166886

A CINQUECENTO

FESTÉSZETE, SZOBRÁSZATA

ÉS

MŰVÉSZI IPARA

IRTA

BERZEVICZY ALBERT

A VELENCZÉRŐL SZÓLÓ FEJEZETEKKEL KIEGÉSZITETTE:

DIVALD KORNÉL

KÉTSZÁZNYOLCZ KÉPPEL

BUDAPEST

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

1909

166886

MAGY. AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

R
1977

FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

A bolsenai mise;
Ráfael falképe a vatikáni Stanza
d'Eliodoroban.

BEVEZETÉS.

Mikor a vallás- és közoktatásügyi miniszter megbízásából Beöthy Zsolt szerkesztése alatt megindult négy kötetes, nagy művészettörténet még a tervezés és munkafölosztás stádiumában volt, Beöthy barátom fölszólított engem, hogy vállaljam el a Cinquecento festészetét, szobrászatát, művészi iparát az olasz szárazföld területein tárgyazó rész kidolgozását.

E tárgy, melylyel olasz művészettörténeti tanulmányaim körében sokat foglalkoztam, annyira vonzott, hogy a kidolgozást kezdettől fogva öntudatosan szélesebb alapokon indítottam meg, úgy vélvén, hogy a nagyobb tanulmányból könnyű lesz az általános művészettörténeti mű igényeihez mért kivonatot készítenem, s a korszak eléggé érdekes és gazdag arra, hogy terjedelmesebb jellemzése esetleg önálló munka alakjában is napvilágot lásson.

MŰVÉSZETI AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

A Lampel-Wodiáner-czég, — illetőleg most már a Franklin-Társulat — előzékeny vállalkozása a terv megvalósítását a művészettörténeti irodalom mai igényeinek megfelelő gazdagon illusztrált kiadásban lehetővé tevén, közrebocsátom munkámat, olyképen, hogy ahhoz jeles műtörténészünk, Divald Kornél, ki a «Művészetek története» megfelelő részének kidolgozását is elvállalta, szíves volt hozzácsatolni a velenczei Cinquecento festészetére, szobrászatára és művészi iparára vonatkozó tanulmányainak eredményét s egyetértő megállapodással, összhangzatos keretbe és formába foglaltuk az egész anyagot.

Tekintettel arra, hogy hasonló czím alatt tőlem a «Népszerű főiskola könyvtárá»-ban már megjelent egy kisebb könyv, tartozom a tisztelt olvasó-közönséget annak e műhöz való viszonya iránt is tájékoztatni. Az a könyv a «Budapesti népszerű főiskolai tanfolyam»-on 1902 telén tartott hat művészettörténeti előadásomat tartalmazza; azoknak az előadásoknak elseje bevezetésképen rövid jellemzését adta a renaissance-ot megelőző művészetfejlődésnek, a mit itt mellőzhetőnek véltem; a többi öt előadás egyes nagy mesterek köré csoportosítva ismertette a Cinquecento festészetét és szobrászatát, teljesen kirekesztve nemcsak a velenczei művészetet, hanem a művészi ipart is és az egyes iskolákat úgyszólván csak vezetőik személyeiben és munkáiban mutatva be.

A jelen mű tehát mindenesetre sokkal kimerítőbb, teljesebb s a mellett már képei által is alkalmasabb amannál a tárgy beható megismertetésére.

Bár újabban művészettörténeti irodalmunk örvendetes lendületet vett, a külföldihez hasonlítva még mindig oly szerény határok között mozog, hogy egy eredeti magyar művészettörténeti munka megjelenése talán magyarázatot és indokolást egyáltalán nem is igényel. Miután azonban magyar olvasó-közönségünk nagy része nem csak hogy nem

szorítkozik művészettörténeti olvasmányaiban az eredeti magyar művekre, hanem azok iránt talán még némi bizalmatlansággal is viseltetik, azt hiszem, nem lesz fölösleges arra utalnom, hogy az olasz művészetfejlődésnek ezt a korszakát ebben a csoportosításban, ebben a keretben eddig — tudtommal — külföldi munka sem tárgyalja; az ide vonatkozó művek mind vagy tágabb körre terjeszkednek, vagy — monografia-szerűen — csak egyes jelenségek ismertetésére és beható jellemzésére szorítkoznak.

Kétségkívül teljesebbé válhatott volna e mű azáltal, ha kereteibe az építőművészet fejlődésének megfelelő korszakát is beillesztettük volna, melyre való utalásokat nem is kerülhetünk el s melynek némi ismeretét olvasónknál föltételeznünk kell; azonban bizonyos korlátok már könyvtechnikai szempontból sem lévén mellőzhetők, az anyag ily kibővítése könnyen a részletek rovására, a jellemzés plasztikájának hiányára szolgálhatott volna.

Aesthetikailag művelő czéljukra nézve az ily művészettörténeti ismertetéseknek ma könnyű megegyezésre jutnunk. Ha Kelety Gusztávnak ezelőtt negyven évvel oka volt a képzőművészetek hanyatlását — melyet akkor Európaszerte tapasztalhatni vélt, — a «fejünkre nőtt széptani elméleteknek» tulajdonítani, panaszt emelni a miatt, hogy a «művészetnek theorémák által régóta megzavart forrása» immár nem nyújt «friss italt a szomjúhozóknak»: ma valóban semmi sem indokolná e panasz megújítását. Ma csak nagyon is fölszabadúltunk minden elmélet alól és sutba dobtunk minden «akadémiai szabályt». Majdnem általános érvényre tett szert az a gyakorlatias fölfogás, melyet talán legnemesebben Walter Pater fejezett ki, mondván, hogy a valódi æsthetikus czélja a szépséget a maga concret, nem a maga abstract vonatkozásaiban magyarázni meg; megkülönböztetni,

meghatározni azokat a tulajdonokat, a melyek által egy festmény vagy egy táj, egy élő, vagy leírt alak kellemes és nemesítő hatást gyakorol reánk, kutatni e hatás okait s öntudatossá válásának föltételeit; szóval: megtanítani a szép dolgok megismerésére és azok élvezésére.

A leírás, ismertetés, méltatás ilyen æsthetikai hatása bizonyos határig mindig suggestiv természetű s erős meggyőződést — mondhatnám mély érzést — föltételez a közlőnél, némi rokonérzelmet az olvasónál. De a czél elérését kétségkívül biztosabbá teszi az, ha a közlő a maga meggyőződését a tárgygyal foglalkozók leghivatottabbjainak véleményével s a művészettörténeti kutatások eredményeivel összhangba tudja hozni és mintegy ezeknek vértezetében indúl el az olvasó kedélyének és értelmének meghódítására.

Erre törekedtünk mi is és e mellett még különösen szem előtt tartottuk azt, hogy az olvasónak a hazai közgyűjteményeinkben leggyakrabban szeme elé kerülő művekre nézve is tájékoztatást nyujtsunk.

A művészettörténeti kutatás eredményeinek figyelembe vétele természetesen nem jelentheti azt, hogy az ismertető tartozzék minden vitássá tett kérdésre nézve egyénileg is állást foglalni; ez minden egyes esetben sokkal behatóbb közvetetlen tanulmányt is igényelne, semhogy azt a művészeti jelenségek ily széles körében egy népszerűen ismertető, nem búvárkodó munkától megkövetelni lehetne. Ehhez járúl, hogy az ilyen — többnyire a művész személyét illető — vitás kérdésekben a nézetek gyakran csak nehezen s nem mindig tartósan jutnak megállapodásra. Így például a Morelli-Lermolieff kétségkívül érdekes és úttörő, de talán mégsem minden esetben csalhatatlan módszere, mely a kép összbenyomása s az irott adatok mellett — sőt gyakran

azokkal szemben — az egyes mestereknek a részletekben nyilatkozó formakezelési sajátosságait veszi zsinórmértékül a meghatározásnál, valóságos fölforgatást idézett elő az olasz renaissance-festészetnek addig Burckhardt és Bode, Crowe és Cavalcaselle tekintélyein alapult művészettörténeti birtokállapotában s csak nagyon is rászabadította a kevésbé hivatott műbírálókat is a meglepő átkereszteléseskre. Utóvégre is a hozzátartozás bizonyos körén belül a szerzőség kérdését a nem szaktudós olvasó szemében nem szabad túlságos fontossággal ruházni föl. Sajátságos jelenség az, hogy mialatt azok a mesterek előttünk nagyrészt ismeretlen sírjaikban porladoznak, mi az ő tevékenységök mezején, az ő nevökben határvillongásokat támasztunk, azokban biráskodunk, ezt ennek, azt amannak ítéljük oda, — holott mindenkép mi vagyunk a nevető, a boldog örökösök, kik közt vitás legfölebb az lehet: kitől örököltük ezt vagy amazt? kit mennyi dicsőség és érdem illet meg? hanem az örökség maga, az mindenesetre megvan, annak birtokában, élvezetében vagyunk, dúskálunk benne, attól senki sem foszthat meg. Ezért ne igyekezzünk magunk se csonkítani e birtokunkat s ne befolyásoltassuk magunkat e határvillongási perek ilyen vagy olyan eldöntése által valamely mű egyszer fölismert igazi becsének méltatásában.

Más, általánosabb természetű vitás kérdés az, mely az e műben is tárgyalt művészettörténeti korszak előzményeire és kifejlődésére, ható erőire és jellegére, irányára nézve különösen az újabb irodalmat foglalkoztatja. Magának a renaissance-nak alapfogalmai, melyeken eddig a művészettörténeti felfogás is sarkallott, látszanak megingatottaknak, tagadásba van vonva az, mintha a középkor végén egyáltalán valami újjászületett volna, a kornak művészetét egyszerűen mint a középkori művészet

természetes továbbfejlődését állítják oda, az antik világ befolyását annak kialakulására pedig vagy szintén tagadják, vagy mint már a meghidegülés és hanyatlás egyik elemét tüntetik föl.

Az újabb kutatásnak és arra alapított fölfogásnak megvan az az elvitázhatatlan érdeme, hogy megczáfolta azt a régebben hirdetett nagyon egyszerű és kényelmes, de a szigorúbb bírálatot ki nem álló tételt, mintha a renaissance a classicus ókor «elfeledett» szellemi kincseinek valami csodálatos véletlen következtében történt újra megismeréséből és csakis ebből támadt volna. Az ókor szellemi kincsei — különösen Olaszországban — soha egészen elfeledve nem voltak és semmiesetre sem egymaguk idéztek elő ujjászületést az emberiség szellemi világában. A renaissance problémája tényleg sokkal szövevényesebb, sokszerűbb s csak mélyebb és szélesebb kulturtörténeti perspectivába helyezve lesz érthetővé. De az újabb történeti felfogásnak a classicismus iránti modern gyűlölet forrásából is táplálkozó némely túlzása, azt hiszem, nem számíthat arra, hogy a történelmi megismerést és megítélést tartósan befolyásolja. Ezek az újabb tanok sok esetben nagy hangsúlylyal olyan dolgokat bizonyítanak, a melyek az eddigi fölfogás lényegét egyáltalán nem érintik, sok esetben pedig olyat állítanak, a mit hirdetőjük maga a részletesebb történeti tárgyalásban lépten-nyomon megczáfolni kénytelen.

Hogy például a renaissance szellemi mozgalmának első kezdete nem olasz földön, hanem Abelard és Heloiseban, a provençal költészetben és a XIII. század franczia prózaromantikájában keresendő, mert ott mutatkozik először a középkorban a testi szépség megbecsülése, a földi szenvedélyek költői dicsőítése s az emberi szívnek és szellemnek bizonyos fölszabadulása a vallásos érzelmek és eszmék kizárólagos uralma alól: ez kétségkívül érdekes kul-

turtörténeti adalék, de az olasz renaissance jelenségeinek megitélésénél már csak azért sem bírhat nagy fontossággal, mert ama költészeti termékek befolyása az olaszföldi művészeti mozgalom vezetőire csak igen hiányosan mutathatók ki. Egészen túlhajtott az a másik fölfogás, mely a renaissance-kulturában általán — még az olaszországiban is — a germán szellem szüleményét látja, (Houston Stewart Chamberlain.) és meddő igyekezet annak bizonygatása, hogy a korszak megjelölésére helyesebb az «ujraéledés» szót, mintsem a megszokott «ujjászületés»-t használni. (W. Rolfs.)

Kissé merésznek látszik az az elmélet is, mely az olaszországi renaissancenak s különösen e kor művészetének kizárólagos kezdeményezőiül Assisi Szent Ferenczet és a kolduló szerzetrendeket jelöli meg s a művészeti fejlődést egészen külön választva a humanismustól, az ókori kultura befolyását tulajdonképen csak ebben az utóbbiban véli fölismerhetni. Maga H. Thode, a ki ennek az elméletnek legmélyebb tudású s legékesszólóbb hirdetője, kénytelen mégis elismerni például azt a nagy befolyást, melyet a renaissancenak már kezdetleges szobrászatára az antik sarkofagok domborműveinek szemlélete, építészetének kialakulására az antik stílelemek fölvétele gyakorolt, kénytelen ugyanő elismerni, hogy a keresztény egyházatyák vallástanitását az Aristoteles bölcselete hatotta át, hogy a renaissance-kor keresztény bölcseleti világnézlete tulajdonképen új-Platonismus volt s hogy ép úgy, mint Danténak Vergilius, Michel-Angelonak Platon volt vezetője a lelki megtisztulás hegyére való emelkedésében. Hogy csak «formai» elemek lettek volna azok, a miket a keresztény művészet az antik világtól kölcsönzött: a mezitelen test és a távlat tanulmánya, ez az állítás nehezen tartható fenn, ha egy pillantást vetünk a művészeti eszmekör ama roppant tágulására, melyet már a kezdet-

leges renaissanceban az óvilág mythosának, történelmének, symbolikájának befogadása eredményezett. És a mi azokat a «formai elemeket» illeti, hát lehet-e azokat a képzőművészetben kevésre becsülni? Hiszen a renaissance-művészet legsajátabb jellege és igazi jelentősége épen abban rejlik, hogy az óvilág művészeti formanyelvét a keresztény szellem szolgálatába tudta állítani.

Az ismertetésünk tárgyául választott korszak jellemzése szempontjából fölöslegesnek látszik a renaissance-művészet keletkezésének és lényegének megitélésére nézve az újabb irodalomban kifejlődött ellentétes nézetek még közelebbi megvilágítása; e rövid utalások is talán elegendők annak bizonyítására, hogy azoknak megismerése az eddig elfogadott alapfogalmak lényeges módosítását egyáltalán nem követeli tőlünk.

Azonban a bennök megnyilatkozó eszmemenet, egyesülve különösen a John Ruskin tanításának némely túlzásával és némely félreértésével s a már emlitett, a classicismusra nézve minden téren kedvezőtlen mai koráramlattal, kétségkívül bizonyos barátságtalan hangulatot keltett a művelt világon különösen a kifejlett renaissance, a Cinquecento, vagyis a XVI. század úgynevezett classicus művészetével szemben, melylyel számolnunk kellett akkor, mikor az olasz renaissance-művészetnek épen ezt a korszakát választottuk méltatásunk tárgyául.

Korunk lelki életéből félreérthetetlenül csendül ki egy méla hang, mely fáradtságot, csalódottságot, keserűséget árul el. A kultura finomságai, kényeztetései, mesterkéltségei és — valljuk be — hazugságai közepett csömört érzünk, vágyat több egyszerűség, igazság, természetesség és bensőség után. Öregeknek érezve magunkat, visszavágyunk fiatal-, sőt lehetőleg gyermekkorunkba; művészeti kedvtelésünk is oly valamit kivántat meg velünk, a miben még a romlatlan fiatalság lelkére ismerünk rá: a

miben még az érzelem uralkodik a tudás fölött, a mi még előretörekvés, nem öntudatos birtoka a tökélynek, a miben még benne rezeg az a naiv öröm, melyet létrehozása okozott szerzőjének. Ez magyarázza meg a mai nemzedéknek a primitiv művészet iránti előszeretetét is. Oly érzés ez, a melyet indokolni ép oly kevéssé lehet, mint vele vitára kelni, de a melynek egészen átengedni magunkat önmagunk iránti hiba volna.

A mit a művészi szépnek a világában bírunk, az életünknek egyik legbecsesebb java, vigasztalója, üditője, nemesitője lelkünknek; igyekeznünk kell annak minél teljesebb birtokába jutni és abban maradni is. A megismerés azonban még nem bírás, ha a birtok élvezete iránt elhidegít a közöny. Ezért kell a művészeti szép élvezetében egyéni hajlamunk megtagadása nélkül elfogulatlanságra, mondhatnám tárgyilagosságra törekednünk. A művészi alkotás körében igaz a Taine mondása, hogy a művészet életeleme a nagy elfogultság, — «l'art vit de grands partis pris»; de azért a művészet rendeltetésének mégis mély lealacsonyítása volna az, ha termékeinek élvezetét teljesen a változó divat kérdésévé tennők.

Azt hiszem tehát, hogy az olasz renaissance-művészetnek közönségesen a Cinquecento neve alatt értett teljes kifejlődési kora érdekéből, bájából s így a tanulmány is, melyet valaki ráfordít, becséből semmit sem veszített a renaissancera vonatkozó történeti elméletek változásainak, a fogalmak némely eltolódásainak, de sőt még a jelenkori művészettörténeti előszeretetek és elhidegüléseknek hatása alatt sem. Figyeljük csak meg, hogy a valóban mélyreható szellemek a legmodernebb művészettörténeti fölfogás terén is mennyire meg tudták őrizni fogékonyságukat a renaissance classicus művészetének mesterművei iránt: Lermolieff rajong Ráfaelért, Muther a renaissance-művészet középpontjává teszi Lionardót,

Giorgione körül új irodalom támad s Thode, Justi és Steinmann minden eddiginél nagyobb terjedelmű műveket szentelnek a Michel-Angelo szellemi hagyatéka minden oldalú megvilágításának. Csak a szűk látkörű és a fölszínhez tapadozó szellemek igyekeznek minduntalan arra, hogy a korszakok természetes különbségeit az egyiknek kiemelésére s a másiknak elhomályosítására fordítsák, s a kicsinyek nagyítása és a nagyok kisebbítése által mondjanak valamit újat s keltsenek maguk és tárgyuk iránt a megérdemeltnél nagyobb figyelmet.

Mi feladatunkat megoldottnak fogjuk tekinteni, ha minél több magyar olvasót sikerül meggyőznünk arról, hogy a Cinquecento nagy alkotásai s azokban is tükröződő ragyogó élete iránti csodálat jogosultságát nem csökkenti az, hogy régi keletű, s nem lehet egy tárgy oly ismert, hogy benne a művelt ember érdeklődése új és vonzó elemeket és vonásokat ne tudjon találni.

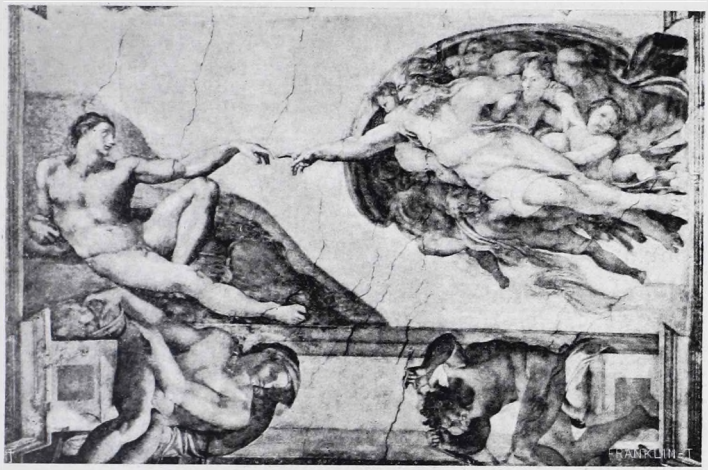
Budapest, 1908 május havában.

B. A.

Apostolok és angyalputtók; Correggio képének részlete a parmai S. Giovanni-templomban.

I.

A CINQUECENTO MŰVÉSZETÉNEK JELLEME.



Ádám teremtése; Michel-Angelo freskója a Sixtina kápolna mennyezetén.

A művészetnek az az öntudatlan virágfakadása, melyet a «Quattrocento», — a XV. század Olaszországa — tár a történeti szemlélő elé, az emberi szellem művészi crejét a leghatalmasabb képesség, a legnagyobb lendület s egyúttal a legmagasabb czélok határához hozta. Úgy látszott, mintha egyetlen rövid nyáréj vajúdó csöndje feltartóztathatatlanúl meghozná a remélt, a sejtett «aranykor»-t, mely Hellas művészete óta másodszor és talán utólszor volt fölvirradandó. Minden elő volt készítve, hogy az addig elérhetetlen elérhetővé váljék. A hagyományokban, a népjellemben, az országnak különösen a XII. század óta kifejlődött társadalmi és műveltségi viszonyaiban gyökerező folytonos és kiterjedt művészeti tevékenység által a művészet az olaszokra nézve a XV. század végén valódi életszükségletté vált, a szépség cultusa a vallásos, de egyúttal a fejledező nemzeti érzület alkotó részévé. Sehol másutt a fölvirulásnak ily biztosan ható föltételeit akkoriban egyesülve föltalálni nem lehetett volna.

Míg ekkép a haladásnak a természetes továbbfejlődésben rejlő tényezői mind meg voltak adva, ugyanakkor a tüneményes tehetségek véletlen összetalálkozása az indító erőnek szinte a végtelenig való fokozását tette lehetővé. A kor lázas törekvése a nagy alkotásokra magát a teremtő anya-természetet is hatalmába látszott ejteni. Goethe kimutatta,[1] hogy a «Quattrocento» és «Cinquecento» határmesgyéjén, 1500-ban hány nagy művész élt egyidejűleg — ki elején, ki delelőpontján, ki végén fényes pályájának, — kik közűl elég legyen itt a két Bellini, Luca Signorelli, Lionardo da Vinci, Perugino, Mantegna, Andrea Sansovino, Francia, Fra Bartolommeo, Michel-Angelo, Bramante, Giorgione, Tizian, Ráfael, Sodoma, Sebastiano del Piombo, Bernardino Luini, Andrea del Sarto, Giulio Romano és Correggio neveire utalnunk.

A Cinquecento festészetében és szobrászatában, — a melyekről a művészi iparra való tekintettel is a Michel-Angelo halálának idejeig lesz szó e lapokon, — a most nevezett mesterek különböző jelentőségű szerepet vittek. Némelyik — mint Mantegna és Gian-Bellini — a megelőző korszakban ragyogott művészetének alkonypírját vegyítette az új század hajnalhasadásába; némelyiknek — mint Luca Signorellinek és Peruginonak működése messzire belé is nyúlt a Cinquecentóba, de ők és segédeik s tanítványaik híven régi hagyományaikhoz, az előbbi iskola szellemében dolgoztak tovább. Lionardo a XV. század utolsóelőtti évtizedében kijelöli az új korszak irányait, elméjében látszik hordozni a jövő művészetének minden titkait; kevéssel a század végét megelőzőleg pedig Fra Bartolommeo és Michel-Angelo s valamivel később Ráfael teljesen átteremtik az olasz szárazföld festészetét és szobrászatát, úgy, hogy a velök indulók vagy utánok következők közül már csak az oly kivételes erejű tehetségeknek, minők Sodoma, Andrea del Sarto és Correggio

voltak, jutott osztályrészükül az önállóbb és eredetibb alkotás, míg a többiek majdnem mind ama nagyok varázsa alatt álló egyszerű utánzóknak tünnek föl. Ezalatt Velenczében és a velenczei fönhatóság alatt álló szomszédos szárazföldi tartományokban a helyi hagyományoktól és a «tenger királynéjá»-nak különleges életétől befolyásolt, különösen a festészet és művészi ipar terén egészen önálló fejlődés indult meg, mely a szárazföldinél később érte el tetőpontját s később hanyatlását is, melynek megindítói főleg Giorgione és Tizian voltak, s melynek a szárazföldi Olaszország festészetével való kölcsönhatását Sebastiano del Piombo képviseli.

Habár tehát a Cinquecentóról nevezhető korszak határát nem lehet a két század érintkezése pontján megvonni, kétségtelen, hogy a XV. század vége táján az olasz képzőművészetek fejlődésében nemcsak hatalmasabb, általánosabb lendület, de lényegileg új irány, új szellem kezd uralkodóvá válni. Hogy az egész fejlődésnek melyik szakát tekintsük az alkotások becse szempontjából a renaissance-művészet tetőpontjának, az «aranykor»-nak? arra nézve a jelenkor változó szellemi áramlatai és uralkodó æsthetikai hajlamai szerint változhatik a fölfogás. Legtovább — s talán legtöbb joggal — a Lionardo, Ráfael és Michel-Angelo egyidejű működésének idejét, «melyet a Gioconda és a Galatæa mosolya sugároz be» (I. Klaczko) — tehát a XVI. század két első évtizedét nevezték annak. Eugen Müntz az aranykor kezdetét már 1470 táján keresi, Lorenzo de' Medici, Bramante és Lionardo megjelenésének idejénél s végét 1520-ra teszi, a Ráfael halálának évére. John Ruskin és újabban Adolfo Venturi a legnagyobb virágzás korszakát egészen visszahelyezik a Quattrocentóba, sőt Ruskin annak is első felébe, egész a Trecentóba visszamenőleg. Az kétségtelen, hogy a XVI. század új irányú művészete sokat nélkülö-

zött a megfigyelésnek és kifejezésnek abból a közvetetlenségéből, a vallásos érzés ama bensőségéből, a «csöndes ünnepi öröm» (W. Pater) ama hangulatából s a művészi alkotás öntudatlanságának abból az üdeségéből, a mely a Quattrocentót jellemezte, s hogy e század folyamában, különösen második felében, az antiknak, majd meg az ünnepelt mestereknek szinte szolgai utánzása modorosságot s bizonyos lelki ürességet szül sokaknál, mely a legmagasabb virágzásból a félreismerhetetlen hanyatlás felé viszi különösen a szárazföldön az olasz renaissance művészetét. Azonban az a rövid korszak, melyet a Lionardo, Michel Angelo, Ráfael és Correggio szellemének egyesülő varázsa hat át s mely alatt Velenczében a Giorgione korán kihamvadt lángját a Tizian lángeszének fiatal ragyogása váltja föl: ez a korszak, mely általán az olasz renaissance szellemi áramlatának leggyőzelmesebb ideje volt, a művészet teremtő erejének is semmi mással össze nem hasonlítható munkáját tárja elénk. Mintha Itália sejtette volna, hogy balvégzetnek megy eléje, sietett a rábízott föladatot minden részében teljesíteni, hogy mikor bukása bekövetkezik, szellemének alkotásait készen vehesse át az újkor világa, művelődésének alapjául; legalább a képzőművészetek terén tagadhatatlanúl ily alapvető, irányító munka jutott Olaszországnak az egész újkori művelt emberiséggel szemben föladatúl.

Az a sok tekintetben változott, új szellem és irány, mely a Quattrocentóval szemben az olasz Cinquecentót jellemzi, az élénk művészeti tevékenység természetes továbbfejlődésén s az egyszerre föllépett nagy alkotó tehetségek indító és vezető munkáján kívül némely külső körülmény véletlen találkozásával is hozható összeköttetésbe.

Az egyik: Róma túlsúlyra emelkedése az olasz szel-

Mona Lisa; Lionardo festménye a párisi Louvreban.

lemi élet többi középpontjai, különösen Firenze fölött. A Quattrocento utolsó évtizedeiben Firenze a Mediciek bölcs, erős és művészetkedvelő uralma alatt a szárazföldi olasz műveltség valódi székvárosává lett, ott a művészet ép úgy, mint Sienában és sok kisebb városban a viruló polgári élet s a középkor folyamában kifejlődött társadalmi rend, anyagi és szellemi kultura befolyása alatt állott. A művészet mæcenásai a meggazdagodott polgárok soraiból kerültek ki, a művészek magukat alig tekinthették egyebeknek, mint a mesterséget űzők czéhei egyikéhez tartozóknak s ábrázolásaik tárgyait a keresztény vallási eszmekörnek az őket környező művelt polgári élettel való, gyakran naiv vegyítéséből merítették, az antik világot pedig többnyire csak másodkézből ismerték.

Mindez megváltozott, midőn Firenze belső zavarai és a pápaságnak az apennini félsziget legnagyobb politikai hatalmává való emelkedése következtében, de főleg néhány pápa, úgymint II. Julius és Leo bőkezű és becsvágyó műpártolásának hatása alatt az olasz művészeti élet középpontja a XVI. század elején mindinkább Rómába helyezkedett át. Ott rá sokkal nagyobb, fényesebb feladatok, de egyúttal nagyobb igények is várakoztak, mert az egész keresztény világra kiterjedő egyházi hatalom a maga világi pompájának ép úgy mint erkölcsszellemi uralmának dicsőítését és példázását bízta a képzőművészetre s ugyanakkor a classicus ókor hátrahagyott műalkotásai fokozott erővel kezdtek az új műveltség szellemére hatni. Rómába igyekezett akkor mindenki: a művészek és költők csak úgy mint a tudósok és rhetorok; ismétlődése volt ez tényleg az Augustus és Trajan korának; a távolabbi mult emlékei, a világtörténelmi légkör, az emberiség egyetemére kiható uralom és befolyás gondolata fölülemelték a művészi képzeletet is a minden-

napi élet és a mindennapi érzelmek körén s magasabb, elvontabb célok és eszmék s monumentális alkotások felé irányozták. S ugyanakkor, mintha a multak temetője, a föld is hozzá akart volna járulni a művészeti ideálok megújításához, egymás után adta ki magából az antik művészet újra fölfedezett remekeit: a belvederei Apollo, a Laokoon-csoport, a belvederei Torso s az alvó Ariadne mind a XV. század utolsó és a XVI. század első éveiben láttak ujra napvilágot Rómában vagy Róma környékén.

Az olasz művészet szerencséjére Róma szellemi túlsúlya sohasem nyomta el egészen a helyi iskolák különleges fejlődését és virágzását, bár a franciák s a spanyolok betörése Milanoban s Nápolyban hosszú időre megakasztott majdnem minden művészeti tevékenységet. Az egyes helyi iskoláknak — beleértve Velenczét is, — iránya és jellege azután sokszorosan kereszteződött és vegyült is, kivált egyes mestereknek — mint Lionardonak, Michel-Angelonak, Ráfaelnek és Sebastianonak — gyakori utazásai, illetőleg különböző helyeken való letelepedései által, melyek az ő saját tehetségök gazdagabb kifejlődésének is előmozdítói lettek. A művészet nemzetközi összeköttetései is szaporodtak a Cinquecentóban; míg a megelőző században csak néhány olasz földön járt németalföldi mester befolyása mutatható ki, most már különösen Északolaszországban a szobrászatban német példák hatása is észlelhető, a fametszés útján Dürer rajzai elterjednek s a legnagyobb mesterek képzeletét termékenyítik meg. Lionardo öreg napjaira Franciaországba költözik, Solario, Sarto, Cellini, Rossi, Primaticcio is működnek franczia földön, Tizian kétszer tölt hosszabb időt Augsburgban, V. Károly császár mellett; viszont a Ráfael Flandriába küldött szőnyegkartónjai nyomán a flamand művészeknek egész csapata vándorol

le délre s közülök különösen a híres Jean de Boulogne olasz földön hagyja hátra munkássága legfényesebb nyomait.

Hatalmas tényező volt az olasz renaissance művészet e második korszakának kifejlesztésében az az «érzékiesség villamosságával telt» (Gregorovius) erkölcsi és szellemi légkör is, mely azt főleg Rómában és Velenczében, de bizonyos mértékben Olaszország többi városaiban is környezte. A történetíró joggal törhet pálczát az olasz renaissance társadalma uralkodó osztályainak romlottsága fölött, visszautasíthatja az e korban megérlelődött politikai elméletnek és gyakorlatnak azt a cynismusát, melylyel eszközei megválasztásánál minden erkölcsi mértéket és szempontot megtagadott; az azonban kétségtelen, hogy az erkölcsi korlátok meglazulása által fölszabadult szinte féktelen életkedv, életszeretet és érzékiesség hathatósan segítette elő a művészet kifejlődését. A vallásos művészet csodálatos tökélyt ért el a XV. század végén, de még nem mondta ki utolsó szavát; ha az új hatás alatt bensőségéből veszített is, kifejezési eszközeiben szükségkép óriási mértékben gazdagodott, mikor szerepét megosztania kellett egy olyan, már nem csupán a vallásos térre szorítkozó, hanem a maga eszmekörét hatalmasan kitágító művészettel, mely czélját főleg az erő- és életteljes emberi test szépségének cultusában s a régi görög és római pogány világ életfölfogásának megújításában látta. Ez a művészet új, testileg tökéletesebb, kifejező erőben ékesebben szóló ideálokkal gazdagította a vallásos művészetet, de egyúttal, fölszabadulva a középkor szigorúan vallásos fölfogásának korlátai alól, kifejezni igyekezett mindazt a gyönyört is, a mit az erő érzete s az élet kínálkozó örömei nyújtanak az embernek. Kétségtelen, hogy az élet erős szeretete és bizonyos fokú érzékiesség nélkül ki nem fejlődhetett volna például az az

Szt. Sixtus Madonnája; Ráfael képe a drezdai képtárban.

örömöt sugárzó, diadalmas festészet, melyet a velenczei Cinquecento tár elénk s hogy a finomult életélvezet szükségletei nélkül a művészetnek nem lett volna módja oly mértékben megtermékenyíteni az ipari tevékenységet, mint azt a kifejlett renaissance korának élet- és lakásviszonyai s mindennemű használati tárgyai tanusítják.

Ez a lendület, mely a XV. század végén az olasz művészetet fölemelte, ugyanazokból a forrásokból táplálkozott, melyek a renaissance irodalmának is legnagyobb felvirulását akkor idézték elő. A városokban kifejlődött polgári műveltséggel és gazdagsággal versenyre keltek a dicsvágyó fejedelmi udvarok; a természet iránti érzék hatalmas ébredése gazdagabbnak tüntette föl a földet, mint a minőnek a középkor látta s az ember testi és szellemi mivoltának teljes megbecsülése a tökéletesség újnemű ideáljait tűzte a képzelet elé, melyeknek megvalósításában irodalom és művészet tanácsért és mértékért az antikhoz folyamodtak. Hogy mennyire áthatották egymást kölcsönösen a tudomány és irodalom egyfelől, a művészet másfelől, azt legvilágosabban igazolja az a tény, hogy ugyanakkor, mikor a tudományban és irodalomban a plátói bölcselet eszméi, a synthesis, az abstractió felé való törekvés váltak uralkodókká, a képzőművészetben a Quattrocento naiv, kedélyes, részletekbe merülő, «episodikus» realismusát a Cinquecento összefoglaló, abstraháló, a lényegesnek kifejezésére szorítkozó, a konkrét egyéniséget egy tökéletes typusba átgyúró idealismusa váltotta föl.

A Cinquecento művészete a megelőző korok tanulmányainak és vívmányainak magaslatán állva szabadabban mozog a maga világában s épen ezért öntudatosabb a maga eszközei használatában. Az arányok erősebb megérzése, az ellentétek hatásának ismerete és értékesítése és mindenekfölött a tiszta perspectivikus látás és ábrá-

zolás, a rövidülések rajzolásában való bátorság és biztosság, jellemzi a Cinquecentót, míg a Quattrocento — főleg Mantegnáig — a képzőművészet úgynevezett harmadik dimensiójáról, a mélységről: a síkban előttünk elterülő dolgok egymás mögöttiségéről teljesen tiszta fogalommal nem bírt, vagy legalább is azt híven ábrázolni nem tudta; a Paolo Uccello és Piero della Francesca kisérletei e téren műtörténeti szempontból érdekesek, de még nem mutatják a probléma megoldását.

