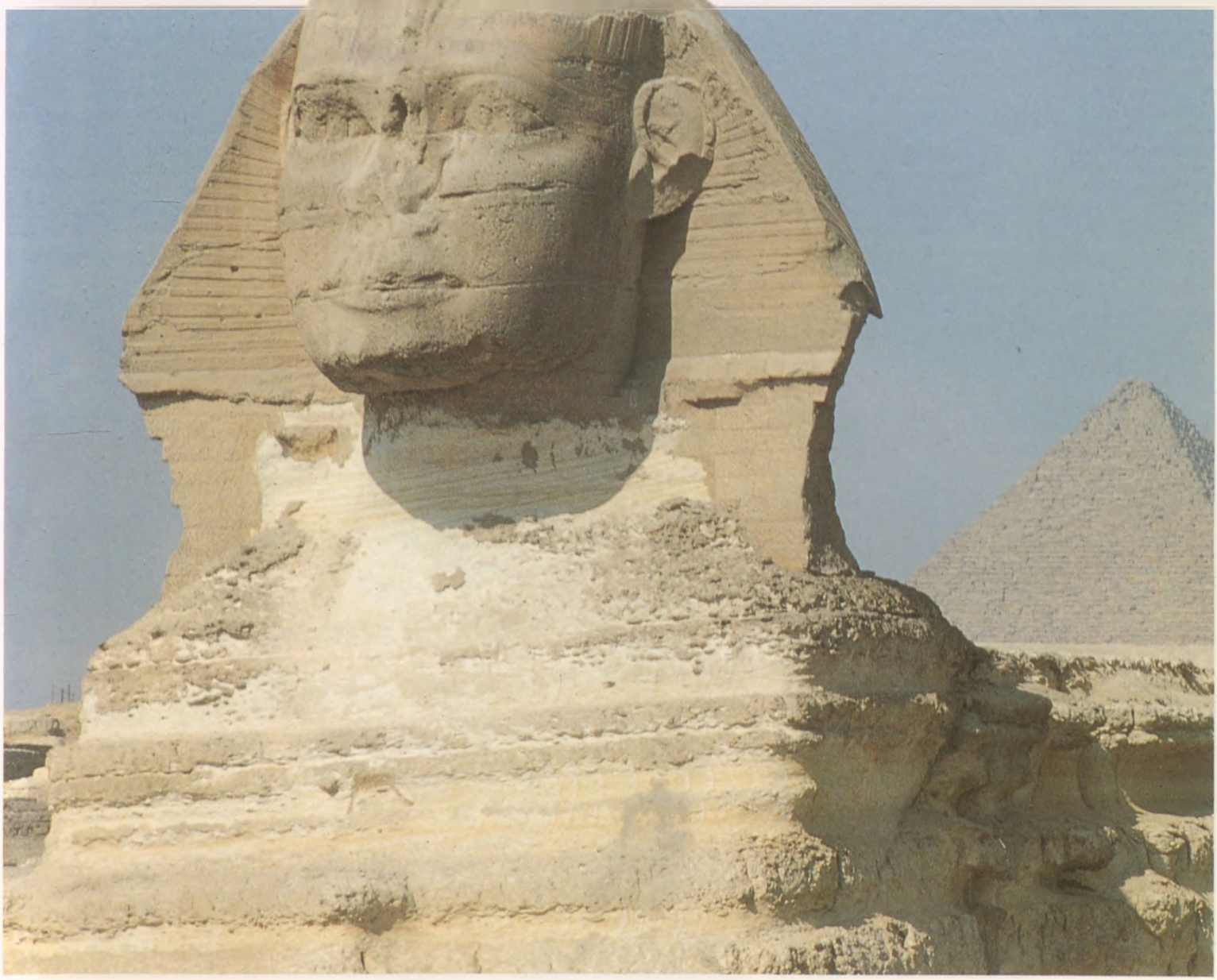
Egyiptom és a Földközi-tenger keleti medencéje

A Nílus völgye, Kréta és Mükéné

Egyiptom az ókori világban egyet jelentett a Nílus völgyével. A mezőgazdaság ezen a keskeny földsávon, ahol soha nem esik eső, teljes mértékben a Nílus évente ismétlődő áradásaitól függött; az áradás termékeny iszapréteggel borította a folyóvölgyet. A hegyvonulatok és a sivatag alkotta természetes határok közé bezárt Egyiptomban olyannyira hozamgazdag mezőgazdaság alakult ki, hogy létrejöhetett egy rendkívüli stabilitásról tanúbizonyságot tevő civilizáció. A rendelkezésünkre álló forrásokból tudjuk, hogy a mezőgazdaság e vidéken Kr. e. 5000 táján alakult ki. Ennek során kis paraszti közösségek szerveződtek, amelyek az idő múlásával két, egymástól független birodalommá, Felső- és Alsó-Egyiptommá álltak össze. E birodalmakat a legendabeli király, Ménész (Aha) egyesítette; neki tulajdonítják Kr. e. 3200 körül az 1. dinasztia megalapítását. Ménészt 31 dinasztia követte a fáraó trónusán. E dinasztiákat a történészek három nagy korszakra osztják: az *Óbirodalom*ra, a *Középbirodalom*ra és az *Újbirodalom*ra. E nagy birodalmi korszakokat, amelyet az erős központi hatalom periódusai jellemeztek, a többé-kevésbé elhatalmasodó anarchia időszakai, az úgynevezett *Átmeneti korok* szakították félbe.

Eltérően a mezopotámiai civilizációktól, amelyeknek kiszámíthatatlan éghajlati viszonyok között kellett fennmaradniok, az egyiptomiak mindenkor bízhattak a Nílus áradásának szabályos visszatérésében.

Ez a természetes ritmus messzemenő következményekkel járt az egyiptomi civilizáció fejlődésére nézve. Június elején a víz duzzadni kezdett a folyam felső folyásán.



1

Memphisznél szeptemberben tetőzött. Miután az ár levonult, a parasztok hozzáfoghattak a gabonamagvak elvetéséhez. Májusban kezdődött az aratás. Ez a ciklikus rend olyannyira szabályos volt, hogy az egyiptomiak – a holdciklusra alapozott számításokból adódó problémák elkerülése végett – be tudták vezetni a 365 napos naptári évet.

A Nílus eszményi összekötő útvonalnak bizonyult, amely lehetővé tette egy szilárd, központilag irányított állam működését. Az áruszállítást is megkönnyítette ez a hatalmas folyam, különösen a súlyos kőtömbök szállítását, amelyeket a környező hegyek kőfejtőiből nyertek, s az építkezésekhez használtak fel.

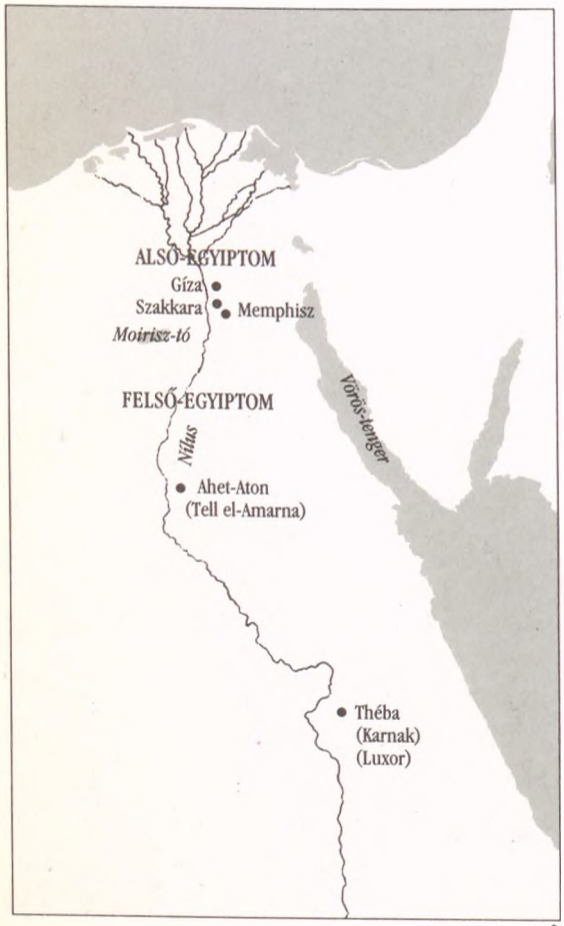
Az egyiptomi társadalom

Az egyiptomi társadalom alapja a változhatatlanság és a biztonságra való törekvés volt. A birodalom élén a *fáraó* állott, aki hatalmát egy mélységében is tagolt hivatali hierarchia közreműködésével gyakorolta, kezdve a *vezír*től – egyfajta legfelsőbb tisztviselő – egészen a falvakban tevékenykedő írnokokig. A mezopotámiai modellt követve az egyiptomiak is megalkották a maguk *hieroglifa-írás*át, amely egyesítette az ideogrammákat és a hangok jelölését. Hogy mennyire nehéz volt ennek az írásnak az elsajátítása, jól lemérhető azon a társadalmi presztízsen, amelyet az *írnokok* élveztek. Ők voltak az egyiptomi társadalom „ellenőrei": minden fontos dologról feljegyzést tartoztak készíteni, kezdve a várható terméshozamoktól, amelyek az adó kiszámításának alapját képezték, egészen azokig a büntetésekig, amelyeket a törvények megszegőire róttak ki.

Az egyiptomi társadalom stabilitása részben a fáraó korlátlan hatalmával magyarázható, aki az istenség megtestesüléseként egyesítette magában a teljes papi és világi hatalmat. A fáraó *Hórusz* isten inkarnációjaként uralkodott, s halála után *Ozirisszé* változott. Hórusz Ozirisz, s annak menyasszony-testvére, *Ízisz* gyermeke volt. Fiúgyermekét Ízisz az apa halála után hozta a világra, akit nagybátyja, *Széth*, a gonosz megtestesülése elpusztított. Széth darabokra szaggatta Ozirisz tetemét, s szétszórta Egyiptom földje felett. Mindazonáltal Ízisznek sikerült megtalálnia testének darabjait, összeillesztenie őket, s csodálatos módon teherbe esnie Hórusszal. E történet

1. A gízai szfinx. 4. dinasztia (Kr. e. 2600). A fáraónak oroszlántesten nyugvó feje fizikai és szellemi felsőbbrendűségének jelképe. A hatalmas szobor egy épületekből és emlékművekből álló együttes részét alkotta, amely eredetileg Khephrén fáraó piramisa körül helyezkedett el.

2. A Nílus völgyének térképe az ókori Egyiptom városaival.



2

3

3. Ízisz istennő Hóruszt szoptatja. Vatikán, Egyiptomi Múzeum. Kr. e. 1. század. Isteni lényegének jeléül Ízisz a Hold korongját körbeölelő szarvakat visel fejdíszként. Azok a szobrok, amelyek az istennőt kicsiny fiának szoptatása közben ábrázolják, később hatással voltak a keresztény ikonográfiára is.

4. A kincstárnok sztéléje. Firenze, Museo Archeologico. Kő. 12. dinasztia (Kr. e. 1919–1786). Az egyiptomi sírokba helyezett hieroglifaszövegek az örök életet voltak hivatva biztosítani az elhunytak számára. Imádságokat tartalmaztak, melyekben az egyiptomiak ideogrammák és hangzókat képviselő jelek kombinációja segítségével fohászkodtak isteneikhez.

összetettsége igen jellemző az egyiptomi mitológiára. Az ősi Egyiptom istenségei természeti erők megtestesülései voltak. Egyes területeken Hóruszt az Ég isteneként tisztelték, s gyakran azonosították *Ré*vel, a nagy Napistennel. Révél más istenségek is összeolvadtak, így például *Amon*. *Amon-Ré* kultusza a hivatalos államvallás fontos alkotóelemévé vált. A mítosz sokféle értelmezése azt mutatja, hogy a politikai stabilitás nem jelentette egyszersmind a vallás megerősödését is. Mivel azonban a fáraó az egyiptomi központi mítosz legfőbb alakját személyesítette meg, általa közvetlen kapcsolat jött létre az istenség és az alattvalók között. A fáraó szolgálata ennyiben tehát vallási tartalmat is nyert.

A piramisok

Az időhöz kötött és az örökkévaló hatalom eme összekapcsolódása folytán a fáraók építményei a régi Egyiptomban mély vallási tartalommal is telítődtek. Az első fáraók temetkezési helyei föld alatti sírkamrák voltak; ezekre törmelékkőből dombot emeltek. E domb az ősdombra emlékeztetett, arra, amelyet egy mindenható isten teremtett a káosz vizein.

Olyan motívum ez, amely a mezopotámiai mitológiában is felbukkan, s az ottani építészetben is nyomott hagyott. Dzsószer lépcsős piramisa e gondolat kibővítése. Felszínének lépcsőzetes kialakításában az a gondolat fejeződik ki, hogy a fáraó egy lépcsősoron emelkedik föl az Égbe. A későbbi korok piramisai, amelyekben a sírkamrák az építmény belsejében voltak megtalálhatók, szellemivé tették az eredeti képet. A fizikailag is jelen lévő lépcsőfokok helyét „isteni módon elsimított" külső megjelenés váltotta fel.

A fáraósírokat eredetileg kisebb piramisok vették körül, amelyek építésére az uralkodói család tagjai vagy udvari hivatalnokok adtak megbízást. Az építkezésre kiadott engedély a fáraó kegyének jele volt. Az Ó- és Középbirodalom teljes időszakában a fáraók sírjai mindig *piramis* alakúak voltak. Csak az Újbirodalomban uralkodott fáraók szakítottak ezzel a hagyománnyal. Szívesebben rejtették el sírkamráikat a Théba melletti hegyekben, az úgynevezett *Királyok Völgyé*ben. Ennek a sírtípusnak jellegzetes példái előtermek és járatok bonyolult rendszeréből állnak, amelyek végül a sírkamrába torkollanak.

5. A gízai piramisok. 4. dinasztia. Egy lassú átmenet nyomait követhetjük a korai piramisok durva, lépcsőzetes kiképzésétől a tökéletesen simán megmunkált felszín kialakítása felé, miként ez a Khephrén-piramis felső részén még napjainkban is jól látható.

6. Anubisz (Inpu). Vatikán, Egyiptomi Múzeum. Festett kő. 22. dinasztia (Kr. e. 1085–935). A halottak sakálfejű istenének, Anubisznak a képe gyakorta fölbukkan a sírkamrák díszítményein.

7. Dzsószer lépcsős piramisa. Szakkara. 3. dinasztia (Kr. e. 2700 körül). Dzsószer fáraó föld mélyén fekvő sírkamrájának megjelöléseként, egyszersmind pedig védőépületeként szolgált. Ez a mesterséges hegy a fáraó hatalmának és isteni természetének szimbóluma. Ugyanakkor a teremtés dombjára is emlékeztet, amely kiemelkedett az ősvizek káoszából.

5

6

7

Központi jelentőségű szempont volt az Újbirodalom templomainak és palotáinak építése során a ceremoniális *felvonulási út*. Ebben a mind bonyolultabbá váló udvari rituálé fejeződött ki. A *Karnak*ban emelt Amon-templom eredeti magját pülónokkal (a templombejáratot kétoldalt szegélyező kapuépítményekkel) és belső udvarokkal folyvást csak bővítették. Ebben az építkezési módban nyilvánvalóan kifejeződött az a szándék, hogy a szentély impozáns útvonalon legyen megközelíthető. Ez az útvonal már a szentélyen kívül megkezdődik: Karnaktól nagyjából három kilométernyi távolságban, a Nílus partján másik, igen ismert rommező terül el, nevezetesen *Luxor* ősi, nagyszerű templomépítménye és környezete. Karnakot Luxorral sétány kötötte össze, amelyet kosfejű szfinxek szegélyeztek.

Az élet folytatódása a túlvilágon

Sok mindent, amit a régi egyiptomiak életéről tudunk, a *sírokba helyezett tárgyaknak* köszönhetünk. E tárgyak nem csupán az elhunyt társadalmi helyzetét és életszínvonalát tükrözik, de mágikus tulajdonságokkal is fel voltak ruházva, s tulajdonosuknak az örök életet voltak hivatva biztosítani. Az udvari hivatalnokok a fáraósírokat utánozták: sírkamráik falait a birtokaikon zajló életből vett jelenetekkel díszítették. A sztélék gyakorta örökítettek meg áldozati jeleneteket, hogy jelképezzék tulajdonosaik életének folytatódását a túlvilágon.

A továbbélést a halottak szobrai biztosították, amelyeket megfelelő feliratokkal láttak el. A kis agyagmodellek, reliefek, később pedig a falfestmények egytől-egyig a mindennapok életének folytatódását biztosították a túlvilágon, kezdve a mezőgazdasági munkáktól és az igazgatási tevékenységtől a tétlenség órái nyújtotta gyönyörökig.

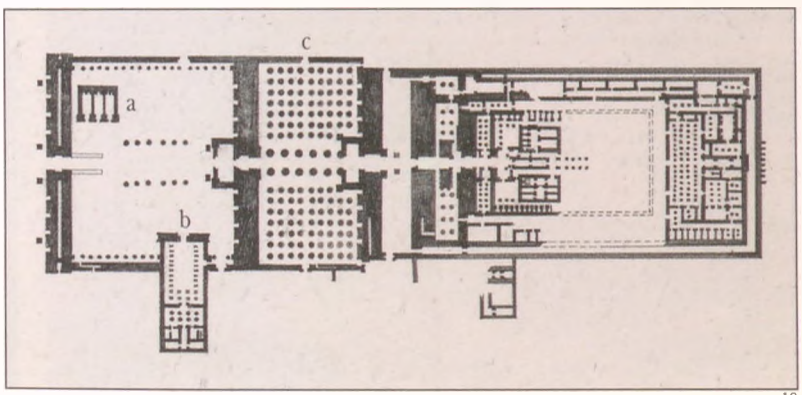
A fáraók irdatlan gazdagsága és hatalma *szarkofág*jaik dús ornamentikájában és gazdag kivitelezésében jutott kifejezésre; a szarkofágokat gyakran készítették értékes anyagokból, így például alabástromból. A törekvés a halhatatlanságra, a földi élet folytatására egy másik világban, nem csupán az értékes szarkofágok készítését indokolja, de magyarázattal szolgál a bonyolult mumifikálásra is. Ugyanez volt az oka annak is, hogy a sírkamrák padlózatát gránitból, az akkor ismert legkeményebb kőzetből készítették. Az idő vasfoga semmiféle kárt nem tudott tenni ezekben a sírkamrákban. Legfeljebb sírrablók mohóságának estek áldozatul.

8

8. *Sztélé részlete.* Vatikán, Egyiptomi Múzeum. Mészkő. 18. dinasztia (Kr. e. 1300 körül). Eredetileg a reliefeket élénk színekkel festették ki. Az egyszerű falfestmények a festett reliefek „olcsó" pótlékaként szolgáltak.

9

9. *Amon-templom. Pülón.* Karnak. 19. dinasztia (Kr. e. 1314–1197). Az egyiptomiak kultikus helyeinek hatalmas méretei, valamint az építmények precizitása az egyiptomi kézművesek fölényes technikai tudásáról és nagy teljesítőképességéről tanúskodik.



10

10. *A nagy Amon-templom alaprajza.*
a) II. Szethosz temploma
b) III. Ramszesz temploma
c) Oszlopcsarnok.

Az obeliszkek

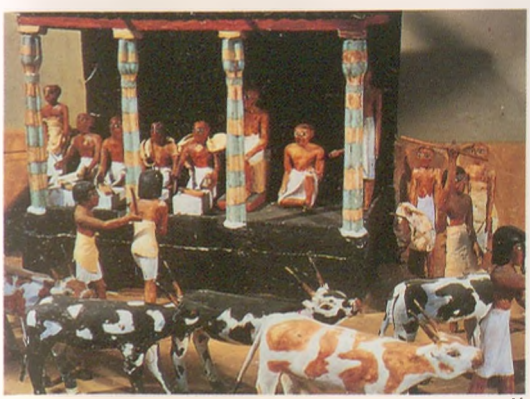
Az egyiptomi kultúrában az obeliszkek a hatalom fontos jelképei voltak. Az obeliszk formája a függőlegesen fölállított kőből alakult ki, amelyre egy második, kúp alakú követ illesztettek. Egyiptom korai történetében e kőoszlopok kultikus jelképekként szolgáltak. Az Újbirodalomban (Kr. e. 1570–1314) emlékkőként mindig párosával állították fel őket a templomok bejáratánál. Az obeliszkeket hieroglifák díszítették, s a templomban tisztelt istenségnek ajánlották őket. A kőfejtőben először három oldalról munkálták meg az obeliszkeket, majd rájuk vésték a díszítményeket. Ezt követően leválasztották a sziklafalról, s kidolgozták a negyedik oldalukat is. A Nílus partján már várakoztak a hajók, hogy felállítási helyükre szállítsák a kőoszlopokat. A legmagasabb ismert obeliszk (41,75 méter) még napjainkban is befejezetlenül árválkodik az asszuáni kőfejtőben. Ezek a monolitikus kőoszlopok mindig is lenyűgözték a külföldről érkező idegeneket. Az obeliszkek a fáraói hatalom jelképeként az egyiptomi kézművesek magas technikai színvonalának is bizonyítékai egyben. Assur-bán-Apli asszír uralkodó Thébából vitetett hazájába egy obeliszket Egyiptom meghódításának jelképeként. Számos obeliszket a római hódítók hurcoltak el Egyiptomból.

11. *Szarvasmarha-számlálás.* Kairó, Egyiptomi Múzeum. Lelőhely: Deir-el-Behri. Fa. 11. dinasztia (Kr. e. 2134–1991). A kisplasztikai együttes a hivatalnok Meketré sírjából származik. Írnokai kíséretében a hivatalnok maga is látható a baldachin alatt, amint épp marhaállományának nagyságát méri föl.

12. *Rahotep herceg és Nofret hercegnő.* Kairó, Egyiptomi Múzeum, a hercegi pár Medumban feltárt masztabájából (sírépítményéből). Festett mészkő. 4. dinasztia (Kr. e. 2600 körül). A parókában megjelenített Nofret ülő alakja a női test szépségét érzékelteti.

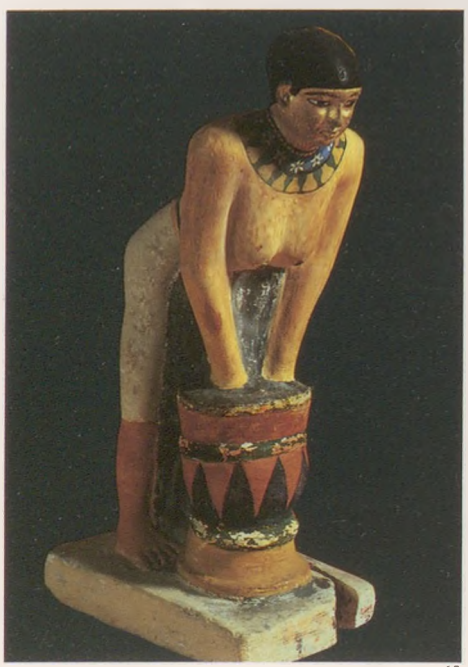
13. *Rabszolganő sörkészítés közben.* Firenze, Museo Archeologico. Festett kő. 5. dinasztia (Kr. e. 2400 körül). A sírokba helyezett tárgyak között gyakran bukkanunk a mindennapok életének ábrázolásaira. A lét folytonosságát voltak hivatva biztosítani a túlvilágon is, mégpedig az élet minden aspektusában.

14. *Obeliszk.* Róma, Piazza del Popolo. A képen látható, 24 méter magas obeliszk eredetileg a héliopoliszi Naptemplomban állott. Augustus császár hozatta Rómába, s díszhelyen állították föl a Circus Maximusban. Caligula később saját circusába vitette át. Mai helyére V. Sixtus pápa idején került.



11

12



13

14

Konvenciók és stílusok

Az egyiptomi művészetet szigorú konvenciók szabályozták. A rend iránt megmutatkozó érzék, valamint a stílusfejlődés hiánya megfelelt azon társadalom maradandóságának és konzervatív jellegének, amelyben létrejött. Az emberi alakok megjelenítéséhez geometrikus rácshálót használtak, hogy ezzel biztosítsák a test arányainak állandóságát.

A személyek kétdimenziós ábrázolása évszázadokon keresztül változatlan módon zajlott: a fejet és a lábakat oldalnézetből mutatták, míg a szemek és a felsőtest megjelenítése frontálisan történt.

Tekintettel arra a funkcióra, amelyet ezeknek a képeknek be kellett tölteniök, a hiánytalan figurális ábrázolás fontosabbnak bizonyult a valósághű ábrázolásmódnál. Az ülő figurákat térdre tett kézzel jelenítették meg. Az ábrázolt személy társadalmi helyzetét mindig a megfelelő arányokkal jutatták kifejezésre; félreérthetetlen, ugyanakkor nagyon közvetlen stíluseszköz volt ez.

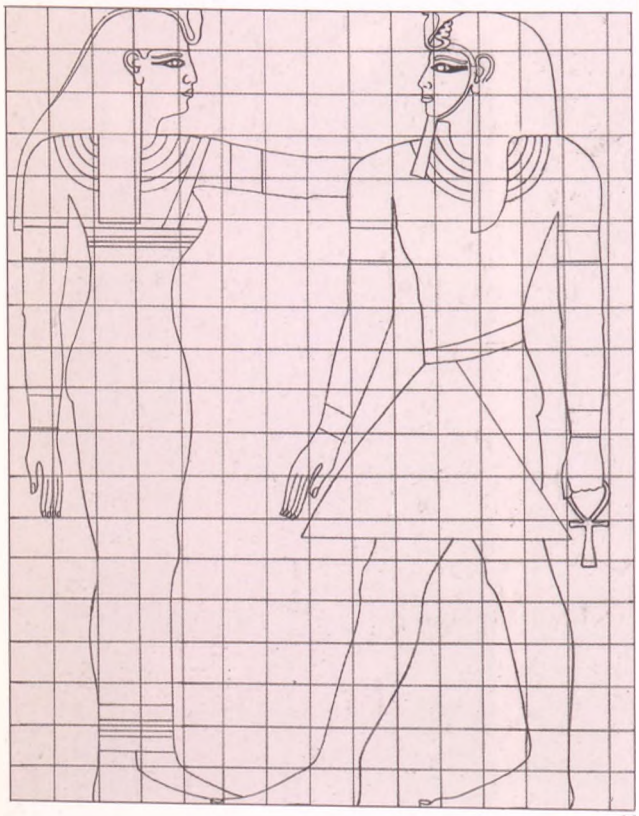
A férfiembert például a legtöbbször nagyobbnak ábrázolták, mint a nőket vagy a gyermekeket. Ugyanakkor a fáraó hitvese a képeken gyakran pontosan olyan nagy, mint az uralkodó. E körülményben kifejeződik a fáraó leányának a trón öröklésében játszott nagy szerepe. A fáraót ténylegesen legidősebb leánygyermeke követte a trónon, aki azonban átruházta férjére az uralkodás jogát.

A fáraó eszményített képmása és idealizált tartása az uralkodó isteni lényegét volt hivatva érzékeltetni. E konvenciók viszont nem vonatkoztak az alattvalókra, ami realisztikusabb portréművészetet tett lehetővé. A férfiakat rendszerint sötétebb bőrszínnel ábrázolták, mint a nőket. Ez a férfi biztosította jólét jele volt, ami az aszszonyok számára lehetővé tette, hogy ne kelljen a szabadban dolgozniuk; olyan motívum ez, amely számos kultúrában megtalálható.

Az Újbirodalom udvari életét mindinkább a luxus és a fölösleg határozta meg, s ez kifejeződött a nők ruházatában is. A hagyományosan egyszerű fehér köpenyeket színpompás anyagok váltották fel, amelyeket csábító ruhakölteményekké varrtak össze. A nőket hatalmas, kerek fülbevalók ékesítették.

15

15. *Tutanhamon vízimadarakra vadászik.* Kairó, Egyiptomi Múzeum. 18. dinasztia (Kr. e. 1340 körül). A képen látható elefántcsont tábla Tutanhamon sírjából származik. Egy gazdagon díszített kis dobozt ékesített, amelyen az uralkodó kedvelt időmúlató foglalatosságainak jelenetei voltak láthatók.



16

16. *Ez a rácsháló érzékelteti az emberi test arányainak és tipikus ábrázolásmódjainak az egyiptomi művészetben érvényesülő szabályait.*

17. *Hathor istennő és I. Szethosz fáraó.* Firenze, Museo Archeologico. Festett kő. 19. dinasztia (Kr. e. 1292 körül).

17

18

18. *Emberpár.* Párizs, Louvre. Fa. 6. dinasztia (Kr. e. 2500–2200 körül).

Építőanyagok

Egyiptom természeti gazdagsága igen nagy volt. A sivatagos keleti vidékek nagy kiterjedésű aranylelőhelyekkel rendelkeztek. Hatalmas kőfejtők biztosították a mészkő- és homokkőtömböket a királysírok, templomok és paloták építéséhez.

A monumentális egyiptomi épületekhez – főként tartóssága okán – szívesebben használtak követ, a hagyományos agyagtégla helyett. A kő felhasználása azonban újítás volt, s az egyiptomiaknak előbb ki kellett fejleszteniök a megfelelő technikai eljárásokat. A kőtömböket a Níluson szállították. Ennek során kihasználták a folyam áradását, hogy lerövidítsék a szárazföldi szállítás útvonalát. Eleinte az egyiptomiak nem alkalmaztak semmiféle segédeszközt, így görgőket vagy kocsikat a munka megkönnyítésére. Sokkal inkább a korlátlan mennyiségben rendelkezésre álló eleven emberi munkaerő lehetőségével éltek. A kőfejtők és az építkezések közelében lakóépületek ezreit emelték az építmények felhúzásánál és kialakításánál foglalkoztatott irdatlan méretű robotos sereg számára.

Más építőanyagokat, így a fát, külhonból kellett behozni. A rezet és a türkizt a fáraó védnöksége alatt Szíriában bányászták, míg az elefántcsontot és az ébenfát afrikai törzsek Dél-Egyiptomban adták egyiptomi árukért cserébe.

A fáraó és a királyi udvar által megrendelt nagyszámú és nagy kiterjedésű építkezések szakosodott kézműves réteg kialakulásához vezettek. A kézműveseket az építési területeken robotoló munkásokkal együtt természetben, rendszerint gabonával vagy más élelmiszerrel fizették meg.

Ehnaton birodalma

Egyiptomban a művészet majdnem mindig vallási összefüggésekbe ágyazódott. A fáraónak mint a legfőbb megrendelőnek a művészeti elképzelések meghatározásában megnyilvánuló mérvadó szerepe különösen egyértelműen fejeződött ki *IV. Amenóphisz (Amenhotep)* uralkodása alatt. Elődjének, *III. Amenóphisz*nak az uralkodása idején az udvari élet fényűzése soha nem látott méreteket öltött. Amon isten kultusza államvallássá

19

19. *Tutanhamon szarkofágja*. Kairó, Egyiptomi Múzeum. 18. dinasztia (Kr. e. 1340 körül). A felhasznált anyagok, az arany, a zománc és a drágakövek ennek a már 19 esztendős korában elhunyt fáraónak példátlan gazdagságát és hatalmát juttatják kifejezésre. A képen látható szarkofág, amelyben az ifjú uralkodó múmiája pihent, három, egymásba fektetett szarkofág közül a legbelső volt.

20. *Írnok*. Párizs, Louvre. Lelőhely: Szakkara. Festett mészkő. 5. dinasztia (Kr. e. 2490 körül). Az írnokok csak hosszú tanulás után sajátították el a hieroglifa-írást. Az ókori Egyiptomban nagy társadalmi tekintélynek örvendtek.

20

nőtte ki magát, s papjainak terebélyesedő hatalma már a fáraó tekintélyét is veszélyeztette. Erre reagálva IV. Amenóphisz új, monoteisztikus államvallást vezetett be, *Aton* napisten kultuszát. Ő maga is *Ehnaton*ra („Aton szolgája") változtatta nevét, s a birodalom fővárosát Thébából az új *Abet-Aton*ba (a mai *Tell-el-Amarná*ba) helyezte át. Eltávolíttatta Amon szobrairól a feliratokat, s ezzel megfosztotta őket személyes identitásuktól. Új eszméi egy szabadabb művészetfelfogásban is kifejezésre jutottak. A szögletes alakok helyett most már szívesebben formáltak kerekebb figurákat, s elvetették a merev, kánonok által szabályozott ábrázolásmódokat, előnyben részesítve az oldottabb, kevésbé formális megjelenítést. Az uralkodót, Ehnatont és hitvesét, Nofertitit például gyermekeikkel való játszadozás közben örökítették meg; olyan jelenet ez, amely nyilvánvalóan ellentétben áll a hagyományos megjelenítés személytelenségével.

Ámde ennek a vallási forradalomnak, amely a történelem első monoteisztikus államvallásának bevezetésére törekedett, nem sikerült tartósan érvényt szerezni. Már Ehnaton utódja, *Tutanhamon* elvetette az új vallást, s visszatért a régi kultuszhoz. Ezzel a művészetben is bekövetkezett a visszatérés a hagyományos stílushoz.

21

21. Nofertiti mellszobra. Berlin, Egyiptomi Múzeum. Festett mészkő. 18. dinasztia (Kr. e. 1360 körül). Ez az egyenletes felületű és nagyszerűen kidolgozott mellszobor az Ehnaton korára jellemző úgynevezett Amarna-művészet kifinomult formáiról tanúskodik.

22

22. IV. Amenóphisz (Ehnaton). Kairó, Egyiptomi Múzeum. 18. dinasztia (Kr. e. 1365 körül). A képen látható fej az Ehnaton által Aton napisten tiszteletére állított karnaki templomból származik. A nyilvánvalóan egyénített arcvonásokban a hagyomány elutasítása fejeződik ki, jóllehet a mellszobor továbbra is igényt formál a fáraói autoritás megjelenítésére.

23

23. Ehnaton családja körében. Kairó, Egyiptomi Múzeum. Lelőhely: Tell-el-Amarna. Festett mészkő. 18. dinasztia (Kr. e. 1360 körül). Ehnaton vallási reformja erőteljesen befolyásolta a művészi stílus megváltozását. Megszűnik az ábrázolás merevsége és formalizmusa. A gesztusok oldottabbá válnak, a figurák tartása elevenebb. A fáraó családjának életét bemutató jelenetek bensőségesebbnek és valószerűbbnek hatnak.

Kréta

Egyiptom a Földközi-tenger medencéjének más nagy kultúráival is kapcsolatban állott. Az Egyiptomban nagy számban talált krétai és mükénéi kerámiák néma tanúi a két kultúrkör egykor virágzó gazdasági kapcsolatainak. A krétai és mükénéi kultúráról mégis meglehetősen keveset tudunk. Jóllehet, későbbi görög források beszámolnak egy *Minósz* nevű krétai királyról, s két hatalmas eposzában, az Iliászban és az Odüsszeiában Homérosz is halhatatlanságot biztosított a mükénéi kul-

túrának, csak a 19. században vállalkozhattak régészek arra, hogy az irodalmi források útmutatásai alapján feltárják a minószi Kréta és a mükénéi Görögország maradványait.

A krétai civilizáció hatalmi központja a *Knósszoszi palota* volt. Bonyolult alaprajza, amely vélhetőleg a Daidalosz építette labirintus görög mítoszának születéséhez vezetett, átépítések és kiegészítések hosszú sorának eredménye. A palota épületegyüttesének nagy kiterjedése, valamint gazdag díszítése (sok mindent sikerült helyreállítani) fejlett civilizációról tanúskodik. Kis agyagtáblaleletek, amelyeken két, egymástól eltérő szótagírás (a lineáris A és a lineáris B) látható, az *írásbeliség* meglétét bizonyítja. A lineáris A írást mind ez ideig nem sikerült megfejteni, a minószi kultúráról való ismereteink így szükségképpen korlátozottak. Az olyan tárgyaknak, mint például a bikafej formájú ivókürt *(rhüton)*, valamint a mindkét kezében szent kígyót tartó istennő szobra (mindkettő az iraklioni Régészeti Múzeum kincse), rendszerint kultikus jelentést tulajdonítanak.

A minószi kultúra Kr. e. 1450 körül nagy hirtelenjében eltűnt. Pusztulása lehetséges magyarázataként a közeli Thera sziget tűzhányójának kitörését szokás emlegetni. Ez az elmélet meggyőzően hangzik ugyan, feltételezhetően azonban nincs sok köze az igazsághoz. Nagyobb a valószínűsége annak, hogy a görög szárazföldön *Mükéné* központtal egy expanzív, hódító kultúra jött létre. E feltételezést alátámasztja a *lineáris B írással* készült kis agyagtáblák megléte is, amely – megfejtését követően – a görög nyelv egy változatának bizonyult.

Mükéné

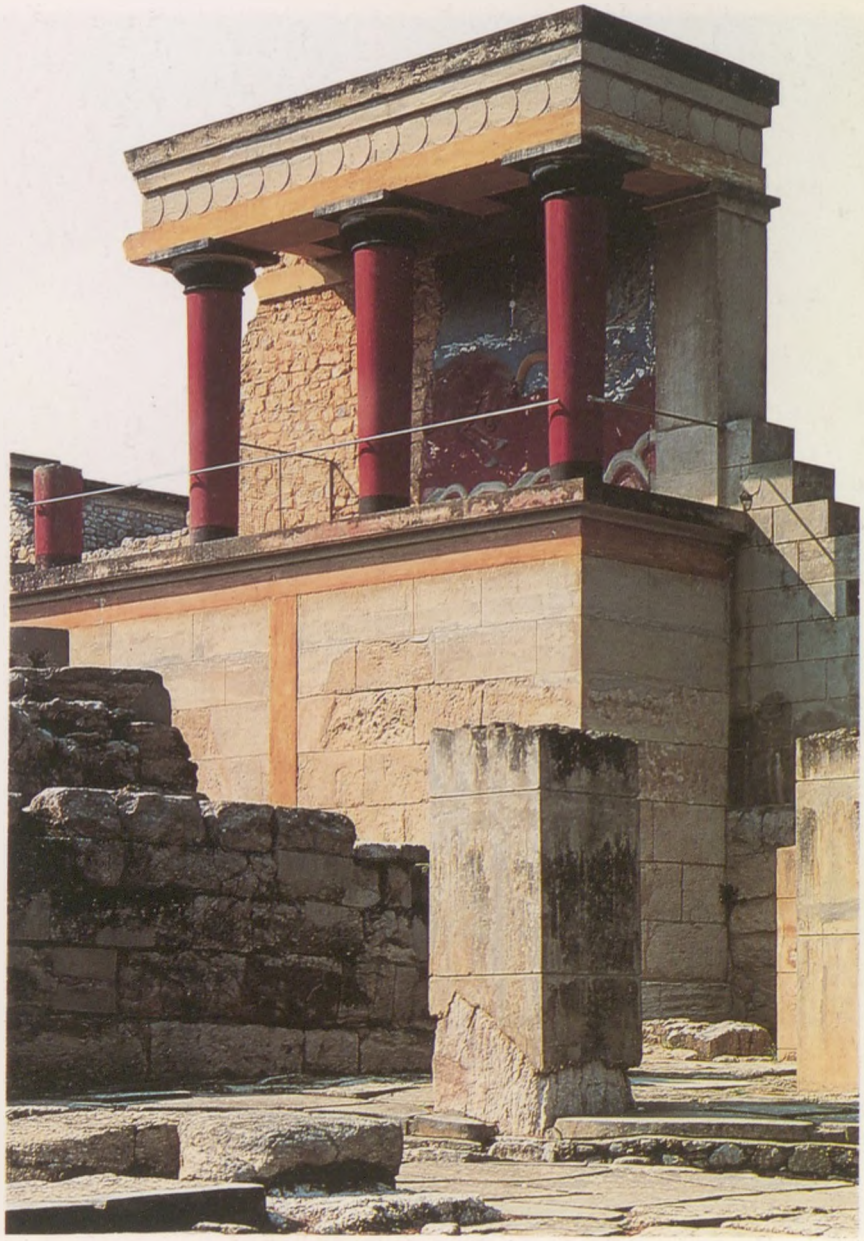
Mükéné lakossága Kr. e. 2000 táján vándorolt be Görögországba, s átvette az itt élők kultúrájának egyes elemeit. *Mükéné* városa hatalmába kerített több, korábban messzemenően független városállamot. Közéjük tartozott *Athén* is. A korai mükénéi kultúra számos vonásában a minószi kultúrával volt rokonítható. Később a mükénéiek kialakították kultúrájuk sajátos formáit. Az aknasírok mellett jellemzők még a *tholoszok*, a királyok kupolasírjai, mint például az „Atreusz kincseskamrá"-nak nevezett sír a mükénéi várban. A kamrákban számos értékes tárgyra bukkantak, igaz, jelentésüket egyelőre nem ismerjük. A mükénéi királyi paloták hatalmas erődítmények voltak. Világossá teszik számunkra, hogy a

24

24. *Bikafej formájú ivókürt (rhüton).* Iraklion (Kréta), Régészeti Múzeum. Lelőhely: Kis palota Knósszoszban. Szteatit. Kr. e. 1500 körül. Vélhetően a krétai művészetben megszaporodott bikaábrázolások, továbbá a knósszoszi palota bonyolult alaprajza adtak alkalmat a Thészeuszról és a (Daidalosz által épített) labirintusban rejtőzködő Minósz-bikáról szóló görög mítosz megszületésére.

25

25. *Kígyóistennő.* Iraklion (Kréta), Régészeti Múzeum. Kr. e. 1550 körül. A kezeiben két kígyót tartó istennő kecses és hangsúlyozottan nőies alakja csekély közös vonást mutat az egyiptomi szakrális művészetben megszokott stilizált ábrázolásmóddal.



26

26. *Knósszoszi palota. Északi bejárat.* Kr. e. 1600 körül. Ez a bejárat, amely a képen – miként a knósszoszi palota egésze – rekonstruált formában látható, a krétai-minószi építészet jellegzetes vonásait hordozza: oszlopai felülről lefelé keskenyednek.

katonai erő mennyire központi szerepet játszott Mükéné városának jólétében és terjeszkedő politikájában.
A mükénéi kultúra a Kr. e. 12. században indult hanyatlásnak. Ez idő tájt megrendült a Földközi-tenger keleti medencéjének egész politikai építménye; erre a korszakra esik a *Trójai háború* is, amelyről Homérosz számol be mozgalmas képekben.
A görög világ feletti uralomban a mükénéieket a *dórok* váltották fel. A dórok észak felől bevándorolt, harcedzett népek voltak. A későbbi fejlődés során ők voltak azok, akik az iónokkal együtt megalapozták a klasszikus görög kultúrát.

27

28

27. *Halotti maszk*. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum. Arany. Kr. e. 1500 körül. A bemutatott halotti maszk a mükénéi vár környezetében feltárt kamrasírok egyikéből származik. Heinrich Schliemann Agamemnón halotti maszkjaként határozta meg, akit Homérosz „Iliász" című eposza örökített meg számunkra.

28. *Oroszlános kapu*. Mükéné. Kr. e. 1250 körül. A mükénéi vár e kapujának masszív, harckészséget sugárzó jellege a mükénéi kultúra militáns lényegét juttatja kifejezésre.

A Sárga-folyó termékeny, lecsapolt medencéje Kínában Kr. e. 5000 táján ideális feltételeket biztosított egyszerű paraszti közösségek kialakulásához. Az újkőkori településeken végzett ásatások nagy számban hoztak napvilágra különféle kőszerszámokat és szépen díszített kerámiákat.
Sok jel mutat arra, hogy a jádekő és a selyem – mindkettő az ókínai birodalom kultúrájának jellegzetes alkotóeleme – Kína-szerte ismert volt már Kr. e. 2000 körül is. A Sang-dinasztia fölemelkedésével – kezdetét a Kr. e. 1550. év tájára tehetjük, hanyatlása pedig Kr. e. 1030-ban következett be – a kínai kultúra a történelem során első alkalommal öltött kézzelfogható formát.

4. fejezet

A Kínai Birodalom és kultúrája

A korai kínai művészet

A Sang-dinasztia

Csak nemrégiben sikerült régészeti leletek alapján bizonyítani a Sang-dinasztia létezésével kapcsolatos ősi írásos emlékek tartalmát. Többek között feliratokkal ellátott jószcsontokra is rábukkantak a régészek. E csontok bizonyítékkal szolgálnak arra nézve, hogy az írásbeliség Kínában már korán kialakult. Az akkor használatos szimbólumok a mai kínai írásjegyek előzményei közé tartoznak. Az Anjangban és másutt végzett feltárások során napvilágra kerültek városi települések maradványai is. Edénymaradványokat, jádekőből készült figurákat, kő- és bronzszobrokat, valamint faragott csontokat találtak ezeken a helyeken. A Sang-dinasztia leglátványosabb

1

örökségét azonban mindenféleképpen a sírok mélye rejtette: az uralkodót valamennyi személyes tulajdonával együtt temették el. E hagyomány számtalan emberáldozatot is követelt. A Sang-kori sírokba helyezett tárgyak sorát magas művészi színvonalú kézművesiparról tanúskodó szakrális bronzedények gazdagítják. Ezekben a kultikus edényekben nyújtották át az ősök szellemének az étel- és italáldozatokat; központi jelentőségű rítus volt ez az ősi kínai vallásban. A rítus különböző szakaszaiban különböző edényeket használtak; e körülmény is a rítus fontosságára utal. A *csing*ben nyílt lángon ételeket melegítettek. A *csiát* hasonló módon használták a bor fölmelegítéséhez. A *cun*t, amelynek formája a kerámiakészítés ősibb hagyományaira volt visszavezethető, italáldozatoknál használták.

A Csou-dinasztia

A hanyatlás időszakát követően a Sang-dinasztiát megdöntötték vazallusaik, a Csouk. A Csou-dinasztia alatt (Kr. e. 1027–256) a birodalom több feudális államra esett szét. A Sang-dinasztia hagyományai mégis tartották magukat. A bronzedények mind gazdagabban burjánzó díszítése az udvari élet egyre hivalkodóbb fényűzését érzékelteti.

Idővel a Csouk hatalma is megingott. Igaz, a Csouk udvara továbbra is a birodalom kulturális egységének a gyújtópontja maradt, az egyes feudális államok között azonban hatalmi harc kezdődött az elsőbbségért.

A politikai és szociális bizonytalanságnak ebben a zűrzavaros időszakában figyelemre méltó fejlődés következett be a filozófiában. Számos bölcseleti iskola jött létre, amely mind-mind azt kereste, miként lehetne megálljt parancsolni a politikai és morális romlásnak. Föltűnő, hogy épp ebben az időszakban a görög városállamokban is hasonló fejlődés zajlott. A görögökkel ellentétben azonban a kínaiak soha nem vonták kétségbe a monarchikus uralmi forma legitimitását, hiszen az lényeges alkotóeleme volt hagyományos őskultuszuknak.

Konfuciusz (kínai nevén Kung Fu-ce), aki Kr. e. 479-ben, tíz esztendővel Szókratész születése előtt halt meg, lefektette azt az alapelvet, hogy a magas közhivatalokba való bejutás kritériumának nem a származásnak, hanem a szerzett érdemnek kell lennie. Ezenkívül azt a nézetet képviselte, hogy a béke és rend garanciája csakis az a politikai rendszer lehet, amelyet a tekintélyelv, a tisztelet

1. Jangsao-kerámia. Terrakotta. Újkőkör. Akárcsak Mezopotámia, Egyiptom és a Nílus völgyének ősi kultúráiban, a neolit korból származó agyagtárgyakat Kínában is fazekaskorongon formázták. A korsókat sokféle geometriai alakzat díszíti.

2. Csing. Lelőhely: Csengcsou, Honan tartomány. Bronz. Sang-dinasztia. A Sang-kori sírokban, amelyek csak századunkban kerültek napvilágra, nagy számban voltak találhatók különféle temetkezési tárgyak: szakrális bronzedények, a jáde (nefrit) nevű féldrágakőből készült tárgyak, fegyverek és kocsik. A sírokban emberáldozatok csontvázaira is bukkantak.

2

3. Háromlábú főzőedény. Terrakotta. Kései újkőkor. A háromlábú formát azért választották, hogy az edényt a nyílt láng fölé állíthassák.

3

és az engedelmesség érzülete hat át (l. az 51. oldalon a „Művészet és az ősök kultusza" című keretes írást).
Más iskolák más megoldást kínáltak. A legisták azon az álláspontón voltak, hogy az állam autoritását represszív törvények szigorú kódexének kell biztosítania.
A taoisták misztikus bölcseletet fejlesztettek ki. E filozófia a *tao*nak, ennek az egyetemes elvnek való alávetettségen alapult, s eszményi összhangra törekedett a természettel, amelyet individualizmussal és képzelőerővel vélt megvalósíthatónak. Ez a szellemi magatartás nagy hatással volt az ősi kínai birodalom költészetének és festészetének fejlődésére.

A Csin-dinasztia első császára

Pontosan abban az időben, amikor a rómaiak a Földközi-tenger medencéje feletti uralomért küzdöttek, Kína-szerte hasonló háborúskodás folyt az egymással vetélkedő fejedelemségek és dinasztiák között. A küzdelem tétje a Csou-dinasztia ősi birodalmának megszerzése volt. A győzedelmesen kikerülő Csin-dinasztia (Kr. e. 221–207) egyetlen uralkodó alatt egyesítette Kínát; ez az uralkodó a Csin Si Huang-ti névvel illette magát, ami magyarul ennyit tesz: a „Csinek első császára". Tudatosan a kínai mitológia hősi uralkodójára és félistenére hivatkozott e megjelöléssel.
Csin Si Huang-ti uralkodása idején alapvető változások következtek be a kínai társadalomban. Az ősi Csou-dinasztiának valamennyi nyomát eltüntette. A régi feudális urakat megfosztotta földjeiktől. Az újonnan szervezett birodalom egységes törvénykönyvet kapott, s egységes lett a hivatalos kínai államnyelv is. Ugyanakkor a császár igazgatási körzetekre osztotta birodalmát, s állami hivatalnokokat bízott meg az igazságszolgáltatással, valamint az adók behajtásával.
A legista bölcselő, Han Fej-ce elméletének hatására, megvetettek minden olyan mesterséget, amely nem járult közvetlenül hozzá az állam katonai hatalmának erősítéséhez. Mi több, számos tudós egyenesen a vérpadon végezte. A könyveket, főként a történeti és filozófiai munkákat, máglyára vetették. Kivételt csak az orvostudománnyal és a mezőgazdasággal kapcsolatos szövegek képeztek.

5

6

5. Csia. Lelőhely: Heja, Sanhszi tartomány. Bronz. Sang-dinasztia. A Sang-kori bronzedények alakja a korábbi agyagedények formáját követi. Az újonnan alkalmazott anyag azonban elegánsabb háromlábú edények készítését tette lehetővé, mint például a képen látható, két főnixmadárral díszített melegítőedény esetében is.

6. Festett selyem. A Csou-dinasztia egyik sírjából. Csangsa, Honan tartomány. Kései „Hadakozó Fejedelemségek" kora. Feltételezéseink szerint a selyem már a neolitikum óta ismert volt Kínában. Az itt látható sárkányábrázolás (a sárkány egy embert repít magával a fellegekbe) egyike a legrégebbi fennmaradt festett selymeknek.

4. Cun. Lelőhely: Lingpao, Honan tartomány. Bronz. Sang-dinasztia. A bronzedények öntőformáit külön darabokban agyagból készítették, s a folyékony fém beleöntése előtt állították össze.

4

7

7. Cun. Bronz. Kései Sang- vagy korai Csou-dinasztia. A későbbi bronzedények stílusa nagyobb fokú igényességről tanúskodik; az edényeket madár vagy más állatok formájára mintázták.

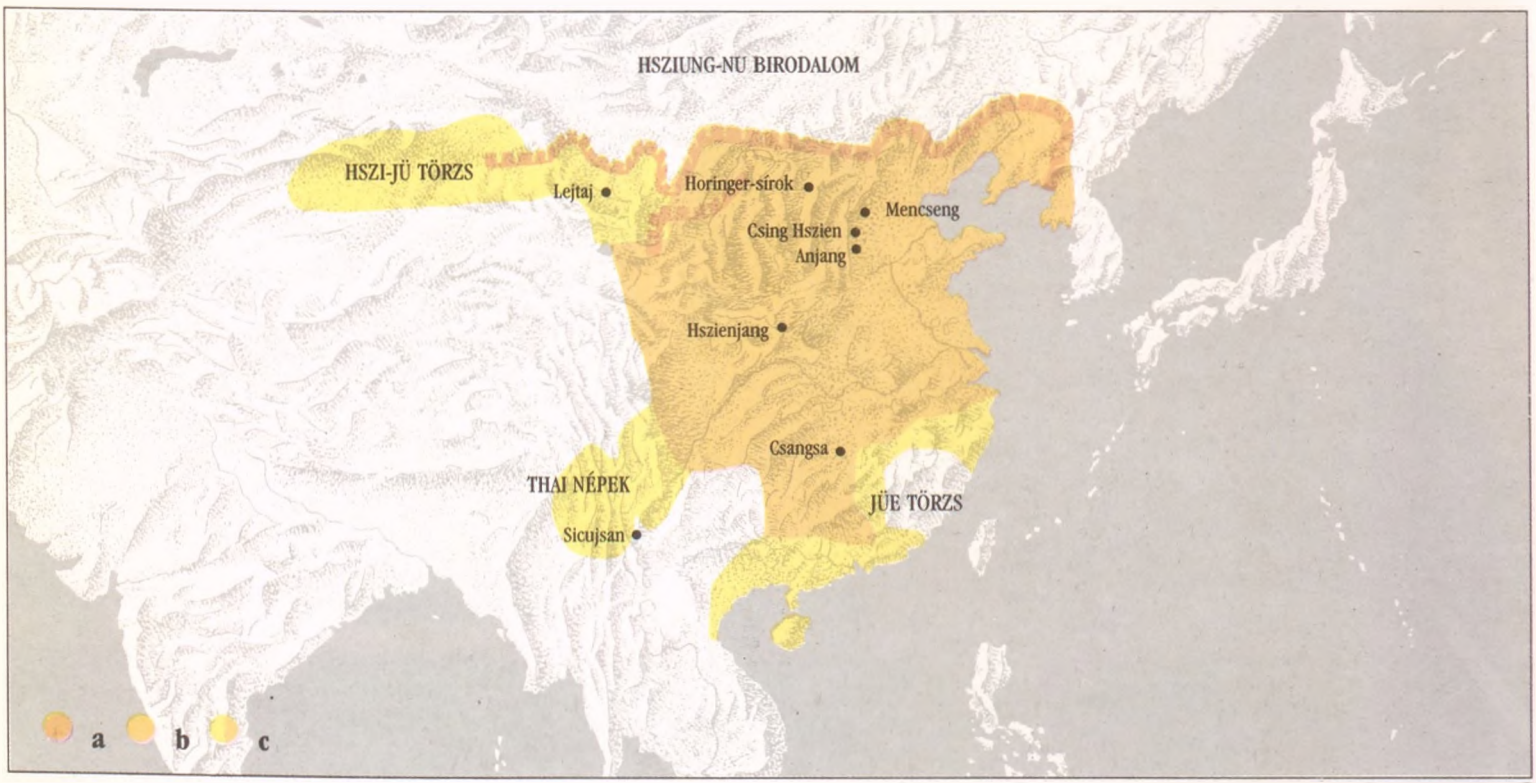
Csin Si Huang-ti parancsuralmi stílusa a súlyok, a mértékek, sőt még a keréken guruló járművek tengelyszélességének egységesítésében is kifejezésre jutott. Kötelezővé tette ezenkívül az áruvédjegyek használatát, amelyet a minőség garanciájaként kellett rápecsételni az árura.

A császár számos építkezésre is megbízást adott. Hatalmas palotáiban termek hosszú sora pompázott, amelyeket a hódoltatott feudális urak palotáinak mintájára építtetett meg. Császári hatalmának legfőbb kifejeződése mégis a Nagy Fal volt (csak utóbb kapott kőburkolatot). Büntetésüket töltő foglyokat dolgoztatott az építkezésen, ez számtalan emberéletet követelt.

A forrásokból kitetszik, hogy a császár rettegett a haláltól. Röviddel trónra lépését követően megkezdődtek a számára az örökkévalóságot biztosítani hivatott síremlék munkálatai. 700 000 ember dolgozott rajta. A terrakotta hadsereget, amelynek halála után kellett a császárt óvnia, a voltaképpeni sírtól egy kilométer távolságban találták meg. A hatalmas ármádiát három sírban állították fel, s vesszőfonattal, valamint agyaggal szigetelt fatetővel óvták az időjárás viszontagságaitól. A megóvására fordított gondos igyekezetből következtethetünk fontosságára. A három sírban több mint 7500 életnagyságú harcos strázsált, köztük gyalogosok és íjászok.

A katonai hatalom és erő érzetét csak még jobban fokozza az a figyelem, amelyet a legkisebb részlet kidolgozásának, így például a páncélingeknek vagy a cipőtalpak sarokszegeinek szenteltek. A harcosok teste tipizált, arcvonásaik azonban egyéni jegyeket mutatnak. Ez megerősíti egy egyéni harcosokból álló, „eleven" hadsereg érzetét. Fából készült járműveik elporladtak már, jó állapotban vannak viszont azok a bronzkocsik, amelyeket a voltaképpeni sír mellett sikerült feltárni. A tartósabb és drágább anyag alkalmazása arra enged következtetni, hogy e kocsik a császári család tulajdonát képezték.

Az Első Császár Kr. e. 210-ben hunyt el. Fia követte őt a trónon, akit négy esztendő múltán meggyilkoltak. Habár a Csin-dinasztia nem maradt sokáig hatalmon, mégis jelentős szerepet játszott a kínai történelemben. Csin Si Huang-ti azon törekvését, hogy Kínát egyetlen olyan császár uralma alatt egyesítse, aki hatalmának egy sokrétűen tagolt hivatalnoki hierarchia segítségével szerez érvényt, a későbbi dinasztiák is fölkarolták.



8. A régi kínai birodalom térképe.
a) Nagy Fal (újjáépítve és megerősítve Kr. e. 220 körül);
b) Korai fejedelemségek;
c) A Han-dinasztia birodalma (Kr. u. 221).

9. Terrakotta hadsereg. Lelőhely: Hszienjang. Csin-dinasztia. A munka kezdete: Kr. e. 220 körül. Ezt a terrakotta hadsereget 1974-ben kutat ásni szándékozó parasztok fedezték fel. Kína első császárának végső nyughelyét kellett őrizniök. A hadsereg 7500 életnagyságú harcosból és kocsiból áll.

10. Harcos. Lelőhely: Hszienjang. Terrakotta. Csin-dinasztia. A részlethű kivitelezés, továbbá az a figyelem, amelyet az egyes harcosok egymástól eltérő, egyéni arcvonásainak szenteltek, világossá teszi, milyen nagy jelentőséget tulajdonított a császár e terve megvalósításának.

11. Lovaskocsi. Lelőhely: Hszienjang. Bronz. Csin-dinasztia. Az alkotók nem sajnáltak semmi fáradságot, hogy a lovaskocsi másolata – kezdve a kerékagyaktól és a lószerszámok apró részleteitől egészen a lovak megformálásáig – a valóságot a lehető leghívebben megközelítse.

12. Harcos. Lelőhely: Hszienjang. Terrakotta. Csin-dinasztia.

A Han-dinasztia

Miután a Han-dinasztia (Kr. e. 206 – Kr. u. 220) magához ragadta a hatalmat, megszilárdultak azok a forradalmi újítások, amelyeket a Csinek uralkodása idején vezettek be. Most azonban a legista elvek alapján szerveződő kormányzati rendszerben felülkerekedhettek a konfuciánus tanok.

A Hanok alacsonyabb körökből származtak. Támogatták az értelmiségiek új rétegének fölemelkedését. A birodalom élén most olyan elit állott, amely teljesítményével és érdemeivel tűnt ki, s amelyet állami vizsgák rendszerével szűrtek meg. Eltörölték a Csineknek a könyvekre kimondott tilalmát, s Vu Ti császár Kr. e. 136-ban megalapította a Császári Akadémiát. Itt képezték ki az államapparátus hivatalnokait, akiknek tanúbizonyságot kellett tenniük a császár iránti hűség, valamint a bölcsek és a múlt tiszteletének erényeiről.

Szu Ma-csien történetíró összeállította az első hivatalos császári genealógiát, amely a mitológiai múlt ködébe vesző isteni uralkodókkal kezdődött.

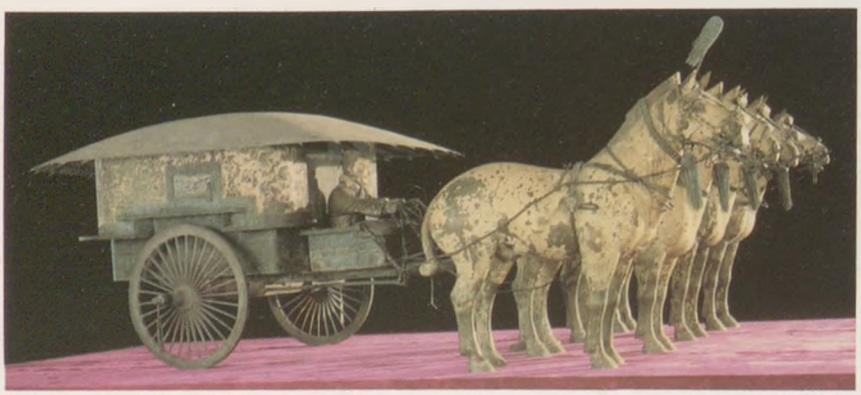
Kína általa írott története szolgált például és alapul a dinasztiák hivatalos történetének megírásához; följegyeztek itt minden eseményt, amely a későbbi dinasztiák uralkodásának idején bekövetkezett. Innen indult ki az a hallatlan következetességgel megvalósított, rendszeres történetírás, amilyenre egyetlen más ország sem szolgáltatott példát. A császár erőszakos, centralisztikus uralma rituálékban és bonyolult ceremóniákban is kifejeződött.

A Han-császárok hatalmas palotáit, amelyeket fából építettek s szemkápráztatóan szép festményekkel díszítettek, csak írásos források alapján ismerjük. Tartósabb anyagokat csupán a sírépítményeknél alkalmaztak. Részben téglából emelték őket, s belsejükben kőből készült szobrok, illetve domborművek voltak láthatók.

A Han-korból származó, csekély számú eddig feltárt sír közé tartozik Vu Ti császár testvérének, Liu Sengnek (meghalt Kr. e. 113-ban), valamint hitvesének, Tou Van hercegnőnek 1968-ban felfedezett sírja. Testüket pazar díszítésű halotti leplekbe burkolták. A leplek jádelapocskákból állottak, amelyeket aranyszálakkal varrtak össze. A jádekő igen nehezen megmunkálható, s ezért irdatlanul drága. Másfelől viszont abban hittek, hogy a féldrágakő megóvja a hercegi pár testét az enyészettől.

9

10



11

12

A Csou-dinasztia vége felé ennek a féldrágakőnek a megmunkálására föltalálták a vasszerszámokat. Segítségükkel kecsesebb formák megmintázására is mód nyílott, s a jádetárgyak szélesebb körben kezdtek elterjedni.

Kezdetben a jádekövet csak vallási rendeltetésű, illetve sírokba helyezett tárgyak készítésére használták. Utóbb e tárgyak, mint például a *pi* – lapos, az eget jelképező korong –, elveszítették rituális jelentésüket, s műtárgyakká váltak, és az új értelmiségi osztály körében igen nagy népszerűségnek örvendtek.

Kína növekvő jóléte a Han-korban messzemenően a kereskedelem kiszélesedésének következménye volt. Még a Római Birodalom piacain is kínáltak eladásra kínai selymet. Az államigazgatásban tevékenykedő hivatalnokok és az udvar emberei által fölhalmozott vagyonok lehetővé tették számukra, hogy a művészet pártfogóinak szerepében lépjenek fel. Ezzel olyan területre nyomultak előre, amely hagyományosan csakis a császárt és a nemességet illette meg. Az udvari élet merev hierarchiája közvetlen összefüggést teremtett a társadalmi ranglétra foka és a költekezés elvárható mértéke között.

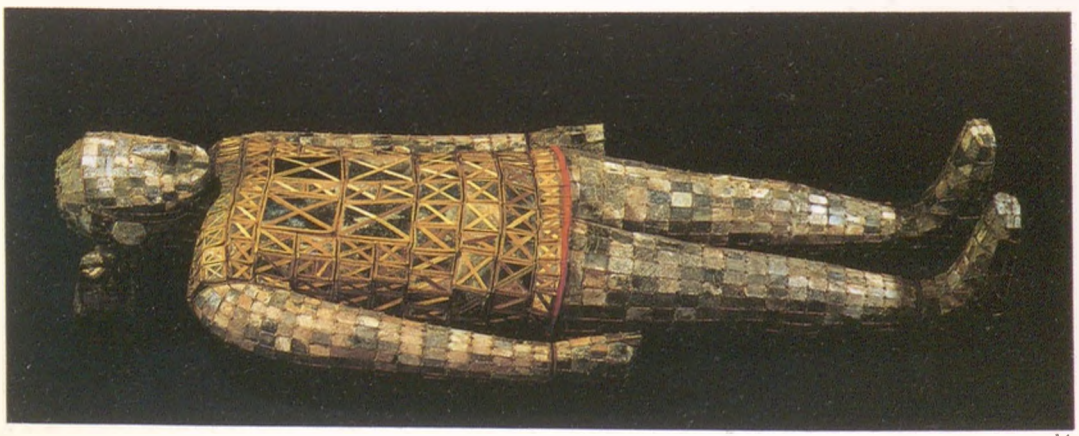
A társadalmi helyzetre való utalások a sírokban is fölfedezhetők. Így például az egyik hivatalnok eldicsekszik azzal, hogy egy napernyő, tizennégy lovaskocsi, huszonnyolc szolga és harminckilenc ló tulajdonosa. Az ilyen hivatalnoksírokat gyakran felvonuló kocsisorok díszítik. A kocsik szemleúton mutatják a hivatalnokot és kíséretét; e kíséret nagysága alapján következtethetünk a hivatalnok rangjára. A Sang- és a Csou-dinasztia idején kialakult szokásoknak megfelelően főként bronzból készült értékes tárgyakat helyeztek a sírba a halottak mellé. A Han-kori sírokban különböző épületek terrakotta modelljeivel találkozhatunk, disznóóltól kezdve egészen főúri lakóházakig. Fokozatosan kevésbé értékes anyagokból készült tárgyakat is elhelyeztek a sírokban; ez a rítus egyre inkább szimbolikussá válásának egyik jele.

Mindezen változások messzemenő következményekkel jártak. Bekövetkezett a Han-dinasztia hanyatlásának kora. A kínaiak a hatalmi váltásnak, amelyre akkor került sor, mikor egy uralkodó dinasztia elfordult a morálisan helyes cselekvéstől, s dekadenciára adta a fejét, megadták a maga sajátos formáját: ha az uralkodó elveszítette a birodalom irányításának képességét, megvonták tőle, s másik uralkodóra ruházták az istenek mandátumát. A Han-dinasztia bukását (Kr. u. 221-ben) zavargások követték. Csak négy

13

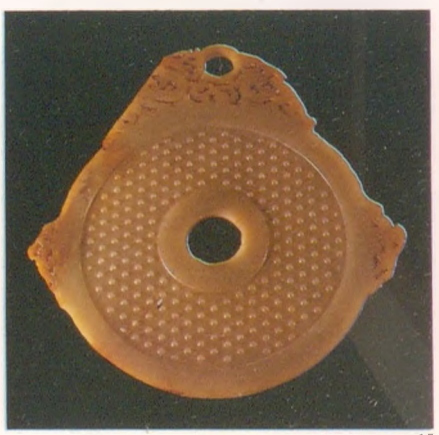
13. *Lámpa*. Lelőhely: Mencseng, Hupej tartomány. Bronz. Han-dinasztia. Ez a leány alakú lámpa a Tou Van hercegnő sírjába helyezett tárgyak közé tartozik. A leány arcvonásainak megformálására rendkívüli finomság és kifejezőerő jellemző.

14. *Tou Van hercegnő halotti ruhája*. Lelőhely: Mencseng, Hupej tartomány. Han-dinasztia. Kr. u. 2. század vége. A ruha 2160 aranyszálakkal összefűzött jádelapocskából áll. Pazar kivitelezése sejteni engedi, milyen hatalmas vagyonok fölött rendelkezett az uralkodó réteg.



14

15. *Pi*. Lelőhely: Csinghszien. Fehér jáde. Han-dinasztia. A jádekövet (kínaiul: *jü*), ezt az igen nehezen megmunkálható s ezért nagyon drága anyagot eleinte csak szakrális, illetve az uralkodó dinasztia sírjaiba helyezett tárgyak készítésére használták. E tényt régi kínai írásos források is megerősítik.



15

évszázad elmúltával sikerült egy újabb kínai császárnak hatalmát az egész kínai birodalomra kiterjesztenie. A Han-kor már akkoriban is a kínai kultúra „aranykorának" hírében állt, s mind a mai napig őrzi ezt a rangját.

Művészet és az ősök kultusza

A konfucianizmus előretörését az ősök kultuszának nagy jelentősége tette lehetővé. Írásaiban Konfuciusz (Kung Fu-ce, Kr. e. kb. 551–479) a kötelesség teljesítésének és a fiúnak az apával szemben tanúsított tiszteletének fontosságát hangsúlyozza. Hasonló engedelmességgel tartoznak az alattvalók az uralkodónak is. A konfucianizmus erkölcsi kódex volt: szabályozta a társadalmi és politikai magatartást. Szabályok hosszú sorára támaszkodott, amelyek segítségével pontos határvonalat lehetett húzni a „helyes" és „helytelen" magatartásformák között. A konformizmus és a hagyománytisztelet ennyiben a konfuciánus gondolkodás két alapvető értékeként funkcionált. Az ősök kultusza a tiszteletnek és az engedelmességnek a kifejeződése volt, amellyel az élők szakadatlanul adósai az elhunytaknak. Az utódok a sírkamrák mellett található helyiségekben helyezték el az ősöknek szánt áldozati ajándékaikat. Ezt a célt szolgálták a Sang-kor bronztárgyai is. A Han-kori sírokban elhelyezett tárgyak is bizonyítják az elhunytaknak a visszamaradottak életében játszott nagy szerepét. A családi sírokban a legkülönfélébb tárgyakat találták: bambusz konyhai eszközöket, lakkozott tisztálkodóeszközöket, könyveket és selyemkötösöket.

16. Repülő ló. Lelőhely: Lejtaj, Csianszu tartomány. Nyugati Han-kor. Kr. u. 2. század vége vagy 3. század eleje. Ez a mitológiai ló a Hanok egyik hatalmi jelképe volt. Ugyanakkor az állat kecses tartása – patájával egy fecskét érint – inkább az elegancia s nem a fékezhetetlen erő benyomását kelti.

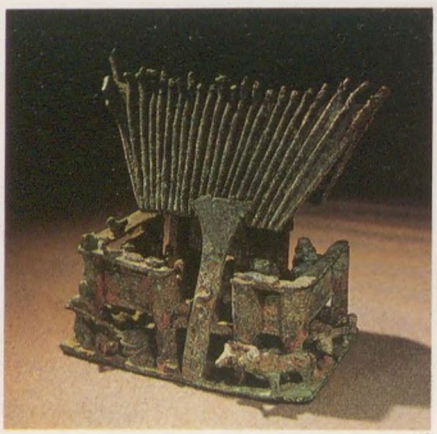
16

17. Han-kori hivatalnok a kocsijában. Egy Han-generális sírjából. Lelőhely: Lejtaj, Csianszu tartomány. Nyugati Han-kor. Kr. u. 2. század vége vagy 3. század eleje. Az ábrázolt alak egy hivatali méltóságok hosszú felvonulását bemutató jelenet részét alkotja. Nincs napernyője, hiszen azt csakis a magasabb rangú hivatalnokok hordhattak magukkal.

18. Lakóház modellje. Lelőhely: Sicujsan, Honan tartomány. Bronz. Han-dinasztia. Az ókori Kínai Birodalom legtöbb lakóháza fából készült, s már réges-rég az enyészet martaléka lett. A képen láthatóhoz hasonló, a sírokban talált modellek alapján képet alkothatunk az egykori építkezésmódról.

19. Falfestmény. Lelőhely: Horinger-sírok. Belső-Mongólia. Han-dinasztia. A kínai sírokban található korai falfestményeken az elhunyt rangját leggyakrabban hivatali felvonulások keretében ábrázolták.

17

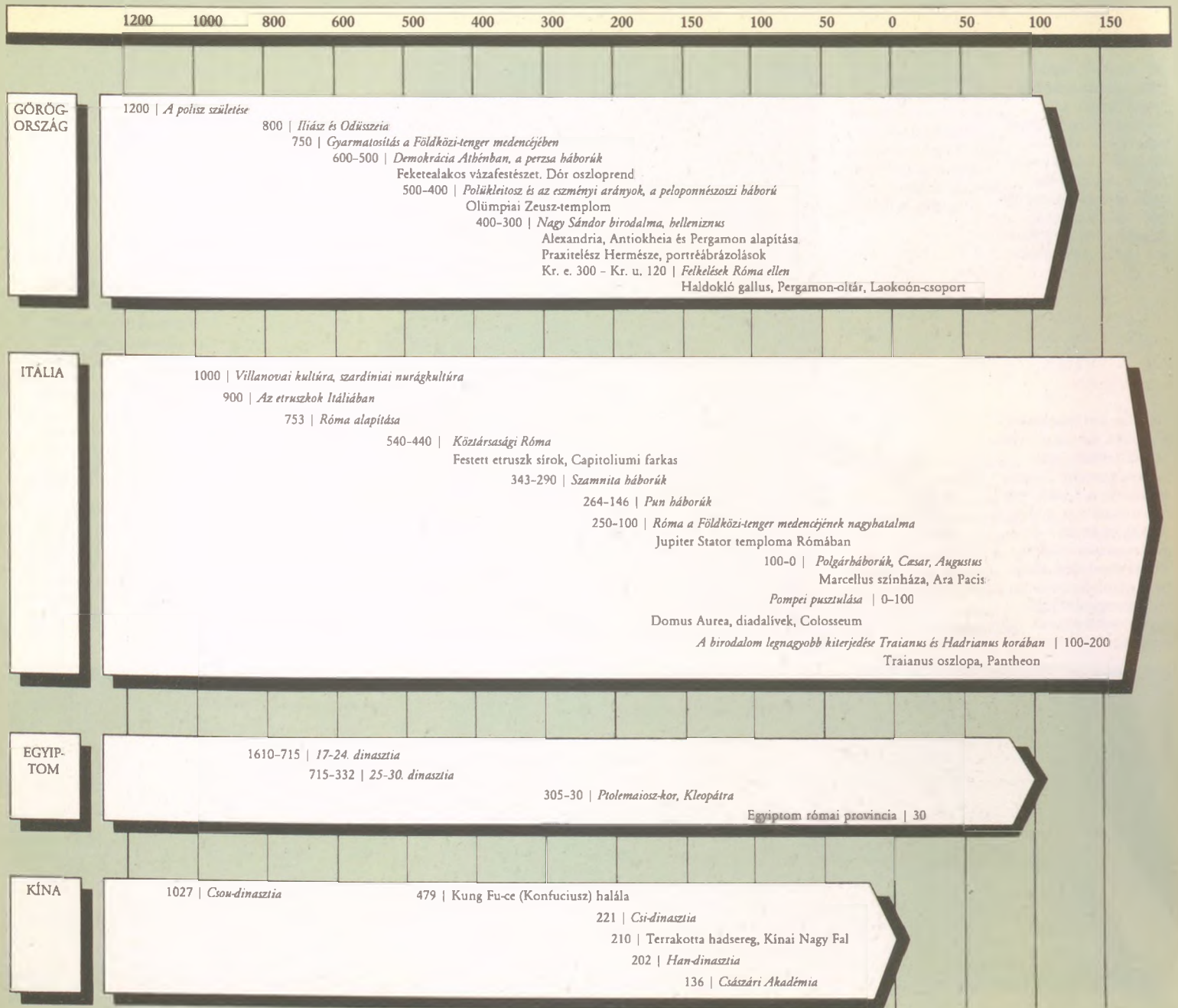


18

19

Görögország és Róma

Miként a „Két folyam köze" a Közép-Kelet ősi kultúráinak bölcsője volt, akként a Nyugat kultúrája Görögországban született. A Földközi-tenger medencéjének arculatát kulturálisan meghatározó két nagyhatalom – először Görögország a maga gyarmataival, majd később Róma – gyökereit azon kultúrákba ereszti, amelyek a második évezredben alakultak ki az Égei-tenger térségében (lásd az áttekintő táblázatot, különösen pedig a 3. fejezetet). Kréta, Egyiptom, valamint a Közel-Kelet alkotta azt a kulturális televényt, amelyben az új gondolatok kisarjadtak. A dór vándorlást követően kialakultak a görög városállamok, a poliszok. A kultúra, a politika és a vallás egysége fölöttébb termékenyítő hatással volt, s egy mintaszerűen megtervezett városszerkezet kialakulásához vezetett, amelynek központjában az akropolisz és az agora állott. A Delphoihoz és Olümpiához hasonló vallási központok, valamint Homérosz költeményei a kulturális egységesülés fontos eszközeivé váltak. Új művészeti nyelvezet született ily módon, amely mindinkább az emberhez igazodott, s nagyszerű kibontakozását élte meg a hellenizmus korában. Az etruszkokra, akiknek a hellén világgal folytatott kereskedelmi kapcsolatai gazdagon dokumentálhatók, szintén hatott a görög művészet. Mindamellett a görög kultúra voltaképpeni nagy örököse mégiscsak Róma volt.



5. fejezet

A klasszikus Görögország

Művészet a városállamokban

A *polisz*, a görög városállam születése mélyreható jelentőségű fejlődésnek bizonyult a nyugati civilizáció szempontjából. Mükéné hanyatlását követően, a Kr. e. 12. században, észak felől különböző indoeurópai törzsek hatoltak be Görögország területére.

Közöttük voltak a *dórok* is. Kr. e. 1200 táján léptek görög földre, s arra kényszerítették az *tónok*at – akik már néhány évszázada a görög félszigeten éltek –, hogy vándoroljanak tovább Euboiába, a Kükladokra és Kis-Ázsiába. A földrajzi korlátok, a görögség határozott függetlenségvágya különálló városállamok létrejöttének kedvezett; a városállamok mind saját alkotmánnyal, saját hadsereggel és saját pénzzel rendelkeztek. Ebből lépten-nyomon konfliktusok adódtak. Mégis, a városállamok közötti versengést részben sikerült intézményesíteni, például sportversenyekkel, így az *olimpiai játékok*kal (első alkalommal Kr. e. 776-ban rendezték meg). Valamennyi görögnek jogában állott részt venni a versenyeken, amelyek megkezdése előtt minden alkalommal fegyverszünetet hirdettek. A játékok főként vallási eseménynek számítottak: az ember a maga képességeit mutatta be áldozatul az isteneknek. Másfelől az olimpia a görögség kulturális egységének ünnepe volt, azon emberek ünnepe, akik egy nyelven beszéltek (a dór és az ión az egységes görög nyelv dialektusai), s egyazon isteneket tiszteltek.

Kr. e. 750 körül a népesség megszaporodása görög gyarmatok alapításához vezetett a Földközi-tenger egész medencéjében, különösen Dél-Itáliában és Szicílián. Ezek

1

a települések is önálló poliszokká fejlődtek. A kereskedelem növekedésével számuk egyre szaporodott. Kr. e. 600 táján közel 1500 városállam létezett. E poliszok polgárai tudatában voltak annak, hogy a görög világ határait tágították ki. Szilárdan meg voltak győződve a görögöknek a nem görögül beszélő népekkel szemben megmutatkozó fölényéről. A lebecsülő „barbár" jelző e más népek számukra érthetetlen nyelvére utal.

A feketealakos vázafestészet

A virágzó kereskedelem révén a görögök meggazdagodtak. Kerámiaedényekkel kereskedtek, ezeket vallási, kulturális vagy akár gazdasági életükből vett festett jelenetek díszítettek. A görögök fő exportcikke mégis mindig a bor és az olívaolaj maradt.

A mezőgazdaság nagy jelentősége jut kifejezésre számos élelmiszer-tároló és más agyagedény dekorációjában. Más agyagedényeket, mint például a *François-vázát* hősök, így Akhillész vagy Thészeusz életéből vett jelenetek ékesítettek. Ez a kratér (a bor keverésére szolgáló edény) Athénban készült, majd innen exportálták Itáliába, ahol egy etruszk sírban bukkantak rá. Ez csupán egyetlen példa a görög kereskedelmi hálózat szerteágazó kiterjedtségére. A feketealakos vázafestési stílus Korinthoszból származott, s még Kr. e. 600 körül jelent meg Athénban. A figurák megjelenítési módja erősen támaszkodik a mükénéi és az egyiptomi művészetből származó mintákra. Ugyanez érvényes az archaikus görög szobrokra („archaikusnak" ennek a művészetnek legrégebbi példáit nevezik a régészek).

Görögország archaikus szobrászata

Az emberi testnek szobor alakjában történő megformálása főként a vallás területén fejlődött ki. E korai korszak jellegzetes szobortípusa a férfi, illetve női alak, a *kurosz* és a *koré*, amelyet valamely istenség fogadalmi szobraként vagy pedig sírokra állítva használtak. Ez utóbbi esetben az elhunytat kellett ábrázolnia, ám a szobrászok soha nem törekedtek portrészerű vonásokra. A *kurosz*, a férfialak esetében különösen nagy figyelmet szenteltek a test megformálásának. Mindez nem érvényes a *koré*ra. A

2

3

1. Attikai váza. Párizs, Louvre. Terrakotta. Kr. e. 6. század. A görög gazdaság alapját alkotó mezőgazdaság és kereskedelem gyakori tárgya a vázák díszítéseinek, miként ezt képünk is tanúsítja: ökörrel szántó parasztok láthatók rajta.

2. Görögország és a görög kultúra befolyási övezete
a) A görög kultúra kialakulásának övezete;
b) Később szerzett területek;
c) Befolyási övezetek.
A nyilak azokat az irányokat mutatják, amelyekben a görög kultúra terjeszkedett.

kurosz rendszerint mezítelen volt, míg a *koré* minden esetben ruhát viselt, jóllehet a keblek formája a lepel stilizált redőzete mögött is felismerhető. A *koré* arca alig különböztethető meg a *kurosz* arcvonásaitól. Mindössze a ruházat, a kifinomult hajviselet és az ékszerek kölcsönöznek nőiességet a figurának. Ezek kialakításában fejeződik ki a szoboralak elkészítésére utasítást adó megrendelő gazdagsága. A *koré*nak ennyiben státusszimbólum jellege volt. Ezzel szemben a *kurosz* mezítelenségében nyilvánvalóan mindannak jelentősége tükröződik, amire a sportviadalok és a férfiúi erő egyéb bizonyítékai egy olyan társadalomban szert tettek, amelyben a fennmaradás a fizikai erőfölényre alapozódott.

A görögök tudásszomja

Ami az emberszemléletet és az embernek a világhoz való viszonyát illeti, Görögországban valóságos forradalom ment végbe. Korábban a *mítoszok* adtak magyarázatot a világ dolgainak állására. Az ember a természetfölöttiben találta meg a magyarázatot a számára egyébként érthetetlen jelenségekre. A görög *filozófusok* ezzel szemben valóságos tudásra törekedtek. A megfigyelés és az elemzés módszerével racionális magyarázatot akartak kapni a természeti jelenségekre, s a bennünket körülvevő világgal kapcsolatban különféle elméletek felállítására tettek kísérletet.

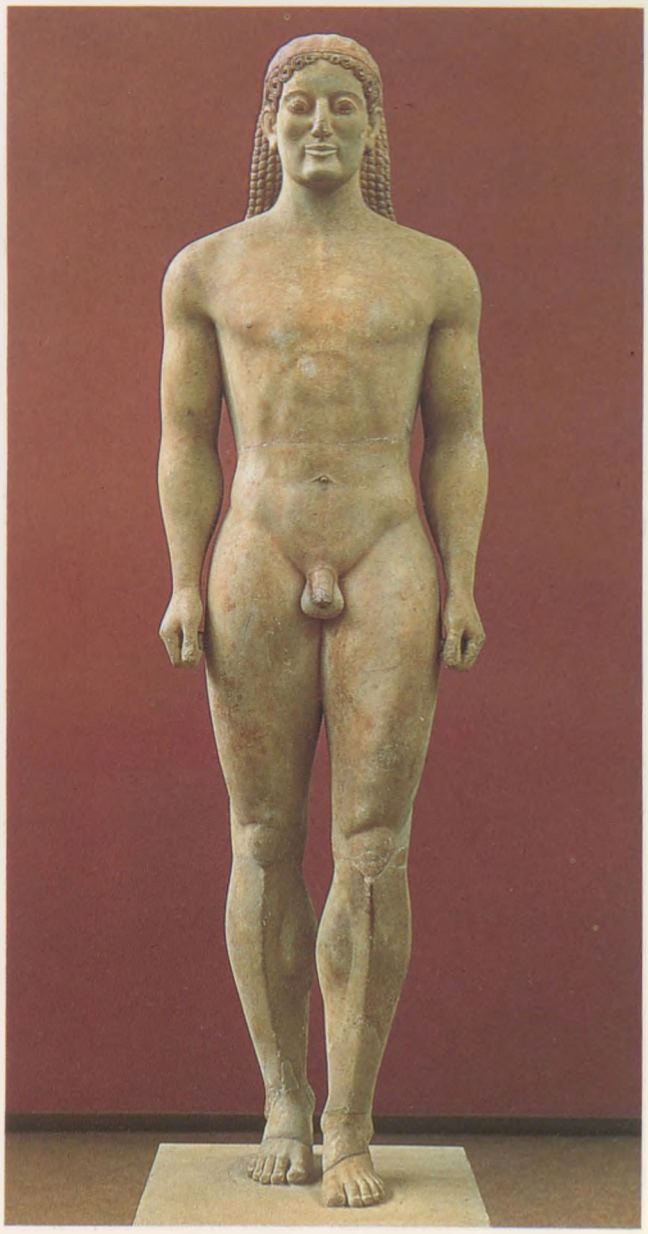
A Kr. e. 582. esztendőben *Thalész* sikeresen megjósolt egy napfogyatkozást. Fél évszázaddal később *Püthagórasz* megfogalmazta a maga alapvető geometriai tételeit. Az időszámításunkat megelőző 5. században aztán az ember került az érdeklődés homlokterébe. Ez idő tájt vizsgálta *Hippokratész* első ízben tudományosan – különféle tüneteik rendszeres megfigyelésével – az embert kínzó betegségeket. *Hérodotosz* befejezte hatalmas vállalkozását, a perzsa háborúk történetének megírását, s *Platón* kialakította a maga elméletét a társadalmi és politikai viszonyokról, a nevelésről és a szépség tanáról, amivel csak egyetlen célja volt: az ideák világának feltárása.

Ez az újonnan feltörő tudásszomj megkérdőjelezte a hagyományos szokásokat. Számos városállamban a monarchiát felváltotta az oligarchikus államforma. Alkotmány szavatolta, ugyanakkor értelmes mértékben

4. Koré. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum. Márvány. Kr. e. 520 körül. A korék ruházata és ékesítése nyilvánvaló ellentmondásban állott a kuroszok természetes testiségével; íme egy érdekes szempont a férfi és a nő eltérő szerepének megítéléséhez a görög társadalomban.

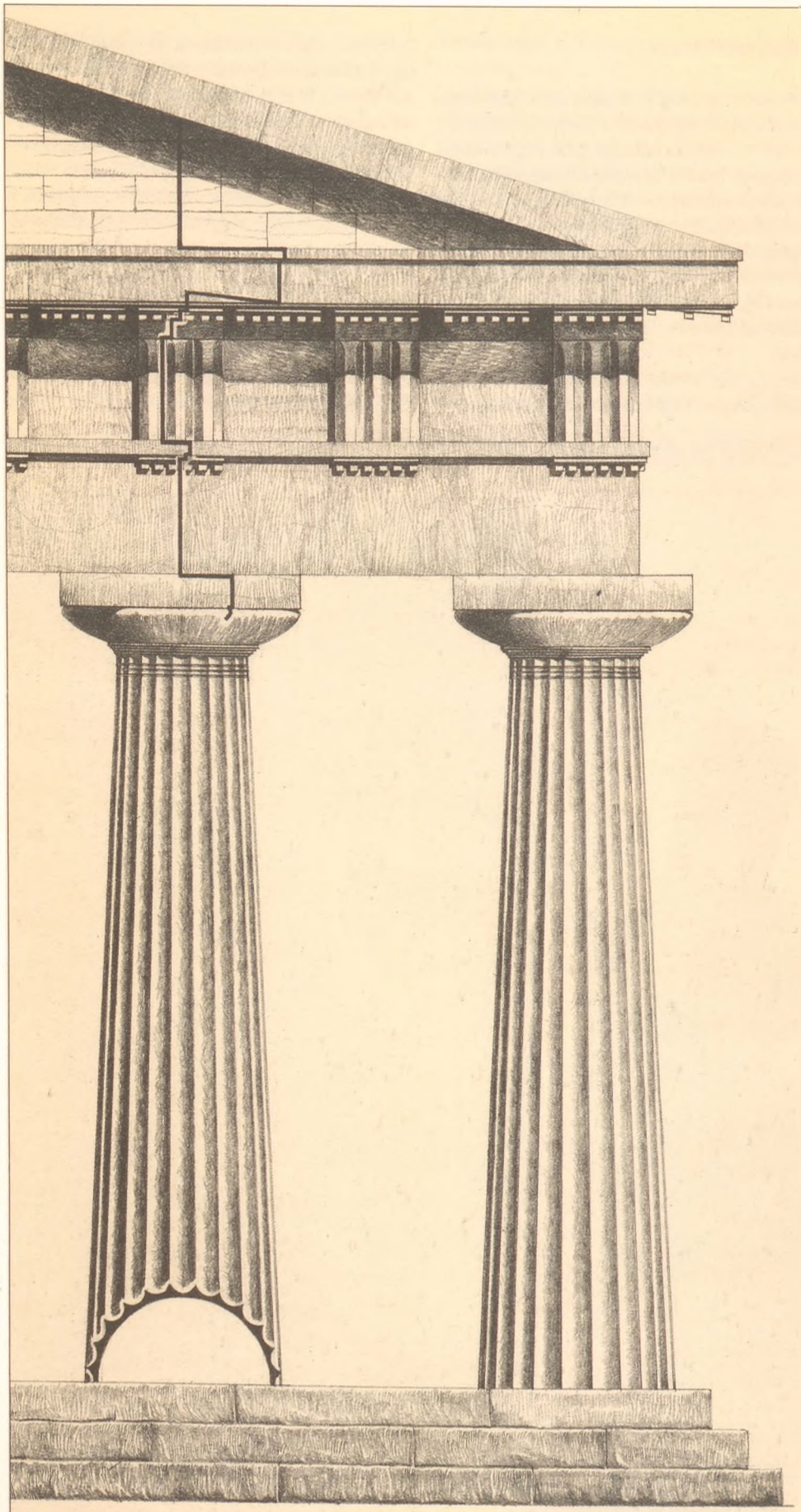
5. Kroiszosz-kurosz. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum. Márvány. Kr. e. 530 körül. A képen látható – egy attikai nekropoliszból származó – szobor ábrázolásmódja nem portrészerű, hanem sokkal inkább eszményített megörökítése a csatában elesett Kroiszosznak (Lüdia utolsó királyának).

4



5

3. Voluta-kratér (François-váza). Firenze, Museo Archeologico. Kr. e. 560 körül. Ez az attikai keverőedény, amelyre Vulci etruszk városban bukkantak, a kézjeggyel is ellátott munka igen korai példája. A vázán szerepel Kleitiasz festő és Ergotimosz fazekasmester neve. Az egyéni kreativitás fölött érzett büszkeség és a tudatosan alkalmazott egyéni stílus a görögök jelentős újításai a művészet történetében.



A dór oszloprend

A dór oszloprend a görög építőmesterek azon vágyából született, hogy Görögország kulturális egységét vizuálisan is kifejezzék. A görög szárazföldön fejlődött ki Kr. e. 650 körül, s hamar elterjedt Dél-Itália és Szicília görög városállamaiban. Meghatározó jegyeit tekintve Kr. e. 600 körül már készen állott. Később már csak kevésbé jelentős változásokat eszközöltek rajta. Ennek az építészeti stílusnak a megjelenése a görög világ növekvő jólétének a jele, hiszen időben egybeesik a monumentális építmények anyagának megváltozásával: ekkor tér át az építészet a fáról a kőre.

Az alulról fölfelé keskenyedő oszloptörzs, amely talpazat nélkül, közvetlenül a sztülobatészen (oszloptámaszon) áll, legfelül a dór oszlopfejet hordozza, amely két részből áll: a lekerekített profilú ekhinuszból és a négyzetes lap alakú abakuszból. Az oszlopfő támasztja alá azokat a téglalap alakú kőtömböket, amelyek az architrávot alkotják. Az architráv fölött fut a fríz, valamint a párkányzat (geiszon). Ez a három elem alkotja a gerendázatot.

A dór fríz nyomban elárulja, hogy a faépítészetben gyökerezik. A három függőleges vájattal tagolt kőlap (triglif) a gerendák homlokzati oldalának utánzása. Díszítőelemmé való átformálódását a cseppdíszek (guttæ) is hangsúlyozzák. Kicsiny, szögfejszerű golyók ezek, amelyek a triglifek alatt helyezkednek el, s az egykori fapeckeket utánozzák. A triglifek közötti lapokat, a metopékat, rendszerint domborművek díszítik, amelyek az épület rendeltetésére vagy pedig arra az istenre utalnak, akinek tiszteletére a templomot emelték.

Épületeiken a rómaiak mindhárom görög oszloprendet (a dórt, az iónt és a korinthoszit) alkalmazták. Vitruvius, az építészet egyik elméletírója, pontos szabályokat alkotott a három oszloprend alkalmazását illetően. Mindamellett azon ítélete, mely szerint az egyszerű dór oszloprend férfi istenségek tiszteletére emelt templomokhoz illik, nem felel meg annak a szokásrendnek, ahogyan a klasszikus görög építészet élt vele, itt ugyanis az építészetet inkább politikai-kulturális aspektusból kell szemlélnünk. Rómában soha nem kedvelték igazán a dór oszloprendet. Csak a reneszánsz korában hódított ismét teret, amikor is Vitruvius elméletének hatására az erkölcsi szigorúság erényével kapcsolódott egybe. A 18. század klasszicizmusában a dór oszloprend szabályos ujjászületése következett be.

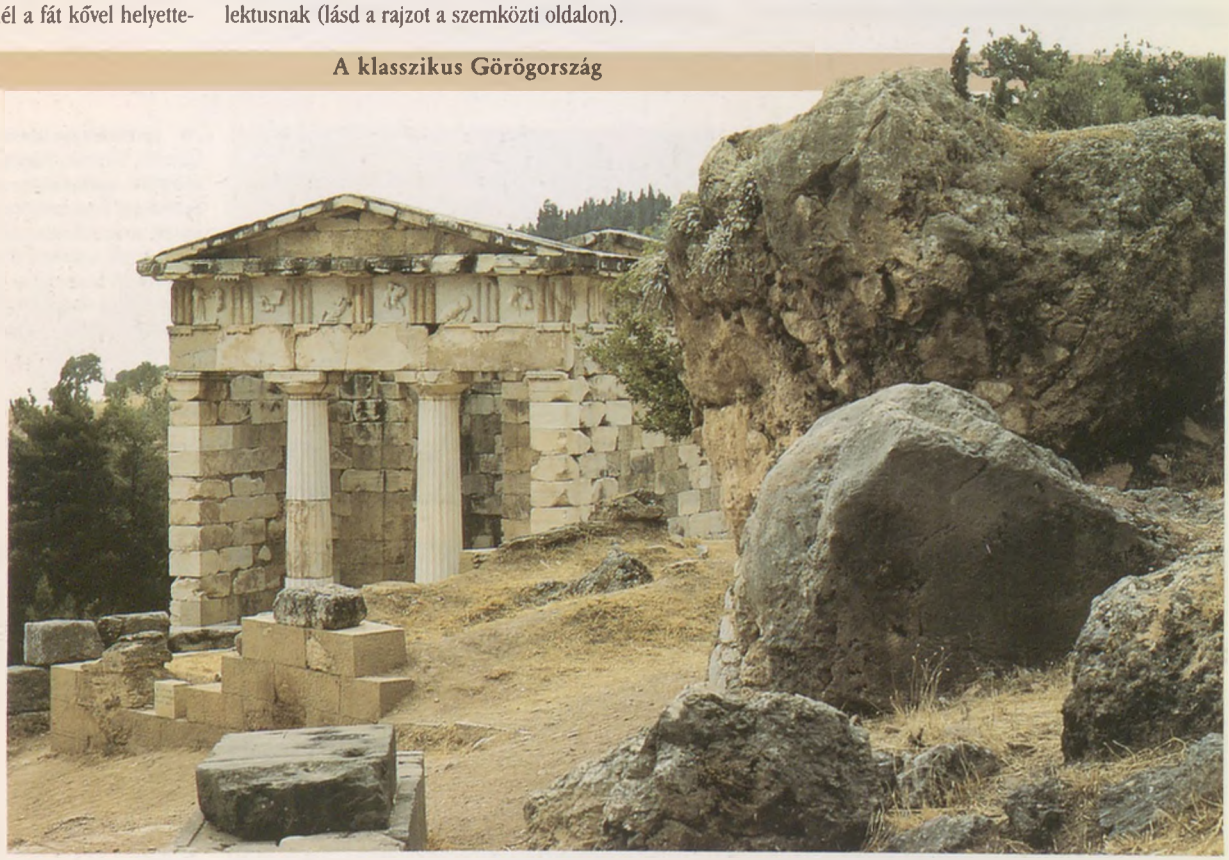
törvények korlátozták az egyén szabadságát. Kr. e. 500 körül Athén valamennyi szabad férfi polgára jogot kapott az állam ügyeibe való beleszólásra. Ez a politikai rendszer a *demokrácia* elnevezést nyerte (görögül *démosz* népet, *kratia* pedig hatalmat jelent).

Az építészet új nyelvezete

A görögök azon vágya, hogy a természeti világ matematikai rendjét feltárják, egy formailag szigorú építészeti nyelv kialakulásában is megtalálta a maga kifejeződését. Világosan megnyilvánult benne a görögség kulturális egysége. A növekvő gazdagság jeleként a fontos épületek, különösen a templomok építésénél a fát kővel helyettesítették. Az első kőtemplomok meglehetősen hű utánzatai voltak fából épített elődeiknek. A vízszintesen fekvő gerendavégek – e gerendákon nyugodott a tetőszerkezet –, valamint azok a facövekek, amelyekkel össze voltak erősítve, *triglifekké (triglüphosz,* hármas vájat) és *csepdíszekké (guttæ)* alakultak át; ezek az új kőtemplom frízét tagolták. Közöttük helyezkedtek el az úgynevezett *metopék*. Az oszlopokat a jellegzetes *oszlopfő* zárta le a körkörösen futó *ekhinusszal* (azért nevezik így, mert alakja hasonlít a tengeri süneához), valamint a fölötte elhelyezkedő, négyszögletes *abakusszal,* amelyen a gerendázat kőtömbjei nyugodtak. Ezen alkotóelemeknek az összességét később a *dór oszloprend* elnevezéssel illették, ami építészeti megfelelője a hasonló nevű görög dialektusnak (lásd a rajzot a szemközti oldalon).

Az egyszerű, súlyos és hagyománytisztelő *dór oszloprend* jól megkülönböztethető volt jellegzetes fríze, tömör oszlopai, mindenekelőtt azonban dísztelen oszlopfői révén.

Miután a görög építészek megismerkedtek az új építészeti technikákkal, kialakítottak egy kevésbé nehézkes oszlopfőt is. Ez a dekoratívabb stílus felé történő elmozdulás jól érzékelhető például az athéniak Delphoiban felállított kincseskházának szobordíszekkel ékesített metopéiban, továbbá oszlopainak elegáns arányaiban. Athén városa ebben az épületben őrizte Apollón nevezetes jósdájának felajánlott fogadalmi ajándékait.



6. Az athéniek kincsesháza Delphoi. Röviddel a Kr. e. 490. évet követően (rekonstrukció: 1906). Az elegánsabb formák kedvelése, valamint a fejlettebb építészeti technikák alkalmazása a dór oszloprend kevésbé tömör, könnyedebb kialakítását eredményezte.

6

7. Templom. Segesta, Szicília. Kr. e. 5. század vége. Ez a súlyos és lenyűgöző dór templom Szicíliában jól példázza a görög kultúra terjeszkedését a Földközi-tenger medencéjében.

7

8. Héra-templom (bazilika) és Poszeidón-templom. Pæstum. Az előtérben látható bazilika oszlopfői (Kr. e. 550 körül) lényegesen vaskosabbak, mint a háttérben látható Poszeidón-templomé (Kr. e. 450 körül). Az idő múlásával a dór oszloprend egyre elegánsabbá vált.

8

A görög templom és a szobrászat

Nem számítva azon városokat, amelyekben türannoszok voltak hatalmon, a művészet feladata görög földön nem a hatalmon lévők dicsőítése volt.

A görög városállam jelképe a *templom* volt, nem pedig a királyi palota. A görögség *istenei* különleges helyet foglalnak el a vallások történetében, hiszen mindenhatóságuk ellenére ugyanazon gyöngék voltak jellemzők rájuk, mint az emberekre: civakodtak, mohók voltak, bosszúvágy fűtötte őket, szemérmetlenül, sőt olykor alattomosan viselkedtek. Ezen aligha csodálkozhatunk egy olyan társadalomban, amelyben az értékek ranglistáján igen előkelő hely illette meg az egyéni szabadságot.

Az embereknek a maguk isteneihez fűződő viszonya nyíltabb és közvetlenebb volt, mint bármely más vallásban.

Ezzel magyarázható az is, hogy a legtöbb görög templomépületben hiányoznak a hierarchikusan motivált építőelemek – nincsen például monumentális bejárati kapu –, s az egész építményt egyenletesen elosztott oszlopsor vette körül. A *cella (naosz)* belsejében annak az istenségnek a szobra állott, akinek tiszteletére a templomot emelték. A vallásos ceremóniák megrendezésére mindemellett nem ott bent, hanem a szabad ég alatt került sor. A templomépület külső felének tulajdonított fontosság a templom társadalmi életbe való beépülésének felel meg. Csak a két oromzat és a metopék felületét díszítették szobrokkal.

Az *olümpiai Zeusz-templom* Kr. e. 460-ban épült fel. Szobordíszeinek realizmusa a kor emberének az emberi test és egyáltalán az ember iránt megmutatkozó növekvő érdeklődéséről tanúskodik. Különösen nyilvánvalóan mutatkozik meg ez a nyugati oromzat Apollón-szobrában: arcvonásai egészen mások, sokkalta egyedibben vannak megmintázva, mint az előző évszázad *kuroszai*. A metopékat Héraklész tetteit megörökítő jelenetek díszítik. Bennük is könnyűszerrel felismerhetjük a realista ábrázolásmódra való törekvést. A dór stílus szigora példaszerűen jeleníti meg a dór népesség egyszerűségre és a póznélküliségre való hajlamát.

9. *Athéné, Héraklész és Atlasz*. Olümpia, Múzeum. Márvány. Kr. e. 460 körül. A Zeusz-templom metopéjának egyik domborműve az aranyalmáknak a heszperidák kertjéből történő elrablását ábrázolja. Héraklész tizenkét tettének egyikét. Héraklész, akinek Athéné segédkezik, átvette Atlasztól az égbolt megtartásának terhét; Atlasz épp e pillanatban tér vissza az almákkal, hogy átnyújtsa őket a hősnek.

9

10. *Apollón és egy kentaur*. Olümpia, Múzeum. Márvány. Kr. e. 460 körül. Apollón alakja, amely az olümpiai Zeusz-templom nyugati oromzatának szobordíszei közé tartozik, a görögök növekvő érdeklődését bizonyítja az emberi test valósághű ábrázolása iránt, ami nyilvánvaló ellentmondásban áll az előző korszakot jellemző kuroszok stilizáltságával.

10

11

Az alak elemzése

Az ember iránt megmutatkozó érdeklődés, amely az 5. századi filozófiát jellemezte, e kor görög *szobrászat*ában is megtalálta a maga kifejeződését. Egyre növekvő mértékben vált érzékelhetővé az emberi alak iránt megnyilvánuló figyelem. Az arcvonások megjelenítése nyilvánvalóan valóságos emberek megfigyelésén alapul. Olyan szoboralkotásokat azonban, mint például a *Kocsihajtó*, mégsem tekinthetünk egyes emberek portrészerű megjelenítésének. Poszeidón (vagy Zeusz) szobra, amelynek jobb karja hátralendül, hogy egy lándzsát hajíthasson el, az emberi modell figyelmes és pontos tanulmányozását bizonyítja. Ugyanez érvényes a *Diszkoszvető*re.

A stiláris újítás ellenére le kell szögeznünk, hogy a szobrok funkciója nem változott lényegesen. Az atlétaszobroknak mindig van vallási jelentésük is, hiszen az isteneknek szánt adományok. A *Lándzsahordó* testtartása – *Polükleitosz* e szobrot az emberi test arányairól írott traktátusa alapelveit követve mintázta meg – nagy hatással volt a szobrászművészet fejlődésére.

A matematikai arányokhoz való fordulás a természet magyarázatára tipikusan jellemző a görög földön végbement intellektuális forradalomra. Polükleitoszt követően más művészek is értekeztek a perspektíváról és a perspektivikus rövidülésről. Matematikailag megragadandó arányviszonyokban keresték a művészeti eszményt. Nincs mit csodálkoznunk azon, hogy a „rend", „mérséklet", „elrendezés", „megszépítés" és „dísz" görög fogalmai egytől egyig ugyanazon szótő, a *kosmosz* révén kaptak nyelvi alakot. A görögök tisztában voltak a stílusbeli eltérésekkel, s minőségi ítéletet alkottak a műalkotásokról éppúgy, ahogyan felismerték és mérlegelni tudták a politikai vezetőik között megmutatkozó különbségeket. Ez a fajta gondolkodásmód jól ismert volt számukra. Erre akkor is tekintettel kell lennünk, ha az athéni Akropoliszról esik szó.

Periklész és az Akropolisz

A Kr. e. 5. század kezdetén Görögországot megtámadták a *perzsák*. A támadások első hullámát Kr. e. 490-ben *Marathón*nál sikerült visszaverni. Tíz esztendővel később

12

11. *Dorüphorosz (Lándzsavivő)*. Nápoly, Museo Nazionale. Márvány. A görög eredeti római másolata (Kr. e. 450 körül). A Polükleitosz által készített eredeti a hagyomány szerint az emberi test arányairól írott traktátusának szemléltetésére szolgált.

12. *Diszkobolosz (Diszkoszvető)*. Róma, Museo delle Terme. Márvány. A görög bronz eredeti római másolata (Kr. e. 450 körül). A valósághű ábrázolásra való törekvésükben a görög szobrászok mind pontosabbá váltak a modell alakjának és tartásának analitikus megfigyelésében.

13. *Kocsihajtó*. Delphoi, Múzeum. Bronz. Kr. e. 460 körül. Egyszerűség és mérték iránti érzék: ez volt a klasszikus görög művészet legfőbb jellemzője.

14. *Poszeidón (vagy Zeusz)*. Athén, Nemzeti Régészeti Múzeum. Bronz. Kr. e. 460 körül. Erre a bronzszoborra, amely vagy a tenger istenét ábrázolja háromágú szigonyával, vagy pedig a villámokat szóró Zeuszt, az Artemiszionfok mellett, a tenger fenekén sikerült rátalálni. A bronz alkalmazása a görög szobrászoknak nagyobb szabadságot engedett meg a mozdulatok megjelenítésében, mint az a márvány esetében lehetséges volt.

13

14

azonban a perzsa sereg a *Thermopülai-szoros*ban legyőzte a Spárta és Athén vezetése alatt egyesült görög erőket. A perzsa szárazföldi sereg elfoglalta Athént, ugyanakkor a görögök Szalamisz szigetének közelében megsemmisítő csapást mértek a perzsák hajóhadára. Fordult a kocka: a döntő csatából Görögország került ki győztesen. Az Akropolisz épületeinek a perzsák által történt lerombolása mégis súlyosan sértette az athéniak büszkeségét. A görög városok közül igen soknak volt *akropolisz*a, „fellegvára". Itt voltak megtalálhatók a legfontosabb középületek, s az akropolisz a városi hatalom legfőbb jelképe volt. Athénban az Akropolisz újjáépítésével ünnepelték meg a perzsák fölött aratott győzelmet. Az új építménynek egyszersmind Athén görög földön betöltött vezető szerepét is érzékeltetnie kellett.

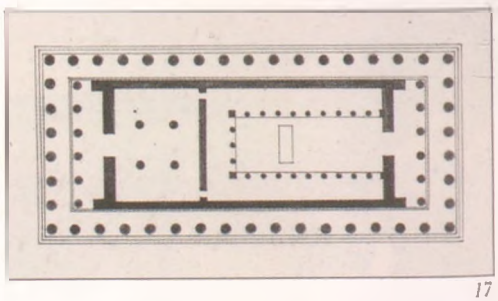
Periklész, akinek kezében Athén politikai életének szálai összefutottak, s akinek sikerült harminc esztendőn át megszakítás nélkül *sztratégosszá* választatnia magát, nagyon is tisztában volt a monumentális építészet propagandisztikus értékével. Ez egyfelől a perzsákkal szembeni görög fölény mindenki által látható jelképéül szolgált, másfelől jelezte Athén elsőbbségét a déloszi szövetségen belül, melyet a görög városállamok kötöttek egymással a szakadatlanul fenyegető perzsa veszély elhárítására.

Valójában az Akropoliszt a szövetséghez tartozó városállamok közös anyagi támogatásából építették újjá. Periklész legelső terve az épületegyüttes fő templomának, a Parthenónnak a megépítése volt.

A Parthenónt Athénének, a város oltalmazó istennőjének tiszteletére emelték. A templom belsejében állították fel az istennő óriásszobrát, *Pheidiasz* alkotását. A Parthenón építéséhez Kr. e. 447-ben fogtak hozzá. A lehető legszigorúbban követték a dór templomépítészet szabályait. Ami azonban e templom méreteit, kivitelezését és díszítményeit illeti, messze maga mögé utasítja az egyébként nagy megbecsülésnek örvendő olümpiai Zeusz-templomot (Kr. e. 460 körül). Mindkét templomnál a hosszanti oldalakon elhelyezett oszlopok száma eggyel több, mint a két timpanon felé eső oldalak oszlopszámának a kétszerese. A Parthenón mindemellett két oszloppal szélesebb, mint a Zeusz-templom. Ezenkívül a Parthenón építéséhez kizárólag márványt használtak föl, míg a Zeusz-templomnál csak a tetőzet és a szobordíszek készültek márványból.

15

15. *Parthenón*. Athén, Kr. e. 447–432. Ez az Athénétemplom volt Periklész első nagy épületterve az Akropoliszon. Belsejében az istennő Pheidiasz által alkotott szoborkolosszusa állott. A Parthenón nagyszerűbb volt valamennyi korábbi dór templomnál, s kifejeződött benne az athéniak igénye a görög világban betöltött vezető szerepre.



17

17. *A Parthenón alaprajza*. Athén. Kr. e. 447–432. A görög építészeti hagyományoknak megfelelően az oszlopok száma a hosszanti oldalon eggyel több volt, mint a rövidebb oldal oszlopszámának kétszerese.

16

16. *Az Akropolisz látképe*. Athén. Az építkezés kezdete: Kr. e. 454. Az Akropolisz, vagyis a „fellegvár", az athéniak hatalmának és befolyásának fontos jelképe volt. A perzsa hadak által történt lerombolása után újra felépítették, s ez a klasszikus görög építészet utolérhetetlen épületegyüttesét hozta létre.

Pheidiasz és a klasszikus stílus megszületése

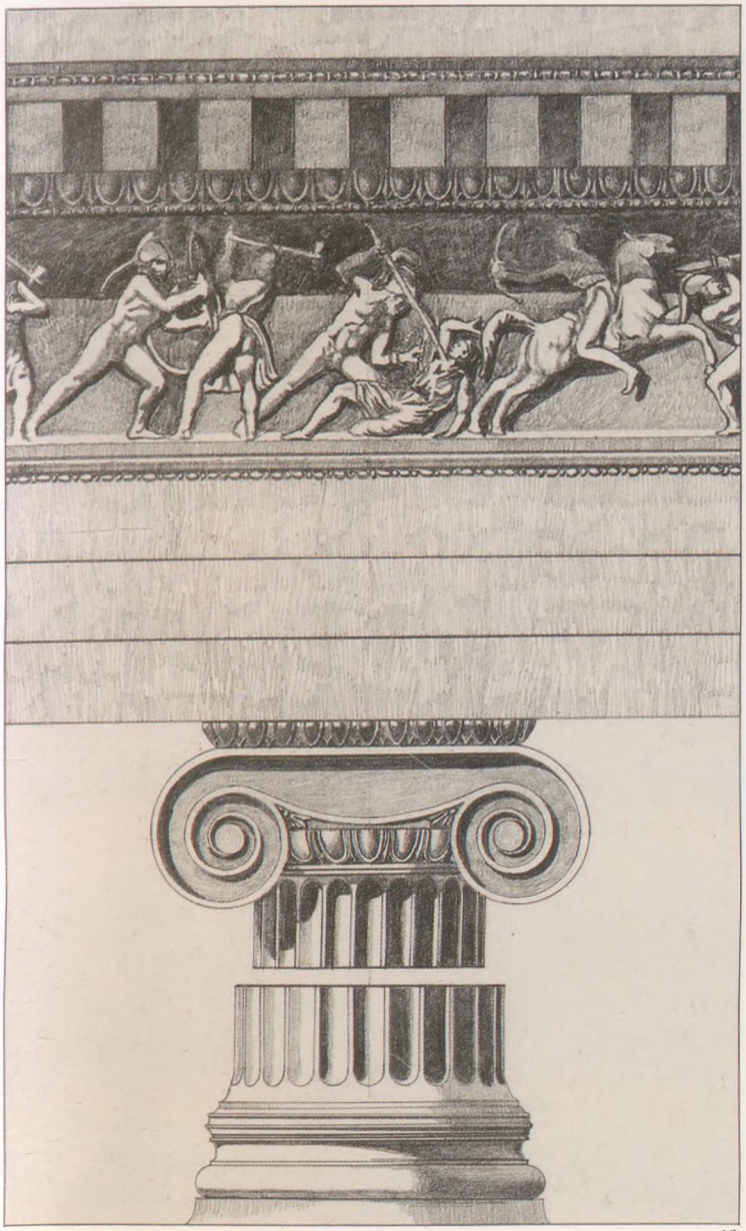
A Parthenón szobordíszeinek témája az athénieknek az ellenség fölött aratott győzelme kellett legyen. A munkák kivitelezését a kimagasló képességű szobrászra, *Periklész* barátjára, *Pheidiasz*ra bízták. A görög kultúra egy egész korszakának határozta meg az ő tevékenysége a művészi arculatát. A templom mindkét timpanonját olyan jelenetekkel díszítette, amelynek középpontjában *Athéné* áll, hiszen végső soron neki volt köszönhető a győzelem. Más szoborcsoportok az isteneknek az ellenség fölött aratott győzelmét ünnepelték, ez is a görögség, kiváltképp pedig Athén erejének jelképes megjelenítése volt. A *Gigantomakhia*, az istenek és a gigászok mitikus harcának plasztikai megformálása szintén utalás volt a görögöknek a perzsák fölött aratott lehengerlő, váratlan győzelmére.

Jóllehet, a perzsa hadak messze erősebbek voltak, s a görögökkel szembeni számbeli fölényük is nyilvánvaló volt, mégis a szellem kerekedett felül a nyers erőszakon. Az olyan szoborcsoportok, mint például a lapithák harca a kentaurokkal – emberek harca keveréklényekkel –, szimbolikusan ábrázolják a görögség fizikai és kulturális fölényét a barbárokkal szemben.

Az ión oszloprend

Athén nem volt hajlandó lemondani a más görög államokkal szembeni elsőbbségéről. Szövetségeseit demokratikus államberendezkedésének átvételére kényszerítette, s rájuk erőszakolta az athéni pénzeket, valamint súlymértékeket és egyéb mértékegységeket is. E törekvése elkerülhetetlenül szembeállította őt nagy vetélytársával, *Spártá*val.

Kr. e. 431-ben kirobbant a háború Spárta és Athén között. E konfliktus megtörte a görög államok egységét: a demokratikus berendezkedésűek Athén pártját fogták, míg a monarchiák és oligarchiák a spártai dór monarchiát támogatták. A spártaiak mindig is nevezetesek voltak arról, mennyire nagyszerű atléták és merész harcosok. Megvetették az athéniek művészeti és szellemi vívmányait. A Spártával kibontakozó konfliktusában Athén rászorult a kis-ázsiai ión városállamok támogatására. Ez volt az az időszak, amikor Athénban először alkalmazták az *ión*



18

18. Az ión oszlopfő sematikus rajza a fölötte látható frízzel (Athéné Niké templomának részlete az athéni Akropoliszon).

19

19. Lovasok. London, British Museum. Márvány. Kr. e. 440 körül. A képen látható alakok a Panathénaia ünnepi felvonulásának lovasai, a Parthenón frízének részei. Az a szuverén eljárás, ahogyan Pheidiasz élt a dombormű kínálta technikai lehetőségekkel, nagy hatást gyakorolt a későbbi szobrászokra.

20. Athéné Niké temploma. Athén. Kr. e. 425 körül. Ez az Akropoliszon álló kicsiny győzelmi templom az első ión oszloprendű építmény Athénban.

20

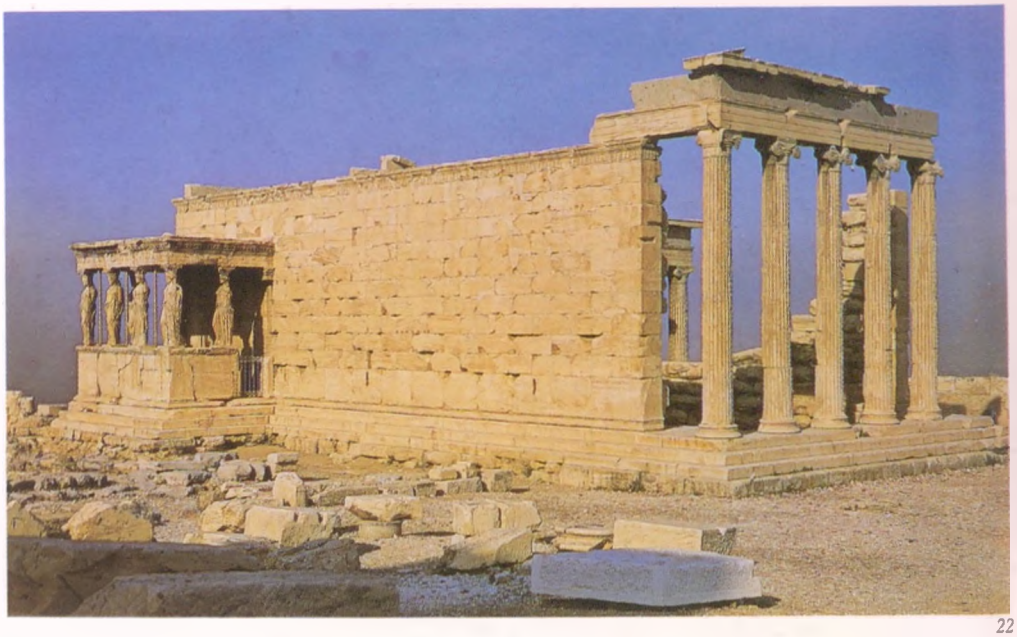
*oszloprend*et, mégpedig *Athéné Niké* (a Győzedelmes Athéné) templomának felépítésével az Akropoliszon. Ezt követte hamarosan az *Erekhtheion* építése. Erekhtheusz az athéniak és az iónok közös, mondabeli őse volt. Így jutnak kifejezésre az ión oszlopfőkben a templom építésekor követett politikai célok.

Az ión oszloprend vékonyabbnak hat, mint a dór, mindamellett sokkal kecsesebb oszlopfő díszíti. A dór oszloprend férfias szigorával szemben az ión kimondottan nőies vonásokat hordoz.

E benyomásunkat az Erekhtheion esetében még jobban megerősíti egy előcsarnok, amelynek tetőszerkezetét dús leplekbe burkolt női alakok, az úgynevezett *kariatidák* hordozzák. A nőalakok egy régebbi ión építészeti stílus tartozékai. Az ión oszloprendnek az athéni Akropolisz nagy megbecsülést élvező épületeinél történt alkalmazása világossá teszi, micsoda jelentősége van az építészetnek a politikai eszmék terjesztésében.

Athént végül Kr. e. 415-ben Spárta legyőzte a Szicília szigetének birtoklásáért folytatott harcban. A város művészeti és szellemi vívmányai azonban biztosították számára a túlélést, úgyhogy aligha becsülhetjük alá a klasszikus Görögországnak a nyugati kultúra fejlődésére gyakorolt hatását.

21. *Erekhtheion*. Akropolisz, Athén. Kr. e. 421–406. Az előcsarnokot kariatidák tartják.



22. *Erekhtheion*. Akropolisz, Athén. Kr. e. 421–406. Az ión oszloprend elfogadása az Athén és az ión városállamok között kialakult szoros szövetség megnyilvánulása, amit Spárta növekvő hatalma magyaráz.

6. fejezet

A hellenizmus kora

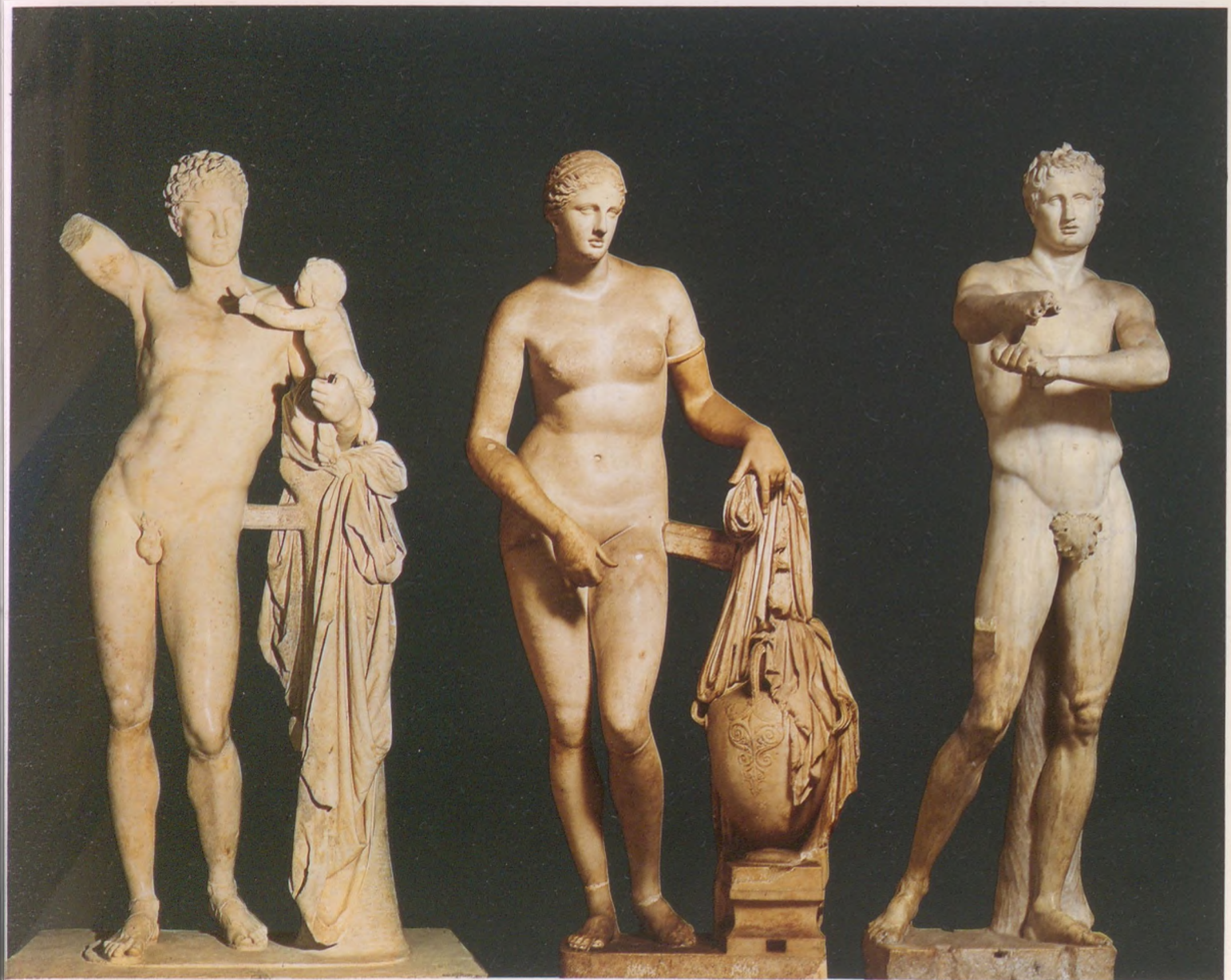
A művészet Nagy Sándor idején

Athénnak a peloponnészoszi háborúban (Kr. e. 431–404) Spártától elszenvedett vereségével egy egész korszak ért véget. Kr. e. 403-ban Athénban újra bevezették a demokratikus államrendet, ámde a politikától megcsömörlött polgárok egyre ritkábban vették ki részüket a város ügyeinek intézésében. Mind nagyobb megbecsülés övezte ezzel szemben a művészi és intellektuális teljesítményeket.

Ez a fejlődés nem korlátozódott Athénra. Ugyanakkor a görög városállamok szövetsége elkerülhetetlenül meggyöngült. Így a félsziget csalogató céllá vált a hódítók szemében. *Fülöp* makedón uralkodó élt is a lehetőséggel. Jól kiképzett hadserege minden különösebb nehézség nélkül diadalmaskodott a bátortalan és rosszul szervezett görög erőkön. *Démoszthenész*nek, az antik világ egyik legnagyobb szónokának minden figyelmeztetése ellenére a makedón uralkodónak Kr. e 338-ban sikerült bevennie Athént. Fülöpnek Kr. e 336-ban bekövetkezett halála után fia, *Sándor*, olyan birodalmat örökölt, amelyben a görögség történelme során első alkalommal élt egy nemzetként egy államban.

Új kulturális áramlatok

Athénra az időszámításunkat megelőző 4. század kezdetén társadalmi és politikai elbizonytalanodás nyomta rá a bélyegét. Ez a kulturális élet megváltozásában is kifejezésre jutott. Az 5. században Athén közpénzeken működtetett színházaiban olyan komédiák voltak mű-



1 2 3

soron, amelyek nyíltan ostorozták az állam intézményeit. Ez elképzelhetetlen lett volna abban az esetben, ha ezek az intézmények valóban veszélyeztetve érezték volna létüket.

Ám a drámaírók Kr. e. 350 körül már szívesebben választottak a privát életből vett, mesterséges bonyodalmakkal tarkított témákat.

Megváltozott az emberi test ábrázolásmódja is, bár *Praxitelész* még a klasszikus férfiakt hagyományos pózában mintázza meg *Hermészt*. A testsúly e szobornál is az egyik lábra nehezedik. Praxitelész értelmezésében azonban Hermész tartása nem csupán laza, de hangsúlyozottan hanyag is. A megelőző korszak férfiaktjainak szigorú férfiassága nyilvánvaló érzékiségnek adja át a helyét. A mind szívesebben alkalmazott fényesre csiszolt felületek csak még inkább erősítik ezt az érzést. Praxitelész azon elgondolása, hogy Dionüszosznak, a bor istenének, gyermekként szintén helyet csinál a szobron, elfordulást jelent a háború előtti időszak Athénjának férfiúi erényeitől. Ezen virtuóz törekvés, mely már nem az erő, hanem az emberi test szépségének a megjelenítésére irányult, nem maradt hatás nélkül a női szobrok esetében sem. Praxitelész *Knidoszi Aphrodité* című szobra mezítelen. A szobrász telt idomú, nemi vágyat keltő nőalakot ábrázol; olyan értelmezés ez, amely teljesen idegen volt a megelőző kor művészeitől.

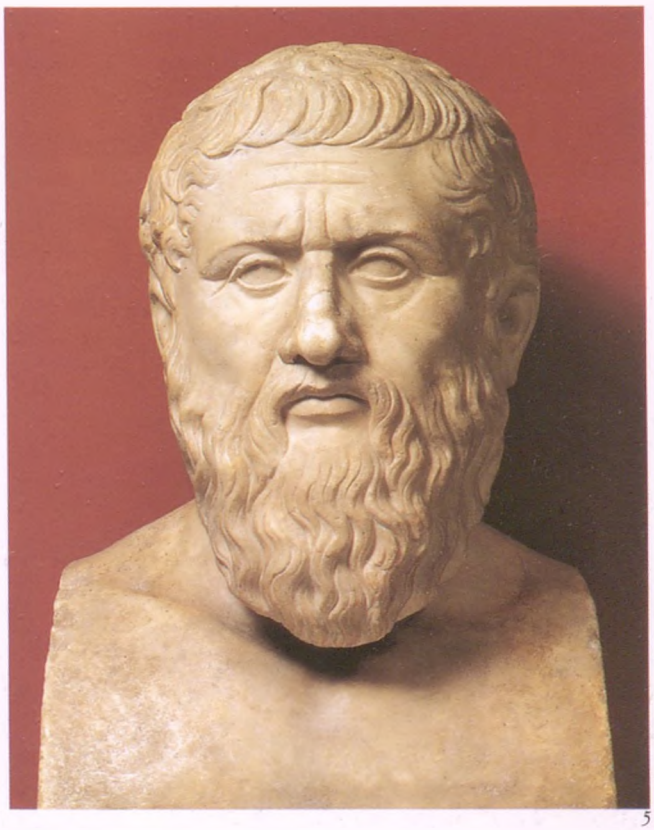
Az emberi test arányai megnyúltak. *Polükleitosz* szerint (Kr. e. 450 körül) egy férfi esetében a fej és a test ideális aránya egy a nyolchoz. *Lüszipposz* ellenben az egy a tízhez arányt választotta *Apoxüomenoszának* (Magát levakaró atléta) megmintázásakor. E messzire ható következményekkel járó megnyújtással a művész kecsesebb s kevésbé az erő érzékeltetésére összpontosító szobrot alkotott.

Platón és Arisztotelész

A 4. század első felében élt athéniak közül sokan elítélték, és morálisan lezüllöttnek tekintették városuk szellemi és kulturális atmoszféráját. Közéjük tartozott a filozófus *Platón* is (Kr. e. 427–348), eszményítvén az athéni múlt szigorúságát és magasrendű erkölcsi elveit.

Platón esztétikai elméletei rendkívül nagy hatást gyakoroltak. A bölcselő összefüggést látott a Kr. e. 400 táján

4



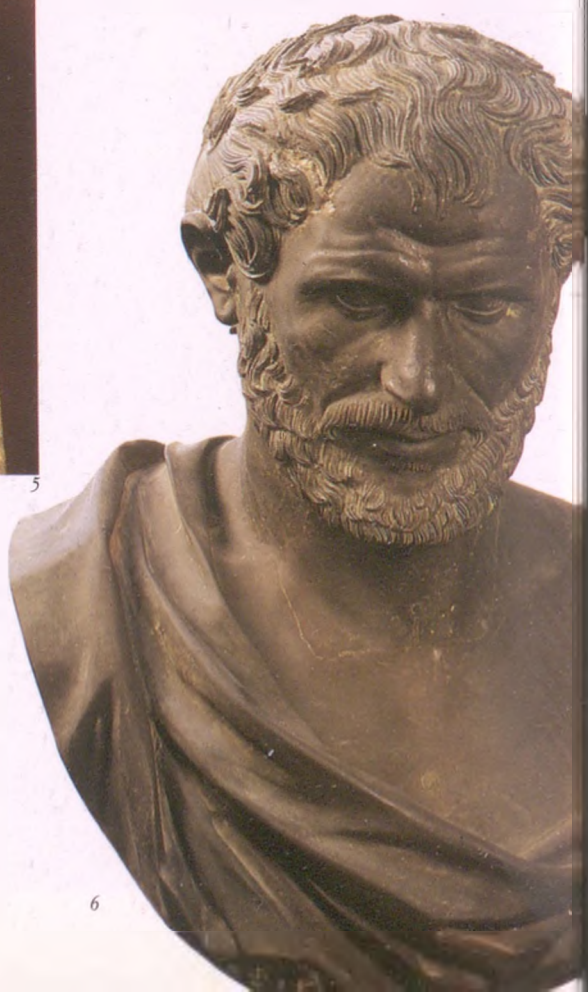
5

1. Hermész a gyermek Dionüszosszal. Praxitelész alkotása. Olümpia, Múzeum. Márvány. Kr. e. 350 körül. E szobor és más szobrok megnyújtott arányaiban, továbbá a Hermész tartásában megmutatkozó árnyalatnyi hanyag érzékiségben Platón Athén hanyatlásának jegyeit vélte felfedezni.

2. Knidoszi Aphrodité. Praxitelész alkotása. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Gabinetto delle Maschere. Márvány. A görög eredeti római másolata (Kr. e. 350 körül). E szobor tekinthető az első női aktnak a görög nagyplasztikában.

3. Apoxüomenosz (Magát levakaró atléta). Lüszipposz alkotása. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Márvány. A görög eredeti római másolata (Kr. e. 330 körül). A szobor tipikus példája azoknak a stiláris újításoknak, amelyek a városállamiságtól az egységes birodalom kialakulása irányába tartó átmenetet kísérték. Nem annyira a testi erőt érzékelteti – miként tették ezt a korábbi atlétaszobrok –, hanem sokkal inkább a test szépségét állítja középpontba.

4. Démoszthenész. Feltehetően Polüeuktosz alkotása. Vatikán, Braccio Nuovo. Márvány. Görög eredeti római másolata a Kr. e. 5. századból. Az athéni agorán szobrot állítottak Démoszthenésznek, a szónoknak és meggyőződéses demokratának. A görög kultúra vívmányainak jelképeként tekintettek rá.



6

bekövetkezett stílusváltás és az athéni társadalom mélyreható változásai között. Platón számára a művészet azon társadalom kifejeződése volt, amely létrehozta. Abban, ahogyan Platón ostorozta saját kora Athénjának különcködését, s ahogyan magasztalta a múlt erkölcsi szigorúságát, megmutatkozik, mennyire nehezére esett a változások elfogadása.

Makedóniai Fülöpre azonban Athén szellemi és kulturális élete teljesen másképpen hatott. Mivel igen jó véleménnyel volt az athéni kultúráról, a filozófus *Arisztotelészt* fia nevelőjéül fogadta. Arisztotelész hosszú időn át Platón tanítványa volt. Athén polgárává fogadta, jóllehet Sztageirában, a Khalkidiké keleti felén fekvő makedóniai városban látta meg a napvilágot. A reális világ iránt megmutatkozó érdeklődésében erősen eltért Platón idealizmusától. Felismerte, hogy célirányos stilisztikai változtatásokkal egyértelmű hatás érhető el. E gondolat Nagy Sándor birodalmában jelentős következményekkel járt a művészetre nézve.

Nagy Sándor

Alexandrosz teljes joggal viselte a „Nagy" Sándor nevet. Alig tizenhárom esztendőn át uralkodott (Kr. e 336–323), ám személyes kisugárzásának és hadvezéri képességeinek köszönhetően olyan birodalmat volt képes létrehozni, amely megváltoztatta az akkori világot.

Arisztotelész azt tanácsolta neki, hogy a görögöket egyenlőkként, a barbárokat viszont rabszolgákként kezelje. A görögségnek ebből a fölényéből kiindulva, birodalmában Nagy Sándor mindenütt meghonosította a görög kultúrát. Hadvezéreit a provinciákban helytartókká nevezte ki. Halála után birodalma három nagy részre szakadt, amelyet az említett helytartók utódjai kormányoztak.

Az uralkodói hatalom erősödésével jelentős mértékben megnőtt a fényűzés. Új városok virágoztak fel s vetélkedtek Athénnal, mint például *Pergamon*, *Antiokheia* és *Alexandria*.

A Perzsa Birodalom és Egyiptom meghódítása után Nagy Sándor és utódai megismerkedtek az uralkodók fényűzésével. A gazdagság és a pompa egy olyan stílus meghatározó jegyévé vált, amelynek a görög felsőbbrendűség érzékeltetése volt a feladata. A demokratikus Athénban kifejlődött görög művészet a maga jellegének megvál-

A hellenizmus kora

8

7

5. Platón. Vatikán, Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse. Márvány. A görög eredeti római másolata (Kr. e. 330 körül). Platón azon felfogása, hogy a mértékletesség, a művészet területén megnyilvánuló konzervatív magatartás és rend egy erkölcsileg feddhetetlen társadalom kifejeződése, nagy hatással volt az európai művészet későbbi fejlődésére.

6. Arisztotelész. Nápoly, Museo Nazionale. Bronz. A görög eredeti római másolata a Kr. e. 4. századból. A demokratikus berendezkedésű Athénban elképzelhetetlen volt, hogy egyetlen embernek emlékművet állítsanak. Csupán Nagy Sándor uralomra jutása után szaporodtak meg a különösen nagy érdemeket szerzett személyek szobrai.

7. Nagy Sándor. Athén, Akropolisz Múzeum. Márvány. Kr. e. 340–330 körül. A fej a Nagy Sándor által megrendelt számos szobor egyikéről származik. A makedón uralkodó jelentékeny művészeket – köztük Apellészt és Lüszipposzt – bízott meg azzal a feladattal, hogy fessék meg vagy szoborban ábrázolják alakját. Ezzel példát mutatott későbbi korok uralkodóinak.

8. Nagy Sándor birodalma, legnagyobb kiterjedése idején.

toztatására kényszerült, hogy eleget tudjon tenni ennek a követelménynek.

A festészetben és a szobrászatban új stílusirányzatok bontakoztak ki. A végbement változások jellegzetes példája az uralkodói motívum megjelenése a görög művészetben. Ez Egyiptomban és Perzsiában igen elterjedt, a görögöknél ellenben gyakorlatilag teljesen ismeretlen volt. Nagy Sándor Dareiosz perzsa király fölött aratott győzelmének egy festmény állított dicső emléket, amelyet egy Pompeiben talált mozaikmásolatról ismerünk. A Parthenón szobrain (Kr. e. 440 körül) – ezek szintén a görögök egyik, a perzsák fölött aratott győzelmének emlékét örökítették meg – Athén népe mitológiai harcok képében ünnepelte a győzelmet. Ezzel szemben Nagy Sándor elutasította a demokratikus szellemiségű Athén művészeti alkotásainak anonimitását. Ehelyett önmagát és személyes tetteit állította a középpontba. A mozaikkép mindennek dacára továbbra is a klasszikus Görögország egy olyan stiláris eszközével élt, amely a fölényt és a nagyságot a mezítelenséggel, a művi segédeszközök hiányával juttatta kifejezésre: az ifjú Alexandrosz főfedő nélkül közelít lován Dareioszhoz, akit hiába véd sisak és harci szekér, mégis elveszíti a csatát.

A portré fejlődése

A Kr. e. 350. évet megelőzően a művészetben szinte alig találkozunk képmással. E műfaj fejlődése a hellenisztikus birodalomban az individuum növekvő jelentőségéről tanúskodik. Azok a névtelen atléták, akiknek a szobrai az antik templomokat díszítették, eszményített emberi alakok voltak, s nem egyes emberek képmásainak szánták őket. A testi erő kultusza most átadta helyét a szellemi képességek előtti nyilvános tisztelgésnek. Ez személyes képmásnak szánt szobrok révén történt; ilyen alkotás volt *Platón*, *Arisztotelész* vagy a szónok *Démoszthenész* portréja. Az athéni agorán állították fel valamennyit. Nagy Sándorról csak csekély számban maradtak ugyan fenn képmások, azt azonban tudjuk, hogy egy Apellész nevű festő megfestette, s hogy Lüszipposztól is rendelt néhány szobrot önmagáról. Az egyiptomi és a perzsa uralkodók az istenekhez, nem pedig a halandókhoz mérték magukat, s a hellenisztikus kor királyai átvették ezt az elgondolást. A templomokban a névtelen atléták szobrait a

9. Nagy Sándor csatája Dareiosz perzsa királlyal. (Nagy Sándor-mozaik). Nápoly, Museo Nazionale. Lelőhely: a „Faun háza", Pompei. Kr. e. 2. század. Görög festmény (Kr. e. 300 körül) római mozaikmásolata. Nagy Sándor képmása – az uralkodó fedetlen fővel ront neki Dareiosznak – a görögségnek a perzsák fölött aratott győzelmét dicsőíti.

királyok és hozzátartozóik szobrai váltották fel. *Mauszólosz*, *Halikarnasszosz* szatrapája az istenekkel való hasonlóságát egy általa megrendelt szoborkolosszussal kívánta hangsúlyozni; e szobortípus korábban kizárólag a vallás területén volt alkalmazható.

Más uralkodók még kevésbé rejtették véka alá hatalmuk nagyságát. Az úgynevezett *Tazza Farnese I. Kleopátra* egyiptomi királynőt s fiát, *VI. Ptolemaioszt* dicsőíti. A bőségszarut tartó *Nilus* kíséretében vannak ábrázolva mint *Ízisz* istennő, a Nílus asszonya és *Hórusz*, az istennő fia.

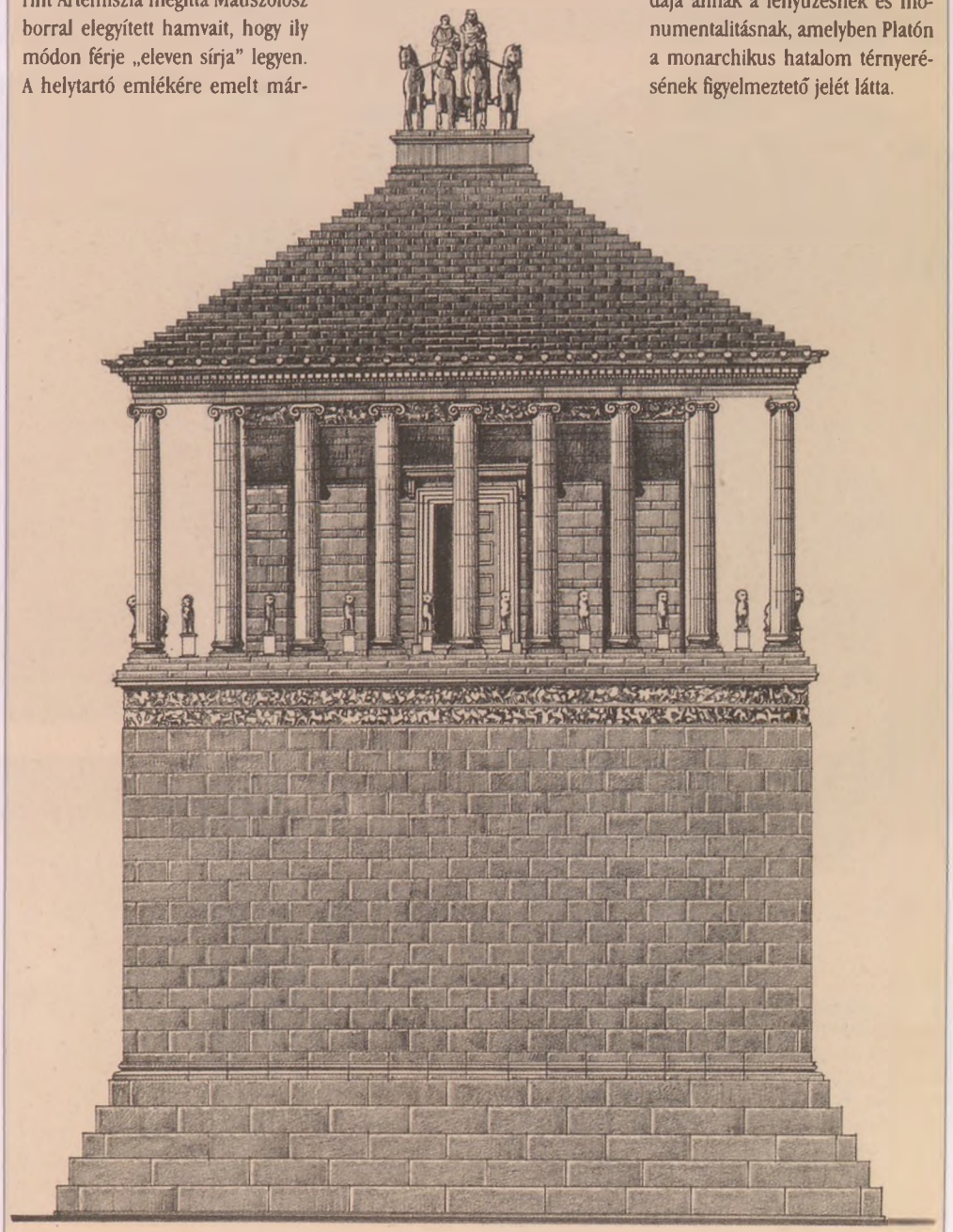
10. Mauszólosz szobra. London, British Museum. Kr. e. 359. Márvány. A szobor a halikarnasszoszi Mauszoleiónról származik.

10

A halikarnasszoszi Mauszóleion

Napjainkban *mauzóleum*on monumentális síremléket értünk. A fogalom az antikvitás hét világcsodájának egyikére vezethető viszsza, nevezetesen *Mauszólosz síremlékére*. Mauszólosz (Kr. e. 377–353) egy kis-ázsiai görög kolónia, Kária perzsa helytartója, vagyis szatrapája volt. A halikarnasszoszi síremlék építését még Mauszólosz életében megkezdték, s halála után hitvese, Artemiszia fejezte be. A legenda szerint Artemiszia megitta Mauszólosz borral elegyített hamvait, hogy ily módon férje „eleven sírja" legyen. A helytartó emlékére emelt márványépület egyedülállóan pazar volt. Egy hét méter magas lépcsős piramison emelkedett a sír főépítménye, amelynek csúcsán Mauszólosz szobra díszelgett. A már réges-régen romokban heverő Mauszóleion rekonstrukciója Plinius *Naturalis historiá*jának (A természet históriájának) részletes leírásán, valamint az ásatások helyén talált leleteken alapszik. Az a gondolat, hogy egy uralkodónak emlékhelyet állítsanak, nem volt új. Különösen Egyiptomban, a *piramis* tudott a korai fáraók síremlékeként elterjedni. Mindamellett egy ilyen öndicsőítés *Athén*ban teljességgel elképzelhetetlen lett volna, hiszen Athén demokratikus berendezkedésű társadalma egyes személyek magasztalásának semmiféle teret nem engedett.

Mindazonáltal a halikarnasszoszi Mauszóleion csupán annak a fejlődésnek a kezdete volt, amely Görögországban Nagy Sándor trónra lépését követően bontakozott ki. (Kr. e. 336). Az építmény jellegzetes példája annak a fényűzésnek és monumentalitásnak, amelyben Platón a monarchikus hatalom térnyerésének figyelmeztető jelét látta.



Alexandria

Nagy Sándor számos várost alapított. Ezek közül tizenhatnak adta az *Alexandria* nevet. Ebben is az uralkodó isteni természete jutott kifejezésre.

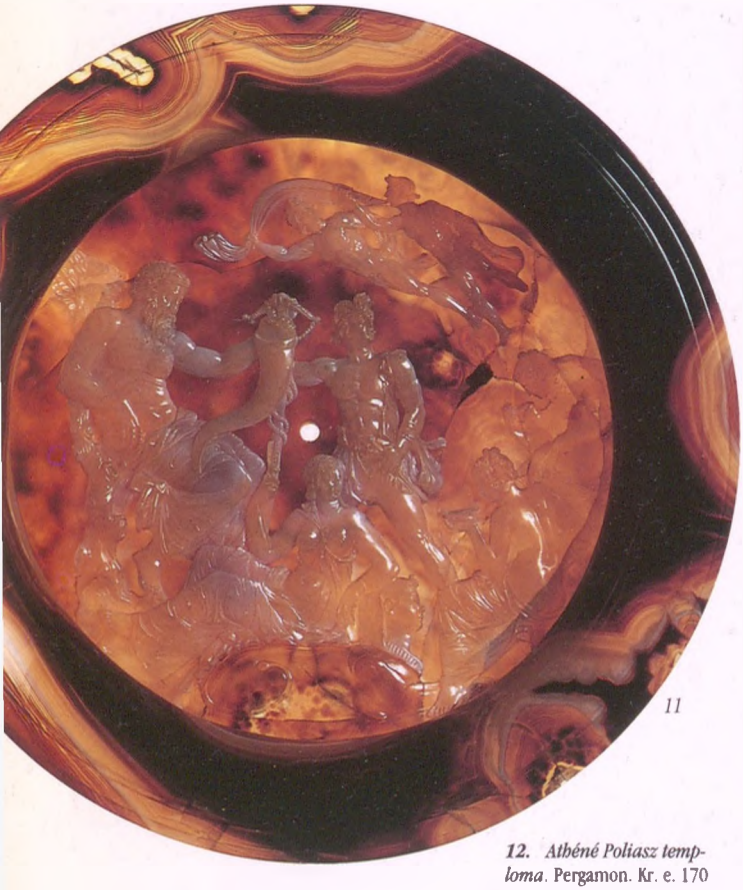
A legteljesebb tudatossággal elevenítette föl azt a régi görög hagyományt, hogy a városoknak – mint például Athén vagy *Poszeidónia* (a mai Pæstum) esetében – valamely istenség nevét adták. Egyiptom új fővárosában, Alexandriában, az utcákat sakktáblaszerű mintázat alapján alakították ki. Ezt az 5. században *Milétoszi Hippodamosz* által elgondolt alaprajzot impozáns méretekben a császári hatalom jelképeként valósították meg. A városban föltárulkozó rend a birodalomban érvényesülő rend kifejeződése volt.

A lenyűgöző perspektíva is a terv részét alkotta. Alexandria főútja 33 méter széles és 7 kilométer hosszú volt. E város lett a hellén világ kulturális és szellemi központja. Mivel Nagy Sándor és utódai szilárdan meg voltak győződve a görög kultúra fölényéről, könyvtárakat és egyetemeket alapítottak, amelyeknek e kultúra terjesztését tűzték ki feladatukul. E tény is szervesen hozzátartozott a hellenizmus korának Görögországához.

Az alexandriai könyvtár 700 000 kötetet tartalmazott. A kor tudósai mind nagyobb mértékben terjesztették ki a tudás határait. Ez volt az a kor, amelyben *Eukleidész* meghatározta a geometria alaptörvényeit, *Arkhimédész* fölfedezte a hidrosztatikus felhajtóerőt, s *Alexandriai Héron* a gőz erejével kísérletezett. A görög tudósok már Kr. e. 400 táján rájöttek, hogy a Föld gömb alakú. *Eratoszthenész* Alexandriában még a kerületét is kiszámította, s mindössze 80 métert tévedett.

A hatalom képmásai

A hellenizmus korának abszolutisztikus uralkodói teljesen új követelményeket fogalmaztak meg a művészeti és építészeti megrendeléseiket kivitelező művészekkel és kézművesekkel szemben. A hellenisztikus világ kitágulása teljesen új lehetőségeket nyitott meg a kereskedelem számára, s az addig ismeretlen anyagok megjelenése új technikák megjelenéséhez vezetett. Az értékes kövek, mint például a *Tazza Farnese* anyagát alkotó *szardonix*, igen keresettek voltak. Ennek alkalmazása is az uralkodó



11

12

13

11. *Tazza Farnese*. Nápoly, Museo Nazionale. Kr. e. 200 körül. Ez a szardonixból készült tál a maga finoman megmunkált díszítményeivel I. Kleopátra allegorikus eszményítése, és jellegzetes példája a hellenisztikus kor pompázatos, gyakran túlfűtött és szélsőséges ízlésvilágának.

12. *Athéné Poliasz temploma*. Pergamon. Kr. e. 170 körül. Pergamon uralkodói a klasszikus Athén épületeit választották példaképül, így például egy Athéné istennőnek fölszentelt templomot is.

13. *Haldokló gallus*. Róma, Musei Capitolini. Márvány. Görög eredeti római másolata (Kr. e. 200 körül). A haldokló harcos testtartása az anatómia figyelmes tanulmányozásáról árulkodik.

piedesztálra emelését szolgálta. Az impérium irdatlan gazdagsága anyagi alapot teremtett új városok építéséhez, káprázatos szépségük egymással vetekedett.

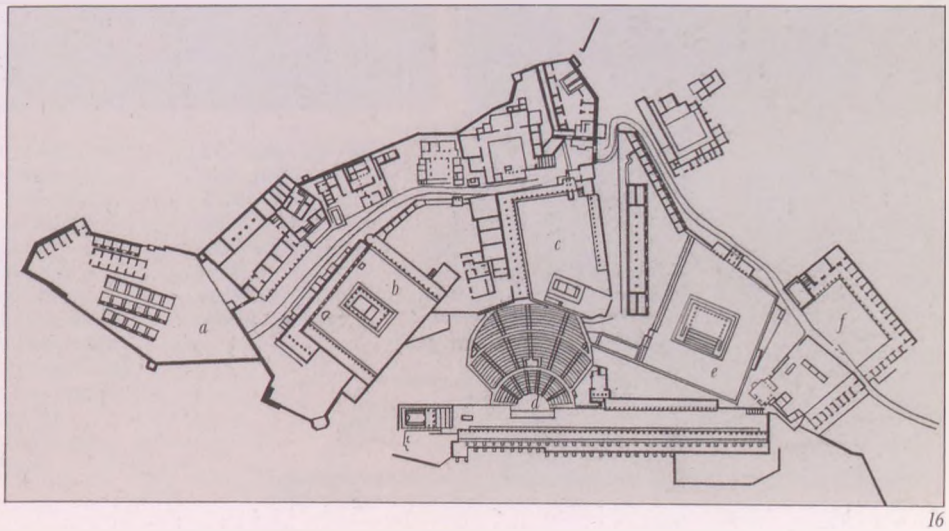
Pergamont, akárcsak Athént, egy fellegvár körül építették fel. Más mozzanatok is utalnak Athén tudatos másolására: a város főtemplomát *Athéné* istennő tiszteletére emelték, s a könyvtárban a Parthenón Athéné-szobrának a másolata állott. A szabálytalan alaprajz szintén az antik görög városra emlékeztet. A *királyi palotának* az Akropoliszon, a könyvtár és a templom fölött történő megépítése csak még erőteljesebben hangsúlyozza az uralkodó korlátlan hatalmát. Ugyanezt emeli ki a templom propülaiájának (kapu előtti építményének) *ajánlása*, amely arra utal, hogy az építkezésre a megbízást II. Eumenész adta. Az efféle feliratok, amelyeknek célja, hogy kidomborítsák egy király tehetősségét és hatalmát, a hellenisztikus birodalom építészetének fontos jellemzőjévé váltak. I. Attalosz, Eumenész atyja, eredményesen védelmezte Pergamont a gallusokkal (vagy galatákkal) szemben. Ezt követően, a győzelmére való emlékeztetőül, több szoborra, köztük a *Haldokló gallus*ra is megrendelést adott. Eumenész azonban még egy, sokkalta lenyűgözőbb emlékművet is állíttatott, mégpedig a Zeusznak és Athénének fölszentelt *Pergamon-oltárt*. Az oltár frízén – félreérthetetlen utalásként a Parthenónra – a *Gigantomakhia* (az istenek és a gigászok közötti csata) jelenetei vannak megörökítve. A művészi megjelenítés azonban tudatosan eltérő. Az erőteljes plaszticitással megmintázott s a talpazat, valamint a gazdagon tagolt párkányzat közé beszorított alakokat messziről is érzékelni kellett, s föl is kellett ismerni őket, ami a megbízó inkább világi szándékaira enged következtetni. Ezzel szemben a Parthenón szobrai a szemlélődő pillantások elől szinte teljesen rejtve maradtak. Hódolatnak szánták őket az athéniak az isteneknek, amiért azok segédjobbot nyújtottak a győzelem kivívásában. Ennek a motívumkörnek a Pergamon-oltáron történt átvételével csak még inkább fokozni

14. Pergamon-oltár. (Rekonstrukció). Berlin, Pergamon Múzeum. Márvány. Kr. e. 170 körül. Ezen a Zeusz tiszteletére emelt oltáron az Attalidák hatalma nyer nagyszerű plasztikai megfogalmazást. A fríznek a mitológiából vett allegorikus jelenetei Pergamonnak a galaták fölött aratott győzelmét magasztalják.

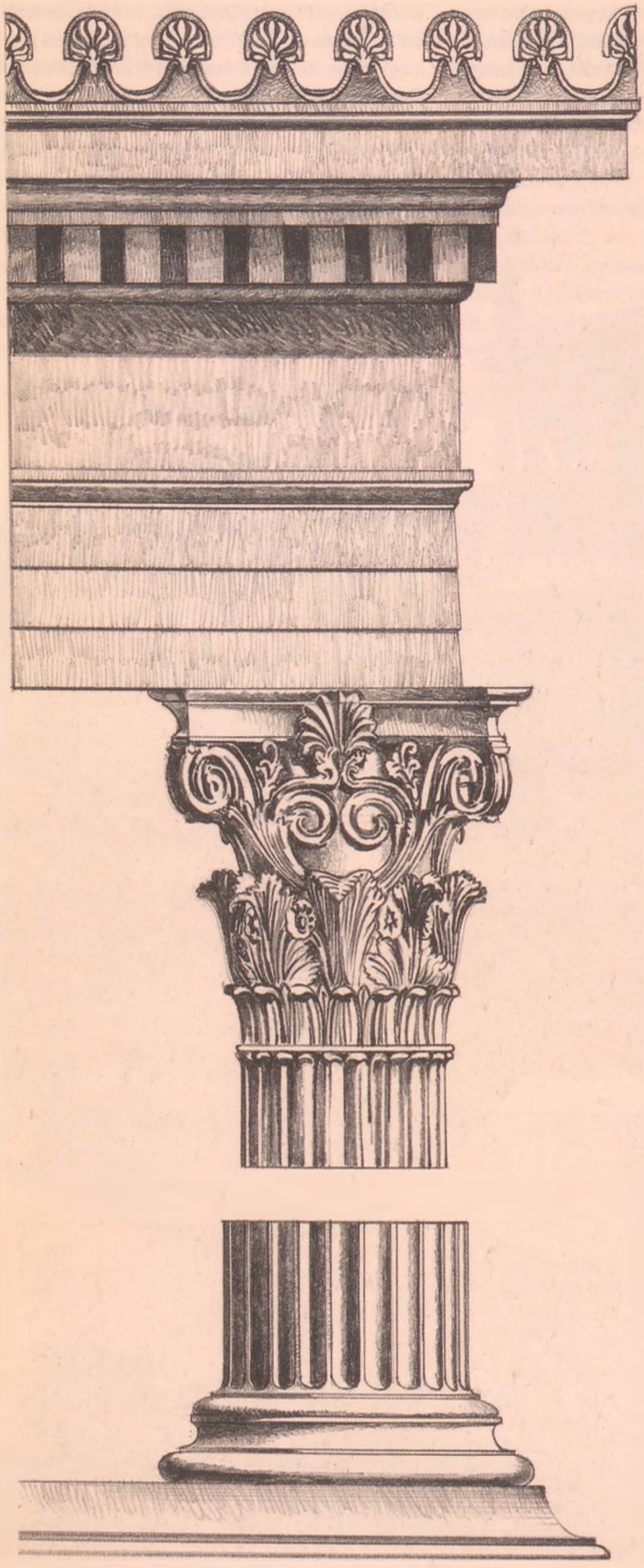
15. Gigantomakhia (Az istenek és a gigászok harca). Részlet a Pergamon-oltár frízéből. Berlin, Pergamon Múzeum. Márvány. Kr. e. 170 körül. A bemutatott részlet az Athéné körüli csoportot mutatja.

16. Pergamon. A fellegvár térképe:
a) boltok, b) Traianeum, c) Athéné temploma, d) színház, e) oltár és f) agora.

15



16



A korinthoszi oszloprend

A jólét leggyakrabban a díszítmények burjánzó gazdagságában tükröződik. Így tehát aligha csodálkozhatunk azon, hogy a dór oszloprend, amelynek használata a demokratikus berendezkedésű Athénre volt jellemző (lásd az 5. fejezetet), a hellenisztikus korban veszített jelentőségéből. Ornamentika és elegancia váltotta föl az egyszerűséget és a stabilitást, hogy az uralkodói hatalmat juttassa kifejezésre. A pergamoni Athéné-templom oszlopos előcsarnokát még a dór és az ión oszloprend szerint alakították ki. A díszes épületeknél azonban (mint például az athéni Olümpieión esetében) mindinkább a szokatlanabb korinthoszi oszloprendet alkalmazták. Jellemző erre az oszloprendre a fölöttébb dekoratív oszlopfő. Kicsiny, akantuszlevelekből kinövő volutákkal, azaz csigavonalú oszlopdíszekkel ékítették. Az ión oszloptörzsön nyugvó oszlopfő pótlólagos megmagasítása révén az oszlop a maga egészében vékonyabb hatást kelt. A korinthoszi oszloprendet a görög templomok belsejében alkalmazták. Ezúton is nyomatékosítani kívánták azon hely jelentőségét, ahol az istenség kultikus szobra elhelyezést nyert.

A dekoratív gazdagság az alkotóelemek sokféleségében is kifejeződött. Gyakori eset két vagy három oszloprend kombinációja. Példa erre a már említett Athéné-templom bejárati csarnoka (propülaia) Pergamonban. Nem szabad azonban arról sem megfeledkeznünk, hogy a görög építészek által alkalmazott, szigorú matematikai „kánon" személytelen és fölöttébb tárgyilagos stílus kialakulásával járt együtt. Az a benyomásunk támad, hogy valamennyi épület (építőmestereik neve csak a legritkább esetben maradt ránk) ugyanazon megváltoztathatatlan törvényeknek van alávetve. A görög templomokban minden egyes részlet meghatározott arányok alapján szerveződik, amelyet az oszlop sugara határoz meg jó előre (lásd még az 5. fejezetet). A dór, az ión és a korinthoszi oszloprend ezekben a kanonikusan rögzített arányokban tér el egymástól, s erre vezethető vissza az egyszerűség, illetve könnyedség nagyobb vagy kisebb foka is. Mindamellett a szimmetria törvényei kikezdhetetlenül érvényben maradtak, amit aztán később Vitruvius római építész és elméletíró is nagy csodálattal nyugtázott.

Értekezésében Vitruvius beszámol a korinthoszi oszlopfő feltételezett eredetéről. Egy korinthoszi leány temetése után dajkája kosarat tett a sírra, melyben kedvenc tárgyai voltak, majd nehezékként téglát helyezett rá. A következő tavasszal egy akantuszlevelek arra kényszerültek, hogy a sarkokon kis csigadíszekben, volutákban bodorodjanak meg.

kívánták Attalosz tetteinek nagyságát s – a Parthenón-fríz témájának analógiája révén – hangsúlyozni a királynak az istenekhez való hasonlóságát. A hellenizmus korának szobrászait nem annyira az események szimbolikus jelentése érdekelte, mint inkább valóságos tartalmuk. Ezek megjelenítése érdekében felfokozott testi és lelki reakciókat mutattak be. A drámaiság és a cselekmény erőteljes hangsúlyozása révén a néző érzelmi részese lett egy fölfokozott valóságnak. A *Szamothrakéi Niké* szárnyainak lendülete s ruhájának redőzete azt a benyomást kelti, hogy az istennő épp e pillanatban ereszkedett alá egy hajó orrára. Az a borzalom pedig, amely *Laokoón* arcán tükröződik, valamint kitekert tartása előrevetítik az elborzasztó véget, amely őrá s fiaira leselkedik.

17

A magánvagyonok

A kereskedelem föllendülésével az egyéni jólét is megnövekedett. A gazdagok kezdték utánozni az uralkodók fényűzését. A művészet nem kizárólag az istenek vagy az állam szolgálatában állott immár. A pazarul díszített magánházakban freskók és finoman kidolgozott *mozaikpadlók* díszelegtek, amelyek telis-tele voltak mitológiai, egzotikus vagy akár a legprofánabb háztartásbeli jelenetekkel.

Ez utóbbiakhoz olyan mozaikpadlók sorolhatók, amelyeket a művész sajátosan formált meg: a padló úgy fest, mintha egy fejedelmi lakoma után nem takarították volna. A demokratikus szellemiségű Athén művészetének szigorú komolysága immár a távoli múlté. De akárcsak Athén,

18

19

17. Olümpieión (az olümposzi Zeusz tiszteletére épült templom). Athén. Építésének kezdete: Kr. e. 174 körül. Az oszlopok horonyékes „kődobokból" állnak. A z illesztések precizitásában az egykori kőmetszők ügyessége mutatkozik meg.

18. Laokoón. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Márvány. Kr. e. 50 körül. Az a szörnyű kín, amely a trójai pap arckifejezésében és testének tekergő mozgásában kifejeződik, az istenek hatalmát teszi nyilvánvalóvá, akik elhatározták Laokoónnak és fiainak halálát. Laokoón arra szólította fel Trója város polgárait, hogy a görögök által Trója kapuja előtt hátrahagyott falovat ne vonszolják be a városba.

19. Szamothrakéi Niké. Párizs, Louvre. Márvány. Kr. e. 2. század kezdete. Niké ruházatának lobogó redőzete csak erősíti a mozgás érzetét. Ily módon az a látszat keletkezik, mintha a győzelem istennője valóban jelen lenne.

a hellenisztikus birodalom is a katonai erőfölénynek esett áldozatul. Róma terjeszkedése a Földközi-tenger medencéjében elkerülhetetlenül vezetett Görögország (Kr. e. 146) és Egyiptom (Kr. e. 31) leigázásához. Mindemellett a rómaiak is magukévá tették a görögség szellemi és kulturális fölényének a hellenisztikus kor uralkodói által olyanannyira terjesztett képét. *Róma* beépítette a görög kultúrát a maga hatalmi rendszerébe, biztosítva ezzel a görög műveltség fennmaradását.

20

21

22

20. *Flora*. Nápoly, Museo Nazionale. Lelőhely: Stabia. Falfestmény. Kr. e. 1. század. A tavasz istennőjének e megjelenítése nem kultikus kép, hanem dekoratív motívum.

21. *Nílusi jelenet*. Nápoly, Museo Nazionale. Mozaik. Kr. u. 1. század. Ez a hellenisztikus mozaik burjánzó gazdagságában érzékelteti a Nílus-delta sokszínű állat- és növényvilágát.

22. *Illuzionisztikus mozaik föl nem takarított padló képével*. Vatikán, Museo Gregoriano Profano. Szószos eredetije alapján. Pergamon, Kr. e. 2. század. A képen látható mozaikpadló a hellenisztikus stílus kései modorosságának példája. A drága mozaikdíszítés megtévesztő hasonlósággal ábrázolja a hulladékot, amelyet egy lakoma résztvevői dobáltak szanaszét a földön.

7. fejezet

Róma felemelkedése

Az etruszk kultúrától a köztársaság kori Rómáig

Itália földjét Kr. e. 800 táján sok-sok kis törzs népesítette be. E törzsek sorába tartoztak az umbérok, a ligurok, a venétek és a latinok. Emlékük mind a mai napig fennmaradt az olasz tájnevekben. A 8. század során két fontos kultúra alakult ki Itáliában. A 8. század elején bukkanhatunk az etruszk kultúra első nyomaira. Kr. e 750 táján pedig Dél-Itáliában megalapítják az első görög gyarmatokat (l. az 5. fejezetet).

Az etruszkok

Noha egyelőre nem sikerült minden kétséget kizáróan tisztázni, hogy az etruszkok őshonosok voltak-e Itáliában, vagy pedig a Földközi-tenger keleti medencéjéből hatoltak be ide, annyi mindenesetre bizonyos, hogy Kr. e. 600 táján arisztokratikus berendezkedésű, városi civilizációt hoztak létre. Ennek alapját a virágzó mezőgazdaság s a fém – főként a görög városokba történő – kiviteléből származó magas bevételek képezték.

A görög *polisz*okhoz hasonlóan az etruszk városok is egymástól függetlenek voltak, s mindössze laza szövetség fogta őket egybe. Ami összekötötte őket, az főként közös kultúrájuk és vallásuk volt. Az etruszkok átvették a görög kultúra számos elemét, amelyeket aztán saját képükre formáltak. A görög ábécé egyik változatát használták írásra. Nyelvük nem az indoeurópai nyelvcsaládba tartozott, s mind a mai napig nem is sikerült teljesen megfejtenünk. Sírjaik díszítésekor a görögök figurális stílusára nyúltak vissza; ezt az importált edényekről jól ismerték. Az et-

1

ruszkok hite abban, hogy az élet a halál után is folytatódik, megkülönbözteti őket a görögöktől, s az egyiptomiakkal rokonítja őket. Fallal ellátott temetkezési helyeik szerteágazó, föld alatti létesítmények. Gyakran egyformára épített házakból álló utcákban helyezték el sírjaikat; ez is rendezett társadalmuk megnyilvánulása. A sírkamrák belső tere egyedi kialakítású. Díszítéseik témái kedvelt időtöltéseikre, mint például a vadászatra vagy a halászatra utalnak.

Görög források alapján tudunk arról is, hogy az etruszkok nagyivók voltak. Talán ez a körülmény is magyarázza, miért ábrázoltak falfestményeiken és domborműveiken előszerettel ünnepi lakomákat. Stílusukon erősen érződik a görög hatás, jóllehet maguk a bemutatott motívumok s azok kompozíciója összetéveszthetetlenül etruszk: maguk a görögök is nehezményezték azt az etruszk szokást, hogy lakomáikon nők is részt vehettek.

Az etruszkok átvették a görögöktől a téglalap alapú templomalaprajzot és az oszloprendet is, mindezt azonban saját vallásuk követelményeinek megfelelően alakították át. A vallásos ceremóniák görög földön a szabad ég alatt zajlottak, míg maga a templomépület csupán az istenség szobrának védelmére és a fogadalmi ajándékok tárolására szolgált.

Az etruszk templom ezzel szemben maga volt az a hely, ahol a papok az isteneknek a természeti jelenségekben, különösen pedig az állatok májában megnyilvánuló akaratát fürkészték *(haruspicium)*.

Az etruszk templom felépítése inkább hierarchikus szerkezetű volt. Teraszon emelkedett. Lépcsők vezettek fel az oszlopok által övezett bejárathoz, s ezt a szerkezetet még jobban kiemelték a hátulról zárt falak. A tetőél díszítésére nagy szoboralakok szolgáltak. Ilyen szobor a *Veii*ben talált *Apullu*, azaz *Apollón-szobor*. Nem csupán a görög művészetnek az etruszkra gyakorolt stiláris hatásáról tanúskodik, de azt is érzékelteti, hogyan építették be az etruszkok a görög isteneket és mítoszokat saját vallásukba.

A római kultúra kezdetei

A Kr. e. 7. század vége felé a mai Róma környékén egy etruszk monarchia szerveződött. Egyesítette a Tiberis gázlója körül magasodó dombokon a latinok által alapított kis

1. Szarkofág. Róma, Villa Giulia. Lelőhely: Cerveteri. Terrakotta. Kr. e. 6. század vége. A házaspár ábrázolása bensőséges és nélkülöz minden formai szigort, tartásuk olyan, akárha lakomán vennének részt.

3

3. A legjelentősebb etruszk települések Közép- és Észak-Itáliában.

2

2. Aranytáblácska etruszk nyelvű felirattal. Róma, Villa Giulia, egy pürgoszi szentélyből. Kr. e. 500 körül.

5. Birkamáj modellje. Piacenza, Museo Civico. Bronz. Kr. e. 2. század. A *haruspicium*, vagyis az áldozati állatok belsőségeiből történő jövendőmondás az etruszk vallás lényeges elemét alkotta. A bronzba vésett diagramok a máj értelmezéséhez nyújtottak segítséget.

4

4. Nekropolisz Crocifisso del Tufóban. Orvieto. Kr. e. 6. századtól. Mindaz, ami teraszosan megépített kis házak sorának tűnik, valójában nem egyéb síroknál. Gazdag belső díszítésük az etruszkoknak a túlvilági életbe vetett hitéről tanúskodik.

5

paraszti településeket, s várossá fogta őket össze. Az etruszkok lecsapolták a *Capitolium* és a *Palatinus* dombja között elterülő mocsaras vidéket, s egy nagy nyilvánosságnak helyet adó központot hoztak itt létre, a *forum*ot, amely azonban elkülönült a Capitolium dombján elhelyezkedő kultikus épületektől. Ugyanakkor új, gazdagabb terméshozamot biztosító mezőgazdasági módszereket honosítottak meg, s elterjesztették a földmérés tudományát is.

A városiasodási folyamat Rómát egy idegen kultúrához való gyors alkalmazkodásra késztette. Az etruszkok vallásos hitüket és építészeti stílusukat is magukkal hozták, bevezették továbbá a katonai szolgálatot. A gazdasági fellendülés, valamint a növekvő jólét végül az etruszk monarchia bukásához vezetett (Kr. e. 510 körül); ezt az államformát egy oligarchikus elveken alapuló köztársaság váltotta fel.

Róma az etruszk kultúra számos elemét megőrizte, ami ugyancsak hasznára vált, mikor Kr. e. 500 táján terjeszkedni kezdett az Itáliai-félszigeten. A nagy hatékonysággal működő és gyakorlatias gondolkodástól áthatott új köztársaság különösen egy szerteágazó úthálózat kiépítésében jeleskedett, ami a római uralom központosított jellegét volt hivatva hangsúlyozni.

A görög hatás

A rómaiak hatalmának növekedésével kialakult egy mitológia is, amelynek célja Róma vezető szerepének igazolása volt. Görögország mindenható isteneinek megkerülésével a rómaiak népük ősatyjául a trójai *Aeneas*t (görög alakjában *Aineiasz*t), a görög mondavilágnak ezt a félistenét választották. Az ő egyik leszármazottját, a farkasanya által táplált *Romulus*t tekintették Róma megalapítójának.

Aeneas Venus (Aphrodité) istennő gyermeke volt ugyan, mégiscsak halandó, akárcsak Romulus. E két hős testesítette meg a rómaiak által tiszteletben tartott erényeket,

Róma felemelkedése

6

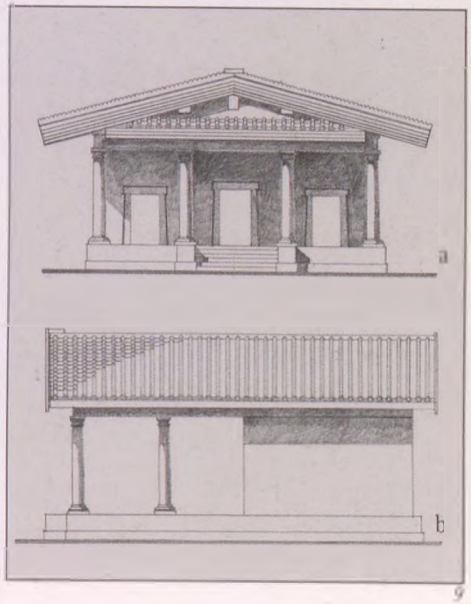
6. Halászok és tengeri madarak. Tarquinia, Tomba della Caccia e della Pesca. Freskó. Kr. e. 540–530. Az etruszk sírokat gyakran idilli jelenetekkel díszítették.

7

7. Lakomajelenet. Tarquinia, Tomba dei Leopardi. Freskó. Kr. e. 480 körül. Az emberábrázolások – különösen az emberi arc megjelenítése – az archaikus görög vázafestészet erőteljes hatásáról tanúskodnak.

8

8. Apulu (Apollón). Róma, Villa Giulia. Terrakotta. Kr. e. 515–490 körül. A képen látható Apollón-szobor a veii Portonaccio-templomról származik. Kifejezett hasonlóságot mutat az archaikus görög szobrászat kuroszaival, így a két kultúrkör közötti élénk kereskedelmi kapcsolatokra enged következtetni.



9

9. Etruszk templom rekonstrukciója.
a) Homlokzat
b) Oldalnézet

úgymint a harci rátermettséget, a kitartást és a lojalitást. Eszményeiknek mindamellett vajmi kevés közük volt a görög szellemiséghez.

Hogy a rómaiak mennyire erősen ragaszkodtak saját gyökereikhez, kitetszik abból is, hogy Róma városának megalapítását egy pontos napban határozták meg, nevezetesen Kr. e. 753. április 21-ében. E körülmény hangsúlyozza azon konvenciók és a magatartási normák jelentőségét, amelyeket Aeneas és Romulus utódaikra hagytak. Az *ősök kultusza* lényeges elemét alkotta a római polgárok életének.

Annak a római patríciusnak a szobra, aki őseinek mellszobrait tartja a kezében, azt a római szokást idézi föl, hogy a hátramaradottak a temetési szertartásokon magukkal vitték az elhunytak viaszból készült maszkjait. Ezek ténylegesen halotti maszkok voltak, vagyis az ősök portrészerű arcmásai. Nincs mit csodálkoznunk tehát azon, hogy a köztársaság kori Rómában kialakult a hagyománya *a portréművészet*nek, amely a képmással való legnagyobb fokú hasonlóságra törekedett.

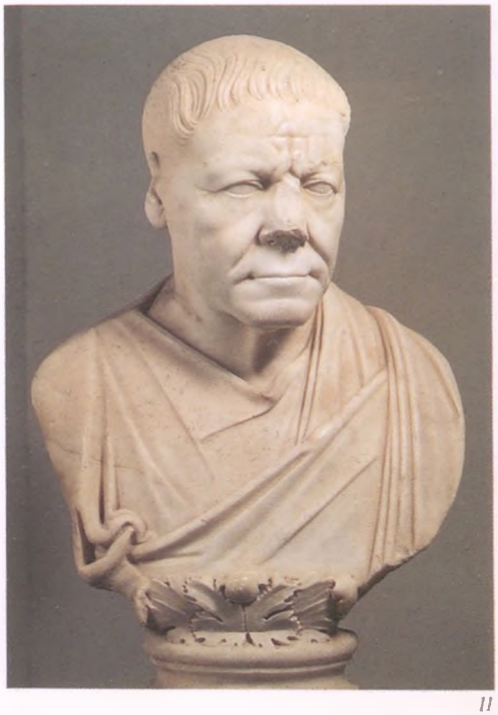
Mivel a *portrészerű mellszobrok* magáncélt szolgáltak, a modelleket gyakran bensőséges, otthoni környezetben ábrázolták; e mellszobrok teljesen nélkülözik az idealizálást.

A politikai élet Rómában a családi környezet meghosszabbítása volt. A *patríciusok* és a *cliensek* viszonyán alapult; ez utóbbiak alacsonyabb rendű polgárok voltak, akik egy patrícius oltalmában éltek. A patríciusok képviselték klienseik érdekeit, akik ennek fejében biztosították őket politikai támogatásukról. E mozzanat még jobban erősítette a patríciusoknak mint uralkodó osztálynak a hatalmát.

Róma előrenyomulása föltartóztathatatlanul folytatódott, s Kr. e. 133-ban már a Földközi-tenger medencéjének ura volt. Róma így közvetlen kapcsolatba került a görögök kultúrájával, akik továbbra is gondosan ápolták művészeti és kulturális fölényük képét. E kép olyannyira meggyőző volt, hogy Róma még csak kísérletet sem tett arra, hogy rákényszerítse a maga kultúráját Görögországra, jóllehet ő volt a győztes. Épp ellenkezőleg: a görög kultúra mély hatással volt a rómaiakra. Akárcsak etruszk elődeik, ők is számos elemét átvették, hogy saját kultúrájukhoz igazítsák. A római vallásba beépültek a görög istenek: *Zeusz* *Iuppiter*rel, *Aphroditét* *Venus*szal, *Dionüszoszt* pedig *Bacchus*szal azonosították. Számos görög szó került be a

10. *Medici-Venus*. Firenze, Uffizi képtár. A Praxitelésznek tulajdonított eredeti márvány másolata. Kr. e. 1. század. A rómaiak nagy becsben tartották a görög művészetet. Hellenisztikus szobrászokkal másoltatták a klasszikus Görögország letűnt kultúrájának mesterműveit.

11. *Idős férfi mellszobra*. Ostia, Múzeum. Márvány. Kr. e. 1. század. A köztársaság kori Rómában az idealizáló ábrázolásmódnál jobban kedvelték a realista portrészobrászatot.



12. *Cato és Portia mellszobra*. Vatikán, Museo Pio-Clementino, Sala dei Busti. Márvány. Kr. e. 1. század. Ez a kettős mellszobor, amely bizalmas együttlétben ábrázolja a házaspárt, kifejezésre juttatja a családi boldogság eszményét a köztársaság kori Rómában.

latin nyelvbe, jóllehet némelyiküknek a jelentése kissé eltolódott.

Az *architektón* görög fogalma, amellyel egy építkezés vezetőjét illették, a latin nyelvben az *architectus* alakot öltötte, ami mai szóhasználatunknak megfelel: „épületek tervezőjét" jelenti. A görögség szellemi teljesítményei előtti tiszteletadás jeleként számos római család foglalkoztatott görög házitanítót. Még a római elméletírók is, akik elemzőkészségüket inkább gyakorlati területeken, így például a mezőgazdaságban vagy a közigazgatásban hasznosították, a görögöktől nyertek ösztönzést.

A hódításokból származó gazdagság fokozta a fényűzés iránti vágyat. Nagy megbecsülésnek örvendett az, aki járatos volt a görög művészetben. Sok gazdag római, köztük *Cicero*, eredeti görög szobrokból hatalmas gyűjteményt halmozott fel. Minél ritkábban bukkantak azonban fel az eredeti alkotások, annál jobban erősödött a *másolatok* iránti kereslet. Ezeknek a másolatoknak az alapján alkothatunk ma képet magunknak a görög szobrászművészetről. Ez a görög kultúra iránt tanúsított lelkesedés félreismerhetetlenül lecsapódott a római művészetben és építészetben. A rómaiak saját izmosodó birodalmuk javára is kiaknázták a gazdagság és a hatalom hellenisztikus kifejezési formái nyújtotta lehetőségeket. A görög oszloprendeket saját épületeik díszítésére vették át.

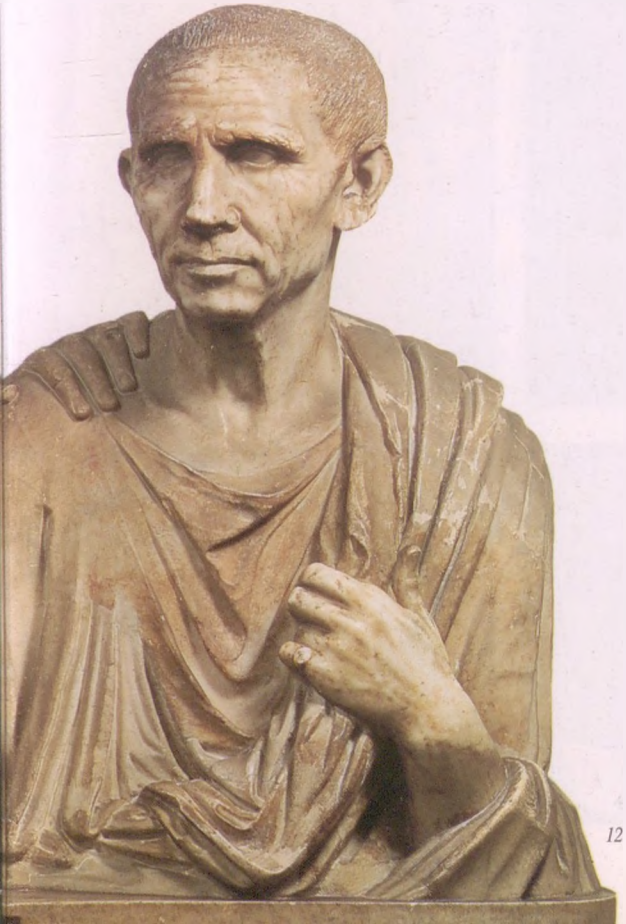
A római *Fortuna Virilis temploma* a Forum Boariumon (Marhapiac) az ión oszloprendet követi, alaprajza azonban közvetlenül etruszk mintákra nyúl vissza. A *Tabularium* (állami levéltár) falépítménye római, ám a dór oszlopok, amelyekkel a falakat díszítették, a görög világ tudatos visszaidézéséről tanúskodnak.

A görög oszloprendeknek dekoratív mozzanatként történő alkalmazása teljes elfordulást jelent eredeti funkciójuktól, vagyis attól, hogy az oszlop hordozó szerkezeti elem volt. Mélyreható képet nyerhetünk így a római hódítás természetéről: katonailag a rómaiak térdre kényszerítették ugyan a görög világot, kulturális téren azonban egyértelműen a görögök diadalmaskodtak. A pompa iránt megmutatkozó mind nagyobb igény megnyilatkozott a márvány mind gyakoribb alkalmazásában. *Iuppiter Stator temploma* az első márványépületek közé tartozott Rómában. Jellemző módon nem más, mint Makedónia meghódítója, Quintus Cæcilius Metellus adott építésére megbízást a Kr. e. 146. esztendőben.

Róma felemelkedése

13

13. *Capitoliumi farkas.* Róma, Musei Capitolini. Bronz. Kr. e. 400 körül. Az ikrek alakját 1471 és 1509 között kiegészítették. Ez a csodálatos etruszk bronzszobor olyan fokú valósághűségről tanúskodik, amely ismeretlen volt a görög szobrászatban. Évszázadokon keresztül ez a szobor volt Róma hatalmának jelképe.



12

14. *Római patrícius ősei mellszobrával.* Róma, Musei Capitolini. Márvány. Kr. e. 1. század vége. A temetési szertartásokon a gyászolók őseik viaszból készült halotti maszkját hordozták magukkal. E szokásból alakult ki a realista portréművészet hagyománya.

14

Fényűzés és polgárháború

Az újabb hódítások, valamint az egyre növekvő jólét következtében a privát építési megbízások száma addig soha nem látott mértékben megszaporodott. A hellenisztikus példát követve a tehetős római patríciusok példátlan fényűzésről tanúskodó paloták építésébe fogtak.

Plinius számol be arról, miként vonszolták végig a szemkápráztató magánvillák díszítésére szolgáló márványoszlopokat a régi templomok egyszerű terrakotta díszei előtt. Mint mondja, az elharapózó fényűzés következtében a luxustörvényeket, melyek a mértéktelen magánjellegű költekezés fékentartására szolgáltak volna, teljességgel semmibe vették. Kezdetben még megelégedtek azzal, hogy a belső termek festészeti kialakítása során imitálják a márványburkolatot. Ám a Kr. e. 1. évszázadban ezt a díszítést a bonyolultabb architektonikus szerkezetek festészeti utánzása és *trompe l'œil*-szobrok váltották fel, ebben a római patríciusok mind kérkedőbb ízlése jutott kifejezésre.

A győzedelmes hadvezérek irdatlan méretű személyes vagyont halmoztak fel, s a provinciák helytartóiként majdhogynem korlátlan hatalommal rendelkeztek. Mindez olyan politikai ambíciót keltett, amely a köztársasági rendszer keretei között – amely a kötelesség teljesítésére és önmérsékletre intett – soha nem valósulhatott volna meg.

A köztársaságot védelmező Pompeius, valamint a főhatalmat elnyerni akaró Iulius Cæsar, Gallia meghódítója és helytartója közötti hatalmi harc Kr. e. 49-ben polgárháborúhoz vezetett. E vetélkedésből Cæsar került ki győztesen, s a szenátussal tíz esztendőre *dictatorrá* kiáltatta ki magát. Kr. e. 44 februárjában kierőszakolta örökös dictatorrá való kinevezését. E döntése lett a végzete: egy hónap sem telt bele, s összeesküvés áldozata lett. Újra polgárháború dúlt Rómában.

Cæsar tökéletesen tisztában volt az építőművészet propagandisztikus jelentőségével, s nagyszabású terveket dolgozott ki Róma városának újjáalakítása érdekében. Ezek főként a *Forum Romanum* átépítését célozták. Terveiből halála előtt csak kevés valósult meg. Nagyszabású jellegük mindamellett arra enged következtetni, hogy Cæsar Róma új világhatalmi szerepét és önmaga hatalmát kívánta dicsőíteni általuk. A *Basilica Iulia* lényegesen nagyobb volt, mint a közelben álló *Tabularium*. Cæsar

15. *A Casa della Farnesina egyik faldíszítése*. Róma, Museo delle Terme. Freskó. Második stíluskorszak. Kr. e. 1. század. Vitruvius, a jeles római építész és elméletíró, leírja, milyen változásokon mentek keresztül a falak dekorálásánál alkalmazott stílusok. A korábban közkedvelt, jórészt realisztikus falfestmények fantáziafestményeknek adták át helyüket, amelyek a megrendelők túlfinomult ízlését elégítették ki.

16. *A Casa dei Grifi faldíszítése*. Róma, Antiquarium Palatino. Freskó. Első stíluskorszak. Kr. e. 2. század vége. Az élénk színekkel festett és illuzionisztikus stílusban, pszeudoarchitektonikával díszített falak éles ellentétben állnak a fekete-fehér mozaikpadlóval.

15

16

17

18

19

új *Forum Iuliuma* világos üzenetet hordozott. *Venus Genetrix temploma* (az istennő Aeneas szülőanyja) nem csupán a római állam felmagasztalása volt, hanem Cæsar személyéé is: Cæsar ugyanis a Iuliusok nemzetségének sarja volt, amely a maga családfáját Iulusra, Aeneas fiúgyermekére vezette vissza.

Augustus kora

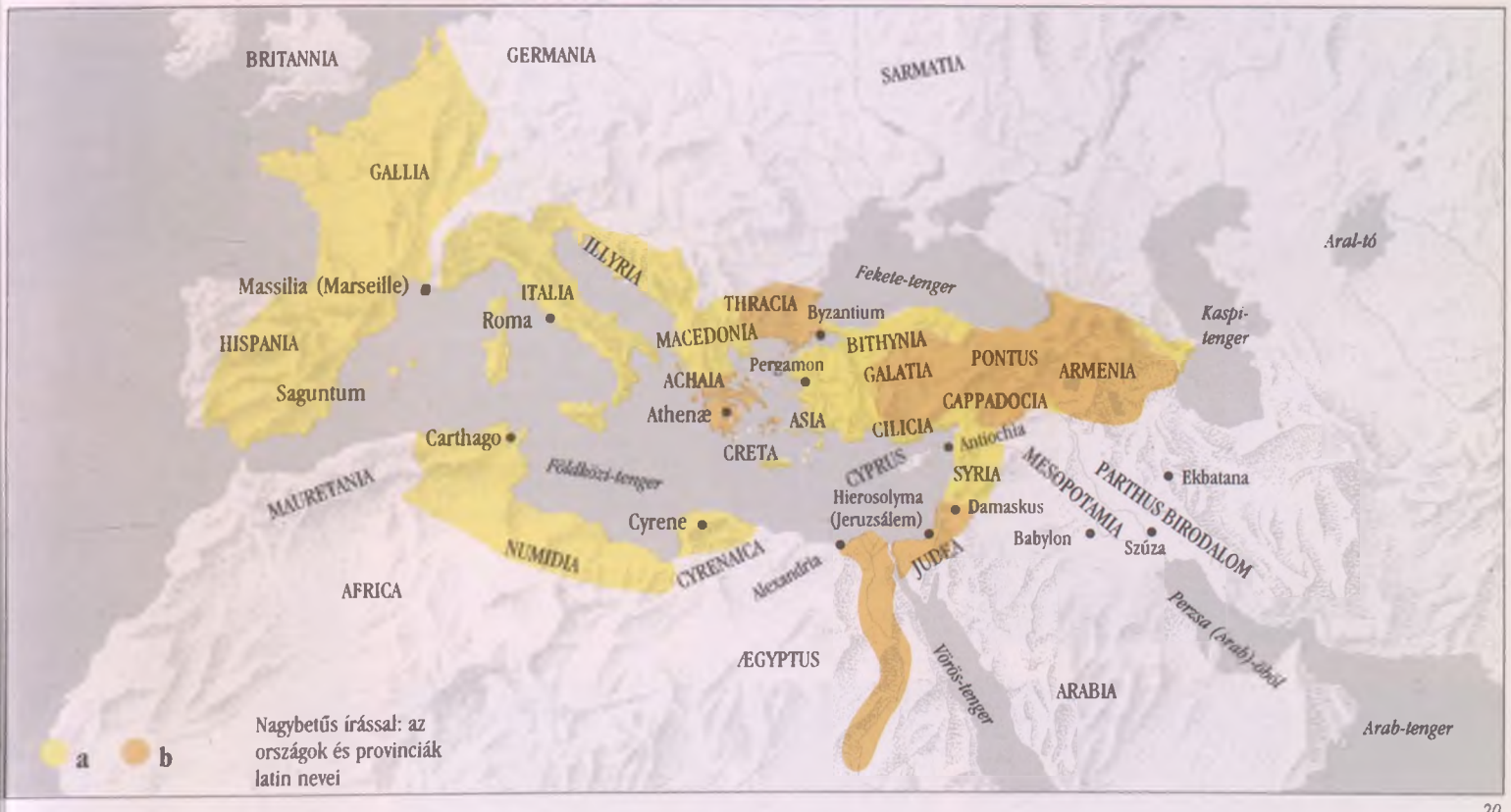
A Cæsar halálát követő polgárháború Kr. e. 31-ben Octavianusnak a Marcus Antonius és Kleopatra seregei fölött az actiumi tengeri csatában aratott győzelmével ért véget. Octavianus a szenátus támogatásával, amely Kr. e. 27-ben az *Augustus* címet adományozta neki, a Római Birodalom teljhatalmú uralkodója lett, s egészen haláláig megmaradt trónján. Kr. u. 14-ben ragadta el a halál, hetvenhét esztendős korában. Uralkodásának negyvenöt esztendeje alatt mindenestől megújította a római államgépezetet, s olyan alapokra helyezte birodalmát, amelyek két évszázadon keresztül szilárdak maradtak.

A polgárháború villongásait követően ismét béke és stabilitás köszöntött Rómára. Cæsar személyes ambícióin bukott el, Augustus ellenben úgy kísérelte meg a polgárok bizalmának elnyerését, hogy a mértékletesség és a hagyományokkal szembeni tisztelet köztársaság kori erényeire fektetett különösen nagy hangsúlyt. Ő is felismerte persze a művészetnek az új hatalom támaszaként játszott jelentős szerepét. Művészetpártoló politikájának olyan alkotások születését köszönhetjük, mint *Vergilius Aeneis* c. eposza, amely a homéroszi epikához kapcsolódva Róma alapítását és történetét beszéli el.

Az Augustus *előtti* időszak Rómájának hivalkodó fényűzését a köztársaságpártiak, így például *Cicero*, a lehető legélesebben bírálták. E kritika az augustusi időszak központi témájává lesz. A történetíró *Titus Livius* megállapította, hogy a fényűzés iránti hajlam, amely egykor teljességgel idegen volt a rómaiaktól, csak Asia meghódításával nyomult be külhonból Rómába. A római erkölcs azonban győzedelmeskedett az idegen dekadencián.

Hasonló módon *Vitruvius* is egyfajta etikai struktúrát tulajdonított a görög építészetnek. Az építészeti *decorum* fogalmára támaszkodva pontosan meghatározta az *oszloprend* alkalmazásának szabályait. A *dór* oszloprend illik szerinte a férfias vagy harcias istenségek (például Her-

Róma felemelkedése



20

17. Fortuna Virilis temploma. Róma, Forum Boarium. Kr. e. 1. század kezdete. E korai római templom alaprajza az etruszk építészet hagyományait követi, míg az oszloprend alkalmazása görög hatásról tanúskodik. Az ilyen kellegű templomok általános elterjedtségnek örvendtek a császárkorban.

18. Tabularium (Levéltár). Róma. Kr. e. 80. A bolthajtásnak a római építészek által történő felhasználása – ezt az eljárást a Közel-Kelet építészete már széles körben alkalmazta – nagy előrelépést jelentett a görögök által kedvelt, a födém- és tetőgerendázatot hordozó vízszintes áthidaló elemmel, az architrávval szemben.

19. Vesta-templom. Róma, Forum Boarium. Kr. e. I. század kezdete. E korai, egyértelműen hellenisztikus vonásokat hordozó márványépület a késő köztársaság kori Róma mind szélsőségesebbé váló ízlésvilágát példázza, amely egyre bonyolultabb építészeti formák alkalmazásával próbálkozik.

20. A római birodalom terjeszkedése Augustus haláláig (Kr. u. 14).
a) A birodalom határai
b) Vazallus államok

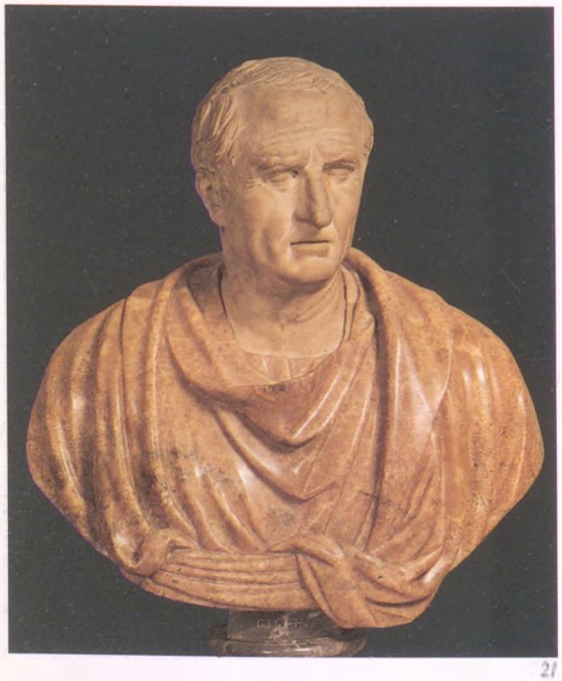
cules vagy Minerva) tiszteletére emelt templomokhoz, a *korinthoszi* az istennők (Venus), az *ión* oszloprend pedig az egyéb istenségek (Bacchus és Diana) számára megfelelő. A monumentális építészet új ösztönzést nyert Vitruviustól. Az építtetők továbbra is annak eszközeként nyúlhattak az építészethez, hogy tekintélyt szerezzenek maguknak. Vitruvius szabályainak betartásával azonban sikerült gátat vetni a dekadenciának, amely pedig a díszítmények és a pompa önkényes felhasználásával elkerülhetetlen lett volna.

Az Augustus kori Róma

Augustus átszervezte a várost. Igazgatási körzetekre osztotta, helyreállíttatta a csatornarendszert és a hidakat, új utakat és vízvezetékeket *(aqæductus)* építtetett. Szép számú építészeti terveihez új templomok építése, továbbá a hagyományos értékrendhez való programszerű igazodás kifejeződéseképpen régi templomok újjáépítése is tartozott. Augustus bátorította Róma tehetősebb polgárait, hogy kövessék példáját. Közéjük tartozott *Agrippa* is, aki megvalósította Iulius Cæsar terveit a Campus Martiuson (Mars mező).

Cæsarhoz hasonlóan Augustus is felismerte, mekkora jelentősége van annak, hogy Róma világhatalmi szerepe látható formát öltsön. Jóllehet az új építmények példaképei mindenféleképpen a görög városok voltak, üzenetük egyértelműen római volt. A köztársasági erények ürügyével Augustusnak sikerült Cæsar nagyravágyó terveit a Forum Romanumon megvalósítania.

Az ő uralkodása idején épült fel a Basilica Iulia, a Basilica Aemilia, valamint a Senatus épülete, s rostrákat (szónoki emelvényeket) is építtetett. A hiányzó formai szigort olyan építészeti struktúrák helyettesítették, amelyekben kifejeződött a római államgépezet Augustus által történt intézményesítése. Cæsarnak az új Róma megalapításában szerzett érdemeit Augustus *Divus Iulius templomá*val ismerte el, melyet a Forum Romanumon pontosan azon a helyen emeltetett, ahol Cæsar holttestét elégették. Egy olyan társadalomnak, amely halandó városalapítóinak hódolt, nem eshetett különösebben nehezére,



21

21. *Cicero*. Firenze, Uffizi képtár. Márvány. Az író és filozófus Cicero (Kr. e. 106–43) a köztársasági Róma szenvedélyes védelmezője volt.

22. *Marcellus színháza*. Róma. Felavatás éve: Kr. e. 13. A boltív segítségével a római építőmestereknek sikerült különböző magasságú boltozatokat kialakítaniok, amelyeken elhelyezhették a színházépület ülőhelysorait. Így ők – a görögökkel ellentétben – már nem kényszerültek arra, hogy színházaikat domboldalba építsék.

23. *Mars Ultor (Bosszúálló Mars) temploma*. Róma. Felavatás éve: Kr. e. 2. Ez az Augustus forumán emelkedő, impozáns templom az újra kivívott béke és a Földközi-tenger medencéje fölött megvalósult római hegemónia dicsőítésére szolgált.

24. *Augustus mint pontifex maximus*. Róma, Museo delle Terme. Márvány. Kr. e. 10 körül. Augustus uralmát nem kísérték lényegbevágó változások a művészeti stílusokban. Ellenkezőleg: a császár különösen nagy hangsúlyt fektetett a folytonosságra, s – legalábbis kifelé – a köztársasági hagyomány védelmezőjének szerepében mutatkozott.

22

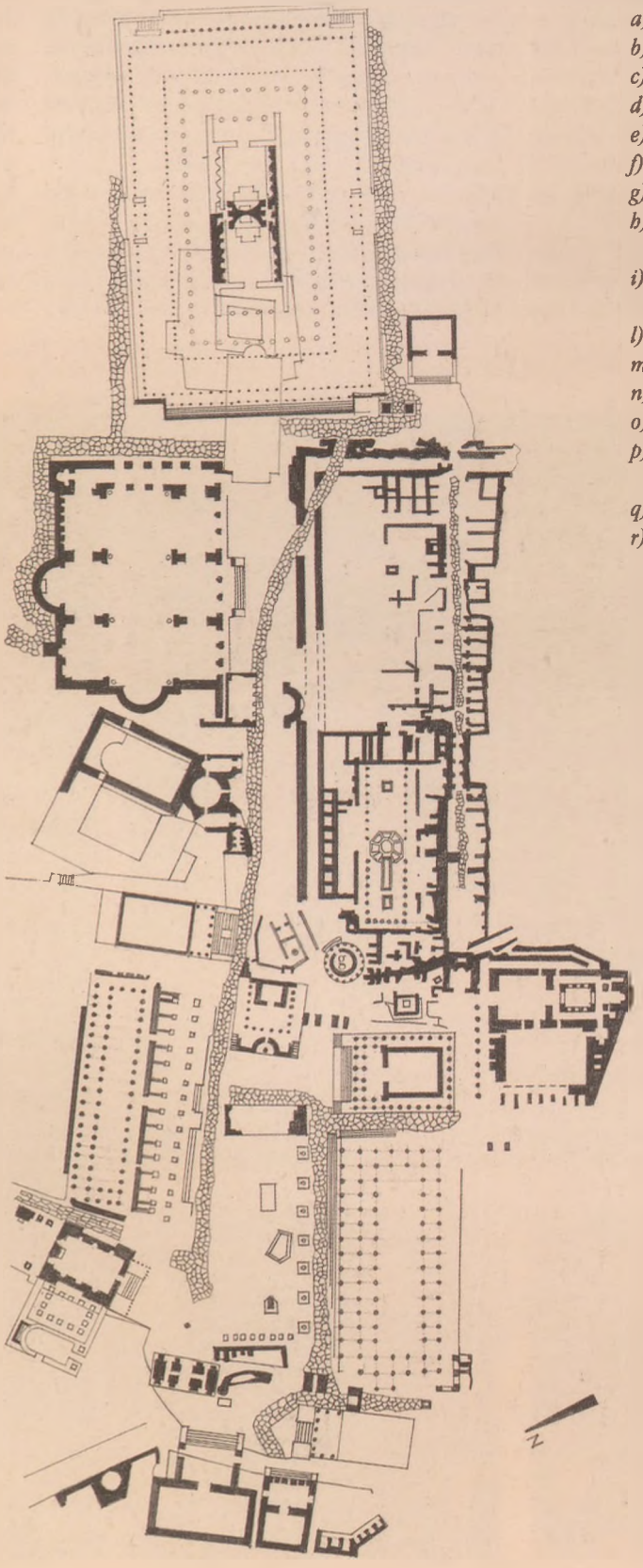
23

24

A Forum Romanum

A Forum Romanum a rómaiak hatalmának mindenkor legfontosabb jelképe volt. A Capitolium és a Palatinus dombja közötti terület már az etruszkok ideérkezése előtt valamiféle városközpont volt, amely egyesítette a hét dombon elterülő latin településeket. Az etruszkok idején e helyen tartották a piacot. Mindamellett csupán a köztársaság megalakulásával alakult ki a Forumnak a politikai élet középpontjaként játszott szerepe.

A köztársaságpárti építtetők nem csupán Castor és Pollux etruszk templomát alakították át új, hellenisztikus stílusban, de megépíttették a Basilica Aemilia (bíróság), valamint a Tabularium (levéltár) épületét is. Ezenkívül a Forum teljes területét Tiburból származó kövekkel *(travertino)* borították. A Forum Romanumnak Iulius Cæsar által eltervezett és Augustus által megvalósított rekonstrukciója rendet vitt a korábban a mindenkori szükségleteknek megfelelően emelt épületek kusza összevisszaságába. A hellenisztikus városok kolonnádok által övezett köztereihez való formai alkalmazkodással az új terv az építmények tengelyes elhelyezését irányozta elő. Ily módon a régi köztársasági Forum célszerű formai elrendezést nyert. Az újonnan emelt templomok és bazilikák a római világbirodalom hatalmát hirdették a világnak. Az új Curia, mely a szenátorok gyülekezetének biztosított helyet, valamint egy márványtribün, a Rostra, a világbirodalmi kontextusban is tudatosan hangsúlyozta a köztársasági hagyományt. A későbbi korok császárai továbbra is szívügyüknek tekintették a Forum szépítését. Diocletianus a Kr. u. 283-ban tűzvész áldozatául esett Curiát újjáépíttette. Septimius Severus a Tabularium alatt építtette fel a róla elnevezett diadalívet. A római birodalom hanyatlását követően a Forum az enyészet martaléka lett. A középkor és a reneszánsz pápái márványbányaként aknázták ki értékeit. Mindazonáltal a Forum Romanum vonzereje Európa későbbi uralkodói számára is megőrződött.



A Forum Romanum alaprajza (a köztársaság korából származó épületek szürkék, a császárkori épületek feketék).

a) Basilica Aemilia
b) Septimius Severus diadalíve
c) Concordia-(Egyetértés) templom
d) Vespasianus temploma
e) Basilica Iulia
f) Forum
g) Vesta temploma
h) Antonius Pius és Faustina temploma
i) Maxentius, ill. Constantinus bazilikája
l) Venus és Roma temploma
m) Castor és Pollux temploma
n) Curia
o) Divus Iulius temploma
p) Atrium Vestæ (A Vesta-szüzek háza)
q) Saturnus temploma
r) Titus diadalíve

hogy korának hőseit istenítse; Cæsar magasztalása világosan kijelölte a jövő útját.

Nagyságuk és méreteik tekintetében *Augustus* építkezései minden bizonnyal újdonságnak számítottak, stílus tekintetében azonban tudatosan mondtak le mindenféle újításról. Az a jelentőség, amelyet Augustus a *köztársasági* hagyományok továbbélésének tulajdonított, vizuálisan tükröződött a kor építészetében is. Átvette azt a korábbi szokást is, melynek alapján római építészeti elemeket dekoratív görög oszloprendekkel párosítottak, mint például a *Marcellus-színház*nál alkalmazott dór és ión oszlopsor.

A boltívek segítségével, amelyek már a *Tabularium* épületénél is előfordultak, sík talajon is sikerült egy lépcsőzetesen emelkedő nézőtér kialakítása *(cavea)*. Ez a tény is jól példázza a rómaiak technikai fölényét a görögökkel szemben, akik még arra kényszerültek, hogy színházaikat erre alkalmas hegyoldalakba építsék bele.

Cæsarhoz hasonlóan Ocatvianus is megépíttette a maga forumát, amely a *Forum Augustum* nevet viseli. Görög kariatidák díszítették, s római hősök szobrai állottak rajta. A szobrokon szereplő feliratok a hősök tetteit magasztalták. Ezen a jellegzetesen római fórumon állott Mars Ultor (a „bosszúálló" Mars) temploma is, amely a köztársasági Róma építészetének hagyományait követte.

Ugyanezt az építészeti stílust alkalmazták az Augustus által meghódított új kolóniákban emelt épületeknél Gallia- és Itália-szerte, hogy ezzel is hangsúlyozzák Róma városához való kötődésüket. A kiszolgált katonákat a polgárháború befejeztével Galliában telepítették le. Maga Augustus büszkén hirdette építtetői tevékenységével kapcsolatban, hogy egy téglából épült Rómát kapott, s egy márványból épült Rómát hagy majd utódaira örökül. A mai Toscana területén feltárt kőfejtők tevékenysége nyomán alaposan esett a márvány ára.

Az első épület, amelyet már ebből az Apúliai Alpokból származó márványból emeltek, az Augustus által építtetett *Apollo-templom* a hozzá tartozó *Bibliotecá*val. A templom és a könyvtár épületének ez az összekapcsolódása a *hellenisztikus* hagyományokban gyökerezik.

Mindamellett Augustus mindjárt két könyvtárat is emeltetett, egy görögöt és egy latint, hogy ily módon is kifejezésre juttassa Róma kulturális egyenrangúságát Görögországgal.

25

25. *Maison Carrée*. Nîmes. Kr. e. 16 körül. Fortuna Virilis templomát, amelyet Rómában a köztársaság idején emeltek, az egész birodalomban a rómaiak hatalmának jelképeként másolták. Példája ennek a nevezetes templom Nemaususban (ma: Nîmes, Provance).

26

26. *Augustus*. Vatikán, Braccio Nuovo. Lelőhely: Prima Porta. Márvány. Kr. u. 20 körül. Ez a szobor, amelyen Polükleitosz *Lándzsavivő*jének hatása érződik, a demokratikus Athén hagyományaihoz kapcsolódóan az augustusi politika erkölcsi üzenetét hordozza. Az istenszobroknál szokásos mezítelen lábak arra utalnak, hogy a mű Augustus halála után készült.

Az Ara Pacis

A politikai rend helyreállítása, valamint Róma azon képessége, hogy katonai fölénye révén fenn tudta tartani a rendet egész birodalmában, a *Pax Augusta* propagálásának két központi témája volt.

Ugyane célból állíttatott fel Augustus egy oltárt is, amelyet a békének szentelt; ez volt az *Ara Pacis Augustæ*. Múlt és jelen kapcsolódik itt egybe eredeti és jellegzetesen római módra.

Az Aeneas áldozathozatalához hasonló jelenetek számolnak be Róma múltjáról. A császári család, a szenátorok és más tisztségviselők felvonulása ezzel szemben a város jelenére utal. Jóllehet az oltár stílusa világosan kapcsolódik a görög formanyelvhez, a jelentése tökéletesen más.

Egy olyan ünnepi felvonulásnak az ábrázolásáról van ugyanis szó, amely a Kr. e. 13. esztendőben, július 4-én valóban lezajlott. A megjelenített motívum tehát egyértelmű ellentétben áll azokkal a mitológiai jelenetekkel, amelyekkel a görög áldozati oltárokat díszítették. A görögök szívesebben rejtették tetteiket allegóriák mögé. A római oltár magabiztosan vonuló alakjain a vallási áhítatnak még csak a nyoma sem érzékelhető. A gyermekek, akik az uralkodói hatalom továbbélését testesítik meg, mintha inkább azzal lennének elfoglalva, nehogy elvesszenek a tömegben, mintsem hogy valamiféle vallási ceremónia iránt mutatnának érdeklődést. Magát Augustust az oltár *primus inter pares*ként mutatja; elsőként az egyenlők között. Nem elkülönülten jelenik meg, hanem ugyanazon a fokon áll, mint a többi tisztségviselő.

Augustusnak ez a képe kiemeli Róma béketeremtő küldetését. Augustus szoboralakjain még a mellvértet is békeszimbólumok ékesítik.

Az uralkodása idején emelt pompázatos középületek ellenére Augustus szerény és egyszerű életvitelű ember hírében állott. Hitvese, *Livia*, villájának falait naturalisztikus kerti jelenetekkel díszíttette.

A kertek iránt megmutatkozó érdeklődés hagyományai nem a görög művészetre nyúlnak vissza, hanem arisztokratikus dicsfénnyel övezve tükrözik Róma vallási és politikai hatalmának földművelő gyökereit. Míg Augustus nagyléptékű, a nyilvános reprezentáció céljából készült szobrain mindenkor hatalmának köztársaság kori alapjai nyertek megerősítést, a kisebb alkotások már kevésbé voltak tartózkodóak. A *Gemma Augustæn*, amelyet álla-

27. Ara Pacis Augustæ. Róma. A felavatás éve: Kr. e. 9. Az Ara Pacist (Béke oltára) elsődlegesen az augustusi uralom önmegjelenítési eszközének szánták.

27

28. A császári család. Róma, Ara Pacis Augustæ (részlet). Márvány. A felavatás éve: Kr. e. 9. A relief felvonulást mutat be, amelyre Kr. e. 13. július 4-én valóban sor került. Az esemény történelmi hitelességét a részletek aprólékossága, valamint a felvonulás résztvevőit jellemző, különféle naturalisztikusan bemutatott mozdulatok hangsúlyozzák.

29. Aeneas áldozata. Róma, Ara Pacis Augustæ (részlet). Márvány. A felavatás éve: Kr. e. 9. Miként Vergilius eposzának, az Aeneisnek, amely Aeneas (gör. Aineiasz) trójai fejedelem utazását beszéli el Kis-Ázsiától egészen Latiumig, ennek a reliefnek sem más a célja, mint hogy a római nép mitikus származását jelenítse meg.

28

29

mi műhelyekben készítettek, Augustust az istenek társaságában ábrázolták.

Örököse és adoptált fia, *Tiberius*, aki éppen leszáll kocsijáról, annak a császári hagyománynak a folytonosságát testesíti meg, amelynek hatalmát és erejét az alant ábrázolt legyőzött barbárok érzékeltetik. E gemmában az uralkodó önmagáról alkotott képe sokkal egyértelműbben jut kifejezésre, mint jutott a hellenizmus korában, s a gazdagság hellenisztikus jelképei is sokkal nyíltabb ábrázolást nyernek.

Augustus utódai, akik már jóval kevésbé érezték magukat a köztársasági hagyomány elkötelezettjeinek, szabadabban bontakoztatták ki a császári hatalom témáját. Mindamellett az uralkodóról alkotott augustusi kép egy jottányit sem veszített vonzerejéből, s olyan példát mutatott, amelyhez a későbbi császárok mind visszanyúlhattak Róma felett gyakorolt hatalmuk megerősítése érdekében.

30

30. Gemma Augustæ. Bécs, Kunsthistorisches Museum. Szardonixból készült kámea. Kr. u. 12. A hellenisztikus birodalmak különleges műalkotásaival való találkozás Rómában is felébresztette a fényűzés utáni vágyat. A tehetős római megbízók számos hellenisztikus mozaikkőrakót, kőmetszőt és gemmakészítőt foglalkoztattak olyan műtárgyak megalkotása céljából, amelyek méltók a Földközi-tenger medencéjében betöltött új hatalmi szerepük reprezentálására.

31. Falfestmény Livia villájából. Prima Porta. Róma, Museo delle Terme. Freskó. Kr. e. 25 körül. Az ábrázolás naturalizmusa nem görög mintákra nyúlik vissza, miként ez a köztársaság korának római művészetében az esetek többségében megfigyelhető volt. A képen látható festmény a falfestészet egy jellegzetesen római stílusának születését mutatja.

31

8. fejezet

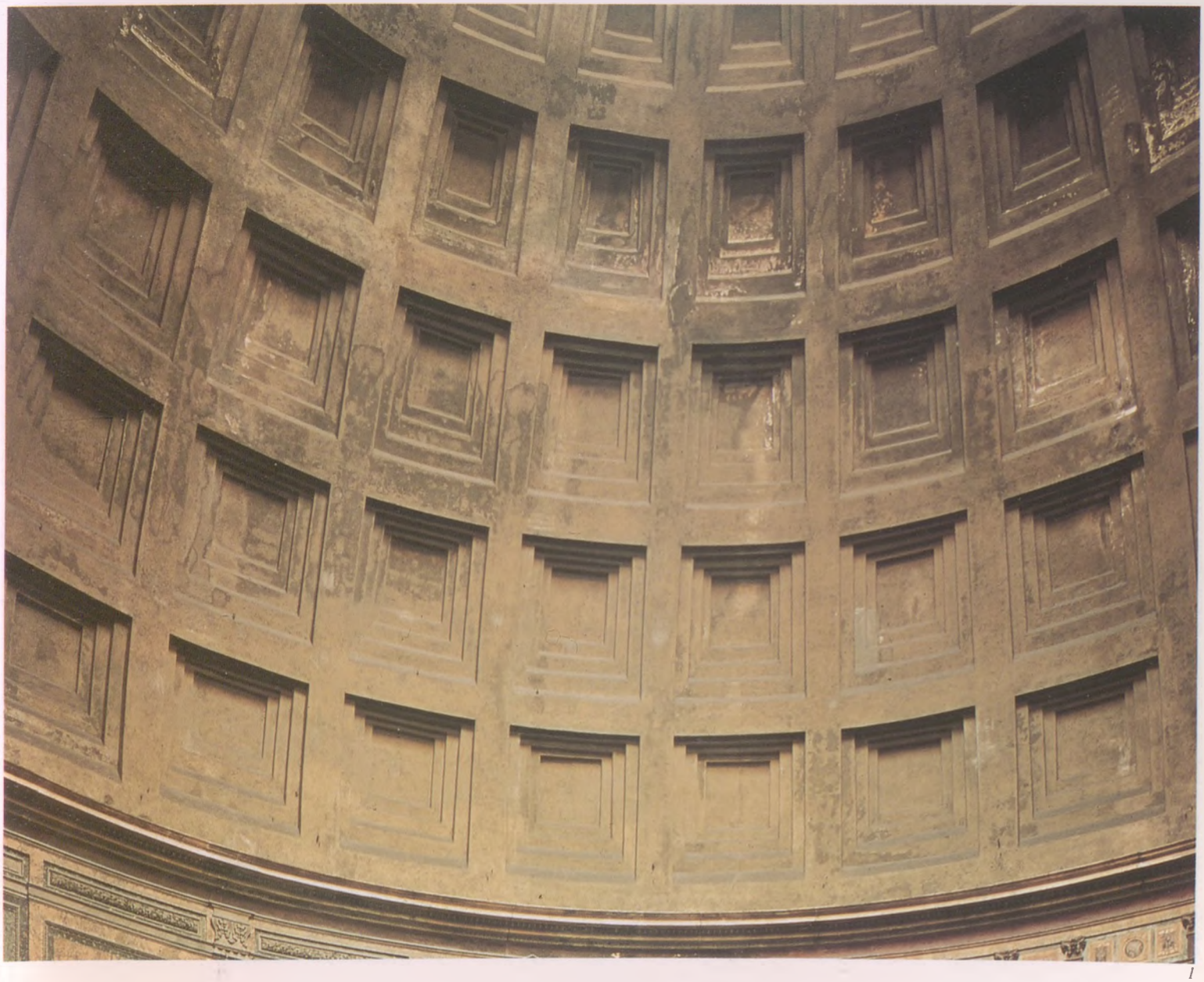
Az impérium eszménye

Művészet a Római Birodalomban

A Római Birodalom megteremtése rendkívüli teljesítmény volt. Róma kegyetlen háborús gépezete mind kijjebb tolta a birodalom határait: kelet–nyugati irányban az Ibériai-félszigettől a Perzsa-öbölig, észak–déli irányban a skót határtól Egyiptomig, illetve Észak-Afrikáig. A régi hellenisztikus birodalom városaira rákényszerítették a római közigazgatási apparátust. Más vidékeket a hódítás után betelepítettek, s meghonosították a római kultúrát. A birodalom egész területén iskolákat alapítottak, ahol a latin nyelvet tanították.

A római technológia segítségével hasznosították a helyi erőforrásokat, s javítottak a mezőgazdaság teljesítményén. A piacok kiszélesedésével a kereskedelem volumene is növekedett. Az itáliai borokat egészen Indiáig szállították, s akadtak kereskedelmi vállalkozások, amelyek eljutottak egészen Kínáig.

Róma elképesztő mennyiségben importált luxuscikkeket. Hispániában bányászták az aranyat és az ezüstöt. Gallia birodalomszerte híres volt sajtjairól. Egyiptomban, Róma „gabonatárolójában", maga a hadsereg védelmezte a gabonaültetvényeket. Az afrikai gránit és a többszínű márvány bővítették a drága építőanyagok palettáját. Az impérium erejét megszilárdították a kikötők, utak és hidak építését célzó nagyszabású tervek. A kevésbé fejlett Nyugat-Európában a civilizációs törekvések főként városok építésére irányultak. Vízvezetékek szisztematikus kiépítése biztosította az új városok fennmaradását. A rómaiak gondolkodása alapvetően gyakorlatias volt. Az építészet fejlődéséhez az építési technikák területén járultak a



1

leginkább hozzá. A *beton*t például már a köztársasági Róma idején fölfedezték. Figyelmesek lettek arra, hogy a mészkő, a porózus vulkáni tufakőzet (a Vezúv mellől származó *pozzolana*) és a víz meghatározott arányú keveréke azzal a tulajdonsággal rendelkezik, hogy egy idő után megköt. A beton igen sokoldalúan felhasználható anyag volt. Téglával burkolhatták vagy márvánnyal díszítették. A beton megkönnyítette a boltívek és bolthajtások kialakítását is, s éppen az építészetnek ezen a területén tettek szert a rómaiak magas fokú mesterségbeli tudásra. A boltívek és bolthajtások már réges-rég ismertek voltak a Közép-Kelet építészetében, a római építészetben azonban mindennél nagyobb jelentőségre tettek szert. Hatalmas, bolthajtásokon nyugvó teraszokkal az építkezéseken ellensúlyozni tudták a talaj egyenetlenségeit, melyek így tehát az épületek helyének kiválasztásában már nem játszottak szerepet. Ezek az építmények a rómaiak technikai fölényének látható bizonyítékai voltak. A rómaiak elérték tehát céljukat, s olyan épületeket emelhettek, amelyek az építészet terén minden eddigit elhomályosítottak.

A görög oszloprendek és a kompozit oszlopfő létrejötte

A rómaiak meghódították ugyan a régi hellenisztikus birodalmakat, egyidejűleg azonban a görög kultúra maradandó hatást gyakorolt rájuk. A *latin* a közigazgatás nyelveként terjedt általánosan el, a kultúra nyelve azonban továbbra is a *görög* maradt. Újszerű épületeik díszítésére a római építőmesterek a klasszikus görög oszloprendeket használták, s merítettek a hellenisztikus művészet motívumkincséből is.

A római művészetet és építészetet gyakran illetik azzal a váddal, hogy nem tudott igazán eredeti lenni; e nézet nem állja meg teljesen a helyét. Igaz, Róma a legteljesebb tudatossággal merített más kultúrákból. A régi civilizált világ építészeti formanyelve ürügy volt arra, hogy az új birodalmi hatalmat szimbolizáló épületeket tetszetős köntösbe burkolják. A pompa és a sokszínű dekorativitás híveként a rómaiak átvették azt a kései hellenizmusra jellemző szokást, hogy egyetlen épület homlokzatán kombináljanak különféle oszloprendeket. Ezenkívül két klasszikus oszloprend oszlopfőjét párosították egymással: az

2

1. és *3.* *A Pantheon belseje.* Róma. Kr. u. 118–125, később átépítve. A lenyűgöző, félgömb alakú kupola, amely a Pantheon henger formájú alapépítményén nyugszik, a római építészek rendkívüli tudásának bizonyítéka.

3

2. *A Római Birodalom, legnagyobb kiterjedése idején (Kr. u. 400-ig).*

4

4. *Pantheon.* Róma. Kr. u. 118–125. A római építőmesterek állami alkalmazásban állottak. Különösen nagy tekintélynek örvendtek a császári építészek. A Pantheon porticusának megépítésére Hadrianus császár adott megbízást. Ez a Domitianus által megépíttetett homlokzatot váltotta fel. Mindamellett a legelső előcsarnokot Agrippa emeltette, akinek a neve a homlokzat feliratán is olvasható.

ión és a korinthoszi oszlopból így született meg a *kompozit oszlopfő*.

Nero és az extravagancia

A római császárok nagyvonalúan pártfogolták a művészetet és az építészetet. *Augustus* e tekintetben is a császári uralom eszményképe volt számukra. A hatalom legfőbb hordozójának pozícióját a régi római köztársaság erkölcsi erényeinek köntösébe bújtatta. Gondosan kerülte személyes jelentőségének bármiféle demonstrációját, s hiúságának középületek emelésével hízelgett. Idővel azonban elkerülhetetlen volt, hogy a teljhatalommal felruházott imperátorokban ki ne alakuljon az öndicsőítés és a fényűzés iránti hajlam. *Nero* (Kr. u. 54–69) zabolátlanul kifejezésre juttatta hatalmát. Az arany pazarlása, mellyel hihetetlen gazdagságát és hatalmát fitogtatta, legendássá vált. Plinius beszámolója szerint egy egész színházat arannyal boríttatott Rómában, hogy elkápráztassa Armenia királyát, aki hivatalos látogatáson tartózkodott az impérium fővárosában. Nero palotáját a nép különcsége, hatalmas mérete és tékozló díszítése okán a *Domus Aurea* (Arany Ház) elnevezéssel illette. A Domus Aurea bonyolult térbeli elrendezése – az építmény egy mesterséges tó partján állott – csak a beton alkalmazásával volt megvalósítható.

A zabolátlan fényűzés korszakait visszafogottabb idők követték. Nero az utolsó képviselője volt az arisztokrata Iulius–Claudius-dinasztiának. Hatalmi kilengéseit követően a zavargások és az anarchia korszaka köszöntött Rómára. Csupán *Vespasianus*nak (Kr. u. 69–79) sikerült a rend újbóli helyreállítása. Az új császár a hadseregből emelkedett ki, polgári származású volt, és feleleventette az augustusi kor köztársasági eszményeit. Rómában azon munkálkodott, hogy Nerónak még az emlékét is kiirtsa. Ezen politikájának legnyilvánvalóbb építészeti megnyilvánulása a *Colosseum* volt. Ezt a hatalmas amfiteátrumot azon a területen emeltette, ahol korábban a Domus Aurea állott. Vállalkozásához előbb le kellett csapoltatnia a Nero által telepített mesterséges tavat. Ezenkívül Vespasianus azt az óriás bronzszobrot, amelyet Nero a maga palotájának bejárata előtt állíttatott fel, a Napisten szobrává alakíttatta át. *Domitianus* alatt (Kr. u. 81–96), aki Vespasianus második fiúgyermeke volt, újra kezdődtek a

5

6

7

5. *Vízvezeték (Aqæductus)*. Segovia. Kr. u. 1. század. A birodalom területének minden szegletében megtalálható vízvezetékek a rómaiak magas technikai színvonalának és a természet felett aratott diadalának látható kifejeződései.

6. *Opus reticulatum*. Róma, Villa dei Volusi. A betonfalaknak téglával történő beborítása nem csupán megerősítésüket, de díszítésüket is szolgálta.

7. *Kompozit oszlopfő*. Róma, Septimius Severus diadalíve. Kr. u. 80–85. Ez az oszloptípus, amely az ión oszloprend volutáit egyesíti a korinthoszi oszlopfő akantuszleveleivel, mozgalmasabb görög elődeinél.

8. *A trójaiak bevontatják városukba a falovat*. Nápoly, Museo Nazionale, Menandrosz házából, Pompeji. Falfestmény, negyedik stíluskorszak. Kr. u. 70 körül. Ez a nagy műgonddal megalkotott falfestmény, amely az „Iliász"-ból ábrázol egy jelenetet, ugyanazon időből származik, mint a *Domus Aurea*. Tipikus példája annak, hogyan díszítették akkoriban a patríciusházakat.

9. *Nero császár Domus Aureája, nyolcszögletű terem*. Róma. Kr. u. 64–65. Ennek a Nero által emeltetett palotának lenyűgöző pompájából semmi nem maradt meg. Mindössze a terem nagysága enged valamelyest következtetni az egykori hatásra.

8

9

Nero uralkodása idején megszokott kicsapongások. Erre válaszul eltörölték a születési előjogként érvényesülő utódlást a császári trónon. Felváltották egy régi, köztársaság kori hagyománnyal, miszerint a császár örökbefogadás útján határozhatta meg az általa leginkább megfelelőnek tartott utódot. Így aztán *Nervá*tól kezdve (Kr. u. 96–98) egészen *Marcus Aurelius*ig (Kr. u. 161–180) egy sor olyan császár lépett a trónra, akik többnyire megfeleltek annak az augustusi eszménynek, amely a császárban alattvalói szolgáját látta, aki figyelmét a római középítkezésekre összpontosítja.

A császárfórumok

A rómaiak hatalma a *Forum Romanum*ban nyerte el leglenyűgözőbb kifejeződését. Már az etruszkok is a politikai élet egyfajta központjának szerepével ruházták fel a városnak ezt a területét. Később Cæsar és Augustus teljesen átépíttette, s mindkét császár saját *forum*ot alakíttatott ki magának (l. 7. fejezet).

A későbbi császárok követték hírneves elődeik példáját. Nekik is az volt hőn óhajtott vágyuk, hogy a róluk elnevezett forumon álló épületek révén maradandó emléket állítsanak maguknak. *Vespasianus* például a maga forumán a palæstinai zsidó fölkelés leverésének emlékére fölépíttette a *Templum Pacis*t. A templom belsejében Vespasianus uralkodásának idejéből származó szimbolikus jelentőségű tárgyak nyertek elhelyezést, így a *hierosolymai* (jeruzsálemi) templomból zsákmányolt kincsek, továbbá a görög szobrászművészet remekei Nero *Domus Aureá*jából.

Traianus foruma Róma legutolsó és legnagyszerűbb császárfóruma volt. Megépítése időben egybeesik a Római Birodalom legnagyobb kiterjedésével és Róma lélekszámának tetőződésével (1 500 000 lakos). A forum költségeit Traianus daciai hadjáratának zsákmányából teremtették elő. *Traianus oszlopá*nak reliefjein kívül erre emlékeztetnek azok a dák hadifoglyok is, akik a forum utolsó szintjét a vállukon hordozzák. Ezeknek a „kariatidáknak" az alkalmazása a kolonnád fölött kapcsolódást jelentett Augustus forumához. Míg ott Mars Ultor temploma állott a középpontban, Traianus forumát a *Basilica Ulpia* körül

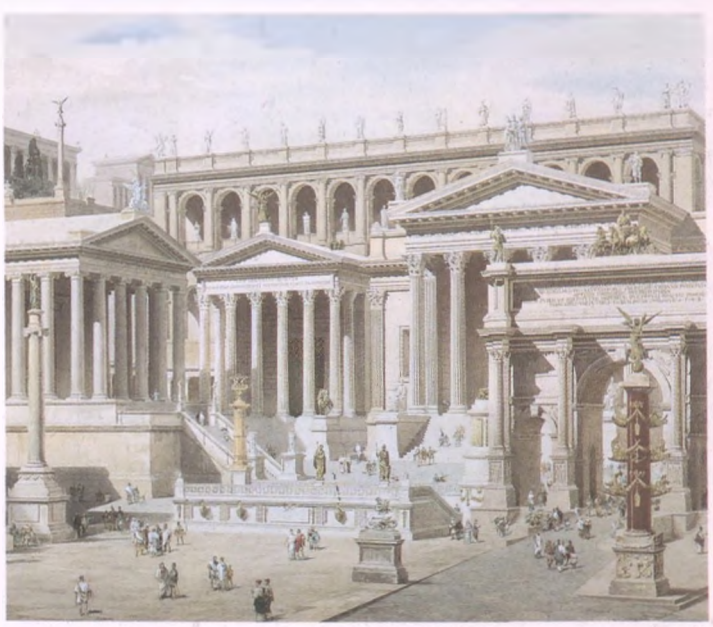
10

12

10. *Colosseum*. Róma. A felavatás éve: Kr. u. 80. Az Amphiteatrum Flavium azon a helyen épült, ahol korábban Nero Domus Aureájának mesterséges tava hullámzott. A dór, ión, korinthoszi és kompozit oszlopfő egyidejű alkalmazása a homlokzaton olyan motívum, amelyhez a reneszánsz kor építészei nyúlnak majd ismét vissza.

11. *A Tabularium és a Forum Romanum rekonstrukciója*. Róma, Soprintendenza alle Antichità. Becchetti akvarellje. A képen látható rekonstrukció segít elképzelnünk, hogyan festettek eredetileg a Forum Romanum és legfontosabb épületei (lásd a 7. fejezetet). Balról jobbra haladva: Saturnus temploma, Vespasianus temploma, Concordia-templom, továbbá Septimius Severus diadalíve (a háttérben a Tabularium).

12. *A Tabularium és a Forum Romanum romjai*. Róma. A Forum Romanum romos állapota ellenére még mindig érzékelhető az antik Róma pompája.



11

13. *Traianus oszlopa*. Róma. Kr. u. 110–113. A domborművek spirális alakban kúsznak fölfelé az oszloptörzsön. Traianus hadvezéri sikereit magasztalják. A talpazatban helyezkedett el a császár sírja.

14. *Traianus csarnoka, belső üzletsor*. Róma. Kr. u. 100–112. Ezt az épületet betonból emelték, s téglával burkolták. Traianus csarnoka a maga pompájával és méreteivel hangsúlyozza a kereskedelem jelentőségét a római gazdaság felvirágzása szempontjából.

alakították ki. A *basilica* sajátosan római építészeti forma volt, amely később nagy jelentőségre tett szert, mikor *Constantinus* császár a keresztény egyházi építészet alapmodelljévé avatta (l. a 9. fejezetet). A kereszténységet megelőző császárság korában bírósági épületként és a kereskedelmi ügyletek lebonyolításának központjaként szolgált. A bazilikának téglalap alakú alaprajza volt, tetőszerkezetét pedig oszlopok hordozták. Ebben az alakjában – amely a Cæsar által a Forum Romanumon felállított Basilica Iuliára nyúlik vissza – széles körben terjedt el szerte a Római Birodalomban. A császári hatalom Traianus által megfogalmazott világibb értelmezése nem csupán a Basilica Ulpiának a Traianus-forumon elfoglalt központi elhelyezésében fejeződött ki, de a mellette megépített vásárcsarnokban, továbbá a császár impozáns lovasszobrának a tér közepén való felállításában is. Hatalma e három mértékadó alapjának – a hadseregnek, a törvénynek és a gazdaságnak – tudatos hangsúlyozása nyilvánvaló ellentmondásban állott a Basilica Ulpia hátoldalán található, oszlopokkal szegélyezett udvar szerénységével; itt állott az a templom, amelyet utódja, *Hadrianus* építtetett az istenített *Traianus* emlékére.

A császárok önmagukról alkotott képe

Az a szokás, hogy a császárokat haláluk után istenné nyilvánítsák, a Forum Romanumon az Augustus császár által *Divus Iulius* tiszteletére emelt templommal vette kezdetét. Hamarosan ez a császári szerepértelmezés fontos elemét alkotta. Jellemző módon sem Nerót, sem Domitianust nem istenítették. A rómaiak vallása az ősök tiszteletén alapult. Az elhunyt uralkodó istenítésekor inkább volt szó a császárság intézményéről, semmint az isteni hatalom birtoklásáról. Az államvallás ennyiben a Rómával szembeni lojalitás kifejeződése, s így állampolgári kötelesség volt. A magánéletben ellenben a polgár döntésére volt bízva, mely istenséget kíván tisztelni. Ily módon a császárkorban tartani tudták magukat a különböző helyi kultuszok, ez a római felsőbbség megszilárdításának hatékony eszköze volt.

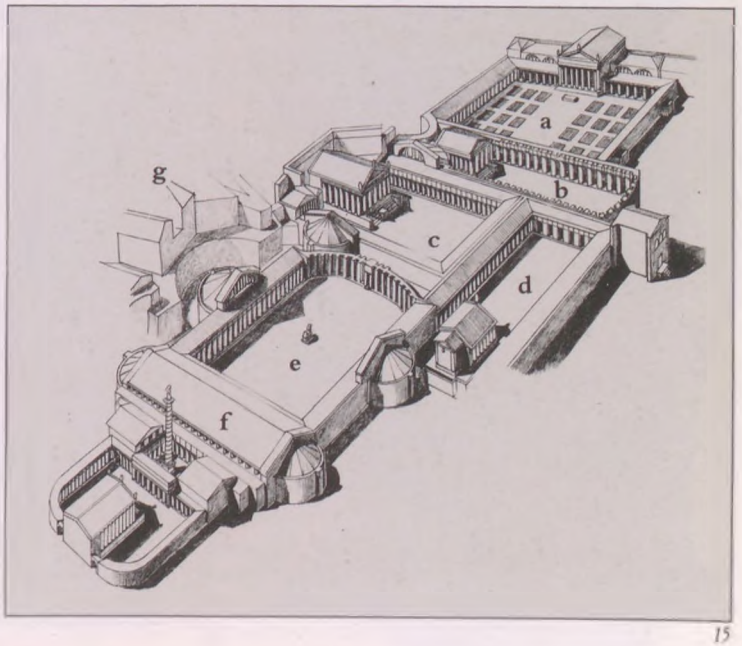
A diadalíveket is a császárság propagandisztikus céljaira emelték. Eredetileg ideiglenes építményekről volt mindössze szó, amelyeket a Rómába diadalmasan visszatérő

13

15. A császárfórumok perspektivikus rekonstrukciója, nyugati irányból nézve (lásd még a 7. fejezetet).

a) Vespasianus foruma a Templum Pacisszal
b) Nerva foruma
c) Augustus foruma
d) Cæsar foruma
e) Traianus foruma
f) Basilica Ulpia
g) Traianus csarnoka

14



15

hadvezérek ünnepélyes fogadása céljából állítottak fel. Hamarosan azonban áttértek a kőépítményekre.

A köztársaság kora óta szokásban volt, hogy a hadisarcot középületek finanszírozására fordították. A diadalívek tanúskodnak arról, hogy miként húztak hasznot a császárok ebből a szokásból is uralmuk dicsőítésére. A diadalívek reliefjei megtörtént eseményekről tudósítanak. Szemléletes példái annak, hogy a rómaiak hatalmuk demonstrálása érdekében előnyben részesítették a tények bemutatását az allegorikus ábrázolással szemben. Ez a hozzáállásuk a domborművek alakjainak naturalisztikus megmintázásában és a térbeli mélység illuzionisztikus érzékeltetésében is megmutatkozik.

Egy társadalom kulturális színvonalát mindig legnagyobb építményeik alapján kellene megítélni. A császárkori Róma legfontosabb épületeit a szabadidő eltöltésének és a nép szórakoztatásának szentelték. Még a köztársaság korában alakult ki az a szokás, hogy a választáson részt vevő személy nagyszabású játékok rendezésével próbált minél több szavazathoz jutni. A császárkorban ez a gyakorlat intézményesült. A nyilvános építmények sorába hatalmas lóversenypályák (*circus*ok), *amfiteatrum*ok s mindenekelőtt fürdők *(termæ)* tartoztak. A fürdők olyannyira fontos szerepet játszottak a rómaiak életében, hogy a korai egyházatyák egyenesen időpocsékolásként ítélték el a fürdést. A római fürdőépület számos hatalmas, boltívekkel áthidalt termet foglalt magában, amelyeket különböző hőfokokra tudtak felhevíteni. A római építészeknek nagyszerű alkalmuk kínálkozott arra, hogy technikai képességeiket bizonyítsák.

A hatalom képmásai

Az építészet a császárkori Rómában mindig is a császár önábrázolásának fontos alkotóeleme volt. Nemcsak a római civilizáció áldásait hirdette mindenütt, hanem – az értékes anyagok és a díszítmények, valamint a feliratok egységes nyelvezete révén – az új uralkodók gazdagságát és hatalmát is.

Valamennyi provinciában a helytartó feladata volt, hogy a közpénzekből olyan építmények emelésére adjon megbízást, amelyek megfelelnek a rómaiak stíluseszményeinek. A hellenisztikus birodalmak régi városait a rómaiak felsőbbségének kifejezéseképpen római templomokkal, bazilikákkal s egyéb épületekkel díszítették. Az újonnan alapított városok egy nyílt városközpont körül

16. *Antoninus Pius és Faustina császárnő apoteózisa*. Vatikán, Cortile delle Corazze. Márvány. Kr. u. 165 körül. A képen látható relief Antoninus Pius oszlopának talpazatáról származik, amelyet utódja, Marcus Aurelius emeltetett. Arra a szokásra példa, hogy a császárt halála után istenítették.

17. *Titus diadalíve*. Róma. Kr. u. 80–85. A diadalívek eredetileg ideiglenes kapuépítmények voltak, amelyeket a győztes hadvezérek Rómába történő bevonulása alkalmából emeltek. Hamarosan azonban már kőből építették fel őket a rómaiak dicsőségének örök jelképeként.

18. *Titus diadalíve. Részlet Titus diadalmenetéből*. Róma. Márvány. Kr. u. 80–85. Titus Vespasianus fia és hadvezére volt. Sikerült levernie a zsidók felkelését Palæstinában. Diadalívének reliefje hadjáratának eseményeit, többek között Hierosolyma (Jeruzsálem) lerombolását és Rómába való visszatérésekor rendezett diadalmenetét ábrázolja. A zsidók főtemplomából származó hétágú gyertyatartót utóbb a Traianus forumán emelt Templum Pacisban állították fel.

16

17

18

A császárkori portréművészet

A császárkori Rómában két különböző kulturális tradíció ütközött. A régi köztársaság erkölcsi értékei kiáltó ellentmondásban álltak azzal a hivalkodó fényűzéssel, amely a hellenizmus korának abszolutisztikus monarchiáit jellemezte. A köztársaság kori portréművészet lehetőleg realista ábrázolásmódra törekedett. A hellenisztikus uralkodók ellenben Nagy Sándor példáját követték, s szívesebben fogadták az eszményített képmásokat. A magánszférában tartani tudta magát a köztársasági hagyományokra tipikusan jellemző valósághűség. Mindez azonban nem volt érvényes az uralkodó hivatalos képmásaira. A portré az önkifejezés fontos eszköze volt. Vespasianus kíméletlen realizmussal megmintázott márvány mellszobra még a republikánus hagyományokban gyökerezik. E szobrot azonban Nero, Vespasianus kicsapongásai miatt hírhedtté vált elődje uralkodásának összefüggésében is látnunk kell. Nero a *Domus Aureá*-ba egy őt ábrázoló szoborkolosszus megalkotására adott megbízást. *Commodus*, akit halála után a *damnatio memoriæ* szégyene sújtott, Herkules isteni jelképeivel mintáztatta meg magát. *Traianus*, *Marcus Aurelius* s más római császárok a *lovasszobrot* választották.

épültek föl sakktáblaszerű alaprajz alapján. Ez a központ a forumot, a basilicát, a közigazgatási épületeket, a fürdőket, az amfiteátrumot, a római és a helyi istenségek templomait, a diadalíveket, a lovas- és egyéb szobrokat, az iskolákat és az oszlopsor szegélyezte „utcákat" foglalta magában. Ez utóbbiak rossz idő esetén védelmet nyújtottak. A város elrendezése szántszándékkal emlékeztetett Rómára.

Róma hanyatlása

A hódítások folytán felmérhetetlen gazdagság áramlott Rómába. Spekuláció révén is hatalmas nyereség felhalmozása vált lehetővé. A kereskedők tevékenységük révén

19. *Marcus Aurelius lovasszobra*. Róma, Piazza del Campidoglio. Kr. u. 166–180. Ez a nevezetes lovasszobor Rómának a császár által megtestesített katonai hatalmát fejezi ki.

20. *Commodus császár mint Herkules*. Róma, Musei Capitolini. Márvány. Kr. u. 180–193. Commodus Herkulesnek öltözve még a gladiátorok viadalain is részt vett. A sors iróniája, hogy végül egy gladiátor gyilkolta meg (Kr. u. 113-ban).

21. *Vespasianus*. Róma, Museo delle Terme. Márvány. Kr. u. 69–70. Vespasianusnak sikerült újból rendet teremtenie szétzilált birodalmában. Az ő nevéhez fűződik a Colosseum építése.

20

21

meggazdagodtak és a mezőgazdaságba fektették pénzüket. Miként számos más kultúrában, a pénz hatalma itt is szélsőségekhez vezetett.

A birodalom kézművesei ékszereket és más értékes tárgyakat állítottak elő drágakövekből, üvegből, aranyból és ezüstből. A mértéktartás és az egyszerűség köztársaság kori erényei utat kellett hogy engedjenek a gazdagság hatalmának.

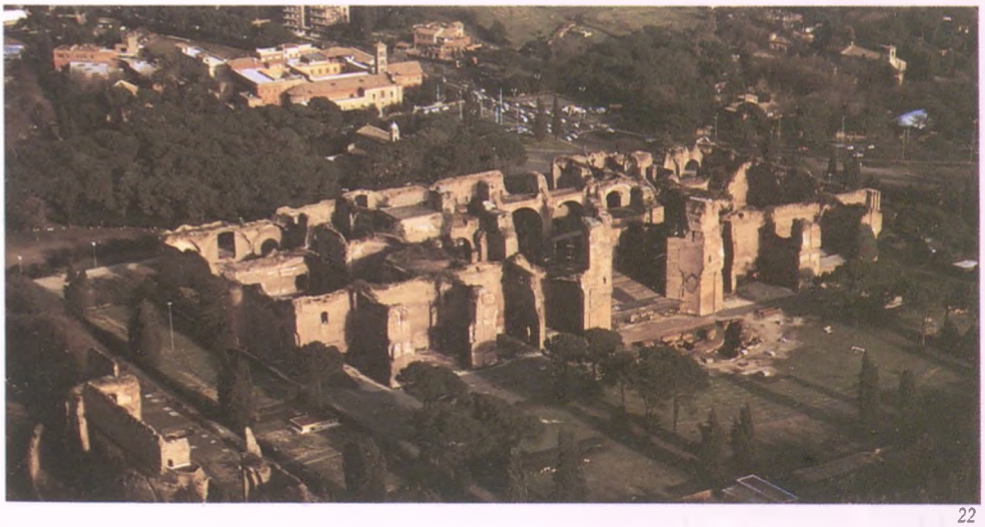
Plinius szerint a pénz volt felelőssé tehető a köztársaság kori portréművészet hanyatlásáért. Bizonyításképpen azt a tényt hozta fel, hogy a Vespasianus-kori Rómában a mellszobrokat nem az ábrázolt alak egyénisége, hanem a szobor piaci értéke miatt gyűjtötték.

Marcus Aurelius halála után (Kr. u. 180) Róma csillaga aláhanyatlott. Utódja, *Commodus* (Kr. u. 180–193), alkalmatlannak bizonyult az uralkodásra, s a fürdőben meggyilkolták. A barbár törzsek betörései a birodalom északi határain súlyosbították Róma időközben amúgy sem rózsás pénzügyi helyzetét. E kor bizonytalansága hozzájárult a misztikus keleti tanok, így a *Mithrasz-kultusz* vagy *Ízisz* és *Ozirisz* egyiptomi kultuszának növekvő népszerűségéhez. Mind erőteljesebben jelentkezett a kereszténység is.

A sorozatos polgárháborúk következtében rendre *katonacsászárok* léptek a trónra, akiknek hatalma nem ismert korlátot. A régi köztársaság emléke mindinkább feledésbe merült. A növekvő luxus mind kedveltebbé tette a túlzsúfolt díszítményeket. *Diocletianus* (Kr. u. 285–305) a birodalom közigazgatásának újjászervezésével próbált gyógyírt találni a válságra.