Ez a souverain uralom az ábrázolás módjai fölött természetesen kitágította az ábrázolás tárgyainak körét is. A művész kezdi más szemmel nézni az öt környező természetet s más szemmel mindenekfölött az embert. A természeti háttér tájképi jelentőségének önállóbb fölismerése ugyanakkor kezdődik, mikor a természet szépségei iránti érzék, — a renaissance egyik legbecsesebb adománya — fölébred az emberben. Nyomaival találkozunk már néhány késő quattrocentista, különösen Luca Signorelli és Pinturicchio képein; már ezek elárulják a tájképben, mint olyanban való gyönyörködést, az eltérést attól a hagyománytól, mely háttérül csak a természet megszokott, conventionalis helyi jelenségeit festette. Lionardo kezd merész képzeleti tájképeket alkotni képei hátteréül, Piero di Cosimo szeszélyesen gazdagítja az ábrázolt állat- és növényvilágot; bár az önálló tájképfestés csak egy századdal később fejlődik ki, képeik hátterének és világításának művészi megalakításával Giorgione, Tizian, Correggio már úgy tünnek föl, mint az első hangulat-tájképfestők.

Maga az emberi lény, alakjának, mozdulatainak egész gazdagságával, sőt lelki világának rejtélyeivel is, most szabadul csak föl igazán a művész ecsete és vésője alatt. Semmi sem marad most már utánozhatatlan, kifejezhetetlen: a művészet, a maga szabadságának és biztosságá-

nak tudatában szinte játszik a test vonalainak legnehezebb problémáival s közeledik a kisértés, a mely idővel arra csábítja, hogy a természetesség rovására is keresse a nehézségeket, azok leküzdésében mutatván ki mesterfogásait. Az, hogy a Cinquecentóban a művészi ábrázolás tárgyává túlnyomó mértékben a mezítelen test válik, kevésbé rovandó föl a korszak érzékies irányának, mint inkább annak, hogy a mezítelen emberi testet a művészi ábrázolás próbakövéül tekintették s e próbatét sikeres kiállását a művész nem szivesen leplezte el a néző elől, bár viszont a ruhák redőzete is ebben a korban válik a természet utáni gondos és rendszeres tanulmány tárgyává. Két segítője támad a festőnek és szobrásznak az emberi test ábrázolásában: az egyik a tudomány, az anatómia, melyet Lionardo tesz igazán a művészet egyik tanítómesterévé, — ki egyébiránt magát a festés művészetét is tudományos rendszerbe igyekszik foglalni, — a másik az antik szoborművek példája, melyet most, a művészi technika titkaiba mélyebben behatolt nemzedék jobban megértve, mohón tanulmányoz s különösen a szobrászatban, növekvő előszeretettel utánoz is.

Az antik tanítja meg a művészetet az emberi test szépségeinek keresésére és meglátására; ezért nem fogadja el már a Cinquecento — ellentétben a megelőző korral, — az emberi idomokat olyan, minden válogatástól mentt tárgyilagos hűséggel utánzandó mintákul, a mint azokat a természet véletlene eléje hozta. Az antik szolgáltatja az ideált, a «kánont»,[2] melyhez a művész mintáját hozzáidomítani törekszik, míg ez a törekvés azután a «classicismus»-t a természettől való teljes eltávolodás veszélyébe sodorja. Ez a veszély fokozott mértékben fenyegette a szobrászatot, kevésbé a festészetet. Annak ugyanis, hogy a Cinquecento olasz művészetében a festészet a szobrászatnál dúsabb s mindenesetre önállóbb virágzásra emel-

Dávid; Michel-Angelo szobra a firenzei galleria antica e modernában.

kedett, egyik lényeges oka abban rejlik, hogy az ó-világ festészeti emlékeiből ama kor nagyon keveset s úgyszólván csak ornamentális jellegűeket ismert, míg az ókori plasztika hagyománya, épen mert oly nagy mértékben gazdagította a renaissance szobrászat látkörét, tudását, némileg megkötötte befolyásával annak fejlődését. Ennek is tudhatjuk be, hogy a Cinquecento a Michel-Angelo korszakos, a többieket elnyomó alakja mellett kevés valóban jelentős szobrászt mutathat föl, hogy a szobrászattól mind több területet hódít el a festészet s az mindinkább csak az építészet kisérőjéül szegődik és pusztán dekorativ irányban fejlődik. Félreismerhetetlen azonban az antik szobrászati művek befolyása ez időben a festészetre is, különösen Michel-Angelo és Ráfael s az ő közvetetlen követőik működésében; a plasztikai elem iránti előszeretet náluk gyakran — Michel-Angelonál, mondhatni mindig — háttérbe szorítja a tulajdonképen festői, különösen a coloristikus hatásokra való törekvést.

Egyébiránt a szinezésben s az árnyékolásban is szembetünően mutatkozik a Cinquecento új iránya, a mennyiben a szinek ellentétében és harmoniájában, a világosság és sötétség váltakozásában és egybeolvadásában rejlő hatások titkait fürkészni, fölismerni és öntudatosan fölhasználni kezdi a festőművészet, míg a Quattrocentoban beérte azzal, hogy az előtte levő tárgyak képét egytől-egyik a valóságnak lehetőleg megfelelő színekkel vonta be, gyönyörködve azok tompítatlan tarkaságában. E tekintetben is Lionardo az úttörő az ő olvadékony félhomályával (sfumato, chiaroscuro), melyet azután Correggio emel legmagasabb tökélyre; Lionardo tanította meg az olasz művészetet az alakok s különösen az emberi test plastikájának festői kifejezésére, az árnyékolásnak azzal a végtelen lágyságával, a fejeknek azzal a szabad beállításával, mely képein az aranyművesekből lett firenzei

primitivek alakjainak szigorúan kemény mintázását, az éremképmások nyomán fejlődött merev profil-arczképeket fölváltotta. Azonban a szinek világító és lángoló bűbáját teljesen föltárni a festészet számára, kevésbé az olasz szárazföld, mint inkább Velencze művészetének lett föladatává és dicsőségévé ebben a korszakban.

A művészi szerkesztés, a compositió terén megy tulajdonképen végbe a Cinquecento beköszöntével az a tisztulás és nemesbülés, mely által az olasz renaissance képzőművészete innen kezdve az ókorira emlékeztető «classikai» jelzőt vívta ki magának. A művészet a maga anyagából kiválasztani s mellőzni, vagy legalább alárendelni igyekszik mindazt, a mi részleges, esetleges, lényegtelen, az egészre ki nem hat, ellenben kiemeli a lényegeset, a nagyot, a jelentőset. A compositió nem vész el többé részletekben, mint a megelőző korban, de az egész által igyekszik hatni s összefoglaló pillantással ennek a hatásnak alárendeli a részleteket. A Quattrocento festői például minden, az ó- vagy az újszövetség könyveiből vett jelenet köré egész sorozatát csoportosították az őket környező életből vett alakoknak, a kik teljesen részvétlen, mondhatni véletlen nézői a jelenetnek, míg a cinquecentisták csak azokat az alakokat viszik a falra vagy a vászonra, melyek nélkül a cselekmény maga, vagy annak hatása a szemtanúra megérthető nem volna, a kiknek jelenléte a képen szükségszerű, de ezeket mind át is hatja, mintegy a régi mozdulatlanságból kiragadja az ábrázolt jelenetnek többé vagy kevésbé drámai élete, sőt ezt a drámai hatást némelyik festő, — mint például Tizian Szent-Péter mártir meggyilkoltatásának elpusztult képén — még a környező természet formáival, benyomásával is öntudatosan fokozni iparkodott. Eszközei értékének tudatában a képzőművészet immár méltóságán alúlinak tartja eszméi kifejezésére a maga körén kívül

eső segédszereket venni igénybe; a fölirásos szallagok, melyek az alakok s a cselekmény jelentőségét magyarázták, eltünnek: ezentúl mindent a képnek magának, az ábrázolt mozdulatoknak és kifejezésnek ékesszólására kell bízni. Csak egy régies elemet őriz meg híven a Cinquecento is több vallásos tárgyú képen: a donátoroknak, a kegyes megrendelőknek odafestését a szentkép előterébe; de ebben is nagy változás mutatkozik: az, hogy a donator a maga hódolatát ajánlja föl a választott szentnek s annak óltalmát, pártfogását kéri ki, már nem csak a helyi együttlétben, hanem a mozdulatban, a csoportosításban is ki van fejezve, mely mind szervesebben csatolja egymáshoz az imádkozó földieket a védő, áldó, kegyosztó égiekkel.

Ez az általános, nagy változás az, mely a Cinquecento művészetét idealistikusnak tünteti föl a Quattrocento realismusával szemben. A megelőző kor mesterei, a primitivek, arra igyekeztek, hogy a mintául használt alakokat és tárgyakat minden válogatás és minden eszményítés nélkül, természetes helyzetök és kinézésök minden változtatásától tartózkodva vigyék át különösen képeikre, a miért az ő nagyobb compositióik is a csoport-arczképek benyomását teszik. Az epikai szélességre s a környező élet hű ábrázolására való igyekezet mindig túlsúlyra jut a Giotto s később a Masaccio bátor, a képbe drámai életet lehelni akaró kezdeményezéseivel szemben, Botticelli hasonló kisérletei többnyire a compositió egységét bontják meg s a Donatello domborműveinek hatalmas szenvedélyektől mozgatott jelenetei majd csak a Cinquecento művészeinek képzeletét termékenyítik meg; csak ezek ismerik föl, hogy az ábrázolni kivánt cselekmény hű kifejezése nem érhető el mindig a mindennapi élet alakjainak s azok közönyös arczainak ábrázolásával. A régi realismusnak az a vágya: mindent apróra lemá-

Szent Jeromos Madonnája; Correggio képe a parmai képtárban.

solni, különben is idővel szükségkép kimerült, e helyett a művészet csak a nagyot, a jelentőset akarta megörökiteni; «kevéssel sokat mondani» lett az új, a nagy stil törekvése, (Wölfflin) s ez elkerülhetetlenné tette a valóságban mutatkozó alakoknak bizonyos megválogatását s a művész czéljai szerinti átalakitását. A plátói eszmékkel telt humanismus a tökéletes ember ideálját tűzte maga elé követendő czélul, úgy szellemi, mint testi tekintetben, s a művészet azt mindjárt megvalósitani is megpróbálta. Így alakult meg egyfelől a «heroismus idealismusa», mely a művészi ábrázolásban bizonyos, nemcsak előkelő és kiváló, hanem nagyszerű és fenséges vonást is igyekezett meghonosítani, másfelől az absolut szépnek, az emberi ideálnak keresése: az a törekvés, a melylyel — mint Taine szépen mondja — az ember meg akarta tanítani a természetet, hogy milyenné kellett volna őt teremtenie.

A kifejezőre, tökéletesre, eszményire való törekvés találkozott még egy más rokon-irányzattal, melyet szintén a tudományos műveltség, az irodalom s különösen az óvilág behatóbb ismerete kölcsönzött a művészetnek. Már Lionardo adta a festészetről irt könyvében azt a tanácsot pályatársainak, hogy kerüljék a mennyire lehet, koruk viseletének átvitelét képeikre; és tényleg a Quattrocento végén, különösen Mantegnával kezdődik a történeti ábrázolásokon a korhű öltözékek, fegyverzet alkalmazása, s ott, a hol a megfelelő minta hiányzott, legalább az öltözék idealizálása. De nemcsak ruházatukban, testi és lelki mivoltuk által is a mindennapiság fölébe kellett a művészet teremtményeinek emelkedniök. E törekvés hatása alatt a madonnák és női szentek, kik a Perugino és Gian-Bellini képein még csinos arczú és egészséges umbriai parasztasszonyok, vagy velenczei halászleányok, Ráfael vásznain a keresztény erény sugárzó lelki

tisztaságát a pogányság testi tökélyének minden bájával egyesítő női és anyai ideálokká alakulnak át. Donatellonak és Verrocchionak a serdülő kor fejletlen szögletességét híven ábrázoló Dávidja helyett megjelenik a Michel-Angelo ruganyos idomú ifjú óriása. Az apostolok ennek az új művészetnek a világában élemedett herosok benyomását teszik, a Giotto fecskeszerűen röpködő ájlatos angyalai göndörhajú, mosolygó arczú puttókká változnak, Keresztelő Szent Jánosnak olykor szinte Bacchusszerűen életerővel teljes a megjelenése, Krisztus pedig egy szelídebb lelkületű Jupiterként, szellemének fönségét megjelenésében is kifejező férfialakot nyer. Mindenütt megfigyelhető az átmenet «a finomról az erősre, a kicsinyesről a nagyszerűre, a szögletesről a kerekre, a soványról a teltre, az askétaságról az érzékiesre vagy hősiesre»; (C. Justi.) A hosszú és nyulánk alakok «csúcsíves rithmusa», mely a képet mintegy láthatatlan pillérekkel függélyesen tagolta, kerekded hullámvonalakba folyik össze. (Muther.) És mintha ez a változás az életet is áthatná, ugyanakkor látjuk a Quattrocento testhez simuló, állig begombolt öltözéke helyett megjelenni a mellen kivágott, duzzadó ujjú, bő redőzetű ruházatokat, a magas kis sipkát, széles, nagy, tolldíszes föveg váltja föl s az addig borotvált állat hullámokban leomló szakáll födi el.

Az erőtől duzzadó, tökéletes idomok, az elbűvölő vagy megragadó szépség, a hódolatot parancsoló fenség szinte elengedhetetlen kellékeivé lesznek az ábrázolandó alakoknak az új korszak művészetében, mely szívesen népesíti be műveit az angyal-puttók gömbölyű alakjaival, de gondosan kerüli a serdületlen, vagy kortól elaszott testek föltüntetését. Úgy hogy — az Eugen Müntz szavai szerint — a Cinquecento művészeire nézve a valóságban kínálkozó modell végre is csak egy kezdetleges vázlat jelentőségével bir, melyet nekik kellett kiegészíteniök,

megszépíteniök, eszményesiteniök, mert rájok nézve «az élet csak annyiban bír értékkel, a mennyiben szépséggel párosult».

Ez a művészet — mint mondtuk — a Lionardo da Vinci föllépésével indul meg a XV. század utolsó évtizedeiben, mialatt az ő közvetetlen befolyása alá nem jutott művészek a Quattrocento szellemében munkálkodnak tovább. Lionardo hosszabb milanói működésével mindenekelőtt a lombardiai művészetnek ad új irányt, melynek különösen festészete egészen az ő nyomdokain halad tovább; de visszatér gyakran Firenzébe is és itt s Közép-Olaszország többi városaiban is fölismerhető lesz tanításának s műveinek hatása, magának Ráfaelnek fejlődésén is, még inkább a Sodoma sienai s Correggionak, a grácziák bűbájos festőjének parmai működésében. A XV. század utolsó évtizedében hazájából, Firenzéből indul ki a Michel-Angelo Buonarotti hosszú, csodálatos alkotások sorával megjelölt pályája, mely majdnem első kezdetétől egészen végéig magába foglalja úgy a szobrászatra, mint a festészetre kiterjedőleg azt a korszakot, melyről itt szólunk. Fiatalkori működése Buonarottit összeköttetésbe hozza a leginkább ferrarai indítások hatása alatt kialakult bolognai művészettel s természetesen a firenzei iskolákkal is; Lionardoval csak egyszer kél versenyre. Az ő első sikereinek fényét csakhamar még túlsugározni látszik az ifjú Ráfael ellenállhatatlan géniuszának dicsősége, kinek alig két évtizedre terjedő rövid művészi munkássága, egymásután a Perugino, Lionardo, Fra Bartolommeo és Michel-Angelo példáinak hatása alatt, de mégis teljes önállósággal fejlődve, főleg befejező, római korszakában a keresztény és antik szellem és művészeti ideál egyesítésének legtisztább diadalait tartalmazza. Egész serege a tanítványoknak siet a szeretetreméltó mesterhez s igyekszik az ő korai halála után

Isteni és földi szerelem; Tizian képe a parmai Borghese-villában.

nyomdokaiba lépni, de közülök csak Giulio Romano tesz önállóbb jelentőségre szert, míg a firenzei művészet új lendületet s coloristikus irányban is hatalmas fejlődést nyer Andrea del Sarto működése által. A Michel-Angelo zordonan fenséges művészete még népszerűbb vetélytársa életében aratja a festészet terén legnagyobb sikereit Rómában, azután csak agg korában nyúl ismét az ecsethez, ellenben fáradhatatlanul dolgozik a vésővel, s így képben és szoborban a művészet világát egy titánnemzedékkel népesíti be, de a saját, utolérhetetlen nagyságával összes követőit a törpe epigónok s bennök a későbbi olasz renaissance egész szobrászatát az utánzás szerepére kárhoztatja. Az ő hajlottabb korában, vagyis a XVI. század közepétől kezdve a festészet az eklekticismusban, a mesterek eltanult sajátosságainak kényelmes egyesítésében igyekszik tündökölni, míg a szobrászatot a keresett, merész mozdulatok s a túltengő izomerő ábrázolására és a méretek colossalitására való törekvés hajtja az ú. n. barokk irány felé.

A renaissance-művészet jellemének ezek az elfajulásai jóval később és jóval kevésbé lesznek érezhetőkké Velenczében, a hol az antik világ sehogysem tudott a mindig változó, színgazdag élet fölött uralomra jutni. A szobrászatban a szárazföldön Michel-Angelo mellett legönállóbb jelentőségű Andrea Sansovinónak tanítványa s nevének örököse, Jacopo Sansovino ad Velenczében főképen dekorativ irányt a plasztikának, mely fényes hagyományok nyomain haladva, a síremlék-művészetet még hatalmában tartja ugyan, de e mellett az építészet pompás kiképzésére törekszik. Azalatt a festészetet Giorgione és Tizian, végül Paolo Veronese addig nem is álmodott színpompával teszik a politikai hatalmában és erkölcsében hanyatlott, de gazdagságában, műveltségében és életélvezetében zavartalanul virágzó Velencze életének meg-

ragadó tükörévé, s e képet egyéni vonásokkal gazdagítja a Tizian és Tintoretto arczképfestő művészete. Ujongó életöröm és vakító pompa az, a mely a velenczei művészet e korszakának jellegét adja s a mely különösen az üveg- és csipkekészítés terén világraszóló műiparát is megteremti. Általán a kor lázas tevékenysége, nagy productivitása s művészetet szomjazó élete Olaszországszerte az önálló festészet és szobrászat mellett a kis-plasztika, a díszítő-, sokszorosító- és iparművészet minden ágaira is kiterjed; maguk az ünnepelt mesterek sem idegenkednek e tevékenységtől, melynek körében az elsőséget mindvégig fentartó firenzei ötvösművesség terén a Cinquecento oly typikus alakja, minő Benvenuto Cellini, aratja legjobban kiérdemelt sikereit; az ő személyében s a festőként nem jelentős Giorgio Vasariéban az olasz renaissance-művészet még a maga egykorú történetíróit is a saját mestergárdájából szolgáltatja.

Ez vázlatos képe annak a korszaknak, melynek műveivel és művészeivel szándékozunk itt foglalkozni.

Díszpajzs Benvenuto Cellini idejéből a firenzei Museo Nazionaléből.

II.

LIONARDO ÉS A LOMBARDIAI MŰVÉSZET.

Részlet a milanoi San Satiro templom sekrestyéjének frizéből; Caradossotól.

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

Így irt Lionardoról a Michel-Angelo tanítványa s az olasz renaissance művészetének krónikása: Giorgio Vasari a XVI. század közepén, nehány évtizeddel a dicsőített mester halála után. A Lionardo alakját azóta a művészettörténeti kutatás nem hozta közelebb hozzánk, csak még jobban eltávolította, még talányszerűbbé tette, mert az

életére vonatkozó s már Vasaritól följegyzett legendák és anekdoták legnagyobb részének valószínűségét lerontotta, a neki tulajdonított s megmaradt műveknek pedig egy egész sorozatára rábizonyította, hogy azok tanítványaitól vagy követőitől, de nem tőle magától valók. A Lionardo nagyságát azonban semmi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy ismert befejezett művei számának kevesbedése semmivel sem szállította le az ő jelentőségét az utókor szemében, a mi pedig életének legendáit illeti, ma nem annyira azoknak valószínű háttere és alapja, mint inkább kortársainak s a közvetetlenül rákövetkező nemzedéknek bennök megnyilatkozó felfogása, véleménye az ő személyéről bir fontossággal és történeti érdekkel.

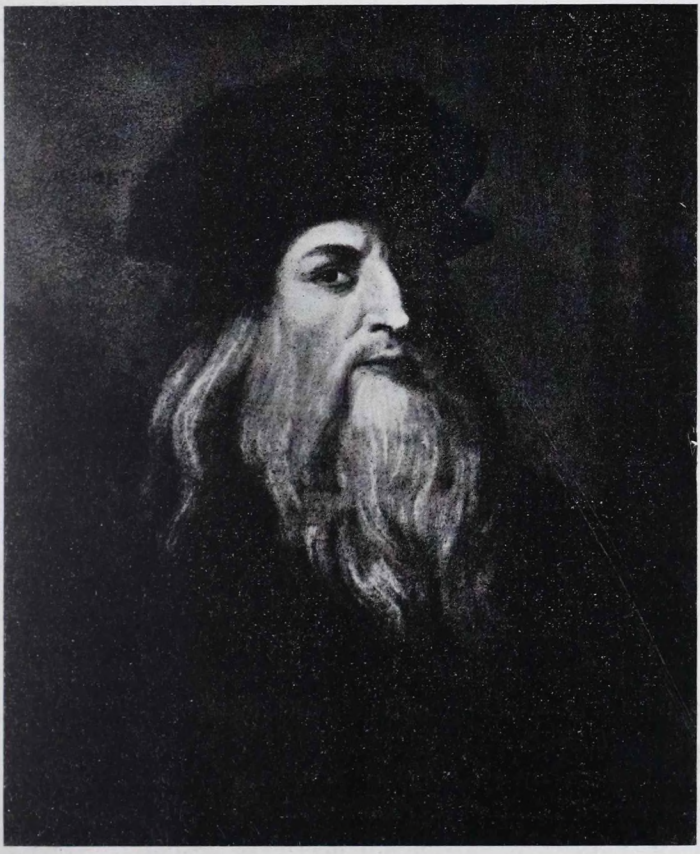
Lionardo külső élettörténetének nevezetesebb adatai meglehetős biztossággal vannak megállapítva. Tudjuk, hogy 1452-ben született a Firenze uralmi területéhez tartozott s Empoli mellett az Arno völgyében fekvő *Vinci* helységben, melytől nevét kapta. Természetes fia volt Messer Pierónak, a firenzei Signoria jegyzőjének, a kinek három házasságából sok törvényes gyermeke is származott, kikkel Lionardo hosszú időn át folytatott örökségi pereket, végül azonban még ő hagyta rájok vagyona egy részét. Valószínűleg már 16 éves korában lett Andrea del Verrocchionak tanítványa s 20 éves korában lépett be a firenzei festők czéhébe, de vagyonos ember létére nemcsak megrendelésszerű festői munkával, hanem tudományos búvárlatokkal és kisérletekkel is foglalkozott már ifjú korában. Mathematikai és természettudományi tanulmányaira úgy látszik a híres orvos és csillagász, Paolo Toscanelli volt befolyással; művészi fejlődésére Verrocchión kívül a Luca della Robbia és Desiderio da Settignano domborművei s talán tanulótársának, Botticellinek képei is lehettek hatással ebben az időben. Némelyek

valószínűnek tartják, hogy fiatalkorában nagy utazásokat tett a Keleten, sőt Egyptomban és Kis-Ázsiában a szultán szolgálatában is állott volna,[1] bizonyos, hogy 1480-ban Rómában fordult meg s azután lépett előbb levélbeli, majd 1482-ben személyes érintkezésbe a ravasz és nagyravágyó, de magas műveltségű s a művészetet kedvelő Lodovico Sforzával, ki akkor még csak gyámi és helytartói czímen, de korlátlan hatalommal gyakorolta az uralmat Milanóban. Lionardo, ki mint a Lorenzo de' Medici kiküldöttje jelent meg a herczegi udvarnál, emlékiratban fejtette ki új pártfogója előtt főkép hadmérnöki és fegyvermechanikai tervekre vonatkozó ajánlatait, melyek alapján Lodovico őt állandóan szolgálatába fogadta s a legkülönbözőbb fejedelmi megbízások teljesítésével foglalkoztatta. Kevés félbeszakítással a század végéig Milanóban tartózkodott a mester, művészetének, tanulmányainak élve a mellett a fejedelmi udvar mellett, mely ismeretes volt mint «Minerva és Venus» versenyének tere; tanítványokat is gyűjtve maga köré, míg nem a franczia k második betörése s a Sforzák bukása őt a szűkebb hazájába, Firenzébe való visszatérésre kényszerítette. Ezentúl Lionardo nyugtalan vándoréletet élt néhány évig s valószínűleg nagyobb utazásokat is tett. Egy időre Cesare Borgia fogadta szolgálatba mint hadmérnököt; Firenze marasztalta, Milano hivogatta; ez utóbbi városhoz úgy látszik inkább vonzódott, de Toscanához érdekek kötötték. A XVI. század legelején Lionardo Firenzében összekerül a nálánál sokkal ifjabb Michel-Angeloval, de a két lángelme eltaszítja egymást; ismeretes úgynevezett művészi versenyök a kormánypalota részére megrendelt csataképekkel, a mely annyiban nem volt versenynek nevezhető, a mennyiben mindkettőnek más-más, bár hasonló föladat jutott. Ugyanakkor Ráfael is Firenzében időzött, mint 18—20 éves ifjú: az olasz

renaissance három legnagyobb művészi géniusza tehát mintegy találkozót adott egymásnak az újkori Athénben, a múzsák kedvelt városában, bár legalább egyikök akkor még semmi esetre sem birhatott hivatása teljes tudatával. Lionardo X. Leo idejében elment ismét Rómába, s fényes kisérettel jelent meg a pápai udvarnál is; azonban a művészekért rajongó Leo és az új művészet megteremtésében Michel-Angelót és Ráfaelt is megelőző Lionardo nem értették meg egymást; római időzése a művészetre nézve úgyszólván nyomtalan maradt. Csakhamar visszatért Milanóba, melynek franczia uralmával időközben teljesen megbarátkozott, úgy, hogy mikor a paviai csatavesztés a francziákat kiszorította Itália földjéről, Lionardo, kit honfitársai valószínűleg ép oly kevéssé tartottak jó hazafinak, mint a maga korában Petrarcát, a lovagias I. Ferencz király hívását követve, mint az ő udvari embere s mondhatni barátja, Franciaországba költözött s hű társai, Melzi és Salai (Salaino) körében az Amboise melletti Cloux várában töltötte élete végnapjait, ott is halt meg 1519-ben, 67 éves korában.

Ez a hányatott és változatos élet azonban alig ad fogalmat annak a tevékenységnek a sokoldalúságáról és becséről, mely azt megtöltötte. Lionardoban tetőződik az olasz renaissance szellemi universalitása, kimutatva minden fény-, de egyúttal minden árnyoldalait is. Hogy a testi ügyességek mindenikében kitünő volt, azt elhihetjük kortársainak, hogy valamennyi művészetben és tudományban otthonosnak érezte magát, azt legalább nagy részben igazolják hátrahagyott munkái, jegyzetei, s az elpusztult alkotásaira vonatkozó följegyzések, melyek összevéve ép oly mértékben keltenek csodálatot tehetségei és munkabirása iránt, mint sajnálatot a fölött, hogy a mester szellemi erejét annyira szétforgácsolta. Egyébiránt az, hogy Lionardo a festészet mellett szobrászattal és épí-

tészettel is foglalkozott, hogy rögtönző költő is volt és zenész, sőt hangszer-föltaláló, hogy olykor, a hatalmasok mulattatására tréfás mesterségeket és szinpadi látványos-



Lionardo da Vinci föltételezett arczképe; állítólag saját műve, a firenzei Uffizi-képtárban.

ságokat is eszelt ki, hogy a mennyiségtan és mechanika, a földrajz és csillagászat, a physika, természetrajz és anatomia területeit felölelő szerkesztéseivel, megfigyelé-

seivel és búvárlataival[2] megközelítette azokat az igazságokat, melyeket a mai emberiség az egy évszázaddal később élt verulami Bacon fölfedezéseinek tulajdonít, magában véve még mind nem magyarázná meg azt, hogy megrendelői a legritkább esetekben lehettek megelégedve vele, mert — mint Vasari is beismeri — «számtalan dologhoz fogott hozzá, de soha semmit be nem végzett». Ennek a — bár ily általánosságban meg nem állapítható — jelenségnek oka az ő sajátságos, rejtelmes, szövevényes természetében keresendő. Lionardo épenséggel nem volt hanyagnak, gondatlannak, fölületesnek mondható, vagy kitartás hiányával vádolható. Symondsnak igaza van, mikor azt mondja róla, hogy élete annak bizonyítéka, hogy «a lángész a rendkívüli fáradozás és türelem tehetsége». Azonban benne a művész a tudóssal volt folytonos küzdelemben; őt is «az út a tökély felé, az önmagával való elégedetlenségek egész során vitte keresztül»; (W. Pater) nála is — mint Petrarcánál — «a munkát hátráltatta annak vágya». Ő az emberben úgy mint a külső természetben csak a még megoldatlan problémákat látta, őt csak azok vonzották, képzeletét, tetterejét csak azok ingerelték; a mint egyszer megtalálta a megoldást, beérte annak puszta jelzésével, a teljes kivitelt már nem tekintette a maga föladatának. Ő nem arra érezte magát hivatottnak, hogy megrendelői megelégedésére és gyönyörködtetésére dolgozzék, hanem arra, hogy követőit megtanítsa oly dolgokra, miket az ő éles szeme látott meg, az ő művészi érzése érzett meg, az ő roppant képessége tett lehetővé.

Ezt a feladatát pedig teljesen megoldotta. Kevés kész műveinek is nagy része sajátságos balvégzet áldozatává lett; egyetlen nagy szoborműve, az az óriási ló, mely a Francesco Sforza érczalakját lett volna hordozandó, s melynek agyagmintája 1498-ban készen volt, ennek az

agyagmintának későbbi elpusztulása következtében soha létre nem jött, csak hozzávaló rajzokat ismerünk, melyeknek egy része talán nem is a Sforza, hanem a Trivulzio később tervezett szobrára vonatkozik.[3]) Az Anghiari melletti csatának egy jelenetét, egy zászlóért folyó lovasküzdelmet ábrázoló s kora művészeinek valóságos iskoláúl szolgált képének úgy a firenzei Signoria termének falára festett részlete, mint kartonja elveszett, csak Rubens állítólagos másolatából bírunk róla fogalommal. Legnagyobb és leghíresebb műve a milanói «utolsó vacsora» ma egy szánalmas rom, egyéb képein is az ő saját keze munkáját erősen elhomályosította az idő s okmányokból tudomásunk van több műve létezéséről, mely nyomtalanúl eltünt. De az ő művészi munkásságának annyira fogyatékos hagyománya, kiegészítve csodálatos tökélyű rajzaival, könyveiben hátrahagyott futólagos vázlataival és írott utasításaival, mégis az egész újkori képzőművészet kincsesbányája lett. Belőle tanúlt nemcsak az a lombardiai iskola, mely egészen az ő nyomain haladt, sőt nagy részben az ő utánzásából élt; nem csak Dürer és Holbein s azok a németalföldiek, a kik a XVI. század közepén éjszaki Olaszországban képezték magukat s a Lionardo tanítását hazájukba átplántálták. Nem csak Sodoma, a kinek művészetében a Ráfael hatása soha el nem homályosíthatta a milanoi mester befolyását; nem csak Andrea del Sarto és különösen Correggio, a ki — bár kétes, vajon valaha személyes érintkezésben állott-e a nálánál sokkal idősebb mesterrel, — az ő közvetetlen szellemi utódjának tekinthető, hanem tanúlt belőle — mint látni fogjuk — Ráfael, sőt, talán akaratlanúl, a Lionardo iránt oly ellenséges indulatot tanusitott Michel Angelo is.

Lionardo első firenzei korszakának képei még egészen a Quattrocento formáiban mozognak s csak a rész-

letek behatóbb vizsgálata árulja el későbbi irányának kezdeteit. Ide tartozik az angyalalak, melyet Verrocchiónak Jézus keresztelését ábrázoló firenzei képén (Galleria antica e moderna) eddig neki tulajdonítottak, mely közreműködését azonban újabban egyáltalán kétségbe vonják, (Lermolieff) míg mások a kép több részére vélik kiterjeszthetni. (Müller-Walde.) Ide tartozik két, csupán aláfestett képe: a vatikáni képtár önmagát kínzó Szent Jeromosa és a firenzei Uffizi-képtárban látható Epiphania (a három király imádása), mely utóbbi már befejezetlenségével is mutatja, hogy alakjainak és tárgyainak a primitívek módjára összehalmozott sokaságát a festő egy egységes compositióba, minő szeme előtt lebeghetett, beléolvasztani nem tudta. Az «Angyali üdvözlet» képére nézve kétes, vajon a firenzei (Uffizi) vagy a louvre-beli párisi tekintendő-e az igazinak? úgyszintén nem minden kétségen fölül áll a bécsi Lichtenstein-galleria női képmása, melyen leginkább a hangulatos tájképháttér vall rá a Lionardo szerzőségére.

Mikor a firenzei mester 30 éves korában Milanoba jött, ott már egy tekintélyes festőiskolát talált, mely részint a páduainak, vagyis Mantegná-nak, részint az umbriainak befolyása alatt fejlődött addig s valószínűleg a velenczeiekkel is összeköttetésben állott. Ennek a kezdetleges milanoi iskolának a viszonyairól keveset tudunk: szembeötlők azonban eltérései a firenzei iskolától, továbbá bizonyos, Mantegnára emlékeztető vonások és főkép az erős coloristikus érzés, mely benne nyilvánul; a miért nem látszik alaptalannak némely újabb művészettörténeti író utalása arra, hogy Lionardonak Milanoba jöttekor közte és az ottani festőiskola között némi kölcsönhatás észlelhető, a mennyiben a milanoi helyi festészet is, kivált erősebb színérzékével befolyással volt a nagy jövevény irányának fejlődésére. Azonban — mint

látni fogjuk — összehasonlíthatatlanúl több az, a mit a milanoi s általán a lombard festészet a maga továbbfejlődésében a Lionardo hatásának köszönhet, annál az esetleges befolyásnál, a mit ottani környezete, melyet ő meglehetősen lenézett, az ő festési modorára gyakorolt.

Az ő első tartózkodásával körülbelül egyidejűleg működött Lombardiában a nálánál valamivel idősebb urbinói Donato d'Angelo Lazzari, (1444—1514.) ki Bramante név alatt az olasz renaissance-építészet legragyogóbb alakjává lett s ki ép úgy átalakította Lombardiában az építészetet, mint Lionardo a festészetet; miután azonban ő tudvalevőleg a Piero della Francesca umbriai iskolájából mint festő került ki, kétségtelen, hogy Milanoban mint ilyen is szerepelt és az ottani festészet fejlődésében érvényesítette befolyását. A neki tulajdonítható festmények tekintetében nehéz eligazodnunk; a milanoi Brera-múzeumnak sikerült megszereznie egy sorozat frescót, melyek meglehetős bizonyossággal mondhatók a Bramante műveinek s erősen emlékeztetnek a Mantegna s Melozzo da Forli, kevésbé a Santi és Signorelli modorára [4], a milanoi nagy Castelloban pedig újabban fedeztek föl neki tulajdonítható, részben ornamentális, részben allegoriai, erősen megrongált falfestéseket.