A birodalmat négy részre osztotta, s mindegyiknek az élére saját császárt ültetett önálló hadsereggel, udvartartással és fővárossal. (E fővárosok *Mediolanum*, a mai Milánó, *Nicomedia*, a mai Isnikmid Törökországban, *Augusta Treverorum*, a mai Trier, valamint *Sirmium*, a Szerémségben fekvő Sremska Mitrovica voltak.) A császár alakja mind jobban elhalványult. A természetelvű ábrázolás hanyatlásában is kifejezésre jut ez. Gyakran választották ehelyett a frontális ábrázolást, s különösen nagy hangsúlyt fektettek az uralkodói hatalom, valamint a császári funkció rituális vonásainak kiemelésére.

A császárkori Rómában számtalan módja adódott a gazdagság és a hatalom demonstrációjának. A római császárok az építészetet az erkölcsiségről, a fényűzésről, a katonai erőről vagy a jogról és a rendről vallott nézeteik



22

22. *Caracalla termái.* Róma. Kr. u. 212–216. Róma legnagyobb épületei nem a templomok vagy a paloták, hanem a közfürdők voltak. Kr. u. 400-ban egyedül Rómában tizenegy fürdő volt. Nem volt a hatalmas birodalomnak egyetlen olyan városa sem, ahol hiányoztak volna. Tacitus szerint a fürdőzés fokozta a testi jólét és a kényelem iránti hajlamot, ily módon pedig szubtilis eszköze volt annak, hogy gyöngítsék az alávetett népekben a római uralommal szemben kifejtett ellenállást.

23. *Neptunus győzelme.* Ostia, Terme di Nettuno. Mozaik. Kr. u. 139. A mozaikpadlók, amelyeken motivikusan mindig az adott teremhez illő jelenetek voltak ábrázolva, a római épületek belső termeinek lényeges díszítőelemét alkották.

24. *Vadászjelenet.* Piazza Armerina, Szicília. Mozaik. Kr. u. 310–330. A részletek megjelenítésének pontossága, amely ennek a mozaikpadló-jelenetnek a megmunkálását jellemzi, a kézművesek tudásának magas színvonalát dicséri az egész római birodalomban.

23

24

terjesztésére használták fel. A basilicák, a sokatmondó feliratokkal ellátott templomok, a hatalmas, freskókkal és mozaikokkal díszített paloták, a szoborkolosszusok, a személyes ábrázolás keretei között megmaradó szoborportrék, a lovasszobrok, a diadalívek és az oszlopok, amelyek reliefjei valóban megtörtént eseményeket ábrázoltak, tartós hatást gyakoroltak az elkövetkezendő korok kultúráira. Különösen a római építészet fényűzése és monumentalitása késztetett számos későbbi uralkodót és diktátort utánzásra – Nagy Károlytól Napóleonon át Hitlerig.

25

25. Parabiago-tányér. Milánó. Civico Museo Archeologico. Ezüst. Kr. u. 4. század. A spekulánsok által felhalmozott irdatlan vagyonok lehetővé tették a válogatott luxustárgyak megszerzését.

26. Bacchus-templom. Heliopolis (Baalbek), Libanon. Kr. u. 2. sz. közepe. A késő római építészetet jellemzik a mind bonyolultabbá váló architektonikus részletek.

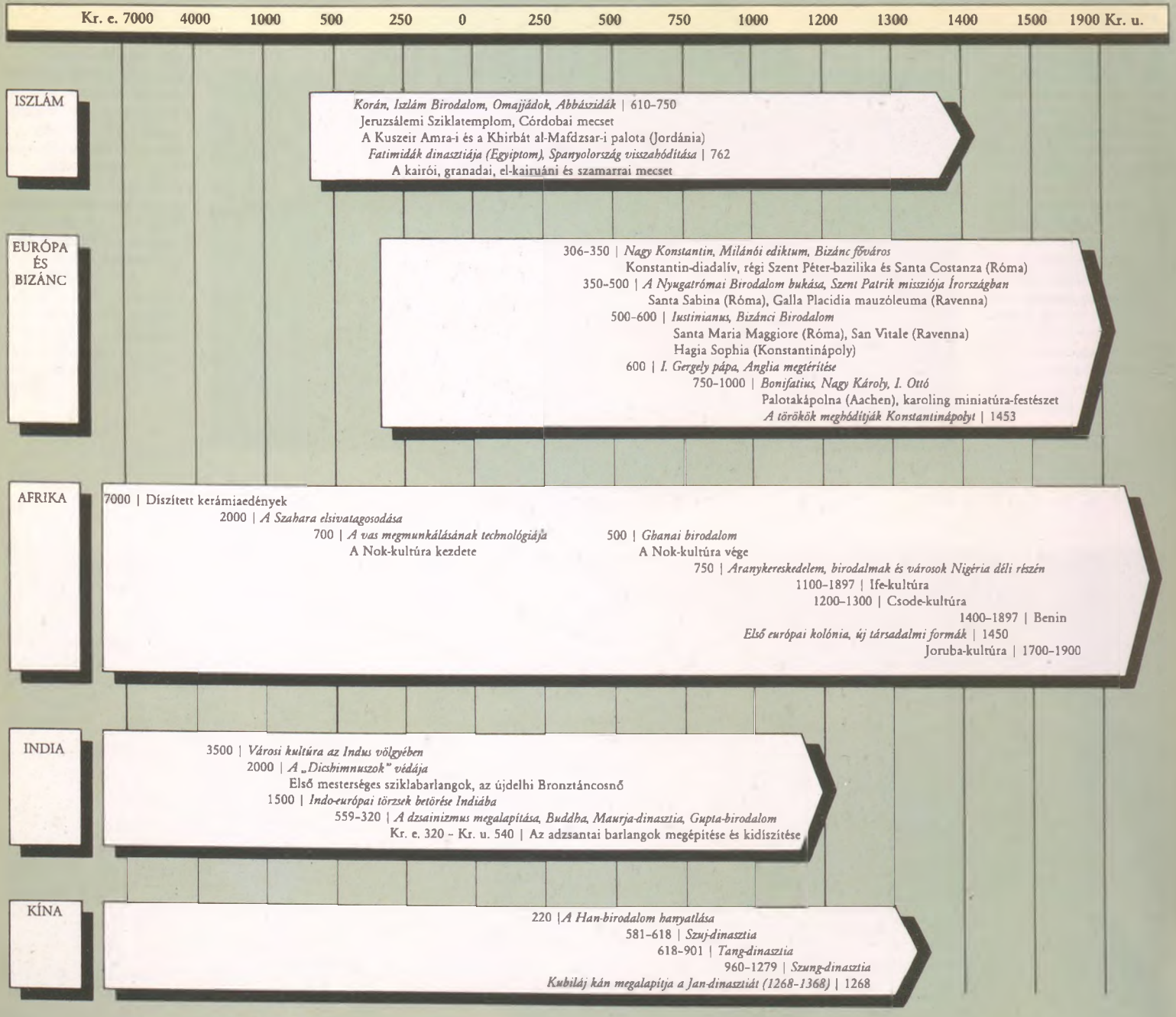
27. Maxentius- vagy Constantinus-bazilika. Róma. Az építkezés kezdete: Kr. u. 307. Erre az épületre az utolsó pogány császár, Maxentius adott megbízást, s a vállalkozást keresztény utódja, Constantinus fejezte be. Méretei és szemkápráztató kivitelezése a császárkori építészet egyik legjelentősebb emlékévé avatják.

26

27

Új vallások és birodalmak Keleten és Nyugaton

A kereszténység terjedésével a kultúra fejlődése döntő fordulatot vett a római befolyás övezetében. A Kr. u. 313. esztendőben Constantinus, más néven Nagy Konstantin császár, hivatalosan elismerte a keresztény vallást (Milánói ediktum). Ezt követően mind több keresztény hívőt vontak be a császári kormányzati apparátusba. A művészetben és az építészetben is új formák, új motívumok jutottak szerephez. A római császárkor nagyszerű virágzását követően Róma továbbra is Európa szellemi és művészeti központja maradt. Különösen a régi Szent Péter-templom vált számos, később emelt építészeti alkotás mintaképévé. Építészeti szempontból az ellenpólust a bizánci (konstantinápolyi) Hagia Sophia alkotta; Bizánc 330-ban lett császári székhely. A Nyugatot a népvándorlás során nem keresztény népek hódító hadjáratai sújtották, s a művészetben a vezető szerepet Róma helyett Ravenna vette át. Csupán a Karoling Birodalommal valósult meg a Nyugat politikai és kulturális értelemben vett újjászületése, amit a későrómai-keresztény császárkor eszménye vezérelt. Épp ilyen nagy jelentősége volt az iszlám fölemelkedésének. Az arab hódítások nyomán megszűnt a Földközi-tenger medencéjének eredendő kulturális egysége. Ugyenezen időben Afrikában, Indiában és Kínában egymástól igen különböző kultúrák fejlődtek; e két utóbbi a keleti vallások és filozófia elterjedése révén szoros kapcsolatban állott egymással.



9. fejezet

Kereszténység és állam

Késő római és bizánci művészet

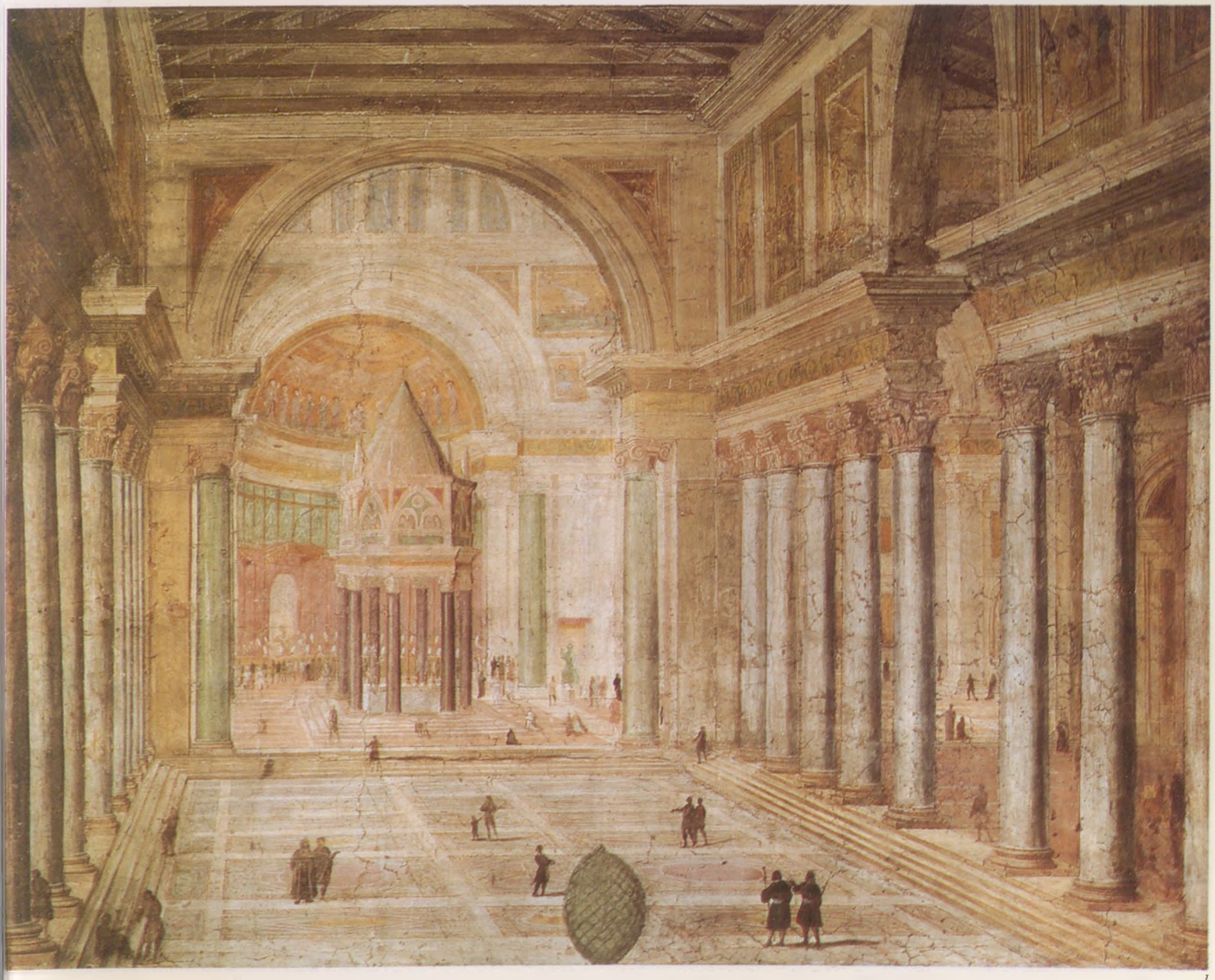
Meglepő türelemmel viseltetett a pogány Róma a különböző vallásokkal szemben. A hivatalos kultuszt, különösen az istenített császárok imádatát előírták ugyan a polgároknak, ami azonban a magánszférát illette, bárki bármely istenséget tisztelhetett, egyszerre akár többet is. A *keresztények* ellenben egyetlen Istenben hittek, s vonakodtak más isteneket is tisztelni.

Ez volt üldöztetésük hivatalos indoka, egyszersmind pedig a kereszténység gyors elterjedésének oka. Egy olyan vallás, amely az elnyomottak és jogfosztottak szenvedését állította középpontba, érthető módon nagy hatással volt a Római Birodalom alsóbb rétegeire és etnikai kisebbségeire. Ennélfogva aligha meglepő, hogy az első keresztények kétkezi munkásemberek voltak.

Saját házukban, közös vacsorákon áldoztak Istenüknek; a szertartás a kenyér szétdarabolásával kezdődött, s a bor megáldásával ért véget. Az ünnepséget erre szakosodott papok vezették.

Kezdetben csak kevés, a kultusz céljára fenntartott épület volt, s alig maradtak e korból keresztény művészeti emlékek. A közfelfogással ellentétben a *katakombák*ban nem tartottak titkos istentiszteleteket; ezek föld alatti *temetkezési helyek* voltak, olyan termekkel, amelyekben a temetési rítusokat végezték.

A keresztények elutasították a hamvasztást, ahhoz azonban az esetek többségében túl szegények voltak, hogy sírjaikhoz egy darabka földet vásároljanak, miként ezt a gazdag rómaiak tették. Ez volt az oka annak, hogy föld alatti közös sírokba temetkeztek. A katakombák egyszerű,



1

szerény és egyértelműen keresztény jelképeket hordozó díszítményei a leggyakrabban a hittel mint a megváltáshoz vezető úttal foglalkoznak.

A kereszténység elterjedése

A kereszténység – többek között *Pál apostol* (Paulus) fáradhatatlan hittérítő tevékenységének köszönhetően – igen hamar elterjedt a Római Birodalomban.
Kr. u. 250 körül Kis-Ázsia népességének már hatvan százaléka tért át a keresztény hitre. Mikor aztán a keresztény vallás terjedése Róma felé vette útját, megkezdődtek a *keresztényüldözések*. Ám az új hitet nem lehetett elpusztítani. 312-ben a kereszténység már a legnagyobb elterjedtségnek örvendő vallás volt az egész római világbirodalomban.
Nagy Konstantin (Constantinus) döntése, miszerint a keresztény vallást fogja fölhasználni ideológiai támaszként a császári trón megszerzésére, messzemenő következményekkel járt.
A *Maxentius* felett aratott győzelmét (312), valamint a *Milánói ediktum*ot (313) követően a kereszténység gyakorlatilag a birodalom *államvallás*ának szerepét töltötte be. Ugyanakkor továbbra is fennmaradtak a Római Birodalom egyéb vallásai; az egyes ember valláskövetése még mindig az egyén személyes meggyőződésére volt bízva.
Igaz, a keresztény hitre való áttérést minden lehetséges eszközzel segítették. Egyház formájában a kereszténység a birodalom közigazgatásának szilárd támasza lett. A keresztény művészet államilag támogatott művészetté vált. *Jézus Krisztus képmása* a szegények megváltójából az Egek urává változott. Ő volt a földi uralkodó, Nagy Konstantin császár spirituális megfelelője.
Ez az új képmás a császár önábrázolásának valamennyi lehetséges formáját kisajátította. Az egyszerű asztal gazdagon díszített oltárrá változott. Egy jól érzékelhetően hierarchikus jellegű liturgia középpontjában állott, amelyben a klérus és a császári család elkülönült a laikusok rétegének képviselőitől. Mélyreható változást jelentett ez az őskereszténység egyszerűségével szemben; az egyház későbbi korokban színre lépő reformátorai mindig is hevesen támadták ezt a változást.

2

3

1. *A régi Szent Péter-bazilika belseje*. Róma, San Martino ai Monti. Freskó. 16. század. Nagy Konstantin uralkodása alatt a kereszténység gyakorlatilag Róma államvallásává emelkedett. Ezzel kezdetét vette a keresztény művészet és a császári hatalom összefonódása. A keresztény templomépítészet mintaképe a lenyűgöző régi Szent Péter-bazilika lett.

2. *A pápák kriptája*. Róma, Szent Callixtus katakombái. 3. század. A római törvények előírták a halottaknak a város falain kívül történő elhantolását. A keresztények, akik vallásuk alapján elutasították a hamvasztást, gazdasági okokból földvásárlás helyett föld alatti temetőket létesítettek.

3. *Jónás és a cethal*. Róma, Szent Marcell és Szent Péter katakombái. Freskó. 3. század vége. A keresztény művészet első emlékei, amelyek a Biblia egyes jeleneteit ábrázolják, a megbízók viszonylagos szegénységéről tanúskodnak.

4. *Nagy Konstantin diadalíve*. Róma. A befejezés éve: 315. Nagy Konstantin diadalívét a Maxentius fölött aratott győzelem emlékére emelték. A reliefmedalionok, a frízek és a szobrok régebbi emlékművekről, így például Marcus Aurelius – ma már nem létező – diadalívéről származnak.

Egy keresztény építészeti stílus létrejötte

Az első keresztények kialakították ugyan a maguk szertartásrendjét, hiányzott azonban még az az építészeti keret, amelyben szertartásaikat gyakorolták. *Nagy Konstantin* tudatosan kerülte a klasszikus templomépítészet példáját, hiszen ennek formáját túlságosan is a pogány értékrend határozta meg. A *bazilika* mellett döntött; olyan hagyományos épület volt ez, amelyben a császár nevében szolgáltattak igazságot. E lépésével csak még jobban megerősítette az egyház és az állam közötti újkeletű összefonódást. A legnagyobb, Konstantin által Rómában emelt templom a *régi Szent Péter-bazilika* volt. Pontosan azon a helyen emelték, ahol a legenda szerint Péter apostolt eltemették. Jellegzetes bazilika-alaprajzzal rendelkezett, s példaképül szolgált a későbbi korok templomépítészete számára. A bazilikát egy átriumon keresztül lehetett megközelíteni, ennek hagyománya a fontos római épületek kolonnádjaira nyúlt vissza.

A templom belsejét is a hagyományokhoz híven alakították ki. A súlyos tetőgerendázatot színes márványból készült klasszikus oszlopfők hordozták. A gazdag belső kiképzést a homlokzat egyszerűsége ellensúlyozta. A keresztény istentisztelet már akkortájt is a templombelsőben zajlott. Az axiális alaprajz a keresztény liturgia mind kifejezettebben érvényesülő hierarchikus rendjét érzékeltette. A főhajó és a karzat boltívei a császári hatalom jelképei voltak. Az értékes márványfajták fölhasználása az egyház újsütetű gazdagságát volt hivatva érzékeltetni. Nagy Konstantin jelentős építtető volt. Építészeti elgondolásai érvényre jutatták Rómának a keresztény világ spirituális fővárosaként játszott új szerepét. Számos, általa épített templom ma is áll, jóllehet többjüket alaposan átépítették; közéjük tartozik a *Santa Croce in Gerusalemme*, valamint a *San Giovanni in Laterano*.

A hagyományos séma szerint megépített diadalívével, amelyet régebbi diadalívekről származó domborművek díszítenek, Nagy Konstantin a császárság intézményének folytonosságát kívánta hangsúlyozni. A diadalívéhez általa rendelt domborművek stilizáltsága feltűnő ellentmondásban áll a korábbi reliefek naturalisztikus stílusával.

330-ban *Constantinopolis* (Konstantinápoly) lett a birodalom fővárosa. Követve császárelődei szokását, Nagy Konstantin is a saját nevét adta e városnak. Azokból az építészeti alkotásokból, amelyeket ő emeltetett ott, nem

4

5

5. Nagy Konstantin diadalívének részlete. Róma. A befejezés éve: 315. A képen látható reliefmedalionok régebbi időkből származnak, mint az alattuk elhelyezett domborművek, amelyeket külön ezen emlékmű számára készítettek.

6

6. Constantina szarkofágja. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Porfír. 4. század közepe. Ez a domborművekkel gazdagon díszített, értékes szarkofág eredetileg a Santa Costanza-templomban állt.

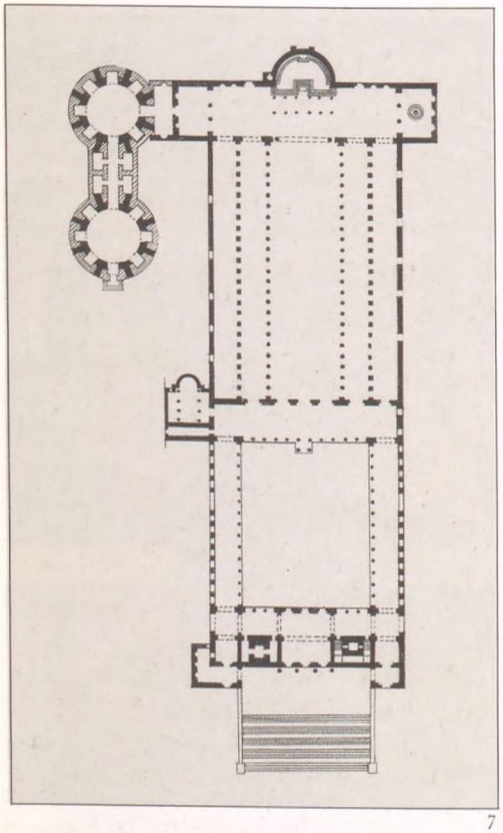
sok maradt fenn, utódai számára azonban valamennyi mintaképül szolgált. Nagy Konstantin a tizenharmadik apostolnak tekintette magát. *Mauzóleuma*, amelyet az apostolok tiszteletére emeltek, a legelső görögkereszt-alaprajzú építmények közé tartozik a keresztény építészet történetében (e templomokban a hajók azonos hosszúságúak).

A keresztény művészet

A Nagy Konstantin birodalmára olyannyira jellemző vallási türelem a 4. században végig tartani tudta magát. Az új keresztény ábrázolások jól megférték a római hagyományokat követő alkotásokkal. *Constantina szarkofágja* (Constantina a császár egyik lánya volt) tudatosan demonstrálja a császári hatalmat. A *porfír* drága és nehezen megmunkálható anyag volt, amelynek felhasználása a császár, illetve az uralkodói család előjoga volt. Az akantuszindák a síremléket a pogány alkotásokhoz, így Augustus *Ara Pacis*ához kapcsolják. Constantina mauzóleumának kupoláját (ez a mai *Santa Costanza-templom*) keresztény szentek alakjai díszítik. A kör alakú alaprajz ellenben a pogány Róma építészeti hagyományaiban gyökerezik, s a kóruskörüljáró boltozatán keresztény és világi jelenetek váltakoznak egymással. A szüreti jelenetet ábrázoló mozaiknak például van ugyan keresztény vonatkozása is, mégsem hordoz sajátosan keresztény mondanivalót, stiláris kötődését illetően pedig a világi díszítőművészet hagyományaihoz kapcsolódik. Az ívelt vonalú architráv és az aureola (dicsfény) a császári hatalom jelképe volt. A császár, a társuralkodók (tetrarchák) és a katonák alakjának eltérő nagysága jól érzékelteti mindenkori jelentőségüket. E stiláris eszköz pontosan jelzi a klasszikus művészet naturalizmusától való időközben bekövetkezett eltávolodást.

Róma és templomai

Az 5. század folyamán a művészetben és az építészetben mind nyilvánvalóbban érvényesült az új keresztény világfelfogás. *Theodosius* halálát követően birodalmán fiai osztoztak. 400 táján a *Nyugatrómai Birodalmat* a barbárok sorozatos betörései nyomán végveszély fenyegette.



7

7. A régi római Szent Péter-bazilika alaprajza. Az épületegyüttes egy árkádsorokkal övezett előudvarra (atrium), valamint egy kereszthajóval és apszissal bővített, öthajós templomépületre tagolódik.

8

8. Iunius Bassus szarkofágja. Vatikán, Museo del Tesoro. Márvány. 4. század. Ezt a hagyományos formákkal kialakított szarkofágot keresztény motívumokkal díszítették, hogy tanúbizonyságul szolgáljanak a megrendelő hitét illetően.

9

10

11

410-ben a *nyugati gótok* dúlták fel Rómát. A politikai bizonytalanság az önkényuralom újbóli gyakorlásához vezetett az államügyek intézésében.

392-ben Theodosius az egész Római Birodalomra rákényszerítette a kereszténységet, s e tettével véget vetett Róma hagyományos vallási toleranciájának. A keresztény teológia, amelyet erőteljesen befolyásoltak olyan klasszikus szerzők gondolatai, mint Platón és Cicero, mind türelmetlenebbnek bizonyult a pogánysággal szemben. A keresztény dogma tagadta a Föld kerekségét, s a görögök tudományos felismeréseit tévtanoknak minősítették. A szellemi függetlenség gyanakvást ébresztett.

Az egyház hatalma a *Bibliá*nak mint az igazság egyedüli forrásának értelmezésén alapult egy mind bizonytalanabbá váló világban. Az új tanok tükröződtek az akkori kor művészetének és építészetének alkotásaiban. A könnyedebb és vékonyabb boltívek, mint például a Santa Sabina-templomban, lassanként kiszorították a súlyos, vízszintesen nyugvó gerendázatot, miként azt a régi Szent Péter-bazilika vagy a Santa Maria Maggiore esetében még tapasztalhattuk.

A római építőmesterek boltíveiket még cölöpökkel támasztották meg, miközben az oszlopok, az oszlopfők és a gerendázat alkalmazásában a görög hagyományt követték. A görög oszlopok és a római boltívek kombinációja – megkülönböztetésükre nagy hangsúlyt fektettek a rómaiak – szakítást jelentett a hagyományos építészettel. A templomokból a világi tartalmú ornamentikát, miként azt például a *Santa Costanza-templom* szüreti jelenetet ábrázoló mozaikja esetében láthattuk, pogánynak minősítették és kitiltották. A művészet immár egyes-egyedül a keresztény tanok terjesztését szolgálta. A Szűzanya tiszteletére emelt *Santa Maria Maggiore-bazilikát* III. Sixtus pápa építtette az epheszoszi zsinatot követően (431), ahol Máriát Jézus szülőanyjának kiáltották ki.

A mozaikok

Új, egyértelműen a keresztény hitre vonatkoztatott ikonográfia alakult ki. Üzenete ennek is még mindig a hit által való megváltás volt, ámde képi nyelvezete mind markánsabbá vált.

A Santa Pudenziana-templom apszismozaikja szemléletes kifejeződése az apokalipszis egy 2. századra visszatekintő

9. Santa Sabina, főhajó. Róma, 422–432 körül. Akárcsak a görögök, a rómaiak is csupán a horizontálisan futó gerendázat megtámasztására alkalmaztak oszlopokat, az árkádok építéséhez cölöpöket használtak. A boltívek és oszlopok kombinációja jelentős előrelépés a klasszikus építészeti megoldásokkal szemben.

10. Santa Costanza, templombelső. Róma. 350 körül. Az dongaboltozatnak a belső tér tagolásában játszott szerepe a régebbi római építészet szabályaitól való fokozatos eltávolodásra utal.

11. Santa Maria Maggiore, főhajó. Róma, 440 körül. A Santa Maria Maggiore az egyik legfontosabb templomnak számított a korai keresztény Rómában. Itt még ragaszkodtak ahhoz a római hagyományhoz, hogy a gerendázat oszlopokon nyugodott, később azonban szakítottak ezzel az építészeti megoldással.

12

12. I. Theodosius misszóriuma. Madrid, Academia de la Historia. Futtatott ezüst. 388 körül. A boltív, amely az architrávot megszakítja, s amely Theodosius alakja fölött magasodik, a császári hatalom jelképe.

13

13. Szüret. Róma, Santa Costanza. Mozaik. 4. század. Ez a fölöttébb dekoratív mozaik, amely a kóruskörüljáró dongaboltozatát díszíti, világi témát ábrázol, s nincsen semmilyen sajátosan keresztény mondanivalója.

A mozaikművészet

A mozaikművészet hagyományát tehetős megrendelők terjesztették a hellenisztikus birodalomban. A Keleten folyó győzedelmes hadjáratokat követően, melyek során irdatlan vagyonokat sikerült zsákmányolni, a római patríciusok hamarosan utánozni kezdték új alattvalóik pompázatos ornamenseit. Tartósságuk és szépségük révén a mozaikok kiválóan megfeleltek a padlózat díszítésére. Mindamellett kényszerű stiláris korlátokat is hordoztak magukban. A kicsiny mozaikköveket nagy műgonddal egy minta alapján friss habarcsrétegbe nyomkodták bele. Ha mégannyira ügyes kezű volt is a mozaikrakó, a rajz egyes finom részletei könnyen elvesztek.

A falak díszítésére a rómaiak a freskófestészetet részesítették előnyben, egy olyan technikát, amely jobban megfelelt elegáns ornamenseiknek és illuzionisztikus falfestményeiknek.

A kereszténységnek római államvallássá tétele megmutatkozott a művészettel szembeni új elvárásokban is. A valóság illúziójának megteremtése már nem volt elsőrendű feladat. A fő szándék egy misztikus képi világ megteremtése volt. A fali mozaikoknak a késő Római Birodalomban való megjelenése ezt a változást juttatta kifejezésre.

A színes, mindenekelőtt azonban az aranyozott üvegmozaik-darabkák mind nagyobb népszerűségre tettek szert. Nem voltak ugyan alkalmasak a padlózat díszítésére, korlátozás nélkül alkalmazhatták azonban őket a falak dekorálására. A mozaiknak mindezek mellett megvolt még az az előnye is, hogy drágább volt a festészeti alkotásoknál, s ily módon jobban kifejezésre tudta juttatni a megbízó gazdagságát és társadalmi rangját. A gyakorlott mozaikrakók szántszándékkal hagytak egyes felületeket egyenetlenül, hogy a Nap sugarai visszatükröződhessenek a kép felületéről. Ez a hatás csak fokozta a keresztény képi világ misztikus jellegét.

14

14. *Trónon ülő Jézus az apostolokkal*. Róma, Santa Pudenziana, apszismozaik. 4. század vége. A késő római korban bekötött fedelű kódexek szolgáltak a könyvtekercsek helyett az írásos szövegek rögzítésére. Krisztus egy ilyen nyitott könyvet tart a bal kezében, melyen az alábbi felirat olvasható: DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE.

15

15. *A Háromkirályok imádása*. Róma, Santa Maria Maggiore. Mozaik. 432 körül. A művészek nem realisztikus ábrázolásként képzelték el a Háromkirályok ajándékait fogadó, trónuson ülő gyermek Jézusnak ezt a képét. Épp ellenkezőleg: az ábrázolás tudatosan hangsúlyozza a kereszténység spirituális hatalmát, s összekapcsolja azt a keresztény császár világi hatalmával.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

értelmezésének, ahol az angyalt, az oroszlánt, a bikát és a sast a négy evangélistával (Mátéval, Márkkal, Lukáccsal és Jánossal) azonosították.

Az apokalipszis képei tudatosan törekedtek félelemkeltésre a végítélet napjával kapcsolatban, a hívőket pedig arra igyekeznek rávenni, hogy szigorúan tartsák magukat az egyház dogmáihoz. Más vonatkozásban a mozaikot a Mindenség urának szerepében trónusán ülő *Jézus* ábrázolásaként értelmezhetjük, aminek célja a császár földi hatalmának legitimálása.

Ugyanezt a gondolatot eleveníti meg a Santa Maria Maggiore diadalíve. Nyilvánvaló, hogy a Háromkirályok imádása nem a realista ábrázolás törvényeinek engedelmeskedik, hiszen az újszülött Jézus trónján ülve fogadja a királyok hódolását. Ezek a mozaikok világosan érzékeltetik azokat a fontos stiláris változásokat, amelyek a keresztény hit terjedésével összefüggésben törtek utat maguknak.

A rómaiak istenei tartásukban az emberekhez voltak hasonlatosak, míg a kereszténység Istene már semmiben nem hasonlított az emberhez. A keresztény hit nem racionális természetű volt, hanem azon nyugodott, hogy alárendelte az észt a hitnek.

A klasszikus művészet a naturalista ábrázolás révén hangsúlyozta az istenek emberi vonásait. A keresztény művészetnek ezzel szemben új formanyelvre volt szüksége ahhoz, hogy a nem anyagi természetű Isten mindenhatóságát kifejezésre juttassa. Így került sor a naturalizmusnak egy misztifikáló képi nyelv javára történő feladására. Ez az anyagi világ iránt megmutatkozó csekély érdeklődés egy kétdimenzionális alakábrázolás stílusjegyeinek kialakulásában, a frontális megjelenítés kedvelésében, valamint a testiség érzékeltetésének hiányában vált érzékelhetővé. Mivel az alakokat immár nem kellett felruházni a „valósághűség" látszatával, a művészek szabadon kísérletezhettek más lehetőségekkel az alakok jelentőségének hangsúlyozása terén.

A rómaiak a kőmozaikokat a padló borítására alkalmazták. A falak naturalisztikus díszítésére szívesebben éltek a festészet erre alkalmasabb közegének a lehetőségeivel. A falakon alkalmazott, arannyal és egyéb drága anyagokkal ékesített üvegmozaikok növekvő népszerűsége a keresztény művészet új prioritásainak kifejeződése volt.

Kereszténység és állam

16

16. Galla Placidia mauzóleuma. Ravenna, 425 körül. Az építmény szerény külseje nyilvánvaló ellentmondásban áll a pompás belső kialakítással.

17

17. Galla Placidia mauzóleuma, belső nézet. Ravenna, 425 körül. Ez a díszes, keresztény motívumokkal ékesített belső tér méltó temetkezési helye volt egy császárnőnek.

18

18. Oszlopfő. Ravenna, San Vitale. Márvány. 526–547. Az antik világ oszloprendjeiből az oszlopfők új formái alakultak ki. A pogány mintáktól való eltérés hangsúlyozása érdekében az oszlopfőket gyakran díszítették a kereszténység jelképeivel.

19

19. San Vitale, templombelső. Ravenna. 526–547. A márvány erezete a nem figurális díszítmények fontos alkotóelemévé lépett elő.

Ravenna

Kr. u. 500 körül a Nyugatrómai Birodalomnak már nagy része a barbárok kezére jutott. 476-ban fosztották meg trónjától az utolsó római császárt.

A Keletrómai Birodalomhoz kegyesebb volt a sors. Konstantinápoly a birodalom igazgatási központjaként megőrizte gazdasági hatalmát. Most már csak a keletrómai császár volt Nagy Konstantin egyetlen örököse. Ez magyarázza *Iustinianus* arra irányuló kísérletét, hogy a keresztény birodalmat a maga teljes pompájában helyreállítsa, úgy ahogyan az két évszázaddal korábban virágzott. Nem sokkal trónra lépését követően (527) csapatai visszahódították a Földközi-tenger térségét. Ezzel Itália ismét császári uralom alatt állott. Mindamellett meghiúsult Iustinianus azon próbálkozása, hogy mindenütt az ortodox keresztény egyházat honosítsa meg. Nagyobb sikerrel vezette be a keresztény elvek szerint kodifikált római jogot. Az uralkodása idején megszületett művészeti stílus a későbbi bizánci művészet alapja lett, s belőle indult ki a középkor nyugati művészete is.

A birodalomban helyreállított rend a középítkezések számának irdatlan megnövekedésében jutott kifejezésre. Sorra épültek az utak, vízvezetékek, mindenekelőtt azonban a templomok. Itália visszahódítását követően *Ravenná*ban, az ősi császári városban, számos épületterv megvalósításához fogtak hozzá.

A *San Vitale-templom* építésébe *Theodorik* keleti gót fejedelem fogott bele. A templom alaprajza és belső díszítése szoros kapcsolatot mutat a Iustinianus-kor konstantinápolyi templomépítészetével. Az oszlopfők megformálása teljes szakítást jelentett a klasszikus hagyománnyal, amit a tisztán keresztény motívumok alkalmazása még jobban hangsúlyoz.

A *Maximianus* érsek által megrendelt fali mozaikok témája a Konstantinápolyban székelő császár újsütetű hatalma. A templom két híres és nagy értékű mozaikján – mindkettő a templom felszentelésének emlékére készült – *Iustinianus* császár látható katonák és püspökök alkotta kíséretével Maximianus érsek társaságában, vele szemben pedig *Theodora* császárnő a maga kíséretével.

20

20. Iustinianus császár és kísérete. Ravenna, San Vitale. Mozaik. 548. A nem portrészerűen elképzelt alakok stilizált jellege arról a jelentős változásról tanúskodik, amely a művészetben a Nyugatrómai Birodalom bukása után ment végbe.

21. Maximianus érsek trónusa. Ravenna, Museo Arcivescovile. Elefántcsont. A rendkívül értékes anyag, valamint a keresztény vallás alakjait és jelképeit idéző pazar díszítés a megbízó hatalmát és tekintélyét hangsúlyozza.

21

22. IX. (Monomakhosz) Konstantin császár. Konstantinápoly (Isztambul), Hagia Sophia. Mozaik. 11. század. A képen látható részlet egy mozaikból származik, amely a trónon ülő Jézus Krisztust IX. Konstantin, s annak hitvese, Zoé társaságában ábrázolja. A császár kezében tartott pénzeszsák arra utal, hogy az uralkodó kitett magáért az adományozásban.

Iustinianus és Konstantinápoly

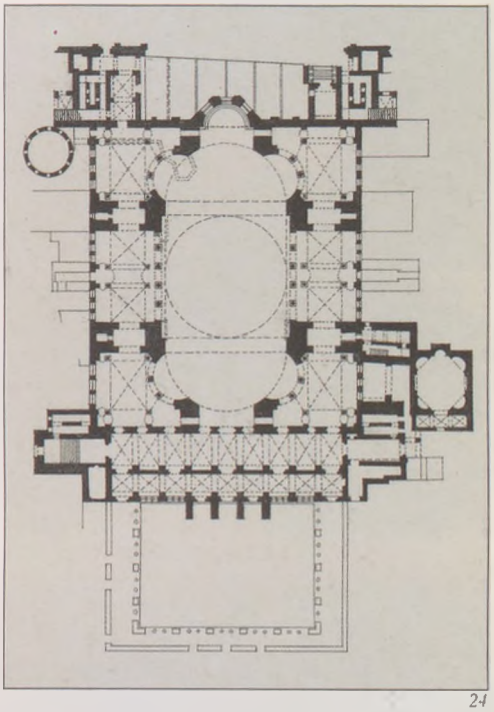
Hogy Iustinianus mennyire fontosnak tekintette az építészetet, az abból is látszik, hogy hivatalos életrajzának egy egész fejezete foglalkozik e téren kifejtett erőfeszítéseivel. A Konstantinápolyban megvalósult hatalmas építkezések tudatosan hatalmának demonstrálását szolgálták, s látható kifejeződései voltak a császári hatalom általa történt helyreállításának a Nika-felkelés leverését követően (532).

Ez a császárellenes felkelés számos, Nagy Konstantin idejéből származó épület, köztük a *Hagia Sophia*- (Szent Bölcsesség-) templom lerombolásával járt együtt, amely Nagy Konstantin palotája mellett állott, s amelyet a császári hatalom egyik legfőbb jelképének tekintettek. Iustinianus új temploma kitűnt hatalmas méreteivel, s nyíltan versenyre kelt a császárkori Róma építményeivel. Az egy középpont körül elhelyezett alaprajz révén óriási méretű belső tér keletkezett, amelyet kupola borított. Ez a belső tér a császárnak, kíséretének és a klérusnak volt fenntartva. A teokratikus iustinianusi államberendezkedés szigorúan hierarchikus szerkezetének megfelelően a többi hívőnek az empórán ellenzők mögött, illetve a mellékhajókban kellett tartózkodniok. Nagy Konstantin alatt a római *bazilika* a keresztény állam jelképévé vált. Iustinianus *Hagia Sophia-templom*a ezzel szemben egyértelműen a római impérium építészeti formáit, így a császárpalotákat vagy a termákat vette kiindulópontul. Építőmesterei, a *tralleiszi Anthemiosz*, valamint a *miléto*szi *Iszidórosz*, feltalálták a gyámívet, s így sikerült nekik a hatalmas kupola súlyát kisebb méretű félkupolákkal megtámasztani; olyan technikai „trouvaille" volt ez, amellyel méltán vívták ki a kortársak elismerését. A templombelső napjainkban erősen átalakított ornamentikája Iustinianusnak a világi és szellemi hatalomra való törekvését tükrözte. A díszítményekhez csakis válogatott anyagokat alkalmaztak: a kupola kialakításához aranymozaikokat használtak, míg a falakat színes márványlapokkal borították. A falak mozaikdíszítései kereszteket, növényeket és geometriai motívumokat ábrázoltak. Az oszlopfők klasszikus eredetüket szőlőindákból álló ornamensek mögé rejtik. Modernségüket Iustinianus császári monogramja még inkább hangsúlyozza.

22

23. *Hagia Sophia*. Konstantinápoly (Isztambul). 532–537. A hatalmas kupola megtámasztására szolgáló gyámívek alkalmazása jelentős technikai előrelépésnek számított. Óriási méretű tér keletkezett ily módon, ahol lehetőség kínálkozott a liturgikus ünnepek megtartására. A hívők tömege ellenzők mögé rejtve kapott helyet.

24. *A Hagia Sophia alaprajza*. Konstantinápoly (Isztambul). A monumentális építmény két építészeti alapformát kapcsol egybe: az úgynevezett tengelyesen szimmetrikus hosszanti elrendezést a centrális elrendezésű építménytípussal.



24

25. *Hagia Sophia*. Konstantinápoly (Isztambul). 532–537. A történetíró Prokopiosz Iustinianus császárt csúnya embernek írta le, aki azonban egy egykori szép táncosnőt vett feleségül. Iustinianus vissza kívánta adni a keresztény birodalomnak korábbi fényét. Ez az épület is a császári hatalom nagyságának érzékeltetésére szolgált. (A minaretek későbbi hozzáépítések.)

23

25

A késő bizánci művészet

Iustinianus császár uralma alatt a bizánci művészet oly pompázatos volt, hogy annak színvonalát egészen a 10. századig nem sikerült újra elérni.

A barbároknak a 7. században Nyugaton egyre ismétlődő támadásait Keleten Szíria, Palesztina és Egyiptom elvesztése követte, e területeket a terjeszkedő Iszlám Birodalom hódította meg. III. Leó császár (457–474) még úrrá tudott lenni ezen a fenyegetésen. A második parancsolat általa elfogadott értelmezése, amely kimondja a szentképek imádásának tilalmát, az *ikonoklaszta* mozgalom kezdetét jelentette.

Ez a mozgalom nyomta rá bélyegét a bizánci művészetre egészen 843-ig. Ekkor azonban az ortodox egyház ismét felülkerekedett. A *képrombolók* a múlt sok alkotását semmisítették vagy rongálták meg. 843 után a templomokban számos figurális mozaikábrázolást helyreállítottak. A *Hagia Sophiá*t, amelynek eredeti díszítése geometrikus és növényi motívumokon alapult, most figurális ábrázolásokkal díszítették. A posztikonoklaszta kor császárai a legnagyobb tudatossággal állították előtérbe hatalmuk keresztény alapjait. Fölkarolták korábbi korszakok nem egy hagyományát. A templomok építésénél a görögkereszt-alaprajz normának számított immár. A kupolák belső felületét a *Khrisztosz Pantokratór* (a mindeneken uralkodó Jézus Krisztus) hatalmas képmásával díszítették, ami égi megfelelője volt a császár földi hatalmának. A bizánci művészet pompája nagy vonzerőt gyakorolt a Nyugat keresztény uralkodóira, akik e stílust utánozták. Amikor a törökök 1453-ban bevették Konstantinápolyt, nem rombolták le Iustinianus templomait, hanem az iszlám igényei szerint alakították át őket. Számtalan mecset építésének váltak mintaképévé.

26

27

28

26. Khrisztosz Pantokratór. Daphni, a kolostortemplom kupolamozaikja. 1100 körül. A „Mindeneken uralkodó Krisztus" lenyűgöző képe uralta a bizánci templomok belső tereit, s a keresztény hit hatalmának kifejezéseként borította be kupolaboltozatát és apszisait.

27. Jézus Krisztus Pilátus előtt. Júdás bűnbánata. Rossano, székesegyház. Konstantinápolyi kódex, 6. század. Annak a jelentőségnek elismeréseként, amelyet a Bibliának mint Isten szavának tulajdonítottak, sok keresztény hívő készíttetett kézírásos másolatot róla, amelyet miniatúrákkal ékesítettek. E könyvek fontos státusszimbólumokká váltak.

28. A Bizánci Birodalom Iustinianus császár idején.

10. fejezet

A Karoling Birodalom

Európa az Alpoktól északra 650 és 1000 között

A Nyugatrómai Birodalom az 5. században teljesen összeomlott. A hatalmi vákuumot germán törzsek töltötték ki, az ő hatalmuk azonban helyi korlátok közé szorult. Britanniában az angolok és a szászok telepedtek le, Galliában a frankok és a burgundok, Itáliában pedig a longobárdok. Belőlük alakultak ki a modern európai nemzetek. Ezek a pogány törzsek, amelyeknek tagjai zömmel írástudatlanok voltak, nemigen tisztelték a klasszikus antik műveltséget. A mozgatható javak sokkal nagyobb becsben álltak náluk, mint az esztétikai szépség és a monumentális építészet remekei. Egy aranyozott rézsisak, amely vélhetőleg Agilulf longobárd király (590–616) megbízásából készült, trónon ülve, karddal a kezében s fegyveres férfiaktól körülvéve ábrázolja az uralkodót. A gazdagságnak és a katonai erőnek ez az összekapcsolódása jellemző arra a művészeti ízlésre, amely a Római Birodalom hanyatlása után Európaszerte utat tört magának. Az a gazdagon díszített táska, amelyre egy angolszász uralkodó bárkasírjában bukkantak, a finom kézműves megmunkálás és az olyan értékes anyagok, mint az arany vagy a zománc felhasználása révén világosan érzékelteti az uralkodó világi hatalmát. A nehezen megformálható ékítmények elkészítése időt és kézügyességet kívánt, s ez még inkább növelte a tárgy értékét. Ellentétben a pogány és a keresztény Róma művészetével a germánok körében csekély érdeklődés mutatkozott az emberi alak naturalisztikus megjelenítése iránt. Ahol azonban a császárkori Róma képi alkotásai közvetlen kapcsolatba kerültek az új kultúrákkal, nagy hatást gyakoroltak rájuk.

1

A kelta kereszténység Írországban és Észak-Angliában

Róma már nem volt ugyan egy világbirodalom fővárosa, mégis a kereszténység szellemi központja maradt. A pápák ki is használták ezt a helyzetet. 900 körül a kereszténység már az állami kontroll egyik eszközévé vált, s Európa majd valamennyi népére sikerült rákényszeríteni. Róma újra fontos szerepet játszott az európai kontinens politikájában. E fejlődés kezdetét a pogány vezérek megtérítése jelentette. Chlodwig, a frankok uralkodója, már 496-ban megkeresztelkedett. Utódai is támogatták az egyházat az egykori római Galliában. A brit szigeteken kevésbé volt egyértelmű a helyzet. Rómának soha nem sikerült a mai Írország, Skócia és Wales területén élő kelta törzseket uralma alá kényszeríteni. Angol földön a pogány angolszászok inváziója egy csapásra véget vetett a római-keresztény hagyományoknak. Szent Patrik missziós tevékenysége Írországban (430 körül) ezzel szemben fölöttébb gyümölcsözőnek bizonyult. Az újonnan alapított kolostorok egészen más szerepet játszottak, mint egyiptomi és kis-ázsiai elődeik. Ez utóbbiak a világtól való visszavonulásra szolgáltak, míg a most alapított ír kolostorok intenzív hittérítő tevékenység kiindulópontjai voltak. Az ír szerzetesek nemcsak az itáliai Bobbio és a svájci Sankt Gallen kolostorát alapították, de az ő nevükhöz fűződik Lindisfarne megalapítása is; ebből a kolostorközpontból indult ki az angol földön letelepedett angolszászok megtérítése. Ezeknek az új misszionárius közösségeknek világos vallási üzenetre volt szükségük, s olyan képekben kellett kifejezniök magukat, amelyek a pogányok számára is érthetők voltak. Az ír kolostorokban álló kőkeresztek pontosan ennek a célnak tesznek eleget. Összekapcsolják a kereszt és a kör jelképét, s különösen a kelta hagyományokban gyökerező dekoratív részletekben megmutatkozó gazdagságukkal hívják föl magukra a figyelmet.

A kolostorok másik feladata az volt, hogy a megtérítetteket bevezessék a keresztény egyház rítusaiba. Ez késztette a szerzeteseket arra, hogy buzgón tanulmányozzák és másolják a szent szövegeket, különös tekintettel az evangéliumra. A másolt szövegek kidíszítésében is félreismerhetetlenül jelen van a kelta hatás. Eleinte csak a kezdőbetűket ékesítették fel (iniciálék). Hamarosan azonban már egész oldalak teltek meg szebbnél szebb díszítő motívumokkal. A stílusnak ebben a dekorativitásában is

1. Gazdagon díszített táska a Sutton Hoo-i sírból. London, British Museum. Zománcozott munka. 655 előtt. A fonott minták, valamint a stilizált állati formák jellegzetes díszítőelemei azon germán törzsek kézműves művészetének, amelyek a Római Birodalom széthullása után benépesítették egész Európát.

2. A muiredachi kereszt. Írország, Monasterboice. 10. század eleje. A keresztény jelképrendszer és a kelta stíluselemek összekapcsolása révén a nép számára is hozzáférhetővé vált az új vallás üzenete.

2

3. Agilulf győzelme. Firenze, Museo Nazionale Archeologico. Aranyozott réz. 600 körül. A képen látható, Agilulf longobárd királynak tulajdonított sisak részlete tanúsítja a harci rátermettség fontosságát az Itália földjére behatoló germán törzsek életében.

3

tükröződik a kelta kereszténységnek a Rómában székelő egyháztól való függetlensége. Az ír szerzetesek, akiknek aligha volt lehetőségük a klasszikus ókor naturalisztikus művészetének a megismerésére, egy szélsőségesen elvont művészeti stílust alakítottak ki, amelyben minden, még a ruha redőzete, sőt a hajviselet is minta alapján készült, ennek révén pedig a kereszténység misztikus jellege jutott kifejezésre.

Róma befolyása

A pápa is alapított kolostorokat, amelyek a hittérítés központjaiként szolgáltak. E kolostorok azonban a Szent Benedek által a montecassinói szerzetesek számára 530 táján megfogalmazott regulát követték.

A bencés kolostorokat szoros kapcsolat fűzte a római egyházhoz, s hathatós eszköznek bizonyultak annak kezében, mikor a tét a pápai uralom dominanciájának visszaszerzése volt Nyugat-Európában. I. Gergely pápa (590–604), aki az első szerzetes volt Szent Péter trónján, Rómából Angliába küldte canterburyi Szent Ágostont azzal a feladattal, hogy térítse meg az angolszász törzseket (597). Dél-Angliában ily módon Róma vallási és művészeti hagyománya honosodott meg, ami éles ellentétben állott az északi területek kelta–ír hagyományaival.

Előbb vagy utóbb elkerülhetetlennek látszott a konfliktus. A Whitbyban, 664-ben tartott zsinaton formálisan sikerült a pápaságnak angol földön győzedelmeskednie, amennyiben a zsinat határozatban mondta ki, hogy az ír hagyományokkal szemben a Benedek-rendi szerzetességet kell támogatni.

Northumbriában bencés szerzetesek vezették be a római egyház kultúráját, különösen kitűnt e tevékenységével Biscop Benedek-rendi szerzetes, aki 674-ben Wearmouthban, 682-ben pedig Jarrowban alapított klastromot. Rómában tett utazásai során a képeken és relikviákon kívül számos kéziratot is egybegyűjtött, amelyet aztán a szerzetesek nagy buzgalommal másoltak. A *Codex Amiatinus* például egy 6. századból származó itáliai Biblia másolata, amelyet Biscop hozott magával Northumbriába. A kézírásos másolatok révén a kódexfestészetnek egy naturalisztikusabb stílusa alakult ki. Egyes motívumok, mint például az evangélisták képmásai, is bizonyítják ezt.

A Karoling Birodalom

4

4. Durrow-i kódex. „szőnyeg-oldal". Dublin, Trinity College. 7. század vége. A sűrű szalagfonat-díszítést fantasztikus szörnyek fejei tarkítják. Az itt látható könyvlap mutatja, mennyire kedveltek voltak a tisztán ornamentális díszítmények.

5

5. Kellsi kódex. Mária a Gyermekkel. Dublin, Trinity College. 8. század vége. A kézírásos könyvek illuminátorai nem mutattak érdeklődést a realista ábrázolás iránt, hanem inkább az alak, a hajviselet és a ruházat vetette redők dekoratív megformálásával foglalkoztak.

A Biscop által Wearmouthban és Jarrowban alapított könyvtárakban jelentős gyűjtemények halmozódtak fel mind szakrális, mind pedig világi szövegekből. Fontos forrásul szolgáltak Beda Venerabilis *Az angliai egyház története* címmel írott munkájához (730).
Ezek a könyvtárak teljesen a kelta–ír hagyományok talaján állottak, ahol a művelődésnek és a nevelésnek nagy szerep jutott. A kolostori iskolák minél több keresztény hívőt szerettek volna megtanítani a betűvetésre. Az írás és az olvasás művészetében a pogánysággal szemben megmutatkozó keresztény fölénynek fontos mozzanatát látták. Alkuin Yorkban működő iskolájában nem csupán a keresztény tanokat tanították, de olyan klasszikus tudományokat is, mint a grammatika, a poétika és az asztronómia.

Nagy Károly felemelkedése

Az angolszász szerzetesek a germánok lakta vidékeken is megjelentek, mégpedig a szászok megtérítése céljából. Missziós tevékenységüket a hittérítők a pápa, valamint a már megkeresztelkedett frankok legteljesebb jóváhagyásával végezték. A germán területen újonnan alapított egyház Nagy Károly alatt a Frank Birodalom felemelkedésének szilárd bázisául szolgált. A megkeresztelkedés a frank király uralmának való behódolást jelképezte. Martell Károly, Nagy Károly nagyapja, Poitiers mellett csapást mért a muzulmánokra (732). Atyját, Pippint, maga a pápa koronázta frank királlyá, miután az támogatta őt a longobárdok elleni küzdelemben (754), s megszerzett tőlük egyes itáliai területeket. Mivel Pippin ezeket a területeket a pápának ajándékozta, megteremtette az alapját a Római Egyházi Állam egyszersmind világi hatalommá való fejlődésének. A pápa és a Frank Birodalom közötti kapcsolatokat tovább erősítette, hogy Nagy Károly a pápa kérésére harcba szállt a longobárdokkal, s győzelme után királyuk lett (774). A Róma és Nagy Károly közötti szoros kapcsolatok révén a keresztény állam megalapításának eszméje újra nagy jelentőségre tett szert. Katonai sikereinek köszönhetően Nagy Károly számos olyan törzsön is fölül tudott kerekedni, amelyek között semmiféle kulturális összekötő kapocs nem volt. Nagy Konstantinhoz hasonlóan ő is a birodalom egyesítésének eszközeként használta föl a kereszténységet. Ha a szükség úgy kívánta, akár a halálbüntetéssel való fenyegetéssel is kikényszerítette a megtérést. A Kr. u. 800. esztendő karácsonyán a Szent

6

6. A lindisfarnei evangeliárium. Szent Márk evangélista. London, British Museum (MS Cotton Nero D iv, Fol. 93b). 700 körül. E kódex miniatúráit feltehetően Eadfrith, a lindisfarnei kolostor apátja festette. Az evangeliáriumoknak az evangélisták képeivel történő díszítése a római auktorok képeinek mintájára nyúlik vissza. A miniatúrák stílusa azonban teljes egyértelműséggel kelta vonásokat mutat.

7

7. Codex Amiatinus. Ezra (Ezsdrás) próféta. Firenze, Biblioteca Laurenziana. 700 körül. Az észak-európai ír egyház és a Rómában székelő egyház kapcsolatfelvételét követően olyan kódexfestési stílusok alakultak ki, amelyek a késő antik könyvfestészetet tekintették példaképüknek.

Római Birodalom császárává történő megkoronázása félreérthetetlen jelét adta annak, mennyire eltolódott az európai erőegyensúly Rómától észak irányában. Az 1000. esztendő táján az Alpoktól északra eső területek már nem csupán Európa politikai középpontjának számítottak, de kulturális téren is övék volt a vezető szerep.

A Karoling-reneszánsz

Nagy Károly keresztény rendet teremtett birodalmában. Központosított igazgatási apparátust hozott létre, amelyet a klérus gondjaira bízott. Ezenkívül támogatta a keresztény rítus egységesítésére irányuló törekvéseket. Két esztendővel halála után birodalma valamennyi kolostora számára kötelező erőre emelkedett a bencés regula (816). A Sankt Gallen apátjának küldött kolostorterv a kolostorok építészeti megoldásainak egységesítésére való törekvésről is tanúskodik. Nagy Károly különös fontosságot tulajdonított a vallási nevelésnek. Megkövetelte, hogy minden kolostor és minden székesegyház tartson fenn iskolát. Ezek az iskolák, amelyeket a Yorkból érkezett Alkuin irányításával rendeztek be, számos egységesített szöveget terjesztettek. Alkuin hangsúlyozta a helyesen használt latin nyelv fontosságát, s ennek előmozdítása érdekében a klasszikus auktorok tanulmányozását is szorgalmazta. Bevezette a Karoling-írást, amelyben a római nagybetűket az új „minuszkolákkal" kombinálta. Ez az írásmód lett a modern nyomdai betűtípus előfutára. Einhard, aki Nagy Károly életrajzában szívesen idézte Cicerót, nem győzte dicsérni a császár által székhelyén, Aachenben emeltetett építészeti alkotásokat. Más szerzők Aachent „Új Róma"-ként emlegették. Nagy Károlynak azonban meg sem fordult a fejében a klasszikus ókori világ Rómájának a feltámasztása. A keresztény Európa császáraként a kora keresztény Róma kultúráját tekintette példaképének. A kora keresztény római templomok mintájára fejezte be a párizsi Saint-Denis frank apátsági templom építését, s atyja emlékére emelt mauzóleumnak rendezte be. Aacheni palotakápolnájának építése során a Bizánci Császárság idejéből származó ravennai San Vitale-templom példája lebegett szeme előtt (lásd a 9. fejezetet). A márványoszlopok, amelyeket Einhard leírása szerint Nagy Károly egyenesen Rómából és Ravennából hozatott, egyértelműen klasszikus eredetűek. A kápolnát a Szűzanya tisz-

A Karoling Birodalom

8

8. *Palotakápolna, belső nézet.* Aachen. Felszentelési éve: 805. A Nagy Károly császári palotájához közvetlenül csatlakozó kápolna ravennai építészeti mintákat követ (San Vitale, a felavatás éve: 547). Ebben kifejezésre jut Nagy Károly új státusa: a Szent Római Birodalom császára.

9

9. *Nagy Károly császári trónusa.* Aachen, a dóm (egykori palotakápolna) karzata. Márvány. 800 körül. Nagy Károlyt a 800. esztendő karácsonyán Rómában, a régi Szent Péter-templomban III. Leó pápa koronázta császárrá.

10

10. *Karoling írás. Alarich breviáriuma.* Párizs, Bibliothèque Nationale. 800 körül. Ezt az egyszerű, könnyen olvasható írást Nagy Károly vezette be. Az írástudók számának megsokszorozását remélte általa. A szerzeteseket a kolostorokban arra ösztönözték, hogy másolják a klasszikus szerzők szövegeit, függetlenül azok tartalmától. Ennek a másolási hagyománynak köszönhetően maradt fenn az antik irodalom nem egy alkotása.

teletére szentelték föl. A császár trónusa az empórán állott, hogy ezzel is hatalma keresztény alapjait hangsúlyozza.

Kultúra, vallás és képzőművészet

Nagy Károly az egyházi művészetet is támogatta. *Lorsch kolostorának bejárati csarnoka* elevenen példázza, miként nyúltak vissza ez idő tájt Nagy Károly ösztönzésére a klasszikus mintákhoz: a „diadalkapu" formája, valamint a kompozit oszlopfőkkel ékesített oszlopok egyértelműen római minták követésére utalnak. A szellemnek és a vallásnak a Karoling-kultúrában játszott nagy szerepe addig soha nem látott virágzást hozott a miniatúra-festészetben. Tekintettel Nagy Károlynak a Szent Római Birodalom császáraként kivívott politikai jogállására, szoros kapcsolat mutatkozott birodalma és Róma, illetve Konstantinápoly között. Ő maga, utódai, de magas rangú egyházi méltóságok is az Alkuin által alapított kolostori iskoláknak megbízásokat adtak kódexek elkészítésére, kiváltképp Párizsban és Reimsben. E kódexek stiláris sokféleségében Róma, Bizánc és Northumbria hatása tükröződik. Az *Utrechti zsoltároskönyv* a római írás alkalmazása és a figuráknak tájak és épületek közé helyezett jelenetek formájában való megrajzolása révén késő antik hatást mutat. Ez a pszaltérium ennyiben jól érzékelhető ellentétben áll a northumbriai iskolákból származó kódexek sokkalta formálisabb stílusával. Ami a Nagy Károly utáni kort illeti: a Szent Római Birodalmat 843-ban három egymástól független részre osztották fel Jámbor Lajosnak, Nagy Károly 840-ben elhunyt fiának három fiúgyermeke között (Verduni szerződés). A birodalom középső területei Lothart illették, a keleti területeket pedig Bajor Lajos kapta meg. Kopasz Károly (840–847), aki a birodalom keleti területeinek ura lett, a Saint-Denis apátság szerzeteseit egy olyan kódex elkészítésével bízta meg, amellyel minden valószínűség szerint a pápát kívánta megajándékozni. Az a szokás, hogy festett képekkel gazdagon illusztrált kódexeket adtak reprezentatív ajándék gyanánt, nem annyira vallási tartalmukra, mint inkább az általuk képviselt anyagi értékre vezethető vissza. Ezek a pazarul díszített könyvek, amelyeket gyakorta még elefántcsontból faragott fedőlapokkal is ellátták, plasztikusan érzékeltetik, milyen óriási jelentőségre tett szert a keresztény vallás a politikailag széttagolt Európa eggyéötvözése tekintetében.

11. *A Karoling Birodalom a verduni szerződésben (843) rögzített felosztás után.*
a) Kopasz Károly birodalma
b) Lothar birodalma
c) II. (Bajor) Lajos birodalma
d) Spoletói hercegség

14

12. *Paliotto (Aranyoltár).* Milánó, Sant'Ambrogio. 840 körül. Ezt az aranyból, ezüstből és drágakövekből készült oltárt Jézus, valamint Szent Ambrus életéből vett jelenetek díszítik. Wolvinus mester kézjegyét viseli.

13. *Utrechti zsoltároskönyv. 15. zsoltár.* Utrecht, Egyetemi Könyvtár. (Script Eccl. 484, Fol. 8r.) Pergamen. 816–835. Az elbeszélő illusztráció római hagyománya vált a Biblia képekkel történő díszítésének mintájává.

14. *Lorsch kolostorának kapucsarnoka.* 784 körül. A kompozit oszlopfőkben, valamint a kőfaragók dekoratív munkájában egyértelműen megnyilvánul a Karolingok érdeklődése az antik világ építészeti stílusa iránt.

12

13

A kolostori iskolák

Nagy Károly széthúzó birodalmában az egység megőrzésének legfőbb letéteményese a kereszténység volt. A kereszténység hitre való áttérés kifejezésre juttatta a császárral szembeni lojalitást. A birodalom irányítása a klérus kezében összpontosult. Nagy Károly törekvését az istentisztelet rendjének, a kolostori szervezetnek, a nyelvnek és a vallási képzésnek az egységesítésére politikai összefüggéseiben kell szemlélnünk. Az a kiemelkedő fontosság, amit a császár a tudásnak és a nyelvnek tulajdonított, a kolostori iskolák nagymérvű elterjedéséhez vezetett, ahol a szerzetesekre hárult a szent szövegek másolásának és festett képekkel való díszítésének feladata. A kora Karoling-kor kéziratai legtöbbször csak az evangéliumot tartalmazták, s a trónon ülő Jézus, valamint a négy evangélista miniatúráival voltak díszítve. A későbbi kéziratok már a zsoltárokat, olykor pedig az egész Bibliát tartalmazták. A díszítések stílusa igen változatos képet mutat. A tempera és az arany alkalmazása fölöttébb jellemző volt azokra a *scriptorium*okra (másoló cellák), amelyek szoros kapcsolatban állottak a császári udvarral. Más mesterek szívesebben alkalmazták a tollrajz technikáját. Közéjük tartozik a Reimsből származó *Utrechti zsoltároskönyv* illuminátora is. Ez a pszaltérium a lineáris rajzolói stílus kifejező alkalmazásával hívja föl magára a figyelmet.

A Karoling-kor arisztokrata megbízói között nagy becsben állottak ezek a gazdagon díszített kéziratok. Mindez a kódexek számának nagymérvű megnövekedését vonta maga után.

A kódexfestészet legjelentősebb központjai közé tartozott a Karoling-korban két frankföldi scriptorium: a reimsi és a tours-i. A tours-i apátság scriptoriumának tevékenységét eleinte maga az angolszász tudós szerzetes, Alcuin irányította, aki nagy szerepet játszott Nagy Károly udvarában.

A Karoling Birodalom

15. Diptichon. Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana. Elefántcsont. 900 körül. A képen látható diptichonon, amelynek elkészítésére Odelricus, Rambona apátja adott megbízást, jobboldalt az apátság három védőszentje látható a trónon ülő Szűzanya és a Gyermek képe alatt. Az alakok megmintázása egyenes vonalvezetésű, stilizált laposdombormű formájában történt. A művész figyelme inkább irányult a dekoratív hatásra, semmint az ábrázolt alakok realisztikus megjelenítésére.

15

16. Szent Calixtus Bibliája: Ádám és Éva teremtése, Bűnbeesés és Kiűzetés a Paradicsomból. Róma, San Paolo fuori le mura. 870 körül Szent Calixtus Bibliájának pontosan a szöveg menetét követő miniatúrái szinte visszhangozzák I. Gergely pápa (590–604) szavait: „A kép az írni nem tudók számára az, ami az írás a műveltek számára."

16

Az Ottó-kori művészet

A Nagy Károly által megteremtett birodalom csak rövid ideig állt fenn, s a 9. században a vikingek és a magyarok kalandozásai nyomán darabjaira hullott. Továbbra is elevenen élt azonban egy keresztény birodalom Karoling eszménye. A 10. században I. Ottó (912–973) újabb római-keresztény császárságot alapított. Utódainak uralkodása idején (az ún. Ottó-korban) a karoling udvar egykori fénye és gazdagsága újra felragyogott. A kódexek készítésének hagyománya is felelevenedett.

Bernward, Hildesheim püspöke, valamint III. Ottó (980–1002) gyámja, fölelevenítette a bronzöntés egykori római technológiáját. Megbízást adott a Szent Mihály-templom két bronz kapuszárnyának és egy bronzoszlopának elkészítésére (a mai Dómban láthatók), amelyeknek dombormű díszei római mintákat követnek. Az európai kultúra alapját ez idő tájt azonban már vitathatatlanul a keresztény hit alkotta, így az oszlop spirálisan fölfelé futó domborművei immár nem valamely császár tetteit beszélik el, hanem Jézus életének eseményeit elevenítik föl. I. Ottónak a Szent Római Birodalom császárává történt megkoronázásával (962) megerősítést nyert az egyház és az állam Nagy Károlyra visszanyúló szövetsége, de ugyanez lett a kiindulópontja a pápaság és a császárság között a világi uralomért a későbbiekben folyó hatalmi harcnak is.

17

17. Bernward püspök kapujának részlete. Hildesheim, Dóm (eredetileg Szent Mihály tiszteletére emelve). A befejezés éve: 1015. Feltehetőleg a római útján látott klasszikus szobrok ismerete késztette Bernward püspököt arra, hogy felelevenítse az antik bronzöntő művészet hagyományát.

18

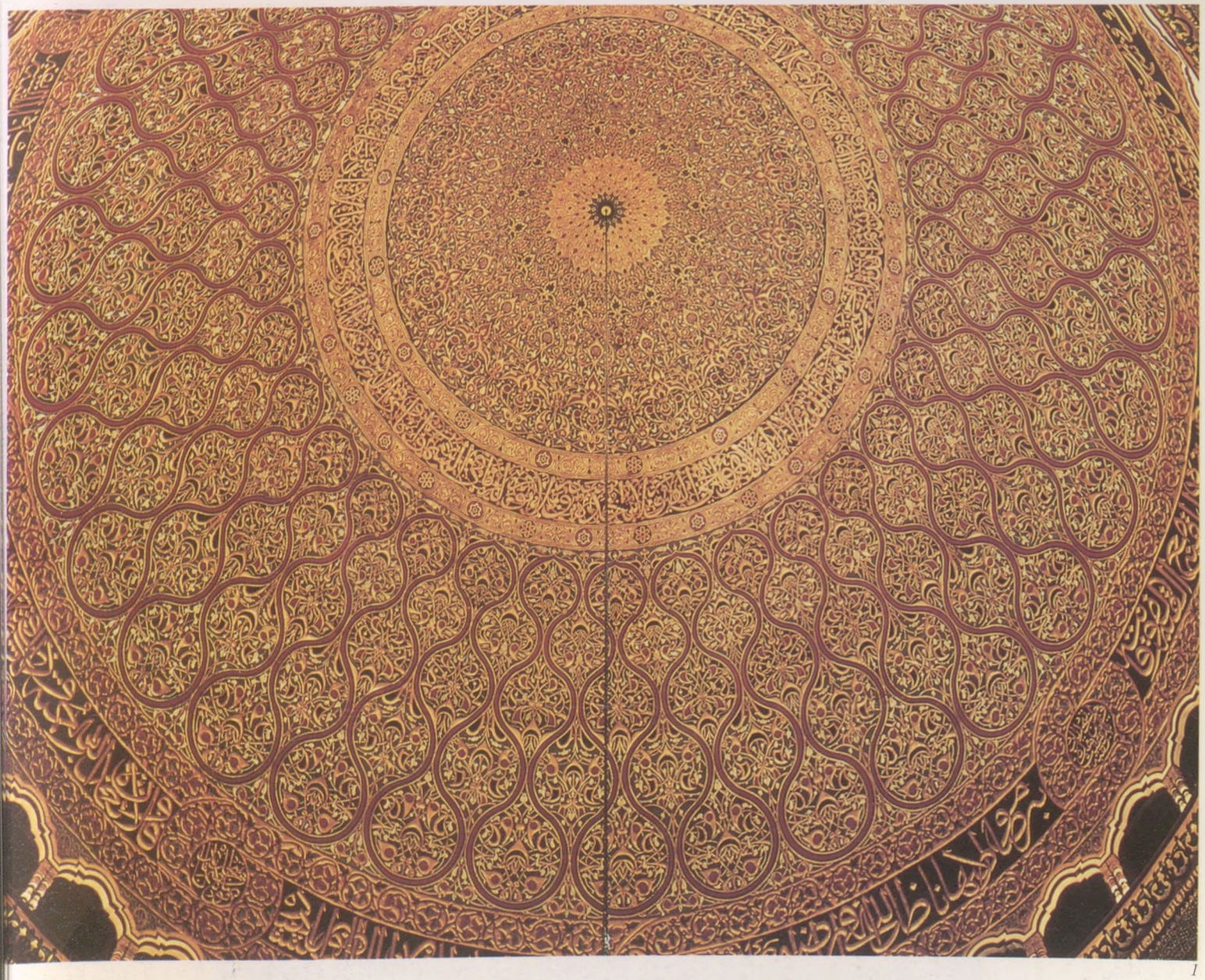
18. Bernward püspök kapuja, részlet a Háromkirályok imádásával. Hildesheim, Dóm. A befejezés éve: 1015. Mindkét ajtószárny domborművei az Ó-, illetve az Újszövetségből vett jeleneteket ábrázolnak. A Szűzanya és a Gyermek, valamint a Háromkirályok alakjai plasztikusan kiemelkednek a lapos háttérből, amelyet építészeti elemek és stilizált ornamensek díszítenek.

11. fejezet

Az iszlám felemelkedése

Az Iszlám Birodalom művészete

Nemcsak a zsidó és a keresztény, de a mohamedán vallás alapját is az a törvény képezi, amelyet Mózes a Sínai-hegyen kapott Istentől. Isten megnyilatkozása Mohamednek, az iszlám prófétájának, ezt a törvényt egész magatartási kódexszé bővíti, amely az élet valamennyi területére vonatkozik: a higiénétől kezdve egészen a házasságig, az imádságtól kezdve egészen a kereskedelemig és a háborúskodásig. Ezek a Koránban egybegyűjtött kinyilatkoztatások alkotják az iszlám tanok alapját. Az iszlám szabályainak szigorú kánonja reagálás volt azokra a társadalmi és politikai változásokra, amelyeket az újonnan megszerzett gazdagság az Arab-félszigeten eredményezett. A 6. század folyamán a kereskedelem terjeszkedése révén mind több ember hagyott föl a nomád életmóddal és költözött a városokba. Az ősi törzsi berendezkedés megingott. Mohamed üzenete az új világnak általa hanyatlásként érzékelt fejlődése ellen irányult. Akárcsak hat évszázaddal korábban Jézus Krisztus, ő is a hamarosan bekövetkező Utolsó ítélet előtti megtérés szükségességét hirdette. Minden eszközzel – még erőszakkal is – saját vallásának terjesztésére törekedett. Kezdetben Mohamed nagy ellenállásba ütközött, kisvártatva azonban sikereket ért el. Az Arab-félsziget katonai meghódítását, amelynek kezdete az ő nevéhez fűződik, halála (632) után utódai, a *kalifák* fejezték be. 750 táján az Iszlám Birodalom a Pireneusoktól egészen az Indusig terjedt. Mivel az arab városalapításnak nem voltak a messzi múltra visszatekintő hagyományai, a kezdetekben sajátosan arab építészeti hagyományokkal sem rendelkezhettek. Ennélfogva átvették a leigázott népek építészetének



1

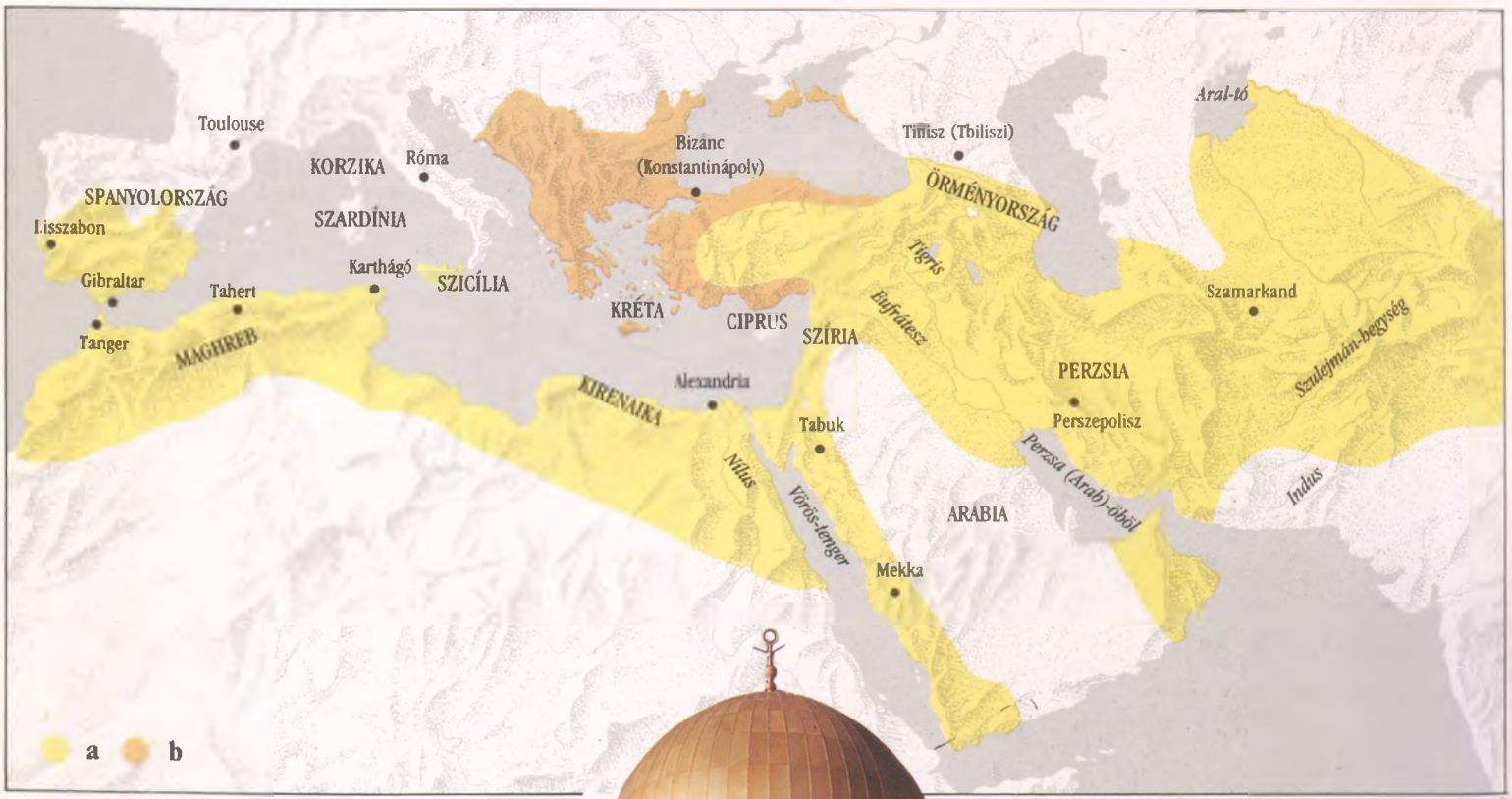
és díszítőművészetének mintáit, és saját ízlésvilágukhoz igazították őket. Az átvett minták sorát gyarapították a görög-római világ pogány és keresztény templomai, fürdőépületei és csarnokai. Hamarosan az Iszlám Birodalom vált a nyugati félteke haladó civilizációjának letéteményesévé. A birodalmat a Koránban lefektetett szabályok szigorú betartása tartotta össze. Az iszlám kultúrájának alapját a görög bölcselet, a hellenisztikus tudomány, a perzsa csillagászat, valamint az indiai matematika alkotta.

A Sziklatemplom

Kezdetben ezt a hatalmas birodalmat a damaszkuszi Omajjád-dinasztiából származó kalifák kormányozták (661-től fogva). Abd al-Malik kalifa Jeruzsálemben felépíttette a Sziklatemplomot (arab nevén Kabbát asz-Szahra), mégpedig azon a helyen, ahol eredendően Heródes temploma, azt megelőzően pedig Salamon király temploma állott, amelyet Kr. u. 70-ben a rómaiak lerombol tak. A sziklatemplomot Ábrahám (arabul Ibrahim) és Mohamed tiszteletére emelték. A hely egyaránt szent a mohamedánok, a zsidók és a keresztények számára; vallási jelentősége arra a hagyományra vezethető vissza, mely szerint pontosan itt akarta Ábrahám Istennek feláldozni fiát, Izsákot (arabul Iszhák), hogy ezzel hitéről tanúbizonyságot tegyen. A nyolcszögletű alapzat, valamint a kupola korai keresztény mintákat követ, míg a finoman kidolgozott mozaikdíszítés minden bizonnyal olyan kézművesek keze munkáját dicséri, akik számára jól ismert volt a bizánci művészet. Ezekben a hagyományos elemekben az iszlám és a keresztény vallás közös gyökerei tükröződnek. A Koránból származó és az épülethez illesztett arab feliratok az egyedül igaz vallás felsőbbségét hivatottak bizonyítani. Az építmény így a maga egészében az iszlámnak a zsidóság és a kereszténység fölött aratott győzelmét jelképezte.

A mecset

Minden új vallásban szükségképpen fölmerül saját kultikus helyei megteremtésének igénye. A mecset funkciója eltér mind a pogány, mind pedig a keresztény templométól.



1. A *Sziklatemplom belsejének részlete*. Jeruzsálem. A befejezés éve: 691. A mozaik felhasználásának szokását az iszlám világ kézművesei a római-bizánci hagyományból vették át. Miként korábban, a mozaikok az iszlámban is eszményi eszköznek bizonyultak a gazdagság és a hatalom kifejezésre juttatásához.

3. *Sziklatemplom*. Jeruzsálem. A befejezés éve: 691. Ez a csodálatos építmény az új iszlám hatalom jelképe volt. Azon a helyen emelték, ahol a legenda szerint Ábrahám fiát, Izsákot, fel szándékozott áldozni. S pontosan ez az a hely, ahonnan Mohamed próféta az Égbe emelkedett. Ennélfogva e helynek mind a zsidók, mind a keresztények, mind pedig a mohamedánok számára egyaránt megkülönböztetett jelentősége van.

Az iszlám egyszerűsége tudatos ellentétben áll a kereszténység hierarchikus bonyolultságával. Nincsenek papjai (csak tanítómestereket ismer), nincsenek körmenetek és oltárok, s mindez nyilvánvalóvá válik a mecsetek építészeti elrendezésében is. A mecsetek voltaképpen nem mások, mint nagy, nyitott termek, amelyeket – hogy megvédjék a hívőket az időjárás viszontagságaitól – tetőszerkezettel fedtek le. Egy *mihrábnak* nevezett fülke mutatja az irányt – ezt nevezik *kiblának* –, amelybe az imádság során fordulni kell. A mihráb Mekka felé mutat, s a hívők ebben az irányban borulnak térdre. Az iszlám hatalma a mecsetek méretében és díszítményeinek pazar gazdagságában jut kifejezésre. Mivel Mohamed elítélte a bálványimádást, a vallási építmények ornamensei kerülik a figurális ábrázolásokat.

A dekorativitás alapformái szerfölött hamar kialakultak, s alig-alig változtak az idők folyamán. Ebben az iszlám lényegét alkotó konzervatív szellem tükröződik. Abd al-Malik utóda, I. Valíd (705–715) Damaszkuszban, az Omajjád-dinasztia fővárosában több épületterv megvalósításába is belefogott. Nagymecsetje, amelyet épp azon a helyen emeltetett, ahol korábban egy Augustus császár korából származó római, továbbá egy Keresztelő Szent János tiszteletére emelt templom állott, szintén az iszlám győzelmének jelképes kifejeződése. A nagymecset építése során a megelőző építmények számos elemét hasznosították, így a klasszikus oszlopokat, a márvány intarziákat, valamint az akantuszdíszeket. A színes üvegből készült mozaikok méretük és pompájuk tekintetében nyugodtan versenyre kelhetnek a bizánci templomok ornamenseivel. A szemlélő számára e mozaikdíszek is a kalifátus frissen megszerzett hatalmát voltak hivatva érzékeltetni.

Fényűzés az Omajjád Kalifátusban

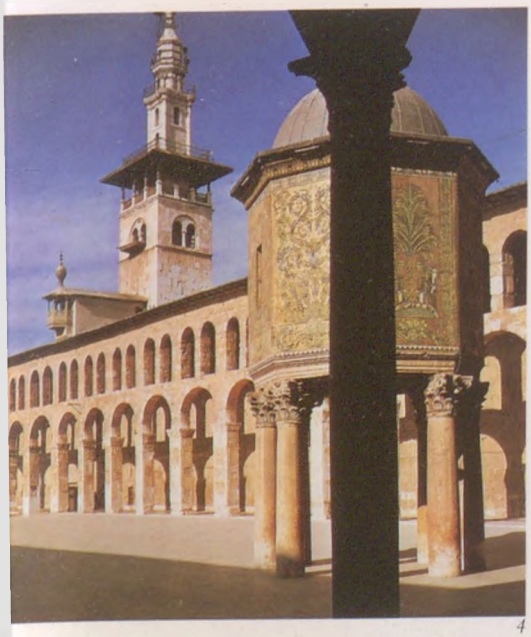
Az omajjád kalifák a középületek tervezése során is átvették a görög-római, valamint a bizánci építészet mintáit. Hódításaik révén hatalmas vagyonokat halmoztak föl, amelyek fényűzéssel s az idő kellemes múlatásával teli életet biztosítottak számukra. Jóllehet a vallás területén tilalom sújtotta a figurális megjelenítést, a világi építmények díszítményei visszanyúltak a klasszikus Róma palotáiban látható figurális ábrázolások témájára és stílusára.

Az iszlám felemelkedése

2. Az iszlám hódítások 750 táján:
a) az arabok által elfoglalt területek,
b) bizánci területek.

5. Fürdőterem mozaikpadlója. Khirbát al-Mafdzsar. 730 táján. A kép bal oldalán békésen legelésző szarvasok, valamint a jobb oldalon látható, zsákmányát elejtő oroszlán ellentéte feltehetően az iszlám uralom legyőzhetetlen hatalmát és áldásos tetteit hivatott kifejezésre juttatni.

5



4

4. Nagymecset, belső udvar. Damaszkusz. 715 táján. A mecsetet azon a helyen emelték, ahol eredetileg egy pogány templom állott, amelyet utóbb keresztény templommá alakítottak át. E nagymecset az iszlám győzelmének egyik legrégebbi és legjelentősebb tanúja.

6. Mennyezeti freskó. Kuszeir Amra. 730 táján. Ezek a világi szférából származó freskók a figurális ábrázolás révén az iszlám művészet egészen ritka kincsei. A vallás területén az effajta képek szigorú tilalma volt érvényben, mivel Mohamed bálványimádásként ítélte el őket.

6

A kalligráfia az iszlám művészetben

A *Korán* Istennek Mohamed (Muhammad) prófétához intézett kinyilatkoztatásait tartalmazza. Az arab nyelven fogalmazott szöveget mindenkor gondosan őrizték, s óvták bárminemű beavatkozástól. A próféta szavai az *írásnak* tulajdonított hatalmas érték révén még nagyobb jelentőségre tettek szert. Az írás, amely rögzítette mind a vallási, mind a rituális előírásokat, az Isten és az ember közötti érintkezés eszközévé vált. Az arab írások közül az első és a legjelentősebb a *kúfi*-írás volt a maga jellegzetes, szögletes megjelenési formájával. Későbbi korokban kerekdeden megformált írásképek is kialakultak. Az írásformák sokaságában az Iszlám Birodalomban jelentkező különféle kulturális áramlatok sokfélesége jutott kifejezésre. Tekintettel az arab írás bonyolultságára, az írástudók hallatlanul nagy becsben álltak. Mivel Mohamed szigorúan tiltotta a bálványimádást, a vallás területén soha nem alakult ki az ábrázolóművészet. Ezzel szemben az épületek és a tárgyak díszítésére a *Korán szövegét* használták. A *kalligráfusok* maguk lettek a muzulmán világ művészei. Az épületek írásképpel történő felékítésének gondolata egyáltalán nem volt új. Mindenféleképpen új volt azonban az, amilyen menynyiségben az írásképet az iszlám világban e célra felhasználták. Ha alaposabban megfigyeljük, az iszlám mecsetek mozaikmotívumai is mindenkor szent szövegeknek mutatkoznak, amelyeket ékesen díszített írásformák adnak vissza. A próféta szavainak dekoratív felhasználása szentképek helyett a Korán széles körű ismertségére utal az iszlám világban, szöges ellentétben a keresztény Nyugattal, ahol ez idő tájt csak az egyháziaknak adatott meg a Biblia közvetlen ismerete. A muzulmán világban az igazhívőnek el kell sajátítania az olvasás és az írás tudományát, s lehetőség szerint a Korán minél több szövegrészét emlékezetből kell tudnia.

7

7. *Egy oldal az Ellenmérgek könyvéből.* Párizs, Bibliothèque Nationale. Ms Arabe 2964, Fol. 22. Származási hely: Irak északi része. 1199. Míg a korai keresztény egyház messzemenően tiltotta a tudományos kutatást, s kizárólag a Bibliát ismerte el a tudás egyedüli forrásaként, az iszlám nem korlátozta hasonló módon hívei ez irányú tevékenységét. Az arab tudósok számottevő mértékben járultak hozzá az orvostudomány, a csillagászat és az optika fejlődéséhez.

8. *Nagymecset.* Szamarra. Az építkezés kezdete: 847. Miután az Abbászidák nemzetsége hatalomra került, s Bagdadot tette meg a birodalom fővárosává, az iszlám világ középpontja kelet felé tolódott, s eltávolodott a mediterrán kultúrkörtől. E folyamat kifejeződése a képen látható malvíja, a nagymecset spirális formájú minaretje, amelynek alakja az ősi mezopotámiai zikkuratu alakját idézi emlékezetünkbe.

8

A mai Jordániában található Kuszeir Amra és Khirbát al-Mafdzsar palotáinak építését rendszerint II. Valíd kalifának (743–744) tulajdonítják, aki közismert volt hedonizmusáról. A legenda szerint ő volt az első, aki háremet rendezett be, s eunuchokat telepített egy muzulmán uralkodó udvarába. Költeményei többségükben a női nemet és a bort dicsőítő dalok. Az általa építtetett paloták nem hivatalos uralkodói székhelyek voltak, hanem inkább rezidenciák, amelyek a magánélet szféráját teremtették meg a szigorú formák közé szorított városi élet határain kívül. E nem hivatalos jelleg a díszítményekben is kifejezésre jut, amelyek alapján képet alkothatunk egy uralkodó kedveléseinek különböző formáiról, így a vadászatról és a muzsikáról. A Khirbát al-Mafdzsar-i palota legpompázatosabb részei a fürdők.

A fürdők (termák) már az antik Rómában is nyilvános találkozók színhelyéül szolgáltak, s ez a hagyomány követőkre talált Kis-Ázsiában is. II. Valíd fürdői Khirbát al-Mafdzsarban egyszersmind a lakomáknak és az audienciáknak is helyszínéül szolgáltak. A fürdőkben tartott összejöveteleknek kétségtelenül jóval kevésbé volt formális jellegük, mint azoknak a nyilvános meghallgatásoknak, amelyeket a kalifa a város mecsetjeiben tartott.

A hatalom az Abbászidák kalifátusában

Az Omajjádokat 750-ben letaszították a trónról az Abbászidák, akik – lévén, hogy családfájukat közvetlenül Mohamed egyik nagybátyjától vezették le – jogot formáltak a kalifátus feletti uralomra. Az Abbászidák hivatalnok-apparátus segítségével kormányoztak, amely különböző népek tisztségviselőiből tevődött össze. E fejlődés a nem arab származású muzulmánok növekvő hatalmát tükrözi az iszlám világban. Még egyértelműbbé vált ez a tendencia a fővárosnak Damaszkuszból Bagdadba történő áthelyezése folytán. Bagdadot Kr. u. 763-ban alapította al-Manszúr kalifa; a város egy közel két kilométer átmérőjű, kör alakú alaprajz szerint épült föl. A kalifa palotája és a mecset a város középpontjában emelkedett, míg az üzletek a város szélén kaptak helyet, az utcák pedig a város középpontja felé futottak. A leírt alaprajz a kalifának mint az Iszlám Birodalom középpontjának politikai és vallási hatalmát jelképezi. A város elrendezésének áttekinthető szigorában megnyilvánul a muzulmán társadalom erősen

9

9. *Díszes írással ékesített tányér.* Párizs, Louvre. Származási hely: Szamarkand. Abbászidák kora, 10. század. A Kínából behozott porcelán hatására a muzulmán fazekasmesterek is eredeti díszítőmotívumok kikísérletezésébe fogtak, s a dekorativitás sajátos formáit alakították ki. A képen látható tányért vallásos tartalmú felirat díszíti.

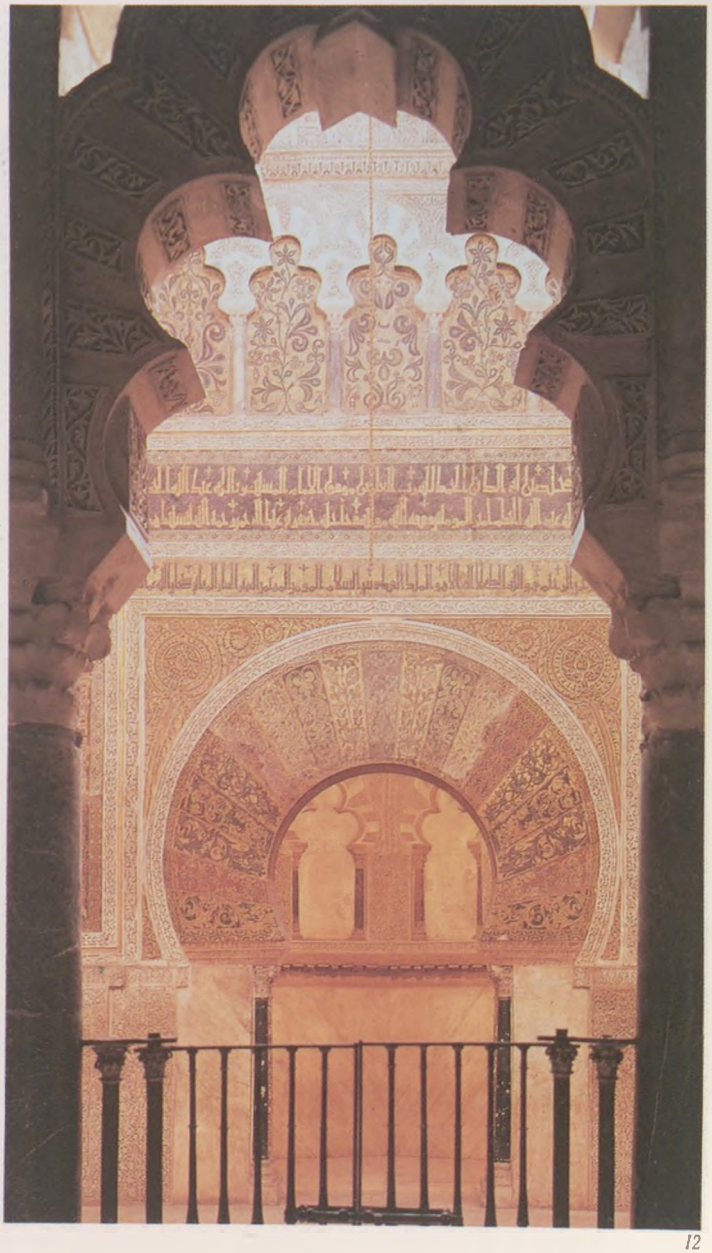
10. *Nagymecset.* El-Kairuán. Az építkezés kezdete: 836. A csúcsív a 9. század során fejlődött az iszlám építészet széles körben elterjedt elemévé.

11. *Ibn Tulún mecsetje.* Kairó. Az építkezés befejezésének éve: 879. A minaret spirális formájú kapaszkodóját a kairói helytartó a szamarrai nagymecsetről vette át. Ezzel is hangsúlyozta a Bagdadi Kalifátushoz fűződő szoros viszonyát.

12. *A córdobai nagymecset. Belső részlet a mihráb (imádkozófülke) falával.* Jeruzsálem. 965 körül. Az uralkodó dekorációs elem egy mozaikdíszítésű patkóív.

10

11



12

tagolt szerkezete. A városnak az eszményit megközelítő formája az ott élő emberek mindennapi szükségleteinek megfelelően természetszerűleg kissé módosult. Bagdad meggazdagodott, s jelentős kereskedelmi, illetve közigazgatási központtá vált.

Az udvari hivatalnokok mindinkább növekvő száma következtében a kalifátus egyre jobban elszigetelődött, végül Bagdadból Szamarrába helyezték át. A szamarrai palota nagymecsetje a legnagyobb mecset, amelyet valaha is építettek. Közel öthektárnyi területet foglal el. A minaret külső oldalán fölfelé futó spirális feljáró az ősi Mezopotámia zikkurátujait idézi emlékezetünkbe. A jellegzetesen keleti építészeti hagyományoknak – így a csúcsívnek – e tudatos felidézése révén a birodalmi hatalom új képe alakult ki az abbászida kalifák uralkodása idején. Megindult az arab kultúra elszakadása görög-római hagyományainak gyökereitől.

A kalifák uralkodása idején Bagdad az arab kultúra jelentős központjává vált. Al-Mámún kalifa (813–833) egy csillagvizsgálót építtetett, s egyetemet alapított (ezt nevezték a „Bölcsesség Házának"). Lefordították arab nyelvre Arisztotelész, Platón, Arkhimédész, Eukleidész és más görög filozófusok, illetve tudósok műveit, aminek következtében a tudományt továbbfejlesztő kutatások vették kezdetüket mindenekelőtt az optika és az orvostudomány területén. A 9. században fordították le arabra Ptolemaiosz geográfiai munkáit. Az iszlám világban e könyvek különösen nagy jelentőségre tettek szert a hívők körében, hiszen mindenkor pontosan meg kellett tudniuk határozni, mely irányban fekszik Mekka. 751 után megindult Kínából a papír behozatala, ami megkönnyítette az írott szövegek terjesztését. A kalifátus növekvő elszigeteltsége folytán uralma is meggyöngült a birodalomban. A szamarrai udvar fényűzése számottevően befolyásolta a későbbi iszlám kultúrákat, egyszersmind azonban mind erőteljesebben jelentkezett az uralkodói hatalom önábrázolásának igénye. A tartományok helytartói mind nagyobb hatalomra tettek szert, s 900 táján egyes területeken, így Marokkóban, Tunéziában és Afganisztánban már mutatkoztak az önállóságra való törekvés bizonyos jelei. Az abbászida kalifátushoz való viszonyuk kifejeződött a választott építészeti stílusban is. Az el-kairuáni mecset építése során széleskörűen alkalmazták a csúcsívet. Azokat a téglákat, amelyekkel a *mihrábot* díszítették, Mezopotámiából hozatták.

13

14

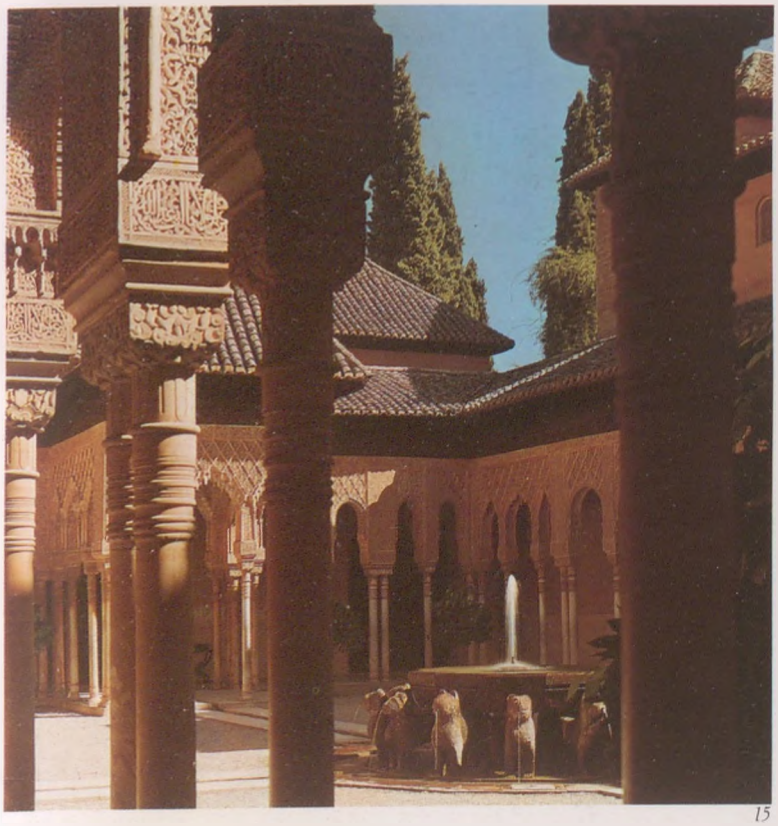
14. *Abd al-Malik ládája.* Pamplona, Museo de Navarra. Elefántcsont. 1004 körül. E láda gazdag díszítése az iszlám kézművesség magas művészi színvonalát igazolja.

13. *Nagymecset, belső részlet.* Córdoba. 785–987. A córdobai nagymecsetet, amelynek építése során római építményekből származó korinthoszi és kompozit oszlopfőket is felhasználtak, három alkalommal bővítették ki. Alapterülete végül 180 x 130 méter lett, s padlózatát egy 581 oszlopból álló „erdő" borítja.

Ibn Tulún mecsetje Kairóban közvetlenül a szamarrai nagymecset mintáját követi; építőmesterei még a minaret spirál alakú feljáróját is átvették. A mecset egy nagy kiterjedésű épületegyütteshez tartozott (ennek jó része ma már nem létezik), amely egy palotát, több házat, valamint egy kórházat foglalt magában.

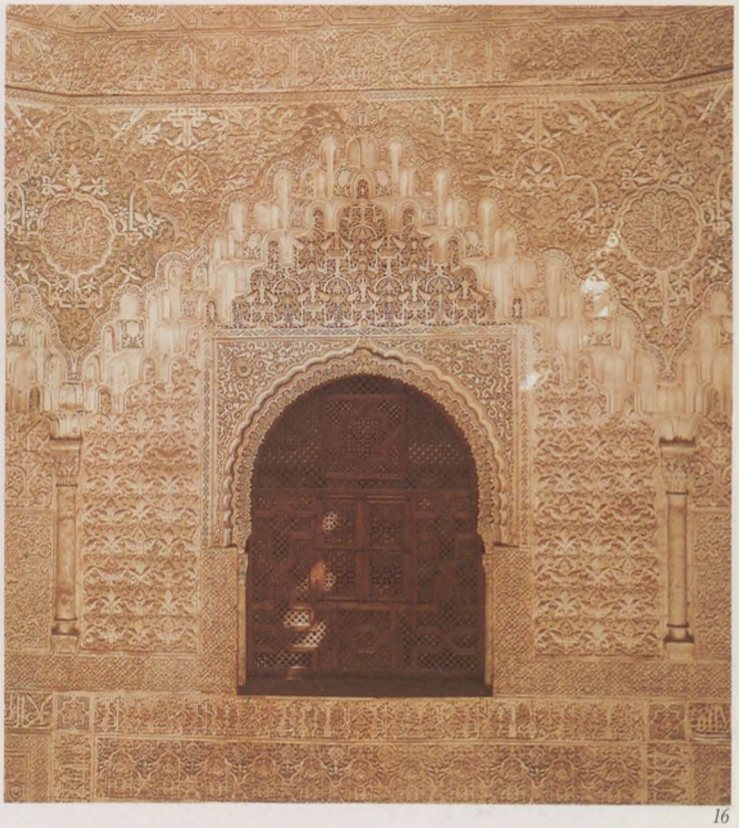
A spanyolországi arab művészet

Spanyolország az iszlám világ részét alkotta ugyan, de Bagdadtól igencsak messze feküdt. Amikor az Abbászidák 750-ben megdöntötték az Omajjádok hatalmát, az Omajjád-nemzetség egyik tagja, I. Abd ar-Rahmán Spanyolország független uralkodójává nyilvánította magát. Az általa Córdobában építtetett nagymecset, amely feltehetően egy keresztény templom alapzatán emelkedik, eredetileg egy 74 méter oldalhosszúságú négyzetes udvar volt. A későbbi uralkodók többször is bővítették. Az utolsó kiegészítéseket (ezek éve 987–988) II. Hisám főminisztere, al-Manszúr végeztette. A córdobai nagymecset az iszlám világ egyik legnagyobb mecsete. A hatalom nyomatékos kinyilvánítása volt egy olyan országban, amelyben az uralmon lévők kisebbségben voltak, s nem számított előírásnak a muzulmán hitre való áttérés. Az épületbelső szokatlan, kétemeletes megoldása kis oszlopok alkalmazására vezethető vissza, amelyek római építmények romjaiból kerültek ide. A muzulmán Spanyolország az iszlám világ előretolt hadállása volt, s a keresztény Európával szembeni felsőbbségének az építészetben is jól érzékelhető nyomatékot kívánt adni. A belső tér bonyolult kialakítása a maga sokrétűen kazettás és patkó formájú íveivel az iszlám kultúra felsőbbrendűségét, gazdagságát és technikai színvonalát volt hivatva bemutatni. Ugyanezt a hatást keltik a szemlélőben a díszítmények. Az al-Manszúr fia számára készített szarkofág, amely a gazdagon díszített háttér előtt az udvari életből vett jeleneteket ábrázol, egy Európában addig teljesen ismeretlen mesterségbeli tudásról tesz tanúbizonyságot. Az 1100. esztendő táján a helyzet megváltozott. Spanyolország visszahódítása, a *reconquista* a megerősödött keresztény Európa egyik fő céljává vált. A keresztény seregek mind mélyebben hatoltak délre spanyol földön. 1260-ban a muzulmánok egészen Granadáig elveszítették az Ibériai-félszigetet, Granadát ellenben csak 1492-ben sikerült a spanyol



15

15. *Oroszlános udvar.* Granada, Alhambra. 1354–1391. A képen látható udvar a kút kagylóját tartó oroszlánokról kapta nevét. Az árkádok gazdag reliefdíszítése jellegzetes példája az iszlám művészet parttalan díszítőkedvének a spanyolországi arab uralom utolsó esztendeiben.



16

16. *A két nővér terme.* Granada, Alhambra. 1354–1391. A szerfölött finoman kidolgozott részletek lenyűgöző hatást keltenek. A falak pompázatos ornamentális kiképzése későbbi korok spanyol építőmesterei számára szolgált mintaképül.

koronának visszaszereznie. Ahogy hanyatlott a muzulmán uralom Spanyolországban, építészetük annál bonyolultabbá és dekoratívabbá vált. A granadai *Alhambra* a maga már-már túlzsúfolt dekorativitásával nagy hatású példája az iszlám világ önmagáról alkotott képének. Az építőmesterek szemlátomást minden lehetőséget megragadtak, hogy e pompázatos építménnyel az uralkodó sorvadó hatalmát legalább optikailag fenntartsák, s ezzel uralmát támogassák.

Egyiptom a Fátimidák uralkodása idején

Az arab világ gazdasági hatalma nem utolsósorban az élvezeti cikkekkel való kereskedelmen alapult. Mohamed, aki ifjú korában kereskedő volt, a kereskedelemben olyan eszközt látott, amelynek segítségével becsületes úton teremthet az ember maga körül jólétet.
A Fátimidák dinasztiájának hatalomra kerülésével Egyiptomban (915–1171) új kalifátus jött létre, mégpedig olyan, amelyik vetélkedett Bagdaddal.
Kairót új fővárosként alapították. Ami építészetét illeti, tudatosan kelt versenyre Bagdaddal. Kairó hamarosan virágzó, kozmopolita kereskedővárossá fejlődött. Ezzel a gazdasági hatalom centruma Mezopotámiából újfent a Földközi-tenger térsége felé tolódott el. Kairó fekvése lehetővé tette a városnak, hogy hasznot húzzon a fölfelé törő keresztény Európával folytatott, egyre szaporodó kereskedelmi lehetőségekből. Különösen az itáliai kereskedők mutatkoztak gyakran Kairóban, hogy az élvezeti cikkek Európa-szerte egyre növekvő szükségletét értékes árucikkekkel elégítsék ki.

17

17. *Al-Azhar mecset.* Kairó. Az alapítás éve: 969. A Bagdadban székelő szunnita kalifátussal szembehelyezkedő síita Fátimida-dinasztia fölemelkedése Egyiptomban a két fő vallási irányzat közötti mindinkább mélyülő szakadék kifejeződése. Mindkét irányzat arra tartott igényt, hogy a hittételek tekintetében és a politika területén egyaránt őt tekintsék a próféta legitim örökösének.

18. *Griffmadár.* Pisa, Camposanto. Bronz. 10. század. A képen látható szobrocska a 11. század derekán került Itáliába, Pisába, a tengerparti köztársaságba. A bronzöntvény magas technikai színvonala, valamint művészi cizelláltsága annak a fátimida Egyiptomnak a gazdagságáról tanúskodik, amelyikben e mű született.

18

12. fejezet

Fekete-Afrika

Az ősi birodalmak hagyománya

Ha Afrikára gondolunk, a kontinensnek rendszerint csupán azt a felét tartjuk szem előtt, amelyik a Szaharától délre fekszik, különös tekintettel Közép- és Nyugat-Afrikára. Gyakran nem számítottak eddig „jellegzetesen afrikainak" Egyiptom és a Szaharáról északra fekvő országok különböző kultúrái, amelyek erőteljes görög és római hatásról tanúskodnak. Még az etióp és a szudáni kultúrát sem tekintették számos vonatkozásban afrikainak, mert hosszú időn át el voltak szigetelve környezetüktől. E szemlélet azonban egyszerűen tévedés, hiszen Afrika mindkét kulturális övezete közös gyökerekből táplálkozik. E gyökerekből sarjadt ki egyfelől a maga egész gazdagságában Fekete-Afrika művészete, másfelől itt keresendők azon kultúráknak az alapjai is, amelyek mélyen benyomultak a Szaharától délre, a Szudántól egészen Szenegálig terjedő hatalmas szavannaövezetbe. Eltekintve a Szaharában felfedezett őskőkori sziklarajzoktól, e térség legkorábbi leletei egy Kr. e. 7000 tájára tehető, egyértelműen fekete kultúra időszakából származnak. Ekkortájt kezdtek vadászó és gyűjtögető életmódot folytató törzsek egyes csoportjai kerámiaedényeket készíteni, amelyeket fésűmotívumokkal díszítettek. Ennélfogva egyes afrikai népek már a Kr. e. 3. évezredben megteremtették az árutermelő társadalom alapvető feltételeit, bizonyos fokig uralták már az őket körülvevő természetet, s rendelkeztek a fa és az agyag megmunkálásához szükséges kőszerszámokkal, illetve kiérlelték az ehhez szükséges technológiát. A fölfedezett technológiák sorát hamarosan a fémfeldolgozás, különösen a vas megmunkálásának ismeretei gyarapították. A technikai hala-

dás, valamint a belőle fakadó jólét a népesség növekedését eredményezte. Ennek következménye lett a déli irányban megfigyelhető előrenyomulás. A vándorlás, valamint a kontinens belsejében elterülő hatalmas, eleddig lakatlan területek meghódítása és benépesítése feltételezte annak lehetőségét, hogy az emberek képesek az újonnan szerzett területek megművelésére, illetve az őserdő hasznosítására. Az irdatlan méretű trópusi őserdők, amelyek mindig is burjánzottak e vidéken, hosszú időn át megakadályozták Afrika legdélebbre eső területeinek benépesedését. Ennélfogva e terület őrizte a leghosszabb ideig elszigeteltségét. E hatalmas kiterjedésű erdőségek számlájára írható az a még napjainkban is tapasztalható kulturális különbség, amely Szudánnak és Guineának a korábbi múltjukhoz szorosabban kötődő népei, valamint a délebbre fekvő térségek népei között megmutatkozik, akik közös ősöktől származnak ugyan, ám fejlődésük jóval később lendült mozgásba. Kr. e. 2000 táján mind nagyobb méreteket öltött a Szahara övezetének elsivatagosodása, ami Afrika nyugati és északi részeinek szétválásához vezetett. E folyamat vezetett oda, hogy az Atlanti-óceán partján élő népek elszakadtak a kontinenst benépesítő más népektől. Mindazonáltal Nyugat-Afrika nagy kiterjedésű érc-, különösen aranylelőhelyeinek köszönhetően az ott élő népeknek a Földközi-tenger térségével fenntartott kereskedelmi kapcsolatai szerencsére soha nem számolódtak fel teljesen.

A Földközi-tenger térségének hatása mindamellett csupán a fémöntés, valamint a takácsmesterség területére, illetve néhány dekoratív minta átvételére korlátozódott. Az Egyenlítő körül elhelyezkedő területek föltartóztathatatlan kiszáradása közvetlen hatással volt az afrikai kultúra további fejlődésére, hiszen nomád társadalmak kialakulásához vezetett, s e társadalmak – mivel életmódjuk nem kötötte őket egyetlen helyhez – nem alakíthatták ki a maguk monumentális szobrászatát vagy építészetét.

A kultúrák sokfélesége

Az afrikai művészet mindenekelőtt *törzsi művészet*. Gyakran egészen eltérő gazdasági, vallási, politikai és szociális alapokon nyugvó különféle társadalmak kulturális pluralizmusának kifejeződése. E társadalmaknak egymással a leggyakrabban semmiféle kapcsolatuk nem

1. Harcost és kísérőit ábrázoló tál. Lagos, Nemzeti Múzeum. Réz. 17. század. A képen látható munka a Benin-kultúra középső korszakából származik. A művész az egyes figurák jelentőségét a hadifelszerelés és a ruházat díszítményeinek gazdagságával, valamint az alakok mérete segítségével juttatta kifejezésre.

2. Kúp alakú torony. Zimbabwe. Történelem előtti idők. Ezeket a gigantikus romokat 1868-ban fedezték föl. Keletkezésükkel kapcsolatban a legfantasztikusabb feltételezések kaptak szárnyra. A romokról hosszú időn át azt tartották, hogy nem afrikaiak műve. Maga a torony egy hatalmas, kör alakú falból, valamint a falon belül elhelyezkedő, több építményből álló épületegyüttes részét alkotja, amelyhez néhány távolabb, szétszórtan elhelyezkedő ház is tartozik.

3. Bullom vadászkürt Sierra Leonéből. Róma, Museo Nazionale Luigi Pigorini. Elefántcsont. 16. század. A képen látható pompás darabhoz hasonló, faragott elefántcsont tárgyak szerfölött kedveltek voltak a portugál kereskedők körében, akik e kincseket Európába szállították.

4. Bini kanál Nigériából. Róma, Museo Nazionale Luigi Pigorini. Elefántcsont. 16. század. E tárgy a nigériai tengerpartról származik, s Firenzében a Mediciek gyűjteményét gazdagította.

2

3

4

volt, s zártak voltak a külső hatásokkal szemben. Sokszor még az idő is elválasztotta őket egymástól. A Szaharától délre – a részben véletlenszerűen, részben pedig céltudatosan végzett ásatások folytán – talált régészeti leletek bebizonyították, hogy e térség önálló művészeti hagyományokkal rendelkezett, amelyeknek megvoltak a maguk stiláris és formai szabályaik, nemkülönben saját vizuális megjelenítésmódjaik. Helyénvalóbb lenne tehát, ha nem általánosságban beszélnénk afrikai művészetről, hanem vizsgálatunk tárgyává az eltérő művészeti hagyományokat tennénk. Afrika regionális művészeti formáinak tanulmányozása hosszú időn át azokra az alkotásokra korlátozódott, amelyek leginkább megközelítették a Nyugat művészeti ízlését, és a fehér gyarmatosítók, illetve ritkábban a nomád népekkel fenntartott kereskedelmi kapcsolatok révén kerültek Európába. Egészen a legutóbbi évekig azonban vajmi csekély érdeklődés mutatkozott e művek történelmi, kulturális és esztétikai vonatkozásai iránt. Egzotikus leleteknek számítottak, amelyek szerfölött jól mutattak Európa múzeumaiban. Nem olyan népek kultúrájának kifejeződését látták bennük, amelyek a nagy európai és ázsiai civilizációkkal egyenrangúak. Ennek folytán a nyugati szemlélődő túlnyomórészt csak a szobrászatra mint a legfontosabb művészeti formára irányította figyelmét. Az érdeklődés a tárgyak funkcióját kutató néprajzi kérdésekre korlátozódott. Miután más művészeti formákat, amelyek nagy szerepet játszanak az afrikai népek életében (így például a tetoválást, a fal- és fafestészetet, a szövést, a különféle anyagok festését és hímzését, övek és díszek készítését) vagy akár az építészetet kirekesztették a vizsgálódás köréből, csakis a szobrászat művészeti értékét ismervén el, a művészet egyéb területeiről mindössze csekély számban ismeretesek számunkra régészeti leletek. Ezek közül igen kevésnek a kora haladja meg az 1300 évet. Ennek oka az, hogy az afrikai népek szinte mindig könnyen pusztuló anyagokkal, így fával vagy agyaggal dolgoztak. Mivel ezenfelül az írásbeliség hagyománya, amely e népek kulturális fejlődését nyomon követhetné, gyakorlatilag teljesen hiányzik, aligha lehetséges az afrikai kontinens történetének részletekbe menő rekonstrukciója, valamint az ebből adódó gondos régészeti kutatás. Csak néhány esztendeje nyert teret az a szemlélet, amely elismeri az afrikai kontinens művészetének történelmi folytonosságát és kulturális tartalmasságát, továbbá azt, hogy ez sem-

5. Kota fétisfigura (Mbulu-Ngulu) Gabonból. Sárga- és vörösréz lemezzel borított fa. Magassága: 43 centiméter. Fétisfigurákkal gyakorta találkozhatunk európai művészeti gyűjteményekben. A díszes edényekkel egyetemben feltehetően fontos személyeknek vagy akár az isteneknek szánt ételek vagy más adományok átnyújtására, illetve az ősök földi maradványainak őrzésére szolgált.

6. Kota fétisfigura (Mbulu-Ngulu) Gabonból. Sárga- és vörösréz lemezzel borított fa.

7. Maszk Gabonból (Ngounie). A képen láthatóhoz hasonló maszkokat Gabon és Zaire trópusi esők áztatta őserdeiben számos szomszédos nép készített, így többek közt a koták, a lumbók, a punuk és a mpongwék. Az arc fehér színe arra utal, hogy e maszkot a ceremóniák során a gonosz szellemek elűzésére használták.

5

6

7

A maszk

Még ha a maszkok azokban az országokban, ahonnan származnak, sokat veszítettek is hagyományos értékükből, egészen a múlt századig mégis a törzsi kultúra kiemelten fontos elemét alkották. Afrika egyes vidékein a maszk – az általa képviselt esztétikai érték révén is – alapvető figuratív kifejezési forma volt. Mindamellett elsősorban nem díszítésre szolgált, hanem közvetített a látható valóság és a nem látható világ gyakorta ellenséges erői között. A maszk révén a művész az ábrázolt lény szellemét és erejét juttatta kifejezésre. Ez az erő a varázslat révén átvándorol a maszk hordozójába. A maszk felépítése mindig szoros kapcsolatban áll az elérendő céllal. Külseje mindenkor elárulja, hogy a szellemek, a harcosok vagy az ősök megidézése, beavatási szertartások vagy titkos rítusok megünneplése, vagy pedig közösségi alkalmak, mint például temetési vagy a föld megművelésével kapcsolatos szertartások céljából készült-e. Az afrikai maszk esetében egyfelől semmi egyébbel nincs dolgunk, mint egyszerű, fából faragott, lukakkal és jelképes attribútumokkal ellátott üreges formával. Másfelől azonban a maszk állati és emberi vonásokat is hordozhat. A maszkok stílusa törzsről törzsre változik: az erőteljes naturalizmustól a szigorú stilizáltságig terjed. Századunk elején szerte Európában növekvő érdeklődés mutatkozott az afrikai kultúra iránt. Megindult az afrikai zene kutatása, s számottevően gyarapodtak az afrikai művészettel kapcsolatos ismereteink. Nagy számban érkeztek az európai múzeumokba az újonnan feltárt tárgyak. Annak a próbálkozásnak a nyomán, amely egyfajta „afrikai kultúrtörténet" kialakítását célozta, kialakult a kultúra megértésének új formája. Az Afrika és az afrikai hagyományok iránti érdeklődésnek köszönhetjük, hogy a mi művészetünkbe is bebocsájtást nyertek az afrikai művészet stíluselemei.

8

8. Tuszján maszk Burkina Fasóból. Genf, Musée Berbier-Müller. Fa és növényi rost. E maszknál az arc a végsőkig stilizált, formája pedig geometriai alakzatra redukált. A maszkoknak a nyugati kultúra hatásától még érintetlen formavilága élénk érdeklődésre talált a 20. század elején az avantgárd párizsi művészek, valamint az expresszionisták körében.

10

9. Pablo Picasso: *Fej.* Olaj és homok, fa alapon. 1907. E festménynek az afrikai kultúrához fűződő kapcsolata félreismerhetetlen.

10. Max Ernst: *Madárfej.* Bronz. 1934–1935. A képen látható szobor is erősen emlékeztet az afrikai maszkokra.

9

miben sem marad el a földközi-tengeri térség és a Kelet nagy civilizációitól. A korszerű időmeghatározási technikák alkalmazásával, amelyek egyes elemek radioaktív felezésének, valamint a luminiszcencia erősségének mérésén alapulnak, sikerült egyes kulcsfontosságú régészeti leletek korát meghatározni, ennek révén pedig lehetővé vált Afrika kultúrtörténetének legalább részleges rekonstrukciója.

Nigéria kultúrája

Tudjuk, hogy a vas megmunkálásának technológiai ismeretei Kr. e. 700 táján eljutottak a Szaharától délre eső területekre. Ott e technológiát – példa erre a nigériai Taruga – olvasztókohókban fejlesztették tovább. Feltételezhető, hogy egymástól függetlenül több helyen is javították, sőt meg-megújították a fémek feldolgozásának módszereit.

A Kr. e. 700–500. terjedő időszakból származnak az ún. „Nok-kultúra" bonyolult kerámiaszobrai. Kiérlelt művészettel van itt dolgunk. Feltételezhető, hogy kevésbé tartós anyagokból már régóta készítettek szobrokat, majd ennek technikáját tökéletesítették. A Nok-kultúra Hérodotosz korában virágzott. A görög történetíró feljegyzéseiből kitűnik, hogy a Szahara akkortájt már sivatagi arcát mutatta. Jóllehet karavánok még áthaladtak rajta, a Földközi-tenger térsége és az afrikai kontinens fennmaradó része közötti szakadék már tátongott. A Nok-kultúrából, amely Kr. e. 700-tól Kr. u. 200-ig állott fenn, egymástól erőteljesen különböző kultúrák fejlődtek ki. Némelyiküket, így az Ife-kultúrát (Kr. u. 1100–1897), a Benin-kultúrát (Kr. u. 1400–1897), a Joruba-kultúrát (Kr. u. 1700–1900), valamint a Csode-kultúrát (Kr. u. 1200–1300), úgy tűnik, bizonyos szálak fűzték egymáshoz, míg más kultúrák, például a Szao, úgy időben, mind földrajzi értelemben feltehetően elszigeteltek maradtak. Legkésőbb Kr. u. 750-től fogva Nyugat-Afrika történetét a Szaharán keresztül folytatott aranykereskedelem, valamint királyságoknak és városoknak ezzel összefüggő fejlődése határozta meg. A Szahel-vidék legrégebbi államának alapítása minden valószínűség szerint a Kr. u. első évszázadokra nyúlik vissza. A legnagyobb és a legismertebb birodalmak Ghána (Kr. u. 500-tól), Mali és Szongáj voltak, ez utóbbiak 1591-ben hullottak szét.

11. Mambila állatmaszk Kamerunból. New York, Metropolitan Museum of Art. Fa. E maszk esetében az arc állati vonásokat hordoz. Afrikai rítusoknál emberek megijesztésére vagy mulattatására használták.

11

12

12. Grebo maszk Elefántcsontpartról. New York, Metropolitan Museum of Art. Fa. A maszkok elvont formanyelve közvetlen hatást gyakorolt a 20. század elejének művészeire és művészeti irányzataira.

13. Kvele maszk Kongóból. New York, Metropolitan Museum of Art. Fa. E maszkot a varázslat elhárítását szolgáló rítusoknál alkalmazták. A kaolinból előállított fehér festék, amellyel a képen láthatóhoz hasonló maszkokat bemázolták, valamint a kiugró szemek a maszk viselőjét a varázslók erejével és jövőbe látó képességével kellett hogy felruházzák.

13

Keletebbre, Kr. u. 1000-től fogva Nigéria északi területein alakult ki több város. Dél-Nigériában Kr. u. 800-at követően találkozhatunk királyi palotákkal büszkélkedő városokkal, valamint néhány, egymástól független állammal. Dél-Nigériát nem számítva, a királyi udvarok vajmi csekély érdeklődést mutattak a szobrászművészet iránt. A Niger középső folyásának vidékén feltárt kerámialeletektől eltekintve, e népek művészetéből kevés maradt fenn.

Az európaiak megérkezését követően az Atlanti-óceán parti sávja az európai kereskedelem előretolt hadállásává alakult. 1450 táján különböző társadalmi formációk virágzottak, amelyek törzsi szövetségeken vagy egy király központi hatalmán alapulnak. Fokozatosan kialakultak a nagy 18. századi birodalmak, mint például az Asanti vagy a Dahomey. E korszakot mindenütt a művészeti tevékenység megélénkülése jellemezte. A városokban, a királyi udvarokban, a kereskedelmi központokban, a törzsi szövetségekben, egyszóval mindenütt, mesteri alkotások születtek.

Az intenzív művészeti tevékenység ellenére Nyugat-Afrika történeti fejlődéséből következően soha nem teremtődtek meg egy szilárd művészeti hagyomány kialakulásának feltételei. Ennek oka főként abban a körülményben keresendő, hogy azok az intézmények, amelyekből az egyes művészeti formák kisarjadtak, nem rendelkeztek egyetemes jelleggel.

A Nok-kultúra

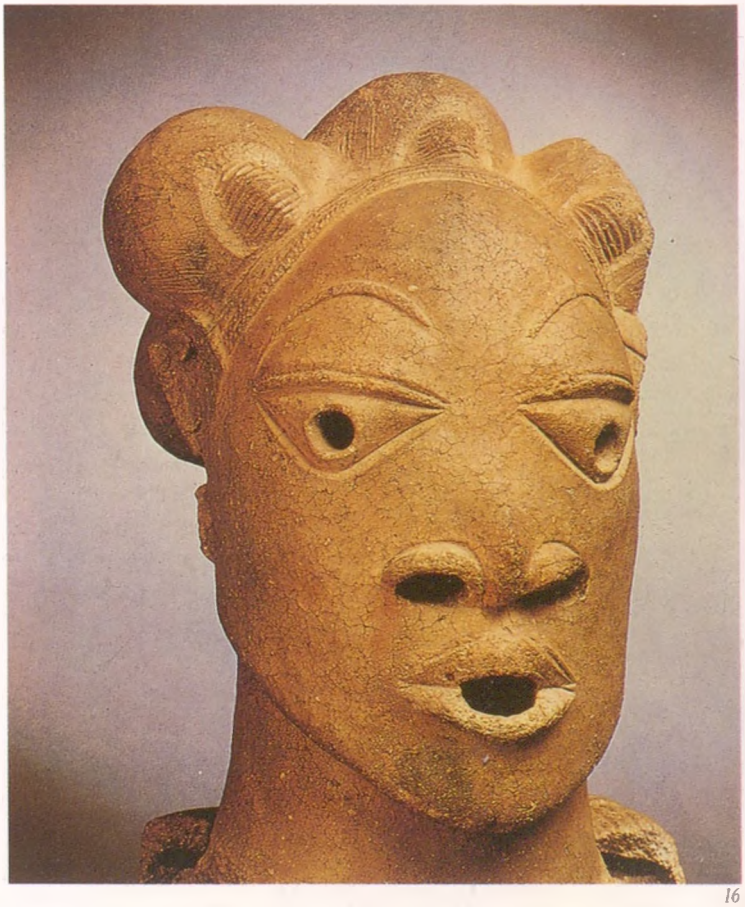
A legrégebbi terrakotta szobrok, amelyeket Afrikában a Szaharától délre eső területeken találtak, a közép-nigériai Nok-medencéből származnak. A Nok-kultúra egy már letelepedett földművelő társadalomban jött létre. E társadalmat egyértelmű hierarchikus tagolódás jellemezte, s volt politikai-vallási központja is. A Nok civilizációja nagy valószínűséggel a Kr. e. első évezred derekán született, s legalább a Kr. u. 200. esztendőig állott fenn. Az a több mint 150 lelet, amelyet 1943-ban több-kevesebb véletlenszerűséggel az ottani bányákban ónfejtés közben sikerült napvilágra hozni, javarészt töredék ugyan, e tárgyak révén mégis képet alkothatunk magunknak azokról a nagyszerű művészeti és technikai képességekről, amelyekkel az őket

14

14. *Az elefántcsontparti szenufók „Lo"-közösségének maszkja*. New York, Metropolitan Museum of Art. Fa. Ehhez a növényi rostokkal díszített maszkhoz feltehetően egy hímzett és növényi szálakkal gazdagon felékesített anyagból készült, külön ceremoniális köntös tartozott.

15

15. *Jaka maszk Zairéből*. New York, Metropolitan Museum of Art. Fa. A képen látható maszkot a jakák a maguk bonyolult beavatási szertartásaikon használták. A maszk egyértelműen férfias vonásokat hordoz.



16

16. *Emberi fej*. Lagos, Nemzeti Múzeum. Terrakotta. Kr. e. 500 – Kr. u. 200. Magassága: 36 centiméter. Az agyagfejet Rufin Kurában (Nok, Nigéria) találták. A legkorábbi terrakotta szobrok közé tartozik Afrikában. Jellemzők rá a geometriai formákból felépített, stilizált arcvonások.

készítő művészek rendelkeztek. A Nok-művészek állatokat, így például elefántokat, majmokat és kígyókat ábrázoltak, mégpedig fölöttébb realista módon. Az emberi arcok ezzel szemben – feltehetően vallási okokból – igen erősen stilizáltak, s geometriai alapformákból (golyó, henger, kúp) tevődnek össze. Bonyolult copfos és kontyba fűzött hajviseletek ékesítik e fejeket, amivel vélhetőleg az ábrázolt személy társadalmi helyzetét kívánták érzékeltetni. E fejeknek van egy megkülönböztető jegyük: a pupillák ki vannak mélyítve, az orr, a száj és a fül pedig lyukakkal ellátott. Különös, hogy a fülek gyakran a fej hátsó részén kaptak helyet. A Nok-kultúra kimondottan dekoratív ízlése a gondosan megmunkált dísztárgyakban is megmutatkozik. A kar- és lábperecek, a láncok és övek, amelyekkel a Nok-népesség felékesítette magát, font növényi háncsból és kvarckőből készültek. Nagy mennyiségben sikerült ilyen leletekre bukkani, akárcsak a díszek készítéséhez szükséges szerszámokra. A Nok-kultúra agyagleletei igen finom kidolgozottságúak, esetükben ennélfogva aligha beszélhetünk egy hagyomány első fejlődési szakaszáról. A megformálás, valamint a „nyílt láng" fölötti égetéstechnika során tanúsított rendkívüli ügyesség – hiszen e technika nagyobb tárgyak készítésekor számos buktatót rejt magában – egy már korábban is virágzó helyi kultúra létezésére enged következtetni, amellyel kapcsolatban azonban napjainkban – sajnálatos módon – semmilyen ismerettel nem rendelkezünk.

A Szaók

A Csád-tótól délre elterülő síkságon alakult ki a mitikus Szao-kultúra. A környéken beszélt nyelven *szao* nem jelent mást, mint „emberek", vagy pontosabban „letűnt korok emberei". E fogalommal illetik mindazon ősi vadász-, halász- és földművelő törzseket, amelyek Kano nagy jelentőségű városa és a Közép-Szudán közötti kereskedelmi útvonalak mentén voltak honosak. Jóllehet a Nok-kultúra és a Szao-kultúra majdhogynem egyidejű, semmi sem látszik amellett tanúskodni, hogy művelői közös hagyományokat ápoltak volna. A régészeti leletek azt bizonyítják, hogy a Szaók ismerték a fém és az agyag feldolgozásának tudományát. Fémtárgyaikat a „viaszveszejtő eljárás" technikájával készítették. Agyagtárgyai-

17. *Igbo-Ukwu edény*. Lagos, Nemzeti Múzeum. Magas ólomtartalmú bronz. Kr. u. 9–10. század. Ez a kagyló formájú, leopárdos edény 20,8 centiméter magas. Az Igbo-kultúra tipikus stiláris jellemzőit mutatja. Miként valamennyi, erről a területről származó leletet, e tárgyat is geometriai és naturalisztikus reliefdíszítések ékesítik.

18. *Igbo-Ukwu edény*. Lagos, Nemzeti Múzeum. Magas ólomtartalmú bronz. Kr. u. 9–10. század. Az Igbo-Ukwu-kultúra Nigériában alakult ki, s a 9–15. század folyamán virágzott. A tárgyak felületének gazdag dekorációja révén e kultúra egyedülálló Afrika egész kultúrtörténetében.

17

18

kat a legnagyobb valószínűséggel „nyílt lángon" égették ki; e feltételezést látszik igazolni a leletek rossz állapota, valamint az anyag törékenysége. A legrégebbi agyagszobrok közé teknősbékák, halak és vízilovak tartoznak. E motívumok is bizonyítják, milyen hatalmas jelentősége volt a tavi és folyami állatvilágnak e népek életében. Utóbb már szárazföldön élő emlősök ábrázolására is sor került. A legtöbb esetben nehezen azonosítható négylábúakról van szó.

Kicsiny, ember formájú szobrocskákra is bukkantak a régészek; ezek kétségtelenül az őskultusszal és a termékenységi szertartásokkal állnak összefüggésben.

A terrakotta plasztikák arcvonásai gyakran annyira stilizáltak, hogy már-már karikatúraszerűen hatnak.

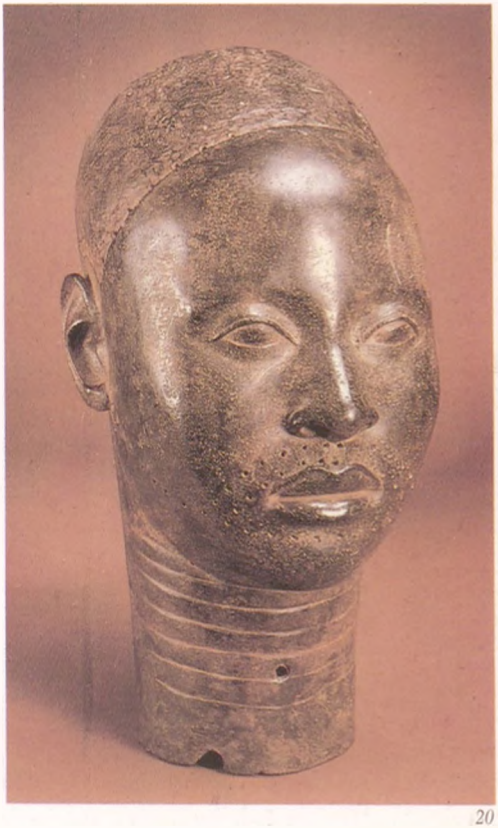
Az ősi Ife-birodalom

Miként a jorubáknak, Délnyugat-Nigéria mai lakóinak legendái elbeszélik, az istenek Ife városállamában szálltak alá az égből, hogy megteremtsék és benépesítsék a Földet. Ezen istenségek egyike, *Oduduva*, a tenger és a gazdagság istene, volt Ife első *Oni*ja (királya). Az ő gyermekei alapították a papkirályoknak azt a dinasztiáját, amelynek tagjait még ma is félistenekként tisztelik. Az Ife-kultúra művészeti virágzása a 9–15. századig tartott. Jellemzője a szokatlanul szigorú naturalizmus. Egy későbbi fejlődési szakaszban, amely egészen a 18. századig tartott, a műalkotások fokozatosan eltávolodtak Ife klasszikus mintaképeitől, s egy olyan formai absztrakciót alakítottak ki, amely napjainkban is jellemző a jorubák modern szobrászatára. E műalkotások magas színvonala következtében, valamint azon oknál fogva, hogy az afrikai kontinensen e kultúra alkotásai az egyedüliek, amelyek messzemenő valósághűséggel ábrázolják az emberi alakot, teret nyert az a feltételezés, hogy valójában emberi modellek lenyomatával vagy esetleg más kultúrák termékeivel van dolgunk. Az Ife-szobrászok, úgy tűnik, csak igen ritkán ábrázoltak teljes emberi alakot. A leletek többsége esetében terrakotta vagy fémötvözetekből készített fejekről van szó, amelyekre a szertartásos „második temetés" során fölhelyezték az elhunyt Oni koronáját. Miként ez a száj és az áll körül éktelenkedő lyukakból is látszik, az életnagyságúra megmintázott fejre, amelyhez fából kifaragott testet illesztettek, emberi szőrzetből készült szakállat erősítettek. Az arcokon, amelyekre a nyugalom és

19

19. *Oni-figura*. Ife, Museum of Ife Antiquities. Magas cinktartalmú rézötvözet. 14–15. század. Ez a nevezetes kis szobrocska kifejező példája az ifei udvarban mindinkább tért hódító naturalisztikus művészeti irányzatnak.

20. *Oni-fej*. Lagos, Nemzeti Múzeum. Magas cinktartalmú rézötvözet. 12–15. század. A képen látható fej a Benin-kultúra korai korszakából származik. Megformálására egyértelműen jellemző Ife naturalisztikus stílusa. Az uralkodó sima és eszményített arcán lyukak vannak, amelyekbe – a szakáll realista megjelenítése érdekében – valódi szőrszálakat erősítettek.



20

21. *Oni-fej*. Ife, Museum of Ife Antiquities. Magas cinktartalmú rézötvözet. 12–15. század. Az Ife-kultúrából származó fejek az afrikai bronz- és terrakotta-szobrászat csúcsát jelentik. E kijelentés minden vonatkozásban érvényes, legyen szó akár a kivitelezés tökéletes technikájáról, akár a naturalizmus klasszikus szabályainak szigorú betartásáról, akár az emelkedett nyugalom és ünnepélyesség kifejeződéséről.

21

a belső távolságtartás kifejeződése a jellemző, gyakran különféle karcolt motívumok találhatók; ezek feltehetően az áldozati rítussal állottak összefüggésben. Az Ife-kultúra leggyakrabban alkalmazott művészeti motívuma az Oni, valamint annak kísérői. Ismerünk azonban áldozati állatokat bemutató szobrokat (kos), s olyanokat is, amelyek a királyi hatalom jelképeit ábrázolják (leopárd és elefánt).

A csodei bronzok

Ezen az összefoglaló néven egy kilenc műalkotásból álló együttest szokás emlegetni, amelyet kronológiailag az Ife-kultúra, valamint a rá következő Benin-kultúra közötti időszakra teszünk.

A Nupe területén fekvő Jebba és Tada falvakban bukkantak rájuk. Eredetükkel kapcsolatban különböző feltételezések fogalmazódtak meg. Egyetértés mutatkozik azonban a tekintetben, hogy e művek mindenféleképpen Igala térségén kívül keletkeztek.

A legenda szerint Csode, egy Idah városából szökött rabszolga, a Niger medrét követve haladt fölfelé a folyam partján, hogy megalapítsa Nupe birodalmát. Menekülése során szobrokat és királyi jelvényeket vitt magával.

Tadában hét szobrot találtak, köztük egy rendkívül szép rézszobrot, amely törökülésben ábrázol egy férfit. A szobor az Ife-korszak klasszikus alkotásait idézi. Feltehetően egész Fekete-Afrika legnaturalisztikusabb alkotásáról van szó. A többi szobor, így a Jebba szigetéről való, harcosokat, íjászokat és különböző egyéb jelentésű alakokat ábrázol. Megmunkálásuk teljesen eltérő stílusra vall, és sokkal közelebb állnak a joruba plasztika formális stílusához.

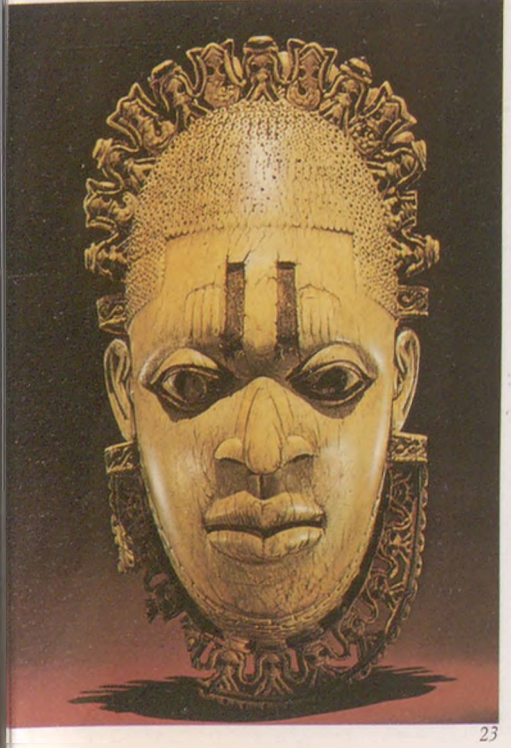
Benin

A szóbeli hagyomány szerint a bronzöntés tudományát egy Igegae (Igueghae) nevű Ife-művész honosította meg a Benin Birodalomban. Ez a legenda is utal Ifének a környező birodalmakkal szemben megmutatkozó kulturális és politikai hegemóniájára. Ha új király lépett Benin trónjára, királyi hatalmának jelvényeit Ife Onija küldte el neki. Minden jel arra mutat azonban, hogy Ife stílus tekintetében nem gyakorolt számottevő hatást Benin kultú-

22

22. *Anyakirálynő feje.* Lagos, Nemzeti Múzeum. Rézötvözet. 16. század eleje. Ez a Benin-kultúra kezdeti időszakából származó fej az arcvonások tisztasága, valamint részletező kivitelezése okán tipikusan jellemző a korai nigériai kultúra bronzból készült alkotásaira.

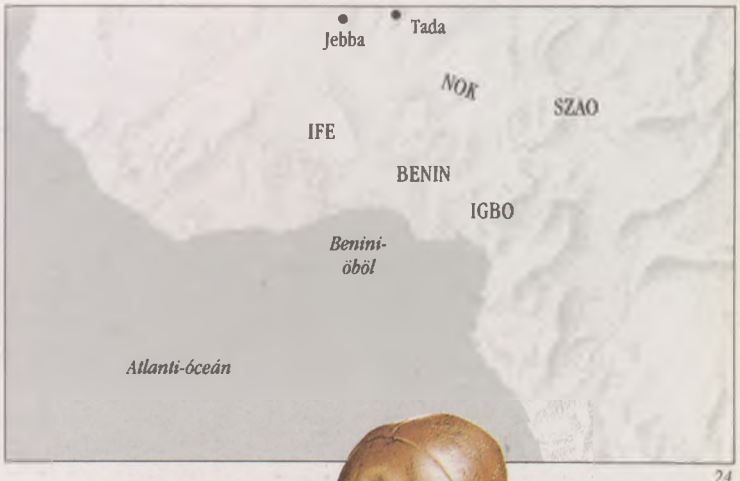
23. *Kis maszk.* New York, Metropolitan Museum of Art. Származási hely: Benin. Elefántcsont. 16. század körül. E maszkot a király hatalma jelképeként az övén hordta.



23

24. *Nyugat-Afrika művészeti szempontból legjelentősebb civilizációi az európai gyarmatosítást megelőzően.*

25. *Ülő figura.* Lagos, Nemzeti Múzeum. Réz. 13. század vége – 14. század eleje. A képen látható szoborra a Niger folyó jobb partján, Tadánál bukkantak. Az afrikai művészet szinte valamennyi más alkotásától eltérően ez a kisplasztika a test arányainak és az arcvonásoknak egészen rendkívüli pontosságával tűnik ki. Tada lakossága ilyen kis szobrocskákat vitt hétről hétre magával a folyó partjára, ahol homokkal dörzsölte őket, hogy biztosítsa ezzel az ember, valamint a Niger halállományának termékenységét.



24

25

rájára. Beninben már a 14. században szilárd hagyománya volt a fa, az agyag és az elefántcsont megmunkálásának. Valóban úgy tűnik, hogy a két kultúra egymással párhuzamosan fejlődött, s hasonló stílusbeli fejlődésen ment át, mígnem a modern korban bekövetkezett egymásba olvadásuk után a joruba szobrászatban közösen alakítottak ki egy szerfölött formális és magasfokúan elvonatkoztatott stílust.

Benin művészete a szó legszorosabb értelmében udvari és királyi művészet volt. Feladata az *Oba* (az istenített királyi hatalom) dicsőítése volt. A kizárólag a királyi udvar szolgálatában álló művészek szigorúan szervezetekbe tömörültek, s önálló negyedekben éltek. Műveik (például szobrok, ceremoniális fejek, dísztálak és függő maszkok) teljesen más ikonográfiai stílusról tanúskodnak, mint a törzsi-népi művészet alkotásai. Benin művészetét rendszerint három nagy korszakra tagoljuk: a kezdeti korszak a 14–16. századig tartott, a középső periódus a 16–17. századra tehető, míg a kései korszak a 17. századtól pontosan 1897-ig tartott, amikor az Obát a britek megfosztották trónjától. Az említett korszakok megfelelnek az e hatalmas birodalmat jellemző politikai fejlődés egyes szakaszainak.

Az Obának és az anyakirálynőnek a kezdeti időszakra tipikusan jellemző eszményített vonásait a középső korszak harcosokat, követeket és állatokat ábrázoló jellegzetes bronzfigurái követték. Ezenkívül fémből készült laposdomborműveket is ismerünk, amelyekkel feltehetően a királyi palota oszlopait díszítették. A kései korszak félreismerhetetlenül a hanyatlás jegyeit viseli magán. Jellemző e korszakra az igen kifejezett dekoratív hajlam, míg az alkotások kivitelezése csekély műgondról tanúskodik.

26

***26.** Alakokkal díszített joruba edény Nigériából.* Fa. Magassága: 63,5 centiméter. A képen láthatóhoz hasonló tárolóedényeket a jövendőmondáshoz használták, vagy pedig a különösen fontos személyeknek szánt ajándékokat őrizték bennük. Ez az egészen rendkívüli munka a maga fölöttébb szokatlan formaszerkezetével a nevezetes joruba faszobrász, az isei Olowe alkotása († 1938). Számos dekoratív kaput faragott a jorubák királyi palotáiba; a kapukba brit gyarmati helytartókat ábrázoló szoboralakokat is beledolgozott.

***27.** Leopárd.* New York, Metropolitan Museum of Art. Rézötvözet. 1750 körül. E szobrocska a Benin-kultúra középső korszakából származik. Figyelmet érdemel az állat testi tulajdonságainak túlzó plasztikai megjelenítése. A leopárd Beninben a királyi hatalom jelképe volt.

27

13. fejezet

Buddhizmus, dzsainizmus és hinduizmus

Az indiai művészet fejlődése

Indiában alakult ki a világ egyik legősibb civilizációja. I. e. 4000 táján már paraszti lakosság művelte az Indus felső folyásán elhelyezkedő, termékeny medencét. A mezőgazdaság biztosította magas hozamok a 3. évezred derekán virágzó városi kultúra születését tették lehetővé. A régészeti kutatások során végzett ásatások e korból származó különböző településeket tártak fel, köztük két hatalmas várost: *Mohendzsodárót* és *Harappát*. A leletek közt nagy számban található kerámiák, szobrocskák és dísztárgyak egy privilegizált felső réteg létezését bizonyítják.

A városok csatornarendszere – a korabeli sumer és egyiptomi kultúrával összevetve – példa nélkül áll; e két kultúrával egyébként ezek az indiai városok kereskedelmi kapcsolatokat építettek ki. Az a hatalmas kőből készült fürdő, amely Mohendzsodáró fellegvárának legtetején található, arra enged következtetnünk, hogy a tisztálkodásnak vallási jelentőséget is tulajdonítottak.

A városok sakktáblaszerűen voltak elrendezve. A tehetősek és a szegények lakónegyedeit szigorúan elkülönítették egymástól. E körülmény erősen tagolt társadalomra utal.

Mindmáig csak kevés nyoma maradt a templomoknak, síroknak és uralkodói palotáknak. Nincsenek információink e társadalom politikai, vallási berendezkedéséről sem. Miként ezt néhány pecsétnyomó is bizonyítja, ez az ősi civilizáció már birtokában volt az írásbeliségnek, írásukat azonban mind ez ideig nem sikerült megfejtenünk. Magáról erről a kultúráról, valamint a kereken egy évezreden át tartó viszonylagos stabilitás után bekövetkezett

1

gazdasági hanyatlásáról szerzett ismereteink szerfölött hiányosak. Kr. e. 1500 táján Közép-Ázsiából benyomuló indoeurópai törzsek hódították meg az országot.

Az óind kultúra

Az indoeurópai törzsek új kultúrát erőszakoltak Indiára. Maga az „India" szó a szanszkrit *szindhu* kifejezésből vezethető le; az indoeurópaiak e névvel illették az Indus folyót. Az indoeurópaiak szent írásaiból, a Védákból, egyértelműen kiderül, hogy ez a világos bőrszínezetű nép magasabbrendűnek tartotta magát a sötétebb bőrű őslakosságnál. Az idő múlásával mindinkább elhalványultak a faji különbségek, ugyanakkor a bőr színe maradt tovább is az alapja annak a bonyolult kasztrendszernek, amely a városoknak a Gangesz síkságán megindult erőteljes fejlődését követően alakult ki. Négy fő kaszt létezett: az élen a papok kasztja állott *(brahmanák)*. Őket követte a harcosok és a nemesek kasztja *(ksatrijják)*, majd a parasztok és a kereskedők következtek *(vaisják)*, a sort pedig a rabszolgák zárták *(súdrák)*. A társadalmi helyzet már az egyén születésekor eldőlt. Ennek révén megőrződtek a kaszthoz való tartozás gyökerei. A kasztváltoztatás egyetlen lehetséges módja a *reinkarnáció* volt. A védikus hit egyik sarkalatos pontja volt ez, s a társadalmi struktúra vallási igazolását adta.

A Kr. e. 6. században fokozatosan növekedett a lakosság elégedetlensége a merev kasztrendszerrel szemben. Új vallások születtek: a *dzsainizmus* és a *buddhizmus*. Mindkét vallás elutasította a személyes istenképet, s tagadták a papi kaszt létezésének szükségességét. Erkölcsös életmódot szorgalmaztak, s a szellemi megtisztulás révén kívánták az embert kiszakítani a halál és az újjászületés végtelen ciklusából.

A dzsainizmus, amelyet Mahávíra (Kr. e. 540–468) alapított, elutasított minden erőszakot úgy az emberrel, mint az állatokkal szemben, s szigorú vegetárius étrendet írt elő.

Buddha, a „Megvilágosodott", Kr. e. 565 táján született. Eredeti neve így hangzott: Sziddhártha. Hercegként látta meg a napvilágot, s a harcosok kasztjába tartozott. Elhagyta az atyai házat, s a lemondás, valamint a vágyaktól való megszabadulás révén kereste a megváltást. Keresztül-kasul beutazta Észak-Indiát, és prédikált az embereknek.

1. Buddha. Mathura, Múzeum. Homokkő. Gupta-kor, Kr. u. 5. század. Buddha ábrázolása mind messzebb került a realista megformálástól. Ez egyértelműen kitűnik arcvonásainak, köntösének, hajviseletének, valamint az aureólának a stilizáltságából.

2

2. Táncosnő. Új-Delhi, Nemzeti Múzeum. Bronz. Kr. e. 2000 körül. Régészeti ásatások alapján tudjuk, hogy a Kr. e. 3–2. évezredben, az Indus medencéjében igen magasrendű kultúra virágzott. Mivel mind ez ideig nem sikerült írásuk megfejtése, a képen látható táncosnő alakjával kapcsolatosan is csak feltételezéseink lehetnek.

3. Neminatha. Róma, Museo Nazionale d'Arte Orientale. Bronz. Kr. u. 1450 körül. Neminatha a dzsainizmus huszonnégy tirthankarájának, vagyis szentjének egyike. E figurák egységes megformálása, merev tartásuk és stilizáltságuk e vallás szigorának és józanságának kifejeződése.

4

5

4. és 5. Pecsétnyomat szent bikákkal. Származási hely: Mohendzsodáró. Kr. e. 3000 körül. Már ezeken a korai pecséteken is megjelennek India jellegzetes, púpos szarvasmarhái. Feltehetően már az indiai civilizáció legkezdetén szent állatként tisztelték őket.

Az általa alapított vallást a népesség legkülönbözőbb társadalmi rétegei vették föl. Halála előtt (Kr. e. 486 körül) Buddha szerzetesrendet is alapított.

Asóka és a Maurja-birodalom

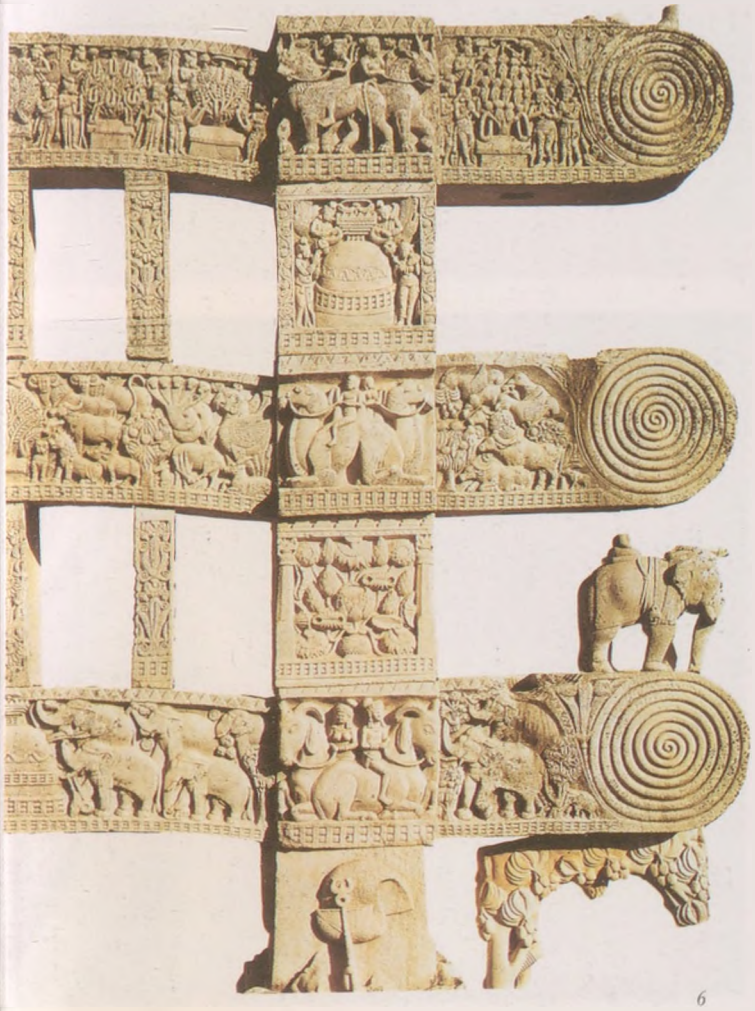
A Maurja-dinasztiából származó indiai uralkodó, *Asóka* (Kr. e. 273–232) megtérésével a buddhizmus befolyása jelentősen növekedett. A Maurják birodalmát Csandragupta (Kr. e. 322–298) alapította. Ez az uralkodó az Északkelet-Indiára kiterjedő országának határait egészen a Szeleukidák hellenisztikus birodalmáig tágította. A görög történetírók birodalmának fővárosát, *Pátaliputrát*, Perzsia gazdag városaival emlegették egy lapon. Mivel azonban ennek a városnak a legtöbb épülete fából készült, napjainkra csak igen kevés maradt meg belőle.

A buddhizmus hitére való áttérését Asóka azzal a megbánással indokolta, amelyet egy különösen véres csata után érzett. Az új vallás mindamellett más előnyökkel is járt számára, mert általa korlátozni tudta a papok hatalmát, és sikerült némiképp enyhítenie a merev kasztrendszeren. Az általa állíttatott oszlopokon olvasható feliratok az új törvényeket és az új erkölcsi kódexet hirdették birodalma lakóinak. Az oszlopfők perzsa, sőt még görög stíluselemeket is mutatnak. Ez is bizonyítja a hellenisztikus birodalmakkal fenntartott kulturális és gazdasági kapcsolatokat. Hogy megtérésének jelentőségét különös nyomatékkal emelje ki, Asóka ezeket az oszlopokat olyan helyeken állíttatta föl, ahol Buddha életének fontos eseményei zajlottak. Ezenkívül egy sor *sztúpát* is építtetett (a legenda szerint számuk elérte a 84 ezret). Ezeknek a jellegzetes kupolás épületeknek mindegyikében Buddha valamely relikviáját őrizték. Asóka megtérésével a buddhizmus egyfajta életmódból szigorú szertartásrenddel működő államvallássá alakult át.

A buddhizmus terjedése

A buddhizmus a Maurja-birodalom összeomlása után is életben maradt. A politikai vákuumot Közép-Indiában az Ándhrák, Észak-Indiában pedig a Kusánok töltötték ki. A Római Birodalommal fenntartott élénk kereskedelmi kapcsolatok a hatalomnak Indiában történt megosztása

6. 1. számú sztúpa. Szánchi, Kelet-Tórana. E kőkapukat Buddha életéből vett jelenetek díszítik. Magát Buddhát azonban csak jelképek idézik, mint például lábának lenyomata vagy egy üres trón.



6

7. 1. számú sztúpa. Szánchi. A sztúpa építése a Kr. e. 2. században kezdődött. Az eredeti építmény Asóka korából származik. Mai alakját jelentős átépítések során nyerte el. Az építmény tetején látható háromlépcsős „ernyő" a buddhizmus három drágakövét jelképezi: magát Buddhát, a Törvényt és a szerzetesi közösséget.

7

8. Oroszlános oszlopfő a buddhista „Törvény Kerekével". Szárnáth, Régészeti Múzeum. Homokkő. Kr. e. 3. század. A képen látható oszlopfő, amely Asóka egykor Szárnáthban álló oszlopáról származik, tanúskodik azokról a kereskedelmi kapcsolatokról, amelyek Asóka birodalma és a hellenisztikus világ között fennállottak.

8

által sem szenvedtek csorbát; India továbbra is szállított fűszereket, igazgyöngyöt és elefántcsontot.

Az Ándhrák megtartották a Nyugat felé vezető tengeri útvonalak fölötti ellenőrzést, a Kusánok pedig a Kína és a Földközi-tenger medencéje közötti stratégiailag előnyös helyzetükből húztak hasznot.

Az Ándhra-dinasztia uralkodóinak gazdagsága nyilvánvalóvá válik azon díszítmények révén, amelyekkel az Asóka által Szánchiban emelt *sztúpát* felékesítették. Kőkapukat, úgynevezett *toránák*at emeltettek, amelyek Buddha életéből vett jeleneteket ábrázoltak. Magát Buddhát csak szimbólumok képviselték, mint például lábnyoma vagy egy üres trónus. A *sztúpát* körülvevő kerítés a szent területet övezte. Általa szabad térség jött létre a sztúpa körül, amely lényeges szerepet játszott az új buddhista liturgiában: a hívő az óra járásával megegyező irányban járta körül a szentélyt, s a Nap mozgásának utánzása révén összhangba került a Világmindenséggel, amelyet maga a sztúpa jelképezett.

A Kusán-dinasztia által Észak-Indiában és a mai Afganisztán területén az időszámításunk kezdetét követő első században alapított buddhista birodalom alapvető változásokat eredményezett magában a buddhizmusban. Buddha immár nem közönséges halandó volt, akit példás életvezetése miatt tiszteltek; most már istenként fohászkodtak hozzá. Az addig alkalmazott szimbolikus nyelv az új értelmezés számára már nem mutatkozott elégségesnek. Buddha immár emberi testet öltött.

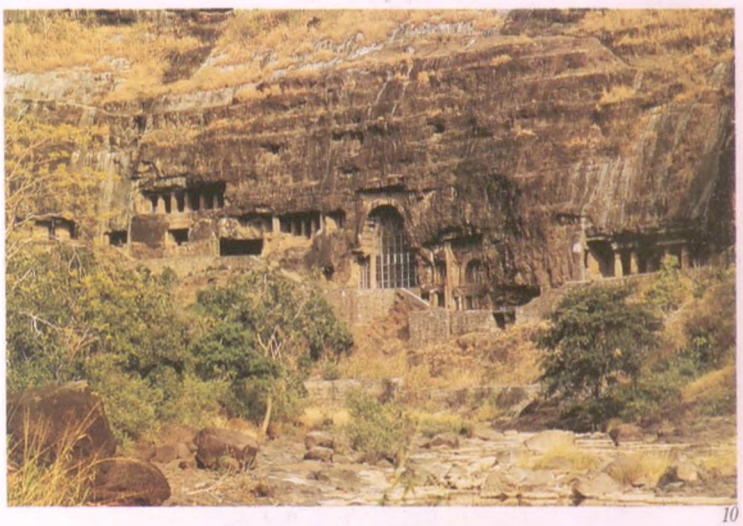
A legrégebbi szobrok Buddha testiségét ruhája súlyosan aláhulló redőzetének megmintázásával érzékeltették, ami emlékeztetett a görög és a római szobrokra. Idővel azonban megváltozott ez a kép. A Buddha mögött ragyogó napkorongot hamarosan gazdag díszítésekkel látták el, s ruhája redőzetét is mind stilizáltabban ábrázolták.

Ennek az új megjelenítésmódnak időtlen szellemiségében egyértelműen kifejeződik, hogy Buddha bejutott a *nirvánába*, vagyis megszabadult valamennyi földi vágytól. Buddha óriásszobraiban is egyértelműen érzékelhetővé válik a buddhizmus hatalmi pozíciója. A buddhizmus növekvő gazdagsága és újonnan megmutatkozó ereje tükröződik a buddhista építészetben is. A buddhista vallás kezdetén monszun-időszakban a hívők barlangokban kerestek menedéket. E jelenségből fejlődött ki a *csaitja* (sziklába vájt imádkozócsarnokok), valamint a *vihára* (sziklakolostorok) hagyománya.

9. *Jaksi*. Kalkutta, Indiai Múzeum. Vöröses homokkő. Kr. u. 2. század. Ezeknek a női nemhez tartozó földszellemeknek a szobrai igen nagy elterjedtségnek örvendtek a buddhista templomokban. A női jegyek erőteljes hangsúlyozása tipikus vonása az indiai művészetnek, s később mindenekelőtt a hinduizmus művészetében érvényesült.

9

10. *Pillantás az adzsantai barlangokra*. Kr. e. 2. század – Kr. u. 7. század. A sziklabarlangoknak ezt az egészen rendkívüli együttesét brit katonák fedezték föl 1817-ben egy tigrisvadászat alkalmából.



10

11. *26. számú barlang*. Adzsanta, Kr. u. 6. század eleje. Az oszlopsorok és fejezeteik megformálásában az indiai építőmesterek eleinte a Nyugat építészetének hagyományait követték. Hamarosan azonban kialakították ezeknek az épületelemeknek saját dekorációs formáit.

11

Mivel a rítus egyre nagyobb súllyal jutott szerephez a vallásban, mindinkább bonyolultabb építészeti megoldásokhoz folyamodtak. Az első kísérletek, amelyek arra irányultak, hogy hatalmas termeket vájjanak ki a puszta sziklából, a Kr. e. 2. századra nyúlnak vissza. Az ilyen jellegű létesítmények egyik legnagyobbika *Adzsantá*ban található. Huszonkilenc *csaitjá*t és *vihárá*t mélyítettek itt a sziklafalba a Kr. e. 2. századtól a Kr. u. 7. századig terjedő időszakban. A csaitják homlokzatait és a téglalap alapú belső termeket szobrok és falfestmények díszítik. Az ábrázolt motívumok alapján jól érzékelhető a megrendelők magas életszínvonala.

A hinduizmus művészetének fölemelkedése

Az eszményített Buddha-ábrázolások és az adzsantai barlangok elegáns díszítményei a Gupta-birodalom időszakából származnak (Kr. u. kb. 320–540). Az akkori művészet emlékei közül csak igen kevés maradt fenn, ám a művészetnek a Gupták hatalmának kifejezési eszközeként játszott igen jelentős szerepét a *Visnudharmottaram* is bizonyítja. E mű voltaképpen értekezés a művészetről, amely rögzíti, hogy mely díszítmények alkalmasak a paloták, melyek a magánházak s melyek a templomok feldíszítésére. A Gupta-dinasztia uralkodói – tudatosan támaszkodva a Maurja Birodalomra – visszanyúltak a védák buddhizmus előtti hagyományaira, amelyekből az ő korukban már kialakult a hinduizmus. Jóllehet a Gupták türelemmel viseltettek a buddhizmussal szemben, a hinduizmushoz való odafordulásuk elősegítette ennek az új vallásnak a fölemelkedését.

A buddhizmus lassú hanyatlásnak indult Indiában, míg Délkelet-Ázsiában továbbra is széles körű elterjedtségnek örvendett. A hindu papok megalkották a számok még ma is használatos jelölését, többek közt a „nulla" általunk is jól ismert jelét.

A hinduizmus reakció a buddhista egyistenhitre: a hinduizmus túlcsorduló panteonjából e hit minden egyes híve kiválaszthatja a neki leginkább tetsző istenséget. A hinduizmus középpontjában három istenség áll: *Brahma*, *Visnu* és *Siva* (az úgynevezett „trimúrti"). A többi istenség a védikus hagyományban gyökerező alak, legendabeli és mitikus hősök, valamint helyi istenségek.

12

12. *Szerelmi jelenet.* Adzsanta, 17. számú barlang. Falfestmény. Kr. u. 5. század. Indiában az érzéki gyönyörök nem számítottak bűnnek. A testi szerelem dicsérete jellegzetes témája az indiai művészetnek.

13

13. *India a Kr. u. 1–5. századig:*
a) a Gupták birodalma
b) a Gupták hódolt államai
c) a Kusánok birodalma

14. *Buddha.* Új-Delhi, Nemzeti Múzeum. Származási hely: Gandhára. Fekete márvány. Kr. u. 2. század. A korong Buddha szentségének kifejeződése. Akárcsak a keresztény szentek glóriája, ez is a Nap korongjára vezethető vissza, amelyet Perzsiában az istenség jeleként tiszteltek.

14

A hinduista Pantheon

Az indiai művészet főként a vallás területén jött létre. *Sivát*, aki a hinduista vallás sokrétű panteonjában a három fő istenség egyike, különösen gyakran ábrázolják. A hinduizmusban a létezés transzcendentális és ciklikus mozzanatai igen fontos szerepet játszanak. Ellentétben a kereszténységgel, amely világosan szétválasztja a Jót és a Gonoszt, a hinduista istenségek gyakorta egyidejűleg mindkét elvet megtestesítik. Sivát nem csupán a Mindenség teremtőjeként tisztelik, de ugyanakkor szétrombolójának és megőrzőjének is tekintik. Ezen oknál fogva egyszerre testesíti meg a halál és az újjászületés elvét, mert a természet megújító erejét is Siva reprezentálja. Ebben az összefüggésben ismerhetjük fel Sivában *Kála* istent is, aki az idő jelképe.

Azokban a szobrokban, amelyek Sivát három arcával ábrázolják, ellentétes aspektusainak együttélése fejeződik ki. Romboló erőként *(Bhairáva)* félelmetesnek és ijesztőnek mutatkozik, teremtő elvként *(Vanadéva)* gyöngéd és asszonyias, megőrző elvként pedig *(Mahadéva)* jóságos és kiegyensúlyozott. A termékenység isteneként gyakran a *lingam* (fallosz) jelképezi.

A táncoló Siva megjelenítése a teremtés és a rombolás kozmikus erőinek közvetlen kifejeződése. Pótlólagos két karja természetfeletti erejét hangsúlyozza. A teremtés aktusával, amely a kozmikus körön belül zajlik, egyszersmind a rombolás aktusa is szembeállítódik, amelyet a kört körbenyaldosó lángok jelképeznek. A hagyományosan megjelenített pózban Siva lábát a tudatlanság démonjára helyezi. Áldó kézmozdulata a hagyományos táncrituálé állandó alkotóeleme. Gyakran fordul elő az indiai művészetben, hogy a három fő istenséget, *Sivát*, *Visnut* és *Brahmát* egyetlen alakban ábrázolják, amelynek azonban három feje van.

15. Táncoló Siva. Amszterdam, Rijskmuseum. Bronz. Csóla-korszak, Kr. u. 12. század.

15

Számos istenség többször is testet öltött. Most már Buddha is isten, mégpedig Visnu kilencedik inkarnációja. Visnu egyéb inkarnációi *Ráma* és *Krisna*. Ezek az inkarnációk gyakran alkotnak ellentéteket, s a Jót meg a Gonoszt testesítik meg. Siva hitvese például a bájos *Párvati*, de egyszersmind a vérszomjas *Kálí* is. A hinduizmus túlélte a Gupta-birodalom bukását, s végül India legelterjedtebb vallása lett.

Stílus és konformizmus

Gyakran hiányolják az indiai művészetben az eredetiséget, s bizonyos mozdulatlanságot is felrónak neki. Ez a bírálat azonban félrevezető. A szobrászok és a hinduizmus papjai között szoros kapcsolat állott fenn. A papok a szent szövegek alapján kidolgozták a templomok díszítésének formai irányelveit. A hindu szobrász nem csupán a mesterség fogásait sajátította el, de tanulmányoznia és értelmeznie kellett a szent szövegeket is. A képi nyelvezetet lényegi vonásai tekintetében a hagyomány rögzítette. Indiában az eredetiség fogalmának – miként azt mi a mi nyugati civilizációnkban ismerjük – alig volt jelentése. Az alkotás akkor számított tökéletesnek, ha a művésznek sikerült megragadnia az ábrázolás mély szellemi tartalmát. Ez utóbbi az ábrázolt gesztusok, az arányok és a tartás legfinomabban árnyalt részleteiben jutott kifejezésre. E jelenség alapján fogalmat alkothatunk magunknak arról is, milyen nagy szerepet játszott a tánc a hinduizmus szertartásrendjében.

A hindu templom

A hinduizmus művészete és építészete csak lassan érvényesült. A buddhizmus hatása következtében továbbra is építettek sziklatemplomokat. *Elúra* (Ellora) harmincöt „barlangjának" sorába hinduista, buddhista és dzsainista templomok is tartoznak. Hamarosan azonban az új vallás is kialakította a maga építészeti stílusát. A hinduizmus legrégebbi fennmaradt, immár nem sziklába vájt templomai az 5. századból származnak. Négyzetes celláikkal, amelyek egy portikuszra nyílnak, e templomok erősen kötődnek hellenisztikus és római példaképeikhez. Ez az alapséma hamarosan felismerhetetlenné válik a gazdagon burjánzó szobordíszek alatt, amelyek a legteljesebben érvényesültek a *sikharán*, a legszentebb oltár fölött emelt,

16

16. Siva Párvati előtt táncol. Elúra (Ellora), Kaliászanátha-templom. Kő. Kr. u. 8. század második fele.

17. Visnu. Új-Delhi, Nemzeti Múzeum. Kő. Gupta-korszak, Kr. u. 5. század. A drágakövekkel ékesített korona, a karperecek, valamint a láncok az istenség vallási hatalmát hangsúlyozzák.

17

18. Szerelmespár. Elúra (Ellora), Kaliászanátha-templom. Kő. 757–783. A férfiú széles válla és izmos mellkasa jól érzékelhető ellentétben áll az asszonyi test kerekded formáival.

18

gazdagon díszített tornyon. India északi vidékein a sikharák elegánsan lendületes formát öltöttek, míg a déli országrészben egymásra rakott, négyszögletes rétegekből állottak. E jelenségben kifejeződik az indiai szubkontinens két felének eltérő politikai fejlődése is.

Az északi területek fokozatosan mind a benyomuló muzulmánok kezébe kerültek. A 13. század folyamán már a teljes ellenőrzést megszerezték e területek fölött, s idegen kultúrát erőszakoltak rá Észak-Indiára.

Dél-Indiában ezzel szemben a *Csólák* és a *Pallavák* uralkodása alatt továbbra is eleven maradt a hinduizmus hagyománya. Mivel zavaró külső hatásokkal nem kellett számolniok, e területeken az indiai művészek egy jellegzetesen hindu stílus további kidolgozásán munkálkodhattak.

19. *Durga-templom*. Aiholé. Kr. u. 550 körül. Az építészeti elemek felületei jó alkalmat biztosítottak az indiai szobrászok számára a plasztikai díszítményekhez.

19

20. *Kandarija-Mahádéva-templom*. Khadzsuráho. A 31 méter magas templomtornyot (sikhara) 800 szobor díszíti.

20

21. *„Tengerparti templom"*. Mahábalipuram (Mámallapuram). Kr. u. 13. század kezdete. A képen látható templom eredeti kődíszei jórészt az erózió áldozatául estek. Megmaradtak viszont a bikaalakok, valamint a kultikus termek fölött emelkedő, négyzetes lapokból egymásra rakott két torony.

21

14. fejezet

Buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus

Kína művészete 600 és 1368 között

Kína – a Han Birodalom összeomlását követően (Kr. u. 220) – közel négy évszázadon keresztül politikailag egységes vezetés nélkül maradt. Északon a benyomuló idegen népek új birodalmakat alapítottak. Frissen megszerzett hatalmuk kifejeződéseképpen átvették a kínai kultúrát. Ugyanakkor ezeknek a népeknek a behatolása a lakosság erőteljes elvándorlási hullámát váltotta ki az ország déli területeinek irányában. Itt alakult ki Kína új intellektuális és kulturális központja. E bizonytalan és nyugtalan időkben még inkább megszilárdult a *konfucianizmus*nak azon meggyőződése, hogy a szigorú társadalmi hierarchiára és a kölcsönös tiszteletre épülő, bürokratikusan szervezett társadalom a béke és a stabilitás garanciája. Ezenkívül mindinkább azok a vallások találtak most egyre több követőre, amelyeket kifejezett spiritualitás jellemzett. Ez vonatkozott mindenekelőtt a *buddhizmus*ra, amely a Han-korban jutott el Indiából Kínába. A buddhista kolostorok és templomok építésére fordított irdatlan összegek, valamint Buddha óriásszobrai nyilvánvaló jelei e vallás nagy népszerűségének. A buddhista ábrázolások félreismerhetetlenül indiai mintákat követtek. Ezzel idegen földről származó stíluselemek is bebocsájtást nyertek a kínai művészetbe. A buddhizmus gondolatvilága erős hatást gyakorolt a *taoizmus* fejlődésére, amely egy természettisztelő bölcseleti iskolából vált önálló templomokkal és szent írásokkal rendelkező, szervezett vallássá. A buddhizmusnak és a taoizmusnak nem sikerült kiszorítania a konfucianizmust, ugyanakkor a vallási élet gazdagodását jelentették Kínában. Mindenki bármikor azokat az as-

1

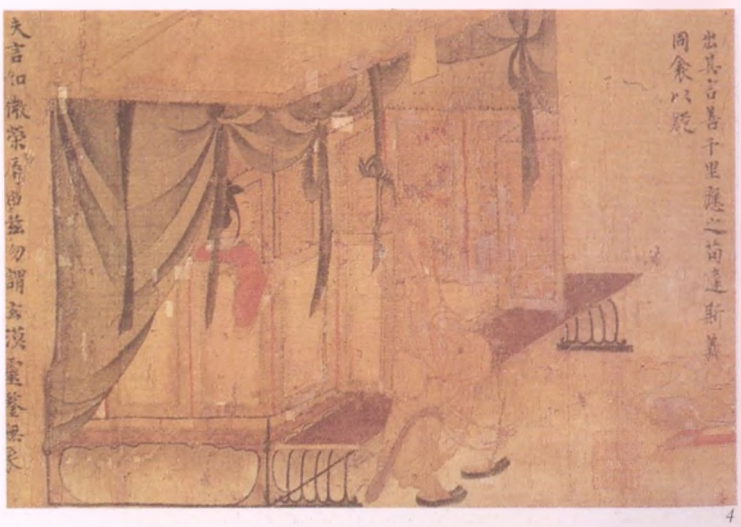
pektusokat vállalhatta föl a három vallásból, amelyek leginkább megfeleltek igényeinek.
A taoizmus, amelynek számára az egyes ember, az egyén állott a középpontban, az akkori Kína fő szellemi hajtóerejévé vált. E tény messzemenő következményekkel járt a művészetfelfogás terén. A konfuciánus szabályok és hagyományok szigorú őrzésével szemben most fantáziadúsabb művészetfelfogás jutott érvényre. Ez lehetővé tette a műalkotásoknak esztétikai kritériumok alapján történő megértését is. A taoizmus azon erőfeszítésére adott válaszként, hogy megjelenítse a *csi*t, vagyis az életet adó kozmikus szellemet, megszületik a kalligráfia, a költészet, s különös jelentőségre szert téve a tájképfestészet. E tájképek időközben elkallódtak, ám az akkori korban megfogalmazott eszmék alapvető jelentőségűnek bizonyultak a kínai művészet későbbi fejlődése szempontjából.

A Tang-dinasztia

A Szuj-dinasztia uralma alatt Kína ismét egységessé vált. E dinasztia azonban csupán rövid ideig tudta megtartani a hatalmat (581–618). Így aztán csak a Tang-dinasztia korában (618–906) tért vissza ismét az országba a politikai stabilitás és a jólét. A Tang-császárok az ősi központosított államhatalmat állították helyre.
Elgondolásaik részét képezte a régi Szuj-főváros, az ország északi felében fekvő Csangan, a mai Hszian kibővítése és megszépítése. Kormányzósági épületeket és császári palotákat emeltettek errefelé (ezek ma már nem léteznek). A közigazgatásban konfuciánus elvek alapján új rendet vezettek be, s a hivatali funkciókat közhivatalnokokra ruházták, akik a szolgálat felvételéhez állami vizsgát tartoztak tenni.
A Tangok uralkodása idején Kína ismét megerősödött, s visszanyerte önbizalmát. Gazdagsága a kereskedelmen alapult. A Tang Birodalom messze földön híres volt az idegenekkel, valamint vallásaikkal szemben tanúsított türelméről. A muzulmánok Csanganban önálló mecsettel büszkélkedhettek. A buddhista kolostorokhoz továbbra is áramlott a pénz, amellyel épületek, szobrok és falfestmények elkészítését finanszírozták.
A buddhista hívők azon vágya, hogy szentjeik képmásainak valósághű másolatát megszerezzék, a nyomtatás

1. A példás életmód jelenetei. Északi Vej-dinasztia. Fa és lakk. Kr. u. 484. Az írásjelek és a képek azt a konfuciánus tanítást teszik nyilvánvalóvá, hogy a szülők iránt tanúsított tisztelet, valamint az erkölcsös életmód egyaránt elengedhetetlen.

2. Buddha. Jungan, Sanhszi. Északi Vej-dinasztia. Kő. 470–480 körül. Buddhának ez a közel 14 méter magas óriásszobra személyiségének hatalmas jelentőségét emeli ki.



3. Tanító Buddha. London, British Museum. Tang-kor. 8. század. A korábbi társadalmi rend felbomlása a Han-dinasztia összeomlását követően a buddhizmus elterjedését segítette elő Kínában.

4. A nevelőnő intelmei az udvarhölgyekhez. London, British Museum. Selyemre festett tus. Ku Kaj-cse (Kr. u. 344–406) 4. században festett eredetijének 9. vagy 10. századi másolata. A szöveg inti az udvarhölgyeket, mindig úgy viselkedjenek, hogy megnyerjék a férfiak tetszését.

5. Ló és lovasa. Róma, Collezione Giuganno. Terrakotta. Tang-kor, 9. század. A képen láthatóhoz hasonló terrakotta szobrocskák gyakran találhatók a Tang-kori sírokban.

feltalálásához vezetett, amelyet kisvártatva már az állam is hasznosított.

A Perzsiából és a Közel-Keletről származó árubehozatalnak köszönhetően az iparművészet területén új stiláris formák és díszítőmotívumok kialakítására került sor. A Tang-kori sírokban talált terrakotta szobrocskák az etnikai típusok széles skáláján mozognak. Ebből a korszakból származnak a kínai porcelánkészítés első darabjai; e művészet az elkövetkező időszakban lenyűgöző méretű virágzásnak indult. A Tang-kori Kína Li Long-csi (712–756) uralkodása idején érte el kulturális fellendülésének legmagasabb fokát. Li császár megalapította a Szellemi Tudományok Császári Akadémiáját (az úgynevezett Hanlin Akadémiát), s tudósok, költők, művészek egyaránt élvezték áldásos támogatását. A szolgálatában álló festők túlnyomó részben az udvari élet jeleneteit ábrázolták. Portrék készültek még a császár lovairól is. Más művészek az irodalmi tájképfestészetnek szentelték tehetségüket. A költészet és a festészet volt az a két művészeti ágazat, amelyben az értelmiségiek, különösen Vang Vej (699–759), eszméiket kifejezésre tudták juttatni. A társadalom művelt rétegében barátok között szokássá vált, hogy búcsúzáskor verssel ajándékozták meg egymást. E két művészeti áramlat utóbb két iskola kialakulásához is vezetett; létrejött egyfelől az északi iskola (melyhez a „mesterfestők" tartoztak), s vele párhuzamosan megszületett egy déli iskola is (amelybe az „irodalmár festőket" sorolták). Jóllehet eleinte az eltérés alig volt érzékelhető, egy későbbi jelentős fejlődés kezdete mindenféleképp biztosítva volt. Li Lung-csi uralkodása Kína vereségével ért véget, amelyet a muzulmán hadak mértek csapataira Közép-Ázsiában (751), ezt követően pedig egyik hadvezére is fellázadt ellene (755).

Kínára ismét a nyugtalanság időszaka köszöntött, ami kedvezőtlenül befolyásolta az ország kereskedelmét és a jólétet. Erősbödött a vallási türelmetlenség is, és 845-ben valamennyi idegen vallást betiltottak. A buddhista kolostorokat bezárták, a bronzszobrokat pedig egytől egyig elkobozták és beolvasztották.

Igaz, a buddhizmus képes volt fennmaradni Kínában, de régi vezető szerepét soha többé nem sikerült újra kivívnia. Ami a Tang-dinasztiát illeti, szintén hanyatlásnak indult. Fél évszázad sem telt bele, s a Kínai Birodalom 907-ben ismét darabjaira hullott.

Buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus

6

7

6. Kuo Hszi: *Tiszta őszi égbolt völgyek és hegyek fölött*. Washington D. C., Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Selyemre festett tus. Szung-kor. Kuo Hszi (1020–1090 körül) a Szungok udvarának egyik legjelentékenyebb művésze volt. Fontos szerepet játszott a tájképfestészet történetében.

7. Li Cseng: *Buddhista templom eső után a hegyekben*. Kansas City, Nelson Art Gallery, Atkins Museum. Selyemre festett tus. Szung-kor, 960 körül. E fantázia szülte tájkép nagy valószínűséggel Li Csengnek (940–967), a kor egyik legjelentősebb irodalmár festőjének alkotása.

8

8. *Nők selyemnyújtás közben*. Szung-kor, 1120 körül. Csang Hszüan Tang-kori festő eredetijének másolata. Huj-cung császárnak tulajdonítják (Szung-dinasztia).

A Szung-dinasztia

A rend az országban a Szung-dinasztia idején (960–1279) állt helyre. A Szung-császárok következetesen megvalósították azt a konfuciánus eszményt, hogy csakis a szerzett érdemek dönthetik el az uralkodó osztályba való bekerülést. Súlyos csapást jelentett ez a születési arisztokráciára nézve, amely tagjainak a korábbi dinasztiák uralkodása idején mindig sikerült megőrizniök kiváltságaikat.

Mivel a vizsgának nagy jelentőséget tulajdonítottak, mindenkor szigorú megelőző intézkedéseket hoztak, hogy a csalást kizárják.

A vizsga sikeres letétele már önmagában elegendőnek bizonyult egy magasabb társadalmi státus eléréséhez. Akadtak azonban szép számmal olyan értelmiségiek is, akik megállták a helyüket a vizsgán, mégsem fogadtak el semmilyen hivatalnoki állást. Visszavonultak vidéki birtokukra, s tanulmányaiknak szentelték idejüket.

A Szung-kori társadalom élén az értelmiségiek osztálya állott. A legjelentősebb állami hivatalnokok egyszersmind ünnepelt költők, írók, kalligráfusok és festők voltak. A szellemi teljesítményeknek tulajdonított nagy jelentőség alapján valamennyi lehetséges témával kapcsolatban születtek értekezések, a művészettől egészen a hadi tudományokig, az orvoslástól egészen az építészetig. Tekintettel a múlt tiszteletének konfuciánus elvére, számtalan régi bronz- és jádetárgyat gyűjtöttek össze, másolták, sőt, hamisították is őket. A festőktől megkövetelték, hogy birtokában legyenek a régi mesterek tudásának. Maga Huj-cung császár is a saját nevével szignálta egy Tang-kori remekmű másolatát. Ez is mutatja, milyen nagy becsben állott a művészet.

Huj-cung császár

Huj-cung (1100–1126) jelentős művészetpártoló és műértő volt. Gyűjteménye hatezer képből állott, amelyek közül a legkorábbiak a Han-korból származtak. A leltár tíz kategóriára bontva lajstromozza őket, vannak köztük „buddhista és taoista témájúak", „tájképek", „külhoni törzsek", „állatok", „madarak" és „virágok".

Az udvarához tartozó festőket közhivatalnoki méltósággal ruházta fel, s mindahányat fölvették a Hanlin Akadémiára.

9

10

9. Liang Kaj: *Li Po költő portréja*. Tokió, Nemzeti Múzeum. Tus papíron. Szung-kor, 13. század. Li Po 8. századi költőnek ez a portréja Liang Kaj műve (1260–1310). A kép gyors ecsetvonásokkal készült, olyan technikával, amely fölöttébb közel áll a kalligráfiához. A kalligráfia művészetét Kínában értelmiségiek és irodalmárok művelték.

10. Mu Csi: *Hat khakiszilva*. Kiotó, Daitokui. Tus papíron. Szung-kor. A Zen-buddhizmus hatására egyes művészek, mint például Mucsi (másképpen Mu-hszi, élt a 13. század közepén), kísérletet tesznek a megvilágosodás tovaillanó pillanatának a maga teljes intenzitásában történő megragadására.

11. *Mongol lovászinas, amint kínai lovat vezet.* Washington D. C., Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. Jüan-kor. A mongol Jüan-dinasztia csekély érdeklődést mutatott a kínai kultúra szellemi tartalma iránt.

11

Munkájukat a császár nagy gonddal követte, s aprólékosan előírta számukra a követendő stílus- és témabeli kritériumokat. Ezek az udvari művészek nem egyszerű kézművesek voltak. Művészetfelfogásuk intellektuális gyökerű volt. Képeikkel nem egyszerűen jeleneteket vagy tárgyakat akartak bemutatni, hanem egy mélyebb szellemi valóság érzéki megjelenítésére vállalkoztak. Ez a magatartás határozta meg a műveik kiváltotta reagálásokat is. A művészek behatóan foglalkoztak egyes alkotások esztétikai értékeivel, a stiláris különbségekkel, valamint a művészi kifejezésformákkal.

A tájképfestészet

A tájképfestészet művelése lehetővé tette a művésznek, hogy a városban hivatalnokként eleget tegyen konfuciánus kötelezettségeinek, egyszersmind azonban kielégítse taoista vágyakozását a vidék nyújtotta béke iránt. Kuo Hszi a vidéki táj hangulatainak változását örökítette meg egy nap vagy egy esztendő leforgása alatt. Az udvar világát elhagyva a művészeknek tágabb terük nyílt a kísérletezésre. Az irodalmár festők tudatosan más szintre helyezkedtek, mint a mesterfestők. Visszautasították a selyemfestészet udvari luxusát, s szívesebben festették képeiket – verseikkel és kalligráfiáikkal együtt – tussal papírra. Számukra a festészet inkább a személyiség kifejezési formája volt.

Ugyanez vonatkozott azokra a festőkre, akik a buddhista csan-szektát (zen) érezték magukhoz közel állónak, mint például Liang Kaj vagy Mucsi (Mu-hszi). Megpróbálkoztak azzal, hogy a meditáció révén elért megvilágosodás pillanatának intenzitását érzékeltessék. Az a megkülönböztetett figyelem, amelyet a Szung-korban az intellektuális teljesítmények a katonai képzés rovására élveztek, végül végzetesnek bizonyult. A benyomuló idegenek 1125-ben Huj-cung császár egész udvarát elfogták, s arra kényszerítették a Szungokat, hogy vonuljanak vissza délre, az új fővárosba, Hangcsouba. A végső bukást a mongol betörések hozták meg számukra (1210–1279). 1206-ban Dzsingisz kán mongol fejedelmet ismerték el a tatár törzsek vezérükként, aki így hatalmas hadsereget vonultatott fel.

Buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus

12. Csao Meng-fu: *Bárány és kecske*. Washington D. C., Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. Jüan-kor. Csao Meng-fu (1254–1322) az udvari művészek között azon kevesek közé tartozott, akik Kínának a mongolok által történt meghódítása után is megtartották hivatalukat.

13. Csien Hszüan: *Virágok*. Washington D. C., Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. Jüan-kor. A mongol Jüan-dinasztia hatalomra kerülése után számos művész a déli tartományokban a magánéletbe vonult vissza, s személyes kedvteléseinek szentelte idejét. Csien Hszüan (1235–1301) a múlt mestereinek stílusát utánozta.

Az irodalmár festők és a kalligráfia

Kínában egy értelmiségi elit létezése döntő módon befolyásolta a kalligráfia fejlődését.
A konfucianizmus hatására a műveltség a kínai kultúra lényegi elemévé vált.
A Han-dinasztia megdöntését követően a taoizmus egyre növekvő népszerűségre tett szert. Ennélfogva a szigorú konfuciánus erkölcsi kódex mellett az esztétikai érték és a személyes kifejezés gondolata is mindinkább szerephez jutott. A taoizmus megjelenésével a tájképfestészet, a költészet és a kalligráfia a felsőbb osztályok kedvelt intellektuális időtöltéseinek sorába lépett.
A kalligráfia – eredendően csak a császári hivatal írnokai gyakorolták – a tudós kezekben olyan művészeti formává nőtte ki magát, amely az egyszerű szavak kifejezésénél jóval többre volt képes. A kalligrafikus írásjegyek önmagukban vagy képekkel, illetve versekkel kiegészítve nem pusztán alkotójuk személyiségének kifejeződései, de érzékeltetik egy végső igazság elérésére való törekvését is.
Az irodalmár festő mindhárom művészeti forma nyújtotta lehetőségekkel élt, ami szerfölött megnehezíti műveinek egyik vagy másik művészeti ágba történő besorolását.

A mongol Jüan-dinasztia

Dzsingisz kán hadvezér parancsnoksága alatt a mongolok 1215-ben elfoglalták Pekinget. Nem telt bele sok idő, s egész Kína a kezükben volt. Dzsingisz kán unokaöccse, Kubiláj lett az első mongol császár a Kínai Birodalom trónján, és a Jüan-dinasztia megalapítója (1261–1368). A Közép-Ázsia felett gyakorolt mongol uralom a selyemút újbóli megnyitásához vezetett. Sok-sok év után a Távol-Kelet ismét fölvette a gazdasági kapcsolatokat a Nyugattal. Kubiláj kán a kínai közigazgatási apparátust saját igényei szerint formálta át. Csak csekély számban foglalkoztatott kínai hivatalnokokat, ezzel szemben bátorította az idegeneket, vállaljanak közhivatalokat az államirányításban. Egyikük volt Marco Polo itáliai kereskedő, aki üzleti úton

14

14. Li Kan: *Bambus*. Kansas City, Nelson Art Gallery, Atkins Museum. Tus papíron. Jüan-kor. Li Kan (1260–1310) a bambusznád ábrázolásának szentelte magát; e növény meghajlik ugyan, de el nem törik. Az idegen – mongol – uralom alatt élő Kínában e növény egészen sajátos jelentőségre tett szert.

16. *Kína és a mongolok betörése:*
a) Szung-birodalom
b) a Mongol Birodalom legnagyobb kiterjedése

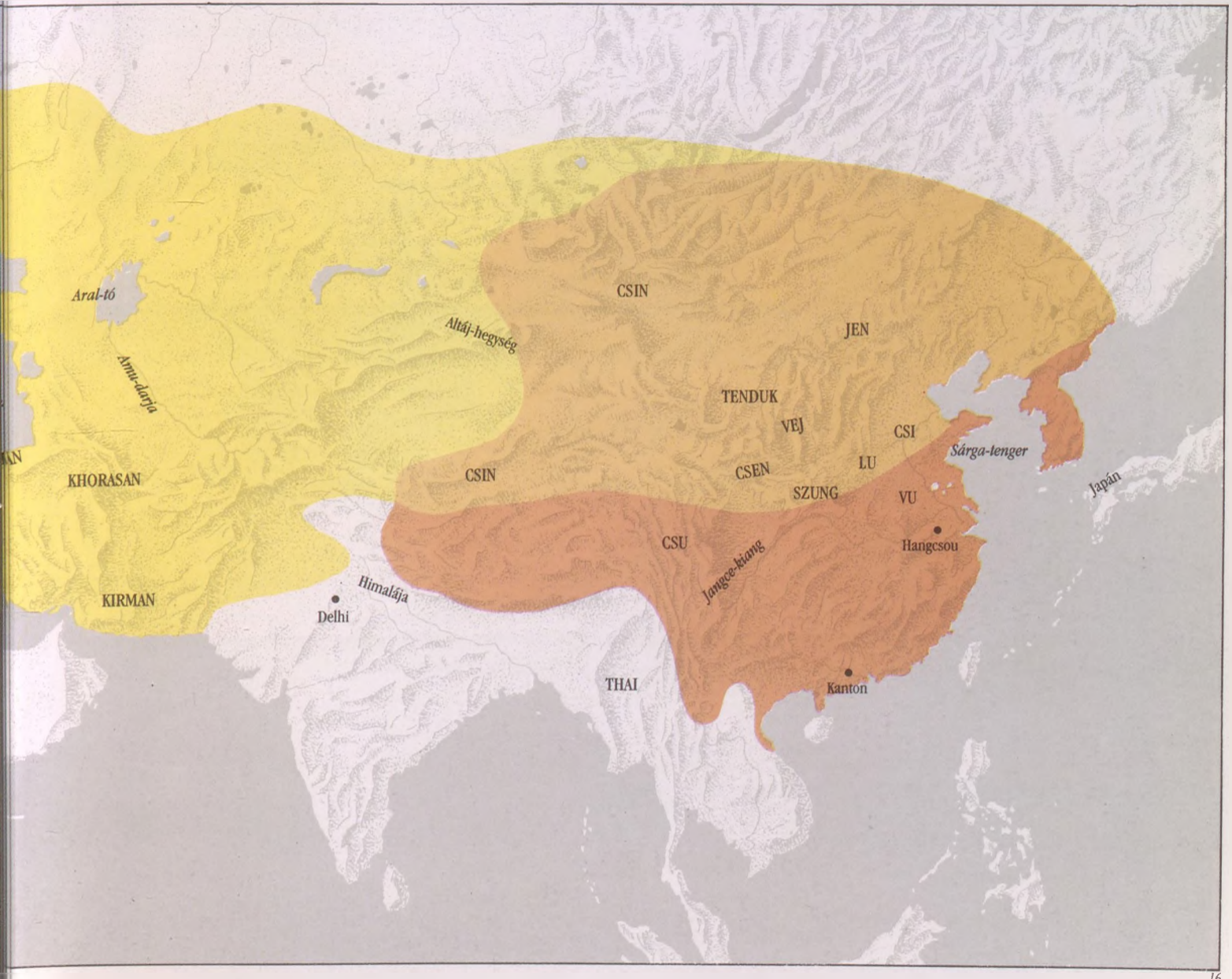
15

15. Ni Can: *Táj*. Washington D. C., Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. Jüan-kor. 1362. Ni Can (1301–1347) előkelő és gazdag családból származott. Érett férfiúként egy lakóbárkába vonult vissza, s tájképeket festett, amelyek az egyszerű és aszkétikus életvitel eszményét fejezik ki.

tartózkodott Kínában. Pekingről, Kubiláj birodalmának fővárosáról írott beszámolója alapján képet alkothatunk e város méreteiről és pompájáról. A körülkerített palotaváros épületeit szemlátomást kínai stílusban emelték, nagyszerűségben azonban túlszárnyalták a Szung-kori építészet alkotásait. Kifejeződött bennük a mongolok felsőbbsége. Mindamellett a Jüan-dinasztia császárai távolról sem viselték annyira szívükön a művészetek ügyét, miként elődeik. Ennek ellenére szolgálatukba fogadtak művészeket, akik az udvari élet jeleneteit festették meg. A festő Csao Meng-fu már a Szungokat is szolgálta. Egyike volt azon keveseknek, akiket a hatalom új birtokosai is kegyükbe fogadtak. A császár egyik bizalmasa lett; az uralkodó rábízta a Hanlin Akadémia vezetését. Kína népének ellenére volt az idegen uralom.

A legtöbb művelt ember került minden kapcsolatot a mongol udvarral, s visszavonult a magánéletbe. Az irodalmár festők, akik már a Szungok idején elkülönültek a mesterfestőktől, elitté szerveződtek, s féltékenyen őrködtek szellemi függetlenségükön. Szép számmal akadtak közöttük, akik elmúlt korok stílusirányzataiban kerestek ihletet és megerősítést. Csien Hszüan például tudatosan választotta a Tang-kor stílusát, hogy ezzel emlékeztessen a birodalom egykori dicsőségére. E művészek a kalligráfia és a költészet irodalmi művészetének szentelték magukat, s képeiket mindig kiegészítették vagy egy verssel, vagy valamilyen felirattal. Művészetük lényeges elemét alkotta a természet formáinak és struktúráinak megfigyelése. Li Kan például egész életét a bambusznád tanulmányozásának szentelte. Mások, miként Ni Can, a tájképfestészetben megpróbálkoztak a természet lényegének érzékeltetésével. Az olyan motívumok, mint a szélben hajladozó bambusznád, vagy a télvíz idején virágba szökő szilvafa, sajátos fényt vetnek egy olyan kultúrára, amelynek a puszta fönnmaradásért kellett küzdenie.

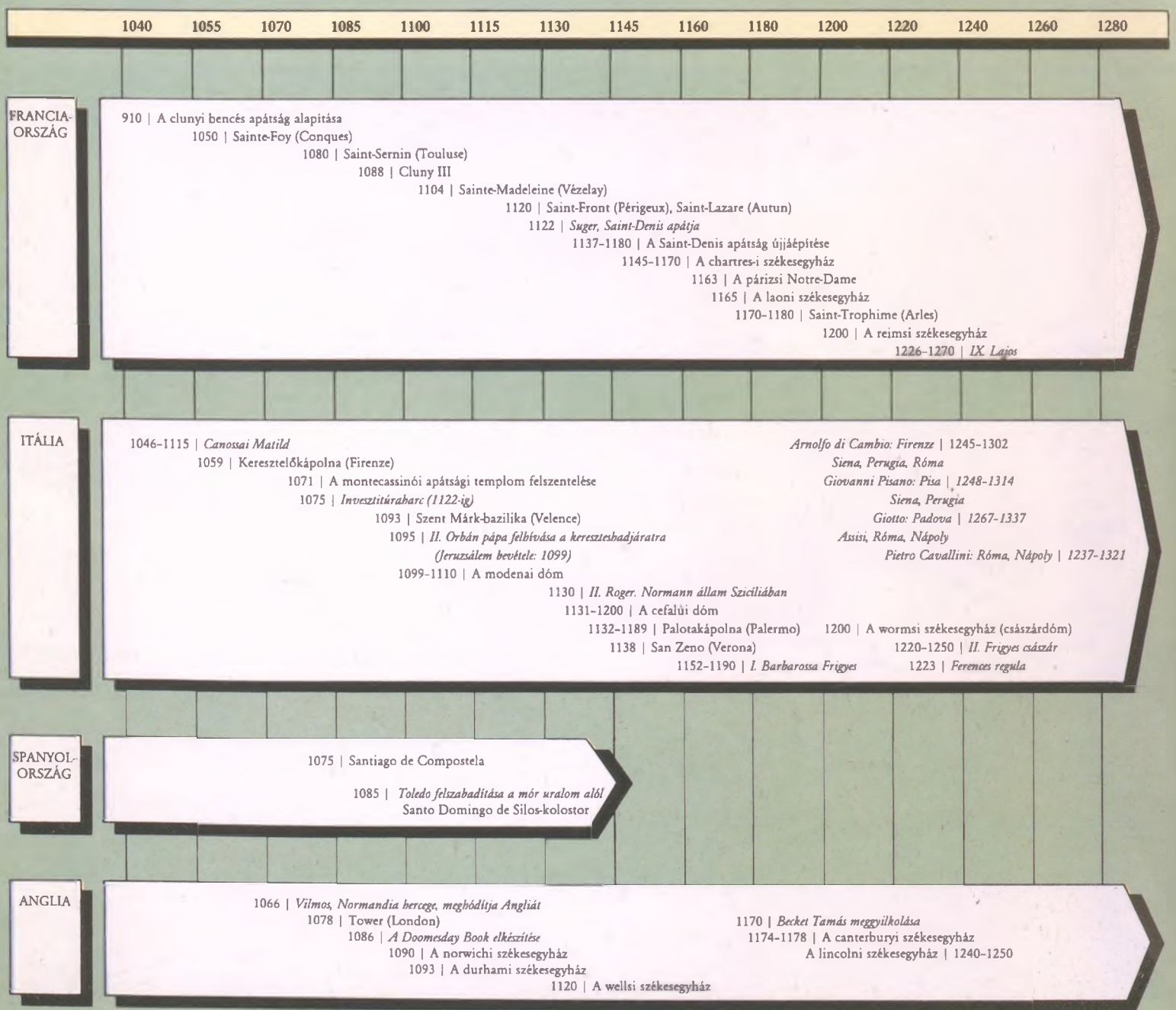
Buddhizmus, taoizmus és konfucianizmus



16

A középkor: a hit korszaka

A szerzetes Kopasz Rudolf beszámolója szerint az ezredforduló táján egész Európát fehér köntösként borították be a templomok. A pogányok hódító hadjáratait követően a keresztény Nyugat egész területén valóban a fellendülés új korszaka köszöntött be. A Nyugatrómai Birodalom bukását követő öt nehéz évszázad után ismét helyreállt Európa kulturális egysége. A keresztény Nyugat, amely a Pireneusoktól az Elbáig terjedt, szerény méretű volt az iszlám által uralt területekhez képest. Ezenfelül Európa a beköszöntő új korszak kezdetén gazdasági és kulturális tekintetben is elmaradottabb volt. Mégis: először a szerzetesrendek terjedése, utóbb pedig a városállamok fejlődése a képzőművészet és az építészet új formáinak megszületését eredményezte. A hatalmas apátságok emberek ezreinek életében jelentettek viszonyítási pontot. Hasonló jelentőségre tett szert később a nagy székesegyházak építése. Európa-szerte mindenütt – Spanyolországtól Angliáig, Itáliától Skandináviáig – katedrálisok épültek. A vándorló szerzetesek, zarándokok, keresztes lovagok, kézművesek és építőmesterek új technikák, stílusirányzatok és jelképrendszerek elterjedését segítették elő, amelyeknek közös nevezője azonban mindig a keresztény hit volt. A császárság és a pápaság, a világi és az egyházi hatalom tusakodott a nyugati világ fölötti vezető szerepért, amely az 1054-ben bekövetkezett egyházszakadás folyán elszakadt Európa görögkeleti felétől.



15. fejezet

Szerzetesek és zarándokok

Román kori művészet Franciaországban és Spanyolországban

Európa számára az 1000. esztendő a stabilitáshoz való visszatérést hozta. Az első évezred véget ért anélkül, hogy az Utolsó ítélet megjósolt napja eljött volna. A 9. és a 10. század harcias betörései is véget értek. Az éghajlat megenyhült, s a magasabb terméshozamok az életszínvonal emelkedését eredményezték. A keresztény Európa fejlődésének új szakaszába lépett. A szellemiek terén elméletileg a *pápa*t illette meg Európában az elsőbbség, míg a világi uralkodóknak a politikai hatalmon kellett megosztozniok.

Ezt a szerepmegosztást persze nem mindig sikerült egyértelműen betartani. A püspökök és az apátok nemcsak a szellemiek fölött rendelkeztek, de világi hivatalok birtokosai is voltak. Nagy Károly kora óta szokás volt, hogy a király maga nevezett ki a feudális nemesség soraiból püspököket és apátokat, akik aztán engedelmességgel tartoztak neki. Ezáltal Róma, nem mondva le a világi hatalom megszerzésére irányuló törekvéséről sem, úgy érezte, csorba esett tekintélyén.

A 11. század folyamán a pápának sikerült tekintélyét megszilárdítania egy sor reform segítségével, melyek révén felszabadította az egyházat a világi főhatalom alól. A papságra nézve kötelező érvényű cölibátus bevezetésével megakadályozták, hogy egyházi körökben dinasztikus ambíciók kapjanak lábra.

A püspökök és az apátok kinevezése mindinkább pápai előjoggá vált. A bencés apátság megalapítása 910-ben a burgundiai Clunyben további fontos lépésnek bizonyult ebben az irányban. Egészen ez ideig a Benedek-rendi kolostorok a világi hatalom ellenőrzése alatt álltak. Ezzel

1

szemben Cluny közvetlen a pápa fennhatósága alá tartozott. Megalapítása átütő erővel befolyásolta a fejlődést. Cluny apátjai rávették más rendházak elöljáróit is, hogy csatlakozzanak a reformmozgalomhoz, s maguk is egy sor kolostort és priorátust alapítottak, amelyek közvetlenül Clunyhez, így pedig a pápa alá tartoztak.

Az ereklyekultusz

A monostorok gazdagsága túlnyomó részben örökléssel és adományok révén keletkezett. Alfonz, Spanyolország királya nagyvonalú adománnyal járult például hozzá a Cluny apátság újjáépítéséhez. Ily módon juttatta kifejezésre háláját Istennek Toledó mór uralom alóli felszabadulásáért (1085). Ezenkívül éves járadék fizetésére kötelezte magát és utódait.

Számos zarándok kereste föl azokat a kolostorokat, amelyek valamilyen ereklyét őriztek. Az egyház kiaknázta a népnek ezek csodatevő erejébe vetett hitét. A fontos ereklyék birtoklása növelte a zarándokok rohamát, következésképp a bevételeket is. Ha egy kolostor gazdag volt, megtehette, hogy még értékesebb relikviákat szerezzen, miáltal még tovább gyarapodott vagyona. Hogy mennyire fontos volt olyan ereklyék birtoklása, amelyek nagy számban vonzották a zarándokokat egy templomba, bizonyítják a gyakori lopások. A conques-i Sainte-Foy apátja is ilyen úton jutott hozzá Szent Fides ereklyéihez. Különleges értékük hangsúlyozása céljából pompázatos aranyszoborba foglaltatta őket.

A galíciai Santiago de Compostela (Észak-Spanyolország) a zarándokútra induló hívők egyik legfőbb célpontja lett, amikor egy csoda folytán meglelték itt a Jeruzsálemben elhunyt Szent Jakab földi maradványait. Szent Jakab kultusza mind nagyobb népszerűségre tett szert, mivel összefüggést gyanítottak a csoda és Spanyolország muzulmán uralom alóli felszabadulása között. Seregestől özönlöttek a hívők egész Franciaországból Compostelába.

A zarándokútvonalak egyéb nevezetes ereklyék mellett vezettek: Szent Márton relikviái Tours-ban voltak megtalálhatók, Szent Remigiusé pedig Reimsben. E zarándokútvonalak mentén új kolostorokat alapítottak, s a szerzetesek gondoskodtak arról, hogy az utak jó állagát megőrizzék, továbbá hidakat építettek és ispotályokat létesítettek.

1. Oszlopfő falat húzó szerzetesekkel. Conques, Sainte-Foy-székesegyház. 1100 körül. A képen látható ábrázolás nem a Biblián alapul, miként ez a román kori szobrászatban általános szokás volt, hanem az építészetnek mint az egyházi hatalom látható kifejeződésének jelentőségét emeli ki.

2. Feszület. Madrid, Régészeti Múzeum. Elefántcsont. 1063 körül. Ennek az értékes anyagnak az alkalmazása egyáltalán nem szokatlan ebben a korban, s a középkori mesterek rendkívüli kézműves ügyességének ékes bizonyítékát nyújtja.

2

3

3. Ereklyetartó. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Vörösréz. 1100 körül. Az ereklyék mindennél nagyobb fontosságra tettek szert a középkorban. Minél jelentősebb volt egy ereklye, annál nagyobb volt a zarándokok áradata, ezzel arányosan pedig nőtt az adományok mennyisége.

4

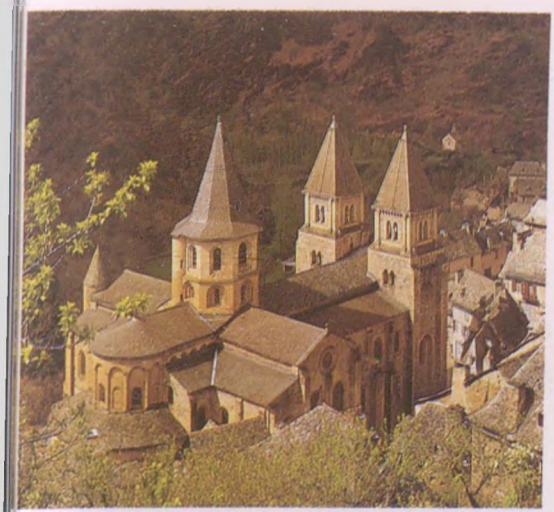
4. Santo Domingo kolostori templom, kerengő. Silos (Spanyolország). Az építkezés kezdete: 1085 körül. A kerengő az imádság és a meditáció kijelölt helyszíne volt. Oszlopait fejezetek ékesítették. Ikonográfiai témájuk legtöbbször a keresztény üdvtörténet.

5. Sainte-Foy-székesegyház. Conques. Az építkezés kezdete: 1050 körül. A félkörívés kicsiny ablakok, valamint a falak vakívei éppúgy jellegzetes alkotóelemei a román kori építészetnek, mint a vaskos négyezeti torony.

6. Székesegyház, főhajó. Santiago de Compostela. Az építkezés kezdete: 1075 körül. A zarándokhelyek sorában Santiago de Compostela harmadik helyet foglalt el Jeruzsálem és Róma mögött. A székesegyházban őrizték Szent Jakab holttestét, amelyet 810-ben találtak itt meg.

A nagy zarándokhelyek

A 12. század elejére a nagy kolostorok jórészt mind zarándokutak célpontjává váltak. Az egyre csak növekvő egyházi hatalom s a mind nagyobb gazdagság megszilárdításának vágya valóságos építkezési lázat váltott ki. A kolostorok autonóm közösséget alkottak. Lakó- és igazgatási épületek, káptalanterem, refektórium, hálótermek és kerengők tartoztak hozzá. Mindamellett a kolostorkomplexum legfontosabb épülete a templom volt. Építése során nem garasoskodtak. A korai keresztény templom egyszerű, félköríves apszisa már nem felelt meg a szerzetesek és a zarándokok megnövekedett igényeinek. Az apátok a templomépület keleti felén új szárnyat építtettek, így aztán már egy tágas terű kórus állt a szerzetesek rendelkezésére. Mögötte szentélykörüljárót létesítettek, amely lehetővé tette, hogy a zarándokok megközelíthették a relikviákat. A templom külső falai mentén egy sor oldalkápolnát helyeztek el. Azokban a templomokban, amelyekbe különösen nagy számban áramlottak a zarándokok, meghosszabbították a kereszthajót, hogy további oltárok számára alakítsanak ki helyet, s ne szoruljon ki senki a zarándokok közül, akik a vallási ceremóniáknak kívántak részesei lenni. Akadtak olyan apátok is, akik más építészeti mintákat követtek. A périgueux-i Saint-Front apátsági templom modellje a maga görögkereszt alaprajzával és öt kupolájával nem más, mint Konstantinápoly, illetve a Bizánci Birodalom jellegzetes templomtípusa. Egy olyan korban, amelyben a házak rendszerint kisméretűek voltak, s főként fát használtak építőanyagként, a kő alkalmazása, valamint a templom lenyűgöző méretei egyértelműen a kereszténység hatalmának demonstrálását szolgálták. A kőboltozat bevezetése több tekintetben is fontosnak bizonyult. Gyakorlati szempontból sikerült így a tűzveszélyt a lehető legkisebbre csökkenteni. Esztétikai szempontból azonban az új boltozati megoldás a kereszténység válasza volt az antik Róma építészetére, amelynek egyes példái még mindig láthatók voltak Franciaország városaiban. Ezenkívül szántszándékkal magasabbra helyezték Róma korai keresztény templomainak fa tetőszerkezeteinél. A kőboltozat súlyos volt, s oldalhajókkal, illetve karzatokkal kellett megtámasztani. A galíciai Santiago de Compostela zarándoktemplomának, illetve a toulousi Saint-Sernin-templomnak a dongaboltozatait még külön hevederívekkel is



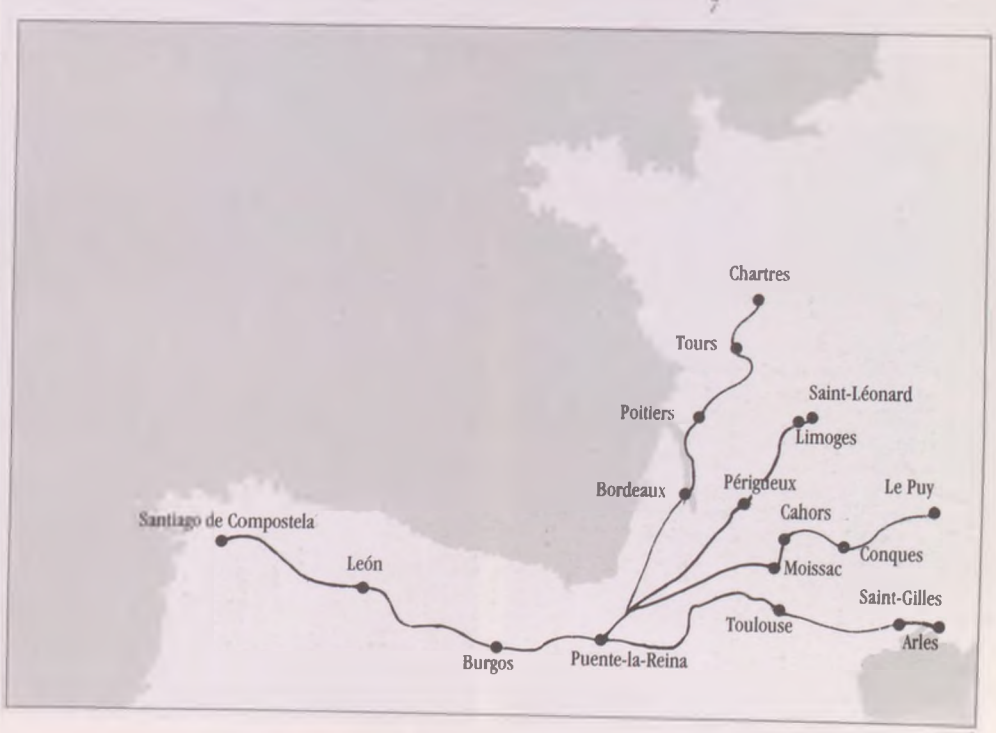
5

7

7. Saint-Front-székesegyház. Périgueux. Az építkezés kezdete: 1120 körül. Az új román stílus átvétele helyett egyes franciaországi apátok régebbi mintákra nyúltak vissza, miként például a képen látható székesegyház esetében a keresztkupolás templom bizánci mintájára.

8. A legfontosabb, Franciaországon keresztül Santiago de Compostelába vezető zarándokútvonalak, jelentős zarándokközpontokkal.

6



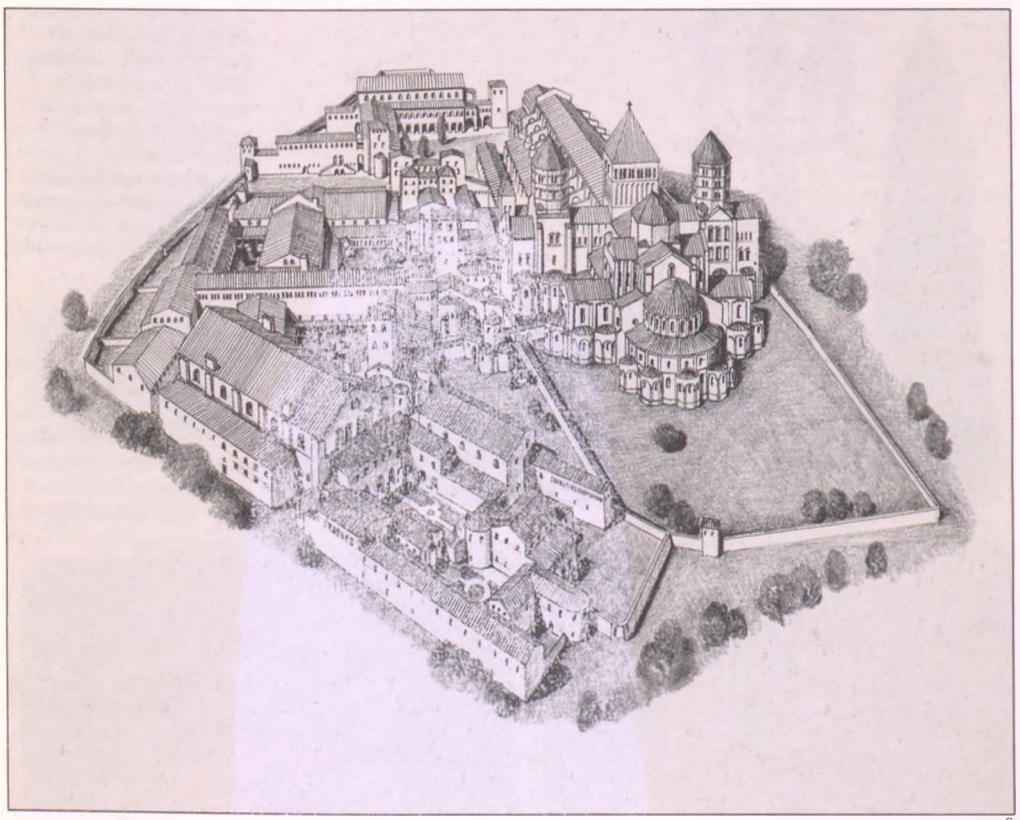
8

megerősítették; ezek oldalt, féloszlopokon nyugszanak a középhajó árkádjainak pillérei fölött. A vézelay-i Sainte-Madeleine apátsági templomának építőmesterei még egy lépéssel továbbmentek, s a megszokott dongaboltozatok helyett bordás keresztboltozatokat alkalmaztak. A boltozat kialakításának mindkét típusát római mintákból eredeztették, igaz, a boltozatok konstrukciós technikájának mesterfogásai messzemenően feledésbe merültek. Így fölöttébb gyámoltalannak tűnhettek az első kísérletek, amelyek a nagyszerű antik építészeti alkotásokkal való versengést tűzték ki célul. A bordás keresztboltozat, amely két dongaboltozat derékszögű átvágása révén keletkezik, a boltozat nyomását a sarkokra helyezi át, amelyeket viszont a középhajó pillérei támasztanak meg. Ezzel az eljárással ablakokat helyezhettek el a falakon anélkül, hogy veszélyeztették volna az épület stabilitását. Az ablaknyílásokon át fény árasztotta el a templombelsőt.

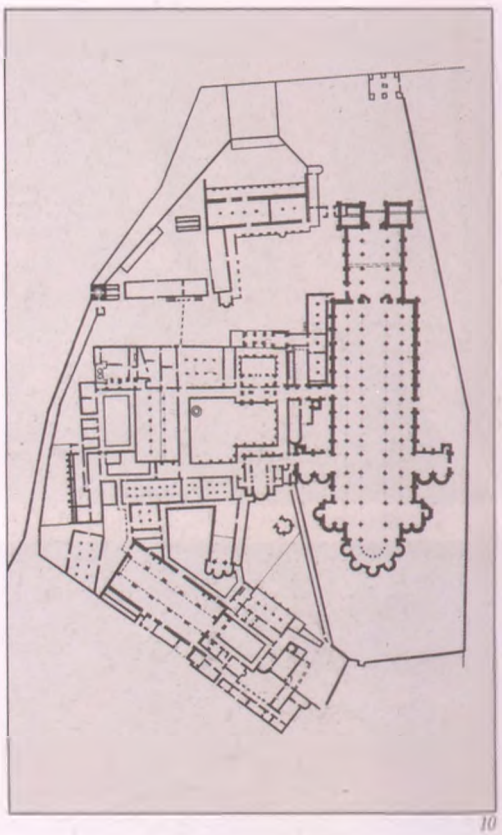
A clunyi apátság

A kor leghatalmasabb kolostora a clunyi bencés apátság volt. Az az irdatlan méretű vagyon, valamint az a hatalmas tekintély, amelyet Cluny részben a pápai támogatásnak köszönhetett, különböző liturgiai újításokban és az apátsági templom mind nagyvonalúbb kialakításában mutatkozott meg. E templomot alapításának éve, 910 óta két alkalommal is újra felépítették. A Szent Péter apostol nevét viselő *Cluny III* templom méretei hatalmasak voltak. Kettős oldalhajóval rendelkező alaprajza emlékeztetett a római régi Szent Péter-bazilikára, Cluny azonban jóval nagyobb volt elődjénél. A templom felépítésének munkálataiba 1088-ban fogott bele Hugo apát (1049–1109). A bencés rend általa kezdeményezett gyökeres átszervezése magának a kolostornak becsvágyó építészeti elrendezésében is kifejezésre jutott. 1042-ben hetven szerzetes lakta Clunyt, míg 1109-ben, Hugo apát halálának évében a kolostor immár háromszáz bencés barátnak szolgált otthonául.

Cluny III egyes stíluselemei (a templomot a francia forradalom idején lerombolták) nagy hatást gyakoroltak más templomépületekre is. Az új templom csúcsíveit hamarosan széltében-hosszában másolni kezdték. Megnövelték ugyanis a főhajó magasságát. A csúcsíveknek az oldalhajók bolthajtásainak kialakításánál történő alkal-



9



10

9. *A clunyi kolostorkomplexum rekonstruált rajza, a 12. század közepére jellemző állapot.* A legkülönbözőbb épületek között jobbra a Cluny III apátsági templom ismerhető fel. A templom azért viseli ezt a nevet, mert 1088 és 1130 között, az építkezést megelőzően két másik templomépület állott ugyanezen a helyen.

10. *A clunyi kolostorkomplexum alaprajza, a 12. század közepére jellemző állapot.* A Cluny III apátsági templom keleti részén két keresztházzal, két négyezeti toronnyal, továbbá egy sor apszissal, illetve kápolnával rendelkezett.

11. *Sainte-Lazare-székesegyház, főhajó.* Autun. Az építkezés kezdete: 1120. A csúcsívet Franciaországban Cluny apátja alkalmazta első ízben. Hamarosan a burgundiai romanika tipikus jellemzője lett.

12. *Saint-Sernin Ágoston-rendi templom, főhajó.* Toulouse. Az építkezés kezdete: 1080 körül. A boltívek, a pillérek, valamint a féloszlopok római mintákra vezethetők vissza.

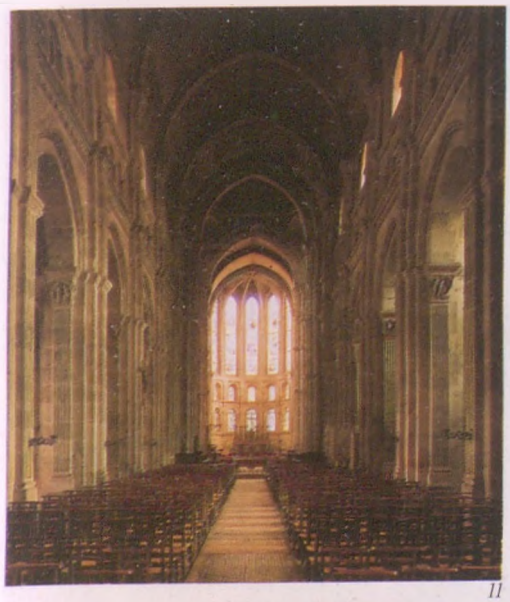
13. *Sainte-Madeleine apátsági templom, főhajó.* Vézelay. Az építkezés kezdete: 1104 körül. A többszínű hevederívek, amelyek a dongaboltozatot megtámasztják, az iszlám uralom alatt álló Spanyolország építészetére emlékeztetnek.

mazása jelentős építészeti újításnak számított. A csúcsíveket már a montecassinói apátság új templomának építése során alkalmazták (a felszentelés éve: 1071, lásd a 18. fejezetet). Ez a Szent Benedek által a 6. században alapított apátság még mindig Európa legjelentősebb bencés kolostora volt. Semmi kétség: aligha lehetett véletlen, hogy Hugo apát 1083-ban fölkereste Montecassinót. Ő egyéb, Clunyben látott megoldásokat is átvett a templomépítés során, így a trónoló Krisztusnak az apszisban elhelyezett freskóját, amely időközben megsemmisült. Ismerjük azonban egy kisebb másolatból; e kópia a Clunyvel szoros kapcsolatban álló, franciaországi Berzé-la-Ville várkápolnájában található. Cluny III-at Hugo apát utódai fejezték be. Szoboralakokkal díszített kapubéllettel egészítették ki a templombejáratot. Az épületszobrászati megoldással kialakított portálok egyik legelső példája ez a templombejárat, amely hamarosan a romanika egyik jellegzetes stíluselemévé vált.

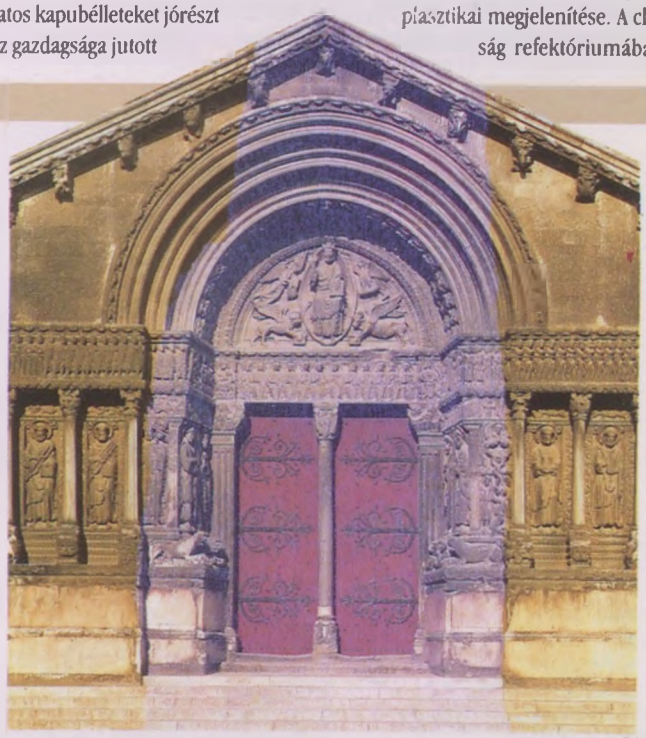
Hatalom és rettegés

A nagyszerű román kori templomépítészet az egyház hatalmának és gazdagságának dicsőítését szolgálta. Ami ellenben a dekorációt illeti, nyilvánvalóan a hívők okítása és befolyásolása volt a cél.

Bonyolult domborműdíszekkel felékesített bejárati portálokat építettek, melyeknél fölelevenítették a *diadalív* római hagyományát. E pompázatos kapubélleteket jórészt festették. Nem csupán az egyház gazdagsága jutott bennük kifejezésre, de ugyanakkor félreérthetetlenül közvetítették a keresztény hit üzenetét. A kapuzat szobordísze ebben a korszakban az építészeti alkotás közvetlen alkotóelemének számított. A keresztény hit felmagasztalása céljából egyszerű, jól érthető képekkel dolgoztak. A conques-i Sainte-Foy-székesegyház bejárati kapuja fölött közvetlenül az *Utolsó ítélet* ábrázolását helyezték el. Krisztus a magasba emeli jobb kezét, hogy a kiválasztottaknak mutassa az utat az ég felé, míg bal kezének mozdulatával az elkárhozottakat utasítja a pokolra. A két oromzat alatt bal felől a Paradicsom ábrázolása látható (Ábrahámmal a középpontban), jobbra pedig a Pokol, ahol a sátán az úr. Ez az Utolsó ítélet legelső ismert plasztikai megjelenítése. A clunyi apátság refektóriumában ugyan-



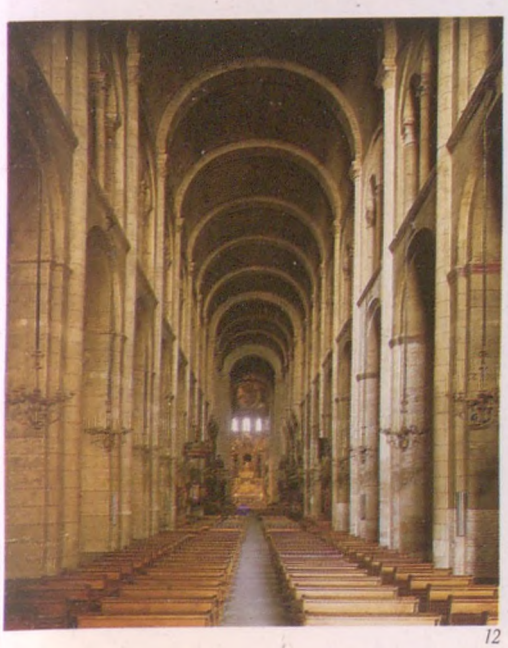
11



14

14. Saint-Trophime apátsági templom, portál. Arles. 1170–1180 körül. A bejárati kapuzat római eredete különösen világosan jut kifejezésre a félkörívek és a támasztó oszlopok, illetve pillérek révén. A laposdomborművek szintén az antik építészeti elemek hagyományait követik.

15. Maiestas Domini. Berzé-la-Ville, kolostortemplom, az apszis freskódísze. 1109 előtt. A középső apszis volt a templom legfontosabb része. A leggyakrabban Krisztus valamely ábrázolása volt e helyütt megtalálható. Képünkön a freskóábrázolás stilizált arcvonásaiban jól felismerhető a bizánci hatás.



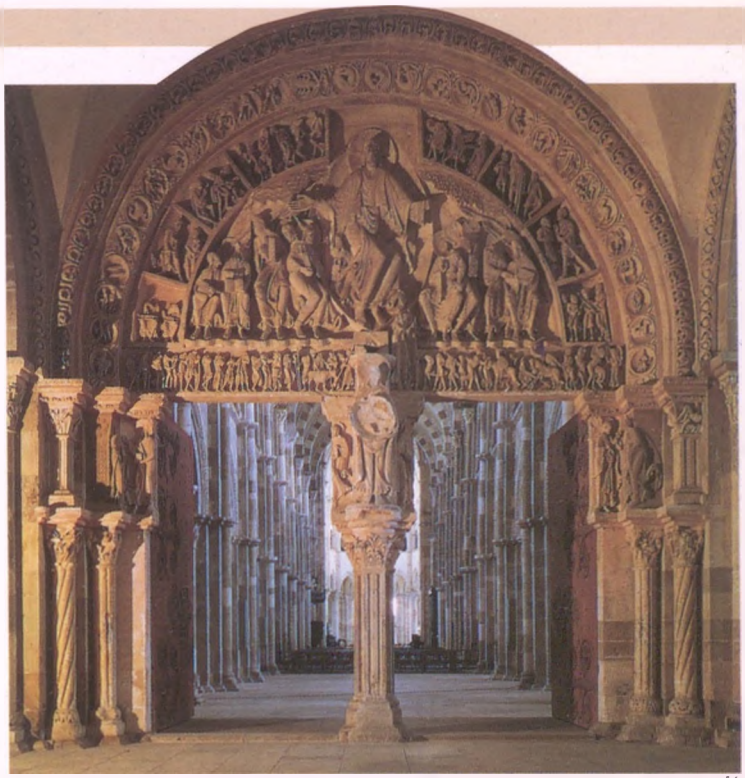
12

13

15

A vézelay-i Sainte-Madeleine apátsági templom portálja

A burgundiai Vézelay apátsági templomának portálja ikonográfiai sokrétűsége és dekoratív gazdagsága révén a leghíresebb templomkapuzatok közé tartozik. A román kori templomok portálja kettős feladatot látott el: egyfelől a hívőket kellett okítania, másfelől az egyház hatalmát demonstrálta. A díszítmények tervezetét a klastrom elöljárói készítették el. Csak ezt követően bízták kivitelezését megbízható kézművesekre. A kőből kivésett szoborалakokat festették. Az ajtószemöldökív nagy, félkör alakú felületet határol, ez a *timpanon*. Bőséggel biztosított helyet dombormű-jelenetek számára. Az idő múlásával a templomok mind nagyobbakká váltak, így a timpanon is. A megnövekedett súly következtében pótlólagos támaszték vált szükségessé. A középső oszlop vagy *trumeau*, amelyet 1130-ban állítottak mai helyére, további szobrok számára biztosított helyet. A vízszintes *ajtószemöldök*, a félköríves boltív *(archivolt)*, továbbá a *kapubéllet* oszlopait egyaránt szobrok borítják. A hornyolt oszlopok, valamint a korinthoszi oszlopfők antik mintákra támaszkodnak. Az építészeti formaelemek ellenben már nem számítottak a legfontosabb kifejezési eszköznek. Keresztelő Szent Jánosnak a középső pilléren elhelyezett szobra tanúsítja, menynyire előnyben részesítette a román kori művészet a figuratív díszítéseket. Vézelay templomportáljának timpanonja a trónusán ülő Krisztust ábrázolja, amint megáldja az apostolokat: „Elmenvén e széles világra, hírdessétek az evangyéliomot minden teremtésnek" (Márk evangéliuma, 16,15.) Az ívmezőt téglalap alakú felületek keretezik, amelyet a földkerekség népeinek ábrázolásai borítanak. A belső ívbélletnek a tizenkét hónapot és a zodiákus jegyeket ábrázoló medalionjai kapcsolódnak e jelenetekhez. Így fejeződik ki Krisztus hatalmának egyetemessége a világ fölött. A képeknek ez a gazdagsága egyedülálló helyet biztosít a vézelay-i Sainte-Madeleine apátsági templom portáljának a szobrászművészet történetében.



16

16. *Sainte-Madeleine apátsági templom*. Vézelay, belső portál. 1130 körül.

17. *Utolsó ítélet*. Conques, Sainte-Foy-székesegyház. Kő. 1120 körül. A képen látható relief az Utolsó ítélet első ismert plasztikai ábrázolása. A középső portál ívmezejében (timpanonjában) kapott helyet, s félreérthetetlen üzenetet közvetített a templomba járóknak.

17

18. *Maiestas Domini*. Moissac, Saint-Pierre apátsági templom. A bejárati kapu timpanonja. 12. század eleje. A dombormű-jelenet az Apokalipszis trónon ülő Krisztusát ábrázolja. Az egyház hivatalos tanainak megfelelően a kompozíció távolról sem a művész leleménye volt, hanem következett az egyházi előírásokból és a hagyományból. A művész csak mesterségbeli tudását adta hozzá. A kompozíciót az egyházi építtetője határozta meg.

18

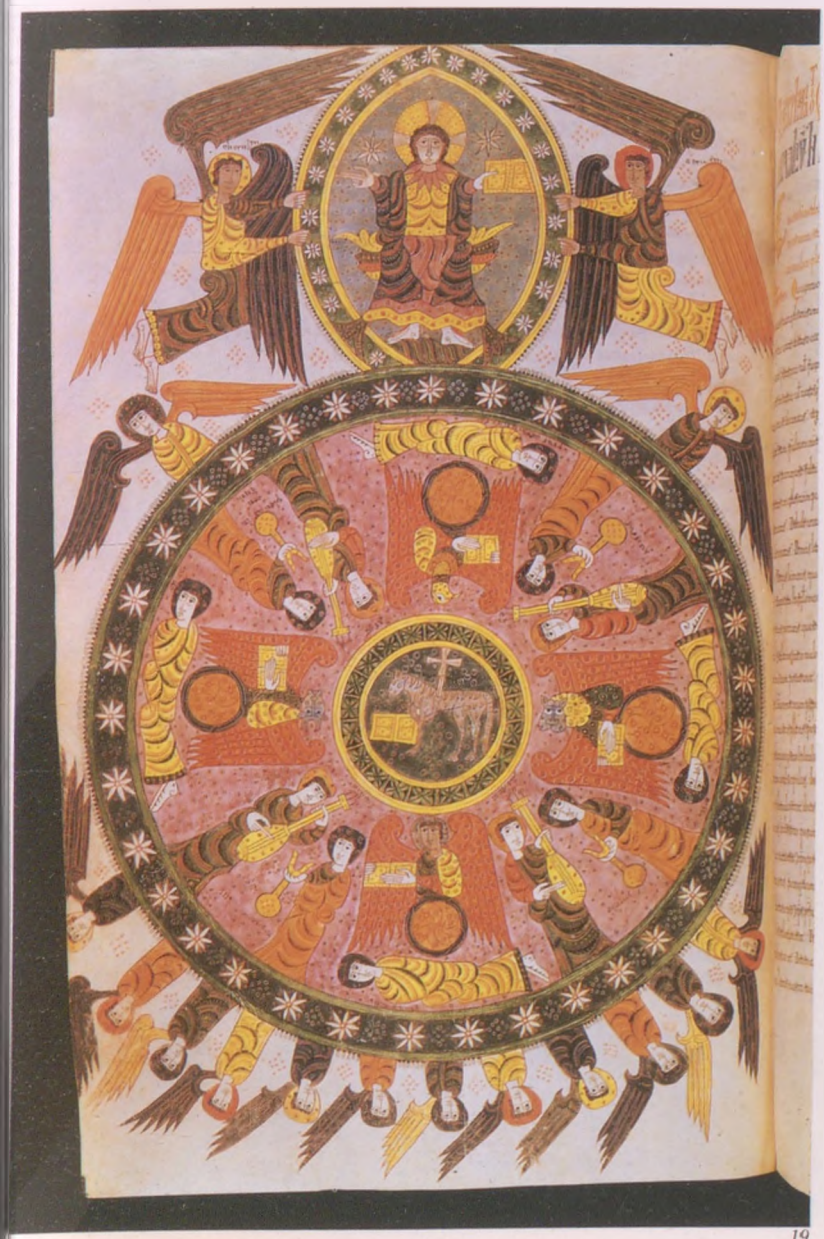
ennek a témának festett változatával találkozhatunk. Igen elterjedt volt a trónján ülő Krisztusnak a négy evangélista jelképével történő ábrázolása. Az Apokalipszis négy alakjának (az angyalnak, a bikának, az oroszlánnak és a sasnak) a négy evangélistával történő összekapcsolása a 2. századra nyúlik vissza, s időközben már nagy hagyományú motívummá nőtte ki magát.

A 11. században számos másolatban voltak olvashatók *Beatus*nak a *Jelenések könyvé*hez a 8. században írott kommentárjai. Az ezekben a kódexmásolatokban szokatlanul nagy számban fellelhető illusztrációk kiemelik az Apokalipszis képi világának nagy jelentőségét, amelyhez az említett szövegek fontos forrásul szolgáltak. A középkorban a nyugati világban széles körben ható rettegést, amely a világvége várható bekövetkeztét övezte, szemlátomást sikerült jól kihasználni az egyház szellemi hatalmának erősítése érdekében.

A kereszténység képi nyelve

A templombelsőt is keresztény témák uralták. Az akkori kolostortemplomok festett díszítéseiből csak kevés marad fenn. A falakat újra vakolták, s olyan festményekkel díszítették, amelyek témája a hit általi megváltás, valamint az egyházzal s üdvtanával szemben tanúsított engedelmesség volt. A *trónján ülő Krisztus* ábrázolása *Cluny* révén széles körben elterjedt. E kép gyakran központi elhelyezést nyert. Az Ó- és az Újszövetségből vett jelenetek az oldalhajókban egyértelmű didaktikus célt szolgáltak, s azokhoz a hívőkhöz fordultak üzenetükkel, akik nem tudtak olvasni.

A csúcsív alkalmazása egyértelmű szakítást jelentett az antik hagyományokkal. Ez már csak egyes részmegoldásokban tudta tartani magát, miként például a pazarul díszített oszlopfők alkalmazásában. Míg a Karoling-kor megbízói tudatosan római oszlopfőket választottak mintaképül, a romanika kifejlesztette az oszlopfők megformálásának kimondottan rá jellemző, eredeti alakzatait. Ezeket a plasztikailag kialakított fejezeteket, amelyeknek domborművei bibliai jeneteket ábrázoltak, maguk az apátok tervezték, s rátermett kézművesek kivitelezték, akik közül többen maguk is szerzetesek voltak. A leggyakrabban a keresztény hit üzenetét hordozzák ezek az ábrázolások. Az olyan jelenetek szembeállításával, mint



19

19. *Bárány, a négy evangélista jelképe és Maiestas Domini*. London, British Museum. Add . Ms. 11695, Fol. 86b. Elkészült 1109-ben. Ez a Santo Domingo de Silosból származó kódex liébanai Beatus Apokalipszis-kommentárjainak számos változata közül az egyik (780 körül). A szöveg fontos forrása volt a középkorban széles körben elterjedt apokaliptikus képeknek.

20. *Az Apokalipszis jelenetei*. Saint-Savin-sur-Gartempe, bencés apátsági templom nyugati előcsarnoka. Freskó. 1100 körül. A bejárat fölött elhelyezett falfestmény Szent János evangélista látomásainak egyes jeleneteit ábrázolja. Képünkön a sáskavész és a sárkány által fenyegetett apokaliptikus nőalak látható.

20

például *A Sínai-hegyről aláereszkedő Mózes* és *Az Aranyborjú imádása*, a hívőknek azt sugallták, mennyire fontos a Tízparancsolat betartása. A Háromkirályok álmában megjelenő angyal Jézus születésére utal. Olykor a kor mindennapjait is ábrázolják, így például falat húzó szerzetesek megjelenítésével. Ahogyan a követ használják az építkezésnél, az a néző számára nyilvánvalóvá tette, micsoda anyagi és technikai eszközökkel rendelkezik az egyház. A dekoratív elemek erőteljes hangsúlyozása révén a román kori szobrászművészet korábbi, részben kelta hagyományokhoz nyúl vissza. Egy olyan egyértelműen keresztény stílus kialakulása, amely messzemenően szakított az antik hagyományokkal, a 11. században következett be. Ennek során az egyház a művészeteket hívta segítségül, hogy egyrészt szellemi primátusát, másrészt anyagi gazdagságát hangsúlyozza. Az egyházi hatalom világi és spirituális alapjainak ilyetén összefonódása komoly következményekkel járt. Hangsúlyoznunk kell azonban azt is, hogy az antik világ kulturális öröksége a román kor művészetében sem merült teljesen feledésbe. Azokon a helyeken, ahol az egykori Római Birodalom nyomai különösen nagy számban maradtak fenn (így például a Provence-ban, lásd a 7. fejezetet), a 12. század művészei és építőmesterei nagyon is fogékonyak voltak a pogány világ stílusa és témái iránt.

21. *Oszlopfő Mózessel és az aranyborjúval.* Vézelay, Sainte-Madeleine apátsági templom. 1100 körül. A képen látható fejezet témája a bálványimádás bibliai tilalma. A keresztény egyház megkerülte a képzőművészeti ábrázolás ebből fakadó tilalmát. Számára a bibliai téma ábrázolásának didaktikai értéke állott előtérben, hiszen a hívők hatalmas tömege írástudatlan volt.

22

22. *Oszlopfő.* Toulouse, Saint-Sernin Ágoston-rendi templom. 1080 körül. A relieffigurák ellenére a fejezet felső részén látható kicsiny voluták a korinthoszi oszlopfőre történő visszanyúlást teszik felismerhetővé.

21

23. *Oszlopfő az angyallal, aki a Három Királyok álmában jelenik meg.* Autun, Saint-Lazare-székesegyház. 1100 körül. A román kori reliefművészetnek e mesteri remeke a nagyvonalú stilizálást egyesíti a szemléltetve jellemzés kifejező-erejével. Az angyal a betlehemi csillagra mutat, s jelt ad a királyoknak, hogy kövessék őt.

23

16. fejezet

Hódítások és keresztes hadjáratok

A normann befolyás

A lindisfarne-i kolostor 793-ban történt lerombolásával kezdetüket vették a vikingek rablóhadjáratai. Fosztogatásaik a teljes 9. századon át tartottak. A Skandináviából származó vikingek meggazdagodtak a kifosztott templomok kincseiből. Az új területek felfedezésére irányuló, nyughatatlan keresési vágyuk egészen Grönlandig és Kanadáig hajtotta őket. Európában 911-ben egy kis földdarabot sikerült biztosítaniok maguknak, amely a Normandia nevet kapta („Az északi emberek földje"). Itt letelepedtek, majd ezt követően békében éltek. Ettől fogva a normannok függetlenek voltak anyaországuktól. Áttértek a keresztény hitre, s a háborúskodáshoz való hozzáértésüket, valamint harci szellemüket az egyház szolgálatába állították. Akárcsak elődeiknek, nekik sem sikerült soha egységes, nagy birodalmat összekovácsolniok. Mindamellett a 11. és a 12. század folyamán a normann királyok megszerezték az uralmat Anglia, Franciaország jó része, továbbá Dél-Itália és Szicília felett. Jelentős szerepet játszottak továbbá a keresztes hadjáratokban és a Szentföld benépesítésében.

Normandia

A normann hercegek le nem becsülendő politikai erőtényezővé váltak Európában. Az akkoriban szokásos politikai házasságok révén összefonódtak Európa többi uralkodóházával. Vilmos herceg, aki 1035-től 1087-ig uralkodott Normandiában, rokonságban állott Hitvalló Ed-

ward angol királlyal, aki örökösévé jelölte ki őt. Vilmos hitvese, Mathilda, Flandria hercegének leánya volt. Családfáját Nagy Károlyra vezette vissza. Vilmos és Mathilda unokatestvérek voltak. Mivel vérrokonságban álltak egymással, házasságuk elvben tilalom hatálya alá esett. Csak mikor mindketten külön-külön megbízást adtak a caeni apátság felépítésére, akkor kapták meg a pápai feloldozást. Vilmos a caeni Saint-Étienne férfi kolostortemplom, Mathilda pedig a Sainte-Trinité (Szentháromság) női kolostortemplom építtetője volt.

A jól szervezett hercegi közigazgatásban az egyháznak jelentős szerep jutott. Vilmos atyja Cluny mintájára a kolostorok megreformálásába fogott.

A Szentháromság-templom alaprajza Cluny II-re nyúlik vissza (lásd a 15. fejezetet). Vilmos herceg legbefolyásosabb tanácsadója Lanfranc paviai szerzetes volt, akit a Saint-Étienne apátjává nevezett ki.

A nyugati tornyok kialakítása, valamint a díszítőelemekről való lemondás, ami egészében jellemző az épületre, lombard és Ottó-kori hatásról tanúskodik. Mindkét klastrom, mind a férfiak számára kijelölt Saint-Étienne, mind a nők számára kijelölt Sainte-Trinité, tudatosan visszafogott és egyszerű. Még a kapuzatnak és az oszlopfőkének a burgundiai zarándoktemplomok esetében szokásos gazdag szobordíszei is hiányoznak itt. Caen templomaiban nem egyértelműen a keresztényi hit üzenete jutott kifejezésre; inkább a hatalom jelképei voltak ezek a templomok, hiszen Normandiában az egyház valóban eszköz volt az állam kezében.