A milanoi festőiskola legtekintélyesebb képviselője a Lionardo odajöttekor Vincenzo Foppa (meghalt 1515 táján) volt, ki kétségkívül páduai hatások alatt fejlődött s tett szert városában ugyanolyan szerepre, mint Mantegna Páduában és Mantuában. Ő egészen a Quattrocentoé; tanítványai közül Bernardino Buttinone és Bernardino Zenale (1436—1526) a jelentéktelenebbek, Ambrogio da Fossano, művészi nevén Borgognone vagy Bergognone (1481—1522 között működött) az érdekesebb. Ez utóbbi a Bramante és Lionardo föllépése után is híve maradt a lombard iránynak s vele megtartja a Quattrocento jellegét

is, bár későbbi képeinek tanúsága szerint a firenzei mester némi hatással mégis volt reá. Rendkívül termékeny működését a paviai Certosában kezdte meg, a hol ornamentális festészetet is végzett; képeinek compositiójában van valami tartózkodó merevség, mely azonban kivált a későbbiekben kellemes nyugodtsággá és szenvedélytelen, de bensőség teljes áhítattá változik s nem nélkülözi a bájt sem; fejei kitünően vannak mintázva, de élénk ruhaszínei sajátságosan ütnek el halvány testszíneitől; az előtér részleteit a primitíveket jellemző gondossággal dolgozza ki. Egy Krisztus siratását ábrázoló korai, s ezért még inkább Foppától való függését mutató s művészi egyéniségére kevéssé jellemző képe országos képtárunkban látható. [5]

Ezeken kivül volt még egy nevesebb milanoi festő, ki kortársa volt Lionardonak, a nélkül, hogy követői közé lenne számítható: ez Bartolommeo Svardi (1529 után halt meg), kit, mert valószínűleg segédi minőségben, de mindenesetre közelebbi viszonyban állott Bramantéhez, közönségesen Bramantino-nak neveztek. Eredetileg a Foppa tanítványa lehetett, azután a Bramante befolyása alá került, kinek társaságában jutott el valószínűleg Rómába s ott a vatikáni Stanzák első kifestésében vett részt és Ráfaellel is összeköttetésbe lépett. Idővel visszakerülvén hazájába, meglevő képei is, — melyek legnagyobb részét Milano bírja — életviszonyai e változásainak befolyását mutatják: Foppával, majd Bramantéval való rokonságot, utóbb Lionardonak s még inkább Luini-nak és Gandenzio Ferrari-nak hatását.

Tehát inkább az átalakítás hivatásával mintsem az átalakulás veszélyével kezdte meg Lionardo munkásságát Milanoban, melynek első kész termékeül valószínüleg azt a Louvre-ban látható arczképet tekinthetjük, melyet, miután a hagyomány szerint bizonyos Feron nejét,

I. Ferencz franczia király állítólagos kedvesét ábrázolja, a «Belle Ferronniere» neve alatt ismerünk.[6] Ez a képmás még a formáknak inkább plasztikai, mint festői mintá-

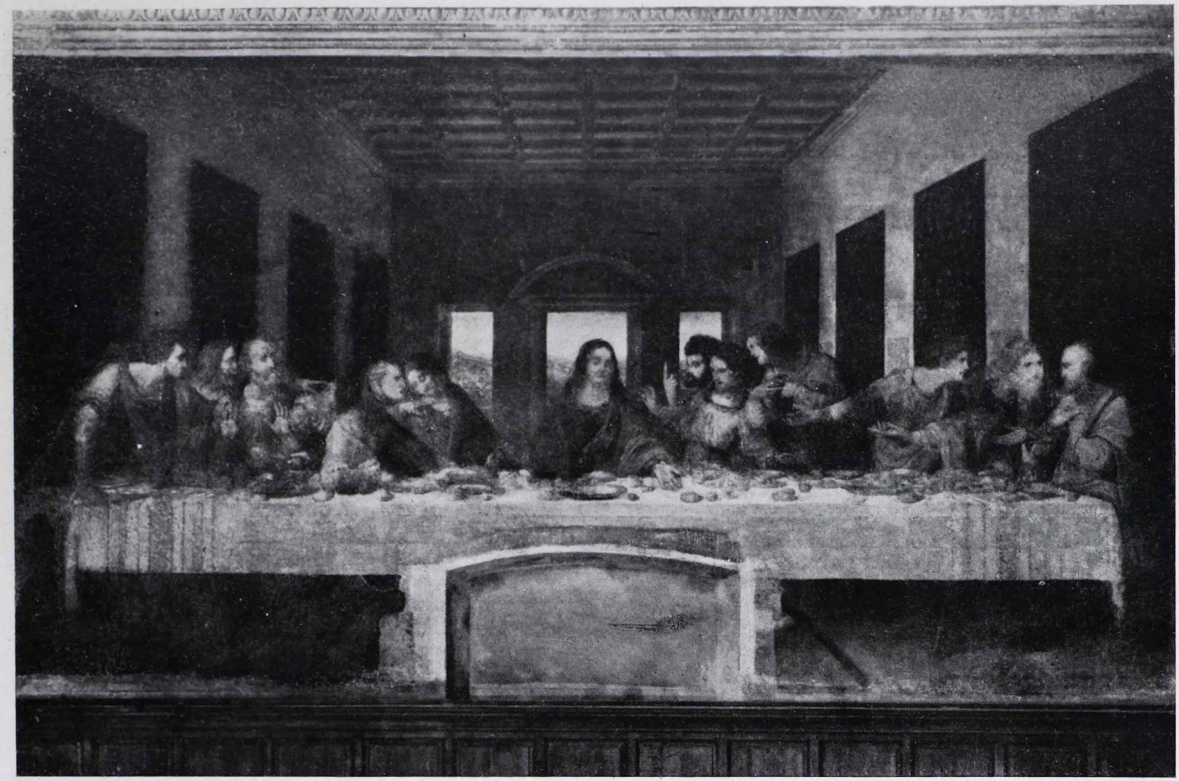
La Belle Ferronniére; Lionardo képe a párisi Louvreban.

zásával, a helyi színeknek közvetítés nélkül egymás mellé rakásával s a kezek elhagyásával a Lionardo kezdetleges idejének tanúja, de a lélek megszólaltatásának művésze-

tével, az arcz lebilincselő kifejezésével már egészen méltó a mesterhez.

A milanoi első tartózkodás idejéről — eltekintve a létre nem jött lovasszobor vajúdásaitól, — nem tudunk számot adni; a század végéveiben készülhetett el a Madonna delle Grazie kolostor étterme számára megrendelt nagy falkép, a «Cenacolo» (utolsó vacsora), a mely joggal nevezhető a «teljessé lett renaissance első remekművének.» (Symonds) s mint ilyen, mondhatjuk, hogy megnyítja a Cinquecentot. A mindig kisérletező Lionardo a fresco-festés anyagául itt enyves színek helyett olajfestéket használt, melyek kevésbé tartósaknak bizonyúltak, s a fal is, melyre a képet festette, rossz anyagból lehetett építve; ezekhez az eredendő bajokhoz külső káros behatások is járúlhattak s az így megrongált festményt azután végkép tönkretették az elhibázott javítások és átfestések. Ma az eredeti mű maga csupán álomképszerű sejtelmet ad a kép egykori kinézéséről, melyről igazi fogalmat Lionardo tanítványainak egykorú teljes másolataiból s azokból a kartonokból szerezhetünk, a melyeket a mester tanúlmányainak tartottak előbb, újabban azonban szintén utólagos másolásoknak kezdenek fölismerni. A létező metszetek közül a Morghen Ráfaelé van általán legjobbnak elismerve.

Lionardo már az «Utolsó vacsora» képének általános szerkesztésénél is, eltérve eredeti tervétől, melyet néhány rajza mutat, teljesen szakított az eddigi hagyománynyal: az áruló Judást nem ültette külön helyre, Jánost nem ábrázolta az üdvözítő ölében elalvóként; képét nem rakta teli a figyelmet a jelenettől magától elvonó részletekkel; a vacsoráló társaság együttléte se szertartásos, se közönyös, se kedélyes benyomást nem tesz, mint a Quattrecento képein. Ő az egész szerkesztést egyetlen gondolat kifejezőjévé teszi: Jézus a világmegváltás külde-



Az utolsó úrvacsora; Lionardo falfestménye a milanoi delle Grazie kolostorban. (A legújabb restaurációk előtti állapotban.)

tésének tragikus fordulatát adja hírül híveinek: «Egyiketek elárúl engem!» Az e szóban rejlő csalódás és fájdalom keserűségét, enyhítve az Isten akaratában való megnyúgvás fönségétől fejezi ki a Megváltó mozdulata és arcza; e szó szivrázó hatása futja át delejes folyamként az összes jelenlevőket, mindegyikben természetének, korának, vérmérsékenek, lelkiismeretének megfelelő önfeledt kitörését az érzelmeknek idézve elő. Judást megsemmisíti, Andrást, az idősb Jakabot megrémíti, a kést ragadó Pétert elszánt dühre ingerli, Tamásban gyanakodó kételyeket kelt e szó; hallatára Máté heves mozdúlattal mintegy segélyt, tanácsot kér az öregebbektől, Fülöp rajongva tárja fel szive tisztaságát mesterének; Bertalan, az ifjabb Jakab megdöbbenve leskelődni, kutatni látszanak, Tádét ijedelem és boszúság fogja el, míg Simon az aggkor gyámoltalanságával néz szembe fölhevült társaival s csak János hagyja a Megváltóéval összeolvadó lelke nyugalmával lezajlani maga körül a drámát. [7]

Az érzelmeknek arczvonásokban és mozdulatokban való kifejezését soha Lionardo előtti festők ily tökélyre nem vitték; ő az első, ki korlátlan szabadsággal s egész öntudatosan uralkodik a kifejezés ez eszközei fölött. Legszembetünőbben mutatja ezt a kezek megfestése. Lionardo itt már újító mindenben: a kerekded és lágy formáknak az egyenesek és szögletesek helyére léptetésében, a hajzat, a redőzet újnemű, valószerűbb, festőibb kezelésében; de legnagyobb újító a művészi kifejezés körében a kezeknek szánt szerep tekintetében. Az ábrázolt tizenhárom személy kezei közül egyetlenegy van elfödve, huszonöt látható és magyarázza oly világosan az alakok lelki állapotát, hogy a cselekményt szinte megérthetőnek kell tartanunk arra nézve is, ki a kezeket a fejek nélkül látja. A kezek e nagy szerepében kétségkívül számítás rejlik, mint a hogy tervszerűen át van

Szent Anna harmadmagával; Lionardo képe a párisi Louvreban.

gondolva és ki van számítva e képen minden: a háttér nyugodt hatása az előtérben lüktető élet ellentéteül, a falak perspectivai eltávolítása, a fény és árnyék elosztása, az alakok hármas összecsoportosítása s e hármas csoportok egymásba kapcsolása; de igaza van Burckhardtnak: «épen az isteni ebben a képben, hogy mindaz, a mi föltételeken alapúl, föltétlennek és szükségszerűnek tünik föl rajta».

Az «utolsó vacsora» romja az egyedüli a Lionardo mesterkorából való híresebb és hitelesnek tekinthető kész képek közül, mely még olasz földön van; a többi mind külföldre vándorolt s közülök legtöbb a Louvre gyűjteményében látható és részben még a művész királyi pártfogójának, I. Ferencznek szerzeményéből való. Itt, a «Salon carré»-ban függ a «Szent-Anna harmadmagával», (Mettertia), melyet újabban már szintén a kétes eredetűek vagy legalább nem egészen Lionardotól festettek közé kezdenek nehányan sorolni (Philippi, Müller Walde), habár a kép alapgondolata és csoportosítása, mely az utánzások egész sorozatának adott létet, kétségtelenül rávall Lionardora s keletkezése rajzaiban is kimutatható; de a női arczok bája is — különösen a Szent Annáé — fölülhaladni látszik összes követőinek művészetét. Itt már megjelenni látjuk a Lionardo női ideálját is: azokat az erőteljesen kifejlett alakokat, melyeknek mégis minden íze gyöngéd nőiség, finom érzékenység és simulékony lágyság (morbidezza). És ennek a gyöngéd lágyságnak a kifejezésére Lionardo megtalálta a vonalnak, a színeknek, a világításnak olyan kezelését, a mely minden határt fölold: föloldja nem csak a formáknak, a színeknek, a fénynek és árnyéknak körvonalait, hanem föloldja az érzékelés és a megérzés, a szem és a szív birodalmának határait is, s ezzel észrevétlenül vezet be alakjai lelki világának olyan mélyeibe és olyan mysteriumaiba,

Az utolsó vacsora a milanoi Madonna Delle Grazie-kolostorban.
Ráfael Morghen metszete után.

Cinquecento.

melyeket az őt megelőző festészetnek még csak megsejtetni sem volt hatalmában. Az újabbkori franczia festőművészek egyike, Jules Breton, azt mondja a louvrei kép Szent-Annájának fejéről, hogy annál megindítóbbat a művészet egyáltalán létre nem hozott; a lélek ragyogása rezeg és sugároz — úgymond — e képben, mely valami természetfölötti fényt látszik magából kiárasztani.[8] Lionardo e mellett még két problémát oldott meg e művében: először hozott igazi vídámságot egy szent képbe, — a mely nyomon azután legvírtuózabb követőjévé Correggio lett, — és ez szakítás volt ugyan a szigorúan egyházias hagyománynyal, de nem szükségszerű megtagadása a vallásos gondolatnak; továbbá: igyekezett a két nő és a gyermek gondos tanulmányra alapított csoportosításával, s még egy játékul szolgáló állat bevonásával is, — a mi nála különösen jellemző, — mennél szűkebb téren mennél több mozgást összpontosítani, a mi kétségkívül a benyomás erejének arányos fokozásával jár együtt.

Az a festői lágyság és gyöngédség, melyet az olasz művészeti nyelv a «morbidezza» nevével jelöl meg s az a füstszerű félhomály, melybe a körvonalak és színhatárok olvadnak s melyet «Sfumato»-nak nevezünk, a Louvre Lionardo képeinek egy másikán is ép oly csodás művészettel van elénk állítva; ez a híres «Mona Lisa» (Madonna Lisa), más néven Gioconda, melyet joggal tartanak az arczképfestés koronájának. A kép Francesco del Giocondo firenzei polgár nejét ábrázolja s már Vasari kifogyhatatlan minden egyes részletének magasztalásában és az ő elragadtatását — bár a festmény romlás és átfestés által sokat szenvedett — a mai kor is osztani kénytelen. Állítólag Lionardo zenével és vídáman mutatványokkal mulattatta modelljét a festés alatt s ezzel érte el azt, hogy arcza soha egy perczre se öltse fel az

unatkozás, rosszkedv vagy közöny kifejezését; végtelen lelkiismeretességgel, Vasari szerint négy éven át dolgozott a képen s még akkor sem tartotta egészen késznek. Az ábrázolt alak öltözéke, a szemöldök teljes hiánya, a felfésült hajzattól egész magasságában szabadon tartott homlok — «la fronte superba» — a Quattrocento ismert olasz nőtypusát mutatja; de minő finomságokat tár fel a kivitel az előző kor arczképeivel szemben! Lionardo már a vonalat is érzéssel kezeli, annál inkább a színeket, a fényhatásokat, az árnyékolást; a csodálatosan megfestett gyönyörű kezek legjobban megóva maradtak a romlástól, de az egész képen még mai állapotában is megvan a színek átlátszóságának és zománczának bája s az az életteljesség, mely szinte az «üterek lüktetését» láttatja. A rajta elömlő hangulat az arcz rejtélyes mosolyából látszik kiáradni; az olvadékony színek melancholiája, az előtér félhomálya, a háttér messze távolában elterülő regényes vidék is álomszerűen hatnak a nézőre, de még inkább az az árnyszerű, bizonytalan, lappangó mosoly, mely a szemeken s a szájon végigvonúl, mint «egy elsurranó szellő», mely a víz tükrét gyöngéden fodrozza, mialatt «annak átlátszó mélyében rejtélyes növényzet ismeretlen csodáit látjuk». (Wölflin, Taine) Ez a rejtélyes arcz valóban kételyt támaszt bennünk, hogy Aphroditét vagy Medusát, Helenát vagy halálangyalt lássunk-e benne? mert «vonásainak formálásán a világ minden gondolatai és tapasztalatai közreműködni látszottak: Hellas testi ösztöne, Róma kéjvágya, a középkor áloméletének égbetörekvő becsvágya és lovagszerelmi romantikája, a pogányság érzéki világának visszatérése és a Borgiák bűnei» . . . (Muther, W. Pater.)

Ennek a csodálatos arczképnek a tájékháttere egyik legjellemzőbb próbája a Michel-Angelo újszerű tájképfestésének is. Ő talán az első művész, ki az emberen kívüli

Szűz Mária a sziklák közt; Lionardo képe a londoni nemzeti képtárban.

természeti jelenségeknek, különösen a növényeknek külön tanulmányokat is szentel s megis az első, ki tájképeinek lényegét merészen fantáziájából alkotja meg s azoknak alakjai lelkületével egyező hangulatot tud adni. Itt is a dolomitszerű meredek és szakadozott bérczek, a kigyózó út, a rejtélyesen csillogó víz fölött boltozó híd, mint egy napfogyatkozás, vagy átfutó hajnali eső ködös homályán át nézve jelennek meg; a természet ép oly káprázatos és rejtelmes, mint a beléhelyezett alak.

Lionardo egynémely későbbi alkotásában a fény és sötétség (chiaro e scuro) egymásra hatásának és összeolvadásának problémáit megoldásuknak még előrehaladottabb fokán látjuk, mint a Giocondán; ilyenek a «Sziklák közötti Szűz Mária» (La Vierge aux rochers) és az ifjú keresztelő Szent János képei. Mindkettőt a Louvreban látjuk szerepelni, de az előbbire nézve mind valószínűbbnek tünik föl, hogy annak két ismeretes példánya közül a londoni National-Galleryben levő az eredeti, a mester alkotása s a nem épen előnyös eltéréseket mutató párisi annak egy milanói tanítványtól eredő másolata.[9] Ez a compositió úgyszólván megkoronázása a Quattrocento mindama művészi gondolatának, mely a Szűzanya, a gyermek Jézus s a játszótársként szereplő előhirnök: Keresztelő Szt. János együttélése körül keletkezett. Egészen az előtérbe hozza azokat a dolomit-bérczeket, melyek a Lionardo s utánzói képeinek kedvelt hátteréül szolgálnak s azok mély homályú barlangjába helyezi Mária, a gyermekek s egy védő angyal kedves csoportját, miközben ennek összeállításába, különösen a két gyermek helyzetébe és nézésébe mély symbolikát visz belé. E képet előbb tévesen tartották a mester korábbi, firenzei korszakából valónak.

Kevesebb bensőség nyilvánúl a Keresztelő Szent János louvrei képén, melyen az életvidor arcz inkább mytho-

logiai alakat sejtet; a mű azonban érdekes merész fényhatásaival, melyek már a Correggio chiaroscurojának előhirnökei és a kissé nőies mezítelen test plasztikájával, mely Lionardót, ki inkább a lelki élet búvára volt, ritkábban foglalkoztatta, mint a későbbi cinquecentistákat.

A többi, Lionardo neve alatt szereplő festményeknek mindegyikéhez hitelesség tekintetében több-kevesebb kétely fér; így a szentpétervári Eremitage világhírű «Szent Család»-ját is, melyet a mult század elején Stendhal, Lionardo valamennyi művei között legtöbbre becsült, újabban a mester egyik jeles milanói tanítványa, Cesare da Sesto művének ismertek föl. E kép Madonnájának arcza, keze s a Bambino (gyermek Jézus) mozdulata kimondhatatlan, igazán «lionardeszk» varázst sugároz, s ezért valószínű, hogy úgy ennél, mint talán több más képnél is oly művel van dolgunk, melynek compositiója, rajza a mestertől ered, kivitelét azonban tanítványaira bízta s e mellett meg nem állhatta, hogy kedvencz eszméinek hívebb kifejezése érdekében egyes részleteket maga meg ne fessen, vagy ki ne javítson. Alighanem ilyen értelemben tekinthető csak Lionardo-képnek a müncheni «Madonna a szegfűvel» is, mely szintén dolomithegyes tájképhátteret mutat, talán a pétervári Eremitageban a mester neve alatt szereplő, gyermekét keblén tápláló «Madonna della Casa Litta» is, melyet Lermolieff a Bernardino de' Conti művének, Müller-Walde Lionardo egy elveszett képe utáni másolatnak tart. Nehéz eligazodni a Krisztus föltámadását ábrázoló, erősen megrongált berlini kép tekintetében, melynek két előtéri alakja — Szent Lénárt és Szent Lucia — a Lionardo szellemét lehelik, míg a föltámadó Üdvözítő főalakja sokkal gyarlóbb kezek alkotásának látszik. Önarczképét is Lionardo valószínűleg csak a turini királyi könyvtárban és a milanoi Biblioteca Ambrosianában őrzött rajzaiban hagyta

ránk, míg az Uffizibeli jól ismert arczkép az ő képmásának elfogadható ugyan, de saját festményének semmiesetre sem.

Eugen Müntz sajnálatosnak tartja, hogy a mester nem fejtett ki nagyobb tevékenységet a szobrászat terén, me-

Aggastyánfej; Lionardo képe a turini királyi képtárban.

lyen talán hivatva lett volna a Verrocchio irányának tovább fejlesztésével ellensúlyozni a Michel-Angelo egyoldalú befolyását a Cinquecento plasztikai művészetében. Megkezdett nagy lovasszobráról ma biztos képet nem alkothatunk magunknak s szobrászi tehetségének alig bírjuk valami hiteles próbáját; neki tulajdonítják újabban a londoni Kensington-múzeum egy, a viszály allegoriáját

ábrázoló vázlatszerű, de érdekes stucco-domborművét [10] és soká az ő neve alatt szerepelt az a lendületes, de erősen stilizált márvány-relief, a Scipio-fej, mely most a Louvre tulajdona s élénken emlékeztet a mester egy lon-

Tanulmány; Lionardo rajza a budapesti szépművészeti múzeumban.

doni kézrajzára. Vasari állítása szerint a Rustici szoborcsoportja a firenzei keresztelő-kápolna egyik kapuja fölött, a Lionardo közreműködésével készült.

A Milanóban állítólag a Lionardo vezetése alatt létesült «művészeti akadémiá»-ra nézve nélkülözünk minden közelebbi adatot; de akár adott ő közvetetlen tanítást

egyes művésznövendékeknek, akár nem, tanítója lett ő — mint láttuk — sokaknak és pedig nemcsak festményei által, de kiváló mértékben rajzaival is, melyek csodálandó tökélyét mutatják a rajzolás technikájának, a legegyszerűbb eszközökkel való jellemzés, kifejezés, eszmerögzítés művészetének s Lionardo amaz egyéni sajátosságának, mely őt a rajzban úgy, mint az írásban balkeze használatára is képesítette. De e mellett rajzai — melyekből néhány becses példányt Szépművészeti Múzeumunk is bír,[11] — még megbecsülhetetlen magyarázói és útmutatói is a művészi tanulmány és alkotás minden stádiumának és elemének. Mutatják, mily gonddal kereste föl s mily ügyességgel rögzítette meg a legkülönbözőbb egyéni vonások és lelkiállapotok megnyilatkozásait az arczizmok játékában, a tekintetben, a helyzetekben és kézmozdulatokban.

Lionardo egyébiránt, — mint oly ember a ki a művészet terén sem tagadhatta meg a tudóst, — az elveket, melyeket festői munkásságában követett, megpróbálta írásba is foglalni s ez az irott tanítása «Libro di Pittura» czím alatt bár töredékesen s nem minden részében megbizható szöveggel, átszállott a mi korunkra és érdekes kiegészítéseül szolgál művészettörténeti szempontból is Lionardo egyénisége, iránya, működése megismerésének. Ez a könyv tanusítja írójának rajongását a festészet művészetéért, melyet a szobrászat s a költészet fölébe helyez; ma is megszívlelendő igazságokat tartalmaz a természet gondos és beható tanulmányozásának s különösen az anatomiai ismereteknek szükségességéről. Ebben a könyvben benne van majdnem az egész művészeti anatomia, az akkor ismert természettan nagy része, így különösen a színisme s az optika, sőt sok természetrajzi részlet is és e mellett a könyv, midőn Lionardót mint a művészet mikrokosmosának felfedezőjét s tudományos ismertetőjét

mutatja be, egyúttal megvilágítja azt a lejtőt is, mely a renaissance művészetét a hanyatlásba vitte; mert benne a mester nemcsak a technikára, de a képszerkesztésre s a művészi felfogásra nézve is oly részletes és határozott

Gonzaga-Este Izabella arczképe Lionardo da Vincitől.

utasításokat ad a festőknek, hogy azoknak követése — Lionardo saját alapgondolata ellenére — szükségkép modorosságra kárhoztatta őket.

*

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

Az ő milanoi tanítványai gyanánt rendesen Boltraffiót, Salainot, Oggionot és Cesare da Sestot szokták megnevezni, a kiknek szobor alakját is odaállították a múlt században a milanoi Piazza della Scalán emelt Lionardo-szobor talapzatára; ezekhez szoktuk sorolni, mint szintén a mester legszorosabb értelemben vett követőit Giampetrinot, Andrea Solariot és az inkább műkedvelő, mint művész Francesco Melzit; habár például Lermolieff abban a véleményben van, hogy Lionardo a vele egy időben Milanoban működött művészekkel valószinűleg semmi érintkezésben sem állott s csak a Melzi előkelő családjával volt bennső barátságban, a fiatal Melzit koronkint tanítgatta is rajzra. A Lionardo milanoi követőinek legtöbbjét már tehetségének középszerű volta is megakadályozta abban, hogy nagyobb önállóságra téve szert, némileg eltérjen a mester irányától; mint Symonds találóan mondja róluk; mesterök modorában vesztették el és találták meg egyéni jellegöket. De ők is tevékenyen közreműködtek annak a virágzó művészeti életnek a fejlesztésében, melyet Milanóban főleg a Lionardo hatása s a Lodovico Sforza finom műizlése és meecenási bőkezűsége indított meg s a melynek korában Lombardia fővárosa mint művészi központ egyenesen Firenze, Róma és Velencze mellé volt sorozható.

Giovanni Antonis Beltraffio (másképp Boltraffio, 1467—1516) gazdag nemes családból való volt s tisztán kedvtelésből lett festővé; művészi tanulmányait nem Lionardónál kezdte, de a mint egyszer ennek a mesternek az

Madonna; Boltraffio képe a budapesti országos képtárban.

irányához szegődött, egészen átengedte magát az ő hatásának s valamennyi tanítványa közül leginkább tudta őt a felfogás emelkedettségében is megközelíteni, a mi megmagyarázhatóvá teszi azt, hogy oly sok képre nézve támadt kétely, vajon Beltraffiónak, vagy mesterének tulajdonítható-e? Szenvedélytől nem mozgatott egyszerű jeleneteket vagy képmásokat gondosan és szépen tudott a Lionardo szellemében, de az anyagszerű részek nagyobb kiemelésével megfesteni. Ilyen a római Sant-Onofrio-kolostor lunette-képe, úgyszintén a Poldi Pezzoli-gyűjtemény gyönyörű kis Madonnája és ilyen a budapesti országos képtár ama szép, sötét hátterű s kissé hideg színezésű Madonna-képe, mely szintén mint Lionardo műve szerepelt ezelőtt s most a Beltraffio egyik legjelesebb művének van elismerve.[12]

Andrea Salai (kicsinyítve: Salaino, 1405—1415 közt szerepelt) úgy látszik, inkább segédje, mint tanítványa volt a mesternek, kit Franciaországba is elkisért s ki őt mint szép, fürtös hajú ifjút kiválóan megkedvelte s róla végrendeletében is megemlékezett; a milanoi Brera-képtárban több finom kivitelű kép viseli ugyan az ő nevét, de nincs megállapítva, hogy önálló műve-e? ellenben bizonyosnak látszik, hogy Salaino ügyes és szerencsés volt a mester képeiről készített másolatokban.

Jó másolatai szolgálnak legnagyobb érdemeül Marco d'Oggionnonak (másképen d'Oggione, meghalt 1530) is, kinek meglevő nagyszámú eredeti képei vagy nagyon is kevéssé eredetiek, tudniillik Lionardo szolgai utánzásából állanak, vagy compositiójukra, alakjaikra nézve nagyon is keresettek, erőltetettek, majd kimértek, majd túlzottan mozgalmasak, színezésök is többnyire nehézkes, túlsötét árnyalatokba vesző. Nemesebb és gyöngédebb jellege van az Üdvözítőt ábrázoló szép képének, mely a római Borghese-galleriában látható s melyet régebben Lionardónak tulajdonítottak.

Szentcsalád; Cesare da Sesto festménye a szentpétervári Eremitage-ban.

Kevésbé maradt rabja a mester varázsának Cesare da Sesto, (körülbelül 1480—1523) a ki, miután előbb Firenzében és Sienában tanúlt, buzgó és jeles tanítványa lett Lionardónak, utóbb azonban Rómába menvén, ott Ráfael befolyása alá került. E kettős befolyás a művésznek nem minden későbbi munkájában egyesült szerencsésen, bizonyos mesterkéltség és nyugtalanság mutatkozék néhol rajzában; legjelentősebbek frescói és egy nagy oltárképe, melyeken az alakok a Ráfael rajzának befolyására vallanak, a színek lágy, gyöngéd zománcza azonban egészen lionardeszk, bár néha édeskéssé lesz. Említettük már, hogy a szt. pétervári «Eremitage» szent családját most neki tulajdonítják. Budapesti képtárunkban levő «Szent Család»-ja, melyet Lermolieff is kiemel, újabban másolatnak van elismerve.[13]

Némileg hasonló volt a pályafutása Lionardo egy másik, tehetségre valamennyinél nagyobb tanítványának, Sodomának; (Antonio Bazzi) ő is sokat tanúlt Lionardótól Milanóban, később Ráfael barátja s némileg követője lett, de erőteljes, önálló művészi egyéniségét mindvégig megtartotta. Vele egyébiránt nem mint lombardiai, hanem inkább mint sienai és római festővel fogunk megismerkedni.

Lionardo utánzásában érte el legtöbb sikerét Giampetrino, (Giovanni Pietro Ricci, Pedrini 1510—1530 körül) kitől képtárunkban egy, némileg paviai oltárképére emlékeztető szép Madonna-kép látható;[14] újabban a szentpétervári híres, — előbb Lionardonak, majd Luininak vagy Solarionak tulajdonított — «Colombina», egy jasminvirágot tartó bájos női tanulmány-alak szerzőjéül van elismerve; egyik legjelesebb műve a Borghese-képtárban levő Madonna. A kezek élénk modellálásával előnyösen különbözteti meg magát például Oggionnotól, testszínei azonban jóval hidegebbek mint például a Luini képein.

Önállóbb szellem volt Andrea Solario, (1495—1515 közt működött) kit testvérbátyja és mentora, a jeles építész és szobrász melléknevére (il gobbo: a púpos) való tekintettel del Gobbo-nak is neveztek, s ki bátyjával együtt

Madonna a zöld vánkoson; Andrea Solario festménye a párisi Louvreben.

már fiatalkorában Velenczében időzvén, művészetében később a Lionardo iránya velenczei elemekkel, sőt némi flamand hatás nyomaival vegyült. Művészi technika dolgában legjobb mestere a lombard iskolának s a test

modellálásában valamennyi közt legközelebb áll Lionardohoz; az alakjaiban kifejezett érzelem bennsősége s festményeinek jó tájkép-háttere is megkülönböztetett helyet biztosít neki. Két jeles képe van a milanoi Poldi-Pezzoli-képtárban: a «Menekülő Szent Család pihenése» és az «Ecce Homo». E mester nagy tevékenységét Franciaországra is kiterjesztette, sőt talán Flandriában is megfordúlt; valószinűleg franczia földön, Georges d'Amboise bíbornok megbízásából készült az a zöld vánkosról nevezett szép Madonna-képe is, mely most a Louvreban látható s úgy színhatása mint élet- és érzelemteljes compositiója által kiváló.

Mint oly festők, kiket Lionardo Milanoban már működésben talált s kik addig leginkább Vincenzo Foppa befolyása alatt állván, későbbi munkáikban szintén a firenzei mester irányához való közeledést tanusítanak, újabban különösen Ambrogio de'Predis és Bernardino de'Conti lépnek mindinkább előtérbe; nekik tulajdonítanak most több, azelőtt más név alatt szerepelt, a XV. század végéről s a XVI-nak elejéről való, milanoi eredetű képet. Az előbbi Lodovico Moro kedvelt arczképfestője volt már 1482-ben s ő festhette a Miksa császár bécsi udvari muzeumbeli képét is; később úgy látszik Lionardo őt másolásokra és képei kidolgozására használta. Bernardinotól való a milanoi Brera nagy oltárképe: a Boldogságos Szűz a trónon a gyermek Jézussal és négy egyházatyával, lábainál Lodovico Sforza térdel családjával; egészen Quattrocento-szerű elrendezés, elhibázott arányokkal s a Lionardo modorának gyönge utánzatát mutató női fejekkel. Conti művészetét előhaladottabbnak tünteti föl a szent-pétervári Madonna Litta, ha ugyan valóban az ő művének tekinthetjük.

Messze túlhaladja jelentőségben Lionardo összes eddig említett milanoi követőit Bernardino Luini és Gaudenzio

Mária menyegzője. Bernandino Luini festménye a saronnoi Santuario della Vergine templomban.

Ferrari; mindkettőről elmondhatjuk, hogy oly csillagok, melyek nem csak a Lionardo napjának visszfényétől, de saját művészetök világával ragyognak a lombardiai festészet, sőt különösen az előbb nevezett az egész renaissance-kori olasz festészet egén.

Bernardino Luini egyéniségéről és életéről vajmi keveset tudunk; az ujabb kutatás születése idejét 1470 előtti időbe, halálát pedig 1532 tájára teszi; valószínű, hogy hosszú életet élt, s hogy ez az élet, bár szerény viszonyok között folyt le s valószinűleg sohasem vitte őt legszükebb hazája — Milano és a közeli hegyvidék — határain túl, teli volt buzgó és termékeny festői munkával.

A Bernardino legismertebb képeit — a Lionardo műveihez való nagy hasonlatosságuk miatt — soká a milanoi nagy mester festményeinek vagy azok után készült másolatoknak tartották; csak újabb vizsgálódásoknak s különösen a saronnói és luganói nagy fresko-cziklusok behatóbb méltatásának köszönhető Bernardino önálló jelentőségének fölismerése, melynek kiemelésében Ruskin annyira ment, hogy őt egyenesen Lionardo fölé igyekezett emelni. Luini semmiesetre sem tanítványa, nem is közönséges utánzója Lionardonak; míg működése első idejében Foppa, Borgognone és Bramantino után indult, később, hosszú időn át tényleg a Lionardo művészetének hatása alatt állott. Így érte el aztán fejlődése harmadik korszakát, melyben meg nem tagadva a Lionardotól tanultakat, mégis új utakat tört képzeletének és alkotási vágyának, s kialakult művészi egyéniségét a maga teljességében és szabadságában fejtette ki műveiben, kiérdemelve a «lombardiai Ráfael» nevét, melyet compositóinak bizonyos, tényleges személyi vonatkozásokból ki nem magyarázható ráfaeli vonása is igazol.

Korábbi képei közül különös méltánylást érdemel az,

a mely Szent Katalin holttestét ábrázolja, a mint angyalok magokkal ragadják, hogy a Sinai hegyen temessék el. A kép egyszerű, nyugodt compositiójában oly ellenállhatatlan lágyság, gyöngédség s oly mystikus bennsőség

Madonna rózsalugasban; Bernardino Luini festménye a milanoi Brera-képtárban.

van, mely a toscanai és umbriai vallásos festészet javakorát juttatja eszünkbe, s egyszersmind már ez a kép mutatja a különbséget, mely festőjét később is és mindig elválasztotta a Lionardo «pogányos atticismusától»

(Taine): az egyszerű, tiszta és derült, a bensőségteljes vallásos érzést.

A «maniera lionardesca» főleg Luini Madonnaképeiben nyilvánúl, melyek által lett ő a «peintre de la suavité», ki azok számára látszott festeni «a kik sírnak és imádkoznak»; szelíd bájú Madonna és Szent-Család képei közül a mi országos képtárunk is őriz két igen kiválót;[15] legismertebb az ú. n. luganói Madonna. A rokonvonások sokasága daczára egyébiránt e nembeli szent-képei is élénkebb s világosabb coloritjukkal, szinezetőknek úgynevezett «biondezzájá»-val (szőkeségével) erősen elütnek a Lionardo műveitől.

A milanoi «Ambrosiana» nagy falképén, melynek főtárgya Krisztus ostoroztatása és az ugyanottani Monastero Maggiore nagy, a Bentivogliók emlékére készült fresco-sorozatában különösen a képadományozók egykorú alakjainak élethű, erőteljes ábrázolása ragadja meg a nézőt; a nagy terjedelmű és drámai mozgalmú jelenetek megfestése néha túlhaladta a szeretetreméltó, de nem gazdag képzeletű festő erejét, a mint ezt luganói passióképe — a világ egyik legnagyobb frescója — eléggé igazolja.

A kezelés különös frissességét és biztosságát igénylő fresco-festés volt egyébiránt Luininak legsajátabb működési tere s ezen a téren talán a legjobbat a Milano melletti Saronno búcsújáró-templomában (Santuario della Vergine) alkotta, Mária és József egybekelését, Krisztus születését s csecsemő- és serdülőkorának jeleneteit ábrázoló falképek alakjában. Kevés olyan diadalát ismerjük a szépnek, mint abban a módban, a hogy ezeknek a képeknek némelyikén a legszebb emberi arczok és alakok nyájas találkozót látszanak egymásnak adni, a nélkül, hogy ez az összehalmozása az emberi szépségnek egy pillanatig is mesterkéltnek, természetellenesnek, erőltetettnek tünnék föl; úgy érezzük, mintha abban a boldog világban, melybe

Madonna szentekkel és angyalokkal; Gaudenzio Ferrari oltárképe Vercelliben

Luini elvezet, ez nem is lehetne másképp. Teljes szabadságot és függetlenséget tanusít itt már nem csak Lionardóval, de a hagyománynyal szemben is, mert ilyen, minden nőiessége mellett mégis büszke patriciusnőnek, ilyen mirtussal koszorúzott boldog menyasszonynak Szűz Máriát előbb sohasem festették.[16]

Luini nagyobb képeinek kidolgozásánál fiai segítségét is igénybe vette, kik mindhárman festőkké lettek, a nélkül, hogy atyjok művészetét megközelítették volna; közülök Aurelionak tulajdonítanak egy Szt-Katalin képet, mely budapesti képtárunk birtokában van.[17]

Gaudenzio Ferrari, kit néhányan Luini tanulótársának, mások tanítványának tartanak, s ki mindenesetre kortársa volt neki, szintén a Lionardo befolyása alatt állott egy ideig s ugyanazon a vidéken, sőt ugyanazokon a helyeken fejtette ki működése java részét, melyeken Luini. Ő azonban — habár személyes érintkezése e mesterekkel ki nem mutatható — váltakozva Peruginonak és Ráfaelnek is hatása alá került. Ezek a különböző befolyások, egyesülve a Lionardo hatásával és a Ferrari saját, rendkívül erőteljes tehetségének eredeti fejlődésével, a Luiniétól lényegesen eltérővé teszik az ő művészetét. Gaudenzio képeiben a heves indulatok és a szinte szertelenül mozgalmas élet gyakran nagy drámai hatást eredményeznek, a szinek világító ereje meglep; azonban a mély érzelem helyét néha erőltetett szenvelgés foglalja el, a szerkesztés olykor túlterhelt, a mozdulatok erőszakoltak, a redőzetek túltengők, a szinek kiáltóan tarkákká válnak gyakran. Legjobb fresco-képeit a varalloi «Maria delle Grazie» templom foglalja magában, a hol Krisztus kínszenvedésén kívül gyermekkorának történetét is lefestette, mely ábrázolások némelyikében nagy és nemes lendület található. Ferrari szigorúan hű maradt a vallásos tárgyakhoz; nála az előhaladó Cinquecento művészetének elvilágiaso-

dása inkább csak Madonnáinak kissé érzékies megjelenésében s nagyobb compositióinál a tulajdonképeni vallásos motivum háttérbe szorulásában nyilvánul. Különös művészetet tudott az örvendező vagy búslakodó angyalok röpködő alakjaiban és arczaiban kifejteni. Vannak képeiben egyébiránt Correggióval rokon vonások is; így a Vercelliben levő s a Szűzanyát gyermekével angyaloktól és szentektől környezve ábrázoló, kedvesen vonzó oltárkép elrendezésében, úgyszintén a saronnoi «Santuario» kupolafestményén, ahol az Úr dicsőségét zengő angyalseregek elhelyezése és csoportosítása kezdetlegesebb formában a Correggio mennyei karait juttatja eszünkbe.

*

A lombardiai szobrászat fejlődése a Quattrocento és Cinquecento határán nélkülözte azt az elhatározó, irányadó befolyást, melyet az ugyanottani építészetre a Bramante s a festészetre a Lionardo működése gyakorolt. A XV. század folyamában e szobrászat fejlődésére hatással voltak a firenzei mesterek, különösen a Donatello és Michelozzo példái, de hatott rá a német művészet szomszédsága is, a melynek tulajdonítható, hogy itt a gothika szobrászati stilje s mindaz a mi vele járt: a kisebb méretű alakok, a faanyag iránti előszeretet, a nyugtalan, túlzott mozdulatok és arczkifejezések, a hosszúra nyúló alakok és a szögletesen gyűrődő ruharedőzet jobban meghonosodott mint Olaszország délibb részeiben. Volt e tekintetben hasonlatosság a lombard és a velenczei plasztika között, de az utóbbiban ezek az idegen elemek nem váltak oly mesterkélt és édeskés sentimentalismus előmozdítóivá mint amabban.

Fényes feladatokban, melyekkel megpróbálkozhatott, az egész XV. és XVI. században bővelkedett a lombardiai szobrászat: a Gian Galeazzo Visconti két hatalmas

alkotása: a milanói Dóm és a paviai Certosa, továbbá a comoi és luganoi székesegyház és számos monumentális síremlék tág tért nyitott egy főkép díszítő irányú, sőt gyakran a mozaikszerű, decorativ részletekben elvesző plasztikai művészet érvényesülésére.

E művek között minden tekintetben első helyen áll a paviai «Certosa» vagyis karthausi monostor — ma már egyházi czélokra nem szolgáló nemzeti műemlék, — melynek főleg homlokzata színgazdag márványanyagával és faragványaival joggal nevezhető «a lombard művészet czímlapjának» (Lützow), melyen egymást követve, egymást fölülmulni akarva s mégis szinte öntudatlanúl egy közös terv, közös czél megvalósítását munkálva két művészeti korszak mesterei keltek versenyre.

Ez a homlokzat plasztikai szempontból is úgy mint építészetileg a felső-olaszországi korai renaissance betetőzésének tekinthető, s még teljesen rajta van e korszak jellegének kinyomata: az a szeretet, az a gyönyör, a melylyel a plasztika az építészettől rendelkezésére bocsátott minden kis területet a maga formaérzékének túláradó inventióival, képzelete, ihlete, vallási vagy művészi rajongása termékeivel betölteni, megeleveníteni iparkodott. Oly végtelenül sok mondani valójuk volt akkor a művészeknek, kik ekkor először érezték magukat az óvilág pogány s a középkor keresztény eszmekörének együttes birtokában, s mindezt naiv bensőséggel, őszinte közvetetlenséggel igyekeztek kifejezni, a művészi érzés közösségére bízva, hogy egységet és harmóniát hozzon a sok, egymástól távol eső, egymástól idegen részletbe.

Magán a homlokzaton a XV. és XVI. század folyamában mintegy harmincz megnevezhető mester dolgozott; a régibbek még egészen a Quattrocentóhoz tartoznak; így a Mantegazza testvérek: Antonio és Christoforo, annak a kezdetleges milanoi szobrászatnak képviselői,

AKADÉMIAI KÖNYVTÁR

melynek kissé fanyar, elkényszeredett formái — mint említettük, — a német gothika befolyására emlékeztetnek, papírszerűen gyűrődő ruharedőzetei pedig buzgó, de még

Ruharedő tanulmány; Lionardo rajza a párisi Louvreban.

csak a kisérlet fokán álló természet utáni tanulmányról tanuskodnak.

Sokkal kiválóbb szerep jutott követőjüknek Giovan-Antonio Omodeonak (Amadeo, 1447—1522), a kinek szintén egy testvére, Protasio segédkezett, s a ki nemcsak

a Certosa homlokzatának legpazarabb díszű részeivel, de a monostor belsejében levő több domborművel s még előbb a bergamoi Colleoni-kápolna külső és belső díszével örökítette meg magát. Certosai munkái ép úgy mint a Borromeok fényes síremlékei, melyek most a Lago Maggiore Isola Bellájának kápolnájában láthatók, nagy eszmebőség mellett az antik diszítő-művészet teljes ismeretéről s előzőihez képest igen előhaladott technikáról tanuskodnak.

Az Andrea Fusina és Giacomo della Porta nevei mellett még főkép a Benedetto Brioscoé az, mely válhatatlanul van a Certosa-homlokzat megalakulásával összekötve. Ő a nagy portále megalkotója, a melynek tympanonja az alapitók hódolatát a boldogságos Szűz előtt, nagyobb méretű oldal-domborművei pedig a monostor építésének történetét ábrázolják.

A Certosa templomának belsejében néhány márványsíremlék vonja leginkább magára a figyelmet; az egyik magának az alapitónak, Gian Galeazzo Viscontinak emléke, melynek majdnem oly hosszú keletkezési története van mint a homlokzatnak. A mű építése 1490-ben Galeazzo Pellegrini tervei szerint indult meg, plasztikai diszén azonban sokan dolgoztak s egészen csak 1562-ben készült el. Része van benne Gian Christoforo Romano római szobrásznak, továbbá a Certosa díszitői közül Omodeonak és Della Portának, Benedetto Briosco-tól való a felső fülkébe helyezett Madonnának még egészen a régi iskola szigorú modorában formált alakja; a sarkophag fölött emelkedő tabernaculum összes pilléreit és oldalait gazdag plasztikai dísz födi, a nagyobb lapok domborművei Visconti tetteit beszélik el. Hogy a nevezettek melyike faragta a halottnak szomorkodó angyalok között a sarkophagon fekvő alakját? azt nem tudjuk, de az bizonyos, hogy ez az alak s különösen annak arcza a maga előkelő nyugalmával tökéletesen kifejezi a

Lodovico Sforza és Beatrice d'Este síremléke ; Ch. Solari műve a paviai Certosaban.

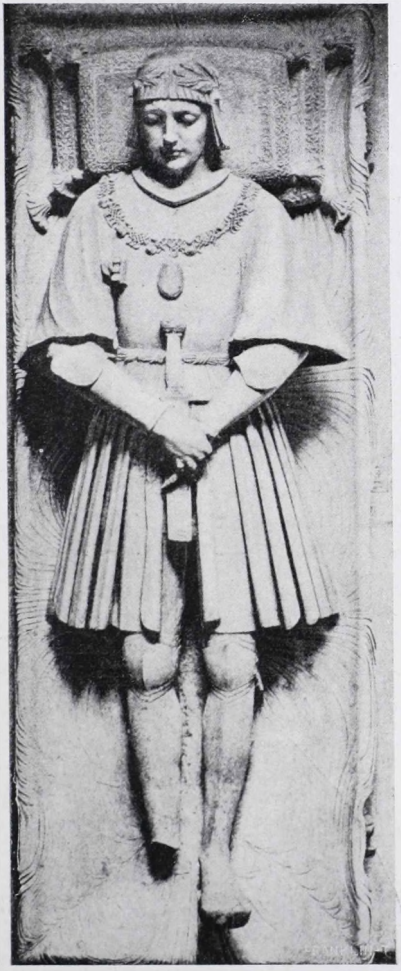
Quattrocento kisebb-nagyobb zsarnokainak jellemző kétlelkűségét: az ájtatossággal párosuló alattomos ravaszságot s a kegyetlenséggel és erőszakossággal jól összeférő sima és finom műveltséget.

A kereszthajó másik oldalában vannak felállítva Lodovico Moro és neje Beatrice d' Este elpusztult síremlékének maradványai: mindkét halott fekvő márványalakja, Christoforo Solari (működ. 1525-ig) műve, ki — mint említettük — «il Gobbo» (a púpos) melléknevet viselt s testvére volt Andrea Solarinak, a jeles festőnek. Ezek is jellegzetes, pompás alakjai a végződő Quattrocentónak, a részletekbe menő, pontos realismussal — szinte nagyon is elaprózott redőzettel — kidolgozva, annál életteljesebben tüntetik föl a fejedelmi párt, mert a művész nyilván nem is annyira halottakat, mint inkább nyugodtan alvókat akart bennök ábrázolni. Solari későbbi művei, különösen a milanoi dóm belsejében és külsején levők már nélkülözik ezt az egészséges realismust s édeskés, túlkecses modorosságba mennek át.

Azok között a lombard szobrászok között, a kiknek tevékenysége a Certosában ki nem mutatható, kiváló helyet foglal el Christoforo (némelyek szerint Ambrogio) Foppa, melléknevén Caradosso, (1445—1527), a ki a Bramante építői alkotásainak plasztikai díszítője volt Milanoban s talán épen a Bramante és esetleg a Lionardo befolyása alatt honfitársaiétól egészen eltérő irányban haladott. Ő csodálatosan egyesítette munkásságában a monumentális szobrászatot az éremvéséssel és ötvös-mesterséggel; mindkettőben egyaránt jeles volt. Az előbbiről tanuskodnak a milanoi San Satiro-templomban levő domborművei, melyekben Donatellóra emlékeztető nyers, szinte vad erő és realizmus nyilvánul; az utóbbi, vagyis kis plasztikai és díszítő ipari téren való működése őt még ismertebbé tette, kivált későbbi, római tartózkodása

alatt. De hogy már 1490 előtt is nagy volt a művészi híre, azt bizonyítja az is, hogy Mátyás király őt Budára hivogatta, a miért nehányan — talán nem alaptalanul — neki tulajdonítják a Mátyás gyönyörű «Kálváriájá»-nak, vagyis ereklyetartójának olasz művészi kézre valló alsó alkotórészeit, sőt — kevesebb valószínűséggel, — a Mátyás és Beatrix ismeretes bécsi dombormű-képmásait is.

Mint építész és dekorativ szobrász önállóbb plasztikai alkotásait is főleg a comoi székesegyházban hagyta hátra Tommaso Rodari, (műk. 1487—1526.) ki ennek a keresztény templomnak legmegfelelőbb díszét a két Plinius alakjának és történetének kissé naiv ábrázolásaiban vélte föltalálhatni.



Gaston de Foix síremléke felülről nézve; Bambaja szobormüve a milanoi Sforza-múzeumban.

Egy, jelenleg legnagyobb részében a milanoi Castello Sforzesco muzeumában látható síremlék szerzett maradandó és méltó hírnevet a lombard képfaragó-iskola egy fiatalabb tagjának, a «Bam-

BAJA» melléknéven ismeretes AGOSTINO BUSTI-nak (1480—1548). I. Ferencz franczia király megbízásából ugyanis ő vette munkába Gaston de Foix-nak, a ravennai csatában (1512). győztesként elesett ifjú, hős, franczia hadvezérnek síremlékét. A szinte túlságosan pompásnak tervezett mű sohasem készült el egészen, meglevő mellékalakjainak, kisebb domborműveinek nagy része már a művész későbbi, túlfinomúlt, aprólékos, erőtlen modorának szülöttje; de a főalak, az ideálszerű, szelid épségében és ifjú erejében nyugvó heros, tagadhatatlanul egyike a legnemesebb alkotásoknak, melyeket a szobrászat nagy halottak dicsőítésére létrehozott. Mert ez a szobor nemcsak az elesettnek megdicsőítése, az kibékíteni látszik az élőket is a halállal; azzal a halállal, a mely ime nem fosztotta meg semmitől sem a kimúltat, kinek ajkain most is a győzelem nyugodt mosolya látható, s megadta neki mégis azt, a mit csak az élet árán lehet szerezni: az önfeláldozó hősiség halhatatlanságát.

A luganói Madonna; Bernardino Luini képe.

III.

A MICHEL-ANGELO IFJÚSÁGÁNAK KORA.

Michel-Angelo Madonna-reliefje a firenzei nemzeti múzeumban.

Lorenzo de' Medici, Firenzének «il Magnifico» címmel fölruházott koronátlan uralkodója, élete végéveiben a szobrászatnak az antik műkincsek tanulmányozása segítségével akarván új lendületet adni, a San Marco tere melletti kertjeiben állíttatta föl a birtokában levő antikokat s azok őrzőjének, az öreg Bertoldónak, a nagy Donatello tanítványának meghagyta, hogy néhány tehetséges ifjúnak adjon ott oktatást a képfaragásban. Francesco Granacci, (1469—1543.) a Domenico Ghirlandajo szerény tehetségű tanítványa, kit Lorenzo a firenzeiek gyönyörködtetésére gyakran rendezett ünnepi látványosságoknál díszletek festésére szokott volt alkalmazni,[1] ebbe az új iskolába fölvételre ajánlotta az akkor mintegy 14 éves Michel-Angelo Buonarottit, (szül. Capreseben Firenze mellett 1475-ben) ki szegény, de nemesi családjának ellenzésével daczolva, festői pályára lépett s egy év

óta Granaccival együtt a Ghirlandajo műhelyében tanult, ezzel a mesterével azonban — állítólag azért, mert máris túlszárnyalni kezdte őt — meghasonlott. Az éles szemű Medici úgy látszik hamar ismerte föl a gyermekifjúban a rendkívüli tehetség jeleit s annyira érdeklődött iránta, hogy őt udvarába, fiai társául fogadta s nemcsak háza és asztala, de tudós- és költőbarátai társaságának is korán részesévé avatta. Ebben az időben (1490—1492) — tehát alig 16—17 éves korában — készítette Michel-Angelo a Lapithok és Centaurok küzdelmét s a lépcső mellett ülő Madonnát ábrázoló domborműveit, melynek elseje állítólag Poliziano eszméjén alapul s az antik sarkophagok relief-díszét, másodika Donatello munkáit juttatja eszünkbe, de mindkettőre el lehet mondani, hogy sem az utánzásnak, sem egy kezdő bizonytalan kisérletezésének benyomását nem teszik, hanem ellenkezőleg egy kész művész munkájának látszanak s különösen a ruházatot tekintve, némi szakítást jeleznek az akkor uralkodó realismussal. A fiatal Buonarroti azalatt folytatta festői tanulmányait is, különösen a Brancacci-kápolnában, a Masaccio falképei nyomán s valószinűleg fölényének érzete hozta őt összeütközésbe azzal a tanulótársával (Torrigiani), a kinek ökölcsapása behorpasztván orrát, mindenkorra elcsúfította arczát, a mi még inkább indította a világtól való elzárkózásra a különben is mogorva s a társas élvezeteket kerülő ifjút.

Mialatt ez a minden kortársait elhomályositani hivatott csodálatos művészi tehetség, melynek kimutatható, valódi tanítója sohasem volt, első formálódásának idejét élte, szülővárosában, Firenzében, a végéhez közeledő Quattrocento művészete lassú átalakulásnak ment eléje. A század közepének nagy mesterei közül Antonio Rossellino, Luca della Robbia, Mino da Fiesole és Andrea Verrocchio kevéssel előbb haltak meg; a legutóbbinak

nagy tanítványa, Lionardo Milanóba költözött; Benozzo Gozzoli működése színterét Pisába, Antonio Pollajuolo Rómába helyezte át; Andrea Sansovino első műveit Firenzében hagyva hátra, Portugálba, Andrea Ferrucci Nápolyba költözött. Ellenben Firenzébe jött egy időre az umbriai Perugino és a Lorenzo Medici megbízásából ugyanott dolgozott a szintén umbriainak tekinthető cortonai Luca Signorelli. Mint honfi- és kortársai, Michelangeloval egyidejűleg, sőt részben együtt kezdték meg akkor művészi pályájukat: Francesco Rustici, Fra Bartolommeo, Mariotto Albertinelli, Giulio Bugiardini és Benedetto da Rovezzano; művészi munkásságuknak körülbelül delelő pontján állottak akkor Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo és Benedetto da Majano; amazok még nem, emezek — többnyire megcsontosodva a Quattrocento-művészet hagyományaiban és modorában — már nem voltak képesek új irányokat kitűzni. A megállapodás e rövid időszakában, melyben az umbriai és a lombard festészet veszélyeztetni kezdte a firenzeinek elsőségét, két művész munkássága vonja magára figyelmünket, kik mindketten a század má-

Andrea Verrocchio arczképe; Lorenzo di Credi képe a firenzei Uffizi-képtárban.

sodik felének szülöttei s műveikkel némileg jelzik az átmenetet a firenzei régibb festészetből az újabba. Az egyik Lorenzo di Credi, a másik Piero di Cosimo.

Lorenzo di Credi (1459—1537.) a Verrocchio tanítványa volt s tanulótársa Peruginonak, Fiorenzo di Lorenzonak és Lionardonak. Valamennyi közt leghívebben ragaszkodott mesteréhez, kinek haláláig segédje maradt s kiről ma is meglevő kitünő arczképet készitett; modorában is

A boldogságos Szűz a gyermek Jézussal és keresztelő szent Jánossal; Lorenzo di Credi képe a római Borghese-képtárban.

az ő hű követője volt, de e mellett sokat vett föl művészetébe összehasonlithatatlanul tehetségesebb tanulótársa: Lionardo befolyásából: a szinek lágy átmenetei és zománcza, a formák kerekdedségére való törekvés ez utóbbira emlékeztetnek; szinezése azonban föltünően világos és gyöngéd, uralkodik benne az ezüstszürke, kerüli az erős árnyalást s festői plasztikája különösen a gyermeki testeket tömlőszerűen duzzadtaknak tünteti föl. Compositiói sohasem mozgalmasak, gyöngédek, többnyire érzelgősek, néha édeskés, de mindig áhitatos nyugalom

uralkodik bennök, bizonyos «önmagát élvező mélabú» (Crowe) hasonló az umbriaiak képeihez s talán kifejezése annak a rajongó vallásosságnak, mely a XV. század végén a nagy aszkéta hitszónok, Savonarola prédikációinak hatása alatt Firenze annyi előkelő szellemével együtt rabul ejtette Lorenzo di Credit is, kiről azt mondják, hogy a «hiúságok máglyáján» összes, a szigorú vallásosság követelményeinek meg nem felelő képeit elégette. Műveit — melyek közül a legjelesebbeket a pistojai dóm, a firenzei galleriák, a római Borghese-képtár s a Louvre tartalmazzák — rendkívül lelkiismeretes és finom kidolgozás és éles rajz mellett a színhatás önálló jelentőségének fölismerése s a szép tájképháttér is jellemzi, de nemcsak eszmekörére, hanem fölfogására és képei elrendezésére nézve is ez a művész nagyon szűk korlátok között mozog s az egyhangúság hibájába esik.[2]

Piero di Lorenzo, a ki mestere, Cosimo Rosselli tiszteletére Piero di Cosimo (1462—1521.) nevet is viselt, sokoldalú, könnyen formálható, termékeny, de ábrándok sülönczségekre hajlandó tehetség volt. Mint a Cosimo Rosselli segédje, ő festette ennek a hegyi beszédet s a vörös tengeren való átkelést ábrázoló Sixtina-kápolnai képeire a táj-hátteret és pedig bizonyára jobban, mint mestere festeni tudta volna; a kissé ábrándos, szokatlan tájképrészletek később is vonzó erőt kölcsönöztek festményeinek. Előszeretettel festett képeire állatokat is, — a mi korában a ritkaságok közé tartozott, továbbá — különösen dekorativ czélokra, szobák, kocsik díszeül — szörnyetegeket és csodalényeket, — a miben alighanem Lionardo befolyásolta, — valamint mythologiai jeleneteket, különösen az Andromedát megszabadító Perseus történetét. A Lionardo hatása alatt ő is igyekezett kissé elnyújtott alakjainak lágyabb, festői mintázást adni s szintén egyike lett azoknak, kik a hagyományos temperaszínek[3]

helyett az olajfesték használatával próbáltak mélyebb tónusokat és szélesebb kezelést elérni. Compositiói, ellentétben a firenzei és umbriai quattrocentistákkal, rendkívül mozgalmasak, s későbbi képei, különösen a hágai képtárban levő arczképei kifejező és egyénesítő, életteljes

Simonetta Vespucci arczképe; Piero di Cosimo képe Chantilly várban.

realismussal vannak telve. Jelentőségét talán saját műveinél is kedvezőbb világításba helyezik tanítványai, a kik közé a reá idővel bizonyos kölcsönhatást gyakorolt Andrea del Sartot, úgyszintén Franciabigiot és Pontormot sorolhatjuk, de hatással volt ő két jeles ifjabb tanulótársára is: Fra Bartolommeora és Mariotto Albertinellire.

*

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

Ez időbeli művei a fiatal mesternek nem maradtak reánk; csak annyit tudunk, hogy a Piero de' Medici elűzetésével és a francziák betörésével együtt járt politikai zavarok őt szűkebb hazája elhagyására késztették; Velenczébe ment, később azonban Bolognában telepedett meg egy időre, a hol a Szent-Domokos síremlékének Niccolo dell' Arcától megkezdett szobrászi dísze folytatását bízták rá; Michel-Angelo csak három szoboralakot készített e síremlék számára: Szent Petronius és Proculus kisméretű alakjait s a Niccolo gyertyát tartó angyalának párját; különösen ez az utóbbi, mely gyermekies gyöngédség kifejezését igényelte volna, határozottan nem neki való föladat volt. Munkásságát nemsokára megakasztotta visszatérése Firenzébe, a mi a versenytárs iránt féltékeny bolognai szobrászok agyarkodásának, de az ő saját honvágyának is volt tulajdonítható.

Így Bolognában, hová Michel-Angelo később hatalmas pártfogó védszárnyai alatt volt visszatérendő, ez első ottlétekor működésének aránylag csekély nyomát hagyta

hátra; a mit ott alkotott, az helyi befolyásképen legfölebb a Jacopo della Quercia régibb műveinek hatását árulja el, melylyel később a Sixtina mennyezetének egynémely compositiójában is találkozunk. Az egykorú bolognai szobrászat képviselői sokkal jelentéktelenebbek voltak, semhogy a fiatal művésznek — kire volt okuk féltékenyen nézni — fejlődésére befolyással lehettek volna. Sokkal jelentékenyebb volt Bologna szerepe abban az időben a festőművészet terén, mely itt úgy, mint az egész Romagnában és Emiliában,[4] egész Correggioig terjedőleg a Quattrocento végén a ferrarai festőiskola hatása alatt állott; ez a festőiskola, mondhatni, ezekben a másodlagos megjelenéseiben érte el — mint látni fogjuk — legnagyobb virágzását a Cinquecentoban; magában Ferrarában, hol a Velencze-vidéki festők befolyása alatt virágzott a Quattrocentoban, ez időtájt tért látszott veszíteni.

Ferrarából került Bolognába Lorenzo Costa (1460—1536.) is, ki első hazájában valószinűleg a Cosimo Tura, Francesco Costa és Ercole de' Roberti befolyása alatt képezte ki magát. Ifjan került Bolognába 1483-ban, a hol szoros barátságot kötött Francesco Raibolini (szül. 1450 táján, megh. 1518.) tekintélyes ötvösmesterrel, ki már akkor keresett éremvéső volt s tíz évvel idősebb Costánál, s ki valószinűleg csak a vele egy házba telepedett ifjabb barátja példáján felbuzdulva, közel negyven éves korában adta magát a festőművészetre, melynek terén rövid idő alatt társáéval vetélykedő hírnévre tett szert, de azért képein is mindvégig ötvösnek (aurifex) nevezte magát. A nélkül, hogy egyik a másik tanítványának lett volna nevezhető, a két barát kölcsönhatása egymásra, művészetökben félreismerhetetlen; de mindkettő megőrízte egyéni sajátságait is: Costa a gazdagabb képzeletet, erőteljesebb realismust és világítóbb szinezetet, Raibo-

lini — kit az aranyművességben való mestere után Francia művészi névvel ruháztak fel, — a finomabb szépség-érzéket, érzelmesebb kifejezést és szelídebb nyugalmat, me-

Giovanni Bentivoglio és családja fogadalmi képe; Lorenzo Costa festménye a bolognai Giacomo Maggiore templom Bentivoglio-kápolnájában.

lyek együttvéve nagyon hasonlóvá teszik az ő művészetét a Peruginoéhoz, ki bolognai időzése alatt valószínűleg személyes befolyást is gyakorolt reá. Jellegére nézve

mindkettő inkább quattrocentistának, mint cinquecentistának mondható; de miután működésök java része ebbe a korszakba esik s Francia ezenfölül későbbi korában szembetűnőleg fölvette képeibe a Cinquecento nagy mesterének, a vele baráti viszonyban élt, bár sokkal fiatalabb Ráfaelnek befolyását, meg kell róluk itt emlékeznünk.

Lorenzo Costa Ferrarából némi, Mantegnára emlékeztető, Velencze-vidéki befolyást is hozott magával, a mit különösen a képek aljára alkalmazott zenélő angyalok árulnak el, kiknek alakját azután tőle Francia is elkölcsönözte. Határozott érdeme a tájképfestés, melyben kitünőbb volt sok kortársánál, úgy hogy e tekintetben is úgy viszonylik Franciához, mint Pinturicchio Peruginohoz. Jobbak korábbi, bolognai korszakának képei, melyek részint a San Petronioról nevezett székesegyházban, részint a S. Giacomo-Maggiore-templomban, részint a Szent Czeczíliáról nevezett Oratoriumban láthatók. A Giacomo-Maggiore-templom Bentivoglio-kápolnájának nagy fogadalmi képe, mely az akkor Bolognában uralkodó Giovanni Bentivogliot egész családjával tünteti föl, a bold. Szűznek hódolva: merev, szertartásos elrendezésű, még egészen Quattrocento-szerű s erősen ferrarai jellegű festmény, melynek alakjai föltünő csunyaságukban nagyon egyéniek s e mellett megjelenésökkel korukat is csodálatosan jellemzők, a kép színezése azonban kissé egyhangú s árnyékolásában kissé lapos. Az Oratoriumbeli képsorozat — mely a Szent Czeczilia egész történetét elbeszéli — valóságos compendiuma az egykorú bolognai festészetnek, de az egyes frescók közül csak a Costától és Franciától valók bírnak nagyobb műbecscsel, a tanítványaiktól festettek jóval alacsonyabb fokon állanak. A San-Petronio-templom Bacciocchi-kápolnájának oltárképén Costa már közeledik a Franciával rokon umbriai

Madonna szentekkel; Lorenzo Costa képe a bolognai San Petronio-templom Bacchiocchi-kápolnájában.

jelleghez s egyúttal közbeeső vicenzai benyomásokat árul el; a nagy gonddal megfestett pompás architektura vakító hátterétől élénk színhatással válnak el a nyugodt és szelíd szentek mély ellentéteket mutató, meleg színű öltözékei.

Mikor a harczias II. Julius pápa Bologna műpártoló kényurait, a Bentivoglikat elűzte, Costa, támaszát vesztve, maga is elköltözött a városból s Mantuában telepedett meg, a hol mintegy a Mantegna örökébe lépve, a Gonzagákat szolgálta élete végeig ecsetjével, körülbelül annyit dolgozva ott, a mennyit Ferrarában és Bolognában összevéve alkotott. Időközben azonban e művész modorát teljesen átalakulni látjuk. Új otthonában, a San Sebastianopalotában kiegészítő képeket kellett készítenie a Mantegna «diadalmeneté»-hez, melyek, úgy mint legtöbb e korbeli műve, elpusztultak; ismerjük azonban azt az ábrándos allegoriai képét, mely ma a Louvreban látható s a költői lelkű Isabella Gonzaga udvarát a Múzsák kertjébe helyezett mythologiai alakokkal példázza. A művésznek ezek a későbbi képei őt ugyan a classicismus eszmekörében tüntetik föl, de a művészi munka szempontjából nem mutatnak a Cinquecento szellemében való előhaladást; ellenkezőleg, mintha Franciától való elszakadása s a Mantegna műveinek szemlélete ártalmára lett volna tehetségének, színezése ismét egyhangúvá lesz, alakjai elnyúlnak és elcsavarodnak, compositióin mesterkéltség és érzelgés vesz erőt. Ebből a korból származik valószínűleg Szépművészeti Múzeumunkban levő — egyébiránt szerzőségére nézve nem egészen kétségtelen — Venusképe is.[5]

Franciánál a Costa befolyása az umbriai Peruginoéval (1446—1524.) kereszteződik, kinek képei valószínűleg a XV. század utolsó évtizedeiben kerültek nagyobb számmal Bolognába; fiatalabbkori modorát legelőnyösebben

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

jellemzi a római Borghese-képtár szép «Szent István vértanú»-ja, de talán legismertebb műve a Costáé szomszédságában a Bentivoglio-kápolnában elhelyezett oltárkép, mely művészetét legmagasabb fokán mutatja, mintegy egyesítve benne a Perugino jellegét a Cima és Bellini komoly gondolkozásával. A kép a boldogságos Szűzet

Szent-István vértanúsága; Francesco Francia képe a római Borghese-képtárban.