Anglia

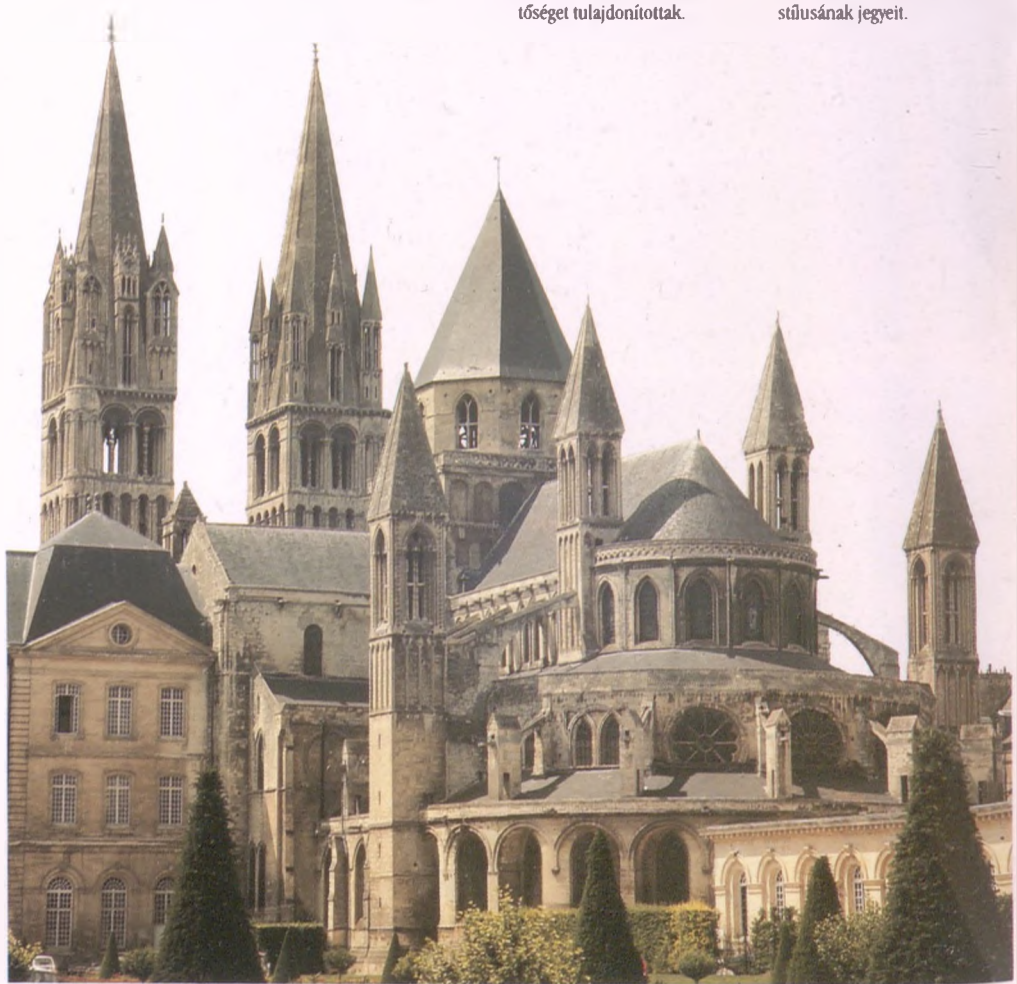
Miután Godwineson Harold, az elhunyt Hitvalló Edward király sógora, a királyi udvar leghatalmasabb angolszász családjának feje, megszerezte a koronát, Vilmos 1066-ban meghódította Angliát. Lanfranc világi és vallási indokokat egyaránt fölhozott az angliai benyomulás igazolására: egyrészt Vilmos a jogszerű, Edward király által kijelölt örökös, másrészt viszont az ő trónra lépésével a pápához hű normann egyház kerülne hatalomra Angliában, ily módon pedig lehetségessé válna a szakadár angolszász canterburyi érsek eltávolítása. Harold Hastings mellett csatát vesztett (1066). A normann győzelmet a hetven méternél is hosszabb *Bayeux-i kárpit*on örökítették meg, s ezzel kifejezésre juttatták kiemelkedő

1. Bayeux-i kárpit (részlet). Bayeux, Bibliothèque Municipale. Gyapjú lenvásznon. 1073–1083 körül. A kárpit teljes hossza 70 méter. Azoknak az eseményeknek a megjelenítése, amelyek Angliának a normannok által történt meghódításához vezettek, lenyűgöz a részletek gazdagsága és az elbeszélés elevensége révén.

2

2. Saint-Étienne férfi kolostortemplom, főhajó. Caen. Az építkezés kezdete: 1068 körül. A normann építészetet a monumentalitás és az egyszerűség jellemzi. Ellentétben a dél-franciaországi építészettel, az épületet díszítő plasztikai elemeknek, a szobroknak, csekély jelentőséget tulajdonítottak.

3. Saint-Étienne férfi kolostortemplom, délkeleti oldal. Caen. Az építkezés kezdete: 1068 körül. A későbbi átalakítás ellenére a boltívek, amelyek a nyugati homlokzat káprázatos, négyszögletű tornyainak díszítésére szolgálnak, nem fedik el még most sem az épület eredeti román stílusának jegyeit.



3

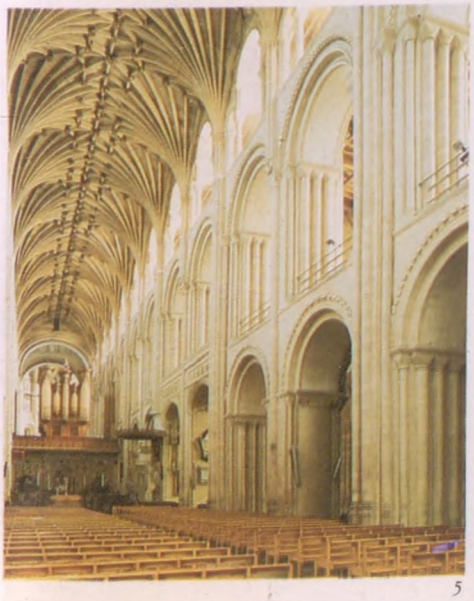
politikai jelentőségét. E remekmű nem csupán Vilmos dicsőítését volt hivatva szolgálni. Elbeszéli azokat az eseményeket is, amelyek a hódításhoz vezettek, de igen nagy figyelmet szentel a kárpit a vállalkozás irdatlan nehézségeinek ábrázolására is.

Az angolszász nemesség merészen szembeszállt a normann uralommal. Vilmos erre úgy reagált, hogy kíméletlenül rájuk erőszakolta a maga kultúráját. Az udvarban az óangol nyelvet a normannok által beszélt francia váltotta föl. Története során első ízben állott Anglia egy erősen központosított monarchia uralma alatt. Hódító Vilmos legelső intézkedéseinek egyike volt az úgynevezett *Domesday Book* elkészíttetése (1086), amely nem volt egyéb, mint egy szisztematikusan vezetett birtokösszeírás, amelyben a birodalom egész területéről nyilvántartották a királyi birtokokat és azok értékét. A világi és egyházi hierarchia vezető posztjain az angolszászokat normannok váltották föl. Lanfrancot nevezték ki Canterbury érsekévé. Vilmos barátai és rokonai egyéb kulcspozíciókat tudhattak magukénak.

Az új uralom megtalálta a maga kifejeződését az építészet területén is. A birodalom egész területén a városokban hatalmas kőerődítmények születtek. A hódítók katonai erejének impozáns jelei voltak. A normannok lerombolták az angolszász templomokat és székesegyházakat, s helyükön saját épületeiket húzták föl. Az épületek mérete, elhelyezése, stílusa és a felhasznált építőanyagok tekintetében bekövetkezett változások egyértelműen nyilvánvalóvá teszik a normann hegemóniát. Kelet-Anglia régi székesegyháza North Elhamben állott, a normannok a püspöki székhelyet ezzel szemben Norwichba helyezték át, s egy új, jóval nagyobb katedrálist emeltek ott. A hagyományos angolszász építészeti stílus át kellett hogy adja a helyét a normannak. Lanfranc Canterburyben félépített új székesegyházának mintaképe a caeni Saint-Étienne-templom volt. Nem egy olyan új székesegyház akadt Angliában, amelynek építéséhez a követ a normandiai Caenből szállították. A szállítási költségek tetemesek voltak. Ennek a kőnek a felhasználását a normannok hatalmának és gazdagságának nyilvánvaló demonstrációjaként értelmezhetjük. *Durham*et Vilmos kulcsfontosságú katonai és egyházi védőbástyává alakította ki, hogy oltalmazza királyságát az északról fenyegető támadásokkal szemben. A lenyűgöző székesegyház lényegesen nagyobb volt a közelben fekvő várkastélynál. E kö-

4

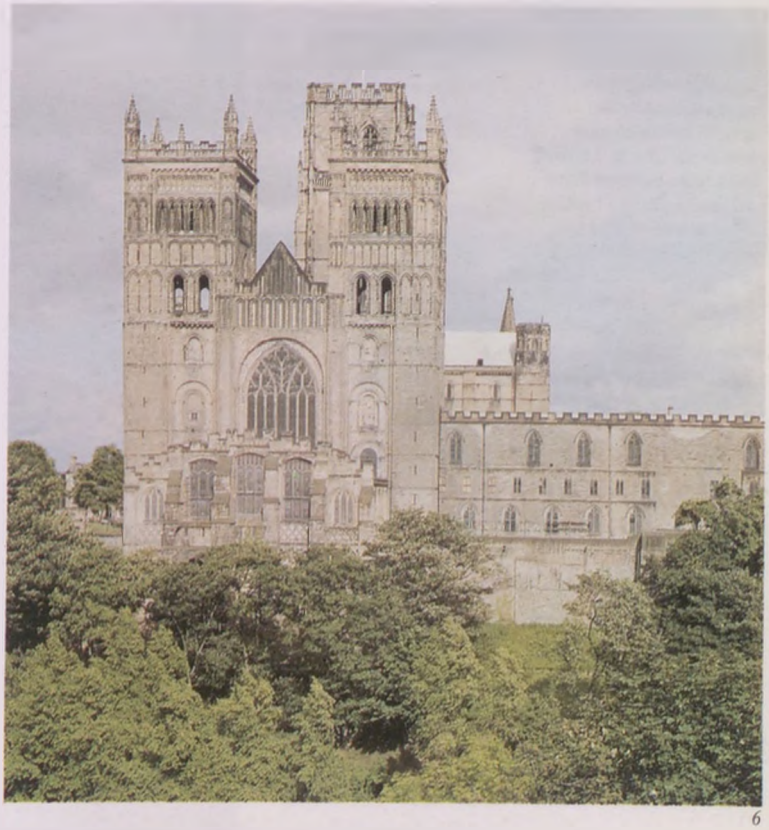
4. Tower, White Tower. London. Az építkezés kezdete: 1078. Angliában a normannok felbukkanását megelőzően soha nem építettek ilyen nagy méretű kőerődítményeket. A hódítók által az egész országban mindenütt emelt várak hatalmuk félreismerhetetlen jelei voltak.



5

5. Székesegyház, főhajó. Norwich. Felsőbbségük kifejezéseképpen a normannok Anglia-szerte elterjesztették saját építészeti stílusukat. Az építkezéseknél felhasznált köveket a normandiai Caenből szállították a helyszínre.

6. Székesegyház. Durham. Az építkezés kezdete: 1093. A képen látható hatalmas és lenyűgöző épület hangsúlyozza azt a fontos szerepet, amelyet az egyház az angliai normann államban betöltött.



6

7

7. Székesegyház, főhajó. Durham. Az építkezés kezdete: 1093. A díszített hengeres oszlopok (körpillérek) a főhajó árkádjainál kötegpillérekkel váltakoznak. Ez utóbbiakon nyugszanak a bordás keresztboltozatot tagoló csúcsíves hevederívek.

rülményben is megmutatkozik: a normann egyház a világi hatalom jobbkeze volt.

Az épületplasztikai díszítőelemek mellőzése, illetve a geometrikus ornamensek (például a cikkcakkmotívum) nagy előszerettel való alkalmazása megkülönböztető vonása a normann építőművészetnek. Az architektonikus szerkezetnek a dekorativitással szembeni hangsúlyozása nyomán fejlődött ki a *bordás keresztboltozat*. Vélhetőleg elsőként a durhami székesegyháznál alkalmazták (1093 táján), s csak aztán került sor felhasználására a Saint-Étienne apátsági templomnál (1120 körül). Az építészeti technika terén komoly előrelépésnek számított a Cluny III kolostortemplommal szemben, s nagy jelentőségre tett szert a gótikus építészet fejlődése során (lásd a 17. fejezetet).

Dél-Itália meghódítása

A normannokat kiváló harcosokként ismerték mindenütt, zsoldosként is keresettek voltak. Az első normannok, akiknek felbukkanásáról Dél-Itáliában a 11. század elején a krónikák beszámolnak, zsoldoscsapatok voltak. Ügyesen a maguk javára fordították a Szent Római Birodalom és a pápaság közötti vetélkedést, s már kis idő múltán területi igényekkel léptek fel. Elismerték fennhatóságukat Apulia, Calabria és Szicília felett (1059). A normannok longobárd területeket hódítottak meg (az egykori beneventói hercegséget, illetve Benevento, Salerno, illetve Capua fejedelemségeit), majd megszerezték Dél-Itália bizánci területeit, végül pedig elfoglalták a muzulmán fennhatóság alá tartozó Szicíliát (1091). Hogy hangsúlyozzák a pápával kötött szövetségüket, egész birodalmukban a latin szertartásrendet vezették be.

Miként az angliai normannok, akként a dél-itáliai normannok is a vezető réteget alkották. Királyságuk különböző longobárd, bizánci és arab területekből állott, angolszász testvéreiktől eltérően azonban annyira bizonyosak voltak hatalmuk szilárdságában, hogy helyi hagyományokat is átvettek. Az ő uralmuk alatt fejlődött Itália a görög és az arab kultúra elterjesztésének fontos központjává. A görög bölcselők műveit latinra ültették át, és Salernóban arab hatásra vezető orvosi iskolát alapítottak.

8

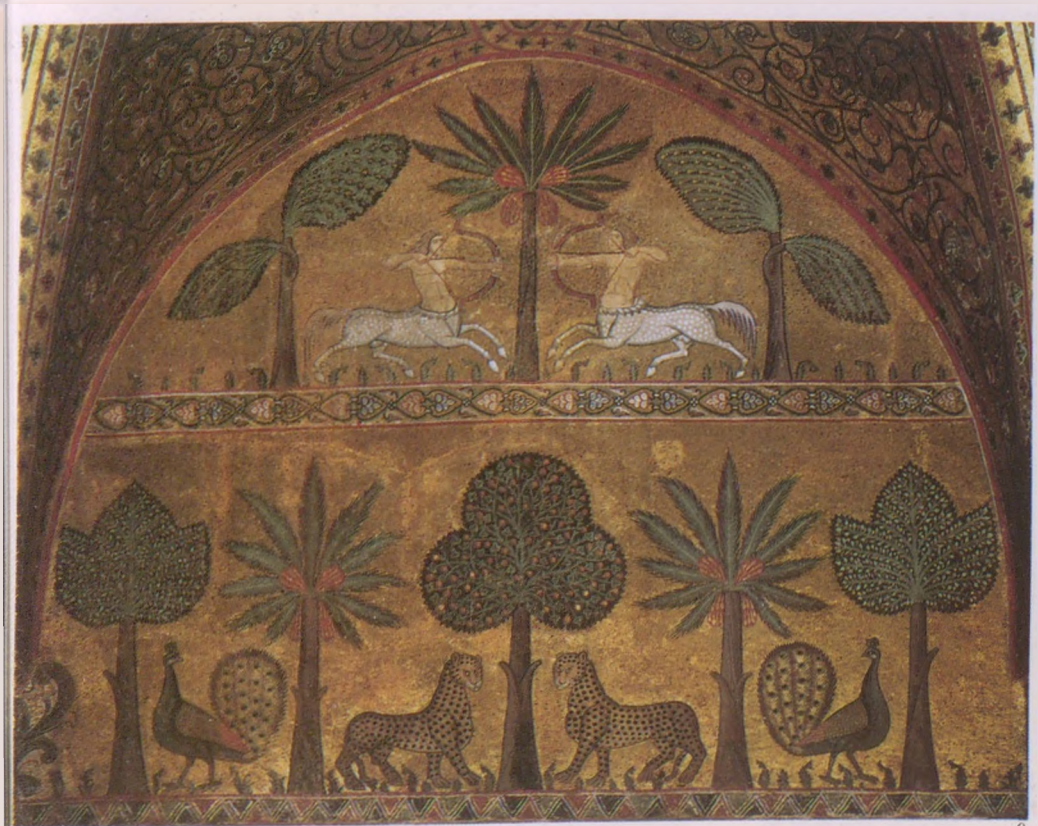
8. *Palotakápolna (Cappella Palatina), belső.* Palermo. 1132–1189. Szicíliának a normannok által történt meghódítását követően egészen különböző stílusformák alakultak ki. A bizánci és az iszlám művészet fényűzésének hatására a hatalom új birtokosai átvették a költséges mozaikdíszítések helyi hagyományát, amely minden falfelületet és az épület minden elemét mintegy pompázatos „köntösbe" öltöztette. Bizánci motívum az apszis félkupolájában Khrisztosz Pantokratór félalakos megjelenítése is.

A bizánci művészet és a Nyugat

Az 1000. év fordulója táján a Közel-Kelet állott a civilizált világ középpontjában. Az iszlám hatalmi övezetének nagy udvarait, valamint Konstantinápolyt, a Bizánci Birodalom fővárosát, olyan mérvű fényűzés jellemezte, amely teljesen ismeretlen volt az akkori Európában.

A 11. század vége táján megváltozott ez a helyzet. Európa egyre gazdagabbá és hatalmasabbá vált. Az első keresztes-hadjárat (1096–1099) nyilvánvaló jele volt ennek az ébredő öntudatnak. A keleti és a nyugati egyház szétválása, vagyis Róma és Bizánc szakítása 1054-ben hivatalosan is megerősített ténnyé vált. Mindamellett a közös örökség tovább élt abban, hogy a Nyugat művészete továbbra is támaszkodott bizánci mintákra. Bizánc ugyanis alkalmas motívumkincset kínált az európai művészek számára, hogy a nyugati világ újsütetű hatalmát érzékletes formában jeleníthessék meg. Bizáncban a mozaikképek megrendelői töméntelen mennyiségben használták fel az aranyat és a kicsiny színes üvegdarabkákat, hogy ily módon kifejezésre juttassák mind mérhetetlen gazdagságukat, mind pedig a keresztény hit misztikus és spirituális jellegét.

Európa nyugati felében a mozaikművészet Desiderius, Montecassino apátja révén kelt új életre. Montecassino apátsági templomának kidíszítése céljából bizánci specialistákat hozatott Itáliába. Szicíliában is a bizánci művészet stílusa és technikája volt mérvadó a templomépületek színpompás belső tereinek kialakítása során. Egyértelműen megmutatkozott itt a normann uralkodók célja, nevezetesen, hogy versenyre kívánnak kelni Konstantinápollyal. Velencében a Szent Márk-templom és más templomok belső tereiben alkalmazott mozaikok a városállamnak a Kelet birodalmaival fenntartott szoros gazdasági és kulturális kapcsolatairól tanúskodnak, aminek kulcsfontosságú szerepe volt Velence függetlenségének megőrzésében.



9

9. Vadászjelenet. Palermo, Palazzo dei Normanni. Mozaik. 12. század. A pávák, leopárdok és kentaurok ábrázolása a szimbolikus (páva), egzotikus és antik mitológiai motívumokat kapcsolja egybe.

10

10. Dómbelső. Cefalù. 1131–1200. A csúcsívek, amelyeket az iszlám építészetből vettek át, s már a montecassinói bencés kolostornál, továbbá egy sor más román kori épületnél alkalmaztak, a gótika meghatározó építészet-technikai eszközeivé és stilisztikai jellemzőivé váltak.

11. Dóm. Cefalù. 1131–1200. A körívek és a csúcsívek együttes alkalmazása a homlokzaton tipikusan jellemző Dél-Itália román kori templomainak kapuzataira.

11

A normannok Dél-Itáliában

Dél-Itália és Szicília az Észak-Afrikával és a Kelettel folytatott kereskedelem révén nagy fellendülésnek indult. A bizánci és az arab kultúrával fenntartott közvetlen kapcsolatok felébresztették a luxus iránti vágyat.

II. Roger (1113–1154) udvarát az akkori Európában szokatlanul türelmes magatartás jellemezte. Roger egyaránt támogatta az arab, a bizánci és az itáliai tudósokat. Művészetpártoló tevékenysége ennek a kulturális sokszínűségnek a kifejeződése. Roger palermói palotakápolnája, valamint a cefalùi dóm, alaprajzuk tekintetében egyaránt a római bazilika típusát követik. A templomhajó boltíveinek arányaira gyakorolt arab hatás a kápolnában jobban érvényesült, mint a dómban, amely a kultusz gyakorlásának nyilvános helyszíneként jobban megfelelt a keresztény hagyományoknak. A nyugati templomépítészetben a csúcsívek és a klasszikus oszloprendek kombinációját csak kevéssel korábban alkalmazták első ízben a montecassinói bencés apátsági templomnál, amelyet a normannok dél-itáliai uralmának első esztendeiben emeltek (1070 táján). Akárcsak Montecassinóban, a Khrisztosz Pantokratórt ábrázoló apszismozaik itt is közvetlenül bizánci példákat követ, s készítői is bizánci művészek voltak. Az a szöveg, amelyet Jézus Krisztus a kezében tart, mind latin, mind görög nyelven olvasható (ez utóbbi a bizánci egyház nyelve). Ebben is egyértelműen megnyilvánul a motívum bizánci eredete. Még közvetlenebb bizánci hatást tükröz az a mozaik, amelyen Krisztus Szicília királyává koronázza II. Rogert. A mozaikot a király hajóhadának parancsnoka, Antiochiai György rendelte meg. Az uralkodói hatalomnak effajta szakrális dicsőítése ritkaságszámba ment az Alpoktól északra eső területeken. Az ábrázolás ennyiben érdekes fényben tünteti fel Roger szándékait. A császári Bizánc világi témájú ábrázolásai, amelyekkel a normannok Rómában ismerkedtek meg, a maguk vadászjeleneteivel és egzotikus állataival szintén befolyásolták Roger palotájának díszítéseit.

A keresztes hadjáratok

A normannok a pápaság támogatásával teremtették meg a maguk birodalmát. A pápák helyénvalónak ítélték meg

12

12. Krisztus Szicília királyává koronázza II. Rogert. Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio (La Martorana). Mozaik. 1148 körül. A királyi hatalom főként arra az eszmére támaszkodott, hogy az uralkodói szuverenitás isteni jogon alapul. II. Roger alakjának kisebb mérete és tartása révén különös nyomatékkal érzékeljük a Krisztussal szemben megnyilvánuló alázatát.

13

13. Khrisztosz Pantokratór. Monreale, Dóm, apszis. Mozaik. 1183 előtt. Krisztus szavai: „Én vagyok a fényesség ez világban", görög és latin nyelven olvashatók. Ez is utalás arra a két kultúrkörre, amelyek a szicíliai-normann kultúrában eggyéötvöződtek.

14

14. Oszlopfő barcosokkal. Conques, Sainte-Foy-székesegyház. 1100 körül. A középkori egyház számára Isten bárányai „oratores"-ra, „bellatores"-ra és „laboratores"-ra, azaz koldusokra, harcosokra és munkásokra oszlottak.

15

15. San Sepolcro, belső. Pisa. Az építkezés kezdete: 1153. A Szent Sír tiszteletére emelt templomok kerek és nyolcszögletű centrális építmények. Az új lovagrendek emelték őket, s azt kellett a hívőknek megmutatniok, mennyire fontos volt a Szentföldnek a keresztények által történt visszafoglalása.

a kereszténység ügyéért folytatott háborúskodást, lett légyen szó akár magán az egyházon belüli viszályról vagy eretnekségről, akár az egyházon kívüli pogányságról. E hadjáratok célja nem pusztán spirituális, de nagyon is világi természetű volt. Amikor II. Orbán pápa 1095-ben első alkalommal szólított föl keresztes hadjáratra, a bizánci császár kérésének tett eleget, aki segítségért folyamodott hozzá a szeldzsuk törökök elleni harcban. Célként a császár Jeruzsálemnek a mohamedánok kezéről történő visszavételét jelölte meg. A pápa kapva kapott az alkalmon, hiszen a római katolikus hatalmi befolyás övezetének kiszélesítésére törekedett. Számos uralkodó tett eleget a keresztes hadjáratra való felszólításnak, s egymástól függetlenül állítottak ki seregeket a háborúra. Közéjük tartozott Róbert, Hódító Vilmos fia, valamint Bohemund itáliai-normann herceg is. A kortárs krónikák nemigen megbízhatóak, újabb kutatások mindazonáltal arra az eredményre vezettek, hogy az első keresztes hadjáratban mintegy ötvenezer vitéz vett részt. Jóllehet vállalkozásukra a szervezetlenség nyomta rá bélyegét, a keresztes lovagok hadjáratát mégis siker koronázta: sikerült bevenniök Jeruzsálemet (1099) és meghódítaniok a Szentföld jelentős részét. A hadjárat legtöbb résztvevőjének egyéb irányú kötelezettségei voltak hazájában, ezért haladéktalanul útnak indult hazafelé. Akadtak mégis néhányan, akik maradtak. Az ő nevükhöz fűződik azoknak a keresztes államoknak a megalapítása, amelyek révén a Szentföldön bevezették a nyugati világ keresztény kultuszát, nemkülönben az európai közigazgatás rendszerét. A mecseteket templomokká alakították át. Más templomokat pedig – közéjük tartozik a jeruzsálemi Szent Sír-templom is – a kereszténység által történt visszahódítás jelképeként újonnan emeltek. Az új hatalom megszilárdítása, valamint az Arábiába és a Keletre vezető kereskedelmi útvonalak biztosítása érdekében a Szentföld teljes területén várakat építettek.

Az első keresztes hadjárat közvetlen folyományaként vallási fogantatású lovagrendek alapítására került sor, ilyen volt a templomosok vagy a johanniták rendje. Tagjai szegénységi, szüzességi és engedelmességi fogadalmat tettek, s kötelezték magukat arra, hogy a Szentföldért fognak harcolni. E rendek nagy népszerűségnek örvendtek. Nagy számban érkeztek adományok számukra, ami lehetővé tette, hogy szerte Európában egy sor kápolna építésére adjanak megbízást. Ezek – a Nagy Konstantin által alapított

16

16. *Bayeux-i kárpit (részlet).* Bayeux, Bibliothèque Municipale. Gyapjú lenvásznon. 1073–1083 körül. Egy további képsor a leghosszabb és legnevezetesebb középkori faliszőnyegről. Akár megelevenedett történetként is olvashatnánk. Egy üstökös megjelenését (fent) már régóta valamely fontos esemény bekövetkeztének előjeleként fogták fel. Nem volt kivétel ez alól 1065-ben a Halley-üstökös megjelenése sem.

17

17. *Montreal (asz-Szobak).* Jordánia. 12. század. A keresztes lovagok mindenütt a Szentföldön erődítményeket építettek, amelyek a kereskedelmi útvonalakat védték. E várak félreérthetetlenül jelezték az új uralkodók megjelenését.

jeruzsálemi Szent Sír-templom példáját követve – mindig centrális elrendezésű, kupolás építmények voltak.
Díszítményeik témája a mindenkori rend katonai jelentősége volt. Ezeket az ábrázolásokat más templomok is átvették. A Bernát, Clairveux apátja által meghirdetett második keresztes hadjárat (1147–1149), amelyben részt vett II. Roger szicíliai király is, már Kis-Ázsiában csődöt mondott. Végül Szaladin (Szaláhaddín al-Ajjúbi) 1187-ben visszafoglalta a Nyugattól Jeruzsálemet. Ez adott okot a harmadik keresztes hadjárat (1189–1192) meghirdetésére, amely – I. Barbarossa Frigyes vezetése alatt – szintén sikertelenül végződött.
A negyedik keresztes hadjárat (1202–1204) még csak el sem jutott a Szentföldre. A velenceiek, akik szövetségre léptek a bizánci trón követelőjével, különféle intrikákkal rávették a keresztes lovagokat arra, hogy segítségére siessenek. Ennek fejében Velence anyagi és katonai támogatását igérték nekik. A beígért támogatás azonban soha nem érkezett meg.
Kárpótlásként a keresztes vitézek feldúlták Konstantinápolyt. Hadizsákmányukat számos ereklye gazdagította, amelyeket a Nyugat különböző uralkodói sajátítottak ki maguknak: IX. Lajos, Franciaország királya, Krisztus töviskoronájára tett szert, amelynek elhelyezésére emeltette a párizsi Sainte-Chapelle-t. III. Ince pápa a Szent Kereszt egy relikviájának birtokába jutott, amelyet a IV. lateráni zsinaton állíttatott ki (lásd a 17. fejezetet). Velence Konstantinápoly kifosztásának nyomán nagy vagyonokat kaparintott meg, s intenzívebbé tehette a Kelettel fenntartott gazdasági kapcsolatait. A zsákmány egy részét a Szent Márk-templom homlokzatán állították ki közszemlére, köztük a négy bronzlovat. Szintén a hadizsákmány részét alkotta a tetrarchák porfírból készült szoborcsoportja.

18. *Lovagok párviadala.* Aquileia, Bazilika, kripta. Freskó. 1200 körül. E harci jelenet, melyet a Krisztus sírbatételét ábrázoló kép alatt elhelyezkedő talpazatra festettek, az egyház új, harcias beállítottságát tükrözi. A festmény faliszőnyeget utánoz.

18

19. *A tetrarchák.* Velence, Szent Márk tér. Porfír. 4. század eleje. Akárcsak a Szent Márk-templom lovai, a képen látható szoborcsoport is az 1204-ben Konstantinápoly kifosztása során szerzett hadizsákmány részét képezte. Azt a négy uralkodót ábrázolja, akik között Diocletianus reformját követően (Kr. u. 293) a Római Birodalmat fölosztották. A szoborcsoportot a dózsepalota bejárata mellett állították fel.

19

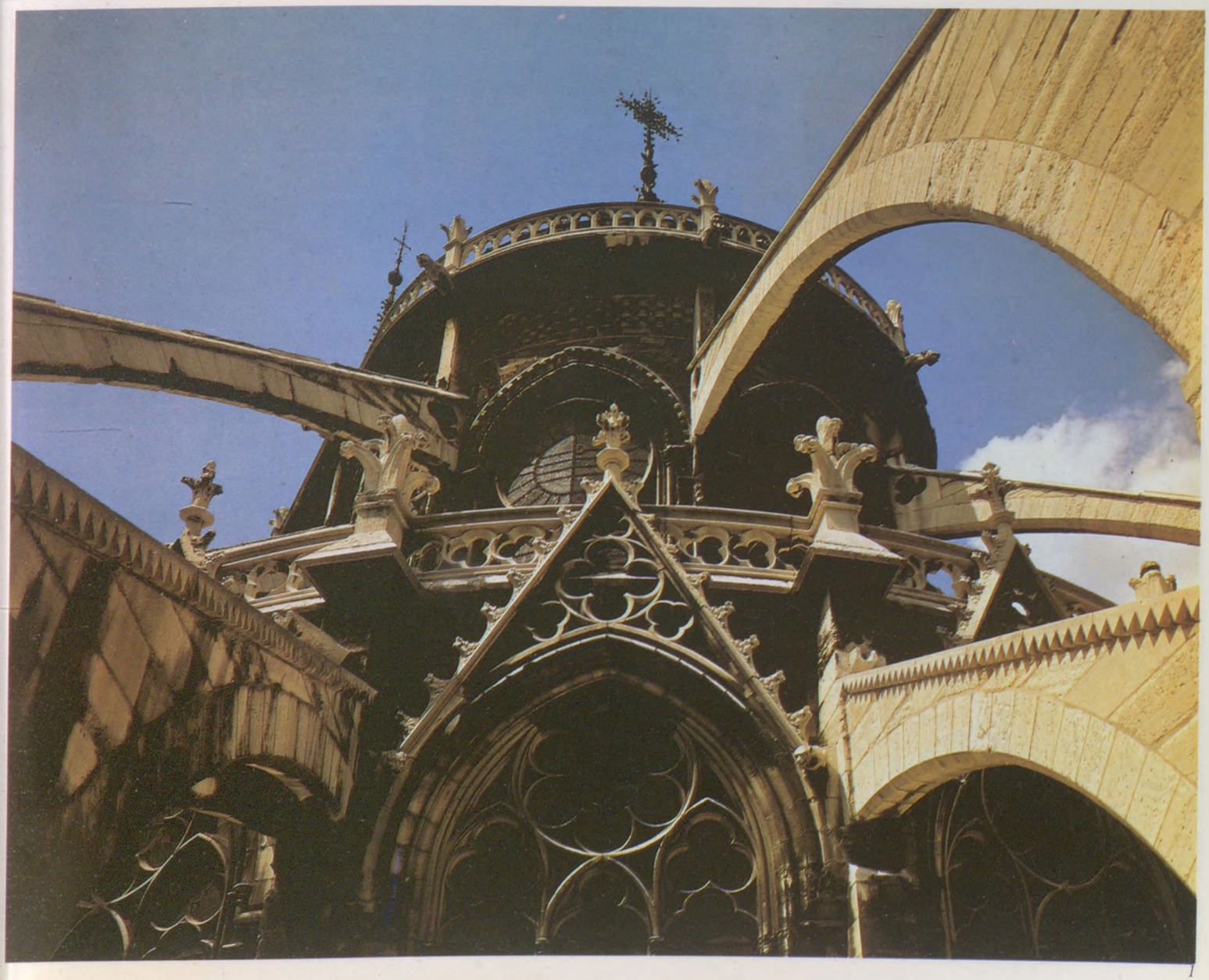
17. fejezet

A gótikus katedrális

Stílus és technika

A kereskedelemnek a 11. században bekövetkezett föllendülése többek között a városi lakosság számának jelentős megnövekedésével járt együtt. Egyszersmind a javak átrendeződése is bekövetkezett, aminek fő haszonélvezői az új középrétegek voltak, valamint a francia és az angol monarchia. A pénz és a hatalom a klastromokból a városokba vándorolt.

A Párizshoz és Chartres-hoz hasonló városokban a székesegyházi iskolák váltak a szellemi élet központjaivá, s ebben felváltották a kolostorokat. A hatalom és a gazdagság növekedése Európának az Alpoktól északra eső felében egy új építészeti stílus megjelenésében jutott kifejezésre. A döntő lökést e fejlődéshez egy kolostor adta meg, amely szoros kapcsolatban állott a francia uralkodóházzal. Már régóta szokás volt, hogy a francia uralkodókat a Párizs melletti, Cluny mintájára szerveződött Saint-Denis-apátságban helyezték örök nyugalomra. Ugyanakkor ebben az apátságban őrizték Szent Dénesnek, Franciaország védőszentjének ereklyéit. 1122-ben VI. Lajos (1108–1137) Suger-t nevezte ki Saint-Denis apátjává. Suger apát a királynak és utódjának, VII. Lajosnak (1137–1180) legfőbb tanácsadója volt. Ezenfelül Franciaország kormányzójának hivatalát is magáénak tudhatta, amikor VII. Lajos keresztes hadjáratban vett részt. Azon döntése, hogy a VII. Lajos által rendelkezésére bocsátott összegekből újjáépítteti a régi Karoling-kori bazilikát, arra irányult, hogy az egyházi hatalommal való összekapcsolódás révén erősítse a francia monarchia politikai ambícióit. Az új templom mérföldkő az építészet



történetében. Első példája egy olyan új stílusnak, amely mélyreható befolyást gyakorolt az egész európai művészet további fejlődésére.

A Saint-Denis-apátság

Suger apát tervezete a Saint-Denis-t illetően egy előteret (ennek építése 1137-ben kezdődött meg), továbbá új kórust irányzott elő, kettős körüljáróval és kápolnakoszorúval. Elképzelése a templomépületeknek ahhoz a típusához igazodott, amely zarándoktemplomként már olyannyira bevált. Suger apát feljegyzései szerint a keleti szárny kibővítését a zarándokok egyre növekvő áradata tette elodázhatatlanná. Elképzelésének méretei és nagyszerűsége azonban ennél jóval konkrétabb indítékok feltételezését engedi meg. A csúcsíveket és a támszerkezetet, amelyek a Cluny III-nál történt alkalmazásukat követően széles körben elterjedtek, a Saint-Denis apátsági templomnál keresztboltozatok megtámasztására használták, olyanokéra, amilyeneket a normannok a durnhami székesegyház vagy a caeni Saint-Étienne apátsági templom esetében használtak.

A bordás keresztboltozat a Cluny III templommal szemben jelentős technikai haladást képviselt. Mivel az építmény kisebb számú támasztó elemmel is szilárdan állott, az ideiglenes állványzat a maga fából készült szerelvényeivel leegyszerűsíthetővé vált, ami pénzben és időben jelentős megtakarítással járt. Suger apát az új építési mód mellett döntött, mert más építészeti stílusok legeredetibb és legdekoratívabb elemeinek alkalmazása révén összehasonlíthatatlan szépségű építészeti alkotást kívánt létrehozni. A csúcsívek, a csúcsíves stílusú keresztboltozat, a bordák, valamint a falak megtámasztására szolgáló külső gyámívek együttes alkalmazása minden bizonnyal építészeti újítás volt, akárcsak a kápolnának a kóruskörüljáró felé történő megnyitása.

A Saint-Denis apátsági templomnak Suger atya által rendelt díszítményei lépten-nyomon érzékeltetik a monarchiával való összefonódását, amennyiben hangsúlyozzák a francia korona politikai törekvéseit. A hagyományos Benedek-rendi képi világ mellett az üvegfestmények az első keresztes hadjárat epizódjait is ábrázolják; oly téma volt ez, amely a legnagyobb izgalomba

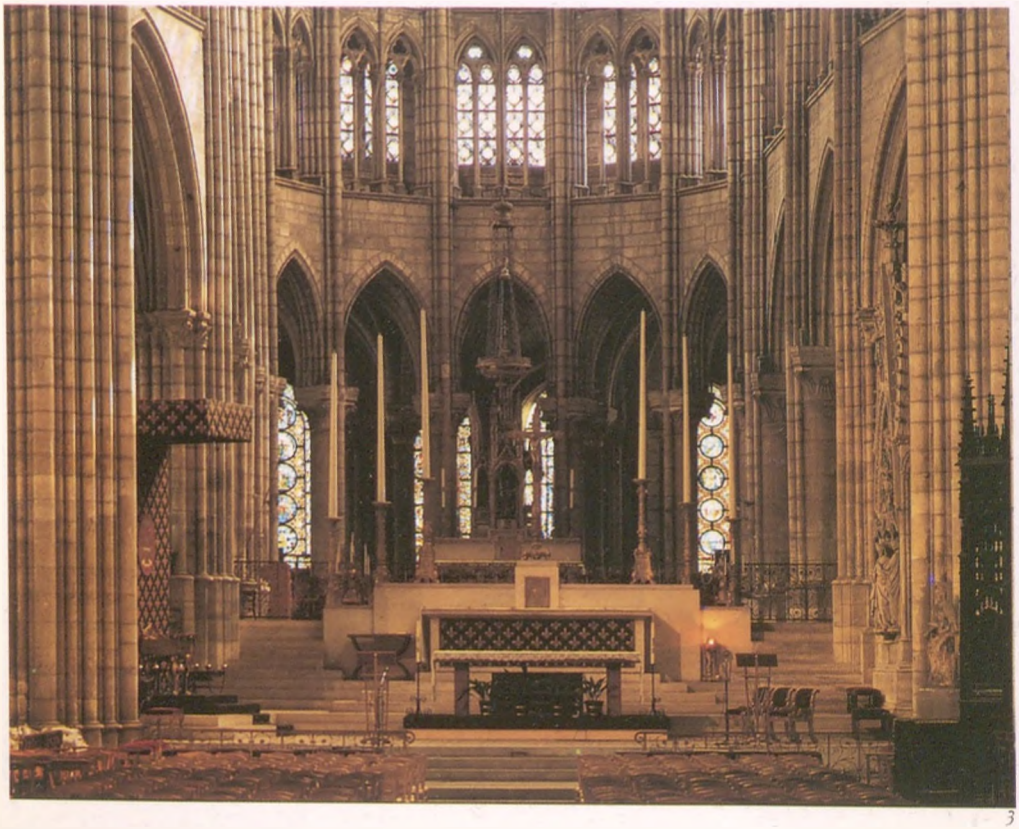
2

1. Notre-Dame, kelet felől nézve. Párizs. Az építkezés kezdete: 1163. A gyámíveknek a bordás keresztboltozat oldalnyomását kellett kívülről kiegyenlíteniök. A gyámívek a gótika újszerű, vázas szerkezetű építésmódjának lényeges alkotóelemei voltak.

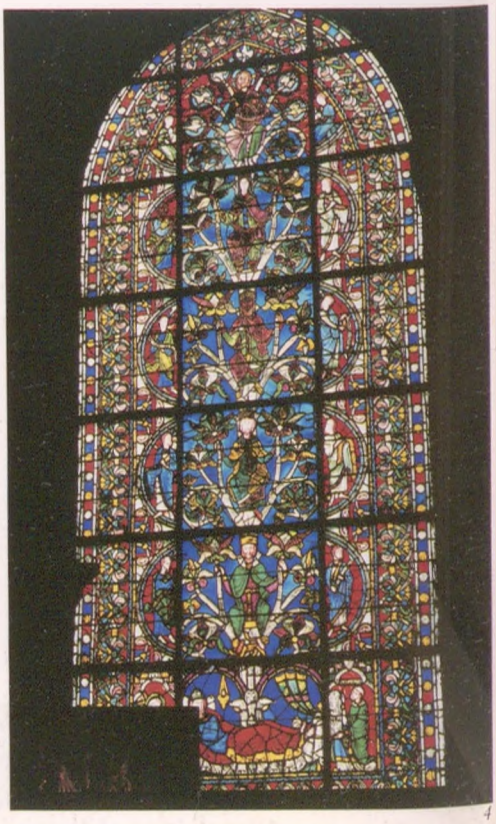
2. Váza. Párizs, Louvre. A Saint-Denis bencés apátság kincstárából. 1140 körül. A képen megcsodálható sas alakú, arany és ezüst foglalatú porfír váza egyike azoknak a számos értékes tárgyaknak, amelyeket Suger apát készíttetett a Saint-Denis számára.

3. Saint-Denis bencés apátsági templom, kórus. Párizs. Az építkezés kezdete: 1137 körül. A Saint-Denis keleti felének Suger apát megbízásából történt újjáépítésével a látványos technikai és stílusbeli megújhodás korszaka köszöntött az európai építészetre.

4. Suger apát ablaka. Párizs, Saint-Denis bencés apátsági templom, kóruskörüljáró. 1140 körül. A nagyméretű, színes üvegablakok megfelelnek Suger apát fényszimbolikájának: a fénylő felületek az emelkedett égi szféra előhírnökei.



3



4

tudta hozni VII. Lajost. Suger apát saját, Jesse (Isai) családfáját ábrázoló ablaka Jézusnak Júdea királyaitól való származását mutatja. A bejárati kapu fölött ugyanezek a királyok szobor alakban jelennek meg. Ez párhuzamot teremt VII. Lajos elődeinek a templombelsőben található, Suger apát által helyreállított síremlékeivel. Az új stílusban az építészeti újítások összefonódnak a polgárság pompakedvelésével.

Írásos feljegyzéseiben Suger apát beszámolt róla, milyen nagy szerepet játszik számára a *fény*. Az ablakokon keresztül a széles távlatot nyitó belső térbe színes sugárnyalábok formájában benyomuló fényt a hívőknek az isteni fényesség jelképeként kellett értelmezniök.

A gótikus építészet

A gótika építőművészetének leglényegesebb jegyei a csícsívek, a csúcsíves stílusú keresztboltozatok, a bordák, valamint a falak megtámasztására szolgáló külső gyámívek. A felsorolt építőelemek révén olyan vázszerkezet jött létre, amelyet napjaink építményeinek acélvázas szerkezeteihez hasonlíthatnánk. Ennek a rendszernek a segítségével az új katedrálisok építőmesterei mind magasabb építményekre törekedhettek. E lehetőség egyszersmind pontosan megfelelt a feltörekvő polgárság öntudatának. A gótikus székesegyházak építőmesterei messzemenően ki is aknázták az új technikában rejlő lehetőségeket, hogy ily módon hangsúlyozzák a templomépület függőleges vonalait, aminek révén kifejezésre juthatott az új, világibb szellemű kultúra tipikus, a magasságokat ostromló enthuziazmusa. A chartres-i székesegyház főhajóját (magassága 36,55 méter) más templomhajók, így például az amiens-i székesegyházé (42,3 méter), hamarosan túlszárnyalták. A felfokozott becsvágy, továbbá az építkezés során elkövetett hibák vezettek a 16. században a beauvais-i székesegyház boltozatának összeomlásához (48 méter).

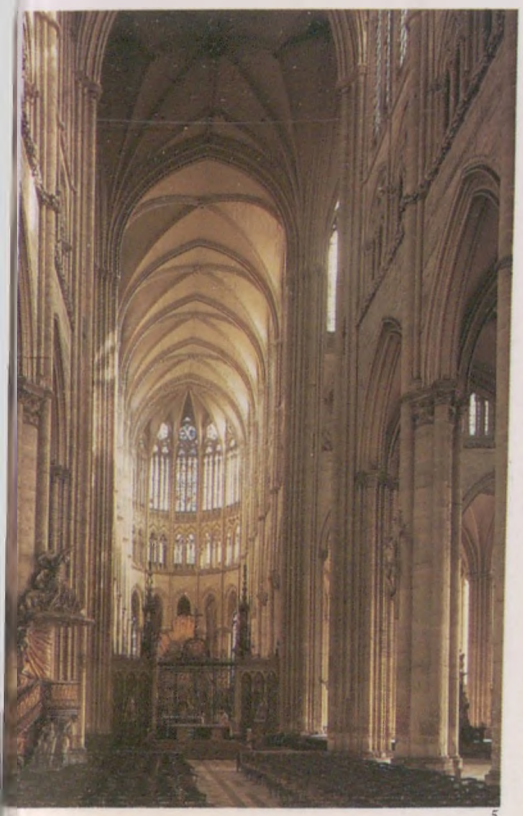
Az építési technika egyre nagyobb ablakok kivágását tette lehetővé, hiszen immár nem a falak, hanem a támszerkezet biztosította a templomépület szilárdságát. Eleinte a színes üvegablakokkal beborított felület viszonylag kicsiny volt. Az építőmesterek egyre növekvő tapasztalatainak és magabiztosságának arányában azonban az ablakfelületek fokozatosan megnagyobbodtak. Kezdetben

A gótikus katedrális

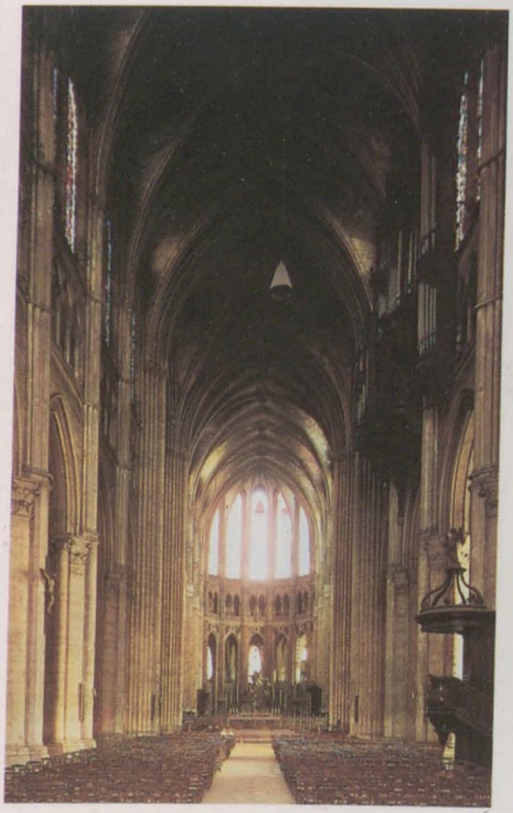
5. Székesegyház, főhajó, keleti nézet. Amiens. Az építkezés kezdete: 1218. A bordás keresztboltozat záradékpontja eléri a 42,3 métert.

6. Székesegyház, főhajó, kelet felől. Chartres. Az építkezés kezdete: 1194. A függőleges irányban magasba törő vékony féloszlopok (gerinctartók) háttérbe szorítják a vízszintes tagolást, s csak még jobban hangsúlyozzák a templomépület lélegzetelállító magasságát.

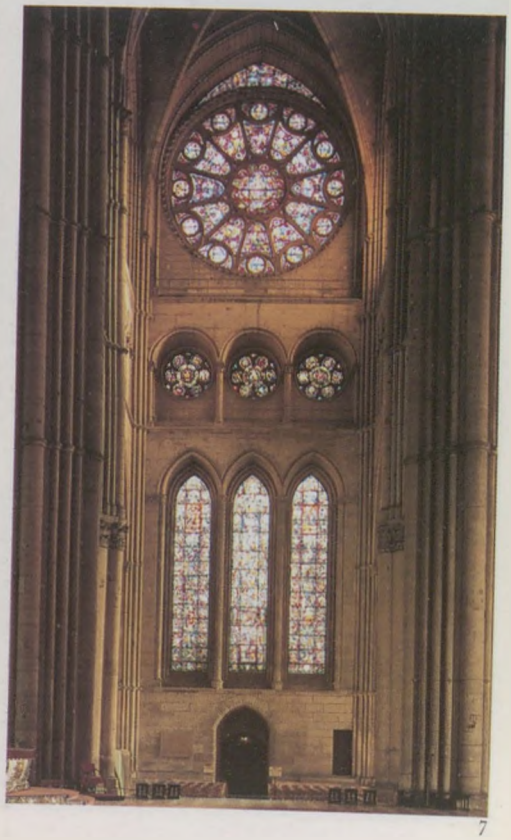
7. Székesegyház, déli keresztházó. Reims. 1200 körül. A gótika korai időszakának építőmesterei még csak nagy körültekintéssel éltek az új építési módok nyújtotta lehetőségekkel, amennyiben a falépítmény tömörségét még nem oldották fel teljesen a kőcsipkés ablakok javára.



5



6

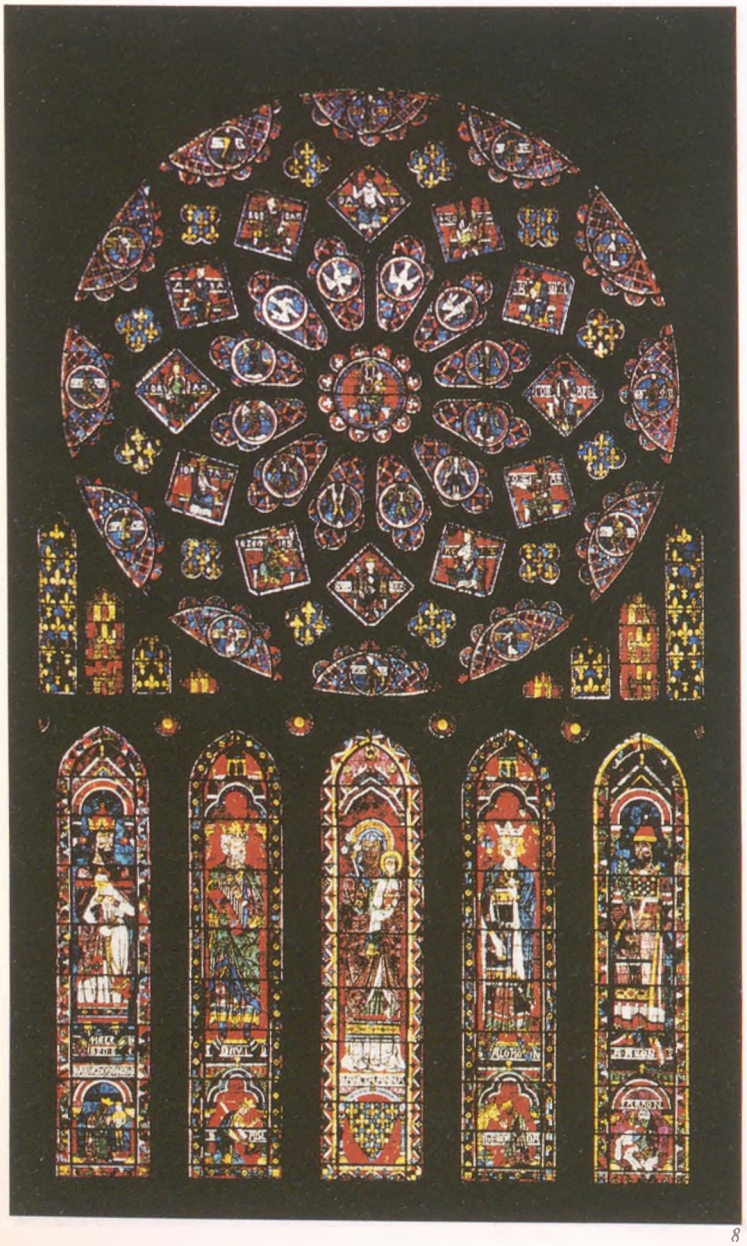


7

Az üvegablakok

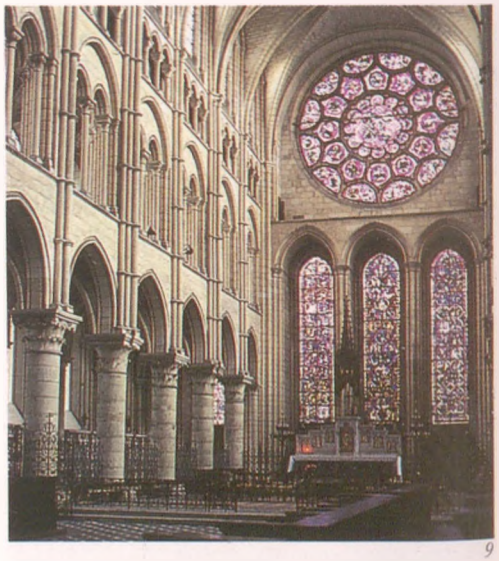
A gótikus építészetre tipikusan jellemző architektonikai újítások révén a falak elveszítették hagyományos statikai funkciójukat. Nagyméretű ablakfelületek megnyitása vált most lehetővé. Kézenfekvő, milyen előnyökkel járt ez: számottevően javultak a templombelső megvilágítási viszonyai. A középkorban a fény azonban mély szimbolikus jelentéssel is rendelkezett. Krisztusnak mint „az világ fényességének" ábrázolása gyakran visszatérő eleme az akkori idők festészetének és irodalmának. Kiváltképp Suger apát számára volt ennek nagy jelentősége. Az ő nevéhez fűződik nem csupán az új gótikus stílus felhasználása a Saint-Denis apátsági templomban, de a nagyszámú színes üvegablak alkalmazása is. A színes üveg akkortájt egyáltalán nem volt ismeretlen. Kisebb mennyiségben már a Karolingkori építészeti alkotásoknál is felhasználták. Theophilus, a 12. század elejéről származó egyik művészetelméleti értekezés szerzője pontosan leírta előállításának és felhasználásának módját. A gótikával azonban az üvegablakok a templomépítészet lényeges alkotóelemeivé váltak. Ezek az üvegablakok nagyméretű, színes üvegdarabokból állnak, amelyeket ólomkeret fog össze.

A megjelenítendő képet először faasztalon rajzolták meg. Ezt követően ráhelyezték a gondosan méretre szabott és ólompántok által keretbe foglalt üveglapokat. Az elkészült üvegablakokat vaspálcák tartották. A korai gótika templomablakait az izzó színek (főleg a vörös és a kék) alkalmazása teszi könnyen felismerhetővé, amelyeket beleégettek az üvegbe. A kő mérmű (kőrács) 13. századi megjelenésével a színek világosabbá váltak, s immár közvetlenül az üvegre festették őket. Miként a középkor más megbízói, Suger apát is szerfölött büszke volt üvegablakaira, s örült anyagi értéküknek. E fényűzés igazolásaképpen azt mondogatta, nem lát bennük egyebet, mint saját, a kereszténység hatalmával szemben tanúsított alázatának visszfényét.



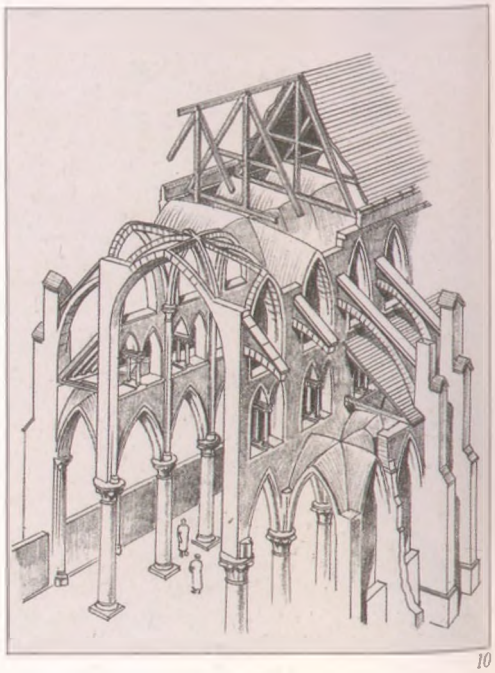
8

8. *Székesegyház, az északi keresztházó rózsaablaka*. Chartres. 1225 körül. Az építőmesterek gyarapodó tapasztalatával az ablakfelületek egyre nagyobbodtak, az ablakok közötti távolságok viszont csökkentek, olyannyira, hogy a rózsaablak és a lándzsaablakok szinte eggyéolvadnak.



9

9. *Székesegyház, keleti nézet*. Laon. Az építkezés kezdete: 1165. A magasság további fokozása érdekében a laoni katedrálisban újabb emeletet iktattak közbe. Ezzel a főhajó az alábbi módon tagolódott: alsó szint-árkádsor, karzat, trifórium, ablakzóna (felülvilágító). Szokatlan a nagy rózsaablakos kórus egyenes lezárása.



10

10. *A gótikus székesegyház szerkezeti sémája*. Felülről lefelé: fa tetőszerkezet, bordás keresztboltozat, felülvilágító (ablaksor), trifórium, fő- és a mellékhajók közötti árkádsor; oldalt: gyámívekből és gyámpillérekből álló támszerkezet.

a megnövekedett magasság mindössze egy további szint közbeiktatását eredményezte a templomhajóban, így például Laon városában, ahol a templombelső árkádsorra, galériára, trifóriumra és ablakzónára tagolódik. A még a román kor építészetéből származó vízszintes tagozatok igen hamar átadták helyüket a függőleges vonalak erőteljesebb hangsúlyozásának. Akárcsak Chartres-ban, a galériát teljesen elhagyták, míg az árkádsor és az ablakzóna kiemelése markánsabbá vált. A chartres-i katedrális kisméretű trifóriumán nyilvánvalóan látszik a romanika hagyományaival való szakítás, ahol még kiegyensúlyozott viszonyra törekedtek a különböző épületelemek között. Az oszlopok puszta dekoratív elemekké váltak, s egy központi mag körül csoportosultak (kompozit pillér). Megnövekedett magasságuk szintén az épület fölfelé törő jellegét hangsúlyozta. A fejezetek a román kori oszlopfők figuratív gazdagságával összevetve igencsak egységesnek tűntek még, de ezeket is már egyszerű levél formájú reliefekkel ékesítették, amelyeknek alig volt valami közük román kori elődeikhez. Az új stílus gyorsan terjedt az Alpoktól északra.

Amikor 1174-ben Canterbury székesegyháza a lángnyelvek martaléka lett, a szerzetesek az új építménybe beemeltek egy szentségházat, amelyben az 1170-ben épp e helyen meggyilkolt Becket Tamás ereklyéit kívánták elhelyezni. Azon döntésük, melynek értelmében az épület megvalósítását a sens-i Vilmos mesterre bízták, aki aztán 1174-től 1178-ig dolgozott rajta, egyértelműen bizonyítja a Franciaországból származó új, gótikus stílus átvételének szándékát.

Az angliai székesegyházak hamar rátaláltak a maguk sajátos formáira. A vakhomlokzat javára lemondtak a szobrokkal díszített portálokról, s a mennyezeti boltozat mintáit finomították ahelyett, hogy a franciaországi példákat követve mind jobban a magasba törtek volna.

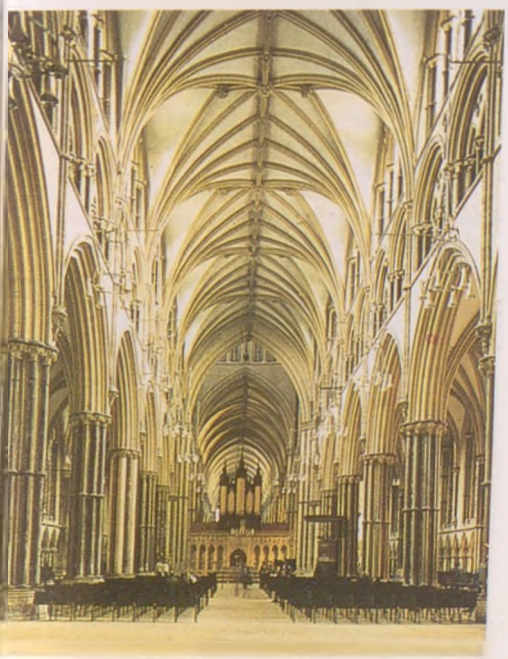
A gótikus szobrászat

A templomok szobordíszei is az új üzenetet közvetítették. A mind pompázatosabb portálok egyértelmű bizonyítékai a városok növekvő gazdagságának, amelyből a klastromok nem részesedtek. Míg a legtöbb zarándoktemplom esetében elégségesnek bizonyult egyetlen, a nyugati homlokzaton elhelyezett, szobrokkal díszített

A gótikus katedrális

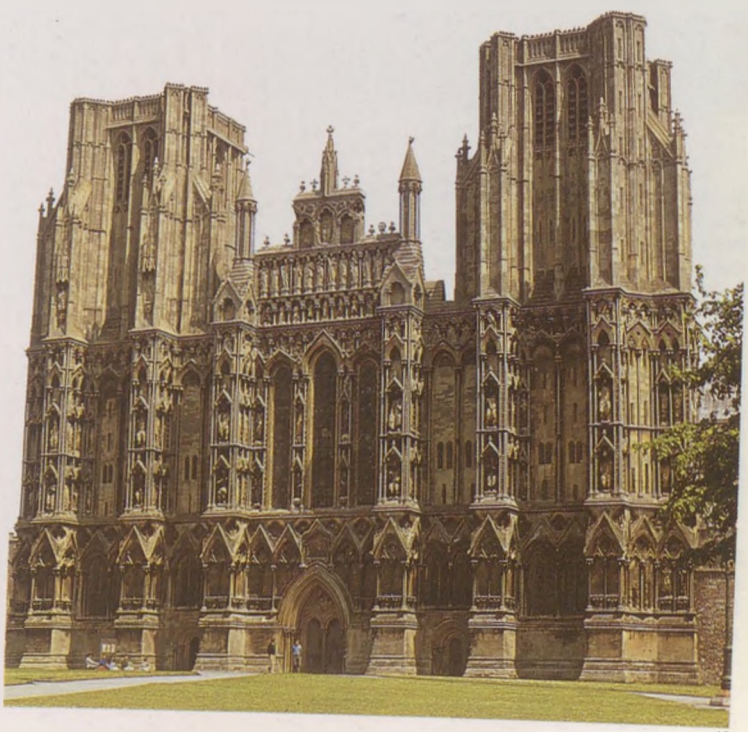
11. *Székesegyház, kórus.* Canterbury. Az építkezés kezdete: 1175. Ujjáépítve az 1174. évi nagy tűzvészt követően. Ennek a híres katedrálisnak a kórusa az első példa Angliában egy olyan épületre, amely átvette a francia gótika stílusát. Canterbury szerzetesei a sens-i Vilmos mestert bízták meg ezzel a feladattal.

11



12. *Székesegyház, főhajó.* Lincoln. 1240–1250 körül. Az Angliában emelt gótikus székesegyházak magasságban soha nem vetekedtek a franciaországiakkal. Az építőmesterek figyelme főként a boltozat kialakítására irányult. A bordák közül mindössze néhánynak van hordozó funkciója. Az átlósan futó bordák csupán díszítő szerepet játszanak.

12



13. *Székesegyház, nyugati homlokzat.* Wells. Az építkezés kezdete: 1120. Az angliai gótikus katedrálisok hamarosan kialakították a maguk építészeti stílusjegyeiket, így például a vakhomlokzatot, amely elegendő teret biztosított a monumentális szobordíszek számára.

13

kapu, most már egyenesen három portált alakítottak ott ki. A kereszthajókban is portálokat helyeztek el. Költséges figurális kompozíciók szorították ki az egyszerűbb oszlopokat, amelyek a román kor építményeinek timpanonjait hordozták.

A szobrok stílusa egyre naturalisztikusabbá vált. Az eltérő arcvonások, a tartás és a ruharedők esésének különbözősége egyaránt a megjelenített figurák individualitását hangsúlyozták. A bibliai alakok emberi oldala iránti újsütetű érdeklődés mutatkozik meg ebben. Mária halandó származásának tudatában a hívők magukhoz közelebb állónak érezhették a Szűzanya alakját. Népszerűsége s az őt övező tisztelet nyilvánvalóvá válik, ha arra a megdöbbentően nagyszámú francia katedrálisra gondolunk, amelyet „Miasszonyunk" („Notre Dame") tiszteletére emeltek, köztük Párizs, Chartres, Amiens és Laon székesegyházát. Hamarosan szokássá vált, hogy a fontosabbik nyugati homlokzat egyik kapuját a trónoló Szűzanya alakjával vagy megkoronázásának jelenetével díszítsék. Csak a Krisztus-ábrázolások nőttek túl jelentőségben Mária alakján.

A mindennapokból vett jelenetek ábrázolásának népszerűsége mutatja a kereszténység szekularizálásának folyamatát. Míg a román kori szobrászat középpontjában az Utolsó ítélet fenyegető napja állott, a gótikus szobrászművészet a világi hatalom jelentőségével foglalkozott. Ábrázolásaikkal nyilvánvalóvá teszik a hívők számára a tisztelet és az engedelmesség parancsolatát.

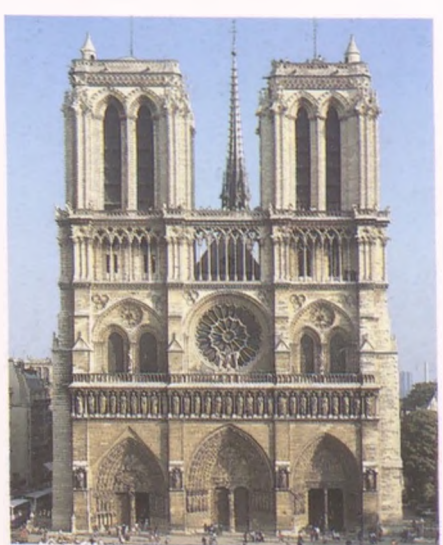
A székesegyházak építése

Egy új székesegyház építésére nem a püspök adott megrendelést, hanem a káptalan, az a helyi pap, aki felelősséggel tartozott a székesegyház megóvásáért. Az építkezéshez szükséges anyagi eszközök a kereskedői tevékenység révén fölhalmozódott vagyonok megadóztatásából, továbbá a vallási szolgáltatásokért megkövetelt summákból gyűlt össze, így például fizetség ellenében a katedrális közvetlen környezetében lehetett temetkezni, önkéntes adományok fejében pedig búcsúcédulákat osztogattak. Akadtak olyan kanonokok, akik a székesegyház birtokában lévő relikviákkal útra keltek, hogy távolabb eső vidékeken még több pénzre tegyenek szert. Az új gótikus építészeti stílus az építőmesterektől és az

14

16

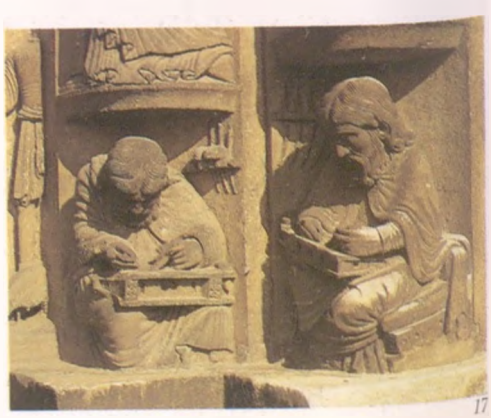
14. *Székesegyház, a nyugati homlokzat portáljai (Királyi kapu).* Chartres. 1145–1170. A kapuk ikonográfiai programja Júdea királyainak és királynőinek ábrázolásait (a kapubéllet oszlopainak alakjai), Krisztus életéből vett jeleneteket (oszlopfők), illetve a timpanonokban a Mennybemenetelt öleli fel, Krisztus alakjával, az evangélisták jelképeivel és a trónján ülő Szűzanyával (lásd a 16. képet). Az archivoltokban (az oszlopközöket áthidaló tagozott homlokfelületeken) kisméretű figurákat helyeztek el (lásd a 17. képet).



15

15. *Notre-Dame, nyugati homlokzat.* Párizs. Az építkezés kezdete: 1220. A monumentális kéttornyos homlokzatot a hármas tagolású kapuzattal egy öthajós hosszépítmény elé helyezték az építőmesterek.

16. *A trónusán ülő Szűzanya és jelenetek Mária életéből.* Chartres, székesegyház, nyugati homlokzat. A déli oldalkapu timpanonja és ajtószemöldöke. 1145–1170. A Mária-kultusz nagy népszerűsége kitetszik a chartres-i katedrális nyugati homlokzatának nagy hatású Mária-ábrázolásából is. Ezenkívül magát a székesegyházat is Máriának ajánlották.



17

ítkezéseken részt vevő kézművesektől oly nagyfokú esterségbeli tudást követelt, amilyenre a Római Bi-dalom bukása óta nem volt példa. A városok megiz-osodásával az építőművészet szilárd otthonra lelt falaik zt.

atedrálisok mellett kőfaragó műhelyek telepedtek meg. árosi kézművesek céhekbe szerveződtek, s felügyelték iaik szakmai képzését. A káptalan egy kiváltképp ügyes zű és tapasztalt mestert rendelt a kőfaragó műhely re, aki a továbbiakban a munka menetét tartozott fel-yelni.

orki székesegyház építése során például a mesterek áridőben napi tizenkettő, télvíz idején nyolc órát se-ykedtek az építkezésen. A karácsonykor kapott sza-lság tizennégy nap volt. Ehhez hozzávehetjük még a munka néhány rövidebb ideig tartó megszakítását, amire egyéb egyházi ünnepek alkalmából került sor.

A zarándoktemplomok építésén részt vevő szerzetesek talán még Isten dicsőségéért szorgoskodtak, a városban alkalmazott építőmunkásokat ellenben már meg kellett fizetni. Az építési költségek immár fontos tényezői voltak az épülettervnek. A pénzhez való ezen inkább merkantilista viszonyulás stiláris területen sem maradt következmények nélkül. Aligha lehet véletlen, hogy a gótikus építészet egységes oszlopfőket és párkányzatokat alkalmazott, s a romanika részletgazdagságának nyoma veszett. Ezen a módon tetemes mennyiségű idő és pénz vált megtakaríthatóvá. Suger apát azon megjegyzése, hogy Saint-Denis templomának építése során a kézműves munkák értéke meghaladta a felhasznált anyagok értékét, nemcsak azok magas művészi színvonalára vonatkozott, hanem a költségeire is. A kézműves munkák értékének pénzben történő kifejezése olyan gondolkodásmódra utal, amely az új merkantilista szellemmel köszöntött be. Ezzel újból fontos lépés történt előre a művész társadalmi jelentőségének elismerése irányában, amely folyamat a Római Birodalom bukásával megszakadt.

Pompa és erkölcs

Az új székesegyházak lenyűgöző mérete – a város egész lakossága kényelmesen elférhetett bennük – az egyháznak a városi közösség feletti hatalmát volt hivatva érzékeltetni. Kortárs szerzők az egyház ezen pozícióját igye-

A gótikus katedrális

18

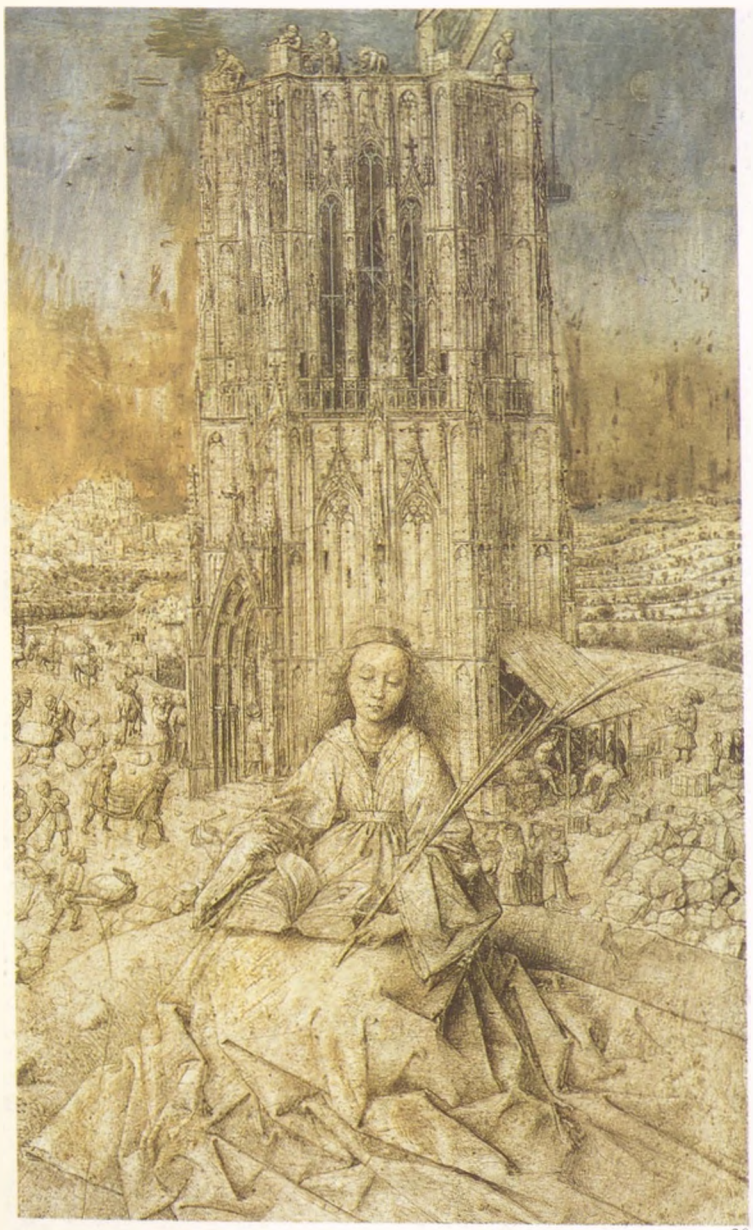
Arisztotelész és Pütha-z. Chartres, székesegy-nyugati homlokzat. –1170 körül. Két pogány előnek egy keresztény zeti alkotáson való olása a tudás egyre vő jelentőségéről kodik. Püthagorasz és otelész a zenét, illetve a tikát testesíti meg, az vezett Szabad Művé-t közül azt a kettőt, amely menet állandó részét e.

18. *Szentek.* Chartres, székesegyház, északi kapu. 1200 körül. A gondosan kidolgozott és egyénileg megformált alakok a részletek iránti jóval nagyobb érdeklődésről tanúskodnak, mint például a román kor plasztikai alkotásai.

19. *Angyali üdvözlet,* illetve *Mária és Erzsébet találkozása.* Reims, székesegyház, nyugati homlokzat. 1220 körül. Ezek a Mária-portál kapubélletében elhelyezkedő nevezetes szoborcsoportok jeleneteket ábrázolnak Mária életéből. Stílusuk bizonyítja: az alkotóművész számára nem voltak ismeretlenek a klasszikus antik szobrászat alkotásai.

19

keztek megerősíteni azzal, hogy az Újszövetség metaforikájára támaszkodva az építészeti alkotásnak szimbolikus értelmezést adtak. Suger apát azt írta, hogy Saint-Denis kórusát tizenkét oszlop tartja, melyek a tizenkét apostolt jelképezik. Más szerzők a pilléreket püspökökkel és egyházatyákkal azonosították. Ily módon a katedrális építményének egészét metaforikusan értelmezték. Ezzel a székesegyház az ég jelképe lett, s egy jól szervezett társadalom benyomását keltette. A valóság persze kényszerűen prózaibb volt. A gótikus katedrális elképesztő méretű anyagi beruházást jelentett. Építése és fenntartása munkalehetőséget teremtett, s elősegítette a kézműves céhek növekedését. Ugyanakkor a székesegyház nem gazdasági értelemben volt produktív. Szinte falta a pénzt, amit csak a polgárok megadóztatásával lehetett fedezni, ez viszont nyugtalanságot keltett a lakosság körében. Akadtak olyan városok – közéjük tartozott Amiens –, amelyek egyenesen csődbe mentek. Mind többen fölhánytorgatták ezért a katedrálisok pompáját. Bírálóinak válaszul Suger apát azt mondotta, hogy a magas költségek csupán azt az értéket fejezik ki, amelyet megrendelője az építménynek tulajdonít. A tetemes költségeket azzal a történettel igazolta, hogy voltaképpen szerény oltárt tervezett csupán, ám a szent mártírok egy csoda révén közbeavatkoztak, s szerét ejtették, hogy elegendő aranyhoz és drágakőhöz jusson hozzá, melynek segítségével eleget tehet kívánságuknak, s pompázatos építményt emeltethet dicsőségükre. Suger apátnak a Saint-Denis építésével kapcsolatos beszámolója lebilincselő betekintést enged a középkori embernek a művészethez való viszonyába. Suger egyetlen művészt sem említ név szerint, egyetlen építőmestert, egyetlen kőfaragót sem. Nem nehéz észrevennünk, hogy saját magát tekintette a hatalmas vállalkozás alkotó szellemének, s meg kell hagyni, valóban az is volt. Az épületnek az apát feljegyzéseiben is szereplő feliratai az iránta való jóindulat felkeltésére irányulnak. A székesegyháznak az általa legfontosabbnak tartott pontjain helyeztette el őket, így a szobrokkal díszített homlokzaton, a bronzkapukon, a királyi sírokon, valamint a gyertyáktól és kelyhektől roskadozó oltár aranyozott elülső oldalán.



20

20. Jan van Eyck: *Szent Borbála*. Antwerpen, Musée des Beaux Arts. 1437. Manapság gyakran megfeledkezünk arról, micsoda hatalmas nehézségekkel kellett megbirkózni a katedrálisok építése során, hiszen az építőknek a mi számunkra természetesnek tűnő gépek nélkül kellett boldogulniok. A flamand van Eyck rajza idealizált formában ábrázolja egy gótikus székesegyház építési helyszínét.

21. *A hónapok képei, május*. Amiens, székesegyház, nyugati homlokzat. 1220 körül. A képen látható jelenet egy reliefsorozat részét alkotja, amely a különböző hónapok munkálatait jeleníti meg. Ez a világi téma gyakran fordult elő kisebb díszítéseken.

21

Itália a Római Birodalom összeomlását követően darabjaira hullott. Idegen hódítók egész sora, köztük a gótok, a bizánci császár, Nagy Károly és a normannok próbálkoztak azzal, hogy uralmukat kiterjesszék az Itáliai-félszigetre. Voltaképpeni céljuk Róma meghódítása és a keresztény Európa legnagyobb egyházi tekintélye feletti uralom megszerzése volt.

Róma azonban váratlanul nagy ellenálló képességről tett tanúbizonyságot. Mindemellett Itáliában többféle különböző kultúra hatása érződött.

E jelenség a regionális stílusirányzatok sokrétűségében is megmutatkozott, amelyeket azonban számos közös vonás fűzött egybe.

18. fejezet

Az új erőre kapó pápaság

Itália a 11–13. századig

A román kori művészet Észak-Itáliában

A csúcsíves stílusnak Desiderius apát által történt bevezetése a dél-itáliai Montecassinóban és Sant'Angelo in Formisban döntő jelentőséggel befolyásolta az itáliai kolostorépítészet további fejlődését. A boltívnek ezt a formáját már a normannok is alkalmazták Szicíliában (lásd a 16. fejezetet), az ő hatásuk Észak-Itáliára azonban csekély maradt. E régióban a világi és az egyházi hűbérurak a német császárnak tettek hűségesküt. Milánóban, amely – Észak-Itália számos más városához hasonlóan – a Római Birodalom fennállása idején jelentős város volt, elevenen élt még a korai keresztény építészet hagyománya. Szent Ambrosius templomát, amelyet 386-ban Ambrosius püspök alapított, s a longobárdok királyainak

1

koronázási templomául szolgált, a 9. században átalakították, a 11–12. században pedig pompázatosan felújították. Ezzel összefüggésben a fa tetőmennyezet helyére kőből bordás keresztboltozatot építettek. Összességében véve azonban a kőboltozat Itáliában az egész 12. század folyamán viszonylag ritka volt, míg a hagyományos fa tetőszerkezetet továbbra is alkalmazták. A birtokukban lévő ereklyék közszemlére tételére a lombardiai kolostorok szerzetesei más megoldást találtak, mint franciaországi társaik.

A kórus a kripta fölött kapott helyet, aminek révén megőrizhetővé vált a korai keresztény templomok bazilikális elrendezése. A templomok díszítésére főleg olyan képeket használtak, amelyek a hagyományra történő visszaemlékezéssel voltak hivatva erősíteni a hitet. Ezek az ábrázolások ezenfelül annak a szabadságra irányuló új törekvések kifejeződései is voltak, amelyet az északitáliai városok növekvő jóléte táplált, s amely végül meghozta számukra a Szent Római Birodalomtól való függetlenséget.

Velence külön eset volt, hiszen a kezdetek kezdetétől fogva energikusan védelmezte szabadságát a császári hatalom beavatkozásaival szemben. A velenceiek a maguk Szent Márk-templomának mintaképéül a Iustinianus császár által Konstantinápolyban emelt apostoli templomot választották. E lépéssel világos kifejezését adták a bizánci Kelettel fenntartott gazdasági és kulturális kapcsolataiknak.

Toscanában önálló dekoratív stílus alakult ki, amely korai keresztény formákon alapult. A *firenzei* Keresztelőkápolna, valamint a San Miniato al Monte templom feltehetően Canossai Mathildának (1046–1115), Toscana őrgrófnőjének megrendelésére épült, akinek a pápával kötött szövetsége hozzájárult a császári hatalom további gyöngüléséhez Közép- és Észak-Itáliában. Az ő canossai várának falai alatt kényszerült rá IV. Henrik császár az „invesztitúraharcban", hogy VII. Gergely pápa előtt vezekeljen.

A pápák hatalma és propagandája

Nagy Károly császárrá koronázása (800) a világi és egyházi hatalom szövetségének alapjait teremtette meg Európában: a pápa a (római) császári címet ajándékozta neki,

1. *III. Ince pápa felmutatja a subiacói rendtartás approbációs bulláját.* Subiaco (Lazio), Sacro Speco, altemplom. Freskó, 13. század eleje. Reformprogramja keretében III. Ince számtalan rendeletet bocsájtott útjára, hogy ezzel elejét vegye az egyházi visszaéléseknek. Akkortájt valamennyi érseknek kötelessége volt, hogy beiktatását követően első útja nyomban Rómába vezessen.

2. *Dóm, főhajó.* Modena. Az építkezés kezdete: 1099 (a boltozat a 15. századból származik). A lombárd építészek külön helyet választottak a kriptának: a kórus alatt nyert elhelyezést. A dóm építésére a város polgárai adtak megbízást. A nagyszerű építészeti alkotást egy Lanfranco nevű építőmester tervezte.

3. *San Zeno, kapu.* Verona. 1138 körül. A baldachinos portál timpanonjában Szent Zénó ábrázolásával találkozhatunk, amint az épp átnyújtja a város polgárainak Verona lobogóját. A jelenet a polgárság növekvő öntudatát juttatja kifejezésre, mely városuk frissen megszerzett függetlenségén alapult. Az ajtószárnyakat bronz reliefek borítják.

4. Wiligelmus: *Dániel és Zakariás próféta.* Modena, Dóm. Kő. 1100 körül. A francia romanika éppannyira spirituális, mint dekoratív plasztikai stílusával egybevetve a modenai Wiligelmus által alkotott szoboralakok és domborművek (a mester 1099-től 1110-ig tevékenykedett) zömök testük kifejezőerejével tűnnek ki.

2

3

4

ezért cserébe élvezte a mindenkori császár támogatását. Ebből a védelmi kötelezettségből mindenesetre egyfajta gyámkodás alakult ki, amely kiterjedt az egész egyházra, s a pápákat abban a színben tüntette föl, mintha a császár vazallusai lennének.

A 11. században ez ellen lázadtak fel a pápák (lásd a 15. fejezetet). Mindazon előjogokra, amelyek egészen eddig a császárt illették, most egy mind magabiztosabbnak mutatkozó pápaság tartott igényt. A klérus és a szerzetesrendek átfogó reformjának programja a pápai hatalom megerősítését és az egyházi intézmények védelmét célozta a világi hatalom részéről történő mindenfajta beavatkozással szemben. Többek között e reformok részét képezte a pápaválasztás új rendje, amely kiiktatta a császár hagyományos szavazati jogát. A választás most az egyház képviselőinek kis csoportja kezében nyugodott, akiket a pápa nevezett ki, s akik a bíborosok kollégiumát alkották. Mindazonáltal a pápa nem elégedett meg a szellemi függetlenséggel. Hogy ezt biztosíthassa, rá volt utalva a világi hatalomra.

A pápa világi befolyásra irányuló törekvései megváltoztatták a pápai udvar jellegét, amely egyre jobban kezdett hasonlítani világi riválisainak udvartartásához. Egy pápának, ha sikeres akart lenni, a világi ügyek intézésében tapasztalatokra kellett szert tennie, s ügyes politikusnak kellett lennie, miként például III. Ince (1198–1216) is az volt. Az ő pontifikátusa alatt vált a pápaság független politikai hatalommá Európában. Mindinkább átvette a független döntőbíró szerepét az egyes államok közötti viták-ban.

Utódai azonban mind nagyobb mértékben kerültek a konfliktusok középpontjába. A 13. század végén a pápaság újfent egy világi hatalom befolyása alá került; ezúttal a francia monarchia diadalmaskodott felette. Mindezek ellenére Róma a 12–13. századi fellendülés során jelentős közigazgatási, igazságszolgáltatási és diplomáciai központtá fejlődött. Nagy vonzerőt gyakorolt a művelt papságra, amely a szentszék ezen új tevékenységi területén működött. A szellem ezen emberei támogatták a pápaság új szerepkörét, s azon fáradoztak, hogy megváltozott státusát kifelé is megszilárdítsák.

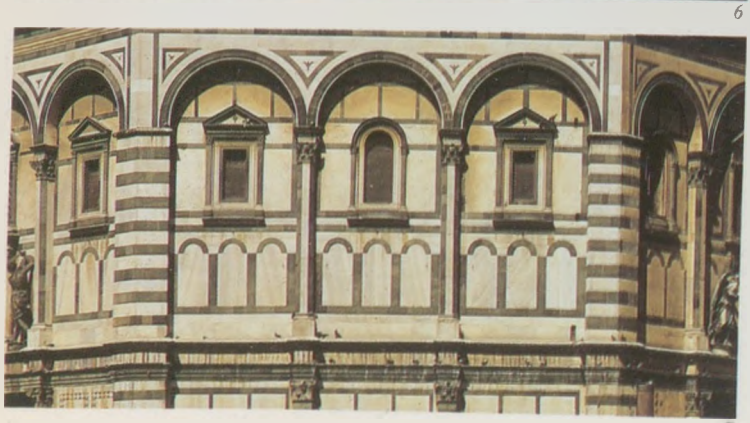
Minden kétséget kizáróan politikai mestermunka az úgynevezett *Konstantini adománylevél*. Általa nemcsak a pápa szellemi primátusa kapott megerősítést az egyházon belül, hanem történelmi igazolást nyert az Itáliai-

5

5. Sant'Angelo in Formis. Santa Maria Capua Vetere. Az építkezés befejezésének éve: 1075. A Sant'Angelo in Formis-templom építészeti megoldása a montecassinói bencés apátság hatása alatt született. Homlokzatának kialakítása példázza: már a román kori építészet is élt a csúcsívek alkalmazásával.

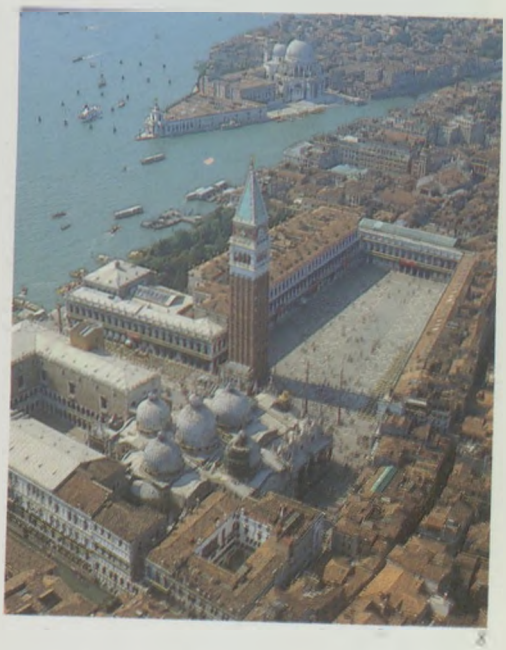
6

6. Sant'Ambrogio, főbajó. Milánó. 12. század. A római építészet alkotóelemeinek továbbélése Itália román kori építészetében a hagyomány folytonosságára hívja fel a figyelmet.



7

7. Keresztelőkápolna, a homlokzat részlete (középső szint). Firenze. Márvány. 11–13. század. Az 1059-ben felszentelt keresztelőkápolna alaprajza nyolcszögletű. A vakárkádok harmonikus kialakítása, valamint a berakások (fehér és zöld márvány) a toszkán romanika jellegzetes elemei. Később sokféleképpen elevenítették föl ezt az építészeti formát (lásd még a 214. lapot).



8

8. A Szent Márk-templom a dózsepalotával, a harangtoronnyal és a Szent Márk térrel. Velence. A légifelvétel érzékelteti a bazilika görögkereszt alaprajzát, amelyen a Szent Márk-templom ötkupolás építménye emelkedik (az építkezés kezdete: 1093).

félsziget fölötti politikai elsőbbség iránt támasztott igénye is. Az adománylevél – amely utóbb 8. századi hamisítványnak bizonyult – a hagyomány szerint Nagy Konstantin császár I. Szilveszter pápa iránt érzett hálájának kifejezése volt, amiért az a megkeresztelkedés révén csodás módon kigyógyította őt a leprából. A pápák célirányosan, saját követeléseik érdekében igyekeztek hasznot húzni ebből a legendából.

A pápaság világi hatalmának Nagy Konstantin császártól való levezetését csak még jobban hangsúlyozta az a tény, hogy a pápák római kori szobrokat állíttattak fel a lateráni palota előtt, amely a középkor évszázadaiban székhelyükül szolgált. E szobrok közé tartozott Marcus Aurelius lovasszobra is, amelyet tévesen Nagy Konstantin emlékművének hittek.

A Konstantini adománylevél

Soha senki nem vonta kétségbe a pápának mint Szent Péter utódjának spirituális hatalmát. A középkorban azonban a pápaságnak egy megfelelő világi hatalom támogatása nélkül aligha sikerülhetett volna tekintélyének érvényesítése. A *Konstantini adománylevél*, egy 313-ban kelt okirat, amely valójában egy 8. századi hamisítvány, ilyen irányú támogatásról biztosította a pápaságot. Az *adománylevél* Nagy Konstantin császár történetéből indul ki: a leprából való csodálatos felgyógyulását veszi alapul.

A hagyomány szerint a pogány orvosok azt javallották a császárnak, hogy ártatlan gyermekek vérében mosakodjon meg. Álmában azonban megjelent neki Péter és Pál apostol, s ígéretet tettek arra, hogy Szilveszter pápa meg fogja őt gyógyítani. Midőn Nagy Konstantin megjelent a pápa színe előtt, az felmutatta neki a két apostol képmását. A császár felismerte bennük az álmában látott két alakot, felvette a keresztséget, s meggyógyult. Hálából Konstantin a pápára ruházta a szellemi primátust az egyházban, nemkülönben a világi hatalmat Itáliában és a nyugati provinciákban.

1440-ben a humanista Lorenzo Valla bebizonyította, hogy az említett okirat hamisítvány.

10

10. *I. Szilveszter pápa felmutatja Nagy Konstantin császárnak Péter és Pál apostol képmását.* San Pietro in Grado, bazilika. Freskó. 11. század.

9

9. *A Szent Kereszt diadala.* Róma, San Clemente, apszismozaik. 1130 körül. A korai keresztény hagyomány feleleventésének jelei a mozaikdíszítések. Az apszis akantuszlevél-volutás ornamenseiben a késő császárkori Rómával való kapcsolat mutatkozik meg.

11

11. *San Clemente, belső nézet.* Róma. Az építkezés kezdete: 1130 előtt. Jóllehet a templomot java részben átépítették, belsejében a *Schola cantorum*, valamint az eredeti padló érintetlen maradt. A padlót töredék márványdarabokból, az antik római mintaképekhez igazodva, *Opus Alexandrinum* eljárással fektették. Az ilyen padlózatok felettébb népszerűek voltak a 12. században, s a korai keresztény Róma felidézését jelentették.

Róma újjászületése

A pápa megújhodott hatalma nyilvánvaló kifejezést nyert Róma városának újbóli felemelkedésében. A Római Birodalom bukását, valamint a barbárok betöréseit követően Róma jelentéktelen, provinciális város szintjére süllyedt le, amelyet egy dicsőséges múlt monumentális romjai vettek körül. Ez a város semmi szín alatt nem lehetett egy nagy hatalmú pápaság ténykedésének megfelelő kerete. Ennélfogva az egyházreform karöltve haladt azzal a törekvéssel, hogy Rómának visszaadják egykor volt pompáját.

Egy időben azzal, hogy Suger apát francia földön új stílust honosított meg, a pápák Rómában a templomok tervezése és díszítményeik kivitelezése során a constantinusi kor épületeit tekintették mintaképüknek. Az ellentét aligha lehetett volna kiáltóbb. Az egyház lépése semmiképp sem valamiféle kereszténység előtti tradicionalizmus kifejeződése volt. Sokkal inkább annak szándéka rejtőzött mögötte, hogy a pápák világi és szellemi hatalmának nagyságát Róma császárkori múltjának tudatos felidézésével hangsúlyozzák.

A római San Clemente-templom jellegzetes példája az akkori idők templomépítészetének. Alaprajzát és elgondolását tekintve a korai keresztény bazilika típusát követi. E megfelelést az *Opus Alexandrinum* eljárással készült padlózat, valamint az apszismozaik is hangsúlyozza. A bizánci művészetet utánzó mozaikok révén a pápa nemcsak Péter apostol trónjának legitim örökségére való jogát emelte ki, hanem a keleti császárok örökségére is jogot formált. A Santa Maria in Trastevere templomban a császári szimbolika egy lépéssel tovább ment. Az apszismozaik itt az Istenanya megkoronázását ábrázolja.

III. Ince pápa (1198–1216) a régi Szent Péter-templom apszismozaikját is újjal cseréltette föl. Az általa megrendelt mű (ma már nincs meg) nyilvánvalóan spirituális hatalmának dicsőítését szolgálta. A mozaik III. Incét nem megrendelőként, hanem a pápaság intézményének megszemélyesítőjeként ábrázolja. A felirat a Szent Péter-templomra mint „anyaszentegyházra" hivatkozik. E cím általában csak a pápák püspöki templomát, a San Giovanni in Laterano bazilikát illette meg. Azáltal, hogy Ince pápa a Szent Péter-templomnak is ezt a címet adományozta, szántszándékkal összefüggést teremtett saját pontifikátusa és az apostoli fejedelem Péter pápasága között.

Az új erőre kapó pápaság

12

13

12. Mária megkoronázása. Róma, Santa Maria in Trastevere. Apszismozaik. 1140 körül. A bárányok – Isten bárányával a középpontban – a tizenkét apostolt jelképezik. Az égi trónust Krisztus és az Istenanya foglalják el, s figyelmeztetik a hívőket a földi lét feletti hatalmukra.

13. Torriti: *Mária megkoronázása.* Róma, Santa Maria Maggiore. Apszismozaik. 1294 körül. Az első ferences pápa, IV. Miklós Mária-kultusza az Istenanya megkoronázásának ábrázolásában ölt testet. A képünkön látható mozaik, valamint a San Giovanni in Laterano bazilika (1878-ban helyreállított) mozaikja Jacopo Torriti műve, akitől ezenkívül az assisi San Francesco felső templomának néhány freskója is származik.

14. Santa Maria in Cosmedin, templombelső. Róma. 1123 körül. A Rómában ez idő tájt emelt templomok, valamint pompázatos díszítéseik az új erőre kapott pápaság hatalmának kifejeződései.

15. San Lorenzo fuori le mura, templombelső. Róma. 13. század eleje. A klasszikus oszlopok a templom közelében feltárt római épületek romjaiból származnak. A templom építéséhez III. Honorius pápa (1216–1227) komoly pénzösszegeket bocsájtott rendelkezésre.

14

15

Róma a 13. század végén

A 13. század vége táján ismételten veszélybe került a pápaság függetlensége. Amikor a pápaság csillaga már aláhullóban volt, olasz pápák egy sora arra tett kísérletet, hogy Rómának legalább a maga külsőségeiben visszaadja régi fényét. A művészeti virágzás leple alatt igyekeztek elterelni a figyelmet a politikai és gazdasági válság valóságos méreteiről. E pápák és bíborosaik uralkodása idején a fényűzés olyan méreteket öltött, amely a Római Birodalom bukása óta példa nélkül állott.

S a pápaság olyan képi motívumok után kutatva, amelyek révén saját hatalmát juttathatná kifejezésre, ismét csak a hagyományokhoz nyúlt vissza. IV. Miklós (1288–1292) késő római alkotásokat választott mintaképül a San Giovanni in Laterano és a Santa Maria Maggiore bazilika általa megrendelt apszisdíszeinek megtervezéséhez, amelyeket aztán Jacopo Torriti fejezett be a pápa halála után. Az első ferences pápa, IV. Miklós vonzalma a korai keresztény Róma császári stílusához, ami kiáltó ellentétben állott a rendtestvérei által dicsőített szegénységgel (lásd a 19. fejezetet), világosan megmutatja, mennyire fontos volt a pápaság számára, hogy lehetőség szerint mély benyomást keltő képet alakítson ki önmagáról.

Az Istenanya megkoronázásának témája a 12. századi Rómában már szerte a városban elterjedt. Ugyanakkor a IV. Miklós által megrendelt verzió az arany bőséges felhasználása, továbbá az alakok számának megsokszorozódása következtében sokkal nagyobb feltűnést keltett, mint a hasonló témájú más mozaikok. Az arany csillagokkal telehintett mandorla a jelenet földöntúli jellegét hangsúlyozza, míg a két nagy ferences szent, Szent Ferenc és padovai Szent Antal megjelenítése aktualitását domborítja ki.

VIII. Bonifác

A kiürült pápai kincstár újbóli feltöltésére és az egyház szellemi hatalmának megerősítésére tett kísérletként VIII. Bonifác (1294–1303) 1300-ban kikiáltotta az első szentévet. Valamennyi zarándoknak, aki Rómába járult, különleges bűnbocsánatot ígért. VIII. Bonifác többek között Pál apostol szobrát is megrendelte, amellyel a mo-

18

16. Arnolfo di Cambio: *Cibórium.* Róma, Santa Cecilia in Trastevere. Márvány. 1293. Toscanában folytatott tanulmányai befejeztével a szobrász és építész Arnolfo di Cambio (kb. 1245–1302) megalapította római műhelyét. Világos, klasszikus iskolázottságú stílusában felismerhetők a gótika jegyei. E körülmény a pápai udvar kozmopolita jellegét tükrözi.

17. Cavallini: *A Szűzanya születése.* Róma, Santa Maria in Trastevere. Mozaik. A 13. század utolsó évtizede. Pietro de' Cerroni, akit Cavallini néven ismerünk, s aki festőként és mozaikrakóként 1273-tól 1321-ig tevékenykedett, szakított a bizánci típusú mozaikművészet kétdimenziós és lineáris stílusával, s térbeli hatást sikerült elérnie.

16

17

numentális bronzszobrok antik hagyományát szándékozott követni. Ezenkívül saját tetteinek megörökítése érdekében róla mintázott szobrokat is felállíttatott.
A korszak bíborosai a pompa kedvelését illetően semmiben sem maradtak el a pápától. Jacopo Stefaneschi bíboros, a pápa unokaöccse, a Szent Péter-bazilika számára a legkülönbözőbb csodálatos alkotásokat rendelte meg, így például Giottónak a Navicella (az apostolok hajója) számára készített mozaikját. Fivére, Bertoldo, a Santa Maria in Trastevere számára egy sor mozaikot készíttetett. Ezek a naturalisztikus megjelenítés és a római kései antik mozaikrakók kompozíciós technikája iránti megnövekedett érdeklődésről tanúskodnak. A külhonból érkezett bíborosok, így például Jean Cholet révén a máskülönben hagyományos építészeti alkotások gótikus elemekkel gazdagodtak. Minden külsőleges hatalmi demonstráció és fényűzés hiábavalónak bizonyult azonban: nem tudta elleplezni a politikai és gazdasági nyomorúság tényleges valóságát.
A pápa beavatkozása Franciaország és Anglia konfliktusába csak ártott tekintélyének. Politikai ténykedése, valamint azon ismételt törekvése, hogy a világi uralkodókat alávesse a feltétlen pápai uralomnak, elkerülhetetlenül konfliktusokkal járt együtt. 1309-ben a különböző politikai szövetségeket kötő bíborosok között dúló frakcióharcok következtében V. Kelemen pápát (1305–1314) arra kényszerítették, hogy udvarát Avignonba helyezze át. Ennek folytán a pápaság mind jobban a francia monarchia ellenőrzése alá került, miközben Róma hanyatlásának újabb szakaszát élte át.
Avignon ezzel szemben a 14. század folyamán fontos kulturális, különösen pedig művészeti központtá emelkedett. Ebben az időszakban jelentékeny itáliai művészek, mint például a sienai Simone Martini vagy a viterbói Matteo Giovanetti mentek Avignonba, hogy az új pápai palotát kidíszítsék.

Az új erőre kapó pápaság

19

18. és ***19.*** Giottónak tulajdonított mű: *Stefaneschi-polipticbon*. Vatikán, Pinacoteca. Fa. 1315–1320. Az oltár tábláit a mester mindkét oldalon befestette, úgyhogy a templomhajó felől, ahol a hívők tartózkodtak, éppúgy megcsodálható volt, miként az apszis felől is, amely rész a pápai udvarnak volt fenntartva. A megbízó, Jacopo Stefaneschi, donátorként van ábrázolva, amint az oltárt Szent Péter kegyeibe ajánlja. A templomhajóban egybegyűlt hívők számára ez az első pápa utódjának tekintélyére történő egyértelmű utalásként volt fölfogható.

20

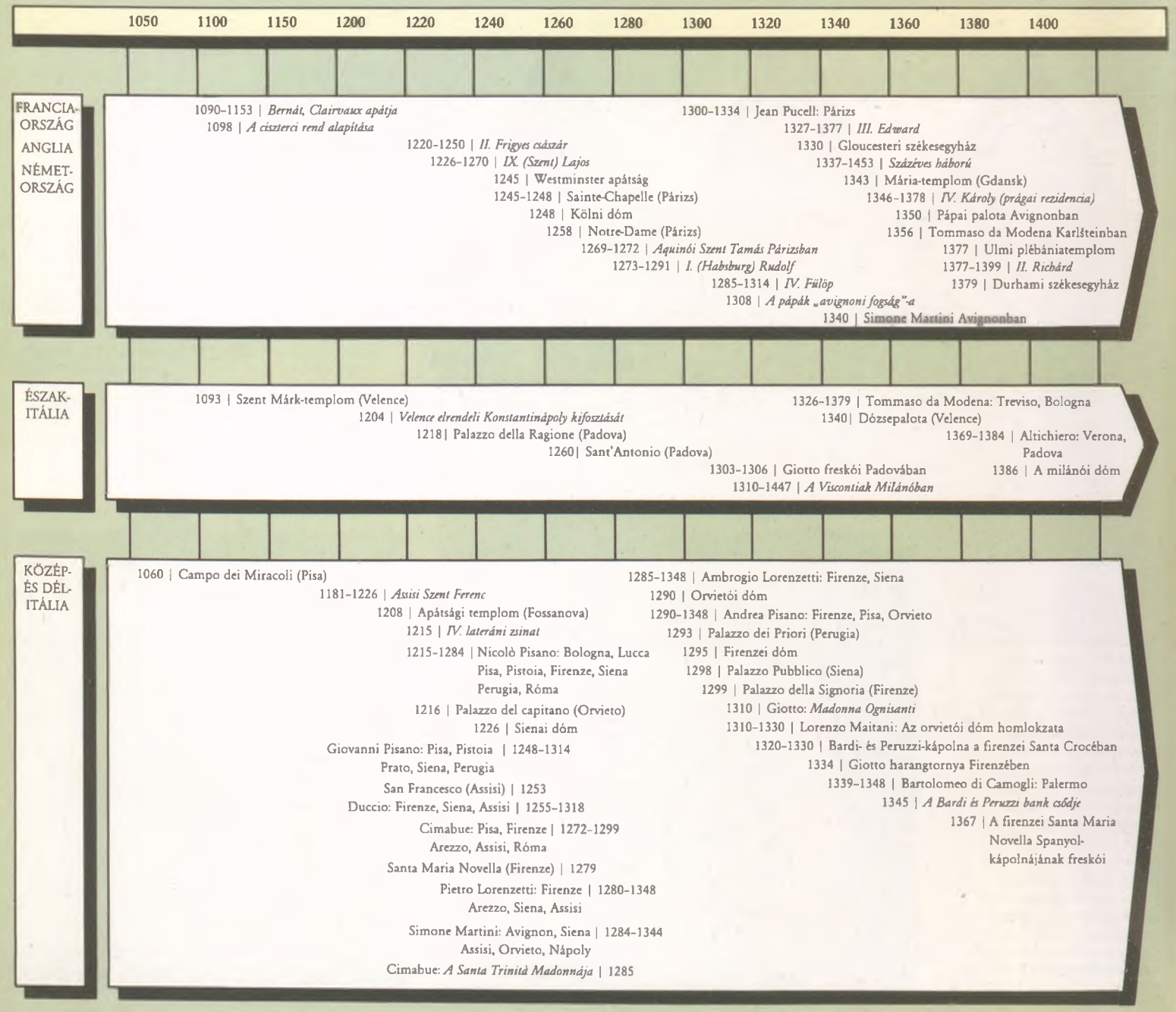
20. Arnolfi di Cambio: *VIII. Bonifác*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Márvány. 1300 körül. E szigorú és ünnepélyes szoboralakot, amely a firenzei dóm homlokzatára volt szánva, a művész a pápai tekintély felmagasztalásának szándékával alkotta.

21. Arnolfo di Cambio (?): *Péter apostol*. Bronz. A hagyomány szerint e szobrot VIII. Bonifác rendelte meg Arnolfótól. A legújabb feltételezések szerint azonban a szobor korai középkori alkotás. A mű egyértelműen kapcsolódik a nagyméretű bronz emlékszobrok antik tradíciójához.

21

A középkor: új távlatok

A 12. és 13. században új szerzetesrendek, valamint lovagrendek alapítása befolyásolta döntő módon annak az új formanyelvnek a térnyerését, amely a keresztény Nyugat figuratív művészetét és építészetét meghatározta. Már a 12. század dereka táján (lásd az előző áttekintést, különös tekintettel a 17. fejezetre) felismerhetők Észak-Franciaország templomaiban a gótikus művészet első jegyei. Az új építészeti technikák a 13. század elejétől fogva terjedtek el Európa-szerte. Jelentős szerepet játszott ennek a stílusnak a fejlődésében a ciszterci rend, amelynek vallási példaadását – Bernát atyának, Clerveaux apátjának szellemében – az egyszerűség és szigorúság határozta meg. E rend ennyiben erősen eltért az erkölcsöknek azon föllazulásától, amely a bencés rend testvéreinek soraiban harapózott el. Az új rend egyik legjelentősebb alakja Suger, Saint-Denis apátja volt. Itáliában, ahol a gótikus építészet soha nem alakította ki azokat a merész architektonikus formákat, mint az Alpoktól északra, két kolduló – a ferences és a dominikánus – rend megalapítása járt messzemenő következményekkel. Az assisi San Francesco-templom építőműhelye rendkívüli építészettörténeti és művészeti jelentőségre tett szert. Olyan művészek adtak itt egymásnak találkozót, mint a sienai Lorenzetti és Simone Martini, illetve a firenzei Cimabue és Giotto. Az építőművészet, a szobrászat és a festészet új lendületet kapott a szabad városállamok megrendelései révén. Franciaországban, Angliában és német földön a 14. században a gótika udvari-dekoratív változata hódított.



19. fejezet

Az egyház megújulása

A Ferenc- és Domonkos-rendiek művészete

Jézus szegénysége és önzetlensége, amelyről az Újszövetség tanúskodik, kiáltó ellentmondásban állott a 12. és 13. század folyamán mindinkább elvilágiasodó egyház gazdagságával és önkényével. Ennek következményeként született meg a szerzetesség egy új irányzata, amelynek célja az aszketikus életvitel, továbbá olyan új közösségek kialakítása volt, amelyek szorosan kapcsolódtak a *Vita Apostolica* képzetéhez. E reformszerzetesrendek legrégebbike a ciszterciek rendje, amelyet 1098-ban, a clunyi apátság fényűzésére való reakcióként alapítottak. A ciszterciek, hogy kivonják magukat a világ talmi csábításainak bűvköréből, kolostoraikat isten háta mögötti zugokban építették fel, s mezőgazdasági tevékenységük révén ellátták magukat a legszükségesebbekkel: tejjel, sajttal, hússal és pergamennel.

Clairvaux-i Szent Bernátnak (kb. 1090–1153), Suger apát egyik kortársának a hatására a rend mind az egyházon belül, mind pedig általában a 12. század politikai történéseiben jelentősen gyarapította befolyását. A ciszterci rend kolostorai közvetlenül a Cîteaux-ban álló anyakolostorhoz tartoztak. Valamennyi apátnak kötelességei közé tartozott, hogy háromévente részt vegyen a káptalani közgyűlésen (ez egyfajta törvényhozó testületként működött). E központosított rendszer olyannyira hatékonynak bizonyult a rend fenntartása szempontjából, hogy még a IV. lateráni zsinat (1215) által bevezetett szerzetesrendi reformnak is mintaképéül szolgált.

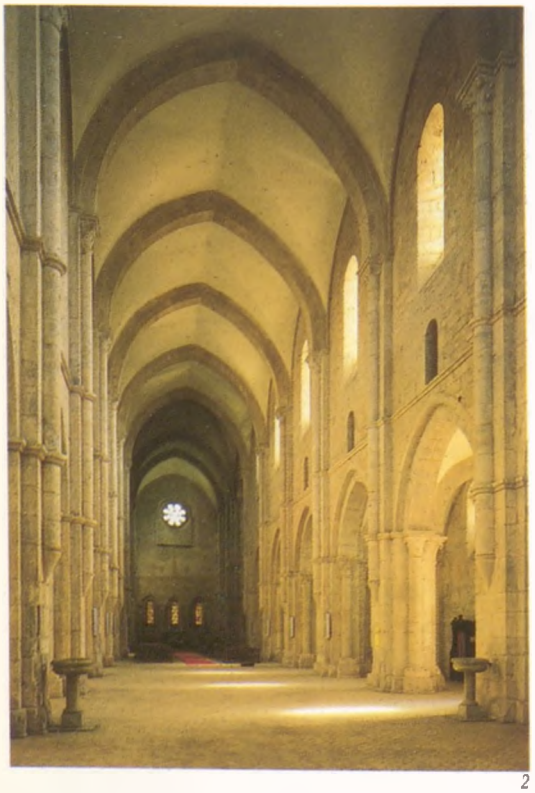
A kolostori mozgalom elvilágiasodása elleni harc élén Szent Bernát állott. Elítélte az aranyba foglalt ereklyékkel folytatott kereskedelmet, a „zarándokipart", nemkü-

1

lönben a kolostori templomok építészeti kialakításában és berendezésében megmutatkozó mindenfajta fényűzést. A ciszterci apátok elutasítottak minden luxust és pompát. Egyszerű, négyszögletű kórusban végződő, körüljáró nélküli, latin kereszt formájú alaprajzot választottak templomaik számára. A homlokzaton és a portálokon tudatosan mondtak le a gazdag szobordíszekről. A ciszterciek átvették ugyan a csúcsíves stílust, amely a III. clunyi székesegyház megépítése után oly nagy népszerűségre tett szert, ugyanakkor azonban kizárólag a térperspektíva kiemelése érdekében alkalmazták, gyakorta trifórium és karzat nélkül. Templomaik egyszerűsége nem tette lehetővé, hogy a kolostorok versenyre keljenek egymással, tükrözi ellenben a renden belül fennálló szigorú hierarchiát. Nagy figyelmet szenteltek mindamellett a kézművesmunkák minőségének, így például a falazat kialakításának. A ciszterci templomok ezen keresetlensége példaképül szolgált a *Vita Apostolica* eljövendő követőinek.

A ciszterci rend hatása

Jóllehet a ciszterciek reformtörekvései voltaképpen csak a szerzetességet érintették, a *Vita Apostolica* eszménye magával ragadta a társadalom valamennyi területét, s nyomában olyan laikus rendek sarjadtak ki, mint az albigenseké és az umiliánsoké. Mivel ezek a közösségek nem tartották magukat a szentbeszéd laikusokra kirótt tilalmához, s a szegénység üzenetét terjesztették, komoly veszélyt jelentettek a pápa tekintélyére nézve. Végül 1184-ben egyházi átokkal sújtották őket. Mindazonáltal a laikus papi mozgalom időközben hatalmassá duzzadt. Szent Ferenc (kb. 1181–1226) és Szent Domonkos (kb. 1170–1231) fogékonyan reagált eszméire. Szent Ferenc egy módos assisi kereskedő gyermeke volt. Visszautasította a gazdagság minden formáját, lett légyen szó akár magán-, akár közösségi tulajdonról. Célja az volt, hogy egész életét a szegénység, a hit terjesztése és a felebaráti szeretet ókeresztény elveinek jegyében élje. III. Honorius pápa 1223-ban hivatalosan elismerte ugyan ezt az életformát, kitartott azonban amellett, hogy a rendet a pápai hatalomnak rendeljék alá. A dominikánusok is elutasították az anyagi javak birtoklásának valamennyi formáját. Rendjük, amelynek célja a franciaországi albigensek



2

2. Apátsági templom, főhajó. Fossanova. A felszentelés éve: 1208. A ciszterci rend építészete tudatosan került mindenfajta szobordíszítést. A képen látható templomépület is a lehető legegyszerűbb. A főhajót csúcsíves, hevederes dongaboltozat borítja.

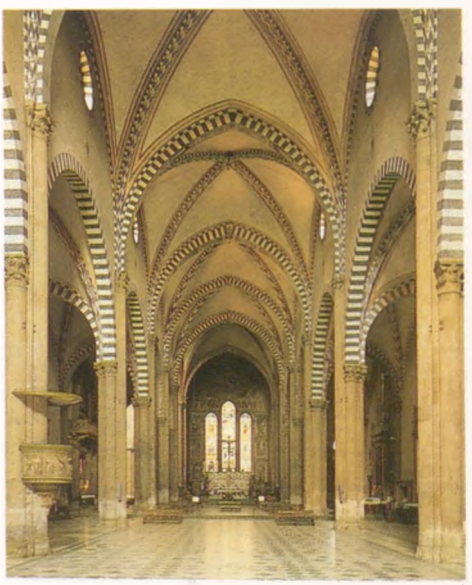
3. Apátsági templom, főhajó. Fossanova. A felszentelés éve: 1208. Clairvaux-i Szent Bernát, az egyház nagy cisztercita reformátora nyilvánosan ostorozta a pompa és a fényűzés minden formáját, miként az korának kolostori építészetét szinte mindenütt jellemezte.

3

1. San Francesco, felső templom. Assisi. Az altemplom építésének kezdete: 1228, a felső templom építésének kezdete: 1300 körül. A képen látható templomhajó a Ferenc-rendiek önábrázolásának legjelentősebb példája. A Szent Ferenc-templom egyszersmind Itália legrégibb gótikus temploma. Némi bizonyossággal feltételezhetjük, hogy a freskók elkészítésében Giotto is részt vett (*Jelenetek Szent Ferenc életéből*, lásd a 11. ábrát).

4. Santa Maria Novella, főhajó. Firenze. Az építkezés kezdete: 1297. A gótikus csúcsívek és a bordás keresztboltozat alkalmazásának ellenére az itáliai dominikánus és ferences kolostori templomok kerülték a túlnyomóan vertikális téralakítást.

5. Santa Croce, főhajó. Firenze. 1294. A Ferenc- és Domonkos-rendi szerzetesek átütő sikere az építkezési kedv számottevő fellendüléséhez vezetett.



4

5

megtérítése volt, szintén megkapta a pápai áldást (1216). Az új koldulórendek pápai elismerését követően az egyház mind jobban az új, laikus vallásosság irányába fordult. Mindkét rend azt a célt tűzte ki maga elé, hogy érthetőbbé tegye a nép számára a vallást, s így közelebb vigye hozzá. A Domonkos-rendiek e cél megvalósítása érdekében nagy hangsúlyt fektettek a művelődésre. Aquinói Szent Tamásnak és más jelentős dominikánus teológusoknak köszönhetően e rend fölöttébb fontos szerepet játszott a 13. század szellemi életében.

A Ferenc-rendiek is aktívan foglalkoztak teológiával, az ő gondolatviláguk azonban, amely Jézus Krisztus ember mivoltát állította a középpontba, nagyobb visszhangra lelt az emberek körében. A ferencesek rendje ennélfogva viharos gyorsasággal növekedett: már 1380-ban másfél ezer klastromuk volt szerte Európában, amelyhez 90 ezer szerzetes tartozott. Assisi Szent Ferenc halálát követően gyöngítettek a közösségi tulajdon tilalmán. E lépésnek a rend kettészakadása lett a következménye: a szerzetes testvérek többsége csatlakozott az úgynevezett *konventuálisok* mozgalmához, amely elismerte a közösségi tulajdon elvét, a kisebbségben maradottak pedig az *obszervánsok* mozgalmához csatlakoztak, amely továbbra is a ferencesek szigorú szegénységi fogadalmához tartotta magát.

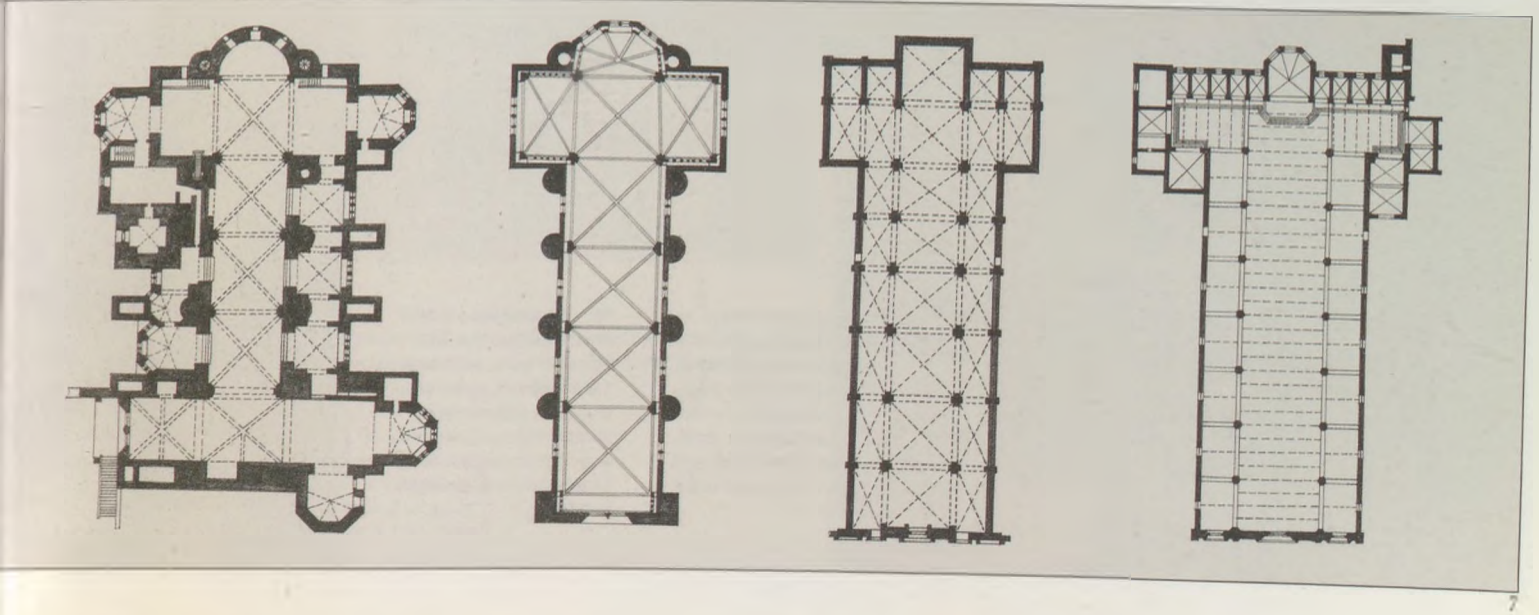
A kolduló rendek templomai

Az új rendeknek a korábbitól eltérő megjelenési formára volt szükségük. A ciszterciek visszavonultak a világ kísértései elől, ám a kolduló rendek templomai a városok kellős közepén állottak, s üzenetük is főként a városi lakossághoz szólt. A ciszterciekhez hasonlóan ők is egyfelől mozgalmuk erejét akarták építészeti eszközökkel kifejezésre juttatni, másfelől viszont tudatosan kívántak lemondani mindenfajta fényűzésről. E probléma megoldása kézenfekvő és radikális volt. A kolduló rendek elutasították az itáliai romanika pompáját, nemkülönben a kortárs gótika formai sokféleségét. A ciszterciek példáját követték, s a lehető legegyszerűbb, kereszt formájú alap-

6

6. San Francesco, felső templom. Assisi. 1300 táján. A Ferenc-rendiek követték a ciszterciek példáját, s építészetükben tartózkodtak mindenfajta fényűzéstől. Assisi Szent Ferenc és első szerzetestestvérei lemondtak minden magán- vagy közösségi tulajdonról. A szegénységnek ez az eszménye azonban nyomban a rend megalapítását és az egyházba való beépülését követően problematikusnak bizonyult.

7. Itáliai ferences és Domonkos-rendi templomok alaprajzai. Balról jobbra haladva: az assisi San Francesco altemploma, az assisi San Francesco felső temploma, a firenzei Santa Maria Novella, valamint a firenzei Santa Croce. Jellemző valamennyire a széles keresztelőből, kórusból, apszisból, valamint kápolnakoszorúból álló keleti irányú épületegyüttes mellőzése.

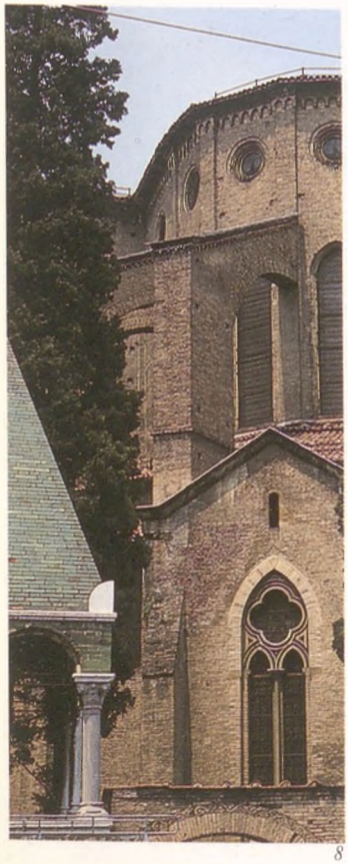


7

rajzot választották, rendszerint egyenes kóruslezárással. Ahol a liturgia bonyolultabb építészeti formákat követelt meg, mint például a padovai Sant'Antonio kóruskörüljárója esetében, az elképzelhető legnagyobb egyszerűségre törekedtek. A ciszterciekhez hasonlóan a portálokon ők is kerülték a szobordíszeket. Voltak azonban egyéb stílusjegyek is, amelyeket a cisztercita építészetből vettek át, így például a homlokzat visszafogott megformálását, a csúcsíveket, a templombelső kétemeletes kialakítását, a keresztboltozatot, valamint a csúcsíves ablakokat. A felsorolt eszközökkel a cisztercita, ferences és dominikánus templomok a maguk egyszerű vallásosságát hangsúlyozták a székesegyházak pompájával szemben. A csúcsívek alkalmazásával ezeknek az új rendeknek távolról sem az volt a céljuk, hogy a lehető legnagyobb boltozatmagasságot elérjék. A vertikális vonalaknak a franciaországi gótikában tapasztalt hangsúlyozása erősen háttérbe szorul a kolduló rendek templomaiban, ami Szent Bernátnak az istenkísértő magasságokat ostromló templomépítészeten gyakorolt kritikájának egyik következménye volt. Az 1260-ban elfogadott ferences rendtartás kizárólag a főoltár fölött engedte meg kőboltozatok alkalmazását. Mindkét kolduló rend a ciszterciek építészetének számos elemét átvette, nem követte azonban őket az egységesség elvének alkalmazásában. E rendek számára – mivel a városokban gyökereztek – a helyszínen található építőanyagok alkalmazása, valamint a helyi építészeti hagyományok figyelembevétele nagy jelentőségű volt, hiszen működésük sikeressége a lakosság körében mutatkozó népszerűségüktől függött. A padovai Sant'Antonio-templom kupoláit például velencei hagyományokat követve húzták föl. A bolognai San Francesco-templom építése során, miként e vidéken számos más helyen is, nyerstéglát alkalmaztak. A ferences és dominikánus templomok építészeti hasonlóságaiban vallási eszményeik azonossága fejeződik ki, míg ikonográfiai elképzeléseik különbözősége mindenkori céljaik és követett útjaik eltéréseire világít rá.

Az assisi San Francesco-bazilika

Az assisi San Francesco-bazilika építése, amely Szent Ferenc földi maradványait zárja magába, egyszersmind pedig a ferencesek rendjének anyatemploma, 1228-ban vet-



8

9

10

8. San Francesco. Bologna. A nyerstéglából készült falépítmény a lehető legegyszerűbb. E templom a csekély számú itáliai példa egyike a gyámívek felhasználására.

9. Sant'Antonio. Padova. Az építkezés kezdete: 1260 körül. Az építőket a nagy hatalmú és közelben fekvő Velence jellegzetes kupolás építkezésmódja ihlette. Ezzel a hatalom architektonikus kifejezésének egyik formáját állították saját céljaik szolgálatába.

10. Jelenetek Jézus életéből. Assisi, San Francesco, felső templom, apszis. 1275 körül. A San Francesco egyike Itália azon kevés gótikus templomépítményeinek, amelyek nagy felületet elfoglaló, festett üvegablakok sorával rendelkeznek.

te kezdetét adományokból, nyitott fedélszékes, egyszerű templomépületként. 1280-ban, majd utóbb, a felső templom megépítését követően, freskókkal díszítették. A falfestmények melletti döntés a mozaikdíszítések helyett szintén jól példázza a kolduló rendek azon törekvését, hogy kerüljenek minden pompát.

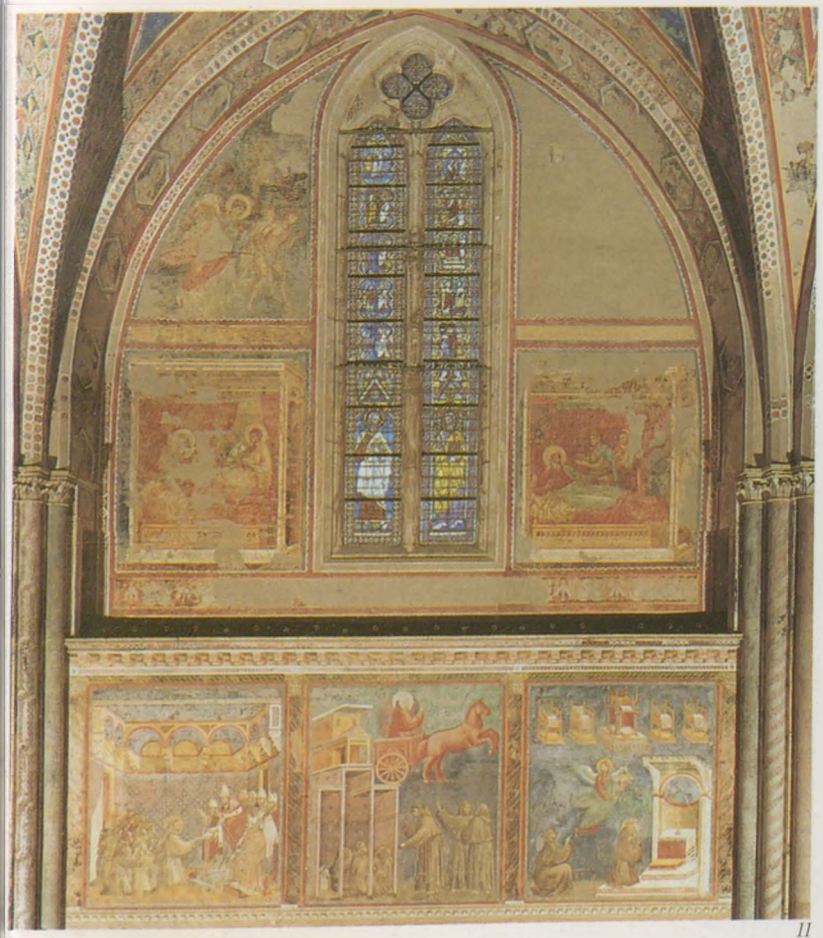
A San Francesco al- és felső templomának ikonográfiai programját maga a rend állította össze. Az itt ábrázolt témák, valamint értelmezésük mértékadóvá váltak az elkövetkezendő évszázadok ferences művészetére nézve. Hagyomány és újítás fonódott itt egybe egy olyan mű létrehozása érdekében, amely érvényre juttatta a Ferencrendiek gondolatvilágának újszerűségét, egyszersmind azonban őrizte is a hit folytonosságát. A templomhajók képi díszítése során a Szentírásból vett jelenetek ábrázolása terjedt el leginkább. A San Francesco-bazilika felső templomában ezeket még Szent Ferenc életét megelevenítő jelenetekkel egészítették ki. Jézus keresztre feszítésének és Szent Ferenc halálának egymással szemben történő megjelenítése még erőteljesebben hangsúlyozza a szent azon vágyát, hogy Krisztus életét élhesse.

A megújhodott vallás architektonikai kifejeződése a csúcsív. A ferencesek számára megmutatkozó nagy jelentősége nyilvánvalóvá válik, ha azokat a jeleneteket vesszük szemügyre, amelyekben Szent Ferenc pápákkal találkozik. Az első jelenet, amelynek keretét boltíves építészeti környezet alkotja, Szent Ferencet akkor mutatja, amikor III. Ince pápa színe elé járul rendje megerősítésének kérésével. A második jelenetben, ahol az architektonikus környezet már csúcsíves, Szent Ferenc hivatalosan is elismert rendalapítóként prédikál III. Honorius pápa előtt.

Az új ferences stílus kiszorította a régi építkezésmódot, amelynek boltívei a pogány antik világgal és a jelenkor jómódú társadalmával állottak összefüggésben. Az építészeti formák szimbolikus jelentésének tudatossága kifejezésre jut a San Francesco-bazilika altemplomának keleti felét díszítő jelenetekben is. E freskók Babilon pusztulását ábrázolják.

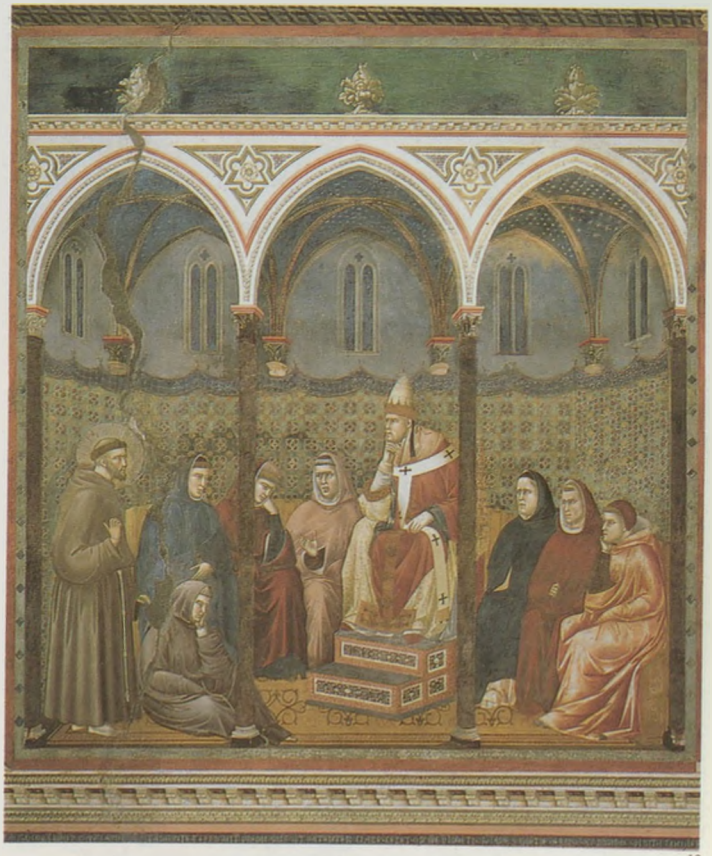
A Bibliában se szeri, se száma azoknak a történeteknek, amelyekben az istenkísértő építményekre lesújt a Teremtő haragja. Nem volt nehéz a közelben megtekinteni az antik Róma romjait.

Az egyház megújulása



11

11. *Bibliai jelenetek, valamint jelenetek Szent Ferenc életéből.* Assisi, San Francesco, felső templom. Freskó. 13. század vége. Fent: Kiűzetés a Paradicsomból; Ádám és Éva hányattatásai (megsemmisült). Középső mezők: Izsák és Jákob, Izsák és Ézsau. Lent: III. Ince elismeri a ferences rendet; a tüzes szekér látomása, a trónszékek látomása. A felső templom hajójának falai három festett zónára tagolódnak. A két felső ó- és újszövetségi jeleneteket ábrázol. Régi hagyományt követve e jelenetek egymással szemközt helyezkednek el a bal, illetve a jobb oldalon. Az alsó zóna freskóinak témája Szent Ferenc élete (talán Giotto alkotása).



12

12. Giotto: *Szent Ferenc prédikációja III. Honorius pápa előtt.* Assisi, San Francesco, felső templom. Freskó. 13. század vége. A csúcsívek, valamint a mélykék, csillagokkal kifestett boltozat magának a bazilikának az építészeti megoldásaira és díszítményeire utalnak (lásd az első ábrát).

Művészet és vallási szimbolika

Eszményeik terjesztése céljából a ferencesek a hagyományos keresztény témákhoz folyamodtak, amelyeknek különös jelentőségük volt a rend számára. A San Francesco-bazilika altemplomának oltárboltozatát Assisiben a szegénység, a szűziesség és az engedelmesség allegóriái díszítik. Szent Ferenc rendíthetetlen ragaszkodása e három erényhez, melyek a rendi fogadalom sarkalatos pontjai is voltak egyben, példaképül szolgált követői számára. E fogadalomra kell hogy emlékeztessen a három csomó is a ferences barátok derekövén.

Más szentek, mint például Szent Márton, aki szintén lemondott az anyagi javak birtoklásáról, vagy Szent Lőrinc és a mártír Szent István, akik szétosztották a szegények között az egyház javait, ismert keresztény jelképei voltak azon korai törekvéseknek, amelyek a *Vita Apostolica* életvitelének meghonosítását célozták. E szentek is példaképei lettek a ferences rendi mozgalomnak. Szent Ferenc életrajzírói külön is kiemelték a Szűzanya iránt megmutatkozó kiváltképp nagy tiszteletét. Erre utal az a körülmény is, hogy az assisi San Francesco-bazilika felső templomának apszisát a Szűzanya életéből vett jelenetek díszítik.

A Ferenc-rendiek Mária bűn nélküli fogantatásának vitatott tanát vallották, míg a Domonkos-rendiek tagadták ezt az elméletet. Mária szeplőtelen fogantatásának napját a Ferenc-rendi főkáptalan 1263-ban ünnepnappá nyilvánította, jóllehet e tant a katolikus egyház csak 1854-ben nyilvánította hivatalosan is dogmává. A ferences művészetben rendszerint a *Találkozás az Aranykapunál* címet viselő jelenetet örökítik meg, s Anna és Joáchim, a Szűzanya szüleinek csókjában ábrázolják.

Világi és egyházi megrendelők

Giotto freskóját, a *Szent Anna és Joáchim találkozása az Aranykapunál* címűt, Enrico Scrovegni rendelte meg, aki bankár volt Padovában, továbbá egy laikus mozgalom tagja, amely csatlakozott a ferencesek rendjéhez.

Giotto képe egy freskósorozat részét alkotja, amely jeleneteket ábrázol Mária és Jézus életéből; Scrovegni ezekkel festette ki az általa alapított Cappella d'Arenát Padovában. Tanulságos megjegyeznünk, hogy Giotto

13

13. Cimabue: *Babilon összeomlása*. Assisi, San Francesco, felső templom. Freskó. 1280–1290. Cimabue (1272-től 1302-ig tevékenykedett) azon mesterek sorát gyarapította, akik a felső bazilika kidíszítésén munkálkodtak. 1270-től 1280-ig Rómában élt. Az assisi freskók elkészítésében való közreműködése arra utal, hogy a Ferenc-rendiek nagyszerű terveik kivitelezését csakis elismert művészekre szándékozták rábízni.

14

15. A fiókboltozatok mestere: *A Szegénység allegóriája*. Assisi, San Francesco, altemplom. Freskó. 14. század eleje. Szent Ferenc azon elhatározása, hogy lemond minden anyagi gazdagságról, hogy ily módon szívvel-lélekkel az aszketikus életvitelnek, valamint Jézus és az apostolok követésének szentelhesse életét, a képünkön látható, „A Szent esküvője a Szegénységgel" címet viselő falfestményen allegorikus megjelenítést nyert.

15

14. Taddeo Gaddi: *Találkozás az Aranykapunál*. Firenze, Santa Croce, Baroncelli-kápolna. Freskó. 1332–1338. Szent Anna és Szent Joachim találkozásának nagy jelentőségét – ők Mária szülei – a művész kifejezésteljes arcvonásaikkal érzékelteti.

16

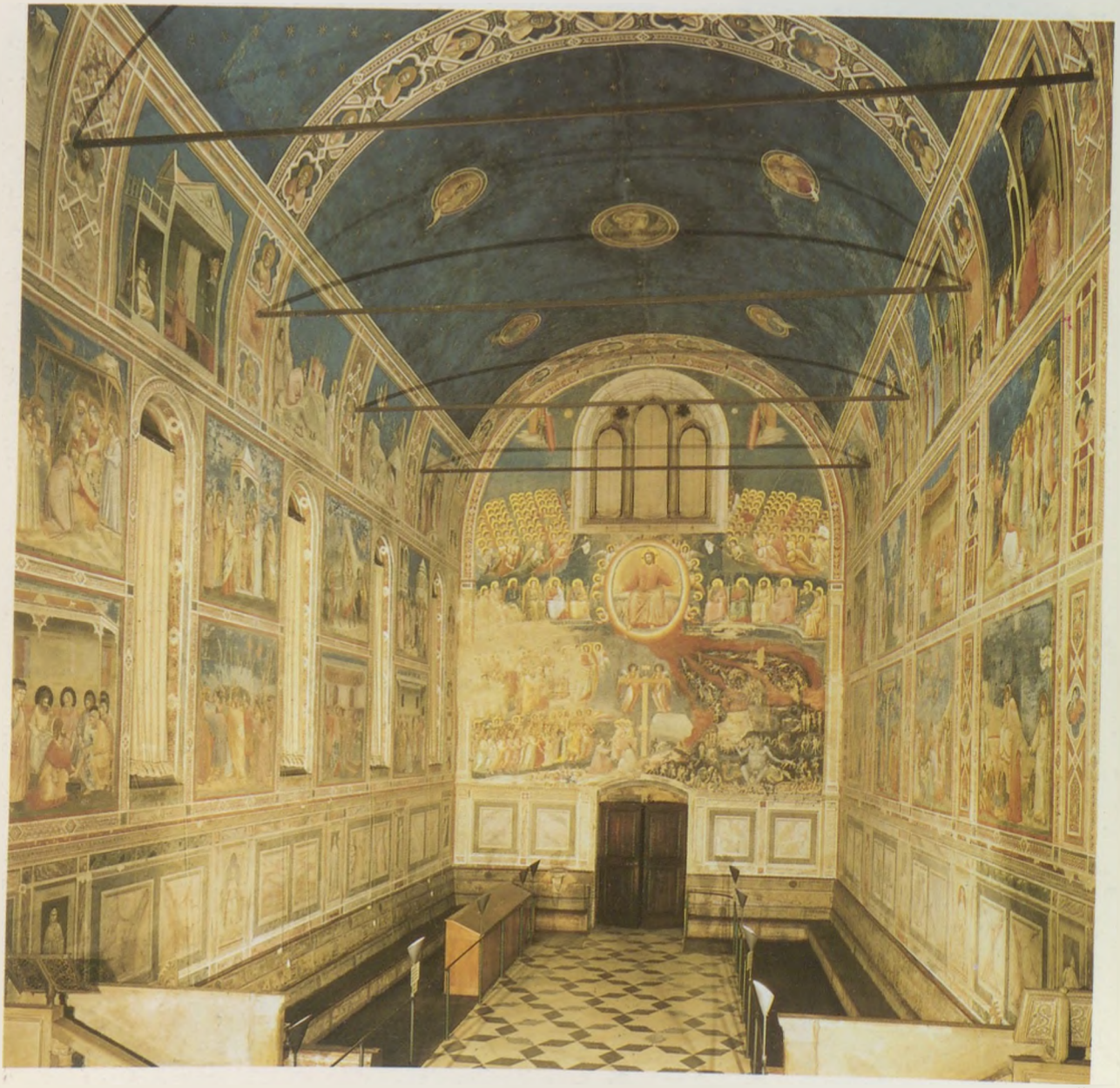
falfestményeit zömmel polgárok finanszírozták. Freskósorozatainak legtöbbjét a Ferenc-rendiek számára alkotta, akiknek templomait a város tehetős polgárai tekintélyes adományokkal gazdagították. A firenzei Santa Croce ferences templom Bardi- és Peruzzi-kápolnájának kifestésére a megrendelést két bankárcsaládtól kapta, akik a legjelentősebbek közé tartoztak Firenzében. Műveinek szellemét a kereszténység ferences felfogása hatja át. A Ferenc-rendiek azon fáradoztak, hogy a vallási gondolatkincset általánosan hozzáférhetővé tegyék. Ezen oknál fogva a jámborság terén is nagy visszhangra leltek: a hívőknek a bibliai történéseket fantáziájukban, képileg kellett újraélniök, hogy jobban megérthessék Krisztus üzeneteit. Elutasították a korábbi korszakok nehezen érthető, szimbolikus ábrázolásmódjait. A ferenceseknek olyan művészetre volt szükségük, amelyik közvetlenül szólt a hívőkhöz, s könnyen érthető volt. Ugyanezt a célt tűzték ki maguknak Giotto és más festők is. Az elképzelhető legrealisztikusabban kívánták megformálni az ábrázolt jeleneteket, s erre a freskófestészet sokkalta alkalmasabbnak bizonyult a mozaiknál.

Giotto *Salome tánca* című, a Peruzzi-kápolnában megcsodálható freskójának világos, elbeszélő nyelvezete immár semmi közös jegyet nem mutat a bizánci és a román kori művészet stilizáltságával. Az alakokat hús-vér mivoltukban jeleníti meg, s tartásuk is természetes. A kissé rézsútosan, oldalról ábrázolt asztal, amely mögött a lakoma résztvevői helyezkednek el, térbeli mélységet kölcsönöz a kép építészeti keretének, s nyilvánvalóvá teszi a művész szándékát: a perspektíva eszközeivel természetesnek ható, háromdimenziós teret kívánt alkotni.

A ferencesek és dominikánusok között megmutatkozó különbözőségek

A ferencesek és dominikánusok között egyre inkább megmutatkozó különbözőségek annak révén is nyilvánvalóvá váltak, hogy templomaikat nem ugyanabban a városrészben építették föl. Nem volt ez másként Firenzében sem. Még egyértelműbbé vált a két rend egyet nem értése, amikor teológiai kérdésekben ellentétes álláspontra helyezkedtek. Jóllehet mindkét rend alapítása az egyház fokozódó elvilágiasodására adott válaszként fogható föl,

17. *Cappella Arena* (más néven *Cappella degli Scrovegni*). Padova. Az építkezés kezdete: 1303. A kápolnát díszítő freskósorozat Giotto egyik fő műve (lásd a 18. és 19. ábrát). Az oldalsó falak freskói Mária és Jézus életéből vett jeleneteket ábrázolnak, a homlokfal festményének témája az Utolsó ítélet. A kápolnaépület architektonikus egyszerűsége – lapos dongaboltozat borítja – megteremtette a feltételeit egy olyan ábrázolásmódnak, amely az egyes képeken mindenkor a témának megfelelő térszerűséget biztosít.



17

16. Simone Martini: *Szent Márton megtagadja a fegyveres erőszakkal való harcot.* Assisi, San Francesco, altemplom. Freskó. 1320–1330 táján. Simone Martini (kb. 1284–1344) már nagy tekintélynek örvendett Sienában, amikor a nápolyi király számára jelentős alkotások megfestésébe kezdett. A Szent Márton életéből vett jeleneteket ábrázoló freskók kitűnnek részletgazdagságukkal.

Giotto

Giotto (kb. 1266–1337), Dante kortársa, mind Itália, mind pedig a Nyugat egyetemes művészetének történetében rendkívüli jelentőségre tett szert. Vasari, a 16. század nagy teoretikusa, az első „modern" művésznek nevezte őt. Aligha lehetne kétségbe vonni a realista ábrázolásmód fejlődése terén játszott döntő szerepét. Azt ugyan nem sikerült minden kétséget kizáróan bebizonyítani, hogy az assisi San Francesco-templom Szent Ferenc életét ábrázoló freskóciklusa valóban az ő keze munkája, legfontosabb műveit azonban olyan megrendelők kívánságának eleget téve alkotta, akik igen közel állottak a Ferenc-rendiekhez. A padovai Cappella dell'Arena (vagy más néven Cappella degli Scrovegni) freskóit Enrico Scrovegni, egy ferences laikus rend tagja rendelte meg, a firenzei Santa Croce ferences templomban pedig (1325–1328 táján) két kápolnát festett ki a Bardi, illetve a Peruzzi család számára. Giotto megkapó képszerűséget teremtett, ami a legteljesebb mértékben megegyezett a Ferenc-rendiek szellemiségével. A ferences barátok arra ösztönözték a hívőket, hogy lelki szemeikkel képszerűen elevenítsék föl Jézus életét és más bibliai eseményeket, hogy általa jobban megérthessék őket. Pontosan ezt az utat követte Giotto a maga festészetében. Plasztikusan megformált alakjait háromdimenziós térbe helyezi. Festményei világosan elkülönülnek a bizánci és a román kor művészetének lapos, frontális nézetben és stilizáltan ábrázolt figuráitól. Azáltal, hogy a megfestett embereket architektonikus térben helyezi el, Giotto a legmagasabb fokú tisztaságot biztosítja az ábrázolt jeleneteknek. A jelképes alkotóelemeket konkrét részletekkel helyettesíti, aminek révén freskói a széles tömegek számára is érthetővé válnak. Legnagyobb újítása azonban mégis talán a gesztusok és a mimika mélységesen átérzett festészeti megformálása volt. Segítségükkel az emberi érzelmek teljes skáláját képes volt érzékeltetni. Ennek révén Giotto összekapcsolta a hit misztériumát az ember élményvilágával.

18

18. Giotto: *Joachim és Anna találkozása az Arany-kapunál*. Padova, Cappella dell'Arena, Freskó. 1305–1306. Az építészeti keret meggyőző ábrázolása, valamint az alakok testszerűsége és természetes gesztusai eggyéolvadnak itt, hogy az emberi gyöngédség megindító képét közvetítsék a nézőnek.

19. Giotto: *A Háromkirályok imádása*. Padova, Cappella dell'Arena, Freskó. 1305–1306. A Halley-üstökös 1301-ben jelent meg. Jellegzetes csóvájával együtt Giotto azon csillagként ábrázolta, amelyik Betlehembe vezette a Háromkirályokat.

19

20

20. Giotto: *Salome tánca*. Firenze, Peruzzi-kápolna, Freskó. 1325 körül.

mégis igen eltérő gondolatvilágot képviseltek. Míg a Ferenc-rendiek eszmeisége a jámborságérzetet vette célba, a Domonkos-rendiek reformok révén intellektuális síkon kívánták helyreállítani a keresztény tanok tisztaságát. Nem telt bele sok idő, s a ferencesek feladták Szent Ferencnek az abszolút szegénységről vallott eszményeit, s a klastromokban egy kevésbé szigorú életforma mellett kötelezték el magukat. Ily módon sokkal nagyobb nyomatékkal kellett megbizonyosodniok gyökereikről, mint a dominikánusoknak, akik alig változtak valamit. Ritkaságszámba mennek a Szent Domonkos életét ábrázoló ciklusok. A legnépszerűbb és a leggyakrabban ábrázolt dominikánus az 1323-ban szentté avatott Aquinói Tamás volt. Hírneve a *Summa Teologiae* című művén alapul (1267–1273), a politikai és morálfilozófiának ezen a hatalmas szintézisén, amelyben sikerült neki a görögpogány bölcseleti hagyományt összekapcsolnia a keresztény teológiával. Ezen az úton lehetségessé vált a túlságosan szabados gondolkodás révén leselkedő veszély elhárítása.

Az ellenfelei fölött aratott győzelem a dominikánus művészet kedvelt témája volt; általa vívmányainak dicsőítése volt a cél. Francesco Traini táblaképén, mely az *Aquinói Szent Tamás megdicsőülése* címet viseli, a négy evangélista, Szent Péter és Szent Pál, valamint Arisztotelész és Platón ihletik a teológust. A sugarak révén, amelyek Szent Tamás koponyájához és művéhez vezetnek, nyilvánvalóvá válik a szellemi kapcsolat. Minden egyes alak jelentőségét mérete és elhelyezése teszi egyértelművé. Az ilyen matematikailag egzakt képalkotás igen jellemző volt a Domonkos-rendiekre. Az Isten által az emberekre kirótt merev társadalmi rétegződésbe vetett hitük Traininál a kompozíció piramidális elrendezésében is érvényesül. A kép felépítésének didaktikus jellege van, és semmi kétséget nem hagy jelentése felől.

21

22

23

21. Andrea da Firenze: *Az egyház diadala*. Firenze, Santa Maria Novella, Spanyol-kápolna. Freskó. 1367 körül. Ebben a részletekben gazdag és nagy műgonddal felépített kompozícióban még a fekete-fehér foltos kutyáknak is megvan a maguk jelentése: a „Dominicanes" (dominikánusok) és a „Domini canes" (az Úr kutyái) szójátékot teszik képileg megragadhatóvá. A Spanyol-kápolna eredendően a Domonkos-rendi kolostor káptalanterme volt. Freskói egy Andrea di Bonaiuto nevű festőtől származnak, aki Andrea da Firenze néven ismert, s aki 1343-tól 1377-ig tevékenykedett. Baloldalt a firenzei dómot láthatjuk; meg kell jegyeznünk, hogy tervezett kupolájának felépítésére ténylegesen csak kereken hatvan esztendővel később került sor.

22. Francesco Traini (?): *Aquinói Szent Tamás megdicsőülése*. Pisa, Santa Caterina. Fa. 1363. A Domonkos-rendi bölcselőt a négy evangélista, Péter és Pál (fent), valamint Arisztotelész és Platón (oldalt) veszi körül. Lábai előtt, megvert ellenfélként, Averroës arab bölcselő hever.

23. Tommaso da Modena: *Albertus Magnus*. Treviso, San Nicolò, káptalanterem. Freskó. 1352. A Domonkos-rendiek művészetében nagy hangsúlyt fektettek a realisztikus ábrázolásmódra. Jól látszik ez Albertus összeráncolt homlokán, a lúdtollon és a tintatartón is.

A dominikánusok is számottevően részesedtek a gazdag polgárság adományaiból. A firenzei Santa Maria Novella-templom *Spanyol-kápolnáját* Buonamico Guidalotti rendelte meg, aki testamentumában (1355) rendelkezett egy káptalanterem létesítésére elegendő pénzeszközről, itt kívánt ugyanis temetkezni. Az építményt, amelynek mintái a ciszterciek építészetében találhatók meg, a szerzetesek a dominikánus rendet felmagasztaló freskókkal díszítették. Magát a rendet az eretnekség megzabolázása érdekében alapították. Az egyház intézményeinek védelme nagy jelentőséggel bírt számára. *Az egyház diadala* című freskó alsó mezejében az egyház reprezentánsainak gyülekezete látható. Formai elrendezésük pontosan tükrözi a dominikánusoknak az egyházzal mint intézménnyel szemben megmutatkozó tiszteletét. A körbeugrándozó kutyák magára a rendre utalnak, lévén hogy képileg jelenítik meg a *Dominicanes* (dominikánusok) és a *Domini canes* (az Úr kutyái) szójátékot.

A pápaság részéről a három reform-szerzetesrend, a ciszterciek, a ferencesek és a dominikánusok intézményesítése ügyes egyházpolitikai lépés volt, aminek révén sikerült elkerülnie a konfliktus nyílttá válását. A következmény a kolostorok, az értelmiségi körök és a nép szellemi életének mélyreható átformálódása volt. Új eszméknek új kifejezési formákra van szükségük. Ez az egyház berkeiben kibontakozó reformmozgalom új művészeti motívumokban és értelmezésmódokban jutott kifejezésre, amelyek jelentős mértékben befolyásolták a művészet fejlődéstörténetét. Így tehát aligha lehet véletlen, hogy a Jézus emberi mivoltának ferences felfogásával szoros kapcsolatban álló Giotto-alkotások egyszersmind előre mutatnak a reneszánsz irányába.

24

24. Andrea da Firenze: *Aquinói Szent Tamás diadala*. Firenze, Santa Maria Novella, Spanyol-kápolna. Freskó. 1367 körül. Tamás az isteni kinyilatkoztatás ó- és újszövetségi hirdetői által körülvéve ül trónján. Felette a Hét Erény allegóriája lebeg, lent a Szabad Művészetek és a tudományos diszciplínák megtestesítői sorjáznak, valamint ezek bibliai és antik képviselői.

25

25. Nardo di Cione: *Paradicsom*. Firenze, Santa Maria Novella, Strozzi-kápolna. 1355 körül. A Paradicsomnak ez a hierarchikus megjelenítése, melyben a legfelsőbb helyen Jézus és Mária ül trónusán, pontosan megfelel annak az eszménynek, amelyet a dominikánusok alakítottak ki a világ rendjéről.

20. fejezet

Európai udvarok

A gótika mint dekoratív stílus

Miközben a Szent Német-római Birodalom a Staufer-házbeli II. Frigyes halálát követően (1250) elveszítette vezető szerepét Európában, a királyság Franciaországban és Angliában a nemzeti egység és a hatalom kikristályosodási pontjává vált. Az uralkodók olyan politikai szervezetekre támaszkodtak, amelyek tagjai a klérus, a nemesség és a polgárság soraiból kerültek ki. Az igazságszolgáltatás és a kincstári ügyek területén az egyház embereit fokozatosan világi hivatalnokokkal váltották fel. Az egyházi és a világi hatalom közötti versengésnek a francia és az angol uralkodók oly módon vetettek véget, hogy elvitatták a pápa jogát a püspökök és az apátok kinevezésére, ennek révén pedig egyre inkább szűkítették mozgásterét. A 14. század derekán a pápaság, amelynek székhelye 1308-tól fogva Avignonban volt, teljesen a francia monarchia ellenőrzése alatt állott.

Királyi pénzforrások felhasználásával olyan építkezéseket finanszíroztak, amelyek révén új, nemzeti kifejezésformák születtek. Támogatásban részesült ezenkívül a világi kultúra is. A megbízók változásával új, dekoratív stílus alakult ki. Egészen eddig az időpontig a gótikus székesegyházak építőmesterei mindenekelőtt azon fáradoztak, hogy kihasználják az új építési technológia nyújtotta lehetőségeket (lásd a 17. fejezetet). A királyi támogatástól hajtva leleményességüknek immár a dekorativitás tekintetében kellett megnyilvánulnia. Az épületeket szinte teljesen beborították a díszítmények. Ez volt az a korszak, amelyben kialakították az ablakrózsák nagy formai gazdagságról tanúskodó mérműves mintázatait,

valamint a katedrálisok mind nagyobbá váló csúcsíves ablakait.

IX. Lajos és a Sainte-Chapelle

IX. Lajosnak (1226–1270) hosszú uralkodása alatt sikerült Franciaországban megszilárdítania a monarchiát, s annak újból tekintélyt szereznie. A dél-franciaországi katharok (albigensek) eretnekként megbélyegzett mozgalma, továbbá az egyiptomi muzulmánok ellen indított keresztes hadjárata (sikertelen hatodik keresztes hadjárat, 1248–1252), politikai előnyökhöz juttatták. Általuk a rendkívüli jámborság hírneve is övezte. A Tunéziába vezetett hetedik keresztes hadjárat során vesztette életét. A Royaumont-ban és Saint-Denis-ben alapított királyi temetkezési helyek – a francia forradalom során szinte teljesen lerombolták őket –, ahol IX. Lajos elődei földi maradványait kívánta örök nyugalomra helyezni, pontosan megfeleltek szándékának, nevezetesen annak, hogy a királyság intézményének folytonosságát hangsúlyozza.

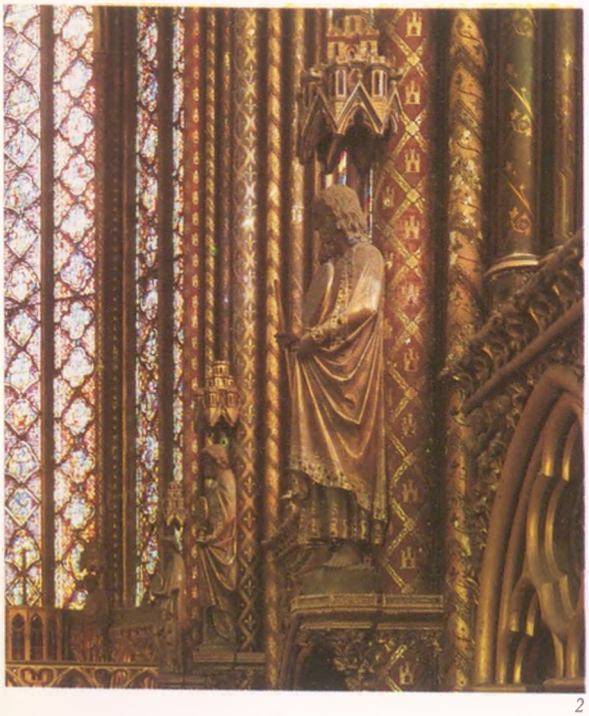
IX. Lajos uralkodásának legjelentősebb építészeti kifejeződése az általa építtetett palotakápolna, a párizsi Sainte-Chapelle volt. Itt őrizték ereklyekincseit (köztük Jézusnak Konstantinápolyból származó töviskoronáját). Ebben az építészeti alkotásban az architektonikus tartószerkezet a lehető legteljesebb mértékben redukálva van. Minden a gazdagságra és a hatalomra utal: az ornamentális részletek túlburjánzása csakúgy, mint a szobordíszek és a színes üvegablakok addig soha nem ismert pompája. A felső kápolnában, amely az udvar tisztségviselői számára volt fenntartva, mindenütt jól felismerhetők a királyi család jelvényei, kezdve a boltozatok aranyliliomaitól egészen a falakon végig, mindenütt elhelyezett apostolfigurákig. Szépség és szellemi érték összekapcsolódásának hite mélyen az emberi lélekben gyökerezik. Az alakok szellemi tökéletességét ennélfogva a testi szépség, a drága anyagok, valamint az öltözék eleganciája is hangsúlyozzák. IX. Lajos közvetlen párhuzamot vont saját udvarának pompája és az égbeli királyság fényessége között. Ezzel egyszersmind a francia monarchia hatalmát is magasztalta. Királyi hatalom és egyházi tekintély egybeesését a király szentté avatása is megerősítette (1297). Erre a politikai szempontból egyáltalán nem következmények nélküli eseményre annak a nyomásnak hatására került

1. Ablak, részlet. Párizs, Sainte-Chapelle. Színes üveg. 1250 körül. A palotakápolna üvegfestményei több mint 1100 önálló jelenetre tagolódnak. A díszítőszegélyekben látható liliomok a megbízó királyi személyére utalnak.

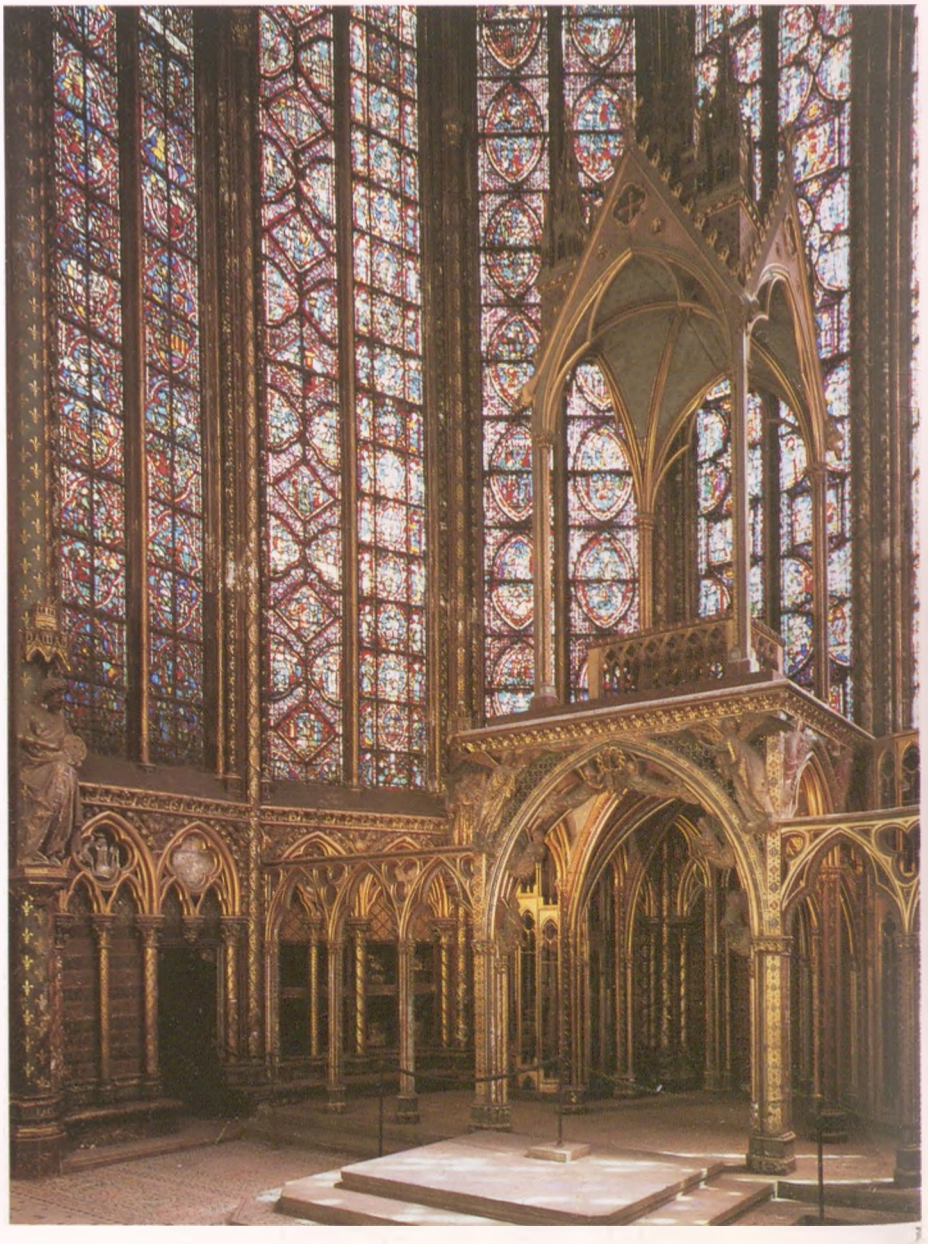
2. Apostol. Párizs, Sainte-Chapelle. Aranyozott kő. 1250 körül. Az apostolfigurák remekművű megformálása a Sainte-Chapelle oszloptörzsein az apostolok szellemi tökéletességét szimbolizálja.

3. Sainte-Chapelle, belső nézet. Párizs. 1245–1248 körül. Az érett gótikának ez a remekműve túlméretezett, üvegberakásos relikviatartóra emlékeztet.

4. Notre-Dame, a keresztházó déli szárnya. Párizs. Az építkezés kezdete: 1258. A mérmű itt alkalmazott formáját az ablakrózsa sugárszerűen szerteágazó díszítménye nyomán *rayonnant*-stílusnak nevezik. Ez fejlődött tovább a *flamboyant*-gótika stílusirányzatává, amelyre a lángnyelvszerűen lobogó formák a jellemzőek.



2



3

sor, amelyet Franciaország VIII. Bonifác pápára gyakorolt. Lajos utódai tudatosan elmélyítették a szent kultuszát. A Sainte-Chapelle relikviagyűjteményét IX. Lajos hagyatékából származó újabb ereklyékkel gazdagították. Más kegytárgyait a francia nemesség tagjai között osztották szét, akik ezeket a Sainte-Chapelle-t utánzó kápolnákban helyezték el. IX. Lajos királyként és szentként egyaránt a nemzeti királyság új eszményét testesítette meg, amit a francia uralkodók hatalmuk megerősítése érdekében fel is használtak.

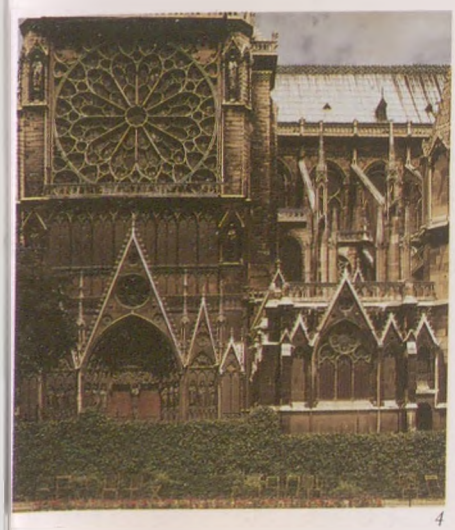
IX. Lajos megbízásai révén Párizs Európa egyik kulturális központjává vált. A IV. lateráni zsinat 1215-ben rögzítette, hogy valamennyi hívőt – tehát nem csak a szerzeteseket és a klérus tagjait – megilleti a keresztény hit alaptételeiben való jártasság. A döntés révén nagy lendületet vett a laikus közönség számára készített zsoltáros- és hóráskönyvek előállítása. IX. Lajos e téren is jelentékeny megbízó volt. Egy sor kódexet készíttetett saját könyvtára számára. Példája kisvártatva iskolát teremtett. Utódainak uralkodása idején Párizs a könyvkészítés egyik legjelentősebb központjává vált. A kéziratok itt olyan kiváló minőséget értek el, hogy Európa-szerte a másolók és a miniaturisták mintaképeivé váltak. Királyi és nemesi megrendelők tehetősségüknek azzal adtak nyomatékot, hogy csakis a legdrágább anyagokkal dolgoztattak. A kódexeikben megfestett elegáns alakok a Sainte-Chapelle-ben található szentek és apostolok udvari levegőt árasztó figuráira emlékeztettek.

Az angol királyság vallási tekintélye

A monarchia hatalmának IX. Lajos által megteremtett képe szerte Európában követőkre talált a világi udvarokban. III. Henrik (1216–1272) újabb ragyogást kívánt kölcsönözni az angol monarchiának azáltal, hogy elődjének, az 1161-ben szentté avatott Hitvalló Edwardnak keresztény uralkodóként véghezvitt tetteit domborította ki. Edward volt az utolsó angolszász király a normann hódítás előtt (1066), s kiválóan alkalmasnak bizonyult arra, hogy az új angol nemzettudat jelképes alakja váljék belőle. III. Henrik a legnagyobb tudatossággal adta elsőszülött fiának az Edward nevet. A nevéhez fűződő legjelentősebb építészeti alkotás a Westminster-apátság újjáépítése volt. Ebben a templomban, amelyet már Hitvalló

5. Evreux-Madonna. Párizs, Louvre. Aranyozott ezüst, eredetileg koronával és melltűvel. 1399. A szobor elkészítésére Jeanne d'Evreux, franciaországi IV. Károly (1322–1328) özvegye adott megbízást a királyi Saint-Denis-apátságnak szánt adományként. A Szűzanya csavart testtartása és elegáns öltözete az udvari környezet ízlésvilágának felelt meg. A drágakövekkel ékesített liliom az Istenanya kezében – a szűzi tisztaság keresztény jelképe – egyszersmind a francia monarchia címerszimbóluma.

5



4

6. Sainte-Chapelle. Párizs. 1245–1248 körül. (Az eredeti rózsaablakot a 15. században lecserélték.). A kétemeletes kápolna, amelyet IX. Lajos Krisztus szenvedéstörténetének több relikviája, így a töviskorona őrzésére emeltetett, eredetileg a palotaegyüttes részét alkotta.

6

Jean Pucelle és a miniatúrafestészet

A IV. lateráni zsinat 1215-ben hozott határozata, melynek értelmében a laikus számára is hozzáférhetővé kellett tenni a keresztény hit alapjait, a miniatúrafestészet nagyszerű felvirágzásához adta meg a döntő lökést. E döntés egy olyan politikának a részét alkotta, amely a kolostorok hatalmának korlátozását kívánta elérni. Támogatást élveztek immár a kolostorok skriptóriumain kívül, világi művészek által készített festett kéziratok is. IX. Lajos uralkodása idején (1226–1270) egy olyan stílus tört magának utat, amelyet utódai is kedveltek. Eleganciája az udvari életstílusnak felelt meg. Mindamellett egyre erősödött az az igény is, hogy a vallási képek ikonográfiáját a valósághoz közelítsék. Olasz földön Giotto radikális újításai tettek ennek a követelménynek eleget (lásd a 19. fejezetet). Ugyanilyen irányban fejlődött azonban a francia udvari könyvfestészet is. A IV. Fülöp (1285–1314) megrendelésére alkotó Honoré mester művei az alakok plaszticitásával tűnnek ki. Követője, Jean Pucelle (1300-tól 1334-ig tevékenykedett) háromdimenziós építészeti térbe helyezte figuráit. A fény és árnyék realisztikus elosztása révén az érzéki észleléshez igyekezett közelíteni az ábrázolt jeleneteket. E kor világi megrendelői nem csupán liturgikus műveket, így zsoltáros- és hóráskönyveket készíttettek, de a lovagi világot megörökítő epikus költeményeket is. Az udvari életből vett motívumok alkalmazásával vallási szövegekben is találkozhatunk, először marginális rajzok formájában. Ezeknek a világi szférából vett képeknek a kidolgozása igen nagy részletgazdagságról tanúskodik. A bennük felbukkanó madarak, állatok, virágok, vadászjelenetek és heraldikus jelképek a dekorativitás kedveléséről tanúskodnak, miként az a középkor uralkodói és főúri udvarainak kialakítására tipikusan jellemző volt.

7. Jean Pucelle: *Festett lap a Belleville-i breviáriumból.* Párizs, Bibliothèque Nationale. Ms. Lat. 10 483 Fol. 31. 1323–1326.

8. Székesegyház, kórus. Gloucester. 14. század. A teret teljességgel uraló, lándzsaablakokkal tagolt szentélyablakot nemzeti témák díszítik. A crécyi csata (1346) emlékére rendelték meg, amely az egyik legnagyobb angol győzelem volt a Franciaország ellen vívott százéves háborúban.

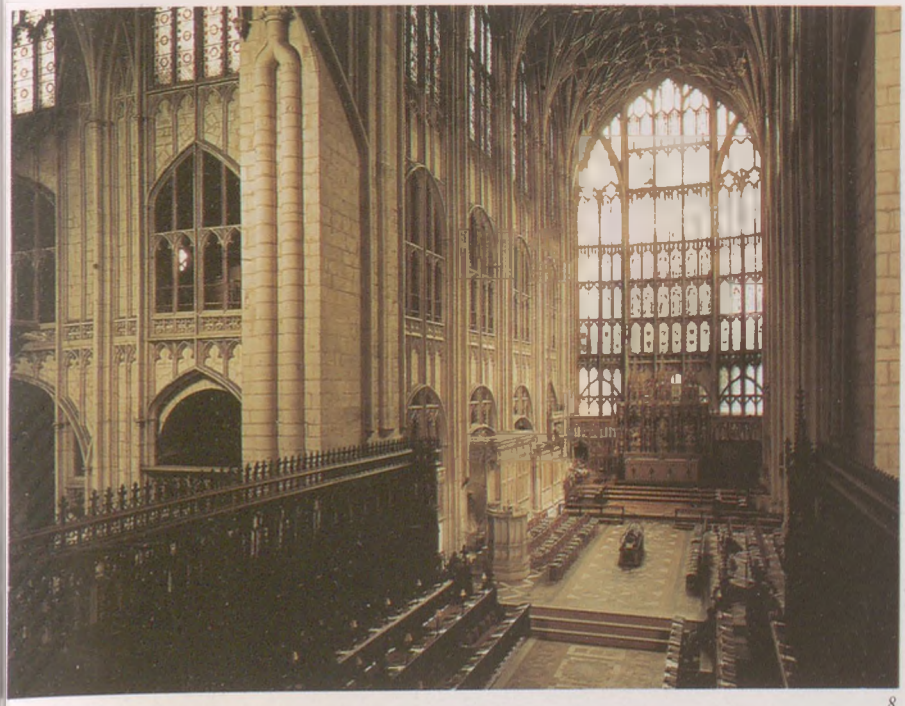
9. Hitvalló Edward síremléke. London, Westminster-apátság. Márvány. 1269. Ennek a márványból kimetszett síremléknek az elkészítésére III. Henrik egyenesen Rómából hozatott kőfaragókat. Miután itt helyezték örök nyugalomra a szentté avatott Hitvalló Edward angol királyt, a Westminster-apátság ettől fogva királyi temetkezési helyül szolgált.

Edward is egyszer újjáépíttetett, pompázatos márványtabernákulumban kívánta elhelyezni a szent földi maradványait. Elgondolása kivitelezéséhez Rómából hozatta a kőfaragó mestereket. Hatalmának kifejezésre juttatása érdekében bevezette a francia gótika jellegzetes elemeit, így a támíveket és a keleti oldalon elhelyezkedő apszist, amely alig terjedt még el az angol építészetben. III. Henriknek azon törekvése, hogy a francia építészeti stílust utánozza, nyilvánvalóvá válik a Sainte-Chapelle-ből és a reimsi székesegyházból kölcsönzött áttört vonalak és egyéb részletek révén is. Mivel Hitvalló Edward e templomban kapott végső nyughelyet, a Westminster-apátság lett az angol királyok mauzóleuma. I. Edward (1272–1307), III. Henrik fia, a királyi család további tagjainak sírjaival díszítette a templomot. Különösen figyelmet érdemel Lincoln közelében elhunyt hitvesének, Kasztíliai Eleonórának a síremléke. Edward annak az útnak a mentén, amelyen a gyászmenet egészen Londonig haladt, utóbb emlékkeresztek egész sorát állíttatta fel. Eleonóra személyes használati tárgyait ereklyékként osztották szét, ami gyakorlatilag a szentté avatásnak felelt meg. Edward ennek révén is világi hatalmának megerősítésére törekedett. Miként IX. Lajos és Hitvalló Edward relikviáit, Eleonóra földi maradványait is különböző helyeken temették el (a lincolni és a westminsteri katedrálisban). Királyi parancsra ugyanolyan tisztelet illette meg őket, mint a nagy zarándoktemplomok birtokában lévő szent ereklyéket.

Az angol stílus

A 14. század Anglia számára a nemzet öntudatra ébredésének és a terjeszkedésnek az évszázada volt. III. Edwardnak (1327–1377) apja, a gyöngekezű és alkalmatlan II. Edward (1307–1327) katasztrofális uralkodását követően sikerült helyreállítania a királyság megtépázott tekintélyét. Bejelentette igényét a francia trónra, s ezzel kirobbantotta a százéves háborút (1337–1453) Franciaország ellen. Az udvarban a francia nyelvet ismét felváltotta az angol. Geoffrey Chaucer, aki 1388-ban angol nyelven írta meg a *Canterburyi mesék*et, János, Gaunt hercege, III. Edward egyik fiának kegyeit élvezte.

Az angol kultúrához való ezen visszatérés nem maradt hatás nélkül a kortárs építészetre sem. A francia orien-



8

9

10

10. Kasztíliai Eleonóra síremlékalakja. London, Westminster-apátság. Aranyozott vörösréz. 1291. Kasztíliai Eleonóra, I. Edward hitvesének síremléke egyike a Westminster-apátságban található legrégebbi királysíroknak. A drága anyag, a kidolgozás finomsága és a minden stilizáltság ellenére is érvényesülő életszerű megformálásmód a királyi méltóság jele.

tációjú stílus túlzsúfolt dekorativitását, amely III. Henrik alatt nyert polgárjogot, nyugodtabb hatású, hálószerűen tagolt mérmű-ornamentika váltotta fel, amelyet a *decorated style* elnevezéssel szokás illetni. Belőle fejlődött ki 1350 táján a *perpendicular style* (függélyes stílus), amelyet a nagy felületeket elfoglaló ablakok tagolására szolgáló magas vázszerkezet és gazdag kőrács összekapcsolása jellemez. A stílus egy korai példája a gloucesteri székesegyház újjáépített keleti fele, ahol II. Edward sírját szándékoztak elhelyezni. Franciaországgal ellentétben Angliában egyre bonyolultabb szerkezetű bordás boltozatokat fejlesztettek ki. A legyezőboltozat alkalmazása lehetővé tette a falaknak és a tetőszerkezetnek áttört díszítőelemekkel történő beborítását, ami teljességgel eltakarta a boltozat voltaképpeni szerkezetét. Az egyik legszebb legyezőboltozattal a cambridge-i King's College rendelkezik (az építkezés kezdete: 1446). Ez a kimondottan az angol építészetre jellemző hajlam a tagozatok dekoratív kialakítására a fa tetőszerkezeteket sem hagyta érintetlenül. Mikor II. Richárd (1377–1399) újjáépíttette a Westminster tróntermét, egy művészileg megformált, gerendás szerkezet mellett döntött, amely az új teremnek jellegzetesen angol külsőt kellett hogy kölcsönözzön.

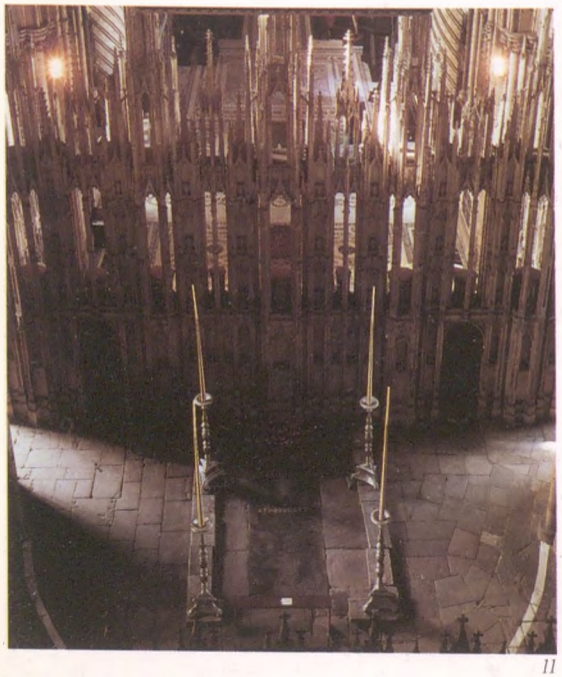
A lovagi rend

A középkorban a háborús összecsapások rendszerint helyi jellegűek maradtak. A királyi és nemesi családok gyermekeinek a fegyverekkel való bánás fortélyaira való kioktatása a lovagi eszmények jegyében történt, s teljességgel különbözött a kereskedők inkább gyakorlati szellemű képzésétől. A lovagi rend egész Európában az udvari társadalom központi alkotóeleme volt. A lovagi tornák az udvari élet részét képezték, s a viszálykodó pártok közötti konfliktusok megoldásának intézményesített keretét jelentették. A legendás hadvezérek és uralkodók, mint Nagy Sándor, Nagy Károly vagy a mondabeli Artus király, lovagregények és epikus költemények hőseivé lettek, amelyek az udvari szerelmet („Minne") és a lovagi eszményeket ünnepelték. Különösen az Artus király köré szövődő legendák szolgáltattak gazdag anyagot a királyi paloták kidíszítéséhez. Világi lovagrendek alapítását is ösztönözték. Így alapította III. Edward Artus király és a Kerekasztal legendájához kapcsolódóan a *Térdszalag-rend*et (1348).

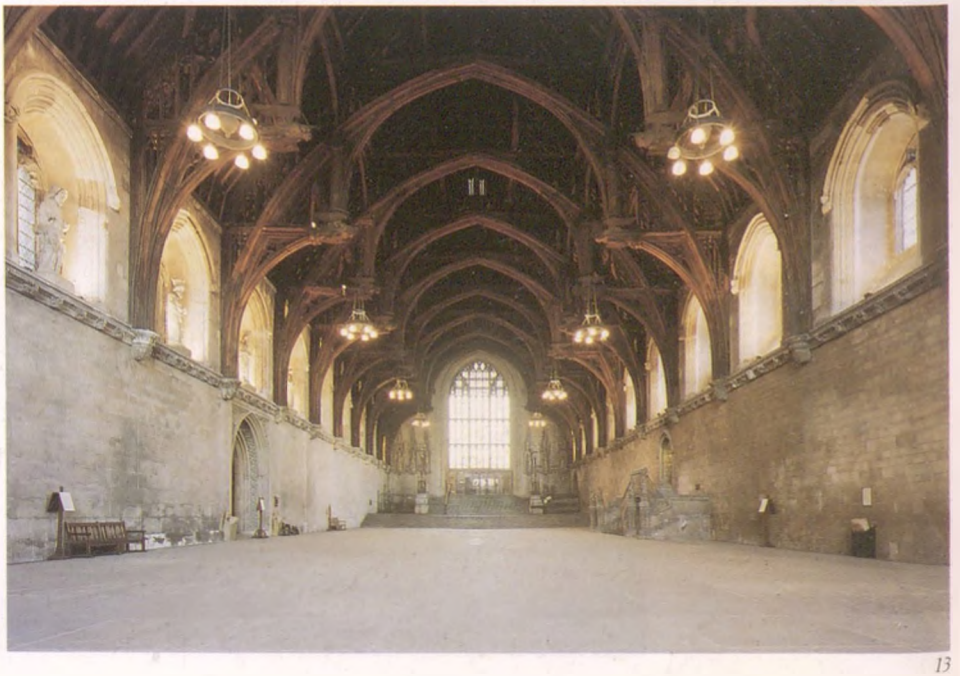
11. *Neville-i szentélykorlát.* Durham, székesegyház. Kő. A befejezés éve: 1379. A képen megcsodálható szentélykorlát egyike annak a számos nagy értékű ajándéknak, amelyet Neville-i János adományozott a durhami székesegyháznak. Londonban készült, s tengeri úton szállították Durhambe. Eredetileg 107 alabástromszobor díszítette, amelyeknek azonban napjainkra nyoma veszett.

12

12. *Tükör hátlapja.* Bologna, Museo Civico. Elefántcsont. 14. század. Az elefántcsont dombormű egy jelenetet ábrázol a Gawainnak, Artus király unokaöccsének személye köré fonódó mondakörből. Gawain volt a tökéletes lovag eszményének megtestesítője, aki éppoly nemesen tudott viselkedni a szerelemben, mint helytállni a harcban.



11



13

Udvari pompa Avignonban és Milánóban

Annak a stílusnak, amely a francia udvarban érvényesült, egész Európában csodájára jártak. Amikor IV. Károly császár (1347–1378) Prágát választotta udvartartásának színhelyéül, Mathieu d'Arras francia építőmestert bízta meg egy új katedrális építésével, amelyet egyszersmind temetkezési helyül szemelt ki a császári család számára. A Hradzsinon épülő Szent Vitus-dóm építésének 1344-ben megkezdett munkálatait mindamellett már nem ő, hanem 1355-től Peter Parler, a német „Sondergotik" (polgári kései gótika) egyik fő mestere folytatta. Még a pápai Kúria is átvette a francia stílust, s ezzel építészetileg is kidomborította székhelyének megváltozását. A Rómából Avignonba történt áttelepülés az új, immár a három francia pápa – XII. Benedek (1334–1342), VI. Kelemen (1342–1352) és VI. Ince (1352–1362) – pontifikátusa alatt épült pápai palota építészeti és dekoratív megoldásaiban jutott kifejezésre. A pápai udvar elvilágiasodása megmutatkozott abban is, hogy a vallási tartalmú képekben a IX. Lajos által meghonosított udvari stílust alkalmazták. Ily módon ezek a képek kiáltó ellentmondásban állottak a 12. és 13. század pápai által megrendelt alkotásokkal, amelyek mindenkor visszautaltak késő római gyökereikre, s amelyekben soha nem találkozhattunk az Európában mindenütt érvényesülő stiláris újítások átvételére utaló kísérletekkel (lásd a 18. fejezetet).

A Viscontiak uralkodása idején (1311–1447) Milánó azon kevés itáliai városok kozé tartozott, amelyek a francia mintát követték. Milánó a 14. század legnagyobb városa volt Európában. Már a Római Birodalom korától fogva jelentős szerepet játszott. Miután a Viscontiak megragadták a hatalmat, dinasztikus céljaik megvalósítását gondosan megtervezett házasodási politikával igyekeztek alátámasztani. Ennélfogva összefonódtak az Alpoktól északra eső területek uralkodóházaival. Nincs kizárva, hogy Violante Viscontinak és Lionelnek, angliai III. Edward fiának esküvőjén 1368-ban Petrarca, Jean Froissart és Chaucer is részt vett. E három literátor kulcsszerepet játszott egy új, világi kultúra fejlődésében. A milánói dóm építése során, amelynek munkálatai Gian Galeazzo Visconti (1378–1402) uralkodása idején kezdődtek meg, s amelynek díszítésén még évszázadokon át szorgoskodtak, a francia gótika stíluselemeit alkalmazták. A dóm

14

13. A *Westminster Hall* mennyezete belülről. London. 1394–1401. A Henry Herland királyi ács által megépített fiókgerendás mennyezet fesztávolsága 21 méter. E terem adott otthont a legfontosabb udvari rendezvényeknek. A termet eredetileg tizenhárom angol király szobrával szándékoztak díszíteni, Hitvalló Edwardtól egészen a megrendelő II. Richárdig.

15

14. Giovannetti: *Jób és Salamon*. Avignon, pápai palota. Freskó. 1352 körül. Ezek az elegáns és gazdagon öltözött alakok, akikkel a pápai palota audienciaterme van kidíszítve, az udvar hatalmát és gazdagságát hirdetik. A stilizált falfestmények Matteo Giovannetti viterbói mester alkotásai († Róma, 1367), aki ugyanezen palotában San Marziale kápolnájának freskódíszeit is megfestette.

15. *Székesegyház, kerengő.* Gloucester. 1377–1412. A legyezőboltozat bevezetése révén lehetővé vált a falak és a mennyezet aprólékosan kidolgozott mérművekkel való beborítása, melynek alkalmazásával elmosódott az átmenet fal és boltozat között.

16

16. *Sólyomvadászat.* Avignon, pápai palota. Freskó. 1350 körül. A vadászjelenetek az udvari díszítőművészet kedvelt motívumai voltak. Mintaképeiket az antik Rómából vették. Felhasználásuk a pápai palotában a pápai udvar fokozódó elvilágiasodásának jele.

ennyiben szemlátomást különbözik az itáliai városállamok egykorú szakrális építményeitől (lásd a 21. fejezetet). A Viscontiak hatalmas és értékes könyvtárában akadt néhány hóráskönyv is, jóllehet a vallásos irodalomnak ez a formája olasz földön alig-alig volt ismert. E kéziratok miniatúrái félreismerhetetlenül Franciaország udvari művészetének hatásáról tanúskodnak.

A Visconti-féle hóráskönyvek egyik jeles díszítőmestere volt a lombárdiai születésű Giovannino de' Grassi (lásd a 22. fejezetet is). De' Grassi nem csupán miniaturista volt, de szobrászként és építészként is tevékenykedett. A milánói dóm építésén fáradozó kőfaragócéhben kifejtett munkássága során lehetősége kínálkozott az Alpok túloldaláról összesereglett mesterekkel való megismerkedésre is.

17

18

17. Giovanni de' Grassi: *Mária és József eljegyzése (Lo sposalizio)*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 397, Fol. 90. 1370 körül. A képen látható miniatúra az „Offiziolo Visconti"-ból, egy kódexből származik, amelynek elkészítésére Gian Galeazzo Visconti adott megbízást. A könyvfestészet egyértelműen francia stílushatást tükröz.

18. Dóm. Milánó. Az építkezés kezdete: 1386, Gian Galeazzo Visconti uralkodása idején, az építkezés befejezése: 19. század. Itáliának ez a legnagyobb gótikus épülete kihangsúlyozza a Viscontiak udvara és az Alpoktól északra fekvő területek uralkodóházai közötti élénk gazdasági és kulturális kapcsolatokat.

19. Bonino da Campione: *Bernabò Visconti emlékműve*. Milánó, Castello Sforzesco. Márvány. 1360 körül. Közép- és Észak-Itáliában a világi hadvezérek és fejedelmek dicsőítésére gyakorta emeltek lovasszobrokat. Példaképeik az antik Rómából származó szobrok voltak, mint például Marcus Aurelius lovasszobra, amelyet akkortájt Rómában a lateráni bazilika előtt állítottak fel.

19

21. fejezet

A városok virágkora

Művészet az itáliai városállamokban

Az itáliai kereskedők értették a módját, miként húzzanak hasznot a luxusjavak iránt a 12. században szerte Európában gyorsan növekvő keresletből. Az európai országok, a Bizánci Birodalom és a muzulmán Kelet között intenzív kereskedelem folyt. A városi lakosság főként Itáliában nőtt nagymértékben. 1300 táján Milánóban és Velencében már több mint 120 ezer ember élt, s további hét itáliai város lakossága haladta meg a 30 ezret. Közép- és Észak-Itália városai csak profitáltak a pápaság és a Szent Német-római Birodalom közötti vetélkedésből. Független városi státusukat hivatalosan a konstanzi béke ismerte el. Eleinte a hatalom még egyértelműen a városi nemesség kezében összpontosult, hamarosan azonban a kereskedelmi haszonból származó pénz megkérdőjelezte a hagyományos uralmi struktúrákat. Számos városállamban egy céhhez való tartozás a mesterség gyakorlásának feltétele volt, továbbá annak is, hogy az illető polgárként aktív és passzív választójogát gyakorolhassa. A városi tanács tagjait, továbbá a pénzügyekért és a város védelméért felelős grémiumok tagjait a polgárság soraiból választották. A legfontosabb hivatalok betöltőit rendszeresen váltogatták, hogy elkerüljék ennek vagy annak a pártnak a túlsúlyba kerülését. A belső viszályok elsimítására „podestà"-t neveztek ki, vagyis független döntőbírót, aki csak meghatározott ideig maradhatott hivatalában. A kölcsönös biztosítékoknak ez a rendszere a merkantil társadalom racionális szerkezetét tükrözi, amely a bank- és pénzügyletek gyors fejlődése révén alakult ki. A kivetett vagyonadók előteremtették a városok számára a nagy építkezési

1

terveik megvalósításához szükséges pénzügyi fedezetet, ami a városállamok autonómiájának és jólétének egyenes következménye volt.

A dómépítkezés

Az új városállamok legigényesebb építkezései a püspöki templomok (székesegyházak, illetve dómok) voltak. Az építkezés kezdetéhez gyakorta egy olyan esemény adott alkalmat, amelynek megkülönböztetett jelentősége volt a város életében. A pisai dóm építkezése például röviddel a Szicília partjai előtt az arabok ellen vívott tengeri csatában aratott, nagy fontosságú győzelem után kezdődött. A templomhajót antik oszlopokkal díszítették, amelyeket egy palermói mecset kifosztása révén hurcoltak háborús zsákmányként haza. A velencei Szent Márk-bazilikát is a velencei győzelmek jelképeivel díszítették, különösen olyan műalkotásokkal, amelyeket Konstantinápoly feldúlásakor (1204) kaparintottak meg.

Firenzében röviddel a régi nemesség elűzése után fogtak bele a Santa Maria del Fiore-dóm építési munkálataiba. Az anyagi javak felhalmozásának az új uralkodó kereskedőréteg számára megmutatkozó jelentősége az ebben a korszakban emelt templomépületek pompájában is tükröződik. Ezenkívül a városállamok vetekedése is előmozdította az eredeti motívumok keresését, valamint azt a törekvést, hogy az épület formáinak kialakítása minél bonyolultabb legyen. A sienai dóm méretei még a maiaknál is lenyűgözőbbek lettek volna, ha 1348-ban a pestisjárvány kitörése nem akadályozza meg a dóm kibővítését, melynek során a mai – kereszthajónak elgondolt – templomépületet jobb felől új hosszházzal egészítették volna ki. A homlokzaton végzett munkálatok is félbeszakadtak. A felső, pompázatosabban csillogó részt csak 1370 után fejezték be.

Mindamellett a városállamok dómépületei csak nagy ritkán mutattak stiláris újdonságokat. Ilyenformán a pisai, a firenzei, a sienai és az orvietói dóm sokszínű márványberakásai a toszkán hagyományoknak feleltek meg. Az új templomok építtetői csekély érdeklődést mutattak az Alpoktól északra teret hódító építészettechnikai és stílusbeli újítások iránt. Továbbra is kitartottak az itáliai romanika bolthajtásformái és félköríves árkádsorai mellett. Csak a Ferenc- és Domonkos-rendiek mutattak

1. Siena látképe a Palazzo Pubblicóval és a dómmal. Az épületek monumentalitása – tornyaik már messziről látszódtak –, valamint az értékes építőanyagok felhasználása a városállam hatalmának és gazdagságának kifejeződése volt.

2. Campo dei Miracoli. Pisa. A városállamok vallási életének középpontja rendszerint egy tér volt, amelyen a dóm (duomo), a keresztelőkápolna (battisterio) és a harangtorony (campanile) állott. Pisában 1060-ban kezdték el a dóm építését (a homlokzatot csak a 13. században fejezték be). A keresztelőkápolna építése 1153-ban, a harangtoronyé pedig 1174 táján kezdődött.

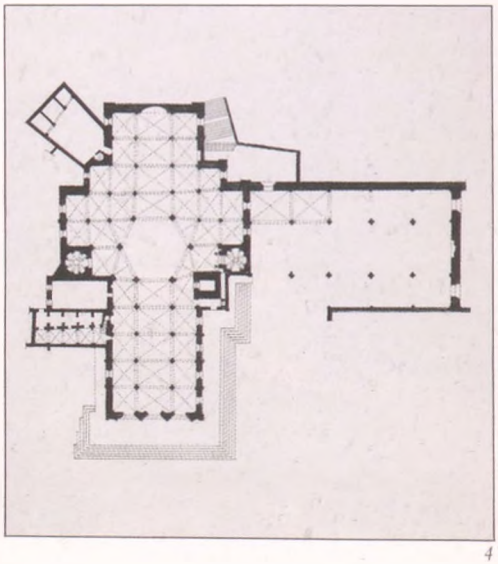
2

3. Dóm, főhajó. Pisa. Az antik oszlopok, amelyek egy palermói mecsetből származnak, a pisaiaknak Szicíliában az arabok felett aratott győzelmére emlékeztetnek (1063).

4. A sienai dóm alaprajza. A jobb oldali szárny egy tervezett bővítésre vezethető vissza, amelyet azonban a pestisjárvány kitörése 1348-ban meghiúsított.

5. Dóm. Siena. Az építkezés kezdete: 1226. A homlokzat elkészültének ideje: 1280 és 1320 között. Az Alpoktól északra eső országok támművekkel körbevett, gótikus egyházi építményeivel ellentétben e hatalmas, különböző színű márvánnyal díszített épülettest akadálytalanul érvényre juttathatja pompázatos külsejét.

3



4

5

hajlandóságot egyes gótikus elemek, így különösképpen a csúcsívek átvételére.

A város mint építtető

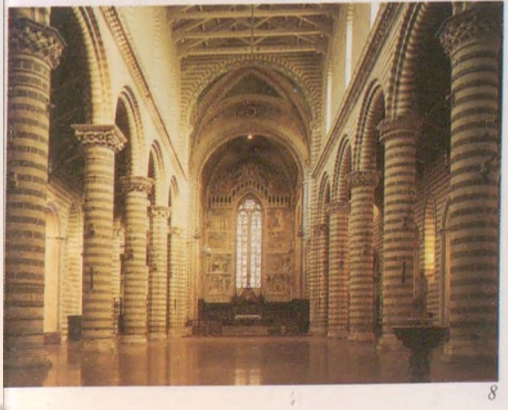
A székesegyház építéséért, valamint az építkezés anyagi fedezetének előteremtéséért Itáliában a városállam kormányzata viselte a felelősséget, nem pedig az egyház. E példa is mutatja, hogy az újonnan feltámadt városi identitástudat kifejeződéseként milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak ennek az épületnek. Firenze a 13. században gazdasági fellendülésének korát élte. 1252-ben a város önálló aranypénz – a forint *(fiorino)* – verését kezdte meg, s a firenzei bankárok hamarosan kezükben tartották az európai hitelpiacot. A régi nemesség végérvényes elűzése a 13. század ötvenes éveiben alkalmat adott a dóm és a Palazzo della Signoria építésére, amibe 1295-ben fogtak bele. A dóm és a harangtorony *(campanile)* költségeit részben az államkassza állta, részben pedig az „Arte della Lana" (gyapjús céh) támogatásából fedezték, ami ez utóbbinak nagy tekintélyt biztosított. A dóm építését felügyelő bizottságba mindkét intézmény delegált képviselőket. E bizottság a város négy köztiszteletben álló polgárából és a céh két tagjából állott. Felelősséggel tartozott a templom építéséért, valamint a szobordíszek elkészítéséért és folyamatos karbantartásáért (mi több, e funkcióját napjainkig megőrizte). Kinevezte az építőmestert, megszervezte az építőanyagok vásárlását és szállítását, felfogadta a kézműveseket, s a szabadfoglalkozású művészeknek pedig megbízásokat adott a szobordíszek elkészítésére. A választott bizottságokhoz hasonlóan, amelyek a politika területén a pénzügyekkel és a város védelmének kérdéseivel foglalatoskodtak, az építési felügyelőbizottság is szinte valamennyi döntését önállóan hozta. Csak a nagyobb horderejű kérdésekben kellett szélesebb egyetértésre jutni. Ha olyan jellegű kérdések vártak megoldásra, amelyek lényegileg befolyásolták az egyházról kialakított képet, akkor a firenzei polgároknak e célból alakult tanácsa hozta meg a döntést. A tervezés fázisának munkálatai igen sokáig elhúzódtak. Jóllehet magát az építkezést már 1295-ben megkezdték, csak 1367-ben hoztak végleges döntést a kupola formájáról. Tanácsadóként szakértőket vontak be a munkába, főként építőmestereket, festőket és aranymívese-

6

6. A Szent Márk-bazilika lovai. Velence. A fő bejárati kapu fölött elhelyezett négy bronz lószobor Konstantinápolyból származik, amelyet 1204-ben a negyedik keresztes hadjárat résztvevői Velence vezetésével kifosztottak.

7

7. A dóm főhajója. Arezzo. Az építkezés kezdete: 1277. Arezzo városállamának székesegyháza egyike az itáliai építőművészet azon kevés alkotásainak, amelyek a város által emeltetett szakrális épületekben alkalmazták a ferencesek és dominikánusok által átvett csúcsíveket.



8

8. A dóm főhajója. Orvieto. Az építkezés kezdete: 1290. Az itáliai városállamok kevéssé érdeklődtek az északi gótika újításai iránt, hanem rendszerint ragaszkodtak a román kori építészet hagyományaihoz, így a félköríves árkádsorhoz.

9

9. A Santa Maria del Fiore dóm. Firenze. Az építkezés kezdete Arnolfo di Cambio vezetésével: 1295, a harangtorony építésének kezdete (Giotto terve alapján): 1334. Az értékes, fehér carrarai márvány, valamint a vörös és a fehér kő együttes alkalmazása révén lenyűgöző összkép alakul ki a szemlélőben Firenze városának nagyságáról.

ket, akik a benyújtott pályázatok előnyös vagy hátrányos oldalait ecsetelték. Azt a tervezetet, amelyet végül is elfogadtak, a Santa Maria Novella-templom Spanyolkápolnájának korabeli freskója már ábrázolja (lásd a 19. fejezetet). Mindamellett a kupolát csak a 15. században építették meg (lásd a 187. oldalon). Az eljárásmód Európa-szerte messzemenően azonos volt. Jóllehet a bizottság összetétele változott, a végső szót mindenkor a politikai hatalom birtokosai mondták ki, akik Firenzében és Itália más városállamaiban a kereskedelem révén meggazdagodott polgárság soraiból kerültek ki.

Vallási ábrázolások

A városok püspöki templomait jellemző külső ragyogásnak belsejükben az oltárok, a szószékek és a síremlékek gazdagsága felelt meg. Új képi nyelvezet született e területen.

A toszkánok által olyannyira kedvelt, márványszobrokkal díszített szószékek alkalmat adtak a szobrász Nicola Pisanónak, valamint fiának Giovanni Pisanónak az alakok olyan új megformálására, amely az antik szobrászművészet alkotásait tekintette mintaképének. Giovanni például a szüzesség allegóriájának megmintázása során római Venus-szobrokat vett alapul. Egy pogány szobortípus keresztény kontextusban történő átértelmezése egyfelől tipikusan jellemző arra a viszonyra, amely a középkort az antik világhoz fűzte, másfelől viszont a testi, valóságközeli ábrázolás iránt megmutatkozó érdeklődés újbóli ébredésének jele ez, amely már előremutat a reneszánszra.

Ugyanakkor az új, polgári kultúra képviselői fokozatosan elutasították a hagyományos, hierarchikus világképet. Duccio *Maestà*ja, amely a sienai dóm főoltárára készült, már önmagában gazdagsága révén is nagy hatást gyakorol ránk. Az arany alkalmazása, a kép méretei, a részletgazdagság és a figurák nagy száma, mind-mind jelentős mértékben növelték a kép értékét. A műalkotásnak immár nem az a feladata, hogy a kereszténység hatalmát jelképezze, hanem a város polgárainak a Szűzanyával szemben érzett tiszteletét juttatja kifejezésre. A Madonnát közrefogó angyalok és szentek előtt a város védőszentjei

10

11

13

10. Nicola Pisano: *Szószék*. Pisa, Keresztelőkápolna. Márvány. Dátum és szignó: 1260. Nicolò Pisano (1220–1284) művészetét az antik szobrászat, kiváltképpen a szarkofágok reliefjei ihlették. A mester Dél-Itáliában II. Frigyes császár szolgálatában is állott, aki uralmának felmagasztalása érdekében a császárkori Róma kulturális örökségét tette magáévá.

11. Giovanni Pisano: *Az Erő és a Szüziesség allegóriája*. Pisa, Dóm, a szószék részlete. Márvány. 1302–1310. A *Venus Pudica* antik típusához kapcsolódóan (lásd a *Medici-Venus*t kötetünk 76. oldalán) az aktfigura a szűziesség keresztényi erényét testesíti meg.

12

12. Andrea Pisano: *Dombormű a harangtoronyról*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. 1334–1337 körül. A kőműveseknek munka közben történő ábrázolása kiemeli tevékenységüknek a város gazdasági életében játszott fontosságát.

13. Duccio: *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Oltártábla. Fa. 1308–1311. Hátsó oldal.

Duccio „Maestà”-ja

Duccio di Buoninsegna (kb. 1255–1319) a *Maestà*t a sienai dóm főoltára számára festette (1308–1311). Az oltártábla első oldala a mennyek királynőjeként ábrázolja a trónoló Madonnát, akit angyalok és szentek vesznek körül. Az alakok elrendezése szimmetrikus. Meghatározó jelentőségű az az eleven hatás, amelyet a Szűzanyának a kis Jézus ellentétes irányú mozdulatára reagáló ferde fejtartása vált ki. A tábla napjainkban az első oldaltól elválasztott hátsó oldala huszonhét jelenetet ábrázol Jézus szenvedéstörténetéből. Az elbeszélt jelenetek meggyőző ereje csak fokozódik azon figyelem révén, amelyet Duccio egyes részleteknek szentel, így például annak, ahogyan Zákeus fővámszedő egy fára mászik föl, hogy tüzetesebben szemügyre vehesse Jézus bevonulását Jeruzsálembe, vagy például az apostolok levetett sarujának a lábmosás jelenetében. Duccio képeinek egyértelműen didaktikus hátterük van. Segítségükkel az Evangéliumot kellett közelebb hozni a zömmel írástudatlan hívőkhöz. A Duccio által festett lépcső, amely a *Péter első alkalommal tagadja meg Jézust*, valamint a *Jézus Annás főpap előtt* című jeneteket kapcsolja össze, a részletgazdag ábrázolás iránt megmutatkozó növekvő érdeklődésről tanúskodik.

A városok virágkora

térdepelnek, s a trónus lábazatának feliratán könyörgés olvasható Siena városának békéjéért, valamint Duccio hosszú életéért.

A politikai hatalom reprezentációja

Míg a székesegyházak a városállam gazdagságát érzékeltetik, a kormányzósági épületek a városok politikai hatalmának képét jelenítik meg. Már megjelenésük is sokat elárul a városi kormányzat természetéről. Megépítésükhöz összehasonlíthatatlanul kevesebb pénzt biztosítottak, mint a dómépítkezésekhez. Vallási téren a gazdagság kidomborítása nem számított megvetendő cselekedetnek, az új politikai vezetés ellenben példás erkölcsi

14

14. Duccio: *Maestà*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Oltártábla. Fa. 1308–1311. Első oldal.

16

15. *Palazzo del Capitano*. Orvieto. Az építkezés kezdete: 1216. Ez az erődítményszerű „palazzo” tipikus példája az itáliai városállamok új középítkezéseinek.

15

16. *Palazzo Pubblico*. Siena. Az építkezés kezdete: 1298. Ebben az épületben székelt a városi közigazgatás. Nyerstéglából épült s 1348-ban befejezett tornyának túl kellett szárnyalnia a város valamennyi tornyát, még a dóm harangtornyát is (lásd a könyvünk 197. oldalán található képet).

17. *Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio)*. Firenze. Az építkezés kezdete: 1299. A durván megmunkált helyi kőzet, amelyet építőanyagként alkalmaztak, éles ellentmondásban áll a dóm Carrarából hozatott márványával.

17

szigorra volt kötelezve. A helyi kőzetnek építőanyagként történő felhasználása, valamint a firenzei Palazzo della Signoria (a Palazzo Vecchiónak is nevezett városháza) egyszerűsége markáns ellentmondásban áll a dóm költséges kialakításával. A városházát a Piazza della Signoria egyik legszélső sarkában emelték, mert tartotta magát az a hiedelem, hogy a kiválasztott földterület középső részére átok nehezedik. Eredetileg ott állottak ugyanis bizonyos családok, többek közt az Ubertiek nemzetségi tornyai, akiket a „guelfek" és a „ghibellinek" elkeseredett harcai következtében szerencsétlenség sújtott.

Sienában a dóm és a Palazzo Pubblico közötti különbséget már elhelyezkedésük is hangsúlyozta. Az egyszerű kivitelű, nyerstéglából emelt Palazzo Pubblico a város alacsonyabb pontján épült ugyan, mint a dóm, azzal ellentétben azonban hatalmas térre néz. E tér mintegy a polgári hatalom jelképe volt, s egységet alkotott a városháza épületével. Mielőtt a Palazzo Pubblico építését elkezdték, pontosan megszabták, milyen formájúak lehetnek a teret övező többi épületek ablakai. E rendelkezés a tér egységes kialakításának érdekét szolgálta. A tér méretei, amelyek nyilvánvaló ellentétet alkotnak a környező szűk kis utcácskákkal, a városi kormányzat hatalmát hirdetik. E gondos várostervezés megmutatja, mennyire tudatában voltak az építészet hatalmas, a város önmagáról kialakított képében játszott szerepének.

A toszkán városok középületeinek Velence középületeitől való különbözősége a kormányzás eltérő rendszerére vezethető vissza. A velencei állam megtestesítője a *dózse* volt, egy velencei polgár, akit életfogytig választottak meg e tisztségre. Hatalmát a *Consiglio Ducale* elnevezésű tanács tagjai korlátozták. A Dózsepalota szomszédságában áll a Szent Márk-bazilika, a dózse palotatemploma. Ez az elrendezés ugyanazt a viszonyt tükrözi, mint ami a bizánci császárt templomához, a konstantinápolyi Hagia Szofia-templomhoz fűzte. Aligha lehet véletlen, hogy többek közt épp e bazilika volt a Szent Márk-templom mintaképe. Akárcsak a városháza Firenzében és Sienában, a Dózsepalota külső megjelenési formája a maga kőből faragott, geometrikus mintázataival sokkal jelentéktelenebbnek tűnt, mint a Szent Márk-templom a maga aranyozott mozaikjaival. Ugyanakkor azonban stílusuk tekintetében jelentős eltérések mutatkoznak e három építészeti alkotás között. A Dózsepalota gazdag szobordíszítésének vajmi kevés köze van a firenzei Palazzo della Signoria szigorú

18

18. *Palazzo Ducale (Dózsepalota)*. Velence. Az építkezés kezdete: 1340. Ez az elegáns „palazzo" a velencei kormányzat székhelye volt. Isztriai fehér mészkőből épült veronai eredetű, vörös márványberakásokkal. A homlokzat szőnyegszerű kiképzése keleti hatást mutat.

19

19. *Palazzo della Ragione*. Padova. Az építkezés kezdete: 1218. Az ilyen jellegű épületek, amelyeket – a római bazilikák hagyományait követve – bírósági épületként emeltek, igen nagy elterjedtségnek örvendtek Észak-Itália városállamaiban. A racionálisan rendezett városi jog növekvő jelentősége tükröződik bennük, amely markánsan különbözött a korábbi önkényes feudális jogtól.

20

20. *Palazzo dei Priori*, Perugia (az építkezés kezdete: 1293 és 1297 között), és a *Fontana Maggiore* (elkészültének éve: 1278). A városi hatalom jelképeként értelmezett „palazzo" mellett ott áll a kút, a város életének forrása; ez a kapcsolatteremtés találóan jellemzi a városállam működésének jellegét.

21

homlokzatához. Ennek egyik lehetséges oka, hogy a Velencében felhasznált kőzet, amely a közeli szárazföldről származik, könnyebben megmunkálhatónak bizonyult. Ugyanakkor a két városállam eltérő jellege és nagyban különböző történelme is minden bizonnyal szerepet játszott ebben.

Belső megformálás és önábrázolás

A városállamok számára a kormányzósági épületek belső megformálása kiváló alkalmat biztosított nagyságuk demonstrálására. A székesegyházak belső kialakításánál a keresztény hagyomány szigorú határokat szabott, világi épületek esetében azonban lehetőség kínálkozott a különböző kifejezési formákkal való kísérletezésre. Velencében egyház és állam szoros kapcsolata abban is kifejeződik, hogy a Dózsepalota oszlopfőinek díszítésére vallásos témákat használtak fel. Velencét keresztény városként alapították. Ezt nem mondhatjuk azonban el más városállamokról, amelyeknek gyökerei az ókorba nyúlnak vissza. Perugiát még az etruszkok alapították. Hogy milyen hosszú történelemre tekinthet vissza a város, azt jól példázza az a huszonnégy szobor, amely a városháza, a Palazzo dei Priori előtt álló nagy kút (Fontana Maggiore) felső medencéjét ékesíti. Perugia és Róma városának történetével összefonódó védőszentek, egyházi nagyságok és allegorikus alakok mellett Perugia pogány múltjából származó hősök is megjelennek, így a város mondabeli alapítója is. A kortárs történelmet a „capitano del popolo" és a város polgármesterének 1278-ból származó alakja képviseli. Mindezen túlmenően a Fontana Maggiorénak még egy sajátos funkciója is van: akárcsak a rómaiak, Perugia középkori kormányzói is pontosan tudták, hogy jó vízellátás nélkül a városnak nincs sok esélye a fennmaradásra, különös tekintettel arra, hogy Perugia közelében nem folyik egyetlen folyó sem. A közjót szolgáló városi intézkedések jelentőségét a kút gazdag díszítése hangsúlyozza.

A sienai Palazzo Pubblico

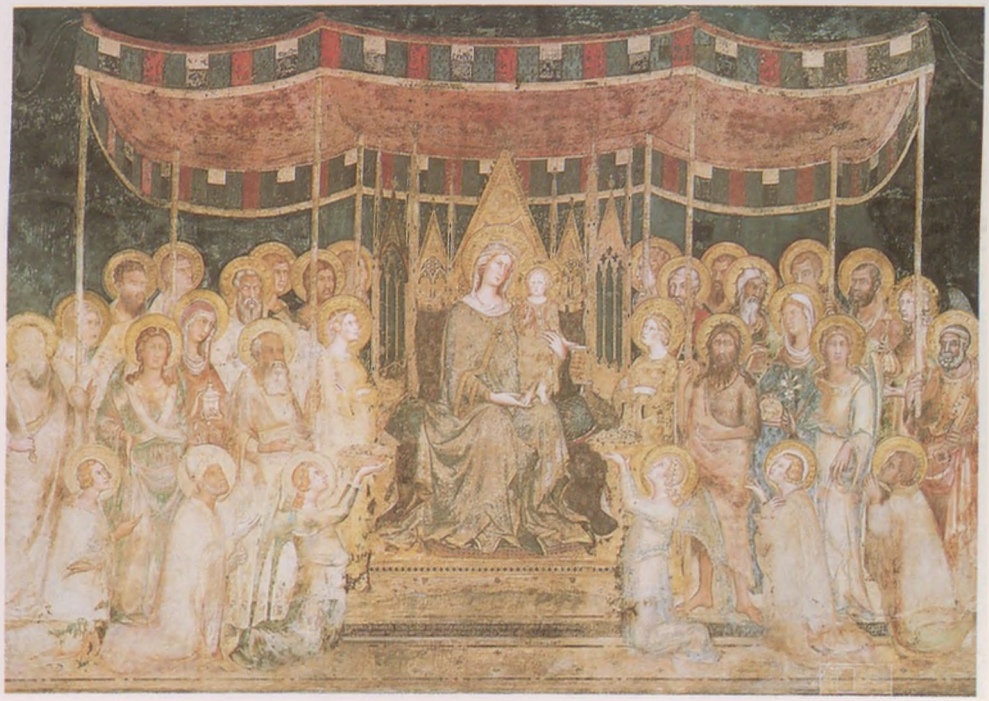
A sienai Palazzo Pubblico belső megformálásában is a város polgárainak az elért eredményekre való büszkesége

22

22. Simone Martini: *Guidoriccio da Fogliano Montemassi ostromakor*. Siena, Palazzo Pubblico. Freskó. Datálás és szignó: 1328. A festett lovasszobornak és a tájképfestészetnek a képen látható összekapcsolása a Siena városának szolgálatában álló „condottiere" előtt tiszteleg.

21. Palazzo della Ragione, belső nézet. Padova. 14. század közepe. A képeken, amelyeket festett árkádok vesznek körül, vallási témák, Padova városának védőszentjei, az egyházatyák, valamint zodiákusjegyek vannak ábrázolva.

23. Simone Martini: *Maestà*. Siena, Palazzo Pubblico. Freskó. Datálva: 1315. Simone Martini (kb. 1284–1344) Duccio tanítványa volt. A képen látható festmény Duccio a dóm számára festett *Maestà*jának a városházában lévő párja. Egyszerűbb és kevésbé díszes, ennélfogva jobban megfelelt egy olyan kormányzatnak, amelyet szigorú erkölcsi elvek vezéreltek.



23

a leghangsúlyosabb. A Tanácsteremben két kép áll egymással szemben, mindkettő Simone Martini alkotása: a *Maestà*, valamint Guidoriccio da Fogliano, egy „condottiere" (zsoldosvezér) lovas portréja, akinek a győzelmei jelentős mértékben hozzájárultak Siena vezető szerepének kivívásához Toscanában. E freskónak a város katonai erejére kellett mindenkor emlékeztetnie. Ambrogio Lorenzetti freskói a szomszéd teremben, ahol a legfelsőbb kormányzati testület ülésezett, még egyértelműbb nyelvet beszélnek. Történelmi és vallásos motívumokra való visszautalás nélkül ecsetelik ezek a képek a politikai hatalom birtokosainak szerepét és felelősségét. Mindez a jó és a rossz kormányzás allegorikus szembeállítása révén történik. Az *allegória* fölöttébb egyszerű, ugyanakkor igen hatásos módja valamely mondanivaló kifejezésre juttatásának. A vallásos művészetben már régóta alkalmazták. *A jó kormányzat allegóriájá*ban a sienai városállam megszemélyesített alakja tartja kezében a jogart és a birodalmi almát, a világi hatalom jelképeit. A sarkalatos keresztényi erények, a Hit, a Remény és a Szeretet perszonifikált alakjai által vezérelve épp tanácsot ül, hogy a közügyeket a lehető legkörültekintőbben irányíthassa. E tevékenységében további allegorikus alakok támogatják; felismerhetjük közülük a Békét, az Igazságosságot és a Nagylelkűséget. *A rossz kormányzat allegóriájá*ban ezzel szemben a Zsarnokság megszemélyesített alakjával találkozhatunk. A Hatalomvágy, a Gőg és a Hiúság kíséri, s ott legyeskedik körülötte a Kegyetlenség, a Csalárdság és a Viszály jelképes alakja is.

24

25

24 és ***25.*** Ambrogio Lorenzetti: *A jó kormányzás allegóriája*. Siena, Palazzo Pubblico. Freskó. 1338–1339. Lorenzetti nem ábrázolt meghatározott építményeket festményén, jóllehet az épületek stílusa nyilvánvalóan Sienára utal. Vidéken a földek becsülettel meg vannak művelve, a parasztok végzik kemény földműves munkájukat, a tehetősek pedig élvezik az élet örömeit: a sienai kormányzat által elérni kívánt eszményi állapot érdekes megjelenítése.

26

26. Ambrogio Lorenzetti: *A jó kormányzás allegóriája*. Siena, Palazzo Pubblico. Freskó. 1338–1339. A városállamok növekvő hatalma a művészeket azzal a problémával állította szembe, hogy erkölcsi eszményeik kifejezése érdekében új képi motívumokat találjanak. Ambrogio Lorenzetti képsorozata a legbecsvágyóbb alkotások közé tartozik ebben a műfajban.

27. Ambrogio Lorenzetti: *A rossz kormányzás allegóriája*. Siena, Palazzo Pubblico. Freskó. 1338–1339. Az erkölcstelenség elítélése a politikában különös nyilvánvalósággal mutatkozik meg a visszataszító és groteszk figurák alkalmazásában, amelyeket Lorenzetti a bűn jelképeként választott.

27

22. fejezet

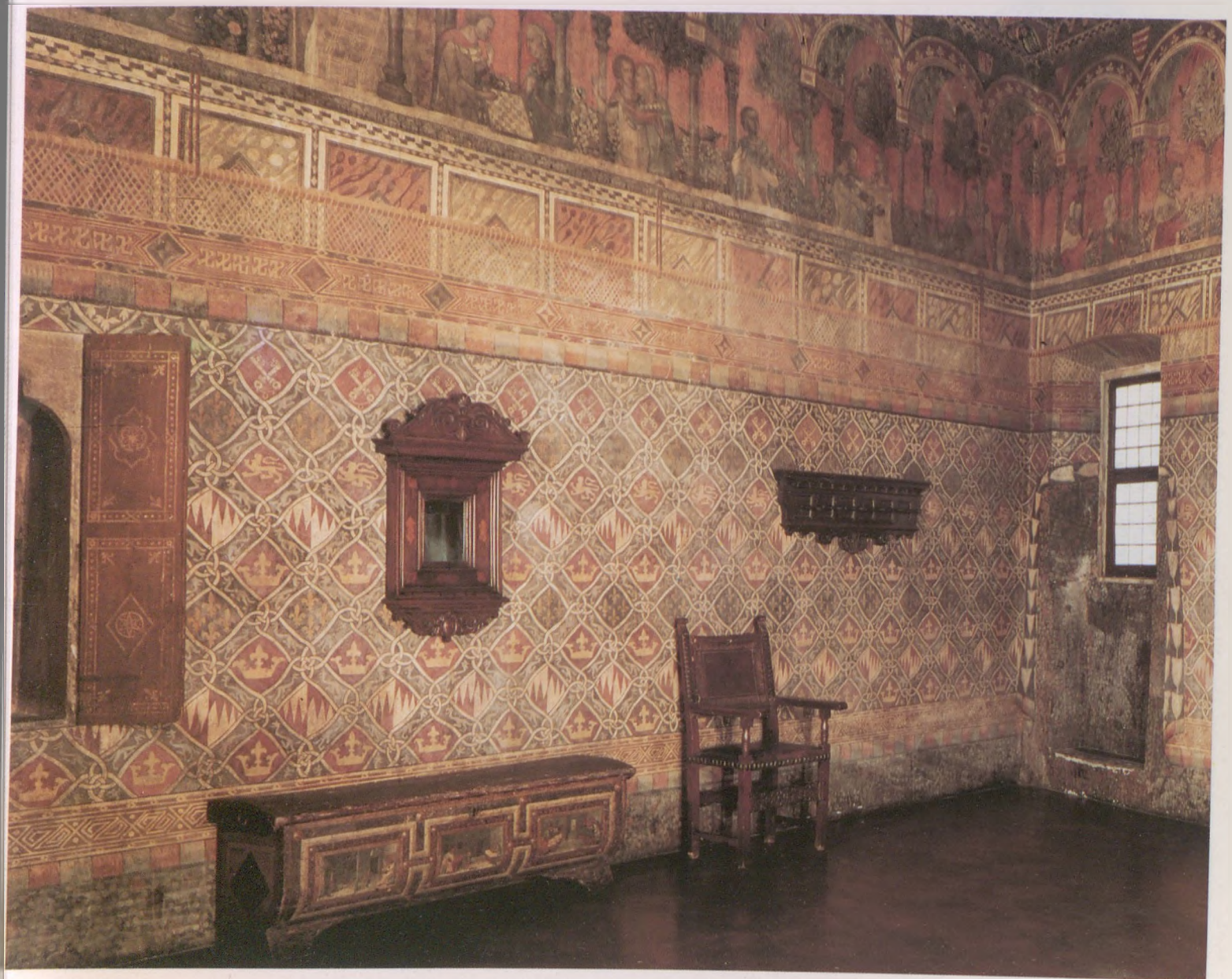
Érzékelés és valóság

Az olasz művészet a 14. században

Új osztály került hatalomra, amely a kereskedelemnek köszönhette gazdagságát. Ez az osztály jelentős szerepet játszott az európai társadalom további fejlődésében. E társadalom kultúrája, amelynek alapja a kereskedelem volt, kétségbe vonta a hagyományos intézmények létjogosultságát. Új típusú, észérvekkel alátámasztott, áttekinthető urbánus jog lépett a feudális jog önkénye helyére.

A „kanonikus órák" szerinti időmérést, amelynek értelmében az órák az évszakoknak megfelelően hosszabbak vagy rövidebbek voltak, s amely lehetővé tette a napnak a kolostori élet követelményeinek megfelelő, rugalmas beosztását, huszonnégy egyforma időtartamú óra szerinti állandó időbeosztás váltotta fel. Az idő mérésére mostantól fogva nem a templomharangok szolgáltak, hanem mechanikus órák, amelyek a városi építmények és a templomok büszkeségeivé váltak. A Giovanni Dondi által Padovában feltalált óraszerkezet (1344) révén előre meghatározható volt a napfogyatkozás időpontja, az öröknaptár révén pedig előre meg lehetett mondani, mikorra esik Húsvét vagy bármely más változó ünnep.

A középkori latin nyelv – a keresztény világ közigazgatásának és liturgikus életének nyelve – fokozatosan kiszorult a használatból. A költők és írók, mint például Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio és Francesco Petrarca Itáliában, Jean Froissart Franciaországban és Geoffrey Chaucer Angliában, alkotásaikban a nép nyelvét részesítik előnyben. A laikusok számára is elérhetővé vált immár a műveltség, ami egészen eddig a klérus kiváltsága volt.



1

Egy kereskedő számára valóban elengedhetetlenül fontos volt az írni, olvasni és számolni tudás.

Kereskedők és mecénások

A kereskedelem révén megszülető gazdagság a megbízók egy új típusát hozta létre a művészet területén. Hogy a gazdasági és politikai életben újonnan megszerzett hatalmuknak nyomatékot adjanak, társadalmi rangjuk nyilvánvalóvá tétele érdekében a kereskedők hagyományos eszközhöz folyamodtak: családi kápolnákat építtettek, és impozáns lakóépületeket emeltettek. E paloták kialakítása nyilvánvalóan tulajdonosaik jómódját volt hivatva érzékeltetni. A nagy kereskedőcsaládok kápolnáinak díszítésére rendelt festményekben a bűntudat egy bizonyos formája is érzékelhető.

Csak igen kevesen voltak a kereskedők között olyanok, mint Assisi Szent Ferenc, akik teljességgel le tudtak mondani a földi javakról, hogy életüket aztán szent szegénységben tengessék. A leggyakrabban nyereségük egy részét vallási intézményeknek juttatták, hogy tisztára mossák magukat a földi vétkek alól a túlvilág reményében. Kiváltképp a bankárokra nehezedett nagy nyomás azáltal, hogy tevékenységükkel megszegték a kamatszedés hivatalosan elrendelt tilalmát.

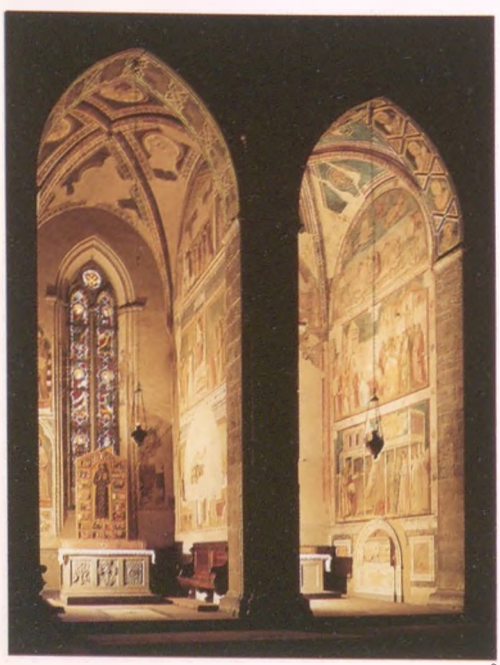
Ugyanakkor Aquinói Szent Tamás támogatta „megfelelő mértékű" kamatok kivetését. A nyújtott szolgáltatások értelmes ellenszolgáltatását látta benne. Azok a kamatlábak azonban, amelyek révén az olasz bankároknak töméntelen mennyiségű kincs felhalmozására nyílt módjuk, összehasonlíthatatlanul magasabbak voltak ennél. Mindazonáltal csak igen csekély számban akadtak olyan kereskedők, akik saját kápolnát engedhettek meg maguknak. Közéjük tartozott Enrico Scrovegni. Az általa alapított padovai Cappella d'Arenát, amelyben majdan saját sírboltját is el szándékozta helyezni, Giottóval festette ki. A donátort az *Utolsó ítélet* egyik jelenetének középpontjában is viszontláthatjuk, amint a Szűzanyának ajánlja fel kápolnáját. Viszonzásként közbenjárását kéri. A kép teljes nyíltsággal kimondja ezt az üzenetet.

Európát a 14. században egy sor katasztrófa sújtotta. Néhány egymást követő esztendőben betakarított silány termés, valamint a Bardi és Peruzzi bankház csődje (1345 körül) a gazdasági helyzet általános romlását vonta maga

2

1. Palazzo Davanzati, hálószoba. Firenze. Freskódíszítés. 14. század. Felül álarchitektonikus keret vesz körül egy francia udvari regényből vett jelenetsort. Alatta a freskódíszítés faliszőnyegeket és márványberakásokat utánoz. A képen látható hálószoba egy gazdag firenzei kereskedőcsalád egykori lakóházában található.

2. Palazzo Spini-Feroni. Firenze. 14. század közepe (később átépítve). E lenyűgöző épületnél, amely egy kereskedőcsalád lakhelyéül szolgált, az erődítményépítészet egyes elemei dekoratív célokat szolgáltak.



3

3. Bardi- és Peruzzi-kápolna. Firenze, Santa Croce. Freskó. (1320–1330). A dúsgazdag Bardi és Peruzzi bankárcsalád Giottót bízta meg e két kápolna kifestésével, hogy ily módon vezekeljen az egyház által elítélt pénzügyleteiért.

4. Buffalmacco (?): *A Pokol*. Pisa, Campo Santo. Freskó. 1340 körül. A középkorban a Pokol mindenkor jelen lévő és fenyegető valóság volt. Nemcsak a prédikáló papok részletező leírásai tették szemléletessé a hívők számára, de a legszörnyűbb kínokat bemutató képek is, amelyeket az elkárhozottaknak el kell majd szenvedniök.

4

5

után. A legszörnyűbb csapás azonban a nagy pestisjárvány volt. A járvány 1347-ben kelet felől érte el Itália földjét, ezt követően pedig „fekete halálként" szélsebesen beterítette egész Európát. Nem állnak rendelkezésünkre pontos adatok, az ellenben mégis valószínűsíthető, hogy Európa lakosainak száma néhány esztendő leforgása alatt egyharmadával csökkent. A városok lakosságát a nagy népsűrűség és a rossz higiénés viszonyok miatt különösen nagy erővel tizedelte a járvány. Egyre-másra kutatták a szörnyű szerencsétlenség lehetséges okait, a legtöbben azonban Isten büntető ítéletének tartották, amelyre az emberiség a romlottság és a kapzsiság révén szolgált rá. A Szentírás is beszámolt városokról, amelyeket hasonló katasztrófák sújtottak, mert hatalmukat és jólétüket az anyagi javak halmozására alapozták. Paradox módon a művészet ebben a nyughatatlan időszakban hatalmas fellendülésnek indult. Ennek egyik okát abban kereshetjük, hogy a mind nagyobb teret hódító jámborság révén a vallási intézmények egyre komolyabb összegű adományokhoz jutottak, a kereskedőréteg pedig egyre nagyobb összegeket szánt művészi alkotások megrendelésére.

Új keresztény művészet

A ferences prédikátorok főként a városi lakossághoz fordultak tanaikkal. Hogy a keresztény hit alapvető igazságait minél jobban megismertethessék a hívőkkel, arra buzdították őket, hogy igyekezzenek a valósághoz a lehető leghívebben és a lehető legintenzívebben elképzelni Jézus életét és szenvedésének történetét. Nem vak engedelmességet követeltek, hanem meggyőzni akartak. A vallási témák kezelésében megmutatkozó ezen újszerű eljárás számolt a középrétegek növekvő műveltségével. Az új, érzelmektől áthatott ferences magatartás a művészetben is érvényre jutott (lásd a 19. fejezetet), ezenkívül azonban messzemenő következményekkel is járt. Mind ez ideig a keresztény művészet az antik művészet testiségét és valósághűségét egy misztikus, a szellemi világra irányított képi nyelvezet javára utasította el. Most újra a földi világhoz fordult, s itt keresett olyan meggyőző művészeti keretet, amelyben a hívők új magatartása megtalálhatta a maga helyét.

6

7

8

9

5. Giotto: *Enrico Scrovegni a Madonna kegyeibe ajánlja a Capella d'Arenát*. Padova, Cappella d'Arena. Freskó. 1303–1306. Az uzsoráskodás bűne miatti megbánás tanújeleként Enrico Scrovegni adott megbízást mind a kápolna megépítésére, mind pedig Giotto gyönyörűséges freskóira.

6. Cimabue: *A Santa Trinità-templom Madonnája*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1280–1285 körül.

7. Giotto: *Az Ognissanti-templom Madonnája*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1310 körül. A Madonna megdicsőült szépségének ábrázolását fokozatosan olyan képekkel váltották föl, amelyek a vallási eseménysor történeti valóságát hangsúlyozták.

8. Ambrogio Lorenzetti: *Madonna del Latte (Szoptató Madonna)*. Siena, San Francesco-templom. Fa. 1325 körül. A 14. században egy szoptató anya képe éppannyira szívhez szóló volt, mint napjainkban. A művészetben e téma Krisztus emberré válásának hangsúlyozására szolgált.

9. Bartolomeo di Canogli: *Madonna dell'Umiltà*. Palermo, Museo Nazionale. Fa. 1346. A 14. században terjedt el a puszta földön ülő Madonna ábrázolásának szokása. A mennybéli trónuson ülő Szűzanya megjelenítésének ellenpólusa e kép.

Új stílus születése

Ennek a fokozatos stiláris változásnak egyik legfőbb hajtóereje a városi polgárság és az általa adott megbízások voltak. Mindössze harminc esztendő választja el egymástól Cimabuénak a Santa Trinità-templom számára festett *Madonnáját* Giotto *Ognissanti-Madonnájától*, ámde a két alkotás közötti különbség szemléletesen mutatja az időközben lezajlott fejlődést. Giotto Madonnája hús-vér teremtmény, s az angyalok is szilárd talajon térdepelnek. E kép fontos mérföldkő az emberi alak realisztikus ábrázolása felé vezető úton, ami a 14. század folyamán egyre gyakoribbá válik.

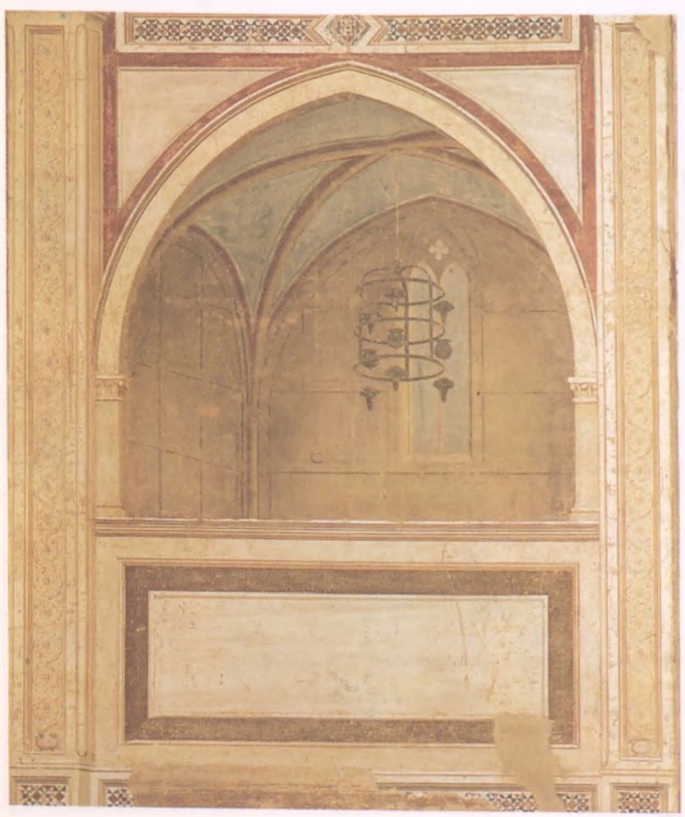
A frontális nézet és a hierarchikus képi nyelvezet formalizmusa lassan átadják helyüket az emberi alak testi jegyeit érzékletessé tevő megformálásnak. A Mennyek királynőjének megjelenítése helyett most már a *Madonna dell'Umiltà*, az „Alázat Madonnájá"-nak képét részesítik előnyben, aki nem a trónusán, hanem a puszta földön ül. Más Madonna-ábrázolások anyaszerepét hangsúlyozzák. Ambrogio Lorenzetti *Madonna del Latté*ja (Szoptató Madonnája) nagy szeretettel tartja karjában gyermekét. Ami a kisdedet illeti, nem emeli áldást osztóan a magasba a kezét, hanem anyja keblére borulva a táplálkozással van elfoglalva. Krisztus isteni természetét a régebbi alkotásokon kicsiny felnőttként való ábrázolása domborította ki. Emberré válásának hangsúlyozása a jámborság újfajta megnyilvánulásának és a neki megfelelő művészeti stílusnak lényegi jegye. Hasonló változások zajlottak le a szakrális jelenetek megformálásában is. Pietro Lorenzetti *Mária születése* című képét (1342 körül) polgárian otthonos miliőbe helyezte. A figyelem, amelyet a mindennapi használati tárgyaknak szentel (ruhák, függönyök, takarók), azon törekvésének kifejeződése, hogy a környezetet a lehető legnagyobb hűséggel ábrázolja. A padló és az ágytakaró geometrikus mintázata azt a célt szolgálja, hogy a jelenet térbeli mélységet kapjon. A gondosan megrajzolt perspektíva és az építészeti keret meggyőző alkalmazása segít megteremteni egy valóságos jelenet illúzióját. Teljesen hasonló szellemben helyezi el Altichiero a *Keresztre feszítés* jelenetében a kereszt körül összesereglett embereket. A tömegben nemcsak a passiótörténet fő szereplőit ismerjük fel, mint például a zokogó Máriát vagy a Krisztus köpenyéért kockát vető katonákat, hanem különböző tartással és ruházatban ábrázolt, is-

10

10. Lorenzo Maitani: *Kitűzetés a Paradicsomból*. Orvieto, Dóm, homlokzat. 1310–1330 körül. A mozdulatok kifejezőereje, valamint a Genezisből vett jelenetek drámaisága, amelyeket Maitani (kb. 1275–1330) az orvietói dóm homlokzata számára készített, a bibliai események történetiségét hivatott érzékeltetni.

11. Giotto: *Perspektivikus ábrázolás*. Padova, Cappella d'Arena. Freskó. 1303–1306. A perspektívával folytatott kísérletek fontos lépcsőfokot jelentettek a belső terek és az épületek illuzionisztikus ábrázolása terén. A Scrovegni-kápolnában ezek a díszítményekhez tartoznak, s Giotto e téren is megmutatkozó mesterségbeli tudásáról tanúskodnak.

12. Pietro Lorenzetti: *Mária születése*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Fa. 1342. A térbeliségnek és az alakoknak valósághű megjelenítése, különösképpen a házban található, mindennapi használati tárgyak részletező ábrázolása, közelebb hozzák a jelenetet a nézőhöz.



11

12

A padovai San Giorgio-templom oratóriuma

A San Giorgio-templom oratóriuma a Szent (azaz Szent Antal) Padovában emelt Ferenc-rendi bazilikájának terén áll. Raimondino Lupi di Soragna sírkápolnájaként adtak rá megrendelést, aki még a kápolna befejezése előtt elhunyt. Örököse, Bonifacio adott utasítást a munkálatok befejezésére. A fennmaradt dokumentumokból kitetszik, hogy Raimondino Altichiero festőt bízta meg a kápolna kidíszítésével. E megbízást Bonifacio megerősítette, s felkérte Altichierót saját, a bazilika belsejében álló kápolnájának freskókkal történő kidíszítésére is. A hagyomány szerint az oratórium freskóinak elkészítésében Jacopo Avanzo festő is részt vett, akit azonban a források soha nem említenek. Hogy mennyire vette ki részét a munkálatokban, nem ismeretes.

Padova a humanizmus kezdeti korszakának jelentős központja volt. Gyorsan elfogadták itt a Giotto által a 14. század elején, a Cappella d'Arena freskóciklusa révén bevezetett stílusbeli újításokat. Altichierónak az Oratorio di San Giorgio számára festett képei, melyek jeleneteket ábrázolnak Jézus, Szent György, Szent Katalin és Szent Luca életéből, ezt az új utat mutatják a művészetben. A legfeltűnőbb, hogy a művész a jelenetet építészeti keretbe helyezte. Ily módon kívánta érzékeltetni az esemény történeti realitását. A legenda szerint Szent Lucát gyötörték-kínozták, csak hogy rávegyék, tagadná meg keresztény hitét. Kebleit levágták, szemét kiszúrták, végül pedig tőrrel vetettek véget életének. Az Altichiero által festett *Szent Lucia mártíromsága* a szent gyötrelmeinek, valamint meggyilkolásának két stációját ábrázolja. A részletekhez hű ábrázolásmód – egy fegyveres képével, aki védekezésképpen a lángok elől takarja el szemét, valamint egy férfiúéval, aki a fújtatót mozgatja – valóságos történés látszatát kölcsönzi a jelenetnek.

13

13. Altichiero: *Szent Luca mártíromsága*. Padova, Oratorio di San Giorgio. Freskó. 1384 körül.

14

14. Altichiero: *Keresztre feszítés*. Padova, Oratorio di San Giorgio. Freskó. 1384 körül. A hagyománynak megfelelően a két lator közül a jobbik Jézus jobb felén, a gonoszabbik pedig bal felén van ábrázolva. Eltérő jellemüket haláluk eltérő megjelenítése is kifejezésre juttatja.

15

15. Altichiero: *Keresztre feszítés, részlet (bal oldal)*. Padova, Sant'Antonio-bazilika, San Felice-kápolna. Freskó. 1379. A részletek, mint például a képnek egészen bal oldalán megfestett kutya, továbbá az alakok típusbeli sokfélesége az ábrázolt esemény történelmi realitását hangsúlyozzák.

meretlen személyeket is, ami valóságos történés benyomását kelti.

A jelenetek emberléptékűségének megteremtéséhez talán a korábbi korszakokban teljességgel figyelmen kívül hagyott érzelmi rezdülések markáns megjelenítése járul leginkább hozzá a képeken. Giotto *Krisztus siratása* című képén nemcsak a jelenlévők, de még az angyalok is a Krisztus szenvedései miatt érzett mély gyászuknak adnak hangot. Az arckifejezésnek egy beszédes kézmozdulattal történő kiemelése hatásos eszköz arra, hogy megrendülést váltson ki a szemlélőben. Félremagyarázhatatlan *A Halál diadala* című freskó üzenete. Az anyagi gazdagságnak a halál elkerülhetetlensége révén feltárulkozó semmissége a pisai Camposanto (Temető) nevezetes alkotása révén is megragadhatóvá válik. Három előkelően öltözött lovag szörnyülködve pillant három, a bomlás különböző stádiumaiban lévő tetemre. A kép felső része mutatja a megoldást: a szerzetesi élet tisztasága, szegénysége és keresetlensége nyilvánvaló ellentmondásban áll a lent játszódó jelenettel. Ugyanebben az összefüggésben értelmezendő az Utolsó ítélet által elkárhozottak megjelenítése a még mindig igen elterjedt Pokol-ábrázolásokban.

Vallásos hagyomány és antik kultúra

Itália földjén az új gazdasági hatalom meglepő könnyedséggel kerekedett fölül a feudális társadalom elavult struktúráin. A szellemi elit köreiben mind határozottabban kérdőjelezték meg a dogmákat csakúgy, mint az őket képviselő intézményeket. Az ókori írások, amelyek a 4. századtól fogva eretneknek minősültek, ennélfogva pedig indexen voltak, most már – főként az arab világgal folytatott kereskedelmi kapcsolatok révén – könnyebben hozzáférhetővé váltak. Az értelmiségi viták mind nagyobb gondolati szabadságában, amit a városokban az egyetemek fejlődése is kedvezően befolyásolt, a dominikánusok az egyház tekintélyét csorbító, veszedelmes fenyegetést láttak. Aquinói Szent Tamás azzal vélte megakadályozni a helyzet kiéleződését, hogy a keresztény teológiát kibékítette Platónnal és Arisztotelésszel. Ezt követően az itáliai városállamokban megindult az ókori politikai tanok, valamint a demokratikus kormányzati forma történelmi mintáinak intenzív tanulmányozása.

16

16. Giotto: *Jézus siratása*. Padova, Cappella d'Arena. Freskó. 1303–1306. A Jézus halála fölött kesergő gyászolók gesztusai és arckifejezései hatásosan emelik ki a történés drámaiságát. Giotto még az angyalokat is síró orcával ábrázolja.

17

17. Buffalmacco (?): *A Halál diadala*. Pisa, Campo Santo. Freskó. 1349 körül. A középkori embereket gyötrő félelem csak erősbödött azzal a szörnyű pestisjárvánnyal, amely 1347 és 1349 között Európa lakosságának egyharmadát magával ragadta. A pisai temetőkertben található freskósorozat (Campo Santo, lásd a 206. oldalt), amelyből a képen látható részlet származik, anonim mester munkája, egy ideje azonban Buffalmacco Buonamico firenzei festőnek tulajdonítják, akinek nevét Boccaccio és Franco Sacchetti novellái egyaránt említik.

Általában Petrarcának tulajdonítják a bizonyítható tényeken alapuló történetírás antik felfogásának újbóli felkarolását, mivel határozottan visszautasította a Bibliát alapul vevő, keresztény történelemszemléletet. E szemlélet túlsúlya egészen Theodosius császárig vezethető vissza, aki hanyatló birodalmára egyedüli államvallásként kényszerítette rá a kereszténységet.

A korai olasz humanizmus más képviselőihez hasonlóan Petrarca is az antik auktorok szövegeinek tanulmányozásával foglalkozott, s értekezéseit klasszikus latin nyelven írta. Tudjuk, hogy Veronában felfedezte Cicero leveleinek egy másolatát, s birtokában volt Vergilius műveinek egy kéziratos példánya, amelynek címoldalát ráadásul Simone Martini egy miniatúrája díszítette. Más humanisták is gyűjtöttek ókori írásokat. Az e szövegekkel való foglalkozás keltette új életre a műalkotás szépségének antik fogalmát.

Petrarca és Boccaccio egyaránt olyannak írja le Giotto alkotásainak szépségét, ami csupán a műveltek csekély számú csoportja számára hozzáférhető, míg az egyszerű emberek tömegei előtt rejtve marad. Fontos lépés volt e meghatározás azon az úton, amely a művész új, a puszta kézművességen túlmutató társadalmi és kulturális státusának elismerése felé vezetett. Firenze kulturális életének kevésbé jelentős képviselői is már ekkortájt „kiváló festőként" emlegették Giottót (így például egy bizonyos Ricuccio, aki egy lámpást készíttetett, amelyet Giotto Santa Maria Novella-beli *Feszülete* előtt kellett volna felfüggeszteni). A művész méltóságának újonnan jelentkező tudata, ezzel pedig a klasszikus ókor kulturális örökségének tisztelete a reneszánszban megindult művészeti és kulturális fejlődés feltétele volt (lásd a 23–27. fejezeteket).