ábrázolja a gyermek Jézussal, két imádkozó és két zenélő angyaltól s négy szenttől környezve, kik közül csak a Sebestyén személyére nézve nincs kétség, a többiekre nézve a magyarázatok eltérők; a pánczélos katona alatt némelyek Szent Fábiánt, mások Szt Flóriánt, még mások Bologna egy helyi szentjét: San Proculo Soldatot sejtik. A két angyal-pár valamelyike a megrendelő Bentivoglio

gyermekeinek arczát viseli, de valószinűleg a Francia szépérzékétől eszményített formában, mert hasonlatosság ezek között és a Costa csoportképeinek ábrázatai között

Madonna szentekkel; Francesco Francia oltárképe a bolognai Giacomo Maggiore templom Bentivoglio-kápolnájában.

föl nem található. Ez a festmény — mint a mester legtöbb műve — szembetünően mutatja a velenczei-stilű elrendezés vegyülékét a «perugineszk» modorral. A miben Francia az umbriai mestertől különbözik s a miben Costához közel áll, az az alakok nyugodtabb, kevésbé

lendületes, kevésbé mozgalmas magatartása, egyénibb kifejezése, a ruhák kevésbé sallangos, merevebb kezelése, a hidegebb színezet, továbbá az a rendkívüli gond, a melyet — még egészen a Quattrocento szellemének megfelelően — a mellékes jelentőségű tárgyak és diszítmé-

Szent Cecilia eljegyzése; Francesco Francia képe a bolognai Szent Cecilia-oratoriumban.

nyek megfestésére fordít, különösen az ékszer- és érczneműekre, a miben az aranyműves árulja el magát és a hangszerekre, a miből néhányan Francia zenei hajlamaira vontak következtetést. Jellemző továbbá ezen, úgy mint a művész többi képein is, az építészeti háttér gondos és

szép kivitele, a csoportok gúlaalakú felépítése s az alakok arczkifejezésében valami sajátságos, neheztelően bánatos és megilletődött vonás, a melyről Burckhardt találóan mondja, hogy azt a benyomást keltik, mintha szemrehányást tennének a szemlélőnek azért, hogy nézésével terheli őket.

Későbbi képein Francia — bár a régi iskola olyan segédeszközeit, a minők a szentek kezeibe adott felirásos szallagok, azután is szívesen alkalmazta — közeledést tanúsít az újabb korszak irányához, az addig mintegy külön életet élni látszó alakjainak valamivel egységesebb csoportosítása, az ábrázolt cselekményben való élénkebb részvétele által. Elmondható ez már a Szent Czeczilia történetének említett cyklusában tőle való képekről, az «eljegyzés» és «sírbatétel» szelíden ünnepélyes, érzelemteljes ábrázolásairól, s még inkább azokról, melyek a Ráfael befolyása alatt művészetének utolsó megtisztulását mutatják, mint például a három király hódolatát ábrázoló drezdai képről. Nem érintve egyébiránt a haladó renaissanceban a művészet körébe is mindinkább behatolt pogány gondolatvilágtól, ez az «igazán jámbor és szeretetreméltó művész» (Lermolieff) szigorúan megmaradt a keresztény vallásosság eszméinek és alakjainak körében s rendkívüli termékenységgel — miközben azonban valószinűleg tanítványai is segítségére voltak — festette, szinte gyártotta megszámlálhatatlan szép és kedves, de szellemileg többnyire jelentéktelen Madonnáit s egyéb szentképeit, melyek közül bensőségteljes kifejezésök vagy színpompájuk által különösen kiválók a «Gyermek Jézus imádása», — melyet néhányan a Francia legmesteribb művének tartanak — továbbá a Manzuoli-féle oltárkép és a francziskánusok templomáról nevezett «Angyali üdvözlet», — most mindhárom a bolognai Pinakothekában, — valamint a Buonvisi-oltárkép és lunette a lon-

doni National-Galleryben. Budapesti képtárunk is bír két Franciának tulajdonított Madonna-képet és egy az ő iskolájából valót, mely Szent Katalin eljegyzését ábrázolja.[6]

Szent János evangelista; Ercole Grandi képe a budapesti szépművészeti múzeumban.

Francia kitünő arczképfestője is volt korának, egy a bécsi Lichtenstein-galleriában levő férfiképmását ezelőtt magának Ráfaelnek tulajdonították; ezenkívül működött mint épitész és szobrász is, a mennyiben híres érmein s niello-

művein kívül nagyobb domborműveket is készített, melyekről azonban keveset tudunk.

A nagy tekintélyre emelkedett s előhaladott korban elhunyt mester számos tanítványt hagyott hátra, kik között fiai Giulio és Giacomo épen nem a jelesebbek közé tartoztak. Az ő iskolájában képezte ki magát Amico Aspertini, (1475—1532.) egy csapongó hajlamú festő, ki a Szent Czeczilia oratoriumában is működött s több oltárképet festett részint ferrarai, részint umbriai szellemben. Iskolájának inkább váltak díszére Timoteo Viti, Innocenzo da Imola és Bartolommeo Ramenghi, kik azonban Ráfaellel lépvén szorosabb összeköttetésbe, rá való vonatkozásukban lesznek ismertetendők, valamint a híres rézmetsző Marcantonio Raimondi, kivel még a sokszorosító művészetek körében fogunk foglalkozni.

A Lorenzo Costa tanítása Bolognában valószinűleg egyesült a Franciáéval; Mantuában tanítványai lettek az utóbb — mint látni fogjuk — jelentős szerephez jutott Dosso Dossi és Garofalo. Ő egyébiránt még Ferrarából hozott magával Bolognába egy jeles segédet, az előbb Ercole de Rubertis Grandi idősebb ferrarai festővel többször összetévesztett Ercole di Giulio Cesare Grandit (működ. 1492 óta, megh. 1531.), ki mint a Costa tanítványa némileg a Francia irányának követője lett s ki később a ferrarai Palazzo Scrofa-Calcagnini mennyezetének virtuóz távlati hatású frescóival szerzett magának nevet. Kevés, biztosan neki tulajdonítható képei ferrarai templomokban és a római Corsini-képtárban találhatók; egy, már egészen a Cinquecento nagy stíljéhez közeledő, Szent János evangelistát ábrázoló képe budapesti Szépművészeti Múzeumunk díszei közé tartozik.[7]

A fiatal Buonarroti Firenzében ismét egy Medici pártfogása alatt folytathatta működését: Lorenzo di Pierfrancesco volt ez, a kit az akkoriban Savonarola vallásos

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

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

Az örök város akkori képe mystikus varázszsal hathatott minden művészlélekre; az óvilág emlékei a mainál még közvetetlenebb, mert érintetlenebb pompával néztek szembe a kereszténység első monumentális alkotásaival és az emberiség történetének legmagasztosabb tényeit

hirdető romok és építmények e színpadján látományként vonultak el a legvadabb szenvedélyeknek és egy vajudó új kor teremtő ösztönének démoni küzdelmei. Gregorovius joggal mondja, hogy szinte izgató a gondolat, hogy Róma akkoriban egy és ugyanazon órában olyan embereknek adott hajlékot, mint a rettentő VI. Sándor pápa és Cesare Borgia, Copernicus, Bramante és — Michel-Angelo.

A firenzei művész római tevékenységének első hathatós istápolója azonban nem Riario bibornok, hanem Jacopo Galli római nemes lett, kinek megbízásából készült első életnagyságú márványszobra, a firenzei «Museo Nazionalé»-ban látható «mámoros Bacchus», a mely még egészen a firenzei Quattrocento Donatelloszerű naturalismusának felfogásából indul ki, de már az antiktanulmány mérséklő és egyensúlyozó hatásának s a művész hatalmas eredetiségű egyéniségének félreismerhetetlen jeleit is magán viseli; ilyen a vidámság hiánya is az ittas ifjú arczán. Valószínűleg ebből az időből való a Kensington-Muzeum térdeplő Cupidója és a firenzei — édeskés jellegével némileg kétes eredetű — haldokló Adonis.

A XV. század legvége, a mely Milanóban a Lionardo Cenacolojának elkészülését látta, keletkezési ideje annak a szoborcsoportnak is, mely a Michel-Angelo hírnevét megalapította. Mintha az őt környező világ bűnterheért engesztelést és megváltást csak a legmagasztosabb fájdalom emléke nyujthatott volna, a művész a kínhalált szenvedett fia holtteste fölött néma keservbe merült Istenanya alakját választotta tárgyául a műnek, mely tolakodó barokk-kori diszítményektől környezve ma a Szent-Péter-bazilika egyik oldalkápolnájában látható. A «Pietà»-t sok tekintetben Michel-Angelo legtökéletesebb szobormüvének itélték, bár a reliefszerű csoportosítás s a ruharedőzet túlbősége itt még a festői felfogás uralmára látszik mutatni; s figyelmet érdemel, hogy ez

Pietà; Michel-Angelo szobormüve a római Szent-Péter-bazilikában.

egyetlen alkotása a mesternek, melyet magára az egyik alakra illesztett teljes névfelírással látott el. Az ábrázolás keresztény traditióitól és a szobrászat antik példáinak befolyásaitól egyaránt szabadon, e műre szerzője már teljesen kifejlődött önálló egyéniségének bélyegét is rányomta. Ha már a kortársaknak is felötlött a gyászoló anya rendkívüli fiatalsága, melyet Michel-Angelo theologiai érveléssel magyarázott meg, ha a két alak egymáshoz való arányának megállapítása némileg önkényesnek tűnik is fel, az a mód a hogy az alakok teljes eszmei egybeolvadása s helyzetök természetszerűsége mellett mégis mindkettőnek tökéletes érvényesülése biztosítva van, a holttest mintázásában megnyilatkozó tudás, a fejek tiszta szépsége s végül az anyai fájdalom kifejezésének a vigasztalanságban is emberfölötti magasztossága: méltán szerezték meg minden kor csodálatát a műalkotásnak.

Michel-Angelo, a ki nem oly könnyen cserélt hazát, mint az olasz renaissance többi művészei s a ki Rómában is firenzeinek érezte magát, élénk részt vett szűkebb hazája sorsának minden forgandóságában s ezenfölül atyja és testvérei iránt is az önfeláldozásig menő szeretetet és ragaszkodást tanúsított, már 1501-ben ismét Firenzében termett, a hol akkoriban Piero Soderini gonfaloniere (zászlósúr) kormányzata alatt a művészetre nézve megint kedvezőbb korszak vette kezdetét.

Polgártársai mindjárt egy óriás-szobor faragásával bízták meg, a melynek anyagául azonban oly márványtömböt kellett fölhasználnia, melyet előbb már egy szobrász ugyane czélra formálni megkezdett. Így keletkezett a «Dávid» alakja, melyet a művész kortársai «il Gigante»-nak (óriás) neveztek, s melyen világosan meglátszik mily mély benyomást tettek alkotójára a római antikok, különösen a Monte-Cavallo kolosszusai. A bibliai Dávidra

ebben az alakban nem is emlékeztet egyéb, mint a vállára vetett parittya, egyébként az egész mű egy magában zsenge kora daczára óriás-erőt érző daczos fiatal hős mezítelen testének pompáját akarja szinte szertelen méretekben szemünk elé állítani; első jelensége annak a zordon szépségű titán-nemzetségnek, a melylyel Michel-Angelo vésője és ecsetje a művészet birodalmát benépesítette. Megalkotásánál nyilván még serkentette a művész becsvágyát a feladatnak az a nehézsége, mely a félig kifaragott márványtömb megadott körvonalaiban rejlett; bár csak kis viaszmintát készített előbb a mester, oly merészen illesztette be alakját a tömbbe, hogy annak fölülete némely helyen a szobor fölületévé lett.

A «Gigante» kedvenczévé vált a firenzeieknek, kiknek már előbb Donatello és Verrocchio formáltak egy-egy Dávidot; de mint egy kinyilatkoztatás hatott e mű főkép az ottani szobrászatra, mert ilyen méretekben így kidolgozott emberi alakot az akkori plasztika még nem hozott létre. A munka közismert nehézségei még fokozták a szobor népszerűségét; valódi symbolumává lett a városnak, s fölállítása a Signoria palotája előtt, — a mely hely választását hosszas viták előzték meg, — olyan eseménynyé, mely időszámításukban kiindulási pontul szolgált. Az óriás-szobor, mely egy ostrom alkalmával meg is sérült, csak a mult század hetvenes éveiben került födél alá: a «Galleria antica e moderna» külön Michel-Angelo-csarnokába.

E szoborral foglalkozva a művész más megbízásokat is vállalt; ebben az időben fogadta el Francesco Piccolomini bibornok — később III. Pius pápa — megrendelését a sienai dómban fölállítandó Piccolomini-oltár plasztikai diszére nézve; közbejött akadályok miatt ezt a feladatot azután halasztani és másokra hárítani volt kénytelen, úgy hogy mind máig kétes, mennyi tekinthető az ott látható szobrokból a Michel-Angelo munkájának.?

Nem sokkal szerencsésebbek voltak a firenzeiek a dómjuk számára szintén nála megrendelt apostolszobrokkal; a Máté apostol alakja volt az egyedüli, melybe a fiatal mester beléfogott, az is befejezetlen maradt, de befejezetlenségében is, — a mint most a firenzei «régi és modern galleriá»-ban látható, — hatalmas alkotó-erő munkájába ad bepillantást. Valószínűleg ebbe az időszakba sorolható a ma a firenzei Museo Nazionaléban látható szép, de befejezetlen Victoria-csoport: egy óriást legyőző ifjú, talán megkisérlett továbbfejlesztése a Dávid eszméjének.

Ugyanezekben az első éveiben a XVI. századnak Michel-Angelót Madonnaábrázolások is többszörösen foglalkoztatták. Három domborműben és — mint látni fogjuk — egy festményben birjuk e korbeli Madonna-compositióit; a domborművek egyike — mely a londoni királyi Akadémiába került, — a Ráfael Madonna del Cardellinojával rokon gondolat fejez ki, a mennyiben itt is madarat hoz a kis keresztelő János a gyermek Jézus elé. Egy teljes szoborként formált Bold. Szűz a gyermekkel most Brüggében látható a Boldogasszony templomában; rajta már az összefoglaló, nagy redőzetre való törekvés a művész tudását a Pietànál előhaladottabb fokán mutatja. Sajátságos varázs ömlik el a firenzei nemzeti Múzeum ú. n. «Tondo»-ján, vagyis egy korongalaku, befejezetlen domborművön, mely a Szűz anyát törökös fejdíszszel, könyvben lapozó Bambinoval s háttérben a Keresztelővel ábrázolja. Itt még inkább érvényesül az egyszerűségre, tömörségre való törekvés; a zárt csoport a maga terét egészen betölti s a Madonna arczán itt először jelenik meg az a talányszerű, vonzó és mégis szinte megdöbbentő mélabú, mely ettől kezdve a mester legszebb nőalakjainak jellegzetes vonásává lesz.

Azok között a szakértők között, kiket a firenzeiek a

Dávid elhelyezése iránt megkérdeztek, ott volt Lionardo is, ki néhány év előtt tért vissza hazájába s a kivel a nehéz természetű Michel-Angelo többször összezördült. Nemsokára mérközniök is kellett; Buonarroti, a kit a Dávid elkészülése óta hazájában a világ legnagyobb szobrászának tartottak, a festészetben is kész volt versenyre kelni azzal a honfitársával, a kit viszont ebben a művészetben tartottak páratlannak.

Szent Család; Michel-Angelo festménye a firenzei Uffizi-gyüjteményben.

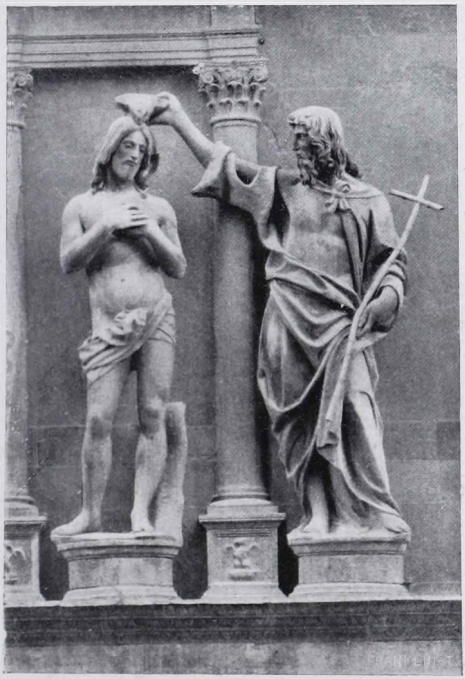
Hogy a festészetet időközben nem hanyagolta el, arról a Szent Családot ábrázoló, Angelo Doni számára készült s most a firenzei Uffizi-gyüjtemény Tribunájában elhelyezett kerek festménye tanúskodik, mely a kép eszmei tárgyának kevéssé megfelelően, egészen profán fölfogással, a meztelen testrészeknek kissé fémszerű modellálásával, inkább mozdulatproblémák virtuóz megoldására való sikeres törekvéssel helyezi a három szereplő főalakot szorosan egymásba záruló csoportba, míg a hátteret — ismét csak a művészi feladat érdekessége kedveért — meztelen ifjak alakjai töltik meg.

Ha már e kép szerkesztésében is némelyek — talán joggal — a Lionardo egyidejű compositióval való versengést vélnek megpillantani, még tágabb tere nyílt erre Michel-Angelonak, mikor Soderini kettejöket a kormány-

A fürdő katonák; Marcantonio metszete Michel-Angelo rajza nyomán.

palota nagytermét diszíteni hivatott falképek festésével bízta meg. Mindkét kép tárgya Firenze hadi történetéből volt merítve, a Lionardoé az Anghiari melletti csatát, a Michel-Angeloé a pisaiak ellen folytatott küzdelmek egy

epizódját tüntette elő. Egyik sem készült el s mindkettőnek még kartonrajzai is elpusztultak, úgy hogy a Buonarrottiénak is csak egyes részeit ismerjük Marcantonio s mások metszeteiből; annyi azonban kétségtelennek látszik, hogy Michel-Angelo nagy vetélytársát — kinek mű-



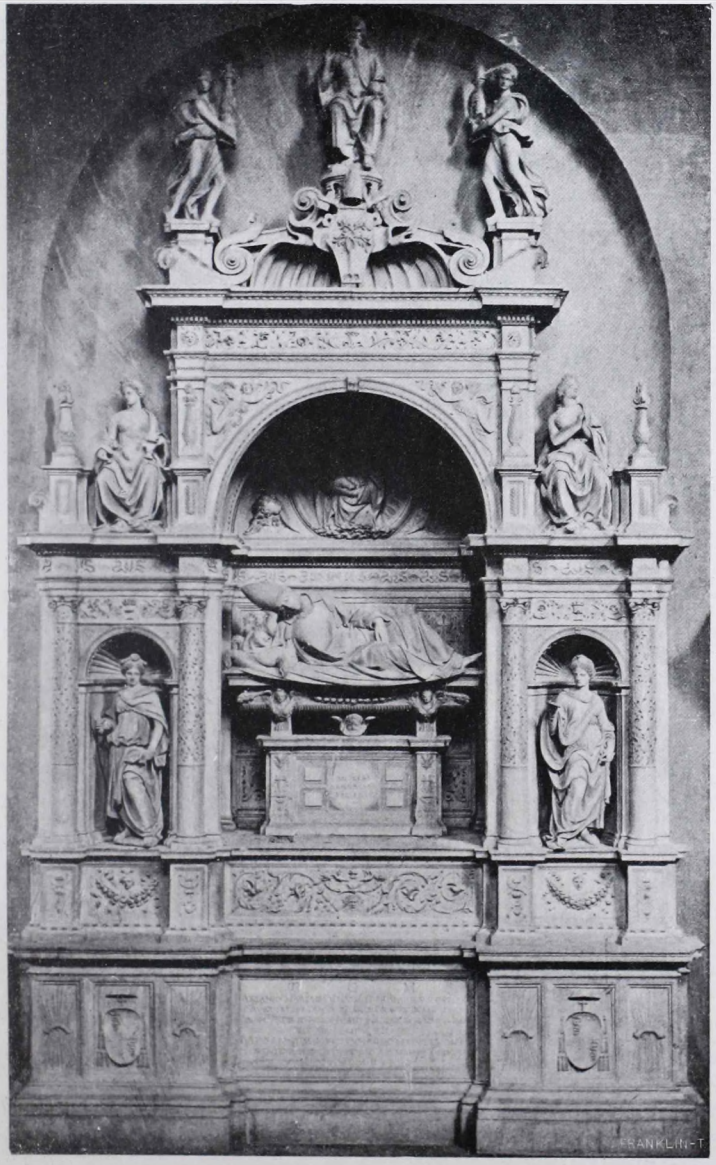
Az Üdvözitő megkeresztelése; Andrea Sansovino szobormüve, a firenzei Battistero kapuormán.

vészete pedig bizonyos befolyást gyakorolt az ő e korbeli rajzaira, — főleg a meztelen testek mesteri rajzolásával igyekezett elhomályosítani, a miért képe tárgyául az ellenségtől fürdésközben megtámadott katonákat választott. És azt is elhihetjük Vasarinak és Benvenuto

Cellininek, hogy e kép az összes egykorú művészek bámulatát keltette föl s hogy festészek és szobrászok egyaránt tanulmány tárgyává tették azt, többek között: Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Lorenzetto, Tribolo, Pontormo, Perino del Vaga és — Raffaello Santi.

Mert 1504-ben — mint már említettük — az ifjú Ráfael is Firenzébe került s ott talán személyes összeköttetésbe is jutott a két nagy, vetélykedő mesterrel, bár erre nézve, fájdalom, minden adatot nélkülözünk.

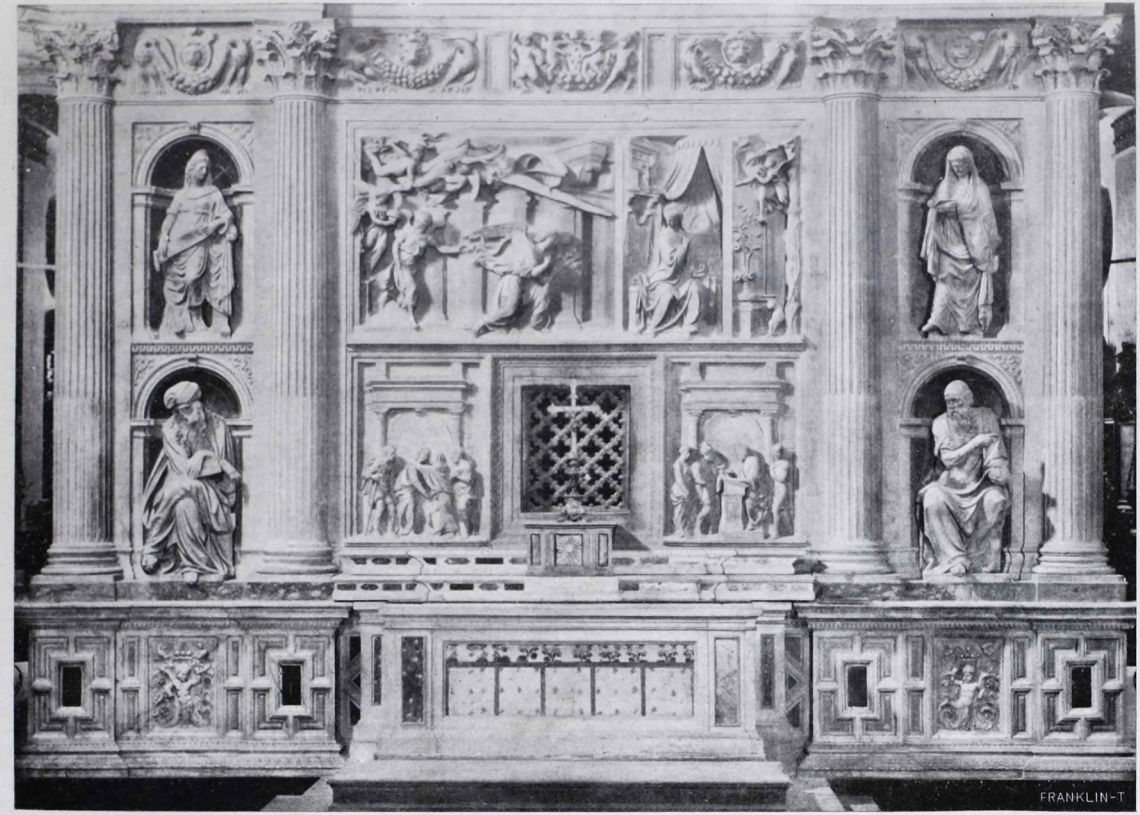
Michel-Angelo és Lionardo mellett egyébiránt Firenze akkoriban úgy a szobrászatban mint a festészetben tekintélyes művészgárdával ékeskedett. A régibbek ritkuló sorait fiatalabb erők kezdték megtölteni. Mikor az óriásszobornak a már használt márványtömbből való kifaragása került szóba, jelentkezett Andrea Sansovino is, — tulajdonképeni nevén Contucci da Monte Sansavino (1460—1529.), — a ki, bár már Antonio Pollaiuolo tanítványa is volt s 15 évvel idősebb Michel-Angelónál, szintén a Medicikertek szobrásziskolájában képezte magát s a ki azután a nagy Lorenzótól kiküldve Portugálban töltött kilencz évet, főleg Lissabonban, a király megbizásából építészeti és szobrászati munkákkal elfoglalva, honnan csak 1500-ban tért vissza Firenzébe. Az óriásszobor Buonarrotinak jutott ugyan föladatul, de Sansovino is kapott egyéb kisebbek mellett fontos megbízást; a keresztelő kápolna (Battistero) egyik kapuja ormán kellett az Üdvözítő megkeresztelésének jelenetét, — mely a firenzei festőművészeket már annyiszor foglalkoztatta, — három szoboralakban ábrázolnia. A csoportozatot csak a Sansovino halála után állították a maga helyére s kétségtelen, hogy a három alak közül csak kettő: a Jézusé s a Keresztelő Jánosé a mester saját műve; de ezekben



Ascanio Sforza síremléke; Andrea Sansovino szobormûve a római S. Maria del Popolo templomban.

is szembetűnően nyilatkozik meg az ő művészeti iránya, jelleme. Sansovino a firenzei szobrászok között első volt, kinek művészetét a Cinquecento szelleme s különösen az antik példa egészen áthatotta, de e mellett nem volt oly erőteljes egyéniség mint Michel-Angelo, s így nem tudta a primitivek bensőségét és az adott egyéniség kifejezésében való hűségét képzeletének gazdagságával s a saját lelkének alakjaiban tolmácsolt megragadó erejével pótolni. Sansovinónak dicséretére emelik ki nehányan tárgyilagosságát s azt, hogy nem törekedett minden műalkotását főkép a maga egyéniségének kifejezőjévé tenni. A Jézus keresztelésének e jelenetében is a nemes, tiszta, ideális szépségre való törekvés, a testformák, a redőzet, a taglejtés szabad, széles, lendületes kezelése élénk hirdetői az új korszaknak, de az alakokat nem hatja át oly benső, egyéni élet, mely irántok melegebb, közvetetlenebb érdeklődést keltene.

E munkája félbeszakításával Andrea Genuában vállalt megbízást, a hol a dóm Szent János kápolnája számára készített két márványszobrot; az egyik ismét a Keresztelőt ábrázolja, a firenzei szoboréhoz hasonló fölfogással, a másik a Madonnát gyermekével, határozottan antikszerű formakezeléssel. Ezután csakhamar Rómában látjuk őt, a hol a II. Julius pápa megrendelésére, a pápai család különös pártfogását biró S. Maria del Popolo-templomban kellett két, aránylag fiatalon elhunyt bibornok: Ascanio Sforza és Girolamo Basso síremlékeit megalkotnia. A két, nagyon hasonló elrendezésű emlék mintegy végkifejlődése annak a síremlékművészetnek, melyet a XIII—XV. században, elkezdve a gothika névtelenjein, a Pisanok, Donatello, Mino, Bregno, Rossellino és Desiderio megalkottak s mely azontúl már új motivumokkal gazdagodni alig tudván, magát Sansovinot is ismétlésekre és sok utódját utánzásra indította. A fejlődés foly-



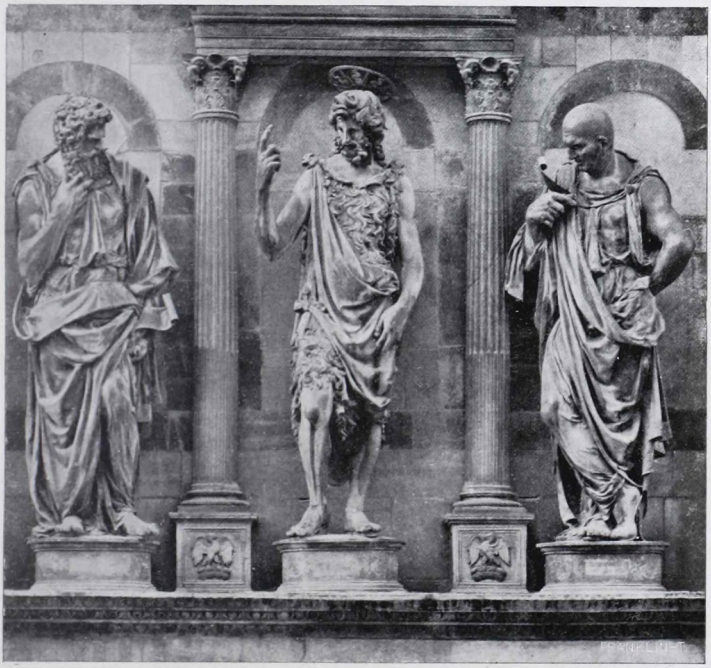
A loretoi Santa-Casa homlokoldalának domborművei; Andrea Sansovinotól.

tonossága mellett azonban a bibornoksírok szembetűnően mutatják a plasztikai művészet átmenetét is a Quattrocentoból az új korszakba, a mi egyrészt az építészeti elem uralomra jutásában s ennek és a szobordísznek átgondoltabb harmóniájában nyilvánul, másrészt az alakok megszerkesztésében való nagyobb szabadságban és bátorságban. A főalak ezeken az emlékeken nem fekszik halott, vagy nyugodtan alvó módjára: könyökölve, kezére hajtott fejjel a néző felé fordul, mintha csak félszenderben volna, vagy ébredezne. Ez a fölfogás kétségkívül új eszköze a hatásnak, megfelel a kor idealizáló, a merev valószerűségen fölülemelkedő irányának, de egyúttal könnyen oly nyugtalanságot kelt a compositióban, mely a mű igazi rendeltetésével tulajdonképen nehezen hozható összhangba. Egyébiránt úgy az egyes, a főerényeket jelképező mellékalakokban, — különösen a sokat magasztalt «Okosság» alakjában, — mint a gazdag és nemes ornamentikában is kiváló szépségeket tartalmaznak e síremlékek.

A maga idejében még nagyobb csodálatot keltett a költeményekben is dicsőített Mettertia-csoport (Szt. Anna, Mária és Jézus), melyet Sansovino a Sant Agostino-templom egy kápolnája számára faragott márványból, nyilvánvaló befolyása alatt a Lionardo compositiójának, a nélkül azonban, hogy a festmény arczkifejezéseinek báját e szobormű megközelítené.

Az érdemes mester munkásságának utolsó éveit egészen a loretoi Santa Casa domborműveinek szentelte. Ezt a híres búcsújáró szentélyt a jámbor hivők tudvalevőleg a Boldogságos Szűz nazarethi házaként tisztelik, melyet angyalkezek hoztak az Adria partján meredező szirtre, a hol pompás templom és pápai palota épült köréje. Ez a kegyeletes hit magyarázza meg a nagy pompát, mely a szent hajlék márványburkolatát jellemzi, melynek domborművei a dekorativ szobrászat legpazarabb

díszű, de nem minden részökben valódi műbecscsel biró alkotásai közé tartoznak. Sansovino valószínűleg a relief-ábrázolások két csoportját készítette maga, nevezetesen a homlokoldalon az angyali üdvözlet jelenetét s a déli hosszoldalon a kis Jézust imádó pásztorokat; a próféták



Keresztelő Szent János prédikál; szoborcsoport a firenzei Battistero kapuormán. G. Francesco Rusticitól.

és Sibyllák fülkékben ülő vagy álló márványalakjai közül, melyeknek némely részlete élénken emlékeztet a Michel-Angelo időben megelőző sixtinai festményeire, szintén csak egy-kettőt tekinthetünk az Andrea saját művének. A plasztikai dísz túlnyomó részét előbb a mester vezetése alatt, majd — halála után — valószínűleg az ő tervei

szerint más szobrászok állították elő; mint ilyeneket meg tudjuk nevezni Tribolot, Bandinellit, Raffaello da Montelupot, Francesco da San Gallot, Guglielmo della Portát, Girolamo Lombardót és Fra Aurelio Lombardót, kikkel még a Cinquecento későbbi korszakának ismertetésénél fogunk találkozni. De Andrea Sansovinonak — kinek nagy és nemesítő hatása tanítványaira és követőire nem utolsó érdeme — legnevezetesebb tanítványát nem találjuk a Santa Casa diszítői között s ez Jacopo Tatti, a ki mestere tiszteletére szintén fölvette a Sansovino nevet, s erre a névre még több fényt hozott, mint annak első viselője; az ő működése méltatásának azonban a velenczei művészet körében lesz helye.

Ugyanabban az időben, melyben Sansovino a firenzei Battistero kapu-oromzatai egyikének szoborcsoportjával foglalkozott, egy másik számára Giovanni Francesco Rustici (1474—1554) készített érczből szintén három alakból álló csoportozatot, mely keresztelő szt Jánost egy levita és egy farizeus mint hallgatók között prédikálva ábrázolja. Az alakokban van valami megragadóan nagyszerű, egyúttal zordon vonás, egy kissé Donatellora emlékeztető; a fejek, a mozdulatok egyaránt jelentősek és erősen egyéniek. Ez alkotása szerint Rusticit — kitől más mű nem maradt reánk — Sansovino mellett kétségkívül a legkiválóbb firenzei szobrásznak kell tartanunk a Michel-Angelo ifjúkorában működők között. Nem tudjuk azonban, mennyiben bir alappal a Vasari följegyzése, mely szerint Rusticit — ki gazdag ember volt s a művészek vendéglátó barátja — e munkájában Lionardo segítette volna nemcsak tanácsával, hanem az alakok mintázása körül is? Annyi bizonyos, hogy Rustici benső barátságban élt Lionardoval s őt Francziaországba is követte, a hol szintén Ferencz király szolgálatába lépett s franczia földön halt meg.

A többi egykorú szobrászok közül említést érdemel Andrea Ferrucci da Fiesole (1465—1526), a firenzei, fiesolei és pistojai dómok számára készített szoborműveivel és oltár-reliefjeivel, melyek közül életteljes erejével főkép Marsilio Ficinonak síremlékét díszítő pompás mellszobra ragadja meg a nézőt; Ferrucci híre a maga korában messze terjedt s Mátyás király és Bakócz esztergomi érsek is foglalkoztatták őt, bár biztosan kimutatható műve itt nem maradt; kétes, hogy az esztergomi szép Bakócz kápolna neki tulajdonítható-e? Baccio da Montelupo (1439 körülbelül 1534) János evangelista érczszobrát készítette az Orsanmichele-kápolna számára; inkább a dekorativ szobrászat terén szerepeltek a már koros Giuliano da San Gallo (1445—1516) — egyúttal építész — és Benedetto da Rovezzano (1474—1554); ez utóbbi Szent Gualberto legendáit örökítette meg domborművekben, melyeknek maradványait ma a firenzei nemzeti múzeumban őrzik s melyek életteljes részletek mellett az alakokban sok aránytalanságot is tüntetnek föl.

Marsilio Ficino mellszobra. Andrea Ferrucci szoborműve a firenzei dómban.

A firenzei festészetben is kezdett már ekkoriban tért foglalni a Cinquecento nemzedéke. Michel-Angelo kortársai közül a nagy jelentőségű Fra Bartolommeoval és

társával, a csapongó természetű Mariotto Albertinellivel Ráfaelhez való viszonyuk szempontjából fogunk foglalkozni; Andrea del Sartónak önálló jelentősége más helyet biztosít barátjával, Franciabigioval s tanítványaival együtt; itt legalább a Michel-Angelo két tanulótársáról kell megemlékeznünk, Giuliano Bugiardiniről (1475—1554) és Ridolfo Ghirlandajoról (1483—1561), valamint Lorenzo di Credinek a nevezettekhez hozzásorolható tanítványáról, Giovan' Antonio Soglianiról (1492—1544).