Érzékelés és valóság

18

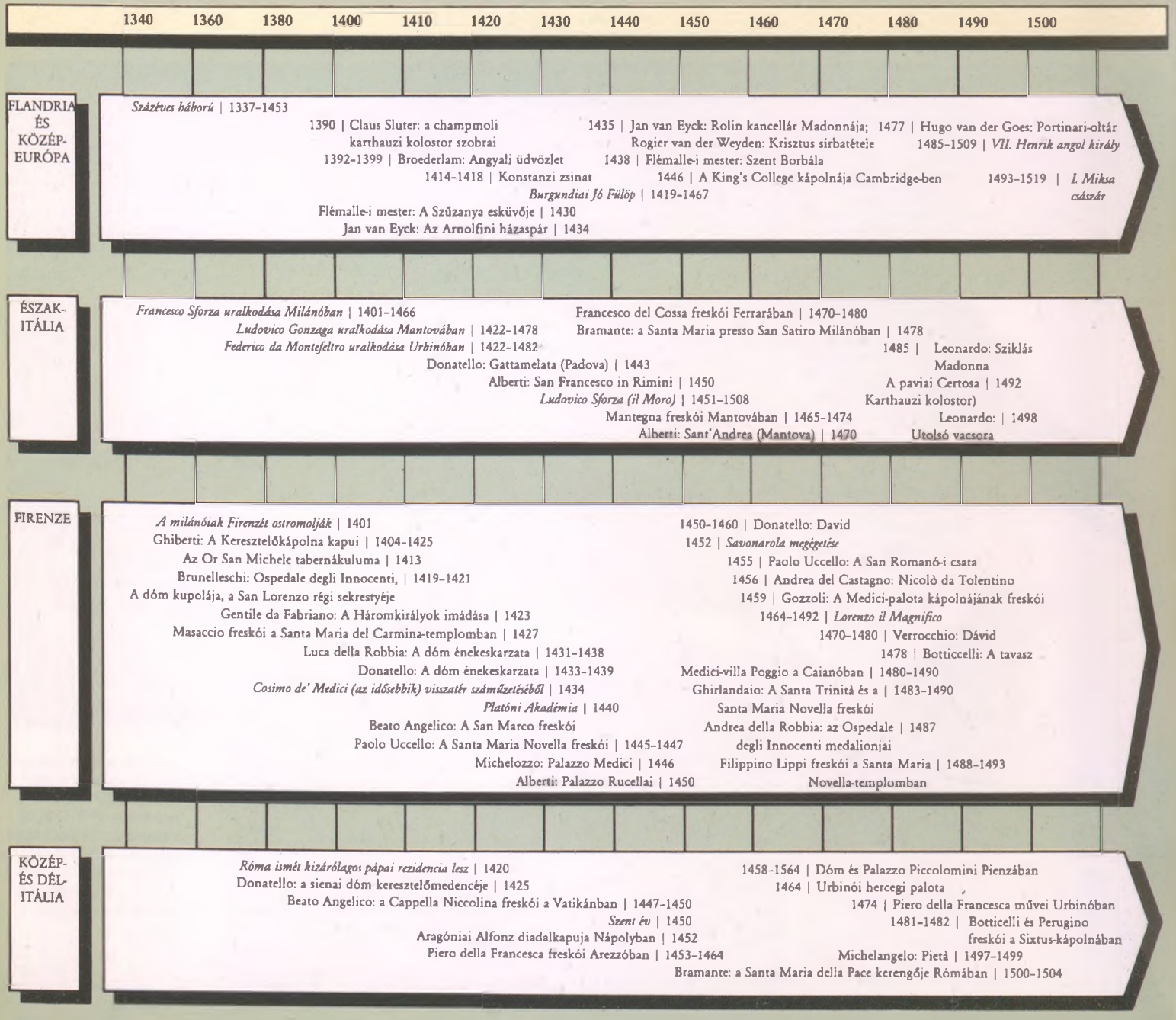
19

18. Giovannino de' Grassi: *Vázlatkönyv lapja*. Bergamo, Biblioteca Civica. Ms. D. VII. 14. A 14. század vége. A művészetben mind határozottabban jelentkezett a realista ábrázolásmód igénye, s a művészek egyre intenzívebben foglalkoztak a természet tanulmányozásával.

19. Simone Martini: *Servius Vergilius-kommentárjának címlapja*. Milánó, Biblioteca Ambrosiana. 1340–1344. Ez a pazar kódex Petrarca tulajdonában volt. Különösen figyelmet érdemel, hogyan sikerült a művésznek egy átlátszó függöny benyomását kelteni.

A 15. század

Annak az újonnan kialakított tudatnak az alapján, melyre az ember a humanizmus jegyében önmagáról és az őt körülvevő világról szert tett, újból feltámadt az ókori világ kultúrája iránti érdeklődés. E fejlődés előfeltétele volt a kultúra valamennyi területén bekövetkezett fordulatnak. Messzemenő következményekkel járt a könyvnyomtatás felfedezése (1450 táján). Miközben a humanista filozófia és az antik irodalommal való foglalkozás egyre nagyobb népszerűségnek örvendett, s szenvedélyes gyűjtők egyre-másra halmozták a görög és római hagyományt megtestesítő tárgyakat (például kéziratokat, gemmákat, szobrokat), a korai 15. század művészei az ókori Róma építészetének és szobrászművészetének fennmaradt alkotásait tanulmányozták, s a puszta másolaton túlmutató művek megalkotására ösztönöztek. Olyan firenzei művészek domborművei és festményei, mint Donatello és Masaccio, a perspektíva törvényeinek alkalmazása révén az ember újszerű térbeli látásmódját közvetítették. Művészetük alapját ezen túlmenően az embernek az istennel szembeni megváltozott magatartása alkotta. Az ember tudatára ébredt önnön képességeinek. Teret hódított az individualizmus fogalma, ennélfogva a művész iránti tisztelet is, aminek csak az ókorban találkozhatunk megfelelőjével. Az itáliai korai reneszánszt jellemző fejlődéssel párhuzamosan Flandriában olyan művészek, mint Jan van Eyck vagy Rogier van der Weyden az olajfestéssel kísérleteztek. „Részletrealizmusukat" az olasz mesterek is nagyra becsülték, s ezt a festésmódot bizonyos mértékig át is vették.



23. fejezet

Művészek és kereskedők Firenzében

A korai reneszánsz

Firenze már a 14. század vége felé szilárdan a kereskedők és a bankárok kezében volt. Az üzletemberek céhekbe és testületekbe tömörültek, amelyek ellenőrzésük alatt tartották a kereskedelmet és az ipart. Az egy céhhez való tartozás nem csupán valamely kézműipar vagy egyéb mesterség gyakorlásának feltétele volt, de másként politikai hivatalhoz sem lehetett jutni. A hét *arti maggiori* korporációinak tehetős tagjai (közéjük tartoztak a bírák és a jegyzők, a kelmekereskedők, a gyapjúkereskedők, a selyemkereskedők, a bankárok, az orvosok és a fűszerkereskedők, a tímárok és a szőrmekereskedők) a legnagyobb mértékben járultak hozzá az államkassza bevételeihez, ennélfogva pedig jogukban állott, hogy nagyobb mértékben részesedjenek a közhivatalokból, mint a tizennégy kevésbé befolyásos *arti minori* (amelyekhez többek közt a lenkereskedők, a kőfaragók, a fegyverkovácsok és a mészárosok tartoztak). A gazdag és független Firenze a kézműipar, a pénzügyletek és a kereskedelem egyik központja volt, továbbá Milánót és Velencét követően az itáliai félsziget harmadik legnagyobb városa. Milánó növekvő hatalma azonban fenyegetést jelentett a város függetlensége szempontjából. 1401-ben Firenzét milánói csapatok ostromolták. A vereséget csupán Gian Galeazzo Viscontinak, Milánó hercegének 1402 szeptemberében bekövetkezett hirtelen halála akadályozhatta meg. Az elhárult veszedelem nyomán felvirágoztak a művészetek: az *arti*, a céhek, valamint egyes tagjaik egyre-másra rendelték a műveket, hogy ily módon ünnepeljék a város megmentett tekintélyét.

1

A keresztelőkápolna és a dóm

A firenzei keresztelőkápolna új külsőt kapott. 1401-ben az „Arte di Calimala" (a kelmekereskedők céhe) pályázatot írt ki egy bronzkapura, amit Ghiberti nyert meg. 1425-ben újabb kapura következett megbízás, amelynek bronzreliefjei Ghibertit Firenze legnevesebb szobrászává tették.

Folytatódtak a dómépítkezés félbehagyott munkálatai is (az építkezés kezdetének éve: 1295, lásd a 21. fejezetet). A dóm volt a város hatalmának és függetlenségének voltaképpeni jelképe. Itt az „Arte della Lana" (a gyapjúkereskedők céhe) volt a megrendelő. 1418-ban írtak ki pályázatot a dómkupola felépítésére, amelynek nagyra törő terveit még 1367-ben fogadták el. A pályázatot Filippo Brunelleschi nyerte meg, jóllehet fölöttébb szokatlan javaslata, amely két, egymás fölött elhelyezett gömbsüvegből álló szerkezetre vonatkozott – fölöslegessé téve a kupolaépítés során az állványzatot –, komoly kételyekkel is találkozott.

Hagyomány és megújulás

A Milánó felett aratott győzelmet követően Firenze városa visszanyerte egykori öntudatát. E tény egy önálló kultúra kialakításában jutott kifejezésre. A firenzei hagyományok magasabbrendűségéről vallott meggyőződés irodalmi alkotásokban is lecsapódott, amelyek magasztalták a toszkán nyelv szépségét, a város dicső múltját, s legjelentékenyebb hőseit. Az építészetben e meggyőződés a Brunelleschi által épített Ospedale degli Innocentiben, a lelencházban fejeződött ki, amely árvagyerekek befogadására és felnevelésére létesített intézmény volt, s amelynek költségeit az „Arte della Seta" (a selyemkereskedők céhe) viselte. Formákban gazdag és a díszítményekben örömét lelő elgondolás helyett, miként az a gótikát a 14. század vége felé jellemezte, a céh egy olyan tervezetet hagyott jóvá, amely a toszkán romanika egyszerű boltíveit alkalmazta, igaz, megszabadítva immár minden vaskos nehézkességtől. A gótikus stílussal szemben, amely túlságosan is emlékeztetett idegen hatásokra, ezen építészeti alkotás esetében jellegzetesen helyi stílust részesítettek előnyben.

1. Stefano Buonsignori: *Firenze látképe*. Firenze, Museo di Firenze com'era (A régi Firenze múzeuma). 1584. Firenzének ezen a közismert, régi látképén jól megkülönböztethetően emelkedik ki a városképből a Dóm és a Palazzo della Signoria (ma a Palazzo Vecchio). Évszázadokon át ez a két épület volt a város vallási és politikai jelképe.

2

2. Ghiberti: *Jelenetek József történetéből. Relieflap a keresztelőkápolna keleti kapujának jobb ajtószárnyán (Porta del Paradiso)*. Firenze. Aranyozott bronz. Az előtér alakjainak majdhogynem térplasztikai megformálásával szemben a háttér metszett. A különböző jelenetek összekapcsolása ellenére a képmező kompozíciós egységet alkot.

3. Ghiberti: *A keresztelőkápolna északi kapuja*. Firenze. Aranyozott bronz. 1404–1423. Mindkét ajtószárny Lorenzo Ghiberti (1378–1455) által alkotott domborművei (gótikus négykaréjos táblákban) az Újszövetségből vett jeleneteket ábrázolnak. „Modern"-nek tartották már a kortársak is az alakok és a tájképszerű részletek valósághűségét.

3

4

4. Ghiberti: *A keresztelőkápolna keleti kapuja* . Firenze. Aranyozott bronz. A munka kezdete: 1425. A Michelangelo által „Porta del Paradisó"-nak (A Paradicsom kapujának) nevezett két szárny tíz, több részből álló, ószövetségi jelenet ábrázolására tagolódik. A domborművek alakja, valamint az illuzionisztikus megformálás kézenfekvővé teszik a festményekkel való összehasonlítást.

Az Or San Michele-templom

A művészetpártolásnak Firenze számára megmutatkozó jelentőségét törvények is megerősítették. 1360-ban a céhek jogot nyertek arra, hogy az Or San Michele-templom külső falán elhelyezett fülkékben szobrokat állítsanak. 1460-ban azonban még csak négy fülkében állt szobor. A város tehát azzal fenyegetőzött, hogy a még üresen álló fülkéket elkobozza, s a szoborállítási jogot másnak adja. A fenyegetés beváltotta a hozzá fűzött reményeket. Elkeseredett versengés kezdődött a céhek között, hiszen mindegyik bizonyítani igyekezett a maga fölényét. A legmódosabb céhek megengedhették maguknak, hogy Ghibertinek adjanak megbízást, aki kora legjelentősebb szobrászának számított. Ghiberti alkotta *Keresztelő Szent János* szobrát (1412–1416) a kelmekereskedők céhe, *Szent Máté evangélista* szobrát (1419–1422) a pénzváltók céhe, valamint a mártír *Szent István* szobrát (1425–1428) a gyapjúkereskedők céhe számára. E szobrok eszményítettsége és eleganciája a céhek öntudatának kifejeződése volt. A bronz, az egyik legdrágább anyag felhasználása gazdagságukat érzékeltette. A kevésbé módos céhek márványszobrokat rendeltek, amelyek azért nem voltak annyira költségesek, mint a bronz. Kevésbé ismert művészeket választottak, vagy pedig olyanokat, akik a megbízás időpontjában még fiatalok voltak, így például Donatellót. *Szent György*-szobra (1417), amelyet a páncél- és fegyverkovácsok céhe számára készített, nem a hatalom stilizált képmása. Donatello inkább egyszerű, mondhatnánk szerény figurát formázott meg. Az, ahogyan Donatello kidolgozta egy szobron az emberi személyiséget, teljességgel új volt Ghibertivel szemben, aki szobraival a hagyományokhoz ragaszkodott. A Donatello által az Or San Michele-templom számára készített szobrok annyiban azonban mégiscsak a Ghiberti által megindított fejlődést folytatják, hogy megformálásukkal a testnek a ruházattal való kapcsolatában fokozott kifejezőerő nyilvánul meg: a ruházat immár növekvő mértékben a testi megjelenítés részévé válik. Donatello ezzel megelőzte a maga korát. A kortársak számára mégis rejtve maradt Donatello teljesítményének jelentősége. A gazdag céhek megrendeléseikkel kétségkívül a legelismertebb művészt halmozták el.

5. Brunelleschi: *Santa Maria del Fiore*, keleti oldal. Firenze. A dóm építésének kezdete: 1295 körül, a kupola építésének kezdete: 1420. A dóm kupolájának Filippo Brunelleschi (1377–1446) tervei alapján történt megvalósítása jelentős lépés az építészet történetében. Míg korábbi építményeknél a megbízók anyagi lehetőségei és a kézművesek ügyessége volt a döntő tényező, itt már a tervezés szakaszában megoldottak minden olyan kérdést, amely a megvalósítással kapcsolatban állott. Ennélfogva az építész személye új jelentőségre tett szert.

6

6. Brunelleschi: *Ospedale degli Innocenti (Lelencház)*. Firenze. Az építkezés kezdete: 1419. A vékony oszlopokban végződő, félköríves árkádok a harmonikus arányok új felfogásának felelnek meg.

7

7. Andrea della Robbia: *Medalion*. Firenze, Ospedale degli Innocenti. Mázas terrakotta. 1487 körül. A pólyás csecsemők ábrázolása a lelencház rendeltetésére utal. Ugyanakkor az árkádok csegelyeiben található medalionok formai szempontból is illeszkednek a félkör alakú boltívekhez.

A művészet ára

Valamennyi, a kereskedelemre épülő társadalmi struktúrában nagy szerepet játszik az anyagi javak felhalmozása. A művészeti megbízásokban a donátor gazdagsága is kifejeződik. A jelentős építészeti alkotások megrendelésének lehetősége nyilvánvalóan a tehetősebbek előjoga. Ez az oka annak, hogy a reneszánsz kezdetén a legfontosabb építészeti és szobrászati alkotásokat szinte kizárólag céhek rendelték meg. A bronz drágább volt a márványnál, a festmények azonban olcsóbbak voltak a szobroknál. Az Ospedale degli Innocenti 30 ezer firenzei forintba került. Ghiberti *Szent Máté evangélista* című szobrára 945 forintot adtak ki, amely összegnek több mint a felét anyagok vásárlására költötték. (Fra) Beato Angelico *Madonna dei Linaioli* című festménye, amelyet – a kép címe is erre utal – a vászonkereskedők céhe rendelt meg, 190 forintba került. Ebből az összegből 85 Ghibertit illette, aki a képkeret tervét készítette. Mivel Beato Angelico a kép megfestéséhez sok aranyat használt föl, mindenféleképpen drágább volt egy közönséges freskóképnél, mint amilyen például Andrea del Castagno *Nicolò da Tolentinó*ról festett lovas képmása volt. Jóllehet méretei messze meghaladták az előbbi kép méreteit, mindössze 24 forintot kellett érte kifizetni. A firenzei társadalomnak csupán a felső rétege engedhette meg magának, hogy költséges műalkotásokat rendeljen, jóllehet mindent megtettek a költségek alacsony szinten tartása érdekében. Egy ügyes kézműves évente mindössze 45 forint körüli összeget keresett.

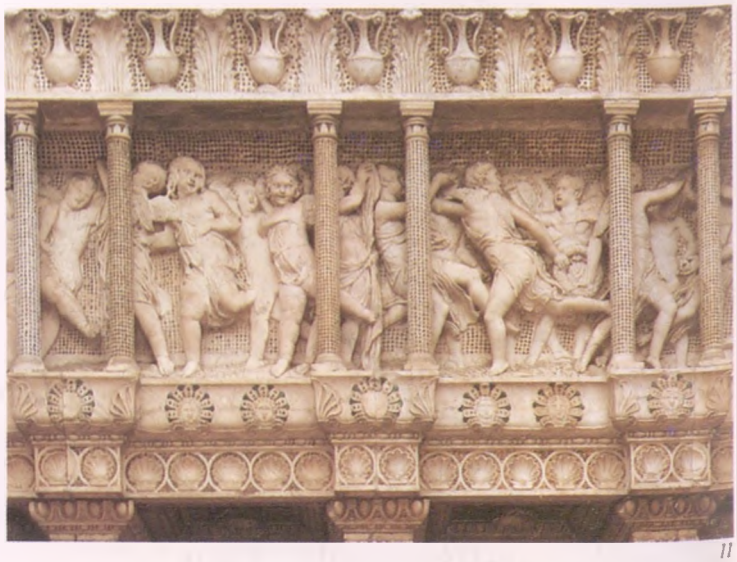
Művészet és matematika: a perspektíva

A 15. század húszas éveiben Onofrio di Palla Strozzi, aki akkortájt Firenze talán leggazdagabb s legműveltebb polgára volt, megrendelte a Santa Trinità-templom sekrestyéje számára. *A háromkirályok imádását*. Gazdasági hatalma és társadalmi rangja nyilvános demonstrációjaképpen a téma szokatlanul gazdag kivitelezése mellett döntött, s neves művészre, Gentile da Fabrianóra bízta a munkát. Veje, Felice Brancacci ezzel szemben egy Masaccio névre hallgató, akkor még viszonylag szerény hírnévnek örvendő festőnek adott megbízást a Santa Maria del Carmine-templomban található családi kápolnájuknak egy freskósorozattal történő kifestésére. Nem tudni, mi okból esett választása Masacciora. Masaccio egy új

8. Ghiberti: *Máté evangélista*. Firenze, Or San Michele. Bronz. 1419–1423. Az alak eszményített megjelenítése a stilizált arcvonásokban és a köntös redőzetének gondosan megkomponált esésében jut kifejezésre, ami kiemeli a figura plasztikus testiségét.

10. Donatello: *Szent György*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Márvány, eredetileg bronz sisakkal és lándzsával. 1415–1417. A képen látható szobor a páncél- és fegyverkovácscéhnek az Or San Michele-templom külső falán elhelyezkedő fülkéje számára készült (napjainkban a szobrot eredeti helyén bronzmásolat helyettesíti). A szobor jellemző Donatello (kb. 1386-tól 1466-ig) művészi pályafutásának első szakaszára. Stílusa naturalisztikusabb és kevésbé dekoratív volt az akkortájt uralkodó stílusnál, amelynek fő képviselője Ghiberti volt.

9. Luca della Robbia: *Énekeskarzat*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Márvány. 1431–1438. Luca della Robbia (1400–1482) a „Cantoriá"-t a dóm kupolacsarnoka számára alkotta. A zenélő angyaloknak (a hagyományos szárnyas alakoktól eltérő) megformálása érzékelteti, mennyire elmélyülten tanulmányozta a művész a klasszikus ókor alkotásait.



stílus előfutára volt. Brunelleschihez és Donatellóhoz hasonlóan elutasította a hagyományos udvari ikonográfiát, s egyszerű, racionális, plasztikus stílust részesített előnyben, amelynek lényegi alapját a perspektivikus ábrázolásmód eszközei alkották.

Rendszerint Brunelleschinek tulajdonítják annak a matematikai eljárásnak az újrafelfedezését, amelynek révén lehetségessé válik egy háromdimenziós térnek kétdimenziós síkra történő rávetítése. E felfedezés azonban bajosan függetleníthető azoktól a matematikai ismeretektől, amelyek elengedhetetlennek bizonyultak a kereskedelmi ügyletek lebonyolításához, s amelyek a kettős könyvelés kiokoskodásában, illetve a váltóárfolyamok és a forgalom kiszámítására szolgáló formulákban is kifejeződtek. Ily módon éppen a merkantil társadalom biztosított eszményi feltételeket a perspektíva törvényeinek felfedezéséhez.

Erkölcsi kódex és a gazdagság közszemlére tétele

A művészetnek egyes kereskedők által történő támogatása, amiben a személyes gazdagság megmutatása volt a cél, más erkölcsi kódex előírásainak engedelmeskedett, miként ez a céhek művészetpártolásának esetében megszokott volt.

Az uzsorakamat a középkorban mindvégig bűnnek számított. E tilalom révén több-kevesebb hatékonysággal sikerült megakadályozni nagyobb vagyonok felhalmozódását. Elvileg a bankár által felszámolt kamatok nem haladhatták volna meg a pénzkölcsönzés során felmerült költségeit. Ennélfogva egy olyan rendszert eszeltek ki, amelynek értelmében az adósságot nem ugyanabban a pénznemben fizették vissza, mint amelyikben fölvették. Ezzel az eljárással a bankár, az eltérő átváltási árfolyamokat kihasználva, nyereségre tudott szert tenni. Az a számos írás a 15. századból, amely elítélte ezt a gyakorlatot, arról tanúskodik, mennyire erős volt még mindig a morális nyomás.

Akadtak kereskedők, akik feloldozást nyertek bűneik alól, amennyiben vagyonuk egyharmadát felajánlották az egyháznak. Ily módon az egyház is a művészetpártolás oldalára állott. Azoknak az oltártábláknak, freskóciklusoknak és családi kápolnáknak nagy száma azonban, amelyekben félreérthetetlenül utalnak a donátor sze-

Művészek és kereskedők Firenzében

11. Donatello: *Énekeskarzat.* Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Márvány. 1433–1439. A Luca della Robbia által alkotott „Cantoria" párjának megalkotásakor Donatello teljesen új utakon járt. Megtartotta a muzsikáló és táncoló angyalok motívumát, az oszlopokon és a háttérben alkalmazott színes kövek révén azonban – melyek a márvány fehérségétől élesen elütnek – a térbeliség benyomását kelti, amit az alakok körtánca csak még jobban fokoz.

13

14

12. Gentile da Fabriano: *A háromkirályok imádása* (részlet). Firenze, Uffizi képtár. Fa. Elkészült: 1423. Gentile da Fabrianónak (kb. 1370–1427), a 15. század egyik legnevesebb festőjének ragyogó, dekoratív stílussal megfestett alkotásai igen keresettek voltak a jómódú firenzei kereskedők körében. Az oltárképre Onofrio di Palla Strozzi adott megbízást a Santa Trinità-templom sekrestyéje számára.

12

13. Masaccio és Masolino: *Tabita feltámasztása* (részlet). Firenze, Santa Maria del Carmine, Brancacci-kápolna. Freskó (az 1989. évi restaurálás után készült felvétel). 1428. Masaccio (1401–1428) Felice Brancaccitól kapott megbízást a Santa Maria del Carmine-templomban található családi kápolnájuk kifestésére. Masolino da Panicaléval együttműködve a jeleneteket (többek közt Péter apostol három csodáját) helyi környezetbe helyezte. Stílusát kifejezett térszerűség jellemzi.

14. Masaccio : *Az adógaras* (részlet). Firenze, Santa Maria del Carmine, Brancacci-kápolna. Freskó. 1427 körül. 1427-ben a megadóztatás témája, amelyre itt utalás történik, különösképpen aktuális volt. Ebben az esztendőben vezettek be Firenzében új vagyon- és jövedelemadókat. A képszerkezet tagolása térbeli, amennyiben a tanítványok félkörívben helyezkednek el Krisztus középponti alakja körül.

Paolo Uccello „San Romano-i csata" című festménye

A firenzei Uffizi képtárban őrzött *San Romanói csata* egyike azon három képnek, amelyet a Mediciek firenzei palotájuk egyik terme számára rendeltek meg. A két másik kép napjainkban a párizsi Louvre és a londoni National Gallery gyűjteményét gazdagítja. A képeken ábrázolt jelenetek a firenzei haderőnek a sienai csapatok felett San Romano mellett 1432-ben aratott győzelmét ábrázolják. A festményeket nem tekinthetjük immár a középkori fogadalmi képek értelmében a hála vallásos kifejeződéseinek; sokkal inkább a humanista felfogású megbízóknak a történelmi és a kortárs témák iránt megmutatkozó fokozódó érdeklődését elégítik ki. Érdekes az is, hogyan valósult meg a gyakorlatban a firenzei művészek által újonnan kidolgozott perspektívaelmélet. A távlat sematikus alapvonalait a földön ügyesen elrendezett, széttört lándzsák rajzolják ki. A térbeliséget az elesett katonák és lemészárolt lovak hangsúlyozzák; a művész valamennyiöket a kép előterében, perspektivikus rövidülésben ábrázolta. Paolo Uccello a festői kompozíciónak Alberti az *Értekezés a festészetről* (1436) című művében foglalt alapelveit is alkalmazta alkotásain. Az emberek és az állatok színei, gesztusai és tartása tudatosan ellenpontozzák egymást. A rúgkapáló és ágaskodó lovak kiemelik a jelenet drámaiságát. Az elméleti elvek gyakorlati alkalmazásához a klasszikus antik korról felhalmozott mind nagyobb tudás is hozzájárult. A festői kompozíció fogalmának kialakulása radikális fordulópontot jelent a művészet történetében. Az arany és egyéb költséges festékanyagok hiánya Paolo Uccello képein világossá teszik ezt a változást. Egy műalkotás értékét ettől fogva egyes-egyedül a szellemi és művészi teljesítmény határozta meg.

16

16. Paolo Uccello: *San Romano-i csata*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1455.

15

15. Andrea del Castagno: *Nicolò da Tolentino*. Firenze, Dóm. Freskó, vászonra átvíve. 1456. A „condottiere" (zsoldosvezér) Nicolò da Tolentino, 1431-től fogva Firenze hadereje főparancsnoka festett lovas szobor formájában van képünkön megörökítve. Marcus Aureliusnak a középkorban Rómában, a lateráni bazilika előtt felállított bronzszobra révén ismeretes volt a rómaiaknak az a szokása, hogy a hadvezéreknek lovas emlékművet emeltek.

17

17. Fra Angelico: *Madonna dei Linaiuoli*. Firenze, Museo di San Marco. Fa. 1433. Guido di Pietro, akit Beato (vagy Fra) Angelicónak neveznek (kb. 1395–1455), dominikánus szerzetes volt. Miniatúra- és képfestőként főként Firenzében tevékenykedett, ahol a San Domenico-kolostor priorja volt. 1438 és 1446 között az ő vezetésével freskókkal díszítették a felújított San Marco-kolostort; számos részletet ő maga festett. 1445-ben a művész tekintélye már oly nagy volt, hogy IV. Jenő, majd V. Miklós pápa a Vatikánban is freskók készítésével (így a Cappella Niccolina kifestésével, 1448–1450) bízta meg.

mélyére, arra enged következtetni, hogy nem csupán vallási mozgatórugók járultak hozzá megszületésükhöz. Elvileg a luxustörvényeknek kellett volna korlátozniok a mértéktelen fényűzést. E törvények egy olyan politikai rendszer kifejeződései voltak, amely meg kívánta akadályozni egyes emberek hatalomra jutását. Kivédhetetlen volt azonban a törvényekkel és a rendszerrel való visszaélés. Mindazonáltal nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a magánmegrendelőknek köszönhetően a művészet beláthatatlan fejlődésnek indult, mert e megbízók az üzleti érzék mellett gyakorta a művészeti kérdések iránt is kifejezett érzékről tettek tanúbizonyságot.

Cosimo de' Medici

A bankár Cosimo de' Medici 1440-ben Firenze voltaképpeni urává vált. Ezt a felemelkedést véghetetlen gazdagságának, erőteljes egyéniségének, valamint azon ügyességének köszönhette, hogy sikerült megkaparintania az ellenőrzést a város kormányzati szervei fölött. E célból bizalmi embereit helyezte a kulcspozíciókba. Politikai hatalmával élve a céhekkel kelt versenyre. Cosimo a művészetpártolás terén is versengett velük. A pénzváltócéh tagjaként már e tekintetben is tapasztalatokat gyűjthetett, hiszen annak a grémiumnak is a tagja volt, amelyik felkérte Ghibertit *Szent Máté evangélista* szobrának elkészítésére. Ámde messze a város határain kívül is adott megbízásokat. Nemcsak Firenzében és a város környékén támogatta egyházi és világi építmények elkészültét, de Milánóban, Velencében, sőt, Jeruzsálemben, ahol menedékhelyet létesített zarándokok számára. Magánszemély részéről igen szokatlanok voltak ezek a beruházások, s messzemenő következményekkel jártak.

Az adományozók önmagasztalásának eleinte megvolt a maga határa. Firenzében a plébániatemplomokat a közösség építtette, a város legfontosabb családjai pedig átvállalták az építkezések irányítását. Cosimo apja részt vett a San Lorenzo-bazilika építésében, s megbízást adott egy sírkápolna, a mai Régi Sekrestye építésére. Mikor azonban Cosimo 1442-ben magára vállalta a San Lorenzo keleti szárnyának építési költségeit, ennek fejében pedig azzal a követeléssel állt elő, hogy a kóruson helyezzék el a Mediciek címerét, ez az elgondolás nagy megrö-

18

20

18. Fra Angelico: *Angyali üdvözlet*. Firenze, Museo di San Marco. Freskó. 1440 körül. Azok a freskók, amelyeket Beato Angelico a San Marco-kolostor számára festett, a tér és az alakok megformálásának egyszerű tisztaságával tűnnek ki.

19. Brunelleschi: *Régi sekrestye*. Firenze, San Lorenzo. 1419–1428. A belső kialakítás Donatello munkája (terrakotta domborművek 1440 körül). A négyzetes alaprajz, amely fölé a félgömb alakú kupola borul, kisebb méretben az oltárfülkében is megismétlődik. A Mediciek sírkápolnájaként emelt centrális építményt antik minták alapján pilaszterek, párkányzat és medalionok díszítik.

20. Michelozzo: *A San Marco-kolostor könyvtára*. Firenze, 1440 körül. Michelozzo Michelozzi építészt (1396–1472) bízták meg a Szent Márk-kolostor újjáépítésével. Ókori építészeti mintákra nyúlt vissza, többek között az ión oszlopfők alkalmazása révén.

21. Donatello: *Heródes lakomája*. Siena, Dóm, keresztelőmedence (részlet). Bronz. 1425 körül. A dombormű síkjainak egymásra rétegzése és a padlómintázat perspektivikus rövidülése révén Donatello meggyőző térbeli hatást ér el.

19

21

könyödést váltott ki. A fiesolei Badia apátja (ezt az építményt is Cosimo támogatásával emelték) a *magnificentia* arisztotelészi fogalmára hivatkozva védelmezte meg Cosimo becsvágyó terveit. A görög bölcselő azon a véleményen volt, hogy a nagyvonalú kiadások egy város gazdag polgárai számára egyenesen kötelező erejűek. IV. Jenő pápa ellenben azt tanácsolta Cosimónak, hogy a San Marco-kolostor bővítését és belső kialakítását finanszírozza.

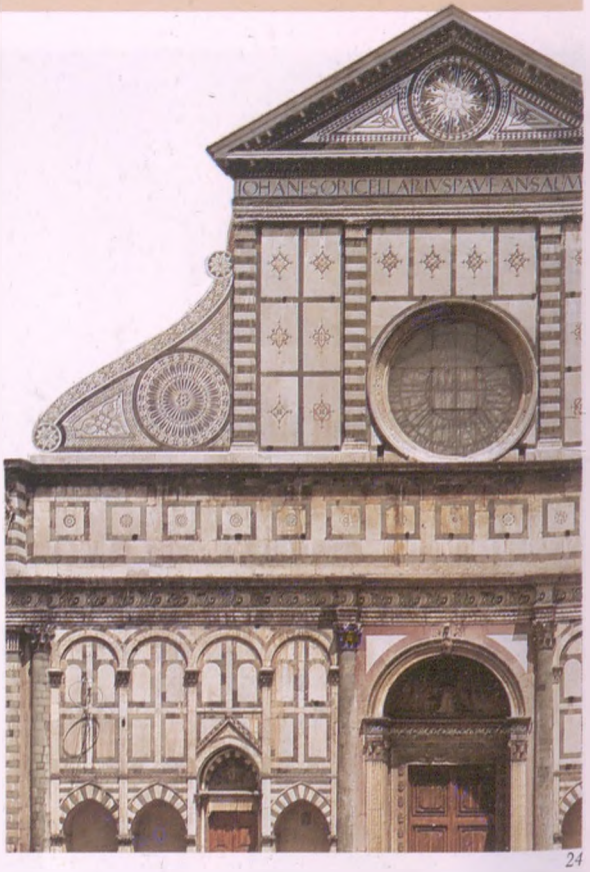
Cosimo művészetpártolása főként egyházi területen mutatkozott meg. Kivételt csak a család lakóépülete, a Palazzo Medici jelentett. A Mediciek Firenze társadalmában betöltött új szerepkörének megfelelően lakhelyük egy már gyökeret vert építészeti forma nagyobb dimenziójú változata volt. A klasszikus mintákat követő súlyos párkányzat azonban az antik Róma kultúrája iránt megmutatkozó, növekvő érdeklődés jele volt (lásd még a 24. fejezetet). Cosimo volt az első magánember, aki ilyen volumenben támogatta a városi építkezéseket. Kisvártatva azonban más firenzei családok is követték példáját. A 15. század derekán már minden gazdag firenzei bankár kötelességének érezte, hogy építészeti és egyéb művészeti alkotásokra adjon megrendelést. Ugyancsak kötelességének tekintette a város politikai életében való részvételt. A kezdeményezés a céhek kezéből magánszemélyek kezébe ment át. Az önmagasztalás immár nem számított morálisan elvetendő cselekedetnek. Azokra a költségekre, amelyeket Giovanni Rucellai a Santa Maria Novella-templom felújítása során magára vállalt (az építkezés kezdete még a középkorra nyúlik vissza, s a munkálatokat Leon Battista Alberti fejezte be) a homlokzaton olvasható hatalmas felirat éppúgy emlékeztet, mint a Rucellai család mindenütt elhelyezett címerei. Emlékiratában, amelyek a *Lo zibaldone quaresimale* (Böjti mismás) című munkájában kaptak helyet, Rucellai a művészetpártolásnak három okát nevezi meg: Isten dicsőítését, a saját városunk előtti tisztelgést, valamint azt, hogy saját személyünk emlékét megőrizzük az utódok számára. Azt vallotta, hogy az ember két legnagyobb öröme a pénzkereset és a pénzkiadás, arra azonban nem tud választ adni, melyiknek adná az elsőbbséget.

22

22. Gozzoli: *A háromkirályok vonulása*. Firenze, Medici-palota, kápolna. Freskó. 1459. A Mediciek hatalma politikai tekintélyükön és financiális hatalmukon alapult. Erre utalnak a palotájuk családi kápolnájában festett freskók is, amelyeken a család tagjai a „háromkirályok" szerepében lépnek föl. Bal felől láthatjuk – színarany kantárzattal felékesített lovon ülve – Cosimót, jobb oldalt pedig Lorenzót, fehér köntösben.

23. Michelozzo: *Palazzo Medici*. Firenze. Az építkezés kezdete: 1446. Lorenzo, Cosimo de' Medici unokája szerint a család számviteli könyveiből kiderült, hogy Cosimo adományokra, adókra, különösképpen pedig építészeti alkotások finanszírozására az akkori viszonyok között elképesztően nagy összeget, 663 755 forintot fizetett ki.

23



24

24. *Santa Maria Novella*. Firenze. A homlokzat elkészültének éve: 1470. A homlokzat kialakítása, amelyet általában Leon Battista Alberti (1406–1472) alkotásának tartanak, a fehér és zöld színű, geometrikus alakzatokat kirajzoló márványberakásokkal toszkán hagyományokat követ. Antik mintát követő elemek a korinthoszi féloszlopok.

24. fejezet

Művészet és humanizmus

Az ókor újjászületése

A 15. századi Firenze kulturális fölényről tanúskodott. A megújhodott firenzei kultúra egyik központi aspektusa a klasszikus ókor újrafelfedezése volt. Még mindig gyakran találkozhatunk azzal a feltételezéssel, hogy ez a fejlődés Firenzében vette kezdetét. Valójában azonban a reneszánsz Észak-Itália kereskedővárosaiban gyökerezik, ahol a 14. századi humanisták, mindenekelőtt Petrarca, intenzíven tanulmányozni kezdték az antik Róma kultúráját (lásd a 22. fejezetet). Velence és Milánó területi terjeszkedése következtében e városok közül nem egy elveszítette függetlenségét. Firenze ellenben, amely szembe tudott szegülni Milánó egyeduralmi törekvéseivel (1401) – Coluccio Salutati, a híres humanista vezetésével, aki kancellár (1375-től) s egyszersmind Petrarca jó barátja volt –, az antik kultúra ápolásának egyik központjává vált. A „humanista" fogalma olyasvalakit jelölt, aki az ókor görög és latin irodalmával foglalkozott, ezen felül pedig különféle írásműveket alkotott, leggyakrabban görög vagy latin nyelven. Mivel a humanisták igen nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy feltétlenül a korrekt, klasszikus latin nyelvet alkalmazzák, nem pedig a középkorban használatos elferdített latint, a kolostorok könyvtáraiban intenzív kutatás kezdődött antik szövegek után. Ezek a kéziratok, amelyeket jómódú kereskedők kezdtek gyűjteni, a művészetpártolás új formáihoz jelentettek késztetést. Itáliaszerte tanulmányozhatók voltak még a Római Birodalom építészeti és szobrászati alkotásai. A reneszánsz kor megrendelői és alkotóművészei azonban nem a puszta utánzásban voltak érdekeltek. Mivel keresztény társa-

1

dalomban éltek, az eredeti pogány stílust saját igényeiknek megfelelően alakították át.

Pogány motívumok egy keresztény világban

A középkori művészek számos pogány motívumot ültettek át keresztény környezetbe. Firenzében ez a gyakorlat a 15. század elején a klasszikus antikvitás iránti megnövekedett érdeklődés megnyilvánulásaképpen terjedt el széles körben. *Ábrahám áldozata* című domborműve megmintázása során Brunelleschi közvetlenül is kölcsönzött egy motívumot a *Lábából tövist kihúzó fiú* nevezetes szobrától, amely hosszú időn keresztül a római San Giovanni in Laterano-bazilika előtt állott. Brunelleschi verziója majdhogynem ennek a figurának a másolata, s pogány képi motívumként voltaképpen nem is illik a bibliai témakörhöz. Ez a szoros kapcsolódás az antik római világhoz fontos fordulópontot jelez. A pogány mintáknak a keresztény tartalmak megjelenítése érdekében történt átvétele azonban nehézségekkel is járt.

Meggyőzőbb az a mód, ahogyan Nanni di Banco használt fel antik mintákat a *Négy megkoronázott vértanú* ábrázolása során. Mivel ez esetben olyan szentekről van szó, akik Diocletianus alatt haltak mártírhalált (305-ben), az antik stíluselemek átvétele a történeti pontosság előnyével is járt. Az architektonikus háttér kialakítása során is szokásban volt a klasszikus antikvitásból származó részletek felhasználása. Masaccio például a Santa Maria Novella-templom számára alkotott *Szentháromság* című freskóján kazettás dongaboltozatot festett (gondoljunk a Pantheonra Rómában), amely ión oszlopokon nyugszik, s amelynek oldalán hornyolt korinthoszi pilaszterek találhatók; az eltávolodás a középkori építészet levélmintázatú oszlopfőitől és csúcsíveitől aligha lehetne egyértelműbb.

Művészet és intellektus

A humanizmus hatására a művészeti alkotások fokozatosan intellektuális tartalommal telítődtek. Ennek révén saját belső értékre tettek szert, amely a társadalmi státust reprezentáló tárgyakká tette őket még abban az esetben

2

1. Brunelleschi: *Ábrahám áldozata*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Aranyozott bronz. 1401. A képen látható dombormű pályamunkaként készült a keresztelőkápolna északi kapujának egyik ajtószárnyára. A versenyt Ghiberti nyerte (lásd a 214. lapot). A bal alsó sarokban elhelyezett figura megmintázására a *Lábából tövist kihúzó fiú* ókori szobra jelentett Brunelleschi számára késztetést.

2. Lábából tövist kihúzó fiú. Firenze, Uffizi képtár. Kr. e. 2–1. század. Római bronzszobor márványmásolata (Musei Capitolini), amely maga is a fenn nem maradt hellenisztikus eredeti másolata. A tövishúzó fiú szobra a középkorban a lateráni San Giovanni-bazilika előtt állott.

3

3. Nanni di Banco: *Négy megkoronázott vértanú*. Firenze, Or San Michele. Márvány. 1413 körül. A szoborcsoport a kőfaragók és ácsok céhének megrendelésére készült, alkotója pedig Nanni di Banco (kb. 1384–1421). A figurák hajviselete, arcvonásaik, ruhájuk redőzete az antik szobrászat hatásáról tanúskodik.

4

4. Uccello: *A vízözön*. Firenze, Santa Maria Novella, kerengő. Freskó. 1445–1447 körül. A perspektíva révén a művésznek sikerült a térbeli mélység érzetének felkeltése, valamint az elemek tombolásának érzékletes megjelenítése.

5

5. Masaccio: *Szentháromság*. Firenze, Santa Maria Novella. Freskó. 1427 körül. A keresztény tematika és egy illuzionisztikus antik tér formájában szerkesztett keretépítmény összekapcsolása szakítást jelentett a hagyománnyal. A dongaboltozatos belső tér centrális perspektívájú konstrukciója vélhetőleg Brunelleschi kutatásaira nyúlik vissza.

is, ha nem használtak fel hozzájuk értékes anyagokat, például aranyat.

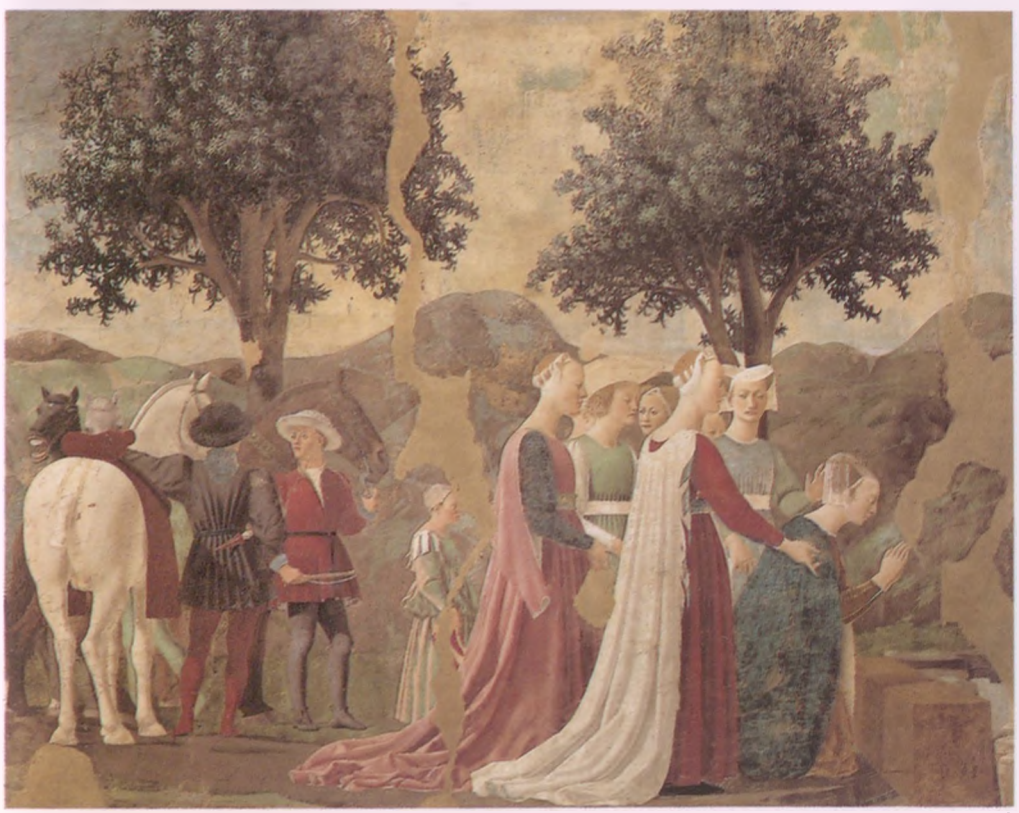
A centrális perspektívához készített tanulmányok során (lásd a 23. fejezetet) Brunelleschi, Masaccio és Donatello matematikai eljárásokra támaszkodott. Követőik kihasználtak minden lehetőséget, amit csak ezek az eljárások nyújtottak, s nagy jártasságra tettek szert a festett tér különféle változatainak megszerkesztésében. A művészek a kép kompozíciójában is racionális szabályokat alkalmaztak, s kiegyensúlyozottságra, valamint szimmetriára törekedtek mind a színvilág kialakításában, mind pedig az alakok gesztusainak megformálásában, koruk és nemük jellemzőinek érzékletes megjelenítésében. Az ábrázolt személyek jellemző mozdulatai és gesztusai teszik megragadhatóvá a mondanivalót. Leon Battista Alberti foglalta össze ezeket az elveket 1436-ban írott *Della pittura* (A festészetről) című értekezésében, amely közvetlenül kapcsolódik a klasszikus irodalomhoz. Számos kortárs festő merített gondolataiból. Azon javaslata, mely szerint a festői kompozíció felépítésében racionális sémát kell követni, gyökeres szakítást jelentett a művészetről írott középkori értekezésekkel, amelyek főként a festés gyakorlati kérdéseivel, így például a színek kikeverésével kapcsolatos tanácsokat tartalmaztak.

Donatello és a lovas emlékmű

A legtöbb műalkotás, amely a 15. század során Firenzében keletkezett, vallási témájú. Semmi szín alatt nem szabad alábecsülnünk a keresztény hitnek a művészi alkotófolyamatban játszott szerepét, valamint azoknak a megbízásoknak a volumenét, amelyek e területről származnak.

A pogány minták alkalmazása a keresztény tematikában fölvetett ugyan néhány problémát, a világi művészetben azonban nem ez volt a helyzet. Az antik világ iránt megmutatkozó élénk érdeklődés óhatatlanul az antik művészet témakörének fölélesztéséhez is vezetett. A rómaiak hadvezéreik tiszteletére lovas szobrokat állítottak. A 14. században e szobrok Közép- és Észak-Itáliában újra igen népszerűekké váltak a zsoldosvezérek síremlékein. Donatello a *Gattamelatával*, a velenceiek szolgálatában álló egyik „condottiere" lovas szobrának megalkotásával mindenestől új területre lépett. A bronz alkalmazása, valamint

6. Piero della Francesca: *Sába királynője a Szent Fát imádja*. Arezzo, San Francesco. Freskó. A Szent Kereszt történetét bemutató freskóciklus részlete. 1453–1464 körül. Piero della Francesca (1415 körül–1492) Albertinek a képi kompozícióról alkotott szabályait fejlesztette itt tovább, hogy a különböző gesztusok, valamint a lovak és az öltözékek színei közti harmóniát biztosítsa.



6

7

7. Filippo Lippi: *Heródes lakomája*. Prato, Dóm. Freskó. 1452–1466. A karmelita barát, Filippo Lippi (1406 körül – 1469) ezen képén a perspektivikus ábrázolás tág teret nyit az asztalok között, ahol a művész egyszerre három különböző jelenetet tud elhelyezni.

8

8. Fra Angelico: *Oltárkép*. Firenze, San Marco. Fa. 1440 körül. Beato Angelico művén, aki különös nyitottsággal viszonyult Masaccio újításaihoz, már jól érzékelhetők a firenzei művészet azon új tendenciái, amelyeket Leon Battista Alberti fogalmazott meg a *Della Pittura* (A festészetről) című értekezésében.

azon döntése, hogy a szobor nem egy síremlék részét alkotja, hanem a város egyik nagy, nyilvános terét díszíti majd, tudatos kapcsolódást jelentett *Marcus Aurelius* akkortájt már közismert lovas szobrához. Ez az antik bronzszobor a római San Giovanni in Laterano-bazilika előtt állott. Donatello lovas szobra sokkal jobban megközelíti antik mintaképét, mint a többi középkori szobor, amely szintén az antik lovas emlékműtől eredezteti magát.

A portré-mellszobor

A portré-mellszobor további példa arra, miként elevenítettek fel a firenzei művészek egy olyan műfajt, amely az antik római művészetben gyökerezik. E műfaj Firenze humanista tájékozódású köreiben nagy népszerűségnek örvendett. A klasszikus büsztökkel ellentétben, amelyek rendszerint elhunytak emlékét voltak hivatva ápolni, a firenzei mellszobrok kizárólag élő személyeket örökítettek meg. A köztársasági Róma hagyományaihoz kapcsolódva számos firenzei polgár – így például a humanista Matteo Palmieri – a lehető legélethűbb portrészobrot rendelte meg; az arcvonásokat gyakorta maszkok után mintázták meg. Piero de' Medici ezzel szemben az erőteljesebben eszményített képmást részesítette előnyben. Portréjában az atyjától, Cosimótól átvett hatalmi pozíció tükröződik, ami gyakorlatilag Firenze korlátlan urává tette őt.

A Mediciek és az antik művészet

Firenze többi gazdag kereskedőjéhez hasonlóan Cosimo, Piero, s annak fia, Lorenzo is tekintélyes összegeket költött antik szövegek képekkel gazdagon illusztrált másolataira, s antik gemmák, kámeák, érmék és egyéb értékes tárgyak hatalmas gyűjteményeit alapozták meg. Egynémely kámeát a Medici-palota belső udvarát díszítő medalionokhoz másoltak le. A belső udvar középpontjában Donatello *Dávid*ot ábrázoló bronzszobra állott, az első férfi aktszobor az ókor óta. Dávidnak Góliát fölött aratott győzelme az elnyomás alóli felszabadulás jelképe, olyan motívum, amelyik újra és újra felbukkan a republikánus Firenzében. Dante párhuzamot vont Héraklész (Herkules) tetteivel. Az ő tettei is kedvelt témái voltak

9

10

12

11

13

9. Donatello: *Gattamelata*. Padova, Piazza del Santo. Bronz. 1448–1453. Az 1443-ban elhunyt velencei „condottiere" lovas emlékműve az antik szobrászművészet monumentalitásával vetekszik, ami egy egyszeri és megismételhetetlen személyiség erőteljes jellemzésével párosul.

10. Mino da Fiesole: *Piero de' Medici portré-mellszobra*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Márvány. 1453. E mellszobor stilizáltabb, mint Matteo Palmieri Rossellino által készített büsztje. Kifejeződik benne Pierónak a város politikai életében játszott kiemelkedő szerepe.

11. Donatello: *Dávid*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Márvány. 1450–1460. E Dávid-ábrázolásban Donatello főként az alak fiatal korát hangsúlyozza. A szobor eredetileg a Palazzo Medici belső udvarán állott. Dávid eszményített, a klasszikus antikvitás szobrászművészetét idéző aktja Firenze számára a szabadság jelképe volt.

a Medicieknek; jóllehet a Mediciek ellenőrzésük alatt tartották Firenze politikai életét, mégis szívesen mutatkoztak a köztársasági államforma védelmezőinek szerepében.

Antik témák csak ritkán fordultak elő a 15. század firenzei művészetében. A század utolsó negyedében azonban Lorenzo Pierfrancesco de' Medici, aki a család egy másik ágához tartozott, több, antik motívumokkal gazdagított művet rendelt meg Botticellinél. Azt tervezte, hogy a Firenze közelében fekvő Castellóban épült villáját díszíti velük. E képek sorába tartozik a *Tavasz* és a *Venus születése*. Ikonográfiai programjukat a Mediciek vonzáskörében élő humanisták dolgozták ki. Botticelli e képeinek értelmezése terén mind a mai napig nem jutottak nyugvópontra a viták, mindamellett a képek egyértelműen érzékeltetik az Ókor szellemi öröksége iránt megmutatkozó fokozódó érdeklődést.

A szakrális művészet

A 14. században a kereskedői körökből érkezett megrendelések olyan vallásos képek megszületését segítették elő, amelyek a kor miliőjébe ágyazódtak (lásd a 22. fejezetet). E tendencia a következő évszázadban is folytatódott. A firenzei mecénások ez idő tájt számos olyan Madonna-képet és -szobrot rendeltek, amelyen a Szűzanyát az „életből vett" anyaként ábrázolták gyermekével; e motívummal a nép is könnyen azonosulhatott. E gondolatot egészen addig fejlesztették tovább, mígnem élő személyek arcmásait is a képbe illesztették. Ghirlandaio Szent Ferenc életét bemutató freskóciklusában, amelyet a Santa Trinità-templomban álló családi kápolnájuk díszítésére rendelt meg Francesco Sassetti, nemcsak a donátor képmásaira bukkanhatunk, de megjelennek az akkori Firenze jelentős személyiségei, így mindenekelőtt Lorenzo de' Medici is.

„Palazzo" és „villa"

A 15. századi Firenzét addig soha nem látott építkezési láz kerítette hatalmába. Kápolnákon, templomokon és középületeken kívül a gazdag kereskedőcsaládok több mint hetven palotát emeltettek. A korszak krónikásai nagy

12. Antonio Rossellino: *Matteo Palmieri portrémellszobra*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Márvány. 1468. A mellszobrot a Firenze mellett fekvő Settignano-beli Antonio Rossellinónak (1427 körül –1478) tulajdonítják. A közismert firenzei humanistát ábrázolja, s Palmieri házának bejárati ajtaja fölött állították föl.

13. Verrocchio: *Dávid*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Bronz. 1470–1480 körül. E szobrot a Mediciek rendelték meg Verrocchiótól (1435 körül – 1488). A testsúlyt viselő és a lazán elengedett láb ellenpontozásának antik megmintázási eszköze itt még hangsúlyosabb, mint Donatello aktjánál.

14. Johannesz Argiropolousz Arisztotelész Fizikájához írott kommentárjainak címlapja. Firenze, Biblioteca Laurenziana. 15. század közepe. Johannesz Argiropolousz központi szerepet játszott a görög kultúra firenzei újraértelmezésében. Konstantinápolynak a törökök által történt elfoglalása után (1453) menekült Itália földjére. Arisztotelészről tartott előadásai jelentős mértékben hozzájárultak a görög kultúra újrafelfedezéséhez. A képen is látható értekezést Piero de' Medicinek ajánlotta. A címlap gazdag díszítései között számos antik motívum fordul elő, s megtalálható rajta a Mediciek címere is.

14

15

15. Antonio del Pollaiuolo: *Héraklész és Antaiosz*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1460 körül. Anatómiai tanulmányainak köszönhetően Pollaiuolónak (1432 körül – 1498) sikerült a Héraklész és Antaiosz (Antæus) gigász közötti küzdelem meggyőző ábrázolása. 1480 körül Pollaiuolo ugyanezt a jelenetet szobor alakjában is megmintázta.

büszkeséggel sorolják föl valamennyit. Az antik részletek nagyarányú elterjedése ellenére a firenzei építészetben csak lassan kezdett hatni az antikvitás iránt újonnan feltámadt érdeklődés.

A firenzei kereskedők továbbra is leginkább a hagyományos építészeti formákat kedvelték, legalábbis ami az épületek külsejét illette. Giovanni Rucellai (aki mellesleg hatalmas képgyűjtemény, köztük Filippo Lippi alkotásainak tulajdonosa volt) egyedül választotta „palazzó"-jának homlokzatdíszéül az antik oszloprendeket, méghozzá a homlokzattagozat pilasztereit záró dór, ión és korinthoszi oszlopfők formájában. Az idő tájt megszokott dolog volt, hogy a földszintet, ahol a palota legfontosabb helyiségei kaptak helyet, pazar díszítményekkel, különös műgonddal alakították ki. Az építésznek az antik kortól eltérően ezért nem volt immár lehetősége arra, hogy a legdekoratívabb oszloprendet a felső területen helyezze el. Antik példát követ a rusztikus kőfaragás is, amellyel az épület lábazatát díszítették. Az *opus reticulatum*nak (hálómintás falazat), ennek az antik Rómára tipikusan jellemző falazási módnak az imitációjáról van szó.

A Palazzo Rucellai újításai az antik Róma építészeti formáinak ismeretéről tanúskodnak. Ez a magyarázata annak, hogy az épület tervét Leon Battista Albertinek tulajdonítják, aki a festészetről, a szobrászatról és az építészetről írott értekezései révén az antik művészet kérdéseinek területén mértékadó tekintélynek számított. Ugyancsak az ő tervei alapján épült a pompázatos Rucellai-loggia, amely a palotával szemben helyezkedik el, valamint a Szent Sír tiszteletére emelt rotonda, amely a közelben álló San Pancrazio-templomban áll, abban a templomban, amely szintén a Rucellai család érdekeltségi körébe tartozott.

A Poggio a Caianóban álló villájának átépítése során Lorenzo de' Medici az építészet történetében első ízben adott utasítást az épület homlokzatának egy klasszikus templom modorában történő kialakítására. Ez a háromszögletű oromzattal (timpanonnal) lezárt oszlopos előtér szakítást jelentett a hagyománnyal, aminek révén a Medici-villa mérvadó befolyást gyakorolt a villának mint épülettípusnak további fejlődésére.

16. Botticelli: *Tavasz*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1478 körül. Mind ez ideig nem sikerült kimerítően feltárni e kép jelentéstartalmát. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy összefüggésben áll a Medicieket körülvevő körök újplatonikus eszmevilágával. A három táncoló leány alakját a gráciák antik ábrázolásai ihlették.

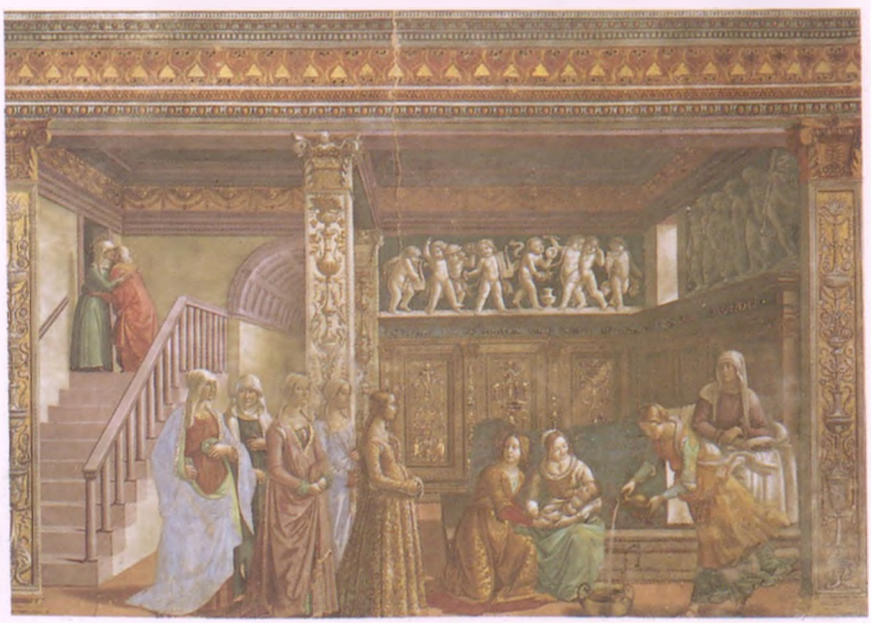
16

17. Botticelli: *Ifjú képmása*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1470–1480. A portréfestészet fejlődéséhez a polgári megrendelők adtak lendületet. A képen megfestett ifjú személyét ez ideig nem sikerült azonosítani. Kezében Cosimo de' Medicit ábrázoló medaliont tart.

17

18

18. Desiderio da Settignano: *Madonna a Kisdeddel*. Torino, Galleria Sabauda. Márvány. 1460 körül. Desiderio da Settignano (1430 körül–1464) a 15. század derekán a legjelentősebb firenzei szobrászművészek közé tartozott. Mária-ábrázolásainál, amelyekben az anyai érzés rendkívüli gyöngédséggel jut kifejezésre, Desiderio mester a „festményszerű" laposdombormű Donatello által kifejlesztett formáját alkalmazta előszeretettel.



19

Az ókori római művészet és az olasz reneszánsz

A 16. századtól fogva mindinkább elterjedt az a felfogás, hogy a Római Birodalom hanyatlását követő sötét évszázadok után a 15. században Itáliában a kultúra „reneszánsza", vagyis újjászületése következett be. Ám a „reneszánsz" fogalma félrevezető. A görög-római kultúra iránti érdeklődés a középkorban sem hunyt teljesen ki. Semmi szín alatt nem szabad a 15. századot leválasztanunk középkori előzményeiről. Épp ennyire hamis az a felfogás is, hogy a középkorban nem volt semmilyen kapcsolat a klasszikus antikvitással. Már önmagában az egyház is, amely a középkorban – s a reneszánsz idején is – a társadalom legfontosabb integráló elemeként működött, az ókori Rómában gyökerezett. Ami ellenben a 15. században valóban megváltozott, az az antik világ emlékeivel szemben tanúsított magatartás volt. Róma már akkortájt is számos látogatót vonzott: politikus vezérek hódoltak a pápának, zarándokok keresték föl a szent helyeket, s művészek tevékenykedtek a pápai udvarban. 1450 előtt nem mutatkozott számottevő érdeklődés a római múltat idéző romok iránt. Hamarosan azonban változás következett be. A humanista építész, Leon Battista Alberti Lorenzo de' Medicit és Bernardo Rucellait, akik 1471-ben Rómában IV. Sixtus pápával találkoztak, végigvezette az antik város romjain. Az építészetről írott értekezésében arra szólította föl az építészeket, hogy egyes elemeket közvetlenül az antik romokról vegyenek át. Giuliano da Sangallo jegyzetfüzeteiben is találkozhatunk templomhomlokzatokról, oszlopfőkről és egyéb építészeti elemekről készült rajzokkal. Ámde a romok, amelyeket szakadatlanul márványbányaként használtak, feltartóztathatatlan romlásnak indultak. Raffaellónak X. Leó pápához intézett jelentése a romok állapotáról (1527) már az antik világ iránti fokozódó régészeti érdeklődés tanúbizonysága.

Művészet és humanizmus

20

21

19. Ghirlandaio: *Mária születése*. Firenze, Santa Maria Novella, Tornabuoni-kápolna. Freskó. 1485–1490. Domenico Bigordi, akit Ghirlandaiónak neveztek (1449–1494), Mária születésének jelenetét firenzei szobabelsőbe helyezte. Nemcsak egy frízt és egy antik stílusú feliratot épített bele a képbe, de megfestette a Tornabuoni család egyes tagjainak arcmását is.

20. Giuliano da Sangallo: *Villa Medici*. Poggio a Caiano (Firenze mellett). 1480–1490.

21. Ghirlandaio: *Szent Ferenc regulájának megerősítése*. Firenze, Santa Trinità, Sassetti-kápolna. Freskó. 1483–1486. A háttérben balra a Palazzo della Signoria látható, a hozzá jobb oldalt csatlakozó Loggia dei Lanzival. Az előtérben jobbra elhelyezkedő alakok csoportjában Lorenzo de' Medici is fölfedezhető.

22. Alberti: *Palazzo Rucellai*. Firenze. 1450 körül. A pilaszterek oszlopfői az antikvitás három görög oszloprendjének mintáját követik (alulról fölfelé: dór, ión, korinthoszi).

23. Giuliano da Sangallo: *Róma látképe*. Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. lat. 4424, Fol. 36v. 1480 körül.

22

23

A művész új szerepköre

A firenzei művészek igazodtak a megrendelők ízlésének változásaihoz. Az antik Róma fennmaradt emlékeinek alapos ismerete mind nagyobb jelentőségre tett szert. 1470 táján Filippo Brunelleschi életrajzírója (vélhetőleg a firenzei Antonio Manetti) megállapította, hogy Brunelleschi elgondolásai a római építészet intenzív tanulmányozásán alapulnak, ami különös dicséretet jelentett egy művész számára. Ugyanezen életrajzíró egy sokatmondó anekdotát közöl Brunelleschinek (és barátjának, Donatellónak) az antik szobrok iránti szenvedélyes érdeklődéséről. Donatello, aki Rómába vezető útján Cortonában egy antik márvány domborműre bukkant, értesítette barátját a leletről. Brunelleschi haladéktalanul útnak indult a toszkán kisvárosba, észre sem véve, hogy csupán egy köntös van rajta.

Hogy jobban ki tudják elégíteni a realista képmások iránt megnövekedett igényt, a festők és a szobrászok az emberi test tanulmányozásának szentelték idejüket. Leonardo da Vinci tudományos és művészi szempontból egyaránt behatóan foglalkozott az emberi test anatómiájával. Ezenkívül Leonardo, valamint a 15. és 16. század más művészei megalkották az emberi testrészek ideális arányainak antik mintákat követő elméletét.

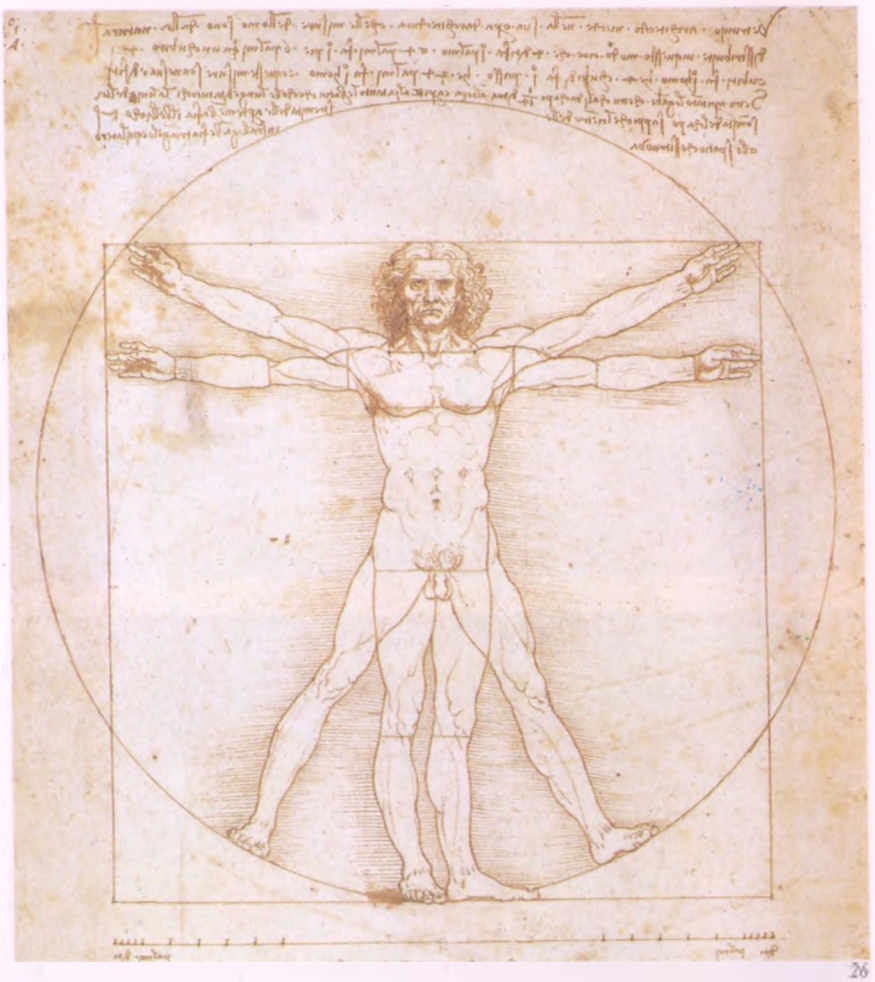
A festészet intellektuális tartalma a művész és a műalkotás társadalmi megbecsülését is növelte. A művész immár nem egyszerű kézművesnek számított. A 15. század vége felé már kezdtek különbséget tenni a művészi alkotóerő és a technikai tudás között. Ezzel megteremtődött az alapja a művészet azon új értékrendjének, illetve a művész azon új megítélésének, amely a 16. században jutott érvényre.

24

24. Leonardo da Vinci: *Anatómiai vázlatok*. Velence, Accademia. Leonardo da Vinci (1452–1519) egyetlen más művésszel sem összevethető módon kapcsolta egybe a tudományt és az ábrázolást (lásd a 25. fejezetet). Gondos tanulmányai az emberi testről abból a szándékból fakadtak, hogy felépítését és működését megismerje.

25

25. Verrocchio: *Angyalfej*. Firenze, Uffizi képtár, Gabinetto dei disegni e delle stampe. 1470–1480. A tanulmányok és a vázlatrajzok azon művészek számára, akik nagy hangsúlyt fektettek a valósághűségre, az alkotófolyamat fontos részét alkották.



26

26. Leonardo da Vinci: *A vitruviusi ember*. Velence, Accademia. Leonardo az emberi testet az elemi geometriai formák, a négyzet és a kör kapcsolatában ábrázolta. A képen látható rajz a római építészet-elmélet-író Vitruvius aránytanával hozható összefüggésbe.

25. fejezet

Az itáliai udvarok és az antik világ

A hatalom önmagáról alkotott képe

A 15. században öt hatalom uralkodott Itália földjén: Milánó, Velence, Nápoly, Firenze és a pápaság. E hatalmi hálóban befolyásos helyi családok vezetésével egy sor kisállam is virágzásnak indult: Urbinóban a Montefeltrók, Ferrarában az Esték, Riminiben a Malatesták, Mantovában pedig a Gonzagák voltak hatalmon. Szövetségek bonyolult hálózata biztosította a kisállamok között kialakult érzékeny egyensúlyt. Mivel a háborúskodást felváltotta a diplomácia, a nyers erőszak is át kellett hogy adja a helyét a befolyásolás kifinomult eszközeinek. A művészet szerfölött hatásos eszközzé vált, amelyet az állam saját céljai érdekében vetett be. A megfelelő képi nyelvezet kialakulásában mind fontosabb szerepet játszott a klasszikus antik művészet iránt a 15. század vége óta egyre csak növekvő érdeklődés. Az államok közötti gazdasági és politikai vetélkedés különböző formái a művészeti áramlatok sokféleségében csapódtak le, amelyek a megrendelők sokféleségének köszönhetően alakultak ki.

Az akkori idők korlátlan hatalommal rendelkező uralkodója céljai érdekében támaszkodhatott a császárkori Róma modelljeire, ez azonban Firenze számára teljességgel követhetetlen út volt, hiszen e város büszke volt a maga köztársasági hagyományaira.

A gazdagság fitogtatása egy abszolutisztikus uralkodó számára, aki szinte korlátlan anyagi lehetőségekkel rendelkezett, az önmagáról alkotott kép lényegi alkotóelemévé vált. Az adóbevételeket utak, hidak, templomok, várak, vadászkastélyok és lovardák, mindenekelőtt azonban paloták építésére és berendezésére fordították. A belső

1

tér kialakításához neves művészeket hozattak, akiket megbíztak a bútorok és a faliszőnyegek, az arany étkészletek és a pompázatos ruhák elkészítésével. Lett légyen szó Milánóról, Mantováról vagy Urbinóról, a teljhatalmú uralkodó jelenléte mindenütt felismerhető volt a városban. A köztársasági berendezkedésű Firenzében ellenben az idősebb Cosimo gondosan ügyelt arra, hogy a Medici család gazdagságával ne kérkedjen a város polgárai előtt. Palotájának homlokzatához ezért igen egyszerű tervrajzot választott, s temérdek kincsével, így például palotájának Benozzo Gozzoli csodálatos festményeivel díszített kápolnájával csak a kiválasztott keveseknek büszkélkedett.

Alberti és az antik kultúra feltámadása

Leon Battista Alberti firenzei humanista (1404–1472) jelentős mértékben járult hozzá az antik kultúra elterjesztéséhez. Az építészetről írott értekezése (1452 körül) főként Vitruvius római építészetteoretikus művét veszi alapul (Kr. e. 1. század). Latin nyelven fogalmazott munkájával Alberti a megbízókhoz és a művelt körökhöz fordult. Alberti nyomatékosan hangsúlyozta az antik építészet kiemelt jelentőségét a hatalom jelképeinek kialakításában. Említett értekezésével az építészet területén korának mérvadó tekintélyévé vált. Monumentális épületek tervezésére kapott megrendelést Ferrarában, Riminiben és Mantovában. Az itt emelt épületeken sokkal erőteljesebben érvényesül a római kor antik művészetének hatása, mint a Firenzében neki tulajdonított építészeti alkotásokon (lásd a 24. fejezetet).

Sigismondo Malatesta megbízta Albertit a San Francesco-templom homlokzatának újbóli kialakításával, amelyet saját temetkezési helyéül szemelt ki (1450 körül). A templom oldalsó fülkéiben humanisták síremlékét kívánta elhelyezni; jellemző ez a változás a középkori szokásokkal szemben, amikor is szentek ereklyéi kaptak ott helyet. E templom kialakítása során Alberti határozottan az antik építészet mintáira nyúlt vissza: jellemző a kompozit oszlopfők, az antik módra megformált feliratok, a homlokzatba beleépített diadalív alkalmazása, nemkülönben annak a római szokásnak a felelevenítése, hogy a boltíveket pillérek, a vízszintes koronázó párkányt ellenben oszlopok támasztják alá. Mindamellett, hogy a

1. Mantegna: *A „Camera degli Sposi" illuzionisztikus mennyezeti freskója*. Mantova, Palazzo Ducale. Freskó. 1465–1474. A festett álépítészeti környezet, valamint a figurák a néző szórakoztatására és megdöbbentésére szolgáltak.

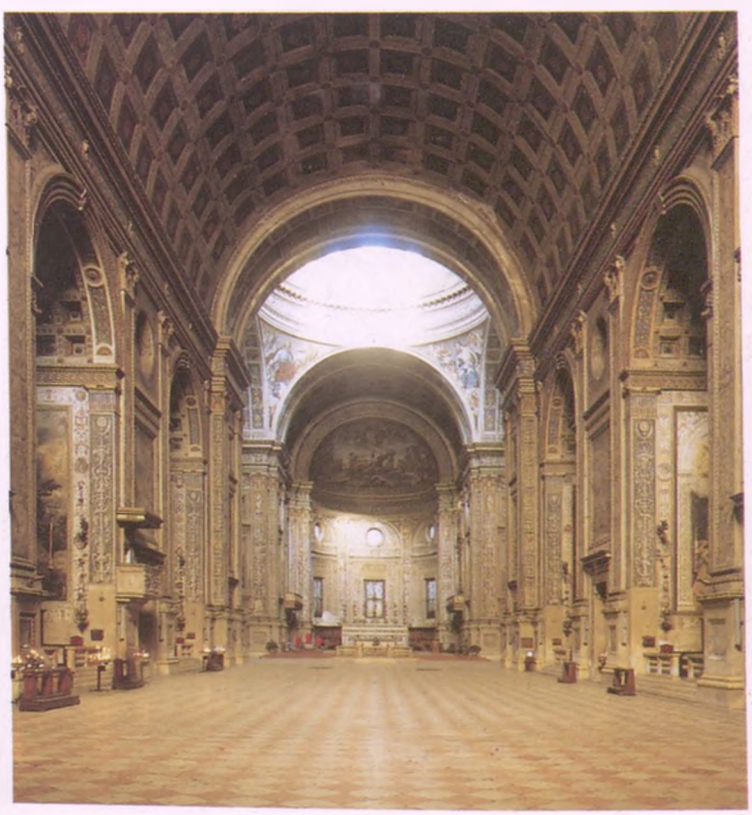
3

3. Pisanello: *Leonello d'Este medalionja*. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca. 1444. A portrékészítés legelterjedtebb, az antik művészet által leginkább befolyásolt formája a profilban ábrázolt arcképpel díszített emlékérem volt. Pisanello (1395 körül –1456) ilyen jellegű medalionokat készített a Gonzagák, az Esték és a Malatesták számára. Humanistákról, így például Vittorino da Feltréről is formázott arcmással díszített érmet.

4

2. Alberti: *Sant'Andrea, nyugati homlokzat*. Mantova. Az építkezés kezdete: 1470. Ez az Alberti által tervezett építészeti alkotás az antik Róma monumentális épületeit idézi. A pilaszterek, orommező és diadalív együtteséből álló homlokzat közvetlen kapcsolódást jelent az antik építészet tipikus elemeihez.

2


5

4. Alberti: *San Francesco (Tempio Malatestiano)*. Rimini. Az építkezés kezdete: 1450. A homlokzaton oldalt elhelyezett görög nyelvű felirat szerint ezt az építményt, amelyet Sigismondo Malatesta mauzóleumnak szánt önmaga és szerelmese számára, Isten és Rimini városának dicsőségére emelték. Az épületen azonban mindenütt megtalálhatók az uralkodó hatalmi jelvényei, ennélfogva aligha képzelhetünk el nyilvánvalóbb példát az önmagasztalásra.

5. Alberti: *Sant'Andrea, belső nézet*. Mantova. Az építkezés kezdete: 1470. A kazettás mennyezet felhasználásával Leon Battista Alberti (1406–1472) ama meggyőződését ültette át a gyakorlatba, hogy az építészt az antik Róma építészeti alkotásai kell hogy vezéreljék. E felfogásának az építészetről írott értekezésében is hangot adott.

látogatónak emlékezetébe idézze, nem pogány, antik épületbe, hanem keresztény templomba lép, valamennyi kompozit fejezet fölött egy kerub látható.

Alberti Mantovában

Legjelentősebb alkotásait Alberti III. Lodovico Gonzaga, mantovai herceg (1422–1478) számára készítette. Mantova városa ez idő tájt afféle sziget volt. Három oldalról járványt terjesztő mocsarak vették körül. Határhelyzete a két erős állam, Milánó és Velence között szavatolta a város függetlenségét. Ügyes házasodási politikájának és körültekintő diplomáciai kapcsolatainak köszönhetően, amelyek egyes itáliai, valamint az Alpoktól északra fekvő területek uralkodóihoz fűzték, Lodovico Gonzaga és utódai akkora tekintélyt szereztek Mantovának, amely semmiféleképp nem állott arányban a város nagyságával. Kétség nem férhet hozzá, hogy Mantova a maga felemelkedését nagyrészt a hatalomról és a gazdagságról kialakított azon képnek köszönhette, amelyet az udvar a külvilág felé terjesztett; annak a képnek, amely ezt a jelentéktelen, rossz klimatikus viszonyokkal megvert várost a reneszánsz egyik legjelentősebb kulturális központjává változtatta.

Lodovicónak sikerült rávennie a pápát arra, hogy Mantova adhasson otthont az egyik zsinatnak (1459–1460). Ez az esemény becsvágyó építkezési program megvalósítására adott alkalmat. Számos utcát és teret kiköveztek. Lodovico nevelője a humanista Vittorino da Feltre volt, ennélfogva nem tűntek idegennek számára Alberti építészeti elgondolásai. Mantovának, Vergilius szülővárosának, olyan külsőt kellett most öltenie, amely az antik építészetet tekinti mintaképül. Alberti két Mantovában épült temploma, a San Sebastiano (1460-tól), valamint a Sant'Andrea (1470-től), a maguk lenyűgöző nagyszerűségében az antik Róma építészeti alkotásaira emlékeztetnek, s klasszikus formákat, illetve motívumokat emelnek át keresztény kontextusba.

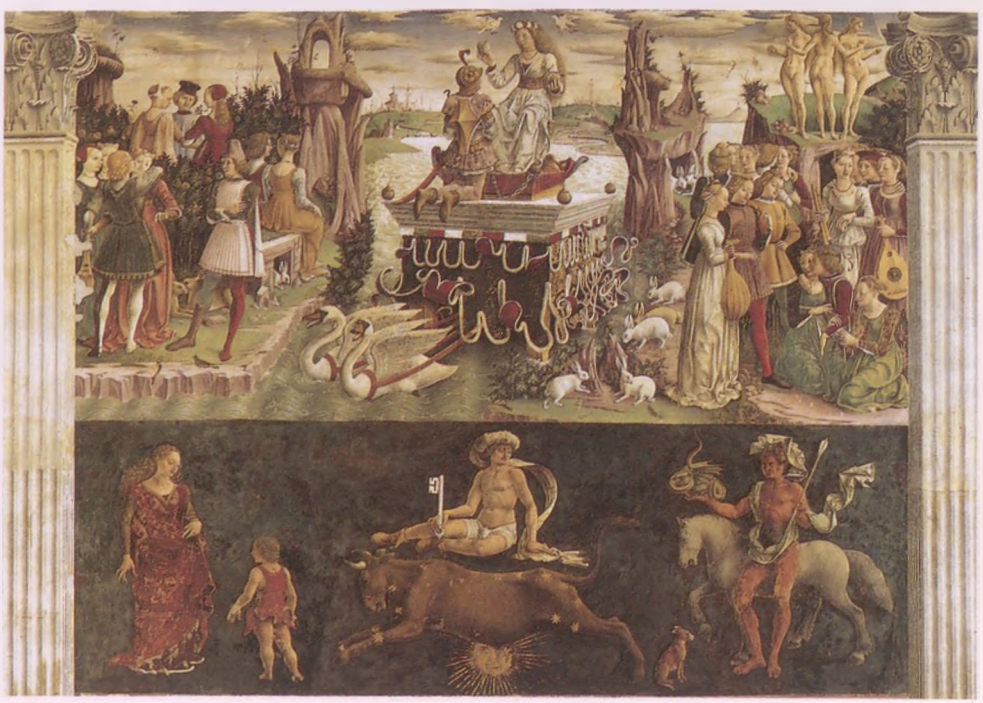
A Sant'Andrea homlokzatának kialakítása a diadalívre vezethető vissza, míg az oromzat görög templomokat idéz emlékezetünkbe. A templombelsőben Alberti az – első keresztény császár, Nagy Konstantin által befejezett – római Maxentius-bazilika mintájára dongaboltozatos oldalkápolnákat helyezett el (lásd a 93. oldalon szereplő

6. Mantegna: *Lodovico Gonzaga és családja*. Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi. Freskó. 1465–1474. Andrea Mantegna (1431 körül – 1506) e freskója Mantova őrgrófját és hitvesét, Brandenburgi Borbálát családtagjaik és udvaroncok körében ábrázolja. Az architektonikus keret jellegét erőteljesen antikizáló elemek határozzák meg. Az illuzionisztikus szerkesztésmód megszünteti a festett és a valóságos tér (a hitvesi hálószoba) közötti határvonalakat.

7. Gian Cristoforo Romano: *Francesco Gonzaga*. Mantova, Museo del Palazzo Ducale. Terrakotta. 1498 körül. Francesco Gonzaga klasszikus motívumokkal és a család címerével ékesített páncélja a nagy hadvezér rangját hangsúlyozza.

8. Francesco del Cossa: *A hónapok képei. Április*. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi. Freskó. 1470–1480. E freskóciklus egy sor antikizáló motívumot tartalmaz. Példa erre a Venus hajóját vontató két hattyú. A falfestmények méltó keretet biztosítottak a reneszánsz udvari ceremóniáihoz.

6



8

7

ábrát). A homlokzatkialakítás a templomhajóban megismétlődik. Ezzel Alberti a gyakorlatban is megvalósította a belső és külső építészeti egység szükségességének általa szorgalmazott elméletét, ami döntő szakítást jelentett azzal a középkori eljárással, hogy a homlokzatot önálló építészeti egységként kezelték.

Mantegna és a Gonzagák

Andrea Mantegnának udvari festővé történő kinevezése (1460 körül) Lodovico Gonzaga további céltudatos lépése volt annak érdekében, hogy általa kívánatosnak tartott képet fessen önmagáról. Mantegna közismert rajongása a klasszikus antik kultúráért előkelő helyet biztosított számára már Padova humanista köreiben is. A *Camera degli Sposi* című freskóciklusa a legjelentősebb alkotás, amelyet Lodovico megbízásából festett. A mennyezetet *trompe-l'œil* festmények díszítik, amelyek római császárok stukkó-medalionjaiként hatnak. Mantegna lélegzetelállító hitelességgel tudta a perspektívát megjeleníteni, s ez megmutatkozik az illuzionisztikus mennyezeti nyílás megfestésében: a szemlélőben valóban az a benyomás keletkezik, hogy a szabad égboltra pillant fel. A falakat az udvari életből vett jelenetek díszítik; szerepelnek rajtuk a Gonzagák és udvari embereik portréi, de láthatunk a festményeken törpéket, kutyákat, nemkülönben az udvarnál vendégeskedő idegen méltóságokat. E hitvesi hálószoba, amelynek díszítése egyértelműen dinasztikus-uralkodói vonásokat hordoz, a Gonzaga-udvar nagyszerű önábrázolásának tekinthető. Francesco, Mantova negyedik őrgrófja szintén a klasszikus antik korból vett motívumokat vett alapul. Tekintettel azonban katonai vállalkozásaira, az antik kultúrának más aspektusai kerültek előtérbe. Gian Cristoforo Romano róla mintázott mellszobra vértezetben ábrázolja az uralkodót. A büszt lekerekített vonalvezetése a régi római császárok szoborportréinak közvetlen felidézése, s egyértelműen különbözik azoknak a mellszobroknak a vonalvezetésétől, amelyek ez idő tájt Firenzében voltak divatban.

Mantegna Lodovico utódainak uralkodása idején is Mantovában maradt. A *Madonna della Vittoria* (*A győzelem Madonnája*, 1495) megfestésére Francescónak a franciák fölött aratott győzelme adott alkalmat: a térdeplő

11

9. Mantegna: *A Győzelem Madonnája*. Párizs, Louvre. Olaj és vászon. 1496. Az antik művészet hatása e festmény dekoratív részleteiben jut kifejezésre; a képet Francesco Gonzaga a franciák fölött aratott győzelmének emlékére rendelte meg Mantegnától.

10. Mantegna: *A Parnasszus*. Párizs, Louvre. Olaj és vászon. 1497 körül. E hatalmas mitológiai tárgyú festmény (a kilenc múzsával, valamint a múzsák szárnyas lovával, a Pegazussal) egy antik tárgyak gyűjteményének elhelyezésére szolgáló termet díszített, amelyeket Isabella d'Este, Francesco Gonzaga hitvese gyűjtött egybe.

11. L'Antico: *Cupido*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Aranyozott bronz. 1496 körül. Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460 körül –1528), akit „l'Antico" néven ismertek, a mantovai udvar számára készített antik szobormásolataiért vált kedveltté.

9

10

Francesco, valamint a két harcos szent, Mihály és György életnagyságúnál nagyobb alakja a militáns motívumot hangsúlyozza.

Teljesen más témakört kedvelt Isabelle d'Este, Francesco hitvese. Megbízást adott Mantegnának a *Parnasszus* című kép megfestésére, hogy dolgozószobájának dísze váljék belőle, amely már így is antik gemmák, érmék és kisplasztikák gyűjteménye volt. A festmény ikonográfiai programját Isabella maga állította össze, kikérve humanista tudósai tanácsát. Miként a reneszánsz számos mitológiai tárgyú alkotása esetében, a kép jelentése itt sem teljesen tiszta. Mars, a háború istene, itt Venus kedveseként, nem pedig harcosként jelenik meg. Mantegna alkotása maradéktalanul érzékelteti a mantovai udvarban uralkodó termékeny kulturális atmoszférát.

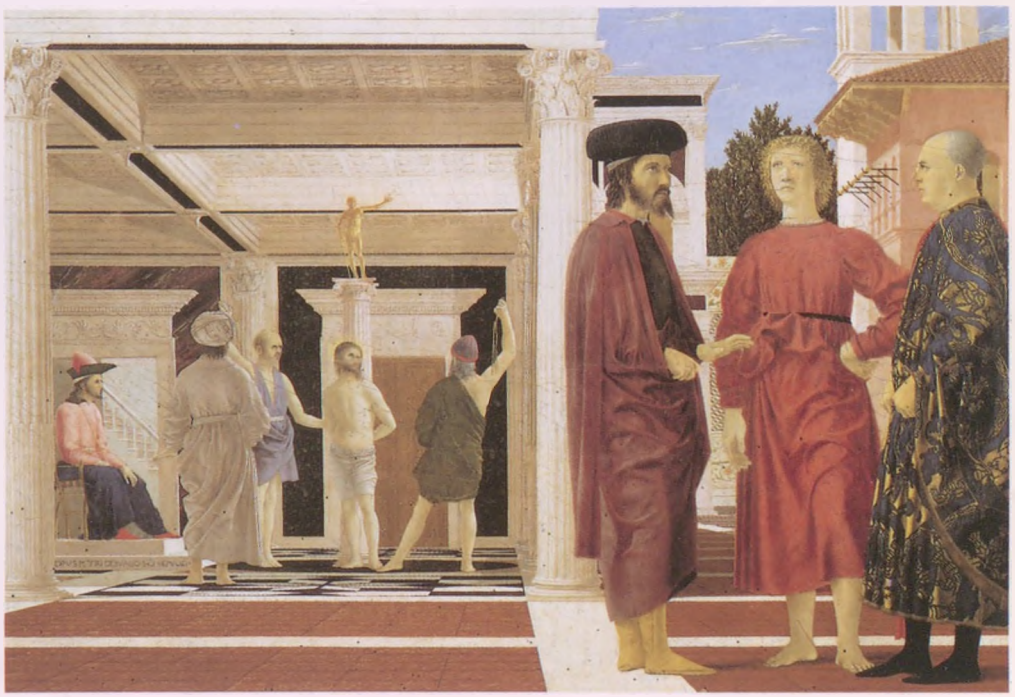
Federico da Montefeltro és Urbino

Urbino is törpeállam volt, amely uralkodója azon nagyratörő célkitűzésének köszönhette felemelkedését, hogy a kultúra jelentős központját alakítsa ki benne. Federico da Montefeltro (1422–1482) zsoldosvezér volt, aki 1474-ben a pápa szolgálatában nyerte el a hercegi címet. Katonai sikerei ezenkívül hatalmas vagyon felhalmozását tették lehetővé. A nápolyi király szolgálatában fizetsége havi nyolcezer dukátra rúgott. Békeidőben ezt hatezerre csökkentették. Egy alkalommal a velenceiek nyolcvanezer dukát fizetséget ajánlottak fel neki annak fejében, hogy egy ütközettől eltekint. Némi fogalmat alkothatunk magunknak e summák nagyságáról, ha figyelembe vesszük, hogy a Mediciek bankjának évi nyeresége soha nem haladta meg a húszezer dukátot. Felhalmozott gazdagságát Federico annak érdekében használta fel, hogy a reneszánsz kulturális értelemben minden bizonnyal legelevenebb udvarának költségeit fedezze. Akárcsak Lodovico Gonzagának, neki is Vittorio da Feltre volt a tanítómestere, az ő érdeklődése azonban főként a tudomány területére összpontosult. Olyan matematikai-művészi tehetségeket hozatott az udvarába, mint amilyen Piero della Francesca volt, akinek a perspektíva és a geometria kérdéseiről írott értekezései – Albertinek az építészetről szóló írásával, valamint a hadi stratégiáról szóló egynéhány antik írásművel egyetemben – megtalálhatók voltak a palota könyvtártermében. Federico azon döntése, hogy könyvtárat létesít, önmegvalósításának fontos részét képezte. A könyvtár mintegy ezer kéziratból

12

13

12. és **13.** Piero della Francesca: *Battista Sforza és Federico da Montefeltro*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1474 után. Piero della Francesca (1415 körül –1492) e két arcképén – mindkettőre jellemző a gondos és a részletekhez hű megformálás – Federico hatalmas gazdagsága hitvesének ékszerén és pazar hajviseletén mérhető le.



14

14. Piero della Francesca: *Krisztus megostorozása*. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Fa. 1455 körül. E festmény keletkezésének időpontja és jelentése egyaránt vitatott. Mégis egyértelműen megmutatkozik benne Piero érdeklődése a klasszikus építészet iránt, továbbá az, hogy fölényes biztonsággal ábrázolja a centrális perspektíva szabályai szerint megszerkesztett teret.

állt, amelyeknek több mint a felét Vespasiano da Bisticci firenzei könyvkereskedőtől vásárolta. Pénze java részét azonban nagyratörő építészeti elgondolásainak megvalósítására fordította. Erődök tartoztak e sorba, amelyek tervrajzait a sienai Francesco di Giorgio, korának legjelentékenyebb hadmérnöke készítette. Federico elgondolásainak középpontjában mégis inkább az urbinói *Palazzo Ducale* (hercegi palota) állott. A kívülről hadi erőd benyomását keltő építmény belülről teljesen más képet mutat. A klasszikus antik korhoz való kapcsolódás a belső udvar kompozit oszlopfőiben és körbefutó feliratain, a kályhák díszítőmotívumaiban, valamint a márvány ajtókeretekben jut kifejezésre. A *studiolót*, Federico privát dolgozószobáját az antik és a jelenkor kiváló férfiúinak portréi díszítették (ezek ma már elvesztek). A szemlélőre a legnagyobb hatást azonban mégis a terem faberakásos díszítése teszi. A perspektivikus ábrázolás lehetőségeit kihasználva az intarziák nyitott szekrények benyomását keltik bennünk, amelyek roskadoznak a tudományos kutatás céljait szolgáló eszközöktől és a klasszikus kéziratoktól, s maradéktalanul tükrözik az urbinói udvar intellektuális légkörét.

Bramante és Leonardo a Sforzák udvarában

A 15. században Milánó volt Itália legnagyobb városa. Milánó már a Római Birodalom korától fogva jelentős szerepet játszott. A 14. század második felében a Viscontiak alatt (lásd a 19. fejezetet) virágkorát élte. A Viscontiakat végül Francesco Sforza zsoldosvezér (1401–1466) üldözte el. A Sforzák tehetős és tekintélyes udvara számos tehetséges művész számára – akik Itália legkülönbözőbb tájairól sereglettek itt össze – biztosított távlatokban gazdag lehetőségeket.

Két kimagasló képességű művész akad e tehetségek között, akik Milánóban az „il Moró"-nak nevezett Lodovico Sforzát szolgálták, nevezetesen Bramante és Leonardo da Vinci. Bramante Urbinóból származott. Egyik legelső alkotásával, amelyre Milánóban megbízást kapott, nagy méretekben próbálhatta ki a perspektivikus ábrázolás művészi lehetőségeit: mivel a Santa Maria presso San Satiro-templomban nem volt elegendő hely kórus kialakítására, ennek helyére tökéletes illúziót biztosító álépítményt szerkesztett.

15

15. *Urbino látképe.* A hegyháton épült város látványát az erődítményszerűen, városfalakkal körülvett Palazzo Ducale (hercegi palota) uralja. A külső építményt három loggia díszíti, amelyet két torony zár körül.

16

16. *Palazzo Ducale, belső udvar.* Urbino. 1464 körül. A kompozit oszlopfők és a latin feliratok az antik kultúra népszerűségéről tanúskodnak az urbinói udvarban.

17

17. *Palazzo Ducale, Studiolo (Dolgozószoba).* Urbino, 1475 körül. Az értékes faberakások azt a benyomást keltik, mintha a falakon félig nyitott rácsos ajtók, könyvektől, valamint a tudományos kutatást szolgáló eszközöktől roskadozó polcok helyezkednének el, sőt, egy lakmározó kis mókus képe is felbukkan.

Lodovico Sforzához intézett egyik levelében Leonardo 1482-ben előadta azon kívánságát, hogy szeretné elhagyni Firenzét, s szívesen lépne a milánói udvar szolgálatába. E levelében különösen hadmérnöki képességeivel büszkélkedik, hozzáfűzi azonban, hogy az építészet, a festészet és a szobrászat terén is tett szert némi jártasságra.

Művészi tudásának háttérbe szorítása nem valamiféle álszerénység kifejeződése volt. Lodovico számára Leonardónak a technika területén megnyilvánuló leleményessége sokkal hasznosabbnak mutatkozott művészi zsenialitásánál. A művészet bőkezű támogatójaként Lodovico „il Moro" Milánóban és államának más fontos városaiban lenyűgöző építészeti terveket valósított meg. Ezek egyike a Pavia melletti Certosa (karthauzi kolostor). Az értékes építőanyagok felhasználása és az impozáns elgondolás révén félreérthetetlenül kifejezésre jut benne a milánói udvar hatalma és gazdagsága. Leonardót Lodovico apjának, Francesco Sforzának, életnagyságúnál nagyobb lovas szobra elkészítésével bízta meg. Leonardo eredeti nagyságban kidolgozta ugyan a szobor agyagmodelljét, ám bronzból történő kiöntésére soha nem került sor.

Abban az időszakban, amikor Leonardo a Sforzák udvarában szolgált, nem csupán hadigépek tervrajzait készítette el, de kosztümöket és színpadi jeleneteket is vázolt föl az udvari ünnepek alkalmából. Igen keresett udvari festőként oltárképeket is alkotott, s megfestette az udvarhoz tartozók arcmásait.

Lodovico legnagyratörőbb terve Milánóban a Santa Maria delle Grazie-kolostor bővítése volt. Leonardo és Bramante egyidejűleg munkálkodott e terven. A Sforzák a Santa Maria delle Grazie-kolostort szemelték ki családi mauzóleumuknak. Lodovico Bramantéra bízta a kerengő és az új keleti szárny megépítését, míg Leonardo a refektórium kifestéséért tartozott felelősséggel. Itt alkotta Leonardo *Az Utolsó vacsora* című freskóját. Egy refektóriumban e téma hagyományosnak számított, mindazonáltal Leonardo értelmezése teljesen új volt. Leggyakrabban az eucharisztia bekövetkeztét vagy azt a pillanatot ábrázolták, amikor Jézus árulóként leplezi le Júdást. Leonardo képe ellenben az ezt közvetlenül megelőző pillanatot ábrázolja, azt tehát, amikor Jézus megjósolja, hogy tanítványai közül az egyik el fogja őt árulni. E téma alkalmat biztosított Leonardo számára ahhoz, hogy az apostolok különböző reagálásmódjaiban fiziognómiai megfigyeléseinek egész gazdagságát fölvonultassa. Klasszikus

18. *Certosa (karthauzi kolostor), homlokzat.* Pavia. Az építkezés kezdete: 1492. E gazdagon díszített templomhomlokzat a Milánóban uralkodó Sforzáknak a dekorativitás iránti vonzalmát tükrözi, amiben tekintélyük kifejeződését látták. Egyszersmind a reneszánsz építészet lombardiai változatának jellegzetes példáját láthatjuk benne.

18

19

20

19. Bramante: *Santa Maria presso San Satiro, kórus.* Milánó. Az építkezés kezdete: 1478. A pusztán festett kazettás boltozat tökéletes térképzetet kelt. Valóságos kórus kialakítására az oltár mögött nem volt lehetőség, mert hiszen ott húzódott a Via del Falcone.

20. Leonardo da Vinci: *Templomvázlatok.* Párizs, Institut de France. 1488–1489 körül. Leonardo vázlatlapjain számos lebilincselő újítással találkozhatunk, többek közt ezekkel a centrális építmény formájában megrajzolt, „madártávlatból" ábrázolt templomokkal.

Leonardo da Vinci „Utolsó vacsorá"-ja

Az *Utolsó vacsorát* (1489) már a kortársak is abszolút mesterműként emlegették. Leonardónak a freskótechnikával folytatott kísérletei azt eredményezték, hogy a kép – nem sokkal befejezése után – kezdett lepattogzani a falról; ez azonban vélhetőleg még jobban fokozta az a bámulatos hatást, ami ebből az alkotásból sugárzott. A kép újításai jellemzőek azokra a változásokra, amelyek 1500 körül stiláris tekintetben, de a művészetfelfogás egészét illetően is felléptek. Abban az eljárásban, ahogyan Leonardo a centrális perspektíva segítségével illuzionisztikusan kitágítja a refektórium terét, a 15. század valamennyi újítása benne foglaltatik. Az *Utolsó vacsora* témájának korábbi értelmezései túlnyomó részben a horizontális vonalakat hangsúlyozták, s a jelenetet egy fal előtt rendezték el. Leonardo ezzel szemben a térbeli dimenziót hangsúlyozza, aminek révén kiemeli Jézus alakját. Az ő középponti elhelyezkedését az apostolok csoportosítása bal és jobb keze felől, valamint felé forduló mozdulatuk szintén kidomborítja. Ezt az odafordulást a megjelenített pillanat motiválja: Jézus közli tanítványaival, hogy egyikőjük el fogja árulni őt. A korábbi interpretációk mindig az eucharisztia jelenetét ábrázolták.

kompozíciós alakzatként a háromszög szolgál, amely legtisztább formában Jézus deréktól fölfelé ábrázolt alakját határolja körül.

21

21. Leonardo da Vinci: *Utolsó vacsora* (részlet). Milánó, Santa Maria delle Grazie, refektórium. Freskó. 1498 körül. 420 x 910 cm.

22

22. Leonardo da Vinci: *Sziklás Madonna*. Párizs, Louvre. Olaj és fa, vászonra átvíve. 1485 körül. Leonardo annak érdekében élt az olajfestészet nyújtotta lehetőségekkel, hogy festői átmenetek révén elősegítse az alakok összeolvadását környezetükkel, s finom árnyalatok segítségével, amelyek egészen a kékesen megjelenő messzeségig terjednek, színek által felidézett térélményt biztosítson. E „sfumato"-technika alkalmazásával egészen sajátos hangulatot teremtett a képen.

26. fejezet

A pápaság visszatérése

Róma a 15. században

Amikor V. Márton (1417–1431) 1420-ban bevonult Rómába, 1309 óta ő volt az első, általánosan elismert pápa, akinek székhelye Szent Péter városában volt. Igaz ugyan, hogy XI. Gergely 1378-ban, visszatérvén Rómába, véget vetett a pápák 1309 óta tartó „avignoni fogságának", e lépése azonban nyomban maga után vonta a katolikus egyház szakadását. A konstanzi zsinat kezdetén (1414–1418), amely zsinat pápává választotta V. Mártont, egyszerre három pápa is vetekedett a hatalomért. Ilyen körülmények között mi sem természetesebb, mint hogy a pápaság tekintélye rohamosan csökkent. V. Mártonnak Rómába való visszatérésével vissza kellett szereznie Szent Péter trónusának tekintélyét. Ez a lépés fordulatot jelentett a város történetében. Mindaddig, amíg a pápai udvartartás Avignonban székelt, Róma gazdasági értelemben, de a város fejlődésének tekintetében is a stagnálás szakaszába jutott. A 15. századi pápák vissza kívánták adni a város egykori hatalmát. Ebbéli törekvésükben segítségükre volt a művészet és az építészet, a maga ezernyi lehetőségével. A pápai megbízások szerfölött különböztek egymástól, azon ember jellemének függvényében, aki Szent Péter trónusán ült. A 15. századi pápák sorában egy igen művelt papot (V. Miklós), egy humanistát (II. Pius), egy dúsgazdag velenceit (II. Pál) és egy Ferenc-rendi szerzetest (IV. Sixtus) találhatunk. Ennyire eltérő személyiségek esetében aligha csodálkozhatunk azon, hogy a pápaság újra kivívott tekintélye a legkülönfélébb műalkotások formájában jutott kifejezésre. A 15. századi Róma külső képéből ezért hiányzott más itáliai városok építészeti egysége.

1

Róma nem volt a kereskedelem vagy a kézműipar jelentős központja. Számos egyházi ember, aki a pápai hivatalokban tevékenykedett, vagy diplomataként a Kúria szolgálatában állott, jelentékeny humanista volt. A Kúria virágzásától vagy hanyatlásától függött a legkülönbözőbb mesterségek gyakorlóinak sorsa: a regősöké, a prostituáltaké, a vendéglősöké, nem is szólva a luxus- és dísztárgyak készítőinek boldogulásáról. Valamennyien készen állottak a zarándokok és a Szentszéknél látogatást tevő jelentős személyiségek végeláthatatlan sorának kiszolgálására. A látogatók özöne gazdasági előnyökkel járt. Semmi kétség nem férhet hozzá: efféle meggondolások is közrejátszhattak V. Miklós azon döntésében, hogy föleleveníti a Szent Év középkori szokását (az 1450. évre hirdette meg).

V. Miklós és építészeti tervei

V. Miklós (1447–1455) humanista műveltségét használta ki az egyházon belüli érvényesülése érdekében. Azt követően, hogy a pápai udvar egy ideig Firenzében tartózkodott, a Kúriában fontos feladatköröket bízott firenzei humanistákra. Ezenkívül néhány firenzei építőmestert fogadott szolgálatába, mert eltökélt szándéka volt, hogy fölszámolja Rómában a még középkori eredetű káoszt. Irdatlan összegeket fordított utak építésére, a város vízellátásának biztosítása érdekében a vízvezetékek helyrehozatalára, a Tiberisen (Tevere) átívelő hidak építésére, mindenekelőtt azonban a Szent Péter-bazilika s más római templomok halasztást nem tűrő restaurációs munkálataira. Leon Battista Alberti hatására, aki 1452-ben a pápának ajánlotta az építészetről szóló értekezését (lásd a 24. és a 25. fejezetet), V. Miklós a „borgo", a Vatikán és a Tiberis között fekvő városnegyed teljes átépítésére szánta el magát. Ezzel impozáns megközelítési útvonalat kívánt teremteni a Szent Péter-bazilikához.

Az irdatlan méretű költekezést igazolja a Vatikánban található magánkápolnájának fényűző dekorációja. A kápolna freskói a Péter apostol által diakónussá választott Szent Istvánt, továbbá Szent Lőrincet ábrázolják. Mindkét szent arról a nagyvonalúságról vált közismertté, amellyel az egyház javait a szegények között osztogatták. A falfestmények üzenetét aligha érthetjük félre: Péter apostol és utódai tekintélyüket közvetlenül Jézus Krisztusnak köszönhetik. Az egyház által fölhalmozott kincseket a hívők közösségének boldogulására tartoznak fölhasználni. E va-

2

1. Perugino: *Krisztus átadja Szent Péter apostolnak a Mennyek Országának kulcsát.* Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1481–1482. A kápolna oldalfalain Jézus és Mózes életéből vett jelenetek láthatók. Az egész freskóciklus a kulcs átadásának jelenetében tetőzik (Máté 16,19). E jelenetre alapozódik a pápa primátusa a keresztény világban.

2. Fra Angelico: *Szent Istvánt diakónussá avatják, majd alamizsnát oszt.* Vatikán, Cappella Niccolina. Freskó. 1447–1450. A jelenet építészeti hátteréhez Beato Angelico (1395 körül – 1455) a Nagy Konstantin-i Szent Péter-bazilika középső hajójának súlyos klasszikus oszlopait és gerendázatát használta fel. Alig van valami közük a szülővárosát, Firenzét jellemző építészet elegáns reneszánsz árkádjaihoz.

3

4

5

gyon nem szolgálhatja egyik vagy másik pápa személyes ambícióinak megvalósítását, sem pedig pompakedvelő életstílusuk kielégítését, miként ez a 14. században – amikor a Kúria Avignonban tartózkodott – bevett szokás volt (lásd a 19. fejezetet).

II. Pius és II. Pál

V. Miklós utódja, III. Calixtus nemigen mutatott érdeklődést e gondolatok iránt. A humanista II. Pius (Piccolomini, 1458–1464) minden tetterejét és a pápaság összes anyagi eszközét szülőfalujának, a Siena mellett fekvő Corsignanónak újjáalapítására használta föl. A helységet (saját neve után) Pienza névre keresztelte át, s egy átfogó

Pienza

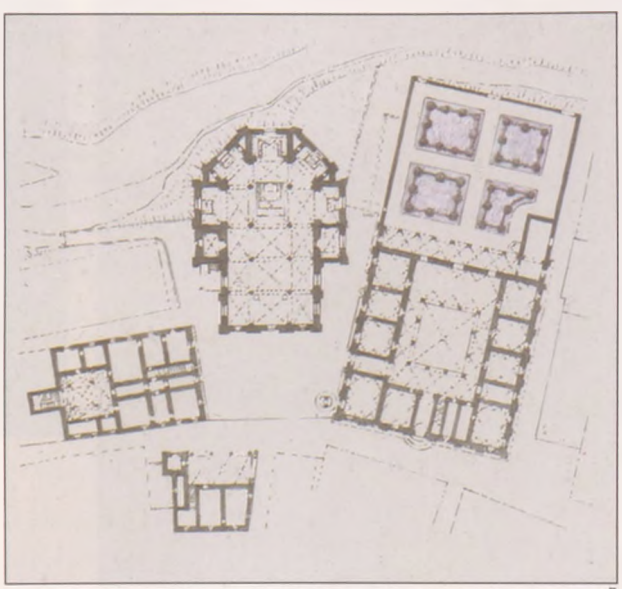
II. Pius (1458–1464) minden tetterejét és anyagi eszközét szülőfalujának, Corsignanónak a kiépítésére összpontosította. Városi jogokkal ruházta fel, s önmaga tiszteletére a Pienza nevet adományozta neki. Bernardo Rossellino (1409–1464) firenzei építészt bízta meg két, saját maga által tervezett épület kivitelezésével: az egyik a dóm, a másik a Palazzo Piccolomini volt. A pápa szerint a belső tér szokatlan kialakításának tervezete a csarnoktemplomokra vezethető vissza, amelyeket pápai legátusként német földön ismert meg. A homlokzat a klasszikus oszlopfőkkel a pápa humanista műveltségét tükrözi. A dóm kompozit oszlopai dekoratívabbak az ugyanazon a téren álló Palazzo Piccolomini dór és korinthoszi oszlopainál. A pápa palotájának homlokzata félreérthetetlenül a firenzei Palazzo Rucellaira emlékeztet, a kor csekély számban föllelhető olyan világi épületeinek egyikére, amelynek külső dekorációja antik motívumokat alkalmazott (lásd a képet a 227. oldalon). A pienzai tér alkotja a város központját. Az efféle, egyetlen központ körül elrendezett városterv a nagy középkori városokat, például Velencét tekinti mintaképének. A Pienzában érvényesülő szimmetriára és rendezettségre való törekvés modellül szolgált az utókor várostervezői számára.

3. Fra Angelico: *Szent Lőrinc alamizsnát oszt a szegényeknek*. Vatikán, Cappella Niccolina. Freskó. 1447–1450. Az a körülmény, hogy magánkápolnáját V. Miklós pápa egyebek között Szent Lőrinc legendájából vett jelenetekkel díszíttette ki, azon szándékból fakadt, hogy az egyház javait csakis a hívők közösségének boldogulására szabad felhasználni. II. Sixtus pápa (257–258) Szent Lőrincre bízta az egyház kincseinek őrzését. Amikor aztán arra került sor, hogy Valerianus császár a kincsek átadására kényszerítette, azzal az indoklással szegült szembe a császári paranccsal, hogy ez a pénz csakis a szegényeket illeti. Erre válaszul a császár izzó nyársra húzatta, és elevenen megégette.

4. Palazzo Venezia. Róma. Az építkezés kezdete: 1455. Az impozáns, erődítményszerű építmény eredetileg Pietro Barbo velencei bíboros római rezidenciája volt, aki aztán pápává választása után, II. Pál néven, teljesen kiépíttette a palotát.

5. Santa Maria del Popolo, homlokzat. Róma. 1472–1480. IV. Sixtus eltökélt szándéka volt, hogy visszaadja Róma egykori nagyságát. E dicsvágyó terve részét képezte a képen látható egyszerű és harmonikus homlokzatú templom megépítése is. A Madonna tiszteletére emelte, s a ferencesek rendjéből választott pápa Mária iránti tiszteletét volt hivatva kifejezésre juttatni.

6



7

6. Bernardo Rossellino: *Dóm és Palazzo Piccolomini*. Pienza, 1460–1462.

7. Piazza Pio II. Pienza. A tér közepén a a dóm helyezkedik el, jobbra tőle pedig a Palazzo Piccolomini. A dóm bal oldalán az érseki palota (Palazzo Vescovile) emelkedik, vele szemben pedig a városháza (Palazzo Pubblico). A tér többi épületére más pápai tisztségviselők, így Rodrigo Borgia, a későbbi VI. Sándor pápa (1492–1503) adtak megbízást.

városrendezési terv megvalósítását követően városi rangra emelte. II. Pius néhány bíborost is rávett arra, hogy ott építse fel palotáját. Ám a két legjelentősebb épületet, amely a város főterén áll, ő maga építtette. E két épület a Palazzo Piccolomini (pazar kivitelű „függőkerttel"), valamint a dóm. Miként a klasszikus oszloprendeknek palotája homlokzatán történő felhasználása mutatja, ő is a humanizmus eszmekörének befolyása alatt állott. Utódja, II. Pál (1464–1471) dúsgazdag velencei nemesember volt. Elődeit meghazudtoló buzgósággal kelt versenyre Itália világi udvaraival. Antik gemmákból és kámeákból álló gyűjteménye szerfölött nagy értéket képviselt, s kiállta az összehasonlítást még firenzei és mantovai riválisainak gyűjteményeivel is. Hogy hatalmának még nagyobb nyomatékot kölcsönözzön, székhelyét a pápa a Vatikánból a Palazzo Veneziába helyezte át, amelyet még bíboros korában ő építtetett magának. Annak érdekében, hogy a palota pápai rezidenciaként is megfeleljen új szerepkörének, kibővíttette az épületet, s a közvetlenül mellette álló Szent Márkról elnevezett bazilikához egy loggiát építtetett, ahonnan a pápai áldást oszthatta.

IV. Sixtus és az építészeti újítások

II. Pált a pápai trónon a Ferenc-rendi IV. Sixtus (1471–1484) követte. A megvesztegethetetlen erkölcsösség és jámborság bajnokaként vált ismertté. Egyik legelső cselekedete elődje régiséggyűjteményének megszüntetése volt, ami jelentős anyagi haszonhoz és politikai előnyökhöz juttatta. A pápai Kúria legbefolyásosabb hivatalait családja tagjai közt osztotta szét, megszilárdítván így hatalmát mind Rómában, mind pedig az egyházon belül. Igaz ugyan, hogy a nepotizmus vádjával illették emiatt, ugyanakkor megvalósíthatta terveit anélkül, hogy ellenállástól kellett volna tartania.

Nagyratörő építészeti terveivel pontifikátusának erejét és sikerességét kívánta ország-világ elé tárni. Új templomokat és egy kórházat is építtetett, s nekilátott Róma városának alapos rendezéséhez. Ezenkívül megváltoztatta az örökösödési jogot, aminek következtében most már a bíborosok és más főméltóságok is átörökíthették vagyonukat. Ez is elősegítette az építkezési kedv föllendülését.

8. Melozzo da Forlì: *IV. Sixtus pápa a Vatikáni Könyvtár prefektusává nevezi ki Platinát.* Vatikán, Pinacoteca. Freskó, vászonra átvíve. 1477 körül. Platinát (aki jobb kezével egy feliratra mutat, amelyik IV. Sixtus pápának Róma újjáépítése során szerzett érdemeit méltatja) a művész a pápai udvar tagjaként ábrázolja a pápa néhány hozzátartozójával együtt. Közéjük tartozik – a középső alak – egy tonzúrás bíboros is. Ő Giuliano della Rovere, IV. Sixtus egyik unokaöccse, a későbbi II. Gyula pápa (lásd a 28. fejezetet).

9

9. Sixtus-kápolna, külső nézet. Vatikán. Az építkezés kezdete: 1475. A Sixtus-kápolna IV. Sixtus legdicsvágyóbb építészeti terve volt. Azóta is itt tartják a pápaválasztó konklávékat.

10

10. Sixtus-kápolna, belső nézet. Vatikán. Az építkezés kezdete: 1475. A mennyezet bolthajtását eredetileg a csillagos ég díszítette. Később Michelangelo vállalta magára a kifestés feladatát (lásd a 28. fejezetet). IV. Sixtus kedvelte a korai keresztény időszak építészeti formáit. Példa erre az *opus alexandrinum* formájában kialakított padlózat.

11

11. Botticelli: *Jézus megkísértése.* Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1481. A képen felismerhető a pápai Kúria néhány tagja. A háttérben látható épület a Santo Spirito (Szent Lélek)-ispotály temploma; a kórházat IV. Sixtus alapította beteg zarándokok ellátására.

A Sixtus-kápolna

IV. Sixtus elutasította a keresztény társadalom példaképeként felfogott antik kultúrát. Akárcsak 12. és 13. századi elődei, ő is az ókeresztény Róma újjászületésén fáradozott, s ennek érdekében számos, ebből az időből származó templomot építtetett újjá. Legfőbb tervének, a Sixtus-kápolnának építészeti megoldásában és belső kialakításában is e gondolat volt mérvadó számára. A belső falakat illuzionisztikus faliszőnyegekkel, továbbá Mózes és Jézus életéből vett jeleneteket megelevenítő freskókkal, illetve a felső sávban az első harminc pápa arcmásával díszítette. Ez pontosan megfelelt a római ókeresztény bazilikák dekorációs sémáinak. A Sixtus-kápolna freskóinak meghatározó témája a pápai primátus, amelyre a Perugino által megfestett, a *Krisztus átadja Szent Péter apostolnak a Mennyek Országának kulcsát* címet viselő jelenet is vonatkozik. A háttérben ábrázolt építmény utalás az antik Róma kultúrájára. De a felirat, amely azt hangsúlyozza, hogy keresztény hite többet ér Salamon király egész legendás vagyonánál, azt mutatja, hogy IV. Sixtus az antik város erkölcstelen karakterét kívánta kidomborítani. Mindebből nyilvánvalóan kitetszett az üzenet: a korabeli olasz kultúra visszás állapotainak elítélése.

Új viszonyulás az antik kultúrához

IV. Sixtus intő figyelmeztetése a pogány Róma erkölcstelenségét illetően vajmi kevés hatással volt kortársainak az antik kultúra iránt megmutatkozó, szűnni nem akaró érdeklődésére. A 15. században tovább csonkították a régi Róma maradványait, miként ez a Római Birodalom széthullása óta bevett szokás volt. Ha egyfelől figyelembe vesszük a pápaság fizetési nehézségeit, másfelől pedig azt, hogy Róma szíve szinte kimeríthetetlen márványbánya volt, amely telis-tele volt már megmunkált tömbökkel, így aligha róhatjuk fel V. Miklósnak, hogy engedélyezte építőmestereinek: egyetlen esztendő leforgása alatt csak a Colosseumból 2300 kordényi kőrakományt szállítsanak el. A Szent Márk-templom homlokzatának márványtömbjei is a Colosseumból származnak. A humanista II. Pius azon kevesek közé tartozott, akik a pápák közül védelmezni próbálták az antik romokat. IV. Sixtus főként az ókeresztény Róma emlékeinek megőrzésével

A pápaság visszatérése

12. Antonio del Pollaiuolo: *IV. Sixtus pápa síremléke*. Vatikán, Szent Péter-bazilika, Museo del Tesoro. Bronz. 1484–1493. E monumentális síremlék elkészítésére Giuliano della Rovere (a későbbi II. Gyula pápa, IV. Sixtus unokaöccse) adott megbízást. A Della Rovere család újonnan kivívott tekintélyének megerősítését szolgálta. IV. Sixtusszal kezdetét veszi az öntudatos reneszánsz pápák sora.

12

13. Filippo Lippi: *Angyali üdvözlet*. Róma, Santa Maria sopra Minerva. Freskó. 1489 körül. A művészet sok más pártolójához hasonlóan Carafa bíboros is firenzei művészt bízott meg kápolnájának kifestésével. Lorenzo de' Medici Filippo Lippit (1457–1504) javasolta neki. A művész félbeszakította a firenzei Santa Maria Novella-templom Strozzi-kápolnájának freskóin végzett munkálatait (ezen az alkotásán 1488 és 1493 között dolgozott), s elfogadta Carafa bíboros ajánlatát.

13

14. Bramante: *Santa Maria della Pace, kerengő*. Róma. 1500–1504. A Carafa bíboros számára végzett munkái révén Bramante neve (1444–1514) Rómában is ismertté vált, ahová 1499-ben érkezett meg. A klasszikus oszloprendek felhasználásáról kialakított újszerű elgondolásait II. Gyula pápa alatt akadálytalanul átültethette a gyakorlatba (lásd a 28. fejezetet).

14

törődött. A század vége felé azonban egy már sokkal inkább régészeti természetű érdeklődés mutatkozott az antik kultúra emlékei iránt. Most már célzatos kutatásokat is végeztek a romok között. Nero palotájának, a *Domus Aurea*nak sokakat lázba hozó fölfedezése (1490 körül) – falfestményei ez idő tájt még láthatók voltak – a kor művészei számára újabb ösztönzést jelentett dekoratív részletek megmintázására.

Bramante és Carafa bíboros

A 15. század vége felé ez a megváltozott magatartás a Kúria új épületeiben is megmutatkozott. Carafa bíboros, aki hatalmas vagyonnal rendelkezett, Filippo Lippinek adott megbízást a Santa Maria sopra Minerva-templomban található pompázatos családi kápolnája kifestésére. Carafa szerződtette Bramantét is, aki 1499-ben Milánóból áttelepült Rómába. Ezzel alapvető változás következett be a római építészet fejlődésében, amely most már egyértelműen klasszikus antik mintákat követett. Carafa nevét – a klasszikus latin írás betűivel – világosan felismerhetjük a Santa Maria della Pace-templom kerengőjében elhelyezett feliraton. A Colosseumhoz kapcsolódva Bramante itt egyetlen épületen helyezte el mind a négy római oszloprendet. E jelentős lépés megteremtette a feltételeket az érett reneszánsz építészetének kialakulásához.

15. Michelangelo: *Pietà*. Vatikán, Szent Péter-bazilika. Márvány. 1497–1499. A formák tisztasága és a lélektani kifejezőerő minden idők egyik legismertebb művészeti alkotásává avatták Michelangelónak (1475–1564) ezt a hosszú életpályája kezdeti időszakából származó művét.

A 15. század művészete az Alpoktól északra eső területeken nyilvánvaló ellentétben áll a kortárs olasz művészettel. Itáliában az antik Róma kultúrkincse adott termékeny ösztönzést.
Az antik stíluselemek felhasználása a megbízók izmosodó hatalmát volt hivatva hangsúlyozni. Ezzel szemben a franciaországi, burgundiai, flandriai, valamint a német donátorok nem mutattak számottevő érdeklődést a klasszikus antikvitás iránt.
Ugyanakkor olasz földön az antik művészet felidézése aligha lehet meglepő számunkra, hiszen ott a klasszikus kultúrából történő merítés egyszersmind a történeti, nemzeti azonosságtudat ujjászületésének lényegi alapját is jelentette a császárság évszázadokon át tartó középkori hegemóniája után.

27. fejezet

Fejedelmek és kereskedők

A 15. századi Európa az Alpoktól északra

A királyi művészetpártolás Franciaországban és Angliában

A Franciaország és Anglia közötti vetélkedés egyre-másra háborús összetűzésekben, mindenekelőtt a „százéves háborúban" (1337–1453) csapódott le. E háború hosszabb-rövidebb ideig elhúzódó hadjáratok egész sorából állott. A kincstár anyagi eszközei, amelyek lényeges szerepet játszottak a késő gótikus, udvari művészet fejlődésében, most elapadtak, hiszen a pénzt a háborúskodás emésztette föl.
Új megrendelőként a kereskedői réteg jutott szerephez. A virágzó textilipar – amelynek az itáliai városállamok gazdagságukat köszönhették – a flamand városok, így Gent, Brügge, Brüsszel, Leuven és Antwerpen jólétét is

1

megalapozta. A 15. század királyi megrendelői hagyománytisztelők voltak. Továbbra is gótikus stílusú, ornamensekkel túlzsúfolt épületeket emeltettek, amelyek elődeik alatt vertek gyökeret (lásd a 20. fejezetet). A cambridge-i King's College kápolnáját, amelynek megépítésére VII. Henrik (1485–1509) adott megbízást, legyezőboltozattal borították; ez a megoldás lenyűgöző látványt nyújt, stiláris szempontból azonban szerfölött konvencionális. Jacques Cœur, Franciaország királyának kancellárja abban juttatta kifejezésre a koronához fűződő szoros kapcsolatát, hogy tekintélyes vagyonának egy részét a hagyományos királyi palota kicsinyített változatának építésére áldozta. De Berry herceg, franciaországi II. János gyermeke, követte királyi atyja példáját, s pazar miniatúrákkal díszített kéziratok elkészítésére adott megbízást. Hóráskönyvében vadászjelenetek, ünnepek és mezőgazdasági munkák ábrázolásának formájában csodálatos miniatúrák érzékeltetik az évszakok múlását. Az udvari emberek színpompás ruházatát és a parasztok szakadozott gúnyáit ugyanazzal a municiózus, a részletekre ügyelő hűséggel ábrázolja. A kézirat a maga összességében a megbízó magas rangjáról tanúskodik. A király egy másik gyermeke, Burgundia hercege, Dijonban alapította meg udvarát. Dijon mellett építtette föl Champmol karthauzi kolostorát, amelynek templomát a család temetkezési helyeként szemelte ki. A Melchior Broederlam által a kolostortemplom számára festett oltárkép udvari eleganciájával tűnik ki. Kifejezi a burgundiai herceg és a francia udvar közötti szoros politikai kapcsolatokat.

A burgundiai hercegség

Burgundia fokozatos leválása Franciaországról döntő lökést adott a művészeti stílus jellemzőinek megváltozásához. Több, politikailag kedvező házasságkötés révén Burgundia hercegei megszerezték az uralmat Németalföld jómódú városai fölött. E városokat szoros kereskedelmi kapcsolatok fűzték Angliához, amelynek Burgundia a „százéves háborúban" pártját fogta. Jó Fülöp burgundiai herceg (1419–1467) jövedelmének fele Németalföldről származott. Egy olyan időszakban, amelyben az angol és a francia monarchiát a szűnni nem akaró háborúskodás irdatlan anyagi terhei gyöngítették, a burgundiai udvar eddig soha nem látott virágkorát élte. A nagy tekintélyre szert tett burgundiai herceg Jan van Eycket udvarába

1. Jan van Eyck: *Rolin kancellár Madonnája* (Részlet). Párizs, Louvre. Fa. 1435 körül. A burgundiai udvarban kacellári méltóságot viselő Nicolas Rolin gazdagsága és hatalma a köntösök pompázatos kivitelezésében, valamint az architektonikus környezet dekorativitásában jut kifejezésre. Hasonló művészi színvonalat képvisel a távoli messzeségbe elnyúló tájkép festői megvalósítása.

2

2. Hôtel Jacques Cœur. Bourges. Az építkezés kezdete: 1443. A gótikus stílus szülőföldje Nyugat-Európa. Széles körű elterjedtségnek örvendett Franciaországban, Angliában és Németalföldön, míg Itáliában – az antik kultúra újrafölfedezése következtében – egészen más stílusformák alakultak ki.

3

3. A King's College kápolnája. Cambridge. Az építkezés kezdete: 1446, boltozat: 1508. A késő gótikus „perpendicular style" (függélyes stílus) pazar legyezőboltozata 1350 táján jelent meg Angliában. Egészen a 16. századig gyakorta alkalmazták a gazdagság és a hatalom érzékeltetése érdekében, mint például Reginald Ely és John Wastall ezen építészeti alkotása esetében is.

4. Limbourg fivérek: *Augusztus hónap.* Chantilly, Musée Condé. 1415 körül. A képen látható miniatúra abból a hóráskönyvből való, amely a *Les très riches heures du Duc de Berry* (a magyar művészeti irodalomban *Berry herceg imádságoskönyve*) címen vált ismertté, a gabonaaratást és a nyáj megnyírását ábrázolja. A parasztok kopottas viseletét, valamint a háttérben látható pompázatos kastélyt a művészek ugyanazzal a részletező, aprólékos pontossággal festették meg.

hívatta, aki festőként, alkalmanként pedig diplomataként tevékenykedett itt. Csak keveset tudunk azokról a feladatokról, amelyeket van Eyck a herceg szolgálatában teljesíteni tartozott. Mindazonáltal a Nicolas Rolin kancellárról festett képmása meggyőző példája annak az új stílusnak, amely az erőteljes gazdasági növekedés következtében meggazdagodott németalföldi városokban megszületett, s amely Fülöp uralkodása idején udvari stílussá lépett elő.

Jan van Eyck

Nyomban szembeszökővé válnak azok a nagy változások, amelyek negyven esztendő leforgása alatt bekövetkeztek, ha összehasonlítjuk Jan van Eyck *Rolin kancellár Madonnája* című festményét (1435 körül) Broederlam *Angyali üdvözlet*ével. Mindkét műre egyaránt jellemző, hogy alkotóik örömüket lelik a részletek megformálásában, az újabb kép ellenben egy olyan stílus megalkotásával próbálkozott, amely a realisztikus portréábrázolást is lehetővé tette. A gazdagon díszített, aláomló ruházatban ábrázolt, elegáns és lágy alakok helyett, akik túlzsúfolt, helyenként kimondottan bonyolult építészeti környezetben nyertek elhelyezést, Jan van Eyck a plasztikusan megfestett figurákat kedvelte, akiknek ruházata sima redőkben hullik alá, s akiket világosan strukturált térbe ágyaz bele. Hajszálpontosan megfigyelte a színeknek a távolság fokozódásával történő természetes megváltozását, vagyis a „levegőperspektívát", ennek révén pedig – tisztán festői eszközökkel – a térbeli mélység képzetét volt képes fölkelteni a nézőben. Jan van Eyck módszere világosan különbözött firenzei kortársainak geometriai módszerétől. Célja mégis ugyanaz volt, nevezetesen a valóság illúziójának fölkeltése. Az olajfesték használata lehetővé tette van Eyck számára, hogy a színekkel és a részletekkel olyan módon kísérletezzen, ahogyan arra az itáliai freskófestők számára soha nem kínálkozott alkalom. Ezen az úton a bőr vagy a bundák és brokátanyagok különféle színárnyalatainak valósághű visszaadására volt képes. Az a jelentős haladás, amelyet a flamand művészek az olajfestés technikájában elértek, messzemenő hatással volt az egész nyugati művészet fejlődésére.

5. Flémalle-i Mester: *Mária és József eljegyzése*. Madrid, Prado. 1430 körül. A jeruzsálemi templom félkörívei és azok között a csúcsívek között, amelyek a házasságkötés jelenetét keretezik, ellentét feszül. Ennek alapján is világos, hogy a gótika számított a voltaképpeni keresztény stílusnak.

6. Broederlam: *Angyali üdvözlet, valamint Mária és Erzsébet találkozása*. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Fa. 1392–1399. Melchior Broederlam flamand művész (1381-től 1409-ig tevékenykedett) az alakjai viselte ruházat lendületes redőzetével, valamint a gazdag gótikus építészeti környezettel az udvari kultúra eleganciáját vitte bele a képbe.

7. Sluter: *Töviskoronás Krisztus*. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Kő. 1395 körül. Claus Sluter stílusában (körülbelül 1380 és 1406 között tevékenykedett) a plasztikai ábrázolásmód új felfogása jelentkezik. Stílusát a kifejezett testiség jellemzi.

7

5

6

Új polgári megrendelők

A flamand városok új megrendelői a kereskedők rétegéből kerültek ki. A gazdagságnak és a hatalomnak az udvari stílusban és annak kifejezési formájában megnyilvánuló érzékeltetése nem volt kívánatos számukra. A nemesség világát a lovagi rend harcias és romantikus eszményei hatották át. A kereskedőemberek világát ellenben sokkal inkább a gyakorlatias kérdések alakították. Az itáliai polgársághoz hasonlóan a flamand kereskedők is elutasították az udvari élet fényűzését. Az új megrendelők igényeire adott válaszként új stílus alakult ki a művészetben. Rogier van der Weydent Brüsszel városának hivatalos festőjévé nevezték ki (1435), Robert Campin pedig Tournai városának szolgálatában állott. Egy sor, a 15. század elejéről származó festmény, amelyet a Flémalle-i Mesternek tulajdonítanak (leggyakrabban Campint sejtik mögötte), hagyományos vallási témák újszerű értelmezésével lep meg. Az alakokat egyszerű terekben ábrázolják. A dísztelen öltözék, a célszerű bútorzat, valamint a mindennapi használati tárgyak az akkori polgárság környezetét idézik. Ezeknek a polgári enteriőröknek immár semmi közük a burgundiai udvar pompájához, amelyeket van Eyck ábrázolt a festményein.

Más mesterek az általuk választott téma érzelmi aspektusát állították előtérbe. Rogier van der Weyden *Levétel a keresztről* című alkotása, amelynek megfestésére a leuveni íjászok céhe adott megbízást, Jézust ember mivoltában ábrázolja, s tematikusan megjeleníti mind az anyai fájdalmat, mind pedig a jelenlévők bánatát. Az új stílus alapjegyeit meghatározó jelleggel a Flémalle-i Mester, Jan van Eyck, valamint Rogier van der Weyden dolgozták ki. A városok kormányzati szervei, a vallási testvéri közösségek és a céhek elhalmozták megbízásaikkal a művészeket, hogy képi úton is kifejezésre juttassák újonnan megszerzett tekintélyüket. A leuveni Oltáriszentség Testvéri Közössége egy *Utolsó vacsorát* festetett, amelynek középpontjában az eucharisztia bekövetkeztének kellett állnia. Az a mód, ahogyan Dirk Bouts értelmezte a témát, vajmi kevéssé rokonítható azokkal a festményekkel, amelyek Itáliában terjedtek el. A képi megformálás keresetlensége, a logikusan felépített térszerkezet s az egyes részletek hajszálpontos megjelenítése a józan szigorúság kifejezésévé áll össze. Bouts – más festőkkel együtt – megbízást kapott a leuveni városháza kidíszítésére. A meg-

8

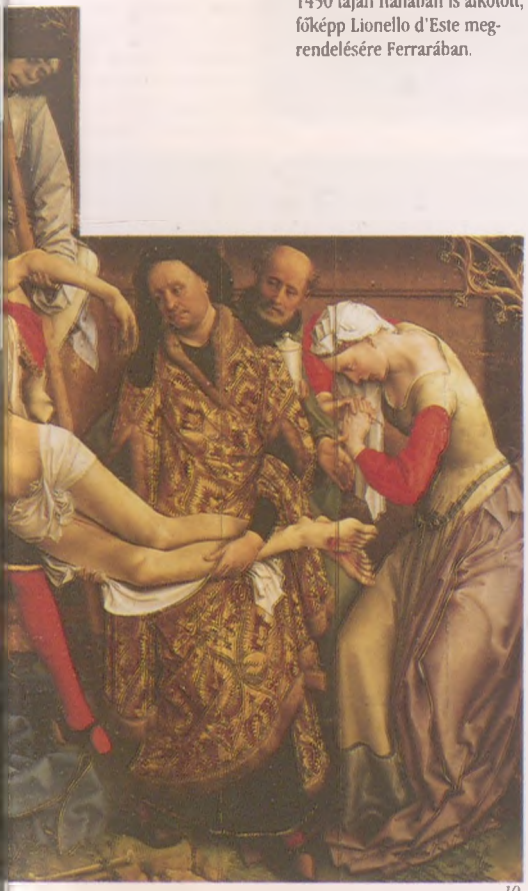
9

8. Flémalle-i Mester (Robert Campin?): *Szent Borbála*, a Werl-oltár jobb szárnya. Madrid, Prado. Fa. 1438. A belső tér polgárias berendezése, a gazdag redőzettel megfestett ruházat egyszerűsége, továbbá a mindennapi használati tárgyak szeretetteljes ábrázolása megrendelőként a kereskedőréteg egyik tagjára (Heinrich Werl) enged következtetni.

festett jelenetek témája a bírói tévedések feltárása és megbüntetése volt. Egyértelmű a képek révén sugalmazott üzenet. E festmények a polgári kormányzat növekvő tekintélyét tükrözik, s a választott városi képviselők polgárokkal szembeni felelősségét hangsúlyozzák. Olyan erkölcsiséget és racionalitást képviselnek, amely ellentétben áll a monarchikus despotizmus irracionalizmusával és jogtiprásával.

Jan van Eycknek az Arnolfini házaspárt ábrázoló képe

A portréfestészet területén is változások következtek be a módos kereskedőrétegektől kapott megrendelések révén. Giovanni Arnolfini luccai selyemkereskedő volt, aki Brüggében élt. 1434 körül Jan van Eycket bízta meg egy róla és hitveséről készítendő egészalakos kettősportré megfestésével. Ez az újszerű képtípus Arnolfini azon szokatlan kívánságának tett eleget, hogy esküvőjének képen állítson emléket. Ha tüzetesebben szemügyre vesszük a hátsó falon elhelyezett domború tükröt, úgy két további személy jelenlétét is megfigyelhetjük a szobában. Minden valószínűség szerint a ceremónián részt vevő tanúk azok, mert akkoriban nem volt feltétlenül szükség pap jelenlétére. A szobában elhelyezett tárgyak közül többen is a házastársi hűség és a termékenység jelképeire ismerhetünk, különösen igaz ez az ágyra, a narancsokra és a kutyára. Jóllehet a donátorképmások hagyománya továbbra is eleven maradt, mellette egyre népszerűbbek lettek a minden vallási összefüggést nélkülöző portrék. Evilági jelenetek motívumai szorították ki a túlvilágra vonatkozó képi utalásokat. Ez az új felfogásmód a flamand és itáliai városok között fennálló kereskedelmi kapcsolatok révén az Alpoktól délre is elterjedt.



10

9. Rogier van der Weyden: *Golgota* (Eucharisztia). Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. 1460 körül. A Hét Szentség-poliptichon Rogier van der Weyden (1400–kb. 1464) utolsó alkotói periódusából származó remekmű. A flamand festő 1450 táján Itáliában is alkotott, főképp Lionello d'Este megrendelésére Ferrarában.

10. Rogier van der Weyden: *Levétel a keresztről*. Madrid, Prado. Fa. 1435 körül. Az oltárkép megfestésére a leuveni íjászok céhe adott megbízást Rogier van der Weydennek. A festmény egyik stiláris jellemzője az érzelmek érzékeltetése a kifejezésteljes mimika és a gesztusok által.

11

11. Hugo van der Goes: *Mária halála*. Brügge, Groeninge-Museum. Fa. 1470 körül. Hugo van der Goes (1440 körül–1484) Jan van Eyck festészettechnikai újításaihoz kapcsolódott. Az olajfestészet nyújtotta lehetőségeket az arcvonások részletgazdag ábrázolása érdekében aknázta ki.

12

12. Hugo van der Goes: *Pásztorok imádása (Portinari-oltár), középső tábla*. Firenze, Uffizi képtár. 1477 körül. Hugo van der Goes e remekműve Tommaso Portinari, a Mediciek brüggei képviselője számára készült. A nagy formátumú hármasoltár két szárnyán maga a donátor, valamint hitvesének arcmása is szerepel, középső táblája pedig a képünkön látható *Pásztorok imádása*. A hatalmas oltárkép (240 × 300 cm) 1483-ban került Firenzébe, s az ottani művészek csodájára jártak. Ghirlandaio (lásd a 24. fejezetet) a Santa Trinità-templom Sassetti-kápolnájában elhelyezett *Háromkirályok imádása* című festményének megalkotásakor a pásztorok csoportját vette mintául.

Az olajfestészet

Az olajnak a színes festékanyagok kötőanyagaként történő fölhasználása a 15. században terjedt el rohamos gyorsasággal Németalföldön. E tény a van Eyck testvéreknek – Jannak (1390 körül – 1441) és Hubertnek († 1426) – köszönhető. Maga az eljárás, vagyis a színeknek olaj segítségével történő kikeverése, már régóta ismert volt, mindazonáltal csak igen lassan tudott érvényesülni. Az első művészek egyike, aki olajfestékekkel dolgozott, Antonello da Messina (1430 körül – 1479) volt. A temperafestészet hagyományos technikájával összevetve, melynél rendszerint tojásfehérjét használtak kötőanyagként, az olajfestészet több áttetsző színréteg egymásra helyezésének lehetőségét is biztosította. Ennélfogva sokkalta alkalmasabbnak bizonyult finom színárnyalatok visszaadására, s jelentős mértékben növelte a részletek valósághűségét. A temperaszínek gyorsan száradnak, az olajjal kikevert színek ellenben igen lassan. Több színréteg felvitele ezért sok időt és türelmet követel. Ugyanakkor a fénylő színárnyalatok, amelyek olajfesték segítségével váltak elérhetővé, az olajfestéket kiváltképp alkalmassá tették az ékszerek, a brokát, a bársony, mindenekelőtt azonban a bőr felsejlő árnyalatainak realisztikus megjelenítésére. A flamand táblaképfestészetet, amely a miniatúrafestészet hagyományában gyökerezett, a 15. századtól fogva a legapróbb részletekre irányuló felfokozott figyelem jellemezte. Ecsetjével a művész nemcsak a ruházat és a berendezési tárgyak részleteinél időzik hosszasan, de a háttérben húzódó vagy egy nyitott ablakon át idelátszó parányi tájtöredéknél is. A flamand művészetben a perspektivikus ábrázolás új módja érvényesül. A tér illúzióját nem csupán az teremti meg, hogy a messzeségbe vezető vonalak egy enyészpontban találkoznak, hanem a színárnyalatok változása is aszerint, hogy milyen távolságban találhatók a néző által elfoglalt helytől.

15. Memling: *Ifjú képmása*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1480–1490. A Hans Memling (1430 körül –1494) által festett arcmás jellegzetes példája a 15. században előszeretettel művelt, valósághű portréfestészetnek. E stílus a kereskedői rétegből származó megrendelők társadalmi felemelkedésével alakult ki.

15

13. Dirk Bouts: *III. Ottó császár ítélete*. Brüsszel, Musée Royal des Beaux-Arts. Fa. A krónika szerint III. Ottó császár (983–1002) a császárné megalapozatlan vádaskodása alapján igazságtalanul vétette fejét egyik udvaroncának. A kivégzett ember asszonyának ellenben sikerült annak ártatlanságát bizonyítania. Ottó erre magát a császárnét ítélte máglyahalálra, ezzel pedig a családi kötelékek elé helyezte államférfiúi kötelezettségeit. Dirk Bouts (1415 körül – 1475) e történetet a stílusára tipikusan jellemző tisztasággal és józansággal elevenítette meg.

13

14. Dirk Bouts: *Az utolsó vacsora*. Leuven, Szent Péter-templom. Fa. 1465 körül. A padlót alkotó csempék mintázatának segítségével Dirk Bouts meggyőző architektonikus keretet biztosított szigorú kompozíciója számára. Az álló alak a kép jobb szélén maga a művész.

14

16. Jan van Eyck: *Az Arnolfini házaspár*. London, National Gallery. Fa. 1434. A házaspárnak e portréját Giovanni Arnolfini feltehetően esküvőjének emlékére rendelte meg. A képen különféle használati tárgyak és számos jelképes értelmű motívum is látható: a házastársi hűség témájára például a kiskutya, valamint a gyertyatartóban egy szál magában égő gyertya utal, míg az ablak alatt elhelyezett narancsok és az ágy a termékenységet idézik fel bennünk. „Kép a képben" a hátsó falon elhelyezett tükör. Mindenekelőtt magát a házaspárt láthatjuk benne hátulról; a tükörkép tökéletesen adja vissza azt a görbületet és torzítást, amely az üveg felületének domború kiképzéséből adódik.

16

17

17. Metsys: *A pénzváltó és felesége*. Párizs, Louvre. Fa. 1514. A pénzváltó gazdagságát Quentin Metsys (1466–1530) e remekművén nemcsak az általa éppen méricskélt pénzérmék, igazgyöngyök és aranygyűrűk juttatják kifejezésre, de az a gazdagon illusztrált kódex is, amelyben felesége lapozgat.

A 16. század

A 15. század folyamán – a viszonylagos politikai nyugalom idején – a reneszánsz kulturális, művészeti és építészeti vívmányai szabadon érvényesülhettek. Mindezt a 16. században a nyugtalanság, valamint a gyors változások időszaka követte, amelyek a nyugati kultúra valamennyi aspektusát érintették. Példaként felhozhatnánk a földrajzi világkép Amerika fölfedezését követő kibővülését (1492), a reformációt, az ellenreformációt, nemkülönben a vallásháborúkat. A 15. században vezető szerepüket megőrző itáliai udvarok mind erőteljesebb mértékben az európai monarchiák (Franciaország, Spanyolország), valamint a pápaság befolyása alá kerültek. Rómában II. Gyula pontifikátusa idején, az építészet és a városrendezés, a szobrászat és a festészet új virágkora köszöntött be. 1506-ban a pápa lefektette az új Szent Péter-bazilika alapkövét. Kivitelezését olyan jelentékeny művészek vállalták, mint Bramante, Raffaello és Michelangelo. Már Michelangelo életművében is megvalósult az átmenet az érett reneszánsztól a manierizmusba, amely a kor nyugtalan természetének tükröződése. Miközben a firenzeiek köztársasága fennállásának utolsó éveiben, egészen a Mediciek végleges visszatéréséig, ki volt téve a sors csapongó kegyének, Velence képes volt megőrizni hagyományos önállóságát. Fenntartotta a Kelethez fűződő kapcsolatait, s egyre-másra emelte a pompázatosnál pompázatosabb épületeket, illetve emlékműveket. Az immár Isztambulnak nevezett Konstantinápoly a fényességes Nagy Szulejmán uralkodása idején újabb fénykorát élte, míg Perzsiában a Szafavidák dinasztiája került hatalomra, Indiában pedig a mogul császárok ragadták magukhoz a hatalmat.

1480 1490 1500 1510 1520 1530 1540 1550 1560 1570 1580 1590 1600 1610

EURÓPA

1483–1498 | *VIII. Károly* francia király
1485 | Bosch: Az örömök kertje
1498–1515 | *XII. Lajos* francia király
1509 | *A Cambrai-i Liga*
1510–1515 | Grünewald: Isenheimi oltár
1515–1547 | *I. Ferenc* francia király
1517 | *Luther nyilvánosságra hozza 95 tézisét*
1517–1518 | Leonardo és Andrea del Sarto Franciaországban
1519 | *V. Károly császár*
1520 | *Luther kiközösítése*
1527 | V. Károly palotája Granadában
1540 | *I. Ferenc Sebastiano Serlio építészt udvarába rendeli*
1546 | A Louvre Négyszögletű udvara Párizsban
1550 | Goujon: A Louvre kariatidái Párizsban
1551–1571 | Tiziano művei Spanyolországba kerülnek
1555 | *Az augsburgi vallási béke*
1556–1598 | *II. Fülöp* spanyol király
1558–1603 | *I. Erzsébet* angol királynő
1563–1584 | Escorial (Madrid közelében)
1565 | Id. Pieter Bruegel: Parasztlakodalom
1571 | *A törökök vereséget a lepantói tengeri csatában*
1577 | El Greco letelepszik Toledóban
1588 | *Anglia legyőzi Spanyolországot (A Nagy Armada hanyatlása)*

VELENCE

1481 | Santa Maria dei Miracoli
1502–1510 | Carpaccio munkássága
1505–1507 | Dürer második velencei tartózkodása
1505–1510 | Giorgione: A vihar
1508 körül – 1570 | Tiziano munkássága
1509 | *A Cambrai-i Liga Agnadellónál megveri Velencét*
1516–1518 | Tiziano: Mária mennybevitele
1549 | Palazzo della Ragione (Vicenza)
1550–1594 | Tintoretto munkássága
1566 | Palladio: San Giorgio Maggiore (Velence)
1566–1568 | Veronese freskói a Villa Barbaro Maserben (Asolo, Veneto)
1570 | *Palladio: Négy könyv az építészetről*

FIRENZE ÉS RÓMA

Bramante: Tempietto | 1502
1503–1513 | *II. Gyula pápa*
1504 | Leonardo, Michelangelo és Raffaello Firenzében
1505 | Bramante: A Belvedere lépcsője a Vatikánban
Michelangelo: A Sixtus-kápolna | 1509–1510 mennyezeti freskója
Raffaello freskói a Vatikánban | 1509–1513
Bramante: Palazzo Caprini (Róma) | 1510
Rosso Fiorentino (Gian Battista di Jacopo) | 1521 Levétel a keresztről (Volterra)
1527 | *Sacco di Roma*
1534 | *Michelangelo mindörökre elhagyja Firenzét*
1536–1541 | Michelangelo: Utolsó ítélet (Sixtus-kápolna)
1537 | *I. Cosimo de' Medici, Firenze hercege*
1538 | Cecchino Salviati (Francesco de' Rossi) freskói Rómában
1538–1564 | Michelangelo: a Piazza del Campidoglio Rómában
1540 | *III. Pál pápa elismeri a jezsuiták rendjét*
1543 | Tiziano: III. Pál arcmása
1544 | *Az indexre tett könyvek jegyzékének első kiadása*
1545–1563 | *A tridenti zsinat*
1546–1564 | Michelangelo: A Szent Péter-templom középponti épülete

KELET

1453-tól | *Konstantinápoly az Oszmán Birodalom fővárosa*
1502–1730 | *A Szafavidák dinasztiája Perzsiában*
1520–1566 | *A fényességes Szulejmán szultán*
1526–1605 | *A Mogul Birodalom kiépítése*
1539 | Szinán építész Nagy Szulejmán udvarában
1550–1557 | Szulejmán mecsete Isztambulban
1570–1574 | II. Szelím mecsete Edirnében
1600 | Majdán és Maszdzsid-i Sáh Iszfahánban

28. fejezet

II. Gyula pápa és az érett reneszánsz

Róma az 1503 és 1513 közötti időszakban

Egy új pápa megválasztása elkerülhetetlen változásokkal járt együtt, s a fejlődés új lehetőségeire teremtett alkalmat. Egyre-másra új személyiségek jelentek meg a láthatáron, akik a tőlük telhető legnagyobb lelkesedéssel ragadták meg az alkalmat, s igyekeztek rányomni egyéniségük legszemélyesebb bélyegét a pápaságra. Mivel ezek az emberek terveik megvalósításához a megfelelő hatalmi eszközökkel is rendelkeztek, a művészetek fejlődése Rómában sokkal kevésbé volt egyöntetű, mint más városok esetében.

A della Rovere családból származó II. Gyula pápává történt megválasztását követően különösen mély változások vették kezdetüket. Az új pápa elődeinél jóval célzatosabban élt a művészetek és az építészet propagandisztikus lehetőségeivel. Az akkori velencei követ II. Gyulát nyughatatlan természetű, önfejű és kötekedő emberként jellemezte, ugyanakkor elismerte róla, hogy nagyszabású víziók lebegnek a szeme előtt. Pontifikátusa alatt számos kiemelkedő jelentőségű műalkotás született. Létrejöttüket a pápa azon eltökélt szándékának köszönhetik, hogy Rómát ismételten a keresztény világ központjává teszi, s visszaadja az Örök Városnak egykori nagyságát és ragyogását.

II. Gyula

Az a konklávé, amely 1503. november 1-jén pápává választotta II. Gyulát, az egyik legrövidebb volt a pápaság

történetében. Nevének megválasztásával az új pápa tudatosan emlékeztetett Iulius Cæsarra, aki nemcsak hadvezérként és politikusként írta be nevét a történelembe, de kultúrtörténeti szerepe révén is.

A pápa tekintélye a szellemi primátus elvén nyugodott. Ez azonban nem bizonyult elégségesnek ahhoz, hogy a reneszánsz korban a politika színpadán is érvényt szerezzen akaratának.

II. Gyula pontosan tudta, hogy nem nélkülözheti a szilárd világi támaszt. Megvalósítani szándékozott számtalan reformtervéhez temérdek pénzre volt szüksége. Ezen oknál fogva új pénzérmét veretett, a Gyula-aranyat *(giulio)*. E lépésével felgyorsította ugyan az inflációt, ám egyidejűleg sikerült a pápai államháztartás bevételeit harminc százalékkal megnövelnie. Hadjáratai révén meg kívánta szilárdítani az Itáliai-félszigeten található pápai birtokokat. Legnagyobb teljesítményének mindazonáltal azt tekinthetjük, hogy új arculatot adott Róma városának.

Róma újjáépítése

Róma életének középpontjában a pápai udvar állott. Egyházi férfiak, a szórakoztató üzletágban tevékenykedők, a luxustárgyak előállítói, így az ötvösök és az ékszerkereskedők családtagjaikkal együtt nagy számban függtek gazdaságilag a bíborosi kollégiumtól.

1309-ben a pápaság székhelyét áttették Avignonba (lásd a 18. és a 20. fejezetet). Miután a Kúria először 1378-ban, majd pedig 1420-ban véglegesen visszaköltözött Rómába, a 15. századi pápák nyomban hozzáláttak a középkori városban eluralkodott összevisszaság fölszámolásához. Helyreállíttatták az utcahálózatot és a hidakat, és új templomokat építtettek. E tevékenységük révén a város új arculatot öltött. II. Gyula pápa folytatta ezeket az újjáépítési munkálatokat, s megépíttette a Via della Lungarát, valamint a Via Giuliát, aminek révén a Vatikán immár jobb minőségű utakon vált megközelíthetővé. II. Gyula pápa minden elődjénél világosabban felismerte, hogy az egyháznak a maga pozícióit monumentális épületek felállítása révén kell erősítenie.

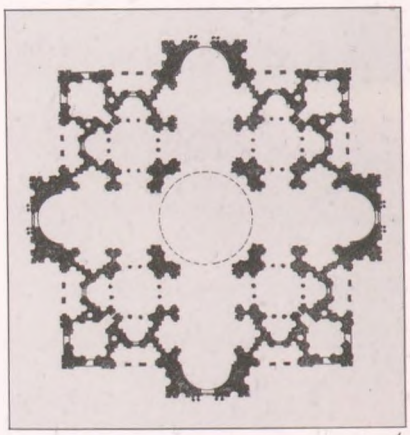
1. Raffaello: *II. Gyula pápa*. Vatikán, Stanza d'Eliodoro (Héliodórosz stanzaja). Freskó. 1512. A képen látható részlet II. Gyula pápát a már 1263-ban bekövetkezett bolsenai csoda imádata közben ábrázolja. (Annak a tannak megerősítése ez az esemény, amely szerint a kenyér és a bor valóban átváltozik Jézus testévé és vérévé.)

2

2. Bramante: *Tempietto*. Róma, San Pietro in Montorio. A megbízás kelte: 1502. A naosznak (cellának) és a perisztülosznak (az átrium belső udvarán körbefutó oszlopsornak) még az antik korból származó összekapcsolása, továbbá a harmonikusan proporcionált dór oszloprend szabatos alkalmazása az ókori hagyomány felélesztésének egyik mintapéldájává teszi ezt a centrális építményt.

3. Caradosso: *Emlékplakett az új Szent Péter-bazilika építkezésének megkezdése alkalmából*. Vatikán, Könyvtár. Bronz. 1506. Caradosso (1452–1527) lombardiai ötvös és érmekészítő volt, akit a pápai udvarban foglalkoztattak. Plakettje Bramantének az új Szent Péter-bazilikához készített tervét ábrázolja.

3



4

4. Bramante: *A Szent Péter-bazilika új épületének alaprajza*. 1505 körül. A centrális építmény esztétikai ideálja nem volt alkalmas egy olyan vallás számára, amelynek liturgiája axiális elrendezésen alapult. Erre a körülményre vezethető vissza, hogy Bramante eredeti tervét a 17. század folyamán módosították.

5

6

7

Bramante és az új Szent Péter-templom terve

II. Gyula pápa azon döntését, hogy újonnan felépítteti Szent Péter sírtemplomát, radikális jellege miatt az egyház konzervatív képviselői elutasították. A Nagy Konstantin által emelt bazilika (325 körül) számukra a pogány Róma felett aratott keresztény győzelem kézzelfogható jelképe volt. Maga a templom fölöttébb rozzant állapotban volt ugyan, korára és történelmi jelentőségére való tekintettel azonban felbecsülhetetlen értéket képviselt.

II. Gyula Bramantét bízta meg az új Szent Péter-templom tervének elkészítésével. A pápa e lépése egyszersmind Bramante új építészeti stílusának hivatalos elismerését is jelentette. Bramante a spanyol uralkodóház megbízásából már 1505 körül felépített egy kis kápolnát Rómában. A kápolnát Szent Péter mártíromságának feltételezett helyszínén állították fel, a San Pietro in Montorio-templom tőszomszédságában. Az építményt a *martirion* (vértanúsírtemplom) klasszikus, kör alakú elrendezése jellemezte. Ámde Bramante egy lépéssel továbbment, s a nuosz (cella) és perisztülosz (körbefutó oszlopsor) klasszikus sémáját dór oszloprenddel, továbbá egy teljes, triglifeket és metopékat tartalmazó dór fríz alkalmazásával tette teljessé. Ami azonban a metopék díszítését illeti, Bramante nem antik motívumokra nyúlt vissza, hanem Szent Péter attribútumait használta föl, így például az egymáson keresztben elhelyezett kulcsokat. A dór oszlopok választása arról tanúskodik, hogy Bramantének ismernie kellett a Vitruvius római építész által megfogalmazott klasszikus elméletet, mely szerint ez az oszloprend mutatkozik a legalkalmasabbnak a férfiasság és az erő érzékeltetésére (lásd az 5. fejezetet). II. Gyula pápa a keresztény ideológia közvetítésére jóváhagyta a klasszikus építészeti elemek átvételét. Miként ez az antik Róma építőmesterei számára is világos volt, Bramante is pontosan tudta, mennyire döntő szerepet játszik az építészeti alkotások lenyűgöző volta és pompája annak érdekében, hogy üzenetük az eljövendő nemzedékekhez is eljusson. Az új Szent Péter-templom terve valóban káprázatos volt. A pápa ötvösmestere, Caradosso által az építkezési munkálatok megkezdése alkalmából készített emlékérem, valamint Bramante tervrajza egy görögkereszt alaprajzú templom képét tárja elénk. A templomépületet magát hatalmas, félgömb alakú kupola koronázza. Négy sarkán egy-egy torony magasodik. Már

10

5. Bramante: *A Sala Regia ablaka*. Vatikán. 1504 körül. Donato di Pascuccio di Antonio, aki Bramante néven vált ismertté (1444–1514), tanulóéveit Urbinóban töltötte, ezt követően pedig Milánóban a Sforzák szolgálatába szegődött. A klasszikus kor építészetének általa vallott értelmezését erősen befolyásolta az Észak-Itáliában található korai keresztény emlékek tanulmányozása.

8

6. *Kilátás a Szent Péter-bazilika kupolájából a Belvederére*. Az építkezés kezdete: 1505.

7. Dosio: *A Belvedere látképe*. Vatikán, Könyvtár. Tus papíron. 1560 körül. Giovanni Dosio (1533–1609) rajza a régi palota és a Belvedere-villa közötti térség három lépcsősorra történő felosztását mutatja. Ily módon vették figyelembe a talaj lejtését.

9

8. *Belvederei Apolló*. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Márvány. A görög eredeti római másolata. Újrafölfedezésének éve: 1498.

9. *Laokoón-szoborcsoport*. Vatikán, Museo Pio-Clementino. Márvány. Kr. e. 50 körül. A szoborcsoportot – 1506-ban történt fölfedezését követően – II. Gyula pápa nyomban megszerezte és a Vatikánba hozatta.

10. Bramante: *Spirállépcső a Belvederében*. Az építkezés kezdete: 1505 körül. Az oszlopokat eleinte dór, majd ión, fölötte korinthoszi, végül pedig kompozit fejezetek díszítik, aminek folytán a díszítőelemek sűrűsége felfelé haladva növekszik.

egyedül a méretek római jelleget kölcsönöztek a templomtervnek.

Ugyanezt mondhatjuk el a dór oszlopokról, amelyeknek a templom tagolását kellett volna ellátniuk, valamint a tabernákulumról, amelyet Bramante Szent Péter sírja felett kívánt elhelyezni. Legjellemzőbb vonásait illetően azonban a templom tervét a keresztény építészet inspirálta. A görögkereszt alaprajz és a saroktornyok a korai keresztény és a bizánci építészet tipikus alkotóelemei voltak. Mindamellett a centrális kupolaelrendezés gyakorlati problémákat vetett fel a keresztény liturgia szempontjából, amelyben a hierarchikus szervezettségű, axiális irányban történő haladás kiemelten nagy szerepet játszott. Ennélfogva Bramante utódai változtatásokat hajtottak végre az eredeti terven, míg Michelangelo, aki 1546-tól a Szent Péter-templom építkezési munkálatainak felügyelője volt, visszatért Bramante eredeti, centrális építményelgondolásához, amit meg is valósított, igaz, a felfokozott „drámaiság" jegyében kisebb változtatásokkal. De ezt a tervet is elvetették, helyette egy hosszház hozzáépítése mellett döntöttek (lásd a 33. fejezetet).

A Vatikáni Palota

További építkezési tervei közül II. Gyula pápa a Palazzo Vaticano, a Vatikáni Palota nagyszabású kibővítésével bízta meg Bramantét. Elképzelései szerint a Vatikánnak Európa legnagyobb kormányzati székhelyévé kellett válnia. Ennek kapcsán a gyorsan duzzadó pápai Kúria mind sürgetőbb helyigényét is ki kellett elégíteni. Bramante a hozzáépítést két nagy galéria formájában képzelte el, amelyekben a pápai hivatalok és kormányzati szervek kaptak helyet (napjainkban itt találhatók a Vatikáni Múzeum különféle gyűjteményei). Ezek a galériák kapcsolták össze a régi palotát a Belvedere villával, amelyet 1487 táján VIII. Ince építtetett a Szent Péter-templomtól északra fekvő egyik dombon. A két galéria között nyitott terület maradt vissza, amely – tekintettel a talaj lejtésére – három szintre tagolódott. (Napjainkban ezt a Biblioteca Sistina, Sixtus pápa Könyvtára és a Braccio Nuovo, az Új Szárny töri meg). Ily módon arénaszerű tér keletkezett, s ezt a legkülönfélébb rendezvények megtartására, így például mesterséges tengeri csatákra vagy bikaviadalokra lehetett felhasználni. Bramanténak az antik oszloprendek iránti

11. Michelangelo: *Mózes*. Róma, San Pietro in Vincoli. Márvány. 1515 körül. A képen megcsodálható szobor II. Gyula pápa monumentális síremlékéhez készült, amelyre Michelangelo 1505-ben kapott megbízást. A vallásalapító Mózes ábrázolását a pápa eszményített képmásának tekinthetjük.

12. *Sixtus-kápolna*. Mennyezeti freskó. 1508–1512. (A legutóbbi restauráció befejezésének éve: 1989). II. Gyula pápa azon elhatározása, hogy újrafesteti a nagybátyja által építtetett Sixtus-kápolna mennyezetét, messzemenő következményekkel járt. A Genezisből vett témák kiválasztása II. Gyulától és tanácsadóitól származik, szokatlanul eredeti megjelenítésük azonban teljes egészében Michelangelo műve.

11

12

vonzalma teljesen nyíltan mutatkozik meg a Belvedere villa spirál formájú lépcsőjének tervében. A lépcsőt lent dór, azt követően ión, fölötte korinthoszi, legfelül pedig kompozit fejezetekkel díszített oszlopok tartják. Az oszloprendek sorrendje megegyezik azzal, amilyennel a Colosseumon találkozhatunk. Ez a lépcső vezette föl a látogatót az antik szobrokkal díszített udvarba. Maga az udvar méltó hátteret biztosított a pápa szoborgyűjteményéhez, amelyet a Szentatya nem mindig tisztességes úton szerzett meg. Gyűjteményébe olyan jelentős alkotások tartoztak, mint a *Belvederei Apolló* (1501 körül találták meg) vagy a *Laokoón-szoborcsoport* (megtalálásának időpontja: 1506. január 14.).

A Vatikáni Palota minden bizonnyal a legnagyobb szabású építkezés volt, amelybe a Római Birodalom összeomlása óta egyáltalán belefogtak. Már az elgondolás is nyilvánvalóvá teszi, hogy II. Gyula pápa lelki szemei előtt az antik Róma lenyűgöző, monumentális épületei lebegtek. Kézzelfogható jelképét akarta megteremteni annak az új keresztény birodalomnak, amely pompázatos épületek tekintetében semmiben sem maradt el a pogány, antik birodalomtól.

II. Gyula síremléke

1505-ben II. Gyula Michelangelót bízta meg a síremlékére szánt szobrok megtervezésével és elkészítésével. Síremlékének soha nem látott pompával kellett volna ragyognia, ámde a pápa a rá következő esztendőben elvetette ezt a tervet, vélhetően azon oknál fogva, mert a Szent Péter-templom építése minden rendelkezésre álló anyagi eszközt felemésztett.

Csak II. Gyula halála után merült ismét föl a síremlék megalkotásának gondolata, de soha nem valósult meg teljesen. Mindössze néhány tervezett szobor – köztük a *Mózes* – látható napjainkban is. Pontos képet alkothatunk általa II. Gyula szándékairól, ugyanakkor világosan érzékelteti Michelangelo rendkívüli képességeit. A művész 1508-ban kapott megbízást a pápától a Sixtus-kápolna boltozatának freskókkal történő kidíszítésére. A pápa e döntése messzemenő következményekkel járt a művészetek történetére. Választása kétségkívül szokatlan volt, hiszen Michelangelo – tanulmányait tekintve – nem festő, hanem szobrász volt. Művészi formálódása mindamellett

13

14

13. Michelangelo: *Ádám teremtése*. Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1508–1512. Annak a pillanatnak a drámaisága, amelyben az Úr lelket lehel Ádámba, az energikus mozdulat és az enervált nyugalom ellentéte révén formálódik meg.

14. Michelangelo: *Vízözön*. Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1508–1512.

15

15. Michelangelo: *A delphoi szibilla*. Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1508–1512. A szibillának, Apollón papnőjének a jóslatait az egyház Krisztus eljövetelének megjövendöléseként értelmezte.

Raffaello és Michelangelo Firenzében és Rómában

1504-ben, mialatt Leonardo da Vinci a Palazzo Vecchio Tanácstermének *(Sala del Consiglio)* kifestésével volt elfoglalva, az akkor huszonegy esztendős Raffaello és az akkor harmincesztendős Michelangelo szintén Firenzében tartózkodott. A köztársasági vezetés *A cascinai csata* megfestésével bízta meg Michelangelót. A freskó helyét azzal a fallal szemben jelölték ki, amelyen Leonardo dolgozott. A két falfestmény közül egyik sem készült el, ámde mindkét művésznek a freskókhoz készített kartonjaiból – miként Benvenuto Cellini, a szobrász ítélkezett felőlük – „az egész világ tanulhatott". Hasonlóképpen Leonardónak a *Szent Anna harmadmagával* című festményéhez készített kartonja, amelyet 1501-ben a Santissima Annunziata-templomban állítottak ki, e másik két vázlat is számos művész számára példaképpé vált. Raffaello Urbinóban látta meg a napvilágot (1483–1520), s Perugino tanítványa volt. Első művei még erőteljesen tükrözik mestere stílusát. Tanulóévei befejeztével jómódú firenzei megrendelők számára festett arcmásokat és fogadalmi képeket. Nevét hamar megismerte mindenki, s 1508-ban II. Gyula pápa Rómába rendelte. Itt – nem utolsósorban a Sixtus-kápolna Michelangelo által festett mennyezetfreskóinak hatására – megváltozott a stílusa. Bizonyára döntő szerepet játszott ebben a folyamatban a pápai udvar humanista szellemiségű kulturális atmoszférája. Michelangelo (1475–1564) Firenzében szobrászként kezdte pályafutását. Hosszú művészi munkássága során mélyreható politikai és társadalmi változásokat élt át, amelyek a művészet területén lényegi stiláris megújhodás formájában váltak érzékelhetővé (lásd a 30. fejezetet). Michelangelo a maga nyughatatlan, a lényeget fürkésző természetével mindig is a saját útját járta. Az új eszmékből fakadó kihívásra szobrászként, festőként és építészként egyaránt messzemenően egyéni megoldásokkal válaszolt.

16

17

19

16. Michelangelo: *A Szent Család (Tondo Doni)*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1503–1504 körül. Michelangelo e nevezetes kerek festményére (tondójára), amely a Szent Családot ábrázolja, Agnolo Doni kereskedő és műgyűjtő adott megrendelést esküvője alkalmából. A háttérben álló balusztrádon az antikvitáshoz való kapcsolódásként eszményített külsejű, mezítelen ifjak láthatók.

17. Michelangelo: *Lépcsős Madonna*. Firenze, Casa Buonnaroti. Márvány. 15. század vége. E mű a fiatal Michelangelo első ismert alkotása. Kidolgozása még a laposdombormű készítésének szabályait követi.

18. Michelangelo: *A kentaurok csatája*. Firenze, Casa Buonnaroti. Márvány. 15. század vége.

18

19. Raffaello: *Maddalena Doni*. Firenze, Palazzo Pitti. Fa. 1506–1507 körül. Agnolo Doni hitvesének arcmását – Doni értékes festmények és antik műtárgyak gazdag gyűjteményének tulajdonosa volt – az ifjú Raffaello Firenzében festette meg.

kitörölhetetlen nyomokat hagyott képein is, amelyeket többen „festett szobrokként" jellemeztek.

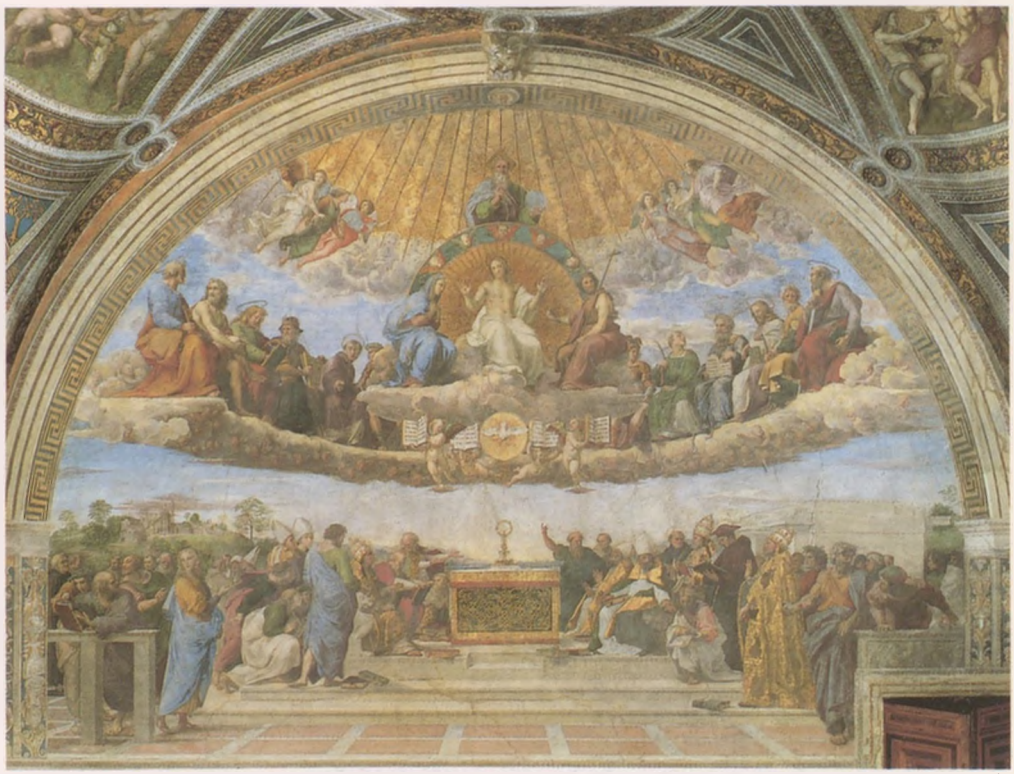
Michelangelo mennyezetfreskói a Sixtus-kápolnában

A Sixtus-kápolna boltozatát eredetileg az égbolt megjelenítéseként kék alapon festett aranyló csillagok díszítették. II. Gyula ezt az elgondolást fejlesztette tovább új motívummá, a Teremtéstörténet epikus jellegű elbeszélésévé. Egy sor prófétát és szibillát – akik mindahányan megjövendölték Jézus Krisztus eljövetelét – szintén fölvétetett a mennyezetfreskó ikonográfiai programjába. Ily módon sikerült kapcsolatot teremteni a mennyezetfreskók és az oldalfalakon látható freskók között, amelyek a pápai főhatalom elvét sugallták. Az *Ádám teremtésé*nek Michelangelo-féle értelmezése nyilvánvaló ellentétben állott a hagyománnyal. A művész azt a feszültségteljes pillanatot ragadta meg, amely közvetlenül megelőzi Ádám élettelen testének az Úr által történő átlelkesítését. Ugyanez a feszültség ragad magával a *Vízözön* freskóján is, ahol a pusztulásnak kitett emberiséget iszonytató viharok sújtják. A tölgy, a della Rovere család címerének alapmotívuma újra és újra megjelenik a mennyezetfreskón, így például az Ádám alatt látható makkok formájában. Ez II. Gyulára, a mű megrendelőjére utal.

Raffaello stanzái

Elődei példáját követve II. Gyula a pápai palota egy sor magánlakosztályát is újra kidíszíttette. Magánkönyvtárát – a napjainkban *Stanza della Segnatura* néven ismert termet – Raffaello négy nagy freskóval díszítette, amelyek a tudomány négy diszciplínáját: a teológiát, a bölcseletet, a költészetet és a jogot ábrázolják. Ez a felosztás megfelelt a könyvek akkoriban szokásos rendszerezésének. A négy tudományág hagyományos megszemélyesítésén kívül – e képek a terem boltozatát ékesítik – az oldalfalakon elhelyezett freskókon az egyes diszciplínák képviselői jelennek meg élénk beszélgetés közben, ami egységbe foglalja a megfestett csoportot, egyszersmind pedig az intellektuális szabadság reneszánsz eszményét testesíti

20



22

20. Raffaello: *Az athéni iskola*. Vatikán, Stanza della Segnatura. Freskó. 1509–1511. Annak, hogy könyvtárhelyiségeket nevezetes férfiak arcmásaival díszítettek, nagy hagyománya volt. Gyökeresen új szemléletről tanúskodik ellenben az a motívum, hogy Raffaello egy tudományág (jelen esetben a bölcselet) legkiválóbb képviselőit egyetlenegy képkompozícióban foglalta össze, mégpedig élénk beszélgetés közben.

21

21. Raffaello: *A Stanza della Segnatura mennyezetfreskója*. Stukkó és freskó. 1509. A mennyezet díszítése négy medalionban ábrázolja a jog, a teológia, a költészet és a bölcselet allegóriáját.

22. Raffaello: *Az Oltáriszentség disputája*. Vatikán, Stanza della Segnatura. Freskó. 1511. A Teológiai Fakultás ezen ábrázolásának kompozíciós és szellemi középpontjában az eucharisztia áll.

meg. Az *Athéni iskola* középpontjában – Raffaello a filozófia tudományának érzékletes megjelenítéseként gondolta el a freskót – mind Platón, mind pedig Arisztotelész eszméinek forrására céloz: Platón számára e forrás az ideák világa, Arisztotelész számára az empirikus valóság.

Ugyanebben a jelenetben, balra lent, felismerhetjük Püthagoraszt, amint épp egy könyv megírásán munkálkodik, miközben egy gyermek a harmóniatan táblázatát tartja neki. Jobboldalt körzővel Eukleidész bizonyítja éppen valamelyik tételét. Hasonló elrendezést mutat *Az Oltáriszentség disputája* című freskó (Disputa): a kép középpontjában, az oltáron egy szentségtartóban az oltáriszentség, az ostya, Jézus testének jelképe található. Az oltáriszentség egy földi és égi tanúk előtt zajló vitára ad alkalmat. A mennybéli trónuson Jézus, Mária és Keresztelő Szent János ül, kétoldalt pedig sorra különböző szentek helyezkednek el, mialatt a földi zóna szereplői az eucharisztia témáját vitatják.

A jobboldalt, lábai előtt heverő könyvekkel ábrázolt pápa nem más, mint IV. Sixtus, II. Gyula nagybátyja. IV. Sixtus értekezést írt a kérdéses témáról. A klasszikus szerkesztésművészet csúcsteljesítményeként a *Disputa* az egyes motívumok sokféleségét szigorú renddel kapcsolja egybe: a képmező félköríve magában a képben síkként és térbeli kivetítődésként tér vissza.

Az intellektuális szabadság eszménye, amely e freskókban kifejeződik, fontos következményekkel járt az egyházreformra nézve. Az eucharisztia kérdésének ürügyén – amelyet már az egyházon belül is vitattak – Európa hamarosan egymással ellenséges viszonyban álló vallásokra bomlik.

Raffaello és a pápai udvar

A II. Gyulától kapott megbízásoknak köszönhetően Raffaello a római művészeti világ egyik legismertebb egyénisége lett. Feltételezhetően Bramante volt az, aki távoli rokonként felhívta a pápa figyelmét Raffaellóra. Azon művei közül, amelyeket Raffaello művészi pályafutásának első esztendeiben Perugiában és Firenzében alkotott, a *Tengelicés madonna* érdemel külön említést. A kép megfestésére Lorenzo Nasi firenzei kereskedő adott megbízást. Gyakorta találkozhatunk azzal a feltételezéssel, hogy

23

23. Raffaello: *Tengelicés Madonna*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1505 körül. Ezt a Madonna-képet, amely a gyermek Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal ábrázolja a Szűzanyát, Raffaello Firenzében festette Lorenzo Nasi számára. Jellemzője a műnek a szigorú, háromszög alakú kompozíciós rend.

24

24. Raffaello: *Folignói Madonna*. Vatikán, Pinacoteca. Fáról vászonra átvíve. 1512 körül. Az itt látható oltárképen a donátor, Sigismondo de' Conti jobboldalt térdepel a Madonna lábai előtt. A háttérben szivárvány ível egy távlatokban ábrázolt táj fölött.

25

25. Raffaello: *Baldassare Castiglione képmása*. Párizs, Louvre. Fáról vászonra átvíve. 1515 Castiglione, az *Il cortegiano* (Az udvari ember) című könyv szerzője nagy tekintélynek örvendett Itália humanista udvaraiban. A barátja, Raffaello ecsetjétől származó arcmás világi értelmiségiként ábrázolja.

26

26. Raffaello: *Inghirami bíborosnak, a Vatikáni Könyvtár prefektusának képmása*. Firenze, Palazzo Pitti. Fa. 1510–1514. Arcképfestőként megmutatkozó ragyogó képességei nyomán, aminek már Firenzében bizonyosságát adta, Raffaello számos megbízást kapott a pápai Kúriában is.

Raffaello stílusának továbbfejlődése a Michelangelo Sixtus-kápolnabeli mennyezetfreskójával való megismerkedés következménye. Későbbi képeinek ereje és intenzitása azonban ezen túlmenően a hatalomnak és a bizakodásnak azt a légkörét is visszatükrözi, amely a 16. század elején Rómában uralkodott.

Sigismondo de' Conti, a pápai Kúria egyik befolyásos tagja, II. Gyula személyes tanácsadója, a római Santa Maria in Aracoeli-templom főoltára számára adott megbízást a *Folignói Madonna* megfestésére (a képet később a folignói San Francesco-templomban helyezték el, innen a neve). A képen a megbízó imádkozik Szent Jeromos, Szent Ferenc és Keresztelő Szent János kíséretében a Madonna előtt. Tommaso Inghirami bíboros, aki tanácsokkal látta el Raffaellót II. Gyula könyvtárának kifestése során, egy főkönyvbe történő bejegyzés pillanatát örökítve meg, inkább világi pózban készíttette el arcmását. Mindössze fölfelé irányuló pillantása utal a főpap jámborságára. Baldassare Castiglione Urbino követe volt a pápai udvarnál, egyszersmind pedig az *Il cortegiano* (Az udvari ember) című könyv szerzője, amelyben részletesen fejtegeti az udvari élet eszményét. Raffaellónak róla festett arcmásán tekintetét a nézőre szegezi: egy gazdag és sikeres udvaronc keresetlen nyíltsággal megfogalmazott portréja ez.

A Villa Farnesina

Akinek megvolt a szükséges anyagi fedezete, igényes megbízásokat adott építészeti elgondolásainak megvalósítására. Bramante *Palazzo Caprini*ja évszázadokon át a városi paloták mintaképéül szolgált. Stílusát a klasszikus oszloprendek alkalmazása, a párnakváderekből készült lábazat, valamint az oromzattal és balusztrádokkal ellátott ablakok jellemzik.

A sienai Agostino Chigi egyike volt a leggazdagabb embereknek II. Gyula udvarában. A pápai bankár sokak által irigyelt hivatalát töltötte be. Chigi egy *villa suburbanát* építtetett magának. A villa stílusát antik szerzők általa olvasott művei befolyásolták, amelyben leírták Róma

27

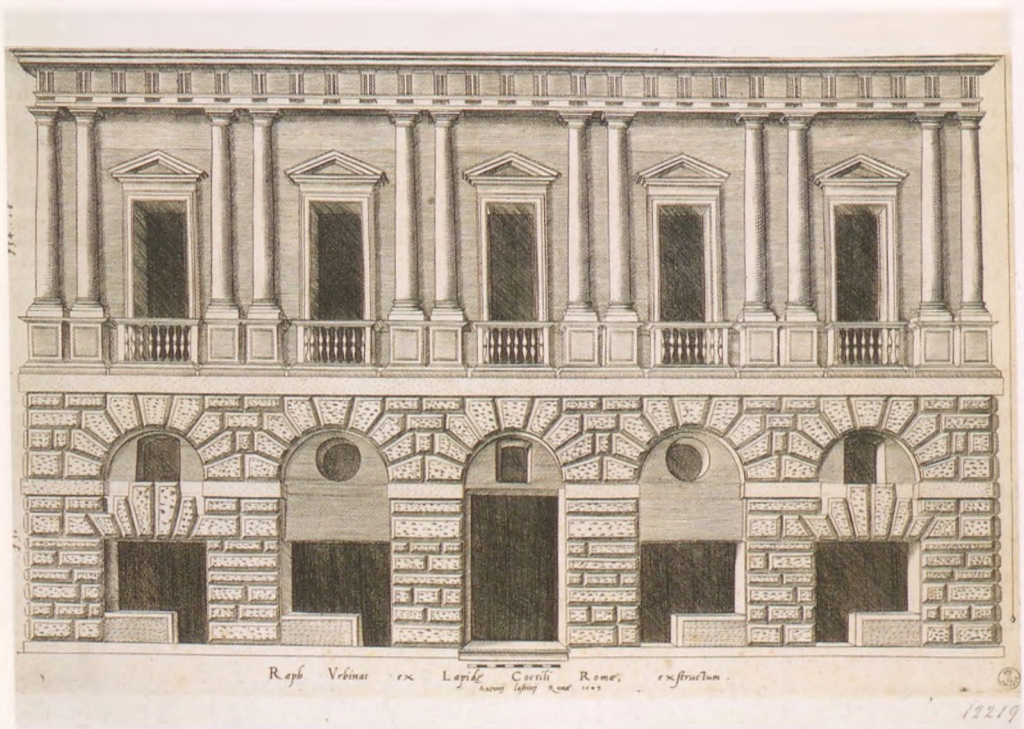
27. Raffaello: *Galateia diadalútja*. Róma, Villa Farnesina. Freskó. 1512–1513. A freskó, amelynek alapját Ovidius *Átváltozások* című költeménye alkotja, Galateia (Galatea) nimfát kagyló alakú úszóalkalmatosságán, mitológiai tengeri lényektől körülvéve ábrázolja. A levegőben röpdöső amorettek az Ovidius által elbeszélt történetre utalnak: a Küklópsz (Cyclops), Polüphémosz (Polyphemus) szerelmes Galateiába. A nimfa visszautasítja közeledését, hiszen Akiszt (Acis), a pásztorfiút kedveli. Tomboló féltékenységében az egyszemű óriás elpusztítja riválisát, akit a nimfa folyóvá változtat. Raffaello freskója a Villa Farnesina egyik loggiájában található, ahonnan szép kilátás nyílik a Teverére. Az aktfigurák megformálása Michelangelo hatását mutatja. Lenyűgöző művészi ügyességről tanúskodik Galateia alakjának testi-térbeli kompozíciója: a mozdulatok egymást ellenpontozó irányából adódóan a figura saját testének tengelye körül csavarodik meg.

városának szélén álló villáikat, ahova pihenés céljából vonultak vissza. Chigi villája (a mai Villa Farnesina) a Tevere partján emelkedik.

A kert felé nyitott loggiával rendelkezett, amelyet Raffaello és Sebastiano del Piombo freskói díszítenek. A felső szinten található terem álarchitektonikus freskódíszei a nézőben a *villa suburbana* hangulatát voltak hivatva felidézni.

A festett oszlopok között, amelyek színes márvány benyomását keltik, a korabeli Rómára nyílik kilátás. E villában, amely a személyes kikapcsolódás célját szolgálta, feleslegesnek bizonyult a drága, finoman kidolgozott építési anyagok alkalmazása. Ugyanakkor azonban a Santa Maria del Popolo-templomban épített családi kápolnájában, amely egyszersmind társadalmi státusának nyílt kifejeződése is volt, Agostino Chigi jellemző módon igazi márvány felhasználását írta elő.

II. Gyula halálát követően X. Leó került Szent Péter trónusára, aki folytatta elődje számos tervének megvalósítását. Mindazonáltal az új pápa nem rendelkezett a tettrekészségnek és a lelkesedésnek azzal a fokával, amire Róma világi hatalommá tételéhez szükség lett volna, miként ez II. Gyula lelki szemei előtt lebegett. A pápai udvarnak a II. Gyula halálát követően is a világ szeme láttára folyó gátlástalan fényűzése egyik oka lett a pápaság feltartóztathatatlan tekintélyvesztésének, s végül Róma kifosztását, a „Sacco di Romá"-t (1527), valamint a reformáció terjedését vonta maga után.



28

29

28. Bramante: *Palazzo Caprini*. 1510 körül (a francia Antonio Lafréry egy metszete nyomán, † 1577-ben, Rómában). A „Raffaello háza"-ként emlegetett palota későbbi korok számos palotaépületének vált mintaképévé.

29. Peruzzi: *Sala di Prospettiva*. Róma, Villa Farnesina. Freskó. 1516–1517. A képen látható *villa suburbanát* Baldassare Peruzzi (1481–1536) sienai építész és festő Agostino Chigi bankár számára tervezte. A loggia ábrázolása, amelyről kilátás nyílik Rómára, az illuzionisztikus képalkotás magasiskolája.

30

30. Raffaello: *Chigi-kápolna*. Róma, Santa Maria del Popolo. Az építkezés kezdete: 1513. A különböző színű márvány, valamint az építészeti tagolás bonyolultsága a Chigi család lélegzetelállító gazdagságának szemmel látható kifejeződése.

29. fejezet

Velence és ábrázolása a művészetben

Velencei művészet 1450-től 1600-ig

Velence történetéről írott munkájában Andrea Dandolo dózse arról számol be, hogy a várost Szent Márk alapította. Később (a Kr. u. 697. esztendőben) a lagúnán gyökeret vert települések arra az elhatározásra jutottak, hogy közös vezért választanak maguknak, a „dózsét" (a *doge* szó a velencei dialektusban megfelel az olasz *ducá*nak, azaz „herceg"-nek). Ez csupán egyike annak a számos legendának, amely a város eredetét magyarázza. Mindezen legendák azonban két tekintetben megegyeznek egymással: annak feltételezésében, hogy Velence mindig is keresztény s mindenkor független város volt. A valóság persze sokkal prózaibb képet mutatott. Velence hosszú időn át Bizáncnak volt alárendelve. Csupán a bizánci fennhatóságnak a longobárdok benyomulását követő megszűnése után (750 körül) vált a város valóban autonómmá. Mivel Velence társadalmában nem volt földbirtokos felső réteg, keleti kapcsolatait, valamint stratégiailag kedvező helyzetét az Adriai-tengeren kihasználva a város a tengeri kereskedelem révén tett szert hatalmas vagyonokra. A 12. században Észak- és Közép-Itália városaiban mindjobban megkérdőjeleződtek a hagyományos hatalmi struktúrák. Velencében is fokozatosan szűkítették a dózse hatalmát. Mindinkább tanácsadói ellenőrzése alá került, végül pedig a köztársaság puszta reprezentánsa lett. 1323-ban a legtehetősebb és legbefolyásosabb kereskedőcsaládok magukhoz ragadták Velencében a hatalmat, s a város valamennyi más polgárát kizárták a közhivatalokból. A „Nagy Tanács"-ban (Maggior Consiglio) való részvétel joga örökletessé vált. A voltaképpeni hatalom kizárólag a Szenátus,

1

a Tízek Tanácsa, valamint a magisztrátusok kezében összpontosult, akiket e szervezetek tagjai közül választottak.

Művészet és propaganda

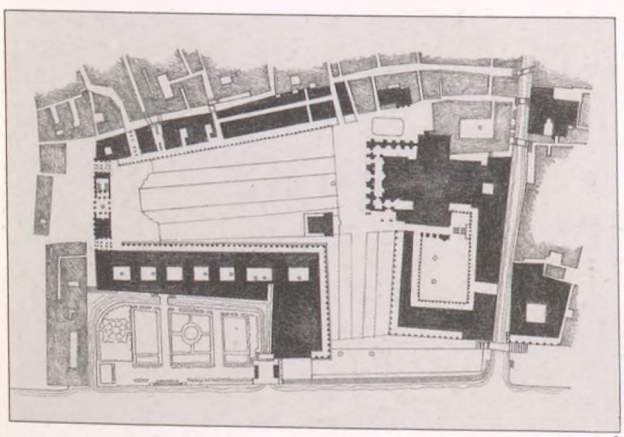
A velenceiek tisztában voltak a művészet propagandisztikus jelentőségével. Az egyik krónikás arról számol be, hogy a Szent Márk téren belefogtak a harangtorony építésébe (1496 körül), jóllehet hiányoztak a hozzá szükséges anyagi eszközök. E lépéssel el akarták hallgattatni azokat a hangokat, amelyek azt állították, hogy az állam a csőd szélén áll. Velence városának hatalma leginkább a Dózsepalotában és a San Marco-bazilikában (Szent Márk-templom) fejeződik ki. Ez utóbbit Konstantinápoly császári építészetének mintájára emelték, s egyértelműen hangsúlyozza Velence és a Bizánci Birodalom közötti kapcsolatot. Velence valóban a császári hagyományok legitim örökösének tekintette magát. A San Marco-bazilikában őrizték Szent Márk evangélista földi maradványait. A legenda szerint velencei hajósok egy csoportja hozta a relikviát Alexandriából Velencébe (Kr. u. 829). A bal oldali kereszthajóban látható mozaikok nem az evangélista életéről számolnak be, hanem arról, milyen úton-módon került az ereklye Velence városának tulajdonába. Akadnak azonban egyéb műalkotások is, amelyek Velence hatalmát hirdetik, így például a négy bronzló, amely a Konstantinápoly kifosztása során szerzett zsákmány részét alkotta (1204). A Dózsepalota, amelyben a kormányzati hivatalok mellett a börtönt is elhelyezték, új homlokzatot kapott (lásd a 21. fejezetet), és új bejárati kaput helyeztek el rajta, a Porta della Cartát. Az Igazságosság szobra, Velence hatalmának tipikus jelképe volt látható rajta. A túldíszített, gótikus részleteket eredetileg arannyal vonták be, ami Velence városának gazdagságát volt hivatva érzékeltetni. Gótikus csúcsíveket alkalmaztak a Dózsepalota belső udvarán elhelyezkedő főemelet, az úgynevezett „piano nobile" kialakítása során is, amelyet azonban egy tűzeset után (1483) újra föl kellett építeni. A reneszánsz díszítmények, amelyek Itália többi városának építészetében oly jelentős szerephez jutottak, itt mindössze a felső emeletek gazdag megformálásában mutatkoznak (az építkezés kezdete: 1498). A belső udvar impozáns lépcsőjét, amelyet a Nagy Tanács

1. Carpaccio: *Szent Márk oroszlánja*. Velence, Dózsepalota. Vászon. 1516. Az oroszlán alakja mögött, amely Szent Márk evangélista jelképe, egyszersmind pedig Velence városának felségjele, jól kivehetők a Dózsepalota, a Szent Márk-templom kupolái, valamint a Harangtorony.

2. *Dózsepalota, belső udvar*. Velence. Az újjáépítés kezdetének éve: 1483. Az Arco dei Foscari antik elemeit a Szent Márk-templomból kölcsönözték. Pontosan tükrözik Velencének azon szándékát, hogy a császári Konstantinápoly örökébe kíván lépni.

2

3. *Alaprajz*. Jobbra: a Szent Márk-templom és a Dózsepalota épületegyüttese.



3

4

4. *Imádság Szent Márkus evangélista holttestének megtalálása előtt*. Velence, Szent Márk-templom, bal oldali kereszthajó. Mozaik. 13. század. A Szent Márk-bazilika, Velence legjelentősebb temploma a dózsék palotakápolnája volt. A legenda szerint a város védőszentjének ereklyéi Alexandriából kerültek Velencébe.

döntése alapján (1485) a dózse koronázási szertartásának, valamint a külhoni méltóságok fogadásának méltó keretéül építettek, szintén antik motívumok díszítik.

A paloták és a hagyomány

A 15. században Velencének semmi oka nem volt arra, hogy antik mintákat utánozzon. A város már réges-rég Bizánc császári-keresztény hagyományainak örököseként tekintett önmagára; olyan szerep volt ez, amely Konstantinápolynak a törökök általi meghódításával (1453) végleges legitimációt nyert. Ezenkívül az antik Róma pogány kultúrája alkalmatlannak tetszett egy keresztény társadalom számára. Palotáik díszítése során a velencei patríciusok éppoly csekély érdeklődést tanúsítottak a klasszikus antik kor iránt, mint középületeik kialakítása során. E paloták fő termei a Canal Grande felé néznek, hogy lehetőség szerint minél több fényt kapjanak. Az ablakok igen sokféle dekorációs lehetőséget kínáltak. E paloták, amelyeknek megformálásában tulajdonosaik gazdagságának és társadalmi státusának bemutatása volt a cél, versengtek egymással a mind költségesebb építészeti megoldások terén. A *Ca' d'Oro* homlokzatát például eredetileg aranyfüsttel vonták be. Más patríciusok két dekoratív ablaksort építtettek egymás fölé, amelyeknek az épület belsejében reprezentációs termek sorát rejtő két emelet felelt meg. A 15. században épült paloták jellegzetes árkádjai a Dózsepalota homlokzati tagolását követték. Hellyel-közzel alkalmaztak ugyan antikizáló díszítőelemeket, de csupán 1500 táján helyeztetett el a patrícius Andrea Loredan palotájának homlokzatán (ez a mai Palazzo Vendramin-Calergi) antik mintákat követő oszlopokat. Egyszersmind azonban Loredan a földszinten elhelyezett felirattal mentegette ennek a pogány építészeti elemnek az alkalmazását, hangsúlyozván, hogy az épület Isten, nem pedig a tulajdonos dicsőségére emeltetett.

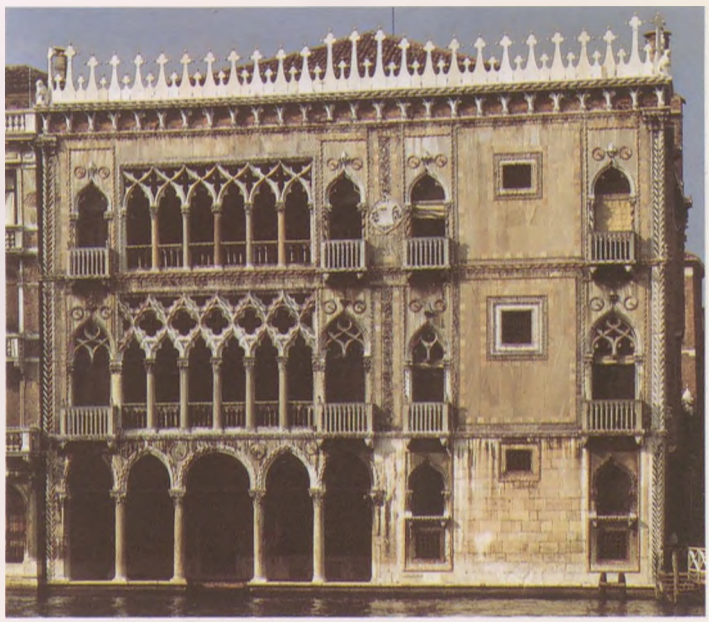
A Madonna képmása

Velencében az Istenanyát a város védőszentjeként különösen nagy tisztelet övezte. Kultusza az állami szertartások középpontjában állott. Az a legenda, mely szerint a

Velence és ábrázolása a művészetben

5

5. *Palazzo Giustinian és Ca' Foscari*. Velence. 1450 körül. A Canal Grandét, Velence fő közlekedési útvonalát, patríciuspaloták szegélyezik, amelyek homlokzatának szemkápráztató gazdagsága egymással vetekszik.



6

6. *Ca' d'Oro*. Velence. 1421–1440. Az eredetileg aranyozott, aszimmetrikus homlokzat a háromszintes loggia művészi árkádjaival tűnik ki.

7

7. *Palazzo Vendramin-Calergi*. Velence. Az építkezés kezdete: 1502 körül. Az oszlopok, valamint az erőteljesen hangsúlyozott, vízszintes gerendázat olyan plasztikai szerkezetet eredményez, amelynek révén ennek a palotának a homlokzata számottevően eltér a 15. század java részben „festői" megformálású velencei homlokzataitól.

8

8. Pietro Lombardi: *Santa Maria dei Miracoli*. Velence. 1481–1489. A dongaboltozatos csarnoktemplom homlokzatának megformálása antik elemeket (pilaszter, félköríves vakárkádsor) elegyít színes márványberakásokkal.

város alapítása épp Gyümölcsoltó Boldogasszony ünnepére (március 25-ére) esik, nagy szerepet kapott Velence keresztény színezetű mitológiájában. A szeplőtelen fogantatás tana, amely az egyházon belül parázs vitákra adott alkalmat, itt felhőtlen népszerűségnek örvendett. Agostino Barbarigo dózse támogatta a szeplőtelen fogantatás tiszteletére emelt Santa Maria dei Miracoli-templom építését. Fogadalmi képe nem csupán a hivatalos Mária-kultusz jelentőségét emeli ki, de kifejezésre juttatja Barbarigo személyesen átélt vallásos hitét is.

A Frari-triptichont Franceschina Pesaro fiai kifejezetten anyjuk Mária iránti tiszteletének emlékére rendelték meg Giovanni Bellininél; erre a tényre utal a Szent Benedek kezében tartott könyv felirata is. A Madonna háta mögött látható aranymozaikok – képi alkalmazásukat stiláris szempontból gyakran visszalépésként ítélik meg – Velencében akár a Szent Márk-bazilika mozaikjaira való utalásként is értelmezhetők. A Frari-templom oltárképe jellegzetes példája három célkitűzés egybefonódásának: egyfelől annak, hogy a festmény érzékeltesse a donátor gazdagságát, valamint vallásos meggyőződését, másfelől annak, hogy utaljon a város jelentőségére, amelynek büszke polgára.

Bellini oltárképe ugyanakkor azokat a lényeges stiláris változásokat is jól érzékelteti, amelyek a 15. század végén zajlottak a velencei festészetben. Bellini volt az első velencei festő, aki alkalmazta az *olajfestés* új technikáját. Kétségtelen hatással volt rá ebben az Alpoktól északra fekvő országok festészete (lásd a 27. fejezetet). Ez az új, sokoldalú technika stílusának mélyreható megváltozását hozta magával. Nagyobb figyelmet szentelt immár a részleteknek, kidolgozta a különböző felületeken más- és másképpen megmutatkozó fényhatásokat, s a körvonalakat finom átmenetek formájában festette meg.

A „scuolá"-k

A kereskedőket, a kézműveseket s a városnak a középrétegekből származó egyéb polgárait származásuk okán kizárták a politikai hatalom gyakorlásából. Hogy ennek kapcsán ne támadjon társadalmi elégedetlenség, politikai és kulturális ambícióikat az úgynevezett „scuolá"-k (iskolák) irányába terelték. Ezekben az intézményekben a középrétegek tevékenységük hasonló kibontakoz-

9

9. Giovanni Bellini: *Frari-triptichon*. Velence, Santa Maria Gloriosa dei Frari. Fa. 1488. A hármasoltár megfestésére Franceschina Pesaro három fia adott megbízást Giovanni Bellininek. Az oldalsó szárnyak keskeny, fölfelé nyúló kompozíciója két-két szenttel Albrecht Dürer *Négy apostol* című kettős táblaképének megformálására hatott.

10

10. Giovanni Bellini: *Agostino Barbarigo dózse a Madonna előtt*. Murano, San Pietro Martire. Vászon. 1448. Giovanni Bellini (1430–1516) a 15. század végének legkiemelkedőbb velencei festői közé tartozott. Az olajfestészetben teljességgel egyéni stílust alakított ki, amely nagy hatással volt tanítványainak munkásságára, akik sorába Giorgione és Tiziano is tartozott.

11

11. Giovanni Bellini: *Sacra Conversazione (részlet a Szent Jób-oltárképből)*. Velence, Accademia. Fa. 1485–1490. A „Szent Beszélgetés" résztvevőit, a Szűzanyát a Kisdeddel, valamint a szenteket, a művész közös térben egyesíti, aminek folytán megszűnik az alakok korábbi elszigeteltsége.

tatására kaptak lehetőséget, mint amilyenek a közhivatalokban az arisztokrácia rendelkezésére álltak. A „scuolá"-k tevékenysége állami ellenőrzés alatt állott. Maguk a „scuolá"-k a 13. század egyre nagyobb teret hódító laikus vallásosságának eredményeképpen vezeklő mozgalmakként születtek. Idővel jótékony célú egyletekké alakultak át, amelyek kasszáiba tekintélyes summák áramlottak. Ezeket az összegeket a szegények istápolására fordították, s belőlük finanszírozták az iskola tagjainak temetését, valamint leánygyermekeik esküvője alkalmából a hozományt. Mindezen túl még pompázatos ceremóniákat is rendeztek, kiváltképp azonban a gyűléseiknek otthont adó épületek megépítésére és kidíszítésére fordítottak nagy gondot. Megrendeléseikben a „scuolá"-k nem bizonyították különösképpen öntudattól duzzadó eredetiségüket. Önigazgatásukban s egyéb vállalkozásaik során megelégedtek azzal, hogy a patríciusok mintáit másolják. Az épületek homlokzata az ő számukra is lehetőséget kínált a gazdagság és a tekintély fitogtatására. Gyűléstermeiket akárcsak a Dózsepalota hasonló termeit a mindenkori gyülekezet történetét bemutató képekkel ékesítették.

Az egyik legfontosabb ereklye, amelyet a Scuola di San Giovanni Evangelista (az evangélista Szent János nevét viselő iskola) őrzött, a Szent Kereszt egy letörött darabkája volt. Ennélfogva a „scuola" olyan képek megfestésére adott megbízást, amelyek nem magának a keresztfának a történetét mesélték el, hanem a relikvia által véghezvitt csodákról számoltak be. Miként a San Marco mozaikja is Szent Márk csontjainak Velencébe érkezését ábrázolja, akként ennek a festménysorozatnak is a keresztény hit erősítése és Velence hatalmának dicsőítése volt a célja. Carpaccio és Gentile Bellini festményein a csoda háttérbe szorul. Voltaképpeni középpontjukban a velencei élet részletező bemutatása áll, amivel az ábrázolt esemény hitelességét kívánták erősíteni.

Velence és a Cambrai-i Liga

A 15. század folyamán Velence jelentősen megnövelte birtokait az Itáliai félszigeten. E politikájával a város II. Gyula pápa, XII. Lajos francia király és I. Miksa német-római császár heves ellenállásába ütközött. Ők hárman a *Cambrai-i Ligá*ban léptek szövetségre egymással, Agna-

Velence és ábrázolása a művészetben

12

12. Carpaccio: *A Szent Kereszt-ereklye csodás gyógyítása*. Velence, Accademia. Vászon. 1494. E festmény, amelynek elkészítésére a Scuola di San Giovanni Evangelista adott megbízást Vittore Carpacciónak (1460 körül–1526), az iskola különböző tagjait ábrázolja. A kép egyes részletei, mint például a gondolások vagy a kéményekek, a történés valószerűségét kívánják fokozni.

13. *Scuola Grande di San Marco*. Velence. Az építkezés kezdete: 1487. A „scuolá"-k épületei rendszerint kétszintesek voltak. Mindkét szinten elhelyeztek egy-egy nagytermet, amelyhez egy-egy kisebb terem csatlakozott: itt tartották a szűkebb körben megrendezett üléseket. E belső tagolás felismerhető a homlokzat kialakításán is.

13

14. Gentile Bellini: *A Szent Márk téri ereklye körmenete*. Velence, Accademia. Vászon. 1496. Ezen a festményen, amelyet szintén a Scuola di San Giovanni Evangelista rendelt meg, Gentile Bellini (1429 körül–1507), Giovanni Bellini fivére egy körmenetet ábrázol a Szent Márk téren. Az általa megfestett Szent Márk-bazilika a templom legrégebbi fennmaradt s hitelesnek tekinthető ábrázolása.

14

15

dellónál (1509. május) vereséget mértek Velence csapataira, elfoglalták Padovát (1509. június), és komolyan veszélyeztették a város létét. Velencének azonban sikerült összeszednie magát s szinte valamennyi elveszített területét visszahódítania.

A vereség azonban komoly csorbát ejtett a város büszkeségén: a győzelmet három különböző festmény ünnepli. Giorgione *Vihar* című alkotása hosszú időn át okozott fejtörést a művészettörténészeknek. Megfestésére vélhetőleg Gabriele Vendramin adott megbízást. A legújabb kutatások arra derítettek fényt, hogy a kép voltaképpeni témája Padova városának a velenceiek által történt visszahódítása, amelynek a Vendramin család is részese volt. A fenyegető vihar a politikai helyzet jelképe. A fegyvert viselő patrícius és a gyermekét szoptató anya

16

15. Tiziano: *Mária mennybevitele (L'Assunta)*. Velence, Santa Maria Gloriosa dei Frari. Fa. 1516–1518. Ez a hatalmas méretű festmény – 690 × 360 cm – Tiziano (1487 körül – 1576) első alkotói korszakából származik. Jelentős stiláris újítások jellemzik. Megfestésére a Ferenc-rendiek adtak megbízást, s templomuk főoltárára szánták.

feltehetően a Háború allegóriái. A kép jól mutatja Giorgione lényegbevágó stilisztikai újításait. Az olajfestés technikájának alkalmazása révén Giorgione finomabb körvonalak megfestésére volt képes, mint például Gentile Bellini és Carpaccio. Mindamellett Giorgione elvetette a szimmetrikus képszerkezetet, amely jellemző az imént említett mesterek munkáira. Tiziano remeke, a *Mária mennybevitele* (1518) kapcsolódott ezekhez az új stiláris késztetésekhez. Az oltárkép témája és mérete minden bizonnyal nem jelent újdonságot. Ugyanakkor értelmezése és stílusa gyökeresen új, s hangsúlyozottan összekapcsolja a győzedelmes Velence képét a győzedelmes Szűzanya képmásával.

Az államról kialakult új kép

Az a körülmény, hogy Velencét mindinkább bevonták az itáliai félsziget politikai életébe, ebben a városban is megnövelte az érdeklődést az ókori Róma kultúrája és a hatalmát kifejező azon képek iránt, amelyeket az itáliai félsziget uralkodói számára ez a kultúra nyújtott. Korábban a velenceiek vonakodtak, hogy köztársaságukban a pogány Róma művészeti stílusát alkalmazzák. Ez a hozzáállásuk azonban gyökeresen megváltozott a Cambrai-i Liga fölött aratott győzelmüket, illetve Rómának a császári csapatok által történt feldúlását követően („Sacco di Roma", 1527). Fordult a szerencse kereke, s Velence városa a külvilág előtt immár az antik Róma egyetlen jogos örökösének szerepében tetszelgett. Sok művész és entellektüel a „Sacco di Roma" után Velencébe menekült. Közéjük tartozott az író Pietro Aretino és az építész és szobrász Andrea Sansovino. Mindkettőjük szellemiségét mélyen áthatotta az érett reneszánsz. Új eszméik a legbefolyásosabb körökben leltek támogatókra, így például felkarolta őket Andrea Gritti dózse is. A lendületes kulturális megújhodásnak ebben a légkörében Gritti arra az elhatározásra jutott, hogy újjáalakítja Velence politikai-adminisztratív központját. Ezért három új épületet emeltek. Mindhármat Sansovino tervezte, s feladatuk az volt, hogy hirdessék Velence felemelkedését és újra kivívott tekintélyét. E három épület a következő volt: „La Zecca" (vagyis a Pénzverde), a Könyvtár, valamint a Loggetta. Ezen épületek stílusa radikális szemléletbeli változásra utal. A 16. században Rómában tért hódított építészeti

Velence és ábrázolása a művészetben

17

18

19

16. Tiziano: *Pietro Aretino*. Firenze, Palazzo Pitti. Vászon. 1545. Aretino kimagasló képviselője volt Velence szellemi elitjének. Barátja e képmásán Tiziano jellemábrázoló művészetének teljes gazdagságát felvonultatja.

17. Giorgione: *A vihar (La tempesta)*. Velence, Accademia. Vászon. 1505–1510. Giorgione (1478 körül–1510) e rejtélyes vásznának értelmezése tekintetében a viták mind a mai napig nem jutottak nyugvópontra. Mindazonáltal megkülönböztető jegye a képnek egy természeti hangulat festői megformálása.

18. Tiziano: *Bacchanália (Az andriánok)*. Madrid, Prado. Vászon. 1522 körül. Tiziano e „mitológiai költeménye" Alfonso d'Estének, Ferrara hercegének megbízásából készült. Az Égeitengeren fekvő Androsz szigetének lakóit ábrázolja, akik megrészegültek az egyik patakból csordogáló bortól.

19. Veronese: *Venus és Adonis*. Madrid, Prado. Vászon. 1580 körül. E festményét Veronese (1528 körül–1588) Ovidius *Átváltozások* című költeményének egyik epizódja alapján alkotta. A kép egyértelműen tanúskodik a művész nagyszerű mesterségbeli tudásáról, amellyel az emberi bőrt, valamint a brokát csillogó színeit képes volt megjeleníteni. Veronese alkotását Velázquez szerezte meg IV. Fülöp spanyol király számára.

elméletekhez kapcsolódva az épületek a klasszikus oszloprendek különféle kombinációi révén különböznek egymástól. Mindenkor tükröződik bennük az épület funkciója. A dór stílus szigorú keretei között megmaradó La Zecca keménysége és masszivitása nyilvánvaló ellentétet alkot a mellette álló Könyvtár gazdagabb kiképzésével, amelynek homlokzatát a dór és az ión oszloprend együttes alkalmazása alkotja. A velencei hatalom jelképeivel díszített Loggetta esetében az építész a dekoratív kompozit oszlopfőket alkalmazta. A Loggettát a különösen drága építőanyagok felhasználása is megkülönbözteti a többi építészeti alkotástól. A fehér isztriai márványt, amelyből a Könyvtár és a La Zecca épült, itt többszínű márvánnyal kombinálták.

A festészet új nyelvezete

Az antik Róma kultúrája iránt megmutatkozó újmódi érdeklődés éreztette hatását a festészetben és a szobrászatban is. Az érett reneszánsz Rómájában a megformálás, a díszítés, a kompozíció és az újszerűség kérdéskörei kapcsán megfogalmazott elgondolásokból olyan művészeti elméletek sarjadtak ki, amelyeknek tájékozódási pontját az antik minták jelentették. Raffaello és Michelangelo vált a művészek példaképévé. Új témák egész sora nyert polgárjogot. A velencei művészek – kiváltképpen Tiziano – klasszikus irodalmi alkotások, így Ovidius *Átváltozások* című műve nyomán megfestett mitológiai jelenetekkel szereztek maguknak hírnevet. Ezeket a „mitológiai költemények" néven ismertté vált műveit Tiziano leggyakrabban idegen uralkodók megbízásából alkotta, akik kastélyaikat klasszikus festményekkel kívánták kidíszíteni, hogy ezzel is hangsúlyozzák kulturális státusukat. Tiziano „mitológiai költeményeinek" legjelentősebb megrendelői Alfonso d'Este, Ferrara hercege, valamint II. Fülöp, Spanyolország királya voltak (lásd a 31. fejezetet). Ugyanakkor a Velencei Köztársaság is élt a klasszikus mitológia nyújtotta lehetőségekkel nagyságának érzékeltetése céljából. Az allegória új festészeti nyelvet biztosított a hagyományos témák feldolgozásában. A görög és a római istenek a velencei hatalom megszemélyesítőivé váltak. Annak a lépcsőfeljáratnak a végén, ahol a dózse a külhonból érkezett méltóságokat fogadta, Sansovinónak Marsot és Neptunust ábrázoló szobrát helyezték el. A két szobor Velence szárazföldi és tengeri hatalmát jelképezte.

20

21

22

Az 1577. évi tűzvész, amelynek során a Dózsepalota belső berendezése – többek közt Bellini, Carpaccio, Giorgione, Tiziano és más művészek alkotásai – szinte teljesen odaveszett, új lendületet kölcsönzött a közpénzekből finanszírozott művészetpártolásnak. A Cambrai-i Liga ellen viselt háborút, nemkülönben Velence legújabb vállalkozásait mitológiai allegóriák formájában jelenítették meg. Veronese *Velence apoteózisa* című alkotása lenyűgöző példája annak a mesterségbeli tudásnak, amelynek révén a velencei művészeknek sikerült az effajta történeti események meggyőző allegorikus ábrázolása.

Az arcképfestészet

Velencében virágkorát élte az arcképfestészet. A portré megrendelőjének vélt vagy valóságos társadalmi presztízsét szándékozott kifejezésre juttatni, s bizonyos értelemben biztosította a megfestett személy örökkévalóságát. Tiziano hatalmas tudása e területen Európa minden felében államférfiak egész sorának megbízását eredményezte számára. A Vendramin család képmása, amely a család tagjait a Szent Kereszt egyik ereklyéjének imádása közben ábrázolja, több puszta fogadalmi képnél. A család a képet egyik ősük, Andrea Vendramin emlékének szentelte. Őáltala emelkedtek a Vendraminok nemesi rangra, mivel Andrea Vendramin egy súlyos pénzügyi válság során a köztársaság megsegítésére sietett. Ő volt az, aki a Szent János evangélistáról elnevezett „scuolá"-nak ajándékozta a birtokában levő Szent Kereszt-relikviát.

A nyilvánosságnak szánt portrék természetesen jóval formálisabbak voltak, mint a magánhasználatra rendeltek. A hivatalos arcképfestészet a 16. században indult viharos fejlődésnek. Nyilvánvalóvá tette az ábrázolt személy társadalmi státusát, amely Velencében mindig valamely közhivatal viseléséhez kapcsolódott. A portrék azt is érzékeltetik, hogy a hivatali tekintély kidomborítása érdekében mennyire fontos szerepet kapott a hagyományokra történő utalás.

Tintoretto számtalan képmása, amelyen közhivatalok viselőit a Madonna imádása közben ábrázolja, kiemeli az öltözetnek azt a megkülönböztetett szerepét, amelyet a társadalmi státus érzékeltetése céljából a velencei tár-

20. Sansovino: *Loggetta*. Velence. Az építkezés kezdete: 1537. A Loggetta a Dózsepalota bejáratával szemben helyezkedik el. Terve olyan elgondolás alapján született, hogy legyen egy hely, ahol az ifjú patríciusok találkozhatnak s elbeszélgethetnek egymással. A szobordíszek, amelyek Velence hatalmát és tekintélyét dicsőítik, a Loggettát az újonnan kialakított Piazzetta egyik legszebb építészeti alkotásává avatják.

21. Sansovino: *Mars és Neptunus*. Velence, Dózsepalota, Scala dei Giganti. Márvány. 1554. Jacopo Sansovino (1486–1570) eleinte Rómában tevékenykedett, majd 1527-ben Velencében telepedett le. Jelentős szerepet játszott abban, hogy a szobrászatban és az építészetben ez idő tájt virágzó klasszikus tájékozódás a lagúnák városában is teret hódított.

22. Veronese: *Velence apoteózisa*. Velence, Dózsepalota, Sala del Maggior Consiglio. Vászon. 1585 körül. A Velence városát megszemélyesítő nőalak fejére, aki egy felhőn trónol, a Győzelem istennője helyezi föl a koronát; méltó motívum ez abba a terembe, amelyben a Velencei Köztársaság legfőbb hatalmi szerve, a Nagy Tanács ülésezett.

23

23. Tiziano: *A Vendramin család fogadalmi képe*. London, National Gallery. Vászon. 1540–1545. A festmény, amelyen Gabriele Vendramin, fivére, Andrea, továbbá annak fiúgyermekei láthatók, Tiziano mesteri kompozíciós tudásáról tanúskodik.

24. Tintoretto: *Madonna a Gyermekkel, Szent Sebestyénnel, Szent Márkkal és Szent Theodorussal, valamint a kincstárnokokkal*. Velence, Accademia. Vászon. 1567. E fogadalmi kép, amelyen a megbízók (Michele Pisani, Lorenzo Dolfin és Marino Malipiero) hivatalnokaik kíséretében láthatók, jellegzetes példája azoknak a csoportportréknak, amelyeket rendszerint a Velence városának kormányzásában eltöltött hivatali évek emlékére rendeltek meg.

24

sadalomban játszott. Tizianóval ellentétben Tintoretto nem tartozott az értelmiségi elit soraiba. Legjelentékenyebb műveit a „scuolá"-k megbízásából festette. Mivel ezek az iskolák vallási intézmények voltak, visszautasították azokat a képeket, amelyek antik példákat követtek, miként ez az állam által támogatott művészetben tipikus volt. Tintoretto stílusa tükrözi ugyan azokat a mélyreható változásokat, amelyek a 16. század eleje óta zajlottak, s amelyek átvezettek a manierizmusba, a téma megválasztásában azonban hagyománytisztelő maradt. A Scuola di San Rocco ötvenhat olyan ó- és újtestamentumi jelenetet ábrázoló kép megfestésére kötött vele szerződést, amely nyomatékosan hangsúlyozza a felebaráti szeretetet. A festményeket a Scuola gyűléstermeinek díszítésére szánták. Az a három festmény ellenben, amelyet Tommaso Rangone rendelt meg a Scuola di San Marco számára, azt a hagyományos témát választotta, hogy miként kerültek a Szent Márk-ereklyék Velence városába. Annak a jelenetnek magával ragadó drámaisága, amelyben velencei hajósok magukkal viszik Szent Márk holttestét, Tintoretto megindító ábrázolásában az aszimmetrikus képszerkezet, a szélsőséges lineáris-perspektivikus mélységérzet, továbbá a fényeffektusok mesteri alkalmazása révén csak még erőteljesebbé válik.

Palladio és az itáliai szárazföldön épült villák

A velencei tengeri kereskedelmet a törökök egyre növekvő hatalma, különösen Konstantinápoly eleste (1453), erősen korlátozta. Ennek következtében az állam a 16. század folyamán az úgynevezett „terra fermá"-n, az itáliai szárazföldön található birtokainak nagyobb fokú kihasználására ösztönzött, hogy a mezőgazdaságot mint a gazdasági jólét támaszát fejlessze. A velencei patríciusok nagy kiterjedésű földbirtokokat szereztek, s ott építették fel villáikat. E villák kúriaként és birtokközpontként egyaránt szolgáltak. Az az új stílus, amelyet ezeknek a nemesi udvarházaknak az építése során alkalmaztak, messzemenően az építész *Andrea Palladio* nevéhez fűződik. Az ifjú Andrea, egy molnár gyermeke, Vicenzában tanult kőfaragónak. Egy ott tevékenykedő humanista, Gian Giorgio Trissino (1478–1550) felkarolta, s megismertette vele az antik Róma kultúráját. Palladio egy sor Vicenzában emelt épülettel szerzett magának hírnevet; terveiben

26

25

25. Tintoretto: *Szent Márk holttestének megtalálása*. Milánó, Pinacoteca di Brera. Vászon. 1526–1566. A tér hirtelen perspektivikus beszűkülése – a manierizmus tipikus szerkesztési elve – a jelenet drámai hatásának fokozását szolgálja. A kép előterében haloldalt maga Szent Márk is megjelenik, hogy mutassa az utat a holttestéhez.

26. Tintoretto: *Keresztre feszítés*. Velence, Scuola di San Rocco, Sala dell'Albergo. Vászon. 1565–1567. A Tintoretto művésznéven ismert Jacopo Robusti (1518–1594) legjelentékenyebb alkotásai közé tartozik a Scuola di San Rocco számára – vászonra festett – faliképek sorozata. E festmények az alakok csoportosításának és a téralakításnak kimeríthetetlen gazdagságáról tanúskodnak, amiben jelentős szerepet játszik a lobogó tűz benyomását keltő megvilágítás is.

Palladio

Gian Giorgio Trissino humanista azon elhatározása, hogy az 1508-ban Padovában (?) született egyszerű kőfaragót, aki az Andrea di Pietro della Gondola névre hallgatott, klasszikus neveltetésben részesíti, utóbb az építészet történetét jelentős mértékben meghatározó döntésnek bizonyult. Trissino magával vitte Rómába az ifjút (1541), ahol az nagy elmélyültséggel fogott az antik műemlékek tanulmányozásába. Vicenzában jómódú humanisták körébe vezette be. Itt vette föl a Palladio művésznevet. A Trissino által egyengetett kapcsolatok révén jutott hozzá az első megrendelésekhez, többek között egy megbízáshoz a vicenzai Palazzo della Ragione, a „Bazilika" újjáépítésére (1549). Palladio tervei ötletesen igazították hozzá az antik építészet nyelvezetét megbízóinak igényeihez. Az arányok összhangjáról, valamint a klasszikus oszloprendek alkalmazásáról kialakított elméletét Palladio 1570-ben a *Négy könyv az építészetről* című munkájában összegezte. Vicenzai sikere megnyitotta előtte Velence kapuit is. Velencei patríciusok számára, akik ez idő szerint figyelemre méltó összegeket fektettek a mezőgazdaságot érintő terveik megvalósításába, pompás, klasszicista stílusú villákat tervezett az itáliai szárazföldön. Később magában Velencében is kapott megbízásokat, Sansovino halálát követően (1570) pedig elnyerte a Velencei Köztársaság hivatalos építészének rangját. A San Giorgio Maggiore és az Il Redentore-templom arról tanúskodik, hogy Palladiónak eredeti módon sikerült az antik oromzati háromszöget összhangba hozni a keresztény templomok háromhajós szerkezetével. Azok a megoldások, amelyeket Palladio a villák és paloták esetében kifejlesztett, a következő évszázadok során szerte a világon széles körben elterjedtek. Miután e megoldásokkal éltek a brit és amerikai építészek is, Palladio eszméi adtak késztetést a 18. század jellegzetes vidéki villatípusának, a *country house*-nak a kialakításához (lásd a 42. fejezetet).

27

27. Palladio: *Villa Capra (La Rotonda)*. Vicenza. Az építkezés kezdete: 1550. Ezt a profán centrális építményt, amelynek alaprajzi formáit a kör (kupolatér) és a négyzet adja, mind a négy oldalán antik templomok homlokzatával díszítette az építész; e homlokzati oldalak a szimmetrikus építészeti elrendezés harmadik elemeként a tengelykeresztet hangsúlyozzák.

28. Veronese: *Giustiniani Barbaro a dajkával*. Maser, Villa Barbaro. Freskó. 1566–1568. A Villa Barbaro festészeti kialakításában Veronese iskolapéldáját adta a maga illuzionisztikus formálóművészetének. Mindennapi tevékenységük intim világában ábrázolta a Barbaro család tagjait. A képen a dajka a ház úrnőjének figyelmét két gyermekére s egy kutyára irányítja, amint azok a terem másik oldalán látható freskón épp egy kismajommal játszadoznak.

28

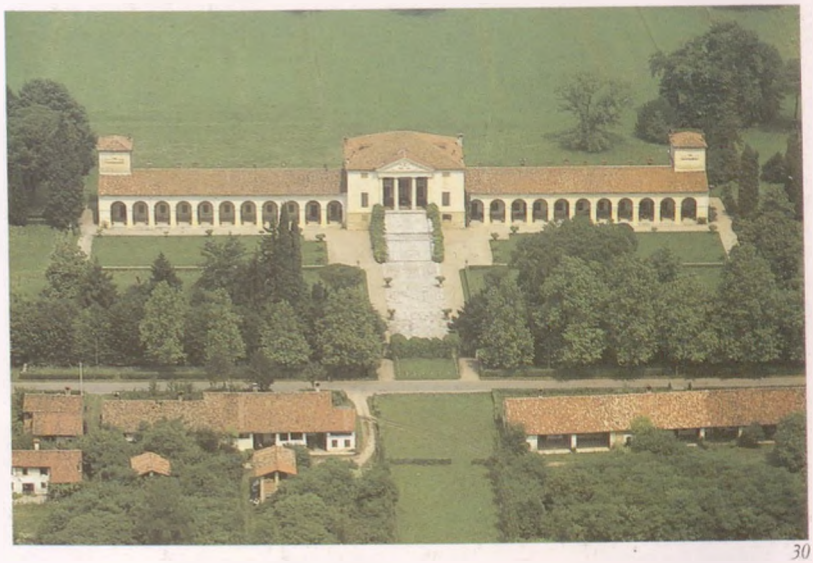
klasszikus formát adott korabeli funkciókat ellátó épületeknek. A Paolo Almerico számára tervezett villa, amely *La Rotonda* néven vált ismertté, minden tekintetben újításnak számított. A kupolának és templomhomlokzatnak itt megvalósított összekapcsolása tartós hatással volt a későbbi korok építészetére. Azokban a villákban, amelyeket Palladio velencei patríciusok számára tervezett, a gazdasági épületek oszlopsorral ellátott oldalszárnyakban kaptak helyet. A villa középső része tulajdonosának társadalmi státusát juttatta kifejezésre. Itt Palladio a klasszikus oszloprendeket alkalmazta, az oromzaton a család címere volt látható.

A Canal Grande mentén álló fényűző palotákkal ellentétben a „terra fermá"-n álló patríciusvillák szerénységükkel tűntek ki, ami jól érzékelhető alaprajzi elrendezésükben is. Belső kialakításuk során a márvány jóval olcsóbb alternatívájaként stukkót alkalmaztak. A szobákat vidékies hangulatot árasztó freskókkal díszítették. Veronesének a maseri Villa Barbaróban található freskóciklusa klasszikus mitológiai jeleneteket ábrázol, amelyeket kiegészítenek a Barbaro család tagjairól készült képmások.

Az a mód, ahogyan Velence önmagát a művészetben és az építészetben láttatta, messzemenő hatást gyakorolt. A velencei művészek alkotásait gyakran utánozták. A műgyűjtők versengtek Tiziano és Veronese alkotásaiért, akik későbbi művésznemzedékek példaképeivé váltak a mitológiai ábrázolások terén. Hasonmód teremtett Palladio új normákat a klasszikus építészet interpretálásával.

29

29. Palladio: *San Giorgio Maggiore*. Velence. Az építkezés kezdete: 1566. Palladio nemcsak elegáns villákat tervezett Itália szárazföldi területein Velence patríciuscsaládjai számára, de magában a lagúnák városában is kapott tőlük megrendeléseket. Az egyházi építészet területén végzett munkásságának két jelentős példája a San Giorgio Maggiore és a Chiesa del Redentore. Mindkét templomnál Palladio első ízben alkalmazott olyan homlokzati oszlopokat, amelyek nem tagolódnak bele a horizontális rendbe, hanem „óriásoszlopsor"-ként több emelet magasságát is elérik.



30

30. Palladio: *Villa Emo*. Fanzolo. 1555–1560. A képen látható villát, amely egy terjedelmes birtok kellős közepén áll, Palladio Leonardo Emo számára tervezte, aki az államapparátusban eltöltött szolgálati évek után a földművelésnek szentelte életét. Termékennyé tette a földet, s mezőgazdasági kísérleteket folytatott.

30. fejezet

Reformáció és ellenreformáció

Művészet és vallás a 16. században

Az évszázadfordulók gyakorta töltötték el az embereket irracionális szorongással a közelgő világvégével szemben. Ezzel a félelemmel magyarázható az apokaliptikus képek egyre gyarapodó száma a 16. század végének Európájában.

A Szentírás maga sem szűkölködik olyan példázatokban, amelyek ráeszméltetnek: Isten haragja előbb-utóbb lesújt a világi javakat hajhászókra, a gazdagságukat fitogtatókra, kiváltképp azonban az erkölcsileg romlottakra. A kor prédikátorai olyan gyülekezet előtt szónokoltak, amely engedelmesen fogadta magába a megjövendölt borzalmakat.

Firenzében például a fanatikus dominikánus szerzetes, Girolamo Savonarola arra szólította fel a népet, hogy vesse máglyára a gazdagon öltözött ifjú hölgyek képmásait, mert felfogása szerint azok túlságosan is éles ellentétben állnak az Istenanya tiszta egyszerűségével.

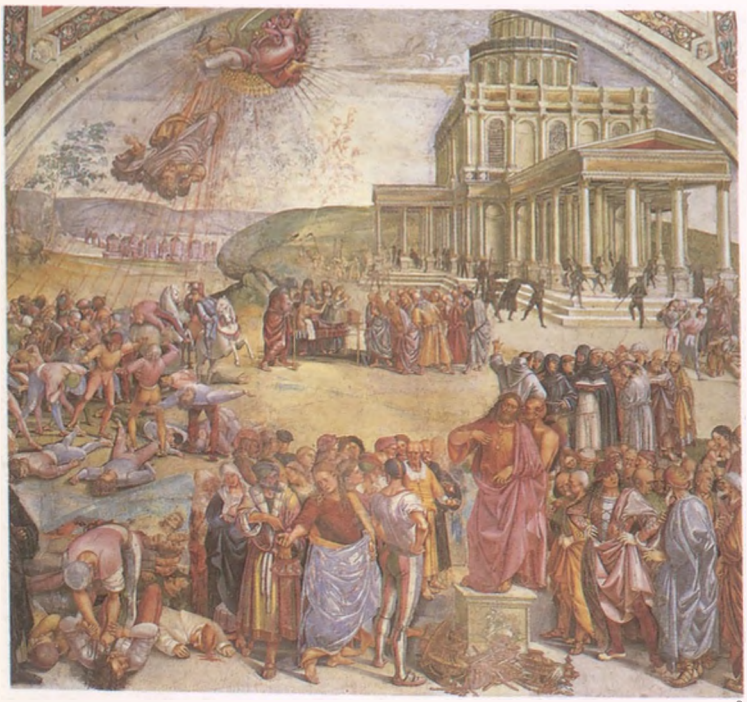
A kor más ostorozói a pogány képeknek egy keresztény világban való terjesztése ellen léptek fel. Az Alpoktól északra, különösen Németországban, a megizmosodó vallásos hit a művészek alkotásaiban is kifejezésre jutott. Az *Isenheimi oltár*on Grünewald Jézus iszonyú szenvedését nemcsak a színek révén, de a Megváltó testének fájdalomtól meggyötört vonalaiban is érzékeltette, melyet aránytalanul nagyobbra festett az őt körülvevő alakoknál. A művész itt egy olyan ábrázolási eszközhöz nyúlt vissza, amely a középkorban terjedt el, s ezzel kifejezésre juttatta, hogy elutasítja a reneszánsz racionális világát.

1

A protestáns reformáció

Az egyházi művészet elvilágiasodása elleni harc csupán kis részét alkotta az egyház berkeiben uralkodó visszás állapotok elleni átfogó küzdelemnek. Nem ez volt az első alkalom, hogy efféle bírálat hangot kapott. Ám a 16. század elején mindenekelőtt Közép-Európában váltak ezek a hangok különösen élessé, hiszen a teológiai disputákat itt hatotta át a legerőteljesebben a humanizmus gondolatkincse. Határozottan kritikai álláspontot foglalt el az egyházi hierarchiával szemben Rotterdami Erasmus (1466–1536). A latin és a görög nyelv ismeretének köszönhetően több ponton is helyesbíthette a Biblia hivatalos fordítását, a *Vulgatát*, amelyet az egész középkorban használtak. Ezenkívül Erasmus egy maró szatíra szerzője is volt, amely a II. Gyula pápa udvarában uralkodó fényűzést tűzte tollhegyre. Nyomatékkal követelte az egyházi reformokat. A római katolikus egyházzal való szakításhoz azonban a búcsúcédulákkal való üzérkedés adta meg a végső lökést. Az így keletkezett bevételeket mindenekelőtt az új Szent Péter-templom építésére szánták. A „búcsú" az elkövetett bűnök alóli feloldozást jelentette. A feloldozáshoz a jámborság különleges bizonyítása nyomán is hozzá lehetett jutni, így például a Szent Év alkalmából rendezett római ünnepségeken való részvétellel. Az 1500. esztendő táján már egy bizonyos összegért is lehetséges volt a búcsúcédula megvásárlása, amelynek ára azonban még mindig csak a töredékét tette ki egy római utazás költségeinek. 1517-ben Luther Márton (1483–1546) kiszögezte téziseit Wittenberg templomának kapujára, amelyekben az egyház ilyen és hasonló praktikáit korrupcióként bélyegezte meg. Aligha választhatott volna kedvezőbb pillanatot az általános elégedetlenség kifejezésére.

Nem telt bele sok idő, s a protestáns reformáció már feltartóztathatatlan mozgalommá vált. Luther téziseit azon nyomban kinyomtatták és terjesztették szerte Európában. A nyomdatechnika szerfölött hatékony eszköznek bizonyult a protestánsok kezében célkitűzéseik megismertetése érdekében. Ennek az új kommunikációs technikának a segítségével lehetőség kínálkozott a reformáció mozgalmának, a nép növekvő vallásos érzelmeinek s egy személyesebb, kevésbé a papokhoz kötött vallásosságnak az összekapcsolására. Luther prédikációi nagy sikert arattak. X. Leó 1520-ban eretnekség miatt egyházi átokkal



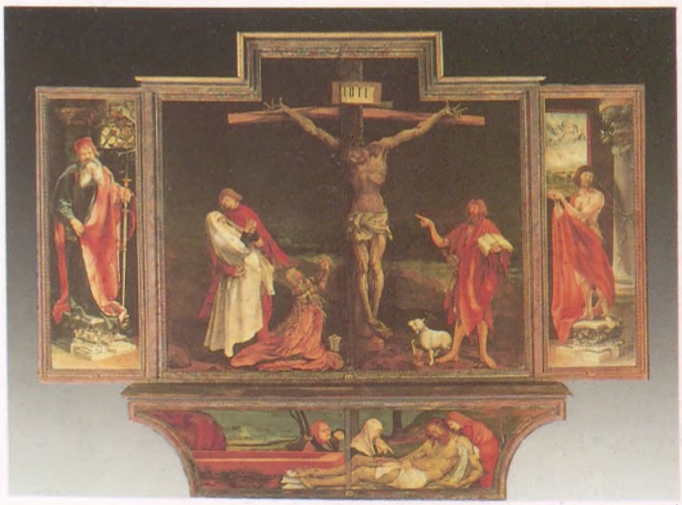
2

2. Signorelli: *Az Antikrisztus prédikációja*. Orvieto, Dóm. Freskó. 1499–1502. Leveleiben és a Jelenések Könyvében János megjövendöli az Antikrisztus fellépését, még mielőtt Jézus végső visszatérésével egy időben bekövetkezne a Teremtés mindent átfogó megújulása.

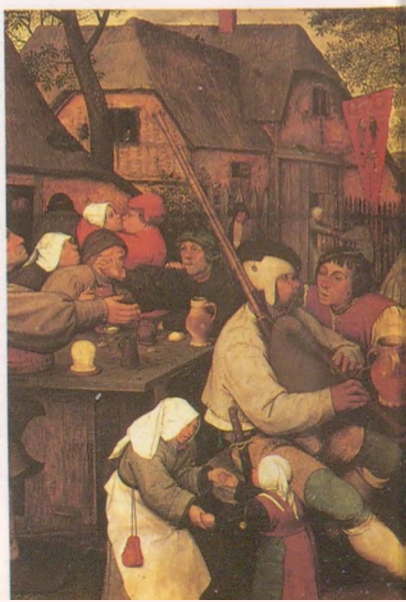
3. Dürer: *A négy apokaliptikus lovas (Az „Apokalipszis" címet viselő, tizenöt lapot tartalmazó fametszetsorozat tizenegyedik lapja)*. 1498. Albrecht Dürer (1471–1528) írta egy alkalommal, hogy érzése szerint bensejét „iszonytató képek kerítették hatalmukba". A még a kései gótikus, vonalas stílusnak elkötelezett *Apokalipszis*-lapokat követően Dürer 1500 után – az itáliai művészet hatására – a „klasszikus" reneszánsz felé fordult.

3

1. Girolamo da Treviso: *A négy evangélista a pápát kövezi*. Windsor, Royal Collection. Fa. 1536 körül. Ezen a Girolamo da Trevisónak (1497–1544) tulajdonított alkotáson a négy evangélista a római pápát bünteti meg, akit a kapzsiság és a képmutatás megszemélyesítőivel együtt a földre taszítottak. Aligha lehetett volna a protestánsok üzenetét félreérthetetlenebbül kifejezésre juttatni.



4



sújtotta Luthert. E lépés következtében az egyházszakadás hivatalos jelleget öltött.

Az egyházi művészettel szemben megmutatkozó új magatartás

Luther példáját olyan reformátorok követték, mint Zwingli és Kálvin. Elutasították a pápai tekintélyt, s felkarolták a közvetlenül az Evangéliumra támaszkodó, személyesebb vallásosság iránt mutatkozó igényt. A kezdetben pusztán vallási célokat követő reformáció a politika szférájába is átcsapott. Kálvin vezetésével Genfben teokratikus berendezkedésű állam jött létre, amely a polgári felelősségtudat és az erkölcsi szigor elvére épült. Ebben az államban nem voltak vendéglők, s nem táncoltak az emberek. A zene és a színház az erkölcsi fertő kifejeződésének számított, ennélfogva be volt tiltva. A Szentírás szövegében elítélt bálványimádásra hivatkozva nem egy protestáns kétségbe vonta az egyházi művészetnek mint olyannak a legitimitását. Képromboló buzgalmukban szobrokat törtek pozdorjává, s megsemmisítették a templomfalakat díszítő középkori freskókat. Mivel a protestáns országokban a szakrális művészet iránt megmutatkozó igény kényszerűen visszaesett, nem egy festő külhonban keresett magának új tevékenységi területet. Csupán világi témákban érkeztek megbízások. Az arckép- és tájképfestészet nagymértékben virágzásnak indult. Egyéb világi témákat is felfedeztek, így például a paraszti életből vett jeleneteket festettek. Ebben a helyi hagyományok iránt megmutatkozó, egyre növekvő érdeklődés fejeződött ki, ami nyilvánvaló ellentétben állt az Európa nagy katolikus udvaraiban kiteljesedő, „italianizáló" tendenciákkal (lásd a 31. fejezetet).

Itália válsága

Az az ingatag politikai egyensúly Itáliában, amely Milánó, Nápoly, Firenze és Velence között teremtődött meg, nem állhatott ellen az Alpoktól északra fekvő területek hatalmas és önbizalomtól duzzadó monarchiáinak, amelyek már réges-rég szemet vetettek Itália kisebb államaira. A 16. század egész első felében Itália csatatérré változott; Spanyolország, Franciaország és a Német-római Biroda-

5

4. Grünewald: *Isenheimi oltár, a Passiót ábrázoló oldal*. Colmar, Musée des Unterlinden. Fa. 1512–1515. Az isenheimi szárnyasoltár tábláit Mathis Gothart Nithart (1480 körül–1528), akit Grünewald néven ismerünk, egy ispotály házikápolnája számára festette; olyan hely volt ez, ahol Jézus szenvedéstörténete különös jelentőségre tett szert. Anélkül, hogy közvetlen hatásról beszélhetnénk, Grünewald munkássága a forma és a tartalom felfokozásának hasonló tendenciáját mutatja, mint egy sor kortárs művész Itáliában.

5. Cranach: *Luther Márton*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1543. Id. Lucas Cranach (1472–1553), Luther barátja, udvari festőként a szász választófejedelmet szolgálta.

6

6. Id. Pieter Bruegel: *Parasztlakodalom*. Bécs, Kunsthistorisches Museum. Fa. 1565. Id. Pieter Bruegel (1530 körül –1569) gyakorta ábrázolt festményein a paraszti életből kiragadott, életteli jeleneteket, amelyek nemegyszer az emberi ostobaságot állították pellengérre.

7

7. Bosch: *Az örömök kertje*. Madrid, Prado. Fa. 1485 körül. A részletekben gazdag, Hieronymus Bosch (1450 körül–1516) által a lehető legnagyobb műgonddal megfestett jelenetekben a hagyományos motívumok helyét egy sor rejtélyes, groteszk képi látomás foglalja el, amelyekben aligha lehet félreismerni a pesszimisztikus alaphangulatot.

A manierizmus

A 16. század harmadik évtizedében az egyház válsága és az ingatag politikai helyzet, amely a „Sacco di Romá"-hoz (1527), Firenze ostromához, valamint a Medici-restaurációhoz (1530) vezetett, tükröződött a művészetben is. A változás első jelei, melynek előszele már Michelangelónál és Raffaellónál is megfigyelhető (lásd a 28. fejezetet), Firenzében mutatkoztak. Egyértelműen körvonalazódik az új áramlat a Pontormo néven ismert Jacopo Carrucci és a Rosso Fiorentino néven számon tartott Giovanni Battista Jacopo alkotásaiban. Pontormo, aki Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo és Andrea del Sarto műhelyében tanult, Rosso Fiorentinóval együtt előkészítője volt a firenzei festészeti hagyományban bekövetkezett döntő fordulatnak. Dürer által is befolyásolt festészete érvénytelenítette a festmény klasszikus, harmonikus szerkezeti elrendezésének szabályait. A színhatást, amely már Michelangelo művészetében is megváltozott, Pontormo még inkább intellektualizálta. A színek most még hidegebbnek, már-már fagyosnak tűnnek.

A „manierizmus" fogalmát a 16. századi olasz művészet áramlatainak megjelölésére alkalmazták, amelyek aztán elterjedtek szerte Európában, s uralták a barokkot megelőző művészeti korszakot. A tudós apát, Luigi Lanzi már a 18. század vége táján használta ezt a kifejezést. Lanzi néhány olyan művészre hivatkozik, akiket a „természettől való elfordulás", pontosabban a klasszikus mintáktól való elfordulás, továbbá a „művészetnek a *manír* által történő megrontása" miatt erősen bíráltak. Napjainkban a manierizmusban inkább a reneszánsz továbbfejlődését látjuk. Az itáliai manierizmus áramlatába számos művész tartozik, köztük Giulio Romano, Francesco Salviati, Daniele da Volterra, Bernardo Buontalenti, Taddeo és Federico Zuccari, továbbá Giorgio Vasari, aki a Michelangelo-féle „manierá"-t (azaz alkotásmódot) az újkori művészet csúcspontjának tekintette.

8

8. Pontormo: *József Egyiptomban*. London, National Gallery. Fa. 1515–1518. A 16. század elején a Raffaello-típusú festők a kompozíció bonyolultabb felépítésére törekedtek. Jacopo Carrucci (1494–1556), akit Pontormo néven ismerünk, túlfeszítette ezt a stílust; jól érzékelhetjük ezt a megcsavart lépcsőfeljárón és az alakok mesterkélt tartásán.

9

9. Giulio Romano: *A gigászok bukása*. Mantova, Palazzo del Tè, Sala dei Giganti. Freskó. 1532–1534. Azt követően, hogy Giulio Pippi, más néven Giulio Romano (1499 körül – 1546) a 16. század elején Raffaello festőtársaként befejezte tanulóéveit Rómában, 1534-ben Mantovában telepedett le, ahol II. Federico Gonzaga az építőműhely vezetőjévé nevezte ki. Jelentős műve a Palazzo del Tè (1525–1534), amelynek építészeti kialakításában és díszítésében a régi rend összeomlása válik megragadhatóvá. A freskókat 1989-ben restaurálták.

10. Rosso Fiorentino: *Levétel a keresztről*. Volterra, Múzeum. Vászon. 1521. Az élénk fény- és színkontrasztok, továbbá az alakoknak a kép középpontján kívül történő csoportosítása, ami Giovanni Battista Jacopo, más néven Rosso Fiorentino (1491–1540) e képén megfigyelhető, jellemző példája annak az antiklerikális ábrázolásmódnak, amely az 1520–1530-as években fejlődött ki.

10

lom egymással versengő uralkodói itt igyekeztek eldönteni vitás kérdéseiket. 1527-ben a császári csapatok feldúlták Rómát („Sacco di Roma").

A politikai nyugtalanság, a háborús pusztítások, valamint a stabilitás általános hiánya tükröződött a művészetben is. Olyan alkotások, mint például Giulio Romanónak a mantovai Palazzo del Tè-beli, *A gigászok bukása* címet viselő freskója, kifejezetten a régi rend összeomlását tematizálták. Stiláris szempontból aszimmetria és bonyolultság váltotta fel az összhangot és a kiegyensúlyozottságot. Megváltozott a klasszikus antik művészettel szemben tanúsított viszony is. Az építészetben a reneszánsz egyszerű és világos vonalvezetése elutasításra talált. Az eredetiség és a virtuozitás számított immár a korszerűen alkotó művész leglényegesebb tulajdonságának. Az alakok elrendezése és megformálása, a térbeli arányok és a színhasználat mind sokrétűbbé vált. Akadtak festők – így például Correggio – akik az illuzionisztikus távlatalkotás kifejezési lehetőségeit mélyítették el. Megint mások a fény és árnyék kifejezésteljes kontrasztjait hasznosították.

A stílusváltozások semmiképpen sem zajlottak egységesen. A modern művészettörténet a 16. századi képzőművészet különböző aspektusainak jelölésére a „manierizmus" fogalmát használja, elvetve a „késő reneszánsz" kifejezést. Maga a fogalomhasználat – miként minden hasonló kísérlet, amely utólag próbálkozik egy ennyire összetett és szerteágazó művészeti áramlat megragadására – számos problémát vet fel. A manierizmusnak több, egymásnak ellentmondó meghatározását ismerjük, s éppily kevéssé egységes a keletkezésével kapcsolatos kérdések megválaszolása. Tagadhatatlan viszont, hogy az európai művészet 16. századi fejlődésének gyökereit a kor nyughatatlan politikai és társadalmi légkörében kell keresnünk.

III. Pál pápa

A Farnese családból származó III. Pál pontifikátusával (1534–1549) vette kezdetét az a nagyszabású kísérlet, amely a pápai tekintély és a katolikus hit felsőbbségének helyreállítására irányult. A „Sacco di Roma" mély sebeket hagyott a városképen. III. Pál nagyra törő helyreállítási programot kezdeményezett. Új utakat építtetett, s meg-

12

12. Correggio: *Mária mennybevitele*. Parma, Dóm. Kupolafreskó. 1526–1530. Illuzionisztikus eszközökkel Antonio Allegri, azaz Correggio (1498–1534) a kupola boltívét a megnyíló égbolt látomásává tudta változtatni.

13

13. Tiziano: *III. Pál*. Nápoly, Museo di Capodimonte. Vászon. 1543. Tiziano Vecellio (1490 körül–1576) Pieve di Cadorében született. Főként Velencében tevékenykedett, s minden kétséget kizáróan Itália, sőt Európa legjelentékenyebb 16. századi arcképfestője volt. Ennek egyik bizonyítéka annak a pápának kifejezésteljes képmása, aki az ellenreformációt útjára indította.

11

11. Salviati: *Mária és Erzsébet találkozása*. Róma, San Giovanni Decollato. Freskó. 1538. A szerkesztésmód bonyolultsága, valamint az alakok tartásának sokfélesége a manierizmus lényegi vonásai közé tartozik. Francesco Salviati (1510–1563) ezeket az eszközöket igen hatásosan tudta alkalmazni.

erősítette Róma városának védelmi rendszerét. Az ő nevéhez fűződik a Capitolium újjáépítése is. Marcus Aurelius lovas szobrát középkori helyéről, a laterani San Giovanni-bazilika elől, ideszállították, s Michelangelo azt a megbízást kapta, hogy varázsoljon méltó környezetet e kivételes remekmű köré. Az antik Rómában a Capitolium a város vallási központja volt. A középkor évszázadaiban a város vezetősége székelt e helyen. Most a Capitolium a pápai hatalom jelképe lett.

Azok az egyházi műalkotások és épületek, amelyekre III. Pál és utódai adtak megbízást, megszilárdították a hatalomnak ezt a képét. III. Pál kívánságát teljesítve festette Michelangelo a Sixtus-kápolna oltár felőli falán a 15. századból származó *Mária mennybevitele* freskó helyére a maga *Utolsó ítélet*ét, amely szemlátomást jobban megfelelt az új korszak igényeinek. Elődeivel ellentétben Michelangelo a téma értelmezése során nem annyira az elkárhozottak iszonyatos testi szenvedéseit hangsúlyozta, sokkal inkább belső kínjaikat érzékeltette. Ugyanez az érzelmi mélység jellemzi azokat a freskóit is, amelyeket III. Pál magánkápolnájában, a Cappella Paolinában festett (1542–1545).

III. Pál legjelentősebb vállalkozása azonban – amelyet utódai fejeztek be – a Szent Péter-templom munkálatainak újrafelvétele volt. Ezt a II. Gyula által megkezdett pápai presztízs-építkezést ugyanis mind ez ideig nem sikerült befejezni (lásd a 28. fejezetet). Döntő lépést jelentett azonban, hogy III. Pál Michelangelót nevezte ki a Szent Péter-templom építőműhelyének építészévé (1546). Michelangelo legjelentősebb hozzájárulása a templomépülethez a kupola tervezete volt. E tekintetben lényegében visszatért Bramante eredeti elgondolásához. Változtatásokat csak annyiban eszközölt, hogy megerősítette a kupolát tartó pilléreket, ily módon pedig szinte drámai hatásúvá tette Bramante harmonikus kiegyensúlyozottságra törekvő reneszánsz építményét. Mindazonáltal a centrális kupolaépítmény nemigen tett eleget a katolikus liturgia előírásainak, s az egyház hagyománytisztelő, konzervatív képviselői hallani sem akartak a templom latinkereszt alaprajzú, axiális jellegének megváltoztatásáról. Ahogy ez Bramante görögkereszt alaprajzú elgondolásával is történt, amelyet utódai megváltoztattak, Michelangelo tervét is módosítgatták utólag, mígnem egy kiegészítő templomhajó született. A művészi eszményt ezúttal is kompromisszumra kényszerítették.

14.

14. Michelangelo: *Szent Pál megtérése*. Vatikán, Cappella Paolina. Freskó. 1542–1545. III. Pál magánkápolnájának kifestése lehetőséget teremtett Michelangelo (1475–1564) számára ahhoz, hogy ismét bizonyítsa, micsoda drámai erővel képes a figurák megalkotására. A freskó azt a pillanatot ábrázolja, amikor Saulus számára nyilvánvalóvá válik, hogy megvakult.

15.

15. Michelangelo: *Utolsó ítélet*. Vatikán, Sixtus-kápolna. Freskó. 1536–1541. A Sixtus-kápolna a pápai tekintély jelképe volt. Michelangelo hatalmas freskója az oltár felőli falon tiszteletet parancsoló módon figyelmeztetett a katolikus egyház hatalmára.

Michelangelo és a Piazza del Campidoglio (Capitolium)

A Capitolium – az antik Róma vallási életének központja – a középkor évszázadaiban a városi közigazgatás székhelye, továbbá a város függetlenségének jelképe volt. Ezen a helyen koronázták „poeta laureatus"-szá 1341-ben Petrarcát (vagyis átnyújtották neki a babérkoszorút, amely az antik Rómában a költőket illette). 1537-ben III. Pál és a polgárság képviselői határozatot hoztak az időközben teljességgel lepusztult tér újjáalakítására. 1538-ban a téren állították föl Marcus Aurelius lovas szobrát, amely egészen addig a laterani San Giovanni-bazilika előtt állott. Michelangelót eleinte csupán egy új talapzat és a térhez fölvezető szabadlépcső tervezésével bízták meg. A lépcső 1552-ben készült el. A Capitoliumon végzett építkezések IV. Pál pontifikátusa alatt (1555–1559) megszakadtak. IV. Pius pápasága idején (1559–1565) került sor átfogó építészeti terv keretében a munkálatok folytatására. A Piazza del Campidoglio szokatlan, trapéz formájú alaprajzának mintaképeivel Velencében és Pienzában találkozhatunk. A tér formáját a már meglévő középkori épületek – a háttérben álló Palazzo dei Senatori, valamint a jobb oldalon álló Palazzo dei Conservatori – határozták meg. Michelangelo újjáalakította e paloták homlokzatát. Ezt követően a Palazzo dei Conservatori homlokzata szolgált mintaképül a szemközti oldalon felépített újabb palota arculatának kialakításához (az építkezés kezdete: 1650). Az oszlopok és pilaszterek alkalmazása erős hatással volt a 17. század barokk építészetére. A tér kiemelt jelentősége a *Dioszkurok*at – Kasztórt és Polüdeukészt (Castort és Polluxot) – ábrázoló, 1560-ban kiásott római szoborkolosszusoknak a szabadlépcső felső végénél történő elhelyezése, valamint a kövezetnek „lapis Tiburtinus"-szal (Tivoliból származó mészkővel) való berakásos mintázata révén külön hangsúlyt nyert.

16

16. Michelangelo: *Capitolium (Piazza del Campidoglio)*. Róma. 1538–1564.

17

17. Michelangelo: *A Szent Péter-templom kupolája*. Vatikán. 1546-tól fogva egészen 1564-ben bekövetkezett haláláig Michelangelo kezében összpontosultak a Szent Péter-bazilika építkezési munkálatai. Az általa tervezett főkupola építését, amely kupoladobra, külső bordázattal ellátott gömbsüvegre és laternára tagozódik, 1593-ban Giacomo della Porta irányításával fejezték be (a beboltozás kezdete: 1588).

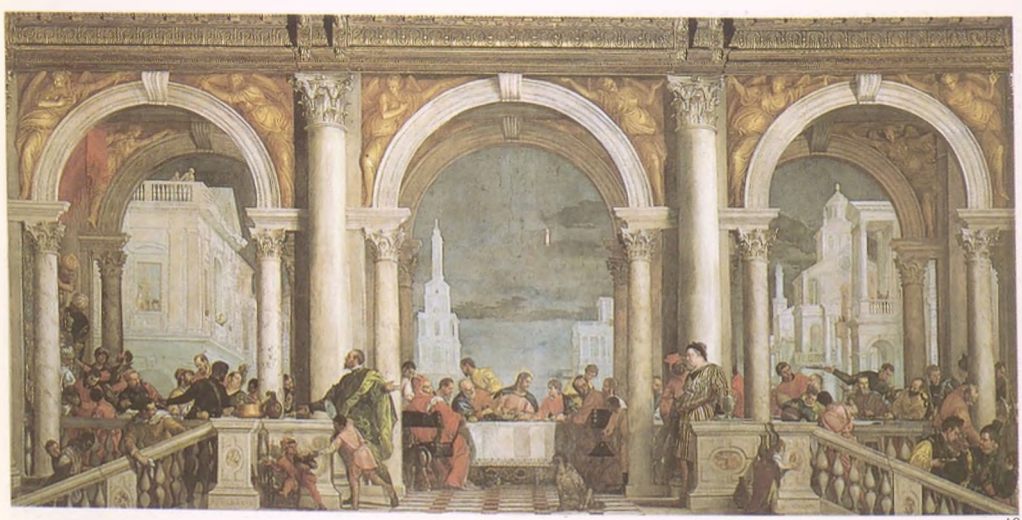
18

18. Vasari: *Oldalsó oltársor*. Firenze, Santa Croce. 1565–1571. A képen látható oltárok egységességében és szabályszerűségében az egyháznak azon kívánsága jutott kifejezésre, hogy rend teremtődjék a modern világban. Cosimo de' Medici nagyherceg bízta meg Giorgio Vasarit (1511–1574) az új oltársor tervezésével, amely a középkori oltárokat váltotta fel.

A tridenti zsinat

III. Pál fő kezdeményezője volt az 1545-ben megnyitott s 1563-ban véget ért tridenti zsinatnak. A protestáns eretnekséggel való hatékonyabb szembeszállás érdekében újjászervezte a Szent Római Kongregációt (Hittani Kongregációt), amelynek az Inkvizíciós Törvényszék is alá volt rendelve. A változtatás határozott óhaja, amely voltaképpen a protestáns reformáció kiváltója volt, most végre a katolikus egyházon belül is meghallgatásra talált. Az egyház megújhodásának ezt a folyamatát nevezzük „ellenreformáció"-nak, illetve „katolikus reform"-nak. A *tridenti zsinat* a katolikus hit számos dogmáját rögzítette, s megvalósította a klérus hőn áhított reformját. Válaszul a szakrális jellegű ábrázolások valamennyi fajtájának a protestánsok által történt elutasítására – akik „bálványimádást" láttak benne – a zsinat kísérletet tett az egyházi és a világi művészet közötti határvonal újbóli megvonására. A 15. század szakrális művészete gyakorta összemosta ezt a különbségtételt. Annak az erőteljes hatásnak teljes tudatában, amelyet a művészet az emberre képes gyakorolni, a zsinat szigorú stilisztikai és tartalmi normákat határozott meg, amelyekhez az egyházi művészetnek tartania kellett magát. Az aktábrázolásokra szigorú tilalom vonatkozott, nemcsak pogány eredetük miatt, de azért is, mert bennük vélték felfedezni az erkölcsi romlás terjedésének okát. IV. Pál, aki III. Pál pontifikátusa idején a Szent Római Kongregációk prefektusa volt, a vatikáni gyűjteményben található antik aktszobrokra fügefaleveleket rakatott. Daniele da Volterrát azzal bízta meg, hogy Michelangelo *Utolsó ítélet* freskóján a mezítelenül ábrázolt alakok alsótestét ágyékfedőkkel fesse át. Veronesét az Inkvizíció maga elé idézte, hogy elszámoltassa, mit keresnek *Utolsó vacsora* című festményén zsoldosok, szolgák, törpék és részegek. Nem volt más választása, mint hogy a *Lakoma Lévi házában* címet adja képének. Közel negyven esztendővel később Caravaggiót bírálták meg élesen a halott Szűzanya kimondottan realista ábrázolásáért.

Az egyházi építészet számára is új szabályok voltak immár érvényben. A templom alaprajza nem lehetett centrális, kupolás elrendezésű, hanem csakis axiális. Kétségtelenül ez az oka annak, hogy Michelangelónak a Szent Péter-templomhoz készített tervét átdolgozták, továbbá annak is, hogy a *martirion*okat, a vértanúsírtemplomokat mind



19

19. Veronese: *Lakoma Lévi házában*. Velence, Accademia. Fa. 1573. Az itt látható, eredetileg az *Utolsó vacsora* megjelenítésének szánt festményével a Veronese néven ismert Paolo Caliari (1528–1588) az inkvizíció éles kritikáját vonta magára. A pompázatos építészeti keretet, valamint a lakoma részleteit a vallási témával összeférhetetlennek minősítették. Veronese csak úgy tudta magát kimenteni a vád alól, hogy új címet adott képének.

20. Bronzino: *Szent Lőrinc vértanúsága*. Firenze, San Lorenzo. Freskó. 1565–1569. A képet a Bronzino néven ismertté vált Agnolo di Cosomo (1503–1572) festette Cosimo de' Medici nagyherceg számára. A kompozíció bonyolultsága, valamint az alakok tekervényes testtartása a drámai történés hatását fokozza.

20

21

21. Caravaggio: *Mária halála*. Párizs, Louvre. Fa. 1605–1606. A hagyomány szerint Michelangelo Merisinek, azaz Caravaggiónak (1571–1610) egy, a Teverébe fulladt asszony volt a modellje. Megbízói a római Santa Maria della Scala-kolostor szerzetesei voltak. A festmény éles bírálatukat váltotta ki, s a megrendelők nem mutattak hajlandóságot átvételére.

szívesebben tervezték oválisra, nem pedig kör alaprajzúra. Ezt a kerek alaprajzot, amely a középkorban egy hagyományos szokást őrzött, a reneszánsz feleleventette, mert emlékezetbe idézte a klasszikus pogány kor számos építészeti alkotását. A templomhajót keresztirányban kettéosztó szentélyrekesztőt – amelynek célja a klérus és a laikusok egymástól való elválasztása volt – eltávolították. Ezáltal közvetlen kapcsolat jöhetett létre a miséző pap és a hívők gyülekezete között. A magánkápolnák és -oltárok, amelyek korábban gyakran a személyes gazdagság bizonyságául szolgáltak, most egyöntetűvé váltak és névtelenek lettek. A művészi kifejezésformáknak ehhez a korlátozásához még egyéb represszív rendelkezések is járultak. V. Pius (1566–1572) megpróbálkozott a házasságtörésért kiszabható halálbüntetés elfogadtatásával. 1544-ben hozták első alkalommal nyilvánosságra a *Tiltott könyvek jegyzékét*. Más szövegekből kiirtottak minden erkölcstelennek ítélt passzust. A hivatalos egyházi tanoknak akár a legcsekélyebb bírálata is most már eretnekségnek számított.

Az ellenreformáció művészete

Az új, katolikus dogmák támogatása céljából megszülettek a művészi kifejezésnek új formái is. Különösen kedveltté váltak a mártírábrázolások. Korábbi képeken például Szent Lőrincet mindig abbéli cselekedete közben ábrázolták, mikor az egyház javait a rászorulók között szétosztotta. Bronzino *Szent Lőrinc mártíromsága* című freskója ellenben a Szent hitének erejét hangsúlyozza. A Madonnát mint anyát sem emberi közelségben ábrázolták immár, miként ez a 14–15. században szokás volt. A gyermekét szoptató Istenanya ábrázolását a tridenti zsinat megtiltotta. Sokkal gyakoribbá vált ezzel szemben a szeplőtelen fogantatás művészi megjelenítése, jóllehet ez még mindig vitatott hittételnek számított. Más alkotások a Madonna közvetítő vagy védőszent szerepét emelték ki. A katolicizmus felsőbbségét nagy nyomatékkal domborították ki a protestánsellenes indíttatású művek. A Sala Regiát – ebben a teremben fogadta a pápa a hivatalos látogatókat – olyan jelenetekkel dekorálták, amelyeken a világi hatalmasságok alávetik magukat a legmagasabb pápai tekintélynek. V. Pius olyan festményekre adott megbízást, amelyek a katolikus egyház legjelentősebb győ-

22

22. El Greco: *Krisztus feltámadása*. Madrid, Prado. Fa. 1605–1610. Domenikosz Theotokopulosz, akit El Greco (1541–1614) néven ismernek, Kréta szigetének szülötte. Velencei és római tartózkodás után Spanyolországban telepedett le. Stílusa egyfajta látomásos spiritualitás kifejeződése. Jellemző vonásai képeinek a hosszúra nyújtott alakok és a felfokozott kontrasztok.

23

23. Baroccio: *A Madonna és a szegények*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1575–1579. Az ellenreformáció korában számos művész, így Federico Fiori is, akit Barocciónak neveztek (1530 körül–1612), a Madonnát az emberiség védelmezőjeként, valamint a földi és égi világ közvetítőjeként ábrázolta.

24. Vasari: *A Szent Bertalan-éji vérfürdő*. Vatikán, Sala Regia. Freskó. 1572–1573. Vasari a hugenották ezreinek lemészárlását, amelyre Párizsban 1572. augusztus 23-áról 24-ére virradó éjszaka került sor, a protestáns eretnekség fölötti nagyszabású győzelemként értelmezi.

24

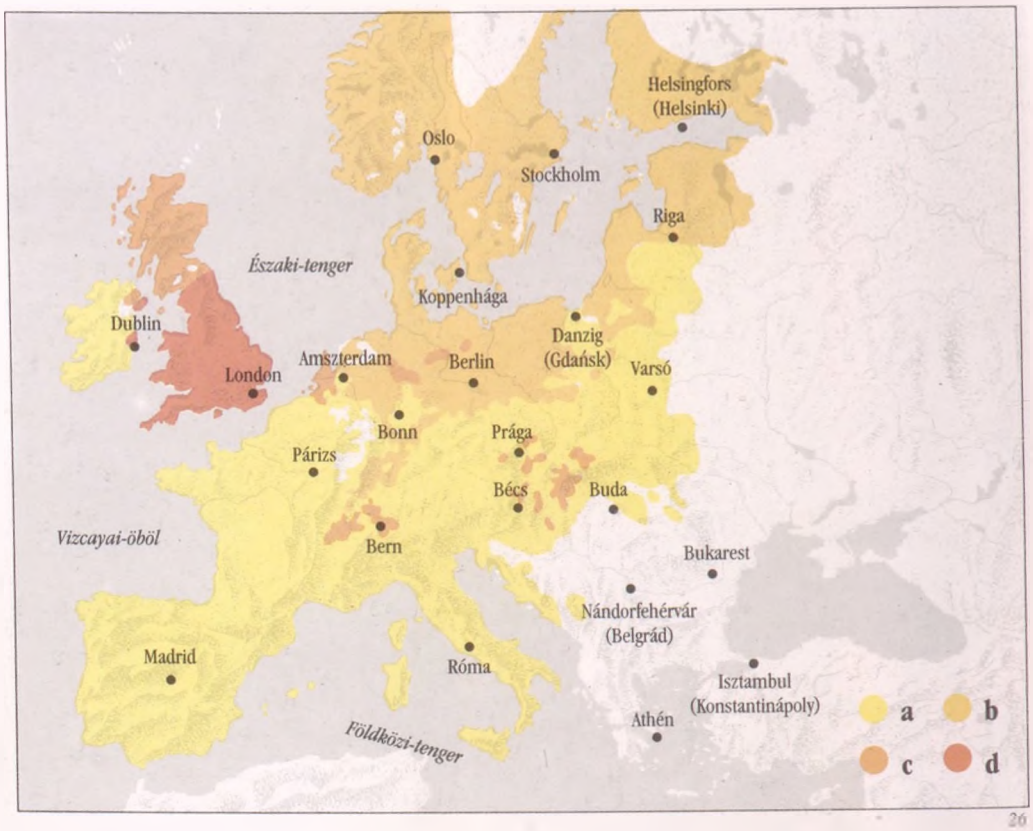
zelmeit magasztalták, így a lepantói csatát, amely 1571-ben a törökök vereségét eredményezte, valamint a Szent Bertalan-éjt, azaz a hugenották soraiban végrehajtott mészárlást (1572).

A jezsuiták

Az egyházon belüli megújhodás óhaja új vallási rendek alapításának is kedvezett. A legjelentősebb ezek között a jezsuiták rendje volt (Jézus Társaság). Loyolai Szent Ignác hívta életre, s III. Pál 1540-ben ismerte el. A katolikus hit fáradhatatlan védelmezőiként, akiket a feltétlen engedelmesség fogadalma kötött a pápához, a jezsuiták fontos eszközzé váltak az ellenreformáció eszméinek terjesztésében. Újonnan épült római templomukban, vagyis az Il Gesùban (Jézus-templom) – a templom építésének költségeiből III. Pál egyik unokaöccse, Alessandro Farnese bíboros is kivette részét –, aligha kerülheti el figyelmünket a tridenti zsinat által kötelezővé tett építészeti szabályok alkalmazása. Farnese bíboros, valamint a jezsuiták pontosan előírták Vignolának, az építésznek a tágas tereket nyitó, egységes templombelsőt, amelyet oldalkápolnák öveznek, s amelynek középpontjában kupolatér magasodik. A Gesù-templom a 17–18. században a templomépítészet egyik leggyakrabban követett mintájává vált.

25

25. Vignola: *Il Gesù*. Róma. Az építkezés kezdete: 1568. A jezsuiták ezen legfontosabb templomának nagyszabású belső tere, amelynek terveit Jacopo Barozzi, azaz Vignola (1503–1573) tervezte, a tridenti zsinat irányelvei szerint épült. A 17. századból származó barokk dekoráció a katolicizmus kifejeződése (lásd a 32. fejezetet).



26

26. *Európa vallási megosztottságának térképe:*
a) katolikus
b) protestáns
c) kálvinista
d) anglikán

Az 1500. esztendő táján nyilvánvalóvá vált, hogy Itália kis, független államai aligha maradhatnak talpon a nagy, hatalmukat egyre növelő európai monarchiákkal, így Franciaországgal, Spanyolországgal, Angliával és a Német-római Birodalommal szemben. A 16. század folyamán Itáliát több alkalommal is feldúlták idegen hadak. Az itáliai államok többé-kevésbé meg tudták ugyan még őrizni függetlenségüket, a politikai hatalom központjai azonban egyértelműen az Alpoktól északra eső országok felé tolódtak el. Hadjárataik során az uralkodók kapcsolatba kerültek Itália reneszánsz udvarainak kultúrájával. A látottak mély hatással voltak rájuk, s ettől fogva itáliai mintákat követtek, hogy mindenki számára érzékelhetővé tegyék saját hatalmukat és izmosodó nemzeti öntudatukat.

31. fejezet

A hatalom képmásai

Európai udvarok a 16. században

I. Ferenc és az olasz művészet Franciaországban

VIII. Károly (1483–1498), XII. Lajos (1498–1515) és I. Ferenc (1515–1547) megszilárdította Franciaországban az erős királyi hatalmat. Ezzel egyidejűleg mind divatosabbá vált az olasz művészet. Ezt a korízlést I. Ferenc alapvetően befolyásolta. Az itáliai művészet kifejezésformáival élt, hogy megteremtse tekintélyének képmását. A király gazdagsága és hatalma nagyra törő művészeti és építészeti tervekben jutott kifejezésre. Az itáliai reneszánsz uralkodók példáját követve klasszikus és humanista szerzők műveivel gazdagította a királyi könyvtárat. Udvarában itáliai művészek vendégeskedtek, többek közt Leonardo da Vinci és Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino és Primaticcio. Többé-kevésbé valamennyien Firenze

szellemi hatósugarában nevelkedtek, s a politikai zűrzavar hatására hagyták el hazájukat. Michelangelo és Tiziano azonban visszautasította a francia király meghívását. Ezenkívül I. Ferenc számos olasz mester művét vásárolta meg, köztük Leonardo *Mona Lisáját*. Elkészíttette Michelangelo szobrainak másolatát. Szoborgyűjteményét mindezen túl még közismert antik szobrok bronzmásolatával is gazdagította (így a *Belvederei Apollóval* és a *Laokoón*-szoborcsoporttal, lásd a 6. és a 28. fejezetet), amelyeket gipszöntvények alapján készíttettek el. Primaticcio hozta őket magával Franciaországba a király kifejezett kívánságára, aki a Párizs melletti Fontainebleauban épült új kastélyának termeit olasz stílusban stukkókkal és festett falburkolatokkal (panelekkel) díszítette. A „Fontainebleau-i iskola" Primaticcio és Rosso Fiorentino által kidolgozott ikonográfiája történelmi, mitológiai és keresztény témákat ölelt fel, amelyek mind Franciaország királyát magasztalták. I. Ferencet nem egy esetben római császárként ábrázolták. Ez az értelmezés történelmi mezben a királyi hatalomról akkoriban vallott felfogást fejezte ki.

Sebastiano Serlio olasz festő meghívása a francia udvarba (1540 táján) messzemenő következményekkel járt a franciaországi építészetre nézve. A klasszikus oszloprendeknek Serlio-féle értelmezése már Velencében is nagy visszhangra lelt (lásd a 19. fejezetet). Ugyanezt alkalmazta az új királyi palota kialakítása során, amelynek felépítésére a középkori Louvre helyén II. Henrik uralkodása alatt került sor. A kompozit és a korinthoszi oszlopfőket – ezek már önmagukban is a klasszikus oszloprendek dekoratív falkoronái – a francia királyi hatalom kifejeződéseképpen még díszes ornamensekkel is gazdagította. Az „olaszos" részletek ellenére az egész építménynek magának mégis francia jellege volt. Azok a francia írók és művészek azonban, akik a klasszikus mintákhoz igazodva az Alpokon túli társaikat utánozták, teljesen önálló kultúrát hoztak létre. Az olyan jellegű szobrok, mint a *Kariatidák*, amelyeket Jean Goujon a Louvre „Őrök terme" számára alkotott, Itáliában alig találhatók elő, s az itáliai művészet hatásától való fokozatos elszakadásról tanúskodnak. Serlio tervezett „franciás" és „olaszos" kastélyokat is. Tökéletesen tudatában volt tehát egy tipikusan francia stílus létezésének is, amelyet klaszszikus minták

3

1. Rosso Fiorentino: *I. Ferenc galériája*. Fontainebleau, kastély. 1533–1537. E galéria az I. Ferenc által megrendelt antik szobormásolatok felállítására szolgált. Megformálásában hasonlít a ferrarai, a mantovai és más itáliai udvarok ugyanilyen céllal épített galériáihoz.

2

2. Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*. Párizs, Louvre. Fa. 1503–1506. Leonardo da Vinci (1452–1519) élete utolsó éveit I. Ferenc vendégeként Franciaországban töltötte. Így került a *Mona Lisa* az itáliai festményeknek abba a csodálatos gyűjteményébe, amelyet a francia király tudhatott magáénak.

3. Lescot: *Louvre, Négyszögletű udvar*. Párizs. Az építkezés kezdete: 1546. A Louvre újjáépített kastélya, amelynek terveit Pierre Lescot (1510 körül – 1578) francia építész készítette, tiszta horizontális tagolásával az itáliai reneszánsz példáját követi. Az építmény külsejét dekoratív elemek gazdagítják.

4

4. Andrea del Sarto: *A Szent Család (Mária és Erzsébet a gyermek Jézussal és a gyermek Keresztelő Szent Jánossal)*. Párizs, Louvre. Fa. 1515. A firenzei Andrea del Sarto (1486–1530) azon jelentős itáliai festők sorába tartozik, akik egy ideig a francia udvarban éltek.

befolyásoltak ugyan, mégis a dekoratív formák, nemkülönben a ferde tető jellemzett. A nemzeti azonosságtudat növekvő érzése fogalmazódott meg Philibert de l'Orme-nak az építészetről írott értekezésében (1567), amelyben kidolgozta egy jellegzetesen „francia rend" alapelveit.

A Mediciek hatalmának helyreállítása

VIII. Károly francia király betörése Itáliába Firenzéből való menekülésre kényszerítette Piero de' Medicit (1494). Ezzel véget ért a Mediciek hatvan esztendeig tartó politikai uralma Firenzében, amit a kormányzat megválasztott tagjaira gyakorolt ráhatással sikerült biztosítaniuk. 1530-ban azonban a Mediciek ismét Firenze korlátlan urai voltak. Ez a visszatérés két Medici-pápa – X. Leó (1513–1521) és VII. Kelemen (1523–1534) –, valamint V. Károly császár támogatásával vált lehetségessé.

A 15. században a Mediciek a művészet és az építészet területén addig soha nem látott mértékben adtak megbízásokat. Megalkották a maguk hatalmának képmását, amelyen I. Cosimo herceg (1537–1574) nagy hozzáértéssel munkálkodhatott tovább. Elődeihez hasonlóan Cosimo is a művészetek nagy pártfogója volt, s pontosan tisztában volt azok propagandisztikus jelentőségével. Bronzino egy sor családi portréja hangsúlyozza Cosimo új méltóságát.

A herceg azon is fáradozott, hogy javítsa a pápasággal való viszonyt, így tehát nem fukarkodott az eszközökkel, hogy utat nyisson mindazon reformoknak, amelyek megvalósítását a tridenti zsinat kezdeményezte (lásd a 30. fejezetet). Ezenkívül köz- és magánjellegű építkezések becsvágyó programjába vágott bele. Többek között megszilárdította a város erődítményrendszerét, igazgatási épületeket emeltetett, s utakat építtetett. Mindenki számára nyilvánvalóvá akarta ily módon tenni, hogy ő Firenze korlátlan hatalmú ura. Ugyanezt a célt szolgálta, hogy a Mediciek ősi otthonából, a Palazzo Mediciből átköltözött a Palazzo della Signoriába (1540), amelyben hagyományosan a városi önkormányzat székelt, továbbá az, hogy a palota környékét teljesen átalakíttatta. A Palazzo della Signoria (azaz a mai Palazzo Vecchio) előtti teret, amelyen már ott állottak a köztársasági Firenze jelképei, így például Michelangelo *Dávid*ja (1501–1504), új

A hatalom képmásai

5

5. Goujon: *Kariatidák*. Párizs, Louvre. 1550 körül. E női szobrok megalkotására Vitruviusnak a *De Architectura* című könyvében olvasható, hasonló jellegű szoborleírások ösztönözték Jean Goujon (1510 körül–1566) francia szobrászt. Alkotása jellegzetes példája annak a dekoratív stílusnak, amelyet a francia udvar támogatott.

6

6. Michelangelo: *Giuliano de' Medici, Nemours hercegének síremléke*. Firenze, San Lorenzo, Új Sekrestye. 1520–1534. Jóllehet a Mediciek új sírkápolnájának pontosan meg kellett felelnie a Brunelleschi által szintén temetkezési hely céljából épített Régi Sekrestyének (1419–1428), Michelangelo (1475–1564) mégis messzemenő alkotói szabadságot élvezett. Ezt bizonyítja a falak tagolásában megmutatkozó találékonyság, amit jelentős mértékben fokoznak maguk a síremlékek. Giuliano de' Medici ülő figurájának lábainál helyezte el a művész *Az Éjszaka* és *A Nappal* allegorikus szoboralakjait.

7

7. Bronzino: *Toledói Eleonóra és fia képmása*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1550 körül. Az a hűvös távolságtartás, amely Agnolo Bronzino (1503–1572) festészetét jellemzi, I. Cosimo herceg hitvesének képünkön látható arcmásában egyértelműen kifejeződik.

A Medici nagyhercegek hatalmi jelképei

I. Cosimo de' Medici (1519–1574) – az első herceg, Alessandro meggyilkolása után – 1537-ben vette át Firenzében a hatalmat. 1539-ben feleségül vette Toledói Eleonórát, a nápolyi alkirály leányát, s ezzel elnyerte annak támogatását. Mindkét gyermeke diplomáciai indíttatású házasságkötésének köszönhetően (Francesco 1565-ben Ausztriai Johannát, Ferdinando pedig 1589-ben Lotaringiai Krisztinát vezette oltár elé) a Mediciek növelhették befolyásukat. 1569-ben I. Cosimo herceget a pápa Toscana nagyhercegévé koronázta. Ennélfogva Firenze a 16. század végén a Mediciek fényűzésének színterévé vált. A város legjelentősebb tereit hatalmuk jelképeként oszlopokkal, szobrokkal és kutakkal díszítették. I. Cosimo a Piazza Santa Trinitàn, amelyen a szemkápráztató, hivatalos ünnepi menetek haladtak át, még 1565-ben vörösgránit oszlopot helyezett el. Az oszlop Caracalla római termáiból származott: IV. Pius pápa ajándékozta neki. A Siena ellen vívott, győzedelmes montemurlói ütközetre (1538) kellett emlékeztetnie. A század vége felé a Piazza della Signoria (amelyen a Palazzo Vecchio impozáns épülete emelkedik) már a Mediciek uralmának egyetlen hatalmas jelképe: I. Cosimo nagyherceg Giambologna által alkotott lovas szobrától kezdve (a talapzaton látható reliefek politikai pályafutásának legfontosabb állomásait ábrázolják) egészen a Neptunus-kútig, amely a nagyhercegség tengeri hatalmára utal (épp ez idő tájt erősítettek meg Livorno kikötőjével). A Loggia dei Lanzi – a középkorban egészen más céllal építettek, s a „Loggia dei Priori" nevet viselte – az akkori kor legjelentősebb mestereinek alkotásait bemutató szoborgalériává alakult át: Benvenuto Cellini bronzszobra, a *Perszeusz Medusza fejével* mellett itt áll Giambologna virtuóz márványszobra, a *Szabin nők elrablása*.

8

8. Vasari: *Az Uffizi palota Arno felőli oldala*. Firenze. Az építkezés kezdete: 1560. Az Uffizi palotát, amely a Mediciek kormányzatának székhelye volt, Giorgio Vasari (1511–1574) tervezte. Az épületet galériaszerű, a Ponte Vecchión az Arnót átívelő folyosó köti össze a Mediciek egykori otthonával, a Palazzo Pittivel. Vasari klasszikus építészeti elemeket alkalmazott ugyan, mégis eredeti módon interpretálta azokat.

9. Vasari: *Brunelleschi átnyújtja az idősebb Cosimónak a San Lorenzo-templom modelljét*. Firenze, Palazzo Vecchio. Freskó. 1565 körül. Vasari célja itt nem annyira egy meghatározott esemény ábrázolása, mint inkább az, hogy a Medicieket a művészetek előmozdítóiként s új tehetségek felfedezőiként mutassa be.

9

10

szobrokkal díszíttette; ekkor került mai helyére Benvenuto Cellini *Perszeusz Medusza fejével* című alkotása, valamint Bartolomeo Ammannati *Neptunus-kút*ja. Ezek a szobrok, amelyeket a klasszikus antik kor inspirált, mindamellett a manierizmus új szelleme hatott át, rávilágítanak Firenze új urainak kulturális érdeklődésére is.

I. Cosimo és a Mediciek hírneve

Ugyanez a kép motiválta a Palazzo della Signoria, azaz a Palazzo Vecchio belső termeinek új díszítését is. E termekben Cosimo a Mediciek nemzetségét dicsőítette. Tudatosan homályban hagyta a család bankár múltját, s elődeit kivétel nélkül államférfiak és a művészetek pártfogóinak mezében tüntette fel. Az olyan jellegű freskók, mint például a Vasari festette *Brunelleschi átnyújtja az idősebb Cosimónak a San Lorenzo-templom modelljét*, immár messze eltávolodtak a középkori hagyományoktól, ahol is a építtetőt úgy ábrázolták, amint éppen átnyújtja a Szűzanyának az új templomot. Azt a jelentékeny szerepet, amelyet a Mediciek a reneszánsz művészet felvirágoztatásában játszottak, Vasari is kiemeli *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című művében, amelyet I. Cosimo Medicinek ajánlott (röviden: *Vite*, első kiadása: 1550, második kiadása: 1568). Vasari azon törekvése, hogy Firenze jelentőségét előtérbe állítsa, gyakran késztette őt arra, hogy eltérjen az igazságtól. Mégis: a *Vité*ben oly meggyőző erővel ecseteli a kulturális vívmányokat, hogy Vasari számos következtetése mind a mai napig kikezdhetetlennek tűnik. Az a mód, ahogyan a maga kortársait – kiváltképp Michelangelót – bemutatja, érzékelteti a *maniera* (alkotásmód) kiemelkedő jelentőségéről vallott akkori felfogást, amelyen a leleményesség, a tökéletes kivitelezés, a gazdag megformálás és a természetes elegancia összefonódását értették. Már maga a puszta tény is, hogy Vasari följegyezte ezeket a művészéletrajzokat, jelzi, hogy a 16. századi Itáliában megváltozott a művész társadalmi helyzete. A korai Mediciek lényegében kézműveseket alkalmaztak terveik megvalósítása érdekében, I. Cosimo ellenben már kifejezetten *művészeknek* adott megbízást, akiknek kreativitása növelte társadalmi presztízsüket. A humanista műveltségű irodalmi körök példáját követve ezek a művészek is

10. Cellini: *Perszeusz Medusza fejével*. Firenze, Loggia dei Lanzi. Bronz. 1545–1554. Benvenuto Cellininek (1500–1571) ez a nevezetes szobra iskolapéldája Giorgio Vasari művészetelméletének, aki a lehető legnagyobb jelentőséget tulajdonította a stílusnak, illetve a *manierá*nak, amelyen a leleményesség, a tökéletes megvalósítás, a finomság és az elegancia ötvözetét értette.

11

11. Ammannati: *Neptunus-kút* (részlet). Firenze, Piazza della Signoria. Bronz és márvány. 1563–1577. Bartolomeo Ammannatinak (1511–1592) képünkön látható nevezetes szoborcsoportja, amely méretei és megformálása révén túlfeszíti a klasszikus mértéket, nem más, mint a Mediciek uralmának allegorikus dicsőítése.

12

12. Arcimboldi: *A nyár*. Bécs, Kunsthistorisches Museum. Fa. 1563. Giuseppe Arcimboldi itáliai festő (1527–1593), aki I. Habsburg Ferdinánd (1556–1564), majd pedig annak utódai, II. Miksa (1564–1576) és II. Rudolf (1576–1612) szolgálatában állva a prágai udvarban tevékenykedett, gyümölcsökből, zöldségfélékből, virágokból, állatokból és különféle tárgyakból összeállított bizarr „arcmásairól" nevezetes. A felhasznált „anyagok" mindig szoros összefüggésben állnak az ábrázolás témájával; így eshetett meg, hogy a művész egy könyvtáros portréját kizárólag könyvekből állította össze. Arcimboldi műveiben a manierista művész vonzalma tükröződik minden kuriózum iránt.

egyesületekbe tömörültek. Az első ilyen társulás a firenzei *Accademia del Disegno* (Rajzakadémia) volt. Maga Vasari alapította, s tagjai sorában tudhatta Bronzinót, Cellinit és Ammannatit. E művészek nagyon is tisztában voltak megbízóik jelentőségével, ennélfogva 1563-ban felkérték I. Cosimo Medicit, hogy vállalná el az Akadémia elnöki tisztét.

V. Károly

Amikor V. Károlyt a Német-római Birodalom császárává választották (1519), Európának Nagy Károly óta a legnagyobb kiterjedésű birodalmát tudhatta magáénak. Károly mindkét nagyapjának, Spanyolországi Ferdinándnak és I. Habsburg Miksa császárnak egyetlen örököse volt, atyjától pedig még a Németalföldet is megörökölte. Álma, amelyet egy egységes, keresztény Európával kapcsolatban dédelgetett – ennek feladata lett volna a török legyőzése –, meghiúsult a kontinenst darabjaira szabdaló, súlyos politikai-vallási konfliktusok következtében. Ugyanakkor nyitva maradt a nyugati irányú terjeszkedés lehetősége, mégpedig Amerikában, azokon az útvonalakon, amelyeket Kolumbusz Kristóf fedezett fel utazásai során (1492). Cortez mexikói (1521) és Pizarro perui hódításai (1534) óriási vagyonokat áramoltattak a spanyol korona kincstárába.

1532-ben V. Károly felkereste Mantovában Federico Gonzagát. Röviddel a látogatást követően V. Károly Tizianót udvari festőjévé nevezte ki (1533). Tizianónak Federico Gonzagáról készített kutyás portréja (1525) egy sor, V. Károlyról festett képmás modellje lett. A császár tudatában volt annak, hogy a művész növekvő társadalmi presztízsével megbízójának tekintélye is növekszik, aki ily módon bizonyíthatta: nem csupán ahhoz rendelkezik anyagi eszközökkel, hogy egy agyonfoglalkoztatott mestert a maga szolgálatába állítson, de rendelkezik egy kimagasló géniusz elismerésének képességével is. V. Károly hozzáállásában minden bizonnyal megmutatkozik Federico Gonzaga hatása is. A császárnak az itáliai művészettel és építészettel szemben megmutatkozó nagyrabecsülése kézzelfogható bizonyítékot nyert már annak a királyi palotának kialakításában is, amelyet V. Károly Granadában, a mór stílusú Alhambra falain belül emeltetett. A spanyol földön teljességgel szokatlan klasszikus, antik

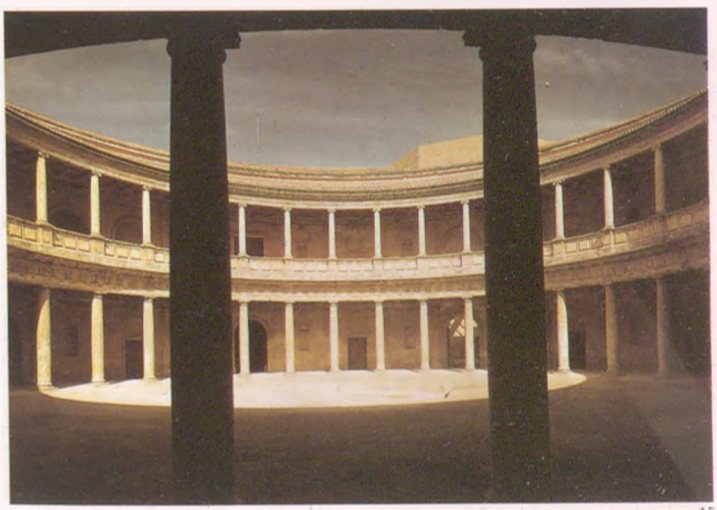
13

13. Tiziano: *Federico Gonzaga, Mantova első hercege*. Madrid, Prado. Vászon. 1525. Szerte Európában híre ment Tiziano portréfestészetének. Nemcsak a velencei patríciusok halmozták el megbízásaikkal, de uralkodók is vele festették meg arcmásaikat.

14. Tiziano: *V. Károly császár*. Madrid, Prado. Vászon. 1532–1533. Az V. Károly császárról Tiziano ecsetje nyomán született arcmások közül a képünkön láthatónak van a leginkább személyes jellege.

15. *V. Károly császár palotája, belső udvar*. Granada, Alhambra. Az építkezés kezdete: 1527. A dór és az ión oszloprend alkalmazására az itáliai reneszánsz építészethez való kapcsolódás jegyében került sor, s a császári hatalom és tekintély dicsőítését szolgálta.

14



15

építészeti formák meghonosítása egyértelmű jele volt annak az irdatlan hatalomnak, amellyel V. Károly rendelkezett.

Spanyolországi II. Fülöp és az Escorial

II. Fülöp (1556–1598) az ellenreformáció elszánt harcosa volt, s katolikus birodalmában fáradhatatlanul küzdött az igaz hit megvédelmezéséért. A protestantizmus eltiprásának kérlelhetetlen politikája a németalföldiek nyílt ellenszegülését váltotta ki. II. Fülöp nőül vette a Tudor-házbeli I. Máriát, aki arra tett kísérletet, hogy alattvalóit erőszakkal térítse vissza a katolikus hitre. A császár nevéhez fűződik a török felett aratott első nagy, keresztény győzelem a lepantói csatában (1571). Azon próbálkozása ellenben, hogy katolikus hadjáratot indítson I. Mária utódja, I. Erzsébet protestáns uralma ellen, teljes vereséggel végződött (1588).

Művészetpártolása teljes egészében egy hatalmas kolostorpalota, az Escorial építésére és kidíszítésére összpontosult, amely az uralkodó irdatlan hatalmának és mérhetetlen gazdagságának jelképe volt. Valóban: az Escorial jóval több egyszerű palotánál. A négyzetesen elhelyezkedő épületegyüttes középpontját egy templom alkotja; itt helyezték el azt a nagyszámú ereklyét, amelyet maga II. Fülöp szerzett meg. A király magánlakosztályai mellett az Escorial egy kolostort, egy mauzóleumot, egy könyvtárat és a királyi kormányzati épületeket foglalta magában. Az Escorial terve a humanista és matematikus Juan Baptista de Toledótól származik; az építkezést Juan de Herrera fejezte be. A klasszikus építészeti elemek a méltóságteljes szigor képének megteremtésére szolgáltak; ez pontosan megfelelt II. Fülöp szerepének, aki a hit és a hagyomány védelmezőjének tudta magát, s aki ezzel a szerepével a legteljesebb mértékben azonosult. Minden bizonnyal II. Fülöp volt a 16. század legbőkezűbb művészetpártolója. A palota belső dekorációja irodalmi és kulturális érdeklődését tükrözi. Előszeretettel vásárolta olasz művészek alkotásait, akik nagy megbecsülésnek örvendtek Európa fejedelmi udvaraiban. Fülöp követeket menesztett Itáliába, hogy azok művészeket nyerjenek meg az Escorial belső kialakításához. A palotában régi mesterek – többek között a flamand Hieronymus Bosch – munkáiból terjedelmes gyűjteményt halmozott föl (lásd a 30.

16. Juan Baptista de Toledo: *Escorial*. 1563–1584. Az Escorial nevet viselő kolostorpalota Szent Lőrinc tiszteletére épült. Az építési munkálatokat Juan de Herrera spanyol építész és matematikus fejezte be (1530 körül–1597). A méltóságteljes, tartózkodó és lenyűgöző épület II. Fülöp abszolút tekintélyét sugallja, aki még külhoni vendégeitől is elvárta, hogy a spanyol udvari etikett előírásainak megfelelően fekete ruhát viseljenek.

16

17. El Greco: *II. Fülöp álma (Krisztus nevének imádása)*. Escorial. Vászon. 1579. Az El Greco néven ismert krétai festő, Domenikosz Theotokopulosz (1541–1614) e képe abból az időszakból származik, amikor a művész áttelepült Spanyolországba (1575). Festménye a későbbi műveire jellemző látomásos stílusának korai példája.

17

fejezetet). A festmények egy részét örökölte, más részüket vásárolta, ismét más részüket pedig egyszerűen elkobozta. Számos kortárs művésznek adott megbízást. A legjelentékenyebb közülük minden kétséget kizáróan Tiziano, aki V. Károly halálát követően is a spanyol udvar szolgálatában maradt. Tiziano II. Fülöp megbízásából portrékat és úgynevezett „mitológiai költeményeket" festett, amelyek Ovidius *Átváltozások* című művére nyúlnak vissza, továbbá a keresztények lepantói, tengeri győzelmének allegóriáit vitte vászonra, de alkotott vallási témájú képeket is, így a *Szent Lőrinc mártíromságát*, amely az Escorial templomának főoltárán kapott helyet. II. Fülöpnek egy mártírjelenet melletti döntése, amelyet Tiziano mély átéléssel értelmezett, jól tükrözi az ellenreformáció szellemi klímáját.

Tiziano „mitológiai költeményei"

Tiziano Vecellio (1490 körül–1576) velencei festő legjelentősebb művei közé tartoznak mitológiai tárgyú képei, úgynevezett „költeményei": lényegében a görög-római mitológiai irodalom képek formájában történő újrafogalmazásai. Velencében nem igazán kedvelték az ilyen tárgyú festményeket, másutt azonban akadt két műgyűjtő, akik megbízást adtak elkészítésükre: Alfonso d'Este, Ferrara hercege (1505–1534), valamint II. Fülöp, Spanyolország királya (1556–1598). Ez utóbbi feltételezhetően egy egész sorozatot rendelt meg Tizianótól Ovidius *Átváltozások* című költeménye alapján. A megbízásra azután került sor, hogy a spanyol uralkodó megszerezte Tiziano *Danaé* (1553–1554) című alkotását. A mitológia szerint Danaé Zeusz számtalan halandó kedvesének egyike volt. A főisten aranyeső alakjában közeledett hozzá; együttlétük gyümölcse Perszeusz volt. Danaé aktfigurája csodálatosan példázza a művész mesterségbeli tudását, amelynek révén festői eszközökkel volt képes az érzéki vonzerőt megjeleníteni, s fel is magasztosítani. A színek finom és harmonikus kezelése számos későbbi művész számára szolgált mintaképül. Annál sokkolóbb hatást keltett háromszáz esztendővel később Manet *Olympiá*ja (lásd a 421. oldalon).

18. Tiziano: *Danaé*. Madrid, Prado. Vászon. 1553–1554. A kimagasló képességű velencei mester gazdag életművében a mezítelen női test érzékien rabul ejtő megjelenítése különösen fontos szerepet játszott. Az a gyöngéd ecsetvonás, amely a figura lágy körvonalait kirajzolja, a bőrnek pedig felsejlő fényt kölcsönöz, Tiziano stílusának leginkább megcsodált és leggyakrabban utánzott jellemzője.

18

19

19. Tiziano: *Spanyolország a Vallás megsegítésére siet*. Madrid, Prado. Vászon. 1671. Itália földjén régóta szokásban volt, hogy valamely esemény jelentőségét allegorikus ábrázolás révén emelték ki. Az itt látható festmény célja, hogy magasztalja II. Fülöp döntő hozzájárulását a keresztény flottának Lepantónál a török hajóhad fölött aratott győzelméhez.

Az anglikán egyház születése

A vallási konfliktusok meghatározó módon befolyásolták a műpártolást az angol királyi udvarban. A Tudor-házbeli VIII. Henrik (1509–1547) egy pamfletben keményen nekitámadt Luther eszméinek, amiért is a Szentatya a „Hit védelmezője" címmel tüntette ki. Amikor azonban a pápa vonakodott megadni hozzájárulását ahhoz, hogy a király elváljon Aragóniai Katalintól, VIII. Henrik megtagadta az engedelmességet, s önmagát nevezte ki az angliai egyház fejének. E döntésével nemcsak az újbóli házasságra nyílott lehetősége, de kisajátíthatta a katolikus egyház birtokait is. A kolostorok bezáratása (1536–1539) tekintélyes summákhoz juttatta a kincstárat. E pénzekből a király fejújíttatta kastélyát, s további nyolc uralkodói rezidenciát építtetett.

Az egyik legjelentősebb volt közülük Nonesuch (ma már nem áll). Hampton Court kastélyának építése még Wolsey bíboros idejében kezdődött meg. Maga a bíboros ajándékozta VIII. Henriknek, hogy elnyerje annak bizalmát, mindazonáltal a királyi kegy nem bizonyult tartósnak. Az uralkodó magának tartotta meg a kastélyt, és elrendelte továbbépítését. I. Ferenc francia királyhoz hasonlóan VIII. Henrik is olyan építészeti alkotásokra adott megbízást, amelyeknek hagyományos szerkezetét klasszikus és olaszos elemekkel díszítette. Ezek a díszítőelemek dekoratív pompával ruházták fel az épületeket, ezeknek célja az uralkodó gazdagságának és hatalmának magasztalása volt.

I. Erzsébet Európa-ellenes politikája

VIII. Henriket Anglia trónján fia, VI. Edward (1547–1553), valamint két leánya, Mária (1553–1558) és Erzsébet (1558–1603) követte. VI. Edward uralkodása idején Anglia protestánssá lett, Mária ellenben kényszerrel térítette vissza az országot a katolikus hitre. I. Erzsébet újfent a protestantizmust tette meg államvallássá, ugyanakkor vallási türelmet gyakorolt, legalábbis addig, amíg nem követtek el ellene néhány merényletet, amelyet a katolikusoknak és riválisának, skóciai Stuart Máriának a rovására írtak.

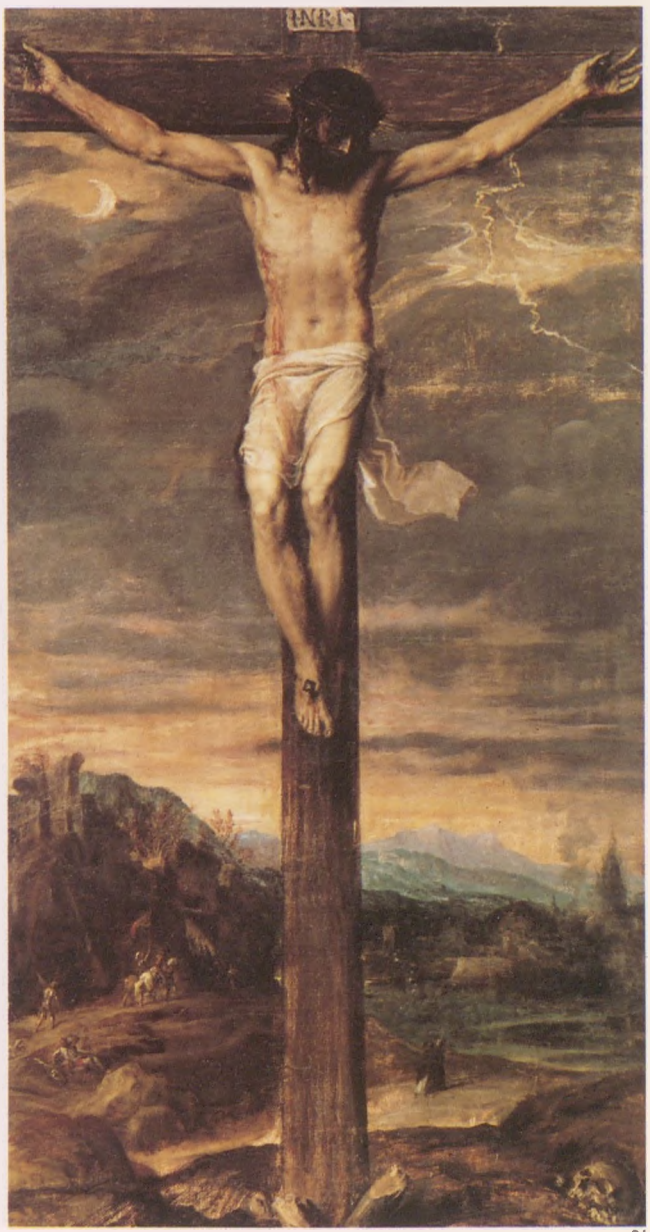
I. Erzsébet energikusan visszautasította az európai fejedelmi udvarok minden beavatkozási kísérletét Anglia belügyeibe. Az európai kontinens kultúráját sem tűrte

A hatalom képmásai

20

20. Tiziano: *II. Fülöp*. Madrid, Prado. Vászon. 1551. Jóllehet a király tartása bajosan nevezhető katonásnak, az a figyelem, amelyet a művész a vért fémjén megmegcsillanó fénynek szentel, harcias jelleget kölcsönöz a festménynek.

21. Tiziano: *Krisztus a kereszten*. Escorial, Sekrestye. Vászon. 1574 előtt. Ez a megfeszített Krisztust ábrázoló, mély hatást keltő kép – amelyet II. Fülöp magánkápolnája számára vásárolt – a Megváltó fizikai fájdalmait hangsúlyozza. Ezen benyomásunkat csak még jobban megerősíti a háttér komor, viharos égboltja. Mindazonáltal Tiziano a kései reneszánsz klasszikus művészetfelfogásának jegyében elkerüli a testi kínok azon nyers, „expresszív" kifejezését, amellyel kereken ötven esztendővel korábban Grünewald az Isenheimi oltár *Keresztre feszítés*-tábláját megformálta.



21

meg udvarában. Az uralkodónő nevéhez nem kapcsolódik egyetlen említésre méltó építészeti alkotás sem.
Erzsébet a saját maga meghatározta nemzeti ünnepeket – kiváltképp koronázásának napját – szívesen ülte meg tornákkal és jelmezes felvonulásokkal. Hivatalosan festett portréi jellegükben számottevően eltérnek más európai uralkodók képmásaitól. E képek igen merev légkörben, stilizált formában ábrázolják alakját. A királynő legapróbb részletekig megjelenített ruhái és ékszerei hatalmának és tekintélyének számtalan jelképét tartalmazzák. Erzsébettel ellentétben, akinek vajmi kevés érzéke volt az építészethez, udvari emberei annál buzgóbb építtetőknek bizonyultak. Legtöbbjük a polgári rétegekből kapaszkodott fel. Karrierjüket Erzsébet azon óhajának köszönhették, hogy szerette volna korlátok közé szorítani a nemesség tradicionális hatalmát. Ennek az új hivatalnokrétegnek a vezető egyéniségei frissen szerzett hatalmukat és tekintélyüket lakhelyükül szolgáló pompás kastélyok építésével demonstrálták. Mindent megtettek, hogy ezek az építmények méretben és fényűzésben túlszárnyalják a régi arisztokrácia kastélyait.

22

22. Hampton Court. *Base Court*. 1531–1536. A képen látható, erődítményszerű és igen látványos kialakítású építmény csak a kapuk felett elhelyezett s a római császárok képmásaival díszített medalionok révén kapcsolódik a klasszikus, antik kultúrához, ami pedig Európa többi részén elevenen élt.

24. *Burghley House*. Northants. 1575 után. A képen látható fenséges épületre William Cecil, a királynő kancellárja adott megbízást. A kastély igen jellegzetesen példázza az Erzsébet királynő kormányában tevékenykedő, újgazdag feltörekvők ízlésvilágát.

24

23

23. Gover: *I. Erzsébet*. Bedford, Woburn Abbey. Fa. 1588 körül. Egyike ez a festmény a királynő számos képmásának, amely George Gover ecsetétől származik (a művész tevékenysége az 1570-től 1596-ig terjedő időszakra esik).
A maszkszerűen merev arcvonások és a legapróbb részletekig kidolgozott díszes ruházat és ékszerek közötti ellentét jellemző az Erzsébet-kor angol festészetére; e stílus tudatosan elhatárolta magát az olasz és a francia festészettől, és hangsúlyozta a királynő merev, Európa-ellenes politikáját.

32. fejezet

Törökök, mongolok és az iszlám

A nagy muzulmán udvarok

Mohamednek (arabul Muhammad) 632-ben bekövetkezett halála után az iszlám világ határai nagyjából egybeestek Arábia határaival. A 13. században ez a helyzet gyökeresen megváltozott. A muzulmánok java része időközben már a nem arab származásúak közül került ki, s a regionális különbségek mély politikai és vallási feszültségekhez vezettek. Egyfelől létezett az egyre hatalmasabb siíta szekta, amely az iszlám tizenkét *imámját*, vagyis mesterét tisztelte, s bennük látta megtestesülni Ali és Fátima egyesegyedül legitim örököseit. Másfelől viszont létezett a szunniták szektája, amely a bagdadi kalifák személyében ismerte el Mohamed első követőinek szellemi örököseit. Amikor helyi uralkodók a Bagdadtól való függetlenedésük követelésével álltak elő, az Iszlám Birodalom rövid időn belül darabjaira esett szét. 1055-ben a kalifák rendelkeztek ugyan valamennyi szunnita hívő feletti szellemi hatalommal, a politikai hegemóniáról viszont le kényszerültek mondani a szeldzsuk dinasztia javára. A szeldzsukok a közép-ázsiai törökök leszármazottai voltak, s Perzsiában telepedtek le. Az iszlám biztosította azt a keretet, amelyben a különböző nemzeti kultúrák önállóan fejlődtek. Perzsiában gazdag és szerfölött művelt udvar segítette elő olyan tudományos és irodalmár tehetségek kibontakozását, mint amilyen a költő és asztronómus Omar Khajjám volt. A perzsák növekvő hatalma abban is megmutatkozott, hogy a perzsa vált az irodalom nyelvévé. E folyamat alapját Firdauszi *Sáhnáme* című eposza jelentette, amely korábbi idők perzsa hőseinek dicső emlékét ápolta. A perzsa befolyás a szeldzsukok egész biro-

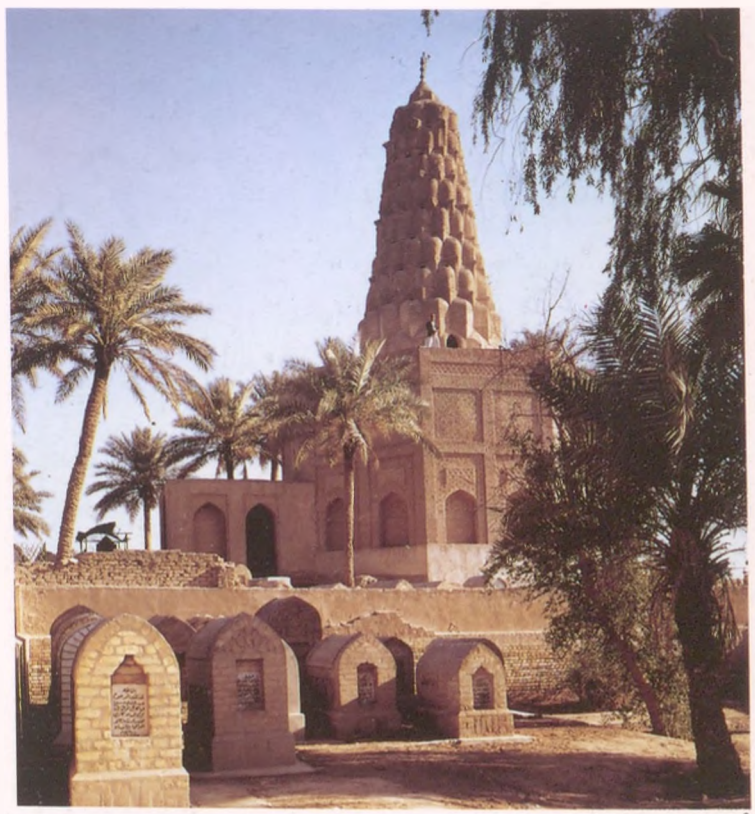
1

dalmában érzékeltette hatását. A világi kultúra születése az iszlám építészet hagyományaitól idegen építészeti formák megjelenésében mutatkozott; ilyen volt például a *mauzóleum*, amely valamely uralkodó világi hatalmának megörökítését szolgálta. Vallási nézetkülönbségek kerültek felszínre a *medresze* megalapításával kapcsolatosan is. Ez az iskola azonban, amelyben az igaz szunnita hitet oktatták, hamarosan a szeldzsukok mecsetjeinek elválaszthatatlan részévé vált. A szeldzsuk birodalomnak, amelyet már a keresztes lovagok hódításai is gyöngítettek (lásd a 16. fejezetet), a mongolok betörése, valamint Bagdad 1258-ban bekövetkezett elfoglalása adta meg a kegyelemdöfést.

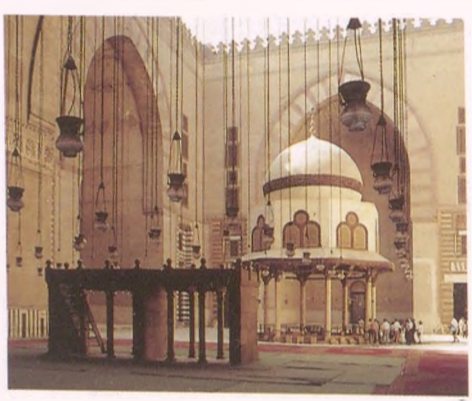
A mongolok (tatárok)

A Közép-Ázsiában honos mongolok (tatárok) kiterjedt hódító hadjáratai, amelyekre Dzsingisz kán vezetésével került sor (halálának éve: 1227), súlyos következményekkel jártak. Kína leigázását követően – ahol megalapították a Jüan-dinasztiát (lásd a 14. fejezetet) – mélyen behatoltak Oroszországba, Kelet-Európába és az iszlám világba. Hódításaikat mindenütt felégetett falvak és legyilkolt, illetve elhurcolt foglyok jelezték. 1260-ban vereséget szenvedtek a mamelukoktól, s visszavonultak Perzsiába. Itt 1256-tól egészen 1370-ig uralkodtak. A monumentális építészet terén nem rendelkeztek önálló hagyományokkal, hamar felismerték azonban annak jelentőségét, s mind Kínában, mind pedig Perzsiában átvették a helyi kulturális hagyományokat. Azt követően, hogy 1295-ben a perzsiai tatár uralkodók megtértek az iszlámhoz, egyszersmind a művészet bőkezű pártfogóivá is váltak, s egyre-másra építtették a mecseteket, a medreszéket és síremlékeket, amelyeknek mérete hatalmukat fejezte ki. A Kínához fűződő kapcsolatok révén az iszlám művészet díszítőmotívumai közé immár a kínai kultúrkörből származó, új motívumok is bekerültek, köztük sárkányok, madarak és lótuszvirágok stilizált képei.

1. Szőnyeg. Milánó, Museo Poldi-Pezzoli. 16. század. Az állami manufaktúrákban készített perzsaszőnyegek szövevényes motívumai a szakrális és világi építmények legfontosabb díszítőelemei közé tartoztak.



2. Zubaida sírja. Bagdad. 1152 körül. Az eredetileg egyszerű, négyzetes alaprajzú, kupolás mauzóleum a szeldzsuk időkben nyerte el ma is látható, gazdag építészeti kialakítását.



3. Haszan Szultán-mecset. Kairó. Az építkezés kezdete: 1356. A mamelukok idején alakult ki Egyiptomban az a jellegzetes építészeti stílus, amelyben a keleti eredetű szeldzsuk alkotóelemek, valamint a helyi Fátimida-hagyományokból táplálkozó stílusbeli jellemzők kapcsolódtak össze egymással.

4. Szúk al-Gáz-minarett. Bagdad. 12. század. Perzsiából kiindulva terjedt el az egész Szeldzsuk Birodalomban a mázascsempe-díszítés hagyománya.

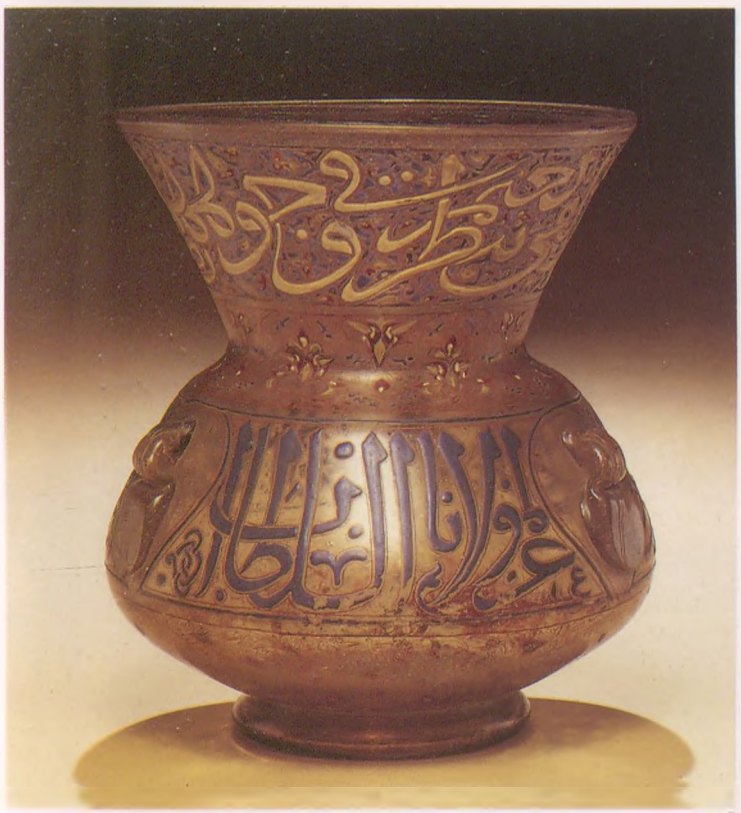
A mamelukok művészete és építészete

Kik voltak a mamelukok, akik meghiúsították IX. Lajos Egyiptom meghódítására irányuló terveit (1250), legyőzték a tatárokat (1260), s Egyiptomban, illetve Szíriában magukhoz ragadták a hatalmat? A mamelukok katonai szolgálataik fejében felszabadított rabszolgák voltak. Származásukra való emlékeztetőül elutasították a hatalom örökölhetőségének elvét. A legmagasabb katonai és polgári hivatalok a különösen jól képzett rabszolgák egy elit csoportjának voltak fenntartva. E rendszer egészen az oszmán török hódításig maradt fenn (1517). A mamelukok gazdagsága a kereskedelmen alapult. Erről tanúskodnak gazdagon díszített, ezüstből és zománcozott üvegből készült kalligrafikus berakásokkal díszített fémtárgyaik. A mamelukok igen konzervatív beállítottságúak voltak, s mereven ragaszkodtak a szeldzsukok által meghonosított hagyományokhoz. Hatalmuk érzékeltetése érdekében a mameluk vezérek mecsetek, medreszék és síremlékek építésére adtak megrendelést. Mivel azonban vonakodtak a lőfegyverek használatától, ez lett a legfőbb oka annak, hogy alulmaradtak az oszmán törökök fejlettebb harci erejével szemben.

Az oszmán-törökök felemelkedése

A tatároknak Perzsiába történt visszavonulása hatalmi vákuum kialakulását eredményezte Anatóliában. A Bizánci Birodalom túlságosan gyönge volt ahhoz, hogy terjeszkedésre használja ki ezt a lehetőséget. Ehelyett különféle török törzsek kezdtek terjeszkedni. A 14. században az oszmán-törökök tettek szert vezető szerepre, s a bizánciak, valamint a mamelukok legyőzése után egészen Délkelet-Európáig nyomultak előre. Konstantinápolyt tették meg birodalmuk fővárosává (meghódítása 1453-ra esik), s ettől fogva Isztambul névvel illették. E tettükkel megpecsételték a Bizánci Birodalom hanyatlását, s a Földközi-tenger keleti medencéje fölötti hegemón szerepüket hangsúlyozták vele.

A művészet és az építészet területén az Oszmán Birodalom erőteljesen központosított szerkezetűnek bizonyult, mert a szultán udvara döntött afelől, hogy mely stílusirányzat legyen érvényben. Konstantinápoly meghódítása előtt az oszmán építészet főként a szeldzsuk hagyo-



5

5. Mecsetlámpa. London, Victoria and Albert Museum. Zománcozott üveg. 1309–1310. A lámpatest kalligrafikusan kivitelezett írásjegyei a megbízó (II. Bajbar mameluk szultán) ajánlásából, továbbá a Korán néhány verssorából állnak, amelyek csodálatos díszítőmotívumokat alkotnak.

6

6. II. (Nagy) Szulejmán szultán Nándorfehérvár 1521. évi ostromakor. Isztambul, Topkapi Múzeum. Miniatúra Ali Amir Bea Sirvani „Szulejmán neve" című könyvéből. 1558. Részletekben igen gazdag, színpompás miniatúrákon örökítették meg Nagy Szulejmán kelet-európai hadjáratait.

mányokat követte. Most azonban a korai keresztény építészet formáinak átvételében az új iszlám hegemónia találta meg a maga kifejeződését. A Iustinianus császár által emelt *Hagia Szophia*-templomot (Kr. u. 532–537, lásd a 9. fejezetet) mecsetté alakították át oly módon, hogy belsejében a keresztény képeket az iszlám által elfogadott díszítésekkel helyettesítették, külső építményét pedig minarettekkel gazdagították.

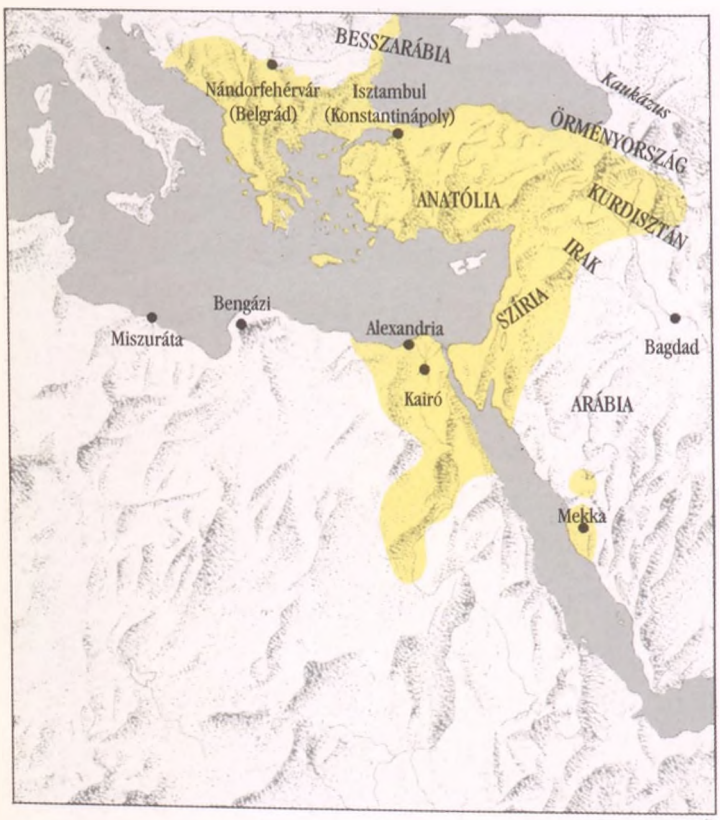
A fényességes Nagy Szulejmán szultán

II. Nagy Szulejmán szultán (1520–1566) uralkodása alatt az Oszmán Birodalom területe csaknem megkétszereződött; az uralkodó értette a módját, miként fordítsa a maga hasznára az Európát gyengítő politikai és vallási ellentéteket.

Szulejmán a művészetek nagy pártfogója volt, s kényelem, valamint pompa dolgában isztambuli udvara messze túlszárnyalta korának európai udvarait.

Szulejmán uralkodása alatt a legjelentősebb épületek terveit udvari építésze, Szinán készítette, aki 1539-ben lépett hivatalába, miután fényes katonai karriert futott be. Az isztambuli *Nagy Szulejmán-mecset* (1550–1557) a Hagia Szophia, a régi keresztény birodalom építészeti jelképének közvetlen utánzata. A birodalom egész területén számos más mecset mintaképévé vált. A Nagy Szulejmán-mecsethez iskola, a szegénykonyhának helyet adó épület, valamint kórház tartozott. Ezek az építmények nagy épületegyüttest alkottak, olyat, amely méltó volt egy hatalmas muzulmán uralkodóhoz. A kórház nemcsak a betegek ellátásával foglalkozott, de orvosképzéssel is.

Szulejmán hódításai fellendítették a kereskedelmet. A gazdagság következtében igen nagy volt a luxuscikkek iránt megmutatkozó kereslet. Maga Szulejmán gazdag gyűjteménnyel rendelkezett európai reneszánsz szobrokból, kéziratokból és órákból. Az uralkodó manufaktúrái selymet és brokátot szőttek, kerámiát égettek. Az a szokás, hogy a mecsetek és a paloták belsejét mázas csempékkel bélelték ki, elősegítette az izniki kerámia-manufaktúrák létrejöttét. Szulejmán uralkodása idején terjedtek el a színes kerámiák, szemben a hagyományos kék és fehér díszítéssel; ez is az udvar egyre pazarabb életstílusának jele volt. Jóllehet az Oszmán Birodalom hanyatlása már a 17. szá-



7

7. Az Oszmán Birodalom legnagyobb kiterjedése idején. kb. a 16. század közepén.

8. Szinán: *II. Szelim mecsete*. Edirne. 1570–1574. A képen látható mecsetet II. Szelim pasa, Nagy Szulejmán fia és örököse számára építették. Elrendezésében az apja számára Isztambulban emelt Szulejmán-mecset hasonmása.

8

9

10

zadban kezdetét vette, egészen az első világháború végéig képes volt fennmaradni, s csak az ebben a háborúban elszenvedett veresége következtében esett szét a birodalom végérvényesen.

Timurlenk és a Timuridák birodalma

Keleten a mongol dinasztiát egy másik, a Timur vezette török törzs győzte le. Ő volt az, aki megalapította a Timuridák birodalmát, amely Közép-Ázsia egész területét magában foglalta. A katonai hódításokat (1370–1405) a birodalom megszilárdítása érdekében kiterjedt építkezések követték. Timur érdeklődését mindenekelőtt a főváros, Szamarkand

A heráti miniatúrafestő-iskola

Timur halálát követően Herát lett a Timuridák Birodalmának fővárosa. Rukh sah (1405–1447), Timur fia és örököse, udvarát is ebbe a városba helyezte át, s műhelyt létesített illusztrált kéziratok előállítására. A heráti stílus jellegzetességei főként Bizhádnak a 15. század végén készült műveiben mutatkoztak meg. A heráti miniatúra-festők többek közt a tér festői megjelenítésével foglalkoztak. A kép szerkezetének többszöri, vízszintes felosztása segítségével több szintet hoztak létre, amelyek egészen a kép felső felében elhelyezkedő horizont vonaláig egymásra rétegződnek. Az alakok, az építészeti elemek, valamint a táj ennek a térélménynek az intenzívebbé tételét szolgálta. Stilizált arcvonásaik ellenére az alakok ábrázolása a mozdulatok sokféleségét hordozza. Az igen nagy részletességgel és színgazdagsággal megfestett ruhák, fák, virágok és állatok a jelenet realisztikus hatását fokozzák. Azt követően, hogy Iszmáil sah elfoglalta a várost, számos heráti miniatúrafestő Tebrizbe, a Szafavidák birodalmának fővárosába kényszerült áttelepülni. Bihzád lett az új kéziratkészítő-műhely vezetője. Itt a heráti stílus egyre gazdagabb és érettebb formát öltött.

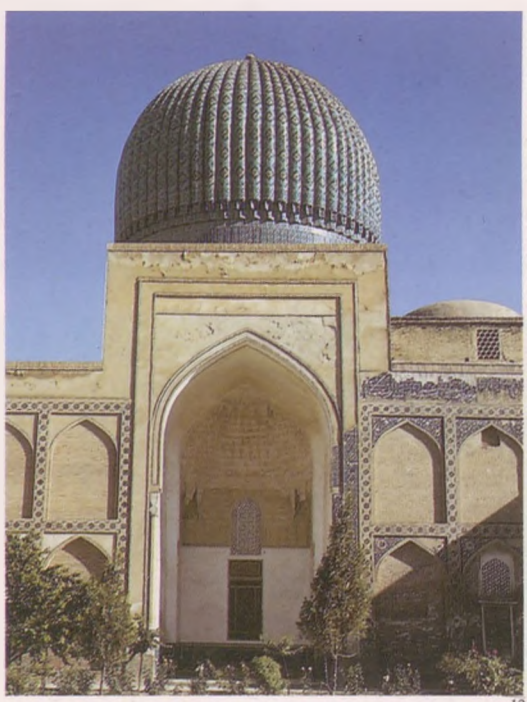
11.

9. Tolltartó. Isztambul, Topkapi Múzeum. 16. század. Az arany, a porcelán, a rubin s más drágakövek az oszmán udvarban uralkodó gazdagság nyilvánvaló kifejeződései.

10. Astrolabium. London, British Museum. Vörösréz. 1666. A képen látható eszközt, amely az égitestek elhelyezkedését méri a látóhatár fölött, az ima órájának megállapítására használták.

11. Szinán: *II. Szulejmán mecsete.* Isztambul. 1550–1557. Szinán (1489–1578), Szulejmán udvari építésze alkotta meg a klasszikus oszmán kupolás mecset épülettípusát. Példaképül a keresztény építészet alkotásai szolgáltak, köztük a iustinianusi Hagia Szophia.

12. Timur mauzóleuma. Szamarkand. 1403–1405. A hatalmas, kerámiacsempékkel díszített, égetett-tégla-épület a Timuridák birodalmának hatalmát és jelentőségét volt hivatva hangsúlyozni.



12.

13. Miniatúra a heráti iskolából. Isztambul, Topkapi Múzeum. 2160. album. 15. század vége, 16. század eleje.

13.

14.

14. Kék mecset. Tebriz. Az építkezés kezdete: 1465. A Timuridák a közép-ázsiai kultúrák égetett-tégla-építkezésmódját alkalmazták. Hogy monumentális építményeket is emelhessenek, a csúcsív, a vakív és a boltozati csegely („pendentif") kínálta lehetőségekkel éltek.

kötötte le, míg utódai a birodalom egyéb városait ékesítették mecsetekkel, palotákkal és síremlékekkel. Az új uralkodók hatalma és gazdagsága a kerámiadíszítésnek a teljes falfelületre való kiterjesztésében is megmutatkozott. Miként más iszlám kultúrákban, a Timuridák dinasztiájának szolgálatában álló művészeknek és kézműveseknek sem volt egyéb céljuk megbízóik dicsőítésénél. Az anyagokat arany- és ezüstszálakkal szőtték át, s a kerámia-manufaktúrák a kínai kék-fehér porcelán utánzására tettek kísérletet. A figurális művészet, amelynek művelése tiltva volt a vallásos könyvekben és épületekben, virágzott a világi területen. A kor miniatúra-festői, főként a heráti Bihzád, a perzsa hagyományt követték, s uraik tetteit mutatták be részletgazdag képekben, amelyek nyilvánvalóvá teszik a Timuridák udvarában uralkodó fényűzést.

A Szafavidák dinasztiája Perzsiában

Iszmáil Szafavi sah hódításai megerősítették a Szafavidák dinasztiájának uralmát (1502–1730) Perzsiában. Siíta birodalmuk, amely keleti irányban megálljt parancsolt az oszmán-törökök terjeszkedésének, a nemzeti kultúra felélesztését segítette elő. Másolni kezdték a régi perzsa költők verseit, terjesztésük pedig új világi és vallási irodalom kialakulását eredményezte. Az uralkodó tebrizi könyvtárában miniaturisták serénykedtek, akik az említett kéziratokat csodálatos képekkel díszítették.
A hagyományos perzsaszőnyegeket nagy számban állították elő az állami manufaktúrák. A sah palotáinak berendezési tárgyaihoz tartozó vázákat és kézmosó tálakat a kék-fehér kínai porcelán utánzásával igyekeztek előállítani. Az Abbász sah által (1587–1629) megvalósított államigazgatási reformok szemmel láthatóan tükröződtek az új főváros, Iszfahán külső képében. A város központja egy hatalmas tér, a Majdán volt. E teret különböző építmények vették körül; ezek sorába tartozott az uralkodó palotája is. Az épületegyüttes középpontját azonban mindenféleképpen a hatalmas Maszdzsid-i Sáh alkotta. E mecset jelentőségét a káprázatos csempedíszítés is kiemelte.

A mogulok Indiában

Az arab kereskedők számára régóta ismeretes volt, hogy micsoda kincseket rejteget India földje. A 13. század során

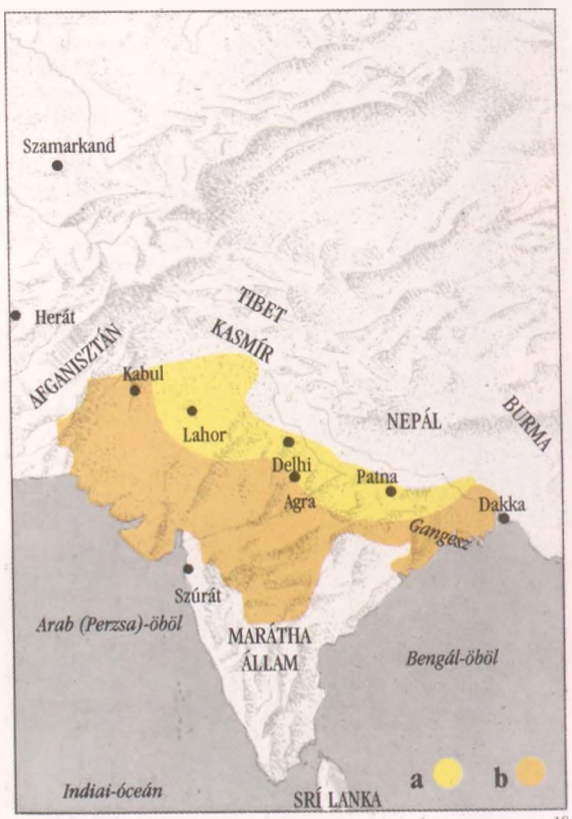
15. *Illusztrált lap Bábur (Bábur Nama) mogul uralkodó önéletírásából.* Újdelhi, Múzeum. Mogul-stílus, kései Akbar-kor. 1566–1605. Bábur és Akbar perzsa miniatúra-festőket hozattak udvarukba, akiknek hatása hamarosan megmutatkozott a honi művészetben is.

15

16. *Majdán és Maszdzsid-i Sáh.* Iszfahán. Az építkezés kezdete: 1600 körül. A képen látható épületegyüttest, amelynek összterülete meghaladja a nyolc hektárt, Abbász szafavida sah dicsőségére emelték.

17. *Ali Kápu palotája.* Iszfahán. 1598. Majdán és Maszdzsid-i Sáh épületegyüteséhez tartozó királyi pavilon a téren álló két mecset közül a kisebbikkel szemben helyezkedik el.

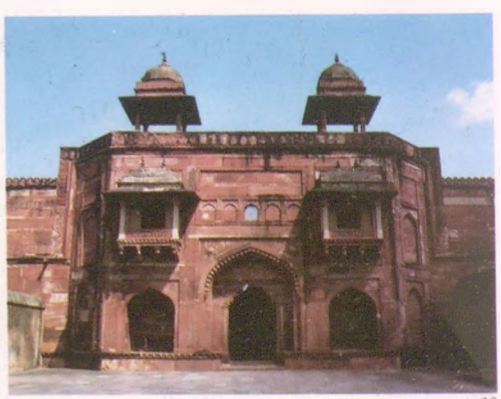
18. *Fatéhpur Szikri, főbejárat.* 1571–1581. Fatéhpur Szikri városát Akbar alapította. A város elrendezése azt az elbizakodottságot tükrözi, amellyel Akbar saját uralkodói szerepét értelmezte. E város nem rendelkezik, más iszlám városokhoz, így például Iszfahánhoz hasonlóan, szigorú felépítéssel és lenyűgöző távlatokkal. Fővárosként az elgondolás nem állta ki az élet próbáját, kiváltképp az elégtelen vízvezeték-hálózat következtében: az itt élőknek maguknak kellett a vizet a városba hordaniuk. Akbar halála után Fatéhpur Szikri elnéptelenedett.



19

16

17



18

több alkalommal is muzulmán invázióra került sor egy észak-indiai iszlám birodalom megteremtése céljából. A muzulmán uralkodók saját kultúrájukat kényszerítették rá az országra, s mecseteket, palotákat, illetve síremlékeket emeltettek olyan stílusban, amely a nyugatabbra fekvő iszlám országok művészetéhez igazodott. E stílusnak alig volt valami köze a buddhizmus és a hinduizmus hagyományaihoz. Mindamellett a Nagymogul Birodalomnak Bábur (1526–1530) által történt megalapítása, valamint unokája, Akbar (1556–1605) uralkodása alatti terjeszkedése egyszersmind egy indo-iszlám kultúra fejlődését is megalapozta. Bábur és Akbar a perzsa udvar ízlését tipikusan jellemző fényűzést és eleganciát meghonosították Indiában is. Akbar ugyanakkor egyáltalán nem kényszerítette rá a helyi lakosságra a muzulmán kultúrát, hanem eleven érdeklődést tanúsított az indiai hagyományok iránt. Legszorosabb baráti köréhez tartozott például egy hindu muzsikus is. Az indiai irodalom nagy alkotásainak képekkel díszített másolataira adott megbízást, s festőiskolát alapított, amelyben a helyi művészeket perzsa mesterek oktatták. Az új főváros, Fatéhpur Szikri épületeinek kupoláit és csúcsíveit szemlátomást perzsa minták alapján tervezték, a legjelentősebb épületeket azonban nem csempékkel, hanem helyi fejtőkből származó márványberakásokkal díszítették. Akbar utódai hasonló türelemről tettek tanúbizonyságot. Fiának, Dzsehangirnak (1605–1627) egyik portréja, amely az iszlám hitet állítja előtérbe, európai motívumokat is tartalmaz, így például a puttókat, vagy – a kép alsó sávjában – Angliai I. Jakab arcmását. Fia, Dzsehán sah (1628–1658) emeltette elhunyt hitvese síremlékét, a Tádzs Mahalt, amely a Nagymogul Birodalom legcsodálatosabb építészeti alkotásai közé tartozik.

Törökök, mongolok és az iszlám

20

21

19. *A Mogul Birodalom Indiában a 16–17. században:*

a) Kiterjedése Bábur uralkodása idején (1526–1530)

b) Kiterjedése Akbar uralkodása idején (1556–1605)

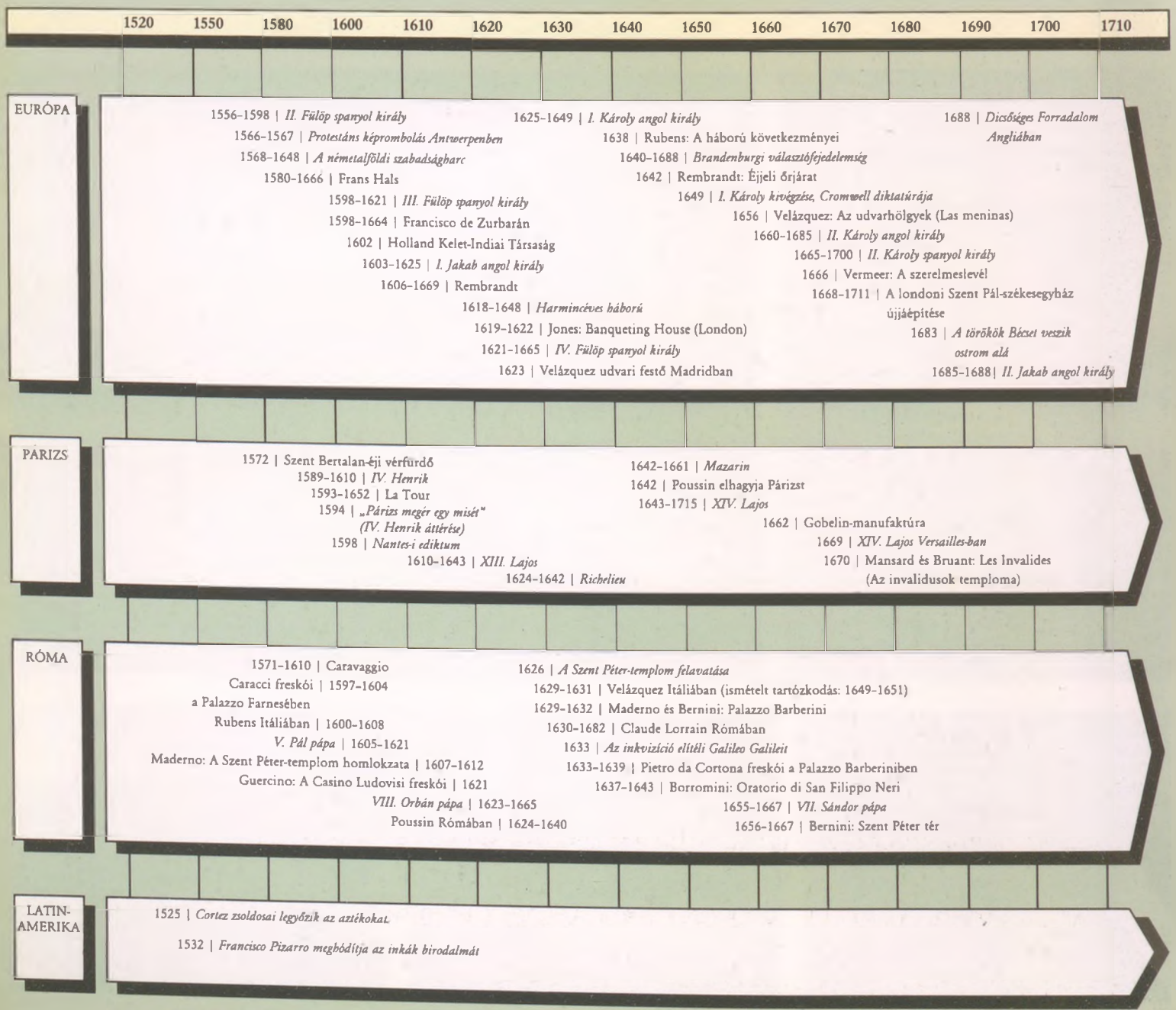
20. *Dzsehangir allegorikus trónon*. Washington, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Festmény papíron. 1625 körül. Dzsehangir a Napot és a Holdat egyesítő fénylő korong előtt egy homokórán ül, s egy mullahnak egy könyvet nyújt át. A kép alsó felén a puttók az alábbi szavakat írják az óra üvegére: „Ó, sah, élnél bár ezer esztendeig!".

22

21. és ***22.*** *Tádzs Mahal, összlátkép és a bejárati front egy részlete*. Agra. 1632–1654. E finom szépségű mauzóleum sokszögű alaprajzát és kupoláját az iszlám építészet korábbi korszakai alapján tervezte meg építőmestere. A Tádzs Mahalt Dzsehán sah (1628–1658), Dzsehangir fia emeltette hitvese, Mumtáz Mahal emlékére. A mauzóleumot tiszta fehér márvány borítja, s fekete kőberakások ékesítik. Az építmény díszítése különféle ornamensekből és a Korán verssoraiból áll. Jellemző részletet alkotnak a minarettek úgynevezett mogul sisakjai. A nagyszerű építmény a Mogul Birodalom örökségének leghatásosabb emlékei közé tartozik.

A 17. század

A 17. század Európában a barokk századának számít. A barokk művészet különféle áramlatai Európa vallási megosztottságának alapján, valamint egy új államforma, a francia és az angol abszolutizmus kialakulása révén jöttek létre. A korszak vége Angliában a „Glorious Revolution", a Dicsőséges Forradalom vívmányaként az alkotmányos monarchia államformájának megszületését hozta magával. Miközben az egyházi művészet – ez az építészetből, szobrászatból, festészetből és zenéből álló „Gesamtkunstwerk", azaz összművészeti alkotás – a pápai Rómában, túlnyomó részben a jezsuiták rendjének megbízásából elérte a mennyei dicsőség illuzionisztikus megjelenítésének legmagasabb fokát, a barokk udvari és állami művészet Franciaországban éppennyire lenyűgöző, megformálásában azonban inkább „klasszikus" jelleget öltött. A protestáns hitre tért Hollandiában az egyház, a nemesség és az uralkodó nem voltak jelen megrendelőként a művészetben. A polgári jellegű holland művészetben a portré, a tájkép, a csendélet és a zsánerkép vált a festészet középponti műfajává. A vallási háborúként meghirdetett harmincéves háború voltaképpen az Európa feletti hegemónia megszerzéséért folyt. A német földet, a háború fő színterét az ellenséges csapatok jórészt földúlták, s kulturális fejlődése elakadt. Ausztria érdekszférái délkeletre helyeződtek át, miután sikerült elhárítani a törökök Bécs ellen intézett támadását. A barokk korszakot feszítő ellentétek közé tartozik a katolikus egyháznak az ellen az új világkép ellen folytatott elkeseredett küzdelme is, amelyet Galileo Galilei fizikai és csillagászati felfedezései alapoztak meg.



A katolikus egyház átvészelte a 16. század vallási megrázkódtatásait. Az 1600. év táján az ellenreformáció józan szellemét új optimizmus váltotta fel. A pápaság újonnan megszerzett hatalma majdhogynem zabolátlan fényűzésben jutott kifejezésre. A pápák és a bíborosok művészetpártolása a 17. században soha nem látott méreteket öltött. Szokás a barokk festészetében, szobrászatában és építészetében a reneszánsz klasszikus szigorára adott választ látni. Gyökerei a valóságban a római császárkorba nyúlnak vissza, amikor a gazdagság és a hatalom hivalkodó pompakedvelésben találta meg a maga kifejeződését.

A hatalom világi és egyházi birtokosai tökéletesen tisztában voltak ennek a – 17. század Rómájában kialakult – új stílusnak erőteljes hatásával. A barokk művészet

33. fejezet

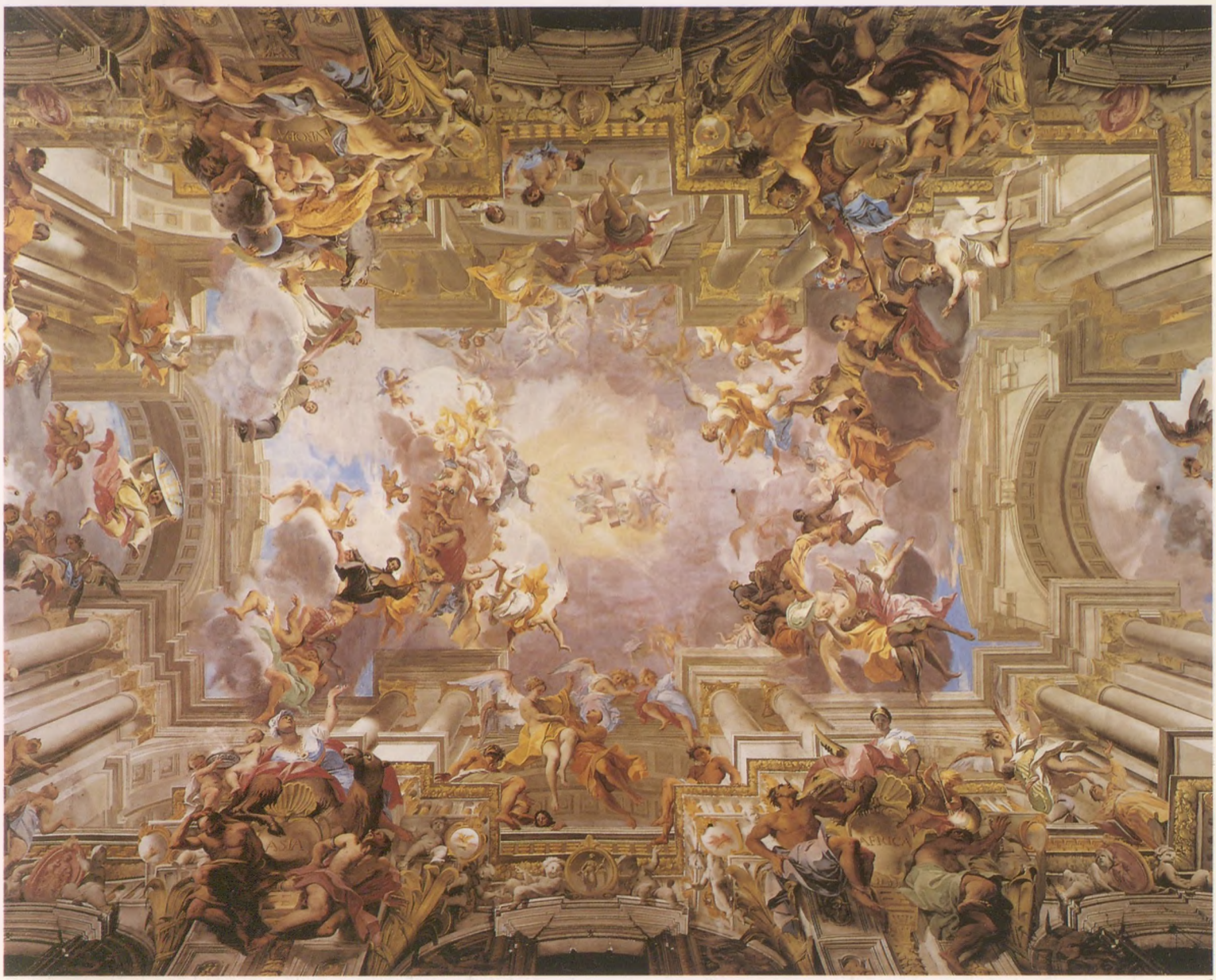
A katolikus egyház diadala

Róma és a barokk művészet

ámulatot akar kiváltani szemlélőjében, mégpedig a dimenziók és az anyagok, az ábrázolt jelenetek drámaiság révén, nem is szólva a perspektivikus „szemfényvesztés" és a művészi fény-árnyék hatások segítségével létrehozott illuzionisztikus tér- és testábrázolás művészetéről, amely már a reneszánszban megszületett ugyan, most azonban soha nem látott méreteket öltött.

A Szent Péter-templom: Bernini és VIII. Orbán pápa

1626-ban végre felszentelték az új Szent Péter-templomot. A minduntalan félbeszakított munkálatok, amelyeket még a Della Rovere családba tartozó II. Gyula pápa pontifikátusa idején (1503–1513) kezdtek meg, a pápaság szeren-



1

cséjének forgandóságát tükrözik a 16. század során (lásd a 28. és a 30. fejezetet). Magát a templomhajót, továbbá a homlokzatot a Borghese családból választott V. Pál pápa alatt (1605–1621) fejezték be; az ő nevét viseli a templomépületen elhelyezett felirat is. Maffeo Barberinivel, aki VIII. Orbán néven ült Szent Péter trónusán – valamint azzal, hogy Berninit fölkarolta –, új korszak köszöntött be a pápai fényűzésben. Bernini Rómában alkotott első művei közé tartozik az a nagy baldachinos oltár, amelyet Szent Péter feltételezett sírja fölött, a Szent Péter-templom kupolája alatt állítottak fel. A középkori cibóriumoltár újraértelmezéseként Bernini a baldachint négy csavart oszloppal támasztotta meg, ezzel Salamon jeruzsálemi templomának bibliai leírását idézi fel. A dekoratív díszítés számos utalást tartalmaz VIII. Orbán pápára. A növénymintázatot például nem szőlőlevelek alkotják – ez volt Jézus hagyományos jelképe –, hanem babérlevelek. Akárcsak a mindenütt röpdöső méhek, a babérlevél is a Barberini család címerében volt megtalálható. Berninit bízta meg a pápa annak a négy oltárnak a megalkotásával is, amelyek a kupolát tartó, gigantikus méretű pillérek között helyezkednek el. Ezekben az oltárokban kaptak helyet a Szent Péter-templom legfontosabb relikviái: Longinus lándzsája, Veronika kendője (ma Torinóban látható), Szent András feje (napjainkban a görögországi Patraszban őrzik), valamint a Szent Kereszt egy darabja. VIII. Orbán önmagasztalás iránt érzett vágyának legpompásabb kifejeződése saját, szintén Bernini által alkotott síremléke. A síremlék monumentalitása, valamint pazar kivitelezése egyaránt szolgálta VIII. Orbán és az egyház dicsőségét. Az a barokkban uralkodó tendencia, amely arra irányul, hogy egy esemény ábrázolása a legnagyobb fokú drámaiság pillanatában történjék, itt kis híján hátborzongató vonásokat hordoz: a Halál, amelynek oldalán az Igazságosság és a Szeretet allegorikus alakjai állnak, épp e pillanatban véste föl egy pergamentekercsre Orbán pápa nevét.

Bernini és VII. Sándor

VIII. Orbán utódja a pápai trónon, a Pamphili családból származó X. Ince (1644–1655), más területen volt aktív (lásd lentebb). Az ő utódja , a Chigi családbeli VII. Sándor (1655–1667), ellenben már újra a Szent Péter-templom

1. Pozzo: *Loyolai Szent Ignác megdicsőülése*. Roma, Sant'Ignazio. Freskó. 1691–1694. Andrea Pozzo (1642–1709) e mennyezetfreskójának lélegzetelállító, illuzionisztikus kialakítása a jezsuita rend alapítójának szellemi tekintélyét magasztosítja fel.

2

4. Bernini: *Baldachinos oltár Szent Péter sírja fölött*. Vatikán, Szent Péter-templom. Bronz. 1624–1633. A baldachin elkészítéséhez szükséges bronz kiöntéséhez a Pantheon kupolájáról lebontott réz anyagát használták fel. E tény ad magyarázatot a következő epigramma keletkezésére: *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini* (Amit nem tettek meg a barbárok, megtette Barberini).

3

2. Maderno: *Szent Péter-templom, homlokzat*. Vatikán. 1607–1612. A korinthoszi oszlopok csak fokozzák azt a lenyűgöző hatást, amelynek fontos szerepe van a római katolikus vallás ezen legjelentősebb templomépületénél.

3. Bernini: *Szent Péter tér*. Vatikán. 1656–1667. A két monumentális kolonnád, amely a Szent Péter-templom előtt elterülő ovális teret lehatárolja, annak jelképe, ahogyan az Anyaszentegyház keblére öleli híveit.

4

kidíszítésére összpontosította figyelmét, amire ismételten Bernini kapott megbízást. A Bernini által alkotott *Cathedra Petri*ben (Szent Péter trónusa) a római katolikus egyház győzelme nyerte el legmagasabb fokú kifejeződését. Ezen a bonyolult kialakítású emlékművön, amely az apszis kellős közepén áll, a bronz, a márvány, az arany, a stukkó és a fény szemkápráztató összjátéka szolgálja a Péter apostol örököseit illető szupremácia dicsőítését. A középpontban maga a relikvia, Szent Péter trónusa látható, amelyet négy egyházatya tart. Fölötte helyezte el Bernini Jézus alakját, aki Szent Péterre bízza az Anyaszentegyház kulcsait: puttók tartják fölötte a tiarát és a kulcsokat, a pontifikátus jelképeit. Bernini alkotása tudatosan akar lenyűgöző hatást kelteni. A pápai felsőbbségről hordozott üzenetét lehetetlen volt félreérteni. VII. Sándor ezenkívül a Szent Péter-templom előtti tér arculatának egységes kialakításával bízta meg Berninit. Tipikusan barokk alkotásként a tér maga is a lehető legerőteljesebb hatás elérésére törekszik. A két félkörív alakú kolonáddal, amely az Anyaszentegyház széttárt karját jelképezi, a tér tökéletesen alkalmas zarándokok nagy tömegének befogadására, akik húsvétkor vagy más egyházi ünnepeken sereglenek itt össze, hogy a pápa áldását fogadják. A 17. századi Rómában még kifejezettebb volt az ellentét a városnak a térbe torkolló szűk sikátorai és a tér tágas mélysége között. A Via della Conciliazione megépítésével ez az ellentét csökkent.

X. Ince és a Piazza Navona

Giambattista Pamphilinek, aki a X. Ince nevet vette föl, pápává választását minden bizonnyal VIII. Orbán különcködő stílusára való reagálásnak tekinthetjük. Ez a körülmény megmutatkozik művészetpártolásában is. Ahelyett, hogy a Szent Péter-templom szebbítésén munkálkodott volna tovább, X. Ince a laterani San Giovanni-bazilikára összpontosította figyelmét, amely Róma püspökének minőségében a pápák hagyományos székhelye volt.

5

5. Bernini: *Szent Péter trónusa (Cathedra Petri)*. Vatikán, Szent Péter-templom. Bronz, márvány és stukkó. 1657–1666. A pápai főtemplom kórusában elhelyezett monumentális szobrászati alkotás a Szent Péter trónusát körülölelő ereklyetartó mellett csoportosítja az egyházatyák alakjait. Az ovális ablakban galamb alakjában a Szentlélek jelenik meg.

6

6. Bernini: *Szent Longinus*. Vatikán, Szent Péter-templom. Márvány. 1629–1640. Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) szobrászként szerzett hírnevét azon alkotásainak köszönhette, amelyeket VIII. Orbán pápa megbízásából a Szent Péter-templom számára készített.

7

7. Bernini: *VIII. Orbán pápa síremléke*. Vatikán, Szent Péter-templom. Márvány és bronz. 1628–1647. Ezen a pompázatos síremléken az ittott látszólag véletlenszerűen előtűnő méhek utalnak a megbízóra, a Barberini családra, amelynek címerállatai.

Nem Berninit fogadta szolgálatába, hanem Borrominit bízta meg a templombelső átalakításával (1647–1649). Borromini a középkori freskókat a kor ízlésének jobban megfelelő díszítéssel helyettesítette. Mindazonáltal X. Ince legjelentősebb építészeti vállalkozása kétségkívül a Piazza Navona újjáépítése volt, amelyen családjának palotája is állott. Maga a tér ott fekszik, ahol egykor Domitianus stadionja terült el. Fölöttébb alkalmasnak bizonyult a Pamphili család hatalmának demonstrálására. X. Ince kibővíttette a család palotáját, s megbízást adott a Piazza Navonán egy új templom építésére; ez lett a Sant'Agnese. Homlokzata, a domború és homorú felületek bonyolult játékával jellegzetes példája annak, ahogyan a barokk művészet a néző elkápráztatására törekszik.

A Cornaro-kápolna

VIII. Orbán pártfogásával Bernini Róma legjelentősebb művészeinek egyike lett. Mivel X. Ince került minden kapcsolatot a Barberiniekkel, Bernini szabadon dönthetett afelől, hogy magánmegrendelők számára is dolgozik-e.

A római Santa Maria della Vittoria-templomban található Cornaro-kápolnát, amelyet Bernini a velencei Cornaro bíboros sírkápolnájaként épített, Ávilai Szent Teréznek, az ellenreformáció egyik szentjének tiszteletére emelték. Építészet, szobrászat és festészet egyetlen egységgé forr itt össze. Az aranyozás, a stukkódísz és a színes márvány kombinációja lenyűgöző hatást kelt. A kápolna falain Bernini illuzionisztikus balkonokat helyezett el, ahol a bíboros apját, Federicót (Velence korábbi dózséját), valamint a Cornaro családból származó további hat bíborost ábrázoló szoborportrék kaptak helyet. A kápolna belső kialakításának középpontjában azonban mindenképpen Szent Teréz szobra áll. Bernini abban a pillanatban ábrázolta, amit ő maga is szemléletesen leírt művében: egy angyal nyíllal lőtte át a szívét, s Isten szeretete a végtelen boldogság és a kínzó fájdalom elegyének érzetével töltötte el bensejét. A felhasznált anyagok túlcsorduló gazdagsága, a megjelenítés intenzitása és drámaisága, az illuzionisztikus effektusok, valamint a mesteri kivitelezés a barokk művészet egyik legragyogóbb alkotásává avatják ezt a kápolnát. Berninek azon képessége, hogy egy nem mindennapi spirituális élményt ennyire hihetően képes megformálni, nem csupán mélyen át-

8

8. Velázquez: *X. Ince*. Róma, Galleria Doria Pamphili. Vászon. 1650. E képmás elkészítésére X. Ince Diego Velázqueznek (1599–1660) adott megbízást. Velázquez IV. Fülöp spanyol király udvari festőjeként utazott Itáliába, hogy műalkotásokat vásároljon az uralkodó számára. Itáliában az olasz festészettel is kapcsolatba került.

9. Borromini: *A Sant'Agnese homlokzata*. Róma, Piazza Navona. 1652–1657. Francesco Borromini (1599–1667) e templomépület homlokzatának kialakítása során a barokk építészet egy jellegzetes eszközével élt: a fal domború és homorú felületeinek váltakoztatásával. Ehhez társul még az oldalsó harangtornyok és a meredeken az égbe szökő kupola feszültségteljes viszonya. A homlokzat térhatását a *Négy folyam kútjá*nak obeliszkje csak még jobban hangsúlyozza.

9

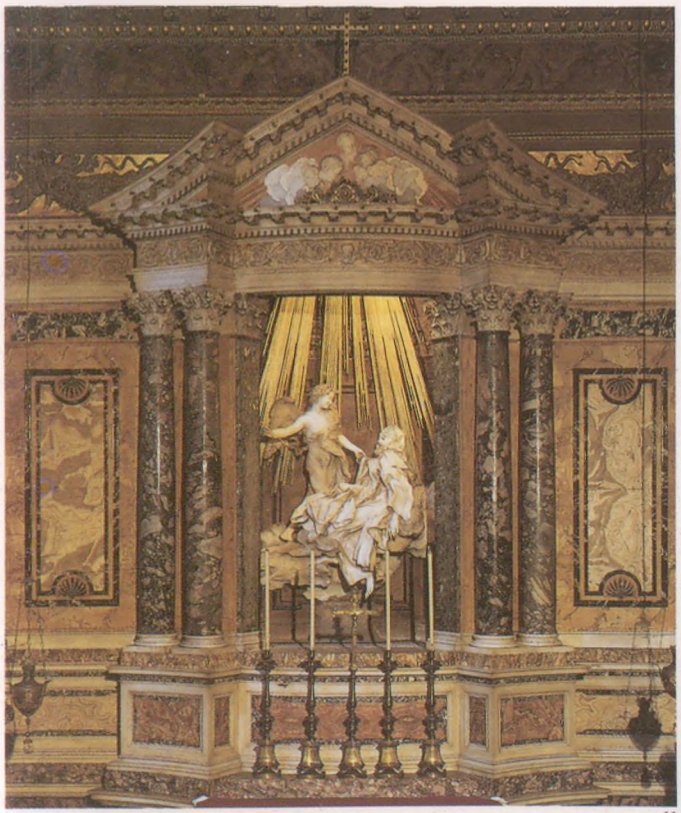
10. Bernini: *Fontana di Quattro Fiumi (Négy folyam kútja)*. Róma, Piazza Navona. Márvány. 1648–1651. Jóllehet X. Ince pápa eleinte idegenkedett Berninitől, végül az újjáalakított Piazza Navonán mégis két kút megformálására adott neki megbízást. A képen látható kút négy kontinens négy legjelentősebb folyójának, a Nílusnak, a Gangesznek, a Dunának és a Rio de la Platának megszemélyesített alakjait egyesíti magában.

10

Bernini „Szent Teréz ekstázisa" című alkotása

Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) *Szent Teréz ekstázisa* című márvány szoborcsoportja (1645–1652) nagy nyomatékkal idézi föl a győzedelmes katolicizmusnak a barokk Rómában uralkodó légkörét. Ávilai Szent Teréz, egy 16. században élt misztikus, megreformálta a karmeliták rendjét, és Spanyolországban megalapította a sarutlan karmelita apácák kongregációját. Följegyezte spirituális tapasztalatait, többek között azt a Bernini által megjelenített pillanatot is, amelyben szívét az isteni szeretet nyílvesszeje hasította át. A legnagyobb tökéllyel megmintázott alakjai révén Bernini az ekstázisba zuhant apáca szépségét eszményíti. Mesteri technikájának köszönhetően ugyanakkor a misztikus tapasztalat valóságát is sikerül neki kihangsúlyoznia. Az angyal lobogó köntösében és a szent ruházatának gazdagon aláomló redőzetében a művész a kifejezés és a technikai virtuozitás legteljesebb kibontakozását éri el. Az arcvonások a lehető legnagyobb tisztasággal érzékeltetik a jelenet főszereplőjének érzéseit, főleg a testi fájdalomnak és annak a spirituális örömnek az elegyedését, amely a szentet eltölti. Bernini a fehér márványalakokat olyan építészeti keretbe helyezi, amelyet a porfír vöröse és zöldje ural. A hátteret aranyozott bronzból készült sugarak és fehér stukkófelhők alkotják. Ily módon a művész egy illuzionisztikus térben a menny látomását teremti meg. Gian Lorenzo Bernini nem csupán szobrászként és építészként élvezte a legnagyobb megbecsülést, hanem a pápai udvarban tartott előadások látványtervezőjeként is. A szobrászatnak és az építészetnek a barokk színpadon kívánatosnak tartott összeolvadása, valamint a látványos fényeffektusok ötletes alkalmazása pompásan érvényesül a *Szent Teréz ekstázisán* csakúgy, mint Bernini más szoborcsoportjain.

A katolikus egyház diadala



11

11. Bernini: *Cornaro-kápolna*. Róma, Santa Maria della Vittoria. 1645–1652.

12

12. Bernini: *Szent Teréz ekstázisa*. Róma, Santa Maria della Vittoria, Cornaro-kápolna. Márvány. 1645–1652.

érzett vallásos hitéről tanúskodik, hanem a 17. századi Rómában uralkodó vallásos buzgalomról is.

A profán barokk művészet

A barokk nem korlátozódott az egyházi művészet területére. Bernini portrészobrászként is bizonyíthatta, menynyire élethű alkotásokat képes megmintázni. Scipione Borghese bíborosnak, V. Pál egyik unokaöccsének mellszobra félig nyitott ajkakkal ábrázolja az egyházi méltóságot, akárha épp egy beszélgetésben mélyedt volna el. Nagy visszhangra leltek Bernininek antik szobrokat utánzó alkotásai is. Egy sor alkotása, amelynek elkészítésére Scipione Borghese a maga festmény- és szoborgyűjteménye számára adott megbízást, klasszikus mintákat követ. Már a 16. században előszeretettel használtak a paloták díszítésére mitológiai témákat megjelenítő műveket. Ezen a területen Annibale Carracci munkásságában messzemenő stílusváltás érződött. Mennyezetfreskója, amely a *Bacchus diadala* címet viseli, egy olyan sorozat részét alkotja, amelynek darabjai egytől egyig illuzionisztikus építészeti keretbe illeszkednek. Ezt az eljárást – vagyis egy álarchitektonikus tér illuzionisztikus ábrázolását (kvadratúrafestészet) – hamarosan arra használták fel, hogy a képnek intenzívebb drámaiságot kölcsönözzenek. Guercino *Auróra* című képén a művész már arról is letesz, hogy alkotását kisebb képmezőkre ossza; a valóságos és illuzionisztikus építészeti elemek egy tágas tér képzetét vannak hivatva felidézni a nézőben.

Pietro da Cortona „Az Isteni gondviselés diadala" című alkotása

Az illuzionisztikus barokk faliképfestészet legnagyobb hatású alkotásai közé tartozik Pietro da Cortona *Az Isteni gondviselés diadala* című freskója, amely a Palazzo Barberini (1633–1639) fogadótermének mennyezetét díszíti. A mű ikonográfiai programja, amelynek középpontjában a pápa érdemei állanak, VIII. Orbán udvari költője, Francesco Bracciolini elgondolását tükrözi. A mennyezetfreskó az Isteni gondviselést ábrázolja, amint a Halhatatlanságnak épp parancsot ad, helyezze föl a koronát VIII. Orbán fejére. E freskó is egy átfogó program részét képezte, amely a Barberini család hatalmának megerősítésére irányult. A mű mondanivalója világos:

13. Bernini: *Perszephoné elrablása*. Róma, Galleria Borghese. Márvány. 1621–1622. Bernini szántszándékkal a mitológiai cselekmény drámai csúcspontját választotta, és a realisztikus megformálás hatását olyan részletek megmintázásával is fokozta, mint amilyenek Hadésznak Perszephoné testébe mélyen benyomódó ujjai.

13

14. Bernini: *Scipione Borghese bíboros mellszobra*. Márvány. 1632. Bernini számos vázlatrajzot – olykor egyenesen karikatúrát – készített modelljeiről, hogy alaposan megismerje egyéniségüket.

14

15

15. Maderno és Bernini: *Palazzo Barberini*. Róma. 1629–1632. A képen látható épület, amelynek megépítésére Francesco Barberini bíboros adott megbízást, a 17. század elején Róma legnagyobb méretű magánpalotája volt. Nem rendelkezik ugyan belső udvarral, mégis emlékezetünkbe idézi az antik Róma villáit, nem utolsósorban Néró császár *Domus Aureá*ját (lásd a 8. fejezetet).

Orbán megválasztását a kép az egész család győzelmeként mutatja be. S valóban: VIII. Orbán pápává választása egyúttal három unokaöccsének fölemelkedését is biztosította; kettő közülük bíboros, a harmadik pedig a pápai hadsereg legfőbb parancsnoka lett. A mennyezetfreskó díszei között méhek és számos babérlevél is látható, melyek a Barberini család címerállatai.

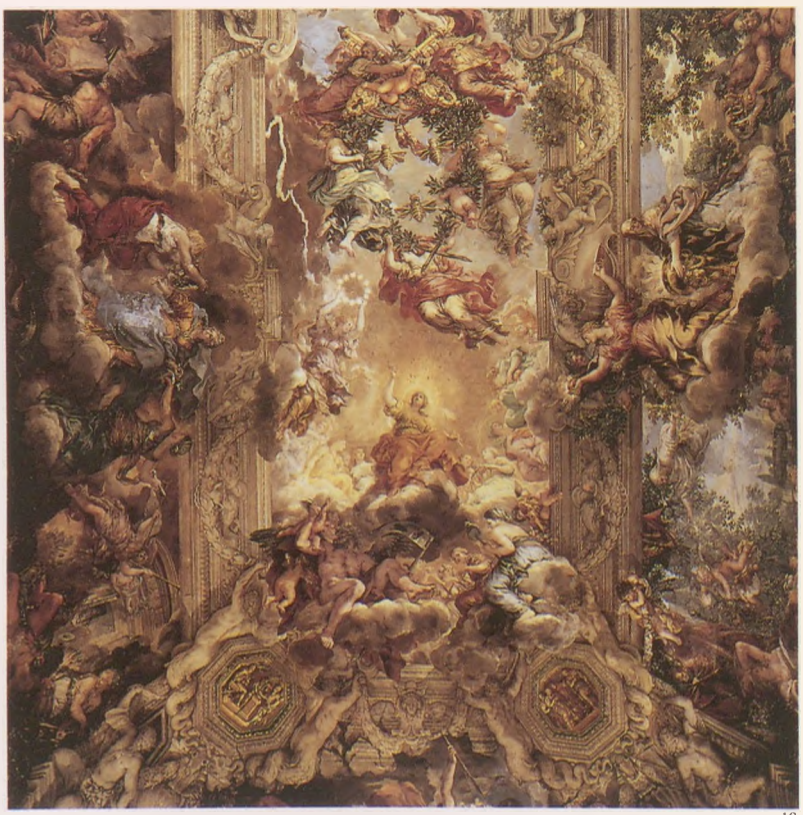
Új egyházi rendek

Nem kellett sokáig várni arra, hogy maga az egyház is méltó módon elismerje a katolikus egyház megreformálóinak és az új rendek alapítóinak az ellenreformáció szempontjából megmutatkozó jelentőségét. Carlo Borromeót, akinek oroszlánrésze volt a tridenti zsinat sikeres lezárásában, 1610-ben szentté avatták. Ugyancsak szentté avatták 1622-ben a loyolai Ignác atyát, a jezsuita rend és Filippo Nerit, az oratoriánusok kongregációjának alapítóját, az ávilai Teréz anyával együtt, akinek nevéhez a sarutlan karmelita apácák rendjének megalapítása fűződik. Az új rendek hamarosan a barokk művészet és építészet fontos előmozdítóivá váltak. Az oratoriánusok rendje Borrominit bízta meg anyatemplomuk, a Santa Maria in Vallicella mellett egy oratórium építésével, amelynek homlokzata immár a klastrombejáratot is magában foglalta. Borromini a klasszikus építészeti elemeket úgy alkalmazta egymás mellett, hogy azok ellentétet alkossanak: így kapcsolódnak össze egymással a homorú és domború felületek, valamint a kerek és a szögletes vonalak. Jellemző a barokk építészetre a homlokzat kialakításának mozgalmassága és a gazdag szobordíszítés. Borrominինek a bonyolult formák iránt megmutatkozó vonzalma az általa tervezett templomok alaprajzában is megnyilvánul.

A barokk épületek díszítményeinek feladata a katolicizmus dogmáinak dicsőítése. Az aranyozás, a stukkó, a márvány és egyéb drága anyagok felhasználása az egyház gazdagságát és hatalmát hangsúlyozza. A művészek hagyományos témákhoz is visszanyúltak. Lanfrancónak *Mária mennybevitelét* ábrázoló képe az égnek olyan látomását vetíti elénk, amely valósággal lenyűgözi a nézőt. Az ellenreformáció új szentjei új motívumokkal járultak hozzá a katolikus hit felmagasztalásához. Loyolai Szent Ignác a maga *Lelkigyakorlatok* című művében

A katolikus egyház diadala

16



18

17

16. Guercino: *Auróra*. Róma, Casino Ludovisi. Freskó. 1621. Aurórának, a hajnalpír istennőjének megérkezését ábrázolva Giovan Francesco Barbieri, akit Guercino néven ismerünk (1591–1666) az illuzionisztikus architektúrafestészetet a szcenikai ábrázolással egyesíti.

17. Annibale Carracci: *Bacchus diadala*. Róma, Palazzo Farnese, Galleria. Mennyezetfreskó. 1597–1604. Stílusával a bolognai Annibale Carracci (1560–1609) egyértelműen elhatárolta magát az intellektuális színezetű manierizmustól, s a kései reneszánsz eszményeihez nyúlt vissza.

18. Pietro da Cortona: *Az Isteni gondviselés diadala*. Róma, Palazzo Barberini. Freskó. 1633–1639. A római barokk egyik legnagyobb hatású mennyezetfreskójában Pietro da Cortona (1596–1669) a Barberini család hatalmát dicsőítette. A mindenütt jelen lévő méheken kívül a bőség, a bölcsesség és az erkölcsi feddhetetlenség allegóriája gazdagítja még a kompozíció figuráinak együttesét.

kifejezetten arra buzdította az olvasót, hogy meditációs gyakorlatok segítségével vallásos képeket idézzen föl lelki szemei előtt. Az ilyesfajta gyakorlatok által felkeltett hitbuzgalom tükröződik a barokk művészetben is. Ugyanazokat a dekoratív eszközöket, amelyek a világi nagyság és hatalom dicsőítését szolgálták, felhasználták a katolikus hit támogatására is. Az illuzionisztikus falikép-festészet, amelynek segítségével a profán építészet alkotásaiban mitológiai ihletettségű világot sikerült teremteni, most arra szolgált, hogy a templomokban az égi dicsőség lenyűgöző látomását teremtse meg, amely szemlélőjét „valóságos", ugyanakkor transzcendens esemény részesévé avatja.

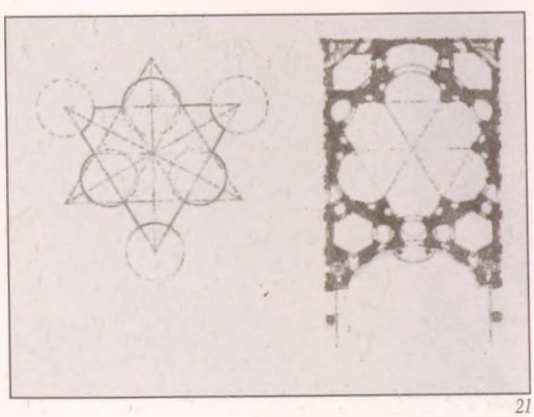
19

19. Baciccia: *Jézus nevének diadala*. Róma, Il Gesù. Freskó. 1674–1676. E freskóján a Baciccia néven ismert Giovanni Battista Gaulli (1639–1709) a barokk kori Róma bensőséges vallásosságát juttatja kifejezésre. Művében a megformálás uralkodó elve a fénnyel elárasztott égbolt illuzionisztikus ábrázolása.

20

20. Borromini: *San Filippo Neri oratóriuma*. Róma. 1637–1643. A sík és a homorú falfelületek ellentéte, valamint a vonalvezetés gazdagsága révén Borromini virtuóz módon játszik a különféle építészeti alkotóelemekkel az ámulatba ejtő hatás kedvéért.

21. *A Sant'Ivo della Sapienza alaprajza*. Róma. 1642–1662. A lenti képen látható alaprajz is jól érzékelteti azt a bonyolult geometriai szerkezetet, amely a Borromini által tervezett épületeket jellemzi.



21

34. fejezet

Művészet és konfesszionalizmus

Franciaország és Anglia a 17. században

Kezdetben a protestantizmus a római katolikus egyház dogmái elleni támadásban nyilvánult meg. A vallási ellentétek és konfliktusok azonban hamarosan politikailag is motivált mozgalmakkal fonódtak össze, amelyek a fennálló hatalmi szövevények ellen irányultak. Franciaországban és Angliában, ahol az uralkodók hatalmi befolyásuk egyre nagyobb mérvű kiterjesztésére tettek kísérletet, mind problematikusabbá vált a tekintély kérdése. A művészet és az építészet az abszolutisztikus királyi hatalom propagálásának fontos eszköze lett.

Az ebben az időszakban Franciaországban, Angliában és Itáliában – mindenekelőtt Rómában – keletkezett alkotásokat rendszerint a „barokk" címszó alatt foglaljuk össze. Ugyanakkor azonban Franciaországban és Angliában a királyi megbízások révén a klasszikus motívumok sajátos értelmezése is fejlődésnek indult.

IV. Henrik és Medici Mária

Franciaországban a protestánsok (hugenották) és a katolikusok hosszú harcot vívtak a hatalom megszerzéséért (1562–1598). Ezeknek az úgynevezett „vallási háborúknak" politikai jellege világosan kitűnik a protestáns IV. Henrik francia király (1589–1610) vallomásából, aki beismerte, hogy hatalmi ambíciója erősebb vallási meggyőződésénél. S valóban: IV. Henrik 1593-ban áttért a katolikus hitre, hogy 1589-ben formálisan megszerzett királyi hatalmát ténylegesen is biztosítsa. A protes-

1

tánsokkal szemben továbbra is türelmes magatartást tanúsított; a nantes-i ediktumban (1598) elismerte vallási egyenjogúságukat. Azon szilárd elhatározásában, hogy megerősíti a királyi hatalmat, közigazgatási reformokat vezetett be, s a kereskedelmet, illetve a mezőgazdaságot támogató rendelkezéseket foganatosított. A béke, a jólét és a reformok kézzelfogható alakot öltöttek Párizs városfelújítási programjában. A szimmetrikus elrendezésű utcák és terek formailag is tagolták a közterületeket. Még a parkok szabályossága is az új államrendet tükrözi. A Place de France, amelyből sugárszerűen indulnak ki a francia provinciák nevét viselő utak, az újonnan feltámadt nemzeti büszkeségre utal. A racionális várostervezés gondolata itáliai példákra, ezzel pedig végső soron a római császárkor mintaképeire támaszkodik. Az egyszerű, klasszikus példákat követő épületek, nemkülönben a szolid építőanyagok tipikusan jellemezték IV. Henrik uralkodásának korszakát. Az uralkodót egy fanatikus katolikus, Ravaillac gyilkolta meg. IV. Henrik hitvese, Medici Mária, aki fia, XIII. Lajos (1610–1643) helyett átvette az ország kormányzását, teljesen más eszközökkel élt királyi hatalma érzékeltetése érdekében. A Palais du Luxembourg (1615) két galériájának kidekorálásával Rubenst, a spanyol uralkodó németalföldi helytartójának udvari festőjét bízta meg (lásd a 36. fejezetet). Az egyik galériába magának Medici Máriának az életéből vett jeneteket festett, míg a másikba az uralkodónő elhunyt királyi férje életét megelevenítő jeneteket tervezett. Rubens Medici-ciklusának huszonegy képe a történelmi eseményeket mitológiai és allegorikus mezben ábrázolja. Ezzel is Medici Mária kormányzóságának legitimitását kívánta érzékeltetni, amit Richelieu bíboros mind magasabbra ívelő pályája kérdőjelezett meg.

Richelieu és Mazarin

Franciaországot fél évszázadon át „koronaminiszterek" kormányozták, akik XIII. Lajosnak köszönhették kinevezésüket. Először Richelieu bíboros (1624–1642), majd Mazarin bíboros (1642–1660) állt az ország élén mindaddig, amíg XIV. Lajos (1643–1715), XIII. Lajos fiúgyermeke el nem érte a felnőttkor határát. Richelieu politikája – amit híven követett Mazarin is – azt a célt tűzte ki, hogy a királyt a nemesség tradicionális hatal-

1. Rubens: *IV. Henrik diadalmas bevonulása Párizsba*. Firenze, Uffizi képtár. Vászon. 1628–1631. E festményén Pieter Paul Rubens (1577–1640) azokat a politikai előnyöket ecsetelte, amelyekkel IV. Henriknek a katolikus hitre való áttérése járt. A hagyomány szerint hitének megváltoztatását a király e szavakkal indokolta: „Párizs megér egy misét"

2. Rubens: *IV. Henrik apoteózisa és Medici Mária kormányzóságának kihirdetése*. Párizs, Louvre. Vászon. 1622–1625. Ezt a Medici-ciklus részét alkotó képet mitológiai és allegorikus alakok sokasága népesíti be, amelyek mind a megjelenített politikai eseményt dicsőítik.

2

3

3. Champaigne: *Richelieu bíboros képmása*. Párizs, Louvre. Vászon. 1635 körül. Philippe de Champaigne (1602–1674) a legjelentékenyebb művészek közé tartozott a francia udvarban. Több portrét is festett Richelieu bíborosról, amelyen az ábrázolt személy tartása, valamint a gondos, részletező megjelenítés hangsúlyozza a megrendelő magas társadalmi pozícióját.

4. Le Vau: *Vaux-le-Vicomte kastélya*. Melun. 1657–1661. A Louis Le Vau (1612–1670) által tervezett kastély legkevésbé sem titkolt pompája sokban hozzájárult megrendelőjének, Nicolas Fouquet kincstárnoknak a bukásához.

4

5. Nicolle: *A Sorbonne látképe*. Malmaisons, Kastélymúzeum. Akvarell. 18. század vége. A Sorbonne Jacques Lemercier által Richelieu bíboros számára tervezett templomának megépítésével (az építkezés kezdete: 1635) a homlokzatkialakítás új stílusa nyert bebocsátást a francia építészetbe. Mintaképül a római kora barokk építészeti alkotásai szolgáltak.

5

mának radikális korlátozása révén a nemzeti egység középpontjába állítsa. Richelieu szilárdan eltökélte, hogy leszámol mindenfajta ellenzékkel. A protestánsokat megfosztotta politikai jogaiktól, mindössze a vallásszabadságot hagyta meg számukra, ám a nantes-i ediktum visszavonása 1685-ben ezt is semmissé tette.

Ami a külpolitikát illeti, Franciaország a Habsburgok ellenfeleit támogatta, ennek révén pedig az egyik legerősebb európai hatalommá vált. Mindkét államférfi a művészetek nagy pártfogója volt. Richelieu bíboros nem csupán palotákat és kastélyokat emeltetett, amelyek a költségek és a monumentalitás tekintetében a legcsekélyebb mértékben sem maradtak el a királyi építkezések mögött, hanem mindjárt egy egész város felépítésére adott megbízást, amelynek saját nevét adta. A Sorbonne templomának általa kezdeményezett építése révén a kortárs római barokk építészet olyan jellegzetes elemei váltak honossá Franciaországban, mint például a kétemeletes, volutás homlokzat, amely az épület középső részét az alacsonyabb, oldalsó traktusokkal kapcsolja egybe. Ez az építészeti megoldás annak a sémának az utánzása volt, amely a római Il Gesù-templom nyomán terjedt el (lásd a 30. fejezetet).

A római barokk pompakedvelésével ellentétben Richelieu mindenesetre az egyszerűbb stílust kedvelte. Mindezen túl számos, Rómában tanult francia festőnek, így Poussinnek (lásd a 38. fejezetet) és Simon Vouet-nak is adott megbízást. Mazarin bíboros vagyonát jadekőből és hegyikristályból készült vázák, továbbá káprázatos intarziás bútorok csodálatos gyűjteménye is gazdagította. Pénzügyminisztere, Fouquet, Vaux-le-Vicomte-ban lélegzetelállító pompájú kastélyt építtetett magának. Ezt követően XIV. Lajos állítólagos sikkasztás vádjával elfogatóparancsot adott ki ellene (1661). A Fouquet által alkalmazott művészeket – Le Vau építőmestert és Le Nôtre kerttervező művészt – azonban arra kötelezte, hogy az ő építészeti terveinek megvalósításán munkálkodjanak.

XIV. Lajos, a Napkirály

Mazarin halálát követően XIV. Lajos a maga kezében összpontosította az állam ügyeinek intézését, s Colbert-t nevezte ki legfőbb tanácsadójának. Egyik, a királyhoz intézett levelében Colbert két utat nevez meg, amelynek

6. Bernini: *XIV. Lajos lovas szobrának modellje*. Róma, Galleria Borghese. Terrakotta. 1678 körül. A XIV. Lajosról napjainkig fennmaradt ábrázolások sokfélesége és nagy száma bizonyítja, mennyire bízott a Napkirály a művészetek propagandisztikus erejében.

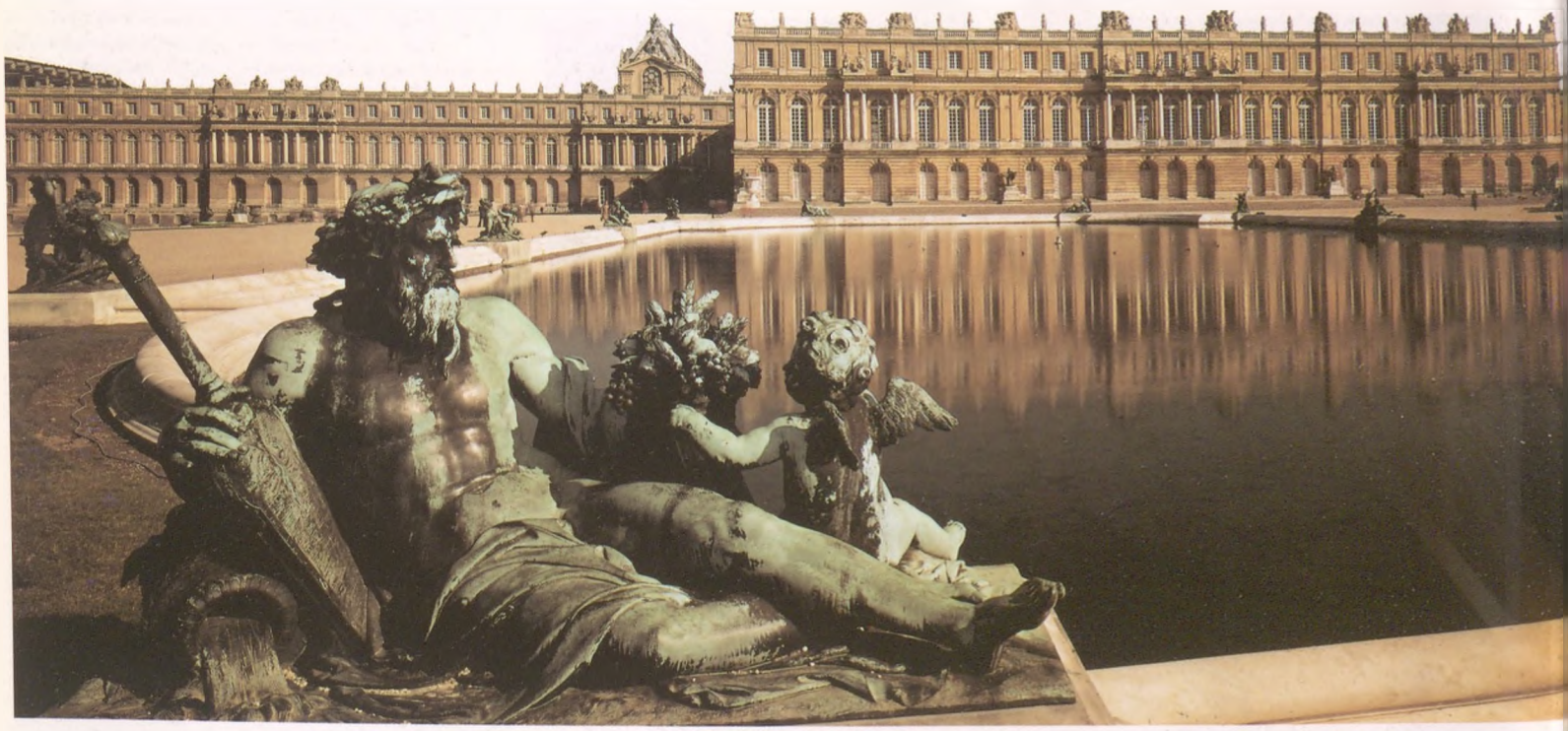
7. Mignard: *XIV. Lajos lovas képmása*. Torino. Galleria Sabauda. Vászon. 1673. A római imperátorok viselete és a ló méretei egyaránt a Napkirály heroizálását szolgálják.

8. Rigaud: *XIV. Lajos koronázási palástban*. Párizs, Louvre. Vászon. 1701. A XIV. Lajos udvarában tevékenykedő számos festők egyikének, a katalán származású Hyacinthe Rigaud-nak (1659–1743) sikerült megvalósítania azt a bravúrt, hogy egy tárgyat – mégpedig az uralkodó hermelinprémmel bélelt koronázási palástját – a hatalom győzedelmes teljességének kifejezésével volt képes felruházni.

révén egy uralkodó hatalma és tekintélye növelhető: az egyik a háború, a másik az építkezés. Colbert támogatásával XIV. Lajos mindkét utat nagystílűen követte, s Franciaországot Európa vezető hatalmává tette. Abszolutisztikus uralmának olyan megjelenési formát kölcsönzött, amelyet hamarosan Európa valamennyi fejedelmi udvarában buzgón utánozni kezdtek. Colbert nem csupán az államapparátus és a hadsereg újjászervezését oldotta meg, de a művészeteket is újjászervezte. Mivel a művészetek feladata az államhatalom tekintélyének növelése volt, a nyilvánosságra gyakorolt hatásuknak is növekednie kellett. Colbert alatt lényeges változások következtek be a művészetfelfogásban.

Az irodalom színvonalának emelése érdekében Richelieu megalapította a Francia Akadémiát (Académie Française, 1635). Néhány esztendővel később életre hívták a képzőművészetek megfelelő Akadémiáját (1648), amelyet Colbert szervezetileg beletagolt az államapparátusba. Az Akadémia vezetésével Charles Le Brunt bízta meg. A római Francia Akadémia megalapítása (1666) egyfelől Itália és a klasszikus hagyomány kulturális jelentőségének elismerése volt. Az Akadémián azokat a szabályokat tanították, amelyeket magas színvonalú művészeti alkotások megszületése szempontjából szükségesnek ítéltek. Le Brun értekezést írt az érzelmek kifejezéséről. A művészeket arra ösztönözték, hogy a jó példákat, így mindenekelőtt az antik művészetet, nemkülönben Raffaellót és Poussint kövessék, ezzel szemben a velencei mesterek kerülésére hívták fel figyelmüket, mivel színhasználatuk nem felelt meg a szigorú kánonoknak.

Másfelől azonban a francia művészet az idegen hatásoktól való függetlenedésre és önálló stílusformák kialakítására törekedett. Ez a törekvés többek között abban is megmutatkozott, hogy XIV. Lajos nem fogadta el Bernininek a Louvre tervezett bővítésére készített vázlatait (1665). A művészeti piacot a királyi művészetpártolás intézményei uralták. A művészeti termelés központjában a gobelinmanufaktúra állott. Le Brun festő irányításával – aki hosszú éveken át a manufaktúra vezetője volt – festők, ötvösök, szobrászok és műbútorasztalosok egész serege munkálkodott többek között falikárpitok, ezüst asztali edények, bútorok és egyéb tárgyak előállításán, amelyek aztán a királyi kastélyok belső berendezését alkották.



9. Mansart és Bruant: *Hôtel des Invalides*. Párizs. Az építkezés kezdete: 1670. Szigorú egyszerűségében ez a hadirokkantak számára emelt királyi ispotály – amelyet Jules Hardouin Mansart és Libéral Bruant (1637 körül – 1697) tervezett – jól érzékelhető ellentétet alkot Versailles fényűző pompájával. A képen bal felől az Hardouin Mansart által tervezett Invalidusok templomának (Les Invalides, 1680–1706) kupolája látható.

9

Versailles

XIV. Lajos számos képmás elkészítésére adott megbízást, amelyek koronázási palástjában római császárként vagy egyenesen antik istenségként ábrázolták. Más portrék családtagjai társaságában örökítik meg, vagy pedig hadivállalkozásait magasztalják. E képek a királyi hatalom erősítését szolgálták, és a királyi hatalom folytonosságát voltak hivatva érzékeltetni. XIV. Lajos hatalmát és tekintélyét a legerőteljesebben azonban mégis a versailles-i kastély juttatja kifejezésre. Miután elhatározta, hogy udvarát Párizsból Versailles-ba helyezi át – ahol addig mindössze egy vadászkastély állott –, XIV. Lajos monumentalitás és pompa tekintetében párját ritkító épületegyüttest emeltetett ott.

A kastély neve egyjelentésűvé vált a királyi fényűzéssel. Az épületegyüttes szerves részét alkotja az André Le Nôtre által tervezett, teraszokkal, medencékkel és szobrokkal tarkított „kert". Magának a kastélyépületnek a tagolása az udvari élet szertartásosságát, az etikett által felállított korlátokat s az uralkodó, illetve alattvalói között egyre növekvő távolságot tükrözte. A király termeit (a királynő kényelmét saját helyiségek szolgálták) uralkodása eredményeinek mitologikus allegóriái díszítették. A kastély belső díszítésének csúcspontját az Apolló-terem freskója adja, amely az uralkodót Napistenként ábrázolja, annak az ideálnak megfelelően, amelyet XIV. Lajos „Napkirályként" önmagáról kialakított. A Napszekéren száguldó Apolló szobra díszítette a parkban található tavat is. A Napkirály gazdagsága és hatalma mégis a Charles Le Brun által tervezett Tükörteremben (Galérie des Glaces) nyilvánul meg a legkézzelfoghatóbban.

XIV. Lajos alatt a francia művészek Franciaország politikai és művészeti erejének hirdetőivé váltak. A Tükörterem mennyezetfreskóját az uralkodó legújabb hadisikereit megörökítő jelenetek alkották. A képek XIV. Lajost római császár mezében mutatják. Jóllehet birodalma lényegesen kisebb volt a Római Birodalomnál, udvarában ugyanaz a monumentalitás és fényűzés tért vissza, mint amelyik az antik Rómában is uralkodott. Mindazonáltal a Tükörterem rövid időn belül legalábbis valamennyit veszített ragyogásából, amikor egy súlyos pénzügyi válságból adódóan ezüst berendezési tárgyait be kellett olvasztani (1698). A dekoráció ez esetben a szó legszorosabb értelmében a korona gazdagságát reprezentálta.

Művészet és konfesszionalizmus

10

12

10. Mansart és Le Vau: *Versailles-i kastély, a kert felé néző homlokzat.* Az építkezés kezdete: 1669. A díszítőelemek gazdagsága és sokasága, az építészeti elemek tagoltsága, mindenekelőtt azonban az épületegyüttes hatalmas mérete a versailles-i kastélyt az abszolutisztikus monarchia *par excellence* jelképévé avatják. A kastélyt Louis Le Vau (1612–1670) és Jules Hardouin Mansart (1646–1708) francia építészek tervezték.

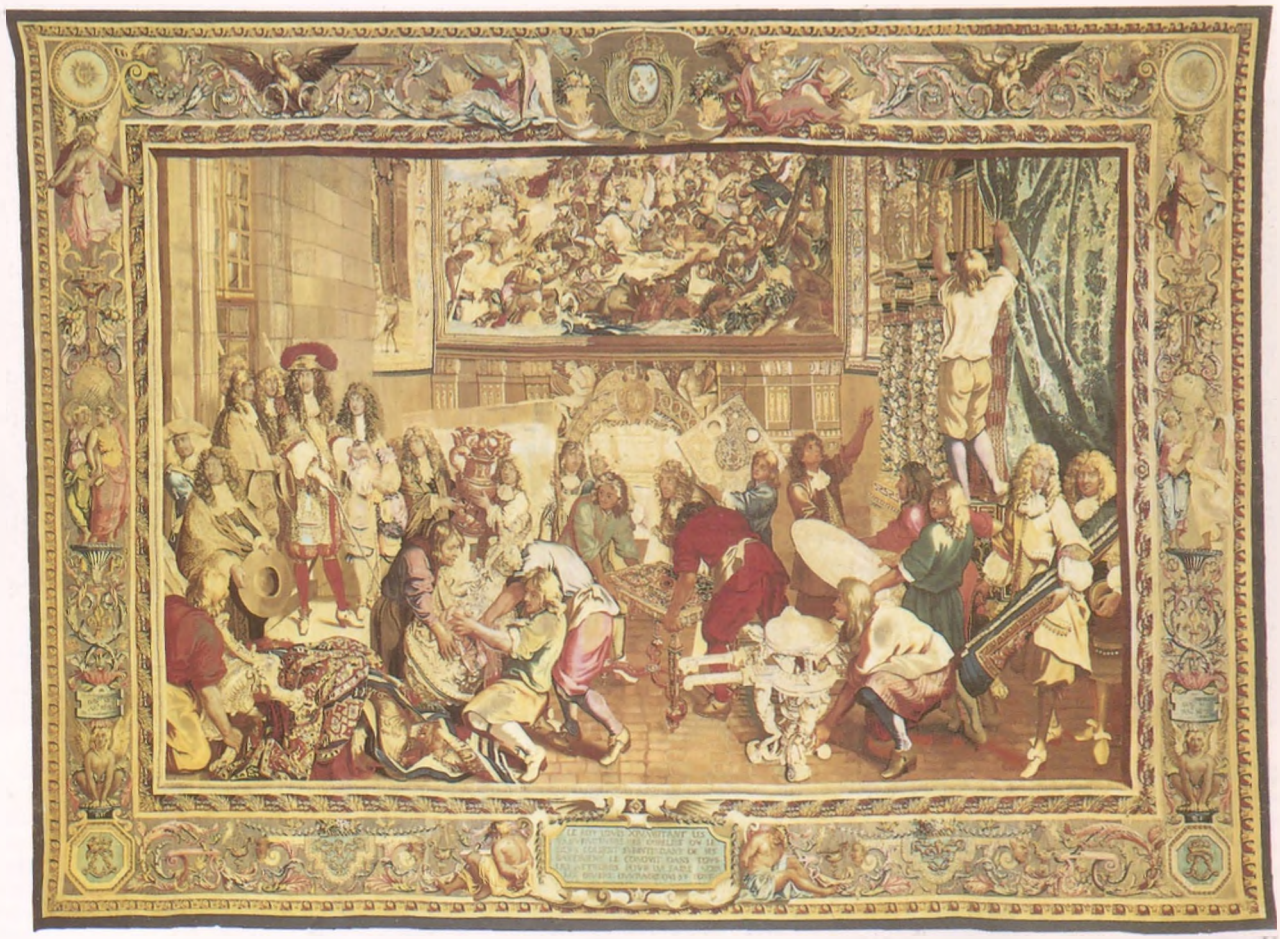
11

11. *Diana-szalon.* Versailles-i kastély. 1670–1680. Ebben a csodálatos díszítésű teremben, amely egykor az uralkodó magánlakosztályainak sorába tartozott, napjainkban XIV. Lajos Bernini által alkotott mellszobra (1665) látható.

12. Le Brun: *Tükörterem (Galerie des Glaces).* Versailles-i kastély. Az építkezés kezdete: 1678. A hetvenhárom méter hosszú galéria, amelyben eredetileg XIV. Lajos szoborgyűjteménye állott, a barokk téralakítás remekműve. A tükrök, a márvány, az aranyozások és az allegorikus festmények révén a hatás lélegzetelállítóan látványos.

Szőtt falikárpitok és a gobelin-manufaktúra

A falikárpit-készítés hagyománya Nyugat-Európában legalább a középkorig nyúlik vissza. Pontos adatokkal a kezdetekről nem rendelkezünk. Annyi azonban bizonyos, hogy már a 16. században flamand szőnyegkészítők jöttek a Mediciek firenzei udvarába, hogy ott dolgozzanak. E területen Brüsszel vezető szerepet játszott ebben az időszakban. Az évszázadok során mind tökéletesebbé vált a csomózási technika, s Itáliában, Franciaországban, német földön, de még Svédországban is helyi műhelyek jöttek létre. Mindazonáltal a 17. században a flamand manufaktúrák hanyatlásnak indultak. Ekkor Franciaország, különösen Párizs vette át vezető szerepüket. Az általában gobelin-manufaktúra néven ismert *Manufacture royal des meubles de la Couronne*-t 1662-ben alapították azt követően, hogy XIV. Lajos Faubourg Saint-Michelben megvásárolta a nagy hírnévnek örvendő Gobelin kelmefestő család néhány házát. 1667 novemberében hivatalosan is berendezkedett itt a királyi manufaktúra, s Colbert irányítása alá került, aki valamennyi királyi manufaktúra fölött felügyeletet gyakorolt. Vezetését a festő Charles Le Brunre bízták. Az eredeti elgondolás szerint a manufaktúra a díszítőművészetek iskolájául szolgált, s a művészi kivitelű tárgyak előállítását volt hivatva francia földön elősegíteni. Hamarosan azonban már csak falikárpitok készítésével foglalkozott. Colbert és Le Brun irányításával a manufaktúra 1662 és 1683 között élte fénykorát. Művészi rangját a vállalkozás Le Brunnek köszönhette, aki a manufaktúra mintegy ötven alkalmazottjával együtt egy sor nagy hatású kartont tervezett. A falikárpitok méregdrága dekorációnak számítottak. Amikor aztán 1690-ben a már igencsak koros Pierre Mignard vette át a manufaktúra művészeti vezetését, a gobelinek színvonala számottevően visszaesett.



13. Le Brun: *XIV. Lajos látogatást tesz a királyi gobelin-manufaktúrában*. Párizs, Gobelin Múzeum. Faliszőnyeg. A keletkezés ideje: 1663 és 1675 között. A XIV. Lajos főminisztere, Colbert által elrendelt általános közigazgatási reformmal összefüggésben a művészi értékű tárgyak előállítása is állami irányítás alá került. Franciaországban ez vetette meg egy átfogó, állami művészetpolitika alapjait.

Új áramlatok Angliában és a Stuartok

Angliában I. Erzsébet halála (1603) a Tudor-dinasztia uralmának végét jelentette. Erzsébet keményen ellenállt a szárazföldi Európa felé tett mindenfajta közeledésnek. Ugyanakkor utódja, a Stuart-házbeli I. Jakab (1603–1625) újra fölvette a kapcsolatot a kontinenssel. Fia, I. Károly (1625–1649) Henriette Máriát, franciaországi IV. Henrik leányát vette feleségül. Jóllehet a Stuartok nem voltak katolikus vallásúak, mégis meg voltak győződve arról, hogy hatalmukat magának az Úristennek köszönhetik. A királyi hatalom isteni forrásának igazolása az uralkodói hatalomról kialakult és a Stuartok udvarában képviselt újsütetű öntudat lényeges alkotóelemét képezte. A művészet és az építészet, amelyet Erzsébet elhanyagolt, a Stuartok öntudatának látható kifejezést kölcsönzött. Erzsébetnek a középítkezéseket felügyelő minisztere nagyjából 4000 font éves költségvetéssel rendelkezett, I. Jakab ezzel szemben három esztendő leforgása alatt (1607–1610) 73 000 fontot adott ki építkezési munkálatokra. Mindamellett alapvető stílusváltozás is bekövetkezett, mivel a Stuartok klasszikus építészeti formákat választottak terveik megvalósítása során. 1615-ben az uralkodó Inigo Jonest nevezte ki udvari építésszé. Jones néhány esztendőt Itáliában töltött, s birtokában volt Palladio értekezésének egy másolata. A *Banqueting Hall* (1619–1622), amelyet I. Jakab számára tervezett, a Whitehallban álló királyi palota nagyszabású bővítési tervének részét alkotta. Külhoni uralkodók példáját követve I. Károly Rubenst bízta meg azzal a feladattal, hogy a mennyezetet fesse ki *I. Jakab apoteózisá*nak freskójával. Hogy az udvarnak mennyire fontos volt az új stílus, az abból is látszik, hogy I. Károly Bedford hercegét egyenesen kötelezte: a Covent Garden kereskedelmi központ terveinek elkészítésére Jonest kérje föl. A tér szimmetrikus elrendezése az építészeti problémák olyan formai megoldását jelentette, amelyet korábban a véletlenre bíztak.

Ez volt az első felbukkanása Angliában a várostervezés gondolatának, amely a klasszikus antik korban jelentkezett első ízben, hogy aztán Itáliában visszakanyarodjanak hozzá, IV. Henrik alatt Párizsban pedig végül ismét alkalmazzák.

Az európai udvarokkal fenntartott kapcsolatai révén I. Károly szenvedélyes műgyűjtővé vált. Lenyűgöző méretű gyűjteménye antik bronzszobrokat és – Leonardo

14

15

14. Rubens: *I. Jakab apoteózisa*. London, Banqueting Hall. Vászon. 1634. Az illuzionisztikus mennyezetfreskó a Stuartok uralmát dicsőíti egy barokk égi látomás formájában.

15. Van Dyck: *I. Károly angol király*. Párizs, Louvre. 1635 körül. Az antwerpeni születésű Anthonis van Dyck (1599–1641) 1632-ben ment Angliába, ahol udvari festővé nevezték ki. Portréinak jellegzetes eleganciája az udvar és a Stuart-kor arisztokráciájának magabiztosságát tükrözi.

Inigo Jones

Inigo Jones (1573–1652), a Stuart-házbeli királyok, I. Jakab és I. Károly építésze vezette be Angliában a klasszikus orientációjú stílust, amely Európa más országaiban ez idő tájt már virágkorát élte. Egyik itáliai utazása során (1613–1614) szerét ejtette, hogy tanulmányozza Palladio (1508–1580) építészeti alkotásait, s megismerkedett Vincenzo Scamozzival (1552–1616) is, akire az a feladat hárult, hogy számos, Palladio által félbehagyott épületet befejezzen. Angliába való visszatérését követően az uralkodó Jonest udvari építésszé nevezte ki (1615). Olyan alkotások fémjelzik munkásságát, mint a Queens's House Greenwichben (1616–1635), valamint a Banqueting Hall (1619–1622), amely elgondolása szerint Whitehallban egy monumentális királyi palota részét képezte. Világosan felismerhető ezen az épületen Jones kapcsolódása Palladióhoz, többek között a homlokzat pilaszterekkel és oszlopokkal történő dekoratív tagolása, valamint a háromszögletű és ív alakú oromzatok révén, amelyeket egymással váltakozva helyezett el az ablakok fölött. Jones épülettervei nagy hatással voltak a kortárs angol építészetre, s oroszlánrészük volt abban, ahogyan Palladio építészete tovább fejlődött a 18. századi Angliában. (Lásd a 42. fejezetet.)

da Vincitől Tizianóig, Mantegnától Correggióig – nagy mesterek alkotásait ölelte fel. A Rubens-tanítvány Anthonis van Dycket udvari festőjének tette meg. Van Dyck több mint húsz képmást festett a királyról; ezek elegáns, művelt, tartózkodó személyiségként jellemzik az uralkodót.

A parlament és a polgárháború

Az I. Károly által megvalósítani szándékozott abszolút monarchia teljesen elhanyagolta a parlament szerepét. A puritán képviselők nehezményezték az udvarban érvényesülő, túlságosan erős katolikus befolyást, s kétségbe vonták a király azon jogát, hogy isteni legitimációra

16

16. Jones: *Banqueting Hall*. London. 1619–1622. Az épület a „palladianizmus" korai példája az angol építészetben.

17

17. Wright: *II. Károly*. London, National Portrait Gallery. 1660 körül. John Michael Wright (1617 körül–1700) Rómában tanulta a festészetet, ezt követően pedig II. Károly udvari festője lett. Az itt látható képmás, amelyet a gondos kivitelezés jellemez, a térdszalagrend lovagjaként ábrázolja az uralkodót.

hivatkozzék. Polgárháború tört ki (1642), s Károlyt a Banqueting Hall, a Stuartok hatalmának legfőbb jelképe előtt lefejezték (1649).

Cromwell uralma alatt sorvadásnak indultak a művészetek. A puritánok pogány mivolta következtében elutasították a mitológiát, számukra az egyházi művészet bálványimádás volt, s az aktábrázolások bűnnek számítottak. I. Károly halála után műgyűjteményét európai uralkodóknak adták el, akik valósággal tolongtak a műkincsekért. A képrombolók a templomépületeket megfosztották valamennyi díszüktől. Mindamellett Anglia alapvetően mégis monarchia maradt, s Cromwell halálát követően II. Károly (1660–1685), I. Károly fia lépett a trónra. A vallási konfliktusok és a parlament új hatalmi jogköre korlátozták az abszolutisztikus hatalmat. II. Károlyt testvére, II. Jakab követte a trónon (1685–1688). Katolikus hite miatt azonban lemondásra kényszerítették. A parlament leányának, Máriának és Mária férjének, Orániai Vilmos holland hercegnek ajánlotta fel a koronát. Ők ketten 1689-től 1702-ig uralkodtak. E lépés vérontás nélküli forradalom volt, amely az alkotmányos monarchia intézményrendszerén belül szentesítette a parlament hatalmi jogait.

A restauráció

A londoni belvárost elpusztító, 1666. évi hatalmas tűzvészt követően a művészetek nyilvános és magánjellegű támogatása új lendületet vett. II. Károly Christopher Wrent bízta meg a város számos templomépülete, így a Szent Pál-katedrális (1668–1711) felügyeletével. Ez volt az első nagy protestáns templom, amelyet Angliában a reformáció kora óta építettek. Hasonlóképpen magasak voltak a követelmények, amelyeket a tervekkel szemben állítottak. Wren fából készült modellje olyan vonásokat mutatott, amelyeket az anglikán klérus nem fogadhatott el: homlokzata a klasszikus pogány templomokéra emlékeztetett, alaprajza centrális elrendezésű volt, ami nem felelt meg a liturgikus követelményeknek, s olyan kupolával rendelkezett, amely a római Szent Péter-templomnak, a katolicizmus jelképének kupoláját idézte föl a szemlélőben. Wrent kompromisszumos megoldások elfogadására kényszerítették. Akárcsak őt megelőzően Bramanténak és Michelangelónak (lásd a 30. fejezetet), a centrális építmény

18

18. Wren: *A Szent Pál-székesegyház modellje.* London, a Szent Pál-székesegyház kriptája. Fa. 1673. Christopher Wren (1632–1723) matematikusként és asztronómusként tevékenykedett, mielőtt az építészetnek szentelte életét. A Szent Pál-székesegyházhoz készített első makettjén, a falak görbe vonalain világosan felismerhető a korabeli francia barokk építészet hatása.

19

19. Wren: *Szent Pál-székesegyház.* London. 1675–1709. A Szent Pál-székesegyház újjáépítése során, amelynek költségeit különadóból finanszírozták, kompromisszumot kellett kötni Wren eszményei és a klérus feltételei között.

alaprajzát neki is latinkereszt alaprajzúvá kellett átalakítania.

A Stuartok későbbi leszármazottai művészeti megbízásaikban ügyeltek arra, hogy ne ismétlődjék meg az I. Jakab és I. Károly idejére tipikusan jellemző fényűzés. Ha egyáltalán, akkor a gazdagságot csakis a nyilvános vagy jótékonysági céllal emelt épületeken engedték megnyilvánulni. A greenwichi Royal Naval Hospital, amelyet Mária és Vilmos építtetett, kétségkívül pompázatosabb külsőt visel, mint a Hampton Court-i királyi kastély, amelyet Wren a királyi pár számára tervezett. A reprezentációs termek homlokvonala emlékeztet ugyan Versailles-ra, ezzel azonban nyomban vége is szakad a franciaországi kastéllyal való összehasonlításnak. Az egyszerű téglaépület semmi szín alatt nem volt bármiféle abszolutisztikus uralom jelképének tekinthető. *Blenheim Palace*, ez a nagyszerű barokk kastély, Marlborough hercegének lakhelye volt a kevés kivételek egyike. Anna királynő (1705–1727) adott építésére megbízást Vanbrugh építésznek; a munkálatokat (az 1726-ban elhunyt) Vanbrugh munkatársa, Hawksmoor fejezte be. Egy bizonyos: méltó ajándék ez a kastély, amivel a királynő köszönetét akarta kifejezni a hercegnek a spanyol örökösödési háborúban a franciák felett aratott angol győzelemben való közreműködéséért. A kastély díszítése félreértelmezhetetlen képekben magasztalja Anglia újonnan megszerzett katonai hatalmát. Példa erre a gall kakast széttépő brit oroszlán: olyan motívum ez, amely mindkét oldalon megfigyelhető az udvart szegélyező íveken.

20

20. Wren: *Royal Naval Hospital*. Greenwich. 1694. Azok a létesítmények, amelyek a hazáért harcoló katonák gyógyítását szolgálták, nemcsak fontos jótékonysági funkciót töltöttek be, de a nemzeti önbecsülés demonstrálásának is eszközei voltak.

21

21. Vanbrugh: *Blenheim Palace*. Woodstock. 1705–1727. (Az épületet Nicholas Hawksmoor fejezte be.) „Egy hálás nemzet ajándéka": e kastély építésére Anna királynő adott megbízást John Vanbrugh-nak (1664–1726). A kastély a királynő ajándéka volt Marlborough hercegének Höchstädtnél, illetve Blindheimnél (Bajorország) aratott győzelmeiért. Az angliai barokk építészet egyik ritka emlékével van dolgunk, amely a formai gazdagság és a monumentalitás tekintetében semmiben sem marad el a kontinensen megcsodálható társaitól.

22

22. Wren: *Hampton Court kastély, a kert felé néző homlokzat*. 1690–1696. A képünkön látható kastélyt az angol királyi ház pontosan abban az időben építtette át, amikor a versailles-i kastély épült, mégis lényegesen egyszerűbb franciaországi megfelelőjénél. A barokk hatása a különféle építőanyagok kontrasztgazdag alkalmazásában, valamint az ablakok eltérő formáiban mutatkozik meg.

35. fejezet

Amerika a konkvisztádorok előtt

A prekolumbiánus művészet

Már a vikingek is jártak Amerika földjén. Európa azonban csak akkor szerzett pontosabb ismereteket erről a hatalmas földrészről, miután Kolumbusz Kristóf átkelt az Atlanti-óceánon (1492). A felfedezést hódítás követte. Cortez 1519-ben hatszáz zsoldoskatona élén megjelent Tenochtitlánban, az aztékok fővárosában. 1600-ra az európaiak már teljességgel szétzúzták Közép- és Latin-Amerika ősi civilizációit. A betolakodók saját, keresztény kultúrájukat kényszerítették rá a kontinensre, s elképesztő rendszerességgel rabolták ki a városokat, templomokat, palotákat. Kalandorok nagy mennyiségben ragadtak magukhoz kultikus maszkokat, továbbá aranyból, ezüstből, illetve türkizből és egyéb drágakövekből készült ékszereket, sisakokat, áldozókéseket és kis szobrokat. Csupán a 19. században tettek komoly erőfeszítéseket azon népek kultúrájának megismerésére, amelyek a spanyol hódítás előtti Amerikában éltek. Kutatók feltételezik, hogy az indián törzsek ősei a Bering-útvonalon vándoroltak Ázsiából Amerika földjére. Ez a két kontinenst összekötő földnyelv a jégkorszak végén (Kr. e. 15 000 körül) süllyedt a tenger mélyére. A világ többi részétől az Atlanti-, illetve a Csendes-óceán választotta immár el ezeket a népeket, ennélfogva saját kulturális hagyományokat alakítottak ki.

Amerika földrajzi arculata módfelett változatos. Klimatikus zónái a sarkvidéki éghajlattól egyenlítői területekig nyúlnak, s a táj magas hegyvonulatokat éppúgy kínál, mint nagy kiterjedésű fennsíkokat, sivatagokat és mocsárvidékeket. Akárcsak Afrikában (lásd a 12. fejezetet), Amerika tájainak ez a változatossága egymástól ugyancsak

1

eltérő kultúrák kialakulásához vezetett. A Északi-sarkvidéken élő eszkimók még ma is – miként teszik ezt évszázadok óta – rozmárra és fókára vadásznak, és csontokból faragványokat készítenek. Az észak-amerikai indiánok megélhetését hatalmas bölénycsordák biztosították, amelyek a préri beláthatatlan füves területein vándoroltak, s nemcsak élelemmel látták el az indiánokat, de a sátraikhoz és ruházatukhoz szükséges bőrrel is. Az indián népesség számos különálló törzsre oszlott, s ezek a természeti jelenségek magyarázatára teremtették meg saját egyedi mítoszaikat. E mítoszok szemmel látható módon öltöttek alakot a szertartási ruhák, a szobrocskák, a faragott totemcölöpök s egyéb tárgyak díszítéseiben.

Korai földművelő kultúrák

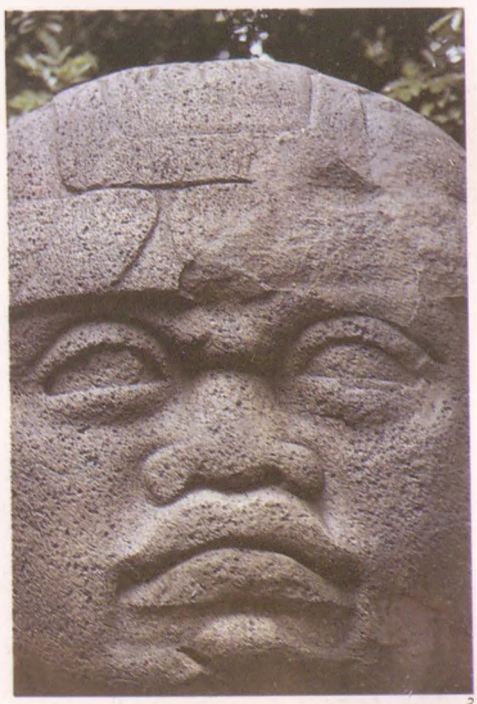
Kr. e. 7000 táján Közép-Amerika nomád vadásznépei fokozatosan letelepedtek. Kialakultak az első földművelő kultúrák, amelyek alapját a kukoricatermesztés képezte. Ez a gyorsan növekvő növény viszonylag kevés törődéssel is rendkívül magas terméshozamokat biztosított. A kukoricakultúra segítségével nagy népesség ellátása vált lehetségessé, kiváltképp Mexikóban és Peruban, ahol a termesztés a legintenzívebben folyt. Itt fejlődtek ki a Kolumbusz előtti Amerika legjelentősebb civilizációi. Közép-Amerikában (a mai Mexikó, Guatemala, Salvador, Honduras és Belize területén) több virágzó kultúra is kialakult: az olmékok, a zapotékek, a maják kultúrája, olyan városokkal, mint Teotihuacán és El Tajín, továbbá a toltékok, a mistékek és az aztékok kultúrája. Délebbre, a mai Kolumbia, Ecuador és Peru területén alakult ki a teljesen önálló Quimbaya-kultúra, de mindenekelőtt itt fejlődött ki az inkák kultúrája. Ezekben a szigorúan szervezett, teokratikus államokban a művészet elsősorban a vallással kapcsolatban fejlődött. E kultúrák építészeti emlékeinek sokasága egy olyan paraszti réteg meglétére enged következtetni, amely viszonylag keveset dolgozott a földeken, ennek folytán pedig olcsó munkaerő garmadáját volt képes biztosítani. Mivel emberi munkaerőben nem volt hiány, így a munka megkönnyítése érdekében nem volt szükség szerszámok vagy gépek kifejlesztésére sem, miként történt ez Európában és Ázsiában. Vas vagy egyéb fémek helyett a Kolumbusz előtti Amerika lakói tűzkövet és más, kemény kőzeteket, így

1. Quetzalcóatl (részlet). Vatikán, Museo Missionario Etnografico. Kő. Kr. u. 1400 körül. Quetzalcóatl, a tollas kígyó a közép-amerikai mitológia egyik leghatalmasabb istensége volt.

2. Ülő gyermek. Hartford, Connecticut (USA). Wadsworth Athenaeum. Kő. Keletkezési ideje ismeretlen. Az olmék szobrászok figyelemre méltó technikai készségről tettek tanúbizonyságot kis méretű szobraik elkészítése során, amelyeket szerszámok segítségével féldrágakövekből faragtak ki.

2

3. Óriásfej. „La Venta" régészeti park, Villahermosa, Mexikó. Bazalt. Kr. e. 400-at megelőzően. A régészek több mint tíz ilyen kolosszális méretű fejre bukkantak. Magasságuk megközelíti a két métert, s egyenként közel 14 tonnát nyomnak. Fiziognómiai jellemzőik a duzzadt ajkak, amelyek jaguárpofa alakját is ölthetik. E fejek az ősi olmék kultúra legnagyobb hatású emlékei közé tartoznak.



3

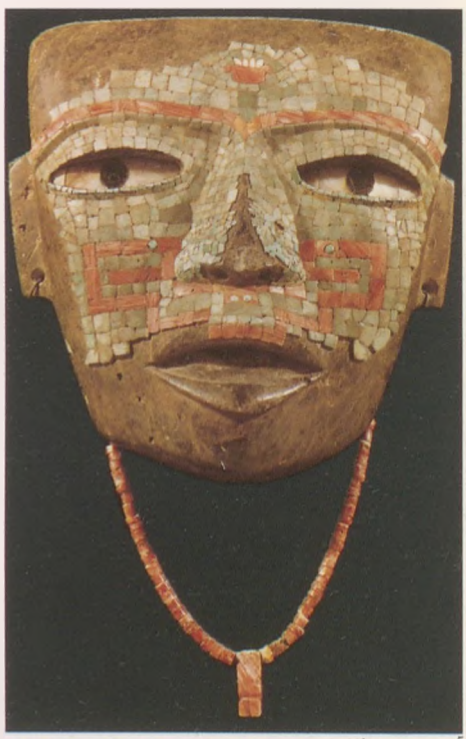
például obszidiánt használtak az építési anyagok megmunkálásához, fegyverként, sőt, még a borotválkozáshoz is. A kereket, amelynek szerepe oly jelentősnek bizonyult Nyugaton, itt csak gyermekjátékként használták, nem ismervén föl gyakorlati hasznát.

Az olmékok

A prekolumbiánus Amerika legkorábbi, ismert kultúrája az olmék. Kialakítói a Mexikói-öböl trópusi erdeit népesítették be, s kultúrájuk virágkora a Kr. e. 1200-tól 500-ig terjedő időszakra esik.
A későbbi közép-amerikai kultúrák számos jegye fölismerhető volt már az olmékok társadalmában, így a hieroglifikus írás, a rituális naptár, a szertartásos labdajátékok, az emberáldozat, nem is szólva a piramisépítésről. Ezek a mesterségesen emelt hegyek, amelyek felbukkannak a mezopotámiai és egyiptomi építészetben is (lásd a 2. és a 3. fejezetet), a magasság és a nagyság alapvető jelentőségére mutatnak rá az ember és az istenségek közötti viszonyban.
Az olmék kultúra emlékét őrző két legjelentősebb ásatási helyen, La Ventában és San Lorenzóban talált leletek jól szervezett, a papság által uralt társadalomra engednek következtetni, amelyben magas fejlettségi fokra jutottak a művészeti hagyományok is.
A legkorábbi, ismert kőszobrok Kr. e. 1250 körül születtek. A kiváló olmék kézművesek kőszerszámokat használtak a jádekőből, kígyókőből és más féldrágakövekből készült, finoman megmunkált kis szobrok előállítására. Közülük nem egy jól felismerhetően jaguárvonásokat hordoz; Közép-Amerikában ez az állat a fizikai erő egyik legfontosabb jelképe. La Ventában mozaikpadlókra sikerült rábukkanni; ezeket a földistenségnek szánt áldozatként betemették.
Az olmék kultúra legjelentősebb emlékei közé egy sor, három méternél is magasabb gigantikus kőfej tartozik. Keveset tudunk erről a kultúráról, hiszen írását mind ez ideig nem sikerült megfejtenünk, ennek folytán pedig nem áll módunkban a feltárt leletek funkciójának pontos meghatározása. Egyet azonban bizonyossággal állíthatunk: az olmékok jelentős hatást gyakoroltak Közép-Amerika későbbi kultúráinak fejlődésére.

4

4. Labdajátékos. Mexikóváros, Museo Nacional de Antropología. Keletkezési ideje ismeretlen. E figurára Mexikó nyugati felében bukkantak a régészek. Feltehetően labdajátékost ábrázol rituális labdajáték közben, amelynek a legtöbb közép-amerikai kultúrában nagy jelentősége volt. A játékot gumilabdával játszották, a labdát pedig kőgyűrűvel kellett ütni. Minden jel arra mutat, hogy a veszteseket rituálisan feláldozták.



5

5. Temetkezési maszk. Mexikóváros, Museo Nacional de Antropología. Mozaik fán. Kr. u. 300–600 körül. Az a minta, amelyet ezen a Teotihuacánból származó temetkezési maszkon kicsiny, színes kőlapocskákból rajzoltak ki, az elhunyt magas társadalmi rangjára utal.

6

6. Temetkezési maszk. Genova, Museo Etnografico di Castello d'Albertis. Kígyókő. Kr. u. 250–750 körül. Az elhunyt személy arcára stilizált maszkot helyeztek. Teotihuacánban e maszkok fontos szerepet játszottak a temetkezési szertartások során.

A tollas kígyó mítosza

A tollas kígyó motívuma – mitikus keveréklény madártesttel és kígyófejjel – igen gyakran bukkan fel Közép-Amerika művészetében és építészetében. Rendszerint Quetzalcóatl istent ábrázolja, aki a maja mitológiában a Kukulkán nevet viseli. Ennek az istenségnek kiemelt jelentősége volt a mezőgazdaság szempontjából, hiszen benne látták megtestesülni a természet alkotó erejét. Növényistenként, a szél vagy az eső isteneként tisztelték. Egyes mítoszokban ő az az erő, amelyik az ember megszületését előidézte. A toltékoknál is jelentős szerepet játszott ez az istenség. Azok a kolosszális méretű gyámszobrok, amelyek Tula főtemplomának tetőzetét támasztották alá, a mellüket védő páncélzaton Quetzalcóatl lepkeszimbólumát hordozták. A Tulában, Tenochtitlánban és feltehetőleg a Teotihuacánban álló körtemplomot is – ritka építészeti forma ez Közép-Amerikában – Quetzalcóatl kultuszának ápolására emelték. Az aztékok mítoszaiban Tula tolték város királyi megalapítója az istenség tiszteletére fölvette a Quetzalcóatl nevet. Ennek az istenkirálynak fehér volt a bőre, s fekete szakállat viselt. Utóbb Tetzatlipoca isten papjai elüldözték városából, majd a keleti partvidékre vándorolt. Ott kígyótutajon tovaúszott, majd esthajnalcsillagként, Vénuszként született ujjá. Az istenségekhez hasonló státusuk megerősítése érdekében az azték uralkodók a Quetzalcóatltól való származásukra hivatkoztak. A mítosz tanúbizonysága szerint Quetzalcóatl hatalmas, fehér emberek eljövetelét jósolta meg, akik „új aranykort" hoznak az emberiségnek. Mikor Cortez és zsoldosai arany után kutatva Mexikó partjaira léptek (1519), Montezuma azték uralkodó jóakarattal fogadta őket. Úgy vélte ugyanis, hogy Quetzalcóatl reinkarnációja áll előtte, aki azért tért vissza a Földre, hogy elfoglalja örökségét.

7

7. Quetzalcóatl. Vatikán, Museo Missionario Etnografico. Kő. Kr. u. 1400 körül. A részletek görbe vonalakkal történő, stilizált kivitelezése a közép-amerikai művészet uralkodó stílusjegye.

8. Quetzalcóatl temploma. Xochicalco, Mexikó. Keletkezési ideje ismeretlen. Quetzalcóatl kultuszhelyeit a leggyakrabban körépítmények formájában emelték.

8

9

9. Quetzalcóatl. Párizs, Musée de l'Homme. Keletkezési ideje ismeretlen. Quetzalcóatlnak igen sokféle ábrázolásmódját ismerjük, amelyek mind különféle isteni manifesztációit testesítik meg. A kígyó hasított nyelvéről, továbbá a madártollakról ismerhető fel.

Építészet és szertartás

A közép-amerikai kultúrák virágkorában egy sor hatalmas állam alakult ki. Míg keleten, a mai Guatemala és Belize területén, a maják kerekedtek felül, nyugaton a két teokratikus városállam, Teotihuacán és El Tajín virágzott. Teotihuacánban (Kr. u. 100–750) a lakosság száma vélhetőleg meghaladta a 200 000-et. A város, amely a mai Mexikóváros északkeleti felében állott, jelentős gazdasági és vallási központ volt. Középpontját három nagy templom alkotta. Mindhármat piramisra építették, s az égtájak szerint voltak elrendezve. Az úgynevezett Naptemplom egy hatvanöt méter magas piramist koronázott meg. Akárcsak a hellenisztikus korszak királyai és a római császárok, Teotihuacán uralkodói is lenyűgöző építészeti alkotásokkal övezték a szertartások végzésére szolgáló utakat, hogy ily módon látható kifejezést adjanak az államhatalomnak. A templomokat, palotákat és egyéb építményeket kőből, téglából és zúzottkőből emelték, s az olmék kultúra stílusjegyeinek megfelelően hieroglifákkal, valamint stilizált állatábrázolásokkal díszítették. Az El Tajínban állott városállam romjainak sorába kilenc labdapálya is tartozik. E játéknak fontos szerep jutott a közép-amerikai népek vallásában. A legtöbbet, amit tudhatunk róla, az El Tajínban található pályák bonyolult dekorációjának köszönhetjük. Feltételezhetően rituális áldozatok is a játék részét képezték.

Dél-Mexikóban a zapotékek és a későbbi mistékek kultúrájában szintén érezhető az olmékok hatása. Az Oaxaca-völgyben már Kr. e. 2000 körül kialakult a zapoték kultúra. Városukat, Monte Albánt – amely ugyanabban az időben született, mint Teotihuacán – szintén az égtájak szerint tájolva rendezték el. Középpontjában nagy, nyitott tér állott, amelyet templomok, labdajátéktér, valamint más építmények szegélyeztek. Az ásatások során számos dombormüves szobrot, terrakotta kisplasztikát, gazdagon díszített, égetett agyagból készült urnát, továbbá kőlapokat sikerült találni, bevésett antropomorf lényekkel, amelyeket különös, tánclépésekre emlékeztető pózaik alapján *Los danzantes*nek, azaz „táncolóknak" neveznek. A föld alatti sírkamrákat falfestményekkel díszítették.

Nagyjából a 10. században következett be a zapotékek kultúrájának váratlan és gyors hanyatlása, amit a mistékek benyomulására vezethetünk vissza. Ez a Nyugat-Mexikóból származó nép térdre kényszerítette a szent vá-

10. *Gyámszobrok*. Tula. 10–13. század. Ezek az antropomorf oszlopok 4,6 méter magasak. Tolték harcosokat ábrázolnak, s eredetileg a Quetzalcóatl-templom tetőszerkezetét hordozták fejükön.

10

11

12

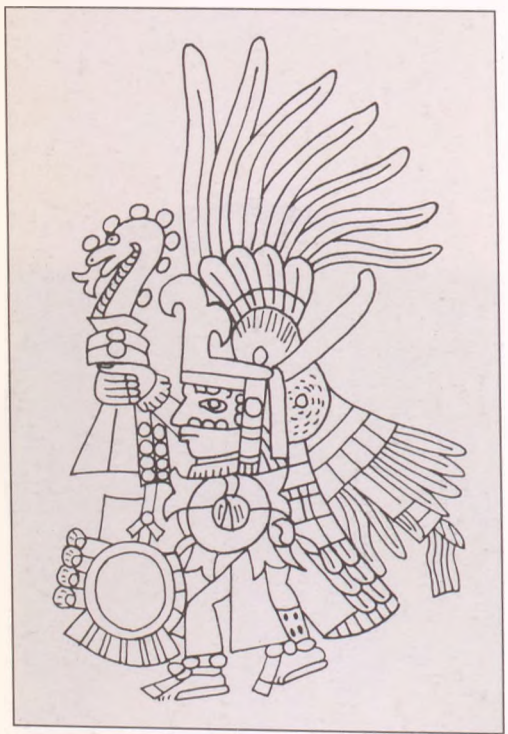
11. és ***12.*** *Tányérok*. Terrakotta. Keletkezési idejük ismeretlen. E tányérokat, amelyek a panamai coclé kultúrából származnak, stilizált állatmotívumok díszítik. A fehér alapon két vagy három színt használó ráfestés az Andokban élő népek művészetének hatásáról tanúskodik.

rost. Hatásukra rövid időn belül mélyreható változások következtek be a zapotékek társadalmában és művészetében.

Részben ezekkel a gazdag közép-amerikai civilizációkkal egy időben az El Tajín-i kultúra is virágkorát élte (Kr. u. 6–7. század). E kultúra letéteményeseinek a totonákokat tartják, akik a Totonakapánon, a „kakaó és a vanília hazájának" termékeny alföldjén éltek. A völgy első lakói feltehetőleg az olmékok voltak, ezt követően azonban a totonákok alakították itt ki egy társadalmilag és művészetileg igen differenciált kultúrát. Művészeti stílusukat, ikonográfiai témáikat csakúgy a közelben fekvő Teotihuacán városa befolyásolta, mint politikai és vallási életüket.

A maják

Délebbre a maják alapítottak hatalmas birodalmat, amely legnagyobb kiterjedése idején (Kr. u. 300–900) csaknem az egész Yucatán-félszigetet, továbbá a mai Guatemalát, Belizét és Honduras nyugati felét magában foglalta. E nép magasan fejlett matematikai és asztrológiai tudása arra enged következtetni, hogy megszállottan kutatták az élet, a halál és a halál utáni élet titkait. A maják 365 napos naptárt használtak, amely mellett egy 260 napos rituális naptár is érvényben volt. A múló időt a Kr. e. 3113. évtől számították, miként a keresztények Jézus születésének évét tették meg naptárrendszerük kiindulási pontjává. 52 évenként, amikor a két naptár egybeesett – de más fontos alkalmakkor is –, kősztéléket állítottak fel. Az oszlopokat festett domborművek díszítették, amelyek a mindenkori uralkodót és elődeit ábrázolták. Ezenkívül hieroglifikus feliratok is láthatók voltak rajtuk, amelyeket mind ez ideig csak részben sikerült megfejtenünk. A terjengősen megfogalmazott leírások eddig vajmi csekély felvilágosítással szolgáltak vallási gyakorlatukat illetően. Ennek lényege valószínűleg az volt, hogy imákkal és áldozatokkal elnyerjék az egyes istenségek kegyét. Emberáldozat, amely a későbbi közép-amerikai kultúrákban oly nagy szerepet játszott, náluk vélhetőleg viszonylag ritkán fordult elő. A maják szertartásközpontjait, így Palenquét és Uxmalt, geometriai terv alapján építették föl. Ezek a társadalom merev, hierarchikus szerkezetét tükrözik. Irdatlan méreteikben a hatalom és a tekintély tükröződik. Uxmal például egy teljes négyzetkilométernyi területet foglalt el.



13

13. *Huitzilopochti.* Keletkezési ideje ismeretlen. Huitzilopochtinak, az aztékok hadi istenének emberi szívet és emberi vért is áldoztak.

14. *Temetkezési maszk.* Firenze, Museo di Antropologia. Kr. e. 550 körül.

15. *Temetkezési maszk.* Mexikóváros, Museo Nacional de Antropología. Keletkezési ideje ismeretlen. A féldrágakövekből készült temetkezési maszkokra, mint például a képen látható, türkizből készült maja maszkra, nagy csodálattal tekintenek szerte Európában. A szűnni nem akaró kereslet számtalan hamisítvány készítéséhez vezetett.

14

Ezek a központok nem városok voltak a szónak hagyományos értelmében, hanem a papság és az uralkodó osztály tagjai lakták. Maga a nép e szertartásközpontokon kívül élt. Akárcsak a többi közép-amerikai kultúrában, a vallási ceremóniák a majáknál is megkülönböztetetten fontos szerepet játszottak. Építészetüket tudatosan alakították lenyűgöző hatásúvá. Tágas tereiken, amelyeken a köznépnek volt szabad tartózkodnia, magasba nyúló piramisok tetején hatalmas méretű templomok emelkedtek, amelyek lépcsőkön voltak megközelíthetők. A templomokat és a palotákat domborműves kiképzésű szobrokkal és falfestményekkel díszítették; ezek stilizált figurális motívumokat, állatokat és geometriai alakzatokat ábrázoltak. Jádekövet a majáknál csak igen magas rangú személyiségek esetében használtak. Őket jádekőből készített maszkokban, fejdíszekkel és ékszerekkel temették el. A 9. század folyamán a maják birodalma szétesett. Mind a mai napig nem tudjuk ennek okát. A Chichén Itzá maja városban feltárt szobrok és építmények mindenesetre olyan vonásokat mutatnak, amelyek erősen emlékeztetnek a tulai tolték kultúra emlékeire. Ennek alapján feltételezhetjük, hogy a majákat észak felől érte támadás.

A toltékok

Kr. u. 750-ben Teotihuacánt lerombolták, de később az északról bevándorolt törzsek Mexikó nyugati felén új birodalmat alapítottak. A toltékok Kr. u. 980-ban megalapították Tollán városát (a mai Tulát), amelynek romjai egy olyan civilizáció tanúi, amely az új kulturális és vallási értékeknek a régi, helyi kultúrával való összeolvadásából született. A város egy virágzó kereskedelmi hálózat központja volt, amely egészen Kolumbiáig húzódott. A toltékok társadalmát nem a papság irányította, hanem katonai vezetők állottak az élén, akik egy nagy befolyással rendelkező arisztokráciából kerültek ki. Általuk olyan változások következtek be, amelyek erős hatással voltak a művészeti kifejezés formáira is. A változások eredménye egy józan, szigorú, olykor hátborzongató vonásokat hordozó művészet lett. Ebben a kultúrában az emberáldozat jelentős szerepet kapott a vallásgyakorlásban. A toltékok is átvették a hatalmas szertartásterek és a monumentális építmények Közép-Amerikára jellemző együttesét. Építé-

15

16

16. Tisztségviselő. Róma, Museo Luigi Pigorini. Keletkezési ideje ismeretlen. Eredetileg a figura kék, vörös és barna színnel volt kifestve. A fejdísz és a láncok, amelyeket a szoboralak visel, az ábrázolt figura magas társadalmi státusára, feltehetően papra utalnak.

szetükben a társadalom katonai jellege is kifejeződött. Így például tolték harcosok kőszobrai szolgáltak egy templom tetőszerkezetének tartópilléreiként. A toltékok által megvalósított hirtelen és drasztikus változások további példái az olyan típusú oltárok, amelyekre az emberáldozatok koponyáit nyársalták fel. Ezenkívül a toltékok dombormüves szobrai a Teotihuacánból ismert, inkább a görbe vonalvezetést kedvelő figurális stílussal szemben a szögletes formák kedveléséről tanúskodnak.

Az aztékok

A betolakodók északról érkező újabb hulláma Tula lerombolásához vezetett (Kr. u. 1168). A toltékok birodalma egy sor, egymással áldáz harcban álló államra hullott szét. Közülük a 14. században az aztékok tudtak vezető hatalomként felülkerekedni. Az új hatalomnak a toltékok katonaállama szolgált mintaképül. Az aztékok Tenochtitlánban rendezték be fővárosukat (Kr. u. 1370). Ennek a néhány szigetre telepített városnak az elrendezése is geometrikus tervet követett. Vízvezetékeken keresztül látták el ivóvízzel a város lakosságát.
Tenochtitlánt 1521-ben a spanyolok rombolták le. Napjainkban Mexikóváros terül el az egykori azték főváros helyén. A spanyolokra mindaz, amit Tenochtitlánban találtak, mély benyomást gyakorolt. A szemtanúk hatalmas városról számolnak be, kövezett utcákkal, piacterekkel és szemkápráztató palotákkal, amelyek egy falakkal körülvett városrészt öveztek; ez utóbbiban álltak a hatalmas templompiramisok és a rituális labdajátékok célját szolgáló pályák. Bernar Díaz del Castillo spanyol krónikás, aki 1519-ben Cortez kíséretében megfordult Tenochtitlánban, emlékezéseiben leírja Huitzilopochtli isten szobrának példa nélkül való pompáját. Az irdatlan méretű szobrot teljesen beborították a drágakövek, igazgyöngyök és dús nyakláncok, amelyeket ezüst szívek és arany koponyák alkottak. A szoborra az istenség tiszteletére emelt templomban talált rá. Az aranyból, ezüstből, drágakövekből és féldrágakövekből készített szobrok és díszítmények, amelyek a legfontosabb épületeket ékesítették, szintúgy mély hatást gyakoroltak a spanyolokra. Az aztékok birodalma egy papkirály irányítása alatt állott. Az államot a hadsereg és egy mindent meghatározó papi kaszt tartotta egyben. A hátborzongató vallási praktikák

17

17. A palenquei palota. Mexikó. Kr. u. 400–850. Palenque a maja kultúra egyik legjelentősebb központja volt. A mesterséges emelvényen épült s egy papkirály rezidenciájaként értelmezett „palacio" (palota) több belső udvarra tagolódik. A maják építészetében szokatlan a háromemeletes toronyépület.

18

18. Uxmal maja város egyik épületének részlete. Yucatán-félsziget. A maja építészet egyik jellemző vonása a gyakran maszkokat ábrázoló épületplasztikai díszítőformák pűrű összefonódása.

19

19. Ülő alak. Róma, Museo Luigi Pigorini. Kő. Keletkezési ideje ismeretlen. A kolumbiai Quimbaya-törzsek az égetett agyagból és fémből készült szobrocskáikról nevezetesek.

20. Kígyóisten (a "Sasok emelvényének" részlete). Chichén Itzá. Kr. u. 1200 körül. Chichén Itzá a maja kultúra fontos központja volt. A romok különösen markánsan mutatják a tolték kultúra hatását.

középpontjában a rituális emberáldozatok állottak. Egyes beszámolókban arról esik szó, hogy a háború istenének, Huitzilopochtlinak a templomát (1487) több mint húszezer hadifogoly feláldozásával szentelték föl. A tavasz kezdetét azzal ünnepelték, hogy egy ifjú bőrét lenyúzták, s egy másikra ráhúzták. Ez a szertartás a növekedés és megújhodás új ciklusát volt hivatva jelképezni. E rítusokat nagy gonddal kidolgozott szobrocskákon, dombormű-veken és falfestményeken is megörökítették, amelyek a város templomait és palotáit díszítették.

Az aztékok átvették a toltékoktól azt a szokást, hogy a tollakat mozaikokkal kombinálták. Mindamellett a misték kultúra jóval nagyobb hatással volt rájuk. Az aztékok már a spanyol hódítás kezdetén híresek voltak míves aranytárgyaikról, türkiz mozaikjaikról, aranyból és féldrágakövekből készült láncaikról, amelyeknek mintái egyértelműen misték műtárgyak voltak. Ezek nyilvánvalóan kereskedelmi csatornákon keresztül kerülhettek Tenochtitlánba.

Peru és az inkák

Dél-Amerikában, közelebbről Kolumbiában, Ecuadorban és Peruban a régészeti kutatások több kultúra létét is egyértelművé tették. A chavín kultúra arról a helységről kapta nevét, amelynek közelében egy jelentős, a Kr. e. 1250. évből származó templomépület romjait sikerült feltárni (Chavín de Huántar). A chavín népesség utódait a mocsika törzsek alkották. Agyagedényeik és dekorációs motívumaik szemlátomást a chavín kultúra emlékeire nyúlnak vissza. A moche kultúra alkotásai közé számtalan, emberfej formájú, fogantyúval és kiöntőnyílással ellátott agyagedény tartozik, továbbá fémből készült állatok, maszkok és fejdíszek. Mindazonáltal a legjelentősebb prekolumbiánus kultúra Dél-Amerikában minden kétséget kizáróan az inkáké volt. Településeik eredendően Peru fennsíkjain helyezkedtek el. A 13. században Cuzcót tették meg fővárosuknak. Birodalmuk az Andok vonalát követte a mai Ecuadortól egészen Chile déli területeiig. A birodalom egységének alapját az a 6000 kilométer összhosszúságú, az állam által építtetett úthálózat biztosította, amelyen lámakaravánok szállították az árut, s futárok hozták-vitték a hivatalos híreket. Az inkák, az általuk benépesített ország kedvezőtlen földrajzi fekvése következ-

20

21. Púpos ember. Mexikóváros, Museo Nacional de Antropología. Terrakotta. Keletkezési ideje ismeretlen.

21

22

22. Fej alakú edény. Róma, Museo Luigi Pigorini. Terrakotta. Kr. e. 100 körül – Kr. u. 700 körül. A fej formájú, festett agyagedények kengyel formájú kiöntővel a moche kultúra jellegzetes alkotásai. Az emberi arc megmintázása a mocsika edényeken éri el a legmagasabb szintjét, az egyéni jellemzés benyomását kelti.

23. „El Castillo". Chichén Itzá. Kr. u. 1050 körül. Közép-Amerika legtöbb templomához hasonlóan ezt a piramisépítményt is úgy tájolták, hogy négy sarka pontosan a négy égtáj irányába mutasson.

23

tében kiváló mérnökökké váltak. A teraszok és öntözőcsatornák bonyolult hálózata, amelynek révén a kukoricatermést biztosították, valamint építészeti emlékeik hézag nélkül egymásba illeszkedő kőtömbjei a környezetalakítás mesterfokát bizonyítják.

Az inkák népe nem ismerte a magántulajdont. Mindahányan arra voltak kötelezve, hogy istenként tisztelt uralkodójukért dolgozzanak. Az inka építészet monumentális nagysága ezen uralkodók hatalmának és tekintélyének kifejeződése. Az inkák legendás gazdagságának alapját a bőséggel rendelkezésre álló arany és ezüst teremtette meg; e nemesfémekkel borították belülről fontosabb építményeiket, így a cuzcói Nap- és Holdtemplomot is. Mindamellett a hatékonyan működő és szigorúan szervezett inka birodalom nem volt képes olyan katonai erőt kiállítani, amelynek révén ellenállhatott volna a spanyol konkvisztádoroknak. Az inkák országát is beletagolták Új-Spanyolország katolikus birodalmába (1533).

24. *Ember alakú függő.* Arany. Keletkezési ideje ismeretlen. Az aranynak Közép-Amerika és az Andok népeinek művészetében történő gyakori felhasználása táplálta „El Dorado" (Az arany országának) legendáját. Európai kalandorok nagy számban keltek útra az aranyért, s kifosztották az újonnan felfedezett földrészt.

25. *Temetkezési urna.* Arany. Keletkezési ideje ismeretlen. A képen látható urna lágy, kerekded formái jellemzőek a quimbaya kultúra fémműves alkotásaira.

26. és ***27.*** *Machu Picchu.* Cuzco közelében, Peru. Kr. u. 1450 körül. Helyzete folytán ez az Andok kietlen, magas hegycsúcsai között megbúvó inka erődítmény jól védhető volt. A spanyolok soha nem bukkantak a nyomára, s felfedezésére csupán 1911-ben került sor. A létesítmény templomokat és dísztelen kváderfalazatú erődítményt foglalt magában.

26

24

25

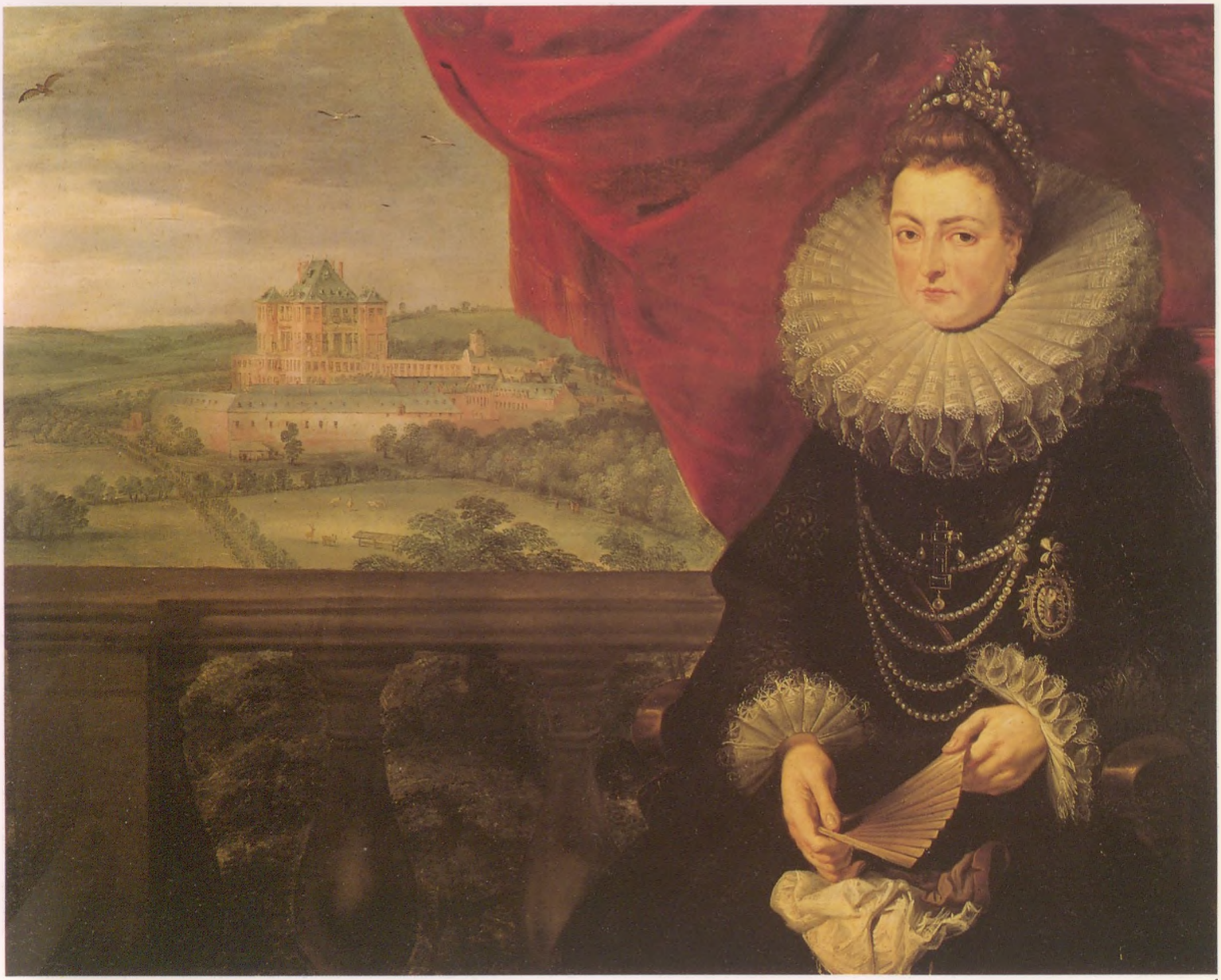
27

36. fejezet

Spanyolország és a katolikus birodalom

A spanyol uralom alá tartozó területek művészete

Spanyolországban szoros kapcsolat alakult ki az egyház és az állam között. A Spanyol Birodalom a mórok iszlám birodalma fölött aratott keresztény győzelem nyomán született meg. II. Fülöp (1556–1598) az ellenreformáció meggyőződéses védelmezője volt. Az uralkodó a protestantizmusban a spanyol uralom ellen irányuló politikai ellenállás legfőbb mozgatórugóját látta. Amerikai gyarmatain Spanyolország azzal biztosította a maga uralmát, hogy a meghódított kultúrákra rákényszerítette a kereszténységet. A gazdag és hatalmas Spanyolország a 16. század végén Európában uralta a politikai színteret. Ennek a hatalmi pozíciónak a fenntartása irdatlan költségekkel járt. Azok a háborúk, amelyeknek célja a Németalföld feletti ellenőrzés visszaszerzése volt, nagy összegeket emésztettek föl, s nem is vezettek eredményre. Éppennyire sikertelenek s nemkülönben költségesek voltak azok a próbálkozások, amelyek a 17. század végén Franciaország egyre növekvő hatalmának korlátozására irányultak. Mindamellett a pénzügyi nehézségek még a nemesség fényűzése folytán is megsokasodtak, hiszen az nem mutatott hajlandóságot a hazai gazdaság fejlődésének támogatására. Spanyolország hanyatlása felgyorsult III. Fülöp (1598–1621) uralkodása alatt, aki II. Fülöptől örökölte ugyan magát a birodalmat, ám nem rendelkezett annak kimagasló uralkodói képességeivel. Politikai hatalmának egy részéről a nagyhatalmú főnemesség javára lemondott, s e döntése veszedelmes folyamat kezdetét jelentette. IV. Fülöpöt (1621–1665) és II. Károlyt (1665–1700) egyre növekvő mértékben sikerült kiszorítani a kormányzati ügyekből.



1

IV. Fülöp alatt felszámolták a Spanyolországot Portugáliával egybefűző perszonáluniót, amelyet II. Fülöp erőszakolt ki. Ezzel a dúsgazdag Brazília is elveszett Spanyolország számára. II. Károly örökös nélkül halt meg. A Habsburgok spanyolországi uralmát végképp megpecsételte XIV. Lajos francia királynak az a lépése, hogy V. Fülöp néven unokaöccsét ültette a spanyol trónra.

IV. Fülöp

III. Fülöp kiköltözött atyja palotájának, az Escorialnak szigorú falai közül, s rezidenciáját áthelyezte Madridba. A várost hamarosan egy gazdag arisztokrataréteg vette hatalmába.

A *Plaza Mayor* az udvari szertartások, a bikaviadalok és az inkvizítorok által máglyahalálra ítélt eretnekek nyilvános megégetésének színtere volt. Olivares, IV. Fülöp minisztere kísérletet tett a kiadások csökkentésére, ámde a takarékosság politikája semmiképp sem volt összeegyeztethető a hatalom magamutogatásával. Próbálkozásai ezért kudarcra voltak ítélve.

A spanyol uralkodók távol tartották magukat a politikától, s főként kedvelt időtöltéseiknek hódoltak. IV. Fülöp többek között egy nyári palotát építtetett, ez volt a *Buen Retiro* (az építkezés kezdete: 1636), továbbá egy vadászkastélyt, ez a *Torre de la Parada* nevet viselte (az építkezés kezdete: 1636). Az a tény, hogy IV. Fülöp Olivarest nevezte ki miniszterének, nem maradt következmények nélkül a kultúra területén sem. Olivares szülővárosában, Sevillában a legbőkezűbb művészetpártolók sorába tartozott. Drámaírókat, költőket, történetírókat és alkotóművészeket hozatott Sevillából a madridi udvarba. Közéjük tartozott Velázquez is, akit az uralkodó a maga udvari festőjének tett meg (1623).

Velázquez a spanyol udvarban

Velázquez Sevillában ismerkedett a festészet tudományával. A Tiziano műveivel való foglalatosság – ezekre a királyi gyűjteményben bukkant –, valamint itáliai utazásai (1629–1631, 1649–1651) nagy hatással voltak stílusának alakulására. Itáliában IV. Fülöp számára vásárolt Tiziano-, Veronese- és Tintoretto-képeket. A király folytatta

2

1. Rubens és ifj. Jan Brueghel: *Izabella Eugénia infánsnő*. Madrid, Prado. Vászon. 1610 körül. A fekete, spanyol udvari viseletbe öltözött, gazdagon felékesített Izabellát a kép vidéki kastélya, Marimont előtt ábrázolja. Izabella II. Fülöp leánya és a Spanyolország fennhatósága alá tartozó Németalföld kormányzójának, Ausztriai Albert hercegnek a hitvese volt. Izabella 1601-ben azzal dicsekedett, hogy mindaddig nem vált inget, míg férje győzelemmel be nem fejezi Oostende ostromát; az ostrom 1604-ig tartott.

2. Velázquez: *IV. Fülöp*. Madrid, Prado. Vászon. 1635 körül. Velázquez az uralkodóról készült számtalan portréjában bontakoztatta ki arcképfestői tudását.

3

3. Velázquez: *Baltasar Carlos herceg lovas képmása*. Madrid, Prado. Vászon. 1635 körül.

4

4. Velázquez: *Don Gaspar de Guzmán, Olivares hercege lóháton*. Madrid, Prado. Vászon. 1635 körül. Lovas portrét a hagyományoknak megfelelően csakis az uralkodóról volt szabad készíteni. Már önmagában az a tény is, hogy a művész a herceget lóháton ábrázolta, bizonyítja, milyen magas politikai posztot tudhatott magának IV. Fülöp udvarában az uralkodó miniszterként és seregének főparancsnokaként. Igaz, mint mondják, soha egyetlen csatatér közelébe sem merészkedett.

a II. Fülöp által megkezdett hagyományt, s velencei festményeket vásárolt. Ezeket kiváltképp alkalmasnak ítélte arra, hogy elsőrangú művészetkedvelő benyomását keltse. Az uralkodó szolgálatában Velázqueznek túlnyomó részben az a feladat jutott, hogy megfesse a király, a királyi család és az udvartartáshoz tartozók portréját, beleértve az udvari törpéket és bolondokat is.

Tiziano korai képmásainak példáját követve Velázquez átvette a királyi hatalom ábrázolásánál megszokott formákat, így a lovas portrét, a nyugodt, álló testtartással megjelenített, egész alakos ábrázolást, valamint a vadászat közben ábrázoló portrét. Mindazonáltal e formák új értelmezése után kutatott, és a spanyol monarchiának kevésbé autoriter képét idézte fel, ami meg is felelt a megváltozott helyzetnek. IV. Fülöp lovas képmásán tudatosan került az uralkodói hatalom fitogtatását, ami a portrénak ezzel a műfajával voltaképpen mindig is összefonódott. Az a körülmény, hogy pártfogója, Olivares egy képmásához is a lovas portré műfaját választotta, mutatja ennek magas státusát a spanyol politikában. Azáltal, hogy ezek a képmások az ábrázolt személyeket a valósághoz híven jelenítik meg, egyszersmind annak a második követelménynek is eleget tettek, amelyet Pacheco, Velázquez tanítómestere támasztott a jó portréval szemben. A festészet művészetéről írott értekezésében Pacheco azt követelte meg egy jó képmástól, hogy ne csupán hasonlóságot mutasson az ábrázolt személlyel, de a kivitelezés is mentes legyen mindenfajta hibától. E gondolatával a szerző annak a mind szélesebb körben teret hódító meggyőződésnek adott hangot, hogy a művész tényleges alkotómunkája messze túlmutat a motívum kiválasztásán.

A hatalom képmásai Spanyolországban

A megfestett képmások közül sokat egyenesen a Torre de la Paradába, illetve a Buen Retiróba szántak. E palotáknak Ovidius *Átváltozások* című művéből, valamint más antik mítoszokból vett jelenetekkel való díszítésével a király szintén II. Fülöp példáját követte. A festményeket Rubenstől rendelte meg. Ez idő tájt Rubens Fülöp testvérének, Ferdinándnak, spanyol Németalföld helytartójának udvari festője volt. A nemzet nagyságát érzékeltető képek – olyanok, mint amilyenek a sikeresebb uralkodók kö-

5. Velázquez: *Don Sebastián de Morra udvari bolond*. Madrid, Prado. Vászon. 1644 körül. Diego Velázquez (1599–1660) Sevillában tanulta a festészetet. 1623-ban nevezte ki az uralkodó udvari festővé. Az udvarban festett számtalan képmásának sorát gazdagítják a IV. Fülöp udvari bolondjairól készített portrék.

5

6. Velázquez: *Breda átadása (Lándzsás kép*ként is ismeretes). Madrid, Prado. Vászon. 1634–1635. A jobboldalt látható győztes spanyolok és Breda városának legyőzött, a bal oldalon megfestett védői között feszülő ellentét a nézői figyelmét a kép középpontjára összpontosítja, ahol a tizenegy hónapon át ostromgyűrűbe zárt város kulcsának jelképes átadása történik (1624–1625). Velázquez nagylelkű gesztusként ábrázolja Spinda spanyol tábornok viselkedését, aki karját a vele egyenlőnek tekintett ellenfele vállára helyezi.

6

7. Mayno: *Bahía visszahódítása*. Madrid, Prado. Vászon. 1630 körül. Az a mód, ahogy Mayno a spanyoloknak ezt az amerikai kontinensen aratott győzelmét bemutatja, a győztesek hatalmát hangsúlyozza.

7

rében nagy népszerűségnek örvendtek – nem bizonyultak alkalmasnak a hanyatló spanyol uralkodóház számára. Mindezek ellenére a Buen Retiro nyári palotában egy egész termet töltöttek meg a spanyolok győzelmeit megjelenítő festményekkel. Velázquez méltóságteljes képe, a *Breda átadása* a spanyol Armada egyik németalföldi győzelmét idézi föl. Nem telt azonban bele sok idő, s a hollandok visszafoglalták elveszített városukat (1637).

Meggyőzőbb képet fest a spanyolok nagyságáról Mayno *Bahía visszahódítása* című alkotása, amelynek témája a spanyolok egyik amerikai győzelme: IV. Fülöpre a Győzelem Istennője helyezi föl a koronát, míg kegyence, Olivares az Eretnekség, a Harag és a Háború megszemélyesített alakjait tiporja lábával.

Velázquez utolsó udvari képmásai

Miután Fülöp hitvese (1644) és kiszemelt utódja, Balthasar Carlos infáns (1646) is elhunyt, a király ismételten megházasodott, s új felesége is gyermekekkel ajándékozta meg. Velázquez az *Udvarhölgyek (Las Meninas)* című képén Margit infánsnőt udvarhölgyei, valamint az udvartartás más személyiségei, köztük egy törpe hölgy társaságában ábrázolja, aki az infánsnő egyik személyes kísérője volt. Ugyanakkor Velázquez udvari festőként önmagát is ábrázolta a képen festőállványával, nemkülönben a királyi párt, akiknek képmása egy tükörben látszik. Ez az udvari portré, amelynek kiszemelt helye a királyi lakosztály volt, fesztelenségével ejti rabul nézőjét. Ugyancsak hiányzik a képből az uralkodói hatalomra történő bármiféle utalás. Az a körülmény, hogy Velázquez önmagát és festőállványát is szerepelteti a képen, arra a növekvő tekintélyre utal, amelyet a művész és alkotása élvezett.

A vallásos művészet Spanyolországban

Egészen más előjellel fejlődött a vallásos művészet a 17. században Spanyolországban. Az oltárképek a katolikus egyház diadalát juttatták kifejezésre. Francisco de Zurbarán Velázquez kortársa volt, megbízói azonban túlnyomó részben a vidéki kolostorokból kerültek ki. Zurbarán és Velázquez alkotásainak eltérő jellege világosan mutatja a madridi udvar fokozatos elszigetelődését. Azok az új témák, illetve értelmezések, amelyek az ellenreformá-

8. Velázquez: *Udvarhölgyek (Las Meninas)*. Madrid, Prado. Vászon. 1656. Ez a könnyed csoportportré a művésznek modellt álló Margit infánsnőt ábrázolja udvarhölgyei, a „meninák" társaságában. Önmagát Velázquez a főudvarnagyi kulccsal az övében, valamint fekete zekéjén a Szent Jakab-rend lovagjának vörös keresztjével ábrázolja. A terem hátsó falán függő tükörben IV. Fülöp és a királyné elnagyolt képmását láthatjuk, akiket ennélfogva a mester festőállványának felénk eső oldalán a jelenet szemlélőiként kell elképzelnünk.

cióval és a katolicizmus újbóli felemelkedésével párhuzamosan jelentkeztek, Spanyolországban nagy visszhangra találtak. Murillo *Szeplőtelen fogantatás*a egyike annak a számos, 17. századi spanyol alkotásnak, amely magáénak vallotta ezt a vitatott tant. A festészetről írott értekezésében Pacheco megfogalmazta a Szűzanya szeplőtelen fogantatásának megfestése során követendő vezérfonalat. A realizmus és a jelképes ábrázolás különös elegyéről van szó. Pacheco felismerte, hogy a Hold sarlója voltaképpen egy gömb metszete, s arra ösztönözte a művészeket, hogy csúcsaival lefelé fessék meg. Murillót szemlátomást kevéssé érdekelte a fizikai értelemben felfogott realizmus a festészetben, így értelmezése inkább a vallás, mintsem a tudomány igazságát juttatja kifejezésre.

Spanyol Németalföld

Németalföld spanyol kormányzói heves ellenállást tanúsítottak a protestantizmus felemelkedésével szemben. A protestánsok mozgalmában nem csupán eretnekséget láttak, hanem hatalmukat veszélyeztető tényezőt is. A protestantizmus gyűjtőmedencéje volt a különféle ellenállási mozgalmaknak, amelyek végül nyílt szabadságharcba torkolltak (1568–1648). Az északi tartományok kivívták függetlenségüket, s kikiáltották a Németalföldi Köztársaságot (lásd a 37. fejezetet). A déli tartományokat azonban a spanyoloknak sikerült visszahódítaniok. II. Fülöp leányát, Izabellát s annak férjét, Ausztriai Albert főherceget nevezte ki Németalföld helytartójává (1598). Az 1609-ben kihirdetett fegyverszünet lehetőséget teremtett számukra, hogy a spanyol felsőbbség helyreállítását nyilvánvalóvá tegyék. Építészeket, szobrászokat és festőket szólítottak föl a Németalföldre való visszatérésre, hogy propagandisztikus eszközökkel támogassák a spanyol Habsburgok újból megszerzett hatalmát. Rubens, akinek családja Antwerpenből származott, egyike volt az elsőknek s minden kétséget kizáróan a leghíresebb művészeknek, akik Németalföld déli tartományaiban telepedtek le. Mielőtt Habsburg Albert szolgálatába állott volna (1609), Rubens Mantovában a Gonzagák udvari festője volt (1603–1608). Albert befolyásának köszönhetően Rómában is kapott megbízásokat vallási tárgyú képek festésére. A Madridban dolgozó Velázquezzel ellentétben Rubens igen kevés udvari portrét festett. Németalföld spanyol visszahódítása igazán hatékonyan a katolikus hit felmagasztalásában nyilvánult meg.

9. Murillo: *Szeplőtelen fogantatás*. Madrid, Prado. Vászon. 1678 körül. E festményén Bartolomé Murillo (1618–1682) képi kifejezését adta ennek az erősen vitatott tannak. Megszívelte a maga korában hangoztatott ajánlásokat, amelyek a kiteljesedő Hold ábrázolását is tanácsolták a művészeknek. A „szeplőtelen Szűzanya" ábrázolása végső soron a Jelenések Könyvének leírására támaszkodik, ahol említés történik egy „Napba öltözött asszonyról".

9

10. Zurbarán: *Szent Bonaventura halála*. Párizs, Louvre. Vászon. 1629 körül. Francisco de Zurbarán (1598–1664), akinek „chiaroscuro"-technikájára Caravaggio volt hatással, e művében – amelyet a sevillai San Buenaventura ferences templom számára készített – korának vallásos buzgalmát juttatta kifejezésre.

10

11. Rubens: *A kereszt fölállítása* (részlet). Antwerpen, Székesegyház. Fa. 1611. A kompozíció drámaisága nyomán arra következtethetünk, hogy Rubens Rómában tanulmányozta Michelangelo alkotásait.

11

Rubens

A festő, építész, tudós, diplomata és I. Károly angol király által a nemesi rendbe emelt Sir Pieter Paul Rubens (1577–1640) módfelett sikeres művész volt. Antwerpenben járta ki a festőmesterség iskoláit, ahova szülővárosából, Kölnből költözött át. Ezt követően Itáliába utazott (1600–1608); itt a mantovai Gonzaga hercegek szolgálatába állt. Olasz földön mind az antik művészetet, mind pedig a 16. század festészetét tanulmányozta, különös tekintettel Michelangelóra. A velencei mesterektől, kiváltképp Tizianótól és Veronesétől igen sokat tanult a sajátos festészeti színtechnikát illetően. Míg diplomataként Madridban tartózkodott, Tiziano festményeit másolta a királyi ház gazdag gyűjteményében. Antwerpenben Rubenset a Habsburg-udvar hivatalos festőjévé nevezték ki. E városban alakította ki drámai és érzéki stílusát, amelynek révén a flamand barokk festészet vezető egyéniségévé vált. Szinte „üzemszerűen" működő műhelyéből olyan jelentős tanítványok kerültek ki, mint Anthonis van Dyck. Azon adottsága, hogy összetett motívumokat is erőteljes, mozgalmas, ugyanakkor harmonikus kompozíciókba volt képes rendezni, számos megbízással gazdagította őt egyházi területen csakúgy, mint a világin. Tipikusan jellemzi Rubens művészetét a mezítelen női test nyújtotta örömérzet, ami lehetőséget biztosított számára, hogy bizonyítsa a festői megformálás terén felhalmozott mesterségbeli tudását. Érettebb alkotásain megfigyelhetjük stílusának higgadtabbá válását. Házassága a fiatal Hélène Fourment-nal (1630) fesztelen családi portré megalkotására ihlette gyermekük társaságában. Miután megvásárolta a steeni kastélyt és a hozzá tartozó vidéki birtokot, felébredt a tájképfestészet iránti érdeklődése is. Szabadon szerkesztett, hangulatos képei jól érzékelhető ellentétben állottak a barokk tájképfestők, Claude Lorrain és Poussin „klasszikus" alkotásaival.

12

12. Rubens: *A művész családja*. München, Alte Pinakothek. Fa. 1635–1638 körül. Rubens második felesége, Hélène Fourment és fia társaságában ábrázolja önmagát a steeni kastélyparkban, amelyet rangjának megfelelő vidéki birtokként szerzett meg.

14. Rubens: *A háború következményei*. Firenze, Palazzo Pitti. Vászon. 1638. Rubens e festményének élénk kontrasztjai a 17. századi Európára jellemző állapotokat tükrözik. Jellemző Rubens kései stílusára a világos és sötét ellentétek festői megformálása, ellentétben a Caravaggio-iskola erős fényeffektusaival.

15. Rubens: *Justus Lipsius és három tanítványa*. Firenze, Palazzo Pitti. Vászon. 1612 körül. Rubens szoros kapcsolatokat ápolt a katolikus hitre visszatért humanista, Justus Lipsius körül csoportosuló szellemi körökkel. Lipsiust Seneca sztoikus bölcselő mellszobra alatt ábrázolja. A festmény bal oldalán álló alak nem más, mint maga a művész.

13

13. Rubens: *Parisz ítélete*. Madrid, Prado. Fa. 1638–1639. Rubensnek a női szépségeszményről vallott felfogása a három istennő, Héra, Athéné és Aphrodité (Iuno, Minerva és Venus) alakjában mutatkozik meg. Parisz Aphroditének ítélte a legszebb istennőnek járó almát, s ezzel kirobbantotta a trójai háborút.

A protestantizmus legyőzése

A háborúskodás temérdek pusztulással járt. A képrombolók Antwerpenben megsemmisítették a templomok szobrait és oltárképeit (1566–1567). A spanyol zsoldosok kirabolták a várost, s porrá égették a városházát (1576). Az egyik protestáns kormányzat fehérre meszeltette a templomok falát (1581). Hosszú ostrom előzte meg a város visszafoglalását (1585). A protestánsokat máglyára küldték, s győzedelmeskedett a katolicizmus. A jezsuita rend hathatós támogatásával Albertnek és Izabellának sikerült a déli tartományokból a katolicizmus szilárd bástyáját kiépíteni a protestáns Németalföldi Köztársaság ellen. Az antwerpeni városi és egyházi hatóságok oltárképeket rendeltek Rubensnél az új templomok számára, köztük 39 képet a jezsuiták templomának mennyezetére (1620). Rubens intenzív és erőteljes stílusát az itáliai barokk művészet magával ragadó és mozgalmas jellege formálta, s tökéletesen kifejezésre juttatta a megújhodott katolicizmust.

Rubens

Izabella udvari festőjeként és küldötteként Rubens részt vett a spanyolországi és angliai béketárgyalásokon. Mindkét királyi udvarban megbízásokat is kapott. Franciaországban Medici Mária rendelt tőle mindjárt egy egész sorozatot, amely az ő életpályáját dicsőítette (lásd a 34. fejezetet). Rubens elképesztő alkotóenergia birtokában volt. Magánmegrendelők számára is festett portrékat, feldolgozott klasszikus témákat, s megfestette azoknak a háborúknak allegorikus ábrázolását, amelyek Európát feldúlták. *A háború következményei* című alkotása Európa megszemélyesített alakját tiszta feketébe öltözve, minden díszétől s minden ékétől megfosztva ábrázolja. Rubens számos művét antwerpeni műhelyében tanítványai és segédei festették meg, miközben ő maga mindössze a képek vázlatait készítette el, s felügyelte a munkálatokat.

Rubens módfelett sikeres művész volt, s Tiziano, Veronese és Tintoretto harminchat alkotásából, továbbá szobrokból, elefántcsont faragványokból és medalionokból álló önálló gyűjteményre tett szert.

14

16

15

16. Rubens: *Ausztriai Ferdinánd diadalmas bevonulása Antwerpenbe*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1635 körül. IV. Fülöp testvéröccsének, Ausztriai Ferdinándnak a pályája eredetileg az egyház berkein belül indult. Végül azonban az uralkodó őrá bízta a Hollandia ellen felvonuló spanyol hadak vezetését.

A spanyolok Amerikában

Amerika spanyol hódítói szilárdan meg voltak győződve a maguk kulturális felsőbbrendűségéről. Mind politikai, mind gazdasági, különösen azonban vallási tekintetben rákényszerítették törvényeiket az új spanyol koronabirtokok leigázott, őslakos törzseire. Miként Németalföldön, úgy a kereszténység Amerikában is lényeges szerepet játszott a spanyol uralom érvényesítésében. A hódítás napnál világosabb kifejezést nyert a pogány templomok lerombolásában és a keresztény templomok építésében. Ez utóbbiakat gyakran ott emelték, ahol korábban a pogány szentélyek voltak találhatók, ennélfogva mindig „megjelölt" helyeken állottak. E templomok új építészeti stílust vezettek be Amerikában. A spanyol hódítást megelőzően a boltív és az oszlopok ismeretlenek voltak Amerikában. Ezek helyettesítették a helyi épületek cölöpökből és ajtószemöldökből álló hagyományos szerkezetét. A hatalom és a kulturális felsőbbrendűség jeleként az elképesztő méretek és a szemkápráztató kivitelezés tekintetében a spanyol gyarmatok barokk templomépületei gyakorta messze túlszárnyalták az anyaországban álló alkotásokat.

17

17. Rubens: *Leukipposz lányainak elrablása.* München, Alte Pinakothek. Vászon. 1616–1619 körül. A mitológiai témák – Rubens itt látható képén a két dioszkurosz, Kasztór és Polüdeukész (Castor és Pollux) nőrablása – nem estek az aktábrázolási tilalom hatálya alá, amelyet a katolikus egyház a vallásos témájú festészet számára kötelező érvényűvé tett. A mezítelen test érzékiségének hangsúlyozása Rubens stílusának egyik legfőbb jellegzetessége. Képszerkesztői zsenialitása a túláradó mozgalmasság és a képet összetartó kapcsolódási pontok, így például az összefonódó pillantások vagy a csoportot egységbe fűző körforma kiegyensúlyozó hatásában rejlik.

37. fejezet

A holland köztársaság

A holland festészet aranykora

A protestáns (mindenekelőtt a kálvinista) hitszónokok a szerénység és a takarékosság erényében, valamint a kemény munkában és az erkölcsösségben látták a megváltáshoz vezető igaz utat. Tanaik a Németalföld városaiban találtak különösen erős visszhangra, ott, ahol ezek az erények a kereskedőréteget a gazdagsághoz, magukat a városokat pedig a jóléthez segítették hozzá. Ugyanakkor a Németalföld katolikus vallású spanyol helytartóinak szemében a protestantizmus eretnekségnek számított. II. Fülöp (1555–1598) a protestantizmus kíméletlen üldözésének adott szabad utat. Ez az elnyomás elkeseredett háborús konfliktussá fajult (1568–1648), amelynek tétje hamarosan Németalföld politikai szabadsága lett. Spanyolország délen képes volt megőrizni uralmát (lásd a 36. fejezetet), ámde az északi provinciák Orániai Vilmos vezetésével elszakadtak, s protestáns köztársaságot kiáltottak ki. Függetlenségüket – hosszú harcok után – Spanyolország is elismerte az 1648-ban aláírt hágai békében. Az Egyesült Németalföldi Köztársaságban (1581: a Spanyolországtól való elszakadás éve) a voltaképpeni politikai hatalom a tehetős protestáns kereskedőréteg kezében összpontosult. A jószerével független városok, mint Amszterdam, Haarlem, Leiden és Delft, képviselőket küldtek a Hágában székelő „Generalstaaten"-be (a holland országgyűlésbe). A katolikus istentiszteletek nyilvános megtartását törvény tiltotta ugyan, a magánszférában mégis vallásszabadság uralkodott. Ez a türelmes magatartás Európa más részeiből az üldözött kisebbségek, különösen a zsidók tömeges bevándorlásához vezetett Hollandiában.

1

Jólét és függetlenség

Az újonnan alakult köztársaságra a gyors fellendülés kora köszöntött. A Holland Kelet-Indiai Társaság (alapításának éve: 1602) hajói keleti irányban bejárták az új tengeri utakat, az amszterdami tőzsde (1609-ben alapították) pedig lehetőséget teremtett a kereskedők, iparosok és boltosok számára, hogy újonnan megszerzett vagyonukat befektessék.

A 17. század vége felé Hollandiában volt a legmagasabb az egy főre eső átlagjövedelem. Hollandia gazdasági hatalma a kereskedelmen nyugodott, s a művészet és építészet területén új megrendelői réteg alakult ki, amely büszke volt a politikában elért eredményeire és gazdasági hatalmára. Politikai függetlenségük hangsúlyozása érdekében a hollandok nemzeti azonosságtudatukat, nyelvüket és történelmüket helyezték előtérbe. Hatalmas volt az ellentét, amely elválasztotta Hollandiát Európa többi részének fejedelmi udvaraitól, s ez kifejeződött a holland művészetben és építészetben is.

Művészet, építészet és polgári büszkeség

A holland városok számos műalkotás megrendelésével ünnepelték függetlenségüket és jólétüket. Jól érzékelhetően kifejezésre kellett ezekben jutnia az új köztársaság erejének. Az impozáns városházákban, csarnokokban és más, a kereskedelmet szolgáló épületben a merkantil szellem tükröződött. Mindamellett a köz számára a polgári hatalom legmarkánsabb megnyilvánulásai Hollandiában a városházák voltak. Megépítésük során a városok vetekedtek egymással, hiszen a köztársaságon belül valamennyi meg kívánta őrizni identitását. A városi tanács határozott a felépítendő városháza helyéről, építési módjáról és díszítéséről.

Az 1609. évi fegyverszünet emlékére a Hágában székelő „Generalstaaten" egy sor festmény elkészítésére adott megbízást, amelyek témája a batávusoknak a császári légiók felett aratott győzelme volt az antik Rómában. A batávusok északi germán törzset alkottak, amely fellázadt a római uralom ellen, s időlegesen sikert is ért el; e győzelem képe nagyszerűen megfelelt arra, hogy a hollandoknak a spanyolok felett aratott győzelmét allegorikusan megjelenítse. A Holland Kelet-Indiai Társaság legfonto-

2

1. Rembrandt: *Éjjeli őrjárat (Cocq százados csapata)*. Amszterdam, Rijksmuseum. Vászon (megvágva). 1642. Rembrandt nevezetes festménye egyike annak a hat képből álló sorozatnak, amelynek elkészítésére a polgári önvédelmi századok adtak megbízást a Kloveniersdoelen – az amszterdami Nieuwe Doelenstraaton álló főhadiszállásuk – dísztermének kidekorálása céljából. E csoportportréján Rembrandt, amely a különös megvilágítás okán kapta az *Éjjeli őrjárat* címet, ennek az ábrázolási feladatnak teljességgel új felfogásával rukkolt elő: egyenrangú személyek arcmásai helyébe nála egy közösen véghezvitt cselekedet megjelenítése lép.

2. Hendrik de Keyser: *I. Vilmos herceg síremléke*. Delft, Nieuwe Kerk. Márvány. A megbízás kelte: 1614. Orániai Vilmos herceg katolikus vallású volt ugyan, a hit kérdésében azonban jóval türelmesebb magatartást tanúsított II. Fülöpnél, aki előírta alattvalóinak, mely vallást kötelesek gyakorolni. Az északi tartományok az ő vezetésével hozták létre az Utrechti Uniót (1579), amely kiindulópontjává vált az Egyesült Németalföld nevet viselő független köztársaság kikiáltásának.

4

3

3. Houckgeest: *A delfti Nieuwe Kerk belső képe* Hága, Mauritshuis. Vászon. 1651. A katolikus díszítmények eltávolítását követően a holland templomok egyszerű belső kialakítása – miként ezt Gerrit Houckgeest (1600 körül–1661) itt látható festménye is bizonyítja – a prédikáción alapuló istentiszteletnek a protestantizmusban játszott központi jelentőségét hangsúlyozta, kiváltképp annak kálvinista változatában.

sabb kereskedelmi központja Jáva szigetén 1619-ben a Batavia nevet kapta (ez a város a mai Dzsakarta).

Az amszterdami városháza

Amszterdam a világkereskedelem legfontosabb központjai közé tartozott. A város gazdasági hatalma és vagyonossága racionális építkezési programban öltött testet, amely figyelembe vette a népességszaporulatból adódó problémákat is. Aligha lehet véletlen, hogy az amszterdami városháza (a mai királyi palota) építése ugyanabban az évben kezdődött, amikor Spanyolország hivatalosan elismerte a köztársaságot, s ezzel az évtizedes szabadságharc (1568–1648) végre befejeződhetett. Az épületegyüttes középpontjában – tervezője Jacob van Campen – a Polgárterem áll, amelynek padlózatán a Föld két hemiszférájának ábrázolása érzékelteti a világméretű kereskedelmi kapcsolatok meghatározó jelentőségét. A batávusok győzelmének felidézése a nemzeti függetlenség jelképe volt, míg az ószövetségi jelenetek vagy az antik korból származó alakok a lojalitás, a gerincesség és a bátorság polgári erényeit magasztalták.

Govert Flinck festménye, a *Marcus Curtius Dentatus visszautasítva ellensége aranykincsét, a répaételt választja*, tipikus példája annak, miként nyúltak vissza a hollandok a köztársaság kori Rómából vett témákhoz, amelyek a zsarnokság feletti győzelem allegóriáiként szolgáltak. A 17. század művészetében az ilyen témák egyébként módfelett szokatlannak számítottak. A témaválasztás tekintetében a hollandok tudatosan elhatárolták magukat a királypártiak által kedvelt vagy a katolikus egyház által szorgalmazott témáktól. Gondosan tanulmányozták Livius, Tacitus és Plutarkhosz műveit; olyan történeti motívumok után kutattak e szerzők írásaiban, amelyek nem csupán igazolták az új köztársasági vezetés jogosságát, de kifejezték annak eltökélt szándékát is, hogy ellenállást tanúsít mindenfajta idegen hatalommal szemben.

Vallásos művészet

A katolikusok hatalmas oltárképek és szemkápráztató díszítmények segítségével hirdették hitüket. Ezzel szem-

4. Heyden: *Az amszterdami Városháza látképe*. Párizs, Louvre. Vászon. 1668. Jan van der Heyden (1637–1712) itt látható festménye az új amszterdami városházát ábrázolja, amelynek építési munkálatai 1648-ban kezdődtek. Barokk építészeti elemek a reliefekkel díszített orommezővel koronázott középső traktus kiugrószerű megformálása, a mindenütt két emeletet összekapcsoló pilaszterek, valamint a harangtorony, amelyet kupolazáró üveg fed.

5. Flinck: *Marcus Curtius Dentatus visszautasítva ellensége aranykincsét, a répaételt választja*. Amszterdam, Királyi Palota (egykori Városháza). Vászon. 1656. Govert Flinck (1615–1660) ezen képe kifejezetten republikánus és morális üzenetet hordoz. Maga a téma szokatlan volt a 17. század európai festészetében, a művész azonban szándékosan ezt választotta, mivel az idegen uralommal és a királyi fensőbbséggel való szembeszegülés motívuma az új, köztársasági rendszer önbizalmát juttatta kifejezésre.

Rembrandt

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) – aki minden kétséget kizáróan a holland iskola legjelentékenyebb művésze – Leidenben született, élete legnagyobb részét azonban Amszterdamban töltötte. Az új, köztársasági Hollandia gazdag kereskedőinek körében arcképfestői képességei nagy visszhangra leltek. Fiatalemberként készített számos önarcképén Rembrandt alkalmat talált a fény-árnyék ellentéttel való intenzív foglalkozásra, továbbá arra, hogy gyakorolja magát az arckifejezés, a testtartás és a ruházat sokféleségének festészeti megjelenítésében. Új gondolatait nemcsak egyéni és csoportos portréin, hanem vallási és mitológiai témájú festményein is megvalósította. Rembrandt kompozícióiból teljességgel hiányzik a korára olyannyira jellemző, távolságtartó szertartásosság. Számára alakjainak egyéni jelleme mindennél fontosabb volt.

Életének érettebb esztendeiben festményeinek, rézkarcainak és rajzainak stílusa változáson ment keresztül. A *Levétel a keresztről* című alkotásának (1633) drámaisága átadja helyét az olyan jellegű festmények inkább visszafogott hangulatának, mint amilyen az a kép, amely két, egymást átölelő bibliai alakot ábrázol (1642) – a két férfiúban rendszerint Dávidot és Absalomot ismerik föl –, vagy a *Betsábé Dávid király levelével*. E változások okát leggyakrabban négy gyermeke közül háromnak és feleségének, Saskiának a halálában (1642) szokás megjelölni. Ezenkívül financiális problémák is szorongatták, amelyek végül a teljes anyagi összeomláshoz vezettek (1656). Rembrandt vallásos művei hű tükrei mély protestáns hitének. Kortársával, Rubensszel ellentétben, aki a Németalföld katolikus déli tartományaiban alkotott, Rembrandt lemondott a vallási buzgalom képi megjelenítéséről, s figyelmét kizárólag az emberi érzelemvilág mélységeinek – főként a fény, továbbá a fény-árnyék ellentét kifejező ereje révén történő – festészeti megjelenítésére összpontosította.

6

6. Rembrandt: *Önarckép*. Párizs, Louvre. Vászon. 1660. A kép a magányos művészt ábrázolja festőállványa mellett. Rembrandt önmagáról festett képmásai a művész szakadatlan önvallatásáról tanúskodnak, s e tekintetben előrevetítik Vincent van Gogh és Max Beckmann önarckép-festő-művészetét.

8

8. Rembrandt: *Betsábé Dávid király levelével*. Párizs, Louvre. Vászon. 1654. Vallási témájú festményein Rembrandt a bibliai alakok belső érzelemvilágát állította képei középpontjába. Ennek egyik példája Betsábé, akit a művész egy levél olvasása közben ábrázol: a levelet – házasságtörési szándékkal – Dávid király küldte neki.

7

7. Rembrandt: *Jelenet két bibliai alakkal*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1642. E festmény, amelyet gyakorta értelmeznek Dávid és Absalom búcsújaként, abban az esztendőben keletkezett, amely tragikus fordulatot hozott Rembrandt életében. Elveszítette feleségét, Saskiát, és az *Éjjeli őrjárat* visszautasítása megrendelői részéről a gazdasági csőd első lépcsőfoka volt.

ben a protestánsok tiszteletben tartották a bálványimádás bibliai és a korai kereszténység időszakában is betartott tilalmát. Templomaikat csak igen visszafogott mértékben díszítették vallási témájú képekkel. Ennélfogva a művészet az állami vagy a magánszférára korlátozódott. Így például Rembrandt Passió-sorozata Frigyes Henrik herceg megbízásából készült annak hágai kastélyába.

A köztársasági Hollandia művészetpártolóinak az ószövetségi jelenetek iránti megkülönböztetett figyelme szintén rávilágít a katolikus és a protestáns vallás hívei közötti különbségekre. Az ótestamentumi történeteket a katolikus egyház mindig csupán a Jézus vagy Mária életében bekövetkezett események előképeinek tekintette. A protestáns Rembrandt és más holland festők számára ellenben az Ószövetség éppúgy közvetlenül Isten érvényes igéje volt, miként az Újszövetség. Ezenkívül az Ótestamentumban szereplő emberek éppúgy a megváltást várták, mint a holland protestánsok, akik a saját történelmükben bizonyos párhuzamot véltek fölfedezni a zsidókkal, Isten kiválasztott népével. A vallásos témák rembrandti megközelítésének, amelynek során a művész az ábrázolt személyek belső, érzelmi világának megjelenítésére törekedett, vajmi kevés köze volt a római és flamand barokk művészet vallásos buzgalmához. Összességében csak igen kevés holland művész mutatott érdeklődést a kortárs itáliai művészet iránt.

A portréfestő-művészet

Az új köztársaság polgárai körében nagy népszerűségnek örvendett a portré műfaja. Egy arckép nem csupán az ábrázolt személynek biztosít halála után is tekintélyt leszármazottai körében, de megformálása révén arról a társadalomról is igen sokat elárul, amelyben keletkezett. A portrénak az a két típusa, amely a 17. századi Európában főként az abszolutisztikus hatalom érzékletessé tételére szolgált – vagyis az egész alakos képmás és a lovas portré –, a holland művészetben csak igen ritkán fordul elő. Nagy népszerűségnek örvendtek ezzel szemben azok a képmások, amelyek a család együvé tartozását vagy a házastársi összhangot juttatták kifejezésre. Módfelett széles körben rendeltek meg olyan hivatalos kép-

9

9. Rembrandt: *Levétel a keresztről*. München, Alte Pinakothek. Vászon. 1633. Rembrandtnak ez a korai alkotása a „chiaroscuro"-kontrasztok festői alkalmazásának jó példája; kapcsolatot teremt Rembrandt és a barokk festészet általános tendenciái között. A vallási buzgalomnak a katolikus Flandria barokk művészetében megmutatkozó ábrázolásával szembeni ellentét (gondoljunk Rubensre) a jelenet mélységesen emberi megformálásában rejlik.

másokat is, amelyek a polgári erények teljesítésére figyelmeztették nézőjüket. A holland városok biztonsági és önvédelmi okokból polgárőrséget szerveztek. Szokás volt, hogy ezeknek a századoknak a tagjai, szolgálati idejükre emlékezvén, csoportportrék festésére adtak megbízást. A polgárőrség minden egyes tagja bizonyos összeget tartozott fizetni azért, hogy arcmása rákerüljön a csoportképre. Rembrandt *Éjjeli őrjárat* című festményét a Frans Banning Cocq kapitány parancsnoksága alatt álló polgárőrség finanszírozta, s a kép a kapitányt hadnagyai és fegyveresei körében ábrázolja. Rembrandt új módon értelmezte a témát. Mivel a kompozíciót és egy bizonyos esemény ábrázolását – nevezetesen a polgárőrség kivonulását – helyezte előtérbe, szemére vetették, hogy nem fordított kellő figyelmet az egyes portrék megfestésére.

A hagyományok érvényességét mind művészeti, mind pedig vallási téren egyre inkább kétségbe vonták. Ez a magatartás a tudás határainak kiszélesítésére irányuló általános törekvés részét alkotta. A katolikus egyház által más országokban korlátok közé szorított tudományos kutatás Hollandiában akadálytalanul fejlődhetett.

A sebész céhek prelectorai (előadói) Amszterdamban, Leidenben és Delftben évente előadásokat tartottak, s ezek emlékére szintén csoportképeket rendeltek. Rembrandt ezt a feladatot is új felfogásmóddal oldotta meg. A korporáció tagjait egy tetem körül csoportosította, amelyet a kép síkjához viszonyítva ferdén helyezett el, s festményén a hallgatóságnak doktor Nicolaes Tulp anatómiai előadása iránt megmutatkozó élénk érdeklődését érzékeltette. A holland polgárok legfontosabb feladatai közé tartozott a társadalomban kifejtett karitatív tevékenység is. A jómódú kereskedők és asszonyaik erkölcsi kötelességüknek érezték, hogy segítsenek azokon, akiknek kevesebb szerencséjük volt az életben, mint nekik maguknak. Átvállalták az aggok otthonának, az árvaházaknak, a szegényházaknak, a tébolydáknak, a leprakórházaknak és a javítóintézeteknek a fenntartási költségeit. A róluk készített csoportképek polgári kötelességük teljesítésének bizonyítékául szolgáltak.

Frans Hals és Vermeer: fény és szín

Rembrandt mellett a holland festészetnek ebben az aranykorában két másik jelentős festő is tevékenyen alkotott:

10. Hals: *A haarlemi Szent Hadrián század tisztjeinek és altisztjeinek csoportképe*. Haarlem, Frans Hals-Múzeum. Vászon. 1632–1633. Frans Hals (1580 körül–1666) a holland köztársaság egyik vezető festője volt. Haarlemben telepedett le, s java részben a portréfestészetnek szentelte életét.

11. Codde: *Házaspár képmása*. Hága, Mauritshuis. Fa. 1634. Az efféle kettős portrék igen nagy népszerűségnek örvendtek a köztársasági Hollandiában, s leggyakrabban esküvők alkalmából adtak elkészítésükre megbízást.

12. Van Ostade: *Családi portré*. Párizs, Louvre. Fa. 1654. Adrian van Ostade (1610–1685) haarlemi festőnek ez a szigorú és egyszerű közös portréja a puritán családi élet erkölcsösségét hangsúlyozza. A kép előterében elszórt rózsák a szerelem örömeit és fájdalmait jelképezik.

az egyik Frans Hals, a másik Jan Vermeer volt. Minden hagyománytól eltérő festői nyelvet alakítottak ki. Frans Hals a portréfestészet területén jeleskedett, s műveiben a festői szabadság rendkívüli fokát érte el. Pályája kezdetén, 1620 táján főként népi témák keltették föl érdeklődését, amelyek megfestése során a lehető legnagyobb valósághűségre törekedett. Idővel Frans Hals olyan ecsetkezelést fejlesztett ki, amelyben a fénynek egyre nagyobb szerep jutott, s ennek révén mindenekelőtt alakjainak személyiségét hangsúlyozta. Csoportportréin a művész – ezeket hivatalos eseményekre vagy a jótékonysági intézmények elöljáróira való emlékezésként rendelték meg tőle – különleges kifejezőerővel ruházta fel figuráit. A nála negyven esztendővel fiatalabb, delfti születésű Jan Vermeer a fény teljességgel új koncepciójához tört utat: festményein a fény elképesztően materiális tárgyszerűségre tesz szert. Jóllehet pontosan visszaadják a valóságot, képei – a fény megjelenítése s a legkülönbözőbb tárgyakkal való találkozása révén – már-már lírai atmoszférával telítődnek. Vermeer gyakorta fest ablakokat, hogy az ábrázolt szobabelsőbe rajtuk keresztül hatoljon be a fény, s mind az itt élő személyeket, mind pedig a berendezési tárgyakat valami egészen sajátos módon dicsfénnyel övezze.

Városképek, tájak és tengerábrázolások

A köztársasági Hollandiában festett képek zöme magánhasználatra készült. Számos idegen számolt be a holland polgárok művészet iránti rajongásáról. A városokat, tájakat és a tengert ábrázoló képeken megelevenedik az akkori Hollandia élete, de érzékelhetővé válik rajtuk az ország gazdagságának forrása is. Jóllehet e festmények nem örvendtek akkora megbecsülésnek, mint a múltbeli történeteket elbeszélő képek vagy a portrék, szerkezetüket mégis a gondos felépítettség jellemezte. Nem a valóság pontos visszaadására törekedtek, hanem egy mélyebb jelentéstartalommal rendelkeztek. A viharok és a tengeri veszedelembe sodródott hajók a sors szeszélyeire emlékeztettek. A nyugodt vagy a vihar dúlta tengert a beteljesült vagy a meghiúsult szerelem allegóriájaként értelmezték. Az antik római irodalom egy jellegzetes témája által inspirálva, a holland festmények az összevetés szándékával gyakran ábrázolták együtt a városi és a falusi életet.

13

15

14

13. Hals: *A haarlemi Szent Erzsébet-ispotály elöljárói*. Haarlem, Frans Hals-Múzeum. Vászon. 1641.

14. Rembrandt: *Doktor Tulp anatómiája*. Hága, Mauritshuis. Vászon. 1632. Ez a hagyományos csoportportré a szokásos évi anatómia-előadások egyikét jeleníti meg számunkra. A képen látható előadást 1632 januárjában tartotta Nicolaes Tulp doktor. Tulpot hallgatóitól szerszáma, egy sebészolló különbözteti meg.

15. Frans Hals műhelye: *A haarlemi aggok menhelyének elöljárói*. Haarlem, Frans Hals-Múzeum. Vászon. 1664 körül. Az a mesterségbeli tudás, amelyre Frans Hals arcképfestőként szert tett, megmutatkozik a tanítványai által festett műveken is. Megkülönböztető jegye a képnek az a gondosság, amellyel az egyes asszonyok személyes vonásait megjeleníti.

Az előbbi a polgári kötelességek teljesítésének szükségességét hangsúlyozta, míg az utóbbi az e kötelességektől való megszabadulást magasztalta.

A protestáns erkölcsiség és a holland életképfestészet

A holland életképfestészet megértését napjainkban az nehezíti, hogy allegorikus vagy szimbolikus tartalma, amely a kortárs kereskedők vagy megbízók számára nyilvánvaló volt, a mi számunkra idegen vagy rejtve marad. Ez különösen érvényes a mindennapi jelenetekre (zsánerképek), amelyeket szintén magánmegrendelésre készítettek. Az évszakok, a természeti erők vagy az erények megszemélyesítése igen elterjedt motívum volt a 17. század európai festészetében. Leggyakrabban eszményített alakok formájában jelenítették meg őket.

A hollandok merkantil szellemiséggel áthatott társadalmában ezt az allegorikus ábrázolásmódot a mindennapok emberére vitték át. A holland szobabelsőket ábrázoló festményeken gyakran találkozhatunk jelképekkel, amelyek erkölcsi mondanivalót kívánnak közvetíteni. Meggyőző erejüket egyes képi részletek vagy a képkompozíció csak fokozta. Vermeer *Szerelmeslevél* című alkotása pontos képet fest egy holland polgári háztartás belső világáról. Egyszersmind azonban a kép mást is közölni szeretne nézőjével: a kortárs irodalomból tudjuk, hogy a szerelem témája gyakran összefonódott a muzsika témakörével. Ennek alapján válik nyilvánvalóvá számunkra, hogy az ifjú hölgy kezében tartott levél szerelmeslevél. A háttérben a falon függő tengeri tájkép a véletlenek játékát szimbolizálja, amelynek maga a szerelem is csupán eszköze.