Bugiardinit személyes, szoros barátság fűzte a vele egykorú Michel-Angelohoz, ki őt már a Medici-kertekben tanusított szorgalmáért szerette meg, kinek művészi befolyása azonban csak később s nem épen előnyére érvényesült e festő képeiben; kevés eredetiséggel megáldott tehetség, de szorgalmas és lelkiismeretes művész lévén, Bugiardini sok képet, különösen Madonna-képet festett, melyek nagy része Bolognában látható, s melyek váltakozva a Ghirlandajo, Mariotto Albertinelli, Lionardo, Andrea del Sarto, Ráfael s végül a Michel-Angelo modorára emlékeztetnek, úgy, hogy azokat több esetben e mesterek egyike-másikának tulajdonították is. Nehányan az ő művének tartják az Uffizibeli Tribunában Ráfael neve alatt szereplő Madonnát, háttérben egy kúttal (Madonna del Pozzo), melyben Lermolieff Franciabigio ecsetjére vél ráismerhetni.

Sogliani legtöbb képét Firenze birja; leginkább nagyobb csoportozatú szentképeket festett élénk színpompával, nyugodt, kissé massziv alakokkal; bár mesterével, Lorenzo di Credivel ennek haláláig összeköttetésben maradt, művei előbb Fra Bartolommeora és Albertinellire, majd Andrea del Sartora emlékeztető vonások mellett mindvégig bizonyos önállóságra való törekvésről tanúskodnak.

Ridolfo Ghirlandajo a Michel-Angelo festészeti mesterének, Domenico Ghirlandajonak (1449—1494) fia volt,

tanítványának alig mondható, mert atyját kiskorában vesztette el, bár a közt a sok befolyás közt, mely a Ridolfo kevés önálló erővel, de annál több formálódási képességgel fölruházott talentumának fejlődésére hatással volt,

A gyermek Jézus imádása; Ridolfo Ghirlandajo képe a budapesti szépművészeti múzeumban.

atyja jól ismert firenzei nagy számú frescóinak erélyes realismusát is kétségkívül fölismerhetjük. Ezt a művészt már hosszú élete is a stilváltozások és átmenetek különös képviselőjévé avatta; fiatalkori képei még egészen a Quattrocento — főkép az umbriaiak — modorának

körében mozognak; elrendezésére nézve ilyen, különösen a Luca Signorelli csoportosítására emlékeztető, budapesti képtárunkban levő, a kis Jézus imádását ábrázoló, jól hangolt, erős színeivel kiváló képe is, kétségtelenül egyik legjobb alkotása.[8] Egy ideig erősen befolyásolta őt Lionardo, kinek kartonjait ép úgy tanulmányozta, mint a Michel-Angeloéit; később aztán majdnem egészen a Ráfael hatása alá került, kivel baráti viszonyba is lépett, segédje is volt Firenzében, Rómába azonban már nem követte őt, hanem szülővárosában maradt, s pályája utolsó szakában — gyakran díszítő munkákkal is foglalkozva — a hanyatló Cinquecento teljes modorosságába látszik merülni. Nyers színei és kemény kezelése mellett mégis nem közönséges szerkesztési erőről tanúskodnak, s nagyobb atyja nevére is méltóknak tünnek föl a Szent Zanobius csodatételét és temetését ábrázoló, a firenzei Uffiziban látható életteljes képei.

*

A csatakép kartonjain folytatott munkájától Michel-Angelot egy oly meghívás szólította el, mely egész életére s művészi pályájára nézve döntővé volt válandó.

1503-ban meghalt a rettegett VI. Sándor (Borgia) pápa s III. Pius (Piccolomini) nehány napi közbeeső uralma után Giuliano della Rovere követte őt a pápai trónon II. Julius név alatt, mely név hivatva volt egy összehasonlíthatatlan fényű korszakot jelölni meg Róma s a világ művészetének történetében.

Az új pápa kevéssel trónralépte után építésze, Giuliano da San Gallo útján Rómába hívta az akkor (1505) harmincz éves Michel-Angelot s megbízást adott neki síremléke elkészítésére. A művész lángoló lelkesedéssel fogott hozzá feladata teljesítéséhez; tervet rajzolt, melytől a pápa el volt ragadtatva; nyolcz hónapra a carrarai

márványhegyekbe költözött, ott maga nagyolta ki a márványtömböket, melyekből az óriási emlék alkatrészei, szobrai lettek volna faragandók, miközben képzeletét a márványban való dúskálás annyira magával ragadta, hogy egy tengerparti hegyfoknak szoborkolosszussá való kifaragását is hánytorgatta elméjében. Mire azonban a töménytelen márványt nagy viszontagságok között Rómába szállították, ott a Szt Péter-bazilika előtti téren fölhalmozták s Michel-Angelo hozzálátott a tulajdonképeni szobrászi és építészi munkához, a pápának egy hirtelen elhatározása az egész síremlék-tervet elvetette s kárpótlásul a művészt a pápa nagybátyjától, IV. Sixtustól alapított pápai házi kápolna, az úgynevezett Cappella Sistina mennyezetének festői diszítésével kínálta meg.

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

A pápa és a művész viszálya hamar véget ért tehát,

de a «síremlék tragédiája» egész életén át kínozta Michel-Angelot; később fogunk az eredeti tervezésből megmaradt egyes szoboralakokkal s a pápa utódjai alatt összezsugorodott alakban létrejött síremlékkel magával foglalkozni, itt mindenekelőtt egy futó pillantást kell vetnünk a II. Julius és az ő korabeli Róma szerepére a Cinquecento művészetének történetében.

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

Angelo munkásságát, mely épen a legjellemzőbb alakokban megőrzött valamit abból a félelmes hatalomból, abból a «terribilitá»-ból,[9] a mely kétségkívül nemcsak a művész saját lelkének, de az őt új meg új feladatok elé állító hajthatatlan fejedelmi akaratnak is visszfénye volt. Mert ebben a két emberben minden egyenetlenségök és zsörtölődésök, egymással való látszólag folytonos elégedetlenségök daczára a mélyen rejlő lelki rokonság félreismerhetetlen jelei fedezhetők fel. «Mindkettő — úgymond Symonds — saját hatáskörében óriási feladatokat tűzött ki czéljaul; mindkettőnek jelleme hirtelen és határozott természeténél fogva hatalmassá és félelmessé vált; mindkettő «con furia» dolgozott, a dæmoni lelkek indulatosságával s mindkettő eltörölhetetlenül korára nyomta egyéniségének bélyegét.»

Így lett ez a csodálatos aggastyán, ez a «fehér oroszlán» (H. Grimm) a római renaissance «aranykorá»-nak tulajdonképen megalkotójává, s annak dicsősége a történetíró szemében sokkal inkább fűződik a II. Julius nevéhez, mint utódja, X. Leóéhoz, kit inkább a Medici-név nimbusa, mint saját tevékenysége tett meg a közfelfogásban e korszak fejedelmi személyesítőjévé.

Csak ilyen fejedelmi akarat tehette meg Rómát egy nagy korszakban az olasz művészet igazi középpontjává; mert művészi tehetségek előhozásában az örök város ebben az időben is meddő maradt; a tehetségeket Toscana, Umbria és Lombardia szolgáltatták, az első iskolát többnyire Firenze, de a szélesebb látkört, a magasabb kiképzést, a legnagyobb feladatokat és a legdúsabb babért csak Róma nyújthatta. Elismerték ezt a XVI. század folyamában már maguk a firenzeiek is és így lett Róma Michel-Angelora nézve ősei városához való rajongó hűsége ellenére az ő «lelke városává».

Mikor a művész meggyőződött róla, hogy a pápa a

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

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

A feladatot megnehezítették nemcsak az óriási méretek, hanem az a körülmény is, hogy Michel-Angelo tényleg egészen járatlan volt a fresco-festésben;[10] e miatt nehány fiatal firenzei festőt segítségül is hivott kezdetben, de

A delphii Sibylla; Michel-Angelo képe a Sixtus-kápolna mennyezetén.

ezek munkájával elégedetlen lévén, csakhamar hazaküldte őket s egymaga látott hozzá és végezte be mintegy ötödfél évi idő alatt a rengeteg munkát, folytonos küzdelemben előbb a szokatlan technika nehézségeivel, majd a vakolásból kitört penészszel, testi szenvedésekkel, sőt nélkülözésekkel s végül a pápa türelmetlenségével, ki már az állványokról való ledobatással fenyegette, ha el nem készül munkájával. Hogy vajudó, alkotó agya mellett egész testi szervezete is milyen megpróbáltatáson ment ezalatt keresztül, azt ő maga egy sonettejében — önmaga fölött kedélyesen gúnyolódva — mondta el.

Már a munka befejezése előtt is jutott annak eredményéből Róma közönségének izelítő: a pápa követelésére ugyanis az 1511 nyaráig elkészült felét a mennyezeti festéseknek Mária mennybemenetelének előestéjén az állványok lebontásával láthatóvá tették s ez az esemény annyiban fontos e frescók keletkezésének történetében is, a mennyiben valószínűleg ekkor szerzett tapasztalatainak hatása alatt a művész további munkáján bizonyos modorbeli változások mutatkoznak.

Midőn végre az 1512. év mindenszentek napján a teljesen elkészült mű föltárult a bámuló Róma szemei előtt, «mint egy új hatalom mennydörgő kinyilatkoztatása» (Wölfflin), a benyomás, melyet annak látása különösen a művészvilágra gyakorolt, valóban az az érzés lehetett, hogy most már lezárhatók a festészet évkönyvei, mert ezen a mennyezeten Michel-Angelo mindent megfestett, a mit ecsettel alkotni lehet.

Michel-Angelo el nem kerülhetvén — már választott tárgyai beoszthatása szempontjából is — a roppant terjedelmű s építészetileg tagozatlan mennyezet megfelelő tagozását, architekturát is kellett festenie s azt diszítéssel ellátnia. De nyilvánvaló, kogy e mellett a szem megtévesztésének közönséges mesterfogásaira nem is gon-

dolt, a mint általán ő — ép úgy mint Ráfael — mennyezeti freskóinál nem alkalmazta az u. n. békatávlatot, nem úgy festett, mint a hogy azokat a dolgokat a föltekintő szemnek a valóságban látnia kellene. A mennyezetfestésnek ez a neme valószinűleg a Mantegna kezdeményezésére Éjszak-Olaszországban terjedt el először s a Michel-Angelo és Ráfael idejében már ismeretes lehetett, de ők mennyezeti freskóiknál — melyeknek tárgya is körülbelül kizárta volna ezt a modort, — csak a közönséges, a vízszintes vonalban való nézésnél megszokott perspectivát alkalmazták. A mi pedig a diszítőelemet illeti, Michel-Angelo — mellőzve a diszítésnek majdnem minden élettelen elemét, — egyetlenegy motivumot használt bámulatos változatosságban és gazdagságban, azt a motivumot, a mely az ő gondolatközlésének tulajdonképeni eszköze, művészetének tulajdonképeni nyelve volt: a lélek minden indulatától mozgatott emberi alakot, főképen a mezitelen emberi testet, a Cinquecento művészetének legsajátabb ideálját.

Ésaiás próféta, Michel-Angelotól; a Sistina mennyezetéről.

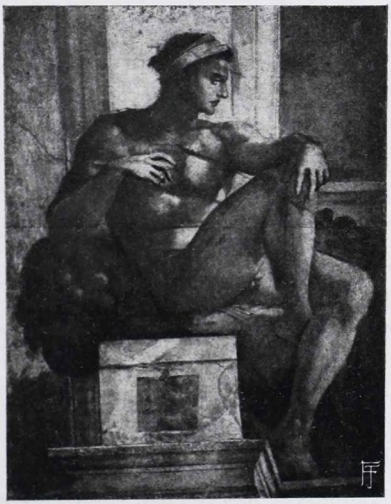
A művész munkáját a bejárati fal oldalánál kezdte,

úgy haladt tovább s így az első leleplezés alkalmával a mennyezetfestéseknek ezen oldal felőli felerésze került bemutatásra, habár a középmezőkre festett bibliai jelenetek történeti sorrendje épen megfordított irányban halad: az oltárfalnál kezdődik s a bejárati falnál végződik.

A mennyezet figurális festményeinek főalakjai tizenkét jós, egymást fölváltó hét férfi és öt nő, a kik a világmegváltás misztikus jóslatát jelképezik. A hét próféta: Jónás, Jeremiás, Dániel, Ezechiel, Ésaiás, Joel és Zachariás; az öt Sibylla; a lybiai, a perzsiai, a cumaei, az erytraeai és a delphii, valamennyien két-két gyermekded géniusz segítő, sugalmazó társaságában, a festett pillérek közeiben trónolnak. Ezek közé csoportosúlnak a megváltás előzményei és előjelei a világ teremtésétől kezdve a bűnbeesésen és a zsidó nép történetén keresztül.

A bolthajtás középső síkját elfoglaló öt kisebb és négy nagyobb négyszögű mezőt, — melyek mintegy a mennyezetnek a festett architekturát áttörő nyilásait képviselik, — a teremtés és őstörténet jelenetei foglalják el: a világosság elválasztása a sötétségtől, az égi testek, a növényzet, az állatok, azután Ádám, végül Éva teremtése; ezeket követi a bűnbeesés és a paradicsomból való kiüzetés, Noe és családja hálaáldozatának bemutatása, mely — technikai okokból — sorrendben megelőzi a vízözön képét, végül Noe ittasságának és kigúnyoltatásának jelenete. A teremtés története tehát legvégül is az emberi gyarlóságban, a bűnben hangzik ki, a mely el nem hagyta Ádámnak azokat az ivadékait sem, a kik a nagy pusztúlástól megmenekültek s a melynek kárhozatától csak az engesztelés egy újabb ténye: a megváltás szabadíthatta meg az emberiséget. A mennyezet szélein, a próféták és Sibyllák sora alatt láthatók azután a zsidó nép történetének jelenetei: a négy szögletbe helyezett, legjelentősebb — bár néhol majdnem az érthetetlenségig

összevont — ábrázolások oly eseményeknek vannak szánva, melyek mind az «Isten választott népe» fölött őrködő gondviselés mentő tényeinek, tehát az üdvözítés előhirnökeinek tekinthetők: az érczkigyó csodája, a Holofernest megölő Judith, a Goliathot legyőző Dávid és az Esthertől leleplezett Hámán bűnhödése. Az ablakok fölötti félkörívek és a boltczikkelyek közötti csúcsívek képei genreszerű jelenetekben ábrázolják Krisztus őseit, vagyis a váltakozó nemzedékek életét egész a Megváltó születése koráig, az ő leszármazásának táblákkal jelzett rendjén: megannyi állomásai az élet terhes vándorútjának, telve fáradsággal, gonddal, de enyhítve a családi élet melegétől és áthatva a Messiás eljöveteleért esdő vágyódástól.



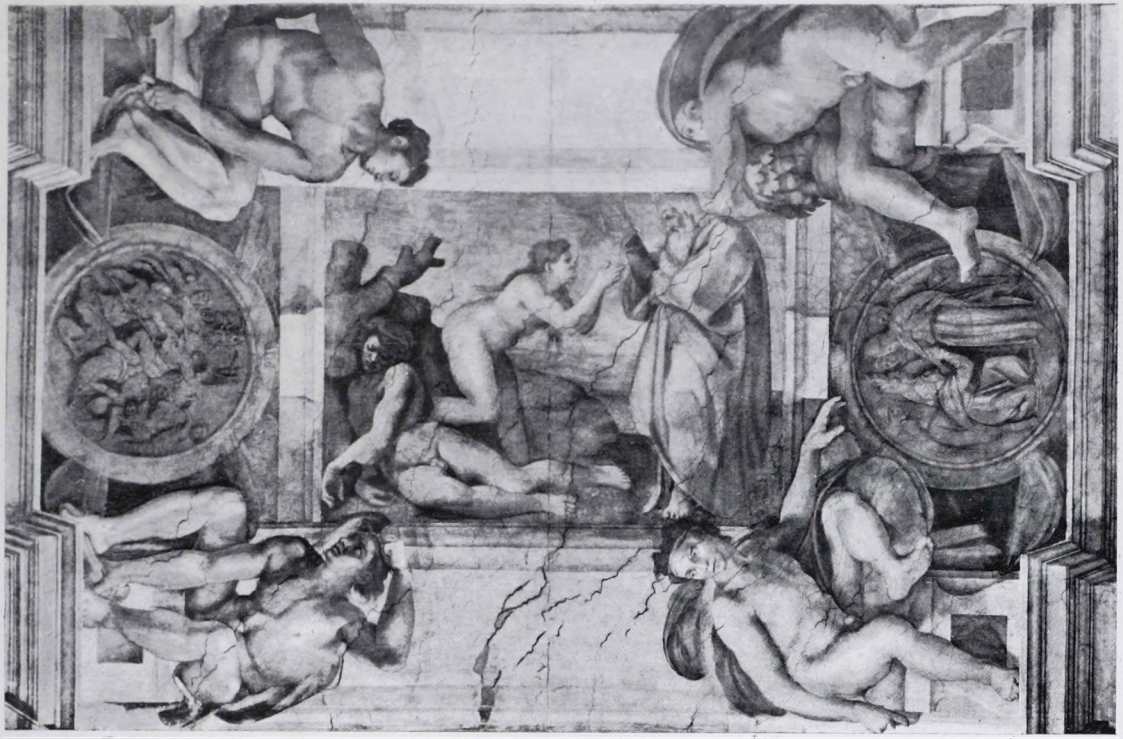
Dekorativ alak, Michel-Angelotól; a Sistina mennyezetéről.

Az összes többi alakok, — a szokásos elnevezések szerint: «Ignudi», vagyis mezítelen ifjak és «bimbi, putti» vagyis gyermekek, úgyszintén a fekvő föld- és folyóistenek, tisztán dekorativ jelentőséggel bírnak; egy részök márványalakként van festve, egy részök bronez színben, mint Karyatidák, vagy mint névtáblák tartói; azonban a festett pillérek zsámolyain ülő húsz hatalmas termetű mezítelen ifjú, kik tölgylombokból és gyümölcsökből font fűzéreket látszanak oszloptól-oszlophoz vonni, a napbarnított ifjú test életteljes szineiben pompáznak.

Az egész freskó-cziklus szemlélését és élvezetét mindig megnehezítette a mennyezet rendkívüli magassága, a bonyolult beosztás, a tárgyak sokszerűsége s különösen az emberi alakok roppant száma (állítólag 343), mely mellett az egészről egységes benyomást nyerni alig lehet. Ma még fokozza ezeknek a zavaró körülményeknek a hatását az immár négyszáz éves festéseknek a korral előhaladó romlása; a színek természetes tompúlásához hozzájárúl a fölszálló tömjénfüst és por szürkesége, míg a vakolás repedései lassankint egész hálót vonnak a képcziklus fölé, helyenkint megzavarják a körvonalakat, sőt egynémely alakot a felület leválásával egészen megcsonkítottak. De ha valahol, itt érdemes és indokolt a képeknek némileg részletező figyelembevétele is.

A részletesebb vizsgálat meggyőz arról, hogy Michel-Angelo itt nemcsak formákban gyönyörködni és általok gyönyörködtetni akart, hanem történeteket is tudott a maga lapidáris egyszerűségével megragadóan elbeszélni. A Genesis történetei: a teremtés képei, legtökéletesebb megjelenítései az «időelőttiségnek», legvalószerűbb szemléltetései a természetfölöttinek, a megfoghatatlannak. A Teremtő alakját a képzőművészet számára — mondhatjuk végérvényesen — ő teremtette meg; utána senkinek, még Ráfaelnek sem juthatott eszébe az ábrázolásnak ezen a módján változtatni; szemünk, értelmünk, képzeletünk a legmagasabb lényre csak ilyen emberi formában ismerhet rá. Bámulatos, hogy ő, a szobrász, hogy volt képes ennek a hatalmas testnek a légben lebegését természetesként ábrázolni; a második kép kétszer tüntetvén föl a Teremtőnek ép oly fenséges, mint megrendítő alakját, ezzel nem két külön jelenet benyomását kelti, hanem inkább a tovaszállás viharszerű gyorsaságát teszi érzékelhetővé.

És ugyanezt a megrendítő fenségű alakot szelid atyai szeretettel látjuk «alkonyi felhő gyanánt» az első ember-

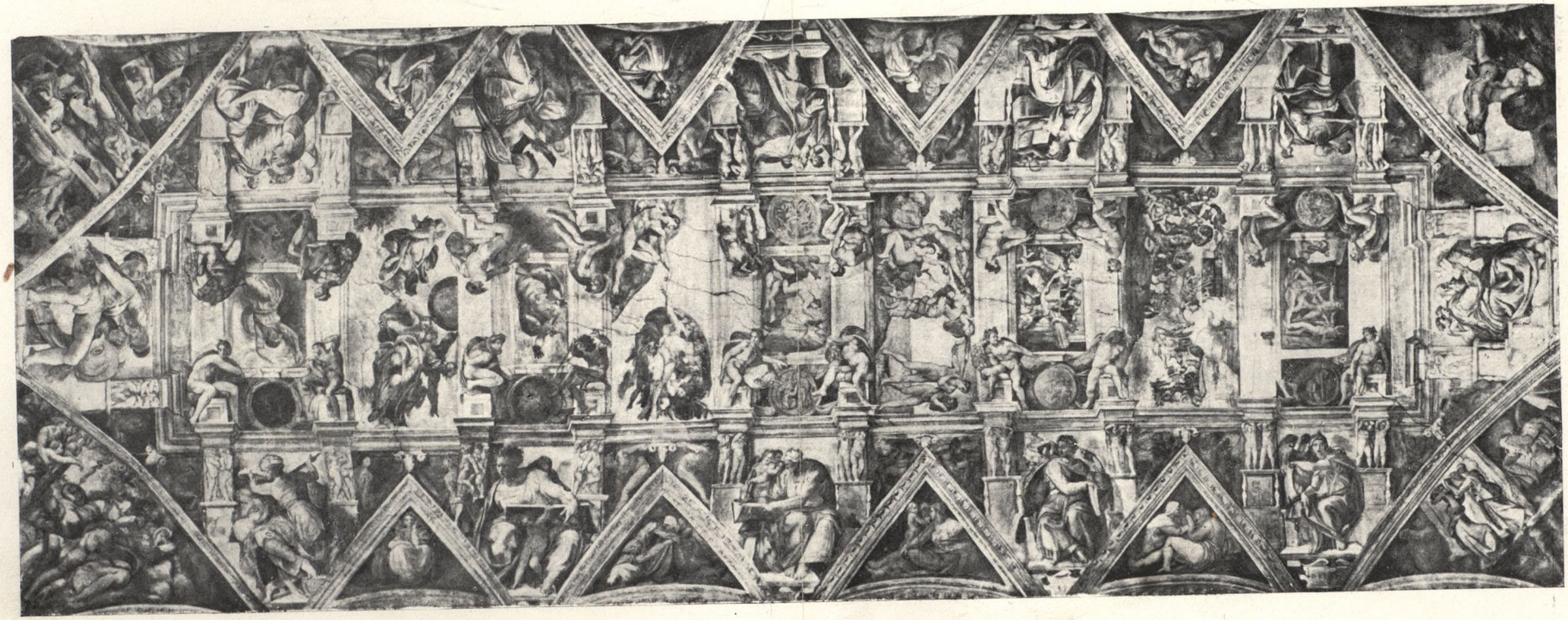


Éva teremtése; Michel-Angelo mennyezeti képe a Sistinában.

hez leszállani, hogy őt a még ólomsúlylyal ráborúló álomból teremtő erővel életre ébreszsze. Ez az «Ádám teremtése» talán legmagasztosabb képe a cziklusnak, sőt némelyek szerint létrehozása legihletesebb pillanata volt a Michel-Angelo egész művészi munkásságának. Az életrekeltett Ádám mint a tökéletes ember mintaképe fekszik a szűz föld egy ormán s emeli fejét hála- bizalom- és reményteljes tekintettel teremtője felé, «mint virág a nap felé». (H. Grimm.) Az Isten alakját körüllengő bő köpenyt gyöngéd szellő duzzasztja kerekre s belőle mint egy fészekből néznek csodálkozó, kíváncsi szemeikkel a gyermekded angyalok hatalmas földi képmásukra.

Ha Michel-Angelo ebben az Ádámjában a tökéletes férfialak ideálját akarta nyujtani, gondoskodnia kellett a nőiség ideáljának melléállításáról is. Éva háromszor jelenik meg; a szelid nőiesség kifejezését viseli magán főképen megteremtése jelenetében, melynek compositiója félreismerhetetlenül mutatja a Jacopo Quercia bolognai hasonló tárgyú domborművének hatását. Legszebb a paradicsomban, a tudás fájának árnyékában ülő Éva-alak, a melyben a tökéletes idomok és virúló szépség fejedelmi büszkeséggel s a végzetet maga ellen kihívó elszánt akarattal párosúlnak; méltán tartják ezt a művész legnemesebb női actjának, a Medici-sírok Aurorája jóslatának. (Justi.) A paradicsomból kiűzöttek jelenetének Éváját már a bűntudat és az aggodalom némileg megtörte; mégis nőies kíváncsisággal néz vissza, hogy lássa: milyen az angyal, ki őket elűzi? vagy talán az elvesztett paradicsom felé vet még egy utolsó pillantást?

A vízözön képe — Michel-Angelonak az utolsó ítélet mellett legnagyobb terjedelmű compositiója, — bő alkalmat nyujtott neki folytatni azt a mit a firenzei Palazzo Vecchio kartónjain megkezdett: remekelni a kapaszkodás, sietség és küzdelemtől feszült izmok, a szokatlan helyze-



A Cappella Sistina mennyezete Michel-Angelotól.

tekben mutatkozó tagrövidülések ábrázolásában. Ez a sajnálatosan megrongált állapotban levő része a freskóknak, úgy mint a hozzá tárgyban és modorban legközelebb álló szögletképek: az érczkigyó s Hámán bűnhődésének jelenetei, félreismerhetetlenül emlékeztetnek a Laokoon-csoportra, mely annál mélyebb benyomást tehetett a művészre, miután jelen volt ennek az antik műremeknek a Titus palotája romjaiból való kiásatásánál.

A mennyezet különálló alakjait Michel-Angelo talán még nagyobb előszeretettel — mondhatni szenvedélylyel — alkotta meg, mint históriai képeit. A próféták és Sibyllák alakjai közül csak az egyetlen Jónásnál, — kit épen a hal gyomrából menekülve s már mintegy az istenséggel perbeszállva ábrázolt, — hódolhatott a meztelen test festésében való kedvtelésének. Jónás nem annyira jóslatai, mint inkább élményei által, melyek a Megváltó három napi sírban fekvését és azután föltámadását példázták, érdemelte ki magának kétségkívül az oltár fölötti boltczikkelyen számára kijelölt előkelő helyet. A többi próféták és Sibyllák váltakozó, egymástól teljesen elszigetelt, külön életet élő alakjaiban nemcsak az öltözék, a ruharedőzet monumentalitásában sikerült Michel-Angelónak utólérhetetlent alkotnia, hanem ezekben az «emberfölötti emberek»-ben olyan egyéniségeket is teremtett, melyek minden idők számára a művészi jellemzés és lélekfestés legelsőrendű typusaivá váltak, halhatatlan alakokká, melyek élni fognak a művészet világában akkor is, ha a gyarló anyagot, melyből őket a művész alkotta, rég elpusztította az idő.

Kitörölhetetlenül véső dik például minden néző lelkébe a classicus görög ruházatban ábrázolt Sibylla Delphicának tágra nyitott, ihletében mintegy túlvilági látományra függesztett szeme; Esaiásnak, a szeplőtelen fogantatás hirnökének rejtélyes álmodozása, melyből mintha közeledő

veszély moraja vagy égi szózat rázná föl; a Libicának erőteljes, fiatal szépséget valószinűleg azért adott a mester, mert szerepére nézve hiányozván minden hagyomány, alakját szabad képzelete szerint alkothatta meg. Ennél is, mint mindegyiknél a könyv jelzi a sors titkaiba való elmélyedést, nem az irásszallag, melyre a régiek mindegyiknek jóslatát fölirták. Ezechielnek heves, szinte ijedten izgatott mozdulata, melylyel a szélrohammal jövő mennyei látományt fogadni s azzal mintegy vitatkozni látszik, mintha még szolgáló szellemeire, a háta mögött settenkedő puttókra is átterjedne. A végitéletet jövendölő Sibylla Erythraeának pompás öltözéktől borított férfias, athletaszerű termete mintha a természetfölötti szellemi erőket a testben is példázná; az örökifjan ábrázolt Dániel az egyetlen, ki könyvét nem arra használja, hogy belőle kiolvassa a jövő titkait, hanem arra, hogy buzgó sietséggel beléírja álomlátásait. A cumaei Sibylla, ki már Ovidius idejében 700 éves volt, félelmes, de nem visszataszító rútságú óriásasszony, a ki betűzve olvasni látszik azokból az utolsó sorskönyvekből, melyeknek árában Tarquiniusnak az elégetteket is meg kellett fizetnie. És végül és mindenekfölött rabjaivá leszünk a pusztulás prófétája: Jeremiás képének, a mely a művész legszemélyesebb alkotása itt, valódi képe fájdalomtelt, borongó lelkének, melyet hátrahagyott nekünk, mint a hogy a quattrocentisták hátrahagyták Sixtina-kápolnai történeti képeiken külső képmásukat. A Savonarola beteljesedett szörnyű jóslatait lelkében hánytorgató, hazája, Firenze sorsa fölött elbúsult művész lelkének képe ez, mely a próféta szavaival mondani látszik: «Óh ti, a kik áthaladtok utamon, nézzetek ide, vajon van-e fájdalom oly nagy mint az enyém?»

Míg a Sibyllák és próféták képeinek megszerkesztésénél a mester képzeletét a hagyomány és a szentírás

némileg mégis megkötötte, az «Ignudi» vagyis mezitelen ifjak — mondhatjuk Atlasok — dekorativ alakjainak festésénél teljesen szabad szárnyra ereszthette azt. A foglalkozás, melyet ezeknek az alakjainak adott, a feladat, melyet az elrendezésben nekik szánt, oly mellékes, hogy azzal minden helyzet és mozdulat össze volt egyeztethető. És Michel-Angelo búsásan élt is ezzel a szabadságával s a rugékony, hajlékony ifjú izomzat megfeszüléseinek és megereszkedéseinek, az ellentétes mozgású tagok egyensúlyozódásának (Contrapposto), sőt a fiatalos élénkség minden megnyilatkozásának pajzánságban, ijedelemben, sietségben annyiféle változatát hozta belé ebbe a húsz alakba, mintha az ember testi és lelki változékonyságának teljes, tudományos registerét akarta volna nyujtani. Nagy a valószinűsége annak az újabb művészettörténeti íróktól fölállított föltevésnek, hogy Michel-Angelo, Julius pápának az eredeti, nagyszerű terv szerint soha létre nem jött síremlékére márványszobrokúl szánta legnagyobb részét azoknak a dekorativ alakoknak, melyek azután itt megfestve láttak napvilágot. (Steinmann.) Bár kétségtelen, hogy a művész ezeknek az alakoknak a megszerkesztésénél erős hatása alatt állott a római antik szoborműveknek is, főczélja bizonyára mégis az volt: az emberi test szépségében való gyönyörködésének széles tért nyitni, formaérzékét egyszer minden korláton túláradni hagyni s megmutatni, hogy az emberi test egyedüli kifogyhatatlan bőségű tárgya a művészi alkotásnak s hogy a kifejezés eszközeinek öntudatos korlátozásában nyilatkozik meg az igazi művész eszmevilágának végtelen gazdagsága.

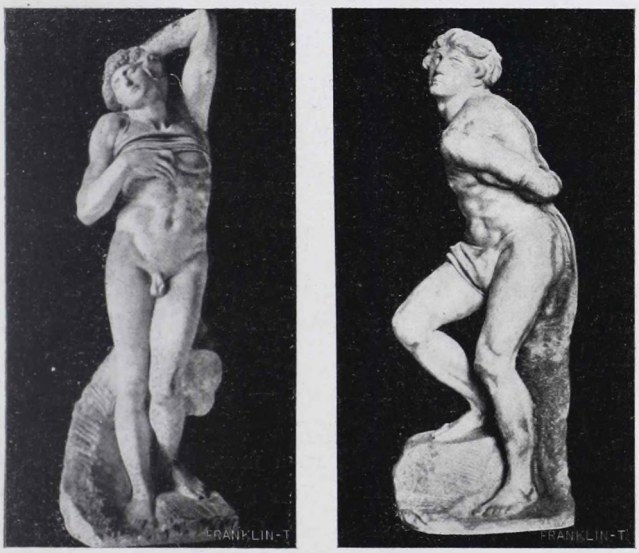
A bőség és erő ilyen önmérséklete s a valóban nagynak, nemesnek és jelentősnek minden mellékes és kicsinyes fölébe helyezése mutatkozik a Sixtina mennyezeti freskóinak általános jellemében és főleg színezetében is.

Abban a grandiosus egyszerűségben, a melylyel Michel-Angelo nem csak az aranyozásokat s a legkedveltebb és legbecsesebbnek tartott színeket: a bibort és ultramarinkéket kerülte, de képei élettelen elemeinél is szembetünően csak a legszükségesebbekre szorítkozott; így például a növényzetet a teremtés jelenetében nehány fűszál, a földet egy sziklalejtő, a paradicsomot egy fa képviseli. Látszik, hogy a művész sajnált minden kis területet, melyet szerkesztésének legfőbb, az ő szemében egyedül méltó tárgyától; az embertől elvonnia kellett. Mégis korántsem mondhatjuk, hogy ő a Sixtinában csak festett plasztikát nyujtott; színezése, bár inkább csak a segítő, magyarázó szerepre szorítkozik, kifejezőnek és erőteljesnek látszik még mai halványúlt állapotában is és a színek átgondolt harmóniája valóban csodálatos. Igaz, hogy nem a szelid ájtatosság hangulata az, a mit ezek a képek terjesztenek; inkább a nagyságnak hol fölemelő, hol nyomasztó érzése szállja meg itt a szemlélőt; de az ő egetvívó kora, a renaissance és humanismus «emberi chauvinismus»-ának kora, szivesen megbocsátotta neki azt, hogy annak az Istenségnek a nyomasztó nagysága mellett, a melyet a világ teremtőjeként mutatott meg neki, megéreztette vele annak az emberi szellemnek a fölemelő nagyságát is, mely művészetével ilyet alkotni tudott.

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

vésznek sem saját akarata szerint teljesíteni, sem magától elháritani nem sikerült.