Steen festménye, a *Vidám társaság* a felszínes szemlélő számára a legkülönbözőbb korcsoportokhoz tartozó, vígan mulatozó férfiakat, nőket és gyermekeket ábrázol. Ámde azon a darabka papíron, amelyet az idős asszony tart kezében, egy korabeli, népszerű dal szövege olvasható, amely arról szól, miként ragad rá a gyermekekre a felnőttek valamennyi jó és rossz szokása. A képen látható felnőttekről minden elmondható, csak az nem, hogy különösebben jó példával járnának elöl.

De Hooch alkotása, az *Enteriőr ivó nővel és férfiakkal* más erkölcsi üzenetet hordoz, mégpedig az alkohol káros

16. Vermeer: *Delfi látképe (a rotterdami csatorna felől)*. Hága, Mauritshuis. Vászon. 1658. A festmény részletező pontossága emeli ki a delfti festő, Jan Vermeer (1632–1675) városképének valósághűségét. Egyszersmind azonban a kép egy meghatározott helyzetben, nevezetesen az elvonuló vihart követően kialakuló fényviszonyokat és színhatásokat is bemutatja.

16

18. Ruisdael: *Egy folyó látképe*. Hága, Mauritshuis. Vászon. 1665. A Jakob van Ruisdaelhez (1628 körül–1682) hasonló holland művészek realista tájképei jelentős hatással voltak a franciaországi és angliai tájképfestészetre.

17. Goyen: *Folyótorkolat*. Hága, Mauritshuis. Fa. 1655. Jan van Goyen (1596–1656) „szakfestőként" tájképekre és tengerábrázolásokra specializálódott, amelyek nagy népszerűségnek örvendtek a köztársasági Hollandiában.

17

18

következményeivel kapcsolatban. A nő tartása, valamint a kezében kissé ferdén álló pohár arra utal, hogy többet ivott a kelleténél. E magatartás következményeit a kályha fölött függő festmény érzékelteti, amely Jézust és a házasságtörő asszonyt ábrázolja.

Más képek még egyértelműbben utalnak a nemiségre. Gabriel Metsu egyik festményén egy vadász – hátán puskával – fogollyal ajándékoz meg egy ifjú hölgyet. Ámde amit átnyújt, semmiképpen sem csupán vadászzsákmány. A holland köznyelvben a „madár" szóhoz a nemi érintkezés képzete is kapcsolódik, míg a puska a hímvessző széles körben elterjedt jelképe volt.

Csendélet és a „vanitas" motívuma

A holland tudósok jelentős eredményeket értek el a botanika most született tudományágában is, s szerte Hollandiában szorgosan nevelték a Keletről származó, ritka növényfajtákat. A botanika iránt feltámadt, széles körű érdeklődés egyik jele a virágcsendéletek népszerűsége a holland festészetben. Igaz ugyan, hogy a képeken minden egyes növényt a lehető legnagyobb valósághűséggel ábrázoltak, maga a kompozíció azonban mindig a fantázia szüleménye. Gyakran szerepelnek együtt más-más évszakokban virágzó növények. Ugyanakkor e csendéleteket nem pusztán a szépérzéket kielégítő díszítménynek szánták. A háttérben nevelő célzat húzódott meg. A növények szimbolikus értelmezése nagy múltra tekint vissza. A liliom, a rózsa és a szegfű hagyományosan a szeplőtelenség, a szeretet és a feltámadás keresztény jelképe volt. Ámde a virágok elhervadnak, s van Beyeren épp ezt a mulandóságot hangsúlyozta azáltal, hogy csendéletéhez egy nyitott zsebórát is festett, amely szépségük mulandóságára utal. Akadtak egyéb jelképek is – így a koponya vagy a szappanbuborék –, amelyeket holland festők rendszeresen alkalmaztak az emberi törekvések hiábavalóságának érzékeltetésére. A tulipán a 17. század elején igen keresett s szerfölött drága növény volt. Nagy haszonhoz juttatta a virágkertészeket, míg a tulipánhagyma-piac össze nem omlott (1637). Ezt követően a tulipán is a mulandóság és a hiábavalóság, a „vanitas" jelképe lett.

A holland köztársaság

19

20

21

19. Vermeer: *Szerelmeslevél*. Amszterdam, Rijksmuseum. Vászon. 1670 körül.

20. Steen: *Vidám társaság*. Hága, Mauritshuis. Vászon. 1663 körül. Jan Steennek (1626–1679) itt látható festménye az alábbi mondást illusztrálja: „Ahogy hallod, úgy dalolod." A mondás egy holland dalból származik, s azon a papírdarabon olvasható, amelyet az idős asszony tart kezében. A kép erkölcsi tartalma arra figyelmeztet, hogy mennyire káros hatással van, ha a felnőttek rossz példával járnak elöl a gyermekeknek.

21. Hooch: *Enteriőr ivó nővel és férfiakkal*. Párizs, Louvre. Vászon. 1658. Ennek a tipikusan holland szobabelsőnek nagy műgonddal kidolgozott képe Pieter de Hooch festményén (1629–1684 után) a jelenet erkölcsi üzenetét emeli ki.

22

22. Metsu: *A vadász ajándéka*. Firenze, Uffizi képtár. Fa. 1660 körül. A fogoly a 17. század holland művészetében és irodalmában az érzéki gyönyör elterjedt szimbóluma volt. Gabriel Metsu (1629–1667) e jelenetben más hasonló jelképekkel is hangsúlyozza ezt a jelentést.

23. Van Beyeren: *Váza virágokkal*. Hága, Mauritshuis. Vászon. 1660 körül. A tulipán igen kedvelt és szerfölött drága virág volt, mígnem 1637-ben a tulipánhagyma-piac össze nem omlott. Ezt követően a „vanitas", a mulandóság jelképe lett. Más holland virágcsendélet-festőkhöz hasonlóan Hendricksz van Beyeren (1620 körül – 1690) is természet után festette a virágokat, a csokor összetétele azonban nem mindig felelt meg a valóságnak. Gyakorta festett meg együtt olyan virágokat, amelyek különböző évszakokban virágoznak.

23

38. fejezet

Új témák – új megrendelők

Barokk festészet Itáliában és Európában

Majdhogynem kizárólag olyan megrendelők és művészek uralták a 17. században az európai művészetet, akik az abszolutisztikus uralkodók udvarának és a római Kúriának a vonzáskörében mozogtak. A fokozódó jólét, a műveltség, valamint a szellemi szabadság azonban a középrétegek körére is kiterjesztette a művészeti áruk piacát.

A köztársasági Hollandiában a kereskedőrétegből származó megrendelők olyan új ábrázolási formák kialakítására ösztönözték a művészeket, amelyek megfeleltek társadalmuk különleges jellegének (lásd a 37. fejezetet).

A középrétegekből származó megrendelők más országokban is rátaláltak azokra a formákra, amelyek társadalmi helyzetük szempontjából megfelelőbbnek bizonyultak az elegancia és a gazdagság lehengerlő megnyilvánulásánál, amelynek révén az egyházi és világi hatalmasságok erejüket kifejezésre juttatták. Az előző évszázad vallási és társadalmi nyugtalanságai nagy hatással voltak a filozófiai és társadalmi gondolkodás fejlődésére. Most már racionális magyarázatot kerestek olyan kérdésekre, amelyeket korábban a Bibliára történő hivatkozással tekintettek elintézettnek. Ebben az új megvilágításban az antik kultúra eredményei is átértékelődtek. Mindamellett az új eszmék a fennálló hatalmi struktúrákat nem vonták közvetlenül kétségbe: különböző művészeti stílusok és témák sokféleségében jutottak kifejezésre, amelyek nagy szerepet játszottak a művészet további fejlődése szempontjából.

1

Caravaggio és iskolája

A vallásos buzgalom vizuális kifejezésének vágya a római barokk túlfűtött, illuzionisztikus alkotásainak születéséhez járult hozzá (lásd a 33. fejezetet). Ugyanez a szenvedély hatotta át Caravaggio életművét is, az eredmény azonban teljesen más természetű volt.

Michelangelo Merisi (1571–1610), akit feltételezett lombardiai szülővárosa után neveztek Caravaggiónak, lombardiai mesterek tanítványaként nevelkedett festővé. Hamarosan egy olyan festői eljárást dolgozott ki, amelyet az erőteljes fény-árnyék ellentétek jellemeztek. Fénytechnikájának egyik jellemzője az egy fényforrásból eredő „pincefény"; e fényforrás a képen kívül helyezkedik el, s felülről világítja meg a jelenetet. A teljességgel hétköznapi emberekként ábrázolt alakjain Caravaggio fizikai realitásukat hangsúlyozta. „Naturalizmusa" az egyszerű emberek létének erőteljes, erkölcsi és vallásos színezetű átéléséből fakadt. E magatartása révén, ha nem is sikerült kiérdemelnie a hivatalos egyház támogatását, mégis egynémely pártfogóra akadt a vallásos elkötelezettségű nemesség, valamint a papság soraiban: közéjük tartozott Giustiniani márki és Del Monte bíboros. Támogatásukkal egy sor fontos közmegbízást tudhatott magáénak, így például a római San Luigi dei Francesi-templom Contarelli-kápolnájának kidíszítését. A kápolnába Szent Máté evangélista életéből vett jeleneteket ábrázoló három nagy képet festett. Hatásuk nagy volt és parázs vitákat szított. Caravaggio harcias, lobbanékony lénye folytán olykor összetűzésekbe keveredett, ami az „elátkozott" művész hírébe hozta. 1591-ben Rómában telepedett le, de több ízben is a városból való menekülésre kényszerült. Nápolyba, Málta szigetére, Szicíliába vetette a sors, élete utolsó esztendeit azonban újra csak Nápolyban töltötte. Számos művészetpártoló jóakaratával találkozott; művészetének felkarolói közé tartozott a nápolyi alkirály is (Nápoly ez idő tájt spanyol uralom alatt állott). Akkor halt meg, amikor néhány bíborosnak sikerült számára kieszközölnie a pápai bűnbocsánatot, s így visszatérhetett Rómába.

Caravaggio képeinek vallásos izzása és mély kifejezőereje tartósan befolyásolta korának festészetét. Az olasz festők közül elsősorban Bartolomeo Manfredire, Orazio Borgiannira, Carlo Saracenire, valamint – a barokk legjelentékenyebb festőművésznőjeként – Artemisia Genti-

1. Caravaggio: *Gyümölcsöskosár*. Milánó, Pinacoteca Ambrosiana. Vászon. 1596. E csendéletet Federico Borromeo bíboros, az ellenreformáció egyik kiemelkedő alakja rendelte meg a művésztől (lásd a 30. fejezetet). Caravaggio egyetlen tiszta csendélete ez a festmény, amely a 17. század egyik legsikeresebb festészeti műfajának mintaképe lett.

2. Caravaggio: *Szent Máté elhívatása*. Róma, San Luigi dei Francesi. Vászon. 1599–1602. E kép egy három részből álló festménysorozat részét alkotja, melyek Szent Máté evangélista életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Mindhárom alkotás a római San Luigi dei Francesi-templomnak abban a kápolnájában található, amelyet 1565-ben Matteo Contarelli vásárolt meg. A kápolna díszítésére szolgáló festményeket örökösei 1599-ben rendelték meg Caravaggiótól. A hagyományos ikonográfiával szemben e kép gyökeres újítást képviselt. Az adóbehajtó Máté négy másik alakkal együtt üldögél egy sivár szobában, előttük az asztalon pénz hever. A kép jobb oldalán látható, amint Jézus és Péter apostol váratlanul megjelenik a helyiségben. Máté ujjával önmagára mutat, mintha csak azt akarná kérdezni, valóban ő-e az, akit a jövevények keresnek. A nézőt a kép szinte rákényszeríti arra, hogy tekintetével kövesse a különböző gesztusok és pillantások kölcsönhatását.

leschire hatott újszerű festésmódja. Ennek ellenére főként az Itália határain kívül élő festők voltak azok (köztük a holland Gerrit van Hontchorst és Hendrik Terbrugghen, illetve a francia Georges de la Tour és a spanyol José de Ribera), akik Caravaggio stílusát szerte Európában elterjesztették.

1630 táján az egyház végképp eltávolodott a Caravaggio által megvalósított naturalizmustól, amelyet időközben a bolognai iskola, Guido Reni és Domenichino inkább „klasszikusnak" nevezhető stílusa váltott föl. A magángyűjteményekben ellenben Caravaggio stílusa továbbra is nagy becsben állott, s a festészet két új műfajának, a csendéletnek, illetve az egyszerű nép életéből vett jeleneteket ábrázoló zsánerképeknek a kialakulásához vezetett.

Mint az imént említettük, Caravaggio stílusa főként az Alpokon túl volt igen népszerű. A bibliai történetek emberi tartalmának kidolgozására irányuló törekvése főként a Franciaországban és Hollandiában élő katolikus megrendelők körében talált visszhangra.

Caravaggio legnevesebb követője Itálián kívül Georges de la Tour volt, akinek megrendelői főként a középrétegekből, különösen a lotaringiai közigazgatás hivatalnoki rétegéből kerültek ki. La Tour *Jézus és Szent József az ácsműhelyben* című képe nélkülöz mindenfajta magasztos gesztust. A festmény egy teljességgel átlagos mesterembert és egy fiatal fiút ábrázol. Egy szál gyertya világítja meg Jézus arcát, aminek következtében ő válik a kép központi figurájává, s nem József hatalmas alakja.

A Le Nain fivérek

A középrétegekből érkező megbízások Franciaországban is a profán művészet új motívumkincsének kialakulásához vezettek. A három Le Nain fivér – Antoine, Louis és Mathieu –, akiknek műveit mind a mai napig nem sikerült egyszer s mindenkorra megkülönböztetnünk egymástól, a portréfestészetre szakosodott. Megbízóik közé párizsi kormányhivatalnokok tartoztak, de gyarapították soraikat a saját rétegükből, vagyis az új, polgári földbirtokos rétegekből kikerült megrendelők is. A városi középrétegek hasznot húztak a vidéki lakosság szorult anyagi helyzetéből, s kiterjedt földbirtokokat szereztek. A beruházás ezen új formájának megvolt a maga előképe az antik Rómában is: Cicero, Vergilius és Plinius szintén

Új témák – új megrendelők

3

3. Caravaggio: *Ifjú gyümölcsöskosárral*. Róma, Galleria Borghese. Vászon. 1593.

4

4. Caravaggio: *A pásztorok imádása*. Messina, Museo Nazionale. Vászon. 1609. A Caravaggio néven ismert Michelangelo Merisi (1571–1610) a „chiaroscuro"-technika révén fokozott intenzitást kölcsönzött a képnek. Stílusa döntő hatással volt a korai barokk festészet fejlődésére.

5

5. La Tour: *Jézus és Szent József az ácsműhelyben*. Párizs, Louvre. Vászon. 1645 körül. Georges de La Tour francia festő (1593–1652) egy, a maga egyszerűségében is lényegre törő ábrázolásmódot alakított ki. A fény és az árnyék gondos elosztása révén – az előbbinek a forrása leggyakrabban maga is a kép részét alkotja – a jelenet lényegi elemeit hangsúlyozta.

6. Le Nain: *A szekér*. Párizs, Louvre. Vászon. 1640 körül. A jelenet elrendezése, amelyet feltehetően Louis Le Nain (1583 körül–1648) festett, a paraszti zsánerképek jellegzetességeit viseli magán. A festmény idilli légkört áraszt.

6

Poussin és a klasszicizmus

Nicolas Poussin (1594–1665), mielőtt Rómába ment volna (1624), festészeti tanulmányait Párizsban végezte. Az örök városban jelentős barokk festőkkel dolgozott együtt, s egy oltárképet festett a Szent Péter-templom számára, amely a *Szent Erasmus mártíromsága* címet viseli (a mű ma a Vatikánban látható). 1630 körül alapvetően megváltozott stílusa, s immár jelentős eltéréseket mutatott kortársaival szemben. Ugyanez vonatkozik képeinek témaválasztására is. Már fiatal művészként felébredt érdeklődése az antik világ és az itáliai festészet iránt. Párizsban kapcsolatban állott a fontainebleau-i iskola manierista festőivel (lásd a 30. és 31. fejezetet). Raffaello és Giulio Romano grafikai művészetével is foglalkozott.

Itáliai útja során először Velencét, majd pedig Rómát kereste fel, ahol megszakítás nélkül élt 1624-től 1640-ig. Eltekintve néhány rövidebb párizsi tartózkodástól, életének hátralevő részét is Rómában töltötte, s itt halt meg 1665-ben. A Tiziano és nagyszámú követője által festett „mitológiai költeményekkel", valamint az antik korhoz kapcsolódó allegorikus képekkel ellentétben Poussin megbízói a köztársasági Róma történetéből vett jeleneteket kedvelték. A *Scipio önmegtartóztatása* Scipio Africanus életéből mutat be egy jelenetet. A hagyományok szerint Scipio Karthágó meghódítását követően győzelmi díjként egy pun leányt kapott ajándékba, akit azonban érintetlenül visszaadott vőlegényének. E tette pontosan megfelelt a republikánus Róma erkölcsiségéről kialakított ideálnak. A kép világos felépítése a szigor és racionalitás kifejeződése. Ez az intellektuális festési mód alapvetően különbözött a római és a flamand barokk érzelmi izzásától.

Poussin életműve döntő hatással volt a kései 18. század klasszicizmusára, különösen David festészetére (lásd a 43. fejezetet).

7

9

8

10

rendelkezett földbirtokkal. A takarékosság és az erkölcsösség általuk oly hőn dicsért régi, római erényeit francia utódaik is nagy becsben tartották. *A szekér* című festményt (1640 körül) gyakran értelmezik a vidéki szegénység ábrázolásaként. Ez az értelmezés azonban helytelen. Épp ellenkezőleg: a képen ábrázolt személyek öltözete a középrétegekhez való tartozást erősíti meg, ugyanis csak nekik volt elegendő pénzük arra, hogy cipőt hordjanak, s cipőt húzzanak még a gyermekekre is.

Poussin

Más művészek az antik világ iránt megmutatkozó, egyre növekvő régészeti érdeklődést használták ki. Első alkotókorszaka Poussint Franciaországból Rómába vezette el (1624), ahol abban a megtiszteltetésben részesült, hogy oltárképet festhetett a Szent Péter-templomba. A Cassiano del Pozzóval, Francesco Barberini bíboros titkárával kötött ismeretsége (lásd a 33. fejezetet) festményei stílusának és tartalmának alapvető változását eredményezte. Cassiano szenvedélyesen kedvelte az Ókort, s ezért az antik Róma romjait ábrázoló rajzok egész gyűjteményét tudhatta magáénak. Régészeti érdeklődésével bizonyos értelemben a 18. század klasszicista mozgalmának előfutára volt (lásd a 41. fejezetet). Poussin alkotásaiban ezek az új eszmék tükröződnek. Szigorú és intellektuális festményei egyértelműen az antik szobrok hatását mutatják. A Richelieu bíborostól és XIII. Lajostól kapott megbízások révén megszilárdította hírnevét Franciaországban. A Francia Akadémia csodálattal adózott stílusának. Mindazonáltal legjelentősebb franciaországi megrendelői a párizsi középrétegek intellektuális köreiből kerültek ki, ahol új életre kelt az antik sztoicizmus bölcselete. Poussin a maga stílusában és témaválasztásában azokat a szigorú erkölcsi eszményeket juttatta kifejezésre, amelyeket a sztoicizmus képviselt. Alkotásai nyilvánvaló ellentétben álltak az udvari berkekből származó, különcködő képekkel.

Az újkori tájképfestészet fejlődése

A 17. században önálló műfajjá váló tájképfestészetben is döntő szerep jutott Poussinnek. E fejlődés nagy hatással

Új témák – új megrendelők

7. Poussin: *Phókión hamvai*. Knowsley, Lancashire, Derby grófjának gyűjteménye. Vászon. 1648. Ennek az elképzelt antik tájnak a megjelenítése (mellékfiguraként Phókión asszonya szolgál, aki férjének hamvait gyűjti egybe) világosan érzékelteti a képszerkesztésnek azt a logikáját, amelynek törvényeit követve Poussin a maga „heroikus táját" megfestette.

8. Poussin: *Scipio önmegtartóztatása*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vászon. 1650 körül.

11. Stefano da Verona (más néven Michelino da Besozzo): *Madonna a rózsakertben*. Verona, Museo di Castelvecchio. Fa. 1420 körül. Ez a késő gótikus festmény kiválóan alkalmas arra, hogy érzékeltesse annak a fejlődésnek kezdőpontját, amely két évszázad leforgása alatt elvezetett a tájképfestészet önállósulásához.

9. Poussin: *Mannagyűjtő zsidók*. Párizs, Louvre. Vászon. 1638. Poussin a maga antik hatás alatt álló stílusát bibliai témák ábrázolására is alkalmazta. Megjelenítésmódja nyilvánvaló ellentétben áll Rubens vagy Bernini dagályos barokk alkotásaival.

12. Id. Pieter Bruegel: *Táj Ikarosz tengerbe zuhanásával*. Brüsszel, Musée des Beaux-Arts. Vászon. 1555 körül. A címben említett mitológiai téma csupán egy aprócska részlet erejéig jelenik meg a képen: jobboldalt láthatók a tengerbe zuhant Ikarosz lábai. Egyébként realista részletekkel megtűzdelt, fantázia szülte tájról van szó, ahol is a napfelkelte motívuma közvetetten összefügg a mitológiai témával.

10. Poussin: *Narkisszosz és Ekhó nimfa*. Párizs, Louvre. Vászon. 1629–1633 körül. A kép vélhetőleg röviddel azt követően született, hogy Poussin ismeretséget kötött a Rómában élő Cassiano del Pozzo klasszika-filológussal. Poussin alkotása jól érzékelteti antik hatásra formálódó stílusát.

volt a művészet történetére. Tájat már régóta festettek, ezek vallási és mitológiai jelenetek, illetve portrék hátteréül szolgáltak. Az olyan festmények, mint például Stefano da Verona *Madonna a rózsakertben* című képe, vagy Bruegel alkotása, a *Táj Ikarosz tengerbe zuhanásával*, elképzelhetetlenek a háttérként megfestett táj nélkül.

Stefano da Verona festményén a természetnek számos részlete szimbolikus jelentést hordozott, ami a kép mondanivalóját erőteljesebb megvilágításba helyezte: a körbekerített kert Mária szűziességének, a rózsák az Istenanya szeplőtelenségének, a pávák pedig a halhatatlanságnak a jelképei voltak.

A Bruegel által megfestett táj részletei a valóság illúzióját teremtik meg. Mindazonáltal e két kép egyike sem volta-

képpeni értelemben vett tájkép. Annak gondolata, hogy egy tájat önmagáért fessenek meg, az antik világba nyúlik vissza, s a klasszikus művészetnek a régi római irodalomban fellelhető leírásaiban gyökerezik. A 17. századi holland iskola mesterei (lásd a 37. fejezetet), továbbá Rubens legalábbis részben ezt a hagyományt követték. Rubens érdeklődése a természetben lakozó életerő, valamint a zivatar és a fény keltette effektusok iránt eszményített tájaiban válik érzékletessé.

Nincs egyetlen támpontunk sem arra vonatkozóan, hogy a 17. századi művészek valóban azt festették meg tájképeiken, amit a természetben láttak. Az antik világ iránt megmutatkozó, fokozódó régészeti érdeklődés a Rómában élő tájképfestők egy részét is megihlette. E művészek szigorú szabályokat alkottak a képek szerkezetét illetően. Az e szabályok betartásával festett műveknek érzékletesen kellett megjeleníteniök nem csupán az antik világ szellemét, de annak valóságát is. Azáltal, hogy az eszményített szépség megformálása az Ész és a Rend követelményén nyugodott, a tájat szellemi tartalommal igyekeztek megtölteni. E Rómában élő művészek köréhez tartozott Poussin és a szintúgy Lotaringiából származó Claude Lorrain. A kép tere három szintre tagolódott, amelyeket a színárnyalatok változásai határoltak el egymástól. E szinteket antik építészeti alkotások, templomok vagy romok kapcsolták össze. A kompozícióban uralkodó rendet a gondosan elosztott fényes és árnyékos felületek csak még jobban kiemelték. Mind Claude Lorrain, mind pedig Poussin e szabályokat követték, az eredmény mégis fölöttébb különböző volt. Poussin szigorú, intellektuális

13. Dürer: *Pillantás Arco várára*. Párizs, Louvre. Akvarell papíron. 1495. Dürer topográfiailag pontos akvarelljei, amelyeket utazásai során készített, fontos lépést jelentettek az önálló műfajként értelmezett tájképfestészet irányában. A *Pillantás Arco várára* Dürer első itáliai utazása során keletkezett.

14. Carracci: *Menekülés Egyiptomba*. Róma, Galleria Doria Pamphili. Vászon. 1604 körül. Annibale Carracci (1560–1609), a bolognai iskola egyik fő képviselője a tájképfestészet egy olyan formájának megszületését készítette elő, amelyet később „heroikus tájnak" neveztek.

15. Rubens: *A parasztok hazatérése a földekről*. Firenze, Palazzo Pitti. Vászon. 1635–1638. Rubens érdeklődése a tájképfestészet iránt életének csupán utolsó esztendeiben támadt föl. A természet és a kiegészítő figurák eleven egységet alkotnak.

14

13

15

habitusa az ókori világ heroikus képei iránti érdeklődését tükrözi, míg Claude Lorrain hangulatos, lírai és visszafogott festményeit inkább a régi római költészet bukolikus témái ihlették.

Új témák – új megrendelők

16

17

16. Claude Lorrain: *Táj malommal*. Róma, Galleria Doria Pamphili. Vászon. 1648. Claude Gellée, akit Claude Lorrain néven tart számon a művészettörténet (1600–1682), nagy műgonddal megszerkesztett festményein természeti és emberkéz alkotta elemeket elegyített egymással.

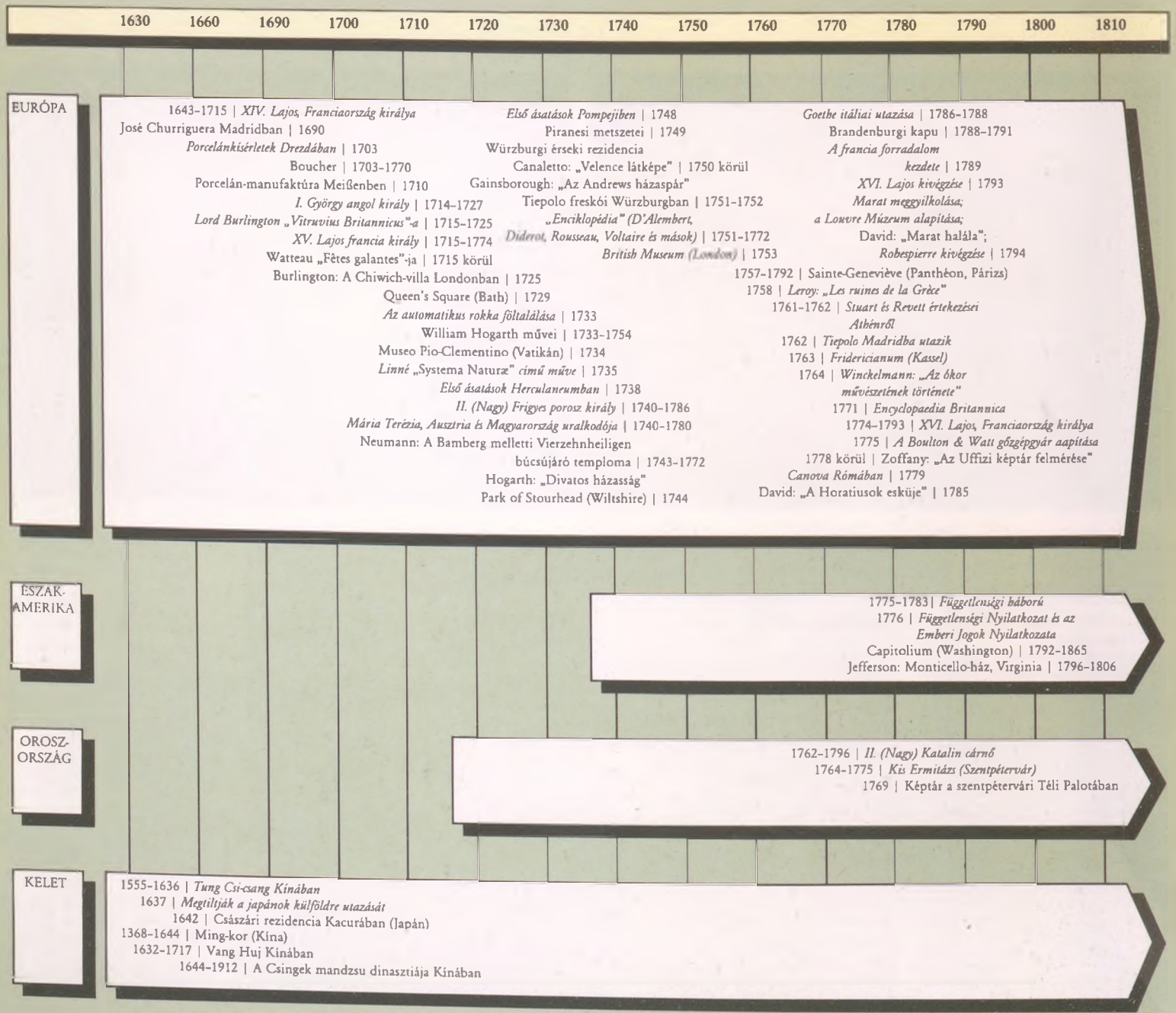
18

17. Claude Lorrain: *Kikötő a Medici-villával*. Firenze, Uffizi képtár. Vászon. 1637. Claude Lorrain kifinomult és lírai tájképfestészeti stílusa gyakorta magasztalja a napfény ragyogását.

18. Poussin: *A nyár (Ruth és Boáz)*. Párizs, Louvre. Vászon. 1660–1664. A bibliai téma mindössze ahhoz szolgál ürügyül, hogy a tájkép „jelentéssel" telítődjék. A művészi megformálás feladataként Poussin egy meghatározott természeti hangulat visszaadását tűzte ki célul maga elé. A festmény *A négy évszak* című ciklus egyik darabja, amelyet a művész pályafutásának utolsó esztendeiben alkotott.

A 18. század

A 18. század a Nyugat kultúrájában az Ész aranykorának bizonyult. A politika, a különféle tudományok és a technika területén hatalmas lépésekkel valósult meg a haladás. Az észak-amerikai angol gyarmatok kivívták függetlenségüket, Franciaországban a polgárság félresöpörte az útból a feudális rendi társadalmat, Angliában pedig az ipari forradalom egyszersmind a munkásosztály színre lépésének kezdetét is jelentette. E században számos, egymástól szerfölött különböző művészeti irányzat jött létre. A 17. századi barokkot a frivol és igen dekoratív rokokó követte. A rokokóval a klasszikus antik kultúra iránt ismételten feltámadt érdeklődés került szembe. A klasszicizmust régészetileg is alátámasztották az Itáliában és Görögországban feltárt új leletek. Művészek és a szellem más kiválóságai utaztak Itáliába, vagy tartózkodtak ott huzamosabb ideig „Grand Tour"-jaik során. Angliában a neogótikával megjelent a historizmus első fázisa. A felvilágosodás és a politikai emancipáció korában Európa-szerte új múzeumokat alapítottak. Ez volt egyszersmind az a korszak, amelyben nagy, enciklopédikus művek s az antik kultúráról írott értekezések születtek. Itáliában és Angliában ezenkívül új művészeti ágak születtek: a karikatúra és a politikai szatíra. A Távol-Keleten az építészet és a díszítőművészet nagy mesterei mind csiszoltabb technikáik révén egyre nagyobb tökélyre tettek szert. Kínában és Japánban olyan nyomtatásban terjesztett grafikai alkotások s olyan porcelántermékek keletkeztek, amelyek mind nagyobb mértékben vívták ki a nyugati világ csodálatát.



39. fejezet

Frivolitás és elegancia

A rokokó művészete

A „rokokó" kifejezés a 18. század vége felé bukkant föl. Annak a frivol és fölöttébb dekoratív stílusnak a megjelölésére használták, amely igen nagy népszerűségnek örvendett a forradalmat megelőző Franciaország arisztokráciájának körében. Mindamellett e stílus nem korlátozódott Franciaországra. A méltóságteljes barokk Ausztriában, a német fejedelemségekben, Itáliában és Spanyolországban is átadta helyét a játékosabb művészi kifejezési formáknak. Az egyház, az abszolutisztikus uralkodók és a nemesség egyaránt átvették az új stílust, s valamennyien általa juttatták kifejezésre gazdagságukat és társadalmi rangjukat. A rokokó mesterkélt stílusa a hagyományos vezető társadalmi erők önelégültségét testesítette meg a 18. század elejének Európájában; ezek az erők többé-kevésbé tudatosan figyelmen kívül hagyták a köröttük mindenfelé fölerősödő ellenzéki hangokat. A rokokó művészete és építészete fantáziagazdag és eredeti volt. Lemondott a klasszikus díszítőművészet formai szabályairól és szigoráról. A rokokó kifejezési formái a szellem nagyjainak körében, a protestáns Angliában vagy a köztársasági Hollandiában lényegesen kisebb visszhangra leltek.

A rokokó művészet Franciaországban

Idősebb korában XIV. Lajos (1643–1715) elutasította a barokk művészet fényűző monumentalitását, amellyel Colbert és Le Brun még éltek, hogy az uralkodó abszolutisztikus hatalmának megfelelő kifejezési formát köl-

csönözzenek (lásd a 34. fejezetet). A király most már a szabadabb és az élvezeteket jobban az előtérbe állító művészet hívéül szegődött. Az Akadémia formális, klasszikus szabályai érvényüket veszítették. Poussin követőinek intellektualizmusa s az a fontosság, amelyet e művészek a rajznak tulajdonítottak, átadta helyét az érzéki, festői effektusokra való törekvésnek, miként az Rubensre és a velencei festészetre, különösen Tizianóra tipikusan jellemző volt. Miközben a Poussin-követők és Rubens hívei azon civakodtak, melyikük művészetfelfogása magasabb rendű, a francia udvarnak a divatot tudatosan követő társasági körei már döntöttek, mégpedig az érzéki élvezetek mellett. A XV. Lajos (1715–1774), XIV. Lajos utódja által megrendelt művek már kizárólag az érzéki gyönyör és a fényűzés legkülönfélébb változataiból merítik témájukat.

A rokokó mindenekelőtt dekoratív stílus volt; a legnyilvánvalóbban ez a díszes bútorok, porcelánedények és ezüsttárgyak nagy számában mutatkozik meg. Az intimitás és a könnyed hangulat iránt megmutatkozó igény az építészet területén a kisebb helyiségek kialakításának kedvezett, amelyeket aztán művészien játékos dekorációval ékesítettek.

A festészetben a világos, lágy pasztellszínek léptek az erőteljesebb színárnyalatok és az intenzív „chiaroscuro"-hatások helyére, amelyek a 17. század enteriőrjeit még túlnyomóan jellemezték. Az egyenes vonalvezetést felváltották a görbék és az arabeszkek. A finoman kidolgozott stukkódíszítés elfedte az épület szerkezeti elemeit. A gyakorta felbukkanó kagylómotívum, amelyet a „rocaille" elnevezéssel illettek, magának az új stílusnak is a névadója lett. A Távol-Kelettel folytatott kiteljesedő kereskedelem azt eredményezte, hogy divatba jöttek a kínai lakkozott tárgyak, a porcelán és a selyem. Az aszimmetrikus formák most már elegánsnak számítottak, s a díszítőművészet keleti formái a rokokó dekorációk fontos alkotóelemeivé váltak.

Watteau és Boucher

Az életformák és a művészi megformálás eszközeinek kifinomodására támasztott igényt magáénak tekintette a festők egy új nemzedéke is. Elutasították a mitológiai, történeti és vallási témákat, amelyek tipikusan jellemzőek voltak az akadémikus festészetre, de kerülték ugyanakkor

1. Boucher: *Fürdőző Diana*. Párizs, Louvre. Vászon. 1757. Annak a hanyag eleganciának, amellyel Boucher ezen a képén Dianát ábrázolja, alig van valami köze a vadászat azon büszke istennőjéhez, amelyet XIV. Lajos festetett magának.

2. Watteau: *Gersaint műkincskereskedő cégére*. Berlin, Charlottenburgi kastély. Vászon (két részben). 1720. A festmény, jóllehet puszta „használati tárgynak" készült, a kifinomult színezés teljes spektrumával rendelkezik, különösen ami az élénk szürke és a rózsaszín árnyalatok összjátékát illeti.

3. Boffrand: *A hercegnő szalonja*. Párizs, Hôtel de Soubise. 1736–1739. A barokk monumentális enteriőrjei szabad utat kellett hogy engedjenek a rokokó könnyed eleganciájának.

4. Watteau: *Indulás Küthéra szigetére*. Berlin, Charlottenburgi kastély. Vászon. 1717. Jean Antoine Watteau (1684–1721) színhasználatát erőteljesen befolyásolták a velencei művészek.

A rokokó portréművészete

A rokokó könnyed és lebilincselő – a mi szemünkben gyakorta frivol – portréit összetéveszthetetlenül egyedi báj jellemzi. Fesztelenségük nyilvánvaló ellentétet alkot a barokk méltóságteljes és ünnepélyes képeivel. XV. Lajos udvarának két legjelentékenyebb portréfestője Jean-Marc Nattier (1685–1766) és François Boucher (1703–1770) volt. Mindketten a barokk festészet hagyományain nevelkedtek. XIV. Lajos halálát (1715) és XV. Lajos trónra lépését követően markáns változások következtek be a francia királyi udvarban, ami leginkább az arcképfestészet új formáiban, főként pedig stilisztikai változásokban nyilvánult meg. Nattier Maria Leszczyńskát, XV. Lajos hitvesét nem Franciaország királynéjaként ábrázolja, aki ékszereiben és fejedelmi öltözékében pompázik előttünk. Épp ellenkezőleg: a visszafogott, derűs képmás a királyné tartásának és kifejezésének fesztelensége, bőrszínének finom árnyalatai, nem utolsósorban pedig a csipkék aprólékos kidolgozása révén ejt rabul.

Boucher-nak Madame Pompadourról, XV. Lajos „hivatalos" metreszéről és egy gazdag pénzarisztokrata leányáról festett képmása épp ennyire könnyedre sikeredett. Madame Pompadour volt minden bizonnyal a rokokó műalkotások legbuzgóbb megrendelője a francia udvarban. Boucher-nak pontosan sikerült a hölgy hanyag eleganciáját megjeleníteni, ami kifejezésre jut előkelő ruházatában, kicsiny cipellőjében, nem is szólva az idilli háttérről. A király egyik „nem hivatalos" szeretőjének hátaktján a művész a legcsekélyebb mértékben sem igyekszik – allegorikus vagy mitológiai jelmezek segítségével – véka alá rejteni a kép erotikus tartalmát. A szántszándékkal provokatív festmény pontosan tükrözi XV. Lajos udvarának szerelmi gyönyöröktől áthatott légkörét. Boucher festészetét szenvedélyesen támadták a párizsi polgárság szellemi köreiben.

Frivolitás és elegancia

5

6

5. Boucher: *Pihenő leány (Louise O'Murphy hátaktja)*. München, Alte Pinakothek. Vászon. 1752

6. Boucher: *Madame de Pompadour*. London, Victoria and Albert Museum. Vászon. 1758. Pompadour márkinőnek, XV. Lajos metreszének e megbízása nagy tekintélyt szerzett François Boucher-nak (1703–1770) a francia udvarban.

7. Nattier: *Marie Leszczyńska*. Párizs, Louvre. Vászon. 1748. Nattier (1685–1766) 1740-től fogva dolgozott a francia udvarban. Arcképfestői tehetségének köszönhetően számos megbízást kapott. Kötetünkben Stanisław Leszczyński lengyel király leányának, XV. Lajos francia király hitvesének portréja szemlélteti művészetét.

7

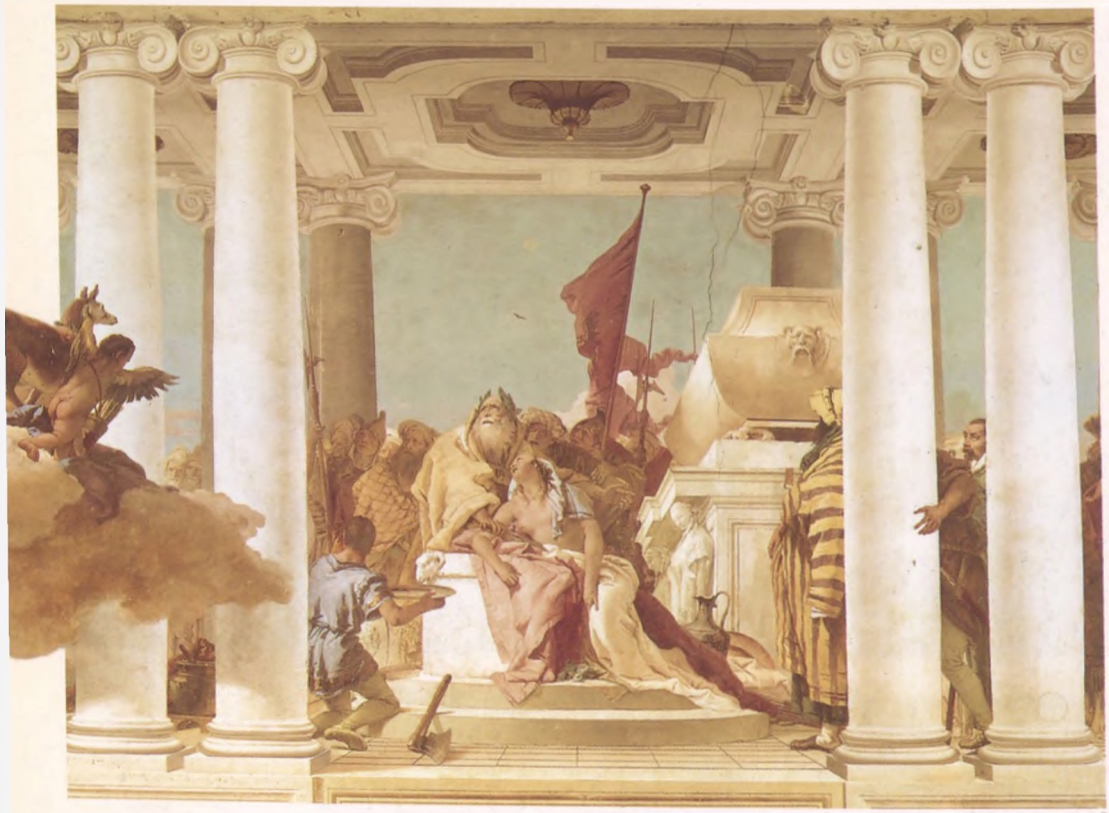
a barokk drámai stílusát is. Jellegzetes példái ennek Watteau festményei, amelyeket a szerelem szigetének, Küthérának szentelt. Tiziano és Veronese „mitológiai költeményei"-nek hatására egy békés, álmodozó és idilli világot festett, amelyet gondtalan lények népesítenek be, akiknek – úgy tűnik – egyetlen életelvük az öröm. Az Akadémia e képek jellemzésére alkotta a „fêtes galantes" fogalmát. A *Gersaint műkincskereskedő cégére* című kép, amelyet szintén Watteau festett, erőteljesebben kapcsolódik a való világhoz. A címében megjelölt rendeltetésnek megfelelően három műértőt ábrázol, amint épp festményeket néznek, illetve vásárolnak.

Más művészek a korábban előnyben részesített heroikus alkotásokkal szemben a mitológiai jeleneteknek is inkább az intimebb jellegét állították előtérbe. Az a támogatás, amelyben Madame de Pompadour, XV. Lajos „hivatalos" szeretője Boucher-t részesítette, megszilárdította annak hírnevét a versailles-i udvarban. Többek között sèvres-i porcelánokat és faliszőnyegeket is tervezett. *Fürdőző Diana* című alkotása a leghalványabb jelét sem mutatja annak, hogy Boucher a vadászat nagyhatalmú istennőjének képét akarta volna megfesteni. A meghitt és érzéki jelenet inkább emlékeztet egy budoárra, mintsem az Olümposz fenséges hegyére.

A budoár-motívumot Boucher Louise O'Murphy fekvő képmásán fejlesztette tovább, aki egyike volt XV. Lajos számos, „nem hivatalos" szeretőjének. Ez a játékos hátakt, amelyet a bőr színárnyalatainak finom átmenetei jellemeznek, nemkülönben az érzéki póz, teljes mértékben megfelelt a rokokó művészet szellemének, s tökéletesen kifejezésre juttatta azt a frivolitást és fényűzést, amely a versailles-i udvarban uralkodott.

Tiepolo a würzburgi és madridi udvarban

A fejlődés hasonlóképpen zajlott szerte Európában. Akadtak olyan udvarok, amelyek kifejezetten a francia rokokó hatása alatt állottak. A bajor választófejedelem, aki Franciaországban élt száműzetésben, miután 1714-ben visszatért Münchenbe, a francia rokokót választotta újra megszerzett hatalma kifejezésének eszközeként. Udvari építészét, Cuvilliés-t Franciaországba menesztette a célból, hogy ismerkedjék meg az új stílussal. A választófejedelem kastélyának általa tervezett, dekoratív



8

8. Tiepolo: *Iphigeneia feláldozása*. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani. Freskó. 1757. A vonuló felhőkön tartózkodó puttók vagy az olyan részletek, mint az oszlopra helyezett férfikéz, tudatosan vonják el figyelmünket a mitológiai jelenet drámaiságáról.

9

9. Neumann: *A würzburgi érseki rezidencia császári terme*. 1749–1754. Tiepolo freskói: 1751–1752. Ennek a pazar érseki rezidenciának a terve Johann Balthasar Neumanntól (1687–1753) származik, aki a délnémet késő barokk, illetve rokokó legnagyobb mestere volt.

belső kiképzése még fantáziagazdagabb és frivolabb volt, mint franciaországi mintaképei.
Más városokban a dekoratív művészet egyre erősbödő kedvelése olyan stílusirányzatok kibontakozását segítette elő, amelyek közvetlenül a 17. század barokk művészetétől eredeztették magukat.
A würzburgi érsek szemkápráztató rezidenciája tipikus példája a díszítőelemek túlcsorduló alkalmazásának a hatalom és a gazdagság érzékeltetése érdekében. A császári teremnek lenyűgöző méretei folytán aligha van bármi köze is a francia rokokó enteriőrök bensőségességéhez, ám ebben a teremben a klasszikus orientációjú építészet egyenes vonalvezetését az aranyozott ornamensek játékos tobzódása váltotta föl. Az érsek a velencei Tiepolót bízta meg azzal a feladattal, hogy hatalmának freskók formájában adjon látható megfogalmazást. Akárcsak maga az épület, a freskók témái is a barokk heroikus képi világát idézik. A főlépcsőház menynyezetén Tiepolo a *Négy kontinens* allegorikus képét festette meg, amint azok megbízójának hódolnak. Mindez azonban, a würzburgi érsekhez hasonló férfiak politikai jelentéktelenségét figyelembe véve, már-már a nevetségesség határát súrolta. Mindamellett e freskók stílusa valami újat tartogatott. Tiepolónak megvolt ahhoz a képessége, hogy a barokk művészet színpadiasságát a színek egy világosabb skálájával és játékosabb részletek alkalmazásával kapcsolja egybe. Stílusa módfelett népszerű volt a velencei arisztokrácia köreiből kikerülő megrendelők között. Tiepolo mindezen felül még arra is megbízást kapott, hogy a Madridban felépített új királyi palota trónermét a spanyol monarchia apoteózisát ábrázoló freskóval díszítse.

A rokokó és a vallásos művészet

A rokokó új formavilágát a vallásos művészet területén is alkalmazták. Bajorországban egy sor újonnan épült búcsújárótemplom hirdette a katolikus hit erejét. Vierzehnheiligen (a tizennégy védőszent) templomának alaprajza latinkereszt alakú. Ezt az egyszerű alapformát azonban ovális formák fedik el. Az a tény, hogy az épület alapszerkezetét nem lehet könnyen felismerni, csak növeli a templombelső varázsát. A templomépületnek ez a fehérbe és aranyba öltöztetett, továbbá egy menynyezetfreskóval

Frivolitás és elegancia

10

11

12

10. Tiepolo: *Ázsia*. Würzburg, Érseki rezidencia. Freskó. 1751–1752. Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) velencei festő az érseki rezidencia több termének kifestésére kapott megbízást, s ő díszítette ki a nagy díszlépcső feletti menynyezetet is, ahol a négy kontinens megszemélyesített alakját helyezte el.

11. Tiepolo: *Spanyolország dicsősége*. Madrid, Palacio Real. Freskó. 1762–1770. Tipikusan jellemzi Tiepolo stílusát a pasztellszínek alkalmazása, az elegáns részletek hangsúlyozása, valamint alakjainak különcködő testtartása.

12. Goya: *A napernyő*. Madrid, Prado. Vászon. 1777. Goyának (1746–1828) e kartonja a madridi királyi palota, a Palacio Real étkezőszalonjának egy faliszőnyegéhez készült mintaként. A képet olyan elegancia és könnyedség jellemzi, amellyel a spanyol mester későbbi alkotásain már nem találkozhatunk (lásd a 45. fejezetet).

is díszített belső tere a mennyei fényesség képzetét van hivatva fölkelteni a hívőben.

Spanyolországban, valamint annak amerikai gyarmatain a túlburjánzó ornamentika révén sikerült hasonló hatást elérni. A José de Churriguera és követői által alkotott oltárok, homlokzatok és különféle díszítőelemek eltúlzottnak és minden mértéket nélkülözőnek hatnak. Még csak kísérletet sem tesznek arra, hogy a klasszikus szabályok tiszteletben tartását legalább imitálják. Pazar díszítmények borítják a falfelületek minden egyes négyzetcentiméterét. A fonott szalagdíszek és a voluták (csigavonalak) féktelen alkalmazása következtében zsúfolt összhatás jön létre, amelynek célja semmi egyéb, mint hogy a hívőt az egyház hatalmának eme megragadható képmása révén lenyűgözze.

José Churriguera (1665–1726) katalán építész- és festőcsaládból származott. 1690-től rajzolóként állott az udvar szolgálatában. Ő tervezte a salamancai katedrális oltárát, az úgynevezett *Retablót*, valamint fivérével, Josquínnal közösen – ugyancsak Salamancában – az új székesegyházat, továbbá az ő terve alapján épült föl Madridban az a palota, amelyben napjainkban az Academía de San Fernando kapott helyet, s az ő keze munkáját dicséri Nuevo Batzan városterve is.

13

13. Neumann: *A vierzehnheiligeni búcsújárótemplom, belső nézet*. Bamberg környéke. 1743–1772. A búcsújárótemplom egészen egyedülálló térhatása a mindenütt ovális alaprajzú részek közötti folyamatos átmenetekből adódik.

14

14. Neumann: *A vierzehnheiligeni búcsújárótemplom, oltár*. Bamberg környéke. 1743–1772. A hosszhajó három ovális része közül a középsőnek a centrumában áll ez a kegyelmi oltár a tizennégy védőszent alakjával. Ennek a monumentális szobrászati alkotásnak tekintendő oltárnak valamennyi része az összehangolt mozgás révén alkot harmonikus egységet.

15

15. José de Churriguera: *Oltár*. Salamanca, San Esteban. Aranyozott fa. 1693–1696. Churriguera nevéből származtathatjuk annak a stílusnak, a „churrigueriz-mus"-nak az elnevezését, amely különösen a spanyol gyarmatokon terjedt el.

40. fejezet

A Távol-Kelet új birodalmai

Kína és Japán

A mongol Jüan-dinasztia (1260–1368) egy évszázados idegen uralmát követően a Ming-császárokkal (1368–1644) ismét honi dinasztia került hatalomra a Kínai Birodalomban. Ez az esemény a kínai hagyományok újjászületését vonta maga után. A konfucianizmus megkövetelte a tekintély, valamint a múlt etikai alapelvei iránti tiszteletet. A Ming-császárok uralkodása idején ez a magatartás szélsőséges konzervativizmussá fajult, aminek következménye a szabályok kínosan precíz betartása lett, s egy hallatlanul bonyolult, hierarchikus szerkezetű, bürokratikus apparátus létrejöttéhez vezetett.

A Nagy Falat, amelyet Csing Si Huang-ti császár (Kr. e. 221–207) emeltetett, megerősítették, s kővel burkolták. Jung-lo császár (1403–1425) udvarát Pekingbe, a mongol császárok egykori fővárosába helyezte át. Az általa emeltetett új palotaegyüttes, a Tiltott Város, valamennyi régi, uralkodói épületet magában foglalta. A kínai építészet alig változott a Tang-kor óta (618–906), hiszen az ország kultúrája szempontjából fontos szerepet játszott a folytonosság, még akkor is, ha sorra váltották egymást az uralkodói dinasztiák. A Ming-kor építészeti alkotásai sem jelentettek e tekintetében kivételt.

A Ming-dinasztia

Gyakorta találkozhatunk azzal a panasszal, amely egyfajta eredetiséget hiányol a Ming-kor művészetében. A császárok tényleg semmilyen más követelményt nem állí-

1

tottak művészeikkel szemben, mint azt, hogy a múlt nagy példaképei nyomán formálják meg alkotásaikat. A császári dinasztia tekintélyét egyedül az értékes anyagok és a szebbnél szebb színek alkalmazása juttatta kifejezésre, nem is szólva a foglalkoztatott művészek kiemelkedő technikai tudásáról. Ugyanez a magatartás fejeződött ki a lakk-, továbbá a rekeszes zománc díszítésű használati tárgyakban.

A Ming-császár idején e tekintetben addig soha nem látott fényűzés vette kezdetét. A hagyományokhoz túlságosan is ragaszkodó udvaron kívül a művészek rendelkeztek azzal a szabadsággal, hogy az általuk képviselt stílusirányzatban alkossanak. Többek közt ez volt az oka annak, hogy Taj Csin a 15. század derekán hátat fordított az udvarnak. Stílusa erőteljes hatással volt a *cse*-iskola mesterfestőire. A *vu*-iskola irodalmár festői azokat a hagyományokat folytatták, amelyek a Szung-, valamint a Jüan-dinasztia idején honosodtak meg (lásd a 14. fejezetet). Az olyan művészek, mint Sen Csou, festményeikhez mindenkor egy-egy verset is mellékeltek, ily módon domborítva ki a kép intellektuális tartalmát. Tung Csi-csang kifejlesztette a festészet kritikai elméletét, amelynek révén hangsúlyozta az irodalmár festészet hagyományainak (déli iskola) felsőbbrendűségét a mesterfestészettel (északi iskola) szemben.

A birodalmukat Kína északkeleti határai mentén berendező mandzsuk inváziójával szemben a hanyatló Ming-dinasztia immár nem volt képes érdemleges ellenállást kifejteni.

A Csing-dinasztia

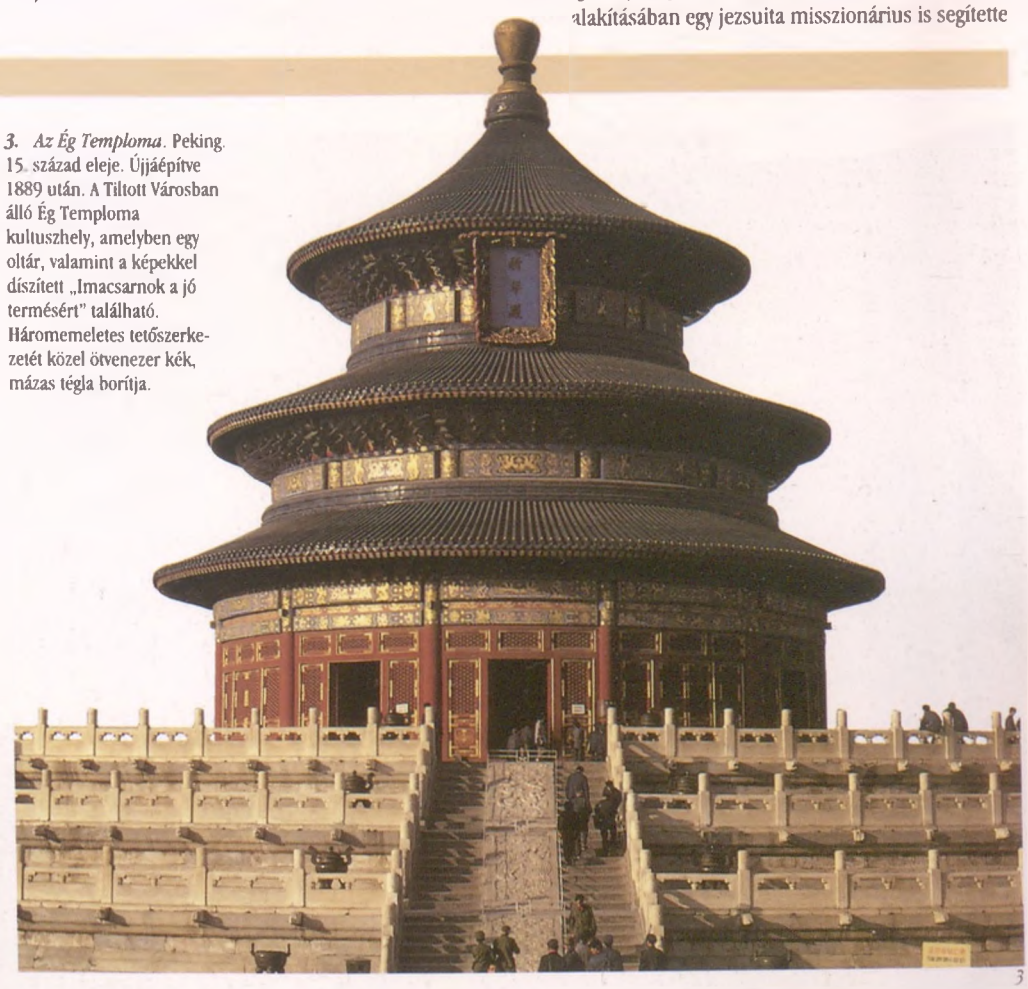
A mandzsu Csing-dinasztia az utolsó császári nemzedék volt Kínában (1644–1912). Tiltották ugyan a mandzsuk és a kínaiak közötti vegyesházasságokat, ugyanakkor az államapparátust meghagyták a kínai hivatalnokok kezében, s mind a hivatalos okiratokban, mind pedig a pénzérméken és a pecsétnyomókon saját nyelvüket és a kínai nyelvet együtt használták. A kínai mandarinokat mindamellett kötelezték arra, hogy az ő szokásaiknak megfelelően copfot viseljenek. Mivel maguk is idegenek voltak Kínában, a helybélieknél jóval nyitottabban viszonyultak a határokon túlról érkező eszmékhez.

A Csingek nyári palotájának dekorációja, amelynek kialakításában egy jezsuita misszionárius is segítette

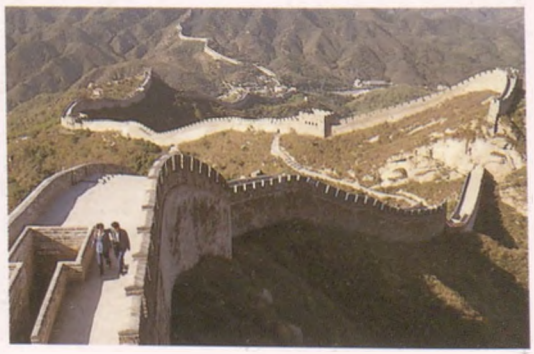
1. *Paraván*. London, Victoria and Albert Museum. Lakkfestés. 18. század eleje. E paraván állatok és növények képei díszítik, amelyeknek a kínai vallásban szimbolikus jelentésük volt. A stilizált részletek és a színgazdagság a Csing-kor mind kifinomultabb ízlésvilágát tükrözik.

2. *Császári korona*. Ming-kor. 16. század. A császár drágakövekkel kirakott főnix-koronája a Ming-dinasztia nagy tekintélyét juttatta kifejezésre.

3. *Az Ég Temploma*. Peking. 15. század eleje. Újjáépítve 1889 után. A Tiltott Városban álló Ég Temploma kultuszhely, amelyben egy oltár, valamint a képekkel díszített „Imacsarnok a jó termésért" található. Háromemeletes tetőszerkezetét közel ötvenezer kék, mázas tégla borítja.



4. *Nagy Fal*. Kína. Az építkezés kezdete: Kr. e. 3. század. A Kínai Birodalom határát védelmező fal építését még a legelső császár, Csing Si Huang-ti kezdte meg (lásd a 4. fejezetet). A Ming-császárok uralkodása idején e falat kövekkel borították, aminek következtében az hatalmas védőfalrendszerré alakult át.



őket tanácsaival, számos vonásában emlékeztet Versaillesra. A Nyugat festészete nem maradt hatás nélkül az udvari festőkre. Mindamellett az irodalmár festők elutasították a külhonból beszivárgó gondolatkincset. Sok más festőhöz hasonlóan Wang Huj is teljesen a régi mesterek által képviselt stílusirányzatok átértelmezésére összpontosította figyelmét. Az individualisták ellenben – a tipikusan kínai művészeti nyelv keretein belül maradva – önálló, eredeti eszméket fejlesztettek ki. A Csingek udvarának pompájában egy olyan fejlődés folytonossága mutatkozott meg, amely még a Ming-császárok uralkodása idején vette kezdetét. A társadalmi rang és a vagyonosság a méregdrága anyagok felhasználásában, valamint a rendkívüli kézügyességről tanúbizonyságot tevő tárgyak megformálásában érződött. A dísztárgyak iránti kereslet oly nagy volt, hogy magában a császári palotában is műhelyeket létesítettek, amelyek feladata a nagy értékű lakkozott munkák, zománcozott üvegek, jádekőből készült dísztárgyak, valamint az udvari ruházat elkészítése volt.

Kína és a porcelán

A kínai kultúra fejlődését a Ming- és a Csing-korban leginkább a kerámiatárgyakon mérhetjük le. Kínában porcelánt első ízben a Tang-korban állítottak elő. A Szung-császárok uralkodása idején (960–1279) kapott számos udvari megrendelésnek köszönhetően a porcelánművészet hamarosan nagy népszerűségnek örvendett. E kor intellektuális gyökerű kultúrája az egyszerű, monokróm porcelántárgyakban tükröződik. A Ming-korban a porcelánipar robbanásszerű fejlődésnek indult. Az udvar igényeinek kielégítésére hivatott császári műhely Csingtöcsenben, amelynek élén udvari hivatalnok állott, évente hetvenezer porcelántárgyat állított elő. A Szung-kori tárgyak másolatai iránt mutatkozó hatalmas igény a Ming-kori társadalom nagy hagyománytiszteletére utal. A porcelántárgyak túlnyomó többsége azonban a császári udvar pompakedvelő ízlésvilágát tükrözi. E tárgyak formája eredeti, s színvilágúk felöleli a türkizt, a sötétkéket, valamint a violaszínt. A Csing-korban számos új lazúrfestéket és színt fejlesztettek ki, így például az ökörvér-vöröset és a császársárgát, nem is szólva számos új motívumról, aminek következtében a dekorativitás korábban ismeretlen lehetőségei kínálkoztak. Az uralkodó világoszöldes

5. *Ládikó*. London, Victoria and Albert Museum. Lakkfestés. 1600. Ennek a kívülbelül festett ládikónak bonyolult kialakítása jellegzetesen példázza a Ming-korszak elegáns ízlésvilágát.

6

6. Taj Csin: *Élet a folyón*. Washington, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. 15. század. Taj Csin (1390 körül–1460) a tájképfestészet régi, Szung-kori hagyományából alakította ki a maga stílusát. Fantáziagazdag jeleneteket alkotott folyókkal, fákkal, csónakokkal.

7

7. Vang Huj: *Pavilonok erdei fenyők alatt*. London, Victoria and Albert Museum. Tus és festék papíron. 1700 körül. Vang Huj (1632–1717) e tájképén a pavilonokban kínai tudósokat ábrázol tevékenységük közben.

árnyalat következtében e porcelántárgyak Európában *famille verte* megjelöléssel váltak ismertté.

Európa- és Ázsia-szerte a kínai termék jellege befolyásolta a kerámiagyártást. A 16. században portugál és holland kereskedők kék-fehér porcelánt hoztak magukkal Kínából. Az a magas ár, amelynek realizálására az európai piacokon e termékek révén lehetőség kínálkozott, nem engedte hanyatlásnak indulni a kínai porcelángyártást. Az európai ízlés kielégítésére külön, exportra szánt termékeket is gyártottak. Egyedi megrendelések esetén még az európai nemesi családok címereit is fölvették a díszítőmotívumok sorába. Angliai és franciaországi manufaktúrák, különösen pedig a hollandiai Delftben létesített műhely kínai porcelánutánzatokat készítettek. Ámde az európaiak csupán akkor kerültek abba a helyzetbe, hogy maguk is olyan porcelánt gyártsanak, amelynek minősége legalább megközelíti a kínai porcelánét, miután 1703-ban Meißenben fölfedezték a porcelánkészítés titkát. A 19. század folyamán aztán a kínai porcelán népszerűsége erősen visszaesett az Európában készült termékekkel szemben.

Japán

Kína alapvető szerepet játszott a japán kultúra fejlődésében. A buddhizmus a 6. század folyamán érte el Japánt, ahol a helyi sintoista vallás mellett kellett gyökeret vernie. A buddhizmus indíttatására új művészeti hagyomány alakult ki. A kínai kultúra magasabbrendűnek számított, s a japán császárok hatalmuk kifejezése érdekében vették át. A kínai írásjegyeket a japán nyelvhez igazították, s a japán művészek a kínai költészetet és festészetet kezdték utánozni.

A 900. év táján a japán császár alig volt több vallási vezetőnél. A voltaképpeni hatalom egy nemesi család, a Fudzsivarák kezében összpontosult, akik átvették a kormányzói hatalmat. A Fudzsivarák tekintélye és gazdagsága házi szentélyük kialakításában jutott kifejezésre, amelyet falfestmények és aranyozott Buddha-ábrázolások díszítettek. Ámde még a Fudzsivarák sem bizonyultak elég erősnek ahhoz, hogy ellen tudjanak állni a nemesi katonacsaládok (szamurájok) egyre növekvő befolyásának. Birodalmukat 1085-ben Joritomo zúzta szét, aki Kamakurában rendezte be a maga kormányzósági székhelyét.

8

9

8. Császári köntös. London, Victoria and Albert Museum. Selyem. 19. század eleje. A kínai rangjelzések nem kevésbé egyértelműen voltak felismerhetőek, mint a nyugati katonai uniformisok csíkjai és egyéb jelvényei. A civil hivatalnokok madár-, míg a hadsereg kötelékébe tartozók állatmotívumokat viseltek, a császári család tagjainak jelvénye ezzel szemben az ötkarmú sárkány volt.

9. Kék-fehér váza. London, Victoria and Albert Museum. Porcelán. 14. század közepe. A kék-fehér porcelánt egész Ázsián át vezető úton szállították Nyugatra. E porcelán stílusa és megmintázása erős hatással volt számos más ország kerámiaművészetére, Perzsiától egészen Angliáig.

Annak érdekében, hogy katonai diktatúrájának érvényt szerezzen, a „sógun" címmel ruházta fel magát. Ebben az úgynevezett Kamakura-korban megszilárdult Japánban a katonai társadalom, s vele párhuzamosan növekedett a zen-buddhizmus jelentősége.

A zen-buddhizmus

A zen-buddhizmus (kínaiul „csan") gyökerei is Kínába nyúlnak vissza. A zen a legfőbb igazság keresése során tanúsítandó szigorú önfegyelem és megingathatatlan viselkedési szabályok folytán közkedvelt volt a szamurájok (a hivatásos harcosok osztályának) körében. Erősen intuitív jellegű vallásról van szó, amelynek kiinduló tétele nem más, mint az, hogy a szavak csupán elégtelen magyarázattal szolgálhatnak a létezés értelmének feltárására. A zen-buddhizmus a japán kultúra lényegi alkotóelemévé vált. A Kamakura-sogunátust (1333) újabb katonai diktatúra, az Asikaga-sogunátus (1336–1537) követte, amely kormányzósági székhelyét Kiotó, az ősi császári város Muromacsi-körzetébe helyezte át. A zen hatására most elutasították a pompakedvelést, s a keresetlen egyszerűség eszményét vallották. Nem csupán a szigor kifejeződéséről van ez esetben szó, de önálló esztétikai elvről is. A japán zen-festők a kínai csan-festők alkotásaiban kerestek ösztönzést. Az elképzelhető legegyszerűbb eszközökkel – ecsettel, tussal és papírral – finoman kidolgozott tájképeket alkottak. Tájakat mindazonáltal nemcsak festettek, de *teremtettek* is. Japánban a kertművészet és a virágkötözés művészete („ikebana") a szemlélődés eszközéül szolgált, amely a zen-buddhizmus számára az igazság keresésének módozatai közé tartozott. Gyakorta megesett, hogy a természetes táj alkotóelemeit is beemelték a kertbe. Más kerteket teljesen mesterségesen telepítettek, ám akadtak olyanok is, amelyek kizárólag erdei fenyőkből, mohából és fákból állottak, amelyeknek összetétele mélyebb értelmet volt hivatva közvetíteni.

A Muromacsi-korszak kulturális életének meghatározó eseménye volt Josimasza sógun (1449–1474) lemondása a hatalomról; visszavonult ugyanis elegáns Aranypavilonjába, hogy költeményeinek szentelhesse idejét, a Szungkor kínai képeinek és porcelántárgyainak értelme után kutakodjék, a kalligráfiával foglalatoskodjék, s hosszasan elmélkedhessen a tájképkészítés szabályai szerint elren-

10. *Váza*. London, Victoria and Albert Museum. Porcelán. 1500 körül. A lazúrfestéket vékony agyagcsíkokkal választották el. Ezen eljárás segítségével bonyolult virágformák és állatmotívumok felvitele vált lehetségessé.

11. *Főnixpavilon*. Bjódóin, Kiotó. Az építkezés befejezésének éve: 1053. Ebben a fából épült pavilonban nagy méretű, aranyozott Buddha-szobor állott. Maga a pavilon egy épületegyüttes részét alkotta, amelyet a régens, Fudzsivara Jorimicsi (994–1074) számára emeltek.

12. *Aranypavilon (Kinkakudzsi)*. Kiotó. 1398. Az 1964-ben bekövetkezett tűzeset után újraépítették. A pavilon építésére Asikaga Josimicu sógun adott megbízást. Ez az épület adott helyet a sógun művészeti gyűjteményének. A pavilon meditációinak helyszíne volt, ahol a tájba szervesen beépült kertjének évszakok és napok szerinti váltakozásairól elmélkedhetett.

11

10

12

dezett kertjében. Kulturális tanácsadója, a zen-buddhista szerzetes Noami – tájképfestő és kertépítész – bevezette őt egy új művészeti formába, a teaszertartásba.
Az e rituálé nyújtotta esztétikai gyönyörűség nem csupán az ital, valamint a teáscsészék elrendezése által biztosított élvezetben rejlett, hanem annak a helynek gondos kialakításában is, ahol a ceremóniára sor került. A teaszertartást mindig tudatos egyszerűséggel kialakított helyen tartották, amelynek belső terét falvédő-térelválasztó elemek segítségével tagolták. Itt a ceremónia résztvevői megfeledkeztek valamennyi világi gondjukról-bajukról, s elmélkedtek az építészeti környezet szellemi szépségéről vagy akár egy tusrajzról, egy versről, vagy egy szépen elrendezett virágkölteményről.

Az Edo-kor

Iejaszu, a Tokugava-házból (1576–1867) származó első sógun hatalomra kerülésével véget ért az Asikaga-sógunok uralma. Iejaszu főhadiszállását a császárváros Kiotóból Edóba, a mai Tokióba helyezte át. Az újonnan megkaparintott hatalomnak mind külső, mind pedig belső ellenségeivel szemben energikusan fellépett. Az európai befolyásnak, amelyet jezsuiták (1543), valamint kereskedők érkezése jelzett, valamennyi keresztény elüldözése (1624) és a japánokra kirótt tilalom vetett véget, amelynek értelmében nem hagyhatták el az országot.
A vazallus fejedelmeknek évente több hónapot is Edóban kellett tölteniök, s amikor visszatértek birtokaikra, családtagjaik közül néhányat túszként a fővárosban kellett hagyniok. Ez a rendelkezés volt hivatva biztosítani a sogunátus fennmaradását.
Ezzel párhuzamosan Edo Japán kulturális központjává fejlődött. Az ott tomboló fényűzés a kereskedői réteg soha nem látott gazdagságához vezetett. A teaszertartás rituáléja fennmaradt, s a teaházak egyszerűsége tudatos ellentétet alkotott a császári palota és a sógunok várainak pazar gazdagságával. Ezeket a nyilvános épületeket a zen-buddhizmustól áthatott, finoman érzéki tájképek helyett paravánok díszítették, amelyeket aranyfüsttel vontak be, s amelyeket a természet erőinek drámai tevékenységét érzékeltető festmények borítottak. Ez a színpompás és pazar stílus – ***kano***-iskolaként ismeretes – a kor merkantil gazdagságának szellemét idézi. Egy világi tájékozódású, városi kultúra kialakulása a 17. és a 18. szá-

13. *Tájkert*. Rjóandzsi, Kiotó. A létesítés éve: 1480. Az ilyen típusú, kerten belül kialakított tájban a zennek a természetben megmutatkozó igazságkeresése látható kifejeződést nyert. A nyugati ember számára mély tartalmuk aligha fogható föl.

13

14. *Oribe-kerámia*. Tokió, Nemzeti Múzeum. Terrakotta. 17. század. Ez a szántszándékkal durván és nehézkesen megmintázott kerámia intenzív érzéki benyomás keltésére volt hivatott.

14

zadban a színes fametszet fejlődésében jutott kifejezésre. A nyomatok jeleneteket mutattak be a kor városainak mindennapi életéből, többek között színészeket, gyönyörű asszonyokat és kéjnőket ábrázoltak.

E fejlődés kiindulópontját a polgári zsánerfestészet jelentette, amelyet az *ukijoe* elnevezéssel („Ukiyo-E" annyit jelent, mint „a mulandó világ képei") szokás illetni. A művészek előszeretettel keresték motívumaikat a szórakozónegyedekben, valamint a *kabuki* színházban. 1660 táján Moronubu az *ukijoe*-festészet témáit kiterjesztette a zsánerfametszet műfajára, amely aztán könyvillusztrációként, de önálló nyomatok formájában is terjedt. Kereken egy évszázaddal később Harunobu számított a többszínű nyomatok első kiemelkedő mesterének.

1853-ban amerikai hadihajók kikényszerítették Japán nyitását a külvilág felé. Miközben a japán császárok hatalmuk alátámasztása érdekében kifejezési formákat kerestek Nyugaton, a japán művészek a Nyugat művészetét tanulmányozták, és kifejlesztették a festészet ennek megfelelő stílusirányzatait. Ugyanakkor Japánnak is volt mondanivalója a nyugati világ számára. A japán fametszetek nagy hatással voltak a 19. századi Európára, s a teaházak átszellemült egyszerűsége tért nyert a modern építészetben.

A Távol-Kelet új birodalmai

15

15. Haszegava Tóhaku: *Erdei fenyők*. Tokió, Nemzeti Múzeum. Tus papíron. 16. század vége. A falvédőn látható kompozíció, amelyen a részletek és a formák egymás mellé állítása kontraszthatást kelt, a természettel szembeni intellektuális hozzáállásról tanúskodik. A művésznek aligha állhatott szándékában egy realisztikusan beállított jelenet megalkotása.

16. *Császári villa*. Kacura. 1642. Ez a fölöttébb egyszerűen kialakított villa a fölüdülést szolgálta az udvari élet fényűző ceremóniája után.

16

Japán fametszetek

A nyomtatás technikáját már a 8. században kifejlesztették Kínában. A legrégebbi fennmaradt nyomtatott könyv – a Gyémánt Szútra egy másolata – 868-ból származik, s szép fametszetek illusztrálják. A 14. században, jóval azelőtt, hogy e technikát Nyugaton is kifejlesztették volna, a kínai nyomdászok már a színes fametszet-illusztrációk készítésének technikájával próbálkoztak, amelyben maximálisan öt szín alkalmazására kínálkozott lehetőség. Miként Kína számos más kulturális vívmányát, Japán a színes fametszet készítésének technikáját is átvette. A japán *ukijoe*-nyomatok („a mulandó világ képei") a mindennapi életből vett jeleneteket ábrázoltak. Népszerűségük a középosztályok fokozódó jólétére vezethető vissza Edóban (a mai Tokióban) a 17. század folyamán. E nyomatokat, amelyek eleinte csupán fekete körvonalakat tartalmaztak, alkalmanként kézzel festették ki. Csak a 18. század elején készítettek igazi színes nyomatokat. Az aranynak és az ezüstnek fokozódó mértékű felhasználása a 19. század derekán jelzi a gazdagság növekedését. A japán művészek leggyakrabban az akkortájt közismert szépségeket ábrázolták a kéjhölgyek köréből. A stilizált vonalvezetés és a monokróm színfelületek révén ezek a rendkívüli finomsággal kidolgozott képek a fényűzés, az édes semmittevés és gyakran az erotika légkörét árasztják. A kabuki színház fokozódó népszerűsége újabb fontos motívumforrást jelentett a metszetkészítők számára. A legjelentősebb japán fametszetkészítő mesterek sorába Kitagava Utamaro (1753–1803) és Kacusika Hokuszai (1760–1849; *A Fudzsi harminchat látképe*, 1823–1832) tartozik. Ezek a színpompás és szerfölött dekoratív nyomatok erős hatást gyakoroltak a Nyugat művészetére azt követően, hogy az Egyesült Államok flottája 1853-ban kikényszerítette a gazdasági kapcsolatok kiépítését Japánnal (lásd a 47. fejezetet).

17

17. Szótacu: *Macusima (Erdei fenyők szigete)*. Washington, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art. Tus papíron. 17. század eleje. Az aranyozott papír és az ábrázolt természeti erők a gazdagság és a hatalom kifejeződései. A festészetnek ez a formája tipikusan jellemezte a császári udvarban mind kedveltebb fényűzést.

18. *Kéjnő szolgálólányokkal*. London, Victoria and Albert Museum. Színes fametszet. 1750 körül.

18

41. fejezet

Az antik világ bűvöletében

A korai klasszicizmus

Az antik Róma impozáns épületei döntően befolyásolták az európai kultúra fejlődését. Nagy Konstantin türelmi rendeletének kihirdetése után (Kr. u. 313) a kereszténység államvallássá vált a Római Birodalomban, Róma művészete, irodalma és filozófiája pedig a keresztény örökség része lett. Ennélfogva mind a nyugati császárságot megalapító Nagy Károly, mind a középkori pápaság magáévá tette a római kultúrát. A 15. és a 16. század folyamán a reneszánsz itáliai műpártolóit különösen intenzíven foglalkoztatta az ókor, akárcsak a megbízásukból alkotó művészeket. Ők voltak azok, akik a pogány ókor stiláris jellemzőit, motívumait és építészeti elemeit belevitték a keresztény kultúrába. Miután közvetlenül megismerkedtek az itáliai művészettel, Spanyolország, Franciaország és Anglia nagy hatalmú uralkodói szintén átvették az Itáliában elterjedt, nagy hatású stílust, hogy általa juttassák kifejezésre hatalmukat és műveltségüket.

1600 táján Rómában – szobrok és egyéb műtárgyak felkutatásának reményében – már módszeres régészeti ásatások folytak. A pápák és a római Kúria tagjai szenvedélyesen gyűjtötték a feltárt szobrokat. Más művészetrajongók kénytelenek voltak másolatokkal beérni. Az I. Ferenc (1515–1547) és XIV. Lajos (1643–1715) francia király megbízásából készült antik másolatok gyűjteménye tekintélyes méretet öltött ugyan, valójában azonban nem tudta pótolni az eredeti darabokat.

A római Francia Akadémia megalapításával (1666) lehetővé vált XIV. Lajos művészei számára, hogy a helyszínen tanulmányozhassák az antik remekeket. Az ókor

egyre tudományosabb megközelítése a 17. századi Rómában azoknak a gondos és részletező rajzoknak a gyűjtésében is kifejezésre jutott, amelyeket Cassiano del Pozzo ókorkutató készített az antik világ még meglévő emlékeiről. Az ókori Róma és Görögország régészeti megközelítése a 18. században mind kifejezettebbé vált, s a klasszicizmus alapjául szolgált.

A „Grand Tour"

1750 körül az itáliai utazás mind a megbízók, mind a művészek szellemi fejlődésének elengedhetetlen tartozéka volt. Az Alpoktól északra fekvő országokból érkezők számára Róma jelentette a „Grand Tour" betetőzését. A korra jellemzőnek tekinthető az angol Lord Burlington utazása (1714–1715). Tanára és az útiélményeket megörökíteni hivatott festő kíséretében indult útnak Londonból Rómába. Visszaútjuk Velencén és Párizson át vezetett. A lord – római porfírvázától kezdve egészen párizsi kesztyűkig – 878 ládányi emléket vitt magával haza. A jómódú angol látogatóknak köszönhetően Rómában valóságos ipar alakult ki az idelátogatók szolgálatára, mivel azok mindent felvásároltak: hamisítványokat, másolatokat, antik romokat ábrázoló nyomatokat és festményeket. Olyan művészek, mint Piranesi és társa, Gavin Hamilton skót festő, jól jövedelmező üzleti tevékenységet folytattak ennek révén. Fölöttébb kedveltek voltak a *Római veduták*, Piranesinek az antik Róma romjairól készített topográfiai nyomatsorozata (megjelent 1748–1755-ben).

Itáliai, görögországi és kis-ázsiai ásatások

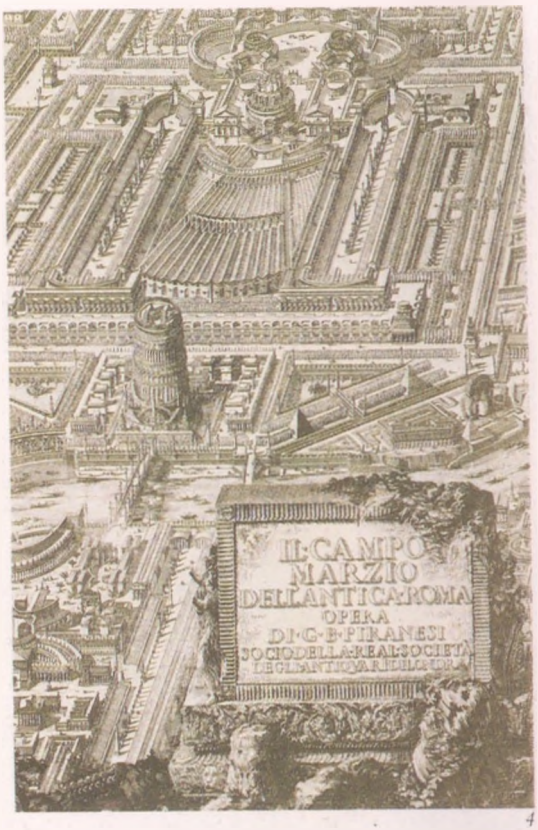
Az antik leletek iránt megmutatkozó élénk kereslet Rómában és környékén az ókori romok rendszeres kutatását eredményezte. Hadrianus villája Tivoliban különösen gazdag lelőhelynek bizonyult. A pompeji (1748-ban indult) és a herculaneumi (1738-ban indult) ásatások során olyan leletek kerültek napvilágra, amelyek a klasszicista művészet fontos ihletői lettek.
Távolabb délre Soufflot francia építész mérte föl és rajzolta le (1750 körül) a pæstumi görög templomokat. Az antik Görögország kultúrája iránt támadt új érdeklődés a 18. századi klasszicizmus legjelentősebb jegyei közé tartozik, és egyértelmű változást mutat a korábbi korszakokhoz képest. Az első könyv, amelyik kimondottan a

1. Zoffany: *Az Uffizi képtár felmérése Firenzében*. Windsor, Royal Collection. Vászon. 1772–1778. Műértők róják le tiszteletüket a művészet oltára előtt. Johann Zoffany német festő (1733–1810) részletesen ábrázol egy angol csoportot, amint az a Mediciek gyűjteményét csodálja. Hírneves alkotásokat ismerhetünk föl a képen, köztük Tiziano *Urbinói Venusát*, Raffaello és Rubens festményeit, valamint az antik *Medici-Venust*.

2. Dosio: *Az antik Róma romjainak látképe*. Firenze, Uffizi képtár, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. 1562 körül. Giovanni Antonio Dosio építész és szobrász (1533–1609) körültekintően tanulmányozta az antik Róma romjait, majd külön művet jelentetett meg róluk „Urbis Romæ ædificiorum illustrium quæ supersunt reliquiæ" címen.

2

3



4

3. Piranesi: *Pillantás a Forum Romanumra*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. 1762 körül. A Forum Romanum területén a középkorban még állatokat legeltettek, a 18. században azonban már régészeti lelőhelyként is felfedezték. Teljes egészében csak a 19. században tárták fel.

4. Piranesi: *A Campo Marzio (Mars mezeje)*. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. 1762. Giovanni Battista Piranesinek (1720–1778) az antik Rómáról megjelentetett monumentális ábrázolásait inkább az érzelmi ihletés, semmint a realisztikus megjelenítés igénye jellemezte.

görög építészetet tárgyalta, „Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce" címen jelent meg Julien Le Roy tollából (Görögország legszebb romjai, 1758). Nem sokra rá követte az „Antiquities of Athens", James Stuart és Nicola Revett műve (Athéni régiségek, 1762). Útjukat (1748–1753) a londoni *Society of Dilettanti* pénzelte, az antik kultúra tanulmányozásának támogatására alakult számos 18. századi egyesület egyike. Stuart és Revett bírálták az olyan művészeket, mint Piranesi, akiknek antik műemlékekről készített rajzai a szemlélőnek nem okulására, hanem mindössze gyönyörködtetésére szolgáltak. A szemlélő tájékoztatása érdekében elengedhetetlennek tartották a lehető legnagyobb fokú élethűséget. Racionális megközelítésük jellemző arra az új felfogásra, amely a 18. században érvényre jutott. Lelkes utazók számoltak be Baalbek és a Közel-Kelet más helyeinek császárkori római építészetéről. Könyveik sok ösztönzést nyújtottak a klaszszicista építészeknek. Egy görögországi vagy kis-ázsiai utazás azonban túlontúl kalandosnak bizonyult ahhoz, hogy veszélyeztethette volna Rómának a klasszikus stúdiumok központjaként játszott szerepét.

Gyűjtemények és múzeumok

Miképp a középkorban az ereklyék, úgy a 18. században az antik gyűjtemények emelték tulajdonosaik tekintélyét. Rómában, az antik emlékek legjelentősebb forrásánál, kitűnő üzlet volt antikvitásokkal kereskedni. Albani bíboros, aki mind anyagi, mind pedig szellemi érdekből támogatta a klasszikus tanulmányokat, eladta szobor-gyűjteményét XII. Kelemen pápának. Ez lett a Capitoliumon emelt új, pápai múzeum alapja (1734). XIV. Kelemen a lenyűgöző gazdagságú pápai gyűjtemények gyarapítása érdekében mindent megvett, amire csak szert tudott tenni; a műkincseket új, vatikáni múzeumában helyezte el (1770 körül).

Nem maradtak el azon erőfeszítések sem, amelyek a törvény szigorával igyekeztek gátat szabni az eredeti alkotások kivitelének, ám mindez csekély eredménnyel járt. Az élénkülő kereslet hatására az árak is a csillagos égig szöktek, s az ásatások független kezdeményezői, mint például Gavin Hamilton, jobbára olyan francia, német, orosz és főképp angol nemeseknek adták el leleteiket, akik önálló magángyűjteményt kívántak létesíteni. A Román kívül

5

6

5. Bernini: *Apollón és Daphné*. Róma, Galleria Borghese. Márvány. 1622–1625. Már a barokk kor nagy egyénisége, Bernini is ajánlotta a művészeknek, hogy tanuljanak az antik szobrokból. Saját életműve ugyancsak az antik szobrászat hatásáról tanúskodik.

6. Severn: *A költő Shelley a Caracalla-termák romjai közt*. Róma, Casa Memoriale Keats e Shelley. Vászon. 1845. Az antik Róma romjai fontos ösztönzésül szolgáltak régészeknek, költőknek, festőknek és építészeknek egyaránt.

Pompeji újrafelfedezése

Kr. e. 79. augusztus 24-én oly pusztító erővel tört ki a Vezúv, hogy Pompeji, Herculaneum és Stabiæ római városokat hat-hét méternyi vulkáni hamu temette be.

A történtekről részletesen ír az ifjabb Plinius, aki – maga is szemtanúja lévén a csapásnak – Tacitus római történetíróhoz intézett levelében számol be a hamuesőről, amelyet tajtékkő s más kőzetek követtek. Pompeji egykori létezése ily módon nem volt ismeretlen, de csak a 18. században fogtak a romterület tüzetesebb átvizsgálásába.

1748-ban vették kezdetüket a hivatalos ásatások. Bourbon Károly, Nápoly királya (1735–1759) bocsátotta hozzá rendelkezésre a pénzt.

A leletek művelt körökben és a művészvilágban szerte Európában nagy feltűnést keltettek. Pompeji polgárait a hamueső előli menekülésük közben érte a fulladásos halál. Testüket a vulkáni hamu – csekély súlya folytán – sértetlenül temette el és konzerválta. A város épületei alig szenvedtek kárt. A hamuréteg eltávolítása után emberi testek, házőrző kutyák, gyermekjátékok, reggelihez terített asztalok és választási jelszavak kerültek napvilágra. A mindennapi élet eme tanújelein kívül a római kézművesség, festészet és szobrászat számtalan tárgyára is sikerült rábukkanni, kezdve a fésűktől és az ékszerektől, a pénzérméktől és a bronzlámpáktól egészen a portrészobrokig és a mozaikpadlókig. A feltárt épületek változatos formájúak, falaikat nem egy esetben freskók díszítik. A magánházak és villák élénk érdeklődést keltettek. A belső terek kialakítása és díszítése egy addig ismeretlen motívumkincsre és egyéb részletekre derített fényt, ami még inkább fokozta az antik világ iránti lelkesedést.

7

7. Pompeji: *Casa dei Vettii (A Vettiusok háza)*. Freskó. Negyedik stíluskorszak. Kr. e. 70 körül.

8

8. Kentaur. Róma, Museo Capitolino. Márvány. Görög eredeti római másolata. Azon két kentaur egyike, amelyekre Fiuretti talált rá 1736-ban Hadrianus villájában, Tivoliban. Örökösei eladták XIII. Kelemennek, aki a Capitoliumi Múzeumban állíttatta föl mindkettőt.

található kisszámú, valóban jelentős antik szoborgyűjtemény egyikét még a 16. században pápák és bíborosok válogatták össze a Medici család számára. Római villáikból 1780-ban szállították át a szobrokat Firenzébe, ahol az Uffizi képtár gyűjteményének alapjául szolgáltak. A nápolyi király Pompejiben és Herculaneumban folytatott ásatásokat finanszírozott. Ilyeténképpen juttatta királyságát klasszikus örökséghez, és teremthette meg saját antik műgyűjteményét.

Görög és római művészet

Eközben a tudós emberek Róma, illetve Görögország antik kultúrájának érdemein vitatkoztak. Az olaszok érdeke érthető módon azt diktálta, hogy védelmezzék Róma kulturális fölényére támasztott igényüket, Piranesi a város etruszk eredetét hangsúlyozta. Mások viszont a római kultúrát a görög származékának tartották. Az építészet területén a vita a rómaiak technológia tekintetében fejlettebb boltíves épületszerkezetének és a görögök egyszerűbb, oszloprendekből és vízszintes architrávokból álló építményeinek különbségeire összpontosult; a görögök építészeti alkotásain a forma tisztaságát csodálták. A görög kulturális felsőbbrendűség védelmezői rosszallották az antik oszloprendek dekoratív alkalmazását Rómában. A klasszikus görög kultúra híveinek legjelesebb képviselője Winckelmann német tudós volt. Az ókor iránti rajongása vitte Rómába (1755), ahol is könyvtárosként Albani bíboros szolgálatába állott. Albani egyedülálló antik gyűjteményének köszönhetően Winckelmann első kézből ismerhette meg az ókor művészetét. „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (Gondolatok a görög alkotások festészetben és szobrászatban való utánzásáról, 1755) valamint „Geschichte der Kunst des Altertums" (Az ókori művészet története, 1764) címmel vetette papírra gondolatait.

Winckelmann írásai mérföldköveket jelentettek a művészettörténetben. Elsőként elemezte az antik művészetet a stílusfejlődés szempontjából. Miként a maga idejében Platón, úgy ő is párhuzamot látott a művészet tisztasága és a művészet táptalajául szolgáló társadalom erkölcsisége között. Barátainak sorába két festő is tartozott: Gavin Hamilton és Anton Raphael Mengs, valamint a szobrász

9. Sminck: *A Pæstumi templomok*. Nápoly, Museo di Capodimonte. Vászon. 1830. A 18. századi klasszicizmus jellemzői közé tartozott a görög művészet iránt föltámadt érdeklődés, amelynek „tisztaságát" csodálták.

10. Simonetti: *Museo Clementino*. Vatikán, Nyolcszögű udvar. Az építéskezdés kezdete: 1773. Az épületet a vatikáni gyűjtemény legjelentősebb szobrainak elhelyezésére szánták. Külön fülkét kapott a Laokoón-szoborcsoport, a Belvederei Apolló és a Hermész.

10

9

11

11. Robert: *Pont du Gard*. A *Provence legjelesebb műemlékei* címet viselő sorozatból. Párizs, Louvre. Vászon. 1787-ben a „Salon"-ban állították ki. Hubert Robert „romképfestő" (1733–1808) apró alakok elhelyezése révén hangsúlyozza az antik akvadukt nagyszerűségét.

Canova és Thorvaldsen Rómában

Antonio Canova (1757–1822) és Bertel Thorvaldsen (1770–1844) a klasszicista szobrászat legjelentősebb képviselői közé tartozott. Canova Velencéből költözött Rómába (1780), s ott hamarosan magával ragadta az ókor iránt újonnan támadt régészeti érdeklődés. Thorvaldsen – aki születését tekintve dán volt – ösztöndíjjal került Rómába, hogy tanulmányokat folytasson. 1797-ben érkezett meg az Örök Városba. Mindkettőjüket az a cél vezérelte, hogy a klasszikus szépségeszménybe új életet leheljenek. Elvetették a reneszánsz stílusbeli jellemzőit, nemkülönben az antik görög szobrászat barokk értelmezését. Winckelmann hatására – aki azt javasolta a művészeknek, hogy utánozzák a régiek szellemét – alakjaiknak szigorú kánonok szerint kialakított testarányokat kölcsönöztek. Többnyire az antik mitológia és történelem témáit dolgozták fel, de Thorvaldsen keresztény alakokat is megformált, ugyancsak „antikizáló" stílusban. Példaképük a klaszszikus görög szobrászat volt. Ilyeténképpen kerülték azt is, hogy a szemgolyón aprólékos módon pupillát és szivárványhártyát formázzanak vagy fessenek, figyelmen kívül hagyva, hogy az antik görög szobrászok eredetileg felfestették e részleteket. Az új stílus képviselőiként mindketten nagy népszerűségnek örvendtek, és számos jelentős megbízást kaptak. Canova Napóleonról mintázott portrészobrokat, s megalkotta XIII. és XIV. Kelemen pápa síremlékét. Nelson admirális apoteózisához is készített vázlatokat; a kész munkát a londoni Szent Pál-székesegyház kupolája alatt szándékoztak felállítani. Nemzeti szempontok miatt azonban végül John Flaxman angol szobrász kapta a megbízást. Thorvaldsen, akinek művei közt olyanok is találhatók, amelyeket VIII. Pius pápa és Lord Byron számára készített, Koppenhága városára hagyta műveit és gyűjteményét.

12. Canova: *Amor és Psyche*. Párizs, Louvre, Márvány. 1787–1793. Antonio Canova (1757–1822) Winckelmann hatására alakította ki idealizáló szobrászati stílusát. Winckelmann felfogása szerint az antik művészetet nem szabad szolgaian másolni, hanem szellemének utánzására kell törekedni.

12

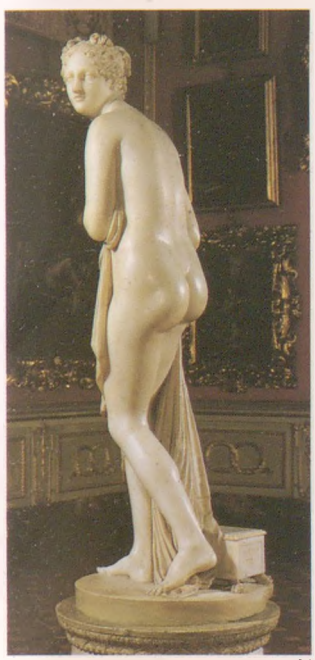
Canova. Arra buzdította őket, hogy az ókor *szellemét* sajátítsák el, ne csak szolgamód másolják a régiek alkotásait. Mengnek Albani villája számára készített mennyezetfreskóját, *A parnasszust* (1760–1761) szokás az első klasszicista képnek tekinteni. Lemond az alulnézet illúziókeltő eszközéről, amelyet a barokk vitt tökélyre. A művészeknek a görög kultúra iránti rajongása görög témák választásában nyilvánult meg. Hamilton – miképpen Canova is – Homérosz eposzaiból, az *Iliász*ból és az *Odüsszeiá*ból ábrázolt jeleneteket. Canova eredetileg azért utazott Rómába (1779), hogy ott Bernini barokk szobrait tanulmányozza. Hamilton hatására azonban az ókor szenvedélyes tanulmányozásába vetette magát. Hűvös, tiszta és szigorú stílusával példát mutatott a klasszicista művészetnek.

Műértők és új múzeumok

Annak a fokozott jelentőségnek következtében, amelyet a művészek és megbízóik a görög és római kultúra ismeretének tulajdonítottak, az antik műalkotásoknak újfajta esztétikai megítélése volt kibontakozóban. Számos antik szobrot, amelyet mind ez ideig pusztán történelmi és mitológiai témák ábrázolásának tekintettek, immár szépsége miatt is becsültek. A műalkotásnak kezdtek esztétikai értéket tulajdonítani. A művészet effajta új megközelítését érzékelteti Zoffany *Az Uffizi képtár felmérése* című képén, amelyen angol látogatók egy csoportja a Medici-gyűjtemény legjelesebb darabjait csodálja. A főalakok műértők, akiknek mozdulata és testtartása műveltségről, csodálatról és főleg jó ízlésről vall. A jó ízlés az előkelő ember nélkülözhetetlen jegyévé vált. Műértőként és bírálóként megadatott neki az alkotás minőségi megítélésének képessége; ez különböztette meg a társadalom alacsonyabb rétegeitől. Ily módon tudta helyzetét egy olyan társadalomban megőrizni, amelyben a pénz hatalma révén mind jobban elmosódtak a hagyományos osztálykülönbségek. A jó ízlés finom, ám egyszersmind igen hatékony hatalmi eszköznek számított.

A felvilágosodás eszméinek hatására a nyilvánosan megtekinthető műkincsek s ezzel a múzeumok jelentősége is mind erőteljesebben épült be a köztudatba. Már Diderot is kitért rá az *Enciklopédiá*ban, amikor leszögezte „a képgyűjteményeknek [...] nemcsak művészek számára kell hozzáférhetőnek lenniük, hanem mindazok számára is, akik művelni kívánják maguk, rendi különbségre való

13



14

13. Thorvaldsen: *Nagy Sándor bevonulása Babilonba* (részlet). Róma, Palazzo del Quirinale. Márvány. 19. század eleje. A Rómában tevékenykedő dán Bertel Thorvaldsen (1770–1844) az athéni Akropoliszon álló Parthenón frízén ábrázolt Panathénaiát, az Athéné tiszteletére rendezett ünnepi felvonulást vette mintául.

14. Canova: *Venus Italica*. Firenze, Palazzo Pitti. Márvány. A szobor befejezésének időpontja: 1812. A Medici-Venus e másolata az eredeti helyettesítésére készült, mikor is azt Napóleon Párizsba vitette.

15. Canova: *XIII. Kelemen pápa síremléke*. Vatikán, Szent Péter-templom. Márvány. 1783–1792. A klasszicista művészek – miként Canova is – szellemi és erkölcsi eszményeket helyeztek előtérbe a barokk érzelmi szenvedélyessége helyett.

15

tekintet nélkül; azon gyűjtemények, amelyekben műalkotásokat gyűjtenek, és bizonyos metódust követve állítanak össze, végső soron a művészetek és a nemzet számára hivatottak olyan iskolát létrehozni, ahol a műkedvelők ismereteket szerezhetnek, a művészek hasznos megfigyeléseket tehetnek, a látogatók pedig egynéhány jó gondolatra tehetnek szert." Ennélfogva a múzeum intézménye alapvető fontosságú feladatot kapott. Londonban 1753-ban létrejött a British Museum, 1763-ban Kasselban a Fridericianum – az első múzeum céljára emelt épület –, 1793-ban Párizsban a Louvre, 1797-ben pedig Berlinben a Kaiser Friedrich-Museum. Firenzében 1780-ban, Péter Lipót lotaringiai nagyherceg uralkodása idején ujjárendezik az Uffizi képtárat.

16

16. Robert: *A romba dőlt Louvre Nagy Galériájának képzeletbeli képe*. Párizs, Louvre. Vászon. 1796. A romokat ábrázoló képen balra – amely a francia forradalom áttételes ábrázolása – a Rómából rabolt Belvederei Apolló látható.

17

17. Kaufmann: *Francesco és Alessandro Papafava*. Frassanelle, magántulajdon. Vászon. 1800 körül. Angelica Kaufmann kiváló portréfestőnő (1741–1807) Winckelmannt és Goethét tudhatta barátjának. Az Angol Királyi Művészeti Akadémia alapító tagjai közé tartozott. A Papafava fivéreket műértőként ábrázolja róluk készített portréján.

42. fejezet

A jó ízlés törvénye

Angol művészet a 18. században

Anna királynő halálával (1714) vége szakadt Angliában a Stuartok uralmának, és új kor köszöntött be, amelyet a jólét jellemzett. A hannoveri választófejedelem, az elhunyt királynő távoli unokafivére lépett trónra I. György néven (1714–1727). Ezzel megoldódott a protestáns utódlás gondja, s most háttérbe szorultak azok a vallási viszályok, amelyek oly nagy szerepet játszottak a 16. és 17. századi angol politikában. A parlament erejének következtében kialakult az alkotmányos monarchia (1689).

Az új uralkodói nemzetség nemigen próbált változtatni ezen a helyzeten. A kulturális ízlést most az az erős *whig*-arisztokrácia határozta meg, amelynek mezőgazdasági, kereskedelmi és banki beruházásai látványos gazdasági fellendülést váltottak ki. Amerikához, a Nyugat-indiai-szigetekhez, Afrikához és főképpen Indiához fűződő kereskedelmi kapcsolatainak köszönhetően Nagy-Britannia hamarosan Európa leggazdagabb országa lett.

A földek bekerítése és a talajmegmunkálás hatásosabb technológiája révén számottevően megnőtt a búzatermelés hozama.

A tudományos módszerek alkalmazása a birkatenyésztésben, a vetésforgó, továbbá az állatok téli takarmányozása valósággal forradalmasította a mezőgazdaságot.

Az ipar termelékenységének javítására irányuló törekvések olyan új találmányokat eredményeztek, mint az első fonógép (1738-ban szabadalmazták) vagy a vasérc újfajta olvasztási technológiája. Mindez megteremtette a 19. század ipari forradalmának alapjait.

1

E fejlődés a művészetben is önálló angol stílus kialakulását eredményezte. Míg a barokk és a rokokó Európa többi részén igen nagy népszerűségnek örvendett – a római katolikus egyház és az abszolutista monarchiák pártolták e stílusirányzatokat –, az angol nemesség körében nemigen lelt visszhangra. I. Károly és udvari építésze, Inigo Jones idején (lásd a 34. fejezetet) elterjedt az a nézet, hogy elválaszthatatlan egymástól a jó ízlés és a klasszikus kultúra. Jones ennek megfelelő angol stílust alakított ki, amely Palladio 16. századi olasz építész művein alapult. Az arisztokrata megbízók új rétege átvette e stílust a 18. századi Angliában, hogy ily módon juttassa kifejezésre új hatalmát és tekintélyét.

Palladio újrafelfedezése

Attól eltekintve, hogy I. Károly maga is kedvelte Palladio építészeti alkotásait, a 18. századi angol arisztokrácia egyéb okokból is erősen vonzódott stílusához. Palladio megbízóinak sorában számos olyan velencei patrícius akadt, aki gazdasági okokból kényszerült arra, hogy az itáliai szárazföldön, a mezőgazdaságban keressen új bevételi forrást (lásd a 29. fejezetet). A brit felsőbb réteget hasonló gazdasági függőség fűzte birtokaihoz. Mezőgazdasági újítások révén nemcsak saját anyagi helyzetük javult, hanem nemzetüké is. Palladio villái a maguk szabályos, szimmetrikus alaprajzával, egyszerű arányaival és templomhomlokzatával a klasszikus stílus olyan visszafogott értelmezésével szolgáltak, amely határozott ellentétben állt a barokk és a rokokó pompájával. A palladianizmus kialakulásához a legerőteljesebb ösztönzést Lord Burlington személye adta. A *wigh*-arisztokrácia e tehetős képviselője a maga „Grand Tour"-ján bejárta Itáliát (1714–1715; lásd a 41. fejezetet). Mindazonáltal második itáliai utazása volt a döntő, amelyet főképp Palladio építészetének tanulmányozására szánt. Alapos kommentárt írt Palladio először csak 1750-ben megjelent *Quattro libri dell'architettura* (Négy könyv az építészetről) című értekezésének saját kezűleg papírra vetett másolatához, és pontos rajzokat készíttetett alkotásairól. Visszatérvén Angliába már elegendő anyaggal rendelkezett ahhoz, hogy radikális stílusváltást kezdeményezzen. Megbízást adott Campbellnek londoni háza új homlokzatának megtervezésére. Campbell volt az, aki korábban

1. Reynolds: *Sir William Montgomery leányai egy hermát díszítenek*. London, Tate Gallery. Vászon. 1774. Reynoldsra erőteljesen hatott a klasszikus ókor iránt újraébredt érdeklődés, és Rómában behatóan foglalkozott az antik világgal (1750–1752).

2. *The Four Books of Andrea Palladio's Architecture*. Az 1738-as angol kiadás címoldala. Palladio *Quattro libri dell'architetturá*jának (Négy könyv az építészetről) újbóli megjelentetésével Isaac Ware a mű korábbi változataihoz képest (1716 és 1735) javított kiadást kívánt nyújtani, amely véleménye szerint jobban megközelíti az eredetit. A címoldal díszítését közvetlenül Palladio művének első kiadásából (1570) vette át. Ware a kiadást Lord Burlingtonnak (1694–1753) ajánlotta, aki Palladio angliai újrafelfedezésének elindítója volt.

3. Campbell: *Stourhead*. Wiltshire. 1721. A templomot idéző, portikusszal ellátott középső épület a két oldalszárnnyal Palladio villáinak tipikus jegyeit viseli. E villatípust a 18. századi angol építészek is átvették, példa erre Colin Campbell (1676 körül – 1729).

4. Burlington: *Chiswick-villa*. London. 1725. Burlington átvette Palladio stílusát, ám az eltérő éghajlati viszonyoknak, valamint az angol kultúra hagyományainak megfelelő módosításokat hajtott végre rajta. Kéményekkel egészítette ki, kupoláját megmagasította, és hangsúlyozott lépcsőfeljáróval bővítette.

kiadatta az Inigo Jones épületeiről készült számos metszetet tartalmazó *Vitruvius Britannicus* című művet (1715). Angol vidéki villákhoz készített terveivel Colin Campbell igen gyorsan jó hírnévre tett szert. Burlington maga tervezte a Londonon kívül fekvő Chiswick-villát, amely Palladio Villa Caprájának (lásd a 29. fejezetet) mintegy angol szellemiségű mása. Burlington az ión oszlopfőket azokkal a korinthosziakkal váltotta föl, amelyeket Castor és Pollux római templomáról másolt. Palladio egykor különösen dicsérte ezt az épületet.

Az angol palladianizmus hangsúlyozott ellentétben állt a barokk irracionalizmusával, mellyel az új stílus a klasszikus szimmetria, szabályosság és arány kánonjait állította szembe. Ebben a visszafogott, józan és méltóságteljes stílusban az arisztokrata elitnek azon kimagasló szerepe nyilvánult meg, amelyet a gazdag Anglia világhatalmának kiépítésében játszott.

Kertépítészet és tájképfestészet

Az új stílus korántsem korlátozódott az épületekre. Terveikben a kertépítészek elfordultak a nyesett díszsövényes barokk kertek geometriájától, s megalkották a „természetes" tájkertet, az úgynevezett angolkertet. Az arisztokrata villák parkjainak jellemző vonása lett a tágas, nyitott tér, ahol a nagy fűfelületeket festőien elszórt facsoportok tarkították. Az ügyesen kialakított árok nem engedte, hogy a háziállatok túl közel kerüljenek az épülethez, ugyanakkor azonban nem akadályozta a szabad kilátást.

Némelyik kertet antik irodalomban talált leírás alapján hozták létre. A Vergilius nyomán tervezett stourheadi kert az antik világ szellemét volt hivatva felidézni. Ezt szolgálták a feliratok, barlangok és templomok, amelyeknek elrendezése különböző kilátásra nyújtott lehetőséget. A kert szinte Claude Lorrain klasszikus tájképének háromdimenziós változataként hat (lásd a 38. fejezetet).

Ezzel egyidejűleg az angol tájképfestészet is kialakította a maga sajátos stílusát, és a 18. században nagy virágzásnak indult. Gainsborough falusi jelenetei nem a Franciaországban vagy Itáliában megszokott klasszikus szabályok szerint komponáltak. Megfogalmazásuk emlékeztet ugyan a francia rokokó festő, Watteau tájképeire (lásd a 39. fejezetet), témájuk azonban nem a gazdagok időmúlató szórakozása. Miképp a kor angol költészete, Gainsborough

5

6. Paine: *Kedleston Hall, északi oldal*. Derbyshire. Építését 1759-ben kezdték meg. A templomhomlokzat kupolával történő összekapcsolása – miként azt James Paine műve mutatja (1716 körül–1789) – a „palladianizmus" tipikus jegyei közé tartozott.

5. Flitcroft és Hoare: *Park Stourheadben*. Wiltshire. Kialakításának kezdete: 1744. Henry Flitcroft (1697–1769) Sir Henry Hoare stourheadi villájához kialakított parkját a véletlenszerűség nagy műgonddal megtervezett effektusa jellemzi. Közepére mesterséges tavat telepített. Nem egy épület – mint például a római Pantheon fent látható kicsinyített mása is – az antik világ szellemét volt hivatva felidézni.

6

képei is inkább az elveszett paradicsom utáni nosztalgikus sóvárgás légkörét árasztják magukból. Ugyanakkor más művészek Angliában – de az ország határain kívül is – olyan tájképeket festettek, amelyeken a természeti erők szépségét hangsúlyozzák nagy nyomatékkal.

Az angol portréfestészet

A portréfestészetben szintén hangsúlyt kap a gazdagság alapjának tekintett földbirtok jelentősége. A bekerített földek, a legelésző nyáj és a gabonakévék Gainsboroughnak az Andrews házaspárról festett képén tudatosan utalnak az angol mezőgazdaságban lejátszódott forradalmi változásokra, egyszersmind pedig az ábrázolt személyek gazdagságára és társadalmi státusára. Más megbízók még egyértelműbben nyilvánították ki szándékukat: villájukról és birtokukról – vagy önmagukról – készíttettek festményeket a vidéki nemességre jellemző szórakozás, így például vadászat vagy lóverseny közben. Nem sokkal azt követően, hogy Gainsborough letelepedett Bathban (1759), az ottani úri társaság legkedveltebb festője lett. Korai portréi egyszerű naturalizmusát méltóságteljes, van Dyck 17. századi udvari portréinak hatását mutató stílussal váltotta fel. A hagyományokra történő utalásokkal juttatta kifejezésre a hatalmat és a tekintélyt. A sikeres művésznek egyben jó üzletembernek is kellett lennie. Nemcsak hogy segítők és tanítványok egész csapatát foglalkoztatta, hanem egyéni stílusát is kemény küzdelmek jellemezte piacon kellett érvényre juttatnia. Gainsborough Bathban 60 guineát (63 fontot) kért egy egész alakos képért, Londonban azonban magasabbak voltak az árak. Reynolds, korának vezető portréfestője akár 150 fontot is elkérhetett. *Discourses on Art* (Értekezések a művészetről) című előadás-sorozatában, amelyet az Angol Királyi Akadémia növendékeinek tartott (1769–1790), Reynolds abbéli meggyőződésének adott hangot, miszerint a historizmus képei és a vallásos tárgyú festmények művészi tekintetben a portré fölött állnak. Az előkelő angol társadalom azonban arcmásokat követelt a festőktől, így a műkereskedelemben ezek domináltak. Az Angol Királyi Akadémia évente megrendezett kiállításain a festmények több mint 50 százalékát a 18. század vége felé a portrék tették ki, további 20 százalékát pedig tájképek.

7

7. Gainsborough: *Naplemente: hámos lovak isznak egy folyónál*. London, Tate Gallery. Vászon. 1759–1762 körül. Thomas Gainsborough (1727–1788) főképp portréfestőként dolgozott, de számos nosztalgikus tájképet is festett. Művei első pillantásra Watteau francia rokokó festőt idézik, vidéki és paraszti motívumai azonban a Watteau-féle „fêtes galantes"-tól teljességgel eltérő tartalmat hordoznak.

8

8. Gainsborough: *Az Andrews házaspár*. London, National Gallery. Vászon. 1750 körül. E korai kettős portréján Gainsborough az ábrázolt házaspár környezete révén emeli ki a festmény központi témáját: a földbirtokosok gazdagságát.

9

9. Stubbs: *Hölgy és nemesember hintón*. London, National Gallery. Vászon. 1787. A képen a festő nemcsak a modern hintóján ülő párt örökítette meg, hanem a lovak ábrázolásának is nagy figyelmet szentelt. George Stubbs (1724–1806) kedvelt lófestő volt. Még értekezést is írt a ló anatómiájáról (1766).

Reynolds és az Angol Királyi Akadémia

Az Angol Királyi Akadémiát 1768-ban alapították. Kezdetben negyven tagot számlált, „akadémikusok"-nak nevezték őket, s kivétel nélkül élenjáró festők, szobrászok, illetve építészek voltak. Az alapító tagok közé tartozott Gainsborough, Zoffany, Angelica Kaufmann (lásd a 41. fejezetet), Chambers és Reynolds. Első elnökéül Reynoldsot választották, pénztárnokának pedig Chamberst nevezték ki.

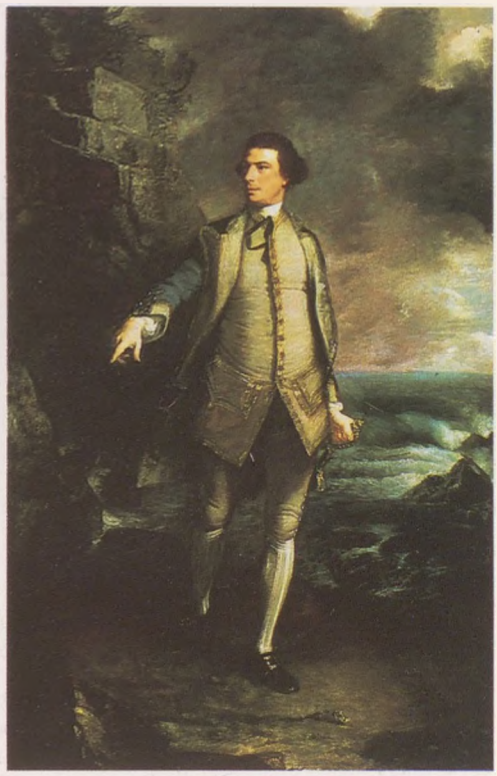
Az Akadémia a műalkotások minőségének emelését szorgalmazta. Évről évre kiállítást rendezett, amely kívülállók számára is nyitva állott, ezenkívül iskolát alapított, amelyben maguk az akadémikusok oktatták növendékeiket. Reynolds, akinek apja egyszerű falusi tanító volt, már életében is kora egyik vezető festőjének számított. Stílusa megfelelt az antik kultúra iránt ébredt érdeklődésnek, amely a 18. század során szerte Európában meghatározóvá vált. Tanulóévei lezárásaképpen az antik szobrok és az érett reneszánsz mesterműveinek tanulmányozására Rómába utazott (1750). A portréfestészetben új stílust alakított ki, amennyiben a *gentleman* jellemzőjeként a jó ízlés fokozott jelentőségét állította előtérbe. Képmásain az ábrázolt személyeket antik szobrok pózában örökítette meg, vagy mitológiai témákra utalt általuk. Ily módon megbízói képmásainak eleddig ismeretlen méltóságot kölcsönzött, s a portréfestészetet klasszikus műfajjá emelte. Előadás-sorozata, a *Discourses on Art* nyomán önálló angol iskola született a művészetben, és kibontakozott egy önálló angol művészetelmélet is. Reynolds fölöttébb sikeres művész volt; London legelőkelőbb köreibe nyert bebocsátást. Nagy ívű társadalmi felemelkedése a bizonyíték arra, hogy milyen fontos szerepet játszott a művész, aki szakértőnek számított a jó ízlés dolgában.

A klasszicizmus hatása

A Palladióra történő visszanyúlásban is a klasszikus antik világ emlékei iránt megnőtt érdeklődés (lásd a 41. fejezetet), továbbá ezeknek az emlékeknek az európai kultúrára gyakorolt hatása fejeződött ki. Míg azonban a Palladio iránt elkötelezett építészek az ő írásai és művei tükrében szemlélték az antik Rómát, a klasszicista művészek az

10. Reynolds: *Hare fiatalúr*. Párizs, Louvre. Vászon. 1788 körül. A gyermek nagynénjének megbízására készült képen Reynolds a kétéves fiúcska minden báját és gyermeki ártatlanságát kifejezésre juttatta.

11. Gainsborough: *Mrs. Graham*. Edinburgh, National Gallery. Vászon. 1775–1776. Kései portréin Gainsborough új megbízóinak, az előkelő bathi (1759–1774) és a londoni (1774–1788) társaságok tagjainak társadalmi helyzetét hangsúlyozza.



12. Reynolds: *Augustus Keppel sorhajókapitány*. London, National Maritime Museum. Vászon. 1752–1753. Sir Joshua Reynolds (1723–1792) megbízóját a Belvederei Apolló antik szobrának pózában ábrázolta, s ezzel az utalással különös méltóságot kölcsönzött alakjának.

Bath és a várostervezés

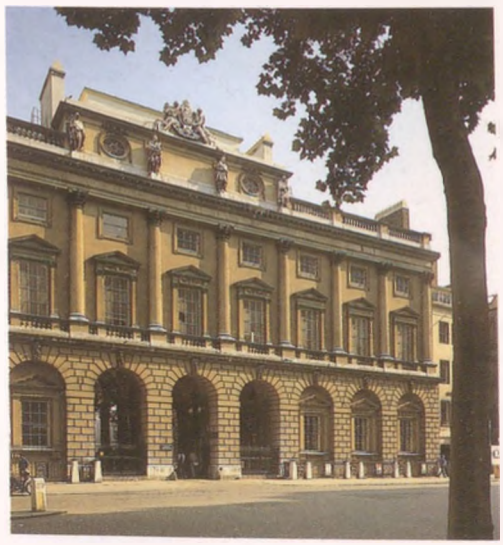
Bath forrásainak gyógyhatásáról volt híres, s már a római időkben is népszerű fürdőhelynek számított. A középkorban gyapjúipari központtá fejlődött a város.

A 18. században a nagyvilági élet nyomasztó kötelességei elől enyhet kereső londoni úri társaság közkedvelt üdülőhelye lett. Idősebb John Wood építész (1704–1754) és fia, ifjabb John Wood (1728–1782) kapva kapott a kedvező alkalmon, és a középkori várost modern üdülőközponttá formálta, amelynek stílusán a kornak a klaszszicista építészet iránti vonzalma tükröződött. A város középpontjában álltak a fürdők és a középületek, ahol a vendégek szórakoztatására bálokat és kártyaesteket rendeztek.

A városközpontot a villanegyedekkel új, széles utak kötötték össze, amelyek mentén elegáns, oszlopokkal, timpanonnal és más klasszicista stíluselemekkel gazdagon díszített házak sorakoztak. A tereket különféleképpen alakították ki. A négyszögletű *Queens Square* (1729) élesen elütött az ovális alakú *Circus*tól (építésének kezdete 1754), amely a római Colosseumra volt hivatva emlékeztetni. Mindazonáltal tekintetbe kell vennünk, hogy az antik mintaképek méreteit arányosan lecsökkentették. Ily módon sikerült megőrizni az elegáns, ugyanakkor mégiscsak kicsiny, vidéki város harmonikus képét. A *Circus* mögött helyezkedett el a *Royal Crescent* (1767) a maga impozáns, félkört alkotó, ión oszloprenddel díszített úri lakóházaival, amelyek ennélfogva egyetlen hatalmas palota benyomását keltik. Wood bathi építészeti tervei nyomán a kornak a várostervezésről alkotott elképzelései valósultak meg. A 18. században nagymértékben hatottak London tereinek és útjainak kialakítására.

13

13. Ifj. John Wood: *Royal Crescent*. Bath. 1767–1775.



14

14. Chambers: *Somerset House*. London. Az építkezés kezdete: 1776. Itáliai utazásáról (1750–1755) visszatérve Sir William Chamberst (1723–1796) a walesi herceg építészeti tanácsadójának nevezték ki (1756). Hamarosan London értelmiségi köreinek vezető klasszicista építésze lett.

antik források nagyobb választékából merítettek ihletet. Az új stílusirányzat egyik legjelesebb képviselője Robert Adam volt. Fivérével, Jamesszel jövedelmező importüzletet vezetett: antik művek másolatait hozatta Rómából és adta el angliai ügyfeleinek. Pompeji romjai, a spalatói (Split) Diocletianus-palota és más antik lelőhelyek tanulmányozása során klasszicista motívumok gazdag repertoárját alakította ki. Így lett belőle vezető építész azokban az előkelő körökben, amelyek hangsúlyt fektettek arra, hogy házaikat az új stílushoz igazítsák. Az építészeten és a belső terek kialakításán kívül a helyiségekkel összhangban álló bútorok és szőnyegek tervezésével is foglalkozott. Más építészek tudományosabban viszonyultak az antik világhoz. James Stuart – akit csak így neveztek: „az athéni" – a Görögországba látogató első klaszszicista építészek közé tartozott. Közreadta az ottani műemlékekről készített rajzait (1762; lásd a 41. fejezetet), Thomas Anson shugborough-i villájának kertjébe pedig athéni épületek, köztük Lüszikratész kerek emlékművének másolatát készítette el, s hasonmód járt el a propülaiával, a Szelek tornyával és Hadrianus diadalívével.

Az angol „jó ízlés"

Lord Burlington meghatározó szerepét, amelyet a jellegzetesen brit arisztokrata kultúra kialakításában játszott, kortársai is elismerték. Azon véleményét, miszerint az igazi *gentleman*t jó ízlése teszi, William Hogarth angol rézmetsző és festő elvetette ugyan (lásd a 44. fejezetet), Lord Shaftesbury viszont lelkesen osztotta. Shaftesbury szerint a jó ízlés a legfőbb igazság, megsértése nem maradhat bírálat nélkül.

A pénz hatalma révén elmosódtak ugyan a hagyományos osztálykülönbségek, Shaftesbury szemében azonban a jó ízlés az igazi *gentleman* fellépésének és vonzalmainak csalhatatlan mércéje. Shaftesbury sajnos nem adta meg a jó ízlés pontos meghatározását. De egy valódi *gentleman*nek mindig illett tudnia, mit ért ezen. Shaftesbury korára jellemző humanista neveltetésben részesült nagyapja, Shaftesbury első grófja révén. Köztiszteletben álló filozófusként és tudósként hosszú ideig élt Itáliában, ott is hunyt el. A jóról és szépről vallott felfogása a görög bölcselet eszményeit követi, s az ember morális és esztétikai nevelésére vonatkozik. E tekintetben elmondható,

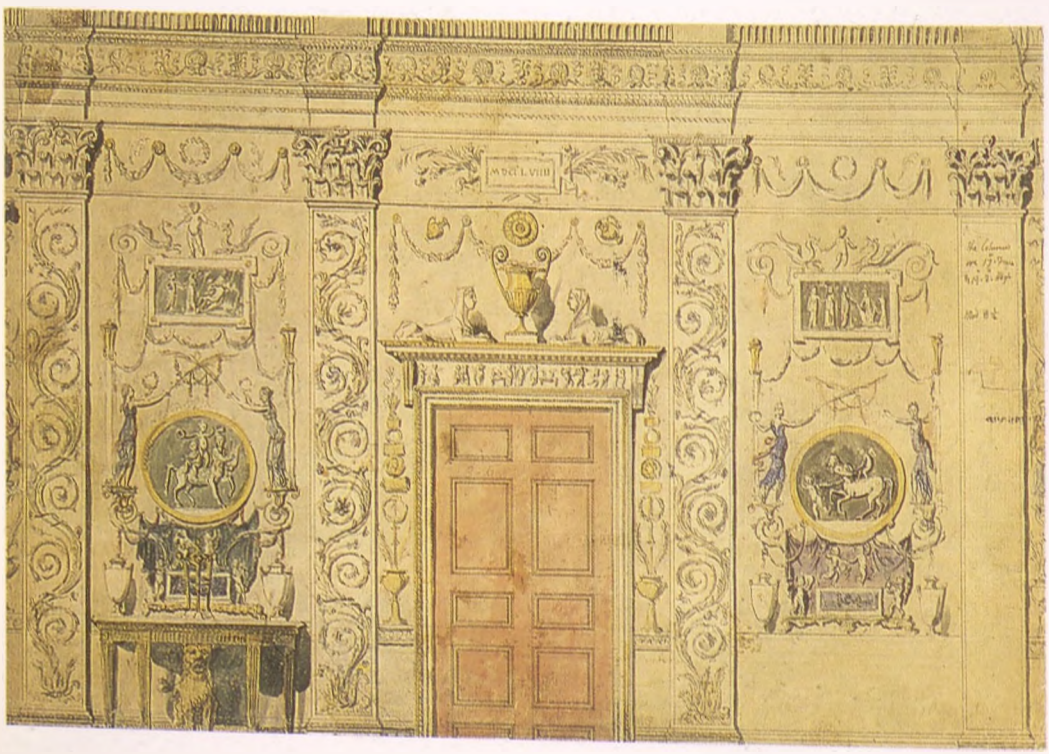
A jó ízlés törvénye

15

15. Zoffany: *A Royal Academy növendékei*. London, Royal Collection. Vászon. 1772. A német Johann Zoffany (1733–1810) a királyi ház festőjeként nagy sikereket tudhatott magáénak. Az Angol Királyi Akadémián folyó aktstúdium ábrázolása a művésznek a jó ízlés szakértőjeként játszott fontos szerepére utal. A képen a kor számos kiemelkedő festője látható. Maga Zoffany baloldalt ül, kezében palettával. Reynolds hallócsövét tartva középütt áll, mögötte Chambers, az Akadémia pénztárnoka látható.

hogy Shaftesbury, az „érzésetika" megalapítója, a német romantika főbb elméleti vonulatainak előfutára volt (lásd a 45. fejezetet).

16. Adam: *Könyvtár*. Osterley Park, Middlesex. 1766–1773. Robert Adam (1728–1792) az antik világ emlékeinek közvetlen ismeretében olyan eredeti és fölöttébb dekoratív stílust alakított ki, amely egyaránt jellemzi stukkómennyezeteit, falait, bútorait, kandallóburkolatait, sőt még könyvszekrényeit is.



17. Stuart: *A Spencer House egyik díszes termének terve*. London, British Museum, Department of Prints and Drawings. Papír. 1759. James Stuart (1713–1788) kimagasló szerepet játszott az ókori Görögország felidézésében. A Nicolas Revett társaságában (1721 körül–1804) Athénban tett látogatását követően együtt jelentették meg a görög műemlékekről készített rajzaikat és leírásaikat, fontos ösztönzést adva ily módon az építészeknek, különösen a belsőépítészeknek.

43. fejezet

Divat és forradalom

A klasszicizmus világa

A racionális megközelítés jellemezte azt a módot, ahogyan a felvilágosodás korában filozófusok, történészek, írók és természettudósok az emberi tudás legkülönbözőbb területeihez viszonyultak. A 17. század végén ipari méreteket öltött a könyvnyomtatás, s a hírközlés eszközeként széles tért nyert Európában, nemkülönben az amerikai angol gyarmatokon. 1735-ben Carl von Linné megjelentette növényosztályozó rendszerét. A Diderot és D'Alembert által kiadott francia *Enciklopédiát* (1751–1772) az *Encyclopaedia Britannica* megjelenése (1771) követte Angliában. Az antik világ iránt újjáéledt érdeklődés olyan történeti tanulmányok megszületését eredményezte, amelyek mindmáig megőrizték alapvető fontosságukat; közéjük tartozik Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums* (Az ókor művészetének története, 1764) és Gibbon *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (A római birodalom hanyatlása és bukása, 1776–1788) című munkája.

E könyvek behatóan foglalkoztak az antik demokráciákkal. A Pompejiben és más helyütt tett régészeti felfedezések jelentősen hozzájárultak az antik díszítőelemek repertoárjának bővüléséhez. Olyan ízlésbeli változás következett be, amely nagy hatással volt a művészetre, az építészetre és az iparművészetre egyaránt. Az antik világ iránti rajongás a rokokó művészet (lásd a 39. fejezetet) ellenében ható mozgalom hajtóerejévé vált. A rokokó lendületes, aszimmetrikus vonalait és formáit, valamint túlburjánzó díszítőkedvét az antik építészeti nyelv formai szigora és harmonikus szimmetriája váltotta föl.

A francia udvar

A rokokó pompakedvelő, dekoratív stílusa ideálisnak bizonyult XV. Lajos (1715–1774) udvartartása számára. Mindazonáltal e stílus, amely oly nyilvánvalóan megfelelt a fényűzés és az élvhajhászat jellemezte életfelfogásnak, elkerülhetetlenül heves bírálatokat is kiváltott. Ahogyan a klasszicizmus kedveltsége mind szélesebb körökben nőtt, XV. Lajos és udvartartása úgy vette át az új divatot. Az ókori kultúra az abszolutista uralom önábrázolása szemszögéből amúgy is történelmileg adekvát formának számított. Az antik formák felidézésével együtt járt a XIV. Lajos és Franciaország más nagyjainak kora iránti nosztalgia feléledése (lásd a 34. fejezetet). A Sainte-Geneviève-templom, amelynek tervezésével XV. Lajos az építész Soufflot-t bízta meg, antik portikuszával immár klasszicista stílusban készült. Madame Pompadour, a király szeretője és a rokokó művészet nagy pártfogója a Petit Trianon, a versailles-i park egyik kis pavilonjának elkészítésére adott megbízást. Jóllehet az épület kis mérete és intimitása még a rokokóra emlékeztet, a pavilon díszítése már egyértelműen antik minták utánérzéséről tanúskodik. XVI. Lajos (1774–1793) is átvette az új stílust, amikor hitvese, Marie-Antoinette számára a trónörökös születése után átalakíttatta a versailles-i kastély néhány termét (1781).

Mindeme fényűzés és bőség mögött azonban a francia állam siralmas fiskális helyzete bújt meg, amely alig néhány esztendővel később a monarchia bukásához vezetett Franciaországban. Az ingadozó monarchia pénzemberei nyakló nélküli fényűzéssel és pompás kastélyok építésével adtak nyomatékot rangjuknak, amelyeket ugyanolyan stílusban emeltek, mint amelyet a király és udvara is kedvelt.

Festészet és erkölcs

A támadások a rokokó festészetet sem kímélték, amely dekadensnek számított, minthogy a szemlélő kifinomult érzékeire apellált. Ezzel szemben a klasszicista művészet nemcsak esztétikai, hanem erkölcsi eszményeket is követett, s ezért elvetette a rokokó frivol motívumait és csábos eleganciáját. Az akadémia felszólította a művészeket, térjenek vissza a historizmushoz, és olyan témákat vá-

2

1. Sèvres-i porcelántányér, készült Nagy Katalin számára. Sèvres, Musée des Céramiques. Porcelán. 18. század második fele. Miképpen a rokokó iparművészetét a maga egészében, úgy ennek a tányérnak a díszítését is az elegancia jellemzi. Motívumai azonban eltérnek a rokokó világától. A rokokó idejében megszokott kagylómotívumok helyett klasszicista akantuszlevelek, medalionok és kámeautánzatok tűnnek föl rajta.

2. Soufflot: *Sainte-Geneviève* (ma *Panthéon*). Párizs, 1757–1792. A timpanon és a portikusz korinthoszi oszlopai emelik ki e templom klasszicista jellegét. Jacques-Germain Soufflot francia építész (1713–1780), aki főleg Rómában tanulta művészetét, egészen haláláig dolgozott a templomon. Az épületet Jean-Baptiste Rondelet (1743–1829) fejezte be. 1791-ben szűnt meg a templom vallási rendeltetése, hogy magas személyiségek temetkezési helyéül szolgáljon.

3

3. Langhans: *A Brandenburgi kapu*. Berlin. 1788–1791. A porosz klasszicizmus a dór stílust kedvelte, amelyet Spárta katonai államával hozott kapcsolatba.

lasszanak, amelyekkel a kötelességtudatot, a polgári erényeket, a felelősségteljes cselekedeteket és az állam iránti lojalitást magasztalhatják. Kitűnő propagandaeszköznek bizonyultak e témák egy olyan udvar számára, amely épp korruptsága és az elkerülhetetlen adóreformok keresztülvitelében mutatkozó tehetetlensége miatt állt a támadások kereszttüzében.

Az új művészeti irányzat legfőbb képviselője a 18. század végi Franciaországban Jacques-Louis David (1748–1825) volt. Rómában tanult, s ott alakította ki szigorú stílusát, amely antik szobrok, főképpen pedig a reliefművészet intenzív tanulmányozásán alapult. XVI. Lajos *A Horatiusok esküje* című, történelmi tárgyú kép elkészítésével bízta meg (1784). A római történelem e témája David szigorú és heroikus értelmezésében kiemelt morális jelentést kap. A jelenet a három Horatius fivért ábrázolja, amint az apjuk által felemelt kardra esküsznek: párharcban védik meg Rómát a Curatius fivérekkel, a Rómával összetűző Alba Longa képviselőivel szemben. A Horatiusok és a Curatiusok családját házassági kapcsolat fűzte össze. Ily módon a festmény az állam iránti lojalitást magasztalja, amely erősebb a családi kötelékeknél.

Ugyanez az érzület hatja át David Brutusról készített festményét, amelyen az fiai tetemét fogadja. Brutus megparancsolta, fiait öljék meg, miután tudomására jutott, hogy államellenes összeesküvést készítenek elő. A képen Brutus látható, amint a liktorok épp fiai tetemét hozzák meg házába.

A francia abszolút monarchiában az állam iránti hűség elsősorban az uralkodó iránti hűséget jelentette. A forradalom után azonban e festmények gyökeresen más jelentést nyertek.

Az antik világ művészete és építészete olyan politikai rendszerek dicsőítésére volt alkalmas, amelyek sem nagyhatalminak, sem monarchikusnak nem nevezhetők. A néphatalmon alapuló Görögország és a köztársaság kori Róma irodalmában mindkét politikai berendezkedés heves elutasításban részesült, helyette a nép kormányzásban való szélesebb körű részvételének óhaja kapott hangot. Ezek az írások most a politikai egyenlőség gondolatának elterjedését segítették elő, miként már a 14. századi Itália városállamaiban vagy a 17. századi Holland Köztársaságban is ösztönzően hatottak.

Divat és forradalom

4. Marie-Antoinette udvarháza. Versailles. Az építés kezdete: 1783. A versailles-i parkban álló idillikus vidéki lak kizárólag Marie-Antoinette udvartartását szolgálta. Malom és kis gazdaság is tartozott hozzá.

5. A szerelem szentélye. Parc du Trianon, Versailles. 1778. Az elegáns, finom vonalú körtemplom a francia udvarban dívó klasszicizmus tipikus példája.

4

5

6

6. La Méridienne. Versailles. 1781. A trónörökös születése alkalmából XVI. Lajos alakíttatta át a helyiséget, amelynek díszítőelemei antik mintákat követnek.

David és a klasszicizmus

Jacques-Louis David (1748–1825) Párizsban végezte festészeti tanulmányait. A hőn áhított Prix de Rom elnyerése után (1775) Itáliába vette útját, s 1780-ig Rómában élt. A klasszicizmus azon eszményei hatottak itt rá, melyeket Canova, Mengs és Winckelmann képviselt (lásd a 41. fejezetet). David antik szobrokat tanulmányozott, és rajzokat készített róluk, másolva testtartásukat, alakjukat, sőt még ruházatukat is. Itáliában felkereste Emilia Romagna tartományt is, ahol a Bolognai Iskola két mesterének, Annibale Caraccinak és Guido Reninek az alkotásai foglalkoztatták. Franciaországba való hazatérte után alkotott festményeit hangsúlyozott egyszerűség és példás kompozíciós tisztaság jellemzi. A heroikus taglejtés, a klasszikus szobrok ihlette pózok, az egyszerű és harmonikus színskála és az építészeti háttér szigora mind-mind a történelmi témák erkölcsi mondanivalóját emeli ki. Lévén hogy David jakobinusként tevékenyen kivette részét a francia forradalomból, Robespierre kivégzése után (1794) börtönbe vetették. Utóbb rehabilitálták, s végül is a napóleoni rezsim hivatalos festőinek sorába tartozott (lásd a 45. fejezetet).

A francia forradalom

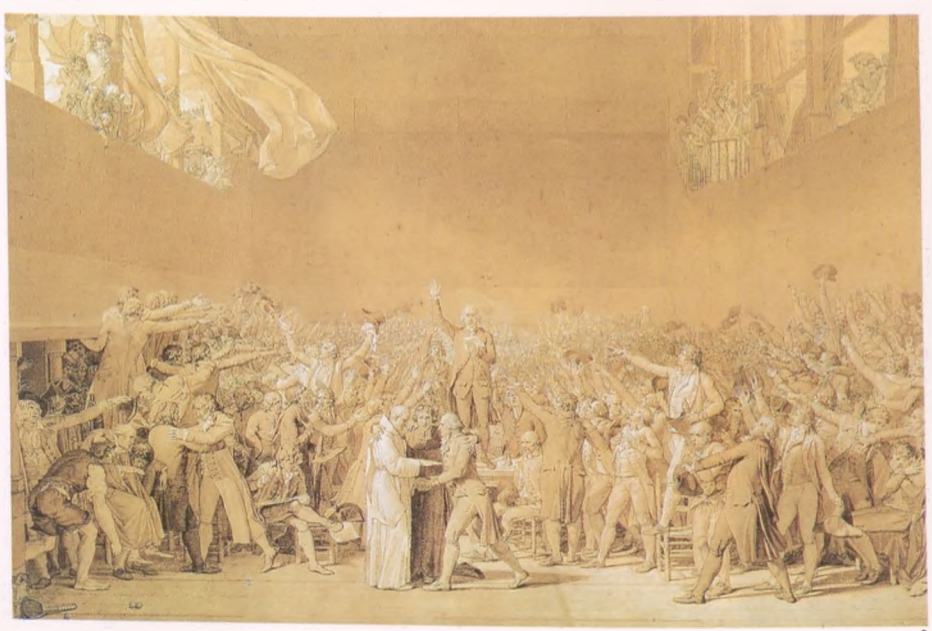
Hozzá nem értés és korruptság, mindenekelőtt azonban a változásoktól való páni félelem juttatta a francia monarchiát a nyolcvanas évek derekán a teljes bénultság állapotába. A konzervatív körök nemtetszését az váltotta ki, hogy a hatalom néhány megkésett adóreformot javasolt, a haladás hívei ellenben azért támadták hevesen, mert nem volt képes e reformokat végrehajtani. A helyzetet még az a pénzügyi válság is súlyosbította, amely annak következtében robbant ki, hogy Franciaország a függetlenségi háborúban az amerikai telepeseket támogatta az angolokkal szemben, a francia mezőgazdaságot pedig ismételten rossz termés sújtotta. 1789 júniusában a harmadik rend képviselői – a rendi gyűlés választott tagjai – Nem-

7

7. David: *A Horatiusok esküje*. Párizs, Louvre. Vászon. 1785. David szigorú és heroikus stílusa tükrözi a festőnek a művészet erkölcsi tartalmának szükségességéről vallott fölfogását.

8

8. David: *Brutus*. Párizs, Louvre. Vászon. 1789. A dór oszlopok szigorúsága támasztja alá a festmény morális jelentését. A jelenet Brutust ábrázolja, aki halálra ítélte két fiát, a Tarquiniusokkal való szövetkezésük miatt. A liktorok meghozzák a temetéket a házba, miközben Brutus hátat fordít nekik. A festmény az állam iránti lojalitás elsődlegességét hangsúlyozza.



9

9. David: *A labdaházi eskü*. Versailles. Tus és akvarell, papíron. A megbízás éve: 1790. A forradalom egyik döntő pillanatáról való megemlékezésül szánt, nagy alakú képhez készült vázlat kompozíciós felépítése logikus kritériumokon alapul. Érzelmi mondanivalót pusztán az egyes alakok hordoznak.

zetgyűléssé nyilvánították magukat. A klérus és a nemesség haladó képviselői szintén csatlakoztak hozzájuk. Minthogy a harmadik rend képviselőitől a hivatalos gyűlésterembe való belépést megtagadták, a Labdaházba indultak. Ott megesküdtek, hogy csakis az alkotmány létrehozása után oszlatják fel magukat. Ezt a jelképes pillanatot örökítette meg egyik festményén David. Heroikus stílusa hamarosan egyet jelentett a szabadságra, egyenlőségre és testvériségre való felhívással.

Az új köztársaság megszületése idején egymást érték a vérfagyasztóan erőszakos megmozdulások. Az alkotmányos monarchia létrehozására tett kísérletek a feudális rendszer feladására való hajlandóság híján buktak meg. Az uralkodót árulás vádjával illették és kivégezték (1793). Sorsában az arisztokrácia és a nagypolgárság számos tagja osztozott. Még a forradalom vezérei is a rémuralom áldozatául estek: egykori küzdőtársát, Dantont 1794-ben Robespierre követte a guillotine alatt.

Az új köztársaság elkobozta az egyházi birtokokat, és felszámolta a katolikus egyház, illetve a nemesség valamennyi előjogát. Mivel egyházi vonatkozása volt, még a gregorián naptárt is hatályon kívül helyezte. A hagyományos hónapokat tizenkét új elnevezésű hónap váltotta föl; nevük a mindenkori évszak jellegzetességeire utalt, például „Fructidor" (augusztus-szeptember) vagy „Germinal" (március-április).

Az istenhitet a Legfőbb Lény kultusza volt hivatva helyettesíteni. A párizsi Notre-Dame-ot az „Ész templomá"-nak keresztelték át (1793). A XV. Lajos idején épített, és Rondelet által átalakított Sainte-Geneviève-templom a Panthéon nevet kapta. A harangtornyot és a sekrestyét eltávolították. A régi Akadémia helyébe David megalapította a Művészetek Közösségét (1793). A klasszicizmus immár republikánus értelmezést nyert. Az *ancien régime*-től örökölt pénzügyi válság és az európai monarchiákkal vívott háború nemigen hagyott túlélési esélyt a Francia Köztársaságnak. E körülmények eszményi feltételeket biztosítottak Napóleon felemelkedéséhez (lásd a 45. fejezetet).

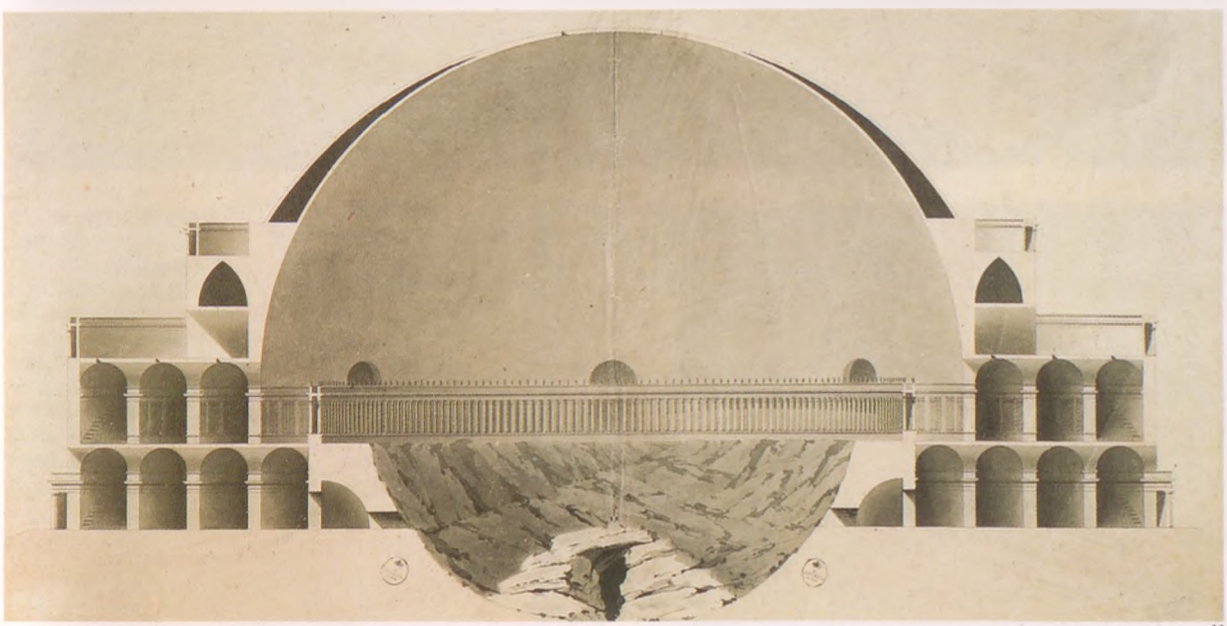
Oroszország és az Ermitázs

Oroszország, ahol meghatározó szerepet játszott az ortodox egyház, a Bizánci Birodalomtól örökölte vallási,

Divat és forradalom

10. David: *Marat halála*. Brüsszel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Vászon. 1793. A forradalom hősének és mártírjának alakja David értelmezésében szántszándékkal az emberiség üdvözüléséért megfeszített Jézust idézi. A festmény a Nemzeti Konvent gyűlésterme számára készült, és 1795-ig ott is függött.

10



11

11. Boullée: *Az Ész Templomának terve*. Firenze, Uffizi képtár, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. 1793–1794. Étienne Louis Boullée francia építész (1728–1799) tervében a golyó tiszta formájának alkalmazása fejezi ki jól láthatóan az Ész előtérbe nyomult tiszteletét. Boullée fantasztikus terveinek gyűjteményéről híres, amelyeket kéziratban maradt (és a párizsi Nemzeti Könyvtárban őrzött) értekezésének illusztrálására szánt.

politikai és kulturális hagyományait. Hosszú ideig fölöttébb bizalmatlanul állt szemben a Nyugattal. I. (Nagy) Péter cár (1682–1725) terjeszkedő politikája következtében azonban Oroszországból európai nagyhatalom lett. Nagy Péter azon törekvéseiben is megnyilvánult ez, hogy nyitottá tegye az orosz kultúrát a nyugati hatásokkal szemben. Udvarában franciául társalogtak, s fölöttébb gyümölcsöző kölcsönhatás jött létre az orosz kultúra, illetve a Nyugat-Európából érkező művészek és építészek között. Nagy Péter politikája a birodalom általa alapított új fővárosában, Peterburgban, a mai Szentpétervárott jutott látványos formában kifejezésre, többek közt a Téli Palota, valamint a főváros közvetlen közelében álló nyári rezidencia, Petrodvorec épületeiben, amelyek francia és itáliai építészek tudását dicsérik.

Leánya, Erzsébet (1741–1762) folytatta atyja kultúrpolitikáját, és az olasz Rastrellit bízta meg a Téli Palota, Petrodvorec és a Carszkoje Szelóban (Puskinban) álló régi cári palota átépítésével. A versailles-i kastély barokk pompája (lásd a 34. fejezetet) szolgált példaképül az építkezések során.

II. (Nagy) Katalin (1762–1796) tovább ápolta az Oroszországot Nyugat-Európához fűző politikai és kulturális kapcsolatokat. A mind nagyobb teret hódító klasszicista stílus az ő udvarában is éreztette hatását.

A 18. század kozmopolita jegyeket viselő Oroszországában született meg Szentpétervárott az Ermitázs lenyűgöző épületegyüttese, amely napjainkban a világ egyik legjelentősebb és leghíresebb múzeumának ad otthont. A múzeum a hagyományokhoz híven a francia *ermitage* nevet viseli, ami annyit tesz: remetelak, a béke és az elmélkedés szigete. A 18. században számos ilyen *ermitage* jött létre Nyugat-Európa kies helyein. Rendszerint kétemeletes épületek voltak, a nyilvánosság előtt nyitva álló helyiségekkel és vendégszobákkal.

Erzsébet cárnő pétervári Téli Palotáját (amelyet Bartolomeo Francesco Rastrelli olasz építész bővített ki) nem övezte park, csak körmenetek és katonai parádék céljára szolgáló, nagy, szabad terek vették körül. II. Katalin ezért megbízta Vallin de la Monthe francia építészt, alakítson ki benne kertet egy pavilonnal vagy *ermitage*-zsal, amelyről később a (ma öt palotát felölelő) épületegyüttes a nevét kapta. Az egyszerű pavilonban mindössze két, hat személyre terített asztal állott, a falakon azonban a Téli Palota gyűjteményeiből kiválasztott kilencvenkét kép

12

12. *Az Új Ermitázs, délkelet felől.* Szentpétervár. Luigi Premazzi akvarellje. 1861. Az 1837-es nagy tűzvész után Vaszilij Sztaszov irányításával állították helyre az épületet annak eredeti formájában (1839–1852).

13

13. *Az Ermitázs téli csatornája.* Szentpétervár. Balra a vatikáni „Logge di Raffaello" (Raffaello loggiáinak) utánzata látható.

14. Vallin de la Mothe: *A Kis Ermitázs (más néven Régi Ermitázs, északi pavilon).* Szentpétervár. 1764–1775. Jean-Baptiste Vallin de la Mothe francia építész (1729–1800) II. Katalin számára építette Pétervárott az Ermitázs „pavilonját" és a Szent Katalin-templomot. Stílusát kezdetben a barokk határozta meg, a képünkön látható épület azonban a klasszicizmus fokozódó hatásáról vall.

14

függött (1769-ben érkezett a gyűjtemény első értékes része, amelyet megbízottai a cárnő utasítására német földön vásároltak).

A „palotaforradalom" után, amely Nagy Katalint juttatta hatalomra, Rastrelli elhagyta Oroszországot. Tőle származik a Téli Palota főlépcsőjének és trónterének terve is, amelyeknek elkészítésén az akkori idők legjobb építészei és művészei, Vallin de la Monthe-on kívül Antonio Rinaldi, Jurij Velten, végezetül pedig – 1779-től – Giacomo Quarenghi munkálkodtak. Ő tervezte többek között azt a hosszú folyosót, amely Raffaello vatikáni loggiáját utánozza. A festészeti munkálatokra Christopher Unterberger kapott megbízást.

A klasszicizmus és az Amerikai Egyesült Államok

Az Atlanti-óceán túlsó oldalán, Észak-Amerikában a tizenhárom angol gyarmat kivívta függetlenségét az anyaországgal szemben. Thomas Jefferson Függetlenségi Nyilatkozatát (1776) – amelyben első ízben fogalmazódott meg az emberi jogok sérthetetlensége és fejeződött ki az elnyomás alóli felszabadulásra való törekvés – egyértelműen az antik szabadságeszmény ihlette.

A Függetlenségi Nyilatkozat után immár elkerülhetetlenné vált a háború (1776–1783). A felkelést siker koronázta, és a most már független Egyesült Államokban a városházákat a győzelem örömére mindenütt emlékképekkel díszítették. Nagy népszerűségnek örvendtek a függetlenségi háború hőséről, George Washingtonról készült képmások. Közéjük tartozik az a portré, amelyet Charleston városi tanácsa rendelt John Trumbulltól. A megbízók teljes szabadságot adtak a művésznek képe megkomponálásában. Trumbull abban a sorsdöntő pillanatban örökítette meg a tábornokot, amint az éppen a trentoni csata nagyvonalú tervét dolgozta ki. Az ebben a csatában aratott győzelem volt az amerikaiak első igazi hadi sikere, amely morális tekintetben nagy lelkesítő erővel hatott a felkelőkre. Washington ünnepélyes, heroikus tartása minden bizonnyal az athéni Parthenon frízének alakjait utánozza. Ugyanakkor a művész a legnagyobb aprólékossággal ábrázolja a tábornoknak a csata előestéjén viselt ruházatát. Mindazonáltal a kép intellektuális tartalma nem nyerte meg a város elöljáróinak tetszését. Elutasították a festményt, Trumbullt pedig fölszólították,

15

15. Rastrelli: *A Téli Palota főlépcsője*. Szentpétervár. 1753–1762. Az ünnepélyességet sugárzó lépcsőt 1732-ben tervezte Bartolomeo Francesco Rastrelli olasz építész (1700 körül– 1771). Munkájában mesterien ötvözte az építészet tipikusan orosz jegyeit a nyugati sajátosságokkal.

16

16. Quarenghi: *Az Ermitázs Raffaello-loggiái*. Szentpétervár. 1783–1792. A Vatikán loggiáit díszítő Raffaello-freskókat (lásd a 28. fejezetet) Christopher Unterberger (1732–1798) irányításával másolták 1780-ban, aki korábban közreműködött a Vatikán néhány termének kidíszítésében.

készítsen helyette egyszerűbbet. Miként a köztársaság kori rómaiak, ők is az olyan kevéssé eszményített képet részesítették előnyben, amely közvetlenebb módon és realisztikusabb eszközökkel idézi fel a győzelmet.
Azok az építészek, akik Washingtont az Egyesült Államok fővárosává formálták, ugyancsak az antik Rómához nyúltak vissza. A szövetségi kormány székhelyét a nagy amerikai hősről nevezték el, és szándékosan tették függetlenné a környező államoktól. Pierre-Charles L'Enfant francia építészt bízták meg a város tervezésével. Elgondolása szerint a várost csillag alakúra formálta, s széles utak vezettek a Capitoliumhoz, amelyben a parlament székel.
Washington városterve tudatosan idézi emlékezetünkbe az antik Rómát, a republikánus szabadságeszmény szimbólumát. Racionális elrendezése ugyanakkor a felvilágosodás legfőbb eszméjének diadalát tükrözi.

17

17. Thornton, Hallet, Latrobe, Walters és mások: *Capitolium, középső épület*. Washington. 1792–1827; kupola és oldalszárnyak 1851–1865. A Capitolium az Egyesült Államok demokráciájának legjelentősebb építészeti szimbóluma. Formájával az újonnan megszületett nemzet magasröptű céljait testesíti meg.

19

19. Trumbull: *George Washington*. Yale University, Art Gallery. Vászon. 1792. John Trumbull (1756–1843) Angliában tanulta a festészetet. Amerikába történt áttelepülése után az új állam szolgálatának szentelte tehetségét, és egy sor portrét festett George Washingtonról (1732–1799), az Egyesült Államok nemzeti hőséről és első elnökéről (1789–1797).

18

18. Jefferson: *Monticello-ház*. Charlottesville, Virginia. 1796–1806. Thomas Jefferson (1743–1826), a Függetlenségi Nyilatkozat (1776) megfogalmazója és az Egyesült Államok későbbi (harmadik) elnöke (1801–1809) egyúttal építész is volt. Nagy hatással volt rá a római építészet, miként azt lakhelye is mutatja, amelynek tervezése során Palladióhoz nyúlt vissza.

44. fejezet

Művészet, politika és társadalom

A 18. század polgári művészete

Gazdasági hatalmának szakadatlan növekedése a 18. században végérvényesen politikai és kulturális identitásának tudatára ébresztette a polgárságot. A társadalmi kényszer bírálatából kiindulva Rousseau és a felvilágosodás más filozófusai megkérdőjelezték a társadalmi hatalmat hagyományosan megtestesítő intézményeket, így az egyházat és az államot. Ezzel döntően hozzájárultak a francia forradalom (1789) előkészítéséhez.

A 18. század elején udvari körökben nagy népszerűségnek örvendő rokokó, amely kiválóan alkalmas volt arra, hogy érzékelhetően kifejezésre juttassa a gazdag arisztokrácia előjogait és életstílusát, a polgárság azon köreiben is elterjedt, amelyek társadalmi felemelkedésre törekedtek. A polgárság más körei viszont elutasították a rokokót. Ugyanakkor azonban a klasszicizmus heroikus szigora sem volt alkalmas azoknak az új értékeknek a kifejezésére, amelyek a középrétegek eszményeinek világát alkották.

Miként a klasszicizmus is a maga szigorával és történelmi, valamint mitológiai témáival az udvar fényűzésére való válaszként született (lásd a 43. fejezetet), akként váltak most a polgárságon belül közkedveltté a zsánerképek. A festészet e műfajának igen sokféle változata alakult ki, a hétköznapokat realista módon bemutató képektől kezdve egészen a politikai szatíra radikális megnyilvánulásaiig.

1

A polgári zsánerképfestészet

A „zsáner-" vagy „életkép" fogalmával a 18. századi holland polgárság körében oly nagy népszerűségnek örvendő, köznapi témájú ábrázolásokat szokás illetni. Általában kis alakú, intim jellegű és morális mellékzöngével rendelkező képek voltak ezek. A 18. századi Itáliában Giuseppe Maria Crespi és más művészek a polgárok és parasztok életéből ellesett, tipikus jeleneteket kezdtek ábrázolni műveikben. Jó példa erre a társadalmi különbségekre fittyet hányó, mindenkit egyaránt gyötrő bolhára való vadászatot megjelenítő festmény.

Pietro Longhi piaci jelenetekről, otthonos szobabelsőkről és ritka állatok bemutatásáról festett képein mindenfajta eszményítés nélkül ábrázolta Velence polgárságát és nemességét. Az „Il Pitocchio" (a Koldus) jelzővel illetett Giacomo Ceruti fiatal teherhordóról alkotott művén Brescia és Milánó városi szegényeinek életkörülményei jelennek meg, mindazonáltal közvetlen társadalombírálattól mentesen.

A rokokó festők legszívesebben az arisztokrata budoárokat és kerteket választották témáik környezetéül. Most viszont a hétköznapi események felé fordult az olyan művészek, mint Claude Gillot, Jean-Baptiste-Siméon Chardin és Jean-Baptiste Greuze figyelme, s egészen más kontextusban ábrázolták azokat. Gillot *A kocsisok vitája* című képén nem csupán a városban való közlekedéssel együtt járó kellemetlenségeket örökíti meg, de egyszersmind a divatkülöncségeknek és a társadalmi élet túlzó formalitásának ironikus kommentárját nyújtja. Chardin polgári származása szorgalmat és takarékosságot eszményítő enteriőrjeinek bensőséges és rendszeretetet árasztó hangulatában jut kifejezésre. Greuze (1725–1805) művei – Diderot erkölcsi tartalmuk okán nevezte őket példaértékűnek – az egyszerű emberek veleszületett erényességét és becsületességét emelik ki. *Falusi menyasszony* című festményén a családi kötelékek jelentőségét hangsúlyozza, ugyanakkor pedig gondos odafigyeléssel ábrázolja a paraszti életet. A viselt ruhák egyszerű és viszszafogott színei tudatos ellentétben állnak a rokokó elegáns pasztellszíneivel.

A szobrászatban is a realista ábrázolásmódra való hasonló törekvés figyelhető meg. Jean-Antoine Houdon szobrai szolgálnak rá például, akinek Voltaire-ről készített portrészobra a maga kifejezett emberközelségével éles ellen-

2

3

4

1. Bimbi: *Citrusfélékből font kerítés*. Firenze, Palazzo Pitti. Vászon. 18. század eleje. Bartolomeo Bimbi az utolsó Mediciek idejében tevékenykedett Firenzében. Majdhogynem tudományos jellegű képein ritka növényeket, gyümölcsöket és állatokat örökített meg.

2. Crespi: *A bolha*. Párizs, Louvre. Vászon. 1740 körül. Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) festőcsaládból származott. Az otthoni mindennapokat ábrázoló festményein olyan apró részletekre is kiterjedt a figyelme, mint például az itt látható képén a párnán ülő kutyusra.

3. Ceruti: *Fiatal teherhordó („Il Portarolo")*. Milánó, Pinacoteca di Brera. Vászon. 1760 körül. Giacomo Cerutit (1700 körül–1768 előtt) szegény emberekről készített képei miatt az „Il Pitocchetto" (a Koldus) névvel illették; képeinek nagy műgondot sugárzó ábrázolásmódja a nehéz mindennapokból merített hétköznapi motívumok iránti együttérző érdeklődésről tanúskodik.

4. Longhi: *Orrszarvú*. Velence, Ca'Rezzonico. Vászon. 1751 körül. Pietro Longhi (1702–1785) történelmi tárgyú képek és mitológiai jelenetek festőjeként kezdte pályafutását. Később fedezte föl a velencei hétköznapok iránti vonzalmát. Itt bemutatott festménye is ebbe a kategóriába tartozik. Látogatók egy csoportja látható rajta, amint kíváncsian figyeli az orrszarvút, melyet 1751-ben mutattak be a városban.

tétben áll a klasszicista portréművészet heroikus idealizáltságával.

Hogarth

Számos angol művész választotta kifejezési eszközül – kora társadalmának vadhajtásait kipellengérezendő – a szatírát. E fegyverrel élt többek közt a költő John Gay, aki *Koldusopera* (1728) című művében támadt a közhivatalok korruptsága ellen, az író Jonathan Swift a *Gulliver utazásai*ban (1726), valamint William Hogarth festő és rézmetsző (1697–1764).

Hogarth a komédia hagyományaiból merített, amikor a színielőadás váltakozó jeleneteit idéző képsorozatokat festett. *A szajha útja* (1733), *Az aranyifjú útja* (1733–1735) és a *Divatos házasság* (1744) című festménysorozataiban a művész az ábrázolt személyek feltartóztathatatlan züllését követi nyomon, akiket mohóságuk, erkölcstelenségük és természet adta tehetségük eltékozlása dönt romba. *Korteshadjárat* (1754) című festményével a közéletben megmutatkozó korruptság ellen intézett kemény támadást. Politikáról és társadalomról vallott nézeteivel összhangban Hogarth nem pusztán egyes megrendelőinek készítette festménysorozatait, de rézmetszet formájában áruba is bocsátotta őket. Portréfestői tehetségét csak nagy ritkán vette igénybe az uralkodó hatalmi elit. Megbízásait többnyire a filantróp polgárság azon köreiből kapta, ahova maga is tartozott. *A szépség elemzése* (1753) címet viselő ragyogó értekezésében Hogarth a művészt a megbízó és a műítész fölé helyezi, s vitába száll mind a palladiánusokkal, mind a „jó ízlés" követőivel (lásd a 42. fejezetet). *Calais kapujánál (Ó, az a régi, angol rostélyos!)* című képén Hogarth kifejezésre juttatja Franciaországgal, az abszolutisztikus monarchiával, a franciák mesterkélt viselkedésével, nemkülönben a katolikus egyház Franciaországban megnyilvánuló hatalmával és befolyásával szemben érzett mély ellenszenvét.

A karikatúra

A 17. századi Itáliában fölöttébb nagy népszerűségnek örvendett a karikatúra. E művészeti ágban a torzításig ki

5

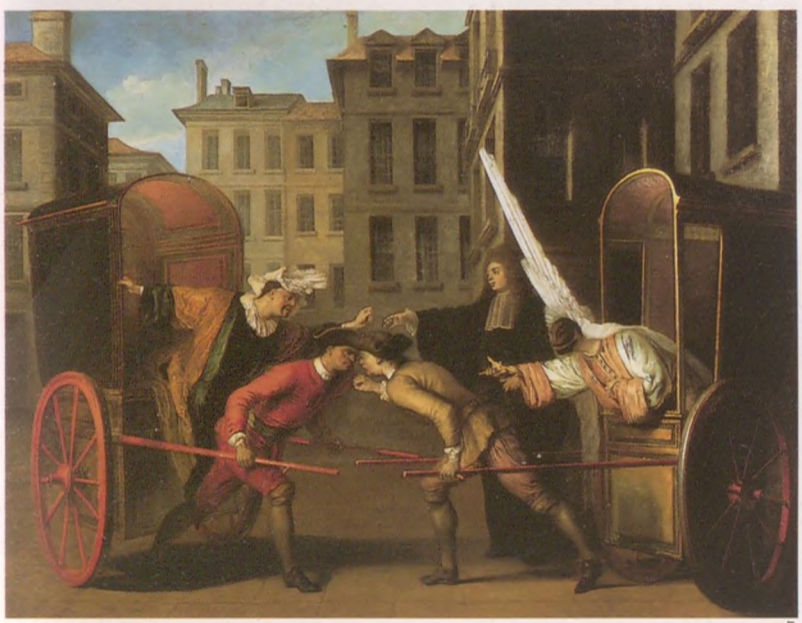
6

5. Chardin: *Anya és leánya munka közben*. Párizs, Louvre. Vászon. 1740. A serényen tevékenykedő anya tipikusan polgári, az arisztokrata világtól igencsak távol álló eszményt testesített meg. Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779) a sötét, tompított színek alkalmazásával még jobban hangsúlyozza e távolságot.

6. Greuze: *A falusi menyasszony*. Párizs, Louvre. Vászon. 1760 körül. Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) képei, amelyeket Diderot erkölcsi tartalmuk miatt dicsért, a középosztály szokásai és ismertetőjegyei iránti fokozott érdeklődésről vallanak.

7. Gillot: *A kocsisok vitája*. Párizs, Louvre. Vászon. 1710 körül. Claude Gillot (1673–1722) a kocsisok, az utasok és egy járókelő eltérő reakcióinak pontos ábrázolására összpontosította figyelmét a képen.

8. Houdon: *Voltaire*. Szentpétervár, Ermitázs. Márvány. II. Katalin számára készült másolat. 1781. Jean-Antoine Houdon (1741–1828) Rómában végezte tanulmányait (1764–1768). Kora szellemi életének kiváló képviselőiről készített portrészobrai az egyén személyes vonásai iránt megmutatkozó oly erőteljes realista érdeklődésről tanúskodnak, amely teljességgel idegen a klasszicizmus heroikus és idealizált ábrázolásaitól.



7

8

Hogarth „Divatos házasság" című sorozata

A *Divatos házasság* (1744) hat festményből álló sorozatában Hogarth az ifjú Lord Squanderfield és hitvese történetét beszéli el. A sorozat a házassági szerződés megkötésével kezdődik, amelyet mindkét fél házasságtörése követ. A történet párbajjal végződik, melyben a férjet megöli a feleség szeretője, az asszony maga pedig öngyilkosságba menekül. A cselekmény főbb elemei már *A házassági szerződés* első jelenetében megtalálhatók. Hogarth a névválasztással is utal az értelmezésre: *to squander* annyit tesz, mint „eltékozolni". A köszvényes, öreg Lord Squanderfieldnek sürgősen pénzre van szüksége az ablakból látható palladianista villájának befejezéséhez. Ezért úgy dönt, összeházasítja naplopó és léha fiát egy gazdag tanácsos leányával. A két atya az asztalnál ül, a nemes a családfájával, a tanácsos a hozománynak szánt pénzzel. Jövendő ura nyíltan semmibe veszi a menyasszonyt. Az ügyvéd Silvertongue (Ezüstnyelv) foglalkozik vele, aki hamarosan a fiatalasszony szeretője lesz. Hogarth a szereplők taglejtésével, ruházatával, továbbá a jelenet beállításával hozza tudomásunkra, hogy ez a házasság kizárólag presztízs- és anyagi okokból köttetik. A véres vég előreveti árnyékát. Hogarth nyilvános nevetség tárgyává tette az arisztokrácia fényűzés iránti vonzalmát, nemkülönben a tehetős polgárság sznobisztikus hajlamait, s ezzel kora társadalmi életének hazug és erkölcstelen volta ellen fordult. A *Divatos házasság* című sorozatában kifejezetten a karikatúra jegyeit viselő stílust alakított ki. Georg Christoph Lichtenberg 1784-ben tette közzé a Hogarth szatíráját széles körben elterjesztő rézmetszetekről írt „Részletes magyarázatát".

9

9. Hogarth: *A házassági szerződés* (a „Divatos házasság" sorozatból I.). London, National Gallery. Vászon. 1744.

10

10. Hogarth: *Gyermekelőadás a Conduit-házban*. Dorset, Galway Collection. Vászon. 1731–1732. William Hogarth (1697–1764), a 18. század egyik legjelentősebb angol mestere nemcsak a társadalom kíméletlen, szatirikus ábrázolásával bizonyította tehetségét, hanem olyan hagyományos képekkel is, mint amilyen ez a könnyed és elegáns „zsánerkép".

kell élezni a modell jellemvonásait, különösen azok külső megnyilvánulását. Kezdetben főleg szórakoztatásra szolgált a karikatúra. Az ábrázoltak sorában ott voltak az egyház, a politika és a kultúra korabeli jelentős személyiségei, hasonképpen azok a gazdag angol nemesek, akik „Grand Tour"-juk során látogattak az itáliai félszigetre.

A 17. századi Itáliában az (egyebek közt) e műfajban alkotó művészek közül kiemelkedik a francia Jacques Callot. A Mediciek firenzei udvarában tevékenykedett a 17. század elején. Nevét rézmetszetsorozata, az *I balli di Sfessania* (nyers, commedia dell'arte-szerű műfaj táncai) és az úgynevezett *Capriccio*k tették híressé. Olyan művészek, mint például Canaletto, fejlesztették aztán tovább e műfajt Velencében (lásd alább).

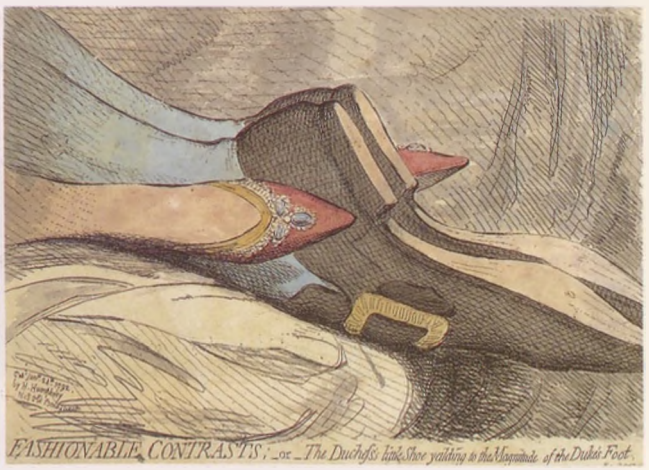
Firenzében Stefano Della Bella és Baccio del Bianco, Rómában Gian Lorenzo Bernini tevékenykedett a karikatúra műfajában. A 18. század első felében Pier Leone Ghezzi Rómában tűnt ki és aratott nagy sikert azon képességével, hogy kortársait ironikus módon ábrázolja. Beszélik, hagyatéka több mint négyszáz lapot ölelt fel. A képeknek azonban sajnos különböző eladások során nyoma veszett. Fölöttébb kedveltek voltak a bíborosokról, hercegekről és követekről készített, hihetetlenül valósághű rajzok.

A 18. század eleji Angliában hamar fölfedezték a karikatúrát mint a politikai szatíra eszközét. Itt a gúnyrajz példátlanul maró volt, s olyan mérvű szabadság kifejezési eszközévé vált, amely Európa többi részén ismeretlennek számított. Rowlandson és Gillray, a politikai gúnyrajz két elismert mestere a hatalom birtokosainak valamennyi körét támadta, s minden ürügyet felhasznált arra, hogy pellengérre állíthassa őket. Főleg a királyi család szolgált a gúny céltáblájául.

Canaletto, Guardi és Bellotto: a velencei vedutafestészet

Csírájában már a 16. század végén kialakult a vedutafestészet, különösen ami az antik romok ábrázolását illeti: ezeket gyakran irreális, eszményített környezetben jelenítették meg. A voltaképpeni (a valóság hű ábrázolásának értelmében felfogott) vedutafestészet a maga teljességében kiemelkedő művészek tevékenysége révén a 17. század

11



12

11. Hogarth: *Calais városának kapuja (Ó, az a régi, angol rostélyos!)*. London, Tate Gallery. Vászon. 1748–1749. Balul sikerült, franciaországi út ihlette a képet, amikor is Hogarthot Calais városának kapuja előtt kémkedés gyanújával letartóztatták. Az incidensre emlékezvén Hogarth a kép bal oldalán egy rajzoló férfit helyezett el.

12. Gillray: *Divatellentétek avagy A hercegnő apró cipellője meghódol a herceg lábának irdatlan méretei előtt*. London, British Museum. Akvarellel színezett metszet. 1792. James Gillray (1757–1815) kora legnépszerűbb angol karikaturistái közé tartozott. Szatirikus metszete a yorki hercegnek – III. György fia és ismert szoknyavadász – valamint a porosz király leányának menyegzőjére utal.

13. Ghezzi: *Giovan Mario Crescimbeni*. Vatikán, Bibliotheca. Ms. Ottob. Lat. 3112. Rajz papíron. 18. század első fele. Itáliában fejlődött ki a karikatúraművészet, ahol is többnyire a humor kifejezésére szolgált. Pier Leone Ghezzi festő (1674–1755) Giovan Mario Crescimbeni tudóst és költőt ábrázolja. A rajz annak a terjedelmes sorozatnak egyik lapja, amely a kor társadalmának jellegzetes alakjait szerepeltette a *Mondo nuovo* című album lapjain.

13

végén Velencében bontakozott ki. Már az Udinéből származó Luca Carlevaris (1663–1730) is kitűnt vedutafestészetével. A lagúnák városáról készített perspektivikus látképeket tartalmazó, száznégy rézmetszetből álló sorozatot adott ki (*Le fabbriche e vedute di Venezia*, 1703). E rézmetszetek véget vetettek a hagyományos, idealizált látképeknek. Képei készítésénél Carlevaris *camera obscurát* alkalmazott, amely lehetővé tette számára a látvány perspektivikusan pontos ábrázolását. Mindazonáltal a vedutafestészet fejlődése csak Canaletto velencei festő (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768) megjelenésével jutott el igazi fordulópontjához. Kezdetben Canaletto romok ábrázolásán csiszolta képességeit. 1719 körül festette első „természetes" tájképeit. Velencébe való visszatérte után a látképek két formáját dolgozta ki: a „kiötlötteket" és a „capricciókat". Az első esetben tisztán képzeletbeli tájakat ábrázolt a valóság alapján festett romokkal. A második esetben olyan tájképi elemeket ötvözött egybe, amelyek önmagukban megfeleltek a valóságnak. Nemcsak Canaletto festett ilyen „capricciókat". Francesco Algarotti velencei gróf 1759-ben „a festészet új műfajaként" jellemzi őket, amelynek lényege „abban áll, hogy választ egy valóságosan is létező helyet, amelyet aztán tetszetős, innen-onnan kölcsönzött, azaz nem valóságos építményekkel díszít". Canaletto legkorábbi látképeit még a hatásra építő perspektíva és a kifejezett *clair-obscur* határozza meg. Miközben *camera obscurát* alkalmaz, festményeit mindinkább a színek kis ecsetvonásokkal történő fölvitele jellemzi. Színeit világos okkerárnyalatokkal vagy fehérrel keveri, ami által a kép szórt fényt áraszt. Canaletto művészete külföldön is – Angliában különösképp – nagy népszerűségnek örvendett. Ily módon Smith velencei angol konzul lett legfontosabb megbízója. 1749-ben immár híres festőként Londonban telepedett le, s látképeket festett a városról és környékéről. Közel tíz esztendőt töltött az angol fővárosban. Vedutái Itália német látogatóinak körében is kedveltek voltak.
Canaletto unokaöccse és egyben tanítványa, Bernardo Bellotto (1720–1780) a családi műhelyben tanulta a festészetet. Még fiatalemberként hagyta el Velencét, és Európa különböző udvarait járta. 1747-ben III. Ágost, Szászország uralkodója kinevezte udvari festőjévé. Drezdáról és környékéről készített látképeivel a velencei hagyományokat folytatta. Stílusát Canaletto festményeinek szórt atmoszférájával ellentétben a rajz tisztasága és a színek

14. Guardi: *Veduta*. Szentpétervár, Ermitázs. Fa. 18. század közepe. Francesco Guardi velencei festőművész (1712–1793) fivérével együtt tanult, akivel aztán majd minden művén közösen is dolgozott. Olyan vedutákra, városképekre specializálta magát, amelyek akkortájt nagy népszerűségnek örvendtek az angolok és Velence más külhoni látogatói körében.

15. Bellotto: *Pirna az Elba jobb partjáról nézve*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1747–1755. A festmény a Drezda és Pirna városáról készített azon látképek sorozatához tartozik, amelyekre Heinrich von Brühl gróf, III. Ágost szász király minisztere adott megbízást.

14

15

sugárzó ereje jellemzi. Varsóról festett látképei – valósághűségük folytán – 1945-öt követően mintául szolgálhattak az Óváros újjáépítése során.

Francesco Guardi (1712–1793) Trientből (mai neve Trento) származott. Oly szorosan dolgozott együtt fivérével, Giannantonióval, hogy mindmáig nehézséget okoz a két művész egymástól való megkülönböztetése. Fivére halála után Francesco Guardi majdhogynem kizárólag vedutafestészettel foglalkozott. Látképeit a gyors ecsetkezelés jellemzi, ami a spontán benyomás megörökítésének jellegét kölcsönzi nekik.

A 18. században mind nagyobb jelentőségre tettek szert a korabeli életből vett motívumok, ám ez a folyamat csupán a 19. században, a realizmus kialakulásával érte el tetőfokát. Előbb azonban elveszett a felvilágosodás korát uraló biztonságtudat, átadva helyét a nyugtalanság azon érzésének, amely a festészet területén a romantikába torkollott (lásd a 45. és a 46. fejezetet).

16. Canaletto: *A Dózsepalota és a Szent Márk tér*. Firenze, Uffizi képtár. Vászon. 1730 körül. A vedután Velence jelképeinek részletes ábrázolása (a Dózsepalota mögött a Szent Márk-templom, bal felől pedig a Campanile, a harangtorony látható) a városra jellemző staffázsfigurák formáját öltő szcenikus elemekkel és a fény festői megragadásával párosul.

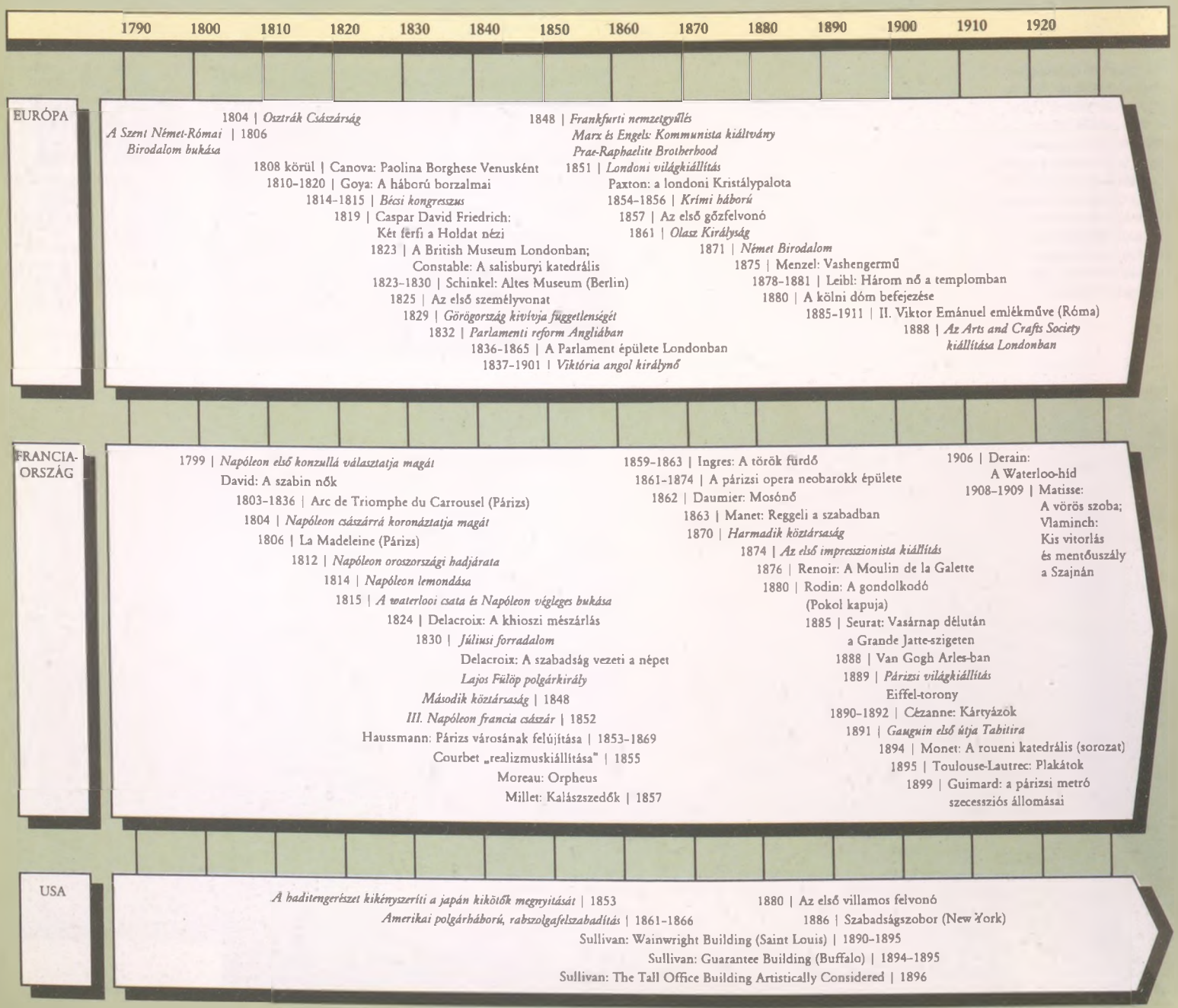
16

17

17. Guardi: *A San Giorgio Maggiore-sziget látképe Velencében*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 18. század közepe. Francesco Guardi (1712–1793) vedutafestőként olyan vázlatszerű alkotói módszert alakított ki, amelynél a részleteket alárendelte a festői összhatásnak.

A 19. század

Napóleon üstökösként tűnt föl az Európára köszöntő 19. század egén. 1815-ben bekövetkező bukása után sok tekintetben zilált állapotok uralkodtak a földrészen. Az előző évszázadot meghatározó felvilágosodás eszményeit és az Észbe vetett hitét most bizonytalanság, kétely és lélektani önvizsgálat váltotta föl. Goya egyik rézkarcának a címe az egész évszázadra érvényes: „Ha az Értelem alszik, előjönnek a szörnyek". Az irodalomban, a filozófiában és a művészetben jelentkező romantika magával hozta a szakítást azzal a kultúrával, amely az antik világ tanulmányozásának jegyében fogant. A kifejezés új lehetőségei után kutatva vizsgálták most a színt, a formát és a kompozíciót. Ezen túlmenően mind Európában, mind Amerikában korszakos hatást gyakoroltak az ipari, társadalmi és gazdasági téren, valamint a képzőművészet területén bekövetkezett forradalmi változások. A messzemenő művészi szabadság, valamint a színekkel és formákkal folytatott szenvedélyes kísérletezés eredményeképpen a realizmust az impresszionizmus előremutató jelentőségű mozgalma követte. E fejlődés annak az állami támogatást élvező, konzervatív áramlatnak a kulisszái előtt zajlott, amelyet a festészetben és a szobrászatban az akadémizmus kifejezéssel szokás illetni. Az építészetben a neogótikát és a klasszicizmust a historizmus különféle változatai követték, amely aztán az eklektikában a stílusok válogatás nélküli utánzásában merült ki. Reformmozgalomként és valamennyi művészeti terület egységét írva zászlajára 1895 körül megszületett a szecesszió.



45. fejezet

A napóleoni birodalom

A klasszicizmustól a romantikáig

Európa népei a francia forradalom borzalmai és XVI. Lajos kivégzése láttán fegyvert fogtak az új rezsim ellen. Hamarosan azonban sokkalta nagyobb veszély fenyegette létüket: Napóleon üstökösként tűnt föl, előbb a francia seregek főparancsnokaként (1796), majd első konzulként (1799), végül pedig császárként (1804). Európa nagy területeinek meghódítása révén olyan birodalmat teremtett, amelynek nagysága az egykori Római Birodalmat idézte. Politikai becsvágya azonban végzetesnek bizonyult, és rettenetes következményű oroszországi hadjáratát követően (1812) végül vereséget szenvedett Waterloonál Wellington és Blücher hadaival szemben (1815).

A napóleoni háborúk szerte Európában hatalmas változásokat hoztak. Még erőteljesebben kiélezték az ipari forradalom által kiváltott fordulatot. Kisvártatva megindult a régi rend gazdasági, társadalmi és politikai felbomlása.

A 18. század racionális eszményeinek helyébe a kétely lépett, amikor kiderült, hogy a rend és a harmónia nem jár együtt tartós stabilitással.

Byron és Keats költeményei, Poe elbeszélései, Wagner operái mind-mind mélyen átélt érzelmekről tanúskodnak. Mindamellett ez a radikális fordulat szorongást is keltett.

Igen hamar szakadék tátongott azok között, akik fenn akarták tartani a folytonosságot a múlttal, s azok között, akik az új idők adta lehetőségekért lelkesedtek.

1

I. Napóleon

Napóleon helyreállította a rendet birodalmában. Központosította a közigazgatást és *Code Napoléon* néven új jogrendszert vezetett be. Párizst választotta fővárosául, és a római császárok mintájára a művészeteket hívta segítségül, hogy irdatlan hatalmának adekvát külső formát kölcsönözzön. A forradalom eszményeihez a köztársaság kori Róma nyújtott példát. Nagy Károly óta Európa legnagyobb uralkodói számára azonban e modell követhetetlen volt. Napóleon a diadalívek, a klasszikus oszloprendek, a diadalmenetek és győzelmi jelvények kultuszát elevenítette fel, s aggályoskodás nélkül a császárkori Róma hagyományainak legitim örököseként tüntette föl magát. Az itáliai hadjárata során zsákmányolt műkincseket – köztük olyan antik szobrokat, mint a *Laokoón*-szoborcsoport és a *Belvederei Apolló* – diadalmenetben hurcolták keresztül Párizson (1798).

Ezek a remekművek alkották az újonnan alapított Musée Central des Arts (1800) gyűjteményének magját. A velencei Szent Márk-templom négy bronzlova Napóleon két diadalíve közül az *Arc de Triomphe du Carrousel*re ke-

3

4

1. Friedrich: *Fa varjakkal*. Párizs, Louvre. Vászon. 1822 körül. Caspar David Friedrich (1774–1840) a német romantika egyik legjelentékenyebb festője volt, s tájképeivel a néző érzésvilágához szólt. Műveiben a természettel való összhang vallási jelentéssel telítődik.

2. Canova: *Napóleon császár mellszobra*. Firenze, Palazzo Pitti. Márvány. 1810 körül. Antonio Canova (1757–1822) azon klasszicista művészek sorába tartozott, akik Napóleontól hatalmának és történelmi szerepének képi megörökítésére kaptak megbízást.

2

3. Percier és Fontaine: *Arc de Triomphe du Carrousel*. Párizs. 1803–1836. A diadalív, amelyen eredetileg a velencei Szent Márk-templom négy bronzlova állott, tudatosan idézte az antik, császárkori Róma stílusát és dekorativitását.

4. Vignon és mások: *La Madeleine*. 1806–1842. A klasszicizmus az *ancien régime* francia monarchiájának és a forradalom racionális idealizmusának művészi kifejezőeszköze volt. Most Napóleon hatalmának és tekintélyének érzékeltetése céljából éltek eszköztárával.

rült. Goudouinnek a Place Vendôme-on emelt *Colonne de la Grande Armée*-ja a római Traianus-oszlopot mintázza, s a zsákmányolt német, illetve osztrák ágyúk bronzából öntötték; a francia győzelem jelentőségének emlékét egyértelműbben aligha lehetett volna megörökíteni.
Napóleon nagyra törő építészeti tervei közé tartozott a La Madeleine-templom, a tőzsde és a Palais Bourbon megépítése Párizsban. Az Austerlitznél (1805) és Jénánál (1806) aratott nagy napóleoni győzelmeket követően nyomban bele is fogtak az építési munkálatokba. Napóleon klasszicista stílust és birodalmi méreteket választott épületeihez. Ezek egyértelmű és közvetlenül megragadható üzenetet hordoztak az alattvalók számára. A császárról készült számos portré ugyancsak hatalmának képi kifejezésére szolgált. David, akinek korábbi festményeit a 18. század végi Franciaország nemes erkölcsei iránti vonzalom és a forradalom köztársasági eszményei hatották át, most a császár ábrázolásának szentelte tudását. Napóleonról festett valósághű és részletgazdag portréja a császárt kora reggel dolgozószobájában, népe legelső szolgálójaként ábrázolja. Antoine-Jean Gros – Krisztus csodatételeit idézve – a jaffai ispotályt felkereső Napóleon humanitárius elkötelezettségét hangsúlyozza, olyan embernek mutatván a császárt, aki félelmet nem ismerve közeledik a pestistől meggyötört nyomorultakhoz. A történelmi igazság mindazonáltal kevésbé hízelgő a császárra nézve, hiszen köztudomású: legyilkoltatta a betegeket, nehogy veszélyeztessék hadjárata sikerét.
A Napóleonról készült portrék sokasága minden kétséget kizáróan árulkodik az öndicsőítés szándékáról. Mindamellett e képmások arról is tanúskodnak, hogy Napóleon majdhogynem vakon bízott a művészet erejében, amelyben önnön hatalmának hatékony propagandaeszközét látta.

Goya drámaisága

Napóleon Európa-szerte azzal szilárdította meg hódításait, hogy maga nevezett ki új uralkodókat.
Két fivérét, Lajost és Józsefet Hollandia, illetve Nápoly királyává tette meg (1806). Miután Napóleon IV. Károlyt (1788–1808) lemondásra kényszerítette, József lett Spanyolország királya is. IV. Károly udvari festője Goya volt. Pályafutása szokványosan indult. Idővel Madrid elismert,

5

5. Malmaison: *Párizs, könyvtár*. 1810 körül. Napóleon elegáns és szigorúan klasszikus könyvtárának díszítése során az antik Róma motívum- és formakincséhez nyúltak vissza.

6

6. David: *Napóleon dolgozószobájában*. Párizs, Louvre. Vászon. 1812. Jacques-Louis David (1748–1825) a legnagyobb gondossággal festette meg a császár arcvonásait, ruházatát, valamint dolgozószobájának bútorait.

7

7. Gros: *Napóleon a jaffai pestisesek között*. Párizs, Louvre. Vászon. 1804. Antoine Jean Gros (1771–1835) David tanítványa volt. Napóleonról festett, eszményített képén a császárt épp abban a pillanatban ábrázolta, amint az megérinti egy pestises beteg sebeit.

8

8. Canova: *Paolina Borghese Venusként*. Róma, Galleria Borghese. Márvány. 1808. Napóleon nővére Camillo Borghese herceg hitvese volt. A klasszicista Canovával Venusként örökíttette meg magát.

Goya

Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) szülővárosában, Zaragozában folytatta festészeti tanulmányait. Megjárta Rómát (1770–1771), mielőtt Madridba költözött volna (1775). Udvari festővé történt kinevezése (1786) után falikárpitokat tervezett a királyi palota számára (lásd a 39. fejezetet), s több portrét készített IV. Károlyról (1788–1808), valamint a királyi család tagjairól. 1792 táján stílusa gyökeres változásokon ment át. Súlyos betegsége (1792) és a spanyol társadalom liberális reformmozgalmához fűződő kapcsolata alapvető újításokhoz vezetett mind képeinek stílusa és tartalma, mind pedig festői munkamódszere tekintetében. 1794-ben az Akadémia számára készített festménysorozatában többek között egy tébolyda és egy ispotály betegeit ábrázolta. Kíméletlen realizmussal örökítette meg 1808. május 2-ának és 3-ának hátborzongató eseményeit, amikor is a francia megszállók brutális megtorlással és tömeges kivégzésekkel torolták meg a spanyolok ellenállását. Goya nem annyira az ellenállás hősiességét, mint inkább az áldozatok szenvedését emeli ki. Első rézkarc-sorozatában képzeletének engedett szabad utat. Ezeket a *Capricciók*at (1795–1798) követték *A háború borzalmai*nak megrázó és vádló metszetei (1808–1815). Kései munkáit, az úgynevezett *Fekete festményeke*t önmaga számára alkotta. A vallási és mitológiai jelenetek e sötét, vad és gyakorta groteszk megjelenítései azokat az ösztönszerű és érzelmi erőket domborítják ki, melyek az embereket észokokkal nem magyarázható tettekre sarkallják. 1792-ben Goya elveszítette hallását. Ettől lelki konfliktusa csak még jobban kiéleződött, s már-már patologikus jelleget öltött. Hallásától megfosztva, élete alkonyán gyötrő magányra ítéltetett.

9

9. Goya: *IV. Károly*. Madrid, Prado. Vászon. 1814. Goyát 1786-ban nevezték ki udvari festőnek. Legfontosabb megbízásainak egyike a spanyol királyi családról készített portrésorozata.

10

10. Goya: *1808. május másodika Madridban: Harc a mamelukok ellen*. Madrid, Prado. Vászon.

11. Goya: *1808. május harmadika Madridban: Kivégzések a Principe Pio-hegyen* (a kép közismert címe: *A felkelők kivégzése*). Madrid, Prado. Vászon. 1814. Goya azt követően festette a francia megszállók elleni spanyol ellenállást ábrázoló képeit, hogy Wellington előzte a francia megszálló csapatokat. A képek stílusa erőteljesen elüt a mester korábbi, a rokokóhoz közel álló, udvari modorától.

11

vezető portréfestője lett. Súlyos betegsége (1792), valamint a liberális körökhöz fűződő kapcsolatai azonban – nem is szólva a francia megszállásról (1808) – olyan mélyreható változásokat indítottak el benne, amelyek mind festészeti stílusára, mind pedig művészi szerepvállalásának mikéntjére kihatottak.

Képein egyértelműen hangot adott annak az iszonyatnak, amelyet 1808. május 2-ának és 3-ának eseményei váltottak ki benne, amikor is a franciák megtorlással és tömeges kivégzésekkel válaszoltak a spanyol lakosság ellenállására. Későbbi műveiben egyre inkább azoknak az érzelmi erőknek a kifejezése foglalkoztatta, amelyek az embereket észokokkal megmagyarázhatatlan cselekedetekre sarkallják. Goya azoknak a művészeknek a sorát gyarapította, akiknek alkotásaiban a kánonok által rögzített és a klasszicizmus által sugalmazott racionalitás iránti ellenérzés öltött testet.

A romantika

A romantikát sokkal inkább tekinthetjük szellemi magatartásnak, mintsem egységes, világosan felismerhető stílusnak. Az irodalomban, a filozófiában, a zenében és a képzőművészetekben egyaránt a szubjektivitást, az ösztönt és az érzelemvilágot előtérbe helyező, tudatosan korszerű mozgalomként született meg. Gyökerei a 18. századra nyúltak vissza. A romantika határozottan elfordult a kor rendszerességre és ésszerűségre való törekvésétől, amely a klasszicista művészet meghatározó jegye is volt egyben, s meglátta a színekben rejlő kifejezési lehetőségeket, illetve új kompozíciós formákat fedezett föl. Döntő hatással volt a tájképfestészet fejlődésére, fölcsigázván a vágyat, hogy a művészet képekben ragadja meg a természet fékezhetetlen erőit.

A romantikus művész a viharokat, a sziklákat és a sebes sodrású patakokat kedveli a klasszicista tájképfestő idillikus folyóival, rétjeivel, kék egével és csöndes tavaival szemben. Elsősorban Franciaország volt a klasszicizmus és a romantika összecsapásának színtere. A klasszikus hagyományokat az Ingreshez hasonló festők élesztették újjá. Ingres a francia államtól többek közt arra kapott megbízást, hogy díszítse a Louvre egyik termének menynyezetét *Homérosz apoteózisával*. Az a szigorú és heroikus stílus, amellyel Ingres ezt az egyértelműen antik

12

12. Goya: *Saturnus felfalja egyik gyermekét* (közismert címén: *Saturnus*). Madrid, Prado. Vászonra felvitt freskó. 1820–1823 körül. A romantikusok nagy figyelmet szenteltek az emberi magatartást irányító érzelmeknek, a szerelemtől kezdve egészen a vad kegyetlenségig, amelyből már kiveszett minden értelem.

13. Ingres: *Homérosz apoteózisa*. Párizs, Louvre. Vászon. 1827. Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867) David tanítványa volt. Elnyerte a tekintélyes Prix de Rome-ot (1801), s kora vezető klasszicista festője vált belőle.

13

14

14. Géricault: *Sebesült vértes elhagyja a csatateret*. Párizs, Louvre. Vászon. 1814. Théodore Géricault (1791–1824) csodálta a lovak erejét, s a vereséget ábrázoló képnek ezáltal még erőteljesebb hatást kölcsönzött.

A párizsi „Salon” és a hivatalos művészet

A műalkotások rendszeres kiállítása Franciaországban a 17. században kezdődött. E kiállításokra a művészetek pártolásának állami keretei között került sor. A részvétel joga eredetileg a hivatalos Akadémia tagjaira korlátozódott, csupán 1791-ben terjesztették ki valamennyi művészre. 1848-ig a Louvre Grande Galeriejában rendezték meg a kiállításokat. Ezek kiemelkedő szerepet játszottak a francia művészeti életben. A zsűri eredetileg a benyújtott művek hatalmas mennyiségét volt hivatva korlátozni, hamarosan azonban a hivatalos művészeti ízlés megszabásának eszközévé vált. Túlnyomó többségében az Institut des Beaux-Arts tagjaiból állott. A bevett művészethez való szigorú ragaszkodás következtében az újítások messzemenően kiszorultak. A 19. század derekán immár 5000 művet láthatott nap mint nap a mintegy 10 000 látogató. A születőfélben lévő realizmusra, impreszszionizmusra – és általában a modern művészetre – zúduló elutasítást még csak fokozta, hogy képviselőiket kizárták a hivatalos „Salon”-ból. Ennélfogva ők maguk rendezték meg a kiállításokat, ahol saját műveiket mutatták be.

témát ábrázolta, világosan mestere, David hatását mutatja. Ingres újkori művészeket, köztük Raffaellót is felvett a képbe, ily módon hangsúlyozva, mennyire sokat köszönhet kora európai kultúrája a görög és római művészetnek. *A török fürdő* című festményének nőalakjait Raffaello aktjai ihlették. E nőalakok jól érzékeltetik, milyen nagy jelentőséget tulajdonított Ingres – akárcsak a klasszicizmus őt követő képviselői – a mesterségbeli tudásnak.

Delacroix festménye, amely az *Algériai nők* címet viseli, éles ellentétben áll a klasszikus eszményvilággal. Delacroix és a hozzá hasonlóan gondolkodó romantikus művészeket gyökeresen más témák foglalkoztatták, és teljességgel más nézeteket vallottak a festészetről, mint a klasszicizmus Ingres-féle hívei. Delacroix *Sardanapal*

15. Delacroix: *Algériai nők.* Párizs, Louvre. Vászon. 1834. Eugène Delacroix romantikus festő (1798–1863) egzotikus képe a színekkel való ábrázolás elsődlegességét hangsúlyozza a világos formákkal és vonalakkal szemben, miként ez Ingres *A török fürdő* című képével történő összehasonlítása során is kitűnik.

16. Delacroix: *Sardanapal halála*. Párizs, Louvre. Vászon. 1827. Ez az erőteljes színkezelése miatt egykor bírálat tárgyát képező festmény jól szemlélteti a romantikának a szélsőségek iránt megmutatkozó vonzalmát. Brutalitás és apátia, fekete és fehér bőrű alakok, erőszak és védekezés állnak rajta szemben egymással.

16

17

17. Delacroix: *Július 28. (A Szabadság vezeti a népet)* Párizs, Louvre. Vászon. 1830. Az 1830-as júliusi forradalom lemondatta X. Károlyt, megfosztotta trónjától Lajos Fülöpöt, a „polgárkirályt”, és bevezette a középrétegek választójogát. Delacroix a Szabadságot allegorizáló, forradalmi képén a nép segítőerejét ábrázolja, amelynek köszönhetően a gazdagabb rétegek kivehették részüket a hatalomból.

halála című képén a fényhatások, a színek és a mozdulatok egyaránt a barbár kegyetlenség hatását fokozzák. A Byron által irodalmi formában feldolgozott jelenetet megelevenítő festmény megszegi a képalkotás, a díszítés és a racionális tisztaság valamennyi hagyományos művészi szabályát. A párizsi „Salon"-beli kiállítása viharos felháborodást váltott ki a közönség körében. Szenvedést, gyötrelmet, ekszтázist, diadalt és egyéb szélsőséges érzelmeket eladdig – a néző hitének fokozása érdekében – csak a keresztény művészet ábrázolt. Most viszont a romantikus művészek önnön személyiségük kifejezése érdekében hívták segítségül ugyanezeket az érzelmeket. A klasszicisták racionális meggyőződése és a romantikusok szubjektív világa közti különbséget William Blake angol művész a következőképpen foglalta össze: „A tehetséges ember gondolkodik, a zseni ellenben lát." Az új felfogás a művészek szent kötelességének tekintette eredetiségük kibontakoztatását. A modern művészet fejlődésére nézve ez messzemenő következményekkel járt.

Építészet és nacionalizmus

A 19. század egyre fokozódó, s végül az I. világháború kitörésébe torkolló nacionalizmusának gyökerei a Napóleon fölött aratott győzelemben keresendők. A hatalomból való részesedés polgári követelése nyomán kialakult alkotmányos monarchiák és köztársaságok új impulzusokat adtak a nacionalista áramlatnak. Poroszországnak az európai politikában mind erőteljesebben érvényre jutó jelentősége abban a tisztán klasszikus görög stílusban öltött testet, amelyben az építész Schinkel tervezte középületeit Berlinben.

Hausmann báró úgyszintén antik mintákra nyúlt vissza, amikor III. Napóleon megbízásából átformálta Párizs képét (1853–1869). Klasszikus oromzatai, szabályosan kialakított sugárútjai és fasorai a régi birodalomnak az 1848-as forradalmat követő újjászületéséről tanúskodtak. A nem sokkal korábban egyesített Olaszországban egészen magától értetődően a római hagyományok határozták meg az új állam építészetét. II. Viktor Emánuel király emlékműve, a hatalmas építmény antik mintát követő monumentalitásával adózik az ország első uralkodójának és politikai jelentőségének. De a történelmi stílusok iránti érdeklődés nem ragadt meg a klasszicisták által kedvelt

18. Ingres: *A török fürdő*. Párizs, Louvre. Vászon. 1859. Eszményített szépség, statikus pózok és racionális kompozíció jellemzi Ingres klasszicista stílusát.

18

19. Schinkel: *Altes Museum*. Berlin. 1823–1830. Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) épületei a klasszicizmus és a historizmus közti átmenetet képviselik. A gerendázatot tartó ión oszlopok alkalmazása a múzeum ideájának a görög kulturális hagyományokkal való összekapcsolásáról vall.

19

20. Riedel: *Neuschwanstein*. Németország (Felső-Bajorország). Az építkezés kezdete: 1869. Ez a középkori várak ihlette „mesebeli kastély" a II. Lajos bajor király (1864–1886) számára épített rezidenciák sorába tartozik. Letűnt korok stílusainak mind szabadabb, eklektikus utánzása szülte annak a historizmusnak a jegyében, amelynek gyökerei a romantikában keresendők.

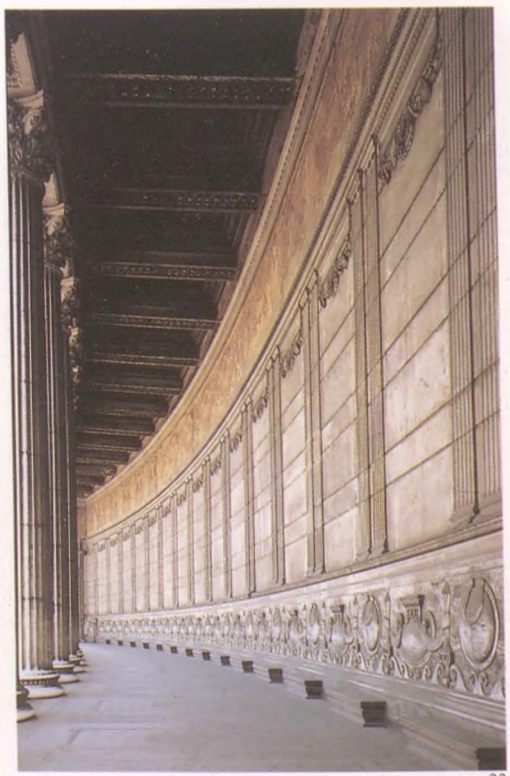
20

antik mintáknál. A század derekán Németországban, Hollandiában, Ausztriában, Franciaországban és Angliában – a múlttal való közvetlen kapcsolat hangsúlyozása érdekében – a román, gótikus és egyéb stílusok nyomán a középkori építészet utánzásának egyéni változatai alakultak ki (lásd a 46. fejezetet).

A 19. században a középkor kultúrája iránt megnyilvánuló egyre fokozódó érdeklődés a romantika mozgalmának velejárója volt. Ennek az érdeklődésnek köszönhetően előszeretettel alkalmaztak fantáziadús gótikus stíluselemeket. Franciaországban Violet-le-Duc elmélete inkább régészeti irányultságú érdeklődésről tanúskodik a gótika iránt. Violet-le-Duc középkori épületek helyreállításában is közreműködött. A 19. század végének arccal a jövő felé forduló emberei számára azonban az ókor és a középkor építészeti stílusai egy immár túl messzi múltba vesző hagyományt jelentettek, alkalmazásukat elavultnak tekintették. A historizmus általános térhódítása vált a bevett irányzatok elutasításának és a század vége felé jelentkező modern stílusirányzatok fejlődésének kiindulópontjává (lásd a 49. fejezetet).

21

21. Ismeretlen festő: *III. Napóleon képmása*. Milánó, Museo del Risorgimento. Vászon. 1865 körül.



22

22. Sacconi: *II. Viktor Emánuel emlékműve*. Belső tér. Róma. 1865–1877. Olaszország egyesítésének „minden céltól mentes" emlékműve egyszerre dicsőít egy eszményt és egy embert. Az emlékmű az antik Róma hagyományainak folytatója.

23

23. Bartholdi: *Szabadságszobor*. New York. Vörösréz. A felavatás éve: 1886. A római *libertas* eszméjének 42 méter magas megtestesítése a New York-i kikötő bejáratánál áll. Frédéric-Auguste Bartholdi (1834–1904) neoklasszicista szobrát a francia nép ajándékozta az Egyesült Államoknak a Függetlenségi Nyilatkozat százéves évfordulója alkalmából (1876).

46. fejezet

A Pax Britannica

Angol művészet a 19. században

Hatalmas kiterjedésére a brit világbirodalom a kereskedelem révén tett szert. Hamarosan azonban megszerezte a politikai irányítást is szerte a világon elterülő gyarmatai fölött. Az angolok mindig is tudatában voltak annak a ténynek, hogy csupán egy keskeny tengersáv választja el a brit szigeteket az európai szárazföldtől.

A napóleoni háborúk (1803–1815) következtében még szorosabbra fűződött Nagy-Britanniának a maga gyarmataitól való gazdasági függősége. A Franciaország fölött aratott győzelemmel olyan évszázad köszöntött be, amelyben béke és eladdig soha nem tapasztalt gazdagság jellemezte Angliát, minthogy az ipari forradalom nyomán a feldolgozóipar viharos fejlődésnek indult. A polgárság arra irányuló törekvése, hogy parlamenti képviselettel rendelkezzék és részesedjék az őt megillető hatalomból, politikai reformokat vont maga után (1832).

Nagy-Britannia politikai berendezkedése az alkotmányos monarchia volt, ennélfogva elkerülhette az Európa más részein kitörő véres forradalmakat. Anglia öntudatát a krími háború (1854–1856) rettenetes eseményei és az indiai nagy felkelés (1857) sem ingathatták meg. Az ország továbbra is nagyszabású építkezésekben és művészeti megbízásokban juttatta kifejezésre hatalmát és gazdagságát.

I. Napóleonnal ellentétben az angol uralkodók nem szorítkoztak a római császárkor művészeti és építészeti formáinak átvételére, hanem a stiláris lehetőségek és művészi formák széles skáláját tették lehetővé.

1

A Regency-stílus

A walesi hercegnek a betegeskedő III. György mellett régenssé történő kinevezése jelentős következményekkel járt London városképére nézve. Meg akarván örökíteni önnön hatalmát, hathatósan támogatta London belvárosának átalakítási tervét (1812–1827), amelyet építésze, John Nash (1752–1835) készített el. A terv magában foglalta az elegáns Regent's Parkot is. Nash díszekben bővelkedő, klasszicista jellegű építészete a régenskor jellegzetes bélyegét nyomta rá London arculatára. A Regent's Parktól új út (a Regent's Street) vezetett a Carlton Househoz, a régens lakhelyéhez és egyben London társadalmi életének központjához. A 18. században a Bath fürdőhelyén kialakított városépítési elvekre (lásd a 42. fejezetet) támaszkodva Nash a félköríves vonalvezetést az egyenessel váltakoztatta, s ily módon változatos megjelenésű, ugyanakkor ünnepélyes képet mutató utakat és tereket tervezett. A Napóleon legyőzése (1815) és a walesi herceg IV. György néven (1820–1830) való trónra lépése után két irányban bővítették az építkezést. Nyugatra Nash a Buckingham House-t az új királynak szánt palotává alakította át, és Mall közreműködésével impozáns utat épített hozzá, amelynek keleti végén hatalmas teret alakított ki. A britek 1805-ös, tengeren aratott győzelme emlékére a tér a Trafalgar Square nevet kapta. Közepén Lord Nelsonnak, a háború nagy hősének tiszteletére állítottak emlékoszlopot. A téren álló két épület, amely a National Gallerynek és a Gyarmatügyek Kormányzósági Irodáinak adott otthont, szintén a birodalmi nagyság dicsőítését szolgálta. A napóleoni háborúk másik nagy hőse, Wellington a nemzet ajándékaként az Apsley House-t kapta lakhelyül, amelynek homlokzatát Palladio stílusában alakították újjá. E stílus az arisztokrata hatalom jellegzetes kifejezési formájaként terjedt el a 18. században. Ráadásul az angol kormány megszerezte a francia államtól és Wellingtonnak ajándékozta azt a Napóleonról készült aktszobrot, amelyet Canovától rendelt a császár. E fölöttébb szokatlan gesztus nemcsak arról tanúskodik, hogy menynyire fontos szerepet játszott a művészet a politikában, hanem arról is, milyen nagy jelentőséget tulajdonítottak Wellington katonai sikereinek.

Napóleon vereségének illő formában történő ünneplésérő állami megbízatások vallanak. Többségében Nelsonról és Wellingtonról készült képmások és olyan törté-

1. Nash: *Cumberland Terrace*. London, Regent's Park. 1826–1827. John Nash (1752–1835) reprezentatív épületének stílusa az ión oszlopok alkalmazása révén árulkodik a görög kultúra iránti vonzalomról.

2.

2. Thomas Jogg: *A mindenható Napóleon avagy Az arrogancia és az arcátlanság netovábbja*. Ez a jellegzetes korabeli szatíra Napóleon európai hatalomra törését karikírozza. A „buborékokban" olvasható szövegekben az az angol meggyőződés jut kifejezésre, hogy Isten Napóleon ellenségeinek oldalán áll.

3.

3. Canova: *Napóleon*. London, Apsley House. Márvány. 1802–1810. Antonio Canova (1757–1822) klasszicista Napóleon-szobrának törzse a Belvederei Apolló görög szobrának hű mása.

4. Lawrence: *Wellington*. London, Apsley House. Vászon. 1814. Sir Thomas Lawrence (1769–1830) a 19. század vezető angol művészeinek sorába tartozott. Reynolds nagy csodálója lévén, annak halála után udvari festőként ő lépett a helyébe (1792).

4.

5. Wyatt: *Apsley House*. London. Átépített homlokzat. 1828–1829. A Benjamin Dean Wyatt (1755 körül–1850) tervezte homlokzat a világosan körülhatárolt, lezártságuk révén hatásos formák klasszicista eszményének tesz eleget. Ez volt „az első számú ház" Londonban.

5.

nelmi tárgyú festmények ezek, amelyeknek mozgalmas jeleneteiben a britek szárazföldi és tengeri győzelmeit örökítették meg.

A stílusirányzatok harca

A klasszikus antik világ kultúrája iránt a 18. század során újraéledt érdeklődés (lásd a 41. fejezetet) mind a megbízók, mind az építészek számára új stíluslehetőségek egész sorát nyitotta meg, kezdve a görögök dór oszloprendjének puritán szigorától egészen a római császárkor különleges és bonyolult kompozit oszlopfőiig. Mindamellett a stílus kiválasztása nem pusztán esztétikai szempontok kérdése volt, hanem egyszersmind a stílus által képviselt kulturális értékekkel való azonosulást is jelentette. A British Museum ión templomhomlokzata a görög civilizációnak a nyugati kultúra alapjaként betöltött szerepét véste a köztudatba. A Bank of England új székházának tervein (az 1818-ban emelt épület időközben jobbára elpusztult) az építész Soane görög kariatidákat, római termák ablakait és gyámíves, bizánci kupolákat ötvözött egységbe.

Az Európa-szerte megnyilvánuló, középkor iránti érdeklődés (lásd a 45. fejezetet) Nagy-Britanniában fokozott méreteket öltött. A katolicizmus újbóli felvirágzása kapcsán két művészetelmélet-író, Pugin és Ruskin a gótika esztétikai, keresztény és erkölcsi értékeinek újfajta megítélésével állt elő. Ezáltal még szélesebbé vált a számításba jövő stílusok skálája.

A stílusok közötti választás akkor okozott csak igazán gondot, amikor a régi parlament épülete tűzvész martaléka lett (1834). Kormánybizottság alakult, hogy még a pályázat kiírása előtt tanácskozzanak az új épület jövendő küllemérőI. Presztízskérdésről lévén szó, a bizottság nemzeti stílus mellett döntött. A szűkebb rostán két lehetőség maradt fenn: egy késő középkori és egy kora újkori, mégpedig a „perpendicular style" és a Tudor-stílus. Mindkét stílusirányzat jellegzetesen angolnak számított. Nagy-Britannia egyike azon kevés európai országoknak, ahol az építészek a kormányzati épületek létrehozásakor nem a klasszicista stílus erkölcsi és politikai képzettársításaival éltek. Pugin és Charles Barry közös terve vitte el a pálmát. Mi sem jellemzőbb, mint hogy nem terveztek az épülethez nagyvonalú, ünnepélyes bejáratot. A vi-

A Pax Britannica

6

6. Smirke: *British Museum*. London. Az építkezés kezdete: 1823; a déli homlozat elkészülte: 1847. Az ünnepélyes hatású bejárati homlokzat a görög templomépítészetre nyúlik vissza: a múzsák templomának stílusát idézi fel.

7

7. Scott: *Albert Memorial*. London. 1863–1872. George Gilbert Scott (1811–1878) Viktória királynő férjének szentelt, már-már vallásos emlékműve a cibórumnak az olasz gótikából eredő formáját ötvözi klasszicista dombormüvek egész sorával.

8

8. Pugin: *House of Commons*. London, Parlament, belső tér. A megnyitás éve: 1852.

9. Barry és Pugin: *Parlament*. London. 1836–1865. Méretei és változatos építészeti megoldásai a historizmusban fogant festői megjelenést kölcsönöznek a brit államélet központjának.

9

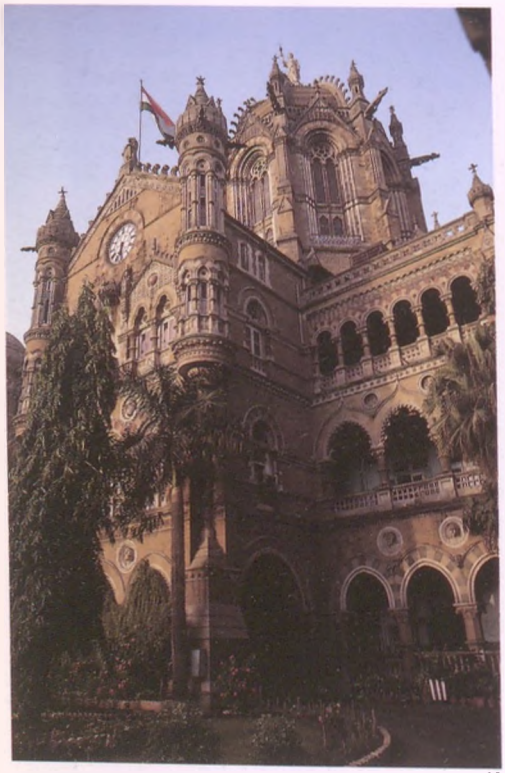
lágosan és célszerűen tagolt épület nemigen emlékeztet a középkor építményeire, de a gótikus díszítés, amellyel Pugin mind a külső, mind pedig a belső felületeket ellátta, történelmi, egyszersmind pedig nemzeti üzenetet hordozott.

A díszítőelemeket tartalmazó mintakönyvek 1850 körül Európa történelmi stílusainak egész skáláját vonultatták föl. Országszerte újonnan épített városházák, egyetemek, templomok, emlékművek, bankok, szállodák és lakóházak árulkodtak a nemzet jólétéről. Ezeket az épületeket a legkülönbözőbb történelmi stílusokban emelték, amelyek sokféleképpen voltak ötvözhetők egymással. A gyarmatbirodalomban, különösen Indiában, az európai mintákat követő építészet a brit hatalmat jelképezte. Az ipari forradalom nyomán más területeken megmutatkozó újításokkal ellentétben (lásd a 49. fejezetet) az államhatalom az építészetben mindig a hagyományos formák keretei között öltött testet.

A portréfestészet

A 18. század angol festészetében uralkodó klasszicizmus magasan szárnyaló, heroikus eszményeit a hatalom kevésbé formális kifejezési formái váltották föl. Az ipari forradalom gyökeres technikai és társadalmi változásokat eredményezett Nagy-Britanniában. Hatására olyan képek születtek, mint Turner gőzmozdonyt viharban ábrázoló, hangulatos festménye (*Eső, gőz és sebesség*, 1844) vagy Frith jelenetei, amelyeken a középosztály tagjait pályaudvaron vagy lóversenyen örökíti meg. A 19. századi angol nagypolgárság vagyonossága a portréfestészetre is erőteljes hatással volt.

Megszűnt a portrék merevsége és keresettsége; most már természetességet sugároztak. Emslie *Vacsora a Haddo House-ban* (1884) című képén hátulnézetben ábrázolja a ház úrnőjét, Lady Aberdeent, amint társaságát – azonosíthatatlan egyének mellett olyan magas rangú politikai személyiségeket, mint Gladstone és Lord Rosebury – megvendégeli. A Viktória királynőről és hercegi uráról gyermekeik körében készült magánjellegű portrék nemcsak a monarchia folytonosságát hangsúlyozzák, hanem a jellegzetesen polgári értékeknek, így a családi élet erényeinek a királyi családban való megjelenéséről is tanúskodnak. Szentimentalitás és moralitás jellemezte a vik-



10

10. Stevens: *Pályaudvar*. Bombay, India. 1887. Az épületen román és gótikus elemek kapcsolódnak össze az indiai mogul-hagyomány építészetével. A modern közlekedés célját szolgáló épület „öltözete" jól példázza a historizmusból az eklektikába való átmenetet.

11

11. Fraser: *A kormányzati épület látképe*. Kalkutta, India. London, Guildhall Library. 1824. A birodalmi építészet klasszicista stílusa hatásos megjelenést kölcsönzött az építményeknek, s ugyanakkor a nyugati kultúra uralkodó jellegét hangsúlyozta az indiai hagyományokkal szemben.

12. Martineau: *Utolsó napok a régi házban*. London, Tate Gallery. Vászon. 1862. A szentimentális, egyszersmind pedig idealizált kép témája és stílusa a viktoriánus Anglia polgári erkölcsiségét tükrözi.

toriánus Anglia művészi megjelenítését. A védtelen nő, az oltalmazó férfi vagy a bátor katona motívuma segítette a birodalmi ideológiának retorikus képek alakjában való terjesztését, ez úton takarván el a tengerentúli katonai szolgálat és más ténykedés sokkalta prózaibb valóságát.

A tájképfestészet

1800 körül az angol tájképfestészet már szilárd hagyományokkal rendelkezett. Nemcsak az ország jólétét tükrözte, de a természet megfigyelése kapcsán született érzelmeket is kifejezte. A 19. században e hagyomány továbbfejlődött. A napóleoni háborúk következtében egy ideig nehézségekbe ütközött a kontinensen való utazgatás. Mindazonáltal joggal feltételezhetjük, hogy nem e körülményben keresendő annak oka, hogy az angol tájképfestők szinte kizárólag hazai tájaikat vitték vászonra; sokkal inkább erősen fejlett nemzeti érzületükre és Anglia sziget mivoltára kell gyanakodnunk. Az olyan festők, mint például Constable, szembefordultak a barokk és a klasszicista tájképfestészet idealizált ábrázolásmódjával. A szabadban készítették vázlataikat, víz- és olajfestéket használtak a fák, a vízfelületek és a mezők fényhatásainak érzékletessé tételére. Elméleti értekezéseiben Constable rámutat az égbolt és a felhőalakzatok jelentőségére, amelyek az ő szemében a tájképfestészet fontos elemeinek számítottak. Constable elsősorban szülőföldje, Suffolk megművelt tájait, a déli partokat és Salisbury vidékét festette. E tárgyú festményein az érzéki észlelés gazdagságát ragadta meg. Képein minduntalan megtalálható az ember jelenlétének nyoma, lett légyen szó egy kocsiján ülő parasztról vagy egy lenyűgöző szépségű katedrálisról. Más művészek drámai képeiken a romantikára jellemző, szubjektív, ösztönös és kifejezetten érzelemteli világnézetnek adtak hangot.

Blake képei kifejezően példázzák e tendenciát. Blake ifjúsága óta foglalkozott intenzíven festészettel és irodalommal; a rajzolás és a rézkarckészítés fortélyainak elsajátítására áldozta idejét. Olyannyira idegenkedett a hagyományos oktatási módszerektől, hogy 1780-ban megszakította az Angol Királyi Akadémián folytatott tanulmányait. Verseivel és festményeivel a klasszicizmus harmonikus formai tökélyre való törekvése és racionalizmusa ellen fordult. Olyan spirituális, látnoki stílust

A Pax Britannica

12

13

13. Frith: *A szerelem bídja*. London, Victoria and Albert Museum. Vászon. 1852. William Powell Frith (1819–1909) festménye Sir Walter Scott *A lammermoori nász* (1819) című regényének egyik jelenetét illusztrálja.

14

14. Tissot: *Frederick Gustave Burnaby*. London, National Portrait Gallery. Vászon. 1870. James-Jacques-Joseph Tissot francia festő (1836–1902) e magas rangú katonáról készített képmásán a hanyag eleganciát és a kulturált életmódot emeli ki. Ugyanakkor a katonai rangkórság is érezhető rajta.

Constable és a „plein air"-festészet kezdete

John Constable (1776–1837) csupán halála után vált híressé. Az Angol Királyi Akadémia csak 1829-ben, ötvenhárom esztendős korában választotta meg teljes jogú tagjai sorába. Az anyagi elismerés tekintetében messze elmaradt kortársától, Turnertől, aki annyit kérhetett egyetlen képéért, amennyiért Constable egy álló esztendeig dolgozott, azaz nem kevesebb mint 750 £-ot. Mindazonáltal Constable jelentősen hozzájárult a tájképfestészet fejlődéséhez. Turnerrel ellentétben sohasem járt külhonban. Az a cél vezérelte, hogy Anglia tájainak természeti hangulatát öntse képbe. Benyomásait, amelyek egyik óráról a másikra képesek voltak gyökeresen átformálódni, olajvázlatokon ragadta meg. Számára az égbolt és a felhők szervesen hozzátartoztak a tájhoz. Technikáját, ahogyan piciny, fehér foltokkal jelezte a fényvisszaverődést, korának elfogadott művészei hevesen bírálták, és a foltokat a festő „havának" titulálták. Constable tudta, milyen sok megy veszendőbe az olajvázlatok spontaneitásából a festmény műteremben való elkészítésekor. Ezért igyekezett képeit az adott helyen befejezni; ugyanez az eljárás jellemezte később az impresszionizmust is.

alakított ki, amely a kereszténység szellemiségét, nem pedig az egyházi dogmákat volt hivatva szolgálni.
A romantikus festők a természet nagy élményét keresve bebarangolták Skócia és Wales hegyeit. Turner tájképein olyan emberek is megjelennek, akik csak fokozzák a természeti erőkkel szembeni tehetetlenség érzetét. A művész egyszer még oda is köttette magát egy hajó árbocrúdjához, hogy ily módon közvetlenül élhesse át a tengeri vihar szépségét és kegyetlenségét *(Hóvihar a tengeren – Gőzhajó egy kikötő bejáratánál*, 1842). Vázlatszerű ecsetkezelése, amelynek révén kései műveiben a természeti hatásokat kizárólag festői eszközökkel látomásszerűvé fokozta, megbotránkozást váltott ki bírálóiból. Turner megelőlegezte az impresszionizmus technikáját, és lerakta a festészet expresszív lehetőségeit kutató ké-

15

15. Constable: *A salisburyi katedrális*. (A püspöki kert felől nézve.) London, Victoria and Albert Museum. Vászon. 1823. A festmény a középkori épületről különböző nézetekből készült sorozat egyik darabja. Ebből adódóan az egyes festmények egészen különböző természeti hangulatot ragadnak meg.

17

17. Constable: *Kunyhó búzamezőn*. London, Victoria and Albert Museum. Vászon. 1833-ban állították ki az Angol Királyi Akadémián. John Constable (1776–1837) a 19. század vezető angol tájképfestőinek egyike volt. Festményeit még a párizsi „Salon"-ban is bemutatták. Szülőföldjéről, Suffolkról készült képe a vidéki Anglia jellegzetességeit adja vissza.

16

16. Constable: *Est Dedham Vale-ben*. London, Victoria and Albert Museum. Vászon. 1802 körül.

sőbbi kísérletek alapjait. Ebbe az összefüggésbe illeszkednek Turner bibliai témákról készített, a színek jelképes hatásával élő ábrázolásai, mint például az *Árnyék és sötétség: A vízözön előtti este* vagy a *Fény és szín: A vízözön utáni reggel; Mózes a Teremtés Könyvét írja* című képei. E műveinek megalkotására Goethe *Színtana* volt hatással.

A Pax Britannica

18

19

18. Blake: *Pietà*. London, Tate Gallery. Színezett nyomat. 1795 körül. William Blake (1757–1827) erősen vallási ihletettségű képei érzéseinek intenzitását tükrözik. Kijelentése, miszerint „a tehetséges ember gondolkodik, a zseni ellenben lát", a romantika felfogásának megfelelően a művészetet a művész személyiségének kifejeződéseként értelmezi.

19. Blake: *Oberon, Titánia és Puck a táncoló tündérekkel*. London, Tate Gallery. Akvarell. 1795 körül. Blake Shakespeare *Szentivánéji álom* című színművéből festette itt meg az utolsó jelenetet.

20

20. Cotman: *Hajótörés*. London, British Museum. Akvarell. 1808. John Sell Cotman (1782–1842) olyan képszerkezetekkel kísérletezett, amelyekben a színt síkokban helyezte el. E vázlatai műtermében festett olajfestményeihez szolgáltak alapul.

Viktoriánus lelkesedés a skót felföld iránt

Skócia és Anglia kulturális hagyományai nagymértékben különböznek egymástól. Skóciát sohasem hódították meg a rómaiak, sem pedig az angolok vagy a szászok. Csupán 1707-ben egyesült hivatalosan Angliával Nagy-Britannia néven, mindamellett megtarthatta saját jogrendszerét. Miután elbukott az 1745-ös felkelés, amelyet a történelembe Prince Bonnie Charlie néven bevonuló Károly Edward Stuart herceg vezetett, a skót szoknya viselését megtiltották. Az angolok szemében a skótok barbárok voltak. Ilyeténképpen való megítélésük azonban hamarosan megváltozott. A skót felföldről származó James Macpherson azzal a kijelentéssel állt elő, miszerint egy 3. századbeli gael költeményt fedezett föl, amely az egykori Fingal király életéről szól, szerzője pedig annak fia, Ossian. Macpherson 1761-ben jelentette meg a művet, melyet voltaképpen ő maga írt. A könyv hatalmas sikere a skótok új nemzettudatának kialakulását eredményezte, amelynek értelmében veszélyeztetett etnikai csoportként határozták meg magukat. E tudatot tovább erősítették a Macpherson által 1780-ban alapított Highland Society, valamint bizonyos ruhaanyagok, nevezetesen az egyes ezredeknél használatos takarókból kialakított, mintás klántartánok.

A 19. században a skót kultúra nagy népszerűségnek örvendett. Napóleon az Ossian-költeményekből vett jelenetekkel díszíttette könyvtárát, Felix Mendelssohn-Bartholdy „Skót szimfóniá"-t komponált, Viktória királynő pedig személyesen kereste fel Fingal barlangját Staffa szigetén.

A királynőnek köszönhetően még jobban elterjedtek a skót felföldről kialakult romantikus elképzelések. Az uralkodónő 1852-ben helyreállíttatta a Balmoral Castle-t, és ragaszkodott ahhoz, hogy a személyzet külön e célra tervezett Balmoral-tartánt hordjon.

21

22

23

24

21. Turner: *Koncert Petworthben*. London, British Museum. Fedőfesték kék papíron. 1830. Turner (1775–1851) romantikus festményein nem részleteiben hű ábrázolásra törekedett, hanem arra használta a festészet eszközeit, hogy fény- és színhatásokat adjon vissza.

22. Turner: *Hóvihar, lavina és áradás, jelenet a Val d'Aosta felső részéből*. Chicago, Art Institute. Vászon. 1837. Turner központi témájává a természeti erők lenyűgöző színjátéka vált.

23. Turner: *Látkép folyóval és távoli öböllel*. Párizs, Louvre. Vászon. 1835–1840 körül.

24. Turner: *Firenzei látkép*. Uffizi képtár. Akvarell. 1819 körül. Az előtérben álló fák sötét sziluettje fokozza az Arno menti város látképének mély térhatását.

47. fejezet

A modern élet heroizmusa

A realizmustól az impresszionizmusig

A zömmel a mezőgazdaságon alapuló termelés ipari társadalommá való átalakulása a 19. századi Európában a városi lakosság számának drámai mértékű megnövekedésével járt együtt. E változás egyszersmind a városokban most kialakuló, alsóbb néprétegek életkörülményeinek romlását is előidézte. A 18. század humanitárius szellemű idealizmusát a társadalmi és politikai reformok mind erőteljesebb követelése váltotta föl. A társadalom megállapodott rétegei persze vonakodtak megválni hagyományos előjogaiktól, és nagymérvű ellenállást fejtettek ki e fejlődés megakadályozása érdekében.

E fejlemények elkerülhetetlenül erőszakos megmozdulásokhoz vezettek. 1848-ban napvilágot látott Marx és Engels *Kommunista Kiáltvány*a. Franciaországban, Itáliában, Ausztriában, Magyarországon és Németországban forradalmakra és felkelésekre került sor. Februárban lemondásra kényszerítették a francia királyt. Egy ideiglenes, szocialista kormány radikális reformokat hajtott végre. Többek közt munkaalkalmakat teremtő állami programot léptettek érvénybe, s bevezették a férfiak általános választójogát. Mindazonáltal az áprilisban választások útján hatalomra került polgári-republikánus többség nyomban vissza is vonta ezeket a reformokat. Válaszul tüntetések és munkásfelkelések sora tört ki, amelyeket azonban Cavaignac tábornok kíméletlenül levert. Diadalmas népszavazás után 1852-ben Louis Bonaparte került hatalomra, aki III. Napóleon néven császárként szigorú tekintélyuralmat teremtett. Úgyszintén elbuktak a demokratikus reformok követelését a nemzetállami egység céljaival

1

párosító forradalmak a Német Szövetség területén (központjuk Berlin és Bécs volt), illetve Itáliában. Jóllehet a középrétegek lehetőséget kaptak az ország kormányzásában való részvételre, a városban élő alsóbb néprétegek nyomasztó szegénysége – amely az ipari forradalom kísérő tünete volt – mit sem enyhült.

Hitvallás a jelen mellett

A felsőbb osztályok uralmával való elégedetlenség nem egy területen bírálat hangjaiban nyilvánult meg. Fokozott érzékenység alakult ki a társadalmi problémák iránt is. Az ipari forradalom pozitív és negatív hatásai: a polgárság jóléte egyfelől és a munkásosztály nyomora másfelől, a tehetősek új lakónegyedeinek eleganciája az egyik oldalon, illetve a nyomornegyedek lealacsonyító szegénysége a másikon, fontos kérdéseket feszegető, élénk viták kiindulópontjává vált, amely nemcsak Marx vagy Proudhon radikális, szocialista elméletének megszületését ösztönözte, de Zola, Baudelaire és Dickens irodalmi műveinek is tárgyául szolgált. A festészetben a *realizmus* lett e témák kifejezési eszköze. Baudelaire-nek a művészekhez intézett azon felhívása, hogy „a modern élet heroizmusát" elevenítsék meg, nyitott fülekre talált azoknak a festőknek egyre növekvő táborában, akik elutasították a művészetnek a múlt stílusirányzataihoz, témáihoz és szabályaihoz való kötését. Daumier meggyőződése, miszerint „il faut être de son temps" (mindenkinek saját korához kell tartoznia), csak elmélyítette a szakadékot az akadémikus, „hivatalos" művészet képviselői és azok között, akik a művészi kifejezés új, korszerű formáit kutatták.

A realizmus mozgalma főképp Franciaországban alakult ki, de más országokban is követőkre talált. A realizmus legjelesebb német képviselőjévé Wilhelm Leibl (1844–1900) vált, aki 1896-ban Courbet-val is találkozott. Az akadémizmus elutasítása különböző formákat öltött. Míg némely író és festő kifejezetten szocialista eszméket vallott, más művészeket kevésbé erős politikai indíttatás jellemzett. A realizmus semmi szín alatt nem volt egységes mozgalom. Mindenekelőtt a művészeknek azon kívánságát tükrözte, hogy a múlt béklyóitól megszabadulva, koruk társadalmával közvetlen kapcsolatban állva, szabadon fejezhessék ki magukat.

2

3

3. Daumier: *Köztársaság*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1848. Honoré Daumier (1808–1879) allegóriája a festő politikai meggyőződéséről, egyszersmind pedig akadémikusnak aligha nevezhető festési módjáról vall.

4. Courbet: *Temetés Ornans-ban*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1849–1850. Gustave Courbet (1819–1877) a vidéki Ornans városa környékén lakó polgárok és parasztok életének számos jelenetét örökítette meg. Képein gondosan került mindenfajta felfokozott érzelmi hatást, amely a korabeli romantikusok festményeit jellemezte.

1. Manet: *Reggeli a szabadban* (eredeti címe: *Fürdés*). Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1863. Edouard Manet (1832–1883) hagyományos témákat radikálisan új, sokkolóan „valósághűnek" tartott módon ábrázolt.

2. Meissonier: *Barrikád – 1848 júniusa*. Párizs, Louvre. Vászon. 1850. Juste Aurèle Meissonier (1815–1891) kortörténeti tárgyú festményével a párizsi munkásság júniusi felkelésének brutális leverése miatt emel vádat.

4

Courbet

Courbet a francia realizmus legfőbb képviselője, aki arra használta a festészetet, hogy kifejezze szocialista meggyőződését.

Új művészetfelfogását jól példázza a *Temetés Ornans*-ban. A festmény eredeti címe így hangzott: *Festmény emberi alakokról, történelmi beszámoló egy ornans-i temetésről.* A kép kompozíciója és címe nem véletlenül ennyire fesztelen. Courbet a heroikus történelmi festészetre jellemző nagy formátumot (315 × 668 cm) választotta, amelyet képének témája révén – köznapi jelenet névtelen szereplőkkel, akik egy éppolyan névtelen halott temetésén vesznek részt – tudatosan idegenített el műfaji céljától. Szándékosan került minden idealizálást. Hitelességre való törekvését olyannyira félreértelmezték, hogy még azzal is meggyanúsították, nevetségessé akarta tenni az ünnepélyes aktust.

A műterem (Műtermem enteriőrje, reális allegória művészéletem hét esztendejének összefoglalásaként) című monumentális festményén kerüli azt az ünnepélyes, enyhén klasszikus atmoszférát, amely a művészeket munka közben ábrázoló önarcképeknek máskülönben sajátja volt. A társadalmi hovatartozás jól felismerhető vonásait viselő alakoknak és saját barátainak ábrázolása révén Courbet az aktuális társadalmi és kulturális helyzet iránti érdeklődéséről vall, miközben allegorikus eszközökkel is él. Balra a korabeli társadalom alsó rétegeiből vett jellegzetes alakok csoportja látható: egy vadász kutyája kíséretében (a vadászat jelképe) mély megvetéssel tekint egy fekete tollas, széles karimájú kalapra és tőrre (a szabad, kalandos élet romantikus átszellemítésének szimbólumára); egy újságon koponya fekszik (Proudhon az újságokat az eszmék temetőjének nevezte). Egy ír asszony (a nyomor megtestesítője) gyermekét szoptatja; mögötte egy rabbi (a zsidó vallás) látható, a háttérben pedig egy zsidó (a kereskedelem), aki egy szőlősgazdának (a szőlőhegyen végzett munka jelképe) szövetet kínál megvételre. Mellette egy bajazzo jelképezi a színházat, egy tisztelendő a katolikus vallást, egy arató és egy zsellér a paraszti életet, egy tétlen munkás a munkanélküliséget, egy sírásó a halált és egy prostituált a bűnös szenvedélyt. Jobbra Courbet barátai láthatók, köztük az olvasó Baudelaire (a költészet megtestesítője). Egy asszony és férje látogatnak a műterembe (a festő nyílt látókörű csodálói). Az ábrázoltak

5

5. Courbet: *A műterem*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1855 körül. A monumentális festmény (361 x 598 cm) bal oldalán elhelyezett, a társadalom alsó néprétegeiből származó alakok révén Courbet a maga realista festészetének társadalmi elkötelezettsége mellett tesz hitet.

sorában van még Champfleury (a próza), a szakállas, szocialista gondolkodó Proudhon (a társadalomfilozófia), Promayet (a zene), Max Bouchon (a realista költészet) és Bruyas (a realista festészet mecénása).

A „realizmus" megjelölést Courbet saját művészetére vonatkoztatva azokból a cikkekből vette át, amelyeket 1855-ben, a párizsi világkiállítás idején rendezett magánkiállításáról írtak a műkritikusok. Rendezvényével Courbet az ellen kívánt tiltakozni, hogy a művészek kénytelenek voltak műveiket egy zsűrinek bemutatni, ha jogot akartak nyerni a hivatalos művészeti kiállításon való részvételre.

A munka

A realizmus központi témája a *munka*. A szegények és gazdagok közti osztálykülönbség megszüntetéséért küzdő proletárt hőssé kiáltották ki. A munkás a társadalmi igazságtalanságot és a fizikai munka ethoszát jelenítette meg. Jó példa rá Courbet képe, a *Kőfejtők* (1851, elveszett), amely két életnagyságú alakot ábrázolt kőfejtőben végzett fáradságos munkája közben. Proudhon az első szocialista festményt látta a műben.

Millet nehéz munkát végző parasztokat ábrázol képein. Így hívja fel a figyelmet kora falusi lakosságának nyomorúságos életkörülményeire, ami a városokon kívül élő népesség 75 százalékát érintette. Millet azonban tagadta, hogy festményeinek bármiféle politikai mondanivalója lett volna. Képei nemcsak hogy a nehéz munka megszokottá vált elvégzését örökítik meg, de egyszersmind olyan erővel hangsúlyozzák az emberi fáradozás örök nagyságát, amire a városok és az ipar világát ábrázoló modern művek nem voltak képesek.

A város a korszerű témák szinte kimeríthetetlen tárházát nyújtotta a realista művészek számára. Prostituáltak, mosónők, rongyszedők, koldusok, kocsmatöltelékek, vasutasok és bányászok álltak az irodalmi és képzőművészeti érdeklődés központjában. Ráadásul számos beszámoló született azokról a kétségbeejtő szociális körülményekről, amelyeket Európa alsó néprétegeinek a 19. században el kellett szenvedniük. Daumier Párizs életéből vett jeleneteket ábrázoló képein és litográfiáin minden réteg megjelenik az elszegényedett proletariátustól a gazdag

6

6. Daumier: *Mosónő*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1863 körül. A mosónők fontos szolgálatot tettek a párizsi polgárságnak. A mosodákban számos munkásnő dolgozott. Daumier mosónő-ábrázolása híján van bármiféle eszményítésnek és szentimentális érzelgősségnek.

7

7. Millet: *Kalászszedők*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon 1857. Jean François Millet (1814–1875) a korabeli parasztok életét politikai háttér nélkül örökítette meg.

8

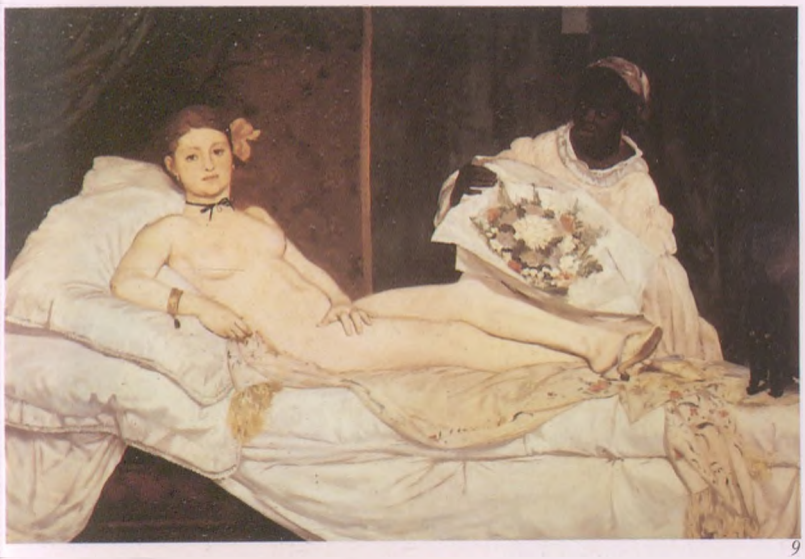
8. Millet: *Rőzseszedő parasztasszonyok*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1858 körül. A nehéz paraszti életet megörökítő képen a kemény munka az időtlenség jellegét ölti magára.

burzsoáziáig. Karikatúráival a politikusok kiüresedett pózait tette nevetségessé. A társadalmi ranglétra másik végén álló, terhét cipelő mosónő olyan ágazatban dolgozott, amelyik Párizs lakosságának egynegyedét foglalkoztatta. A rosszul fizetett és agyondolgozott asszony képe meggyőző erővel fejezi ki Daumier társadalomkritikáját.

Manet és a burzsoázia

Más művészek a városi polgárság ábrázolásával adtak hangot a korabeli élet iránti érdeklődésüknek. Manet tudatosan vétett a hivatalos művészet konvenciói ellen, amikor a régi mesterek hagyományos témáit modern nyelvezettel fejezte ki. Közismert motívumok feleleventésével csak fokozta felfogása modernségét. *Reggeli a szabadban* című képén a *fête champêtre*-t a korabeli nagypolgárság piknikeként jelenítette meg. *Olympiája* témaválasztásával és képfelépítésével szántszándékkal Tiziano *Urbinói Venusát* idézi, Manet úri kokottja azonban már távolról sem ugyanazt a klasszikus, érzéki szépséget testesítette meg. Sőt mi több, Manet még véletlenül sem akart ilyen hatást kelteni, ezért inkább elutasító tartást és üzletiesen mérlegelő arckifejezést kölcsönzött alakjának. A kép hatását a térbeli mélység hiánya is fokozta; Manet japán fametszetek tanulmányozása során ismerkedett meg ezzel a stíluselemmel. Az 1865-ben a „Salon"-ban kiállított festmény a maga modernségével valósággal sokkolta a kritikusokat, akik rútnak és obszcénnak ítélték. A lóversenypálya, az új strandfürdők és a városi burzsoázia egyéb szórakozási formái további témákat kínáltak a realista festők számára. Minthogy a 19. században igen gyorsan kiépült a vasúthálózat, az utazás immár nem csupán néhány tehetős ember úri passziójának számított. Ennélfogva egynémely tengerparti város a középosztály közkedvelt nyaralóhelyévé vált. A realisták szabadon és minden formai szigort mellőzve festett képei megörökítették a strandokon és a fürdőkben zajló, modern időtöltést is. Ezek a jelenetek egyértelmű ellentétben állnak azokkal a hagyományos tengerábrázolásokkal, amelyek vagy a katonai tengeri hatalom demonstrálására szolgáltak, vagy a természeti erők romantikus értelmezését nyújtották.

A modern élet heroizmusa



9

9. Manet: *Olympia*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1863. Tiziano *Urbinói Venusához* visszanyúlva Manet a kurtizán ábrázolásával az ellen az általánosan elfogadott nézet ellen vétett, mely szerint az aktfestészet feladata a testi szépség felmagasztalása.

10

10. Degas: *Az abszint*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1876. A bukott nő képe a realista művészek és írók kedvelt témája volt. A városi lakosság körében elharapózó szegénység egyenes következményét látták benne.

11. Boudin: *Fürdőzők a Trouville melletti parton*. Párizs, Musée d'Orsay. Fa. 1864. Képén Eugèn Boudin (1824–1898) a városi burzsoázia nagyvilági szórakozását ábrázolta.

11

12. Homer: *Krocket*. Chicago, Art Institute. Vászon. 1866. Winslow Homer amerikai festő (1836–1910) se felemelőnek, se drámainak nem mondható jelenete a középosztályt ábrázolja szórakozás közben. A kép a kései 19. század megváltozott művészetfelfogásáról vall.

12

Érdeklődés a japán művészet iránt

Japán sokáig elzárkózott minden külhoni hatás elől. A Nyugat valamennyi, a kereskedelmi kapcsolatok kialakítására irányuló kísérlete kudarcot vallott, mígnem 1853-ban az amerikai haditengerészet kikényszerítette a japán kikötők megnyitását.