A Buonarotti életének első, körülbelül 1516-ig terjedő korszakában, melyet itt lezárunk, a pápai síremlék diszítésére szánt főbb alakok közül három jött létre: a két rabszolgáé, melyeket a Louvre gyüjteménye őriz és a



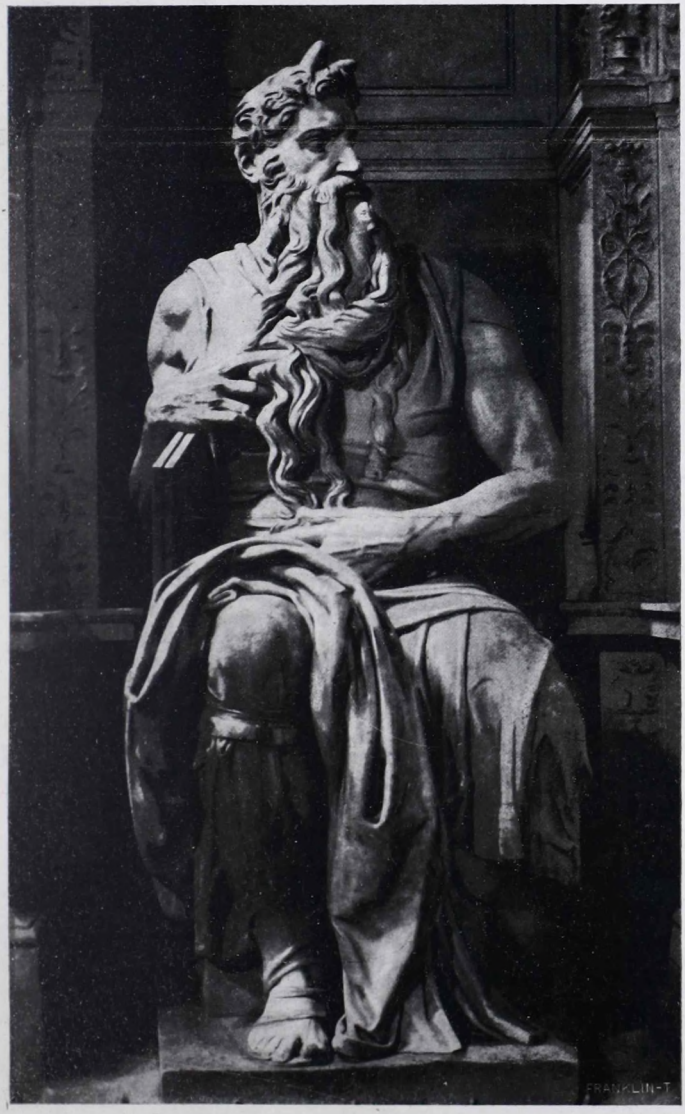
Megkötözött és haldokló rabszolga; Michel-Angelotól a párisi Louvreban.

Mózesé, mely a jelenleg látható emlék közepét foglalja el, a Pietro in Vincoli templomban, Rómában.

A megkötözött rabszolgák alakjainak jelképes értelme örök rejtély fog maradni; a harczias pápától leigázott tartományokat akarta-e a művész bennök megszemélyesíteni, vagy a Julius halála következtében uralmukat és szabadságukat vesztő erényeket és művészeteket, avagy — mint a reformatió némely barátja gondolja, — az orthodox egyházi hatalomtól már elnyomott s az ellen még

föllázadó szellemi erők ellentétét? — nem tudhatjuk, de nem is kutatjuk. Még az iránt is eltérők a vélemények, vajon a két ekkor elkészült alak közül — a firenzei Boboli-kertben látható, a márványból csak kinagyolt társaik valószinűleg későbbi keletűek, — az a melyik, mintegy lemondva a zsarnokság elleni küzdelemről, fájdalmas nyugalomra hajtja fejét, haldokló-e mint legtöbben hiszik, vagy csak alvó, mint Eugen Müntz mondja? Csak az iránt ért egyet mindenki, hogy művészi szépségre ez a két alak s különösen a nyugvó, a Michel-Angelo legremekebb alkotásai közé tartozik, melynek példája — mint látszik, — a Lionardo emlékszobor-terveire is befolyással volt, s hogy az a kettős megnyilatkozása az elnyomatás fájdalmának: a lemondásban és kétségbeesésben az egyiknél, a tehetetlen, de vad ellenállás kitörésében a másiknál, csak olyan prometheusi lélekből fakadhatott a minő a Michel-Angeloé volt, ki nyilván itt, is, mint a Medici-síroknál, saját lelki életének, nem a dicsőítendő elhúnytnak, állított — talán öntudatlanul — emléket.

Ha ezekben az alakokban a művész lelkének tükrét látjuk, a harmadikban — el kell ismernünk — hogy van valami félreismerhetetlen s valószinűleg szándékos vonatkozás, mely a hatalmas pápa lelkületének kifejezéseként is hat reánk. A Mózes szobra ez, mely a patriarcha- és papfejedelmet ülve, a törvénytáblákra támaszkodva, de — némileg hasonlóan a Donatello «Ábrahám»-jához a firenzei harangtornyon, — parancsoló, szinte fenyegető szigorral előrehajolva, fölemelkedni készülve ábrázolja. E fölfogás kétségtelenné teszi, hogy Michel-Angelo Mózesben főkép az arany borjú imádása fölött felháborodott, az isteni törvénytől elpártoltak kérlelhetetlen üldözésére és megfenyítésére kész törvényhozót látta s annak művészi megjelenítésénél talán saját hazájának, a Mediciek ara-



Mózes szobra a római Pietro in Vincoli-templomban, Michel-Angelotól.

nyos jármába ép akkor önkényt visszatért Firenzének gyöngeségére is gondolt.

Ez a szobor, mely méltóbb és megfelelőbb elhelyezésre volt szánva a jelenleginél, mely minden részében befejezve, a mintázás finomságainak netovábbját mutatja föl s a melyet némelyek a modern szobrászat koronájának tartanak, kétségkívül folytatója annak az eszmekörnek, melyet a Sixtina prófétáinak sorozata tár elénk s legmegragadóbb kifejezője az azokban is megnyilatkozó prófétai szellemnek. Az önuralom, mely a rettenetes alakot még székéhez köti, csak fokozza a félelmet, melyet látása kelt, mert nem sejteti, hogy mit forgat elméjében. Ekképen a Mózes-szobor legfőbb személyesítője lett annak a «terribilitá»-nak, a melyet a Michel-Angelo művészi alakítása jellemvonásaként szoktak emlegetni, és ha nem is adunk hitelt a Vasari följegyzésének, a ki elmondja, hogy a római zsidók szombati napokon tömegesen zarándokoltak el Mózesnek ehhez a szobrához s az ő «Capitano»-juk képmását istenként imádták, igazat kell adnunk a krónikás ama naiv jellemzésének, mely szerint a Mózes tekintetéből az isteni hatalom fensége oly közvetetlenséggel sugároz, hogy a néző szinte könyörögni kénytelen: födje el arczát előle!

Valószinűnek kell tartanunk csakugyan, hogy Michel-Angelo, gyászba borulva nagy pártfogójának halála fölött, s hódolni akarva az ő emlékének, annak a hatalmas fejedelmi léleknek akart magyarázója, megörökítője lenni Mózes-szobra megalkotásakor. Mert záróköve lett e szobor a II. Julius fényes korának; és valóban annak a korszaknak, melyet az erős, a minden akadályokon diadalmaskodó, egyedül önmaguk által érvényesülő egyéniségek koraként szoktunk jellemezni s a mely alapjait fektette le az emberiség újabb fejlődésének: a renais-

sancenak, alig lehetett volna illőbb szimbolumot találni annak a törvényhozónak, vallás- és nemzetalapítónak a szoboralakjánál, a ki a maga egyéniségének bélyegét annyi nemzedék erkölcsi és szellemi fejlődésén hagyta rajta.

Jeremiás próféta; Michel-Angelo képe a Sistina kápolnában.

IV.

RÁFAEL.

A Parnassus,
Ráfael falképe a Stanza della
Segnaturában Rómában.

A XV. és XVI. század válópontján, tehát ugyanabban az időben, melyben Lionardo «Utolsó vacsorá»-jával Milanoban és Michel-Angelo Pietájával Rómában mintegy fölavatta az új korszak művészetét, az umbriai iskola leghírnevesebb mestere, Pietro Perugino az ő perugiai festőiskolájába egy tizenhét éves ifjút vett föl, a ki addig szülőhelyén, Urbinoban tanult s már gyermekkorában teljes árvaságra jutott. Az ifjú, kinek neve Raffaello Sanzio, vagy Raffaello di Giovanni Santi volt (szül. 1483) ezen a neven kivül nem sokat örökölhetett atyjától, Giovanni Santitól, a ki szerény viszonyok között élt a műszerető Montefeltrék uralma alatt álló hegyi városkában s megmaradt képeinek tanusága szerint mint festő nem tartozott a Quattrocento kiválóbb művészei közé. Hogy fia gyermek- és serdülő éveiben Urbinoban kitől

tanult festeni? az mindeddig megoldatlan kérdés. Atyját 11, sőt némelyek szerint már 9 éves korában vesztette el s az újabb kutatás megállapította, hogy a század végénél előbb a perugiai mesterhez tanítványul nem szegődhetett. Urbinoban abban az időben csak egy nevesebb festő működött, ki Ráfaellel későbbi pályáján is szoros összeköttetésben maradt: Timoteo Viti, vagy Della Vite (1467—1523); valószínűséggel bir tehát a föltevés, hogy ő volt a mester első oktatója. Ez a Timoteo Viti ferrarai származású volt s Bolognában a Francia műhelyében dolgozott mint ötvös és festő; képei, melyek lelkiismeretes, gondos munkára és gyöngéd, lágy érzelemre vallanak s melyeknek legjelesebbjei az urbinoi Dóm fogadalmi képén kívül a milanoi Brerában, a bolognai Pinakothekában s a gubbioi székesegyházban láthatók, világosan mutatják a Francia, továbbá az umbriaiak, különösen Pinturicchio, s végül a Ráfael váltakozó befolyását. Legerősebbé vált ez az utóbbi, mert ebben az esetben is észlelhető az, a mi a renaissanceban gyakori jelenség volt, hogy t. i. az egykori tanító idővel a tanítvány szerepébe jutott nagyobb tehetségű növendékével szemben.

Hogy Ráfael perugiai tanulmányideje előtt is már gondos oktatásban részesült, azt némely, zsenge ifjúkori festménye és rajza is bizonyítja, melyen a Perugino befolyását semmi sem árulja el; ilyen a «Lovag álmá»-nak nevezett bájos, kis allegoriai kép a londoni National Gallery-ben.

Az ünnepelt perugiai mester s vele az egész umbriai iskola túlhaladta már dicsőségének delelőpontját, mikor a fiatal Ráfael odakerült. Az érzelem bensőségét, a rajongás mysticismusát, a kifejezés naiv ünnepélyességét, mely ezt az iskolát oly vonzóan jellemezte, édeskés, modoros formalizmus kezdte fölváltani. De a Perugino művészetének hatása még elég erős volt arra, hogy a fiatal

festőnek csodálatos alkalmazkodási és alakulási képességgel biró tehetségét egészen magához ragadja, úgy, hogy az alatt a négy év alatt, melyet Ráfael valószínűleg az umbriai mester oldalánál töltött, ő valóban úgy tünik fel, mint a Perugino irányának folytatója, vagy inkább visszaidézője a mester ifjúkorának, mert fiatal lelke üdeségét, felfogása közvetetlenségét, ébredező lángeszének még öntudatlan erejét vitte belé a tőle eltanult művészetbe.

A Perugino nagy elfoglaltsága mellett kétségtelen, hogy ő saját képein is igénybe vette a Ráfael közreműködését, a mit annál könnyebben tehetett, mert Vasari tanusága szerint a növendék munkája csakhamar annyira hasonlóvá lett mesteréhez, hogy kortársai sem tudták emezétől megkülönböztetni. Egy másik, Peruginonál ifjabb, de Ráfaelnél jóval idősebb umbriai festő is befolyással lehetett rá: Bernardino Pinturicchio (1455—1513), ki a Perugino műhelyének vezetője volt egy ideig, s kinek ma sokan a Ráfael híres velenczei vázlatkönyvének rajzait is tulajdonítják s a ki a sienai Libreria frescóinak rajzolásánál bizonyára szintén igénybe vette fiatal pályatársa segítségét, úgy, hogy emennek fölényes tehetsége valószínűleg búsásan térítette vissza azt, a mit az idősebb művésztől valamikor tanult.

A Ráfael perugiai korszakának különösen két alkotása vonja magára figyelmünket; mindkettő a boldogságos Szűz életéből meríti tárgyát, mintegy sejtetve, hogy szerzője minden korok legnagyobb Madonna-festője lesz idővel. A korban előbbi: «Mária megkoronázása» most a Vatikán képtárában van, tehát a «Transfigurátió» közelében, a hol ekképen a mester első és utolsó nagy alkotása együtt szemlélhető. Ráfael azonban e képet egy előkelő perugiai hölgy, Maddalena Oddi megrendelésére a Szent Ferencz ottani temploma számára festette, az

alája tartozó polczczal (Predella) együtt, mely az angyali híradást, a három király imádását s a csecsemő Jézus bemutatását a templomban ábrázolja. A főkép, melyen alant a Szűz anyának liliomokat és rózsákat termő nyitott sírját az álmélkodó apostolok állják körül, míg fenn, zenélő angyaloktól környezve, az Üdvözítő koronázza meg a megdicsőültet, bár még egészen a Perugino modorát mutatja, mégis a húsz éves művésznek mesterénél sokkal gondosabb és lelkiismeretesebb természet utáni tanulmányáról tanuskodik, melyet különben a hozzátartozó rajzvázlatok is igazolnak. A predella képein pedig még határozottabban nyilatkozik Ráfael egyéni művészetének ereje, őszintesége, életteljes alakítási és csoportosítási képessége.

Alig egy évvel később (1504) készült el a «Sposalizio» (Mária férjhezmenetele), melyet a fiatal mester Perugia közelében, Città di Castello-ban festett oltárképül s mely most a milanoi Brera-múzeum egyik legcsodáltabb dísze. Ez nemcsak a Perugino modorában van festve, hanem tárgyára, általános szerkesztésére nézve majdnem utánzata az umbriai mester két hasontárgyú képének, a Caen múzeumában levő oltárképnek és egy fano-i predellafestménynek; színezése is még quattrocento-szerűen kemény, a körvonaloktól mereven határolt; a fejek legtöbbje édeskés «perugineszk» módon van oldalt hajtva, míg a kezek, lábak Timoteo Vitire emlékeztetnek. De mennyivel több élet és igazság, mennyivel őszintébb, közvetetlenebb kifejezés van mégis a gyűrű-átadás körül elfoglalt kezekben, a főpap mozdulatában, mint az umbriai ábrázolásokban! A háttér és előtér életének, a nyugvó és mozgó alakok ellentéteinek, a fő- és a mellékcselekményeknek egymáshoz való viszonyában milyen jótékonyan nyilatkozik meg a legnagyobb compositionalis feladatok megoldására hivatott tehetség rendező ereje!

Madonna della Misericordia; Fra Bartolommeo képe a luccai akadémiában.

Ráfaelnek ebből a korszakból van több Franciára vagy Peruginora emlékeztető Madonnája és kisebb szentképe is; ilyen a berlini Solly-Madonna és hármas szentkép, ilyen a szentpétervári Madonna Connestabile s ide sorolható a bresciai szép Ecce-Homo-kép is.

1504 őszén már Firenzében találjuk a nagy reményekre jogosító ifjút; Toscana fővárosának akkor még elvitázhatatlan művészeti elsőségén kívül valószínűleg a Lionardo híre vonzotta oda, ki abban az időben épen Firenzében működött, s kevésbé az ugyanott időző Michel-Angeloé, ki festői babérjait még csak később, Rómában volt szerzendő. Azonban Lionardo mellett tényleg talán még elhatározóbb befolyást gyakorolt idővel a fiatal mester tehetségének fejlődésére egy harmadik firenzei festőművész, kivel épen a közte s Ráfael között fennálló szoros szellemi rokonságnál fogva itt lesz helyén való foglalkoznunk s őt önálló, nagy művészi jelentősége szempontjából is méltatnunk: ez Baccio della Porta, másképp: Pagholo del Fattorino, domokosrendi szerzetesi s egyúttal művészi nevén: Fra Bartolommeo (1475—1517).

Ennek az életéről sem tudunk sokat; mint szegénysorsú fuvaros gyermeke korán került a Cosimo Rosselli iskolájába, a hol valószínűleg a nálánál idősebb Piero di Cosimo s az ép akkor Firenzében működő Perugino is befolyással volt rá. Szövetkezve az egészen különböző természetű Mariotto Albertinellivel, sok képet festett ezzel együtt, míg társát kalandos és nyugtalan hajlam a festészettől eltérítve csapláros üzletre nem vezette. Bartolommeo is nehány évre búcsút mondott a művészetnek, de egészen más okból: Savonarola hitszónoklatai elragadták őt; a «hiúságok máglyáján» elégette minden világi tárgyú festményét, s midőn a rajongó hitszónok, kit kétszer is lefestett, maga került máglyára, hive, a festő kolostorba vonult. Mikor újra fölvette az ecsetet,

Mária férjhezmenetele; Ráfael képe a milanoi Brera képtárban.

sorsa összehozta őt Ráfaellel; sokat tanultak egymástól kölcsönösen; Ráfael nyomában úgy látszik Rómában is járt, de még kétségtelenebb velenczei látogatása, mely festésére is nagy kihatással volt.

Rövid élete alatt (42 éves korában halt meg) Fra Bartolommeo soket dolgozott és munkássága elsőrendű fontosságúvá vált a Cinquecento festőművészetének megalapításában. Képei s még inkább rajzai világosan mutatják az áttérést a firenzei primitivek s Perugino irányától főleg a Lionardo, később a Ráfael befolyása alatt is a classikus művészethez. A festészetben Lionardo mellett ő az első, ki a szerkesztésnél mellőzi a lényegtelen, episodikus elemeket, a nagy jellemalakok, szabad, fenséges mozdulatok, a széles, duzzadó ruharedőzetek s az architektonikus csoportosítás hatását éreztetni tudja, ki az alakokba erőteljesebb, zártabb körvonalakat, a tömegekbe összhangot és életet hoz be; sőt el lehet mondani, hogy az első, ki a művészet keresztény tartalmát classikai formába öntötte. Mert Fra Bartolommeót mély vallásos érzés is jellemzi; Symonds joggal mondja őt az áhítat festőjének; a luccai Accademiában levő «Madonna della Misericordiá»-ja mesterműve a boldog ájtatosság kifejezésének, valódi apotheosisa az imádságnak, melyen minden alak ujongó hálaéneket látszik dalolni. S e mellett ebben a művében is benne van a Cinquecento minden művészeti vívmánya, mert épen az az ő jelentősége, hogy a vallásos érzéssel össze tudja kötni a classikai stilű ábrázolást, az antik és a meztelen utáni tanulmány minden előnyeit s e tekintetben lett valódi előfutára Ráfaelnek, kinek legtökéletesebben sikerült legalább rövid időre, legalább a művészet világában összeegyeztetni a keresztény és az antik ideálokat.

Hogy a szerkesztésben, főleg a csoportok mértani elrendezésében és a tömegek összetartásában s egyen-

súlyozásában mennyit köszönhetünk neki s mennyit tanult tőle különösen Ráfael, azt legföltünőbben mutatja a firenzei Maria Nuova-kórház kis képtárából az Uffizi-ba került fresco-maradvány: a végitélet képe. Ennek megromlott alsó része Albertinellitől való, de különösen felső, az itéletet hozó Megváltót körülfogó félkörű csoportozatában Fra Bartolommeo határozottan túlhaladta elődeit és kortársait, s előképét szolgáltatta a Ráfael perugiai falfestményének a San Severo-kápolnában, s később magának a vatikáni Stanzák «Disputá»-jának,

Az utolsó itélet; Fra Bartolommeo és Albertinelli képének felső része a firenzei Uffizi-képtárban.

úgy hogy ennek a képnek a szűk kerete valóban «a firenzei művészetfejlődés 200 évét látszik magába zárni». (Crowe.)

Hogy azonban a szerkesztés vivmányain kívül Fra Bartolommeo mint colorista is, telített, átvegyített színeinek meleg, viruló pompájával és gazdagságával nagy hatást gyakorolt kora művészetére, azt valószínűleg velenczei tanulmányainak köszönhetjük. E jelessége mellett fölfogásának nagyszerűségét, mimikájának ékesszólását, alakjainak fenkölt kifejezését s kerekded vonalainak pompás hullámzását hirdeti különösen a Pitti-képtárban látható «feltámadó Krisztusa» és pedig úgy fő-, mint mel-

lékalakjaival, az ugyanott levő «Szent Katalin eljegyzése», a luccai Madonna szentekkel s a bécsi «Bemutatás a templomban». A Lord Cowper panshangeri gyűjteményében levő, a Szent Családot ábrázoló bájos kis képe a Lionardo szerkesztési elveit a Ráfael kifejezési eszközeivel látszik összekötni; a Pitti-palotabeli Pietà, vagy inkább keresztről levétel pedig, midőn a fájdalom kifejezésének nemes mérsékletével hat, az umbriaiak érzelmességét tisztultabb formaérzékkel s egyúttal hű természetfestéssel egyesíti. A Szent Márk óriási képe ugyanott már a Michel-Angelo példájára látszik utalni s a későbbi Cinquecento-művek szertelenül nagy méreteinek egyik előhirnöke.

A művészettörténet Fra Bartolommeonak tulajdonítja a mozgatható és felöltöztethető fabábnak mint mintának a festésnél használatba vételét, s tudva van róla, hogy agyagmodelleket is használt, melyeket a szükség szerint öltöztetett föl. Egyébiránt képei s még inkább nagy menynyiségben meglevő és fölötte tanulságos rajzai kétségtelenné teszik, hogy sokat dolgozott élő minta s meztelen test után is, a minek a rövidülések tetszetős és valószerű kezelését köszönhette. Nincs azonban kizárva, hogy a kényelmes pótlékok elhatalmasodó használata okozta némely, különösen későbbi művénél a lassankinti eltávolodást a természetes valóságtól, az egyéni alakoktól és kifejezésektől, az általános typusok uralomra jutását, a mi olykor lehetetlenné teszi, hogy képzeletének nemes alakításait egyéni élettel is töltse meg.

Fra Bartolommeo munkatársai közül Fra Paolino da Pistoja csekély önálló jelentőséggel bir; nem úgy a már említett Mariotto Albertinelli (1474—1515), kit különösen két önálló képe avat ha nem is lendületes, nem is mély érzésű, de a szerkesztés problémáiban jártas s a színezés hatása fölött uralkodó művészszé. Ezek: Mária

A feltámadó Krisztus; Fra Bartolommeo képe a firenzei Pitti-képtárban.

látogatása Erzsébetnél (La Visitazione) a firenzei Uffizi-képtárban, mely egyszerű compositiójával, dallamosan összehangzó alakjaival és hátterével határozottan monumentális benyomást tesz; és az ugyanottani «Galleria antica e moderná»-ban levő «Angyali hírmondás»-a, melynek mozgalmas angyalkara messze túlhaladja a festő elődjeinek fölfogását, míg Máriájának nemes mozdulata nem maradt mély benyomás nélkül Andrea del Sartora, ki hasontárgyú remek képében talán önkénytelenül erősen közeledett Albertinellinek ehhez az alakításához. Mariottonak több fiatalkori képe — kettejök rokon iránya miatt — a Bartolommeo neve alatt szerepel, később azonban a nyugtalan életű művész mindinkább a Filippino Lippi mozgalmas compositióinak hatása alá került.

Pieta; részlet Fra Bartolommeo képéből a firenzei Pitti-képtárban.

A szerzetesfestő hatása nem érvényesült mindjárt a Ráfael munkásságában, más tanulmányok és példák is közrehatottak arra, hogy ő ne váljék a Perugino egyszerű utánzójává. Első firenzei tanulmányai úgy látszik a Brancacci-kápolna Masaccio-féle frescóinak s valószínűleg a Lionardo műtermének is voltak szentelve; ez utóbbinak hatása érezhető azokon az arczképeken, melyek a fiatal, Firenzében még kevéssé ismert festő első ottani megrendelői számára készített: Agnolo Doni és neje, Maddalena képein s a «Donna Gravidá»-nak[2] nevezett arczképen a Pitti-képtárban. Látszik, hogy festőjük

helyes nyomon jár, de még nem szabadult ki egészen azokból a békókból, a melyeknek levetése után mint arczképfestő is a legelső művészek közé emelkedik. E korból való Ráfael ismeretes önarczképe is az Uffiziban, ez az annyira igénytelen s mégis oly csodás varázsú festmény, mely nélkül a «boldog ifjú» (fortunato garzon) képét talán megközelítőleg sem tudnók képzeletünk elé varázsolni; és valószínűleg ebben az időben készítette egykori mesterének, Peruginonak a Borghese-képtárban levő arczképét.

Szt. Anna látogatása Erzsébetnél; Mariotto Albertinelli képe a firenzei Uffizi-képtárban.

A fiatal mester Firenzéből többször visszatért Perugiába is és ott festette többek között azt a frescóját, melyet már Fra Bartolommeo képéhez való vonatkozása szempontjából megemlítettünk, mely azonban a Masaccio falfestéseinek gondos tanulmányát is elárulja: a San Severo kolostor szentjeit, a mint a Szentháromságot imádva környezik. A kép erősen meg van rongálva, az Atyaisten alakja egészen eltünt róla, de az ülő szentek alakjainak megszerkesztésében és megfestésében mutatkozik a firenzei tanulmányoknak

köszönhető nagy haladás, szemben a Perugino iskolájával, a kinek a sors mégis megengedte, hogy az őt messze túlszárnyalt géniusz korai elköltözése után, ezt a képét aggkora gyöngülő ecsetével ő fejezze be, reáfestvén az alsó szélen sorakozó szentek alakjait.

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

A Ráfael firenzei korszakának Madonnái két typus köré csoportosíthatók; mindkettőt ma is Firenzében ör-

zik; az egyiket, a «Madonna del Granducá»-t a Pitti, a másikat, a «Madonna del Cardellinó»-t az Uffizi-galleriában. Az első a legegyszerűbb szerkesztés próbája, a melyen a Szűzanya csak az isteni gyermekkel karján jelenik meg; a másodikon a compositió már nagyobb családi

Ráfael önarczképe; a firenzei Uffizi-képtárban.

jelenetté bővül ki, melyen tájkép-háttér elé helyezve a boldog anya két gyermekkel van letelepedve: a kis Jézus itt már játszótársat talál a gyermek Jánosban, a későbbi keresztelőben.

Az e két typus köré csoportosítható képein Ráfael ezt a minden képzelhetők között legegyszerűbb és leg-

igénytelenebb tárgyat bámulatos eszmegazdagsággal változtatja; mintha meg akarta volna mutatni korának, hogy a valódi művész a tárgynak nem kiterjesztésében, hanem mélyítésében keresi a művészet végtelenségét, kifogyhatatlan volt a változatokban, pedig rajzainak tanusága szerint nem is jutott mindegyik eszméje teljes kivitelre.

A «Madonna del Granduca» neve onnan ered, hogy a kép soká a toscanai nagyherczeg szobájának ékessége volt s III. Ferdinánd annyira szerette, hogy utazásaira is magával vitte; valószínű egyébiránt, hogy e kép eredetileg Guidobaldo, urbinói herczeg megrendelésére készült. Ráfaelnek ez a műve még sokban a Perugino iskolájára emlékeztet, de már magán viseli a firenzei stil jellegét is és magasan fölötte áll mindannak, a mit az umbriai mester javakorában létrehozni tudott. Az anya és a gyermek nagyságarányában az ideál el van érve; a szűk keret épen csak az alakot láttatja, azt is csak térdig, az igénytelen, sötét háttér és az egyszerű ruházat, mely a hagyománytól csak abban tér el, hogy a homlokot szabadabban hagyja, minden figyelmet a Szűzanya és gyermeke sugárzó alakjára, arczkifejezésére összpontosit; de kettejöknek ez a boldog együvé simulása s a Mária magatartása és arcza azután ki is fejez mindent, a mi az «ég felé vonzó, örök nőiség» eszményeképen él bennünk. A «perugineszk» fejhajtás itt csak gyöngéden jelezve van, de épen ezért sokkal megragadóbb igazsággal érezteti a nézővel azt az áhitatos, szelid, boldog jóságot, melynek a Praeraffaeliták formanyelvében is ez a mozdulat volt a kifejezője. Oly ellenállhatatlan derű, oly lélekemelő tisztaság, engesztelő és békitő bűbáj van ebben a képben, hogy annak szelid sugarát a Ráfael legragyogóbb későbbi alkotásai sem képesek elhomályositani.

Ennek a Madonnának az eszméjét fejleszti azután tovább a művész nehány más ugyane korbeli művében, s

Madonna del Granduca; Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban.

e közben — a firenzei művészet behatása alatt — mind több elevenség, meleg emberi érzelem és szabad mozgás költözik belé alakjaiba. A megrongált s azért átfestett müncheni «Madonna della Casa Tempi»-n Mária oly dédelgető szeretettel öleli keblére, szorítja arczához gyermekét, a minőnek ábrázolására e Quattrocentóban s különösen Peruginónál semmi előzményt sem találunk. A «Madonna Colonna» berlini képén, — melyet nehányan nem tartanak a maga egészében a Ráfael művének, — a hatalmasan megtermett «Bambino» mohó éhségével nem hagyja anyját imakönyvében olvasni s ugyanez a naiv idyllje az anya és gyermek dévajkodó szeretetének, nem mint amott tájképbe, hanem egy polgári szoba kedélyes belsejébe helyezve tűnik elénk az «Orleans-Madonná»-ban (Chantilly várában). Ezekkel rokon a londoni Bridgewater-Madonna s a Lermoliefftől élelteljes, vonzó realismusáért különösen megcsodált panshangeri Lord Cowper-féle Madonna.

A másik typus: a «Madonna del Cardellino», nevét a pintyőkétől vette, melyet a kis János tart kezében s a kis Jézus megsímogat. Itt már egészen eltűnik a Madonna-arcz s a csoportosítás peruginói jellege, mely még a kerek formájával is Michel-Angelo Madonna Donijára emlékeztető berlini «Madonna di Terranuová»-ban is némileg föltalálható; a formák lágyságában a Lionardo, a csoportozat háromszögű fölépítésében a Fra Bartolommeo befolyását ismerjük föl, de a Szűzanya szőke, kerek mennyei fényt árasztó arcza és különösen a kis játszótárs pompás, gyermekded mozdulata a Ráfael legsajátabb világába vezeti be a nézőt. Ez a festmény, mely a Lorenzo Nasi esküvőjének alkalmára készült Firenzében s ezért nélkülözi a kinszenvedésre emlékeztető keresztet, mely más ily csoportokon föltalálható s — helyi vonatkozásképen — a távol háttérben láttatja a Giotto Cam-

Madonna del Cardellino; Ráfael képe a firenzei Uffizi-képtárban.

paniléjét és a Brunelleschi kupoláját, súlyos viszontagságokon ment keresztül: a Palazzo Nasi rombadőlése miatt a fára festett kép darabokra tört.

Ehhez a typushoz társulnak szerkesztésök rokon volta miatt a bécsi udvari múzeum Madonna-képe (Madonna im Grünen), valamint a párisi Louvre «Belle Jardiniére»-je, melyen különösen a gyermek Jézus alakja talán a legbájosabb valamennyi között s megható az az öntudatlanság, a melylyel a kis János — nádkereszttel kezében — hódolva térdel le az Ég fia előtt. Ezeknek a Lionardo modorában szerkesztett, de a firenzei Quattrocento tájképhátterével ellátott Madonnaképeknek egyik válfaját bírjuk mi is országos képtárunk befejezetlen, bájos kis «Eszterházy-Madonná»-jában, melyet kicsiny méretei mellett is széles kezelés és nagyszerű körvonalak jellemeznek.[3] Ez a kép XI. Kelemen pápa ajándékaképen került az osztrák császári ház s onnan Eszterházy herczeg tulajdonába.

Vannak azután Ráfaelnek e korbeli képei, melyeken a szent Család Köre kitágul: a madridi Escorial «Madonnája a báránynyal» kétségkívül a Lionardo Mettertiája nyomán készült, csakhogy míg Lionardónál a gyermek Jézus fölülni készül a bárány hátára, Ráfaelnél már rajta is ül; ezen a képen, úgy mint a szent-pétervári «Eremitage» szent Családján szent József öreg alakja is láthatóvá lesz, a müncheni «Madonna Canigiani»-n pedig a kis János anyja, Erzsébet járul hozzá a családi jelenethez. Legszélesebb körű e korbeli compositiója Ráfaelnek, — melynek befejezése azonban, Firenzéből való távozása miatt már segédeinek föladata maradt, — a «Madonna del Baldachino», mely most a Pitti-képtárban látható. Ez a «Santa Conversazioné»-k módjára nagy csoportozatot ábrázol, trónmennyezet alá ültetett Máriával, fenn lebegő s a trón zsámolya előtt éneklő angyalokkal s a Szűzanyát imádva környező szentekkel. Ennek a kép-

nek nemcsak elrendezése s dekorativ részei, hanem még az egyes szentek alakjai is tetőpontját jelzik a Fra Bartolommeo befolyásának a Ráfael művészi fejlődésében, az angyalputtók rajta már előhirnökei a későbbi római Madonna-képeknek s a trónkárpitot emelő angyalok tagrövidülései a legmerészebbek, melyeket a mester rajzolt.

Az ok, a mely miatt Ráfaelnek firenzei munkáját abba kellett hagynia, ugyanannak a pápának a hívása volt, a kinek akarata a Michel-Angelo pályájának alakulására is oly elhatározó befolyást gyakorolt. De még mielőtt Ráfael lakóhelyét 1508-ban végkép Rómába tette volna át, egy perugiai matrona megrendelésére lefestette a Krisztus sírbatételét (La Deposizione), mely a Szent Ferencz perugiai templomából a római Borghese-képtárba került. Ez a kép egy fogadalomnak köszönhette létét, mely ama gyászos testvérharcznak alkalmával keletkezett, midőn Atalanta Baglioni saját karjaiban látta elvérezni fiát, a meggyilkolt Griffonét; ennek az eredetének megfelelően a kép — a meglevő rajzok tanúsága szerint, — előbb Pietának volt tervezve s csak a későbbi kivitel alkalmával alakult át sírbatétellé, melyen a keservében összerogyó anya a hátteret foglalja el. Ez az átalakulás nem szolgált előnyére a festménynek, mely kissé keresett és mesterkélt helyzeteket és csoportokat tüntet föl s nem mindenben győzelmes küzdést a drámailag mozgalmas nagy történeti compositio feladataival. A kép azonban különös érdekkel bír mint Ráfael első e nembeli, nagy gonddal létrehozott alkotása és — némi Franciára emlékeztető vonások mellett — mint első jelensége a Michel-Angelo hatásának, a mely úgy a holt Krisztus ábrázolásában, mint a jobboldali ülő nőalak helyzetében mutatkozik. Általán a művész tehetségének forrongása van kifejezve e festményen; úgy a szerkesztés, mint a színezés még nélkülözi a későbbi erőt, de a szép alakok és

arczok s a megragadó kifejezés létrehozására való törekvés már itt is jelentékeny sikereket arat.