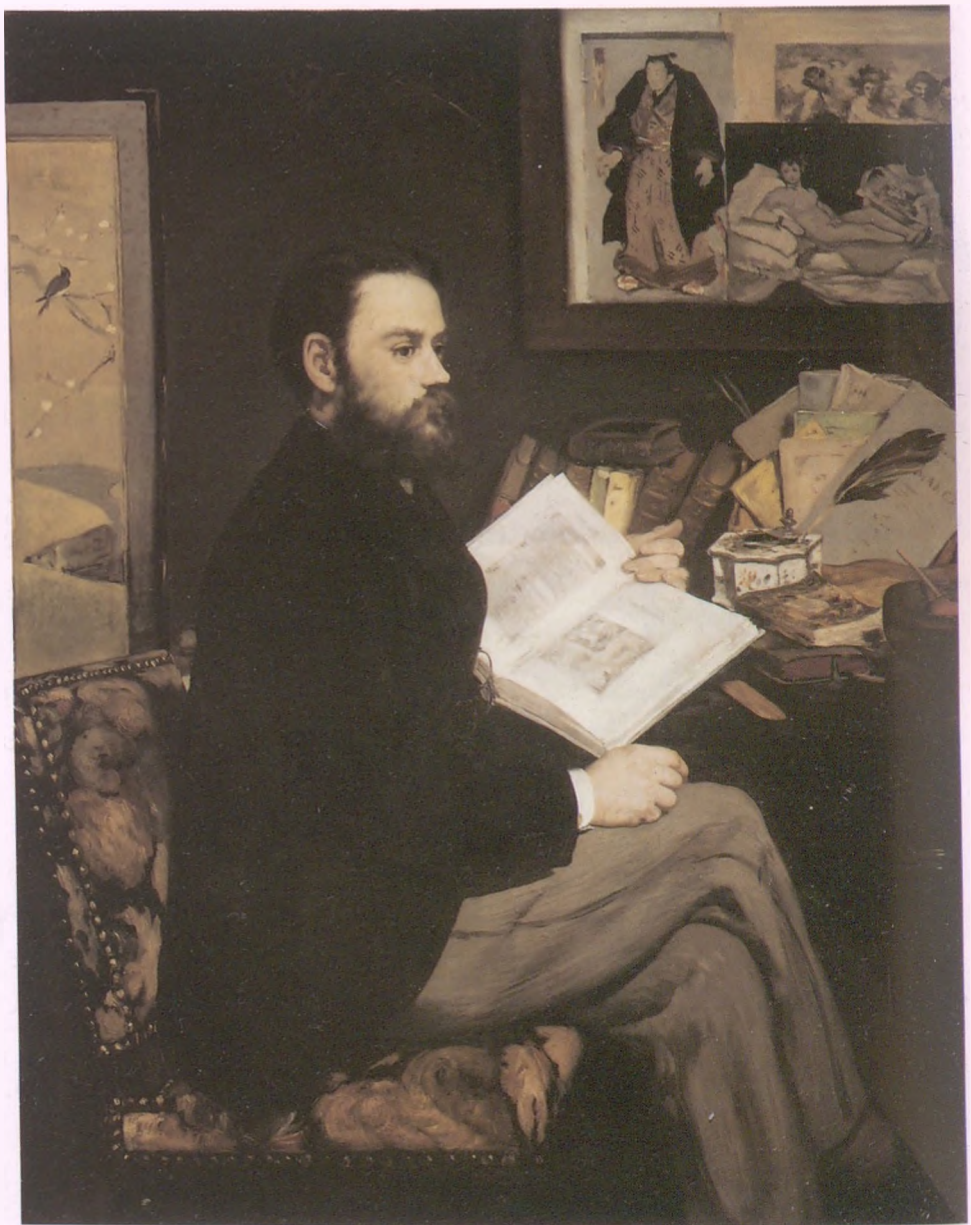
1866-ban az európai és amerikai piacokat valósággal elárasztotta a különféle teák, a bambuszbútorok, a kerámiák és a legyezők sokasága (lásd még a 40. fejezetet). Az olyan nagynevű üzletházak, mint a New York-i Tiffany vagy a londoni Liberty Japánból hívott kézművesekkel készíttették áruikat. Színre vitték Gilbert és Sullivan operettjét, a *Mikádó*t, és bemutatták Puccini operáját, a *Pillangókisasszony*t (1904).

A képzőművészetben szintén megjelent az új divat. Manet Zola-portréján több Japánból importált tárgy is látható: spanyolfal, fametszet és porcelánedény. A japán fametszetek félreismerhetetlen stílusa nagy hatással volt a realista, impresszionista és posztimpresszionista festőkre.

Manet, főleg azonban Degas a kivágásszerű kompozíciós módszert kölcsönözték a nyomtatott japán grafikától. Toulouse-Lautrec a kígyózó körvonalak hangsúlyozásával kötötte egybe ezt a stílust. Gauguin és Toulouse-Lautrec a nyomatok síkban történő színfelvitelét alkalmazták, jóllehet más és más hatással. Matisse csak egy volt azon művészek sorából, akik átvették a geometrikus mintázatú felületeket. Van Goghra a japán tájképrajzok voltak mély hatással. Saját bevallása szerint ez ösztönözte arra, hogy Arles-ba költözzék, ahol azt remélte, rálel a japán képek színeire. E távoli és idegen kultúra alkotásainak hirtelen feltűnése döntően befolyásolta az új stílusirányzatok és témák fejlődését.

13

13. Manet: *A pincérnő*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1878. Manet kései képeinek szabad ecsetkezelése, valamint a képünkön is megfigyelhető, véletlenszerűnek ható képkivágás arról a következetes fejlődésről vall, amely a festőt a realizmustól az impresszionizmushoz vezette (lásd a 48. fejezetet).



14

14. Manet: *Émile Zola képmása*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1868. Émile Zolát (1840–1902) szoros kapcsolat fűzte a realizmus mozgalmához. Naturalista regényeiben, a *Nanában* (1880) és a *Germinal*ban (1885) a városi élet és a munkásvilág ugyanazon témáival foglalkozott, mint a realista festők.

Realizmus és portréművészet

Az az objektivitás és formai szabadság, amellyel a realista művészek a munkásságot és a polgári életet ábrázolták, barátaikról és családjukról festett képeiken is megnyilvánult. A munkás és a bukott nő alakját művészi téma rangjára emelő festők tudatosan demitologizálták koruk politikájának és kultúrájának képviselőit. Courbet szocialista szellemiségű barátjáról, Proudhonról és annak gyermekeiről festett képén mellőzött a filozófus méltóságára történő bármiféle utalást. Proudhont munka közben örökítette meg. Szándékoltan fesztelen tartása és proletárruhája az elnyomott munkássággal való azonosulására utal. Manet Zola-portréja úgyszintén köznapi hatást kelt. A szoba berendezése arról tanúskodik, hogy az írót korának kulturális eseményei foglalkoztatják; a részletek közt látható Manet *Olympia*jának egyik nyomata és egy japán fametszet is.

A preraffaeliták

Jóllehet az angol preraffaelita művészek nem sorolhatók a szó szoros értelmében vett realista művészek körébe, ők is szembefordultak azonban az uralkodó művészeti konvenciókkal. Csoportosulásuk, amelyet 1848-ban Hunt, Millais, Rossetti és mások alapítottak, a kor felületesnek tartott művészete ellen irányult. Festményeiken gyakran dolgoztak fel történelmi és vallásos témákat, de a részletek hű és pontos visszaadására való törekvésük megkülönbözteti őket a megszokott hagyományokat követő festőktől. Hunt több utazást tett a Szentföldre, hogy bibliai témákról készített ábrázolásait valósághű környezetbe ágyazhassa. Az *Arts and Crafts* mozgalmával kapcsolatban álló preraffaeliták fontos hatással voltak a *szecesszió* és a *szimbolizmus* fejlődésére.

Realista tájképfestészet

A francia tájképfestők szintén megkérdőjelezték a bevett hagyományok érvényességét. A 17. század holland iskoláját elevenítették fel, de olyan korabeli festők is hatottak rájuk, mint Constable, akinek *Szénásszekér* című képét 1824-ben kiállították a párizsi „Salon"-ban. Ahelyett, hogy

15. Courbet: *Proudhon és gyermekei*. Besançon, Musée des Beaux-Arts. Vászon. 1853. Courbet minden részletre kiterjedő figyelme arról a szándékról vall, hogy lehetőleg pontos képet alkosson barátjáról, Proudhon szocialista filozófusról. Munka közben, családi környezetben ábrázolja.

15

17

17. Millais: *Halott Ophelia*. London, Tate Gallery. Vászon. 1852. A preraffaeliták elutasították az akadémikus festészet konvencióit. A lehető legvalószerűbb hatás elérése érdekében Millais fürdőkádba fektette Ophelia-modelljét, hogy így tanulmányozza rajta a ruhástól vízben lebegő test látványát.

16. Whistler: *Szürke és fekete kompozíció, a művész anyjának képmása*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1871. James Abbot McNeill Whistler amerikai festő (1834–1903), aki 1855 és 1859 között Párizsban dolgozott, nem tartozott a szó szoros értelmében vett realistákhoz. Mindazonáltal rá is hatott a korabeli élet iránt megmutatkozó, újonnan feltámadt érdeklődés.

16

obligát itáliai utazást tettek volna, inkább a Fontainebleau-i erdőt vagy a Csatorna menti tengerpartot keresték fel.

Barbizonban például a 19. század harmincas éveiben valóságos művésztelep létesült, ahol olyan neves festők találtak egymásra, mint Corot, Daubigny és Théodore Rousseau. Elvetették a barokk, „klasszikus" tájképfestészet Poussin és Claude Lorrain által megfogalmazott szabályait. Helyette a fényhatásokat és az évszakok váltakozását igyekeztek megragadni. Szabadban készített vázlataik közvetlensége azonban elveszett, mihelyt a képet a műteremben a „Salon" uralkodó ízlése szerint átdolgozták. Felismerésük, hogy a vázlat hívebben adja vissza a valóságot a kidolgozott képnél, fontos lépést jelentett a modern művészet fejlődésében. A tájképfestészet ezen új felfogása és a realizmus mozgalma együttvéve erőteljes hatást gyakorolt a 19. század hatvanas éveiben jelentkező impresszionizmusra.

18. Daubigny: *Aratás*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1851. A barbizoni mesterek, akikhez Charles-François Daubigny (1817–1878) is tartozott, festőien megkomponált képeket alkottak a francia tájról.

19. Corot: *Híd Nantes mellett*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1868 körül. Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) tájképfestészetében a fény jelenségével foglalkozott. Ennélfogva jelentős hatást gyakorolt az impresszionizmusra.

19

18

20

20. Rousseau: *Piactér Normandiában*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1830 körül. E falusi kép jellemző példája azoknak a mindennapi életből ellesett jeleneteknek, melyeket Théodore Rousseau (1812–1867) festett.

48. fejezet

Az új művészi szabadság

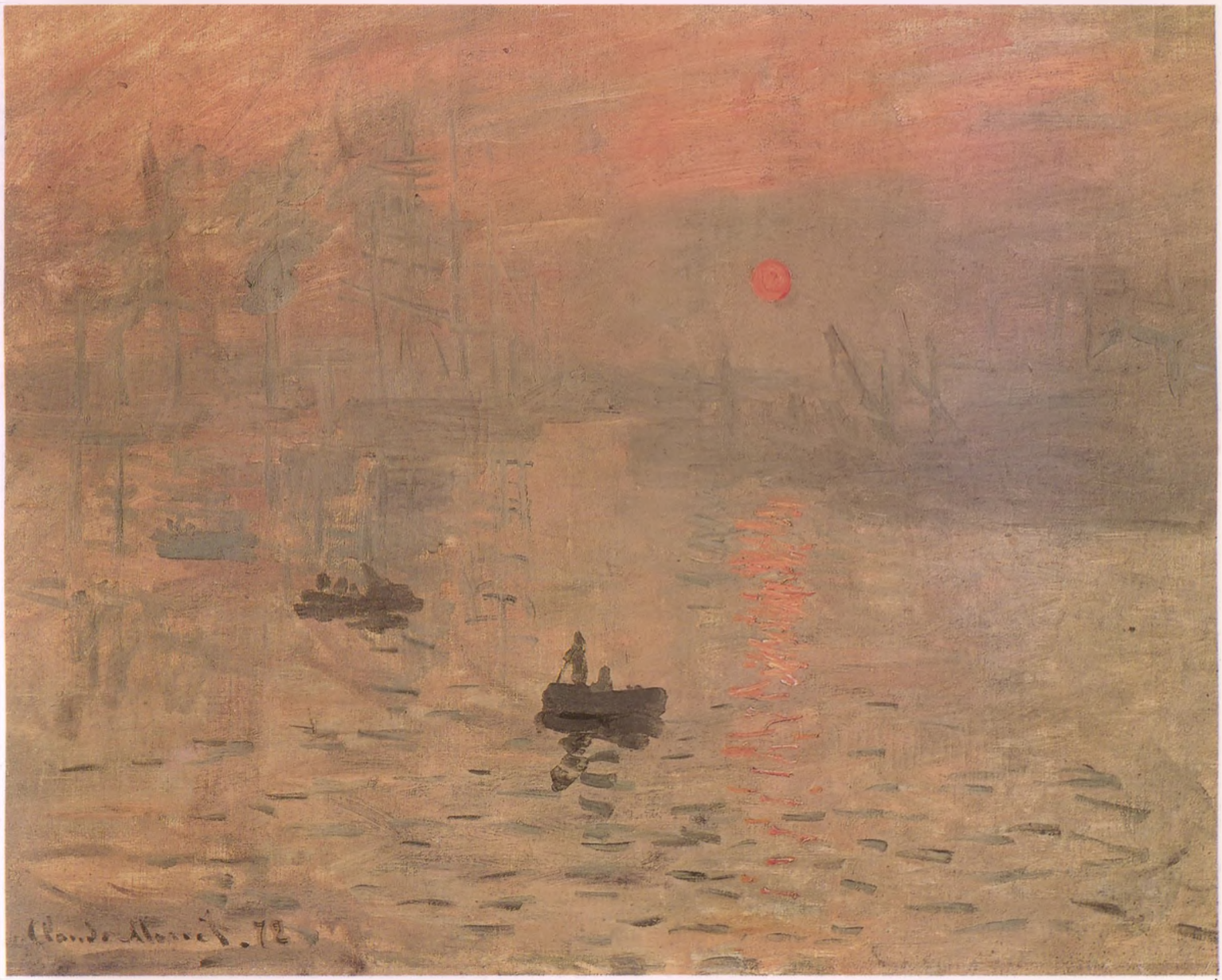
Az impresszionizmustól a fauvizmusig

A párizsi Café Guerbois 1860 után fiatal művészek találkozóhelye lett, egy olyan csoporté, amelynek tagjai a legkülönfélébb irányzatokat követték. Az új stiláris megoldások, új témák és új technikák keresésének vágya volt az, ami összekötötte őket. A realistákhoz hasonlóan, akikkel szoros kapcsolatban álltak, ők is elvetették a bevett művészeti áramlatokban eluralkodott romantikus, történelmi és fantasztikus témákat. Az a cél vezérelte őket, hogy műveiken a korabeli életet örökítsék meg, különféle szempontokból és objektíven.

Jóllehet Manet is a Café Guerbois-beli csoporthoz tartozott, és jelentős hatással is volt annak fejlődésére, az impresszionizmusként ismertté vált stílus létrejötte mégis más művészek, főképp Monet, Renoir, Pissarro, Degas és Cézanne nevéhez fűződik. Stílusuk nagy horderejű következményekkel járt a modern művészet fejlődésére nézve.

Az impresszionizmus

Az impresszionisták elvetették a művészi képszerkesztésről vallott hagyományos nézeteket. Azt festették, amivel a valóságban találkoztak. Képeik felépítése a nézőpont megválasztásától függött. A tájról vagy az előttük lejátszódó jelenetről nyert pillanatnyi benyomásukat igyekeztek megragadni. A szabadban való festés gondolata nem volt újkeletű. A 19. század húszas éveiben művésztelepek alakultak Párizs környékén. Az ott dolgozó művészeket a futó természeti benyomások, a fény játékának és az



1

évszakokkal járó változások megfestésének célja vezette. Ezek a képek azonban vázlatok voltak, amelyek alapján aztán a műteremben készültek el az „igazi" képek, melyeket a festők a „Salon"-ba benyújtottak. Az impresszionisták szemében mindenesetre sokkal közelebb álltak a „vázlatok" a valósághoz, mint maguk a kész művek. E „vázlatok" rajzi előkészítés nélkül, kisalakú vászonra készültek. A festők világos színárnyalatokat használtak, és laza, spontán ecsetvonásokkal vitték fel a színeket. A hatvanas években ezeket az ötleteket elevenítették fel és fejlesztették tovább. Az impresszionista stílus igazi áttörése Monet és Renoir „La Grenouillère"-beli együttműködése idején következett be.

Az impresszionisták első kiállítása

Az impresszionisták első közös kiállításukat, amelyen harminc művész – többek közt Renoir, Cézanne, Degas, Pissarro és Sisley – több mint kétszáz alkotása szerepelt, 1874-ben tartották Párizsban. Kiállításuk nyílt kihívásnak és támadásnak számított a „Salon" ízlésdiktáló szerepe és az ott uralkodó merev művészeti felfogás ellen, egyszersmind pedig a művészet és a nyilvánosság újfajta kapcsolatának kezdetét is jelentette.
Az „impresszionizmus" fogalmát Leroy műkritikus Monet *Impresszió, a felkelő nap* című festménye alapján alkotta a kiállításról szóló beszámolója számára. Az elnevezés (melyet Leroy gúnyosan használt) általánosan elfogadottá vált. Kezdeti kudarcok után további hét kiállításnak köszönhetően (1876–1886), valamint a műkereskedők és Durand-Ruel erőfeszítései révén megteremtődött az impresszionista képek piaca is, úgyhogy 1890-ben már magas árat fizettek értük.

Monet és Renoir

Az impresszionistákat összekötötte ugyan közös elnevezésük, egységük azonban csak látszólagos volt. Mindegyikük önálló művészi célt követett. Az impresszionizmusnak nem volt meghatározott elméleti alapja. Sőt, önállóságuk és a hagyományok elvetésének hangsúlyozása érdekében kerültek e téren mindenfajta kapcsolatot az akadémikus világgal.

2

3

1. Monet: *Impresszió, a felkelő nap*. Párizs, Musée Marmottan. Vászon. 1872. Claude Monet (1840–1926) e festményét az impresszionisták első kiállításán mutatták be. A kép Le Havre ipari kikötőjét ábrázolja, ám mégsem az ipartelep maga alkotja témáját, hanem a hajnali fény által kiváltott színhatás. Monet festménye ihlette az „impresszionizmus" 1874-ben megalkotott fogalmát.

2. Monet: *Pipacsmező*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1873. Monet kerülte a világosan körvonalazott formákat és a plaszticitást. Minden figyelmét arra összpontosította, hogy érzékeltesse, mennyire döntően határozzák meg a légköri viszonyok a színhatásokat.

3. Pissarro: *Faluszéle*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1870. Camille Pissarro (1831–1903) részt vett az impresszionisták első kiállításán (1874). Kitűnően értette a módját, miként kölcsönözzön motívumainak még szomorú idő esetén is festői varázst.

4. Renoir: *Claude Monet a festőállványa előtt*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1875. Az impresszionisták igencsak tudatában voltak újításaik jelentőségének. Gyakran ábrázolták egymást munka közben.

4

Noha Monet egyáltalán nem volt szegény ember, elhanyagolt ruházatával és ápolatlan szakállával bohém képet igyekezett ölteni; e stilizált külsővel festőállványa előtt meg is örökíttette magát Renoirral. Emberi alakokat ábrázoló képeihez mind Monet, mind Renoir az alsó középosztály hétköznapjaiból választott jeleneteket, mindamellett anélkül, hogy az életet meghatározó társadalmi aspektusokat és gondokat hangsúlyozták volna. Művészi gondolkodásuk radikalizmusa nem társult politikai radikalizmussal. A fényt szerették, a szép nőket és a felhőtlen összejöveteleket. Ez abban is megnyilvánult, hogy a „La Grenouillère"-t választották munkahelyül. Kispolgári körökben igen kedvelt, Szajna-parti vendéglő volt ez, amelyhez fürdő is tartozott. A vasúthálózat kiépítése óta a kevésbé tehetős polgároknak is alkalmuk adódott élvezni a vidéki levegőt. Renoir kispolgárai azonban a városi életben is örömüket lelték, például az olyan szórakozóhelyeken, amilyen a „Moulin de la Galette" nevű táncos mulató volt a Montmartre-on. Ebben a negyedben olcsók voltak a lakbérek meg a mulatók, és sok olyan prostituált akadt, aki szívesen ült modellt a festőknek. A Montmartre ideális helynek bizonyult az új művésznemzedék számára. A Szajna bal partján álló, tekintélyes École des Beaux-Arts megtagadása a hagyományos művészetet szimbolizáló helytől való térbeli távolság révén így még nyilvánvalóbbá vált.

Degas és Toulouse-Lautrec

Monet-val és Renoirral ellentétben Degas és Toulouse-Lautrec jómódú nemesi családból származott. Miképp a Guerbois-csoport többi tagja, úgy Degas is elvetette az akadémikus témákat, művészetére azonban mindvégig alakok ábrázolása maradt a jellemző. Főleg a felső középosztály kedvteléseit örökítette meg, különösképp a balett, az opera, a zenés kávéházak és az ügető világát. Mindazonáltal a realistákhoz hasonlóan őt is érdekelték a társadalmi problémák, és képein megörökítette a kispolgárok nehéz, munkás hétköznapjait. Gondos megfigyelésről tanúskodó, mosónőkről és vasalónőkről festett képei Renoir gondtalan szórakozást ábrázoló jeleneteit ellenpontozzák.

Az új művészi szabadság

5. Renoir: *Jeanne Samary*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vászon. 1877. Auguste Renoir (1841–1919) portré- és aktfestészetével a női báj varázsa előtt hódolt. Vázlatosan kialakított képén minden formai szigortól mentesen ragadja meg az ábrázolt nőalak fiatalos üdeségét.

5

6. Renoir: *La Grenouillère*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1868. Ebben a kispolgárság körében igen kedvelt, Szajna-parti vendéglőben alakította ki Renoir és Monet közös munkájuk során a színek felvitelének azt az impresszionista technikáját, amely pöttyökkel és foltokkal mozgó levelek és hullámok, valamint vibráló fényvisszaverődés hatását kelti.

6

7. Renoir: *A Moulin de la Galette*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1876. Renoir kispolgári miliőbe helyezett jelenetein nem sejlenek át a 19. század végének Párizsát nyugtalanító társadalmi problémák.

7

Toulouse-Lautrec nem tartozott közvetlenül az impresszionisták csoportjához. Központi témája a Montmartre éjszakai mulatóinak miliője volt, amely számos rajzán tűnik fel újra meg újra. Alkotómódszere – különösen az olyan lokálokat, mint például a „Moulin Rouge", annak táncosnőit és énekesnőit hirdető plakátjain – egyértelműen a japán fametszetek hatásáról árulkodik. Toulouse-Lautrec rangos művészi szintre emelte (színes litográfia formájában) a plakátot mint a hírverés eszközét.

Impresszionizmus és posztimpresszionizmus

Az impresszionizmus a nyolcvanas években válságát élte. Miután a festők elérték azt a közvetlen célt, hogy közösen öntsék formába új, művészeti elgondolásaikat, egyre inkább az egyes művészek közti különbségek kerültek előtérbe.

Renoir átmenetileg elhatárolta magát az impresszionista „formátlanságtól", és világosságra törekedett mind rajzban, mind pedig a képszerkesztésben. Olaszországba utazott az antik világ és a reneszánsz művészet tanulmányozása céljából.

Pissarro Seurat-val társult, hogy a színek tudományosan megalapozott alkalmazását kikísérletezzék. Degas-ban a női akt iránt ébredt érdeklődés. Monet a fénynek a formákra gyakorolt hatására összpontosította figyelmét. Képsorozatokat festett, amelyeken a különböző fényviszonyoknak a tárgyak megjelenési formájára való hatását igyekezett megragadni. Egészen haláláig (1926) folytatta e kísérleteit, miközben már-már az absztrakt színkompozíciókat közelítette meg.

Miközben Franciaországban a „klasszikus" francia impresszionizmust új művészeti áramlatok váltották föl, némi időbeli eltolódással Németországban is érvényre jutott az irányzat, melynek ott Max Liebermann (1847–1935) és Max Slevogt (1868–1932) volt úttörő képviselője. Az impresszionistákat követő művésznemzedék tagjait a posztimpresszionizmus fogalmával szokás összefoglalni. A kifejezés Roger Frytól származik, ő használta a londoni Grafton Galleries egyik kiállítása (1910) alkalmával. Vincent van Gogh, Gauguin, Cézanne és Seurat művei álltak a kiállítás középpontjában. A rendszerezésre való törekvés azonban könnyen vezet leegyszerűsítéshez. Valójában alig volt valami közös e festőkben, kivéve azon igyekezetüket,

8

9

8. Degas: *Négy táncosnő készülődik a díszletek mögött* (*A táncosnők* sorozatból). Moszkva, Modern Művészetek Múzeuma. Vászon. 1897 körül. Edgar Degas (1834–1917) sosem hódolt be a „szép látszatnak". A táncban sem a látszólag könnyed előadás bűvölte el, hanem a nehéz munka a próbák során, valamint a figyelem fokozott összpontosításának pillanata fellépés előtt.

9. Degas: *Zsokék*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1877–1880. Az ügetőpályákon tapasztalható nyüzsgés kitűnő alkalmat adott Degas-nak arra, hogy véletlenszerű képkivágásokkal jelenetek gyors egymásutánjának látszatát keltse.

10

10. Degas: *A vasalónők*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1884 körül. A fizikai erőfeszítés ábrázolása – a realizmus egyik témája – Degas-nál a röpke „impresszió" megragadásával kapcsolódik össze.

11. Toulouse-Lautrec: *Iszákos nő (Suzanne Valadon)*. Albi, Musée Toulouse-Lautrec. Papír. 1889. Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) a jellemzés lehető legtömörebb, körvonalakra koncentrált módját alakította ki.

11

hogy még jobban elmélyítsék az impresszionizmus bizonyos aspektusait. Megváltak a Szajna-parttól és olyan tájakat kerestek fel, amelyek jobban megfeleltek egyéniségüknek.

Seurat és a neoimpresszionizmus

Georges Seurat kora tudományos kutatásaiból nyert indíttatást a színhasználatot érintő kísérleteihez. Chevreul és Ogden Rood műveit olvasván játszadozott el a gondolattal, hogy maga is könyvet írjon az érzékelés törvényeiről. Rájött, hogy intenzívebb a színhatás, ha az alapszínekből összetevődő színárnyalatot nem a palettán keveri ki, hanem csak a néző recehártyáján állnak össze. Ezáltal fiziológiai igazolást szolgáltatott az impresszionisták azon gyakorlatához, hogy a színfelületeket egyedi foltokra, „pipákra" és rövid ecsetvonásokra bontották. Seurat az alap- és a szekunder színeket pontok formájában vitte föl a vászonra, szigorú, tudományos módszerrel. A kiegészítő színeket, mint például a narancsszínt és a kéket, a pirosat és a zöldet – hatásuk fokozása céljából – egymás mellé helyezte.

Hamarosan más festők is éltek ötleteivel, különösen az egykori impresszionista Pissarro, valamint Paul Signac. Stílusukat a neoimpresszionizmus, divizionizmus vagy pointillizmus fogalmával szokás illetni. Későbbi festményein Seurat a színekben és vonalakban rejlő érzelmi kifejezés lehetőségeivel kísérletezett. A vöröset és a sárgát a boldogság, a kéket a szomorúság érzékeltetésére használta, a lefelé hajló vonalak melankóliájával pedig a felfelé törekvő átlós vonalak vidámságát állította szembe.

Cézanne

Az impresszionistákhoz fűződő kezdeti kapcsolata után Paul Cézanne elhagyta a párizsi művészvilágot, és a provence-i dombok közé húzódott vissza. A háromdimenziós tér megjelenítésének újfajta festészeti lehetőségeit kutatta a sík vászonfelületen. A mélységhatás létrehozása céljából modulált színárnyalatok és a kis területekre tagolt színfelvitel révén újfajta, a tárgyat elvonatkoztató képszerkezetet dolgozott ki. Cézanne festői módszere, nevezetesen az, ahogyan a kétdimenziós jelleget hangsúlyozta, a tárgyakat

12

12. Monet: *A roueni székesegyház teljes napfényben*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1894

13

13. Monet: *A roueni székesegyház reggeli napsütésben*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1894. Már-már tudományosnak tűnő, ugyanakkor azonban művészi megformálás jellemezte képsorozatokban vizsgálta Monet azokat a változásokat, amelyeket a tárgyakon – lett légyen szó akár egy szénakazalról, akár egy templomhomlokzatról – a nap előrehaladtával változó fényviszonyok idéznek elő.

14. Seurat: *Cirkusz*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1891. Georges Seurat (1859–1891) az impresszionizmus elméleti megalapozását adta azzal, hogy a színárnyalatokat (pontok formájában felvitt) összetevőire bontotta fel.

14

különálló színfelületekre bontotta, és a perspektivikus egységet a különböző nézőpontok összekötésével megszüntette, jelentősen befolyásolta a kubizmus későbbi fejlődését (lásd az 50. fejezetet).

Van Gogh

Vincent van Gogh 1886-ban érkezett Párizsba. Abban az évben rendezték az impresszionisták utolsó kiállítását (Seurat is részt vett rajta), amely közvetlen hatással volt van Gogh stílusára. Elfordult az addigi „parasztfestészetét" jellemző komor és sötét színárnyalatoktól, és átvette az impresszionisták világosabb palettáját. A neoimpresszionisták pointillista színfelvitelével kísérletezett, és mély benyomást gyakorolt rá a japán művészet. A színes, japán fametszetek tájaira emlékeztető helyet keresve, 1888 februárjában Arles-ban telepedett le. Számos, egyre élénkebb színekben tündöklő tájkép árulkodik a délvidéki tavasz üdeségében lelt öröméről. Szokatlanul gyorsan dolgozott, nem leíró, hanem expresszív jelleggel használta a színeket, és képei érzelmi tartalmát impulzív ecsetvonásokkal hangsúlyozta. Magányától és azon vágyától indíttatva, hogy egy művészközösséghez tartozzék, meghívta Gauguint Arles-ba, de a két művész közt kialakuló feszült viszony meghiúsította a közös munkát, és – más okok mellett – ugyancsak hozzájárult ahhoz a teljes idegösszeomláshoz, amely 1888 decemberében érte. A második összeroppanást (1889 májusában) hosszabb kórházi kezelés követte. Zavart elmeállapotát egy sor látomásszerű, mintegy önkívületi állapotban festett képe tükrözi. Körkörös ecsetkezelés és a színek zabolátlan alkalmazása jellemző rájuk. 1890 májusában van Gogh átköltözött Auvers-be, Gachet doktor és műgyűjtő gondjaira bízta magát, akinek arcmását alig pár héttel halála előtt festette meg. Júliusban öngyilkosságot követett el. Van Gogh, akire leginkább a német expresszionizmus hatott, a korai modern művészet alkotói közül talán mindenki másnál jobban példázza a csillapíthatatlan kifejezési vágy pusztító erejét.

Gauguin

Paul Gauguin festészet iránti szenvedélye miatt adta föl tőzsdeügynöki pályáját (1883), hogy kizárólag a művé-

15

16

17

15. Cézanne: *Fennsík házakkal és fákkal*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vászon. 1882–1885. Paul Cézanne (1839–1906) szintén részt vett az impresszionisták első kiállításán (1874), hamarosan azonban önálló stílust alakított ki. Arra törekedett, hogy az impresszionizmus ne pusztán futó fény- és színhatások visszaadására korlátozódjék.

16. Cézanne: *Fürdőző nők*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vászon. 1892–1894. Cézanne fürdőzőkről készített vázlatain az emberi test torzulásait kiemelő formaviszonyokkal kísérletezett. Ezek a képei tartós hatással voltak a későbbi művészekre, különösen Picassóra.

18

17. Cézanne: *Híd a tavon*. Moszkva, Modern Művészetek Múzeuma. Vászon. 1888–1890. Cézanne tájképei finoman árnyalt színfelületekből álltak össze autonóm kompozícióvá.

18. Cézanne: *Kártyázók*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1890–1892. Emberi alakokat ábrázoló képén – amely egy sorozat egyik darabja – Cézanne a lélektani jellemzés helyett a képszerkezet formai jegyeinek tanulmányozására fektette a hangsúlyt.

szetnek szentelhesse magát. Akkorra már bemutatta képeit az impresszionisták kiállításain. Hamarosan azonban elhagyta Párizst s vele egyszersmind a romlottnak ítélt, modern, városi életet, hogy Bretagne archaikus-paraszti kultúrájában keresse az igazi szellemi értékeket (1888). Pont-Avenban dolgozott egy magát „Nabis"-nak (próféták) nevező művészcsoportban. Gauguin olyan alkotói módszert alakított ki, amely mind a színes japán fametszetek, mind a középkori üvegfestészet és zománcművészet hatását magában foglalta: sötét, kanyargó körvonalak határolják a felületeket, fokozva a színek intenzitását, melyek szimbolikus tartalommal telítődnek. Van Gogh-gal, akinek hívására 1888-ban Arles-ba ment, az kötötte össze, hogy az érzékszervek révén észlelt tárgyakat mindketten egyénileg átélt, szellemileg tapasztalható valóság kifejezéseként akarták láttatni. Gauguin elhatározása, hogy hátat fordítson Franciaországnak és az egzotikus déltengeri „paradicsomban" telepedjék le, az európai „civilizációs betegség" iránt érzett undorából fakadt.

Olyan „primitív" társadalomban kereste a művészi ihlető forrást, amelyről föltételezte, hogy megőrizte eredetiségét. Valójában azonban Tahitin Európa gonosz szellemével találkozott a gyarmati közigazgatás képében. Végül a Marquesa-szigeteken keresett menedéket. Ilyen értelemben Gauguin déltengeri, mitologikus festményei az irányú kísérletét mutatják, hogy helyreállítsa egy mítoszban gyökerező életmód „igazi" képét.

A nyolcvanas és kilencvenes évek Párizsának avantgárd köre szűk volt, ám annál zajosabb. Költők, írók, muzsikusok és kritikusok kiáltványokban és kis példányszámú folyóiratokban hozták nyilvánosságra új gondolataikat. A művészek megalapították a „Függetlenek Salonjá"-t (1884), amelynek nem volt zsűrije, és tudatosan megsértették a befutott művészek finomkodó formanyelvét. A párizsi avantgárd képviselőiben közös volt a művészi hagyományok elutasítása, mindazonáltal figyelemre méltó az a stiláris sokféleség, amely műveikben megmutatkozik és az egyéni kifejezési formák értékébe vetett hitről vall.

Szimbolizmus

A szimbolizmus mozgalma abból a meggyőződésből fakadt, hogy a technikai fejlődés jellemezte társadalom

Az új művészi szabadság

19

19. Van Gogh: *Gachet doktor arcképe*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1890 június. Vincent van Gogh (1853–1890) alig volt képes kapcsolatot teremteni embertársaival, s iszonyatosan szenvedett a magánytól. Ezért vált számára oly jelentőssé a portréfestészet, amely lehetővé tette, hogy ábrázolásmódjának csaknem erőszakos meggyőző ereje révén áttörje önnön korlátait.

20

20. Van Gogh: *Kék orgona*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1888. Holland protestáns lelkész fia lévén, van Gogh prédikátorként a belga szénvidék lakóinak sanyarú életét élte, mielőtt a festészetben megtalálta a remény és a bizakodás felkeltésének számára legelfogadhatóbb módját.

21. Van Gogh: *Van Gogh szobája Arles-ban*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1888. A fizikai és lelki összeomlása előtt Arles-ban töltött éve során van Gogh szakadatlan művészi alkotótevékenységgel igyekezett úrrá lenni környezetén.

21

megfojtja a képzelőerőt és az élet titkai iránti fogékonyságot. Az irodalomban Huysmans *A Rebours*a (1884) fogant e gondolatok jegyében. A regény hőse teljesen elbarikádozza magát a lakásában, s olyan tárgyakkal veszi körül magát, amelyekkel különös ízlésének hódolhat és érzékeit felajzhatja. Kedvenc műveinek egyike Moreau képe, a *Salomé tánca Heródes előtt*. A szimbolisták az antik, keresztény és korabeli témákat ezoterikus vizuális motívumokkal és finomkodó, mesterkélt titokzatossággal dúsították. Ebből adódtak a szecesszió törekvéseivel való közös vonásaik (lásd a 49. fejezetet). Az olyan festők, mint Munch és Klimt, képeinek szimbolikus tartalma szabad teret engedett a képzeletnek, és vajmi kevés köze volt a valós világhoz.

Fauvizmus

A 20. század elején számtalan stílusbeli lehetőség állt nyitva Párizs fiatal művészei előtt. Már pusztán ez is lényeges különbséget jelentett az 1850 körüli helyzethez képest. Matisse az impresszionizmus eszmekincsével kísérletezett és Cézanne, van Gogh, Seurat és Gauguin műveiből nyert ösztönzést. Ugyanakkor összetéveszthetetlen, egyéni stílust alakított ki. Collioure-ban (1905) csatlakozott hozzá Derain. Mindkettejüknek impresszionista témák, tájképek, csendéletek, aktok, családjukról és barátaikról készített képmások álltak figyelmük előterében. Interpretációjukban azonban valami egészen új állt össze. Elsajátították a színfelbontás neoimpresszionista technikáját, Cézanne képszerkesztési elveit, Gauguin dekoratív színkezelését és van Gogh expresszív motívumhasználatát. Egyéni stílusukban egyesült a korábbi negyven esztendő valamennyi festészeti vívmánya.

A párizsi „Őszi Szalon" kiállításán (1905) Vlaminck és Pothers is társult Matisse-hoz, illetve Derainhez. Közösen állították ki műveiket egy olyan teremben, amelyben egy hagyományos szobor is állott. Oly égbekiáltó volt az ellentét, hogy valaki megjegyezte: „Donatello a vadak között" (fauves). Így kapott nevet a csoport s egyszersmind a stílus (fauvizmus). A francia fauvizmus mind megjelenési ideje, mind pedig stílusa tekintetében a német „Die Brücke" korai expresszionizmusának megfelelője (lásd az 50. fejezetet).

22

23

24

25

22. Gauguin: *A szép Angèle*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1889. Paul Gauguin (1848–1903) „primitív művészetével" jelentékenyen hatott a modern művészet fejlődésére. „Esetlen" portréját, amelyet egy tekintélyes Pont-Aven-i polgár feleségéről készített, az ábrázolt személy megrökönyödéssel utasította vissza, amikor Gauguin neki akarta ajándékozni. Később aztán a képet Degas szerezte meg.

23. Gauguin: *Rave te hiti ramu*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1898. Ez a „Gonosz démon jelenléte" című festmény annak a képsorozatnak az egyik darabja, amelynek témája a tahiti bennszülöttek hitvilága.

24. Gauguin: *Arearea*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1892. Gauguin „Boldogság" című, békét sugárzó képe annak az eszménynek a jegyében született, amelyről Gauguin azt remélte, a déltengeri vidék életében talál majd rá a valóságban is.

25. Moreau: *Orfeusz (Tráknő Orfeusz fejét viszi)*. Párizs, Musée d'Orsay. Fa. 1866. A dalnok Orfeusz halála – akinek fejét trák földön egy lanton vetették ki a habok – a szimbolisták kedvelt témái közé tartozott, minthogy ily módon mitológiai köntösbe öltöztetve ábrázolhatták Élet és Művészet ellentétét. Gustave Moreau (1826–1898) a fiatal fej ragyogása révén fokozta festménye hatását.

Rodin

A 19. század végének jelentős művészeti változásai nem szorítkoztak pusztán a festészetre. A szobrászatban Auguste Rodin (1840–1917) volt az, aki számottevően hozzájárult az új formák és értelmezések kialakításához. Az agyagból történő modellkészítés hangsúlyozása révén Rodin olyan bronzszobrokat alkotott, amelyek lényegesen különböztek a „Salon"-ra jellemző, gondosan simított felületű művektől. Szobrain szántszándékkal megőrizte ujjainak és szerszámainak a megmunkálásra emlékeztető nyomait. Ennélfogva nemcsak hogy felismerhetővé tette művei „nyerseségét", hanem egyszersmind gazdag fény-árnyék játékot idézett elő, ami a plasztikai megformálás újszerű felfogásával állott összhangban. Témaválasztásában mindenkor a hagyományokat követte. Vallási, történelmi és irodalmi motívumokat dolgozott föl az emberi érzések teljes skálájának kifejezésére, a kíntől és szenvedéstől egészen az örömig és dicsőségig. Legjelentősebb megbízása, a párizsi École des Arts Décoratifs számára készítendő *Pokol kapuja* (1880) tervéhez Dante *Pokl*ából merített ihletet. *A gondolkodó* szobra a kapu fölötti timpanonhoz készült. Dante hatalmas alkotóerejét jelképezi, és a hagyományos Krisztus-alak pendant-jának szerepét volt hivatva betölteni. A kapun magán kihívásnak szánt feliratként ez áll: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!" Az idézet Dante *Pokl*ából való – sokat mond, hogy ezt választották egy tanintézet számára. Rodin *A calais-i polgárok* című szobrával a mélyen emberi dráma ábrázolásával egy hősies áldozatnak állított emléket. Az angolok hosszú ostromától (1347) kimerült, ám mégis méltóságteljes férfiak szenvedése gesztusaikban és testtartásukban fejeződik ki. E szoborcsoporton is megmutatkozik, milyen mesterien tudott Rodin emberi alakok megmintázása révén érzelmeket közvetíteni.

Az új művészi szabadság

26

27

28

29

26. Rodin: *A gondolkodó*. Párizs, Musée Rodin. Bronz. 1880.

27. Rodin: *A calais-i polgárok*. London, Westminster Gardens. Bronz. 1884–1886

28. Klimt: *Az asszony három életkora*. Róma, Galleria d'Arte Moderna. Vászon. 1905. Az ember különböző életszakaszai gyakran feltűnnek a nyugati művészet motívumaként. Gustave Klimt (1862–1918) változata a téma dekoratív és spirituális vonatkozásait emeli ki.

29. Munch: *Féltékenység*. Bergen, Történeti Múzeum. Vászon. 1895. Edvard Munch norvég festő (1863–1944) a rajz vonalvezetésének torzítása és a színek szimbolikája segítségével alakította ki a maga expresszív stílusát. A rikító vörös itt a szexuális vágy tárgyaként tünteti föl az asszony testét. A nemek közti kapcsolat kínjai Munchnél – akárcsak Strindbergnél – központi szerepet kapnak.

30

30. Matisse: *Táj Collioure vidékén*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1906. Henri Matisse (1869–1954) a fauve-ok vezető egyénisége volt. Tiszta színekkel kísérletezett, és síkszerű kompozícióiba gyakran díszítőmintákat is bevont.

32

31

31. Derain: *A régi Waterloo-híd*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Vászon. 1906. A neo-impresszionizmus hatására Matisse és André Derain (1880–1954) úgy állította szembe egymással a többnyire tiszta színeket, hogy érzelemdús hatás keletkezzék. A színezés itt az expresszionizmus szellemében mintegy önálló életre kel, melynek során deskriptív szerepét elveszti.

32. Vlaminck: *Kis vitorlás és mentőuszály a Szajnán*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Vászon. 1908–1909. Maurice de Vlaminck (1876–1958) a fauve-ok közé tartozott. Erőteljesen hatott rá Cézanne síkszerű színhasználata. Később van Gogh intenzív ecsetkezelését vette át.

49. fejezet

Kihívás: új építészeti feladatok

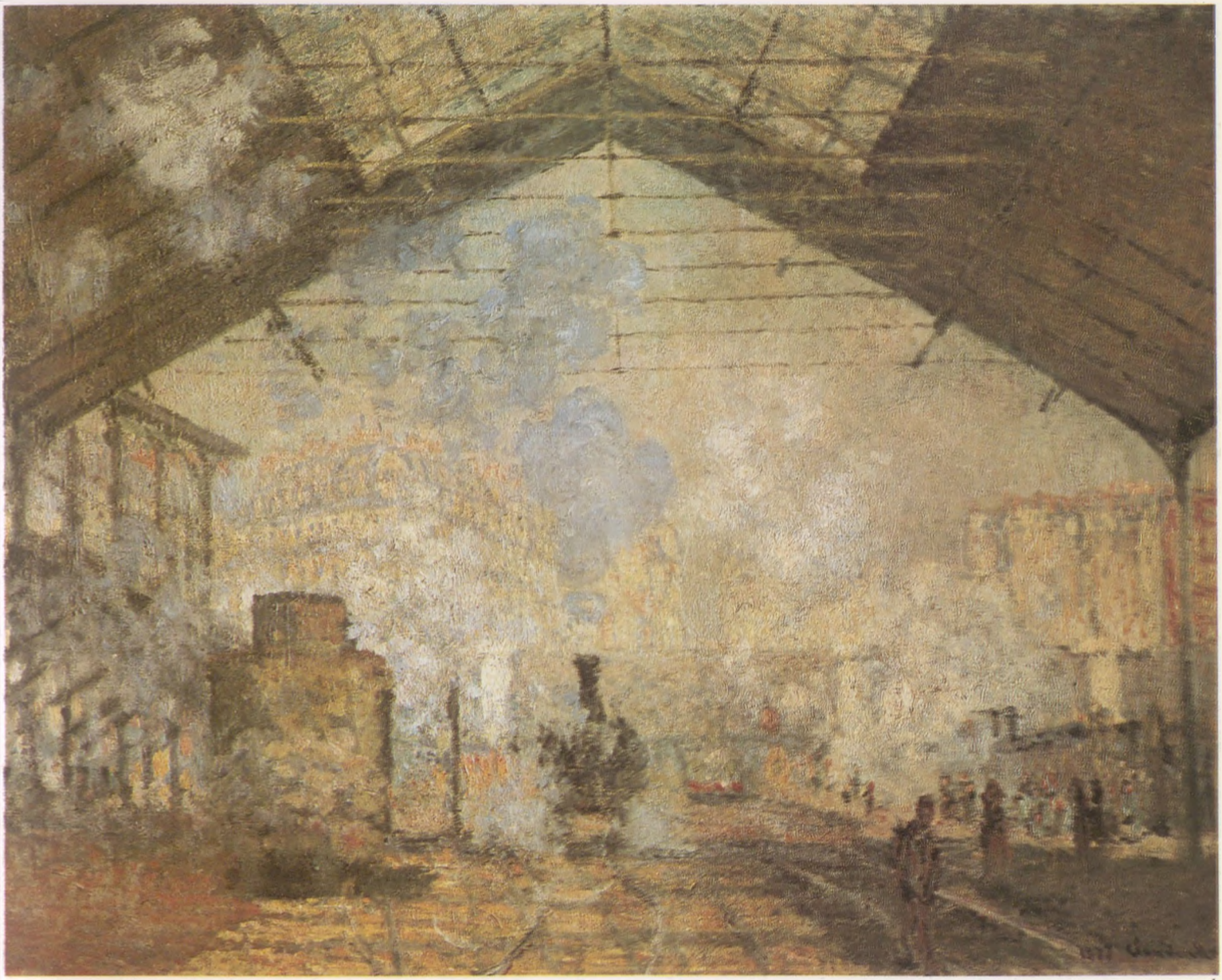
Építészet és ipari forradalom

Az ipari forradalom a szó szoros értelemben forradalom volt. Az ipari termelékenység fokozását célzó kapitalista törekvés egyrészt a munkaszervezés új formáit, másrészt egyre hatékonyabb gépek feltalálását hozta magával. Kezdetben gőzerővel, később – a 19. század vége táján – villamosenergiával hajtották őket.

Hatalmas gazdasági és társadalmi megrázkódtatások jártak e fejlődés nyomában, aminek következtében új arculatot öltött a nyugati világ, és az emberek önértékelése alapvetően megváltozott. A kézzel végzett munkát egyre inkább a gépi munka váltotta föl, mivel gépekkel összehasonlíthatatlanul hatékonyabbá vált a termelés.

A szállítás és a kommunikációs hálózat terén tett haladás megváltoztatta az idő és a távolság megítélését. A jobb egészségügyi ellátás a várható élettartam meghosszabbodását és a népesség számának drasztikus növekedését vonta maga után.

A mezőgazdaság helyett az ipar lett a gazdasági jólét alapja. Egyre több ember költözött az elszegényedő vidéki területekről a városokba, amelyek így aztán lélegzetelállító gyorsasággal növekedtek. London lakossága 1801 és 1901 között 1 000 000-ról 6 500 000 főre nőtt. New York vonzereje még nagyobb volt, lakosainak száma ugyanezen idő alatt 33 000-ről 3 500 000-re emelkedett. A városok ilyetén változásai, az ipar kiemelkedő jelentősége és a tömegek mobilitása új épülettípusok, így például gyárak, áruházak, irodaházak és pályaudvarok létrejöttében is megmutatkozott, amelyek az ipari korszak hajnalán egyre erőteljesebben határozták meg a városok képét.



1

Új építőanyagok

Már évszázadok óta vassal erősítették meg a falazatokat, azonban csak 1750 után, javított eljárás révén állítottak elő olyan szakítószilárdsággal rendelkező vasat, amelynek önálló építőanyagként való felhasználása is lehetségessé vált. A vasérc olvasztásánál alkalmazott faszenet felváltó kokszos eljárásokat Abraham Darby öntödéjében, a shropshire-i Coalbrookdale-ben fejlesztették ki (1747). Itt öntötték az első vashídhoz való vaselemeket is. Szerény, alig 30 méteres fesztávolságát hamarosan túlszárnyalták. Az öntöttvasból való acélkészítés olcsó és jobb eljárásai lényegesen nagyobb fesztávolság kialakítását tették lehetővé. Az 1851-es, Londonban megrendezett, első világkiállítás óriási csarnokánál, a *Kristálypalotá*nál (1851) előre gyártott, vaskeretbe foglalt üvegelemeket használtak a nagy terület gyors, biztonságos és alacsony költségű beépítéséhez. A párizsi világkiállításra (1889) olyan építményeket emeltek, amelyek mind fesztávolság, mind pedig magasság tekintetében túltettek minden addigin. Victor Contamin *Halle des Machines*-jának szélessége 112 métert tett ki, Gustave Eiffel Párizs számára épített tornyának magassága pedig elérte a 300 métert. Mindazonáltal párizsi művészkörökben rútnak és költséges bolondériának számították ezek a technikai csodák. A vas olcsó volt, erős és tűzálló. Építőanyagként azonban még túlságosan új, és így egy erősen hagyományőrző társadalomban esztétikai szempontból elfogadhatatlan. Igaz, sok helyütt alkalmazták presztízskérdésnek számító építményeknél, ám mindig díszítő burkolattal leplezték. Az új ipari és kereskedelmi célú építkezésekre azonban mindez nem állt, hiszen a vas gyakorlati előnyei e területen nagyobb súllyal estek latba holmi esztétikai megfontolásoknál.

A pályaudvar

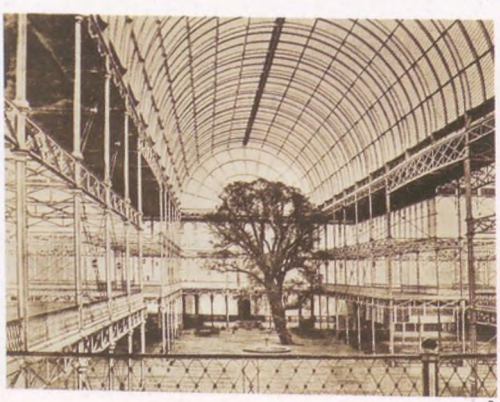
A pályaudvar talán mindennél jobb példa az új ipari korszak beköszöntére. A vasúthálózatot eredetileg szénszállítás céljára építették ki Angliában. Nagyon hamar rájöttek azonban, hogy nem csupán árut és ipari termékeket, hanem embereket is lehet vasúton szállítani. Ily módon sikerült a mobilitásnak az ipari korszakban jelentkező fokozott igényét kielégíteni. Az első személy-

1. Monet: *A Saint-Lazare pályaudvar*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1877. A csarnok vasból és üvegből épült tetőszerkezete modern témául szolgált az olyan festők számára, akik megkérdőjelezték a művészet hagyományos értékeit, akárcsak Monet (lásd a 48. fejezetet).

2. Eiffel: *Vasviadukt a Trilyère folyó felett*. 1884. Gustave Eiffel francia mérnök (1823–1923) terve alapján épült.

2

3. Paxton: *Kristálypalota*. London. 1851. A vas és az üveg alkalmazását olyan növényházak építéséhez fejlesztették ki, amelyekben a 19. századi Nagy-Britanniában szerfölött kedvelt egzotikus növényeket nevelték. Ezt az olcsó és praktikus eljárást választotta Joseph Paxton (1803–1865), hogy az első világkiállításra egy óriási csarnokot emeljen (London, 1851).



3

4. Eiffel: *Eiffel-torony*. Párizs. 1889. Az 1889. évi párizsi világkiállításra emelt emlékmű, ez az előre gyártott elemekből, mérnöki pontossággal megtervezett épület a maga 300 méterével a föld legmagasabb építménye volt. Csupán a New York-i Empire State Building (1930–1932) múlta később fölül.

4

szállító vonat beindulása (1825) a sínhálózat gyors kiépítését vonta maga után. 1848-ban már 8000 kilométernyi vasúthálózat volt Nagy-Britanniában. A fejlődés következtében szükségessé vált a híd- és az alagútépítés fejlesztése is. Ezenkívül számos pályaudvar megépítésére is sor került. A londoni Saint Pancras-pályaudvar nehézkes téglahomlokzatát a historizmus jegyében a múltból vett építészeti elemekkel gazdagították, ezzel is hangsúlyozva ennek az épülettípusnak gazdasági-társadalmi jelentőségét. A homlokzat mögötti csarnokban ellenben már új építőanyagokat használtak: szabadon érvényesült az egész pályaudvarcsarnok fölött feszülő vasszerkezet. A homlokzat és a tulajdonképpeni pályaudvar között megnyilvánuló ellentét a 19. század mérnökei és építészei közt tátongó szakadékot érzékelteti. A pályaudvarokon olyan távolságokat hidaltak át, amelyek messze meghaladták a középkori katedrálisok méreteit. Az ipari forradalom által kiváltott, mélyreható változások szemléletes példái ezek az építmények.

Az Arts and Crafts-mozgalom

A kulturális elitet legfőképpen a gépeknek a formatervezés minőségére és általában véve az életminőségre gyakorolt hatása zavarta. A középosztályból származó, szocialista William Morris minden igyekezetével azon volt, hogy feleleventse a középkori kézműveseknek a munkafolyamat egészét átfogó módszerét, szembeszegülve a termékek gépi szabványosításával és a termelési folyamat elszemélytelenedésével. Morris elképzelései szolgáltatták az *Arts and Crafts-mozgalom* alapját és termékenyítően hatottak a kézművesség előmozdítása érdekében született művészeti, illetve ipari formatervezői társaságokra és iskolákra. A Morris által alapított Morris, Marshall, Faulkner & Co. cég eredeti díszítő stílust fejlesztett ki, amely nagy hatással volt az alkalmazott művészetekre. Morris elvetette korának pompakedvelő, historizáló építészetét. Saját házában a jellegzetesen angol építészet hagyományos elemeit részesítette előnyben. A *Domestic Revival* néven ismertté vált stílus olyan építészek hatására terjedt el, mint Shaw és Voysey. E törekvés egyértelműen szemben áll a gazdag iparmágnások házaiban gyakorta megnyilvánuló pompakedveléssel. A munkástelepek tervrajzaiból szintén kitűnik az Arts and Crafts-mozgalom azon

Kihívás: új építészeti feladatok

5. Scott: *Saint Pancras-pályaudvar, homlokzat*. London. 1868–1874. A George Gilbert Scott (1811–1878) által tervezett Midland Grand Hotel alkotja a Saint Pancras-pályaudvar homlokzatát. Méretei jellemzők voltak az új időkre, amikor a gazdasági fellendülés kifejezésének formáit keresték.

6. Barlow és Ordish: *Saint Pancras-pályaudvar, mozdonycsarnok*. London. 1863–1865. John Ruskin művészettörténész (1819–1900) patkánylyukakhoz és darázsfészkekhez hasonlította a pályaudvarokat. Kijelentése tipikusan vall arról a hozzáállásról, ahogyan a viktoriánus Anglia kulturális elitje az ipari forradalom következtében előtérbe kerülő új építőanyagokhoz és építményekhez viszonyult.

7. Currier és Ives: *Két „Lightning Express" vonat*. New York, Museum of the City of New York. Nyomat. 1875. Számunkra megszokott dolog a sebesség, de amikor beindultak az első vonatok, az a vélemény járta, hogy gyorsaságuk ártalmas hatással van az emberi anyagcserére.

6

8. Howlett: *Isambard Kingdom Brunel*. London, Victoria and Albert Museum. Fotó. 1857. Brunel a 19. század feltehetőleg legnagyobb mérnöke volt. A Great Western Railway alkalmazásában állott, és az volt a feladata, hogy síneket fektessen London és Bristol között, valamint alagutakat, hidakat és pályaudvarokat építsen. A kép új gyorsasági rekordokat megdöntő gőzhajójának, a „Great Eastern"-nek a horgonylánca előtt ábrázolja.

8

5

7

szándéka, hogy emberi arculatot kölcsönözzön az új ipari társadalomnak. A telepeket falvak mintájára alakították ki, ami egyszersmind módot nyújtott a tőkéseknek arra, hogy tanúbizonyságát adják emberbarát mivoltuknak, miként tette ezt például George Cadbury is a Birmingham mellett fekvő Bournville-ben.

Az Arts and Crafts-mozgalom a maga hagyományőrzésével több szempontból visszalépést jelentett ugyan, lényegesen hozzájárult viszont az építészetben uralkodó eklekticizmus legyőzéséhez. Morris gondolatait Anglián kívül is felkarolták. Ezek nagy hatással voltak a korai 20. század német építészetére és az iparművészet megújulására, miként a könyvművészetre is.

Szecesszió

A stílus német változata, a *Jugendstil* az 1896 óta Münchenben megjelenő „Jugend" című folyóiratról kapta nevét. A francia *Art Nouveau* megjelölés Samuel Bing 1895-ben Párizsban nyitott üzletére vezethető vissza. Olaszországban *stile floreale*, illetve *stile liberty* volt az irányzat neve, angolszász területeken pedig *modern style*. Az osztrák *szecesszió* megjelölés onnan ered, hogy Gustav Klimt vezetésével a „Wiener Secession" (1897) nyíltan szembeszegült Bécs akadémizmus meghatározta művészeti világával.

A szecesszió az Arts and Crafts-mozgalom iparművészeti célkitűzéseit tette magáévá, anélkül azonban, hogy társadalompolitikai eszményeit átvette volna. Hangsúlyozottan elegáns stílus volt, amelynek jellegzetes, aszimmetrikusan kígyózó vonalai a hagyományos ornamentika formai szigorának elvetésére engednek következtetni. Belgiumban és Franciaországban a virágmintákat kedvelték, míg Ausztriában és Mackintosh Skóciában tervezett művein a geometrikus formák uralkodtak. A szecesszió legpregnánsabban az építészetben és az „alkalmazott művészetekben" öltött testet, a bútortervezéstől az ötvösségen át egészen a tipográfiáig. Horta a brüsszeli Tassel-ház belső kialakítása során töretlen, organikus mintáiban a vasban rejlő díszítési lehetőségeket hasznosította. A padlóberakásokon és a festett falakon szintén felbukkannak ugyanezek a minták. A stílusbeli egységre való törekvés jellemző volt a szecesszió formatervezőire, akik új stílusukat a belső tér valamennyi tárgyára – még az evőeszközre is – ki-

9

9. Morris, Marshall, Faulkner & Co.: *Zöld ebédlő*. London, Victoria and Albert Museum. 1866–1868. A szobát William Morris (1834–1896) által tervezett tapéta borítja. Az ablak és egyéb részletek Edward Coley Burne-Jones preraffaelita festő (1833–1898) munkái.

10

10. Webb: *Vörös Ház*. Bexleyheath. 1859. A helybéli építőanyagokat és a leegyszerűsített hazai formákat kedvelték az olyan filantróp beállítottságú, középosztálybeli értelmiségiek, mint William Morris, akitől Philip Webb (1831–1915) e ház tervezésére kapott megbízást.

11

11. Horta: *Tassel-ház. Belső felvétel*. Brüsszel. 1892. Victor Horta belga építész (1861–1947) tervezte ezt a korai szecesszió stílusában fogant épületbelsőt, amely a vasnak díszítés céljára történő alkalmazását példázza. Jellemző, hogy megrendelője mérnök volt.

terjesztették. Horta ötleteit Henry van de Velde belga építész is átvette, aki Samuel Bing üzletének belső terét tervezte. Franciaországban Guimard terjesztette el e stílust; párizsi metróállomásai jól példázták, milyen messzire eltávolodtak az Art Nouveau művészei a hagyományoktól. Németországban 1900 körül a Darmstadt melletti Mathildenhöhén alakult művésztelep vált a Jugendstil egyik központjává. A spanyolországi szecesszió fő művei Gaudí monumentális szobrokat idéző lakóházai Barcelonában.

A felhőkarcolók létrejötte

Amerika robbanásszerűen növekvő városaiban oly nagy lett az irodahelyiségek iránti kereslet, és olyan magasba szöktek a telekárak, hogy az építészek és mérnökök kénytelenek voltak egyre magasabb épületeket tervezni. A gőzmeghajtású felvonó feltalálása után (1857-ben New Yorkban szerelték fel az elsőt) hamarosan kifejlesztették a villamos árammal működő felvonót is (1880). Ezzel gyakorlatilag megoldódott az a probléma, miként lehet fáradság nélkül a magasabban fekvő emeletekre jutni. Ámde a hagyományos építőtechnika a maga tömör falaival még nem tette lehetővé az épületek magasságának növelését. Chicagói építészek azzal próbálkoztak, hogy a tartófalakat vasszerkezettel helyettesítsék; ezt a technikát a gyárépítésnél használták először. Az eljárás bevált, és hamarosan terjedni kezdett. Miképpen a 12. és 13. századi gótikus kőfaragók, az amerikai építészek is fölfedezték, hogy a vázszerkezet alkalmazása nagyobb ablakfelületek kialakítását engedi meg, s ráadásul így magasabbra is lehet építkezni. Az építéstechnikai újítások dacára a korai felhőkarcolók külseje még a hagyományosan falazott épületekre emlékeztetett, mivel továbbra is az emeletek szerinti, vízszintes tagolást hangsúlyozták. Csak Sullivan chicagói mérnök tette felismerhetővé a Saint Louisban épített Wainwright Buildingen az acélváz függőleges főelemeit.

Minthogy Európával ellentétben az Egyesült Államokra nem nehezedett évszázadok kulturális hagyományának súlya, övé lett a vezető szerep azoknak a modern épülettípusoknak a kifejlesztésében, amelyeknek gondolata eredetileg az ipari forradalomra vezethető vissza. Nemsokára a felhőkarcoló vált az Egyesült Államok műszaki haladásának és gazdasági hatalmának jelképévé.

Kihívás: új építészeti feladatok

12

12. Michelazzi: *Villino Liberty*. Firenze. 1911. Az elegáns és modern szecesszió nagy népszerűségnek örvendett lakóházak és belső terek kialakításánál.

13

13. Lalique: *Övcsat*. London, Victoria and Albert Museum. Ezüst és arany. 1897 körül. René Lalique (1860–1945) tervezte ezt az aszimmetrikus, virágmotívummal díszített övcsatot. Tipikus példa arra, mennyire vonzódott a szecesszió a különleges formai ötletekhez.

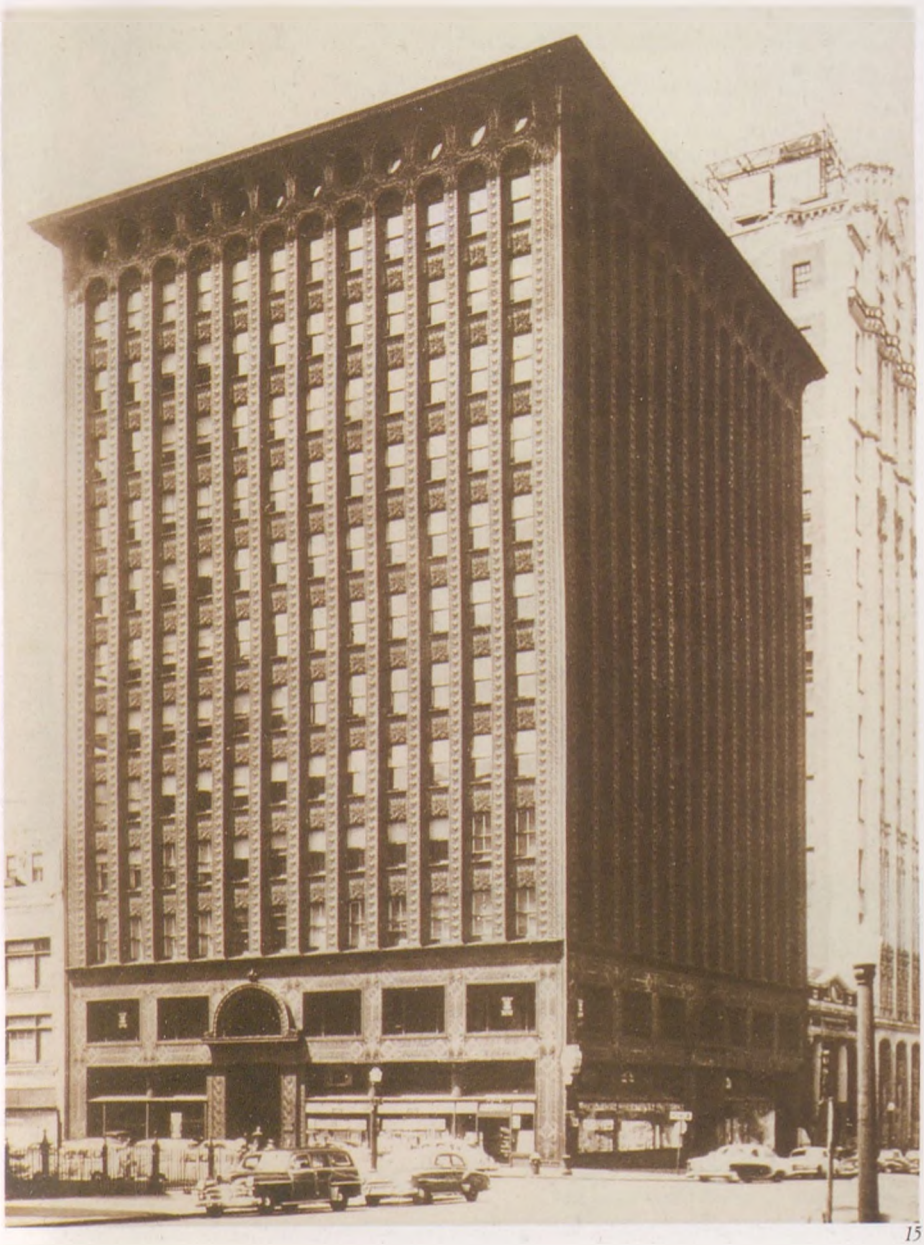
14

14. Currier és Ives: *New York és Brooklyn*. New York, Museum of the City of New York. Nyomat. 1875. Manhattan látképe (a Broadway hosszanti tengelyével) Long Island irányában (a Brooklyn-negyeddel), háttérben a Brooklyn Bridge (építésének kezdete: 1870). A híd 485 méteres fesztávolságával az akkori idő műszaki remeklésének számított.

Sullivan és egy felhőkarcoló tervrajza

„A magas irodaépület művészeti szempontból" (1896) című esszéjében Louis Henry Sullivan (1856–1924) egy felhőkarcoló tervrajzát írja le. Már maga a cím is szokatlannak hatott, minthogy Angliában, az ipari forradalom bölcsőjében az üzletházak tervrajzát egyáltalán nem tekintették művészi feladatnak. Sullivan felfogása az Egyesült Államokban elterjedt, korszerű felfogással csengett egybe. Az eltérő funkcióknak megfelelően a magasház öt szintjét különítette el egymástól. A pincében találhatók a kazánok, illetve a fűtéshez és világításhoz szükséges gépek. A könnyen megközelíthető földszinten üzletek és bankok részére bérbe adható helyiségeket helyezett el. Fölötte az emelet lépcsőn megközelíthető, tágas teret rejt. A negyedik szintet – többemeletnyi magasságban – irodahelyiségek foglalják el, amelyeket méhkassejtekhez hasonlít Sullivan. Legfölül attika-emelet található. Ezt követően Sullivan azt fontolgatja, milyen hatással van ez a beosztás az épület homlokzati képére. Úgy véli, a bejárati ajtóknak magukra kell vonniok a tekintetet. Az irodaemeleteket olyan ablakokkal kell hangsúlyozni, amelyek az emeletek belső beosztását teszik érzékletessé. A külső kép kialakításánál Sullivan azt is figyelembe veszi, hogy a földszintet közelről szokás szemlélni, viszont a magasház felső, erőteljes párkányzattal történő lezárásánál távoli hatással számol. Sullivannek üzletházakhoz készített, innovatív tervrajzai – amelyeknél gyakorlati követelményeket tartott szem előtt — jelentős hatással voltak a majdani modern művészet funkcionális építészetére. Útmutatóul szolgált Sullivan meggyőződése, melynek értelmében „a forma a funkciót követi". E kitételen az épület céljából következő esztétikai megoldás értendő. Sullivan ily módon hidalta át a műszaki jellegű, mérnöki építmények és az építőművész által tervezett architektúra ellentmondásait.

Kihívás: új építészeti feladatok



15

16

16. Sullivan: *Wainwright Building*. Saint Louis, Missouri. 1890–1891. Már ezen az épületen is a függőleges elemek vannak túlsúlyban. Kiemelik az architektonikus szerkezetet, egyszersmind pedig hangsúlyozzák az épület magasságát.

15. Sullivan: *Guarantee Trust Building*. Buffalo, New York. 1894–1895. A homlokzati megoldás látni engedi a vázszerkezetet: az acélváz függőleges vonalainak kereteit ablakok és falelemek töltik ki. Az épületet Louis Henry Sullivan (1856–1924) tervezte.

17. Richardson: *Marshall Field áruház*. Chicago, Illinois. 1885–1887. A függőleges és a vízszintes tagolás itt még egyensúlyban áll egymással. A párizsi École des Beaux-Arts-on végzett tanulmányai után Henry Hobson Richardson (1836–1886) New Yorkban nyitott sikeres irodát.

17

A 20. század

A tudomány és a technika a legradikálisabb változásokhoz vezetett, amelyekre a történelemben valaha is sor került. Ezek egyik csúcspontja az ember Holdra szállása volt (1969). Ami a művészet területét illeti, az új század a megelőző nyomvonalán haladt: a szépség, a szín- és formavilág, valamint a tér hagyományos értékeivel és szabályaival történő szakítás lebilincselő kalanddá vált. Az első világháborút megelőző években született meg a kubizmus és az expresszionizmus, a futurizmus és az absztrakt festészet, valamint a háború utolsó éveiben a dadaizmus és – az oroszországi forradalom művészeteként – a konstruktivizmus. A világháborúk által közrezárt két évtizedet a tárgyiassághoz való visszatérés jellemezte, akár a szocialista realizmus, akár a szürrealizmus formájában. Az új korszak kihívásai az építészet területén is megmutatkoztak. Az építészek már a 19. század vége felé felépítették az első felhőkarcolókat, s megalkották első, immár ipari építőanyagokból, úgymint vasból, üvegből, később pedig betonból emelt konstrukcióikat. Az ipari korszak megteremtette a gép, a mozgás és a sebesség mítoszát. Sem a forradalmak, sem a totalitárius rezsimek, sem pedig az egész világra kiterjedő háborúk végső soron nem voltak képesek megfékezni a sokrétű művészeti és kulturális mozgalmakat. A „posztmodern" új viszonyulást jelez a történelemhez. Sok tekintetben a II. világháború utáni művészet a modern civilizáció belső ellentmondásait tükrözi.

1880 1900 1905 1910 1915 1920 1925 1930 1935 1940 1945 1950 1955 1960 1965

EURÓPA

1890 körül | *A beton mint építőanyag*
1898 | *Madame Curie felfedezi a rádiumot*
1899 | *Marconi feltalálja a drót nélküli távírót*
1900 | *Freud: Álomfejtés*
Gaudí: Güell-park (Barcelona)
Brâncuşi Párizsban | 1904
A „Brücke"-csoport | 1905 megalapítása Drezdában
A „fauve"-ok Párizsban rendeznek kiállítást; *Einstein: Speciális relativitáselmélet*
Picasso: Az avignoni | 1907 kisasszonyok
Loos: Ornamens és bűntény | 1908
Picasso és Braque együttműködése | 1908–1914 *(kubizmus)*
Marinetti: Futurista kiáltvány | 1909
Behrens: AEG Turbinagyár (Berlin)
Brâncuşi: Alvó múzsa
Kandinszkij: A szellemiről a művészetben | 1910
Kandinszkij: Első absztrakt akvarell
Nolde: Tánc az aranyborjú körül
Chagall: Én és a falum | 1911
Lehmbruck: Nagy térdeplők
A kék lovas" | 1912
„Sturm" Galéria (Berlin)
Delaunay: Ablak-sorozat (Orfizmus)
Kirchner: Műlovarnő
Balla: Egy automobil sebessége | 1913 + fény + hang
Duchamp első „ready-made"-je
Első világháború | 1914–1918
Sant'Elia: A futurista építészet manifesztuma
Malevics megalapítja a szuprematizmust | 1915
1917 | *Forradalom Oroszországban*
A „De Stijl" című folyóirat Hollandiában (Mondrian)
A dadaizmus és a „pittura metafisica" megalapítása
Duchamp: Szökőkút (ready-made)
1918 | *A monarchia összeomlása Németországban és Ausztria-Magyarországon*
B. Taut: Alpine Architektur
1919 | *A Bauhaus megalapítása Weimarban (Gropius; Klee, Kandinszkij és Schlemmer megbízatása)*
1919–1920 | Tatlin: A III. Internacionálé emlékműve (modell)
1920–1921 | Mendelsohn: Einstein-torony
1923 | *Le Corbusier: Vers une architecture*
1924 | *Breton: Szürrealista kiáltvány*
Rietveld: Schroeder-ház (Utrecht)
Schwitters: MERZ-építmény
1925 | *A „Neue Sachlichkeit" kiállítás (Mannheim)*
1925–1926 | Gropius: A Bauhaus épületegyüttese (Dessau)
1926 | *Kandinszkij: Pont – vonal – sík*
1927 | Barlach: Emlékmű Güstrowban
1928 | Dick: Nagyváros-triptichon
1932 körül | Dalí: A folyékony vágy születése
1932–1935 | Beckmann: Elutazás (triptichon)
1933 | *Nemzetiszocialista diktatúra Németországban*
A Bauhaus bezárása
1936 | *Szürrealista kiállítás Párizsban*
1937 | Picasso: Guernica
Az „Entartete Kunst" (Elfajzott művészet) kiállítás
1938 | *Maghasadás (Hahn)*
1939–1945 | *II. Világháború*
1940 | Ernst: A menyasszony beöltöztetése
1947 | *Marshall-terv*
1947–1952 | Le Corbusier: Unité d'Habitation (Marsaille)
1948 körül | *A hidegháborús korszak kezdete*
1955–1959 | Nervi és Ponti: Pirelli-magasház Milánó)

USA

1903 | *A Wright fivérek első repülése*
1906 | *F. L. Wright: The Art and Craft of the Machine*
1913 | „Armory Show" (európai avantgárd)
A chicagói Tribune Tower tervezésére kiírt pályázat | 1922
Alen: Chrysler Building (New York) | 1926–1930
„Fekete péntek": a gazdasági világválság kezdete | 1929
Rockefeller Center (New York) | 1931–1940
A modern építészet első nemzetközi kiállítása (New York) | 1932
F. L. Wright kiállítja a Broadacre City tervét | 1935
F. L. Wright | Ház egy vízesés fölött | 1936
Mies van der Rohe az Egyesült Államokban | 1938
Pollock: Elvarázsolt erdő | 1947 (Action Painting)
ENSZ- székház (New York) | 1948
F. L. Wright: | 1957–1959 Guggenheim Múzeum
Pop Art | 1960 körül
Minimal Art | 1965 körül
Holdra szállás | 1969
Johnson: Az AT&T magasháza (New York) | 1978

50. fejezet

A klasszikus modernség

Az absztrakt művészet keletkezése

Az ipari forradalom megingatta a régi rendet. A századforduló táján az élet valamennyi területén megkérdőjeleződtek és nyílt elutasításra találtak eladdig érvényes igazságok. A társadalmi és politikai reformok követelése politikai tekintetben balra álló pártok kialakulását eredményezte, amelyek a hagyományos hatalmi struktúrák számára fenyegetést jelentettek, Oroszországban pedig a forradalom kitöréséhez vezettek. A természettudományok területén a kutatás új szelleme az emberi tudás lélegzetelállító kibontakozását és a természetnek az ember által addig soha nem sejtett méretekben történő „leigázását" és hasznosítását vonta maga után. Alig tíz esztendő leforgása alatt fedezte fel Madame Curie a rádiumot (1898), tette közzé Freud az álomfejtés és a pszichoanalízis elméletéről írott munkáit (1900), fejlesztette ki Einstein a relativitáselméletet, és érte el Amundsen a Déli-sarkot (1911). Marconi találmánya, a drót nélküli távíró (1895) lehetővé tette Európa és az Egyesült Államok között a közvetlen kommunikációt. A Wright fivérek első motoros repülőútjával (1903) a közlekedésnek is új korszaka kezdődött.

A 19. század végének avantgárd mozgalmai a művészet területén is megkérdőjelezték a hagyományos értékeket és normákat. A művészek gyökeresen új megoldások után kutattak, amelyek lehetővé tették számukra a modern kor képi kifejezését.

Az 1905 és 1914 között eltelt kilenc esztendő módfelett termékeny időszaknak bizonyult a művészetek történetében. Azoknak a sokrétű eszméknek, amelyek ebben az időszakban születtek, a művészi ábrázolás autonó-

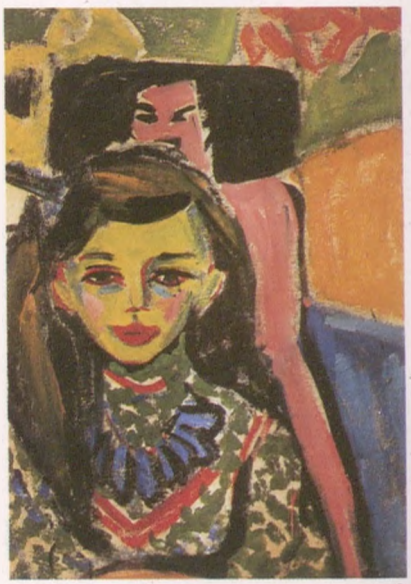
1

A primitív művészet fölfedezése

Afrika, Óceánia és Amerika úgynevezett primitív kultúráinak az európaiak által történő fölfedezése (lásd a 12. és a 35. fejezetet) gazdasági, vallási és politikai hatalmi szférájuk gyarmatosító kiterjesztésének melléktermé ke volt. Afrika nyugati partvidékének felkutatását portugál hajósok kezdték meg a 15. században, amikor India felé vezető tengeri utakat kerestek. Európa azonban csak Cook kapitány déltengeri utazásai során (1769–1779) került kapcsolatba Óceánia kultúráival. Azt követően, hogy nyugati kereskedők behatoltak ezekre a vidékekre, a bennszülött kultúrák művészeti termékei lassan megtalálták az utat az európai gyűjteményekbe. Bemutatták ugyan őket a 19. század nagy világkiállításai alkalmából, mindazonáltal nyugati értelemben nem számítottak művészetnek, hanem csupán érdekességnek, a gyarmatbirodalmak világméretű terjeszkedését dokumentáló tárgyaknak. Ugyanezt mondhatjuk el a nagy számban alapított néprajzi múzeumokról, amelyek közül a legelsők Berlinben (1856), Drezdában (1875) és Párizsban (1878) voltak megtekinthetők.

A primitív kultúrák alkotásai eredetileg csak nagy ritkán töltöttek be önálló művészi funkciót, minthogy a vallási és mágikus kultuszokhoz kapcsolódtak. A „természeti népek" művészetének fogalmába sorolhatók a Húsvét-sziget súlyos kőfejei, Észak-Amerika totemoszlopai, valamint az afrikai népek maszkjai és kis szobrocskái. Ez utóbbiak készítésénél a legkülönfélébb anyagokat használták, így az elefántcsontot, a sárgarezet, a fát és a követ. Akadtak olyan tárgyak is, amelyek az európai plasztikai hagyományok szerint elképzelhetetlen anyagokat tartalmaztak, például szögeket, háncsot vagy tollakat. Épp ezek a kis tárgyak voltak azok, amelyek megtalálták az utat Európa múzeumaiba, erőteljes hatást gyakorolva a modern művészetek fejlődésére.

2



3

4

1. Picasso: *Az avignoni kisasszonyok* (részlet). New York, Museum of Modern Art. Vászon. 1907. (Lásd a 9. képet.) A két jobb oldali fej afrikai szobrok alapján készült.

2. Nolde: *Tánc az Aranyborjú körül*. München, Staatsgalerie Moderner Kunst. Vászon. 1910. A színek és a formák a német expresszionista Emil Nolde (1867–1956) számára eszközül szolgáltak ahhoz, hogy mámoros képi elgondolásait megvalósítsa.

3. Kirchner: *Fränzi faragott szék előtt*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Vászon. 1910. Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) e portréja a leány mellképét egy szék háttámlája előtt ábrázolja, amelyet Kirchner afrikai minta alapján faragott.

miája a közös vonatkoztatási pontjuk. A fauvizmusban és az expresszionizmusban a színek önállósultak az érzelmek kifejezési eszközeként. A kubizmus és a futurizmus az érzéki benyomásokat olyan formai struktúrákká alakították át, amelyek „fantomképként" a néző képzelőerejét aktivizálták. Mindennek az eredménye az absztrakció lett. Az absztrakció megszabadította a művészetet a „tárgyi világ ballasztjától".

A „tudomány korának" reflexiójaként minden korábbinál több olyan elméleti magyarázat született, amely a művészetet *koncepcióként* láttatta.

Az expresszionizmus és a primitív művészet

Az afrikai (lásd a 12. fejezetet), az óceániai és más törzsi kultúrák művészete, amely a gyarmati hódítások folytán került a Nyugat múzeumaiba és gyűjteményeibe, jelentős hatást gyakorolt a 20. század elejének új művészeti mozgalmaira. Az ösztönökből született művészetként értelmezték, amely nem engedelmeskedik semmiféle szabálynak. Mindamellett e művészet nem viselte magán annak a bélyegét sem, amit általában civilizációnak szokás tekinteni. A kor bevett szépérzéke szerint ezek az alkotások mindennek voltak nevezhetők, csak szépnek nem. Ámde épp ezen oknál fogva volt mit mondaniok egy olyan avantgárdnak, amely a meggyökeresedett és felszínesnek érzett művészet meghaladását tűzte ki célul. A „természeti népek" művészete például nagy hatást gyakorolt Emil Noldéra, aki azért élt expresszív formanyelvükkel, hogy vallási témájú festményeinek érzelmi hatását fokozza. A primitív szobrok kifejezőereje megihlette a *„Die Brücke"*- (A Híd) csoport tagjait is, amelyet Drezdában alapított néhány építészhallgató, így Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff és Fritz Bleyl (1905). Festőként és grafikusként a „Die Brücke"-csoport, amelyhez Max Pechstein és Otto Mueller is csatlakozott, autodidakta volt. 1906-ban kelt Kiáltványukban az „élet szabadságát" követelték, s magukhoz tartozónak nyilvánítottak mindenkit, „aki közvetlenül és hamisítatlanul adja vissza mindazt, ami alkotásra ösztönzi". A „Die Brücke" a német expresszionizmus bölcsője lett. Egy másik központja a Herwarth Walden által Berlinben kiadott „Der Sturm"

5

4. Ensor: *Álarcosok*. Brüsszel, Musée Royal des Beaux-Arts. Vászon. 1892. James Ensor belga festő (1860–1949) a maszktémát a rémület légkörének megteremtésére használta.

5. Rousseau: *A kígyóbűvölő nő*. Párizs, Musée d'Orsay. Vászon. 1907. A „vámos" Henri Rousseau (1844–1910) a maga naiv és egzotikus stílusát a francia művészet főáramaitól távol alakította ki. Mindazonáltal művei visszhangra leltek a kortársak körében; több közülük Picasso gyűjteményét gyarapította.

6

6. Matisse: *A vörös szoba*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1908–1909. Saját bevallása szerint Henri Matisse-t (1869–1954) a keleti művészet, különösen a perzsa miniatúrafestészet befolyásolta. Lírai stílusát a színes felületek, a görbe vonalú díszítőelemek és a leegyszerűsített formák jellemzik.

7

7. Modigliani: *Női fej*. Párizs, Musée d'Art Moderne. Kő. 1910. Festményein és szobrain Amadeo Modigliani (1884–1920) olyan absztrahált formákat alakított ki, amelyekre az afrikai törzsi művészet tanulmányozása volt hatással.

(A Vihar) című folyóirat körül alakult ki (1910), amely munkatársai sorában tudhatta Oskar Kokoschkát is. Münchenben további expresszionista csoportosulásként alakult meg a *„Der blaue Reiter"* (A kék lovas, lásd lentebb).

Párizs a legjobb táptalajnak bizonyult új eszmék születéséhez. Henri Matisse, André Derain és Maurice Vlaminck műveinek a közönséget sokkoló kiállítása (1905) után e művészeket a *„fauve"*-ok (vadak) elnevezéssel emlegették. A színek rájuk jellemző agresszív használata egyaránt késztetett egyeseket utánzásukra, míg másokban elutasítást váltott ki (lásd a 48. fejezetet). A primitív művészet újkeletű, polgárellenes favorizálása a Matisse-hoz és Picassóhoz hasonló festőket a párizsi múzeumok néprajzi gyűjteményeinek beható tanulmányozására ösztönözte, mi több, maguk is vásároltak maszkokat és a primitív művészet körébe tartozó egyéb alkotásokat.

„Petróleumot ivott, hogy tüzet okádjon"

Ebben a forrongó és kreatív időszakban alkotta Picasso első kubista festményét, amely *Az avignoni kisasszonyok* címet viseli. Hogy micsoda radikalitással tért itt el Picasso a hagyományos stiláris mintáktól, az kifejezésre jut Braque azon megjegyzésében is, miszerint Picasso „petróleumot ivott, hogy tüzet okádjon".

Picasso geometriai alapformákra redukálta a női figurákat, arcuk megfestése során pedig primitív ibériai szobrok és afrikai maszkok alakzatait alkalmazta. Az az agresszivitás, amellyel az emberi test alapformáit a vászonra darabokban felvitte, egy teljességgel új művészetfelfogás kifejeződése volt.

Az 1908 és 1914 közötti időszak Braque és Picasso igen szoros együttműködésének korszaka volt, melynek során csendéletek, illetve barátaikról készült képmások révén önálló stílussá formálták a kubizmust. Alapjainál fogva változtatták meg a háromdimenziós, valós világ és a festővásznon való megjelenítésének viszonyát, mert határozottan elutasították, hogy képeiken a tér és a plasztikus test formáinak illúzióját teremtsék meg. Igaz ugyan, hogy már a „fauve"-ok is hangsúlyozták a sík elsődlegességét, de csupán a kubizmusban önállósultak a megformálás eszközei, amennyiben már csak töredékesen utaltak konkrét tárgyakra.

8. Picasso: *Gertrude Stein*. New York, Metropolitan Museum of Art. Vászon. 1906. Gertrude Stein amerikai írónő a 20. század elején a párizsi avantgárd kulturális életének egyik vezető egyénisége volt, akivel Picasso a francia metropolisban történt letelepedését követően (1904) nyomban fölvette a kapcsolatot.

9. Picasso: *Az avignoni kisasszonyok*. New York, Museum of Modern Art. Vászon. 1907. Ezt a harsány és durva hatású bordélyjelenetet szokás az első kubista festménynek tekinteni.

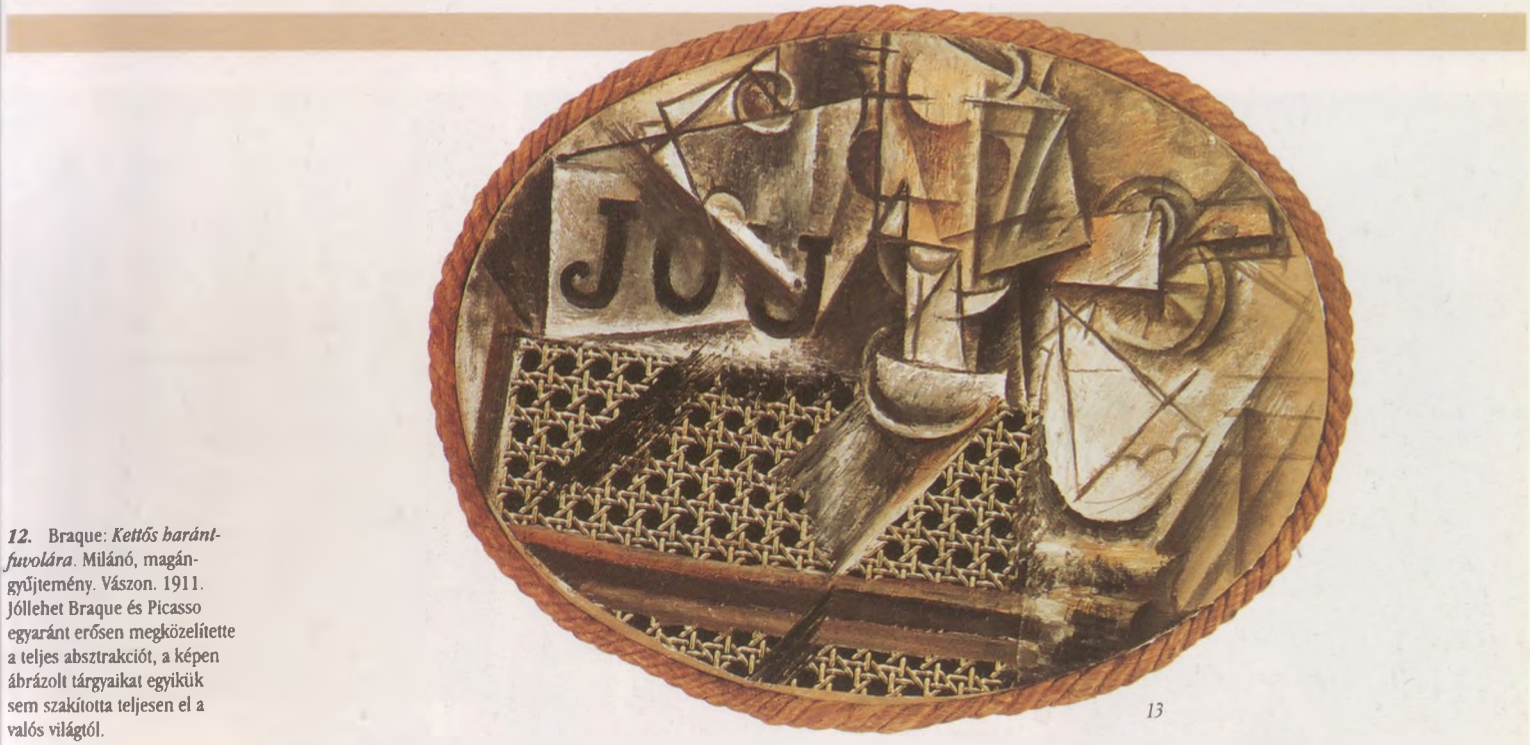
10. Picasso: *Nő legyezővel*. Szentpétervár, Ermitázs. Vászon. 1908. A kifejezetten geometriai formák alkalmazása révén Picasso túllépett a szépségről alkotott hagyományos elképzeléseken.

11. Picasso: *Ambroise Vollard*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vászon. 1910. A sokszögű mértani alakzatok alkalmazása, továbbá a színskála redukciója révén Picasso és Braque a háromdimenziós tárgy és annak a vásznon történő ábrázolása között új viszonyt teremtett.

A kubizmus

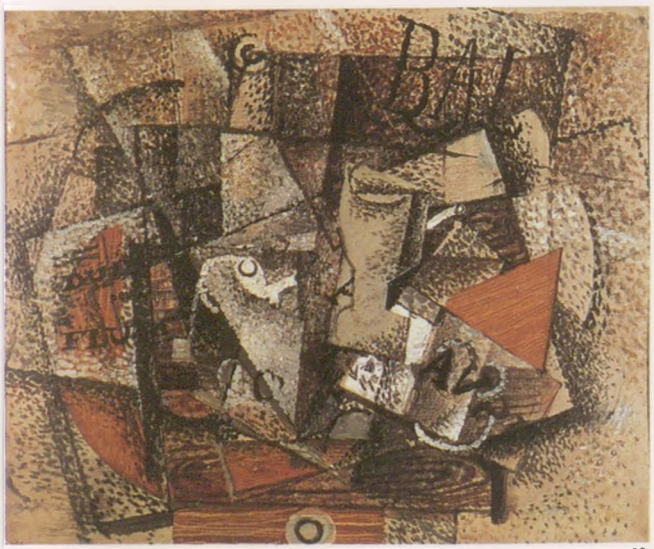
Cézanne módszere, nevezetesen az, hogy a teret és a formát színes síkokból olvasztotta egyetlen struktúrává, jelentős hatással volt Picasso és Braque korai kubista alkotásaira. Keresték annak módját, miként lehetne a megformálás illuzionisztikus eszközei nélkül tárgyakat ábrázolni a kép síkjában. A fauvizmussal ellentétben kerülték az éles színkontrasztokat, s előszeretettel használtak visszafogott színárnyalatokat. 1910 táján a mindig a tárgyi világhoz kötődő motívumaik számtalan kis faszetté (a gyémántok csiszolt oldalfelületére emlékeztető idommá) oldódtak föl, ezzel pedig teljesen eltüntették a tárgy háromdimenziós jellegét. Gris spanyol kubista ezt a stádiumot később *analitikus kubizmus*nak nevezte. A kép immár nem egy csendélet tárgyának vagy valamely személynek a „mása" volt, hanem maga is önálló tárggyá vált. Mindazonáltal Picasso és Braque megállt az elvonatkoztatásnak ezen a küszöbén, s annak révén, hogy betűket, illetve a későbbiekben különféle tárgyakat, így például nyomtatott papírt vettek fel a képbe, tematizálták a kép és a való világ viszonyát. Picasso az első kollázsába, vagyis ragasztott képébe (papier collé), amely a *Csendélet nádfonatú székkel* címet viseli, egy darab viaszos vásznat emelt be, erre pedig egy fonott szék ülőfelületének másolatát nyomta rá. A *szintetikus kubizmus*nak ebből az időszakából származó alkotásokat nem illették immár a „festmény" elnevezéssel, hanem „tableau objet"-nak, azaz „tárgykép"-nek nevezték. Picasso kubista szobrai forradalmasították a téma, az anyag és a módszer fogalmát. A különböző anyagoknak az afrikai művészetben megfigyelhető kombinációjához kapcsolódva Picasso zsinegből, ócska fadarabkákból és pléhből állított össze kompozíciókat, magyarán bármiből, ami a keze ügyébe akadt. Stílusának újszerűsége mégis leginkább az alkotófolyamat radikális megváltoztatásában nyilvánult meg. A hagyományos megmintázás vagy formázás elvesztette értelmét. Most már a ragasztáson és a kalapácsoláson volt a sor, miközben a kísérletezésnek tág tere maradt. A kézműves tudásra mostantól fogva nem volt szükség, hiszen a konceptuális és intellektuális tartalom nyomult előtérbe.

A „kubizmus" kifejezést első alkalommal egy olyan csoport alkotásaira alkalmazták, amely 1911-ben állított ki Párizsban. Valamennyiüket Picasso és Braque radikálisan



13

12. Braque: *Kettős harántfuvolára*. Milánó, magángyűjtemény. Vászon. 1911. Jóllehet Braque és Picasso egyaránt erősen megközelítette a teljes absztrakciót, a képen ábrázolt tárgyaikat egyikük sem szakította teljesen el a valós világtól.



12

13. Picasso: *Csendélet nádfonatú székkel*. Párizs, Musée Picasso. 1911–1912. A ragasztott képnek (papier collé), amelyet egy kötél foglal keretbe, s egy darabka nyomtatott viaszosvásznat tartalmaz, a realitás és a képvalóság közötti viszony a témája.

14. Picasso: *Gitár*. Párizs, Musée Picasso. Festett bádog. 1915. Picasso különféle anyagok felhasználásával is kísérletezett, amelyeket a vászonra erősített, ezáltal pedig áthidalta a szobor és a festmény közötti hagyományos különbséget.

14

új eszméi lelkesítették. Ámde az új stílus két kiötlője távol tartotta magát e mozgalomtól, és sem ezen, sem pedig a további kubista kiállítások egyikén sem vettek részt, holott maga a stílus ezek közvetítésével terjedt el egész Európában, Oroszországban és az Egyesült Államokban. Robert Delaunay egyfajta „színkubizmussal" kísérletezett; ezt nevezte a költő Apollinaire *orfizmus*nak, hogy ezzel is jellemezze a tónusok „tiszta", a tárgyiasságtól független kifejezőerejével való hasonlatosságot.

A tárgy széttagolásának és újraalkotásának elve – amelyet már Picasso is átvitt a festészetről háromdimenziós objektumokra – az 1908-tól Párizsban alkotó orosz szobrász, Alekszandr Archipenko meghatározó módszerévé vált. Kubista szobrainak egyik témája lett a homorú bemélyedések és kihagyások formájában érzékletessé váló „negatív térfogat", amelynek révén a környező tér mintegy behatolt a plasztikai képződménybe.

Modellből művésznő

Azokat a forradalmi változásokat, amelyeket az impresszionizmus vezetett be, a művészeti alkotótevékenység férfi-monopóliumának megrendülése kísérte. Polgári körökben általánosan uralkodott az előítélet: a nőknek meg kell elégedniök azzal, hogy dilettáns módon házi használatra muzsikáljanak és rajzolgassanak. Az olyan festőnők, mint Mary Cassatt és Berthe Morisot – akik a párizsi impresszionista csoport kiállításain egyenrangúan és hasonló értékű művekkel képviseltették magukat – rácáfoltak erre az előítéletre. Jellemző e fejlődésre Suzanne Valadon emancipálódása: a festőknek a Montmartre-on modellt álló takarítónőből és akrobatából vált fanyar szépségű aktképeket festő művésszé.

Párizsban megalakult az „Union des Femmes Artistes", amely évente rendezte meg a maga „Salon des Femmes"-ját; 1897-ben engedélyezték, hogy nők is folytathassanak tanulmányokat az École des Beaux-Arts-on. Németországban az akadémiai szintű művészeti képzés továbbra is a férfiak felségterülete maradt ugyan, mégis akadtak olyan intézmények, mint a „Verein der Berliner Künstlerinnen von 1897" festő- és rajziskolája, ahol Paula Modersohn-Becker is tanult, mielőtt csatlakozott volna a Bréma melletti Worpswede művészkolóniájához. Itt fejlesztette ki az 1907-ben bekövetkezett haláláig tartó

15

15. Gris: *A touraine-i ember*. New York, Museum of Modern Art. Vászon. 1918. Juan Gris (1887–1927) Párizsban tevékenykedő spanyol festőművész az analitikus kubizmus geometrikus síkművészetét művelte.

16

16. Léger: *A lépcső*. Zürich. Kunsthaus. Vászon. 1913. Fernand Léger (1881–1955) kubizmusát a sztereometrikus formák jellemzik, amelyek robotszerűséget kölcsönöznek alakjainak.

17

17. Delaunay: *Mars-mező. Vörös Eiffel-torony*. Chicago. The Art Institute. Vászon. 1911. Robert Delaunay (1885–1941) a formák kubisztikus széttördeléséből kiindulva alakította ki – miként ezt az itt látható Eiffel-torony is példázza – a maga „színkubizmusát", amelyet Apollinaire „orfizmus"-ként jellemzett.

néhány esztendőben a maga korai expresszionista formásmódját, amelyet a síkba vetített absztrakció és a szabad, ecsetelmekkel telített színhasználat jellemez. Münchenben „A kék lovas"-hoz két festőművésznő is tartozott: Gabriele Münter és Marianne von Werefkin. Az expresszív indítású szociál-realizmus egészen kimagasló alkotóművészévé nőtte ki magát az emberi nyomorúság megragadó ábrázolásaival a grafikus és szobrász Käthe Kollwitz.

Újítások az építészetben

Az építészek is szembesültek az új korszak kihívásaival. A polgári körökből származó, presztízsjellegű megbízások továbbra is mereven konzervatív irányultságúak maradtak ugyan, e területen ugyanis kizárólag a historizáló stílusirányzatoknak és a hagyományos építőanyagoknak volt keletjük. Az építészeknek egy új nemzedéke ellenben kialakította a maga modern eszmevilágát, ami a legkülönfélébb módokon nyilvánult meg. Barcelonában Gaudí a szecesszió tekervényes formáit középkori spanyol és arab elemekkel kapcsolta össze, a maga termékeny fantáziavilágából született motívumkincset alakítván ily módon ki. Aszimmetrikus és a hagyományos formákat felrúgó elgondolásaiban mind az építészet, mind pedig az ornamentika területén élt a plasztikai formálás valamennyi lehetséges eszközével, s így a legteljesebb mértékben eredeti építészeti alkotásokat hozott létre, amelyek – tekintve, hogy Gaudí kerüli a sima falfelületeket és a négyszögeket – gyakran növényi formákra emlékeztetnek.

Más építészek számára az a törekvés került az előtérbe, hogy egy olyan stílust dolgozzanak ki, amely megfelel az új, ipari korszaknak. Az Egyesült Államokban Frank Lloyd Wright a *The Art and Craft of the Machine* című munkájában (1901) úgy ítélte meg, eljött a nap, amikor mozdonyok és gőzhajók veszik majd át a műalkotások szerepét. Tervrajzaiban a lakóház-építkezés új formáit igyekezett kialakítani. Az általa tervezett *Robie House* nyitott alaprajza a funkcionális követelményeknek tett eleget, s mit sem törődött az építészeti hagyományokkal. Leegyszerűsítette az épület alapformáit, s került mindenféle dekoratív kiegészítést. Ennek révén igen modern hatású, mindenfajta hagyományos stíluselemtől megszabadított

18

19

18. Gaudí: *La Sagrada Familia (A Szent Család)*. Barcelona. Az építkezés kezdete: 1884. Antonio Gaudí (1852–1928) a természet formáira történő utalásokkal át- meg átszőtt, monumentális térplasztikai alkotásként tervezte ezt a templomot. Így például a tornyok orsó alakú csigaházakra emlékeztetnek.

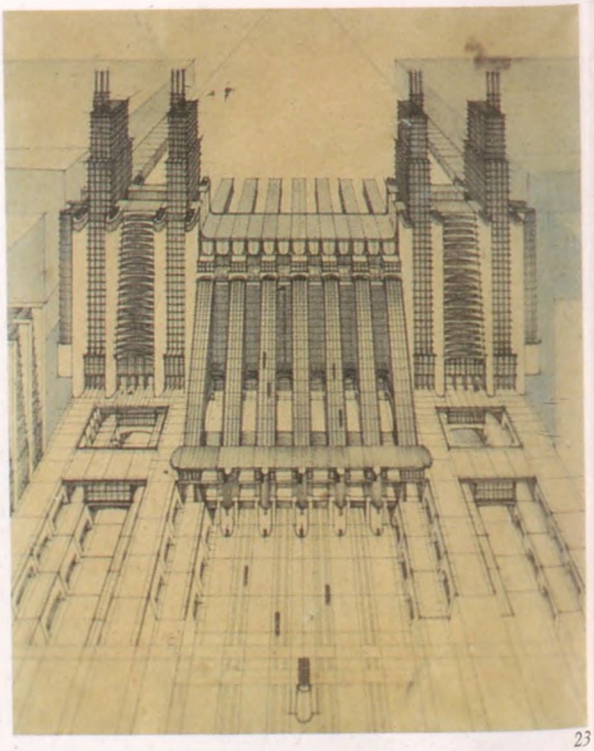
19. Gaudí: *Güell-park*. Barcelona. 1904–1914. Gaudí építészeti alkotásainak amorf, fantasztikus és szerves formái a görbe vonalak iránt megmutatkozó rokonszenvéről tanúskodnak. Építményeiben messze túlszárnyalta a szecesszió más építészeinek legmerészebb álmait is.

épületeket sikerült emelnie, amelyekben kézzelfogható módon fejeződött ki egy demokratikus ipari társadalom megszületéséről szőtt álma. Wright más építészeket is arra buzdított, kövessék az ő példáját, s az új építőanyagok, mint a vas és a beton alkalmazási lehetőségeit kutatta. A betonnak egy fajtáját már a rómaiak is felhasználták monumentális építményeikben, ám ennek az építési technológiának az ismerete feledésbe merült a középkor évszázadaiban. Csupán a 18. században fedezték újra fel. Szilárdságát a betonvas (1861), később pedig az acél alkalmazásával (1892) tekintélyes mértékben sikerült megnövelni. A beton olcsó volt, ráadásul ellenállt a víznek és a tűznek. Ugyanakkor a polgári építészet a vashoz hasonlóan ezt sem ismerte el építőanyagként. Csupán a gépek egyre fokozódó kultuszával párhuzamosan változott meg alapvetően a hozzáállás ezekkel az új anyagokkal szemben.

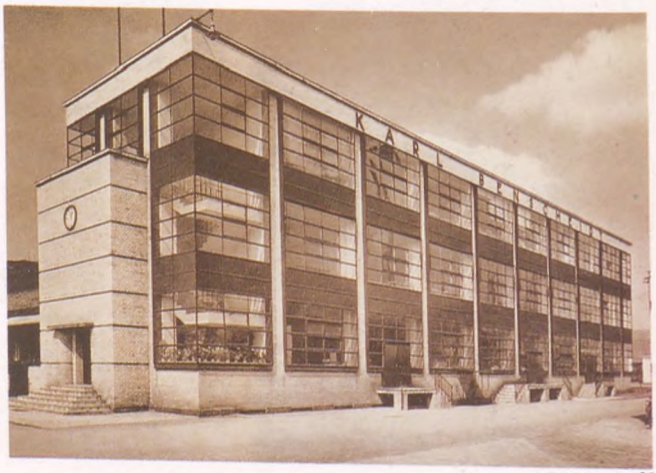
A gépek kultusza

A gépek dicsérete, amelyet Wright hangoztatott, Európában is termékeny talajra hullott. A szecesszió divattá merevedett, s a dekorativitás túlsúlyával szemben radikális ellenmozgalom bontakozott ki.
Bécsi építészek vették át a kezdeményező szerepet egy racionális stílus kialakítása terén. Adolf Loos az *Ornamens és bűntény* címet viselő esszéjében (1908) valamennyi díszítő részletről való lemondás szükségességét hangsúlyozta. Wrighthoz hasonlóan ő is együtt dolgozott Sullivannel Chicagóban. Amerikában gyűjtött tapasztalatai abban a radikális elképzelésében öltöttek testet, hogy a szépségnek egyenes arányban kell állnia a funkcionalitással. Ha az ipari korszak gépeinél a hatékonyság függetlennek mutatkozott olyan tényezőktől, mint az arány és a dekorativitás, nem lehet ez másként az építészet esetében sem. Németországban ezeket az új eszméket a *Deutscher Werkbund* elnevezésű egyesülés (1907) karolta fel, amelyet az ipari formatervezés minőségének javítása érdekében hívtak életre. E társulás Friedrich Naumann liberális politikus és Hermann Muthesius építész együttműködése nyomán született meg. Muthesius az új „ipari esztétika" fáradhatatlan harcosa volt. Szorgalmazta a hasonló gondolkodású építészeknek Németország iparművészeti főiskoláinak

20



23



21

22

20. Wright: *Robie House*. Chicago, Illinois. 1919. Frank Lloyd Wright amerikai építész (1869–1959) alakította ki a „prériház" típusát. Belső és külső tere egybekapcsolódik, mert a tervező lemond az összefüggő zárt falak alkalmazásáról.

21. Gropius és Meyer: *Fagus-művek*. Alfeld an der Leine. 1911–1914. A fémkeret-konstrukció alkalmazása Walter Gropius (1883–1969) és munkatársa, Alfred Meyer (1881–1929) számára a tér lefedésénél üvegfelületek kialakítását tette lehetővé. Jellemzője még az épületnek a sarokpillérek hiánya.

22. Behrens: *AEG Turbinagyár*. Berlin.1909. A gyárépítés mint építészeti feladat Peter Behrens (1868–1940) munkássága révén autonóm formára tett szert, amelyet egészen a monumentalitásig fokozott.

élére történő kinevezését. Az ipari termelés területén új megrendelők akadtak, akik felkarolták céljait. Egyik támogatottját, Peter Behrenset az AEG alkalmazta építészként és művészeti tanácsadóként. Gyárakat és kiállítási termeket tervezett, de foglalkozott elektromos készülékek és propagandaanyagok tervezésével is. Behrens volt az ipari formatervezés egyik legjelentősebb úttörője a háborút megelőző években. Berlini irodájában időről időre felbukkant Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe és Le Corbusier is; mindhárman a 20. századi építészet legjelentősebb építészei közé tartoznak. Gropius azon meggyőződése, hogy igenis összeegyeztethető a technika és az esztétika, a modern építészet és a munka világának humanizálása, az épületek standardizálása és a lakások minőségének javítása, a munkáslakásokról írott tanulmányában jutott kifejezésre (1910). Ugyanezeket az alapelveket valósította meg a Fagus-művek épületének felépítésekor, amelyet Adolf Meyerrel együtt tervezett. Az acélból, üvegből és égetett téglából emelt épületet a funkcionális minimumra redukálták (vázszerkezetű építkezésmód). A háború után ezeket az elgondolásokat fejlesztették tovább, s ezek alkották a modern építészet alapját.

A futurizmus

A gépek kultusza a legerőteljesebben és a legradikálisabban olasz művészek egy csoportjának alkotásaiban fejeződött ki, akik a futurizmus jelszava alatt egyesültek. Miként már e névválasztás is mutatja, a futuristák mozgalma a múlt etalonjai és eszményei ellen irányult. Filippo Tommaso Marinetti, akit saját bevallása szerint egy versenyautó jobban ámulatba ejtett, mint a *Szamothrakéi Niké* hellenisztikus görög szobra, 1909-ben nyilvánosságra hozta a *Futurista kiáltvány*t. E manifesztum az új, ipari korszakot, a sebesség mámorát, s a gyárak, dokkok, mozdonyok és repülőgépek zabolátlan erejét magasztalja. E futurista csoport festőihez – közéjük tartozott Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini és Giacomo Balla – később Antonio Sant'Elia építész is társult. Az őáltala írott *A futurista építészet manifesztuma* (1914) irodák, apartmanházak, gyárak terveit és egy repülőtér tervrajzát tartalmazta. Azon a véleményen volt, hogy a lépcsők immár elavultak, hi-

24

23. Sant'Elia: *Repülőtér terve*. Como, Museo Civico. 1914. Antonio Sant'Elia (1888–1916) futurista építész elgondolása szerint az újkor legfontosabb épületei a szállodák, a pályaudvarok és a repülőterek. Ezek léptek a múlt katedrálisainak helyére.

25

24. Balla: *Teraszon szaladó kislány*. Milánó, Galleria d'Arte Moderna. Vászon. 1912. A neoimpresszionista pointillizmus és divizionizmus hatására Giacomo Balla (1871–1958) a fázisfotográfia technikáját alkalmazta, hogy a mozgás e futurista képét megalkossa.

25. Boccioni: *A szellem állapotai (II). A búcsúzás*. New York, magántulajdon. Vászon. 1911. Umberto Boccioni (1882–1916) a képi világot és a városok zűrzavarát kapcsolta egybe, hogy kifejezze a futuristáknak a mozgás iránti vonzalmát.

26. Carrà: *A milánói La Galleria*. Milánó, Collezione Mattioli. Vászon. 1912. Carlo Carrà (1881–1966) visszanyúlt a kubisták kezdeményezéseihez. E technikát alkalmazta futurista kompozícióiban, amelyek témája a nagyváros a maga egymásra rétegződő benyomásaival.

26

szen feltalálták a liftet. Kubista technikák alkalmazásával a futurista művészek a modern városi élet, vagyis az érzéki benyomások sokféleségének és a technika, illetve a dinamizmus uralmának képi kifejezését keresték mind festmények, mind szobrok formájában. Ez az eredetileg olasz nemzeti mozgalomnak indult törekvés erős hatást gyakorolt párizsi művészekre, így Raymond Duchamp-Villonra, Fernand Léger-re és Robert Delaunay-ra is. Anarchikus eszményeik a dadaizmus kialakulása szempontjából (lásd az 51. fejezetet) szintén fontos ösztönzést jelentettek.

Absztrakt művészet

A kubizmus kialakítása során Picasso és Braque gondosan kerülte a teljes absztrakciót. Teljes tudatossággal őrizték meg a legalább utalásszerű kapcsolódást a külső, tárgyi világhoz. Akadtak ellenben olyan művészek, akik a legvégső következtetések levonásáig hajtották Picasso és Braque újításait. Léger és Delaunay már az absztrakt művészet küszöbén állottak, ámde csupán Vaszilij Kandinszkij, Kazimir Malevics és Piet Mondrian megjelenésével született meg a voltaképpeni nem ábrázoló, nem tárgyi és nem figurális művészet.

Kandinszkij orosz egyetemet végzett, s tudományos pályafutását áldozta fel a festészet kedvéért. 1896-ban áttelepült Münchenbe, s tanulmányait az ottani képzőművészeti akadémián folytatta. Korai munkáiban a színek fauvista alkalmazásával kísérletezett. Lépésről lépésre azonban eltávolodott a tárgyi motívumok megjelenítésétől. Értekezésében, amely *A szellemiről a művészetben* címet viseli (megjelenésének éve: 1912), elgondolásait elméleti megfontolásokkal is alátámasztotta. A művészet legsürgősebb feladatát abban látta, hogy a művész legrejtettebb érzelmeinek a formálás elemi eszközeivel utat biztosítson. Franz Marc is osztotta Kandinszkijnak e meggyőződését, s együttesen alapították meg – egy almanach kiadása céljából – a *„»Der blaue Reiter« szerkesztőség"*-ét. „A kék lovas"-csoport kiállításain hasonmód gondolkodók vettek részt, így Macke, Alekszej Javlenszkij, Klee és Gabriele Münter. Mivel nézetük szerint a társadalmat mind erőteljesebben az anyagi gondolkodás határozza

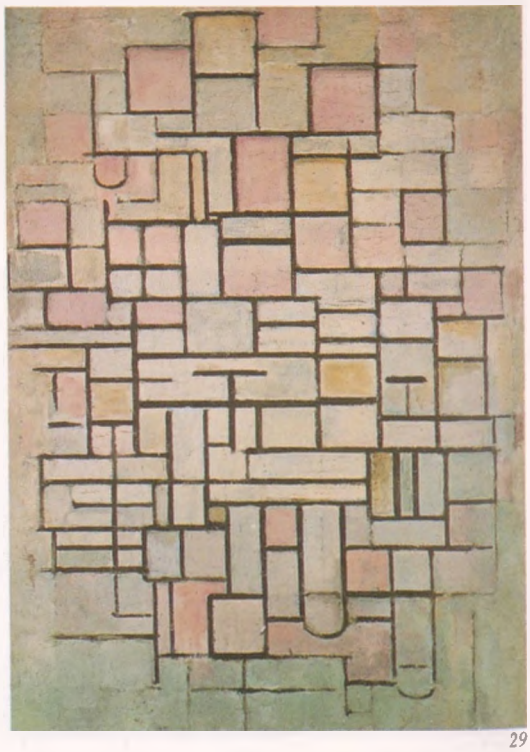
28

28. Mondrian: *A nagy fa*. Hága, Gemeentesmuseum. Vászon. 1914. Az I. világháború kitörését megelőző években Piet Mondrian (1872–1944) fákról és más tárgyakról készített tanulmányai alapján egy mindinkább absztrakt stílust alakított ki. Mondrian a holland „De Stijl"-csoport egyik alapító tagja volt. Eszméi a háborút követő esztendőkben jelentős hatást fejtettek ki (lásd az 51. fejezetet).

29. Mondrian: *6. sz. kompozíció*. Hága, Gemeentesmuseum. Vászon. 1914.

27

27. Duchamp-Villon: *A nagy ló*. Chicago. The Art Institute. Bronz. 1914. Raymond Duchamp-Villon szobrász (1876–1918) gépszerű lóábrázolásainak e sorozatát a plasztikai megformálás kubista és futurista eszközei befolyásolták.



29

meg, művészi tevékenységüket a formák és a színek szellemi valóságára alapozták. Egyszersmind fölfedezték a művészi „originalitást" a népi művészet anonim alkotásaiban, így például a bajor üveghátlap-festészetben. Kandinszkijnak azon meggyőződését, hogy a színek, a formák és a vonalak érzékfölötti igazságok érzéki észlelésének eszközei lehetnek, erőteljesen befolyásolták az antropozófus Rudolf Steiner tanai. Kandinszkij a színeket hangokkal vetette össze, s képsorozatait – akárha zenei darabok lennének – a kompozíció és improvizáció megnevezéssel illette, ezzel is hangsúlyozván nem tárgyi mivoltukat. Malevics és más orosz művészek alkotásaiban szintén megfogalmazódik annak vágya, hogy a művészetet „megszabadítsák a tárgyi világ ballasztjától" (Malevics). Azt követően, hogy Oroszországban kiállították a párizsi avantgárd újító szellemiségű alkotásait, az ottani lelkes művészetbarátok gyűjteni kezdték Picasso és Matisse műveit. Festményeik bátorították az orosz művészeket, hogy maguk is kísérletezzenek az absztrakt festészettel. Malevics a tiszta geometrikus formák mellett döntött; ezzel akarta kifejezésre juttatni hitét, mely szerint az ember intellektuálisan fölötte áll a természetnek. Első szuprematista alkotása a *Fekete négyzet fehér alapon*, amelynek szignójában az 1913-as év szerepel, miként címe is mutatja, egyetlen fekete négyzetet ábrázol. E motívum teljesedett ki a *Fehér négyzet fehér alapon* című képben (1918 körül), amely az elvonatkoztatás legmagasabb fokú kifejeződése.

Az első világháború kitörése (1914) egy korszak végének előhírnöke volt. A háborút megelőző évek igen kreatív légköre kihunyt, amikor Párizsban, Münchenben és Berlinben ellenségesen kezdtek viszonyulni a művészekhez és közönségükhöz egyaránt. A művészeti fejlődés fókusza Nyugat-Európa semleges országaiba tevődött át. A „De Stijl"-csoport életre hívása Hollandiában, valamint a dadaizmus megszületése Svájcban a új kifejezési formák kutatásának folytatását jelentette, s megteremtette a művészet újraértékelésének alapjait, amire már a háború utáni világban került sor.

30. Kandinszkij: *Kompozíció*. Moszkva, Puskin Múzeum. Vízfesték és tus papíron. 1915. Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) „A kék lovas"- (Der blaue Reiter) művészcsoport vezető egyénisége volt. Az absztrakt, tárgy nélküli festészet és grafika megalapítójának számít. *Első absztrakt akvarell*jét 1910-ben festette.

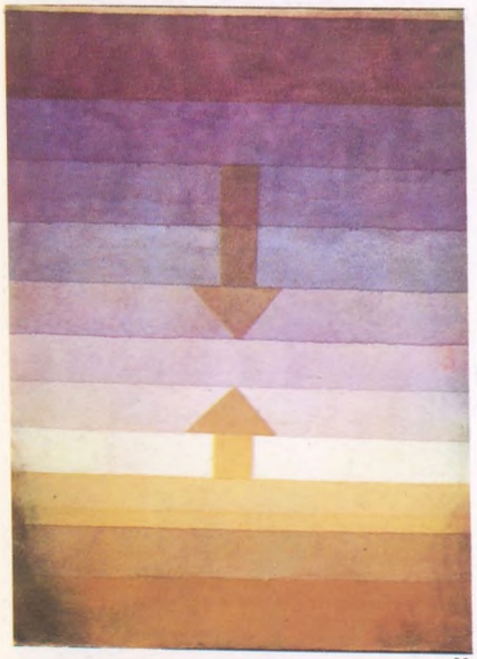
31. Macke: *Diványon fekvő nő*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Akvarell. 1914. August Macke (1887–1914) szintén „A kék lovas"-művészcsoport tagja volt. A színalkalmazás kifejezési lehetőségeivel foglalkozott figurális kompozícióiban.

30

31

Paul Klee

Paul Klee (1879–1940) muzsikuscsalád gyermekeként Svájcban született. 1898-ban művészeti tanulmányok folytatása céljából Münchenbe költözött. Itt került kapcsolatba olyan művészekkel, mint Kandinszkij, Marc és Macke. Részt vett „A kék lovas" kiállításain (1911–1912), útját azonban saját kísérleteit folytatva járta. Klee eleinte a grafikát részesítette előnyben, s a rajzos alkotóelemek mindig is műveinek fontos részét alkották. Tunéziai utazása során (1914, Macke és Louis Moilliet társaságában) lenyűgözte a fény ereje; energiáját geometrikus színkompozíciókban örökítette meg. Az elvonatkoztatást mindig „valós képi jelekkel" kapcsolta egybe; ezek sorába tartoztak többek között a betűk vagy a nyilak. Klee foglalkozott az alkotófolyamat elemzésével is. Számára a tudatalatti a színek, vonalak, mindenekelőtt maga az alkotófolyamat révén nyilvánult meg. Kísérletezett az automatikus rajzolással, és a rajzolás folyamatát „a vonal megsétáltatásaként" jellemezte.
Az első világháborút követően meghívták a Bauhausba (lásd az 51. fejezetet), amelynek 1931-ig tagja volt. 1933-ban megfosztották düsseldorfi katedrájától, majd visszatért Svájcba.

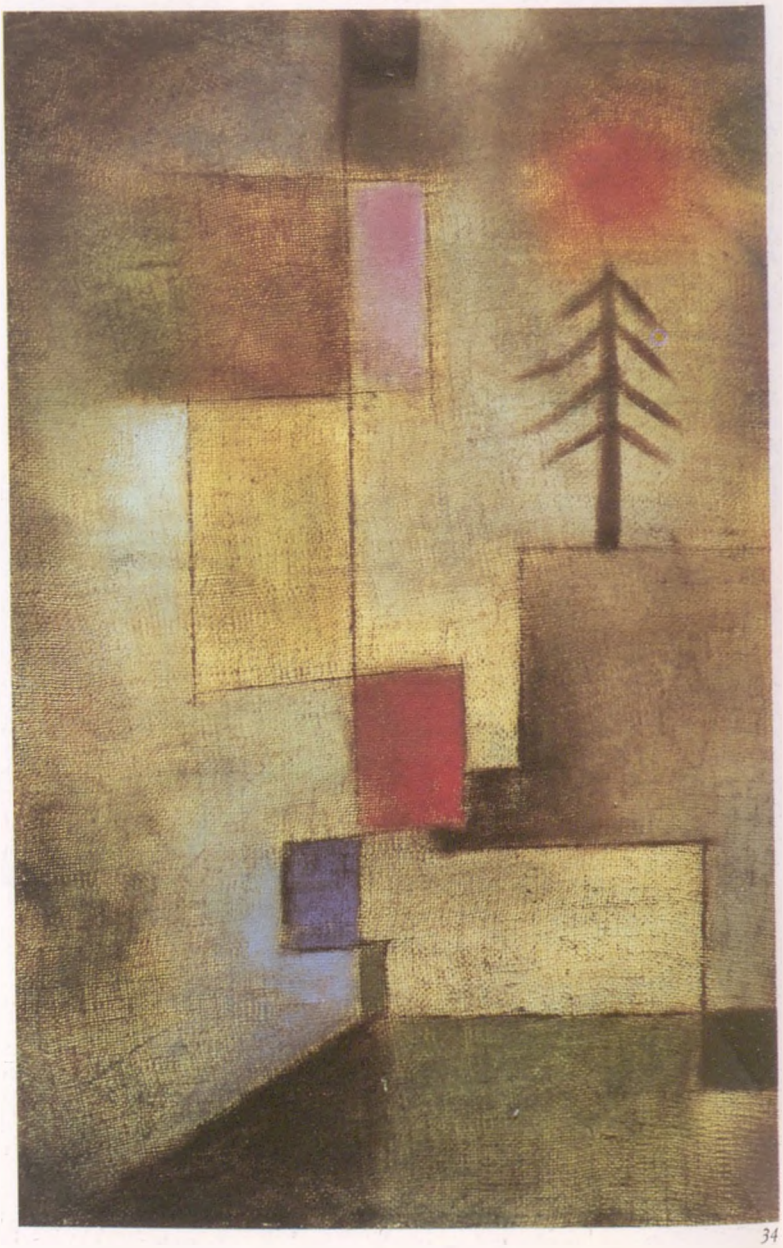


32

32. Klee: *Elválás este*. Bern, Klee-Stiftung. Papír kartonon. 1922.

33

33. Klee: *A középpontban álló zöld templomtorony*. Bern, Klee-Stiftung. Krétával alapozott fafedő. 1917.



34

34. Klee: *Kis fenyőkép*. Bázel, Kunstmuseum. Kartonra felvitt géz. 1922.

51. fejezet

A háború utáni időszak

Művészet a két világháború között

Az első világháború Európa számára súlyos gazdasági, politikai, szociális és morális sokkal végződött. A versailles-i békediktátum, amely a vérszomjas bosszú légkörében fogalmazódott meg, Németországra oly elképesztő méretű jóvátételi fizetséget rótt ki, hogy annak nem volt képes eleget tenni. A következmény az infláció, a munkanélküliség, valamint a társadalmi ellentétek kiéleződése lett; ilyen körülmények között a demokrácia az egykori monarchiákban – Németországban és Ausztriában – nem találhatott biztos talajra. A világpolitikai hatalom a gazdaságilag és kulturálisan egyaránt földre tiport Európából az Egyesült Államokba tevődött át, amelynek virágzó gazdasága nem szenvedett a háború következményeitől, s az amerikaiaknak eleddig soha nem látott gazdagságot biztosított. Az oroszországi forradalom (1917) Nyugaton rádöbbentette az uralkodó osztályokat hatalmi igényük ingatagságára. A szocialista mozgalommal a mind nagyobb hangerővel fellépő, jobboldali irányultságú és nacionalista csoportok szálltak szembe, s végül Olaszországban, Németországban és Spanyolországban el is fojtották.

Míg a társadalmilag megállapodott rétegek legfőbb érdeke a réges-rég kérdésessé vált hagyományok megőrzéséhez fűződött, addig a baloldali oppozíció a maga egyik legfontosabb feladatát a hagyományokhoz kötődő magatartás ellen intézett támadásban látta. Konzervatív nézőpontból az egész művészeti avantgárd destruktív és politikailag gyanús volt. Így adódhatott, hogy Németországban a modern, kiváltképp az absztrakt művészet „kultúrbolsevizmusa" ellen indított nemzetiszocialista hecckampány

1

széles körökben visszhangra talált, már a náci diktatúra hatalomra jutása előtt. A modern művészet száműzését Németországból 1937-ben nagy szervezői alapossággal valósították meg.

A konstruktivizmus

Az októberi forradalom révén Oroszországban új rezsim került hatalomra, amelyik kifejezetten a Nyugat polgári és kapitalista értékei ellen lépett fel. Ez a magatartás kifejeződött a modern művészet, különösen az orosz művészek által kialakított konstruktivizmus hivatalos támogatásában is. Kandinszkij és Malevics, a háború előtti időszak absztrakt művészetének két fő képviselője (lásd az 50. fejezetet), a forradalom után Moszkvában, Leningrádban (a mai Szentpétervárott) és Kijevben alapított művészeti iskolák tanárai lettek. Malevics, aki 1912 táján megalapította a szuprematizmus mozgalmát, színekkel és háromdimenziós geometrikus alakzatokkal kísérletezett. Elméleti megfontolásai nagy hatással voltak El Liszickijre, aki a *Proun*-sorozatban (1919) olyan kompozíciókat alkotott, amelyeken egy átló mentén aszimmetrikusan helyezkednek el felületek és testek. Vlagyimir Tatlin, a konstruktivizmus egyik megalapítója, a *III. Internacionálé emlékművé*nek tervében (1919–1920) az átlók dinamikus hatását érvényesítette: egy négyszáz méter magas, spirálisan a magasba kúszó torony egy kockát, egy piramist és egy hengert zár közre, amelyekben egy kongresszusi központ, különféle irodák és egy sajtóközpont nyert elhelyezést. Innen hangszórókon keresztül tudatják a világgal a legújabb híreket. Tatlin „gépi művészete" megfelelt a munkásosztály feltörekvő hangulatának. Amikor aztán lassan kihunyt a forradalom idealisztikus tüze, s fokozatosan érvényre jutott az a kijózanító felismerés, hogy alapvető gazdasági reformokra, mindenekelőtt gyors léptű iparosodásra van szükség, a modern, absztrakt művészet át kellett hogy adja a helyét egy olyan realista stílusnak, amely meggyőző erővel s mindenki számára könnyen érthető formanyelven népszerűsítette a politikai döntéseket, illetve dicsőítette a forradalmat. Kandinszkij és El Liszickij kényszerítve érezték magukat, hogy elhagyják Oroszországot. Németországba mentek, ahol gondolataik a fejlődés új lépcsőfokait alapozták meg.

2

4

1. Picasso: *Tengerparton robanó nők* (ismert még *A futás* címen is). Párizs, Musée Picasso. Holu. 1922. A festmény Picasso „klasszicista" korszakából származik, amelyet a kubizmus feltámadása követett.

3

2. El Liszickij: *A Lenin-tribün terve*. Moszkva, Tretyakov Képtár. Fotómontázs és rajz papíron. 1920. Abban az absztrakt vonalvezetésben, amely El Liszickij (1890–1941) itt látható tervét jellemzi, az oroszországi forradalom művészeteként értelmezett konstruktivizmusnak a szerepe jut kifejezésre.

3. Grosz: *Szürkület*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Akvarell. 1922. Az „új tárgyiasság" (Neue Sachlichkeit) szellemében alkotó művészeket részben a német expresszionizmus hagyományai, így például George Grosz (1893–1959) képei ihlették. Mindazonáltal a Grosz alkotásait jellemző szatirikus él voltaképpeni gyökerei a dadaizmusban keresendők.

4. Brodszkij: *Lenin gyári munkások előtt tart beszédet*. Moszkva, Orosz Múzeum. Vászon. 1929. A konstruktivizmus intellektuális eszményei nehezen voltak követhetők a nézők számára. A forradalom időszakát megörökítő történeti képeivel iszaak J. Brodszkij (1884–1939) a szocialista realizmus „néphez közel álló", 1932-től fogva kizárólagosan engedélyezett művészeti formájának korai képviselője volt.

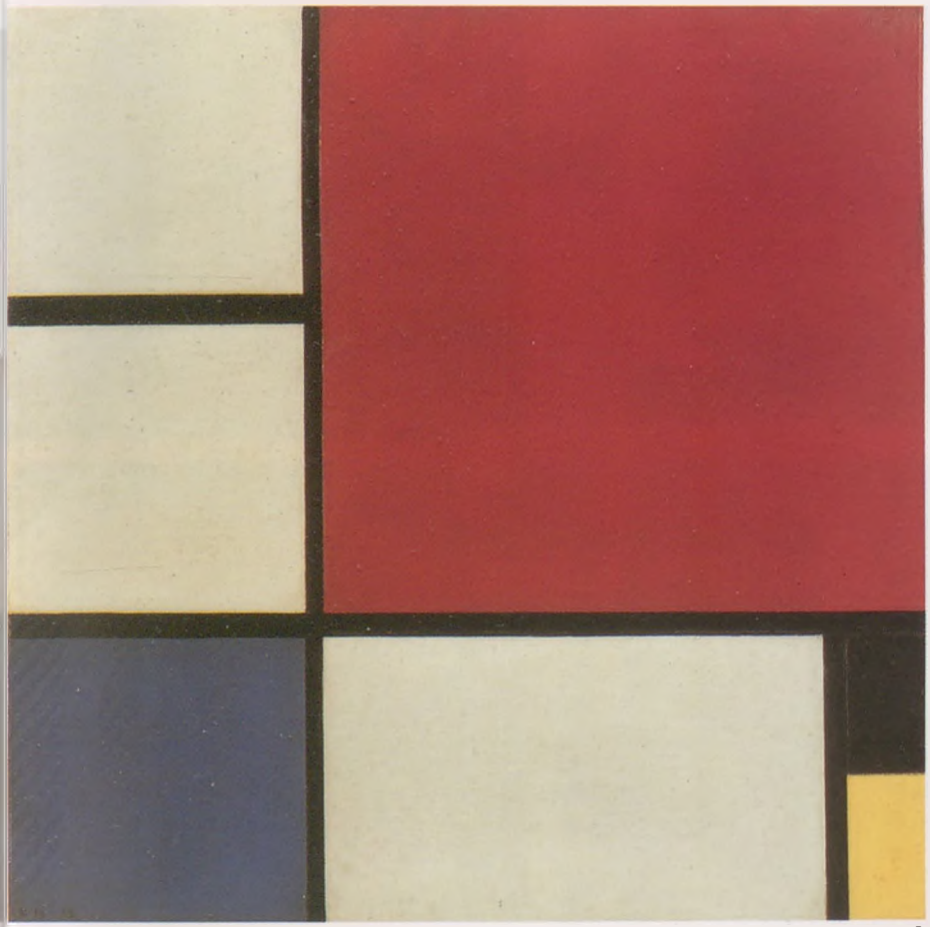
„De Stijl"

Miközben Franciaországban és Németországban tombolt a háború, a művészeti élet súlypontja a semleges országokra helyeződött át. Hollandiában Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld, Pieter Oud, Cornelius van Eesteren, Bart van der Leck és Georges Vantorgerloo „De Stijl" (A stílus, 1917) címmel folyóiratot alapítottak. Ezek a festők, szobrászok, építészek és grafikus formatervezők az absztrakt művészet egy új stílusának képviselői voltak. Az új stílus a vízszintes és függőleges vonalak tiszta alkalmazásán alapult, amelyet a feketével, fehérrel, valamint a három alapszínnel kombináltak. Mondrian még a háború előtt Párizsban alakította ki elgondolását. Az említett alkotóelemekben a kubizmus logikus folytatását látta. A „De Stijl"-csoport építészei átemelték ezeket a gondolatokat a harmadik dimenzióba, s alkalmazták őket Frank Lloyd Wrightnak a nyitott alaprajzzal kapcsolatos kísérleteire. Rietveld Utrechtben látható Schröder-háza lemond a falnak mint körbezáró alkotóelemnek az alkalmazásáról. A falat horizontálisan és vertikálisan egymáshoz illesztett felületek helyettesítik, amelyeket fémelemek tartanak össze. E felületeket vörös, sárga és kék színnel – a „De Stijl"-csoport színeivel – festették be. A „De Stijl" harmonikus, a legelemibb alakzatokra redukált kifejezésmódja azon vágyukat illusztrálta, hogy rendet vigyenek egy kaotikus világba. Ámde a szélsőséges redukció végül a csoport felbomlásához vezetett (1924), amikor is Mondrian nem volt hajlandó megbékélni azzal az átlós vonallal, amelyet Van Doesburg El Liszickij hatására alkalmazott terveiben. Távolabbra mutató hatást gyakorolt a csoport Mies van der Rohe építészeti terveire és a folytonos tér általa képviselt felfogására.

A dadaizmus

Miközben a „De Stijl"-csoport művészei a szabályok steril világába menekültek, a háború alatt egy másik jelentős művészeti mozgalom pontosan az ellenkező irányban haladt.

A dadaizmus a semleges Svájcban született, amely sok politikai menekültet fogadott be. Itt élt az emigráns költőknek és festőknek egy csoportja is, akik a zürichi Voltaire-kabaréban tartották irodalmi estjeiket. A dadaiz-



5

5. Mondrian: *Kompozíció.* Belgrád, Nemzeti Múzeum. Vászon. 1929. Piet Mondrian (1827–1944) fekete egyenesekből és az alapszíneket tartalmazó négyzetes felületekből szerkesztette műveit. Jól érzékelhető bennük a „De Stijl"-csoport purizmusa.

7

7. Rietveld: *Schröder-ház.* Utrecht. 1924. A „De Stijl"-csoport építészei, akik közé Gerrit Rietveld (1888–1964) is tartozott, Mondrian festményeinek háromdimenziós változatait alkották meg.

6

6. Duchamp: *A szökőkút.* Milánó, Galleria Schwarz. Az elveszett eredeti másolata (1964). A „dada" mozgalma valamennyi hagyományt elvetett. Marcel Duchamp (1887–1968) a lehető leghétköznapibb tárgyakat – esetünkben például ezt a piszoárt – nyilvánította műtárgyaknak.

mus – az elnevezés maga a véletlen műve: „Da-da" – a háború ellen, a nacionalizmus ellen, valamennyi esztétikai és erkölcsi konvenció ellen és persze önmaga ellen is irányul.

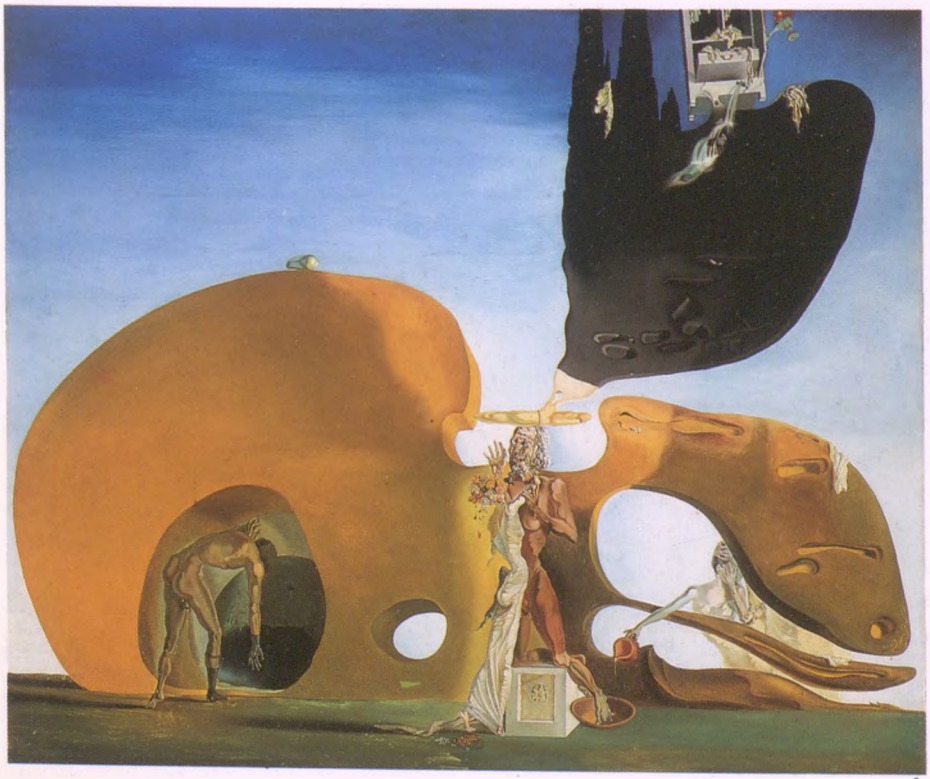
A háború befejeztével számos dadaista művész elhagyta Zürichet, és Franciaországba vagy Németországba települt át, hogy ott folytassa az uralkodó értékek elleni tiltakozását. Kölnben Max Ernst egy olyan kiállítást nyitott meg, amelybe a látogatóknak egy nyilvános illemhelyen át kellett belépniök (1920). Hannoverben Kurt Schwitters fejlesztette ki a maga dadaisztikus MERZ-művészetét, amely a „Commerzbank" egy szótöredéke alapján kapta elnevezését; Schwitters ugyanis ezt használta föl egy kollázsban. Marcel Duchamp, aki 1915 óta New Yorkban élt, a maga *„ready-made"*-jeivel (1913-tól) radikálisan megkérdőjelezte a művészetet mint formaalkotó tevékenységet, nevezetesen azzal, hogy közönséges használati tárgyakat – egy hokedlire helyezett biciklikereket, egy üvegszárítót, egy *Fountain*nek nevezett, R. Mutt szignóval ellátott és 1917-re datált piszoárt – szobroknak nyilvánított. Duchamp lett ily módon a tárgyművészet megalapítója, egyszersmind pedig lerakta a konceptuális művészet alapjait is: nem valamely művészeti tárgy megalkotása a döntő, hanem maga a gondolat.

Az expresszionizmus és az „új tárgyiasság"

A háború utáni évek német expresszionizmusa az individuális magatartásformák széles skáláját alakította ki. Otto Dix és Max Beckmann festészetében és grafikájában az erőszak és a rombolás elszabadult erőivel szemben érzett tehetetlenség érzete fejeződik ki.

Párhuzamok fedezhetők fel az expresszionista irányultságú filmekben is (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919; *Nosferatu – Symphonie des Grauens*, 1924). Ernst Barlach szobrai az ember alapvető tapasztalatait: a magányt és a kiszolgáltatottságot, egyszersmind azonban a bensőségességet és a gyönyört testesítik meg. Egymástól teljesen eltérő módon – geometrikusan és konstruktívan, illetve dinamikusan és impulzívan – foglalkozott Lyonel Feininger és Oskar Kokoschka a város- és tájkép műfajával. Az építészetben a látomásszerű elgondolások kerekedtek felül, így például a Taut fivérek, Bruno és Max, illetve Hans Scharouns monumentális üvegépület-

8. Arp: *Konkréció*. Párizs, Musée Nationale d'Art Moderne. Márvány. 1934. A festő, szobrász és író Hans Arp (1887–1966) a biológiai növekedés, a cseppfolyóssá válás és megdermedés különböző formáival foglalkozott. Szürrealista szobrokat alkotott, amelyekben a való világ fantáziaképekkel olvadt egybe.



9. Dalí: *A folyékony vágy születése*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1931–1932. Salvador Dalí (1904–1989) tudatosan alkalmazott a nemiség szférájából származó motívumokat, hogy az önelégült polgárt megbotránkoztassa általuk. A szürrealista mozgalom egyik vezető művésze volt, és saját excentrikus személyiségét stilizálta műalkotássá.

10. Tanguy: *Il sole nel suo cuscinetto (A Nap a maga kis dobozában)*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1937. E nyugtalanságot keltő és titokzatos képén Yves Tanguy (1900–1955) a végtelenség kínzó képzetével foglalkozik.

terveiben. Az expresszionista építészet kevés megvalósult elképzelése közé tartozik Erich Mendelsohn *Einstein-tornya* (1919–1921) Potsdam mellett és Fritz Hötger hamburgi *Chile-háza* (1923–1924).

Az expresszionizmus tárgyi megjelenítésmódja következtében nyitva maradnak az átmenet lehetőségei a realista ábrázolás megújhodására. Ezt a megújhodást egy 1925-ben Mannheimben „Neue Sachlichkeit" („új tárgyiasság") címen megrendezett kiállítás emelte program rangjára, amely azonban egyaránt felölelte George Grosz társadalomkritikai szatíráit, Alexander Kanold kínosan precíz csendéleteit és Georg Schrimpf mágikus realizmusát.

A szürrealizmus

André Breton író és ideggyógyász hatására a párizsi dadaista csoport egy irodalmilag és művészetileg inspirált, politikailag balra orientálódó mozgalommá, a szürrealizmussá nőtte ki magát. A szürrealizmus kevésbé volt anarchikus a dadaizmusnál, ennélfogva alkalmasabbnak bizonyult arra, hogy szisztematikus támadást indítson a polgári társadalom értékrendje ellen. A *Szürrealista kiáltvány*ban (1924) Breton a tudatalatti jelentőségét hangsúlyozta. Egyaránt befolyásolta őt Freud, a maga *Álomfejtés* című könyvével (1900), valamint Comte de Lautréamont író (1846–1870), akitől az a nevezetes mondat származik, hogy „oly szép, mint a varrógép és az esernyő találkozása a boncasztalon". E mondat vált a szürrealisták mottójává. A szürrealizmus a fantasztikus művészet hagyományát folytatta, amely a középkori pokolábrázolásokkal vette kezdetét, s folytatódott egészen Giorgio De Chirico, Carlo Carrà és Giorgio Morandi olasz művészek metafizikus festészetéig. A szürrealisták célja az volt, hogy álom és valóság egyfajta új realitásban olvadjon össze, amelynek megjelölésére Apollinaire már 1917-ben megalkotta a „szürrealizmus" kifejezést. Művészetük szántszándékkal zavarba kívánta ejteni a nézőt, ki akarta hozni sodrából, sokkolni akarta. A szürrealisták 1938-as párizsi nemzetközi kiállításán a látogatókat hisztérikus kacaj fogadta, amelyet egy tébolydában rögzítettek. Salvador Dalí a szexualitással kapcsolatos motívumok sokkhatását vetette be, a maszturbáció és az orgazmus tematizálásán túl az imádkozó sáska megjelenité-

A háború utáni időszak

11

11. Delvaux: *Pirkadat*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1937. E nőalakok révén, akik fatörzsekből szöknek szárba, a belga szürrealista festő, Paul Delvaux (sz. 1897-ben) antik képzetekkel játszadozik. A kép előterében elhelyezett tükör azt sugallja, hogy egy hasonló figura szemléli a jelenetet.

12. De Chirico: *Nyugtalanító múzsák*. Milánó, magángyűjtemény. Vászon. 1922. Az olasz „pittura metafisica" (metafizikus festészet) vezető alakja, Giorgio De Chirico (1888–1978) álomszerű, talányos képeket festett, amelyeket elképzelt építészeti környezetbe helyezett mesterséges figurák népesítenek be. De Chirico alkotásai a futurizmusra való reagálásként születtek, s nagy hatással voltak a szürrealizmusra.

13. Miró: *Holland enteriőr*. New York, Museum of Modern Art. Vászon. 1928. Az automatikus rajz technikájából a Joan Miróhoz (1893–1983) hasonló művészek biomorf formákat alakítottak ki. Miró megpróbált nem tudatos érzékleteinek szabad folyást engedni.

14. Ernst: *A menyasszony beöltöztetése*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1940. Max Ernst (1891–1976) erotikus, ugyanakkor szorongást keltő képeinek hatását csak fokozza a verisztikus ecsetkezelés.

12

13

14

séig, amelynek nősténye a párosodás közben felfalja a hímet.
A illuzionisztikus megfestés és a részletgazdagság folytán a képek nagy nyomatékkal szuggerálták a szürreális világ valóságát. René Magritte verista eszközökkel formált meg egy „visszájára fordult világot"; így például újraalkotta a tengeri sellő motívumát, amennyiben egy hal felsőtestéhez emberi lábakat illesztett.
Az egyik legmeghökkentőbb szürrealista tárgy Meret Oppenheim *Reggeli bundában* című műve: egy csésze, egy csészealj, valamint egy kanál; valamennyi bundába burkolózik.
Joan Miró és Yves Tanguy automatikus rajzokkal kísérleteztek, amelyek révén a tudatalattinak lehetőséget kellett kapnia az önkifejezésre, továbbá fantasztikus, gyakran nyugtalanító, biomorf formákkal. Kiállításai nyomán a szürrealista mozgalom általánosan ismertté vált Párizsban, New Yorkban és más városokban, s erőteljes hatást gyakorolt az elkövetkezendő évtizedek művészetére. Olyan új nyelvet biztosított a művészek számára, amely közönségüket és követőiket felvillanyozta, szórakoztatta, részben azonban taszította is.

Az „École de Paris"

„École de Paris", azaz Párizsi Iskola közös elnevezéssel olyan művészeket szokás illetni, akik az első világháború előtt és után telepedtek le a francia metropolisban. Közéjük tartozott a Chagallal jó barátságban lévő litván zsidó festő, Chaim Soutine, akinek tájképeit, csendéleteit és figurális ábrázolásait robbanékony izgatottság jellemzi. Az orosz Szergej Poljakov Kandinszkij hatására az absztrakció felé fordult. Színes kompozíciói egymással összekapcsolódó, sokszögű síkokba tagolódnak.
Constantin Brâncuşi román szobrász az otthoni fafaragóművészet hagyományait és a primitív művészet ösztönzéseit spirituális jellegű, absztraháló formálásmóddá alakította. 1937-től fogva a romániai Tîrgu-Jiuban monumentális tárgyak egész csoportját helyezte el az aranyozott acélból készült *Végtelen oszlop*pal a középpontban.
A klasszikus modernség legidősebb mestereként Matisse tovább ápolta a maga stílusát, amelyet egyszínű és ornamentálisan absztrahált aktfigurák alkotta életvidám kom-

16

16. Matisse: *Odaliszk vörös bugyogóban*. Párizs, Musée National d'Art Moderne. Vászon. 1922. Henri Matisse (1869–1954) művészetét a háborút követő esztendők válsága szemlátomást érintetlenül hagyta. A színek kavalkádja és az érzéki gyönyör előtt hódolt alkotásaival.

17

17. Morandi: *Metafizikus csendélet*. Milánó, magángyűjtemény. Vászon. 1919. Giorgio Morandi (1890–1964), a „pittura metafisica" egyik képviselője, egyszerű, könnyen felismerhető tárgyakat választott csendéleteihez. A pasztellszínek szubtilis alkalmazásával fokozta képei irreális jellegét.

15. Chagall: *Feleségemnek*. Párizs, Musée National d'Art Moderne. Vászon. 1933–1934. E képen az orosz zsidó származású Marc Chagall (1887–1985) számos kedvelt motívuma együtt található meg. Meseszerűnek tetsző képi elbeszéléseit a háború, a fajgyűlölet és a népirtás hatására komor hangulat lengi be .

15

18

18. Brâncuşi: *Maiastra*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Fényezett vörösréz. 1912. A román Constantin Brâncuşi (1876–1957) 1904-től Párizsban élt. Szobrai (többek között madárábrázolások) fokozatos absztrakció révén mind jobban közeledtek a megformálás spirituális tartalmú „alapformáihoz". A fényezett felület azt a célt szolgálja, hogy az „anyagtalanítás" érzetét keltse.

pozíciók jellemeztek. Braque a kubizmust tárgyi töredékek kifinomult bemutatása irányában fejlesztette tovább. Az impresszionizmus hagyománya, amelynek egyik alapító tagja, Monet (†1926), alkotómunkásságának utolsó esztendeiben eljutott az absztrakció határáig, Pierre Bonnard élénk színeket alkalmazó csendéleteiben, enteriőrjeiben és figurális kompozícióiban élt tovább.

Picasso

1914 után Picasso felhagyott az absztrakció határáig jutott kubizmussal (lásd a 48. fejezetet), és a tárgyi ábrázolás különféle stiláris eszközeivel kísérletezett. Kiváltképp az emberi alak ábrázolásához való visszatérése keltett feltűnést. Gyagilev Orosz Balettje számára készített jelmez- és díszletterveit realista szellemű portrék követték. A klasszikus antik kor iránt újonnan feltámadt érdeklődés késztette őt az olyan klasszicista festők figurális művészetével való foglalkozásra, mint amilyen Poussin és Ingres volt. Ebben a korszakban egy sor metszetet készített Ovidius *Átváltozások* című költeményéhez (1934). Átmenetileg a szürrealistákhoz is közeledett, s szerepelt kiállításaikon. 1928-ban érdeklődése ismét a plasztika felé fordult, amellyel 1914 óta nem foglalkozott. Tartós hatással voltak vasból készült szobrai. Picasso művészi hitvallását: „Nem keresek, találok", a legjobban a *Bikafej* címet viselő, bronzba öntött tárgy szemlélteti, amely egy biciklikből és egy kormányrúdból áll.

A Bauhaus

A művészeti képzés reformjának vágya, amely az akadémiai monopólium alóli felszabadítást tűzte ki célul, a háború előtti időszak *Deutscher Werkbund*jának tevékenységében gyökerezett. Ez az intézmény korábban az ipari formatervezés minőségi javulását kívánta elérni, most viszont kifejezetten a társadalmi reformok szolgálatába állították.

E törekvések egyik vezéregyénisége, Walter Gropius 1919-ben vette át a Weimarban alapított Bauhaus irányítását. Ez a művészeti és kézműipari oktatással foglalkozó intézmény a „szabad" és az „alkalmazott" művészet közötti szakadék áthidalásának célját tűzte zászlajára, továbbá azon munkálkodott, hogy az iparszerű termelés követel-

A háború utáni időszak

19

19. Picasso: *Paulo Harlekinként*. Párizs, Musée Picasso. Vászon. 1924. Fia e képmásán Pablo Picasso (1881–1973) színes felületek realisztikus részletekkel történő összekapcsolásával próbálkozott. A háborút követő időkben a művész számos irányban kísérletezett anélkül, hogy akár egyetlen „stílus" mellett is elkötelezte volna magát.

20

20. Picasso: *A pánsíp*. Párizs, Musée Picasso. Vászon. 1923. Az alakok plasztikus testisége, valamint klasszikus témák megformálása a háborút követő időszakban fontos szerepet játszott Picasso festészetében.

21. Picasso: *A divattervező műhelye*. Párizs, Musée Picasso. Vászon. 1926. „Klasszicista" korszakát követően Picasso folytatta a háborút megelőző korszakban elkezdett, a háromdimenziós formáknak a vászon síkjában történő megjelenítésével próbálkozó kubista kísérleteit.

21

ményeinek figyelembevételét összekapcsolja az esztétikai minőség megteremtésének szándékával. Gropius Vaszilij Kandinszkijt, az absztrakt művészet kimagasló képviselőjét nyerte meg a Bauhausban való együttműködésre. A tantestület tagjai voltak továbbá Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy László és Hannes Meyer, akinek hatására – ő volt az építészeti tanszék vezetője, később pedig Gropius utódja – a Bauhaus erőteljesebben orientálódott a szocialista mozgalom célkitűzéseinek irányába.

A Bauhaus forradalmasító hatású képzési rendszere nélkülözött mindenfajta hagyományos vagy historizáló tartalmat. A tantestület valamennyi tagja felesküdött a modern művészetre. A Bauhaus eszméinek kiterjesztésére törekedett. Számos tanára könyveket adott közre, amelyek a modern ipari formatervezésnek és alkalmazásának elméleti kérdéseit érintették. Az egyik ilyen mű, Kandinszkij *Pont – vonal – sík* című könyve (1926) a modern művészet oktatásának egyik alapszövege lett.

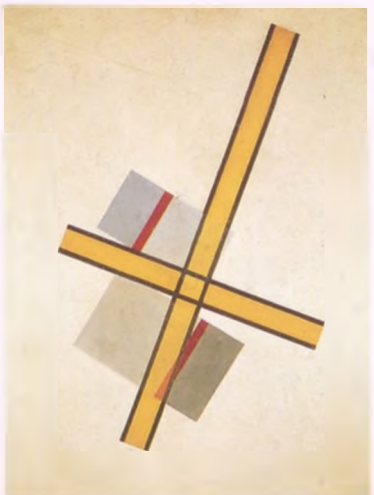
1926-ban a Bauhaus Dessauba költözött át. Gropiusnak az új épülethez készített terve pontosan érzékelteti az iskola alapelveit. A beton, az üveg és az acél alkalmazása egy ipari esztétika kifejeződése volt, ugyanakkor Gropius került mindenfajta kapcsolódást a múlthoz. A Bauhaus-műhelyek terveiben a kifizetődő előállításra, a funkcionalitásra, egyszersmind pedig az esztétikai minőségre helyeztek különösen nagy hangsúlyt. Ezeket az alapelveket alkalmazták a bútorokra, a lakásbelsők kialakítására, az építészeti megoldásra, ezen belül is különös tekintettel az olcsó lakásépítésre. Gropiusnak e témáról írott értekezése, nevezetesen hogy miként lehetne olcsóbb, jobb és szebb lakóépületeket emelni, Dessauban és Berlinben lakónegyedek tervezésére adott megbízásokat eredményezett számára. A szabványosítás, az előre gyártott épületelemek felhasználása, a modern építőanyagok alkalmazása, a díszítmények szigorú elutasítása révén Gropius az ipari formatervezés racionális alapelveit vitte át a mindennapi élet színtereire.

Le Corbusier

Franciaországban Le Corbusier egészen hasonló úton járt. Az építészetről és a várostervezésről írott értekezéseiben radikálisan új megoldásokat javasolt a városok ki-

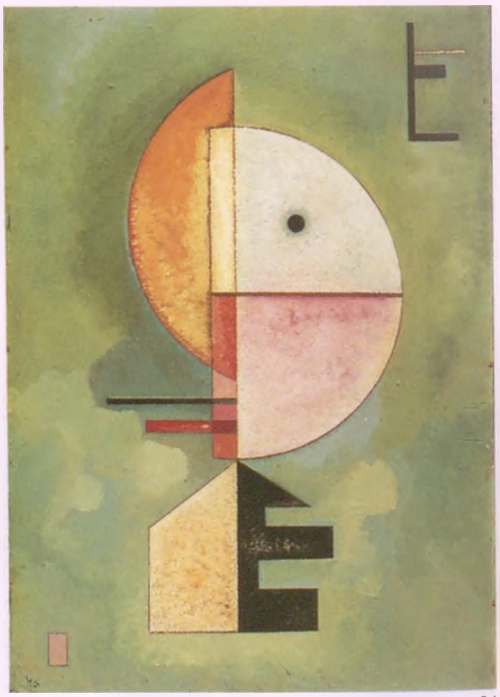
22

22. Klee: *Csendélet kockával*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Papír. 1923. Paul Klee (1879–1940) a háború előtti időszakban Münchenben kapcsolatban állott Kandinszkijjal és „A kék lovas"-csoporttal. A Bauhausban kifejtett tevékenysége során (1920–1931) több műhelyt is vezetett (könyvkötészet, üvegfestészet, textil), végül azonban a szabad festészetet oktatta.



23

23. Moholy-Nagy: *Sárga kereszt*. Róma, Galleria d'Arte Moderna. Papír. 1922. A magyar festő, szobrász, tipográfus és filmrendező, Moholy-Nagy László (1895–1946) kora absztrakt festészetének egyik vezető alakja volt. A Bauhausban tanított, majd pedig – miután a nácik 1933-ban a végül már Berlinben székelő Bauhaus önfelszámolását kikényszerítették – Chicagóban megalapította a New Bauhaust.



24

24. Kandinszkij: *Fent*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1929. Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) a Bauhausban az absztrakt művészet formai lehetőségeivel kísérletezett. A háborút megelőző időszakban keletkezett alkotásainak kötetlenségével szemben ez idő tájt geometriai stílust alakított ki.

alakítására az új, gépi korszakban. Az *Une ville contemporaine* című művében (1922) többek között a közlekedés problémáját is tárgyalta. Azt a tényt is figyelembe vette ennek során, hogy a város központjához közeledve magasházakkal nagyobb beépítési sűrűségre kell törekedni, miközben az elővárosokban meg kell őrizni a zöldövezet számára kialakított teret.

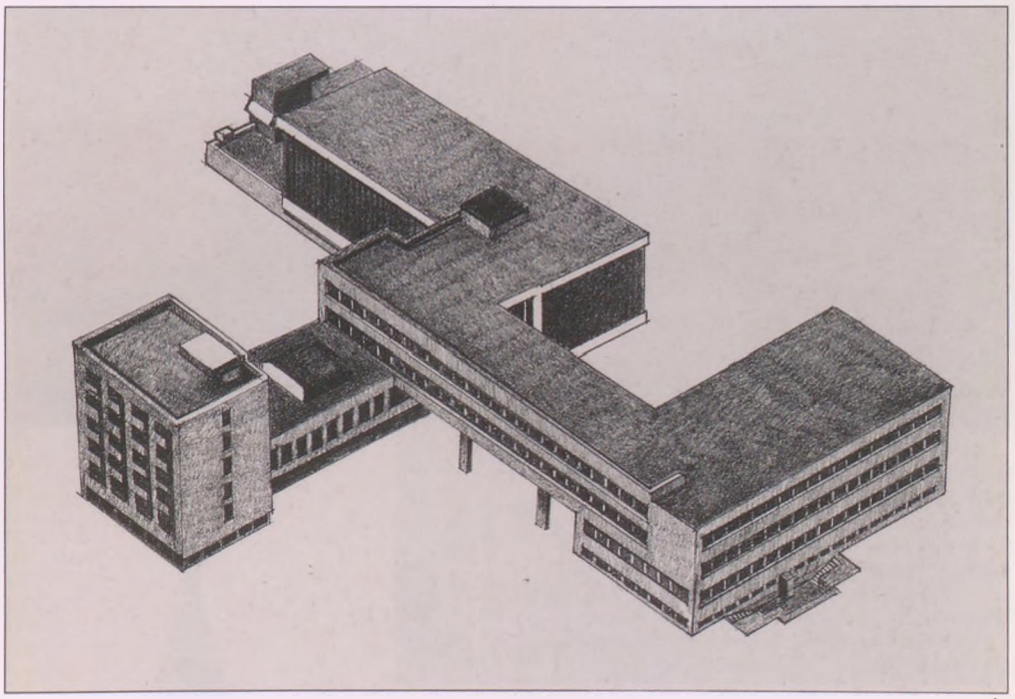
Le Corbusier elgondolásai döntően befolyásolták az európai városok újjáépítését a második világháború pusztításait követően (lásd az 52. fejezetet). Le Corbusier a szabványosítás elszánt képviselője volt. A *Vers une architecture* (1923) című értekezésében a Parthenónt és ismétlődő oszloprendjét a gyárakat, az automobilokat és a repülőgépeket jellemző modern egyöntetűséggel veti össze. A „lakógépezet" ebből kialakított koncepcióját,

Oktatás a Bauhausban

A háborút követően Weimarban összevonták a Művészeti Akadémiát és az Iparművészeti Főiskolát. Amikor Walter Gropius 1919-ben átvette a művészeti iskola vezetését, a „Bauhaus" nevet adta neki, tudatosan emlékeztetve a „Bauhütte" (építőműhely) kifejezésre; a középkorban ezzel a szóval illették a katedrálisok építésén munkálkodó kőműves- és kőfaragómesterek céhközösségét. Gropius ipari formatervezők és kézművesek egy egész nemzedékét kívánta fölnevelni, akiknek feladata az új, ipari korszak „katedrálisainak" megépítése lett volna. Munkatársaival a művészeti képzés újszerű, háromlépcsős rendszerét dolgozták ki, amely egyszerre szolgálta az esztétikai érzékenység fokozását és a gyakorlati célú kézműves ügyesség, illetve a technikai tudás megszerzését, továbbá fogékonnyá tett a társadalmi elvárások iránt. Az elemi szintű képzés középpontjában az „előkurzus" állott; koncepcióját Johannes Itten dolgozta ki, s Moholy-Nagy László és Josef Albers fejlesztették tovább. A vizsga letétele után a „bauhausosok" az egyik műhelyben folytatták tanulmányaikat, ahol valamely kézművesmesterség, a szövés, a fazekasság, a fémmegmunkálás vagy a faragás fortélyait sajátították el. Végül az ipari formatervezés terén képezték ki őket.

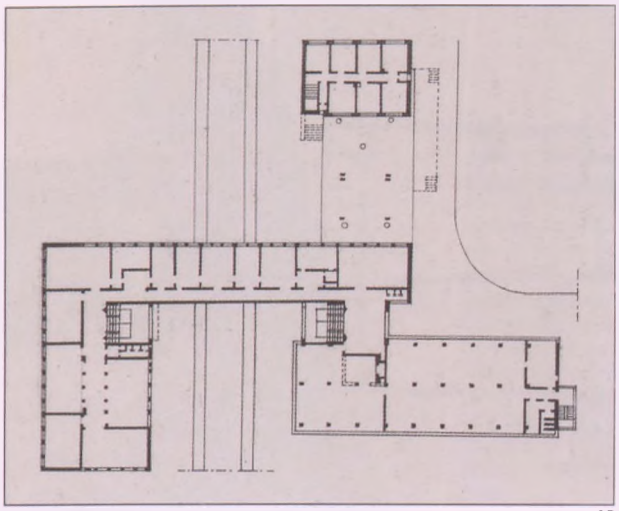
25. Gropius: *Bauhaus* (részlet). Dessau. 1925–1926. Walter Gropius (1883–1969) több tagból álló, szabad alaprajzú épületegyüttest tervezett, amelynek kockaszerűen zárt, lapostetős épületeit a homlokzat eltérő kialakítása különbözteti meg egymástól.

25



26

26. és ***27.*** Gropius: *Bauhaus. Teljes kép és alaprajz*. Dessau. 1925–1926. Míg a műteremépület (26. kép, balra; 27. kép fent) balkonokkal élénkített, hálószerű kiképzést mutat, az iskolaszárnyat vízszintesen tagolják szalagszerű ablaksorok; a műhelyépületet többemeletes üvegfelületek zárják közre.



27

amelyet Le Corbusier az önellátást biztosító létesítményekből és standardizált lakóegységekből kialakított funkcionális organizmusnak gondolt el, dühödt támadások érték.

Az internacionális stílus

Már a „Deutscher Werkbund"-ban is felmerült annak a gondolata, hogy a modern építészet számára egyetlen internacionális stílust kellene kialakítani. Ezt a nacionalizmusellenes gondolatot a Bauhaus is felkarolta. Ugyancsak kifejezésre jutott Le Corbusier értekezésének címében: *Vers une architecture*. Le Corbusier és Gropius egyaránt döntő hatással voltak a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928) megalakulására. A CIAM szakadatlanul hangsúlyozta: az állam erkölcsi kötelessége, hogy olcsó lakóteret biztosítson. Magát az „internacionális stílus" kifejezést Hitchcock és Johnson használta első alkalommal a modern építészet 1932-ben New Yorkban megrendezett első nemzetközi kiállításának katalógusában. Ha e stílus keletkezésének folyamatát egészen a század első éveiig követjük vissza az időben, akkor Rietveld, Gropius és Le Corbusier korai alkotásaira bukkanhatunk. Ugyanakkor ez volt az a stílus, amelynek révén az új indusztriális és szocialista stílus bebocsátást nyert az Egyesült Államok tőkés rendjébe.

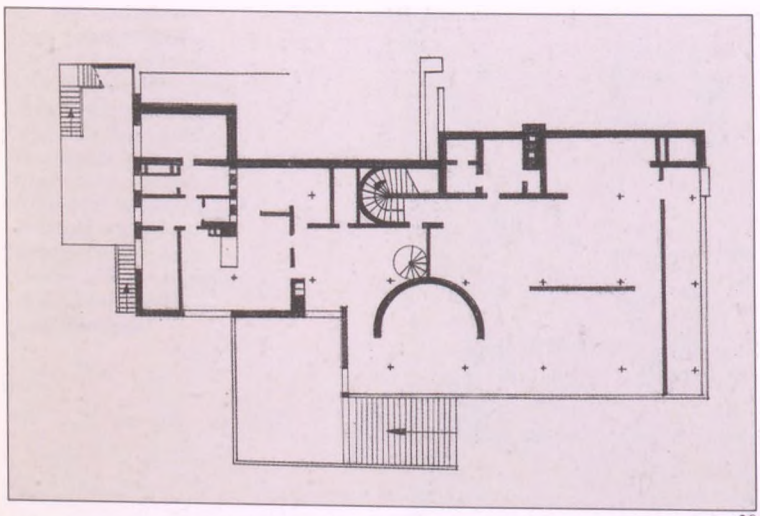
Art Deco

Gyakran megfeledkeznek arról, hogy a képzőművészet és az építészet modern áramlatai a két világháború közötti időszakban alig találtak visszhangra.
Le Corbusier az avantgárd szellemű, értelmiségi elit számára tervezte villáit. A presztízsberuházásokként emelt épületeket ezzel szemben továbbra is a hagyományos stílus keretei közt tervezték. A chicagói Tribune Tower építésére kiírt pályázatra (1922) a világ minden tájáról érkeztek pályamunkák; részt vett rajta többek között Gropius, Bruno és Max Taut, valamint Adolf Loos is. Ugyanakkor a bírálóbizottság, amely chicagói politikusokból és újságírókból állt, elutasította modern, indusztriális stílusukat. Helyette egy olyan terv mellett tették le

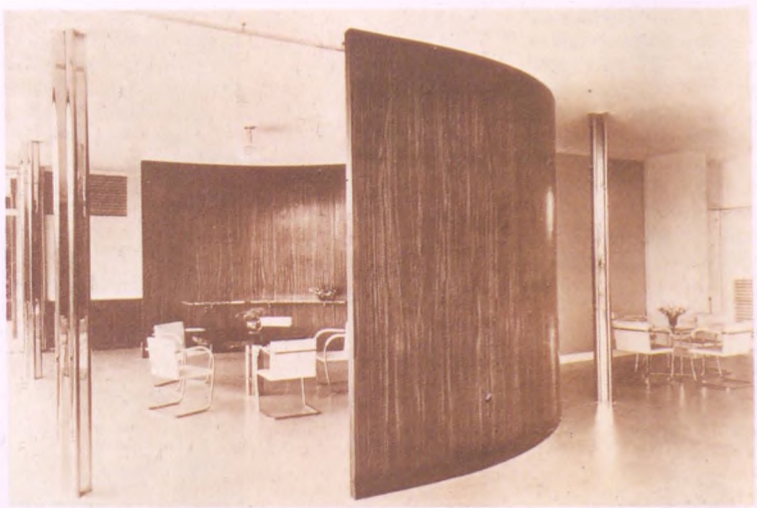
28

28. Le Corbusier: *Villa Savoye*. Poissy. 1927–1931. A Le Corbusier néven ismert Charles Édouard Jeanneret (1887–1965) a lakóházépítés során követendő öt alapelvet rögzítette (1926): 1. az épület teste a támtagok (cölöpök) segítségével a földfelszín fölé emelkedik; 2. a lapostetőn tetőkert kialakítása, amely kiegészítő lakóterületként funkcionál; 3. szabad vonalvezetésű alaprajz; 4. a homlokzat szabad kialakítása és 5. az egyes ablakoknak ablaksorként történő összekapcsolása.

29. és ***30.*** Mies van der Rohe: *A Tugendhat-ház, alaprajz és belső nézet a lakószobákkal*. Brno. 1928–1930. Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) villáinak egyik jellemzője az egyes részegységek közötti folyamatos átmenet.



29



30

voksukat, amelyet neogótikus részletek díszítettek. Amikor Brâncuşi néhány szobrát egy kiállításra Amerikába vitte (1926), a vámhivatalnokok nem fogadták el érvelését, miszerint ezek műalkotások lennének, hanem ipari rendeltetésű fémalkatrészeknek tekintették őket, s vámot vetettek ki rájuk. Peres eljárásra került sor, amely nyilvánvalóvá tette, micsoda szakadék tátong a polgárság és az avantgárd között.

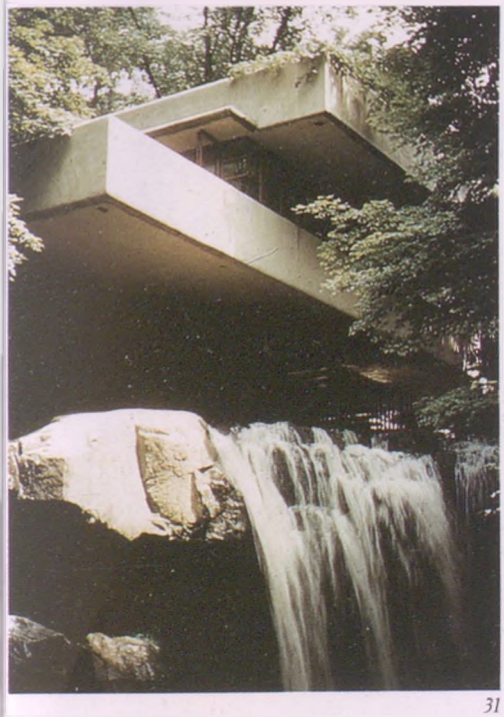
Ezenközben Amerikában és Európában egy új, modern stílus alakult ki, amely jobban megfelelt a kommerciális siker támasztotta követelményeknek; az Art Deco az Európán kívüli kultúrák egzotikus varázsát vitte bele a művészetbe. Tutanhamon sírkamrájának felfedezése nyomán például nagy népszerűségre tettek szert az egyiptomi motívumok.

Ez az elegáns és fényűző stílus egyértelműen tért nyert a sorra megnyíló, nyilvános szórakozóhelyek, mozik, táncolokálok és zenetermek kialakításánál, amelyek ragyogása könnyebben feledhetővé tette a mindennapok nyomasztó valóságát.

Frank Lloyd Wright építész tudatosan tartotta magát távol a divatos irányzatoktól. Utópisztikus várostervei, mint például a *Broadacre City* (1935-ben állították első ízben ki), valamint privát megbízásai egyaránt a standardizált megoldásokat illető bírálatát teszik nyilvánvalóvá. Valamennyi általa emelt épület egészen sajátos követelményeknek tett eleget. A milliomos Edgar J. Kaufmann számára egy vízesés fölött épített házat. Wright szabadon kiálló betonlapokat alkalmazott itt, amelyeket egy kürtő körül kialakított masszív mag tart össze. A ház tervében az a meggyőződése jut kifejezésre, hogy az építészetnek szoros egységben kell lennie természeti környezetével.

A neoklasszicizmus

A sztálini Oroszországban, a fasiszta Olaszországban és a nemzetiszocialista Németországban a modern művészeti áramlatok elfojtására került sor. A Szovjetunióban a konstruktivizmust és a modern ipari formatervezést egy igen egyszerű, szemlátomást neoklasszicista irányultságú stílus váltotta fel. Olaszországban, ahol Mussolini 1922-ben ragadta meg a hatalmat, az építészek mind az eklekticizmussal, azaz a stílusok önkényes elegyítésével, mind pedig a modern művészet antihistorizmusával



31

31. Wright: *Ház vízesés felett (Kaufmann-ház)*. Bear Run, Pennsylvania. 1936. Frank Lloyd Wright (1869–1959) épülettervei kitűnnek egyéni jellegükkel. Wright tudatosan tartotta magát távol a modern építészet fő áramlataitól. E helyett saját elgondolásaival kísérletezett.

32

32. Alen: *Chrysler Building*. New York. 1928–1930. A pompázatos Art Deco-stílus üzletszerűen motivált válasz volt a nemzetközi építészeti stílus purizmusára és politikai idealizmusára. A maga 320 méteres magasságával a Chrysler-konszern székháza, amelyet William van Alen (1882–1954) tervezett, rövid ideig a világ legmagasabb épületének rekordját tudhatta magáénak. 1931-ben az Empire State Building túlszárnyalta.

33

33. Guerrini, La Padula és Romano: *Palazzo della Civiltà del Lavoro*. EUR, Róma. 1942. Mussolini fasiszta építészete modern eszközökkel követte a római kultúra letűnt nagyságának példaképét.

szemben kritikai álláspontra helyezkedtek. Mussolini tudatosan nyúlt vissza birodalmi elődeihez. Belefogott Róma arculatának átfogó megváltoztatásába, s többek között impozáns, széles utat építtetett a Szent Péter-tér felé (Via della Conciliazione). Ugyanakkor egy fórumot is emeltetett. Az „Esposizione Universale di Roma" (EUR, Római Világkiállítás – 1942-re tervezték) a fasizmus eredményeit volt hivatva bemutatni. Az e célból emelt épületeken szemet szúr a modern, racionális építészeti technológiának a lényegében klasszicista stílusra való szigorú és józan alkalmazása. Ami pedig Németországban a nemzetiszocialista rezsimnek a modern képzőművészettel és építészettel szemben megmutatkozó magatartását illeti, ezt nyilvánvalóan az a cél vezérelte, hogy erőszakkal véget vessenek az „elfajzott" művészet burjánzásának. Nyomban Hitler birodalmi kancellárrá történt kinevezését követően (1933) megindult az – időközben Berlinbe áttelepült és Mies van der Rohe által vezetett – Bauhaus kierőszakolt önfelszámolása. A nemzetiszocialisták által támogatott lakásépítkezéseknél tudatosan nyúltak vissza a hagyományos nyeregtetőhöz, amelyet a Bauhaus építészei kocka alakú háztömbjeiknél lapostetővel helyettesítettek.

Hibrid kifejezési formát öltött a Harmadik Birodalom hatalmi mámora Alfred Speernek Berlin átépítését célzó terveiben. Már a nagy sugárutak méretei (szélességük elérte a 120 métert), valamint a neoklasszicista épületek monumentális hatása nyomán is nyomban megmutatkozik, hogy Speer és megrendelője, Hitler az antik Rómát tekintette mintaképnek. Mindazonáltal a neoklasszicizmus a maga oszloprendjeivel, pilléreivel és épületplasztikai díszítményeivel a totalitárius államokon kívül is – 1939-től Spanyolország szintén ezekhez tartozott – széles körben elterjedt. Példa erre a Népszövetség Genfben épült palotája, amely nemzetközi beruházás volt, s amelyen Le Corbusier és Hannes Meyer pályamunkái sikertelenül szerepeltek.

34

34. Picasso: *Guernica*. Madrid, Museo de arte moderno reina Sophia. Vászon (351 x 782 cm). 1937. A kis baszk városnak, Guernicának a spanyol polgárháborúban a német Kondor-légió által történt bombázását követően festette Picasso ezt az allegorikus vádbeszédet. Picasso egyik kijelentése szerint a bika a brutalitás, a ló pedig a nép allegóriája. A Párizsi Világkiállításon (1937) a spanyol pavilonban mutatták be tiltakozásul azért, amiért Franco megtámadta a köztársasági Spanyolországot. A monumentális festmény rendkívüli hatása több okkal magyarázható: Picasso képi nyelvezete „modern", mégis „közérthető", továbbá bizonyította, hogy „művészet és politika" nem feltétlenül zárják ki egymást. Ezenkívül a Picasso képének megfestésére indítékot adó esemény a háború elkövetkező borzalmainak képét vetítette előre: Guernica bombázása a polgári lakosságot érintő első katonai terrorakció volt.

52. fejezet

A modernség megújhodása

Művészet és építészet 1945-től napjainkig

A második világháború befejezését követően Európa gazdaságilag és politikailag a végét járta. Már az első világégés is megcsorbította vezető szerepét a világpolitikában, a második világháborút követően pedig már szinte teljesen elveszítette politikai jelentőségét. A Szovjetunió és az Egyesült Államok átvették a vezérszerepeket a politikai történések színpadán. A genfi székhelyű Népszövetség csődöt mondott, s a New Yorkban székelő Egyesült Nemzetek Szervezete váltotta fel. Az európaiak nagy gyarmatai Afrikában és Ázsiában darabokra hullottak, s Nagy-Britannia, Franciaország, Belgium, Hollandia, valamint Olaszország szinte valamennyi gyarmata kivívta a maga függetlenségét. Kelet-Európában, amelynek országait megszállta a Vörös Hadsereg, a Szovjetunió csatlósállamai jöttek létre. Az Egyesült Államok a Marshall-terv (1947) és a NATO megalapítása révén (1949) elmélyítette a maga gazdasági és politikai kapcsolatait Nyugat-Európával, amelynek keleti ellenpólusaként 1955-ben megalakult az (1990-ben felszámolt) Varsói Szerződés. Az atomfegyverekkel is rendelkező szuperhatalmak egyre fokozódó vetélkedése elvezetett a „hidegháborúhoz". Erre az időszakra esik a McCarthy kezdeményezte „boszorkányüldözés", amelynek révén a kommunizmusnak még az írmagját is ki akarta irtani az Egyesült Államokban (1952–1954), továbbá a berlini fal felépítése (1961, lerombolásának éve: 1989).

A totalitárius rendszerek, a világháború, valamint a „hidegháború" súlyos következményekkel jártak a kultúra területén is. Hitler zsidóüldözései, valamint a baloldali beállítottságú csoportok üldözése a háborút megelőző

1

idők Németországából (és más országokból, többek közt Ausztriából és Magyarországról) a szellemi és művészeti élet meghatározó egyéniségeit kényszerítették kivándorlásra az Egyesült Államokba. Az érintettek közé tartozott a fizikus Albert Einstein, a zeneszerző Arnold Schönberg és Bartók Béla, az író Bertolt Brecht, valamint a Mann testvérek, nem is szólva a modern festők, szobrászok és építészek jelentős részéről. Gropius, Mies van der Rohe és Moholy-Nagy akkor keltek át az Atlanti-óceánon, amikor Hitler 1933-ban bezáratta a Bauhaust. Franciaország megszállását követően Léger, Chagall, Mondrian, Max Ernst, Dalí és Tanguy is elhatározta, hogy követi a példájukat. A „hidegháború" meghatározta korszakban a művészetet többé-kevésbé közvetlenül a hatalompolitikai és ideológiai konfrontációk eszközéül használták föl. Miközben a keleti blokk országaiban a szocialista realizmus a festészetben és a szobrászatban, a neoklasszicista stílus pedig az építészetben államművészet rangjára emelkedett, addig az absztrakció és a funkcionális építészet a Nyugat művészeti „világnyelvévé" fejlődött.

Amerika új öntudatra ébredése

Gropius, Le Corbusier és a Bauhaus köréhez tartozó más építészek a háborút megelőző években kialakították az internacionális stílust. E stílus annak a szükségletnek tett eleget, hogy megtalálják az építészet új, a kor szellemének megfelelő nyelvét. Az egységesség, a szabványosítás, különösképpen pedig az iparilag előállított építőanyagok és a modern építési technológiák alkalmazása ezeknek az építészeknek egy új jövőbe vetett hitét juttatták kifejezésre.

A bizonyos mértékig szocialista irányultságú internacionális stílus Európában és az Egyesült Államokban eleinte alig talált visszhangra. A modern művészetnek a totalitárius államokban történő elfojtása ellenben az amerikaiak szemében most ismét megnövelte ennek a mozgalomnak a jelentőségét. Az internacionális stílus az elnyomás alóli felszabadulás jelképe lett. Olyan eszközzé vált, amely Amerikának a háború utáni időszakban megszerzett hatalmát juttatta kifejezésre. Ez a megállapítás különösen érvényes e hatalom építészeti jelképére, az USA által kezdeményezett ENSZ New York-i székházára (1948). A Bauhaus-emigránsok Amerikában akadémiai

2

1. Le Corbusier: *Notre Dame du Haut*. Ronchamp. 1950–1954. Le Corbusier (1887–1965) ezzel a búcsújáró templommal a modern építészet „plasztikus stílus"-ának egyik korai alkotását tervezte meg. A beton alkalmazásával a húszas évek, így például Otto Bartning templomépítészetét újította meg.

2. Shahn: *Albert Einstein és más bevándorlók*. New Jersey Community Centre, Roosevelt Homestead. Vászon. 1937–1938. A Litvániában született Ben Shahn (1898–1969) 1906-ban telepedett le az Egyesült Államokban. Szociálrealista szemlélete nagy faliképeken és az itt láthatóhoz hasonló kisebb festményeken is érvényesült. A kép azt a pillanatot ábrázolja, amint Hitler antiszemita és antiszociális politikájának áldozatai Amerika földjére lépnek.

3

3. Moore: *Család, szoborcsoport*. Magántulajdonban. Bronz. 1948–1949. Henry Moore angol szobrász (1898–1986) nagyméretű bronz-, kő- és faszobrokon kísérletezett elvont és figurális formákkal, valamint egymáshoz való térbeli viszonylataikkal.

4. Bacon: *A „Painting 1946" második változata*. Köln, Museum Ludwig. 1971. Az ír Francis Bacon (1909–1992) a maga bizarr és zavarba ejtő művein az átváltozás motívumát alkalmazza a fizikai és a lelki fenyegetettség érzésének kifejezésére.

4

pozíciókba kerültek; Gropius például a Harvard Graduate Schoolon építészetet oktatott. Mies van der Rohe függetlenítette magát, és kisvártatva a háború utáni időszak fogyasztói társadalmának vezető építésze lett. Az Egyesült Államok nem szenvedett háborús károkat, mi több, a vállalkozásokból származó nyereségei az 1940 és 1945 közötti időszakban megkétszereződtek. Ezekből az anyagi forrásokból most felhőkarcolók építését finanszírozták, amelyek fémvázas szerkezeteiben, csupa üveg homlokzataiban és előre gyártott elemeiben a vállalkozó szellem hatékonysága tükröződött. Mies van der Rohe a maga szépségről kialakított purista meggyőződését abban a követelményben juttatta kifejezésre, miszerint „a kevesebb több". Szerte Amerikában ennek az alapelvnek megfelelően emelték az „üvegkalitkákat". Az USA-ban és Európában is vezető szerepre tett szert a Skidmore, Owings & Merill építkezési iroda, amely nagyvállalatok, bankok és biztosító társaságok számára dolgozott, sőt állami megrendeléseket is teljesített (konzulátusok épületeit tervezte). New Yorkban a SOM a Lever Buildinget (1950–1952) és a Chase Manhattan Banket emelte. Az oktatásügy és a kultúra területén is acélból, üvegből és betonból épült kockaépületek emelkedtek ki a földből (főiskolák, múzeumok, színházak).

A háború utáni évek Európája

Egészen más volt a helyzet az Atlanti-óceán túlpartján. Az európai kormányok csak korlátozott mértékben rendelkeztek anyagi eszközökkel. Másfelől viszont a porig rombolt városokat helyre kellett állítani. Az internacionális stílus követőinek vágyálma, nevezetesen az, hogy az olcsó lakások építéséhez állami támogatást nyerjenek, a háború utáni időszakban valósággá vált. A modern magasház-építkezés, valamint a várostervezés területén jelentkező új elméletek Európa-szerte teljesen új arculatot kölcsönöztek a városoknak.

A háborút megelőző időszak egyetlen, még Európában dolgozó építésze Le Corbusier volt. Most szerét ejthette, hogy az internacionális stílus közösségi eszméit a gyakorlatba is átültesse. Igaz, Le Corbusier korábbi munkáinak számos stílusjegyét feladta. A geometriai tisztasággal ellentétben most inkább a felület jellemzőinek kialakítása állott figyelme középpontjában. Ez vezetett a nyersbeton

5. Mies van der Rohe: *Seagram Building*. New York. 1954–1958. A Bauhaus egykori igazgatója, az építész Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) a háború után az internacionális stílus egyik vezető képviselője lett. Fémből, üvegből és betonból épült kockái kitűnnek arányaikkal, valamint a részleteknek az anyag tulajdonságait figyelembe vevő megformálásával. Kései alkotását, a berlini Nemzeti Galéria új épületét a kritika a „derékszög diadalaként" értelmezte.

5

6. Wright: *Solomon R. Guggenheim Museum*. New York. Terv: 1943–1946, kivitelezés: 1957–1959. Frank Lloyd Wright (1869–1959) körépítményként tervezte meg a múzeumot, amely külső formájának belül spirális rámpa felel meg. A látogatót a görbe vonalú falon elhelyezett kiállítási tárgyak előtt vezeti végig.

6

Le Corbusier a háború utáni években

Le Corbusier már a háborút megelőzően a modern építészet egyik vezető egyéniségének számított. Ugyanakkor radikális elgondolásai hosszú időn át szinte teljesen csak az elméletre korlátozódtak. Ezek az eszmék alkották az *Une ville contemporaine* (1922) és a *Vers une architecture* (1923) címet viselő könyvei alapját. Le Corbusier az általa tervezett lakónegyedeket „unités d'habitation"-nak nevezte. Ezek nagy hatással voltak a háború utáni évek építészetére. Épületegyüttesei a háború előtti időkből származó várostervezési elgondolásainak szocialista eszményeit testesítik meg. Le Corbusier számos, háború után keletkezett épületének arányait a „modulor"-rendszer alapján fejlesztette ki, amelynek alapelveit 1951-ben *Le modulor* címen megjelentetett könyvében fejtette ki. Ennek lényege az aranymetszés geometriai törvénye volt. Egy olyan standardizált egység megállapítása érdekében, amely „harmonikus mértéket teremt az emberi arányok számára", Le Corbusier az aranymetszést az emberi test arányaira vonatkoztatta. E lépéssel az emberi lét szellemi és testi aspektusait kívánta összekapcsolni egymással. Gyökeres elfordulást jelentett ez az internacionális stílus matematikai purizmusától.

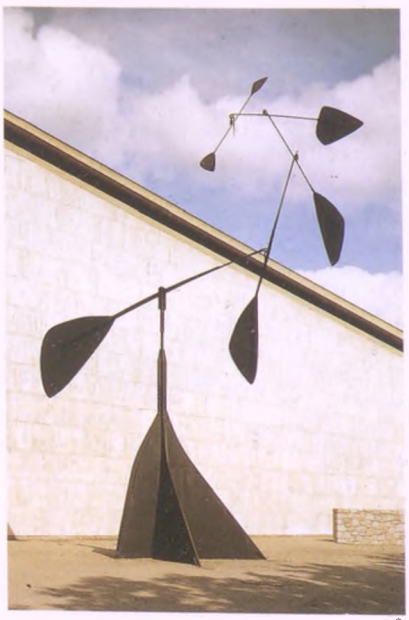
(béton brut) és a napellenző *(brise-soleil)* alkalmazásához. A „lakógépezet"-ről kialakított elgondolásának jellegzetes példája a marseille-i *Unité d'Habitation* (1947–1952; 17 emelet, 337 lakás).

A plasztikai stílus

Le Corbusier háború utáni építészetét a külső megjelenési formák változatossága jellemzi. Ily módon avatta őt a Ronchamp melletti Notre-Dame du Haut búcsújáró templom a modern építészet plasztikai stílusának megalapítójává, amely jellemző még két finn építész, Alvar Aalto és Eero Saarinen, valamint a japán Kenco Tange munkásságára is. A plasztikai stílus egyik jellemzője a tető-

7

7. Le Corbusier: *Unité d'Habitation. A tető részlete uszodával*. Marseille. 1947–1952. Le Corbusier azt mondotta a maga olcsó lakótömbjeiről, amelyeket „unités d'habitation"-nak nevezett, hogy azok nem egyebek „vertikális kertvárosok"-nál. Míg ezek az épülettömbök egyfelől valamennyi család számára a magánszféra lehető legtágasabb terének megteremtését célozták, másfelől viszont szabadidő-létesítmények kialakítása révén a közösségi élet fejlődését segítették elő.



8

8. Calder: *Haszontalan gépezet*. Párizs, UNESCO-épület. Alexander Calder amerikai szobrász (1898–1976) a maga „mobil" szobraival a kinetikus művészetnek egy olyan formáját teremtette meg, amelynek gyökerei a konstruktivizmusig (Naum Gabo) nyúlnak vissza.

9. Nervi és Ponti: *Pirelli-felhőkarcoló*. Milánó 1955–1959. Ennek az elegáns vonalvezetésű felhőkarcolónak a tervezése során az olasz Luigi Nervi mérnök (1891–1979) és Gio Ponti építész (1897–1979) tudatosan kerülte a háború utáni Amerika olyannyira kedvelt kockaformáit.

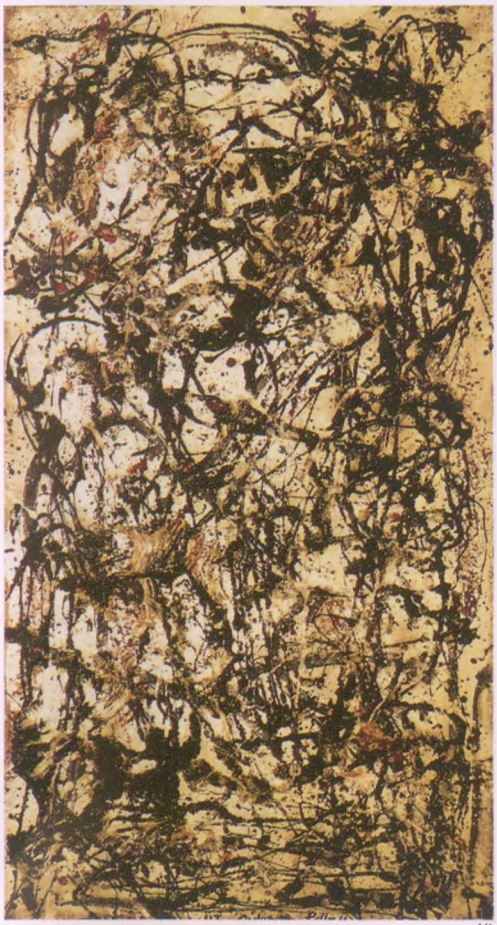
9

szerkezet csavart vonalú kialakítása, aminek révén az akár szimbolikus jelentéssel is telítődhet, gondoljunk a Saarinen által tervezett TWA-fogadóépület esetében a New York-i Kennedy-repülőtéren (1956–1963) a „szárnyakra" vagy a sidneyi kikötő bejáratában emelt Operaház épületének „vitorláira". E szempontból a müncheni Olimpiai Negyed sportlétesítményeinek átlátszó tetőszerkezetei is a plasztikai stílust testesítik meg (1972).

Az absztrakt expresszionizmus

A Hitler által sakkban tartott Európából elmenekült művészek közvetlen kapcsolatot teremtettek az Egyesült Államok és a klasszikus modern művészet között, kezdve a racionális irányultságú absztrakcionizmustól egészen a érzelmi töltéssel rendelkező szürrealizmusig. A hatás fergeteges volt. Amerika azonban nem volt összevethető Európával. Az ottani művészek annak érezték szükségét, hogy önnön azonosságtudatukat fejezzék ki. Kandinszkij expresszív és Mondrian formai absztrakcionizmusának, Matisse sajátos színhasználatának, különösen pedig az automatizmus szürrealisták által kifejlesztett koncepciójának hatására a modern művészet új és jellegzetesen amerikai irányzataként megszületett az absztrakt expresszionizmus. Mindamellett szó sem volt egységes irányzatról. Magát a kifejezést műkritikusok alkották, akik azon személyes stílusformák sokféleségének összefoglaló elnevezését értették rajta, amelyek a negyvenes évek végén alakultak ki, s amelyeket 1951-ben a New York-i Modern Művészetek Múzeumában *Abstract Painting and Sculpture in America* címmel mutattak be. Európai megfelelője volt ennek az irányzatnak a tasizmus (franciául „tache" foltot jelent), amelyet egy Párizsban élő, a Wols művésznevet viselő festő (Wolfgang Schulze) fejlesztett ki. Hasonló alkotóelemekből állott Willi Baumeister absztrakt festészete, aki az archetipikus alapformákat kutatta. A „belső emigráció"-ja során *Das Unbekannte in der Kunst* címmel írott könyve 1947-ben jelent meg, s az absztrakciót a művészetnek egészen a paleolitikumban megfigyelhető kezdeteitől fogva mindig is kimutatható összefüggésrendszerébe helyezte.

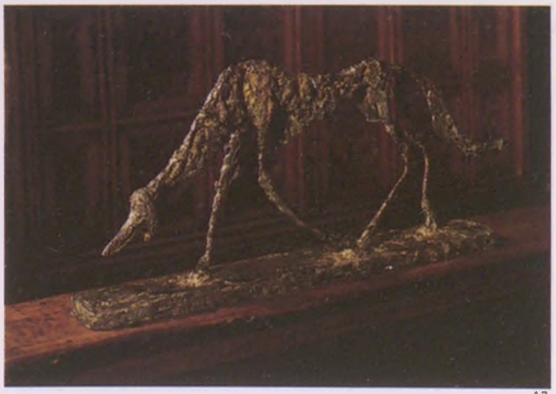
Az absztrakt expresszionizmus két fő irányzatát különböztethetjük meg: az egyik az *„Action Painting"* (Pollock, de Kooning és Kline), a másik a *„Colour Field Painting"*



10. Pollock: *Az elvarázsolt erdő*. Velence, Collezione Peggy Guggenheim. Vászon. 1947. Az absztrakt expresszionizmus egyik vezető egyénisége az Action Painting feltalálójaként Jackson Pollock (1912–1956) volt. Összetéveszthetetlen stílusú, hatalmas méretű képeket festett. Az alkotás során tudatosan került mindent, ami támpontul szolgálhatott volna a szem számára.

11. Dubuffet: *Jegyesek*. Milánó, Galleria del Naviglio. 1955. Jean Dubuffet (1901–1985) művei gyermekinek, spontánnak, gyakorta egyenesen agresszívnek hatnak. Figurái megalkotásához minden lehetséges anyagot felhasznált, olykor még a homokot is. Dubuffet-től származik az „Art Brut" (rút művészet) fogalma, amellyel a modern művészet primitív irányzatát jellemezte.

12. Kooning: *Két nő egy kikötői falon*. USA, magántulajdonban. Vászon. 1949. Willem de Kooning (született 1904-ben) fontos szerepet játszott az absztrakt expresszionizmus akcióművészeinek sorában. Alkotásai soha nem léptek teljesen túl a tárgyiság határán. Témái közé tartozott az emberi alak is.



13. Giacometti: *Kutya*. Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza. Bronz. 1951 (kiöntve: 1957). Alberto Giacometti (1901–1966) egészen személyes stílust alakított ki. Alkotásait hosszúkás, majdhogynem kiaszott formák jellemzik, amelyek gyakran keltik a gyász és a magány képzetét.

(Rothko, Neumann, Motherwell és Still). Harold Rosenberg műkritikus az „Action Painting"-et „anyag és anyag", szín és vászon találkozásaként határozta meg. A festés aktusa maga vált a művészet témájává. A művész immár nem azzal próbálkozott, hogy a lelki szemei előtt megjelent képet a vásznon rögzítse, hanem egy művészeti folyamatban kívánt részt venni.

A festészetnek ezt a bizsergetően újszerű felfogását leginkább Pollock vitte át a gyakorlatba, aki filmeztette magát festés közben. Egész testét belevonta ebbe a minden előzetes tervezés nélkül, spontán módon lezajló alkotói aktusba. Felhagyott a festés hagyományos módszereivel, s a festékanyagot rácsöpögtette, ráspriccelte, rászórta a földön szétterített vászonra. A „Colour Field Painting" vezető egyénisége, Rothko, azon meggyőződésének adott hangot, hogy az absztrakt művészet képes emocionális üzenetek közvetítésére. Nagy, színes felületeket alkalmazott, amivel a néző érzelmeire kívánt hatni. Ha kiállításainak látogatói – így Rothko – a képek előtt sírva fakadnak, akkor művészete elérte célját.

Az amerikai szobrászokat is magával ragadta a háború utáni időszak Amerikájának alkotó szellemisége. David Smith, akit laza kapcsolat fűzött az absztrakt expresszionizmushoz, egy sor nemesacél szobrot készített, amelyekben a geometrikus alapformák expresszív lehetőségeit kutatta. E szobrokat a szabad ég alatt kellett fölállítani, hogy tükrözzék a környezet színhatásait.

A „Pop Art"

Természetesen a módfelett személyes hangvételű és a tudatalattit, az emocionalitást, valamint az alkotói aktust hangsúlyozó absztrakt expresszionizmus életre hívta a maga ellenirányzatát. A hozzá kapcsolódó művészek most újra fölfedezték a való világ jelentőségét. Robert Rauschenberg elhajított hétköznapi tárgyakat illesztett össze, Jasper Johns pedig amerikai lobogókat. A „Dada" által inspirált neodadaisták alkotásai közvetlenül vezettek el a *„Pop Art"*-hoz, amely az ötvenes évek vége felé született meg Anglia jóléti társadalmában: itt a háború utáni évek nélkülözéseit követően gazdasági föllendülés következett be. A „Pop Art" célirányosan kérdőjelezte meg a jó és rossz ízlés közötti hagyományos különbségtételt. Beál-

14

14. Warhol: *Marilyn-diptichon*. London, Tate Gallery. Vászon. 1962. Azt követően, hogy néhány esztendőn át előkelő amerikai magazinoknak dolgozott, Andy Warhol (1930–1987) festőművész, filmkészítő, író, sőt popzeneszerző lett. Azonosulása a fogyasztói és a tömegkommunikációs kultúrával abban is megmutatkozik, hogy képsorozatai témájául olyan filmbálványokat választott, mint Marilyn Monroe.

lítottsága tudatosan antiintellektuális volt, s a személytelen tömegcikkek, a reklámok, a mozik, kiváltképp pedig a televízió világát választotta témául.

Richard Hamilton kollázsát, amely a *Mi az oka, hogy a mai családi otthonok olyan változatosak, olyan kellemesek?* címet viseli (1956-ban mutatták be a *This Is Tomorrow* – Ez a holnap – című londoni kiállításon), eleinte tévesen a fogyasztói társadalom kritikájaként értelmezték.

Hamilton ezzel szemben azon a véleményen volt, hogy a „Pop"-nak tömeges méretekben kell megnyernie a közönség, különösen a fiatalság tetszését, hogy fölszámolhassuk ily módon a „művészet" és a „mindennapok" között húzódó szakadékot. Ennyiben az angol „Pop Art"-nak szociális dimenziója is volt. A jelszó annak a gátlásküszöbnek a leépítése volt, amely megakadályozta az „érthetetlen" modern művészettel való találkozást.

Az amerikai popművészet a banalitást helyezte előtérbe, például olyan tárgyak formájában, mint tette ezt Claes Oldenburg a *Giant Hamburger*ben (1962). Az amerikai „Pop Art" egyik vezető egyénisége, Andy Warhol képzettsége szerint reklámgrafikus volt. A tömegtermékek egyformaságát emelte művészetté azáltal, hogy a sorozatkészítés technikáját alkalmazta, kezdve a levesporcsomagoktól egészen a mai Amerika szimbólumáig, a coca-colás üvegig, nem is szólva Marilyn Monroe portréjáról. Ha a művészetet föl lehetett reklámcélokra használni, akkor a reklám is művészet volt.

A „Minimal Art"-tól a fényképrealizmusig

A gazdag hatvanas évek az elégedetlenség és a csalódottság korszaka is volt. Az Egyesült Államok a lehető legnagyobb öntudattal, a szabadság és a kapitalizmus védelmezése érdekében kötelezte el magát a vietnami háborúban. A háború pusztító következményekkel járt. Az ifjúsági kultúra fölfedezte a kábítószereket és a szexet. Számos művész vonult vissza a *„Minimal Art"* és a *„Conceptual Art"* purista területeire. Egy kreatív gondolat most már fontosabbnak számított a művész személyiségénél vagy mesterségbeli tudásánál. Tárgyakat rendeztek el különféle alakzatokban, hogy azok a tér, a test, a felszín vagy az anyag révén valamilyen mondanivalót hordozzanak. Yves Klein francia művész egyik párizsi kiállítása nem állt

15

15. Johns: *Nullától kilencig*. London, Tate Gallery. Vászon. 1961. Jasper Johns (született 1930-ban), aki jó barátságban volt Rauschenberggel, újra felvetette a művészet fogalmának dadaista megkérdőjelezését.

16. Arman: *A borotvapamacsok Venusa*. London, Tate Gallery. Különféle anyagok. 1969.

16

17. Rauschenberg: *Almanach*. London, Tate Gallery. Vászon. 1962. Robert Rauschenberg (született 1925-ben) amerikai művész neodadaista alkotásai meghatározó befolyást gyakoroltak a Pop Art fejlődésére.

17

egyébből, mint egy üres kiállítóteremből, amelynek falai fehérre voltak meszelve. Más művészek nem kevésbé eredeti kifejezési formákat alakítottak ki; a *„Happening"* során keletkező gondolati tartalmak feltárására szorítkoztak, hogy ezzel különféle folyamatokat provokáljanak. Christo fölfedezte a csomagolás misztifikáló hatását. Továbbfejlesztette gondolatát, és az ausztrál tengerpart egy darabját műanyagfóliába csomagolta. Joseph Beuys egyike volt azoknak a művészeknek, akik bevezették a *„Performance"* fogalmát. Ennek révén új értelmet kölcsönzött annak a gondolatnak, hogy a művészet a művész gondolatainak voltaképpeni kifejeződése. A másik végletet amerikai művészek, így például Duane Hanson szobrász és Richard Estes festő teremtették meg. Hiperrealista és a fényképek valósághűségével vetekedő szobraik, illetve amerikai városképeik révén a realitás fogalma nyert új tartalmat.

A modern festészet és szobrászat legújabb tendenciái közé tartozik a tárgyi ábrázolás megújítása az érzéki benyomások expresszív újraalkotásának eszközével (Rainer Fetting), amit Georg Baselitz azzal idegenít el, hogy az alakokat és a tájakat a fejük tetejére állítja. A nyolcvanas éveknek ez a *neoexpresszionista* irányzata nemcsak hogy kapcsolódott a 20. század első évtizedeihez, de Francis Bacon munkásságában egyenesen a maga előfutárát találta meg. Mindezen túlmenően a szürrealizmus hagyománya is elevenen élt tovább, például a *Bécsi Iskola fantasztikus realizmusában* (Ernst Fuchs és Rudolf Hausner).

Beuys és a „művészet totalizált fogalma"

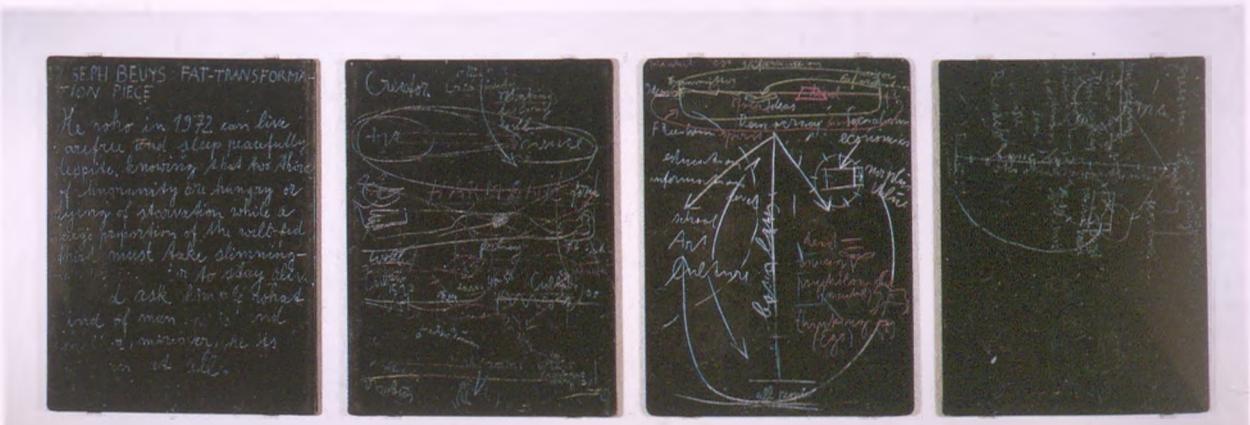
A művészi megformálás valamennyi hagyományos felfogásától való elfordulás Joseph Beuys munkásságában találta meg a maga legradikálisabb kifejeződését, aki már a düsseldorfi Művészeti Akadémián töltött tanítóévei során is (1961–1972) kölcsönös viszonyként fogta fel a művészi és a társadalompolitikai elkötelezettséget. Feltűnést keltett akcióival, amelyek során kultikusnak tűnő cselekvéseket kapcsolt össze bizonyos anyagok, így a filc és a zsiradék alkalmazásával; az említett anyagok jól érzékelhetően szimbolikus jellegre tettek szert. Nem tagadhatjuk, hogy a maga „Performance"-akcióival Beuys is egyfajta hagyományba ágyazódott; a futurizmus, a dadaizmus és a szürrealizmus a nyilvános bemutatók lehe-

19

19. Vedova: *Olaszországi utazás*. Velence, Ca' Pesaro. Vászon. 1900. Emilio Vedova (született 1919-ben) a maga absztrakt festészetével az olasz futurizmus dinamizmusához kapcsolódott.

20. Burri: *Nagy zsák*. Róma, Galleria d'Arte Moderna. Alberto Burri (született 1915-ben) durván összevarrt zsákvászon és különféle színek textúrájával dolgozott. A háború pusztításai fölött érzett szörnyülködését kívánta kifejezésre juttatni.

18. Beuys: *Négy tábla*. London, Tate Gallery. Kréta táblán. 1972. Joseph Beuys (1921–1986) a „performance" művészetének elvét képviselte, miszerint a művésznek magának kell „előadnia" műveit.

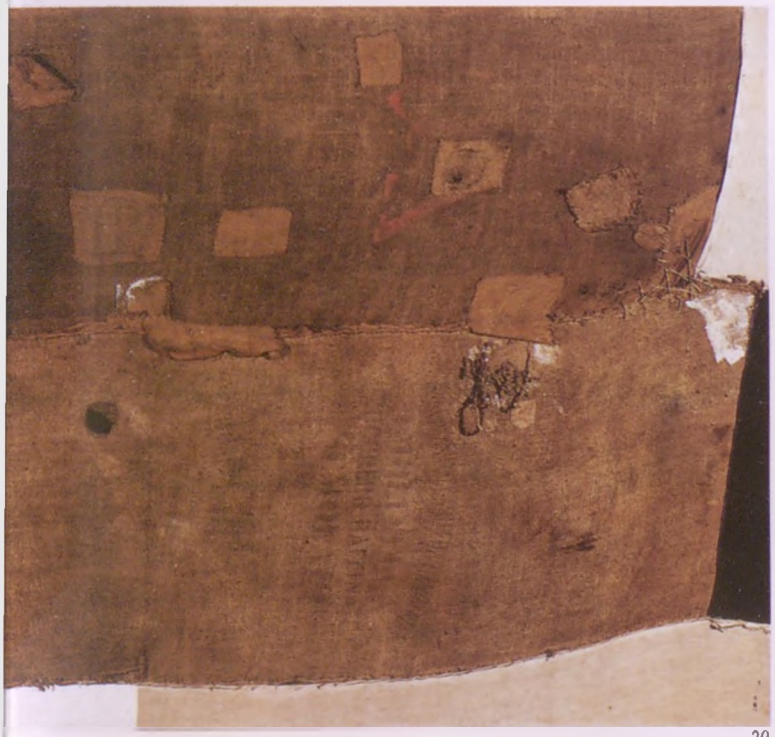


18

őségével nemcsak céljaik népszerűsítése érdekében él-
ek, de magának a művészi alkotófolyamatnak a részeként
s értékelték azokat. Beuys annyiban ment egy lépéssel
előbbre, hogy felszámolta az addig teljes mértékben
megőrzött megkülönböztetést akció és önálló műtárgy
között. Ez utóbbi csak annyiban létezik – s csak annyiban
válik egyáltalán megérthetővé –, amennyiben egy, akár
évekig is elhúzódó folyamat relikviájaként szemléljük.
Példa erre a *Richtkräfte (einer neuen Gesellschaft)* „en-
vironment"-ja, azaz installációja. Lényegében iskola-
táblákból áll, amelyeket Beuys a londoni Institute of Con-
temporary Art egyik, „Művészet és társadalom" téma-
körében rendezett német kiállításának keretében írt tele
(1974). 1975-ben New Yorkban újabb táblák szaporították
az előzőeket, s a későbbiekben most már kötelező érvényű
térbeli elrendezésük is megszületett. Miután a berlini
Neue Nationalgalerie megszerezte a *Richtkräftét*, az „en-
vironment" egy olyan emelvényre került, amelyiknek a
deszkái emlékeztettek annak a kiállítóteremnek a pad-
lójára, ahol a mű keletkezésének folyamata elkezdődött.
Az efféle folyamatok vezérfogalma a „formálás" egy Beuys
által újrafogalmazott értelemben: „Az ember által feltett
valamennyi kérdés csakis a megformálás kérdése lehet,
s ez nem más, mint a totalizált művészetfogalom. E fo-
galom mindenkinek azon lehetőségére vonatkozik, hogy
elvileg alkotó lény váljék belőle, továbbá vonatkozik a
társadalmi Egész által felvetett kérdésekre."

Az építészet új útjai

Számos építészeti elméletírón, építészen, különösen pedig felhasználón eluralkodott az a nézet, hogy a modern építészeti mozgalom csődöt mondott. Kezdeményezőinek eszményei a gyakorlatban nem bizonyultak sem megvalósíthatóknak, sem pedig népszerűek nem voltak. Gazdasági tekintetben az olajárak robbanásszerű megemelkedése kétségbe vonta a csupa üveg felhőkarcolók építésének célszerűségét.
A háború utáni Európában nem sikerült szabványosítani a kifizetődő lakásépítkezést sem. E körülmény súlyos, olykor akár katasztrofális következményekkel is járt, kezdve az esővizet átengedő lapostetőktől egészen a magasházak összeomlásáig. Szociális síkon az egyhangú



20

21

21. Carlo: *Diákotthon*. Urbino. 1962–1966. A hatvanas években új, minden ortodoxiát nélkülöző elképzelések nyertek teret a lakóházak kialakítását illetően. Egyes építészek, mint például az olasz Giancarlo De Carlo (született 1919-ben) szembefordultak a kortárs építészet internacionális stílusának purizmusával.

22. Venturi, Rauch, Scott és Brown: *Gordon Wu Hall*. Princeton, Buttler College. New Jersey. 1983. Robert Venturi (született 1925-ben) két tanulmányával, melyek a *Complexity Contradiction in Architecture*, illetve a *Learning from Las Vegas* címet viselik (1972), jelentősen hozzájárult egy olyan modern stílus kialakításához, amely ötvözi egymással a hagyományt és az újítást.

22

és személytelen lakónegyedekben, amelyeknek eredetileg a dolgozó osztályok életminőségének javulását kellett volna magukkal hozniok, rábukkanhatunk a stresszbetegségek és az erőszakos bűncselekmények növekedésének okára. Mégis, legnyilvánvalóbban optikai síkon mondott csődöt a modern építészet. Akadtak építészek, mint például Frank Lloyd Wright és Le Corbusier, akik hangot adtak az internacionális stílus formai purizmusát és ortodox jellegét érintő kételyeiknek, s megalkották a maguk individuális stílusát. Ugyanakkor 1970-től fogva egyre erősödtek más kritikai hangok is. Károly herceg az angol építészet optikai és szociális aspektusai ellen nemrégiben intézett támadásával csupán azt mondta ki, amit a többség gondol. S valóban: már látszanak a körvonalai egy újabb felfogásnak, amelyik jobban figyelembe veszi az érintettek, vagyis az épületek lakóinak és használóinak szükségleteit. Az uniformitás teret engedett az individualitásnak. A négyzetes alaprajzú „üvegkalitkákat" az egymástól lényegesen különböző formák sokfélesége váltotta föl. A hagyomány elutasítása is megkérdőjeleződött. Mai életünk számos intézménye gyökerezik a múltban. A 19. század végének tiltakozása az uralkodó eklekticizmus ellen a 20. század végén elveszítette meggyőző erejét. Az építészek egy új nemzedéke a posztmodern korban újra távolabbi és közelebbi múltunk stílusai és motívumai között tallózik, hogy terveiknek új koncepciót adjanak. A leginkább az együtt dolgozó Venturi, Rauch és Scott Braun jutott előre, akiknek feltűnő építészeti alkotásai a klasszikus architektonikus elemek, így az oromzati háromszög, mi több, az oszlopok és oszlopfők modern értelmezését nyújtják. Egy ennyire eretnek építészeti felfogás – akárcsak húsz esztendővel ezelőtt is – elképzelhetetlen lett volna. A jövő még igen sok mindent hozhat.

23

23. Pei: *A National Gallery of Art keleti szárnya*. Washington. 1978. Ming Pei (született 1917-ben) épületének archaikus jellegét a síkhatás és a sztereometrikus-plasztikus, monumentális formák kölcsönhatása adja.

24

24. Iszozaki: *Cukuba polgári központja*. Japán. 1980–1983. Sok japán művész fordult újra saját hagyományaikhoz. Iszozaki Arata (született 1931-ben) tudatosan mossa el az ember által teremtett építészet és a természet közötti határvonalat.

25

25. Piano és Rogers: *Pompidou-központ*. Párizs. 1971–1976. A kultúra technokrata értelmezése, amelyet ez az épület közvetít, az ifjú látogatók körében megdöbbentően nagy hatást fejtett ki.

26. Johnson és Burges: *AT&T-Building*. New York. 1978–1982. Philip Johnson (született 1906-ban) sokat kísérletezett hagyományos építészeti formákkal. Elutasítja az egyhangúságot, és egy sor különböző megoldást dolgozott ki a „posztmodern" irodamagasházakhoz.

26

Modern művészet és nyilvánosság

Lett légyen szó akár a nyilvánosságról, akár a magánszféráról, a művészet szinte mindig az uralkodó osztály eszményeinek és értékrendjének kifejeződése volt. Jóllehet a modern művészet a berendezkedett kulturális és politikai hatalom tudatos tagadásából született, napjainkban is hasonló célt szolgál. Akárcsak ötven esztendővel ezelőtt is, a hagyomány letéteményeseinek tartott állami múzeumok kerültek minden kapcsolatot az építészet, a festészet és a szobrászat modern mozgalmaival. Ám ez a magatartás megváltozott: nem is olyan régen (1988) a háború utáni korszak modern olasz művészei állítottak ki a londoni Royal Academyn. I. M. Pei üvegpiramisa a Louvre-ban kiáltó ellentmondásban áll az épület többi részével. Az USA és Európa nagy- és kisvárosaiban nyitott múzeumok, művészeti galériák arról tanúskodnak, hogy ezek az intézmények napjainkban már annyira nélkülözhetetlenekké váltak, mint a középkori városokban a templomok. A parkokban és más nyilvános helyeken felállított kortárs szobrok a modern művészet elfogadását hirdetik. Mindez persze még nem bizonyíték arra, hogy a modern művészetet valóban meg is értik, különösen mert azt gyakran erősebben jellemzi a gondolatiság, mint a közvetlenül is érzékelhető megjelenési forma. Pontosan a modern művészek azok, akik diszharmonikus viszonyban állnak a maguk közönségével. Az építészek, festők és szobrászok műveik értelmét intellektuális talányok mögé rejtik. A modern művészet megértéséhez nem elegendő immár az egyszerű vizuális érzékelés. Mindezek ellenére a művészetnek épp a „vizuális kommunikáció" korszakában az a feladata, hogy újra és újra életre keltse az embert s az ember érzéki tapasztalását. Ugyanakkor „világnyelvként" a művészet napjainkban erőteljesebben szólít fel a nyíltságra és a toleranciára, mint valaha.

27

27. Lichtenstein: ***That's the Way***. Magántulajdonban. Roy Lichtenstein amerikai művész (született 1923-ban) a Pop Art egyik vezető egyénisége volt. „Védjegyévé" a *comic strip*ek (képújságok) alakjainak elidegenítése volt, amit eredeti szövegkörnyezetükből való kiszakításukkal és felnagyításukkal ért el. Ennek révén a triviális modern művészet motívumainak lebilincselő hatást kölcsönzött.

Glosszárium

A

abakusz (lat. *abacus*) Az antik → oszlopfő legfelső, lemez alakú lezárása. Az *oszlopot* az → architrávval vagy a → boltívvel köti össze.

ablak- vagy kapubéllet Faragott falfelület, amely akkor keletkezik, ha egy ablakot vagy egy → portált a fal homloksíkjára merőlegesen vagy rézsűt vágnak bele a falba. Ezek a mélyedések gyakran gazdagon díszítettek, s bennük *szoboralakok* állnak.

absztrakció A művészetben szélesebb értelemben a megjelenő kép és annak mása közötti kapcsolat fellazulásának megjelölésére használatos fogalom (például stilizálás révén), szűkebb értelemben e kapcsolat teljes felszámolása a *tárgy nélküli (absztrakt)* vagy az *abszolút művészet* formájában, amelynek kezdetei 1910 tájára esnek (Kandinszkij, Malevics).

absztrakt expresszionizmus A tárgy nélküli festészet és grafika 1945 táján megszületett stílusirányzata. Meghatározó vonása – a szürrealisztikus → automatizmus hatására – a spontán festői és rajzolói gesztus. E vonulathoz sorolható az *Action Painting* (Pollock), az *Art informel*, valamint a *tasizmus*.

agora A görög városoknak az a tere, amelyen a gyűléseket és a piacot tartották, s ahol a polgárok találkoztak, hogy magán- és közügyeiket intézzék. A rendszerint négyszögletes agorát gyakran szegélyezték oszlopcsarnokok, → templomok és különféle nyilvános épületek. Az agora római megfelelője a → forum.

akantuszlevél A korinthoszi → oszlopfő és más építészeti tagozatok díszítménye, amely az *acanthus mollis*nak, a medvekörömnek, ennek a Földközi-tenger térségében igen elterjedt bogáncsfajnak nagy, a végüken visszakunkorodó és mélyen bevágott leveleit mintázza. Az akantusz indái reliefes frízek vagy festett díszítőelemek gyanánt is gyakran előfordultak.

akropolisz Szó szerinti jelentése a görög nyelvben: a „város teteje". A fogalom olyan – gyakran szakrális funkciót betöltő – épületegyüttest jelöl, amelyet az ókori városok legmagasabb pontjain emeltek.

akvarell Festészeti technika, melynek során a festés ecsettel papírra vagy selyemre történik. A festékek (kötőanyaguk a gumiarábikum) vízben oldódnak, s a felvitelük nedves ecsettel történik. Az akvarelltechnika nem teszi lehetővé a retusálást. A színspektrum élénkítése céljából nem a fehér festék használatos, hanem erre a célra a papír fehérjét használják, amely a színek áttetszősége miatt juthat szerephez.

ál- vagy vak- Szóösszetétel előtagjaként az építőművészetben használatos valamennyi olyan építészeti tagozatra, amelyet egy falra díszítő vagy tagoló célzattal, reliefszerű hatással, a valóságosnak szándékoltan csupán a „látszatát keltve" vittek föl. A *vakboltívek*, illetve a *vakárkádok* (többek között a romanikában) „vak", azaz zárt s nem nyitott ívsorok. A → gótikában a fal díszítéseként találkozhatunk a *vakmérmű*vel.

alaprajz Vízszintes metszetben készített építészeti rajz egy épületről (vagy annak emeletéről), boltozatos termeknél a boltozati rendszer meghatározásával (boltszakaszokra való tagolódás, boltozati alakzatok stb.).

álboltozat Kiszögellő kőrétegekből rakott → boltozat, amely többé-kevésbé csúcsosan végződik.

allegória Egy eszmének vagy egy fogalomnak alakok (perszonifikációk) vagy tárgyak segítségével történő ábrázolása.

állványzat Fából vagy fémből épített segédszerkezet, amely egy épület falainak emelésére szolgál. Sajátos építkezési mód az „állványzatos" vagy → vázszerkezetes építkezési technika.

amfiteátrum Római → színház körkörösen zárt és emelkedő széksorokkal, amelyek kerek vagy ellipszis alakú aréna körül helyezkednek el. Sportviadalok, gladiátorjátékok, ritkábban pedig *naumakhiá*k (tengeri ütközeteket megjelenítő előadás) helyszínéül szolgált. Példaként említhetjük a római Colosseumot és az Arles-ban, illetve Nîmes-ben található amfiteátrumot.

amfora Szűk nyakú, kettős fülű, kancsó formájú görög → vázatípus; részint különféle készleteket tároltak benne, részint pedig a → síremlékbe helyezték kegyeleti tárgyként.

amphiprosztülosz A görög → templom formája, mind az elülső, mind pedig a hátsó oldalon egy-egy oszlopcsarnokkal.

angolkert A 18. század közepén a francia ízlés szerint nyírt, „természetellenes" barokk kert ellenpólusaként született, a természetes tájat imitáló kert. Angliából kiindulva gyorsan elterjedt szerte a kontinensen.

ante (in antis) Valamely oldalsó fal meghosszabbítása. Az *ante templom*nál, a görög → templom legrégebbi típusánál két „in antis" fog közre a → cella (naosz) oldalfalainak meghosszabbításaként egy előcsarnokot.

Anubisz (Inpu) A halottkultusz egyiptomi istensége; rendszerint sakálfejű emberként ábrázolják.

apátság Szerzetesi közösség, amelynek elöljárója egy apát vagy apátnő. Apátságnak nevezzük azt a teljes épületegyüttest is, amely a rendhez tartozóknak otthont ad. A középkorban a teljes apátság magában foglalta az apátsági templomot, a → kerengőt, a káptalantermet, a lakóterületet a refektóriummal (étkezőhelyiség) és a dormitóriummal (hálóhelyiség), a → scriptóriumot, az apát lakóépületét, a vendégházat, valamint a gazdasági épületeket. A teljesen épségben fennmaradt apátságok közül a maulbronni ciszterci apátságot említjük példaként.

apszis Félkör alakú, többszögű vagy karéjos, félkupolával fedett térrész, amely az antik római → bazilika → hajójának egyik vagy mindkét homlokzati részét zárja le. Az apszisban állott a *podium*; ezen foglaltak helyet a hivatali méltóságok. A keresztény templomban az apszis rendszerint a főhajó lezárását alkotja az → oltár mögött, beleértve a → kórust.

architráv Görög elnevezése is használatos: *episztülion*. Vízszintes építészeti tagozat, amely → pilléreken vagy oszlopokon nyugszik. Az architráv mindenekelőtt az ókori és a klasszicista építészeti alkotásokon alkotja a → gerendázat alsó részét, amely az → abakuszra támaszkodik.

archivolt (boltív) Egy leggyakrabban profilírozott vagy díszített → boltív belső hajlata (béllete), illetve homlokíve. A lépcsőzetes román és gótikus → portáloknál egymást követően helyezkedik el több, egyre kisebbé váló archivolt, amelyek a béllet (→ ablak vagy kapubéllet) díszítését folytatják.

árkád Ívsoros folyosó, azaz támtagokon (pilléreken vagy oszlopokon) nyugvó → boltív. Ilyen ívsorok egymásra következését is árkádnak nevezzük.

Art Deco Az építészetben és az ipari formatervezésben a húszas évektől körülbelül 1940-ig a racionalizmus ellenében fellépő mozgalom, amelyet a nagyvilági stílus, az exkluzivitás s mind az anyagok megválasztásában, mind pedig a formai megoldásokban a szélsőségek jellemeznek.

Art Nouveau A → szecesszió (Jugendstil) francia elnevezése.

Arts and Crafts-mozgalom William Morris által kezdeményezett reformmozgalom, amely a kézműves készségek fejlesztése révén az (alkalmazott) művészetek megújítását tűzte ki célul. Az 1888-ban alapított „Arts and Crafts Exhibition Society" 1896-ig úttörő jelentőségű kézműipari kiállításokat rendezett Londonban.

Ashcan School („Kukaiskola") New Yorkban tevékenykedő festők (John Sloan, George Bellows) gunyoros megnevezése, akik az 1900-as évek táján a nagyvárosi szegénynegyedek életének megjelenítését tűzték ki zászlajukra. Ben Shahn festőművész életműve is az Ashcan School hagyományaiban gyökerezik.

asszamblázs A → kollázs kiszélesítése montírozott tárgyak révén háromdimenziós képződménnyé.

atlasz (gyámszobor) Férfialak formájú támtag, amelyet Atlasz titánról neveztek el, akinek vállain az ég oszlopai nyugodtak. Női megfelelője a → kariatida (görögös írásmóddal *karüatida*).

átrium A régi római lakóház nyitott, centrális tere, vízmedencével a középpontjában. A korai keresztény → bazilika átriuma előudvar, amelyben kutat helyeztek el

rituális mosakodás céljából. Ezt az építészeti elemet olykor a román kori templomépítészet is megtartotta (Maria Laach).

automatizmus A → szürrealizmus elméletének alapelve. André Breton 1924-ben az alábbiak szerint határozta meg az *automatikus írásmód*ot: „A gondolkodás diktátuma az Ész bármiféle kontrollja nélkül, túl minden esztétikai és erkölcsi megfontoláson." Az automatizmus jellemzi az → absztrakt expresszionizmust is.

B

baldachin A tetőzetnek egy formája, amely már az antik világban is használatos volt, s amely négy vagy több póznára vagy oszlopra kifeszített anyagból állott, hogy védje az alatta álló embereket vagy az ott elhelyezett tárgyakat. A baldachint egyházi szertartásoknál alkalmazzák; a → gótikában kőből készítették, s a püspöki szék vagy az → oltár fölött magasodott. A baldachint szobrok és fülkék védelmére vagy megkoronázására is használják.

balusztrád Baluszterek (kicsiny, megformált oszlopok) által alkotott, talpazattal és párkányzattal rendelkező, áttört ablakmellvéd. A korai keresztény → bazilikában a kórust zárja le; találkozhatunk vele a presbitérion, a főhajó és a kóruskörüljáró (→ kórus) → kápolnáinak lezárásaként is. Balusztrádot szokás alkalmazni épületek megkoronázásaképpen, továbbá erkélyek mellvédjeként vagy lépcsősorok korlátjaként.

barlangművészet Festmények és bevésések, amelyeket a történeti kor kezdetén élő törzsek a paleolitikumtól kezdve barlangok sziklafalain hagytak az utókorra.

barokk A portugál *barocco* kifejezés eredetileg szabálytalanul megformált követ jelentett; a 18. század során vette fel a szó a neolatin nyelvekben a „bizarr", „egyenetlen" jelentésárnyalatot. A 17. század művészetének megjelöléseként a „barokk" kifejezés eleinte becsmérlő jelentésű volt, s e negatív tartalma csak a 19. században, a → neobarokk megjelenésével összefüggésben változott át pozitívvá. Kultúrtörténeti szempontból a barokk az ellenreformáció és az abszolutizmus, a tengeren túli gyarmati uralkodók templomainak és palotáinak művészete, nemkülönben a protestáns és köztársasági berendezkedésű Hollandiáé. A barokk valamennyi áramlatát közösen jellemzi a folyamatos átmenetek és a művészi *chiaroscuro*-effektusok által megteremtett „festői hatások" kedvelése; e megállapítás egyaránt érvényes a barokk festészetre és a szobrászatra, illetve építészetre. A római barokk művészet legnagyobb mestere Bernini, a berlini barokké Andreas Schlüter, a flamand barokk festészeté Rubens, a holland barokk festészeté pedig Rembrandt.

bazilika Építészeti alkotás, amely az antik Rómában olyan közfeladatoknak tett eleget, mint az igazgatás, az igazságszolgáltatás és a kereskedelem. A profán bazilika négyzetes → alaprajzú volt, homlokzati oldalain pedig olykor → apszisok helyezkedtek el, s oszlopok vagy → pillérek három (néha öt) → hajóra osztották, amelyek közül a fő- vagy középső hajó magasabbra emelkedett, s egy felső ablaksoron keresztül kapott fényt. A korai keresztény bazilikában, amely római mintákból eredeztethető, a → hajókat kereszthajó metszi, amely elválasztja a gyülekezet számára meghatározott teret a → kórustól és az oltártértől. Így kapjuk a latin → kereszt alaprajzot. A bazilika jellegzetes építészeti jegyei – a → hajókra való tagolódás, a magasabbra nyúló középső hajó → bazilikális ablaksora – a → „Richtungsbau" (irányzott épület) templomépítészeti formájában lényegében a 19. századig megőrződtek. A korai keresztény bazilika előtt oszlopsorral körbevett négyszögletű udvar (→ átrium) volt található. Bizonyos esetekben ez mindössze egy előcsarnokra, az úgynevezett → narthexra vagy az *édenre* korlátozódott.

bazilikális ablaksor A hosszház árkádsora fölött ablakokkal áttört zóna, amely a → bazilikában a fő- vagy középső hajót az oldalhajóktól választja el. A főhajó ezen az ablaksoron keresztül kap fényt, hiszen az az építmény külső részén az oldalhajók tetőszerkezete fölé magasodik.

beton Homokból és cementből álló habarcs; épületek, hidak és utak építésénél alkalmazzák. A betonnak egy fajtáját már a rómaiak is ismerték. A beton újrafölfedezése a 19. században a modern építészet fejlődésének egyik előfeltétele volt. Kiváltképp a vassal vagy acéllal megerősített beton tette lehetővé nagy terek tetőszerkezetekkel történő áthidalását és plasztikusan megformált épülettestek kialakítását. A durva betonnál *(beton brut)* az anyag felszíne megmunkálatlan marad. A szobrászművészet is alkalmazza az önthető betont.

biedermeier A Biedermann és a Bummelmeier névből (Victor von Scheffel szatirikus nyárspolgári figurái) összerakott megjelölés, amellyel német nyelvterületen a divatban és a bútortervezésben, de a festészetben, a zenében és az irodalomban is bizonyos jelenségeket illettek az 1815 és 1850 közötti időszakban. A stílus jellemzői a szolid, értékteremtő munka mélységesen polgári nagyrabecsülése, valamint a családi és baráti körben zajló élet kedélyes ábrázolása. Kiegészülve a mesék és mondák világával, e területen találta meg a biedermeier festészet (Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Ferdinand Georg Waldmüller, Georg Friedrich Kersting, Carl Spitzweg) a maga legkedveltebb témáit.

bolthajtás A → kupolával ellentétben a bolthajtás vagy boltozat négyszög alakú belső terek tetőszerkezete. Legegyszerűbb formája a félkör- vagy csúcsíves keresztmetszetű *dongaboltozat*. A dongaboltozat derékszögű áttörése révén keletkezik a *gerinces keresztboltozat*. A *bordás keresztboltozat* esetében két egymást átlósan metsző → borda szolgál vázszerkezetként (→ állványzat). A boltozat hosszanti tengelyét metsző hevederívek révén a boltozat *boltszakaszokra* oszlik. A → gótika a *bordás keresztboltozat* számos dekoratív változatát alakította ki, így például a → legyezőboltozatot. A → reneszánsz és a → barokk a festményekkel díszített *lapos dongaboltozatot* kedvelte. Az iszlám építészetben honos *sztalaktitboltozat* vagy *cseppkőboltozat* a boltozatot lépcsőzetesen cellákra osztotta, ezeket pedig toboz alakú díszítőelemekkel látta el.

boltív Az építészetben így nevezzük azt az ívelt formájú épületrészt, amely támasztékokon vagy gyámtagokon (oszlopokon vagy pilléreken, → árkádokon) nyugszik. A boltív ék alakú, sugárszerűen elrendezett kövekből vagy téglákból épül; a sort az oldalsó *vállkövek* nyitják, a középső lezárást pedig a *zárókő* alkotja. A boltív belső felét *bélletnek* nevezzük, az esetek döntő többségében befalazott felületét pedig *bolthátnak*. A boltívnek a támasztékok *(vállpontok)* közötti távolsága a *fesztáv* vagy a *belső átmérő*. A boltív keresztmetszete leggyakrabban *félkörív* formájú (római építészet, román kor, barokk, klasszicizmus). A *csúcsív* esetében (gótika) a boltív két szára hegyesszögű háromszöget alkot. A boltív további formái az (iszlám) *patkóív*, a *lóhereív (háromkaréjos ív)* és a hajlított vonalvezetésű *domború ív*. Az *aszimmetrikus ív* eltérő magasságú támasztékokon nyugszik, s a gótikus → támmű részét alkotja. A → boltozatnál megkülönböztetjük a *hevederívet* és a *falívet*, az előbbi metszi a boltozatot (tengelyt), az utóbbi párhuzamos vele. A → portál esetében a boltív az ívmezőt (→ timpanon) zárja közre. A boltív különleges formája, önálló építészeti alkotás, a → diadalív.

borda Az építészetben valamely tetőszerkezet vagy → boltozat súlyt hordó szerkezeti eleme (valódi borda), olykor azonban csak dekoratív kiegészítés, amennyiben a boltsüveg maga is súlyt hordoz. Az első boltozati bordákat feltehetően 1093-ban a durhami → katedrális építése során alkalmazták. A borda két formája a *félkörmetszetű* és a *körteprofilú pálcatag*.

bőségszaru Szarv alakú váza, amely túlcsordul a gyümölcsöktől és a virágoktól, a bőség → allegóriája.

C

cabezones Hatalmas monolitikus fejek (akár a 2,5 méteres magasságot is elérhetik), amelyeket bazaltból vésték ki, s a mexikói olmékok ősi kultúrájának részét alkotják.

cavea A görög *koilosz* (= üreges) kifejezés latin megfelelője. Az ókori → színház félkör alakban elhelyezkedő, emelkedő széksorait jelöli (gör. *theatron*).

cella (gör. *naosz*) Az antik → templom ablak nélküli, zárt fő terme, ahol a kultikus szobor állott. A rómaiak így nevezték azt a helyiséget is, amelyben bort és élelmiszereket tároltak, tágabb értelemben pedig a ház valamennyi kisebb helyiségét ezzel a szóval jelölték. Később a szerzetesek lakhelyét nevezték cellának.

centrális épület Olyan épülettípus, amely a hosszház jellegű építményekkel ellentétben (longitudinális építmény, → Richtungsbau) nem egy tengelyhez igazodik, hanem a középpont felől bontakozik ki. A centrális

pület → alaprajza lehet körkörös és sokszögű (poligonális). Korai példái az antik körtemplomok (→ tholosz), alamint a római Pantheon. Az egyházi építészet területén → keresztelőkápolnákat (baptisterium) és a temetkezés éljét szolgáló templomokat építették centrális szerezetűre. A bizánci → keresztkupolás templom is a centrális építmények egyik formája. A centrális épülettípus → reneszánszban a részek harmonikus együtthatásának eszményi megtestesülése volt, mindamellett nem elelt meg a katolikus istentisztelet követelményeinek. Bolthajtással fedett vagy nyitott *rotonda*ként a centrális építmény egy nagyobb épületegyüttesbe is beletagolódhat. Példa erre Karl Friedrich Schinkel Berlinben található, klasszicista *Altes Museum*a, valamint James Stirling 1984-ben Stuttgartban megnyitott, „posztmodern" *Neue Staatsgalerie*-je.

chiaroscuro-festészet A fény és árnyék festői visszaadásának technikája, amelynek első nagy mestere 1600 táján Caravaggio volt. Ebben az összefüggésben értelmezhető az átmenet a → helyi színtől a megjelenő színhez. Ismert kifejezések még a francia *claire-obscur*, valamint a német *Helldunkelmalerei*.

Chinoiserie (fr.-ném. „kínai divat") A 18. században elterjedt, a → rokokóra jellemző dekorációs forma, amely kínai, s általában kelet-ázsiai mintákat követ. Fajanszok, porcelán készítésénél alkalmazták, nemkülönben a bútorkészítésben (lakkozott bútorok), illetve tapétákon, textíliákon és térplasztikaként. Teljes szobabelsőket alakítottak ki „kínai ízlés" szerint (kínai szoba, tükörkabinet), de épültek pavilonok is. A „kínai divatot" útibeszámolók, valamint a távol-keleti tárgyak importja ösztönözték.

churriguerizmus A spanyol → barokk művészetnek a szobrász és építész José Churriguerráról (1650–1723) elnevezett stílusirányzata, amelyet az ornamentális épületplasztikai elemek túlburjánzó gazdagsága jellemez.

ciborium Oszlopokon nyugvó, az → oltár vagy valamely → síremlék fölött magasodó felépítmény, vagy pedig az oltár tartozékaként födémes kehely, amely a megszentelt ostya őrzésére szolgál.

ciklopfal Szabálytalan alakú, sziklatömbszerű, habarcsmentesen egymásra rakott kövekből álló falépítmény (például Mükénében vagy Tirünszben). A megjelölés a görög mitológia óriás alakjaira, küklópszaira utal, akiknek ezeknek a hatalmas méretű kőtömböknek az egymásra rakását tulajdonítják.

Conceptual Art (konceptualizmus) A hatvanas években született „művészet a fejben"-mozgalom, amelynek alapelve a következő: „Ami a művészetben fontos, az egyes-egyedül a gondolat" – nem a materiális megvalósítás. A Concept Art alkotásai ezért gyakran vázlatokra szorítkoznak; az áramlat gyökerei Marcel Duchamp 1913-tól fogva kiállított → Ready-made-jeire nyúlnak vissza.

cun Hasas, kehely formájú, nagy űrtartalmú, rituális kínai bronzedény, amelyben italokat tároltak. A fogalommal más, különféle formájú rituális edényeket is szokás jelölni; ezeket azonban szigorú kritériumok alapján nehéz lenne osztályozni.

cung Jellegzetes ókori kínai tárgy, amelyet jádekőből készítettek, s rendszerint a legkülönfélébb bemetszésekkel láttak el. A Földet és a Császárnét ábrázolja, s vélhetőleg csillagászati célokra szolgált.

Cs

csaitja Buddhista barlangszentély elnevezése. Téglalap alakú teremből áll, amely félkör alakú → apszisba torkollik; ebben kis → sztúpa áll.

csarnoktemplom Olyan templomépület, amelynek oldalhajói a → bazilikával ellentétben ugyanolyan magasságúak, mint a főhajó. A csarnoktemplom a kései középkor → Sondergotikjának egyik épülettípusa, s megfelel a → reneszánszot jellemző tendenciának, melynek során egységessé válik a belső tér.

csegely A → boltozat széle, záradékvonala és függőleges vonala által határolt felület (szferikus gömbháromszög), amelynek alapköre a *vállpontokon*, a boltozat kezdőmagasságán halad keresztül; így nevezzük továbbá az → árkádok két íve közötti felületet is.

csia Kínai fogalom, amelyet a rituális célokat szolgáló, háromlábú bronzedények jelölésére használtak; bennük tartották melegen az italáldozatra szánt folyadékot.

csing Rituális kínai bronzedény, amelyben az áldozati ételeket készítették elő; alakja lehetett négyszögletű vagy kerek, oldalt fogantyúk voltak elhelyezve rajta, s henger alakú lábakon állott. A fogalom használatos olyan fehér anyagból készült, javarészt a Szung-korból származó → kerámiák megjelölésére is, amelyet egyszerű, vésett vonalkákkal díszítettek.

D

dadaizmus Eredetileg anarchisztikus jellegű irodalmi mozgalom (1916-tól, „Voltaire-kabaré", Zürich). A dadaista mozgalom központjai 1918–1919-től fogva Berlin, Köln, Hannover, Párizs és New York voltak.

dekoráció Egy épületet vagy egy termet díszítő, festett, plasztikai és építészeti elemek összessége.

design Valamely használati tárgy terve, valamint a kész termék formája. A 20. század kezdetétől fogva beszélhetünk → ipari formatervezésről (Industrial Design).

Deutschrömer A 19. században élt, német anyanyelvű művészek, akik főként Rómában, de Itália más városaiban is tevékenykedtek. Közéjük tartoznak a „nazarénusok" (1810-től fogva Rómában; Friedrich Overbeck, Franz Pforr és Peter Cornelius), továbbá Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach és Hans von Marées.

diadalív A római építészetben kapuépítmény formájú emlékmű; rajta vezetett keresztül a győztes hadvezérek útja. Legegyszerűbb alakjában a diadalív egyetlen kapunyílással rendelkezik, amelyet azonban gyakran további két oldalsó kapunyílás ölel közre. A templomépítészetben a → kórus (szentély) és a → négyezet, illetve a hosszház közötti harántívet nevezzük diadalívnek.

diptichon Fából vagy elefántcsontból készült, összecsukható két kis tábla, amelyet kívül relieffel díszítettek, belül pedig viasszal kentek be; az ókorban írásra használták. Diptichonokat általában emléknapokon vagy más ünnepi alkalmakkor ajándékoztak. Később e fogalommal a két részből álló, csuklópánttal összekapcsolt táblaképeket jelölték.

donátorképmás Egy (leggyakrabban szakrális) műalkotás megrendelőjének, olykor annak egész családjával történő ábrázolása. A középkor századaiban a donátor figuráját az alakok jelentőségén alapuló perspektíva értelmében kicsinek ábrázolták, ám a → reneszánsztól kezdve a megbízó képmása a kompozíció egészének részét alkotta.

dúc Ferde épületrész, amelynek funkciója valamely épület megerősítése, s amely az épület boltozatának *tolóerejét* oldalirányban kiegyenlíti.

E

eklekticizmus A 19. század → historizmusának végső szakasza, amelyet a történeti stílusformák keveredése jellemez.

environment A → Pop Artból létrejött plasztikai irányzat; lényegét alakok és tárgyak térbeli elrendezése alkotja. Az environment a happening alkotórésze vagy eredménye is lehet. Jelentős képviselői Allan Kaprow, George Segal, Edward Kienholz és Joseph Beuys.

evangéliumos könyv A négy evangélium teljes szövegét tartalmazó liturgikus könyv, amelyet a középkorban gyakran díszítettek értékes miniatúrákkal (az evangéliumok előtt az adott evangélium szerzőjének arcképe és szimbólumai voltak láthatók).

expresszionizmus A festészetben, a grafikában és a szobrászatban 1905 táján kibontakozott stílusirányzat (a „Brücke"-csoport alapítása Drezdában, a „fauve"-ok első kiállítása Párizsban). Jellemzője a forma és a színek szabad, a kifejezés fokozását célzó alkalmazása, amelynek révén a természetes formák leggyakrabban torz visszaadása következik. Ennyiben hasonlóság mutatkozik a késő középkori művészet (Grünewald), illetve a „természeti népek" primitív művészete és az expresszionizmus között. 1918 után az építészetben is teret nyertek az expresszionista tendenciák.

F

fauvizmus A franciaországi → expresszionizmus megnyilvánulása.

feszítőmű A késő gótikus → oltárok oltárszekrénye fölött magasodó, → rúdrácsrendszerből és →

rituális mosakodás céljából. Ezt az építészeti elemet olykor a román kori templomépítészet is megtartotta (Maria Laach).

automatizmus A → szürrealizmus elméletének alapelve. André Breton 1924-ben az alábbiak szerint határozta meg az *automatikus írásmód*ot: „A gondolkodás diktátuma az Ész bármiféle kontrollja nélkül, túl minden esztétikai és erkölcsi megfontoláson." Az automatizmus jellemzi az → absztrakt expresszionizmust is.

B

baldachin A tetőzetnek egy formája, amely már az antik világban is használatos volt, s amely négy vagy több póznára vagy oszlopra kifeszített anyagból állott, hogy védje az alatta álló embereket vagy az ott elhelyezett tárgyakat. A baldachint egyházi szertartásoknál alkalmazzák; a → gótikában kőből készítették, s a püspöki szék vagy az → oltár fölött magasodott. A baldachint szobrok és fülkék védelmére vagy megkoronázására is használják.

balusztrád Baluszterek (kicsiny, megformált oszlopok) által alkotott, talpazattal és párkányzattal rendelkező, áttört ablakmellvéd. A korai keresztény → bazilikában a kórust zárja le; találkozhatunk vele a presbitérion, a főhajó és a kóruskörüljáró (→ kórus) → kápolnáinak lezárásaként is. Balusztrádot szokás alkalmazni épületek megkoronázásaképpen, továbbá erkélyek mellvédjeként vagy lépcsősorok korlátjaként.

barlangművészet Festmények és bevésések, amelyeket a történeti kor kezdetén élő törzsek a paleolitikumtól kezdve barlangok sziklafalain hagytak az utókorra.

barokk A portugál *barocco* kifejezés eredetileg szabálytalanul megformált követ jelentett; a 18. század során vette fel a szó a neolatin nyelvekben a „bizarr", „egyenetlen" jelentésárnyalatot. A 17. század művészetének megjelöléseként a „barokk" kifejezés eleinte becsmérlő jelentésű volt, s e negatív tartalma csak a 19. században, a → neobarokk megjelenésével összefüggésben változott át pozitívvá. Kultúrtörténeti szempontból a barokk az ellenreformáció és az abszolutizmus, a tengeren túli gyarmati uralkodók templomainak és palotáinak művészete, nemkülönben a protestáns és köztársasági berendezkedésű Hollandiáé. A barokk valamennyi áramlatát közösen jellemzi a folyamatos átmenetek és a művészi *chiaroscuro*-effektusok által megteremtett „festői hatások" kedvelése; e megállapítás egyaránt érvényes a barokk festészetre és a szobrászatra, illetve építészetre. A római barokk művészet legnagyobb mestere Bernini, a berlini barokké Andreas Schlüter, a flamand barokk festészeté Rubens, a holland barokk festészeté pedig Rembrandt.

bazilika Építészeti alkotás, amely az antik Rómában olyan közfeladatoknak tett eleget, mint az igazgatás, az igazságszolgáltatás és a kereskedelem. A profán bazilika négyzetes → alaprajzú volt, homlokzati oldalain pedig olykor → apszisok helyezkedtek el, s oszlopok vagy → pillérek három (néha öt) → hajóra osztották, amelyek közül a fő- vagy középső hajó magasabbra emelkedett, s egy felső ablaksoron keresztül kapott fényt. A korai keresztény bazilikában, amely római mintákból eredeztethető, a → hajókat kereszthajó metszi, amely elválasztja a gyülekezet számára meghatározott teret a → kórustól és az oltártértől. Így kapjuk a latin → kereszt alaprajzot. A bazilika jellegzetes építészeti jegyei – a → hajókra való tagolódás, a magasabbra nyúló középső hajó → bazilikális ablaksora – a → „Richtungsbau" (irányzott épület) templomépítészeti formájában lényegében a 19. századig megőrződtek. A korai keresztény bazilika előtt oszlopsorral körbevett négyszögletű udvar (→ átrium) volt található. Bizonyos esetekben ez mindössze egy előcsarnokra, az úgynevezett → narthexra vagy az *édenre* korlátozódott.

bazilikális ablaksor A hosszház árkádsora fölött ablakokkal áttört zóna, amely a → bazilikában a fő- vagy középső hajót az oldalhajóktól választja el. A főhajó ezen az ablaksoron keresztül kap fényt, hiszen az az építmény külső részén az oldalhajók tetőszerkezete fölé magasodik.

beton Homokból és cementből álló habarcs; épületek, hidak és utak építésénél alkalmazzák. A betonnak egy fajtáját már a rómaiak is ismerték. A beton újrafölfedezése a 19. században a modern építészet fejlődésének egyik előfeltétele volt. Kiváltképp a vassal vagy acéllal megerősített beton tette lehetővé nagy terek tetőszerkezetekkel történő áthidalását és plasztikusan megformált épülettestek kialakítását. A durva betonnál *(beton brut)* az anyag felszíne megmunkálatlan marad. A szobrászművészet is alkalmazza az önthető betont.

biedermeier A Biedermann és a Bummelmeier névből (Victor von Scheffel szatirikus nyárspolgári figurái) összerakott megjelölés, amellyel német nyelvterületen a divatban és a bútortervezésben, de a festészetben, a zenében és az irodalomban is bizonyos jelenségeket illettek az 1815 és 1850 közötti időszakban. A stílus jellemzői a szolid, értékteremtő munka mélységesen polgári nagyrabecsülése, valamint a családi és baráti körben zajló élet kedélyes ábrázolása. Kiegészülve a mesék és mondák világával, e területen találta meg a biedermeier festészet (Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Ferdinand Georg Waldmüller, Georg Friedrich Kersting, Carl Spitzweg) a maga legkedveltebb témáit.

bolthajtás A → kupolával ellentétben a bolthajtás vagy boltozat négyszög alakú belső terek tetőszerkezete. Legegyszerűbb formája a félkör- vagy csúcsíves keresztmetszetű *dongaboltozat*. A dongaboltozat derékszögű áttörése révén keletkezik a *gerinces keresztboltozat*. A *bordás keresztboltozat* esetében két egymást átlósan metsző → borda szolgál vázszerkezetként (→ állványzat). A boltozat hosszanti tengelyét metsző hevederívek révén a boltozat *boltszakaszokra* oszlik. A → gótika a *bordás keresztboltozat* számos dekoratív változatát alakította ki, így például a → legyezőboltozatot. A → reneszánsz és a → barokk a festményekkel díszített *lapos dongaboltozatot* kedvelte. Az iszlám építészetben honos *sztalaktitboltozat* vagy *cseppkőboltozat* a boltozatot lépcsőzetesen cellákra osztotta, ezeket pedig toboz alakú díszítőelemekkel látta el.

boltív Az építészetben így nevezzük azt az ívelt formájú épületrészt, amely támasztékokon vagy gyámtagokon (oszlopokon vagy pilléreken, → árkádokon) nyugszik. A boltív ék alakú, sugárszerűen elrendezett kövekből vagy téglákból épül; a sort az oldalsó *vállkövek* nyitják, a középső lezárást pedig a *zárókő* alkotja. A boltív belső felét *bélletnek* nevezzük, az esetek döntő többségében befalazott felületét pedig *bolthátnak*. A boltívnek a támasztékok *(vállpontok)* közötti távolsága a *fesztáv* vagy a *belső átmérő*. A boltív keresztmetszete leggyakrabban *félkörív* formájú (római építészet, román kor, barokk, klasszicizmus). A *csúcsív* esetében (gótika) a boltív két szára hegyesszögű háromszöget alkot. A boltív további formái az (iszlám) *patkóív*, a *lóhereív (háromkaréjos ív)* és a hajlított vonalvezetésű *domború ív*. Az *aszimmetrikus ív* eltérő magasságú támasztékokon nyugszik, s a gótikus → támmű részét alkotja. A → boltozatnál megkülönböztetjük a *hevederívet* és a *falívet*, az előbbi metszi a boltozatot (tengelyt), az utóbbi párhuzamos vele. A → portál esetében a boltív az ívmezőt (→ timpanon) zárja közre. A boltív különleges formája, önálló építészeti alkotás, a → diadalív.

borda Az építészetben valamely tetőszerkezet vagy – boltozat súlyt hordó szerkezeti eleme (valódi borda), olykor azonban csak dekoratív kiegészítés, amennyiben a boltsüveg maga is súlyt hordoz. Az első boltozati bordákat feltehetően 1093-ban a durhami → katedrális építése során alkalmazták. A borda két formája a *félkörmetszetű* és a *körteprofilú pálcatag*.

bőségszaru Szarv alakú váza, amely túlcsordul gyümölcsöktől és a virágoktól, a bőség → allegóriája.

C

cabezones Hatalmas monolitikus fejek (akár a 2,5 méteres magasságot is elérhetik), amelyeket bazaltból vésték ki, s a mexikói olmékok ősi kultúrájának részét alkotják.

cavea A görög *koilosz* (= üreges) kifejezés latin megfelelője. Az ókori → színház félkör alakban elhelyezkedő, emelkedő széksorait jelöli (gör. *theatron*).

cella (gör. *naosz*) Az antik → templom ablak nélküli, zárt fő terme, ahol a kultikus szobor állott. A rómaiak így nevezték azt a helyiséget is, amelyben bort és élelmiszereket tároltak, tágabb értelemben pedig a hány valamennyi kisebb helyiségét ezzel a szóval jelölték. Később a szerzetesek lakhelyét nevezték cellának.

centrális épület Olyan épülettípus, amely a hosszházak jellegű építményekkel ellentétben (longitudinális építmény, → Richtungsbau) nem egy tengelyhez igazodik, hanem a középpont felől bontakozik ki. A centrál

épület → alaprajza lehet körkörös és sokszögű (poligonális). Korai példái az antik körtemplomok (→ tholosz), valamint a római Pantheon. Az egyházi építészet területén a → keresztelőkápolnákat (baptisterium) és a temetkezés célját szolgáló templomokat építették centrális szerkezetűre. A bizánci → keresztkupolás templom is a centrális építmények egyik formája. A centrális épülettípus a → reneszánszban a részek harmonikus együtthatásának eszményi megtestesülése volt, mindamellett nem felelt meg a katolikus istentisztelet követelményeinek. Bolthajtással fedett vagy nyitott *rotonda*ként a centrális építmény egy nagyobb épületegyüttesbe is beletagolódhat. Példa erre Karl Friedrich Schinkel Berlinben található, klasszicista *Altes Museum*a, valamint James Stirling 1984-ben Stuttgartban megnyitott, „posztmodern" *Neue Staatsgalerie*-je.

chiaroscuro-festészet A fény és árnyék festői visszaadásának technikája, amelynek első nagy mestere 1600 táján Caravaggio volt. Ebben az összefüggésben értelmezhető az átmenet a → helyi színtől a megjelenő színhez. Ismert kifejezések még a francia *claire-obscur*, valamint a német *Helldunkelmalerei*.

Chinoiserie (fr.-ném. „kínai divat") A 18. században elterjedt, a → rokokóra jellemző dekorációs forma, amely kínai, s általában kelet-ázsiai mintákat követ. Fajanszok, porcelán készítésénél alkalmazták, nemkülönben a bútorkészítésben (lakkozott bútorok), illetve tapétákon, textíliákon és térplasztikaként. Teljes szobabelsőket alakítottak ki „kínai ízlés" szerint (kínai szoba, tükörkabinet), de épültek pavilonok is. A „kínai divatot" útibeszámolók, valamint a távol-keleti tárgyak importja ösztönözték.

churriguerizmus A spanyol → barokk művészetnek a szobrász és építész José Churriguerráról (1650–1723) elnevezett stílusirányzata, amelyet az ornamentális épületplasztikai elemek túlburjánzó gazdagsága jellemez.

cibórium Oszlopokon nyugvó, az → oltár vagy valamely → síremlék fölött magasodó felépítmény, vagy pedig az oltár tartozékaként födémes kehely, amely a megszentelt ostya őrzésére szolgál.

ciklopfal Szabálytalan alakú, sziklatömbszerű, hézagmentesen egymásra rakott kövekből álló falépítmény (például Mükénében vagy Tirünszben). A megjelölés a görög mitológia óriás alakjaira, küklópszaira utal, akiknek ezeknek a hatalmas méretű kőtömböknek az egymásra rakását tulajdonítják.

Conceptual Art (konceptualizmus) A hatvanas években született „művészet a fejben"-mozgalom, amelynek alapelve a következő: „Ami a művészetben fontos, az egyes-egyedül a gondolat" – nem a materiális megvalósítás. A Concept Art alkotásai ezért gyakran vázlatokra szorítkoznak; az áramlat gyökerei Marcel Duchamp 1913-tól fogva kiállított → Ready-made-jeire nyúlnak vissza.

cun Hasas, kehely formájú, nagy űrtartalmú, rituális kínai bronzedény, amelyben italokat tároltak. A fogalommal más, különféle formájú rituális edényeket is szokás jelölni; ezeket azonban szigorú kritériumok alapján nehéz lenne osztályozni.

cung Jellegzetes ókori kínai tárgy, amelyet jádekőből készítettek, s rendszerint a legkülönfélébb bemetszésekkel láttak el. A Földet és a Császárnét ábrázolja, s vélhetőleg csillagászati célokra szolgált.

Cs

csaitja Buddhista barlangszentély elnevezése. Téglalap alakú teremből áll, amely félkör alakú → apszisba torkollik; ebben kis → sztúpa áll.

csarnoktemplom Olyan templomépület, amelynek oldalhajói a → bazilikával ellentétben ugyanolyan magasságúak, mint a főhajó. A csarnoktemplom a kései középkor → Sondergotikjának egyik épülettípusa, s megfelel a → reneszánszot jellemző tendenciának, melynek során egységessé válik a belső tér.

csegely A → boltozat széle, záradékvonala és függőleges vonala által határolt felület (szferikus gömbháromszög), amelynek alapköre a *vállpontokon*, a boltozat kezdőmagasságán halad keresztül; így nevezzük továbbá az → árkádok két íve közötti felületet is.

csia Kínai fogalom, amelyet a rituális célokat szolgáló, háromlábú bronzedények jelölésére használtak; bennük tartották melegen az italáldozatra szánt folyadékot.

csing Rituális kínai bronzedény, amelyben az áldozati ételeket készítették elő; alakja lehetett négyszögletű vagy kerek, oldalt fogantyúk voltak elhelyezve rajta, s henger alakú lábakon állott. A fogalom használatos olyan fehér anyagból készült, javarészt a Szung-korból származó → kerámiák megjelölésére is, amelyet egyszerű, vésett vonalkákkal díszítettek.

D

dadaizmus Eredetileg anarchisztikus jellegű irodalmi mozgalom (1916-tól, „Voltaire-kabaré", Zürich). A dadaista mozgalom központjai 1918–1919-től fogva Berlin, Köln, Hannover, Párizs és New York voltak.

dekoráció Egy épületet vagy egy termet díszítő, festett, plasztikai és építészeti elemek összessége.

design Valamely használati tárgy terve, valamint a kész termék formája. A 20. század kezdetétől fogva beszélhetünk → ipari formatervezésről (Industrial Design).

Deutschrömer A 19. században élt, német anyanyelvű művészek, akik főként Rómában, de Itália más városaiban is tevékenykedtek. Közéjük tartoznak a „nazarénusok" (1810-től fogva Rómában; Friedrich Overbeck, Franz Pforr és Peter Cornelius), továbbá Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach és Hans von Marées.

diadalív A római építészetben kapuépítmény formájú emlékmű; rajta vezetett keresztül a győztes hadvezérek útja. Legegyszerűbb alakjában a diadalív egyetlen kapunyílással rendelkezik, amelyet azonban gyakran további két oldalsó kapunyílás ölel közre. A templomépítészetben a → kórus (szentély) és a → négyezet, illetve a hosszház közötti harántívet nevezzük diadalívnek.

diptichon Fából vagy elefántcsontból készült, összecsukható két kis tábla, amelyet kívül relieffel díszítettek, belül pedig viasszal kentek be; az ókorban írásra használták. Diptichonokat általában emléknapokon vagy más ünnepi alkalmakkor ajándékoztak. Később e fogalommal a két részből álló, csuklópánttal összekapcsolt táblaképeket jelölték.

donátorképmás Egy (leggyakrabban szakrális) műalkotás megrendelőjének, olykor annak egész családjával történő ábrázolása. A középkor századaiban a donátor figuráját az alakok jelentőségén alapuló perspektíva értelmében kicsinek ábrázolták, ám a → reneszánsztól kezdve a megbízó képmása a kompozíció egészének részét alkotta.

dúc Ferde épületrész, amelynek funkciója valamely épület megerősítése, s amely az épület boltozatának *tolóerejét* oldalirányban kiegyenlíti.

E

eklekticizmus A 19. század → historizmusának végső szakasza, amelyet a történeti stílusformák keveredése jellemez.

environment A → Pop Artból létrejött plasztikai irányzat; lényegét alakok és tárgyak térbeli elrendezése alkotja. Az environment a happening alkotórésze vagy eredménye is lehet. Jelentős képviselői Allan Kaprow, George Segal, Edward Kienholz és Joseph Beuys.

evangéliumos könyv A négy evangélium teljes szövegét tartalmazó liturgikus könyv, amelyet a középkorban gyakran díszítettek értékes miniatúrákkal (az evangéliumok előtt az adott evangélium szerzőjének arcképe és szimbólumai voltak láthatók).

expresszionizmus A festészetben, a grafikában és a szobrászatban 1905 táján kibontakozott stílusirányzat (a „Brücke"-csoport alapítása Drezdában, a „fauve"-ok első kiállítása Párizsban). Jellemzője a forma és a színek szabad, a kifejezés fokozását célzó alkalmazása, amelynek révén a természetes formák leggyakrabban torz visszaadása következik. Ennyiben hasonlóság mutatkozik a késő középkori művészet (Grünewald), illetve a „természeti népek" primitív művészete és az expresszionizmus között. 1918 után az építészetben is teret nyertek az expresszionista tendenciák.

F

fauvizmus A franciaországi → expresszionizmus megnyilvánulása.

feszítőmű A késő gótikus → oltárok oltárszekrénye fölött magasodó, → rúdrácsrendszerből és →

mérműből, valamint figurális ábrázolásokból álló, faragott felépítmény.

flamboyant Lángoló formákból álló, késő gótikus → mérmű.

forum A római korban így nevezték azt a teret, ahol a polgárok találkoztak, hogy üzletet kössenek, igazságot szolgáltassanak, s hogy piacot tartsanak. Az → agorához hasonlóan leggyakrabban azonos a város főterével. A város jelentőségének megfelelően a forumot pompázatos épületekkel ékesítették, amelyek különféle közszolgálati funkciót teljesítettek (bazilikák, diadalívek, templomok).

főpárkány Szűkebb értelemben horizontális struktúra az antik építészetben, amely oszlopokon nyugszik, s → architrávból, → frízből, illetve koszorúpárkányból áll.

freskó Falfestészeti technika. A vízben oldott festékanyagokat a még nedves habarcsra viszik föl, s a száradás során ezek tartós kötést alkotnak vele.

fríz Leggyakrabban díszítő jellegű, festett vagy → reliefekkel ékesített szalagpárkány. Antik építészeti alkotásoknál a → főpárkány része, amelyet az → architráv és a koronázó- vagy koszorúpárkány határol. A dór → oszloprendben a frízt → triglifek (triglüphosz) és → metopék alkotják, míg a fríz az ión → oszloprendben folyamatos → reliefből áll.

funkcionalizmus Általánosságban véve az az építészeti alapelv, melynek értelmében a legszorosabb kapcsolat kialakítására kell törekedni valamely épület alakja s annak célja, vagyis funkciója között. A modern funkcionalizmus gyökerei a mérnöki építészetre nyúlnak vissza, amelynek technikai-konstruktív vívmányai (például a → vázszerkezetes építkezési mód) esztétikai területen is új lehetőségeket nyitottak. A funkcionalizmus alapelvét az építőművészetben Louis Henry Sullivan építész megfogalmazása jellemezte a legpregnánsabban: "form follows function" (a forma követi a funkciót).

futurizmus A Marinetti Kiáltványában 1909-ben meghirdetett gyökeres elfordulás a hagyományos művészeti formáktól a mozgásfázisok és a szimultán benyomások visszaadása révén.

G

galéria Fedett passzázs, folyosó vagy → loggia, amelyet egyik oldalán → árkádok határolnak vagy ablaksor tör át, a másikon műalkotások díszítik; kastélyokban vagy patríciusházakban reprezentációs teremként használták. Ennek megfelelően a kifejezés napjainkban nyilvános műgyűjteményt vagy műkereskedést jelöl. A → bazilika típusú templomokban az oldalhajóhoz támaszkodó folyosót jelölik ezzel a kifejezéssel. A román kori és gótikus templomok külső építménye is rendelkezhet galériával.

geometrikus művészet Olyan formálásmód a modern festészetben és grafikában, amely főként mértani alapformákat használ, ellentétben az → absztrakt expresszionizmus spontán festői gesztusaival.

geometrikus stílus A korai görög (Mükéné utáni) művészet nagyjából Kr. e. 1050–700-ig tartó stíluskorszaka. Jellemzője a → kerámiák geometrikus díszítése, valamint a figurális ábrázolás geometriai absztrakciója (példa erre a háromszög alakban ábrázolt felsőtest) a vázaképeken és a kisplasztikában.

gótika A → romanikát (román kort) követően a középkor európai művészetének második stíluskorszaka. A gótika kezdetei Észak-Franciaországra, a 12. század második felére nyúlnak vissza, végét pedig a → reneszánsz jelentette, amely a 15. században Itáliában jött létre; az Alpoktól északra fekvő területeken kisebb-nagyobb időbeli eltolódással érvényesült. A „stile gotico" megjelöléssel, az antik kultúra széthullása után északon a „barbárok" által teremtett művészetre gondolván, Vasari élt a 16. században. Néhány valóban közös stiláris jegy ellenére (csúcsív, a vertikális tájékozódás elsőbbsége) a gótika a társadalmi differenciálódásnak (városi polgárság, lovagrendek, udvari környezet), illetve az egyháztörténeti fejlődésnek a kifejeződéseként (ilyen az egyházi életnek az új koldulórendek által bevezetett reformja) számos művészeti tendenciát ölelt fel.

H

hajó Hosszanti irányban elhelyezkedő belső tér megjelölése. A → bazilika elrendezését a *középső* vagy *főhajó* s a kétoldalt elhelyezkedő *mellékhajók* jellemzik.

helyi szín Valamely tárgy saját színének elnevezése, miként az a fény és az árnyék módosító hatása nélkül vagy más színek tükröződése nélkül megmutatkozik.

heroikus tájkép A realista jellegű holland tájképpel ellentétben a természeti környezet eszményített ábrázolása, mitológiai vagy antik staffázsfigurákkal és antikizáló építészeti motívumokkal. A → barokk és a → klasszicizmus tájképfestészetét jellemzi.

historizmus A 19. századi építészet fő vonalának elnevezése, amely azonban érvényes a szobrászatra és a festészetre is; a múlt stílusformáinak egyre erőszakosabb és külsődlegesebb utánzása jellemzi (→ neobarokk, → neorokokó, → neoromantika). A historizmust bizonyos értelemben a → klasszicizmus és a szintén a18. század második felében megszületett → neogótika hívta életre. A historizmusnak és az → eklekticizmusban tapasztalható vadhajtásainak hatására jött létre a mérnöki építészet és a → szecesszió ellenmozgalma.

I

ikonográfia Valamely műalkotás tartalmi jelentése, illetve ennek magyarázata történelmi, kulturális, allegorikus, mitológiai és vallási szempontok szerint. Újabban különbséget szokás tenni *ikonográfia* és *ikonológia* között. Az előbbi egy művészi forma jelentését és annak hagyományait igyekszik tisztázni, az utóbbi pedig „kulturális" interpretációját követi nyomon, vagyis a műalkotás belső jelentéstartalmait kutatja.

ikonoklaszmosz (képvita) A Bizánci Birodalomban a 8–9. században a *szentképek tisztelete* körül kialakult küzdelem, melynek során a képbarátok (ikonodulok) súlyos üldöztetéseknek voltak kitéve. A vita hátterében egyfelől a képimádást tiltó iszlám hatása állott, másfelől a (képbarát s a szentképek imádásából hasznot húzó) szerzetesség és a császári hatalom közötti politikai érdekellentét. Enyhébb formában Nyugaton is zajlott a képvita (794-ben a frank szinódus Frankfurtban ítélte el a képimádást).

illuzionizmus A festészetben (és a reliefművészetben) alapvetően minden arra irányuló törekvést illuzionizmusnak tekintünk, amely egy sík felületen a testek plasztikusságának és a térbeli mélységnek az érzetét igyekszik kelteni. Szűkebb értelemben (az antik mintákat követő) → reneszánsz művészetben kifejlesztett s a → barokkban tökélyre vitt „szemfényvesztést" értjük rajta (→ „Trompe-l'oeil"-festészet, → kvadratúrafestészet).

impresszionizmus Festészeti áramlat, amely Franciaországban alakult ki 1865 és 1880 között, s lényegében megteremtette a modern művészet létrejöttének alapjait (→ Plein aire-festészet, → Neoimpresszionizmus, → Posztimpresszionizmus).

inkrusztáció Valamely sima felületnek különböző színű és minőségű anyagokkal történő díszítése.

intarzia A műbútorasztalos-mesterség egyik fogása, melynek révén különböző színű fákból, esetleg fémből, gyöngyházból vagy elefántcsontból különféle mintákat és ábrákat hoznak létre, ezeket pedig sima felületen rögzítik.

ipari formatervezés (Industrial Design) Iparilag előállított termékek → „design"-jának jelölésére használt kifejezés, azaz a racionális (sorozatgyártásszerű) előállítás, a célszerűség és az esztétikai minőség összekapcsolásának (a piaci elhelyezést is elősegítő) szándékával megvalósított, ipari méretű formaadás. Az ipari formatervezés egyik megalapítója volt 1919 táján Peter Behrens.

J

Jugendstil 1895 körül létrejött s minden regionális különbözőség ellenére a → historizmus és az → eklekticizmus összeurópai ellenmozgalma, amelyet Franciaországban → „Art Nouveau"-nak, Ausztriában és Magyarországon → szecessziós stílusnak, az angolszász országokban *Modern style*-nak, Olaszországban pedig *stile floreale*nak vagy *stile liberty*nek neveznek. A Jugendstil valamennyi áramlatára jellemző a „magas" és az „alkalmazott" művészet közötti választóvonal felszámolására, valamint a művészeti alkotás révén az élet összes terüle-

ének gazdagítására irányuló törekvés. Beardsley grafikai munkásságában megmutatkozik a Jugendstilnek a szimbolizmushoz való közelsége.

K

kámea Féldrágakőből készült, két vagy több rétegből álló figurális ábrázolás; magának a képnek a kidolgozása a világosabb rétegből kiemelkedően történik.

kánon A képzőművészetben kánonon azokat a szabályokat értjük, amelyeket az emberi test ábrázolása során alkalmaznak. E szabályok a test részeinek egymáshoz, valamint a test egészéhez viszonyított arányaira vonatkoznak. Elsőként Polükleitosz állította föl az emberi test méretviszonyainak klasszikus kánonját (például a fej magassága az egész test magasságának egynyolcada). Behatóan foglalkozott a kánonnal Leonardo da Vinci és Dürer is.

kápolna Kis, felszentelt épület vagy terem, amely olykor az elhunytak temetkezési helye. Kápolnát vagy önálló épületként emelnek, vagy nagyobb építészeti együttes részeként (palota, kastély, temető, templom). A román kori és gótikus templomok számos, a kóruskörüljáró felé nyitott *kóruskápolnáját* (→ kórus) *sugárkápolnának* vagy *kápolnakoszorúnak* is nevezik.

karéj Az építészetben azt a háromnegyed körívet nevezik karéjnak, amelyet a gótikus → mérműben számtalan összeállításban alkalmaztak *(hármas, négyes, hatos karéj)*.

kariatida Női alakot megjelenítő gyámtag, lásd még → atlasz.

karton Erős papíron megrajzolt vázlat. Festők használják, hogy ily módon vigyék föl a falra, a táblára vagy az üvegfelületre fő vonalakban elgondolásukat. A karton méretei megegyeznek a műalkotáséival, s az átvitel megkönnyítése érdekében a leggyakrabban kockás (négyzethálós). Az átmásolás egy másik módszerének lényege az, hogy perforálják a rajz vonalait, majd a kartont beszórják szénporral, így a karton alatti felületen kirajzolódnak a vázlat körvonalai.

katakomba Korai keresztény, föld alatti temetkezési hely, amely különböző szinteken elhelyezkedő, a mártírok földi maradványait tartalmazó sírfülkékkel és -kamrákkal teletűzdelt járatok sűrű szövevényéből áll. A katakombákban keresztény szertartásokat is folytattak. A fény és a levegő henger alakú, a szabadba vezető nyílásokon át jutott a sírkamrákba.

katedrális (székesegyház) Püspöki templom. Elnevezése a *cathedra* szóból származik; pompás kivitelezésű, fából, márványból vagy elefántcsontból készült támlásszék volt ez, amelyben a mise alatt kizárólag a püspök foglalhatott helyet. Rendszerint a templom szentélyében (→ kórus) található.

kazettás mennyezet Azt a mennyezetet nevezzük kazettásnak, amely négyzetes vagy sokszögű, rekeszszerűen bemélyített és díszített kis mezőkre tagolódik. Az antik világban, különösen a rómaiak, a kazettás mennyezetet kőből vésték ki. A → reneszánszban a kazettás mennyezet ismét divatba jött.

képrombolás A művészet és a kultúra történetében periodikusan vissza-visszatérő jelenség, amelynek hátterében leggyakrabban valláspolitikai és hatalmi megfontolások állnak. A zsidók a kultikus képek szétzúzásával küzdöttek a „bálványimádás" ellen, ugyanezt tették a keresztények azt követően, hogy a kereszténység a Római Birodalom államvallása lett (Kr. u. 395), s hasonmód cselekedtek a képbarátok ellenfelei a Bizánci Birodalomban zajló → *ikonoklaszmosz*ban (képvitában). A reformáció idején, 1522-ben Wittenbergben került sor egy (Luther által bírált) képromboló akcióra, amelyet további „templomtisztogatások" követtek, főként a protestáns Hollandiában. Az egyházi művészet számos alkotása esett a francia forradalom áldozatául. Az „elfajzott művészetnek" („entartete Kunst") a nemzetiszocialista Németországban való üldözése (műalkotások megsemmisítése, művészek üldözése) szintén a képrombolás egyik formája volt.

kerámia A fogalom a görög nyelvből származik: a *kéramosz* szó agyagot jelent. Minden olyan terméket jelöl, amelyet nedves agyagmasszából állítanak elő, kézzel vagy mechanikai eszközökkel formáznak, ezt követően pedig magas hőmérsékleten, kemencében égetnek ki. A kerámiákat rendszerint festik, vagy plasztikai díszítést kapnak, s lakkal vagy fényes mázzal vonják be.

kerengő A kolostor belső udvara felé → árkádosan nyitott, boltozatos folyosó. Az elnevezés a kereszt körbehordozásának aktusából, a *processzió*ból ered (németül „Kreuzgang"), amely itt zajlott. A kerengő a kolostortemplommal együtt a kolostor épületegyüttesének magvát alkotja (→ apátság).

kereszt Szimbolikus díszítőelemként a kereszt szinte valamennyi kultúrában megjelenik. A keresztény számára a kereszt Jézus kereszthalála folytán központi vallási jelképpé vált, méghozzá főként *latin kereszt* formájában, amelynek alsó szára hosszabb a többi háromnál. További fontos keresztformák: az egyenlőszárú *görögkereszt*, a T alakú *Szent Antal-kereszt*, valamint az X alakú *andráskereszt*.

keresztelőkápolna (baptisterium) A római → termák alámerülő-medencéi után elnevezett templomtípus. Keresztelőkápolnákat a 4.-től a 14. századig építettek, legtöbbször → centrális építmény formájában, amely a keresztelőmedence fölött magasodott.

keresztkupolás templom A bizánci egyházi építészetben uralkodó kupolás építészeti forma, melynek → alaprajza görögkereszt alakú (→ kereszt). A keresztkupolás templomnak egy fő- és a négy szárán egy-egy mellékkupolája vagy egy fő- és az átlók mentén több mellékkupolája lehet, miközben a kereszt szárait dongaboltozat borítja.

kinetikus művészet A modern szobrászat azon különböző irányzatainak összefoglaló elnevezése, amelyek mozgatható (kinetikus) elemek révén az idő dimenzióját is bevonják a térszerű-plasztikai képződménybe. A kinetikus művészet történeti kiindulópontja a → konstruktivizmusban keresendő (Naum Gabo és Antoine Pevsner „Realista kiáltvány"-a, 1920). Ennek az irányzatnak az alkotásaiban gyakran kinetikus fényművészetről van szó (Nicolas Schöffer, → Zero-csoport). Egyfajta gépezetként működő kinetikus művészet képviselője Jean Tinguely.

klasszicizmus A művészettörténetben általában az antik („klasszikus") mintaképek gyakorta egészen a másolásig elmerészkedő utánzása, mind tematikusan, mind pedig a megformálás tekintetében. Ilyen értelemben az időszámításunk kezdete körüli római művészetet nyugodtan értelmezhetjük augustusi klasszicizmusnak. Némi fogalmi zavart kelthet, hogy Franciaországban a barokk művészetet klasszicizmusnak nevezik, míg e fogalmat német nyelvterületen főként az (udvari jellegű) késő barokk, illetve a → rokokó ellenhatásaként 1750 táján létrejött (polgári gyökerű) mozgalom megjelölésére használják. A 18. és 19. századi klasszicizmus egyik alapvonása az építőművészet, a szobrászat és a festészet „ornamentalizálásának" szigorú elutasítása, amely a → rokokót jellemezte. A régi művészethez, elsősorban a klasszikus görög művészethez való visszanyúlást főként Johann Joachim Winckelmann írásai ösztönözték. Az építőművészetben a világosan körülhatárolt épülettest alkotja az esztétikai ideált (a legtisztábban Boullée és Ledoux francia „forradalmi építészetében", illetve Friedrich Gilly, és Karl Friedrich Schinkel „porosz klasszicizmus"-ában nyilvánul meg ez az eszmény). A szobrászatban és a festészetben a megformálás eszközeinek redukálása a meghatározó vonás (csökken az alakok testszerűsége, az illuzionisztikus térhatás, enyhébbek a színkontrasztok). Példakép az áttekinthetően elrendezett → relief. Ahogyan egyre növekedett a klasszicista alkotások régészeti „hűsége" – ami az antik mintaképek másolásában nyilvánult meg –, úgy alakult át a klasszicizmus a 19. század derekán → historizmussá.

kódex Eredetileg kis fatábla, amelyet az ókorban rövid följegyzésekre használtak. Utóbb azokat a kéziratokat jelölték ezzel a szóval, amelyek hajtogatott *pergamenek*ből (szárított és cserzett állati bőrökből), ritkábban papiruszból, végül pedig papírból készültek. A *rétegesen* elrendezett íveket összevarrták, s gyakran igen díszes foglalatba zárták. A Kr. u. 1–4. századig a kódex fokozatosan felváltotta a könyvtekercset.

koldulórendi templomok A kolduló és prédikáló rendek (dominikánusok, ferencesek, kapucinusok) gótikus kolostortemplomai, amelyeket az egyszerű építészeti kialakítás (gyakran hiányoznak a kereszthát, a tornyok, a költséges díszítőelemek) és a nagy, világosan tagolt belső terek jellemeznek.

kollázs A kollázskészítés kezdetét Braque és Picasso 1912 körül alkotott kubista *papiers collés*-i (ragasztott papírjai) jelentették. A mindennapi életben felbukkanó „talált tárgyak" (újságfotók, hirdetések, illusztrációk) kombinációjaképpen a kollázs a → dadaizmus egyik lényegi kifejezési formája (Hanna Höch; George Grosz „Ecsettel és ollóval" című mappája, 1922), beleértve Kurt

Schwitters MERZ-művészetét, valamint a → szürrealizmust és a → Pop Artot is.

kolonnád Az építészetben oszlopsor vízszintes → főpárkánnyal.

kolosszális oszloprend Így nevezzük valamely épületnek oszlopokkal vagy → pilaszterekkel történő homlokzati tagolását, amely két vagy három szinten is átnyúlik. Monumentális hatása miatt különösen a → barokk kedvelte.

konstruktivizmus A festészet, a szobrászat és az építészet számára nagyjából 1913-tól fogva követendő, a → geometrikus művészet számára egyenesen meghatározó formálásmód. Az irányzat bölcsője Oroszország, ahol Kazimir Malevics, Vlagyimir Tatlin és Alekszandr Rodcsenko olyan képeket és szobrokat állítottak ki, amelyek a geometriai alapformákra korlátozódtak. Az októberi forradalmat követően a konstruktivizmus az elementáris jelleg hangsúlyozásával s majdhogynem tudományos jellegével egy ideig Szovjet-Oroszország „hivatalos", a szocialista társadalom felépítését szolgáló művészete volt, mígnem a „modernizmus" vádjával illették. Vele párhuzamosan alakult ki Hollandiában a „De Stijl"-mozgalom (Piet Mondrian). Németországban a konstruktivizmus mindenekelőtt a Bauhaus révén terjedt el.

kontraposzt A klasszikus szobrászat formáláselve: az álló alakoknál az egyik lábra nehezedik a testsúly, míg a másik lazán el van engedve, s ez aszimmetriához vezet. Ennek felel meg a vállak helyzete: az egyik kissé megereszkedik, míg a másik megemelkedik. Az eredmény: nyugalom és mozgás, feszültség és elernyedés harmonikusnak érzékelt ellentéte, egyszersmind pedig kiegyenlítődése. A kontraposzt elvét már a 13. században felelevenítette Niccolò Pisano, s egészen a 20. századig (Rodin) a testábrázolás egyik fő eszköze maradt.

koré A görög szobrászat egyik típusa. Felöltözött, ifjú leányt ábrázol.

kórus (szentély) A templomépület oltártere (leggyakrabban keleti fekvésű). Eredetileg a kórus az → apszisra korlátozódott. A korai középkortól fogva a kórus a templom önálló részévé vált, mégpedig a főhajónak a kereszthajón túlnyúló meghosszabbításaként. Itt helyezkedett el (a szerzetesi templomokban) a szerzetesek, illetve (dómokban, katedrálisokban) a székesegyházi káptalan ülőhelye, úgynevezett *stalluma*. A → gótika korában egybeolvadt a kórus és az → apszis. Az oldalhajók meghosszabbításából jött létre a *kóruskörüljáró (ambulatorium, deambulatorium)*, amelyhez a *kápolnakoszorú* csatlakozik. A gyülekezet számára kijelölt főhajót a kórustól a *szentélyrekesztővel* zárták el; ennek helyét foglalta el a → barokk korban a *szentélykorlát*.

kripta A görögöknél és rómaiaknál rejtett, föld alatti terem megjelölése volt, amely szent helynek számított és temetkezési helyként szolgált. A keresztény → bazilikában a kripta az a boltozatos, föld alatti terem, ahol valamely mártír földi maradványait őrzik. A kripta oszlopai a *preszbitérion* padlózatát tartják, a templomnak a templomhajóval szemben elhelyezkedő, megemelt részét, amely a papságnak volt fönntartva.

kubizmus 1907 után Picasso és Braque munkássága révén a festészetben és a szobrászatban kibontakozott stílusirányzat. Az egykori kritikusok azt a törekvést vetették a művészek szemére, hogy mindent „kockákra redukálnak". Jellemző a kubizmusra, amely az → impresszionizmus ellenhatásaként jött létre – mivel az feloldotta a tárgyak kubisztikus értékeit – az optikai-látványbeli formai összefüggések teljes körének szétdarabolása, miként annak kezdetei már Cézanne-nál is megmutatkoztak. A képen megjelenített tárgyak vagy alakok kicsiny faszettekre (csiszolt gyémántdarabokra) emlékeztető képződményekre bontódnak, ábrázolásuk egyetlen (szubjektív) nézőpont helyett több nézőpontból történik, ezáltal a kép „objektivizálódik".

kupola Egy négyzetes, kerek vagy sokszög → alaprajzú belső tér vagy épületrész boltozatos kiképzésű tetőzárása. A kupola kialakítása lehet félgömb alakú, de keresztmetszete lehet csúcsíves is. A → barokk kupola egy ablakokkal áttört *kupoladob*on (tambur) nyugszik, tetejét *laterna* (lámpás) zárja.

kurosz Görög szobortípus; leggyakrabban avatási ajándékként állíttatták. A szobor mezítelen ifjú alakot ábrázol, könnyed lépés közben. Női párja a → koré.

kváderezés *Kváderkövekből*, azaz nagy felületű, vésett kövekből álló falépítmény. *Egyszerű* kváderezésről beszélünk abban az esetben, ha a kövek felülete csupán enyhén → reliefszerű, *rusztikus* kváderezésről pedig abban az esetben, ha a kövek durván vannak megmunkálva és a → reliefszerű felület kifejezett. Gyémántfalépítmény akkor jön létre, ha a kváderkövek *gyémántszerűen* vannak kialakítva, azaz piramis alakban csúcsosodnak ki.

kvadratúrafestészet Az antik fal- és mennyezetfestészetben az álépítészeti elemek illuzionisztikus megjelenítésének jelölése; a 15. század derekán újra divatba jött. A kvadratúrafestésre specializálódott vándorművészeket a 17–18. században *kvadraturisták*nak nevezték.

L

legyezőboltozat (pálma- vagy sugárboltozat) Angliában, a kései gótikában kialakult → boltozati forma, amelynél egyetlen pontból kiindulva (oszlop, pillér) sugárszerűen nagyszámú → borda emelkedik a magasba.

loggia Építészeti alkotás vagy épületrész, amely legalább az egyik oldalán kifelé nyitott, s oszlopok, → pillérek vagy → balusztrádok díszítik.

M

majolika Kerámiatermék, amelyet a kiégetés után mázzal vonnak be. Maga a fogalom Mallorca katalán szigettel áll összefüggésben, a sziget ugyanis e termékek előállításának fontos központja volt.

„maniera" E fogalmat a reneszánsz művészeti irodalom rendszerint a „stílus" értelmében használja; alkalmazása lehet mind pozitív, mind pedig negatív értelmű.

manierizmus A klasszikus művészet ellen fellépő törekvéseket összefoglaló stílusirányzat a 16. század második felében. A részek harmonikus kiegyensúlyozásának és organikus együtthatásának elvét a festészetben, a szobrászatban és az építészetben az ellentétek alkalmazása (például szokatlan enyészpont hirtelen perspektivikus rövidüléssel), továbbá „kimódolt" motívumok váltották föl. Tágabb értelemben a manierizmus az imént leírtaknak megfelelő alapmagatartást jelöl a művészetben és az építészetben.

mauzóleum Sírépítmény; elnevezése Mauszólosz káriai király és perzsa helytartó († Kr. e. 352) és hitvese, Artemiszia halikarnasszoszi síremlékére vezethető vissza, amely az antik világ hét csodájának egyike volt.

mecset Muzulmán kultikus építmény, amely az imádság és a vallási oktatás helyszíne. A korai időszakban a mecset profán szerepet is játszott; itt folytak a politikai viták, itt székeltek a bíróságok, de itt találkoztak és tárgyaltak egymással a városok lakói, sőt, védelmi funkciókat is betöltött.

medresze Iszlám teológiai, jogi és nyelvi főiskola.

mérmű A gótikus építészetben az alsó felükön → rúdráccsal tagolt ablakok díszítőelemekkel történő kitöltése. Az egyes formákat – ezek leggyakrabban → karéjokból tevődnek össze – körzővel szerkesztették („mérték ki"); innen az elnevezés.

metopé Négyzetes relieflap formájú építészeti elem, amely a dór → frízen a → triglifekkel váltakozik.

metszet Az építészetben egy külső vagy belső nézet mértani rajza függőleges vetületben. A metszet a fal tagolásának sémáját mutatja meg.

mihrab Imafülke a → mecsetekben. Azt az irányt *(kibla)* adja meg, amelyben Mekka felé fordulva imádkozni kell.

minaret A → mecset balkonnal ellátott tornya; innen szólítja a *müezzin* imára a hívőket.

miniatúra Egy kézirat ornamentális vagy figurális díszítésének jelölésére használatos kifejezés, amely a mínium (cinóber) vörös színéről kapta nevét; utóbb az elnevezés kiterjedt a kis alakú képekre, főként a kis formátumú arcképekre.

Minimal Art A hatvanas évek végén a → Pop Art objektummüvészetének ellenhatásaként létrejött mozgalom a szobrászatban, amelyet a legegyszerűbb alapformákra való önkorlátozás jellemez. A geometrikus-sztereometrikus képződmény és a tér közötti kapcsolatok nyilvánvalóvá tétele céljából gyakran kerül sor rácsszerkezetek alkalmazására.

misszórium Pompás kivitelű fém-, üveg- vagy → kerámiatál; díszes ajándékként igen népszerű a késő római korban.

monokróm festészet (kromatikus absztrakció) Egyetlen színárnyalatra korlátozódik, amely betölti a kép teljes felszínét. Egyik kiindulópontja az olasz Lucio Fontana „Manifesto bianco"-ja volt („Fehér kiáltvány",

1946). Az irányzat fő képviselője a francia Yves Klein lett, aki önmagát „Yves le Monochrome"-nak nevezte. Eleinte a → Zero-csoport is élt a monokróm festészet lehetőségével. Hasonlóságok mutatkoznak a monokróm és a meditatív festészet között.

mozaik Ornamentális vagy figurális felületdíszítés, amely különböző színű kő-, üveg- vagy márványdarabkák egymáshoz illesztésével jön létre. A kis kocka alakú darabokat habarcs- vagy gittréteggel tapasztják a felszínhez. Ez az eljárás Keletről származik, s a kaldeusok már alkalmazták. Az egyiptomiak feltűnően nagy jártasságra tettek szert a mozaik alkalmazásában. A görög korszakból származik többek közt a padlómozaik. A rómaiak szintén nagy örömüket lelték a mozaikban. A mozaikkészítés különféle formáit fejlesztették ki, így például az *opus sectile* négyszögletes, az *opus tesselatum* pedig kifejezetten kocka alakú kődarabkákból áll. Az üvegdarabkákból álló fali mozaikok Nagy Sándor korából származnak, s tipikusan jellemzőek a bizánci művészet ábrázolásmódjára. Jellemző formája a bizánci mozaiknak a boltozatos mozaik, az *opus vermiculatum*.

mudejár stílus A mudejárok, azaz a Reconquista után (Spanyolország „visszafoglalása" az araboktól, végső aktusa Granada visszafoglalása 1492-ben) „maradásra bírt" iszlám kézművesek és építőmesterek díszítőművészetének megjelölésére használatos szó; a mudejárok alkotása többek között a sevillai Alcázar. A mudejár stílus, amelyet keleties díszítőkedv jellemez, befolyásolta a spanyol → gótikát, s a platareszk stílusban élt tovább.

„Münster" Eredetileg ezzel a kifejezéssel magát a kolostort (lat. *monasterium*), később pedig a kolostor- vagy alapítványi templomot illették. Dél-Németországban e megjelölés a püspöki templomokra is kiterjedt.

N

narthex A korai keresztény → bazilika, a bizánci keresztkupolás templom, valamint a középkori templomok előcsarnoka.

négyezet Négyszögletes alaprajzú tér, amely a → bazilikánál a *hosszház (főhajó)* és a *kereszthház* találkozásánál jön létre.

nekropolisz (gör. „halottak városa") Sírmező, mindenekelőtt az etruszkok temetkezési helyeit értjük rajta.

neobarokk A 19. század második felének → historizmusa jegyében született irányzat, amely barokk épületeket utánzott, főleg a színházépítészetben (Párizsi Nagyopera, 1861–1874), valamint általában véve a vilmosi Németországban.

neogótika A → klasszicizmussal szinte egyidejűleg született a 19. század derekán második ellenmozgalomként a kései barokkal és a → rokokóval szemben. Az irányzat Angliából indult ki, ahol a gótikus építészeti hagyományok soha nem szakadtak teljesen meg. A → gótika újraértékelésének egyik jelentős dokumentuma az az esszé, amelyben Goethe magasztalja a straßburgi dóm épületét („Von deutscher Baukunst" [A német építőművészetről], 1772). A tendencia a kölni dóm befejezésében csúcsosodott ki (a terv meghirdetése: 1810, avatás: 1880). A neogótika főleg a templom-, a vár- és a városház-építészet területén (Hamburg, München, Bécs), valamint parlamentépületek emelésében mutatkozott meg (London, Budapest).

neoimpresszionizmus (kései impresszionizmus) A színfelület impresszionisztikus feloldásának és színpettyekké történő átalakításának következetes, tudományosan megalapozott továbbfejlesztése. Chevreul és Sutter színtanának tanulmányozása alapján Georges Seurat és Paul Signac megalkotta a *divizionizmus* (valamely színtónus széttagolása az alapszínekre) és a → pointillizmus neoimpresszionista alkotásmódját: a színes pontok csupán a néző recehártyáján alakulnak át színtónussá. A neoimpresszionisták 1886-ban az impresszionisták 8. (és egyben utolsó) csoportos tárlatán léptek a nyilvánosság elé. A tiszta színek általuk történő alkalmazása hatással volt a → fauvizmusra; képeik fénylő színhatása a → futurizmus egyes képviselőit arra ihlette, hogy szintén éljenek a divizionizmus és a → pointillizmus eszközeivel.

neoklasszicizmus Egyfelől Franciaországban, Angliában és Olaszországban ezzel az elnevezéssel illetik a 18–19. század → klasszicizmusát, másfelől viszont a német (és magyar) nyelvhasználatban a többé-kevésbé a monumentalitás látszatának megteremtésére törekvő, 20. század eleji építészet megjelölésére használatos kifejezés; a neoklasszicizmus a fasiszta Olaszország és a nemzetiszocialista Németország, valamint a sztálini Szovjetunió monumentális építészetében élt tovább (Lomonoszov Egyetem, Moszkva, 1949–1953).

neoreneszánsz A → reneszánsz kor építészeti formáinak historizáló újjáélesztése (Münchenben a Feldherrnhalle és a Staatsbibliothek, illetve a Residenz, Drezdában a Semper tervezte Operaház első változata, 1838).

neorokokó A → rokokó újjáéledése a 19. század második felében (Linderhofi kastély, melynek építése II. Lajos bajor király számára 1874-ben kezdődött).

neoromanika (félkörívés stílus) A román kori művészet utánzása, mindenekelőtt a 19. század végének templomépítészetében (a Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlinben, 1890–1895).

O

obeliszk Magas, négyszögletű és leggyakrabban egyetlen kőtömbből faragott (monolit) → pillér, amely fölfelé keskenyedik, s piramis alakban csúcsosodik ki. Egyiptomban az obeliszkeket a Napisten szimbólumának tekintették, ezért szentélyeiben, illetve azok előtt állították fel őket. Napjainkban – részben hadizsákmányként, részben állami ajándékozás formájában külföldre került – obeliszkek állnak Rómában, Párizsban, Londonban és New Yorkban. A reneszánsz óta a nyugati művészetben is készültek obeliszkek, főként díszítő épületelemként, részben azonban → síremlék formájában is.

obszidián Vulkáni kitörés során keletkező üveges kőzet; igen hasonló a zománchoz.

oktogon Nyolcszög → alaprajzú építészeti alkotás (→ centrális épület) vagy épületrész (torony).

oltár Áldozati hely, amely a történeti kor kezdetén gyakran csupán egyetlen kőtömbből állott. A görögök és a rómaiak eleinte vagy a szabadban áldoztak, vagy pedig adományaikat a → templomokban álló asztalokra helyezték. A templom előtt vagy mellett elhelyezett főoltáron ölték le az áldozati állatokat. A hellenizmus korában és a római császárkorban az oltárokat monumentális, plasztikai díszítményekkel gazdagon ellátott épületegyüttesekké bővítették (Pergamon-oltár). A keresztény oltárt a 3. században elöl és oldalt fából, nemesfémből vagy kőből készült lapokkal, olykor még különféle textíliákkal is borítják *(antependium)*, s szimbolikus vagy figurális ábrázolásokkal ékesítik. Ha az oltárt → cibóriummal vagy → baldachinnal fedik le, *cibóriumoltárt* (gótika) vagy *baldachinos oltárt* (barokk) kapunk. A 11. századtól fogva az oltárok lezárása leggyakrabban → retablóval (mensa, azaz az oltárasztal lapja fölötti résszel) történik.

opus (lat. „mű") Az építészetben gyűjtőfogalom, amely az antik római építőművészet különféle építési technológiáit öleli fel a falazat, a falkötés, a vakolás, a burkolás és a padlóborítás területén. Az *opus alexandrinum* márvány padlómozaik; vékony, színes márványlapocskákat helyeztek egymás mellé előre meghatározott minta alapján.

orfizmus 1912-ben Apollinaire által alkotott fogalom Robert Delaunay és felesége, Sonja Delaunay-Terk „színkubizmus"-ára; ezzel kívánta érzékeltetni – a mitológiai dalnok, Orfeusz alakjára emlékeztetve – kettejük „poétikai és zenei nyelvezetét". Apollinaire a színeknek a tárgyaktól való elválasztására gondolt, mely a színminőségből nyert és a mozgásban és a térhatásban megmutatkozó szuggesztív hatást eredményez. Az orfizmus jelentős hatással volt a „Kék lovas"-csoportra.

oromzat Eredetileg az antik → templomok keskenyebbik oldalán a homlokzat háromszögletű lezárása, később általában valamely homlokzat felső lezárása, így például a gótikus *lépcsőzetes oromfal* formájában.

oszlopfő (fejezet) Egy oszlop felső lezárása (lat. *capitellum*, azaz „fejecske"). A görög fejezeteket → oszloprendek szerint három típusra osztjuk: *dór*, kúp alakú párnataggal *(ekhinosz)*; *ión* egy pár → volutával, *korinthoszi*, két, egymás fölött elhelyezett akantuszlevélkoszorúval (→ akantusz) és két átlósan elrendezett volutapárral. Ebből az oszlopfőtípusból alakult ki a figurális motívumokkal díszített, sajátosan római *kompozit fejezet*. A klasszikus fejezetektől eltérő képet mutatnak a régi keleti, a bizánci, a román kori és a gótikus oszlopfők. Formáik leggyakrabban leegyszerűsítettek, így például a román kori *kockafejezeté*, ugyanakkor a középkori *figurális oszlopfő*ket különféle domborműves

alakok és jelenetek ékesítik. Gazdag növényi ornamentika jellemzi a *leveles oszlopfő*t.

oszloprend Bizonyos szabályok alkalmazása, amelyek a görög és a római művészetben az *oszlopok* formáját és arányait határozták meg. Az oszloprend olyan építészeti keretet alkotott, amelyben a művész szabadon mozoghatott. Egy ókori épület építészetileg helyes besorolásához figyelembe kell venni az oszlopot, az → oszlopfőt (fejezetet) és a → főpárkányt. A görögöknél megkülönböztetünk *dór, ión* és *korinthoszi* oszloprendet, a rómaiaknál *toszkán (etruszk)* és *kompozit* rendet. A → reneszánszban a három görög oszloprendet együttesen alkalmazták ugyanazon épület három különböző emeletén.

Ö

ökörszemablak Falban vagy → boltozatban elhelyezett kör vagy ellipszis alakú ablak.

P

pagoda (szanszkrit „Szent ház") A buddhizmus toronyszerű, többemeletes, valamennyi emeleten lendületesen előreugró tetőzetű szent építménye. A → „Chinoiserie", a kínai divat korában – a 18–19. században európai kertekben és parkokban is emeltek pagodaszerű épületeket (Kínai torony a müncheni Englischer Gartenben).

palasz A középkori várak lakóépítménye.

palladianizmus Antonio Palladio könyveinek és épületeinek hatására a 17. században kibontakozó, Palladio stílusát követő, klasszicizáló irányzat. Központja Anglia volt, onnen terjedt át Európa északi országaira. A 18. század elején újjáéledő, késői szakaszát néha *neopalladianizmus*nak is nevezik. A palladianizmus jellemzője az antik motívumok (pl. → portikusz) klaszszicista módon tartózkodó alkalmazása.

palota (Palais, Palast, Palazzo) A megjelölés a Palatinus dombján álló császárkori római építményekből vezethető le, s a reprezentatív fejedelmi lakóépületeket jelöli; évszázadokon át az egyházi építészet mellett a legjelentősebb építészeti feladatot jelentette valamennyi építészeti stíluskorszakban.

Paneel (fatábla) A faburkolat egy bemélyített felülete, de a fogalom használatos a faburkolatnak magának megjelölésére is. A festmények fatábláját is „Paneel"-nek szokás nevezni.

pendentif (boltozati csegely) Az építészetben szferikus gömbháromszög formájú építészeti elem; a sarkokon teremt kapcsolatot egy kupolaszerkezet négyzetes vagy sokszögű → alaprajza, valamint a felhelyezett → kupola között.

Performance (ang. „előadás") Az akcióművészetnek a hetvenes években elterjedt formája. Az előadás menete a hatvanas évek happaningjeitől eltérően meszszemenően rögzítve van. Gyakorta valósul meg a performance közönség nélkül, s fényképsorozat, film vagy videofelvétel formájában készül el dokumentációja.

perikópakönyv Liturgikus könyv, amely a vasárnapokon, valamint az egyes ünnepnapokon a misén olvasandó evangéliumi szövegeket tartalmazza.

peripterosz Oszlopkörüljárós (→ kolonnád) antik → templom.

perisztülosz Valamely épület → kolonnádok által körbevett, belső udvara, amelyre az épület helyiségei nyílnak. Perisztüloszokkal találkozhatunk egyiptomi → templomokban, de leginkább görög és római lakóépületekben.

perspektíva A leíró geometria egyik ága, amely meghatározott szempont szerint foglalkozik a testek háromdimenziós ábrázolásával. Művészeti területen perspektíván a maga általánosságában annak módját értjük, hogy a különböző korokban miként jelenítették meg a térbeliséget. A → reneszánszban a *lineáris* és *centrális perspektíva* az ember realista ábrázolásának objektív eszközévé vált a mélységi térben.

pi Különböző méretű, középütt aranyozott jáde- (nefrit-) korong kínai elnevezése. Az eget és feltehetően a császári hatalmat jelképezte.

pilaszter Fali pillér, amely csak részben emelkedik ki a fal síkjából. A lizénával, a falszalaggal ellentétben a pilaszternek van alapzata és fejezete (→ oszlopfő).

pillér Négyzetes vagy téglalap keresztmetszetű támtag. Akárcsak az oszlopnak, a pillérnek is lehet talpazata és fejezete (→ oszlopfő).

piramis Négyzetes alaprajzú építmény, amelynek háromszög alakú, dőlt oldalai legfelül közös csúcsban találkoznak. Az egyiptomi piramis (járatok, termek és sírkamrák egész rendszerével) a síremlék-építészet legmonumentálisabb formája. Mezopotámiában és Közép-Amerikában hatalmas talpazat gyanánt emeltek piramisokat; ezek csúcsán állott a → templom.

Pittura metafisica (metafizikus festészet) 1917-ben született fogalom a → futurizmus Giorgio De Chirico által kezdeményezett ellenmozgalmának megjelölésére, amelyhez mindenekelőtt Carlo Carrà csatlakozott. A metafizikus festészet jellemzői az embertől elhagyott tágas tereken és színpadi pódiumokon álló babaszerű anyagfigurákból létrejövő álomszerű kompozíciók. A húszas években André Breton körül csoportosuló művészek a metafizikus festészetben saját → szürrealizmusuk egyik előfutárát vélték fölfedezni.

plasztikai stílus Az építőművészet azon törekvéseinek összefoglaló elnevezése, amelyek a modern építőanyagok és építészeti technológiák segítségével a plasztikai megformálás révén kívánnak szembehelyezkedni az épület tömbjének puszta kockákra történő redukciójával. A plasztikai stílus jellemzői a szabálytalan alaprajz,a görbe és rézsűzött falak, valamint az éppannyira merész, mint fantáziagazdag tetőszerkezetek. Az olykor „neoexpresszionizmus"-nak is nevezett plasztikai stílus kezdeményezői közé tartozott az 50-es években Le Corbusier.

Plein aire-festészet A szabad ég alatt *(„plein aire"),* közvetlenül a természet után készült tájképfestészet elnevezése. A plein aire-festészet felváltotta a pusztán a természet tanulmányozásán alapuló, majd a műteremben befejezett tájképfestészetet (John Constable), ennek folytán pedig az → impresszionizmus alapelvei közé tartozik.

pointillizmus A 19. század végének neoimpresszionista festészeti technikája, amely főként Franciaországban és Olaszországban terjedt el. A kikeveretlen színeket pontszerűen viszik föl egymás mellé a vászonra, aminek következtében a színtónus csak a néző recehártyáján alakul ki.

Pop Art Az ötvenes években az Egyesült Államokban és Angliában az → absztrakt expresszionizmus ellen fellépő áramlat. A Pop Art annyiban értelmezhető a modern antiművészet, illetve tárgyművészet szélesebb összefüggésében, amennyiben gyakran él a művészeten kívüli területek képi nyelvezetének utánzásával (reklám, comic strip), illetve a művészi megformálás vagy utánzás anyagaként gyakran használja fel a fogyasztói társadalom termékeit. A Pop Art kedvelt technikái az → asszamblázs, a → kollázs, a Combine Painting és az → Environment (George Segal), jellemző kifejezési eszköze az elidegenítő hatású felnagyítás (Roy Lichtenstein comic-motívumai), az idegen anyagra történő átvitel (Claes Oldenburg textíliákból készült „soft sculpture"-jai, „lágy szobrai"), valamint a sorozatkép (Andy Warhol).

portál Világi épületek vagy → katedrálisok monumentális bejárati kapuja, amelyet épületplasztikai ornamensek és impozáns architektonikus díszítő tagozatok ölelnek körül. A → román korban született meg a mélyen bevágott, → kapubélletet, → archivoltot és a → timpanont (ívmezőt) magában foglaló *lépcsőzetes portál.*

portikusz Oszlopok vagy pillérek által megtámasztott előcsarnok, amely leggyakrabban monumentális építményekhez csatlakozik. Ritkábban ugyan, de előfordulnak önálló portikuszok is; ezeket főként köztereken emelték.

posztimpresszionizmus Franciaországban 1880–1890 táján kibontakozott művészeti irányzat. A fogalom közelebbről egy sor művész tevékenységét takarja (Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec), akik az impresszionista korszak után különböző irányokban fejlődtek tovább. Törekvésüket Manet, Degas, Renoir és Monet festészeti eredményeinek elsajátítása és továbbvitele jellemezte.

posztmodern A hetvenes évek végén alkotott fogalom a kortárs építészet egyik áramlatának jelölésére, amely a történeti építészeti formák (gyakran „idézet" formájában való) újjáélesztését tűzte ki célul. 1980-ban a velencei Biennálé keretében *A múlt jelene* címmel megrendezett építészeti kiállítást a posztmodern építészetnek szentelték. Az alkotás történeti formáinak felelevenítését a festészetben is posztmodernnek nevezzük.

propülaia Antik kapuépítmény (például az athéni Akropolisz nyugati oldalán). Tágabb értelemben az előcsarnok elnevezése, valamely szentély vagy kultikus termek sorának bejárati csarnoka.

Proun (orosz röv. „Pro Unovisz", azaz *unovlenyije iszkusszstva*, vagyis a „művészet megújításáért"). „Proun"-oknak nevezte El Liszickij orosz festő, szobrász és építész a maga 1919 után a → konstruktivizmus szellemében készült kompozícióit.

R

rayonizmus 1913-ban Mihail Larionov és Natalja Goncsarova orosz művészek által a → futurizmus hatására meghirdetett törekvés a fény bevonására a festészeti alkotásba, mégpedig a tárgyaknak fénynyalábokra történő felbontása formájában.

ready-made Marcel Duchamp által kreált fogalom előre elkészített vagy iparilag előállított használati tárgyakra, amelyeket minden változtatás nélkül műalkotássá nyilvánítanak. A tárgyművészet korai formájáról van szó. Duchamp első „ready-made"-je 1913-ban egy hokedlire montírozott biciklikerék volt; a legnagyobb feltűnést 1917-ben keltette, amikor egy R. Mutt szignóval jelzett és *Fountain*, azaz „Szökőkút" címmel ellátott piszoáredényt rendezett be egy kiállításon, és (a zsűri tagjaként) Mr. Mutt alkotásáért olyan érveléssel szállt síkra, amely előrevetítette a modern → Conceptual Art (konceptualizmus) alapvonásait.

realizmus Általában véve az érzékeinkkel megragadható valóság (külső) megjelenési formáinak visszaadására való törekvés. Realista ábrázolásmód jellemzi például a római portréművészetet, ugyanez alkotja a → reneszánsz alapvonását, s megkülönböztető jegye a 17. század holland festészetének is. A 19. században Gustave Courbet saját munkásságát illetően a „Le Réalisme" jelszavát tűzte zászlajára, alkotásait mégis inkább a naturalizmus fogalma alá sorolhatjuk be. A 20. század művészetét általában véve az (ábrázoló) realizmussal szemben megmutatkozó távolságtartás alakítja. E megállapítás nemcsak az → absztrakcióra és a → szürrealizmusra igaz, de az → új tárgyiasságra is, még inkább azonban a hatvanas évek új realizmusára, a *Nouveau Réalisme*-ra. Egyedül a → szocialista realizmus bízik, legalábbis elméletileg, a realizmus 19. században kialakított lehetőségeiben, amelyeket olyan kiváló művészek képviseltek, mint például Repin.

relief A szobrászművészet egyik ágazata, ahol az alakok abból a síkból emelkednek ki, amelyhez kötődnek. A kiemelkedés mértéke szerint megkülönböztetünk *laposdomborművet* és *magasdomborművet*. A laposdomború esetében az alakok mindössze csekély mértékben emelkednek ki a mű síkjából, mégis a → perspektíva ügyes alkalmazása révén kifejezett mélységérzetet kelthet. Főként a → reneszánszban alkalmazták. Az egyiptomi relief egyik formája a karcolt vonalú, *süllyesztett relief*.

reneszánsz A 19. században alkotott kultúrtörténeti korszakmegjelölés az antik világ „újjászületésére", mindenekelőtt a 15. és 16. század itáliai művészetében, amelynek kisugárzása egész Európában érvényesült. A háromtagú korszakbeosztásban – ókor, középkor, újkor – a reneszánsz (a humanizmussal és az empirikus-tudományos kutatás megújhodásával egyetemben) az újkor kezdetét alkotja. Mai nézőpontból a középkor és az újkor között több átmeneti fokozat létezett, így a reneszánsz keletkezését sem határozhatjuk meg csupán az 1400-as évek táján (a „Quattrocento" kezdetén), hanem nyugodtan az 1300-as évek elejére tehetjük. Ezt az álláspontot képviselte a *Vité*ben Vasari is (1550, illetve 1568), amennyiben Giotto korát a „rinascita", vagyis az „újjászületés" első korszakaként értelmezte (értsd ezen a „jó művészet" újjászületését). A reneszánsz végét Itáliában a → manierizmusba való átmenet vezette be. Tágabb értelemben a reneszánsz különböző művészeti és kultúrtörténeti korszakokat jelöl, amelyekben az antik művészet példája különösen meghatározó módon volt jelen. Ide tartozik Nagy Károly korának *Karoling-reneszánsz*a (800 körül), az *Ottó-kori reneszánsz* III. Ottó uralkodása idején (1000 körül), valamint a *komnénoszi reneszánsz* a Bizánci Birodalomban (1100 körül).

retablo A keresztény oltárasztal (mensa) művészileg kialakított hátfalat csak a 11. századtól fogva kapott. Retablókat főként fából, kőből, alabástromból (Anglia) vagy → stukkóból készítettek, ritkábban fémből vagy nemesfémből, → terrakottából vagy elefántcsontból. A román korban a retablo formája négyzetes volt, és → reliefekkel, illetve festményekkel díszítették. A → gótikában ebből egy rátét alakult ki, amelynek a képeit közös keret foglalta egységbe. Ez a típus különösen Itáliában gazdagodott egy variánssal: a keret szélső oldalai kis tornyokká alakultak át, alsó részei lábazattá *(predella)*, felső részei pedig *oromzat*tá. Egyébként a → gótika a faragott ládából és festett szárnyakból álló szárnyas retablót kedvelte. A 15. század során a *szárnyasoltár* további szárnyak hozzáadásával – amelyek révén a nézet „megváltoztathatóvá" vált – *Wandelaltar*rá, azaz „változtatható szárnyasoltárrá" alakult át. A középső szekrény a *predellán* vagy a lépcsőn nyugszik. A kései gótikában a retablo faragott feltétet kapott, ezt nevezzük → feszítőműnek. A → reneszánsz és a → barokk is átvette a retablós oltártípust, s ki-ki a maga művészeti nyelve alapján alakította ki. A leggyakrabban előforduló oltárképtípust *oltárlap*nak nevezzük.

Richtungsbau A → centrális épület mellett a második építészeti alapforma; a hosszanti tengely szerinti tájolás jellemzi (például a bazilika esetében).

rizalit Valamely építészeti alkotás oldalán vagy közepén teljes magasságában kiugró épületrész (oldalsó vagy középső rizalit), amely főként a → barokkban a homlokzat tagolására szolgált.

rokokó Építészeti és dekorációs stílus, amely a 18. századi Franciaországban keletkezett. A megjelölés a francia *rocaille* szóból származik, jelentése „kagylós díszítés", és ennek a mintának szertelen használatára utal. A rokokó Európában különösen 1715 és 1760 között volt uralkodó stílusirányzat, s nem annyira a hivatalos vagy egyházi építészetre gyakorolt befolyást – amely kitartott a kései barokk klasszikus méretarányai mellett —, mint inkább az arisztokrácia időtöltését szolgáló kastélyok építészeti megoldásaira.

romanika (román kor) A középkor első összeurópai stíluskorszaka; kezdetei az ezredfordulóra tehetők. Külső jegye a „római" félkörív. Alapvonásai közé tartozik a spirituális expresszivitás és az imperiális monumentalitás (a templom Isten háza a világi hatalom védőszárnyai alatt). A → gótikába való átmenet a 13. században zajlott le.

romantika A 19. század első felének stílusirányzata; az építészetben gyakran fonódott össze a → historizmussal.

rotorelief A hatvanas évek → kinetikus művészetében (Heinz Mack) mozgatható, körbenforgó korong, amelynek felülete a körbenforgás során változó fényeffektusokat hoz létre.

rozetta Stilizált virág; az épületplasztika és a könyvfestészet díszítőeleme.

rózsa (ablakrózsa) Nagyméretű, → mérművel és festett üveggel (→ üvegfestészet) kitöltött, kör alakú ablak gótikus → katedrálisok (székesegyházak) nyugati homlokzatának főkapuja fölött; olykor a kereszthajók → portálja fölött is megtalálható.

rúdrács(rendszer) A vízszintes és függőleges pálcatagok összessége a gótikus ablaknál. Fent a → mérműbe megy át.

S

scriptorium (másoló cella) A középkorban a → kolostorhoz tartozó épületrész, amelyben a kódexeket másolták.

sfumato Lágy, elmosódó kontúrokkal megfestett kép, amely azt a hatást kelti, mintha vékony ködfátyolon át szemlélnénk. Módfelett kedvelte Leonardo da Vinci és iskolája.

sikhara Az indiai → templomok → cellája felett elhelyezkedő bonyolult toronyépítmény; olykor igen magas, élei lekerekítettek, s tetejét párnatag, illetve váza alakú rátét díszíti.

síremlék Megformálása egyszerre építészeti és szobrászati feladat. A síremlék fogalma felöleli az egyiptomi → piramisokat és a hellenizmus korában épített → mauzóleumokat, de a temetkezési helyként alapított templomokat is. A klasszikus Görögországban síremlékként mindössze egyetlen amfora vagy egy reliefekkel díszített kőlap (→ sztélé) szolgált. A szekrény alakú *tumba* a középkori *sírkő* és a plasztikusan megmintázott *síremlékfigura* talpazatául szolgált. A → reneszánsz és a → barokk kor uralkodó síremlékformája a *falba helyezett síremlék*, amelyet építészeti keret fog közre, és figurális ábrázolások díszítenek.

Sondergotik 1913-ban a művészettörténész Kurt Gerstenberg által alkotott fogalom a német kései gótika megjelölésére. Jellemző építészeti megoldása a figurálisan rendszerint gazdagon díszített boltozatú → csarnoktemplom.

staffázs Olyan emberek és állatok, amelyeknek (alárendelt jelentőségű) ábrázolása az architektonikus és a tájképfestészetben a kép méretarányainak és → perspektívájának életre keltéséhez (színhangsúlyok), illetve tisztázásához szükségesek.

stukkó Csak lassan száradó mintázóanyag, amely enyves víznek mésszel, gipsszel vagy márványporral való elegyítéséből jön létre. Leginkább belső terekben alkalmazzák a mennyezet megmintázására vagy más felületek → reliefekkel történő díszítésére. A stukkót esetenként színezhetik vagy aranyfóliával vonhatják be.

Sz

szarkofág Kőből, márványból vagy terrakottából készült ókori koporsó; gyakran díszítik gazdag mitológiai, a Kr. u. 4. századtól fogva keresztény tartalmú domborművekkel. A görög *szarkophagosz* szóból származik, amelynek jelentése: „húsevő". Ez volt az elnevezése egy Keletről származó mészkőfajtának, amelynek azt a képességet tulajdonították, hogy a szerves testek bomlásfolyamatait felgyorsítja.

szárny Valamely épülettraktus megjelölése (például egy belső udvar körül elhelyezkedő négyzetes alaprajzú épület négy szárnya) vagy egy épület oldalsó két része.

szecesszió A századfordulón egy művészeti társulásból kiváló művészcsoport neve. 1892-ben alakult meg a „Münchner Secession", 1897-ben a bécsi („Wiener Secession", Gustav Klimt), 1898-ban pedig a berlini (Max Liebermann).

szecessziós stílus A „Wiener Secession"-ra vonatkoztatott megjelölés, amely az osztrák → Jugendstillel kapcsolatban használatos.

szfinx Oroszlán alakú és a fáraó fejét viselő, óegyiptomi királyábrázolás (feltehetően az oroszlánbőrből készült körgallérból származtathatóan), a görög mitológiában női fejet viselő szárnyas oroszlán. Szfinxekkel találkozhatunk a középkori épületplasztikában, továbbá a → barokkban és a → klasszicizmusban.

szimbolizmus Elsőként 1885 körül Franciaországban az irodalomban, majd néhány évvel később a festészetben is fellépő stílusirányzat. A szimbolizmus fogékony volt az egzotikus és misztikus témákra, ily módon reagálva az → impresszionizmus „felszínességére".

színház Nyitott építmény az ókori Görögországban; itt adták elő a nagy tragédia- és komédiaírók műveit. Eredetileg a színház kultuszhely volt, s Dionüszosz tiszteletére zajlottak benne a játékok. Azt a kerek felületet, amelyen a kórus mozgott, *orkesztrá*nak nevezték. Ott állott az istenség → oltára is. Körülötte félkörívben emelkedtek – természetes domboldalra támaszkodva – a nézők ülőhelyei (→ cavea). Velük szemben helyezkedett el a *szkéné*; a rómaiak idejében gazdagon díszített hátsó fallal zárták le. Az antik színház egyik különleges formája a római → amfiteátrum, amelynek mintájára a modern stadionok is épülnek.

színperspektíva A térbeli mélység érzetének jelölésére használatos kifejezés; egy festménynél ez az érzet abban az esetben jön létre, ha egymás mellett szerepel a „meleg" színek közeli és a „hideg" színek távoli térhatása: a tárgyak a távolság növekedésével „kék árnyalatot" vesznek föl. Ennek okán szokás beszélni *levegőperspektívá*ról is.

szociál-realizmus Az → új tárgyiasság társadalomkritikai irányultságú áramlatának megjelölésére használt kifejezés.

szocialista realizmus A festészetnek és a szobrászatnak a harmincas évek kezdetén a Szovjetunióban meghirdetett, arra vonatkozó kötelezettsége, hogy a szocialista társadalom (idealizált) képviselőinek megjelenítése révén működjék közre annak felépítésében. A gyakorlatban a Sztálin-korszak szocialista realizmusa (a → történeti festészet formájában is) mindenekelőtt a személyi kultusz szolgálatában állott. 1950 táján a szocialista realizmust az egykori keleti blokk valamennyi országában kötelezővé tették.

sztélé Függőlegesen álló kőlap, emlékoszlopként figurák és feliratok találhatók rajta. Sztéléket szent vagy különösen fontos helyeken, illetve síremlékeken állítottak. A majáknál a sztélé formájú naptárköveknek volt nagy jelentőségük.

sztúpa Eredetileg indiai sírhalom, később a buddhizmus jellegzetes kultikus helye. → Alaprajza kör alakú, s ornamensekben gazdag, s gyakran díszíti nagy számú dombormű (→ relief), illetve szoboralak. Rendszerint → balusztrád veszi körül *(Védika)*, négy monumentális kapuépítménnyel *(tórana)*, amelyek a négy égtáj felé néznek. A sztúpákban Buddha relikviáit vagy jelentős buddhista személyiségek hamvait őrzik, amelyeket körbejárással tisztelnek.

sztülobatész Az antik templom alépítményének legfelső fokozata, amelyen az oszlopok nyugszanak.

szuprematizmus Kazimir Malevics által alkotott fogalom (a „tiszta érzékelés szupremációja", azaz felsőbbrendűsége értelmében), amellyel a festészetnek az alapformákra történő, általa megvalósított radikális korlátozását kívánta jellemezni. „1913-ban arra irányuló kétségbeesett igyekezetem folytán, hogy megszabadítsam a művészetet a tárgyi világ ballasztjától, a négyzet alakjához menekültem."

szürrealizmus 1924-ben Párizsban a költő André Breton által meghirdetett stílusirányzat, amely az → absztrakció jelentős ellenirányzataként született meg.

T

táblakép Ellentétben a könyv- és falifestészettel, falapra, kisebb formátum esetében rézlapra, később pedig vászonra festett kép. Táblaképek már az antik világban is léteztek (múmiaportrék). A 12. századtól fogva kialakuló táblaképfestészet az → oltárhoz kötődött (antependium, oltárszárny). Mindössze a 14. században indult meg az önálló táblaképfestészet fejlődése, amely a festészetben a → reneszánsz óta uralkodó helyet foglal el.

támmű A statikai szempontból fontos, épületplasztikailag díszített tám- (vagy gyám-) ívek, illetve pillérek összessége a gótikus templom külső építményén.

templom Az istenkultuszt szolgáló építészeti alkotás. Gyakran képzelték úgy el, hogy maga az az istenség lakozik a templomban, akinek szobrát felállították benne. A szó a latin *templum*ból ered, amely viszont a görög *témnosz*ból, azaz „avatott hely"-ből származtatható. A templomépítés gondolatát mint az istenség lakhelyének építését megtaláljuk már az asszíroknál, a babilóniaiaknál és az egyiptomiaknál is. A klasszikus antik templom → cellából (naosz) és egy oszlopokkal övezett körüljáróból áll. Ez a → peripterosz további oszlopkoszorúval → *dipterosz*-szá bővíthető. A buddhista templom a főcsarnokot és számos melléképületet (→ pagodát) magában rejtő területből, valamint a szerzetesek lakhelyéből áll. A hinduista templom Meru világhegyéről, a világmindenség középpontjáról alkotott képzeteken nyugszik. Akárcsak a mezopotámiai templomok (→ zikkurat), az amerikai földrész prekolumbiánus kultúráinak kultuszhelyei is egy rendszerint lépcsőzetesen kialakított → piramis legfelsőbb platformján helyezkedtek el.

termák Az antik korban nyilvános fürdők; a rómaiaknál a termák nagy kiterjedésű épületegyüttesekké alakultak át, amelyek a legkülönfélébb fürdőintézményeket foglalták magukban, valamint olyan épületrészeket, amelyek az idő múlatásának és a test edzésének célját szolgálták. Ezeknek a *császártermák*nak az építészeti jegyei, így például a hatalmas → boltozatok és → kupolák architektonikai csúcsteljesítmények.

terrakotta Égetett, mindamellett máz nélküli agyagból készült kerámiatárgy. Terrakotta kisplasztikák a történeti kor legkezdetéről is maradtak ránk, s az ókor, Kína vagy a Kolumbusz előtti Amerika különböző kultúráinak legfigyelemreméltóbb alkotásai közé tartoznak.

tholosz Oszlopkoszorús antik körtemplom.

timpanon (ívmező) A → portál ajtószemöldöke fölött elhelyezkedő, félkörív alakú vagy csúcsíves felület, amelyet a → román kori művészetben és a → gótikában gazdag épületplasztikai díszítés tölt ki.

tondo Kör alakú festmény vagy dombormű (→ relief). A kör alakú festményt különösen a → reneszánsz művészei kedvelték.

történeti festészet A szcenikus festészet és grafika egyik fő műfajának megjelölése, melynek vannak megfelelői a reliefművészetben is. Témáját a szó legtágabb értelmében vett történeti események alkotják, tehát mítoszok, legendák, s a keresztény művészetben bibliai témák is. Emelkedett igényei folytán különbözik a → zsánerképfestészettől. A történeti festészet kezdetei a mezopotámiai és az óegyiptomi művészetig nyúlnak vissza, s a legelterjedtebbé a 19. század voltaképpeni történelmi festészetében vált. Igen jellemző a historikus festészet didaktikus és apellatív jellegére a századunk első feléből származó mexikói falfestészet (Diego Rivera, José Clemente Orozco, José David Alfaro Siqueiros). Németországban, keleti és nyugati felében egyaránt) vannak példái a historikus festészetnek: gondoljunk Johannes Grützke és Werner Tübke nagy formátumú fali és → táblaképeire; tágabb értelemben Anselm Kiefer alkotóművészete is a történeti festészet jegyében formálódik.

triforium A román és gótikus templomok oldalhajója fölött a főhajó irányában megnyitott, háromtagú → árkádos → galéria.

triglif (triglüphosz) A dór → oszloprend → frízén elhelyezett kőlap, amelynek oldalát függőlegesen két teljes és egy félhorony tagolja.

triptichon Három részből álló festmény, amelyet a szárnyasoltár esetében csuklópántok kapcsolnak egybe.

Tromp-l'oeil (fr. „szemfényvesztés") Azokat a festményeket vagy festményeknek bizonyos részleteit nevezzük így, amelyek a naturalisztikus pontosság, az élesen kirajzolódó vetett árnyék vagy a perspektíva eszközeinek alkalmazása révén olyan hatást keltenek, mintha az ábrázolt tárgy a maga valóságos testi mivoltában rajta lenne a festményen.

trumeau (nyílásosztó pillér) A → portál középső támpillérje.

Ú

új tárgyiasság Az → expresszionizmus, a → konstruktivizmus és a → kubizmus (tudatosan szervezett) ellenmozgalmának megjelölése. Valamennyi áramlatának közös jellemzője a „töretlen" tárgyiassághoz való visszatérés. Az új tárgyiasság spektruma Alexander Kanoldt csendéleteitől, Otto Dix, George Grosz és Karl Hubbuch társadalomkritikailag elkötelezett festményein és grafikáin át egészen a mágikus realizmusig terjed (Georg Schrimpf).

Ü

üvegfestészet Különböző színű üvegdarabokból álló ablak, amelyeket *ólomvesszők* tartanak egyben, s amelyek összessége figurákat és díszítményeket eredményez. Az ólomvesszők alkotják egyszersmind a fő kontúrokat is. A belső rajzolatokhoz *anglezit*et használtak, egy könnyen olvadó ásványt, amely az üvegre felvive a megfelelő mintázatot adja.

V

váza, vázafestészet A vázának nevezett antik kerámiaedényeknek vajmi kevés közük volt a virágcsokrok elhelyezéséhez, hanem a legkülönfélébb egyéb célokat szolgálták. Víztároló edényként a *hüdriá*t használták, a bor és a víz elegyítésére a *kratér* szolgált. A bort és az olívaolajat a kétfülű → amforában őrizték, amely azonban urnaként is szolgálhatott. A testápoláshoz szükséges kis mennyiségű olajat tartalmazott az *alabasztron*, illetve az *arüballosz*. A holttestek bekenésére szolgáló, valamint rituális olajat a *lékütho*szban tárolták. Ivóedény is többféle volt: a lapos edény alakú *külix*, a kétfülű *kantharosz*, továbbá a *szküphosz* és a *küathosz*. Valamennyi említett edényt festményekkel ékesítették, kezdve a → geometrikus stílussal, amelyet a *fekete figurás*, illetve a *vörös figurás stílus* követett. Egyes esetekben a festő szignója látható a vázán, gyakoribb azonban, hogy a műtárgy a fazekas nevét örökítette az utókorra.

vázszerkezetes építkezési mód A tömbös építkezési móddal ellentétben olyan építészeti technológia, amelynél a súlyt hordozó keretépítmény terhet nem viselő falszerkezetekkel kapcsolódik egybe. A „Curtain Wall"-lal (függönyfallal) összekapcsolt acélbetonból emelt modern vázszerkezetes épületek a mérnöki építészet vaskonstrukcióiból alakultak ki. A vázszerkezetes építkezési mód régebbi formái az ablakokkal áttört falak a gótikában, továbbá a favázas építmények.

vihára A természetes sziklafalba vájt buddhista kolostor. A vihára alaprajza mindenkor azonos szerkezetű, mérete azonban eltérő lehet. A vihára olykor több emelet magasságú. A szerzetesek celláin kívül egy étkezőhelyiséggel és egy nagyobb, közös teremmel rendelkezik.

vimperga A gótikus építészetben a → portál fölött elhelyezett, a bejáratot épületplasztikai elemekkel díszítő, csúcsíves oromzat.

voluta Az ión → oszlopfő (fejezet) csiga formájú, spirális alakban tekeredő része. A → reneszánsz és a → barokk a homlokzatok kialakítása során egyaránt újra alkalmazta ezt az építészeti tagozatot.

W

Westwerk (nyugati mű) A kora középkori templomépítészetben a nyugati rész kelet felé eső ellenpólusa (a szentély vagy kórus), amely bejárati csarnokból, a fölötte elhelyezkedő (→ kápolnát is magában foglaló) empóriumból, toronyfelépítményből és kétoldalt lépcsőtornyokból állott.

Z

Zero-csoport 1957-ben Düsseldorfban Heinz Mack és Otto Piene → monokróm festészeti alkotásokkal léptek a nyilvánosság elé, s a rá következő évben két számát jelentették meg „Zero" című folyóiratuknak, amelynek elnevezése a rakétaindítás startjelére utal. 1961-ben jelent meg a kiadvány harmadik száma. Günther Ueckerrel együtt a Zero-csoport művészei váltak az új → kinetikus művészet, elsősorban a fénykinetika fő képviselőivé.

zikkurat(u) Lépcsőzetesen kialakított, mesterséges hegy, amelyre kapaszkodók vagy lépcsősorok vezetnek föl; Mezopotámia szakrális építészetének jellegzetes példája. (Hasonló építészeti formák alakultak ki Egyiptomban és Közép-Amerikában, gondoljunk a lépcsős piramisra.) Ezeket a gigantikus toronyépítményeket (vö. a Mózes Első könyvének ótestamentumi szövegében említett Bábel tornyával) nyers agyagtéglából építették, s legfelső szintjükön templom állott, ahol a papok az isteneknek felajánlott ajándékokat áldozták föl.

Zs

zsánerképfestészet (életképfestészet) Festészeti műfaj, amely a mindennapi életből vett jeleneteket ábrázol. Ebben különbözik a → történeti festészettől. Az ábrázolt személyek társadalmi helyzetének és környezetének megfelelően beszélhetünk udvari, polgári, katonai, paraszti zsánerképről. A zsánerképfestészet virágkora a 17–19. századig tartott.

Mutató

A mutató tartalmazza valamennyi személy, helységnév, épület, festmény és szobor nevét, továbbá a művészettörténeti fogalmi meghatározások (például *Absztrakt expresszionizmus*). Kiegészítésképpen utalás történik a könyvben szereplő művekre (*dőlt betűvel* szedett oldalszámok). A *100.* oldalszám például azt jelenti, hogy az adott műalkotás vagy a nevezett művész egy alkotása, vagy pedig a megadott személy ábrázolása a 100. oldalon található. Gyakori előfordulásuk okán nem szerepel a mutatóban Jézus (Krisztus), illetve Mária neve. A **vastagon szedett** oldalszámok a keretes írásokra utalnak.

A

Aachen 94, 109
– Nagy Károly császári trónusa 109; *109*
– Székesegyház (egykori palotakápolna) 109; *109*
Aalto, Alvar 470
Abbász, perzsa sah 298
Abbászidák 94, 116, 117, 119
Abdal-Malik kalifa 114, 115, 118
Abd ar-Rahmán, I. 119
Ábrahám 114, 151; *152, 221*
Absalom 340; *340*
Absztrakt expresszionizmus 471, 472, 479, 480, 482, 486
Académie Française 312
Accademia del Disegno, Firenze 288
Action painting (akciófestészet) 442, 471, 472, 479
Adam
  James 383
  Robert 257, 383, 384; *384*
Ádám 183, 255; *111, 112, 208, 255*
Adónisz (lat. Adonis) 267; *267*
Adzsanta, barlangok 94, 134, 135; *134, 135* (Szerelmi jelenet)
Aeneas (gör. Aineiasz) 75, 76, 79, 83; *83*
Agamemnón 44
Agilulf longobárd király 105, 106; *106*
Agnano, Grotta del Leona 25
Ágost, III., lengyel és szász király (Frigyes Ágost szász választófejedelem) 398, 399
Agra: Tádzs Mahal 299; *299*
Agrippa, Marcus Vipsanius 80, 86
Ahet-Aton (ma: Tell el-Amarna) 42
Aiholé: Durga-templom 138; *138*
Akbar (Nagy), perzsa sah 298, 299; *298*
Akhaimenidák 34, 35
Akhilleusz 54
Akisz (lat. Acis) 259
Akkad 29, 30
Alarick, nyugati gót király 109
Alba Longa 387
Albani bíboros 371, 374, 375
Albers, Josef 463
Albert, Habsburg, Németalföld helytartója 330, 333, 335
Alberti, Leon Battista 212, 218, 220, 223, 226, 227, 230–233, 238; *220, 227, 230*
Albertus Magnus 187; *187*
Albi, Musée Toulouse-Lautrec: Toulouse-Lautrec, *Iszákos nő (Suzanne Valadon)* 428; *428*
Alen, William van 442, 465; *465*
Alessandro, Firenze hercege 286
Alexandria 52, 65, 262
– Könyvtár 68
Alfeld an der Leine: Fagus-művek 450; *450*
Alfonz, V., Aragónia és Nápoly királya 212
Alfonz, VI., Kasztília királya 148
Algarotti, Francesco 398
Ali Kapu 298
Ali, Mohamed unokaöccse 393
Alkuin, Yorki 108, 109, 111
Almerico, Paolo 271, 272
Altamira, barlang 20, 22, **23**; *23* (szarvas, bölény)
Altichiero 178, 208, 209; *209*
Amarna-művészet 42
Ambrosius püspök 171
Amenóphisz, III., egyiptomi fáraó 41
Amenóphisz, IV. (Amenhotep, Ehnaton), egyiptomi fáraó 20, 41, 42; *42*
Amiens 170
– Székesegyház 165, 168, 170; *165* (Főhajó), 173 (*A hónapok képei, május*)
Ammannati, Bartolomeo 287, 288; *287*
Amon 37, 38, 42
Amor (Cupido) 232, 374; *232, 374*
Amszterdam 337, 342
– Királyi palota (egykori Városháza) 339; *338*
  Flinck, *Marcus Curtius Dentatus visszautasítva ellensége aranykincsét, a répaételt választja* 339; *339*
– Kloveniersdoelen 338
– Rijksmuseum
  Rembrandt, *Éjjeli őrjárat (Cocq százados csapata)* 338; *337*
  Táncoló Siva 136; *136*
  Vermeer, *Szerelmeslevél* 345; *344*
– Tőzsde 338
Amundsen, Roald 443
András, Szent 302, 484
Andrea da Firenze (eredeti nevén Andrea di Bonaiuto) 187, 188; *187, 188*
Andrea del Castagno 212, 216, 218; *218*
Andrea del Sarto 250, 276, 283; *284*
Angol Királyi Művészeti Akadémia (British Royal Academy of Art) 376, 383; *383*
Angolkert 379, 481
Anjang 45
Anna, angol királynő 318, 377
Anson, Thomas 384
Antaiosz (lat. Antæus) 225; *225*
Antal, Páduai Szent 176
Anthemiosz, tralleiszi 103
Antico (tk. Pier Jacopo Alari Bonacolsi) 232; *232*
Antiochia (Antiokheia) 52, 65
Antonello da Messina 248
Antoninus Pius, római császár 81, 90; *90*
Antonius, Marcus 79
Antwerpen 243, 300, 333–335
– Jezsuita templom 335
– Musées Royaux (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten): Weyden, *Golgota* 247; *246*
– Székesegyház: Rubens, *A kereszt fölállítása* 333; *333*
Anubisz (Inpu) 37, 479; *37*
Anzú 28
Apellész 65, 66
Aphrodité 75, 76, lásd még: Venus, Knidoszi 64; *63*
Apokalipszis 101, 152, 153, 274, 333; *151–153, 274*
Apollinaire, Guillaume (eredeti nevén Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky) 448, 459, 485
Apollón (Apollo) 57, 58, 255; *58, 232, 371*
  Belvederei 253, 255, 284, 373, 376, 381, 402, 410; *253, 373*
  Veii 74, 75; *75*
Aquileia, Bazilika (kripta): Lovagok párviadala 162; *162*
Archipenko, Alekszandr 448
Arcimboldi, Giuseppe 287; *287*
Aretino, Pietro 267; *266*
Arezzo 178
– Dóm 199; *199*
– San Francesco 212
  Piero della Francesca, *Sába királynője a Szent Fát imádja* 223; *223*
Arisztotelész 64–66, 118, 169, 187, 210, 220, 225, 258; *64, 257*
Arkhimédész 68, 118
Arles 400, 422, 430, 431
– Amfiteátrum 479
– Saint-Trophime 146, 151; *151*
Arman (eredeti nevén Armand Fernandez) 473; *473*
Armory Show 442
Arnolfini, Giovanni 247, 249; *249*
Arnolfo di Cambio 146, 176, 177, 199; *176, 177*

Arp, Hans 458; *458*
Arras, Mathieu d' 195
Art Brut 471
Art Deco 464, 465, 479
Art informel 479
Art Nouveau 438, 479, 482
Artemisia 484
Arti maggiori, mediane, minori 213
Arts and Crafts-mozgalom 423, 437–439, 479
Artus, legendabeli brit király 194
Asanti 126
Ashcan School 479
Asikaga Josimicu 365
Asóka 133, 134
– Oszlopok 133
Assisi 146, 178, 180–184; *179, 181*
– San Francesco 175, 178, 180–184; *179, 181*
Altemplom: A fiókboltozatok mestere, *A Szegénység allegóriája* 184; *184*
Altemplom: Martini, *Szent Márton megtagadja a fegyveres erőszakkal való harcot* 185; *184*
Felső templom: *Bibliai jelenetek* és *Jelenetek Szent Ferenc életéből* 183; *183*
Felső templom: Cimabue, *Babilon összeomlása* 184; *184*
Felső templom: Giotto, *Szent Ferenc prédikációja III. Honorius pápa előtt* 183; *183*
Felső templom: *Jelenetek Jézus életéből* 182; *182*
Assur-bán-Apli II. (II. Asszurbanipal), asszír uralkodó 31
Assur-nászi-Apli (Asszurnaszirpal), asszír uralkodó 31; *31*
Asszuán 39
Athén 43, 52, 57, 60–63, 65, 67, 68, 71
– Agora 64, 66
– Akropolisz 59, 60, 62; *60*
– Akropolisz-Múzeum
Nagy Sándor 65; *65*
– Athené Niké temploma 61, 62; *61*
– Erekhtheion 62; *62*
– Olümpieión 70, 71; *7*
– Parthenón 60, 61, 66–71, 375, 392; *60*
– Régészeti Múzeum
Koré 55; *55*
Kroiszosz-kurosz 55; *55*
Poszeidón (vagy Zeusz) 59; *59*
Agamemnón halotti maszkja 44; *44*
Athéné (Athena, lat. Minerva) 58, 61, 68, 69; *58, 69*
Atlasz 58; *58*
Aton 42
Attalosz, I., pergamoni király 69–71
Augustinus, Canterbury Szent 107
Augustus (Gaius, Julius Caesar Octavianus), római császár 39, 52, 79–84, 86–89, 98; *80, 82, 84*
Auróra 306, 307; *307*
Automatizmus, szürrealisztikus 471, 480
Autun
– Saint-Lazare 146, 150; *150*
Oszlopfő 154; *154*
Auvers 431
Avanzo, Jacopo 209
Averrœs (Ibn Rusd) 187; *187*
Avignon 177, 178, 189, 195, 237, 239, 252
– Pápai palota 178, 195
Giovanetti, *Jób és Salamon* 185; *195; Sólyomvadászat* 195; *195*
Aztékok 320, 324, 326

B

Baalbek 371
– Bacchus-templom 93; *93*
Babilon 20, 30, 31, 33, 34, 79, 183
– Bábel tornya 33, 490
– Függőkertek 33
– Istár-kapu 33; *33*
– Nabú-kudurri-uszur (Nabukodonozor) palotája 33
Babilónia 33
Babur, mogul uralkodó 299
Bacchus (Bakkhosz) 77, 80, 306; *307*
Baciccia (eredeti nevén Giovanni Battista Gaulli) 308
Bacon, Francis 468, 474; *468*
Bagdad 117, 118, 120, 293, 294
– Iraq Museum
Akkád király feje (Szárgón) 29; *29*
Hangszer 29; *29*
Imádkozó szobrocskák 28; *27, 28*
Ósumer pecsétek 28
Prizma 29; *29*
Sárkány az Istár-kapuról 33; *33*
Sisak 29; *29*
– al-Manszúr kalifa mecsete 117
– al-Manszúr kalifa palotája 117
– Szúk al-Gáz-minaret 294; *294*
– Zubaida sírja 294; *294*
Bagdadi kalifa 293
Bajbar, II., török szultán 295
Balla, Giacomo 442, 451; *451*
Balthasar Carlos 330, 332; *330*
Bamberg (környéke): Vierzehnheiligeni búcsújárótemplom 354, 359, 360; *360*
Barbara, Brandenburgi 231; *231*
Barbarigo, Agostino 264
Barbaro, Giustiniani 271
Barbarossa, lásd: I. Frigyes
Barberini család 302, 303, 306, lásd még: VIII. Orbán pápa
Francesco 306, 351
Maffeo 302
Barbizoni iskola 424
Barcelona 439, 449
– Güell-park 442, 449; *449*
– La Sagrada Familia (A Szent Család) 449
Bardi család 185, 186, 206
Barlach, Ernst 442, 458
Barlangművészet 22, 24, 51, 121, 480; *21, 23, 25*
Barocci(o) (eredeti nevén Federico Fiori) 281; *281*
Barry, Charles 411, 412; *411*
Bartholdi, Frédéric-Auguste 498
Bartholdy, Felix Mendelssohn 416
Bartning, Otto 468
Bartók Béla 468
Bartolomeo di Camogli 178, 207; *207*
Baselitz, Georg 474
Batavia (ma Djakarta) 339
Bath 7, 380, **382**
– Circus 382
– Queen's Square 354, 382
– Royal Crescent 382; *382*
Baudelaire, Charles 418, 419; *419*
Bauhaus 442, 454, 461, 462, **463**, 464, 466, 468, 469
Baumeister, Willi 471
Bayeux, Bibliothèque Municipale: Bayeux-i kárpit 156, 157, 161; *155, 161*
Bázel, Kunstmuseum
Klee, *Kis fenyőkép* 454; *454*
Bea Wirvani, Ali Amir 295; *295*
Bear Run, Pennsylvania, Ház vízesés felett (Kaufmann-ház) 465; *465*
Beardsley, Aubrey Vincent 483
Beato Angelico (eredeti nevén Guido di Pietro) 212, 216, 218, 219, 223, 238, 239; *218, 219, 223, 238*
Beatus, Liébanai 153
Beauvais, Székesegyház 165
Becchetti 88; *88*
Becket, Tamás 146
Beckmann, Max 340, 458, 442
Bécs
– Kunsthistorisches Museum
Gemma Augustae 83; *84*
Arcimboldi, *A nyár* 287; *287*
Bruegel, Id. Pieter, *Parasztlakodalom* 275; *274, 275*
– Naturhistorisches Museum
Willendorfi Vénusz 22; *22*
Bécsi kongresszus 400
Bécsi szecesszió 488
Beda Venerabilis 108
Bedford, Herzog 315
Bedford, Woburn Abbey
Gower, *I. Erzsébet* 292; *292*
Behrens, Peter 442, 450, 451, 482; *450*
Belgrád, Nemzeti Múzeum
Emberalakú váza 25; *25*
Mondrian, *Kompozíció* 457; *457*
Nyaklánc 26; *26*
Bellini 269
Gentile 265, 267; *265*
Giovanni 264; *264*
Bellotto, Bernardo 398, 399; *398*
Bellows, George 479
Benedek, XII., pápa 195
Benedek, Nursiai Szent 107, 264
Benin 94, 122, 125, 128–130

Bergamo, Biblioteca Civica
Giovannino de' Grassi, *Vázlatkönyv lapja* 211; *211*
Bergen, Történeti Múzeum
Munch, *Féltékenység* 433; *433*
Berlin 407, 444, 446, 462, 466, 467
– AEG Turbinagyár 442, 450; *450*
– Altes Museum 400, 407, 481; *407*
Istár-kapu 33; *33*
Pergamon-oltár 69; *69*
– Brandenburgi kapu 386; *386*
– Charlottenburgi kastély
Watteau, *Gersaint műkincskereskedő cégére* 356; *356*; *Indulás Küthéra szigetére* 356; *356*
– Egyiptomi Múzeum
Nofertiti mellszobra 42; *42*
– Kaiser-Friedrich-Museum 376
– Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche 485
– Neue Nationalgalerie 469, 475
– Pergamon Múzeum
Berliner Secession *488*
Bern, Kunstmuseum, Klee-Stiftung
Klee, *A középpontban álló zöld templomtorony* 454; *454*; *Elválás este* 454; *454*
Bernát, Szent, Clairvaux apátja 162, 179, 182
Bernini, Gian Lorenzo 6, 300–304, **305**, 306, 311–313, 351, 371, 375, 397, 480; *302–306, 31, 371*
Bernward, Hildesheim püspöke 112
Berry, Duc de 244
Berzé-la-Ville, kápolna *Maiestas Domini* 151
Besançon, Musée des Beaux-Arts
Courbet, *Proudhon és gyermekei* 423; *423*
Bethlehem 154, 186
Betsábé 340; *340*
Beuys, Joseph 474, 481; *474*
Bexleyheath: The Red House 438; *438*
Beyeren, Abraham van 345; *346*
Bhairava 136
Bianco, Baccio del 397
Bihzád, Heráti 297, 298
Bimbi, Bartolomeo 394
Bing, Samuel 438, 439
Biscop, Benedek-rendi szerzetes 107, 108
Bisticci, Vespasiano da 234
Bizánci művészet és a Nyugat **159**
Blake, William 407, 413, 415; *415*
Blauer Reite 442, 446, 449, 453, 454, 462
Bleyl, Fritz 445
Blücher, Gebhard Leberecht von 401
Bobbio 106
Boccaccio, Giovanni 205, 210, 211
Boccioni Umberto 451; *451*
Boffrand, Gabriel-Germain 356; *356*
Bohemund, I., antiochiai herceg 161
Bologna 178
– Museo Civico: Tükör hátlapja 194; *194*
– San Francesco 182; *182*
Bolognai iskola 349, 388
Bombay, Pályaudvar 412; *412*
Bonaparte, Joseph lásd: József, Bonaparte
Bonaparte, Louis lásd: Lajos, Bonaparte
Bonaventura, Szent 333; *333*
Bonifác, VIII., pápa 176, 177, 191; *177*
Bonifatius, Szent 94
Bonino da Campione 196; *196*
Bonnard, Pierre 461
Bordeaux, Musée d'Aquitaine
Lauselli Vénusz 22; *22*
Borghese
Camillo 403
Paolina 403; *403*
Scipione, bíboros 306; *306*
Borgia család, lásd: Sándor, VI., pápa
Borgianni, Orazio 348
Borromeo
Carlo 307
Federico 348
Borromini, Francesco 300, 304, 306–308; *304, 308*
Bosch, Hieronymus 250, 275, 289; *250*
Botticelli (eredeti nevén Sandro Filipepi) 212, 225, 226, 240; *226*
Boucher, François 354, 356, **357**, 358; *355, 357*
Bouchon, Max 420
Boudin, Eugène 421
Boullée, Étienne Louis 389, 483
Boulton & Watt, Dampfmaschinenfabrik 354
Bourges, Hôtel Jacques Cœur 244; *244*
Bourts, Dierc 247, 248; *248*
Böcklin, Arnold 481
Bracciolini, Francesco 306
Brahma 135–137
Bramante (eredeti nevén Donato di Pascuccio di Antonio) 5, 212, 234, 235, 241, 242, 250, 252–254, 258–260, 278, 317; *235, 241, 252*, 253, *260*
Brancacci, Felice 216
Brâncuși, Constantin 442, 460, 461, 465; *460*
Brandenburgi kapu 354, 386; *386*
Braque, Georges 446, 447, 452, 461, 483, 484; *447*
Brasília 7
Brecht, Bertolt 468
Breton, André 442, 459, 480, 486, 488
Brno (Brünn): Tugendhat-ház 464; *464*
Broadacre City 442
Brodsky, Isaak J. 456; *456*
Broederlam, Melchior 212, 244, 245; *245*
Bronzino (eredeti nevén Agnolo di Cosimo) 280, 281, 285, 288; *285*
Brookly Bridge 440; *440*
Brouant, Liberal 300, 312; *312*
Bruegel, Pieter (id.) 250, 275, 351, 352; *274, 275, 351*
Brueghel, Jan (ifj.) 330; *329*
Brunel, Isambard Kingdom 437; *437*
Brunelleschi, Filippo 212, 214, 215, 217, 219, 222, 223, 228, 285, 287; *215, 219, 221*
Brutus, Lucius Junius 387, 388; *388*
Bruyas 420
„Die Brücke"-csoport 428, 432, 445, 481
Brügge 243, 247
– Groeninge-Museum (Musée des Beaux-Arts): Goes, *Mária halála* 247; *246–247*
Brühl, Henrich von 398
Brüsszel 243, 246, 314
– Musée Royal des Beaux-Arts
Bouts, III. *Ottó császár ítélete* 248; *248*
Bruegel, *Táj Ikarosz tengerbe zuhanásával* 351; *351*
David, *Marat halála* 389; *389*
Ensor, *Álarcosok* 445; *444*
– Tassel-ház 438; *438*
Budapest: Parlament 485
Buddha 94, 132-135, 137, 139, 140, 364, 365; *131, 134, 135, 140*
Buddhizmus 132–135, 138–141, 364, 488
Buffalmacco, Buonamico 206, 210; *206, 210*
Buffalo City, NY: Guarantee Trust Building 400, 441; *441*
Buontalenti Bernardo 276
Burges 476; *476*
Burlington, Lord 354, 378, 379, 383; *378*
Burne-Jones, Edward Coley 438; *438*
Burri, Alberto 474; *474-475*
Byron, George Gordon Noël, Lord 374, 401, 407

C

Cadbury, George 438
Caen 156, 157
– Saint-Étienne férfi kolostortemplom 156–158, 164; *156*
– Sainte-Trinité 156
Caesar, Gaius Julius, római császár 52, 78–82, 88, 89, 252
Calder, Sándor 470; *470*
Caligula, Caesar Germanicus, római császár 39
Calixtus, III., pápa 239
Calixtus, Szent 96, 111
Callot, Jean-Jacques 397
Cambridge: King's College, kápolna 194, 212, 244; *244*
Camera obscura 398, 399
Campbell, Colin 378; *378*
Campen, Jacob von 339
Canaletto (eredeti nevén Giovanni Antonio Canal) 354, 397–399; *399*
Canova, Antonio 354, **374**, 375, 388, 400, 402, 403, 410; *374, 375, 402, 403, 410*
Canterbury: Székesegyház 146, 157, 167; *167*
Capitoliumi farkas 77; *77*
Capricci 397, 398, 404
Caracalla (Marcus Aurelius Severus Antonius), római császár 92, 371
Caradosso (eredeti nevén Christoforo Foppa) 252, 253; *252*
Carafa bíboros 241, 242; *242*
Caravaggio (eredeti nevén Michelangelo Merisi) 280, 281, 300, 333, 348, 349, 481; *280, 347–349*

Carlevaris, Luca 398
Carlo, Giancarlo de 474; *475*
Carpaccio, Vittore 259, 262, 265, 267, 269; *261, 265*
Carrà, Carlo 451, 459, 486
Carracci, Annibale 300, 306, 307, 352, 388; *307, 352*
Carszkoje Szelo 390
– Cári palota 390
Cæsar, Gaius Iulius, római császár 52, 78, 79, 80–82, 88, 89, 251
Cassatt, Mary 448
Cassiano del Pozzo 351, 370
Castiglione, Baldassare 258, 259; *258*
Castor és Pollux, lásd: Dioszkuroszok
Çatal Hüyük 25
Cato, Marcus Portius, Uticensis, ifj. 76; *76*
Cavaignac, Louis-Étienne, tábornok 417
Cavallini (eredeti nevén Pietro de Cerroni) 146, 176; *176*
Cecil, William, Lord Burghley 292
Cefalù: Dóm 146, 159, 160; *159*
Cellini, Benvenuto 256, 286–288; *286*
Ceruti, Giacomo 394; *394*
Cerveteri 74
Cézanne, Paul 400, 425, 426, 428, 430, 432, 447, 486; *430*
Chagall, Marc 442, 460, 468; *460*
Chambers, William 381, 382; *382*
Champaigne, Philippe de 310; *310*
Champfleury, Jules 420
Champmol, karthauzi kolostor 212, 244
Chantilly, Musée Condé
Limbourg fivérek: *Augusztus hónap* 244; *244*
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 394, 395; *395*
Charles, Prince of Wales 476
Charlottesville: Haus Monticello 392; *392*
Chartres 149, 163
– Székesegyház 146, 165, 169
Északi portál 169; *169*
Nyugati portál (Királyi kapu) 168; *168*
Chaucer, Geoffrey 193, 195, 205
Chavín-kultúra 328
Chevreul 429, 485
Chicago 450, 462
– The Art Institute
Delaunay, *Mars-mező. Vörös Eiffel-torony* 448; *448*
Duchamp-Villon, *A nagy ló* 452; *452*
Homer, *Krocket* 421; *421*
Turner, *Hóvihar, lavina és áradás, jelenet a Val d'Aosta felső részéből* 416; *416*
– Marshall Field áruház 441; *441*
– Robie House 449; *450*
– Tribune Tower 442, 464
Chichén Itzá 325-327
– El Castillo 327; *327*
– Kígyóisten (Csasok emelvénye) 326; *327*
Chigi, Agostino 259, 260
Chirico, Giorgio De 459, 486; *459*
Chlodwig, I., frank király 106
Cholet, Jean, bíboros 177
Christo (eredeti nevén Javacheff) 474
Churriguera, José de 354, 360, 481; *360*
Churrigueriszmus 360, 481
Cicero, Marcus Tullius 77, 79, 80, 99, 109, 211, 349; *80*
Cimabue (eredeti nevén Cenni di Pepo) 178, 184, 207, 208; *184, 207*
Claude Lorrain (eredeti nevén Claude Gellée) 300, 334, 352, 353, **379**, 424; *353*
Cluny 146, 148, 150, 151, 153, 156, 179
– Cluny II 156
– Cluny III 146, 150, 151, 158, 164, 180; *150*
Coalbrookdale 436
Coclé-Kultur: Teller 323; *323*
Cocq, Frans Banning 338, 342; *337*
Codde, Pieter Jacob 342; *342*
Codex Amiatinus 198; *108*
Cœur, Jaques 244
Colbert, Jean-Baptiste 311, 312, 314, 355
Collioure 434
Colmar, Isenheimi oltár 275, 291
Colmar, Musée des Unterlinden
Grünewald, *Isenheimi oltár* 275; *274*
Colour Field Painting 471
Commodus, Marcus Aurelius, római császár 91, 92; *91*
Como, Museo Civico: Sant'Elia, *Repülőtér terve* 451; *450*
Conceptual Art (konceptualizmus) 473, 481, 487
Conques
– Sainte-Foy 146, 148, 151
Oszlopfő falat húzó szerzetesekkel 148; *147*
Oszlopfő harcosokkal 160; *160*
Utolsó ítélet 152, 153; *152*
Constable, John 400, 413, **414**, 423, 486; *414*
Constantina 98
Contamin, Victor 436
Contarelli, Matteo 348
Conti, Sigismondo de' 258, 259; *258*
Cook, James 444
Córdoba 94, 119
– Nagymecset 117–119; *117, 118*
Cornaro, Federico 304
Cornelius, Peter 481
Corot, Jean-Baptiste Camille 424; *424*
Correggio (eredeti nevén Antonio Allegri) 277, 316; *277*
Corsignano, lásd: Pienza
Cortez, Fernando 288, 300, 319, 322, 326
Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca
Pisanello, Leonello d'Este medalionja 230; *230*
Cotman, John Sell 415; *415*
Courbet, Gustave 400, 418–420, 423, 487; *418, 419, 423*
Cranach, Lucas (id.) 275; *275*
Crescimbeni, Giovan Mario 397; *397*
Crespi, Giuseppe Maria 394; *394*
Cromwell, Oliver 300, 317
Cukuba: Polgári centrum 476; *476*
Cun 46, 47, 481; *47*
Curie, Marie 442, 443
Currier 437, 440; *437, 440*
Cuvilliés, François de 359
Cuzco 328

Cs

Csandragupta 133
Csang Hszüan 141
Csangan (ma: Hszian) 140
Csao Meng-fu 143, 145; *143*
Császári Akadémia (Kína) 49, 52
Cse-iskola 362
Csi 140
Csi-kor 52
Csia 46, 481
Csien Hszüan 143, 145
Csin Si Huang-ti, kínai császár 47, 48
Csin-kor 47, 49
Csing-kor (Mandzsu-dinasztia) 362
Csingtösen, porcellánműhely 363
Csóla-kor 136, 138
Csou-kor 20, 46, 47, 50, 52

D

D'Alembert, Jean-Baptiste 354, 385
Dadaizmus 442, 452, 454, 456, 457, 459, 481, 483
Daidalosz (lat. Dædalus) 43
Dalí, Salvador 442, 458, 459, 468; *458*
Damaszkusz 114, 115, 117
– Nagymecset 115; *115*
Danae 290; *290*
Dandolo, Andrea 261
Daniel, Prophet 172; *172*
Daniele da Volterra 276, 280
Dante Alighieri 186, 205, 225, 433
Danton, Georges 389
„Los Danzantes" („Táncolók") 324
Daphne 371; *371*
Daphni, Mária mennybevitelének temploma
Khrisztosz Pantokratór 104; *104*
Darby, Abraham 436
Dareiosz (Darius), I., perzsa király 34
Dareiosz (Darius), II., perzsa király 66; *66*
Sírja 34; *34*
Darmstadt, Mathildenhöhe 439
Daubigny, Charles-François 424; *424*
Daumier, Honoré 400, 418, 420; *418, 420*
David, Jacques-Louis 350, 354, 387, **388**, 389, 400, 403, 405, 406; *388, 403*
David, izraeli király 224, 225, 340; *224, 340*
De Stijl 453, 457
Degas, Edgar 421, 422, 425, 428, 432, 486; *421, 428*
Deir el-Behri, *Szarvasmarha-számlálás* 39; *39*

Dekoratív stílus (Decorated style) 194
Del Monte bíboros 348
Delacroix, Eugène 400, 406; *406*
Delaunay, Robert 442, 448, 452, 485; *448*
Delaunay-Terk, Sonja 485
Delft 337, 342
– Nieuwe Kerk 338; *338*
Keyser, *I. Vilmos herceg síremléke* 338; *338*
Delphoi 52
– Az athéniek kincsesháza 57, 58; *57*
– Múzeum: *Kocsihajtó* 59; *49*
Delvaux, Paul 459; *459*
Démoszthenész 63, 64, 66; *64*
Denis, Szent 163
Derain, André 400, 432, 446; *434*
Derbyshire: Kedleston Hall 379; *379*
Desiderio da Settignano 226; *226*
Desiderius, Montecassino apátja 159, 171
Dessau 462, 463
Bauhaus-épületegyüttes 463; *463*
Deutscher Werkbund 450, 461, 464
Diana 80, 313, 356; *355*
Díaz del Castillo, Bernar 326
Dickens, Charles 418
Diderot 354, 375, 385, 394, 395
Dijon
– Musée des Beaux-Arts
Broederlam, *Angyali üdvözlet*, valamint *Mária és Erzsébet találkozása* 245; *245*
Sluter, *Töviskoronás Krisztus* 245; *245*
– Karthauzi kolostor, lásd: Champmol
Diocletianus, Caius Aurelius Valerius, római császár 81, 92, 162, 222
Palota 383
Dionüszosz (lat. Dionysus) 64, 76, 488; *63*
Dioszkuroszok; Kasztór és Polüdeukész (lat. Castor és Pollux) 279, 336; *279, 336*
Diszkoszvető (Diszkobolosz) 59; *59*
Divizionizmus 429, 451, 485
Dix, Otto 442, 458, 486
Doesburg, Theo van 457
Dolfin, Lorenzo 269
Domenichino (eredeti nevén Domenico Zampieri) 349
Domitianus, Titus Flavius, római császár 86, 87, 89
Domonkos, Szent 4, 180, 187; *4, 187*
Donatello (eredeti nevén Donato di Niccolò di Betto Bardi) 212, 215, 217, 219, 223, 224, 226, 228, 434; *216, 219, 224*
Dondi, Giovanni 205
Doni
Agnolo 256
Maddalena 256; *256*
Doomesday Book 146, 157
Dór oszloprend **56**
Dorset, Galway Collection: Hogarth, *Gyermekelőadás a Conduit-házban* 396; *396*
Dorüphorosz (Lándzsavivő) 59, 82; *58*
Dosio, Giovanni Antonio 253, 370; *252, 370*
Drezda 354, 398, 399, 442, 444, 445
– Semper-opera 486
Dublin
– Trinity College
Durrow-i kódex 107; *107*
Kellsi kódex, *Mária a Gyermekkel* 107; *107*
Dubuffet, Jean 471; *471*
Duccio di Buoninsegna 178, 200, **201**, 203; *200, 201*
Duchamp, Marcel 442, 457, 458, 481, 487; *457*
Duchamp-Villon, Raymond 452; *452*
Durand-Ruel 426
Durham 157, 164
– Székesegyház 146, 157, 158, 178; *157*
Neville-szentélykorlát 194; *194*
Dürer, Albrecht 4, 250, 264, 274, 352, 483; *4, 274, 352*
Düsseldorf 454, 474
Dyck, Anthonis van 315, 316, 334, 380; *315*

Dzs

Dzsahangir 299; *299*
Dzsainizmus 94, 132
Dzsehán, sah 299
Dzsingisz kán 143, 294
Dzsószer, egyiptomi fáraó 37
– Lépcsős piramis 37

E

Eadfrith 108
Edinburgh, National Gallery
Gainsborough, *Mrs. Graham* 381; *381*
Edirne: II. Szelím mecsete 250, 296; *296*
Edo, lásd: Tokió
Edward, Hitvalló, angol király 155, 191–193, 195
Edward, I., angol király 193
Edward, II., angol király 193, 194
Edward, III., angol király 178, 193–195
Edward, VI., angol király 291
Eesteren, Cornelius van 437
Ehnaton, lásd: Amenóphisz, IV.
Eiffel, Gustave 436, 448; *436*
Einhard 109
Einstein, Albert 442, 443, 468
Einsteinturm 442
El Dorado 328
El Greco (eredeti nevén Domenikosz Theotokopulosz) 250, 281, 289; *281, 289*
El Tajín 320, 323, 324
Eleonóra, Kasztíliai 193; *193*
Eleonóra, Toledói 285, 286; *285*
Elisabeth, Zarin 390, 391
Elúra (Ellora)
– Barlangok 137
– Kaliászanátha-templom
Siva Párvati előtt táncol 137; *137*
Szerelmespár 137; *137*
Ely, Reginald 244
Emo, Leonardo 272
Emslie 412
Ensor, James 445; *445*
„Entartete Kunst" 466, 481
– „Entartete Kunst" kiállítás 442
Ephezoszi zsinat 99
Eratoszthenész 68
Erazmusz, Rotterdami 274
Erekhtheusz 62
Ergotimosz 55
Ernst, Max 124, 442, 458, 459, 468; *124, 459*
Erzsébet, I., angol királynő 250, 289, 291, 292, 315; *292*
Erzsébet, I., orosz cárnő 390
Este család 229, 230
Alfonso d', 267, 268, 290
Isabella d', 232, 233
Lionello d', 230, 247; *230*
Estes, Richard 474
Etiópia 121
Eukleidész (Euklidész) 68, 118, 258
Eumenész, II. 69
Éva 111, 183; *111, 112, 208*
Evangélista-szimbólumok 101, 111, 152, 153; *108, 153, 168*
Evreux, Jeanne d' 191
Expresszionizmus 124, 275, 291, 415, 433, 434, 442, 444–446, 456, 458, 459, 482
Eyck, Hubert van 248
Eyck, Jan van 170, 212, 244, 245, 247, 249; *170, 243, 249*
Ezekiás 31

F

Falikárpitok **314**
Fantasztikus realizmus 474
Fanzolo: Villa Emo 272; *272*
Farnese, Alessandro, bíboros 282
Fatéhpur Szikri 298, 299; *298*
Fátima 293
Fátimidák dinasztiája 120, 294
Faulkner, William 438
Faustina, Annia Galeria, római császárné 81, 90; *90*
Fauvizmus 432, 434, 442, 444, 447, 452, 481, 485
Fázisfényképészet 451
Feininger, Lyonel 458, 462
Ferdinánd, spanyol Németalföld helytartója 331, 335; *335*
Ferdinánd, I. (Habsburg), osztrák császár, magyar király 287
Ferdinánd, I., spanyol király 288

Ferenc, Assisi Szent 176, 178, 180–184, 186, 187, 206, 225, 258, 259; *183, 184, 258*
Ferenc, I., francia király 250, 284, 291, 369
Ferrara 229, 230, 247, 284
– Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
Francesco del Cossa freskói 212, 231; *231*
Festett selyem. A Csou-dinasztia egyik sírjából. Csangsa, Honan tartomány 47; *47*
Fétisfigura 123; *123*
Fetting, Rainer 474
Feuerbach, Anselm 481
Fides, Szent 148
Fingal, legendabeli skót király 416
A fiókboltozatok mestere *184;* 184
Firdauszí, Abú'l-Qászem Manszúr 293
Firenze 146, 178, 199, 212, 214, 219–222, 224, 229, 238, 240, 250, 273, 275, 276, 285, 286; *213, 416*
– Biblioteca Laurenziana
Codex Amiatinus, *Ezra (Ezsdrás) próféta* 107; *108*
Johannesz Argiropolousz Arisztotelész Fizikájához írott kommentárjainak címlapja 225; *225*
– Biblioteca Nazionale Centrale
Grassi, *Mária és József eljegyzése (Lo sposalizio)* 196; *196*
– Casa Bounarroti
Michelangelo, *A kentaurok csatája* 256; *256*; *Lépcsős Madonna* 256; *256*
– Fiesole, Badia 220
– Harangtorony 178, 199; *199*
– Keresztelőkápolna 146, 173, 212, 214; *173*
Ghiberti, Bronzkapuk 214; *214*
– Loggia dei Lanzi 227, 286; *201*
Cellini, *Perszeusz Medusza fejével* 287; *286*
– Museo Archeologico 55
A kincstárnok sztéléje 36; *36*
François-váza 54; *54*
Hathor istennő és I. Szethosz fáraó 40; *40*
Rabszolganő sörkészítés közben 39; *39*
– Museo dell' Opera del Duomo 177
Arnolfo di Cambio, *VIII Bonifác* 177; *177*
Donatello, *Énekes karzat* 217; *216*
Luca della Robbia, *Énekes karzat* 212, 216; *216*
Pisano, a Harangtorony reliefjei 200; *200*
– Museo di Antropologia
Temetkezési maszk 324; *324*
– Museo di Firenze com'era
Buonsignori, *Firenze látképe* 214; *214*
– Museo di San Marco
Beato Angelico, *Madonna dei Linaiuoli* 218; *218*; *Angyali üdvözlet* 219; *219*
– Museo Nazionale del Bargello
Agilulf győzelme 106; *106*
Brunelleschi, *Ábrahám áldozata* 222; *221*
Donatello, *Dávid* 224; *224*; *Szent György* 216; *216*
L'Antico, *Cupido* 232; *232*
Mino da Fiesole, *Piero de' Medici portré-mellszobra* 224; *224*
Rossellino, *Matteo Palmieri portré-mellszobra 224*
Verrocchio, *Dávid* 225; *224*
– Or San Michele 215, 216; Ghiberti, *Szent Máté Evangélista* 216; *216*; Nanni di Banco, *Négy megkoronázott vértanú* 222; *222*
– Ospedale degli Innocenti (Lelencház) 215; *215*
Andrea della Robbia, Medalion 212, 215; *215*
– Palazzo Davanzati 206; *205*
– Palazzo Medici 212, 220, 224, 285; *220*; Cappella di Palazzo Medici, freskók 212; Gozzoli, *A háromkirályok vonulása* 220; *220*
– Palazzo Pitti 286
Bimbi, *Citrusfélékből font kerítés* 394; *393*; Canova, *Napóleon császár mellszobra* 402; *402*; *Venus Italica* 375; *375*
Raffaello, *Inghirami bíborosnak, a Vatikáni Könyvtár prefektusának képmása* 258; *258*; *Maddalena Doni* 256; *256*
Rubens, *A háború következményei* 334; *335, 369*; *Justus Lipsius és három tanítványa* 334; *335, 369*; *A parasztok hazatérése a földekről* 352; *352, 369*
Tiziano, *Pietro Aretino* 267; *267*
– Palazzo Rucellai 226, 227, 239; *227*
– Palazzo Spini-Feroni 206; *206*
– Palazzo Vecchio (Palazzo della Signoria) 178, 199, 201, 202, 214, 227, 256, 285–287; *201*
Vasari, *Brunelleschi átnyújtja az idősebb Cosimónak a San Lorenzo-templom modelljét* 286; *286*
– Piazza della Signoria 202; *201*
Ammannati, Neptunus-kút 287; *287*
Giambologna, *I. Cosimo de' Medici lovas szobra* 286
– Piazza Santa Trinità 286
– Ponte Vecchio 286
– Santa Croce 180, 181, 185, 186
Bardi- és Peruzzi-kápolna 178, 185, 206; *206*
Baroncelli-kápolna: Gaddi, *Találkozás az Aranykapunál* 184; *184*
– San Domenico 218
– San Francesco 230
– San Lorenzo 219
Bronzino, *Szent Lőrinc vértanúsága* 280; *280*
Régi sekrestye 219; *219*
Új sekrestye: Michelangelo, *Guliano de'Medici síremléke* 285; *285*
– San Marco 218, 219
Fra Angelico, *Oltártábla* 223; *223*; Freskók 218; *218*
Michelozzo, *A San Marco-kolostor könyvtára* 219; *219*
– San Miniato al Monte 172
– Santa Maria del Carmine 216
Brancacci-kápolna: Masaccio és Masolino, *Tabita feltámasztása* 217; *217*
Brancacci-kápolna: Masaccio, *Az adógaras* 217; *217*
– Santa Maria del Fiore (Dóm) 177, 178, 187, 188, 198, 199, 212, 214, 215; *188, 199, 213, 215*
Andrea del Castagno, *Nicolò da Tolentino* 218; *218*
– Santa Maria Novella 178, 180, 181, 200, 211, 212, 220, 222; *222*
Ghirlandaio, *Mária születése* 227; *227*
Kerengő: Uccello, *A vízözön* 222; *222*
Masaccio, *Szentháromság* 222; *222*
Spanyol-kápolna: 178, 188; Andrea da Firenze, *Az egyház diadala* 187; *187*; *Aquinói Szent Tamás diadala* 188; *188*
Strozzi-kápolna: *241*; Nardo di Cione, *Paradicsom* 188; *188*
– Santa Trinità 216, 225
Sassetti-kápolna: 247; Ghirlandaio, *Szent Ferenc regulájának megerősítése* 227; *227*
Sekrestye 217
– Uffizi képtár 218, 286, 370, 373, 376; *286*
Barocci, *A Madonna és a szegények* 281; *281*
Botticelli, *Tavasz (Primavera)* 226; *226, 369* (Tibuna); *Ifjú képmása* 226; *226*
Bronzino, *Toledói Eleonóra és fia képmása* 285; *285*
Canaletto, *A Dózsepalota és a Szent Márk tér* 399; *399*
Cicero 80; *80*
Cimabue, *A Santa Trinità Madonnája* 207; *207*
Claude Lorrain, *Kikötő a Medici-villával* 353; *353*
Cranach (id.), *Luther Márton* 275; *275*
Dürer, *A négy apokaliptikus lovas* 274; *274*
Gentile da Fabriano, *A háromkirályok imádása* 217; *217*
Giotto, *Az Ognissanti-templom Madonnája* 207; *207*
Goes, *Pásztorok imádása (Portinari-oltár)* 247; *247*
Medici-Venus 76, 370, 375; *76, 369*
Memling, *Ifjú képmása* 248; *248*
Metsu, *A vadász ajándéka* 346; *346*
Michelangelo, *A Szent Család (Tondo Doni)* 256; *256*
Piero della Francesca, *Battista Sforza és Federico da Montefeltro* 233; *233*
Pollaiuolo, *Héraklész és Antaiosz* 225; *225*
Raffaello, *Tengelicés Madonna* 258; *258, 369*
Rubens, *Ausztriai Ferdinánd diadalmas bevonulása Antwerpenbe* 335; *335*; *IV. Henrik diadalmas bevonulása Párizsba* 310; *310*
Tiziano, *Urbinói Venus* 370, 421; *369*
Tövishúzó fiú 222; *222*
Turner, *Firenzei látkép* 416; *416*
Uccello, *San Romano-i csata* **218**; *218*
– Uffizi Képtár, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
Boullée, *Az Ész Templomának terve* 389; *389*
Dosio, *Az antik Róma romjainak látképe* 370; *370*
Giotto, *Salome tánca* 186
Piranesi, *Pillantás a Forum Romanumra* 370; *370*; *A Campo Marzio (Mars mezeje)* 370; *370*
Vasari, Oldalsó oltársor 279; *279*
Verrocchio, *Angyalfej* 228; *228*
– Villino Liberty 439; *439*
Flamboyant-gótika 190, 482
Flaxman, Jon 374
Flémalle-i Mester (eredeti nevén Robert Campin) 212, 245–247; *245, 246*
Flinck, Govert 339; *339*
Flitcroft, Henry 379

Fontaine, Pierre-François-Léonard 400, 402; *402*
Fontainebleau: Kastély 284
– I. Ferenc galériája 284; *283*
Fontana, Lucio 484
Fossanova, apátsági templom 178, 180; *180*
Fotórealizmus 473, 474
Fouquet, Nicolas 310, 311
Fourment, Helène 334; *334*
Francesco del Cossa 212, 231; *231*
Francesco di Giorgio 234
Francia Akadémia 351
Franco (Bahamonde); Francisco 466
François-váza 54; *54*
Fraser 412; *412*
Frassanelle: Angelika Kaufmann, *Francesco és Alessandro Papafava* 376; *376*
Frederick Henrik, Prinz 341
Freud, Sigmund 442, 443, 459
Friedrich, Caspar David 400, 402; *401*
Frigyes Vilmos, brandenburgi választófejedelem 300
Frigyes, I. (Barbarossa), német-római császár 162
Frigyes, II. (Nagy), porosz király 354
Frigyes, II., német-római császár 146, 178, 189, 200
Frith, William Powell 412; *413*
Froissart, Jean 195, 205
Fry, Roger 428
Fuchs, Ernst 474
Fudzsivara Jorimicsi 365
Furietti 372
Futurizmus 442, 445, 451, 459, 474, 475, 482, 485
Fülöp, II., spanyol király 250, 268, 289–291, 300, 329–331, 333, 337, 338; *289, 291*
Fülöp, III., spanyol király 329, 330
Fülöp, IV., francia király 178, 192
Fülöp, IV., spanyol király 267, 300, 304, 329–332, 335; *330, 323*
Fülöp (Jó), burgundiai herceg 244
Fülöp, makedón király 63, 65
Fülöp, V., spanyol király 330

G

Gabo, Naum 470, 483
Gabon 123
  Kota fétisfigura (Mbulu-Ngulu) 123; *123*
  Maszk (Ngounie) 123; *123*
Gachet, Dr. 430; *431*
Gaddi, Taddeo 184; *184*
Gainsborough, Thomas 354, 379–381; *380, 381*
Galathea 259; *259*
Galilei, Galileo 300
Galla Placidia 94
Gattamelata 212, 224; *224*
Gaudí, Antoni y Cornet 439, 449; *449*
Gauguin, Paul 400, 422, 428, 430–432, 486; *432*
Gawain 194; *194*
Gay, John 395
Gdańsk: Mária-templom 178
Gemma Augustæ 84; *84*
Genf 275, 467
– Musée Berbier-Müller
  Tuszján maszk Burkina Fasóból 124; *124*
– Népszövetség Palotája 466
Genova, Museo Etnografico di Castello d'Albertis
  Temetkezési maszk 321; *321*
Gent 243
Gentile da Fabriano 212, 217; *217*
Gentileschi, Artemisia 348
Gépi művészet 456
Gergely, I. (Nagy), pápa 94, 107, 111
Gergely, VII., pápa 172
Gergely, XI., pápa 237
Géricault, Théodore 405; *405*
Gerstenberg, Kurt 488
Ghána 94, 125
Ghezzi, Pier Leone 397; *397*
Ghiberti, Lorenzo 212, 214-216, 219, 222; *214, 216*
Ghirlandaio (eredeti nevén Domenico Bigordi) 212, 225, 227, 247; *227*
Giacometti, Alberti 471; *471*
Giambologna (eredeti nevén Jean de Boulogne) 286; *286*
Gian Cristoforo Romano 231; *231*
Gibbon, Edward 385
Gilbert, Jean 422
Gillot, Claude 394, 395; *395*
Gillray, James 397; *397*
Gilly, Friedrich 483
Giorgione 250, 264, 266, 267, 269; *267*
Giotto di Bondone 146, 177, 178, 180, 183, 184, **186**, 188, 192, 199, 206, 208, 210, 211, 487; *176, 177, 179, 183, 186, 206–208, 210*
Giovanetti, Matteo 177, 195; *195*
Girolamo da Treviso 274; *274*
Giuliano da Sangallo 227; *227*
Giulio Romano (eredeti nevén Giulio Pippi) 276, 277, 350; *276*
Giustiniani, Marchese 348
Gíza (Gizeh) 20, 36
– Piramisok 37; *37*
– Szfinx 36; *35*
Gladstone, William Ewart 412
Gloucester
– Székesegyház 178, 194
  Kerengő 195; *195*
  Kórus 192; *193*
Goes, Hugo van der 212, 247; *247*
Goethe, Johann Wolfgang von 4, 354, 376, 485
Gogh, Vincent van 340, 400, 422, 428–432, 486; *431*
Goncsarova, Natalja *487*
Gonzaga 229, 230, 232–334
  Federico 276, 288; *288*
  Francesco 231–233; *231, 232*
  Lodovico 212, 231–233; *231*
Gótikus üvegablakok 166
Goujon, Jean 250, 284; *285*
Gover, George 292; *292*
Goya y Lucientes, Francisco 359, 400, 403, **404**, 405; *359, 404, 405*
Goyen, Jan van 344; *344*
Gozzoli, Benozzo 212, 220, 230; *220*
Grado, San Piero in, bazilika: *I. Szilveszter pápa felmutatja Nagy Konstantin császárnak Péter és Pál apostol képmását* 174; *174*
Granada 119, 485
– Alhambra 120, 289
  A két nővér terme 119; *119*
  V. Károly palotája 250, 288; *288*
  Oroszlános udvar 119; *119*
– Mecset 94
Grassi, Giovannino de' 196, 211; *196, 211*
Grebo, Elefántcsontpart 125
Greenwich
– Queen's House 316
– Royal Naval Hospital 318; *318*
Greuze, Jean-Baptiste 394, 395; *395*
Gris, Juan 447, 448; *448*
Gritti, Andrea 267
Gropius, Walter 442, 450, 451, 461, 463, 464, 468, 469
Gros, Antoine Jean 403
Grosz, George 456, 459, 483, 489
Grünewald (eredeti nevén Mathis Gothart Nithart) 250, 273, 275, 291, 481; *274*
Grützke, Johannes 489
Guardi
  Francesco 398, 399; *398, 399*
  Giannantonio 399
Gudea, I., Lagas uralkodója 30; *30*
Guercino (eredeti nevén Giovan Francesco Barbieri) 300, 306, 307; *306, 307*
Guerrini, Giovanni 465; *465*
Guidalotti, Buonamico 188
Guidoriccio da Folignano 203; *203*
Guimard, Hector 400, 439
Guinea 122
Gupta-birodalom 94, 135

Gy

Gyagilev, Szergej 461
György, Antiochiai 160
György, I., angol király 354, 377
György, III., angol király 397, 410
György, IV., walesi herceg 410
György, Szent 209, 233; *209*
Gyula, II., pápa (Guiliano della Rovere) 4, 240, 241, 250, 251, 257–260, 265, 274, 278, 301; *240, 251*

H

Haarlem 337
– Frans Hals-Múzeum
Hals, *A haarlemi Szent Hadrián század tisztjeinek és altisztjeinek csoportképe* 342; *342*; *A haarlemi aggok menhelyének elöljárói* 343; *343*
Hadrianus, Publius Aelius, római császár 52, 86, 89, 371, 372, 384
Hága 338
– Gemeentesmuseum
Mondrian, *A nagy fa.* 452; *452*; *6. sz. kompozíció* 452; *452*
– Mauritshuis
Beyeren, *Váza virágokkal* 346; *346*
Codde, *Házaspár képmása 342;* 342
Goyen, *Folyótorkolat* 344; *344*
Houckgeest, *A delfti Nieuwe Kerk (Új Templom) belső képe* 338; *338*
Rembrandt, *Doktor Tulp anatómiája* 343; *343*
Ruisdael, *Egy folyó látképe* 344; *344*
Steen, *Vidám társaság* 345; *345*
Vermeer, *Delft látképe (a rotterdami csatorna felől)* 344; *344*
– Kastély 341
Hahn, Otto 442
Haja: Csia 47; *47*
Hajjám, Omar 293
Halikarnasszosz 67
– Mauzóleum **67**, 485; *67*
Hallet 392; *392*
Halley-üstökös 161
Hals, Frans 300, 342, 343; *342, 343*
Hamburg, Chile-ház 459
Hamilton, Gavin 370, 371, 373
Hamilton, Richard 473
Hammurápi (Hammurabi), sztélé 20, 30; *30*
Hampton Court 291, 318
– Base Court 292; *292*
Han Fej-cö 47
Han-kor 48, 51, 52, 94, 139, 140, 142, 144
Hang-csou 143
Hanlin Akadémia 141, 142, 145
Hannover 458
Hanson, Duane 474
Happening 474, 482, 486
Harappa 131
Harold Godwineson 155
Hartford, Wadsworth Athenaeum
Ülő gyermek (olmék szobor) 320; *320*
Harunobu 367
Haszegava Tóhaku 367; *367*
Hathor 40; *40*
Hausner, Rudolf 474
Haussmann, Georges Eugène Baron 400, 407
Hawksmoor, Nicholas 318
Heckel, Erich 445
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 9
Hélipolisz: Naptemplom 39
Henrik, III., angol király 191, 193, 194
Henrik, IV., német-római császár 172
Henrik, IV., Franciaországi 300, 309, 310, 315; *309, 310*
Henrik, VII., angol király 212, 244
Henrik, VIII., angol király 291
Héraklész (lat. Hercules) 58, 79, 80, 91, 225; *58, 91, 225*
Herát **297**
Herculaneum 370; *354, 371, 373*
Herland, Henry 195
Hermész (lat. Hermes) 64, 373; *63*
Heródes (Nagy), júdeai király 114
Herodes Antipater 219, 223; *219, 223*
Hérodotosz 55, 125
Heroikus tájkép 351, 352, 482
Hérón, Alexandriai 68
Herrera, Juan de 289
Heyden, Jan van der 339; *339*
Hieronymus, Szent 259; *258*
Hildesheim
– Dóm
Bernward püspök kapuja 112
Bernward püspök kapujának részlete a Háromkirályok imádásával 112; *112*
– Szent Mihály-templom 112
Hinduista Pantheon **136**
Hinduizmus 135, 136, 138
Hippodamosz, Milétoszi 68
Hippokratész 55
Hisám, II., kalifa 119
Hitchcock, Henry-Russel 464
Hitler, Adolf 8, 93, 466, 468, 471
Hoare, Henry 379
Hogarth, William 5, 354, 383, 395, **396**, 397
Hokuszai Kacusika 368
Holu *456*
Homer, Wunslow 421; *421*
Homérosz 42, 44, 52, 79, 405, 406; *405*
Homoré, Maitre 192
Honorius, III., pápa 175, 180, 183; *183*
Honthorst, Gerrit van 349
Hooch, Pieter de 344; *345*
Horszábád: II. Szárgón palotája 31, **32**; *32*
Horta, Victor 438, 439; *438*
Hórusz 36, 67; *36*
Houckgeest, Gerrit 338; *338*
Houdon, Jean-Antoine 395; *395*
Howlett 437; *437*
Höch, Hanna 483
Hötger, Fritz 459
Hszianjang
– Terrakotta hadsereg 48; *48*
Hubbuch, Karl 489
Hugo, Cluny apátja 150, 151
Huitzilopochtli 324, 326, 327; *324*
Huj-cun 141, 143
Hunt, Holman 423
Husmans, Joris-Karl 432

I

Iamassu, emberfejű szárnyas bika 31; *31*
Ibn Tulún 117, 119
Ieyasus (Fokugawa), japán sógun 366
Ife 94, 125, 128, 129
– Museum of Ife Antiquities:
Oni-figura, 128; *128*; Oni-fej 128; *128*
Igbo-fej 127
Ignatius von Loyola 282, 307
Igueghae 129
Ikarosz (lat. Icarus) 351
Ikebana 365
Íliász 42, 44, 52, 375
Imádkozó szobrocskák 28, 29; *27, 28*
Ince, III., pápa 162, 172, 173, 175, 183; *171*
Ince, VI., pápa 195
Ince, VIII., pápa 154
Ince, X., pápa (Giambattista Pamphili) 302–304; *304*
Index (Tiltott könyvek jegyzéke) 250, 281
Inghirami, Tommaso, bíboros 258, 259; *258*
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 400, 405–407, 461; *405, 407*
Internacionális stílus 464, 468, 470, 475, 476
Ipari formatervezés 450, 451, 462, 463, 481, 482
Iraklion (Kréta)
– Régészeti Múzeum
Bikafej formájú ivókürt (rhüton) 43; *43*
Kígyóistennő 43; *43*
Írás 26, 123
egyiptomi 36
ékírás 28
etruszk 73; *74*
Karoling 109
kínai 45
mínoszi 43
Mohendzso-Dáro 131
Isnikmid 92
István, Szent 238
Iszfahán 298
– Maidán és Maszdzsid-i Sáh 250, 298; *298*
– Mecset 299
– Ali Kápu palotája 298; *298*
Iszidórosz, milétoszi 103
Iszmáil, mongol sah 297
Iszozaki, Arata 476; *476*
Isztambul, lásd: Konstantinápoly (Bizánc)
Itten, Johannes 463
Iulus (Aszkaniosz) 79
Iunius Bassus 98
Iuno 334; *334*
Iustinianus II. (Nagy), kelet-római császár 94, 102, 104; *102*

Ives 437, 440; *437, 440*
Izabella Eugénia (Spanyol), Németalföld kormányzója 330, 333, 335; *329*
Ízisz 36, 37, 67
Iznik, kerámia-manufaktúrák 296
Izsák 114, 183, 222; *183, 221*

J

Jaka (Zaire) 126
Jakab, I., Angliai 299, 300, 315, 316, 318; *299, 315*
Jakab, II., Angliai 300, 317
Jakab, Szent 148
Jaksi 134
Jan-kor 94
Jangsao-kerámia 46; *46*
János, Gaunt hercege 193
János, II., francia király 244
János, Neville-i 194
János, Szent (evangélista) 101, 153, 274; *273, 274*
Japán fametszetek **368**
Jarrow, kolostor 107, 108
Jáva 339
Javlenszkij, Alekszej 452
Jebba 129
Jefferson, Thomas 354, 391, 392; *392*
Jenő, IV., pápa 218, 220
Jeruzsálem 90, 146, 148, 161, 219, 245, 302
– Heródes temploma 90, 114
– Salamon temploma 31, 114, 302
– Szent Sír-templom 161, 162
– Sziklatemplom 94, 114; *113, 114*
Joachim, Szent 184; *184*
Jób 195; *195*
Jogg, Thomas 410; *410*
Johanna, Ausztriai 286
Johns, Jasper 472, 473
Johnson, Philip C. 442, 464, 476; *476*
Jones, Inigo 300, 315, **316**, 378, 379; *316*
Joritomo 364
Joruba 94, 125, 128–130
Szobrok 130; *130*
Jóscsontok 45
Josimasza, japán sógun 365
József, Bonaparte, nápolyi és spanyol király 403
Jüan-kor 142–144, 294, 361, 362
Jugendstil (szecesszió) 400, 424, 432, 438, 439, 450, 479, 482
Julier, család 79
Jung-lo, japán császár 361
Jungan: Buddha 140; *140*
Jupiter (Iuppiter) 76; *310*
Stator 52

K

Kacura: császári villa 354, 367; *367*
Kairó *94, 117, 119, 120*
– al-Azhar-mecset 120; *120*
– Egyiptomi Múzeum
Amenóphisz IV. (Echnaton) 42; *42*
Rahotep herceg és Nofret hercegnő 39; *39*
Szarvasmarha-számlálás 39; *39*
Tutanhamon szarkofágja 41; *41*
Tutanhamon vízimadarakra vadászik 40; *40*
– Hászán-mecset 294; *294*
– Ibn Tulún mecsetje 117, 119; *117*
el-Kairuán 119
– Nagymecset 117, 118; *117*
Kála 136
Káli 137
Kalkutta 412
– Indiai Múzeum: Jaksi 134; *134*
Kalligráfia 142
iszlám **116**
japán 366
kínai 140, 143, **144**, 145
mameluk 295
Kálvin, János 275
Kálvinizmus 282, 337, 338
Kandinskij, Vaszilij 442, 452–454, 456, 460, 462, 471, 479; *453, 462*
Kano 127
Kanó-iskola (japán) 366
Kanoldt, Alexander 459, 489
Kansas City, Nelson Art Gallery, Atkins Museum
Li Cseng, *Buddhista templom eső után a hegyekben* 141; *141*
Li Kan, *Bambusz* 144; *144*
Kaprow, Allan 481
Kariatida 62, 82, 89, 283, 479; *62, 285*
Karikatúra 306, 354, 396, 397, 410
angol 397
francia 421
olasz 397
Karlštejn 178
Karnak
– Amon-templom 38, 42; *38*
– Szfinxek övezte sétány 38
Károly, Bourbon, nápolyi király 372
Károly, Edward Stuart (Bonnie Prince Charlie) 416
Károly, I. (Nagy), frank király 93, 94, 108, 109, 112, 147, 156, 171, 172, 194, 369, 402, 487
Károly, I., angol király 300, 315, 318, 334, 378; *315*
Károly, II. (Kopasz), Aquitánia királya 110, 112
Károly, II., angol király 300, 316, 317; *316*
Károly, IV., francia király 191
Károly, IV., spanyol király 404, 405; *404*
Károly, IV., német-római császár 178, 195
Károly, V., német-római császár 250, 285, 288, 289, 291; *288*
Károly, VIII., francia király 250, 283, 285
Károly, X., francia király 406
Kassel, Fridericianum 354, 376
Katalin, Aragóniai, angol királyné 291
Katalin, II. (Nagy), orosz cárnő 354, 386, 390, 391, 395
Katalin, Szent 209
Kaufmann, Angelica 376, 381; *376*
Kaufmann, Edgar J. 465
Keats, John 401
Kelemen, V., pápa 177
Kelemen, VI., pápa 195
Kelemen, VII., pápa 285
Kelemen, XII., pápa 372, 374, 375; *375*
Kelemen, XIII., pápa 372, 374, 375; *375*
Kelemen, XIV., pápa 371, 375
Kellsi kódex 107; *107*
Keresztelő Szent János 152, 258, 259; *273, 274*
Kersting, Georg Friedrich 480
Keyser, Hendrik de 338; *338*
Khadzsuráho, Kandarija-Mahádéva-templom 138; *138*
Khephrén (Hafré), fáraó 36, 37
Khephrén-piramis 36, 37; *37*
Khirbát al-Mafdzsar
– Fürdőterem mozaikpadlója 115; *115*
– Palota 94, 116, 117
Kiefer Anselm 489
Kienholz, Edward 481
Kijev 456
Kinetikus művészet 483, 487
Kiotó 365, 366
– Aranypavilon (Kinkaku-dzsi) 365; *365*
– Daitokui: Mu Csi, *Hat khakiszilva* 142; *142*
– Főnixpavilon 365; *365*
– Tájkert 366; *366*
Királyok völgye, lásd: Théba
Kirchner, Ernst Ludwig 442, 444, 445; *444*
Klee, Paul 442, 452, **454**, 462; *454, 462*
Klein, Yves 473, 485
Kleitiasz 55
Kleopátra, I., egyiptomi királynő 52, 67, 68, 79
Klimt, Gustave 432, 433, 438, 488; *433*
Kline, Franz 471
Knosszosz: Palota 20, 43; *43*
Knowsley, Lancashire
– Derby grófjának gyűjteménye: Poussin, *Phókión hamvai* 351; *351*
Kocsihajtó 59; *59*
Kokoschka, Oskar 446, 458
Kolostori iskolák **111**
Kollwitz, Käthe 449
Kolumbusz Kristóf 288, 319, 320, 488
Konfuciusz (Kung Fu-cse) 20, 46, 47, 51, 52
Konfucianizmus **51**, 139, 140, 142, 144, 361
Konstantin (Constantinus, Nagy), római császár 89, 93, 94, 96–98, 103, 108, 161, 174, 231, 253, 369; *174*
Konstantin, IX. (Monomakhosz), bizánci császár 103; *103*
Konstantini adománylevél **174**

Konstantinápoly, Bizánc (ma Isztambul) 94, 97, 102, 104, 110, 149, 159, 160, 162, 178, 190, 198, 199, 225, 250, 262, 263, 270, 295, 296
– Hagia Sophia 94, 102–104, 203, 206, 297
Alaprajz *103*
Mozaik: IX. Konstantin Monomakhosz 102; *103*
– II. Szulejmán mecsetje 250, 296, 297; *296, 297*
– Nagy Konstantin palotája 103
– Topkapi Müze (Múzeum)
Tolltartó 297; *297*
Miniatúra a heráti iskolából 297; *297*
II. (Nagy) Szulejmán szultán Nándorfehérvár 1521. évi ostromakor 295; *295*
Konstanzi zsinat 212
Konstruktivizmus 442, 456, 465, 470, 484, 487
Kooning, Willem de 471; *471*
Koppenhága 374
Korai expresszionimus 449
Korán 94, 113, 116
Koré 54, 55, 484; *55, 62*
Korinthosz 54
Korinthoszi oszloprend **70**
Köln 458
– Dóm 178, 400, 486
– Museum Ludwig
Bacon: *A „Painting 1946" második változata* 468; *468*
Kota 123
Kréta 20, 43
Krisna 137
Krisztina, Lotaringiai 286
Ku Kaj-cse 140
Kubiláj kán 94, 144
Kukulkán, lásd Quetzhalcoatl
Kuo Hszi 141, 143
Kuroszok 54, 55, 58; *55*
Kusan 135
Kuszerj Amra
– Palota 116, 117
– Mennyezeti freskó 115; *155*
Kükladikus kultúra 20
Kvadratúrafestészet 484
Kvele 125

L

L'Antico, lásd: Antico
L'Enfant, Pierre-Charles 392
L'Orme, Philibert de 285
La Padula 465
La Tour, Georges de 300, 349
La Venta, Villahermosa, Mexikó 321
Óriásfej 320
Lafréry, Antonio 260
Lagas 28, 30
Lagos, Nemzeti Múzeum
Anyakirálynő feje 129; *129*
Emberi fej 126; *126*
Harcost és kísérőit ábrázoló tál 122; *121*
Igbo-Ukwu edény 127; *127*
Oni-fej 128; *128*
Ülő figura 129; *129*
Lajos, Bonaparte, holland király 403
Lajos Fülöp („Polgárkirály"), francia király 400, 406
Lajos, I. (Jámbor, Bajor) 110, 112
Lajos, II., bajor király 407, 485
Lajos, IX. (Szent), francia király 146, 162, 178, 190–193, 195, 295
Lajos, VI., francia király 163
Lajos, VII., francia király 163, 165
Lajos, XII., francia király 250, 265, 283
Lajos, XIII., francia király 300, 310, 351
Lajos, XIV., francia király 300, 310, 314, 330, 354, 355, 357, 369, 386; *311*
Lajos, XV., francia király 354, 356, 358, 386, 389
Lajos, XVI., francia király 354, 386, 387, 401
Lalique, René 439; *439*
Landranco, Giovanni 308
Lanfranc, Saint-Étienne apátja 156, 157
Lanfranco di Modena 172; *172*
Langhans, Carl Gotthard 386; *386*
Lanzi, Luigi 276
Laokoón-szoborcsoport 52, 70, 71, 253, 255, 284, 373, 402; *70, 253*
Laon: Székesegyház 146, 166–168; *166*
Larionow, Michail 487
Lascaux, barlang 20, 22, 24; *21* (Ló nyilakkal)
Latrobe, Benjamin 392; *392*
Laurentius (Lőrinc), Szent 184, 238, 280, 281, 289; *238, 280*
Lautréamont, Comte de (eredeti nevén Isidore Ducasse) 459
Lawrence, Thomas 410; *410*
Le Brun, Charles 312-314, 355; *313, 314*
Le Corbusier (eredeti nevén Charles Édouard Jeanneret) 442, 451, 462–464, 466, 468, **470**, 476, 486; *464, 467, 470*
Le Nain, testvérek (Antoine, Louis, Mathieu) 349; *349*
Le Nôtre, André 311, 313
Le Roy, Julien 371
Le Van, Louis 310, 311, 313
Leck, Bart van der 457
Ledoux, Claude Nicolas 483
Léger, Fernand 448, 452, 468; *448*
Lehmbruck, Wilhelm 442
Leibl, Wilhelm 400, 418
Leiden 337, 342
Lejtaj
Repülő ló 51; *51*
Han-kori hivatalnok a kocsijában. Egy Han-generális sírjából 51; *51*
Lemercier, Jacques 310; *310*
Leningrád, lásd: Szentpétervár
Leó, III., bizánci császár 104, 109
Leó, X., pápa 227, 260, 274, 285
Leonardo da Vinci 212, 228, 234, 235, **236**, 250, 256, 276, 283, 315, 316, 483, 488; *228, 235, 236, 284*
Lepanto 290
Leroy 426
Lescot, Pierre 284; *284*
Leuven 243, 247
– Szent Péter-templom: Bouts, *Az utolsó vacsora* 248; *248*
Li Cseng 141; *141*
Li Kan 144, 145; *144*
Li Long-csi 141
Li Po 142
Liang Kaj 142, 143; *142*
Lichtenberg, Georg Christoph 396
Lichtenstein, Roy 477, 486; *477*
Liebermann, Max 428, 488
Lincoln 193
– Székesegyház 146, 167; *167*
Lindisfarne 106, 108, 155
A lindisfarnei evangeliárium 108; *108*
Lingpao: Cun 47; *47*
Linné, Carl von 354, 385
Lionel John Edwards, III. 195
Lippi, Filippino 212, 241; *241*
Lippi, Filippo 223, 226; *223*
Lipsius, Justus 334; *335*
Liszickij, El 456, 487; *456*
Liu Seng 50
Livia Drusilla 83
Livius, Titus 79, 339
Livorno 286
Lombardi, Pietro 263; *263*
London 193, 317, 381, 435, 485
– Albert Memorial 411; *411*
– Apsley House 410; *410*
Canova, *Napoleon* 410; *410*
Lawrence, *Wellington* 410; *410*
– Bank of England 411
– Banqueting Hall 300, 315, 317
Rubens, *I. Jakab apoteózisa* 315; *315*
– British Museum 106, 153, 354, 376, 400, 411; *411*
A nevelőnő intelmei az udvarbölgyekhez 140; *140*
Astrolabium 297; *296*
Bárány, a négy evangélista jelképe és Maiestas Domini 153; *153*
Cotman, *Hajótörés* 415; *415*
Gillray, *Divatellentétek avagy A hercegnő apró cipellője meghódol a herceg lábának irdatlan méretei előtt* 397
II. Asszurnaszirpal 31; *31*
Lindisfarnei evangeliárium. *Szent Márk evangélista* 108; *108*
Lovasok (a Parthenónról) 61; *61*
Mauszólosz szobra 67; *67*
Stuart, A Spencer House egyik díszes termének terve 384; *384*
Tanító Buddha 140; *140*

Táska a Sutton Hoo-i sírból 106; *106*
Turner, *Koncert Petworthben* 416; *416*
– Buckingham House 410
– Carlton House 410
– Chiswick Villa 378; *378*
– Grafton Galleries 429
– Guildhall Library
Fraser, *A kormányzati épület látképe* 412; *412*
– Houses of Parliament 400, 411, 412; *411*
– Institute of Contemporary Art 475
– Kristálypalota 400, 436; *436*
– Mall 410
– National Gallery 218, 396, 410
Eyck, *Az Arnolfini házaspár* 249; *249*
Gainsborough, *Az Andrews házaspár* 380; *380*; *Mrs. Graham* 381; *381*
Hogarth, *A házassági szerződés* (a „Divatos házasság" sorozatból) 396; *396*
Pontormo, *József Egyiptomban* 276; *276*
Stubbs, *Hölgy és nemesember hintón* 380; *380*
Tiziano, *A Vendramin család fogadalmi képe* 269; *269*
– National Maritime Museum: Reynolds, *Augustus Keppel sorhajókapitány* 381; *381*
– National Portrait Gallery
Tissot, *Frederick Gustave Burnaby* 413; *413*
Wright, *II. Károly* 316; *316*
– Regent's Park 410
Cumberland Terrace 410; *409*
– Regent's Street 410
– Royal Academy 381, 477
– Royal Collection: Zoffany, *A Royal Academy növendékei* 383; *383*
– Somerset House 382
– St. Pancras pályaudvar 437; *437*
– St. Paul's Cathedral (Szent Pál székesegyház) 317, 374; *317*
– Tate Gallery 472, 474
Arman, *A borotvapamacsok Venusa* 473; *473*
Beuys, *Négy tábla* 474; *474*
Blake, *Oberon, Titánia és Puck a táncoló tündérekkel* 415, *415*; *Pietà* 415; *415*
Gainsborough, *Naplemente: hámos lovak isznak egy folyónál* 380; *380*
Hogarth, *Calais városának kapuja (Ó, az a régi, angol rostélyos!)* 397; *397*
Johns, *Nullától kilencig* 473; *473*
Martineau, *Utolsó napok a régi házban* 412; *412*
Millais, *Halott Ophelia* 423; *423*
Rauschenberg, *Almanach* 473; *473*
Reynold, *Sir Willam Montgomery leányai egy hermát díszítenek* 378; *377*
Warhol, *Marilyn-diptichon* 472; *472*
– Tower 146, 157; *157*
– Trafalgar Square 410
– Victoria and Albert Museum
Boucher, *Madame de Pompadour* 357; *357*
Constable, *Est Dedham Vale-ben* 414; *414*; *A salisburyi katedrális* 414; *414*; *Kunyhó búzamezőn* 414; *414*
Császári köntös 364; *364*
Frith, *A szerelem hídja* 413; *413*
Howlett, *Isambard Kingdom Brunel* 437; *437*
Kéjnő szolgálólányokkal 368; *368*
Kék-fehér váza 364; *364*
Ládikó (Ming-kor) 368; *368*
Lalique, Övcsat 439; *439*
Mecsetlámpa 295; *295*
Paraván (Csing-kor) 362; *362*
Vang Huj, *Pavilonok erdei fenyők alatt* 363; *363*
Váza (kínai) 365; *365*
Zöld ebédlő 438; *438*
– Westminster Gardens: Rodin, *Calais-i polgárok* 433; *433*
– Westminster Hall 195; *195*
– Westminster-apátság 178, 191, 194
Kasztíliai Eleonóra síremlékalakja 193; *193*
Hitvalló Edward síremléke 192; *193*
Longhi, Pietro 394; *394*
Longinus, Szent 302, 303; *303*
Loos, Adolf 442, 450, 464
Loredan, Andrea 263
Lorenzetti, Ambrogio 178, 204, 207, 208; *204, 207*
Lorenzetti, Pietro 178, 208; *208*
Lorrain, lásd: Claude Lorrain
Lorsch : Kolostor kapucsarnoka 110; *110*
Lothar, frank király 110, 112
Lőrinc, Szent, lásd: Laurentius
Lucia, Szent 209; *209*
Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza 471; *471*
Derain, *A régi Waterloo-híd* 434; *434*
Giacometti, *Kutya* 471; *471*
Grosz, *Szürkület* 456; *456*
Kirchner, *Franzi faragott szék előtt* 444; *444*
Klee, *Csendélet kockával* 462; *462*
Macke, *Diványon fekvő nő* 453; *453*
Vlaminck, *Kis vitorlás és mentőuszály a Szajnán* 434; *434*
Lukács, Szent (evangélista) 101; *273*
Lupi di Soragna
Raimondino 209
Bonifacio 209
Luther Márton 250, 274, 275, 291, 483; *275*
Lüszikratész 383
Lüszipposz 64, 66; *63*

M

Machu Picchu 328; *328*
Mack, Heinz 487, 489
Macke, August 452–454; *453*
Mackintosh Charles Rennie 438
Macpherson, John 416
Maderno, Carlo 300, 302, 306; *302, 306*
Madrid 300, 354, 358
– Academia de la Historia
I. Theodosius misszóriuma 99; *99*
– Academia de San Fernando 360
– Casón del Buen Retiro 330–332
Picasso, *Guernica* 466; *466*
– Escorial 250, 289, 291, 330
El Greco, *II. Fülöp álma (Krisztus nevének imádása)* 289; *289*
Sekrestye: Tiziano, *Krisztus a keresztfán* 291; *291*
– Palacio Real
Tiepolo, *Spanyolország dicsősége* 359; *359*
– Plaza Mayor 330
– Prado 290
Bosch, *Az örömök kertje* 275; *275*
El Greco, *Krisztus feltámadása* 281; *281*
Goya, *IV. Károly* 404; *404*; *1808. május második Madridban: Harc a mamelukok ellen* 404; *404*; *1808. május harmadika Madridban: Kivégzések a Principe Pio-hegyen* (*A felkelők kivégzése*) 404; *404*; *Saturnus felfalja egyik gyermekét* 405; *405*; *A napernyő* 359; *359*
Mayno, *Babía visszabódítása 331;* 331
Meister von Flémalle, *Mária és József eljegyzése* 245; *245*; *Szent Borbála* 246; *246*
Murillo, *Szeplőtelen fogantatás* 333; *333*
Rubens és ifj. Jan Brueghel: *Izabella Eugénia infánsnő* 330; *329*
Rubens, *Parisz ítélete* 334; *334*
Tiziano, *Bacchanália (Az andriánok)* 267; *267; Danaé* 290; *290; Federico Gonzaga, Mantova első hercege* 288; *288*; *V. Károly császár* 288; *288*; *II. Fülöp* 291; *291; Spanyolország a Vallás megsegítésére siet* 290; *290*
Velázquez, *Breda átadása (Lándzsás kép)* 331; *331*; *Don Sebastián de Morra udvari bolond* 331; *331*; *Don Gaspar de Guzmán, Olivares hercege lóháton* 330; *330*; *Udvarhölgyek (Las Meninas)* 332; *332*; *IV. Fülöp* 330; *330*; *Baltasar Carlos herceg lovas képmása* 330; *331*
Veronese, *Venus és Adonis* 267; *267*
Weyden, *Levétel a keresztről* 247; *246–247*
– Régészeti Múzeum
Feszület 148; *148*
Mágikus realizmus 486
Magritte, René 460
Mahábalipuram (Mámallapuram): „Tengerparti templom" 138; *138*
Mahadéva 136
Mahávíra 132
Maitani, Lorenzo 178, 208; *208*
Maják 320, 322, 324–326
Malatesta, család 229, 230
Sigismondo 229, 230
Malevics, Kazimir 442, 452, 453, 456, 479, 484, 488
Mali 125
Malipiero, Marino 269

Malmaisons, lásd: Párizs
Málta 348
Mambila (Kamerun) 125
Mamelukok 294, 295
al-Mámún kalifa 118
Mancseng: Sírlelet, Lámpa és Tou Van hercegnő halotti köntöse 50; *50*
Manet, Edouard 290, 400, 418, 421–423, 425, 486; *417, 421, 422*
Manetti, Antonio 228
Manfredi, Bartolomeo 348
Manierizmus **276**
Manhattan 440; *440*
Mann, fivérek (Heinrich és Thomas) 468
Mansart, Jules Hardouin 312, 313; *312*
al-Manszúr, kalifa 117, 119
Mantegna, Andrea 212, 230–233, 316; *229, 231, 232*
Mantova 212, 229, 231, 233, 240, 284, 333, 335
– Museo del Palazzo Ducale
Gian Cristoforo Romano, *Francesco Gonzaga* 231; *231*
– Palazzo Ducale
Camera degli Sposi 212, 232
Mantegna, *Lodovico Gonzaga és családja* 231; *231*;
Illuzionisztikus mennyezeti freskó 230; *229*
– Palazzo del Te 277
Sala dei Giganti: Giulio Romano, *A gigászok bukása* 276; *276*
– Sant'Andrea 212, 230, 231; *231*
– San Sebastiano 231
Marat, Jean-Paul 354, 389; *389*
Marc, Franz 452, 454
Marcellinus, Szent 96
Marco Polo 144
Marconi, Guglielmo 442, 443
Marcus Antonius, láas: Antonius, Marcus
Marcus Aurelius, Antoninus, római császár 88, 90–92, 96, 174
Lovas szobor 89, 91, 175, 196, 224, 278, 279; *91*
Marcus Curtius Dentatus 339; *339*
Marduk 33
Marées, Hans von 481
Margit, spanyol infánsnő 332; *332*
Mári (Tell Haríri): Oroszlánfejű sas 28; *28*
Maria Leszczyńska 357; *357*
Mária Terézia, osztrák császárnő, magyar királynő 354
Mária, I., angol királynő 289, 291
Mária, II., angol királynő 317; *318*
Mária, Stuart, skót királynő 291
Marinetti, Filippo Tommaso 451, 482
Marino Marini, *Bronzló* 18; *18*
Marino, Giambattista 350
Márk, Szent (evangélista) 101, 108, 261, 262, 269, 279; *108, 269, 270, 273*
Marlborough hercege 318
Marquesa-Inseln 432
Mars 233, 268; *268*
Mars Ultor 80, 82
Marseille: Unité d'Habitation 442, 470; *470*
Martineau 412; *413*
Martini, Simone 177, 178, 185, 203, 204, 211; *184, 203, 211*
Márton, Tours-i szent 148, 184, 185; *184*
Márton, V., pápa 237
Marx, Karl 400, 417, 418
Masaccio (eredeti nevén Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai) 212, 216, 217, 222, 223; *217, 222*
Maser: Villa Barbaro
Freskók 250
Veronese, *Giustiniani Barbaro a dajkával* 271; *271*
Masolino da Panicale 217; *217*
Maszdzsid-i Sáh: Mecset 298
Maszkok 123, **124**, 126, 129, 319, 321, 326, 444–446
Máté, Szent (evangélista) 101, 238, 348; *273, 348*
Mathilda, Canossai, Toscana őrgrófnője 146; *172*
Mathura: Múzeum 132
Buddha 132; *131*
Matilde, Flandriai 156
Matisse, Henri 400, 422, 433, 434, 445, 446, 453, 460, 461, 471; *434, 445, 460*
Maulbronn: Kolostor 479
Maurja-dinasztia 94, 133
Mauzólosz, káriai király 67, 484; *67*
Maxentius, Marcus Aurelius Valerius, római császár 93, 96
Maximian érsek 102, 103
Mayno, Juan Battista 331, 332; *331*
Mazarin, Jules 300, 309–311
McCarthy, Joseph Raymond 467
Medici Venus 76, 200, 370, 375; *76, 369*
Mediciek
Alessandro de', Toszkána hercege 286
Cosimo il Vecchio 212, 219, 220, 224, 226, 230, 279, 280, 286, 287
Cosimo I., Toszkána nagyhercege 250, 285, **286**, 287, 288
Francesco, I. 286
Fernando, I. 286
Giuliano de', Namours hercege 285; *285*
Lorenzo de' (il Magnifico) 212, 220, 224, 226, 227, 241; *220, 227*
Lorenzo di Pierfrancesco de' 225
Mária, Franciaországi 309, 310, 335; *310*
Piero de' 224, 225, 285; *224*
Meditatív festészet 485
Medum: Masztaba (sírépítmény) 39
Meissonier, Juste Aurèle 418; *418*
Meißen, Porcelán-manufaktúra 354, 364
Meketré 39
Mekka 115
Melozzo da Forlì 240; *240*
Melun: Vaux-le-Vicomte kastélya 310; *310*
Memling, Hans 248
Memphis 36
Mendelsohn, Erich 442, 459
Mendelssohn Bartholdy, Felix 416
Menes, legendabeli egyiptomi király 35
Mengs, Anton Raphael 373, 388
Menzel, Adolf von 400
Merill 469
MERZ-művészet 458, 481
Messina, Museo Nazionale
Caravaggio, *A pásztorok imádása* 349; *349*
„Mesterfestők" 141, 143, 145, 362
Metellus, Quintus Cæcilius 77
Metsu, Gabriel 345, 346
Metsys, Quentin 249
Mexikóváros 323, 326
– Museo Nacional de Antropología
Labdajátékosok 321
Temetkezési maszk 321, 324
Púpos ember 327
Meyer, Adolf 450, 451; *450*
Meyer, Hannes 462, 466
Michelangelo Buonarroti 6, 212, 214, 240, 242, 250, 254, 255, **256**, 257–259, 268, 276, 278, **279**, 280, 284, 285, 287, 288, 317, 333, 334; *240, 242, 254–256, 278, 279*
Michelazzi, Giuseppe 439; *439*
Michelino da Bezozo 351; *351*
Michelozzo di Bartolommeo 212, 219, 220; *220*
Mies van der Rohe, Ludwig 442, 451, 457, 464, 466, 468, 469; *464, 469*
Mignard, Pierre 311, 314; *311*
Mihály, Szent 233
Miklós, IV., pápa 175, 176
Miklós, V., pápa 218, 237-239, 241
Miksa, I., német-római császár 4, 212, 265, 288
Miksa, II., osztrák császár 287
Milánó 92, 171, 178, 195, 197, 212, 219, 231, 234, 275, 470
– Biblioteca Ambrosiana
Martini, *Servius Vergilius-kommentárjának címlapja* 211; *211*
– Castello Sforzesco
Bonino da Campione, *Bernabò Visconti emlékműve* 196; *196*
– Civico Museo Archeologico
Parabiago-tányér 93; *93*
– Dóm 196; *196*
– Galleria d'Arte Moderna
Balla, *Teraszon szaladó kislány* 451; *451*
– Galleria del Naviglio
Dubuffet, *Jegyesek* 471
– Galleria Schwarz
Duchamp, *A szökőkút* 457
– Museo del Risorgimento
Jogg, *A mindenható Napóleon avagy Az arrogancia és az arcátlanság netovábbja* 410; *410*
Ismeretlen festő: *III. Napóleon képmása* 408; *408*
– Museo Poldi-Pezzoli
Perzsaszőnyeg 294; *294*
– Pinacoteca Ambrosiana
Caravaggio, *Gyümölcsöskosár* 348; *347*

– Pinacoteca di Brera
Ceruti, *Fiatal teherhordó („Il Portarolo")* 394; *394*
Tintoretto, *Szent Márk holttestének megtalálása* 270; *270*
– Pirelli-magasház 470; *470*
– Magángyűjtemények
Braque, *Kettős harántfuvolára* 447; *447*
Chirico, *Nyugtalanító múzsák* 459; *459*
Morandi, *Metafizikus csendélet 460*
– Mattioli-gyűjtemény
Carrà, *A milánói La Galleria* 451; *451*
– Sant'Ambrogio 171, 173; *173*
Paliotto (Aranyoltár) 110; *110*
– Santa Maria delle Grazie 235
Refektórium: Leonardo da Vinci, *Utolsó vacsora* 235, **236**; *236*
– Santa Maria presso San Satiro 234
Bramante, *Álkórus* 212, 235; *235*
Millais, John Everett 423; *423*
Millet, Jean-François 400, 420; *420*
Minerva (gör. Pallasz Athéné) 80, 334; *334*
Ming-kor 354, 361–363
Miniatúrafestészet és Jean Pucelle **192**
Minimal Art 442, 473, 484
Mino da Fiesole 224; *224*
Minósz 42
Minótaurosz (Minósz bikája) 43
Miró, Joan 449, 460; *459*
Mistékek 320, 323
Mithrasz-kultusz 92
Mobil művészet 20, 22, 26
Moche-kultúra 327
Mocsikák 328
Modena
– Dóm 146, 172
Wiligelmus, *Dániel és Zakariás próféta* 172; *172*
Modern style 438, 482
Modersohn-Becker, Paula 448
Modigliani, Amedeo 445; *445*
Mogul Birodalom (India) 299
Mogul stílus 298
Mohamed (Muhammad) 113, 117, 120, 293
Mohendzsodáró 131, 132
Pecsétnyomat szent bikákkal 132; *132*
Moholy-Nagy, László 462, 463, 468; *462*
Moilliet, Louis 454
Moissac, Saint-Pierre: *Maiestas Domini* 152; *152*
Monasterboice: *A muiredachi kereszt 106;* 106
Mondrian, Piet 442, 452, 457, 468, 471, 484; *452, 457*
Monet, Claude 400, 425, 426, 429, 436, 461, 486; *425, 426, 429, 435*
Mongólia: Horinger-sírok, falfestmények 51; *51*
Monokróm festészet (kromatikus absztrakció) 484, 489
Monreale, Dóm: *Hrisztosz Pantokratór* 160; *160*
Monroe, Marilyn 472, 473; *472*
Monte Albán 323
Montecassino 107, 146, 151, 159, 160, 171, 173
Montefeltro, Federico da 212, 229, 233, 234; *233*
Montepellegrino, Grotta dell'Addaura: Sziklarajzok 24; *25*
Montezuma, azték uralkodó 322
Monthe, Vallin de la 390, 391
Montreal (asz-Szobak), Jordánia 161; *161*
Moore, Henry 468; *468*
Morandi, Giorgio 459, 460; *460*
Moreau, Gustave 400, 432; *432*
Morisot, Berthe 448
Morris, William 437, 438, 479
Moszkva 456
– Lomonoszov Egyetem 485
– Modern Művészetek Múzeuma
Cézanne, *Híd a tavon* 430; *430*
Degas, *Négy táncosnő készülődik a díszletek mögött (A táncosnők* sorozatból) 428; *428*
– Orosz Múzeum
Brodszkij, *Lenin gyári munkások előtt tart beszédet* 456; *456*
– Puskin Múzeum
Cézanne, *Fürdőző nők* 430; *430*; *Fennsík házakkal és fákkal* 430; *430*
Kandinszkij, *Kompozíció* 453; *453*
Picasso, *Ambroise Vollard* 446; *446*
Poussin, *Scipio önmegtartóztatása* 351; *351*
Renoir, *Jeanne Samary* 427; *427*
– Tretyakov Képtár
El Liszickij, *A Lenin-tribün terve* 456; *456*
Motherwell, Robert 472
Mozaikművészet a középkorban **100**
Mózes 113, 154, 238, 241, 254; *154, 254*
Mpongwe 123
Mucsi (Mu-hszi) 142, 143; *142*
Mudejár stílus 485
Mueller, Otto 445
Mumtáz Mahal 299
Munch, Edvard 432, 433; *433*
Murano, San Pietro Martire: Giovanni Bellini, *Agostino Barbarigo dózse a Madonna előtt* 264; *264*
Murillo, Bartolomé 333; *333*
Mussolini, Benito 465, 466
Muthesius, Hermann 450
Mükéné 20, 43, 44, 53, 490
Atreusz kincsesháza 43
Oroszlános kapu 44; *44*
München
– Alte Pinakothek
Boucher, *Pihenő leány (Louise O'Murphy hátaktja)* 357; *357*
Rembrandt, *Levétel a keresztről* 341; *341*
Rubens, *Leukipposz lányainak elrablása* 336; *336*; *A művész családja* 334; *334*
– Englischer Garten
Kínai torony 486
– Feldherrnhalle 485
– Olimpiai negyed 471
– Residenz 486
– Staatsbibliothek 485
– Staatsgalerie moderner Kunst
Nolde, *Tánc az Aranyborjú körül* 444; *444*
Münchner Secession 488
Münter, Gabriele 449, 452

N

Nabú-kudurri-uszur (Nabukodonozor) 33
Nagy Fal, kínai 48, 52, 361, 362; *362*
Nagy Sándor, lásd: Sándor (Nagy)
Nakada 20
Naks-i-Rusztán: II. Dareiosz sírja 34; *34*
Nanni di Banco 222; *222*
Napóleon, I. Bonaparte, francia császár 8, 93, 374, 375, 390, 400–403, 407, 409, 410, 416; *402, 403, 410*
Napóleon, III., Louis Bonaparte, francia császár 400, 408, 417; *408*
Nápoly 146, 178, 275, 348
– Museo di Capodimonte
Sminck, *A Pæstumi templomok* 372; *373*
Tiziano, *III. Pál* 277; *277*
– Museo Nazionale
A trójaiak bevontatják városukba a falovat 87; *87*
Arisztotelész 65; *64*
Flora 72; 72
Nagy Sándor csatája Dareiosz perzsa királlyal (Nagy Sándor-mozaik) 66; *66*
Polükleitosz, *Dorüphorosz (Lándzsavivő)* 59; *58*
Tazza Farnese 68; *68*
Narám-Szín (Naramsin) 20, 29; *29*
Nardo di Cione 188; *188*
Nash, John 410; *409*
Nasi, Lorenzo 258
Nattier, Jean-Marc 357; *357*
Naumann, Friedrich 450
Nazarénusok 481
Neander-völgyi ősember 21
Nelson, Horatio 374, 410
Neminatha 132
Neobarokk 400, 480, 482, 485
Neodadaizmus 473
Neoexpresszionizmus 474, 487
Neogótika 354, 482, 485
Neoimpresszionizmus 434, 451, 482, 485
Neoklasszicizmus 465, 466, 468, 485
Neoreneszánsz 485
Neorokokó 482, 485
Neoromanika 482, 485
Neptunus 92, 268, 287; *92, 268*
Neri, Filippo 307
Néró (Nero), Claudius Drusus Germanicus Caesar, római császár 87–89, 91, 242, 306
Nerva, Marcus Cocceius, római császár 88, 89
Nervi, Luigi 442, 470; *470*
Neumann, Johann Balthasar 354, 358, 360, 472; *358, 360*

Neuschwanstein 407; *407*
New Bauhaus 462
New Jersey Community Centre, Roosevelt Homestead
Shahn, *Albert Einstein és más bevándorlók* 468; *468*
New York 435, 440, 458, 460, 464, 467, 469, 475; *440*
– AT&T Building 442, 476; *476*
– Chase Manhattan Bank 469
– Chrysler Building 442, 465; *465*
– Empire State Building 456, 465
– ENSZ-székház 442, 468
– Guggenheim Museum 442, 469; *469*
– Kennedy Airport 471
– Lever Building 469
– Metropolitan Museum of Art
Grebo maszk Elefántcsontpartról 125; *125*
Jaka maszk Zairéből 126; *126*
Kis maszk 129; *129*
Kvele maszk Kongóból 125; *125*
Leopárd 130; *130*
Mambila állatmaszk Kamerunból 125; *125*
Picasso, *Gertrude Stein* 446; *446*
A szenufók „Lo"-közösségének maszkja Elefántcsontpartról 126; *126*
– Museum of Modern Art 471
Gris, *A touraine-i ember* 448; *448*
Miró, *Holland enteriőr* 459; *459*
Picasso, *Az avignoni kisasszonyok* 444, 446; *443, 446*
– Museum of the City of New York
Boccioni, *A szellem állapotai (II). A búcsúzás* 451; *451*
Currier és Ives, *New York és Brooklyn* 440; *440; Két „Lightning Express" vonat 437;* 437
– Rockefeller Center 442
– Seagram Building 469; *469*
– Szabadságszobor 400, 408; *408*
Ni Can 144, 145; *144*
Nicolle 310; *310*
Nicolò da Tolentino 216, 218; *218*
Nigéria 94, 122, 125–128, 130
Alakokkal díszített joruba edény 130; *130*
Niké 61
Niké, Szamothrakéi (A Győzelem istennője) 71, 451; *71*
Nîmes
– Amfiteátrum 479
– Maison Carée (Fortuna Virilis temploma) 82; *82*
Nimrúd 31
Ningirszu 28
Ninive 31
Noami 366
Nofertiti, egyiptomi királyné 20, 42; *42*
Nofret, egyiptomi hercegnő 39; *39*
Nok-kultúra 94, 125–127
Nolde, Emil 442, 444, 445; *444*
North Elham: Székesegyház 157
Northants: Burghley House 292; *292*
Norwich: Kathedrale 146, 157; *157*
Noszferatu 458
Nouveau Réalisme 487
Nuragikus kultúra (Szardínia) 52
Nürnberg
– Germanisches Nationalmuseum: Ereklyetartó 148; *148*

O

Oaxaca 323
Obeliszk 31, **39**, 304, 486; *39*
Octavianus, lásd Augustus
Odelricus 111
Odüsszeia 42, 52, 375
Olajfestészet Németalföldön **248**
Oldenburg, Claes 473, 486
Olivares, gróf 330–332; *330, 331*
Olmékok 320, 321, 323
Olowe, Isei 130
Olümpia 52
– Múzeum
Apollón és egy kentaur 58; *58*
Athéné, Héraklész és Atlasz (Metopé) 58; *58*
Praxitelész, *Hermész a gyermek Dionüszosszal* 64; *63*
– Zeusz-templom 58, 60
Omajjádok dinasztiája 94, 114, 115, 117, 119
Oppenheim, Meret 460
Opus alexandrinum 175, 240, 485
Opus reticulatum 87, 226; *87*
Opus sectile 485
Opus tesselatum 485
Opus vermiculatum 485
Orbán, II., pápa 146, 161
Orbán, VIII., pápa 300, 303, 304, 306, 307; *303*
Ordish 437; *437*
Orfeusz 432, 486; *432*
Orfizmus 442, 448, 485
Orme, Philibert de l' 285
Orozco, José Clemente 489
Orvieto 178
– Dóm 178, 198, 199
Maitani, *Kiűzetés a Paradicsomból* 208; *208*
Signorelli, *Az Antikrisztus prédikációja* 274; *274*
– Nekropolisz Crocifisso del Tufóban 74; *74*
– Palazzo del Capitano 178, 201; *201*
Osszián 416
Ostade, Adriaen van 342; *342*
Osterley Park, Middlesex: Adam, Könyvtár 384; *384*
Ostia
– Museum: Idős férfi mellszobra 76; *76*
– Terme di Nettuno, *Neptunus győzelme* 92; *92*
Ottó, I. (Nagy), német-római császár 94, 112
Ottó, III., német-római császár 112, 248, 488; *248*
Oud, Pieter 457
Overbeck, Friedrich 481
Ovidius Naso, Publius 259, 267, 268, 290, 291, 331, 461
Owings 469
Ozírisz 36, 92

P

Pacheco, Francisco 331, 333
Padova 146, 178, 182, 205, 232, 266
– Cappella d'Arena 184–186, 206, 209; *185*
Freskók 186, 207, 208, 210; *186, 206, 208, 210*
– Basilica del Santo (Sant'Antonio) 178, 182; *182*
– Capella di Santa Felice
Altichiero, *Keresztre feszítés (részlet)* 209; *209*
– Oratorio di San Giorgio **209**
Altichiero, *Keresztre feszítés* 209; *209*; *Szent Lukács mártíromsága* 209; *209*
– Palazzo della Ragione 178, 202, 203; *202*
– Piazza del Santo: Donatello, *Gattamelata* 212, 224; *224*
Paine, James 379; *379*
Pál apostol 176
Pál, II., pápa (Pietro Barbo) 237, 239, 240
Pál, III., pápa (Farnese) 250, 277–280, 282; *277*
Pál, IV., pápa 279, 280
Pál, V., pápa 300, 302, 306
Palenque 324, 326
– Palota 326; *326*
Paleolitikum (Őskőkor) 22, 24, 25
Palermo 178
– Mecset 198
– Museo Nazionale
Bartolomeo di Canogli, *Madonna dell'Umiltà 207;* 207
– Palazzo dei Normanni
Vadászjelenet 159; *159*
– Palotakápolna (Capella Palatina) 146, 158, 160; *158*
– Santa Maria dell'Ammiraglio (La Martorana)
Krisztus Szicília királyává koronázza II. Rogert 160; *160*
Palladianizmus 316, 378, 379, 395, 410, 486
Palladio, Andrea (eredeti nevén Andrea di Pietro della Gondola) 250, 270, **271**, 272, 315, 316, 378, 379, 381, 392, 486; *271, 272, 378*
Pallava, Dinasztia 138
Palmieri, Matteo 224, 225; *225*
Pamplona: Museo de Navarra
Abdal-Malik ládája 118; *118*
Párizs 163, 235, 334, 350, 389, 402, 407, 414, 444, 446, 460, 466
– Arc de Triomphe du Carrousel 400, 402; *402*
– Bibliothèque Nationale
Alarich breviáriuma 109; *109*
Egy oldal az Ellenmérgek könyvéből 116; *116*
Pucelle, Festett lap a Belleville-i breviáriumból 192; *192*

– Centre Pompidou 476; *476*
– Colonne de la Grande Armée 403
– Eiffel-torony 400, 436, 448; *448*
– Gobelin Múzeum
Le Brun, *XIV. Lajos látogatást tesz a királyi gobelin-manufaktúrában* 314; *314*
– Hôtel de Soubise
A hercegnő szalonja 356; *356*
– Hôtel des Invalides 312; *312*
– Institut de France
Leonardo da Vinci, *Templomvázlatok* 235; *235*
– Invalidusok temploma (Les Invalides) 300, 312; *312*
– La Madeleine 400, 402, 403; *402*
– Louvre 218, 284, 312, 354, 376, 406, 477
Cour Carrée (Négyszögletű udvar) 284; *284*
Az őrök terme a kariatidákkal (Goujon) 250, 284; *285*
lásd még: Musée du Louvre
– Malmaisons
Könyvtár 403; *403*
Kastélymúzeum: Nicolle, *A Sorbonne látképe* 310; *310*
– Metróállomások 400, 439; *439*
– Montmartre 427, 428
– Musée d'Orsay
Boudin, *Fürdőzők a Trouville melletti parton* 421; *421*
Cézanne, *Kártyázók* 430; *430*
Corot, *Híd Nantes mellett* 424
Courbet, *A műterem* 419; *419*; *Temetés Ornans-ban* 418; *418*
Daubigny, *Aratás* 424; *424*
Daumier, *Köztársaság* 418, *418*; *Mosónő* 420; *420*
Degas, *Az abszint* 421; *421*; *A vasalónők* 428; *428*; *Zsokék* 428; *428*
Gauguin, *Arearea* 432; *432*; *A szép Angèle* 432; *432*
Gogh, *Gachet doktor arcképe* 431; *431*; *Van Gogh szobája Arles-ban* 431; *431*
Manet, *A pincérnő* 422; *422*; *Reggeli a szabadban* (eredeti címe: *Fürdés)* 418; *418*; *Olympia* 290, 421; *421*; *Émile Zola képmása* 411; *422*
Millet, *Kalászszedők* 420; *420*
Monet, *A Saint-Lazare pályaudvar* 436; *435*; *A roueni székesegyház reggeli napsütésben* 429; *429*; *A roueni székesegyház teljes napfényben* 429; *429*; *Pipacsmező* 426; *426*
Moreau, *Orfeusz (Trák nő Orfeusz fejét viszi)* 432; *432*
Pissarro, *Faluszéle* 426; *426*
Renoir, *Claude Monet a festőállványa előtt* 426; *426*; *A Moulin de la Galette* 427; *427*
Rousseau, *A kígyóbűvölő nő* 445; *445*
Seurat, *Cirkusz* 429; *429*
Whistler, *Szürke és fekete kompozíció, a művész anyjának képmása* 423; *423*
– Musée de l'Homme
Női szobrocska 22; *22*
Quetzalcoatl 322; *322*
– Musée du Louvre
A királyi gárda íjászai 34; *34*
Andrea del Sarto, *A Szent Család (Mária és Erzsébet a gyermek Jézussal és a gyermek Keresztelő Szent Jánossal)* 284; *284*
Attikai váza 54; *53*
Boucher, *Fürdőző Diana* 356; *355*
Canova, *Amor és Psyche* 374; *374*
Caravaggio, *Mária halála* 280; *280*
Champaigne, *Richelieu bíboros képmása* 310; *310*
Chardin, *Anya és leánya munka közben* 395; *395*
Crespi, *A bolha* 394; *394*
David, *Brutus* 388; *388*; *Napóleon dolgozószobájában* 403; *403*; *A Horatiusok esküje* 388; *388*
Delacroix, *Algériai nők* 406; *406*; *Július 28. (A Szabadság vezeti a népet)* 406; *406*; *Sardanapal halála* 406; *406*
Díszes írással ékesített tányér (Szamarkand) 117; *117*
Dürer, *Pillantás Arco várára* 352; *352*
Dyck, *I. Károly angol király* 315; *315*
Emberpár (egyiptomi) 40; *40*
Evreux-Madonna 191; *191*
Eyck, *Rolin kancellár Madonnája* 244, 245; *243*
Friedrich, *Fa varjakkal* 402; *401*
Géricault, *Sebesült vértes elhagyja a csatateret* 405; *405*
Gillot, *A kocsisok vitája* 395; *395*
Greuze, *A falusi menyasszony* 395; *395*
Gros, *Napóleon a jaffai pestisesek között* 403; *403*
Gudea 30; *30*
Hammurápi sztéléje (részlet) 29; *29*
Heyden, *Az amszterdami Városháza látképe* 339; *339*
Hooch, *Enteriőr ivó nővel és férfiakkal* 345; *345*
Iamassu 31; *31*
Ingres, *Homérosz apoteózisa* 405; *495*; *A török fürdő* 407; *407*
Írnok (egyiptomi) 41; *41*
La Tour, *Jézus és Szent József az ácsműhelyben* 349; *349*
Le Nain, *A szekér* 349; *349*
Leonardo da Vinci, *Sziklás Madonna* 236; *236*; *Mona Lisa* 284; *284*
Mantegna, *A Győzelem Madonnája* 232; *232*: *A Parnasszus* 232; *232*
Meissonier, *Barrikád – 1848 júniusa* 418; *418*
Metsys, *A pénzváltó és felesége* 249; *249*
Narám-Szín sztéléje 29; *29*
Nattier, *Marie Leszczyńska* 357; *357*
Ostade, *Családi portré* 342; *342*
Poussin, *Mannagyűjtő zsidók* 351; *351*; *Narkisszosz és Ekhó nimfa* 351; *351*; *A nyár (Ruth és Boáz)* 353; *353*
Raffaello, *Baldassare Castiglione képmása* 258; *258*
Rembrandt, *Betsábé Dávid király levelével* 340; *340*
Önarckép 340; *340*
Reynolds, *Hare fiatalúr* 381; *381*
Rigaud, *XIV. Lajos koronázási palástban* 311; *311*
Robert, *A romba dőlt Louvre Nagy Galériájának képzeletbeli képe* 376; *376*; *Pont du Gard. A Provence legjelesebb műemlékei* címet viselő sorozatból 373; *373*
Rubens, *IV. Henrik apoteózisa és Medici Mária kormányzóságának kihirdetése* 319; *319*
Szamothrakéi Niké 71, 451; *71*
Turner, *Látkép folyóval és távoli öböllel* 416; *416*
Uccello, *Die Schlacht von San Romano* 218; *218*
Váza, a Saint-Denis bencés apátság kincstárából 164; *164*
Zurbarán, *Szent Bonaventura halála* 333; *333*
– Musée Marmottan
Monet, *Impresszió, a felkelő nap* 426; *425*
– Musée National d'Art Moderne (a Centre Pompidou-ban)
Arp, *Konkréció* 458; *458*
Chagall, *Feleségemnek* 460; *460*
Matisse, *Odaliszk vörös bugyogóban* 460; *460*
Modigliani, *Női fej* 445; *445*
– Musée Picasso
Picasso, *A divattervező műhelye* 461, *461*; *Gitár* 447; *447*; *A pánsíp* 461; *461*; *Paulo Harlekinként* 461; *461*; *Csendélet nádfonatú székkel* 447; *447*; *Tengerparton rohanó nők (A futás)* 456; *456*
– Musée Rodin: Rodin, *A gondolkodó* 433; *433*
– Notre-Dame 146, 164, 168, 178, 190, 389; *163*, *168*, *191*
– Operaház 400, 486
– Palais Bourbon 403
– Palais du Luxembourg 310
– Place de France 310
– Place Vendôme 403
– Saint-Denis, apátság 109, 110, 112, 146, 163, 164, 166, 169, 170, 178, 190, 191; *164*
– Sainte-Chapelle 162, 178, 190, 191, 193; *189*, *190*, *191*
Apostol 190; *190*
– Sainte-Geneviève (Panthéon) 354, 386, 389; *386*
– „Salon" **406**
– Sorbonne 310; *310*
– Tőzsde 403
– UNESCO-épület: Calder, *Haszontalan gépezet* 470; *470*
Parler, Peter 195
Parma
– Dóm: Correggio, *Mária mennybevitele* 277; *277*
Parvati 137
Passzargadai: Palota 34
Pæstum 68, 371
– Héra-templom (Bazilika) és Poszeidón-templom 57, 373; *57*, *373*
Pátaliputra 133
Patrick, Szent 106
Paulus (Szent Pál) 96, 174, 177, 187, 278; *174*, *278*
Pavia: Certosa (Karthauzi kolostor), holmokzat 212, 235
Paxton, Joseph 400, 436; *436*
Pechstein, Max 445
Pegasus 232; *232*

Pej, Ming 476, 477; *476*
Peking 144, 145, 361
– Az Ég Temploma 362; *362*
– Tiltott város 361
Percier, Charles 400, 402, 403
Performance 474, 475, 486
Pergamon 52, 65, 68, 69, 72; *69*
– Agora 69
– Athéné Poliasz temploma 68, 70; *68*
– A fellegvár térképe *69*
– Palota 69
– Pergamon-oltár, lásd: Berlin, Pergamon Múzeum
– Színház 69
– Traianeum 69
Périgueux: Saint-Front 146, 149; *149*
Periklész 6, 59–61
Perpendicular style (függélyes stílus) 194, 244, 412
Perszephoné (római Proserpina) 306; *306*
Perszepolisz; Palota, 34
– Apadana 34; *34*
Perszeusz 286, 290; *286*
Perugia 146, 178, 203
– Fontana Maggiore 202, 203; *202*
– Palazzo dei Priori 178, 202, 293; *202*
Perugino (eredeti nevén Piero Vannucci) 212, 238, 241, 256; *237*
Peruzzi, Baldassarre 260; *260*
Peruzzi, család 185, 186, 206
Pesaro, Franceschina 264
Peter Leopold, lotaringiai nagyherceg 376
Péter, I. (Nagy) orosz cár 390
Péter, Szent 96, 97, 150, 174, 175, 177, 187, 217, 238, 253, 302, 303, 348; *174, 177, 217, 236, 237*
Petrarca, Francesco 195, 205, 211, 221, 279
Pevsner, Antoine 483
Pforr, Franz 481
Pheidiasz 6, 60, 61; *61*
Phókión 351
Pi, Lelőhely: Csing-hszien 50; *50*
Piacenza
– Museo Civico
Birkamáj modellje 74; *74*
Piano, Renzo 476; *476*
Piazza Armerina, Vadászjelenet 92; *92*
Picasso, Pablo 124, 430, 442, 444, 448, 452, 453, 456, 461, 466, 483, 484; *443, 446, 447, 455, 461, 466*
Piene, Otto 489
Pienza **239**
– Dóm 212, 239, 240; *239*
– Palazzo Piccolomini 212, 239, 240; *239*
– Palazzo Pubblico 239
– Palazzo Vescovile 239
– Piazza Pio II. 239
Piero della Francesca 212, 223, 233; *223, 233*
Piero di Cosimo 276
Pietro da Cortona 228, 300, 306, 307; *307*
Pieve di Cadore 277
Pilátus 104; *104*
Piombo, Sebastiano del 260
Pippin, frank uralkodó 108
Piranesi, Giovanni Battista 354, 370, 371, 373; *370*
Pirna 398; *398*
Pisa 146, 178, 197
– Campo dei Miracoli 178, 198; *198*
– Camposanto (Temető) 210
Buffalmacco (?), *A Pokol* 206; *206*; *A Halál diadala* 210; *210*
Griffmadár 120; *120*
– Dóm 198; *198*
Pisano, Giovanni, *Az Erő és a Szűziesség allegóriája* 200; *200*
– Istituto di Antropologia
Tálak 25; *25*
– Keresztelőkápolna 198; *198*
Pisano, Nicolò, Szószék 200; *200*
– Santa Caterina
Traini (?), *Aquinói Szent Tamás megdicsőülése* 187; *187*
– San Sepolcro 160; *160*
Pisanello (eredeti nevén Antonio Pisano) 230; *230*
Pisani, Michele 269
Pisano, Andrea 178, 200; *200*
Pisano, Giovanni 146, 178, 200; *200*
Pisano, Nicolò 178, 200, 484; *200*
Pissarro, Camille 425, 426, 428, 429; *426*
Pistoia 178
Pittura metafisica 442, 459, 460, 486, 487
Pius, II. (Piccolomini), pápa 237, 239–241
Pius, IV., pápa 279, 286
Pius, V., pápa 281
Pius, VIII., pápa 374
Pizarro, Francisco 288, 300
Plasztikai stílus 470, 471, 486
Platina 240; *240*
Platón 55, 64–67, 99, 118, 187, 210, 257, 258, 373, 375; *64, 257*
Platóni Akadémia 212
Plein air-festészet **414**, 482, 486
Plinius, id. (Caius Plinius Secundus) 67, 78, 87, 92, 349
Plinius, ifj. (Caius Plinius Caecilius Secundus) 372
Plutarkhosz 339
Poe, Edgar Allan 401
Poggio a Caiano: Villa Medici 212, 226, 227; *227*
Pointillizmus 429, 430, 451, 485, 486
Poissy; Villa Savoye 464; *464*
Poljakov, Szergej 460
Pollaiulo, Antonio del 225, 241; *225*
Pollock, Jackson 442, 471, 472, 479; *471*
Polüeuktosz 64
Polükleitosz 52, 59, 64, 82, 483
Polüphémosz 259
Pompadour, Madame de 357, 358, 386; *357*
Pompeius, Gnæus 78
Pompeji 52, 66, 354, 370, **372**, 373, 383, 385
– Casa dei Vettii (A Vettiusok háza) 372; *372*
– A Faun háza 66
– Menandrosz háza 87
Pont-du-Gard 373; *373*
Ponti, Gio 442, 470; *470*
Pontormo (eredeti nevén Jacopo Carrucci) 276; *276*
Pop Art 442, 472, 473, 477, 481, 484, 486
Porcelán 117, 297, 354, 365
– famille verte 364
– kínai 141, 298, 356, 363–365; *364, 365*
– meißeni 364
– Sèvres-i 386; *385*
Porta, Giacomo della 279; *279*
Portia 76; *76, 77*
Portinari, Tommaso 247
Portréművészet a császárkori Rómában **91**
Poszeidón 59; *59*
Posztimpresszionizmus 429, 482, 486
Posztmodern 442, 486
Pothers 432
Potsdam 459
Poussin követői 356
Poussin, Nicolas 300, 312, 334, **350**, 351–353, 356, 388, 424, 461; *350, 353*
Pozzo, Andrea 302; *301*
Prága 195
– IV. Károly rezidenciája 178
– Národní Galerie
Dürer, *Das Rosenkranzfest* 4; *4*
– Szent Vitus-katedrális 195
Prato 178
– Dóm: Filippo Lippi, *Heródes lakomája* 223; *223*
Praxitelész 52, 64, 76; *63, 76*
Premazzi, Luigi 390; *390*
Preraffaeliták 400, 423, 424, 438
Primaticcio, Francesco (másképpen: Il Bologna) 283
Primitív művészet 444
Princeton, Butler College: Gordon WU Hall 475; *475*
Prokopiosz 103
Promayet 420
Proserpina, lásd: Perszephoné
Proudhon, Pierre-Joseph 418–420, 423; *419, 423*
Proun 456, 486
Ptolemaiosz, Klaudiosz 118
Ptolemaiosz, VI., I. Kleopátra fia 67
Puccini, Giacomo 422
Pucelle, Jean 178, **192**; *192*
Pugin, August Welby 411, 412; *411*
Punu 123
Pügrosz 74
Püthagorasz 55, 169, 257

Q

Quarenghi, Giacomo 391; *391*
Quetzalcoatl 320, **322**, 323; *319, 322*
Quimbaya (Kolumbia) 320, 326, 328

R

Raffaello (eredeti nevén Raffaello Santi) 6, 227, 250, 252, **256**, 257–260, 268, 276, 312, 350, 370, 388, 391, 406; *251, 257–260*
Rahotep 39; *39*
Rama 137
Rambona 111
Ramszesz, III., egyiptomi fáraó 38
Rangone, Tommaso 270
Rastrelli, Bartolomeo Francesco 390, 391; *319*
Rauch, Christian Daniel 475, 476
Rauschenberg, Robert 472, 473; *473*
Ravaillac 310
Ravenna 94, 102, 109
– Galla Placidia mauzóleuma 94, 101; *101*
– Museo Arcivescovile: Maximianus érsek trónusa 102; *102*
– San Vitale 94, 101, 102, 104, 109; *101*
Iustinianus császár és kísérete 102; *102*
Oszlopfő 101; *101*
Rayonizmus 487
Rayonnant-stílus 190
Ré 37
Ready-made 442, 458, 481, 487
Realizmus 400, 404, 487
Regency-stílus 410
Reims 148
– Székesegyház 146, 165, 193; *165*
Nyugati homlokzat: *Angyali üdvözlet*, illetve *Mária és Erzsébet találkozása* 169; *169*
Rembrandt (eredeti nevén Rembrandt Harmensz van Rijn) 300, 338, **340**, 341, 343, 480; *340, 341, 343*
Remigius, Szent 148
Reneszánsz és ókori római művészet **227**
Reni, Guido 349, 388
Renoir, Pierre-Auguste 400, 425-428, 486; *426, 427*
Repin, Ilja Jefimovics 487
Revett, Nicolas 354, 371, 384
Reynolds, Joshua 378, 380, 381, 383, 410; *377, 381, 383*
Ribera, José de 349
Richárd II., angol király 178, 194, 195
Richardson, Henry Hobson 441; *441*
Richelieu, Armand Jean du Plessis 300, 310–312, 351; *310*
Richter, Ludwig 480
Ricuccio 211
Riedel, Edward 407; *407*
Rietveld, Gerrit 442, 457, 464; *457*
Rigaud, Hyacinte *311*; 311
Rimini: San Francesco (Tempio Malatestiano) 212, 229, 230; *230*
Rinaldi, Antonio 391
Riva del Garda, Museo Civico
Rituális koronák 26; *26*
Rivera, Diego 489
Robbia
Andrea della 212, 215; *215*
Luca della 212, 216, 217; *216*
Róbert, Hódító Vilmos fia 161
Robert, Hubert 373, 376; *373, 376*
Robespierre, Maximilien de 354, 388, 389
Rocaille 356, 488
Rodcsenko, Alekszandr 484
Rodin, Auguste 400, **433**, 484; *433*
Roger, II., szicíliai király 146, 160, 162; *162*
Rogers, Richard 476; *476*
A rokokó portréművészete **357**
Rolin, Nicolas 212, 244; *243*
Róma 52, 56, 72, 94, 99, 106, 109, 110, 146, 148, 175, 178, 195, 212, 226, **227**, 250, 251, 260, 271, 276–278, 286, 300, 339, 347, 350, 351, 369, 373, 383, 387, 392, 402, 404, 466
– Amphitheatrum Flavium, lásd: Colosseum
– Antiquarium Palatino, Casa dei Grifi faldíszítése 78
– Antoninus Pius oszlopa 90
– Antoninus Pius és Faustina temploma 81
– Apollo temploma 82
– Ara Pacis Augustæ 52, 83, 98; *83*
– Atrium Vestæ 81
– Augustus fóruma 80, 82, 88
– Basilica Emilia 80, 81
– Basilica Iulia 78, 80, 81
– Basilica Ulpia 88, 89
– Borgo 238
– Campus Martius (Mars-mező) 80; *370*
– Capitolium 75, 81, 278, 279; lásd még: Piazza del Campidoglio
– Casa Memoriale Keats e Shelley (Keats–Shelley Memorial House): Severn, *A költő Shelley a Caracalla-termák romjai közt* 371; *371*
– Cæsar fóruma 79, 89
– Casino Ludovisi 300
Guercino, *Aurora* 307; *306, 307*
– Castor és Pollux temploma 81, 379
– Circus Maximus 39
– Collezione Giuganno: Ló és lovasa (kínai) 140; *140*
– Colosseum (Amphitheatrum Flavium) 52, 87, 88, 90, 241, 255, 382, 479; *88*
– Concordia temploma 81, 88; *88*
– Constantina mauzóleuma, lásd: Santa Constanza
– Constantinus diadalíve 96; *96-97*
– Constantinus-bazilika 81, 93, 231; *93*
– Divus Iulius temploma 80, 81, 89
– Domitianus stadionja 304
– Domus Aurea 52, 87, 91, 242, 306; *87*
– Fortuna Virilis temploma 77, 79, 82; *78*
– Forum Boarium (Marhapiac) 77, 79
– Forum Romanum 78, 80–82, 88, 89, 370; *88, 370*
– Galleria Borghese
Bernini, *Apollón és Daphné* 371; *371*; *Scipione Borghese bíboros mellszobra* 306; *306*; *Perszephoné elrablása* 306; *306*; *XIV. Lajos lovas szobrának modellje* 311; *311*
Canova, *Paolina Borghese Venusként* 403; *403*
Caravaggio, *Ifjú gyümölcsöskosárral* 349; *349*
– Galleria d'Arte Moderna
Burri, *Nagy zsák* 474; *474, 475*
Klimt, *Az asszony három életkora* 433; *433*
Moholy-Nagy, *Sárga kereszt* 462; *462*
– Galleria Doria Pamphili
Carracci, *Menekülés Egyiptomba* 352; *352*
Claude Lorrain, *Táj malommal* 353; *353*
Sant'Ivo della Sapienza, Alaprajz 308; *308*
Velázquez, *X. Ince* 304; *304*
– Il Gesù 282, 311; *282*
Baciccia, *Jézus nevének diadala* 308; *308*
– Iuppiter Stator temploma 52, 77
– Lateráni palota 174, 175, 196
– Marcellus színháza 52, 80, 82; *80*
– Marcus Aurelius diadalíve 96
– Mars Ultor temploma 82, 88
– Maxentius bazilikája, lásd: Constantinus-bazilika
– Musei Capitolini 372, 373
Capitoliumi farkas 52, 77; *77*
Commodus császár mint Herkules 91; *91*
Haldokló gallus 68; *68*
Kentaur 372; *372*
Római patrícius ősei mellszobrával 77; *77*
Tövishúzó fiú 222; *222*
– Museo delle Terme
Augustus mint pontifex maximus 80; *80*
A Casa della Farnesina egyik faldíszítése 78; *78*
Diszkobolosz (Diszkoszvető) 59; *59*
Falfestmény Livia villájából 84; *84*
Vespasianus 91; *91*
– Museo Nazionale d'Arte Orientale
Neminatha 132; *132*
– Museo Nazionale di Villa Giulia
Aranytáblácska etruszk nyelvű felirattal 74; *74*
Szarkofág 74; *73*
Veii Apolló 75; *75*
– Museo Nazionale Luigi Pigorini
Bini kanál Nigériából 122; *122*
Bullom vadászkürt Sierra Leonéből 122; *122*
Fej alakú edény 327; *327*
Tisztségviselő 325; *325*
Ülő alak 326; *326*
– Nerva fóruma 89
– Palatinus 75, 81, 486
– Palazzo Barberini 300, 306, 307
Pietro da Cortona, *Az Isteni gondviselés diadala* 307; *307*
– Palazzo Caprini („Raffaello háza") 250, 260; *260*
– Palazzo del Quirinale
Thorvaldsen, Nagy Sándor bevonulása Babilonba (részlet) 375; *375*
– Palazzo della Città del Lavoro (EUR) 465; *465*
– Palazzo Farnese 300
Carracci, *Bacchus diadala* 307; *307*
– Palazzo Venezia 239, 240
– Pantheon 52, 86, 379, 490; *85, 86*

– Piazza del Campidoglio 250, **279**; *279*
– Piazza del Popolo
Obeliszk 39
– Piazza Navona 393, 394
Bernini, *Fontana di Quattro Fiumi (Négy folyam kútja)* 394; *394*
– San Clemente 175
A Szent Kereszt diadala 174; *174*
– San Filippo Neri oratóriuma 308; *308*
– San Giovanni Devollato
Salviati, *Mária és Erzsébet találkozása* 277; *277*
– San Giovanni in Laterano 97, 175, 176, 222, 224, 278, 303
– San Lorenzo fuori le mura 175; *175*
– San Luigi dei Francesi 348
Caravaggio, *Szent Máté elhívatása* 348; *348*
– San Martino ai Monti
A régi Szent Péter-bazilika belseje 96; *95*
– San Paolo fuori le mura
Szent Callixtus Bibliája 111; *111*
– San Pietro in Montorio 253
– San Pietro in Vincoli
Michelangelo, *Mózes* 254; *254*
– Sant'Agnese in Piazza Navona 304; *304*
– Sant'Ignazio
Pozzo, *Loyolai Szent Ignác megdicsőülése* 302; *301*
– Santa Cecilia in Trastevere
Arnolfo di Cambio, Cibórium 176; *176*
– Santa Costanza 94, 97–99; *98, 99*
– Santa Croce in Geruaselemme 97
– Santa Maria del Popolo 239, 260; *238*
Raffaello, Chigi-kápolna 260; *260*
– Santa Maria della Pace 212, 242
Kerengő 241; *241*
– Santa Maria della Vittoria 304
Bernini, Cornaro-kápolna 305; *305*; *Szent Teréz extázisa* **305**; *305*
– Santa Maria in Aracœli 259
– Santa Maria in Cosmedin 175
– Santa Maria in Trastevere 175, 177
Cavallini, *A Szűzanya születése* 176
Mária megkoronázása 175
– Santa Maria Maggiore 94, 99, 101, 176
Torriti, *Mária megkoronázása* 175; *175*
Háromkirályok imádása 100; *100*
– Santa Maria sopra Minerva 242
Filippo Lippi, *Angyali üdvözlet* 241; *241*
– Santa Pudenziana 99, 101
Trónon ülő Jézus az apostolokkal 100; *100*
– Santa Sabina 94, 99; *98*
– Saturnus temploma 81, 88; *88*
– Soprintendenza alle Antichità
Becchetti, *A Tabularium és a Forum Romanum rekonstrukciója* 88; *88*
– Szent Callixtus katakombái
A pápák kriptája 96; *96*
– Tabularium (Levéltár) 77–79, 81, 82, 88; *80, 88*
– Tempietto von San Pietro in Montorio 252; *252*
– Templum Pacis 88–90
– Termák 90
Caracalla termái 92, 286, 371; *92, 371*
– Titus diadalíve 81, 90; *90*
– Traianus csarnoka 88, 89; *89*
– Traianus fóruma 88, 90
– Traianus oszlopa 52, 88, 403; *89*
– Vatikán, lásd külön címszó alatt
– Venus és Roma temploma 81
– Venus Genetrix temploma 79
– Vespasianus fóruma 89
– Vespasianus temploma 81, 88; *88*
– Vesta temploma 79, 81; *78*
– Via della Conciliazione 303, 466
– Via della Lungara 252
– Via Giulia 252
– II. Viktor Emánuel-emlékmű 400, 408; *408*
– Villa dei Volusi, Opus reticulatum 87; *87*
– Villa di Livia 84; *84*
– Villa Farnesina 260; *259*
Peruzzi, *Sala di Prospettiva* 260; *260*
Raffaello, *Galateia diadalútja* 259; *259*
Romulus 75, 76
Ronchamp: Notre-Dame-du-Haut 468, 470; *467*
Rondelet, Jean-Baptiste 368, 390; *386*
Rood, Ogden 429
Rosebury, Lord 412
Rosenberg, Harold 472
Rossano: Székesegyház
Codex Rossanensis 104; *104*
Rossellino, Antonio 224, 225; *224*
Rossellino, Bernardo 239, *239*
Rossetti, Dante Gabriele 423
Rosso Fiorentino (eredeti nevén Giovanni Battista Jacopo) 250, 276, 283; *276*
Rothko, Mark 472
Rousseau, Henri 445; *445*
Rousseau, Théodore 354, 393, 424; *424*
Rovere család 241, 301
Rowlandson, Thomas 397
Royaumont: Mausoleum 190
Rubens követői 356
Rubens, Pieter Paul 300, 310, 315, 316, 330, 331, 333, **334**, 335, 336, 340, 341, 351, 352, 356, 480; *309, 310, 315, 329, 333–336, 352*
Rucellai, Bernardo 227
Rucellai, Giovanni 220, 226
Rudolf, I. (Habsburg), német-római császár 178
Rudolf, II., osztrák császár 4, 287
Rudolf, Kopasz 146
Rufin Kura 126
Ruisdael, Jacob van 344; *344*
Rukh, mongol sah 297
Ruskin, John 411, 437
Russolo, Luigi 451

S

Saarinen, Eero 470
Sába királynője 223; *223*
Sacchetti, Franco 210; *210*
Sacconi, Giuseppe 400, 408
Safawi, Ismail 298
Saint Louis
– Wainwright Building 439–441; *441*
Saint-Denis, lásd: Párizs
Saint-Savin-sur-Gartempe
Az Apokalipszis jelenetei 153; *153*
Salamanca
– Churriguera, Oltár 360; *360*
– Palota 360
– Retablo 360
– San Esteban 360
– Székesegyház 360
Salamon 195, 274; *195*
Salerno 158, 159
Salisbury 414
– Székesegyház 414; *414*
Salutati, Coluccio 221
Salviati, Francesco 250, 276, 277; *277*
Sándor, Nagy 34, 52, 63, 65–68, 91, 194, 485; *65, 66*
Sándor, VI. (Rodrigo de Borgia), pápa 239
Sándor, VII., pápa 300, 302, 303
Sang-kor 20, 45–47, 51
Sankt Gallen 106, 109
Sansovino, Andrea 267
Sansovino, Jacopo 268; *268*
Sant'Elia, Antonio 450, 452; *450*
Santa Maria Capua Vetere
– Sant'Angelo in Formis 173; *173*
Santiago de Compostela 146, 148, 149
– Székesegyház 148; *149*
Santo Domingo, kolostori templom, Silos 153
Sao 125, 127
Saraceni, Carlo 348
Sassetti család 227
Francesco 225
Sautuola, Marcellino de 23
Savonarola, Girolamo 212, 273
Scamozzi, Vincenzo 316
Scharouns, Hans 458
Scheffel, Victor von 480
Schinkel, Karl Friedrich 400, 407, 481, 483, 490; *407*
Schlemmer, Oskar 442, 462
Schliemann, Heinrich 44
Schlüter, Andreas 480
Schmidt-Rottluff, Karl 445
Schöffer, Nicolas 483
Schönberg, Arnold 468
Schrimpf, Georg 459, 489
Schulze, Wolfgang, lásd: Wols
Schwind, Moritz von 480
Schwitters, Kurt 442, 458, 484

Scipio, Publius Cornelius (Africanus) 350
Scott, George Gilbert 411, 437; *411, 437*
Scott, Walter 413
Scrovegni, Enrico 184, 186, 206; *206*
Sebastian, Szent 269; *264, 269*
Segal, George 482, 486
Segesta: Templom 57
Segovia: Vízvezeték (Aqæductus) 87
Sen Csou 362
Seneca, Lucius Annaeus 334; *335*
Senufo (Elefántcsontpart) 126
Serlio, Sebastiano 250, 284
Settignano 225
Seurat, Georges 400, 427–430, 434, 485, 486; *429*
Severini, Gino 451
Severn 371
Severus, Septimius, római császár 81, 87, 88
Sevilla 330, 331
Alcázar 485
Sèvres, Musée des Céramiques: Sèvres-i porcelántányér, készült Nagy Katalin számára 386; *385*
Sforza
Francesco 212, 234, 235
Lodovico (il Moro) 212, 234, 235
Shaftesbury, Lord 383, 384
Shahn, Ben 468, 479; *468*
Shakespeare, William 415
Shaw, George Bernard 437
Shelley, Percy Bysshe 371; *371*
Shugborough
– Thomas Anson villájának kertje 383
Hadrianus diadalíve (másolat) 383
Propülaiak (másolat) 384
Szelek tornya (másolat) 384
Si Huang-ti 48, 361, 362
Sicujsan, Lakóház modellje, sírlelet 51; *51*
Sidney: Operaház 471
Siena 146, 177, 178, 185, 234, 239, 286; *197*
– Dóm 178, 198, 200, 202; *197, 198*
– Donatello, Keresztelőmedence 212, 219; *219*
– Palazzo Pubblico 178, 198, 201–203; *197*
Lorenzetti, Ambrogio, *A jó és a rossz kormányzás allegóriája* 204; *204*
Martini, *Guidoriccio da Fogliano Montemassi ostromakor* 203; *203*; *Maestà* 203; *203*
– Museo dell'Opera Metropolitana
Duccio, *Maestà* **201**; *200, 201*
Lorenzetti, Pietro, *Mária születése* 208; *208*
– San Francesco: Lorenzetti, Ambrogio, *Madonna del Latte (Szoptató Madonna)* 207; *207*
Sierra Leone 122
Signac, Paul 429, 485
Signorelli, Luca 274; *274*
Sikhara 138, 487
Simonetti 373; *373*
Sinan 250 296, 297; *250, 296, 297*
Sintó 364
Siqueiros, José David Alfaro 489
Sirmium 93
Sisley, Alfred 426
Siva 135–137; *136, 137*
Sixtus, II., pápa 239
Sixtus, III., pápa 99
Sixtus, IV. (della Rovere), pápa 227, 237, 239, 241, 258; *240, 241*
Sixtus, V., pápa 39
Skidmore, Owings & Merril (SOM) 469
Skócia: Balmoral Castle **416**
Slevogt, Max 428
Sloan, John 479
Sluter, Claus 212, 245; *245*
Sminck 373; *373*
Smirke, Robert 411; *411*
Smith, David 472
Smith, konzul 399
Soane, Joan 411
Sondergotik 195, 481, 488
Soufflot, Jaques-Germain 370, 386; *386*
Soutine, Chaim 460
Spalato (ma: Split): Diocletianus palotája 383
Spárta 60–63, 386
Speer, Alfred 466
Spinda, Ambrosio 331; *331*
Spitzweg, Carl 480
Stabia 72, 372
Stanisław Leszczyński, lengyel király 357
Steen, Jan 344; *345*
Stefaneschi, Bertoldo 177
Stefaneschi, Jacopo 177; *177*
Stefano da Verona 351, 352; *351*
Stein, Gertrude 446; *446*
Steiner, Rudolph 453
Stephanus, Szent 184, 239; *238*
Stevens *412;* 412
Stile floreale 438, 482
Stirling, James 481
Stonehenge 20, 24; *24*
Stourhead 378; *378*
– Kert 354, 379, 380; *379*
Strindberg, August 433
Strozzi, Onofrio di Palla 216, 217
Stuart, James 354, 371, 383, 384; *384*
Stuart, Károly Edward 416
Stubbs, George 380; *380*
Stuttgart: Neue Staatsgalerie 481
Subiaco, Casro Speco: *III. Ince pápa felmutatja a subiacói rendtartás approbációs bulláját* 172; *171*
Suffolk 414
Suger, Saint-Denis apátja 146, 163–166, 169, 170, 175, 178, 179
Sullivan, Louis Henry 400, 422, 439, **441**, 450, 482; *441*
Sumer 28, 29
Sutter 485
Sutton Hoo: Sírlelet 106; *105*
Swift, Jonathan 395

Sz

Szafavidák dinasztiája 250, 298
Szakkara 20, 37
– Dzsószer lépcsős piramisa 37; *37*
Szaladin (Szaláhaddín al-Ajjúbi) 162
Szamarkand 297; *117*
– Timur mauzóleuma 297; *297*
Szamarra
– Nagymecset 94, 116–119; *116*
– Palota 118
Száncsi
– Sztúpa I. 133, 134; *134*
Szárgón 29, **32**; *29*
Szárgón, II. 31, 32
Palotája **32**; *32*
Szárnáth 133
– Régészeti Múzeum
Oroszlános oszlopfő a buddhista „Törvény Kereké"-vel 133; *133*
Szelím, II., török szultán 250, 296
Szent Márk oroszlánja 262; *261*
Szentpétervár (egykor: Leningrád) 390, 456
– Ermitázs (Téli Palota) 354, 390, 391; *390, 391*
Bellotto, *Pirna az Elba jobb partjáról nézve* 398; *398*
Gauguin, *Rave te hiti ramu. „Gonosz démon jelenléte"* 432; *432*
Gogh, *Kék orgona* 431; *431*
Guardi, *A Dózsepalota és a Szent Márk tér* 399; *399*; *Veduta* 398; *398*
Houdon, *Voltaire* 395; *395*
Matisse, *A vörös szoba* 445; *445*; *Táj Collioure vidékén* 434; *434*
Millet, *Rőzseszedő parasztasszonyok* 420; *420*
Picasso, *Nő legyezővel* 446; *446*
Premazzi, *Az Új Ermitázs, délkelet felől* 390; *390*
Rembrandt, *Jelenet két bibliai alakkal* 340; *340*
Renoir, *La Grenouillère* 427; *427*
Rousseau, *Piactér Normandiában* 424; *424*
– Petrodvorec 390; *390*
– Szent Katalin temploma 390; *390*
Széth 36
Szethosz (Széthi), I., egyiptomi fáraó 40; *40*
Szethosz (Széthi), II., egyiptomi fáraó 38
Szilveszter, I., pápa 174; *174*
Szimbolizmus 423, 432, 483, 488
Szíria 41, 104
asz-Szobak, lásd: Montreal
Szociál-realizmus 456, 468, 487, 488
Szókratész 46
Szongáj 125
Szószosz 72
Szótacu 368; *368*
Sztageira (Sztageirosz) 65
Sztaszov, Vaszilij 390; *390*
Sztoicizmus 352

Szu Ma-csien 49
Szudán 121, 122, 127
Szuj-kor 94, 140
Szulejmán, II. (Nagy), török szultán 250, 296; *297*
Szung-kor 94, 141, 142, 144, 362, 365, 481
Szuprematizmus 442, 456, 488
Szürrealizmus 442, 458, 459, 461, 471, 474, 475, 486–488
Szúza 30, 34
– Palota 34

T

Tacitus, Publius Cornelius 92, 339, 372
Tada 129
Taj Csin 362, 363
Tamás, Aquinói Szent 178, 181, 186, 187, 206, 210; *187*
Tang-kor 94, 140–142, 145, 361, 363
Tang-kori sírok, Terrakotta szobrocskák 141
Tange, Kenzo 470
Tanguy, Yves 458, 460, 468; *458*
Taoizmus 47, 139, 140, 143, 144
Tárgyművészet (antiművészet) 458, 487
Tarquinia
– Tomba della Caccia e della Pesca, *Halászok és tengeri madarak* 75; *75*
– Tomba dei Leopardi, *Lakomajelenet* 75; *75*
Tasizmus 471, 479
Tatlin, Vlagyimir 442, 456, 484
Taut
Bruno 442, 458, 464
Max 458, 464
Tebriz *297, 298*
– Kék Mecset 297; *297*
Tel el-Amarna 42
Tell-Aszmar (Esmun): Abu-templom 28
Tenochtitlán 319, 322, 326, 327
Teotihuacán 320–326
– Naptemplom 323
Ter-Brugghen, Hendrik 349
Teréz, Ávilai Szent 304, 305, 307; *305*
Tetzatlipoca 322
Thalész 55
Théba 39, 42
– Királyok völgye 37
Theoderik (Theodorik), Nagy, keleti gót király 102
Theodora 102
Theodosius, I. (Nagy), Flavius, római császár 98, 99, 211; *99*
Theophilus 166
Thera 43
Thermopülai 60
Theseus (Thészeusz) 43, 54
Thornton 392; *392*
Thorvaldsen, Bertel **374**, 375; *375*
Tiberius, Claudius Nero, római császár *84*
Tiepolo, Giovanni Battista 354, 358, 359; *358, 359*
Tiffany 422
Timur Lenk, mongol uralkodó 297
Timuridák dinasztiája 298
Ting 46; *46*
Tinguely, Jean 483
Tintoretto (eredeti nevén Jacopo Robusti) 250, 269, 270, 330, 335; *269, 270*
Tîrgu-Jiu 460
Tissot, James-Jacques-Joseph 413; *413*
Titus, Flavius Vespasianus, római császár 90
Tivoli 370
– Hadrianus villája 370
Tiziano (eredeti nevén Tiziano Vecellio) 250, 264, 266–270, 272, 277, 284, 288, **290**, 291, 316, 330, 334, 335, 350, 356, 358, 370, 421; *266, 267, 277, 288, 290, 291, 369*
Tokió *366*
– Nemzeti Múzeum
Haszegava Tóhaku, *Erdei fenyők* 367; *367*
Liang Kaj, *Li Po költő portréja* 142; *142*
Oribe-kerámia 366
Toledo 146, 148, 250
Toledo, Juan Baptista de 289; *289*
Tollan, lásd: Tula
A tollas kígyó mítosza **322**
Toltékok 320, 322, 325, 326
Tommaso da Modena 178, 187; *187*
Torinó
– Galleria Sabauda
Desiderio da Settignano, *Madonna a Kisdeddel* 226; *226*
Mignard, *XIV. Lajos lovas képmása* 311; *311*
Torre de la Parada 330, 331
Torriti, Jacopo 175, 176; *176*
Totnakapán 324
Totonákok 324
Tou Van 50
Toulouse
– Saint-Sernin 146, 149; *150*
Oszlopfő *154*; 154
Toulouse-Lautrec, Henri de 400, 422, 427, 428, 486; *428*
Tours 148, 149
– Scriptorium (másoló cella) 111
Tövishúzó fiú 222; *222*
Traianus, Marcus Ulpius, római császár 52, 88, 89, 91
Traini, Francesco 187; *187*
Treviso 178
– San Nicolò
Tommaso da Modena, *Albertus Magnus* 187; *187*
Trident (Trient, Trento) 399
Tridenti (Trienti) zsinat 250, 282, 285, 286, 307
Trier 92
Trissino, Gian Giorgio 270, 271
Trója 71
Trójai háború 44, 334
Trójai faló 71; *71*
Trumbull, John 391, 392; *392*
Tsoede 94, 125, 129
Bronztárgyak 129
Tudor-stílus 412
Tula 322, 325
Gyámoszlopok 323; *323*
Tulp, Nicolaes 342, 343; *343*
Tung Csi-csang 354, 362
Turner, Joseph Mallord William 413–415; *416*
Tusyan 124
Tutanhamon, egyiptomi fáraó 40–42, 465; *40, 41*
Tübke, Werner 489

U

Uberti, család 202
Uccello, Paolo 212, **218**, 222; *218, 222*
Uecker, Günther 490
Új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit) 442, 456, 458, 459, 487, 489
Új-Delhi, Nemzeti Múzeum
Buddha, származási hely: Gandhára 135; *135*
Lap Bábur (Bábur Nama) mogul uralkodó illusztrált kéziratából 298; *298*
Táncosnő 132; *132*
Visnu 137; *137*
Ukijoe 367
Ulm: Plébániatemplom 178
Unterberger, Christopher 391
Ur 28–30
– Zikkurat(u) 30; *30*
Urbino 212, 229, 233, 234, 253, 256, 259, 475; *234*
– Galleria Nazionale delle Marche
Piero della Francesca, *Krisztus megostorozása* 233; *233*
– Palazzo Ducale 212, 234; *234*
Dolgozószoba 234; *234*
Urnammu 30
Uruk 28
Utamaro, Kitagava 368
Utrecht
– Egyetemi Könyvtár
Utrechti zsoltároskönyv, 15. zsoltár 110; *110*
– Schröder-ház 442, 457; *457*
Utrechti pszaltérium 110; *110*
Uxmal 324
– Maja város egyik épületének részlete 326; *326*

V

Valadon, Suzanne 428, 448; *428*
Valerian, Publius Licinius, római császár 239
Valíd, I., arab kalifa 115

Valíd, II., arab kalifa 117
Valla, Lorenzo 174
Vallin de la Mothe, Jean-Baptiste 390, 391; *390*
Vanadeva 136
Vanbrugh, John 318; *318*
Vang Huj 354, 363; *363*
Vang Vej 141
Vantongerloo, Georges 457
Várna 20
Varsó 399
Vasari, Giorgio 186, 276, 279, 281, 286–288, 483, 487; *279, 281, 286*
Vatikán
– Belvedere 252–254; *252, 253*
– Biblioteca Apostolica Vaticana 240
Caradosso, *Emlékplakett az új Szent Péter-bazilika építkezésének megkezdése alkalmából* 252; *252*
Diptichon 111; *111*
Dosio, *A Belvedere látképe* 253; *253*
Ghezzi, *Giovan Mario Crescimbeni* 397; *397*
Sangallo, *Róma látképe* 227; *227*
– Biblioteca Sistina 254
– Braccio Nuovo 254
Augustus, lelőhely: Prima Porta 82; *82*
Polükleitosz: Démoszthenész 64; *64*
– Cappella Niccolina 212, 218
Beato Angelico, *Szent Lőrinc alamizsnát oszt a szegényeknek* 239; *239*; *Szent Istvánt diakónussá avatják, majd alamizsnát oszt* 238; *238*
– Cappella Paolina
Michelangelo, *Szent Pál megtérése* 278; *278*
– Cortile delle Corazze
Antoninus Pius és Faustina császárnő apoteózisa 90; *90*
– Egyiptomi Múzeum
Anubisz (Inpu) 37; *37*
Ízisz istennő Hóruszt szoptatja 36; *36*
Sztélé részlete 38; *38*
– Loggia 390, 301
– Museo del Tesoro
Pollaiuolo, *IV. Sixtus síremléke* 241; *241*
Iunius Bassus szarkofágja 98; *98*
– Museo Gregoriano Profano
Illuzionisztikus mozaik föl nem takarított padló képével 72; *72*
– Museo Missionario Etnografico
Quetzalcoatl 320, **322**; *319, 322*
– Museo Pio-Clementino 354; *373*
Belvederei Apolló 253, 255, 284, 373, 376, 381, 402, 410; *253, 373*
Cato és Portia mellszobra 76; *76, 77*
Constantina szarkofágja 97; *97*
Laokoón-szoborcsoport 52, 70, 71, 253, 255; *71, 253*
Lüszipposz, *Apoxüomenosz* (Magát levakaró atléta) 64
Platón 65; *64*
Praxitelész, *Knidoszi Aphrodithé* 64; *63*
– Palazzo Vaticano 54
– Pinacoteca
Giottónak tulajdonított mű, *Stefaneschi-poliptichon* 177; *176, 177*
Melozzo da Forlì, *IV. Sixtus pápa a Vatikáni Könyvtár prefektusává nevezi ki Platinát* 240; *240*
Raffaello, *Folignói Madonna* 258; *258*
– Régi Szent Péter-templom 94, 96, 97, 99, 242; *95, 98*
– Sala Regia 281; *282*
Vasari, *A Szent Bertalan-éji vérfürdő* 281; *281*
– San Pietro (Szent Péter-templom) 175, 177, 238, 250, 252, 253, 255, 274, 278, 280, 300–304, 317, 350, 351; *252, 279, 302*
Arnolfo di Cambio (?), *Péter apostol* 177; *177*
Bernini, *Baldachinos oltár Szent Péter sírja felett* 302; *302*; *VIII. Orbán síremléke* 303; *303*; *Szent Longinus* 303; *303*; *Cathedra Petri* 303; *303*
Canova, *XIII. Kelemen pápa síremléke* 375; *375*
Michelangelo, *Pietà* 242; *242*
– Sixtus-kápolna 240, 241, 250, 254, 257, 259, 278
Botticelli, *Jézus megkísértése* 240; *240*
Michelangelo, *Mennyezeti freskók* 254, 255; *254, 255*; *Utolsó ítélet* 278; *278*
Perugino, *Krisztus átadja Szent Péter apostolnak a Mennyek Országának kulcsát* 238; *237*
– Stanza d'Eliodoro: Raffaello, *II. Gyula pápa a bolsenai csoda imádata közben* 252; *251*
– Stanza della Segnatura 257
Raffaello freskói 257; *257*
– Szent Péter tér 300, 302, 303, 466; *302*
Védák 94, 132, 135
Vedova, Emilio 474; *474*
Veii 74
– Apulu (Apollón) 74, 76; *75*
– Portonaccio-templom 75; *74*
Vej-kor, *A példás életvezetés jelenetei* 140; *139*
Velázquez, Diego 267, 300, 304, 330–333; *304, 330–332*
Velde, Henry van de 439
Velence 172, 178, 197, 219, 231, 239, 250, 261, 263, 271, 275, 284; *172, 399*
– Accademia
Bellini, Gentile, *A Szent Márk téri ereklye körmenete* 265; *265*
Bellini, Giovanni, *Sacra Conversazione (részlet a Szent Jób-oltárképből* 264; *264*
Carpaccio, *A Szent Kereszt-ereklye csodás gyógyítása* 265; *265*
Giorgione, *A vihar (La tempesta)* 267; *267*
Leonardo da Vinci, *Anatómiai vázlatok* 228; *228*; *A vitruviusi ember* 228; *228*
Tintoretto, *Madonna a Gyermekkel, Szent Sebestyénnel, Szent Márkkal és Szent Theodorussal, valamint a kincstárnokokkal* 269; *269*
Veronese, *Lakoma Lévi házában* 280; *280*
– Ca' d'Oro 263; *263*
– Ca' Foscari 263; *263*
– Ca' Pesaro
Vedova, *Olaszországi utazás* 474; *474*
– Ca' Rezzonico
Longhi, *Orrszarvú* 394; *394*
– Canal Grande 263, 272
– Chiesa del Redentore 271, 272
– Collezione Peggy Guggenheim
Brancusi, *Maiastra* 460; *460*
Dalí, *A folyékony vágy születése* 458; *458*
Delvaux, *Pirkadat* 459; *459*
Ernst, *A menyasszony beöltöztetése* 459; *459*
Kandinszkij, *Fent* 462; *462*
Pollock, *Az elvarázsolt erdő* 471; *471*
Tanguy, *Il sole nel suo cuscinetto (A Nap a maga kis dobozában)* 458; *458*
– Harangtorony 173, 262, 399; *173, 399*
– Könyvtár 267
– Loggetta 267, 269; *268*
– Palazzo Ducale (Dózsepalota) 162, 173, 178, 202, 203, 262, 269, 399; *262, 399*
Carpaccio, *Szent Márk oroszlánja* 262; *261*
Sala del Maggior Consiglio: Veronese, *Velence apoteózisa* 269; *268*
Scala dei Giganti: Sansovino, *Mars és Neptunus* 269; *268*
– Palazzo Giustinian 263; *263*
– Palazzo Vendramin-Calergi 263; *263*
– Piazza San Marco (Szent Márk tér) 173, 262; *173, 265*
A tetrarchák 162; *162*
– Porta della Carta 262
– Pénzverde (La Zecca) 267
– San Giorgio Maggiore 250, 272; *272, 399*
– San Marco (Szent Márk-bazilika) 146, 159, 162, 172, 178, 198, 202, 212, 262–265, 399, 402; *172, 265*
Bronzlovak 162, 199, 262, 403
Imádság Szent Márkus evangélista holttestének megtalálása előtt 262; *262*
– Santa Maria dei Miracoli 250, 263, 264; *263*
– Santa Maria Gloriosa dei Frari
Bellini, Giovanni, *Frari-triptichon* 264; *264*
Tiziano, *Mária mennybevitele (Assunta)* 226; 266
– Scuola di San Giovanni Evangelista 265, 269
– Scuola di San Rocco
Tintoretto, *Keresztre feszítés* 270; *270*
– Scuola Grande di San Marco 265, 270; *265*
Velten, Jurij 391
Vendramin
Andrea 260
Gabriele 266, 269
Ventrui, Robert 475, 476; *475*
Venus 76, 80, 81, 231, 233, 322, 334, 370, 403, 473; *63, 76, 267, 369, 375, 403, 473*
Venus-szobrocskák 22; *22*
Vergilius Maro, Publius 79, 83, 211, 231, 349, 379
Vermeer von Delft, Jan 300, 342–345; *342, 345*
Verona 178, 211
– Museo del Castelvecchio
Stefano da Verona (vagy Michelino da Besozzo), *Madonna a rózsakertben* 351, 352; *351*

San Zeno 146
Baldachinos portál 172; *172*
Veronese (eredeti nevén Paolo Caliari) 250, 267, 269, 271, 272, 280, 281, 330, 334, 335, 358; *267, 268, 271, 280*
Verrocchio (eredeti nevén Andrea di Francesco di Cione) 212, 225, 228; *224, 228*
Versailles 300, 311, 313, 318, 358, 363, 386
– Kastély 313, 318, 390
Diana-szalon 313; *313*
La Méridienne 387; *387*
Tükörterem (Galerie des Glaces) 313; *313*
Udvari szárny 312; *312*
– Park
Marie-Antoinette udvarháza 387; *387*
Parc du Trianon, „A szerelem szentélye" 387; *387*
Petit Trianon 386
Vespasiano da Bisticci 234
Vespasianus, Titus Flavius, római császár 81, 87, 91, 92; *91*
Vesta 79, 81
Vézelay: Sainte-Madeleine 146, 150, **152**
Oszlopfő Mózessel és az aranyborjúval 154; *154*
Portál 152; *152*
Vicenza 270, 271
– Bazilika 486
– Palazzo della Ragione 250, 271
– Villa Capra (La Rotonda) 271, 272
– Villa Valmarana ai Nani
Tiepolo, *Iphigeneia feláldozása* 358; *358*
Vignola (eredeti nevén Jacopo Barozzi) 282; *282*
Vignon, Alexandre Pierre 402; *402*
Vihara 490
Viktor Emánuel, II., olasz király 400, 407
Viktória (Alexandrina Viktória), angol királynő, India császárnője 400, 411, 412, **416**
Viligelmus, Modenai 172
Villanovai kultúra 52
Vilmos, Hódító, angol király, normand herceg 146, 155–157, 161
Vilmos, Órániai 317, 337, 338; *338*
Vilmos, sens-i mester 167
Vinca 20, 25
Viollet-le-Duc, Eugène 408
Virginia, Charlottesville: Monticello-ház 354, 392; *392*
Visconti
Bernabò 195; *196*
Gian Galeazzo 178, 195
Violante 195
Visnu 136–137; *137*
Viterbo 177
Vitruvius 56, 70, 78–80, 228, 230, 253, 285
Vittorino da Feltre 230, 231, 233
Vlaminck, Maurice de 400, 432, 446; *434*
Voltaire (eredeti nevén François-Marie Arouet) 354, 395; *395*
Volterra, Múzeum
Rosso Fiorentino, *Levétel a keresztről* 250, 276; *276*
Volvinus 110; *110*
Vouet, Simone 311
Voysey, Charles F. Annesley 437
Vu-iskola 362
Vulci 55
Vu-ti 49, 50

W

Wagner, Richard 401
Walden, Herwarth 445
Waldmüller, Ferdinand Georg 480
Walesi herceg 382
Walters 392; *392*
Ware, Isaac 378; *378*
Warhol, Andy 472, 473, 486; *472*
Washington D. C. 392
– Capitolium 354, 392; *392*
– National Gallery of Art 476; *476*
– Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art
Csao Meng-fu, *Bárány és kecske* 143; *143*
Csien Hszüan, *Virágok* 143; *143*
Dzsehangir allegorikus trónon 299; *299*
Kuo Hszi, *Tiszta őszi égbolt völgyek és hegyek fölött* 141; *141*
Mongol lovászinas, amint kínai lovat vezet 142; *142*
Ni Can, *Táj* 144; *144*
Szótacu, *Macusima (Erdei fenyők szigete)* 368; *368*
Taj Csen, *Élet a folyón* 363; *363*
Washington, George 391, 392; *392*
Wastall, John 244
Watteau, Jean Antoine 354, 356, 358, 379; *356*
Wearmuth: Kolostor 107, 108
Webb, Philip 438; *438*
Weiden, Rogier van de 212, 246, 247; *246, 247*
Weimar 442, 462, 463
Wellington, Arthur Wellesley, Wellington hercege 401, 404, 410; *410*
Wells: Székesegyház 146, 167; *167*
Werefkin, Marianne von 449
Werl, Heinrich 246
Whistler, James Abbot McNeil 423; *423*
Whitehall 315, 316
Winckelmann, Johann Joachim 354, 373–376, 385, 388, 484
Windsor, Royal Collection
Girolamo da Treviso, *A négy evangélista a pápát kövezi* 274; *273*
Zoffany, *Az Uffizi képtár felmérése Firenzében* 370; *369*
Wittenberg 274, 480
Wols (eredeti nevén Wolfgang Schulze) 471
Wolsey kardinális 291
Wood, John, ifj. és id. 382; *382*
Woodstock: Blenheim Palace 318; *318*
Worpswede 448
Wren, Christopher 317, 318; *317*
Wright, Frank Lloyd 442, 449, 450, 457, 465, 469, 476; *450, 465, 469*
Wright, John Michael 316; *316*
Würzburg 358
Érseki rezidencia 354, 359
Tiepolo, Freskók 358, 359; *358, 359*
Wyatt, Benjamin Dean 410

X

Xochicalco: Quetzalcoatl temploma 322; *322*

Y

Yale University
– Art Gallery
Trumbull, *George Washington* 392; *392*
York hercege 397; *397*
York: Székesegyház 169
Yucatán 324

Z

Zapotékek 320, 323, 324
Zaragoza 404
Zenbuddhizmus 365, 366
Zero-csoport 483, 485, 488
Zeus 59, 69, 71, 76, 290; *59*
Zikkurat(u) 20, 30, 33, 116, 118, 488, 489; *30, 32*
Zimbabwe: Kúp alakú torony 122; *122*
Zoé, bizánci császárné 102
Zoffany, Johann 354, 370, 375, 381, 383; *369, 383*
Zola, Émile 418, 422, 423; *422*
Zubaida 294
Zuccari
Federico 276
Taddeo 276
Zurbarán, Francisco de 300, 332, 333; *333*
Zürich 458
– Kunsthaus
Léger, *A lépcső* 448; *448*
Zwingli, Ulrich 275

Zs

Zsen-son 46

A képek forrása

Feltüntettük a képek oldalszámát és számát:

Ancient Art and Architectural Collection, London: 24, *7*; 35, *1;* 37, *5*; 38, *9*; 117, *10*; 149, 7; 156, *2* és *3*; 157, *5*; 167, *12*; 193, *8*; 194, *13*; 295, *6*; 296, *9*; 298, *16* és *18*; 315, *14*; 317, *18*; 382, *13*; 386, *3*; 411, *6–8*.

Architectural Association, London: 437, *5* és *6*; 438, *10* és *11*; 441, *16*; 450, *20*; 457, *7*; 463, *25*; 464, *28*; 465, *31* és *32*; 469, *5*; 475, *22*; 476, *23, 24* és *26*.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin: 109, *8* és *9;* 407, *19*

Art Resource, New York: 392, *17*; 408, *23*.

G. Barone, Firenze: 103, *23* és *25*; 160, *15*; 173, *5*; 182, *8*.

Borromeo, Milánó: 39, *12*; 133, *8*.

Bridgeman Art Library, London: 157, *5*; 167, *11*; 292, *23*; 318, *20*; 378, *3* és *4*; 379, *5* és *6*; 383, *14*; 384, *16*; 409, *1*, 412, *11*.

British Library, London: 153, *19*.

British Museum, London: 31, *14*; 105, *1*; 108, *6*; 140, *4*; 296, *10*; 384, *17*; 397, *12*; 416, *21*.

L. Caraffini, Róma: 328, *26* és *27*.

E. Ciol, Casarsa: 160, *14*.

Colothèque, Brüsszel: 339, *5*.

G. Costa, Mailand: 211, *19*.

Dajtokudzsi, Kióto: 142, *10*

De Antonis, Róma: 83, *29*; 100, *15*; 260, *30*.

R. De Meo, Firenze: 326, *20*; 327, *23*.

D. R.: 121, *1*; 122, *2–4*; 123, *5–7*; 124, *8–10*; 125, *11–13*; 126, *14–16*; 127, *17* és *18*; 128, *19–21*; 129, *22* és *25*; 130, *26* és *27*; 319, *1*; 320, *2* és *3*; 321, *5*; 322, *8* és *9*; 323, *10–12*; 324, *13*; 326, *17* és *18*; 328, *24* és *25*; 378, *2*; 390, *12–14*; 391, *15* és *16*; 398, *14* és *15*; 399, *17*; 450, *21* és *22*; 454, *32–34*; 464, *30*.

FMR, Milánó/Massimo Listri, Firenze: 408, *22*.

Giraudon, Párizs: 30, *11*; 39, *11*; 40, *18*; 41, *20*; 50, *15*; 82, *25*; 109, *10*; 115, *4*; 117, *9*; 151, *14* és *15*; 153, *20*; 244, *2*; 284, *3*; 285, *5*; 310, *5*; 312, *9*; 387, *4*; 402, *4*; 403, *6*.

N. Grifoni, Firenze: 44, *28*; 68, *12*; 297, *11*.

Guggenheim Gyűjtemény, Velence: 458, *9–11*; 459, *14*; 460, *28*.

Robert Harding, London: 30, *12*; 34, *19*; 106, *2*; 120, *17*; 292, *24*; 362, *3* és *4*; 296, *8*; 297, *12–14*; 298, *17*; 392, *18*; 410, *5*; 412, *10*; 436, *4*; 449, *18* és *19*.

Index, Barcelona: 148, *4*; 149, *6*.

Kacura, császári villa: 367, *16*.

Kunsthistorisches Museum, Wien: 84, *30*.

National Gallery, London: 269, *23;* 369, *9*.

National Maritime Museum, London: 381, *12*.

Nemzeti Múzeum, Tokió: 142, *9;* 366, *14*; 367, *15*.

National Portrait Gallery, London: 316, *17*; 413, *14*.

Naturhistorisches Museum, Bécs: 22, *3*.

Nelson Art Gallery, Atkins Museum, Kansas City: 141, *7*; 144, *14*.

Orion Press, Tokió: 365, *11* és *12*; 366, *13*.

Oroñoz, Madrid: 466, *34*.

Photoservice fabbri, Milánó: 110, *13*; 196, *19*; 268, *20*.

Publiaerfoto, Milánó: 173, *8*; 272, *30*.

Rijksmuseum, Amszterdam: 136, *15*; 345, *19*; 388, *1*.

Royal Collection, Windsor: 273, *1*; 370, *1*; 383, *15*.

C. Savona: 469, *6*; 470, *7*; 476, *25*.

A. Schwarz, Milánó: 457, *6*.

Sef, Torinó: 71, *17*

L. Serra, Firenze: 117, *11*; 294, *3*.

Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Washington: 142, *9* és *11*; 143, *12* és *13*; 144, *15*; 299, *20*; 363, *6*.

Staatliche Museen, Berlin: 69, *14*.

Studio Pizzi, Milánó: 263, *5;* 407, *20*.

Summerfield, Firenze: 45, *1*; 46, *2* és *3*; 47, *4–7*; 49, *9–12*; 50, *13* és *14*; 51, *16–19*; 141, *8*; 362, *2*.

Tate Gallery, London: 377, *1*; 397, *11*; 412, *12;* 472, *14*; 473, *15–17*; 474, *18*.

Victoria and Albert Museum, London: 295, *5*; 361, *1*; 363, *5* és *7*; 364, *8* és *9*; 365, *10*; 368, *18*; 410, *4*; 438, *9*; 439, *13*.

Yale University Art Gallery: 392, *19*

© S. I. A. E.: 434, *30–32*; 444, *1*; 445, *4* és *6*; 446, *8–11*; 447, *12–14*; 448, *16* és *17*; 451, *26*; 452, *28* és *29*; 453, *30*; 456, *1–3*; 457, *5* és *6*; 458, *10* és *11*; 459, *12–14*; 460, *15–18*; 461, *19–21*; 462, *24*; 466, *34*; 468, *2*; 471, *11* és *13*; 473, *15* és *17*; 474, *18–20*.

Valamennyi többi kép: Scala, Antella, Firenze

A Giunti Kiadó mindazoknak rendelkezésére áll, akik a reprodukált képek közlési jogával rendelkeznek, de nem voltak kideríthetők, s vállalja a felelősséget az esetlegesen hiányzó adatokért, illetve utalásokért.

Bibliotheca Academiae Scientiarum
MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA
Hungaricae

- 30 000 esztendő művészettörténete: valamennyi kor és ország, valamennyi nép és kultúra
- Ókor, Nyugat, Kelet, India, Kína, Japán, a prekolombiánus Amerika, Fekete-Afrika, napjaink művészete
- A több mint 1100 színes illusztrációt információkban gazdag szöveg kíséri
- Áttekintő térképek, időrendi táblák és alaprajzok
- Magyarázó glosszárium, a személyek, a művek és a helynevek jegyzéke

Az egyetemes művészettörténet harmincezer esztendőn át követi nyomon az építészet, a szobrászat és a festészet fejlődésének legfontosabb korszakait. E fejlődés színterei a pogány-antik világ, valamint a középkori keresztény Európa, az iszlám országok, India, a buddhizmus, a taoizmus, valamint a konfucianizmus befolyása alatt álló Kína, Fekete-Afrika, nemkülönben a Kolumbusz előtti Amerika, a fejedelmi udvarok és a polgárság Európája, az európai hatalmak gyarmatai, valamint modern világunk, a technika világa. A stílustörténeti osztályozás sémáit könyvünkben kulturális korszakok alapján történő tagolás váltja fel; ez a szemléletmód a művészet világtörténetét a kultúra világtörténetévé szélesíti.

ISBN 963 05 6834 9

9 789630 568340

Ára: 4480,– Ft 12% áfával