A Ráfael római működése, melynek csak korai halála vetett véget, a Cinquecento legfényesebb korszakává vált, mert egybeesik azzal az idővel, midőn ott Michel-Angelo és Bramante alkották halhatatlan műveiket. Itt jut a fiatal mester tehetsége teljes kifejlődésre, itt teremti meg ő is legremekebb képeit, fáradhatatlan, szinte lázas, de sohasem felületes, sohasem hebehurgya munkássággal, oly munkássággal, mely tizenkét év alatt felőrölte fiatal erejét, de a halhatatlanság dicsfényével övezte alakját. Művészetének legnagyobb pártfogói e korszak pápái voltak: II. Julius és X. Leo; de az örök város egyházi és világi előkelőségei mind vetélkedve halmozták őt el megrendeléseikkel, mialatt tanítványokból és követőkből egész udvar képződött a fejedelemként ünnepelt fiatal mester körül, ki most már nagyobb feladatai teljesítésénél barátai és növendékei segítségét is kénytelen volt fokozódó mértékben venni igénybe, annál inkább, mert figyelmét és tevékenységét ez időben a festészeten kívül Róma építészeti régiségeinek tanulmányozására s monumentális építészeti feladatokra is ki kellett terjesztenie. Az ő életének ez az utolsó tizenkét éve egyetlen lánczolata szelleme diadalainak, melyek az elméket és a szíveket egyaránt rabjaivá tették. Csak egy, a legnagyobb pályatárs: Michel-Angelo maradt meg Ráfaellel szemben is zordon visszavonultságában; amannak zárkozó, bizalmatlan lelkülete s mindkettejök természetének sok ellenkező vonása kizárta a baráti viszonyt, sőt még a közeledést is; míg Ráfael «előkelő kisérettel járt, mint egy fejedelem», Michel-Angelo mindig «egyedül, mint a hóhér»,[4] — mondták ők maguk egymásról. Oly csillagok voltak, melyek útjaikon idegenül haladnak el egymás mellett, de el nem kerülhették, hogy fényök egyesüljön: a Ráfael római

korszakának művészi alkotásai sokban magukon viselik a Michel-Angelo hatásának félreismerhetetlen jeleit. E hatás mellett főleg az antik plasztikai művek tanulmánya az, mely a Ráfael római stiljét megalakítja; később még

Krisztus sírbatétele; Ráfael képe a római Borghese-képtárban.

a Sebastiano del Piombo coloristikus hatása járul ezekhez. A hatalmasabb testalkatok választása, a szilárd alkatrészekre, különösen a csontalkatra helyezett nyomaték; az egész compositio szorosabb összefüggése, tömörebb csoportosítása, a térnek teljes kitöltése mellett; a plasztikai ellentétek kiemelése s a súlyosabb fajtájú ruhaszö-

vetek alkalmazása: ezek azok az elemek, melyek a Ráfael római stiljének ép úgy mint a Michel-Angelóénak, előzményeikkel szemben jellegét megadják.

E korszak képeit könnyebb áttekinthetés végett már nem szorosan keletkezésök idejének rendjében veszszük szemügyre; itt már kevésbé a fejlődés különböző stádiumaival, mint inkább egy teljesen kifejlett művészi lángész csodálatosan sokoldalú s mégis összhangzatos munkáival állunk szemben. Meg fogjuk kisérteni előbb Ráfaelnek a Vatikánban, a pápák szolgálatában létrehozott alkotásait méltatni, melyek egyesítve a keresztény és antik eszmeköröket, a vallásos és történeti irányt, a nagy compositiókat és a tisztán dekorativ festést, a Michel-Angelo egyidejűleg létrejött Sixtus-kápolnai mennyezeti képeivel együtt a Cinquecento diadalmas lendületének a művészetben mintegy tetőpontját jelzik. Azután külön a profán és külön a keresztény vallásos tárgyak szerint fogjuk csoportosítani a mester többi Rómában alkotott műveit.

Ráfaelt mindjárt Rómába érkezése után földije, Bramante ajánlatára a legkiválóbb művészi feladatok egyikével bizta meg II. Julius pápa: a Vatikán-palota második emeleti szobáit az úgynevezett Stanzákat kellett falfestményekkel diszítenie. Ezzel a feladattal már próbálkoztak előtte mások is: Perugino és Sodoma festettek ott frescókat, melyeket azonban a pápa, mikor a 25 éves mester munkáját látta, szivesen föláldozott, hogy minél több tere legyen ennek az alkotásra. A szabálytalan alakú, kétfelől világított, nem nagy kiterjedésű szobák közül Ráfael az úgynevezett «Stanza (vagy Camera) della Segnatura»-ban kezdte meg munkáját, melyet az akkori pápa dolgozószobájának tartanak, melyben az eléje terjesztett iratok is aláírgyzés (Segnatura) alá kerültek, míg nehányan a Signatura nevű legfőbb egyházi felebbezési és

semmítő-bíróság azon időbeli székhelyének vélik. E szoba mennyezetén Ráfael, megtartva a Sodomá-tól megelőzőleg szerkesztett beosztást, meghagyta az ő dekorativ festéseit is, a széles falak egyikére az úgynevezett «Disputá»-t festette, a másikra pedig az «Athéni iskolát»; az ablakoktól megszakított keskeny falak egyikén a Parnassust ábrázolta, míg a másik köré a világi és az egyházi hatalom adományozására vonatkozó két történeti s egy a főerényeket jelképező allegorikus képet alkalmazott.

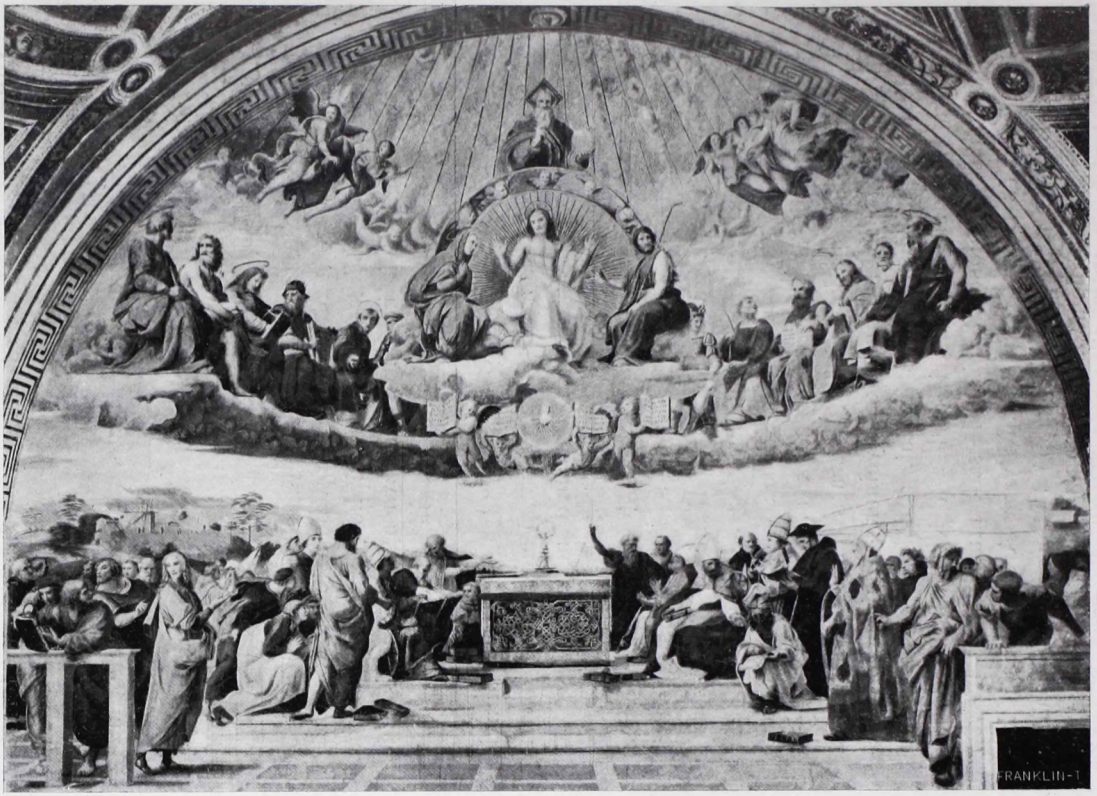
A «Disputa del Sacramento»-t tulajdonképen helytelenül nevezik Vasari nyomán az oltári szentség fölötti vitatkozásnak; azok, a kik ezen a képen az oltárra helyezett szentségnek földi környezői, nem vitatkoznak a «test és vér» mysteriuma felett, hanem inkább vetélkedni látszanak a vallásos elragadtatás kifejezéseiben, főleg az oltár mellett letelepedett négy fő egyházatya (Szt. Jeromos, Nagy Gergely, Szt. Ambrus és Szt. Ágoston) és közvetetlen környezetük, valamint a balról előretóduló fiatalok, míg a távolabb állók között némelyiknek közönye vagy ellenmondása csak fokozni látszik a tömeg fölött uralkodó érzés hatását a nézőre.[5] És a hívők odaadó bizalma megtalálja jutalmát: fönn, az oltár fölött megnyílik az ég, s inkább éreztetve mint láttatva a földön levőkkel jelenlétüket, fenséges felhőkoszorúra telepedve leszállanak az ég lakói: a szentlélek galamb alakjában, a négy evangeliumot hordozó angyal-puttóktól környezve, Jézus, nem mint rettenetes, de mint jóságos bírája a világnak, az őt szeretettel imádó, ellenállhatatlan kedvességgel meghajló Szűzanya s a komoly keresztelő János kiséretében, fölötte pedig az Atyaisten hatalomteljes, áldó alakja. A szentháromság köré — ép úgy mint a perugiai San Severo kis frescóján — az üdvözültek magasztosan békés, túlvilágiasan szelid alakjai formálnak félkört: az ó és új világ prófétái és szentjei, a

miseimádságokban foglalt s a Dante Paradisojában is megtartott sorrendben; köztük van Ádám is, az emberiség őse, megannyi pompás jellemalak. A legfelsőbb gyűrű sugaraiban angyalfejek myriádjai láthatók s vezetőkként két csoportban három-három lebegő cherub; és ha ezeknek öltözéke, az üdvözítőt környező dicsfény anyagias felépítése, a sugarak és csillagok domború felrakása az alanti tájkép jellegével együtt Ráfaelnek ezen az első római alkotásán még eszünkbe juttatják a Quattrocento hagyományait s az ő saját tanulmányéveit, elég emez angyalok igazi mennyei lebegését összehasonlítanunk, a régibb ábrázolások égi lakóival, a kik vagy fecskeszerűen röpködnek vagy tánczot látszanak lejteni, miközben csak a légbe csavarodó ruháik jelzik a röpülést, hogy a Ráfael ábrázoló művészetének fölénye szemünkbe tünjék. Nem kevésbé érezteti e fölényt az egész csoportosítás és elrendezés csodálatos rhythmusa és egyensúlya, a kép magas és mély terének teljes megtöltése szervesen összekapcsolt élettel és mozgással s a benne megnyilatkozó vallásos eszmének: a hit magával ragadó hatalmának magasztos kifejezése, melyek együttvéve a «Disputá»-t a nagy arányú monumentális egyházi festészetnek szinte fölülmulhatatlan mintaképévé avatják.

Míg ebben a képében Ráfael a középkor folyamában kifejlődött keresztény vallásos felfogás összefoglalását s a keresztény hit apotheosisát akarta nyujtani, a szemben levő falfestményt, a «Scuola d' Atené»-t az ókori és azon alapuló humanisztikus tudományosság s különösen bölcselet dicsőítésének szánta. Teljesen megfelelt ez az egymás mellé helyezés a renaissance szellemének és érzületének, mely a tudományt nem kevésbé becsülte meg, mint a vallást, sőt gyakran őszintébb rajongást tanúsított amannak tételei mint emennek hitelvei iránt, s gyakorlatilag inkább igyekezett az antik irodalom nagyjainak

mint a kereszténység vértanúi és szentjeinek nyomdokaiba lépni. Ennek az eszmekörnek azután csak természetes kiegészítése volt az, hogy a művész az «athéni iskola» alakjait egy szobrászilag is gazdagon diszített oly fönséges csarnokba helyezte, melyben — valószínűleg a Bramante segítségével — megpróbálta mintegy továbbálmodni a classikus ókor építőművészetének és szobrászatának legmerészebb álmait és hogy a Camera della Segnaturának, — a renaissance-korszellem e legsajátabb szentélyének — harmadik falán, a «Parnasso» képén Apollo és a Múzsák társaságába az ókor koszorús dalnokai mellé odafestette a középkor és a renaissance legnagyobb költőit is, ezzel példázva a költészet és művészet eszményeinek vallásokat és világkorokat áthidaló közösségét.

Az «athénei iskola» megszerkesztésénél Ráfael annyiban nem szakított a hagyománynyal, a mennyiben a «trivium» és «quadrivium» «hét szabad művészeté»-re az egyes csoportokban itt is ráismerhetünk, de a Quattrocento hasonló tárgyú ábrázolásaitól mégis egy egész világ választja el a Ráfael képét. Ő nem symbolikus alakokban, hanem legnagyobb történeti képviselőik személyében állítja elénk a szabad művészeteket, vagy inkább tudományokat: a bölcseletet Platon és Aristoteles alakjaiban, a kik a főhelyet foglalják el ebben a felséges gyülekezetben, s a kiknek tanítására s talán vitatkozására minden életkorbeli tanulóik figyelnek; Platon, a lelkesült öreg, kezével fölfelé mutat, a földfeletti régiókra utalva, míg az ifjabb Aristoteles a józan férfiú, kinek ujja lefelé, a valóság talajára látszik mutatni. És itt van Diogenes és Sokrates, itt Euklid vagy Archimedes a kopasz Bramante képében, továbbá Pythagoras, Zoroaster és a koronás Ptolemäos. A többiek személyisége kétes, de bizonyos az, hogy nem symbolikus alakok, hanem



A «Disputa del Sacramento»; Ráfael freskója a vatikáni Stanza della Segnaturában.

Az athenei iskola; Ráfael frescója a vatikáni Stanza della Segnaturában.

valamennyien tanító vagy tanuló, búvárkodó vagy elmélkedő férfiak és ifjak, minden schematikus elkülönítéstől ment, szabadon egymásba olvadó csoportokban, mind magasabb rendű, testileg és szellemileg szinte tökéletes emberek, áthatva a tudományért való lelkesedéstől és a tudományos megismerés fölemelő boldogságától. Az eredeti üdeségéből és erejéből sokat veszített falfestmény, melynek kartonja a milanói Ambrosianában látható, még jelen állapotában is szembeszökővé teszi a haladást, Ráfael stiljének hatalmasabb kifejlődését a «Disputá»-val szemben: az élesebb jellemzést, beszélőbb mozdulatokat, az alakok nagyobb plasztikai tartalmát, — melyben nehányan Michel-Angelo befolyására vélnek ráismerni, — s az alakoknak és a gazdagságuk mellett minden túlterheltségtől ment csoportoknak mesteri viszonyítását a térhez.[6]

A «Parnasso» Helikonnak is volna nevezhető, mert — bár a Kastalia forrása mellé helyezve — a Múzsáknak szentelt babérligetet ábrázol, annyiban mindenesetre egészen új felfogással, hogy — mint említettük, — a mythos alakjaihoz és az ókor költőihez a művész odasorolta Dantét, Petrarcát, Boccacciót és Ariostot is, s hogy Apollónak a hagyományos lant helyett a renaissancenak ismerősebb hegedűt adta kezébe. A koszorús társaság némely alakjában, mint a vak Homerben, kinek arcza a haldokló Laokoont juttatja eszünkbe, s még inkább a zenélő istenben csodálatosan van kifejezve a költői és művészi ihlettől megszállott ember átszellemülése, mely nélkül itt teljes képét nem találta volna meg a Ráfael kora, az a boldog kor, mely ki nem fáradt egyszerre és egykép lelkesülni hitért (Disputa), tudományért (Scuola d'Atene) és művészetért (Parnasso). A csoportozatok egyes részleteiben is végtelen báj rejlik, de a nőalakok nagy része mégis kissé üresnek és színpadiasnak látszik,

a mesterkélten duzzadó és lengő ruhák mintha valami elősejtelmét tartalmaznák a barokk fölfogásnak az antikról. Általán meglátszik még ezen a képen, hogy a Madonnák festője ekkoriban még némi bizonytalansággal igyekezett római nőmodelljeit antik megjelenésben tüntetni föl.[7] A miben azonban talán leginkább csodálhatjuk a Ráfael virtuozitását ennek a képnek úgy mint a következő terem két, ablak fölötti képének (Szent Péter megszabadítása és a bolsenai mise) megszerkesztésénél, az az a mód, a hogy az adott falterületet fölhasználni tudta. A mit egy középszerű tehetség nehézség, nyügként érzett volna: a falterület megszakítását az ablak mélyedése által, azt ő lángeszével, a szerkesztési probléma mesteri megoldásánál szükségesnek látszó elemmé tette, s a kétfelül nyeregszerűen lemélyedő alapra úgy építette föl e képeit, hogy azokat más formában mint ilyenben, szinte elképzelni sem tudjuk.

Említettük, hogy a másik ablakfalra a művész a világi és az egyházi hatalom adományozására vonatkozó két különálló történeti képet festett s ezek fölébe a főerények: okosság, mértékletesség és bátorság allegorikus alakjait csoportosította. A történeti oldalképek egyike Justinian császárt ábrázolja, mikor a Pandektákat adja ki, a másik IX. Gergely pápát, mint a Decretaliák szerzőjét; a XIII. században élt pápa személyét azonban itt a Ráfael pártfogója és megrendelője, II. Julius képviseli, a kit e képen jelenített meg először a művész, a Dispután csak a háttérben látható építkezés: az új Szent-Péter-bazilikán folyó munka emlékeztet a pápa tevékenységére. És ugyanitt láthatjuk — a pápa jobbja felől — Giovanni Medici bibornoknak arczképét, kivel a következő teremben már mint X. Leóval találkozunk.

Erősen egyénesített nőalakokat sikerült Ráfaelnek azokon a képeken létrehoznia, melyeket a Sodoma szer-

kesztéséből megmaradt mennyezeti ornamentika kereteibe festett s melyeken a hagyományhoz szigorúbban ragaszkodva, egészen a symbolika körében maradt, még felírásokat is alkalmazott s háttérül utánzott aranymozaik mezőket használt. Az igazságosság (jog), bölcsészet, hittudomány és költészet alakjai közül különösen a két utóbbi vésődik a néző emlékezetébe; ez a «költészet» mintha a Ráfael saját, derült művészi lelkének személyesitője volna, jelmondásképen a Vergilius szavaival: «Numine afflatur» — Isteni ihlettel megtelt; az allegorikus nőalakok körül sürgölődő Puttók már abból a kedves, dévaj, fürge fajból valók, a mely a művész római képeinek mind gyakoribb jelenségévé lesz.

A következő szobának, a «Stanza d'Eliodoro»-nak mind a négy falképe a hit, az Istenbe vetett bizalom diadalát hirdeti. A hosszú falak egyikének képe adott nevet ennek a «Stanzá»-nak; ez ugyanis a Makkabaeusok második könyvében elbeszélt történetet ábrázolja, mely szerint Heliodor, syriai hadvezért, ki Jeruzsálem templomába hatolt, hogy az özvegyek és árvák ott felhalmozott javait elrabolja, az imádkozó főpap szemeláttára, túlvilági alakok sújtották le. Ezzel szemben azt a jelenetet látjuk, mikor Attila, az Itáliát pusztító hunok élén Róma előtt I. vagy Nagy Leo pápával találkozik s nem annyira ennek megjelenése és intelme, mint inkább a felhőkből leszálló apostolok fenyegető alakjai visszarettentik a hadvezért az örök város bevételétől. Az ablakfalak egyikén egy XIII. századbeli legendát, a «Bolsenai mise» csodáját festette le Ráfael: a mint a hitetlen pap kezében az oltári szentség ostyája vérezni kezd, míg a másikon, három részbe osztva Szent Péternek börtönéből való megszabadulását szemléljük. A képek tárgyainak kétségkívül a kor történetében rejlő jelképes vonatkozása is volt. Heliodor és Attila története az egyház ellenségeinek, különösen az

Heliodor kiűzetése a templomból; Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoroban.

Olaszországot megszállott franciáknak kiűzésére emlékeztet; a bolsenai csoda a XVI. század kezdetén föllépett vallásos tévtanok és egyházi pártütés vereségét példázza, ép úgy, mint az ablakmélyedés monochrom-, vagyis egyszínű képén a hydrát megfojtó pápa alakja, míg Péter bilincseinek lehullása X. Leo pápának még bibornok korában a franczia fogságból való menekülését látszik dicsőíteni, de vonatkozással bírhat a «Pietro in Vincoli» templomra is, mely II. Juliusnak bibornoki czímtemploma volt.

A Heliodor-szoba képeinek festése közben nagy változás ment végbe a Vatikánban: a harczias, a «rettenetes» II. Julius sírba szállott s helyét a kissé elpuhult, fényűző, de felvilágosodott és a művészeteket szintén kedvelő, még csak 38 éves Giovanni Medici bibornok, mint X. Leo foglalta el. Míg a Heliodor-képen még Julius pápa az, a kit, mint a mennyei igazságszolgáltatás diadalmas szemlélőjét hordoznak hívei, s ugyanőt látjuk a «Bolsenai mise» megtérő papjával szemben térdelni, már az «Attila»-képen — az eredeti vázlat megváltoztatásával — a lovon közeledő pápa a X. Leo arczvonásait viseli.[8]

Ha a Stanza della Segnatura képeiben Ráfael inkább az allegorikus és szertartásos compositiók s a dekorativ hatás terén mozgott, a Heliodor-szoba festményei egészen az ellenkező irányba mennek át s hatalmas drámai életökkel alapvetőivé lesznek az újkor monumentális történeti festésének. A felfogás drámai erejét csodálatos módon még az sem gyöngíti, hogy a Heliodor-képen a jobboldali alakok heves rohama s a nők és gyermekek mozgalmas csoportozata mellett szinte közönyös nyugalommal vonul be a pápa kisérete, s a «Bolsenai mise» képén épen az ragadja meg a nézőt, hogy a nyugodt helyzetben levő két főszereplő körül főkép a baloldalról odatóduló mellékszemélyek szenvedélyes elragadtatása árulja el a hit és a hitetlenség között lefolyt s az előbbi-

nek győzelmével végződött küzdelem horderejét. Az Attila-képnél — mely ebben a sorozatban kétségkívül a leggyöngébb — szükségkép szemünkbe ötlik, hogy a Ráfael ecsete mennyivel otthonosabb volt az emberi alakok, mint az állatok, különösen a lovak festésében; ennek okát talán nem is annyira a tehetség egyoldalúságában,

Szent-Péter megszabadulása; Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoroban.

mint inkább abban kell keresnünk, hogy a classikus művészet szoros viszonyban a humanistikus felfogással az embert a művészi ábrázolás majdnem egyedül igazán méltó tárgyának tekintette, a mi úgy az állat-, mint a tájképfestés késő fejlődését megmagyarázza. Nagy haladás mutatkozik a Heliodor-szoba képein a coloristikus irányban még a Disputával szemben is, a mit a Sodoma és még inkább Sebastiano del Piombo befolyásának tu-

lajdoníthatunk; a bolsenai misének különösen szertartásos alakjai oly ragyogó színpompával vannak megfestve, mely csak valamivel világosabb tónusaival különbözik a velenczei mesterekétől. A Szent Péter kiszabadulásán viszont — mely, bár erősen átfestve maradt korunkra, e tárgynak legnépszerűbb s legvonzóbb ábrázolása fog maradni mindig — a holdvilág, fáklyaláng és az angyal alakjából kisugárzó dicsfény ellentétei oly fényhatásokat szülnek, a minőket Ráfael előtt Olaszországban legfölebb Giorgione kisérlett meg s a minők kortársai és közvetetlen utódai közül is csak Tiziannak és Correggiónak sikerültek. Mint a történeti festészet úttörője tünik föl Ráfael a Heliodor-szoba képein compositióinak drámai ereje mellett azzal a móddal is, a mint például a légköri jelenségeket is a festői hatás eszközeivé igyekszik tenni az Attila-képen, hol a pusztító hunok mögötti, változatos motivumokban gazdag tájékra sötét viharfelhő borul, mig az apostolok fönn szálló alakjai mögött tisztára derül az ég, úgyszintén a korhű ábrázolásra való törekvéssel, melyet a Traján-oszlop domborművein látható szarmata íjászok módjára öltöztetett hun lovasok kinézése árul el.

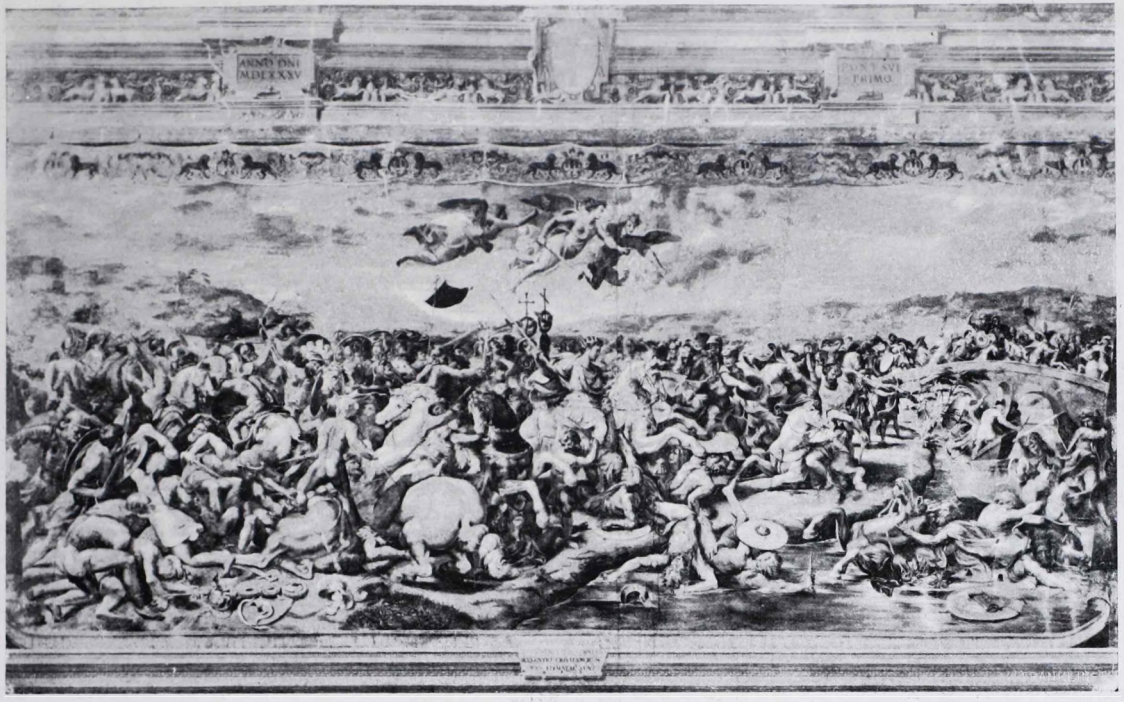
A Stanza della Segnaturán túl levő Stanza dell'Incendio volt a harmadik terem, mely művészi díszét Ráfaeltől várta. De mikor — 1514-ben — erre került a sor, a mestert egyéb teendői már annyira elfoglalták, hogy itt a munka legnagyobb részét tanítványaira volt kénytelen bízni. Legalább rajzában egészen az ő kezére vall az «Incendio del Borgo», vagyis a Péter-bazilika körüli városrész égését ábrázoló kép, melyen maga a megörökítendő lengendaszerű epizód, a mint a IV. Leo pápa áldása a pusztító tűzvészt megszünteti, — a mi itt talán a franczióktól fölidézett háború lángjának eloltását példázza — meglehetősen háttérbe szorult s a művész egészen át-

A Borgo égése; Ráfael falképe a vatikáni Stanza dell'Incendioban.

engedte magát annak az élvezetnek, hogy héroszi, hatalmas, nagyrészt mezítelen emberi alakokat, vízhordókat és menekülőket, merészen választott helyzetekben és mozdulatokban fessen. Ráfaelnek ezek az alakjai a Michel-Angelo sixtinai frescóinak némelyikével látszanak versenyre kelni s számtalan utánzónak szolgáltak mintául. A többi falkép is az akkor uralkodó pápa egy-egy névelődjének, III. és IV. Leónak korából meríti tárgyát: az egyik az ostiai győzelmet ábrázolja a saracének fölött, a Traján-oszlop és Constantin-diadalív domborműveire emlékeztető alakokkal, a második a III. Leo tisztító-esküjét, a negyedik pedig a Nagy Károly megkoronázását; ez utóbbiakon ismét X. Leóra ismerünk a pápa alakjában, a császárében pedig I. Ferencz akkori franczia királyra. Kortörténeti szempontból e terem falfestményei azért is érdekesek, mert a «Borgo égésé»-nek hátterén a régi Péter-bazilika homlokzata látható, a koronázási jelenet színteréül pedig ugyanennek a bazilikának az az átmeneti állapota szolgál, melybe a régi templomot az újnak építése alatt helyezték.

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

A Stanzák festésein kívül Ráfael utolsó éveiben még két művészi megbízást kapott Leo pápától: az egyik a Stanzákkal érintkező nyitott folyosó (Loggie) festői díszítése, a másik a Sixtus-kápolna alsó falainak nagy egyházi szertartások alkalmával való ékesítésére szánt szőnyegekhez (Arazzi)[9] a kartonok, vagyis képminták elkészítése volt.



Constantin csatája; falkép a vatikáni Sala di Constantinoban.

E munkák elsejének kivitelét Ráfael kénytelen volt egészen tanítványainak kezeire bízni, de hogy ezek az ő tervei és utasításai szerint dolgoztak, az kétségtelen, s ennyiben a Ráfael-loggiák mindenesetre megérdemlik nevöket; a festés ornamentális része a díszítő művészetek körében igényel méltatást, itt említést kell tennünk a pillérközök mennyezeteinek négyszögeibe illesztett figurális compositiókról, a «Ráfael bibliájá»-ról, mely 48 képben az ó-, négyben az újszövetségi szentírás jeleneteit ábrázolja. Ezek a képek nagyon különböző művészi értékűek és idő folytán erősen megrongálódtak, de el lehet mondani, hogy kis méretekben és egyszerű, népies fölfogással érthetően és kifejezően beszélik el tárgyukat s ha sokban el is árulják a Michel-Angelo frescóinak befolyását, határozott érdemök ezekkel szemben is a tájkép hathatós érvényre emelése. E bibliai képeken csak a Dávid és Goliát jelenetét tartják a Ráfael saját rajza nyomán készültnek.

Egészen más jelentősége van a szőnyegkartonoknak, melyekből hét Flandriából, a hol a kárpitokat szőtték, Angliába jutott s most a Kensington-múzeumban látható. A szőnyegkárpitok maguk most is a Vatikánban vannak, szám szerint tíz olyan, melynek rajza joggal származtatható Ráfaeltől, de szenvedett viszontagságaik s némely színöknek elhalványulása következtében művészi értékök nagyon csökkent s eredeti rendeltetésöknek sem szolgálnak többé. A tempera-színekkel papírra festett kartonoknál nem tekinthető ugyan valószínűnek az, hogy a Ráfael keze munkái volnának, de hogy minden részökben az ő compositiói, az kétségtelen. Springer joggal nevezte el ezeket a képeket az újabbkori művészet Parthenon-domborműveinek,[10] hatásuk a későbbi századok művészetének fejlődésére a Ráfael-stanzák festményeiét is fölülmulja. Az antiknak nagyszerű conventionalismusa

tanitotta a mestert az ábrázolás eszközeinek egyszerűsítésére, korlátozására; a színezés is fölötte egyszerű, mert a szövésben visszaadható alapszínekre kellett szorítkoznia; ép oly egyszerű, egyúttal tömör, világosan érthető a szőnyegképek szerkesztése, mely azt a benyomást kelti, mintha ezeket a jeleneteket nem is lehetett volna másképen megfesteni. Ezáltal lettek e képek oly kiválóan alkalmasak a grafikai többszörösítésre s így mindenüvé elhatolhattak, kincsesbányájává lettek a rajzoló művészeteknek, közvetetlen sugalmazóivá például a Poussin s a franczia festészet irányának, az indulatok kifejezésének itt használt formái szinte akademikus schémákká váltak a történeti festészetben.

Ráfael e szőnyegképeken — mintegy folytatásaul a Cappella Sistina északi hosszú-falát borító s Jézus történetét ábrázoló frescóknak — az apostolok történetét jelenítette meg, ötöt a Péter, ötöt a Pál életének szánván. A meglevő kartonok képtárgyai a következők: Péter csodálatos halászata, Péter meghivatása az apostoli küldetésre («Őrizd juhaimat»), Péter és János meggyógyítják a bénát, Ananiast az apostolok jelenlétében Isten haragja sújtja, Elymas varázsló büntetésül elveszti szeme világát, Pál Lystrában megakadályozza a pogány áldozat bemutatását, Pál az Areopágban prédikál. Valamennyit «férfias fölfogás, magas erkölcsi komolyság s valami sejtelemteljes nagyság jellemzi» (Goethe); a történeti ábrázolás monumentalitásában Ráfael itt szinte fölülmulhatatlan; apostolainak alakjai, csoportjai oly magasztosak, hogy szemléletök — kivált ott, a hol a pogány erkölcsökkel vannak szembeállítva (Ananias, Elymas, Lystra, athéni prédikáczió) — valósággal megjeleníti a kereszténység küzdelmes, majd diadalmas keresztülhatolását a pogány világon.

A szőnyegképek élettelen részletei azokról a mélyreható tanulmányokról tesznek bizonyságot, melyeket Ráfael

az antik építészet és szobrászat emlékeinek szentelt; az Elymas jelenetének szintere római tribunál, márványoszlopokkal és curulis székkel; a sánta meggyógyítása is antik csarnokban megy végbe, a feltünő csavart oszlopok azonban alighanem azok, melyek a jeruzsálemi templomból kerültek a régi Péter-bazilikába; a lystrai jelenet képén Mercur bronzszobra látható szép köralakú szentélyben s egy Marsyas-csoportot ábrázoló antik dombormü, melynek eredetijére ma is ráismerhetünk az Uffiziben. A szőnyegek széles, ornamentális szegélyeinek kisebbméretű képein, melyek részint X. Leo, részint Szent Pál életéből merített jeleneteket ábrázolnak, a folyók és városok megszemélyesítésének módja szintén egészen az antik példát követi.

Az «Arazzo»-k, melyekre Ráfael maga is nagy gondot fordított, s rajzaikat — miután azok a szövésre átvive, megfordítva mutatkoztak — már előre megfordított szerkezetben is elkészítette, nagy tetszést és feltünést keltettek a maguk idejében s egy második sorozattal is szaporodtak, melyet azonban már csak Ráfael tanítványainak tulajdoníthatunk s mely Krisztus életének eseményeit tünteti föl; az ehhez készült kartonok töredékei ma Oxfordban találhatók.[11] A szőnyegszerű ábrázolás általuk oly népszerű lett, hogy a Constantin-terem történeti képeinek is szőnyegformát adtak festőik, ornamentális és figurális festéseket illesztvén szegély gyanánt hozzájok.

A szőnyegkartonokon mutatkozik Ráfael rajzbeli tökélye legszembeötlőbben. Nála a rajz sokkal önállóbb művészi jelentőségre emelkedett, mint sok kortársánál; hátramaradt nagyszámú rajzai — melyeknek egy részét ugyan az újabb kritikai fölfogás munkatársainak és tanítványainak tulajdonítja,[12] — nemcsak művészi eszméinek fejlődését, forrongását magyarázzák, hanem egyúttal tanúbizonyságai rendkívüli eszmegazdagságának és rámutat-

nak művészi egyénisége fejlődésmenetének oly mozzanataira, — például a Lionardo befolyására — melyek festményein kevésbé lépnek előtérbe. Rajzolói tevékenysége élete későbbi szakában különös ösztönt merített abból a termékeny viszonyból, mely őt kora és nemzete nagy rézmetszőjéhez, Marcantonio Raimondihoz fűzte, ki-

Péter csodálatos halászata; szőnyegkarton a londoni Kensington-múzeumban.

nek érdemeit még a sokszorosító művészetek ismertetésénél is méltatni fogjuk. A mesterre, legnagyobb elfoglaltsága idejében szükségkép csábítóan hatott az a tudat, hogy szüntelenül alakot kereső eszméit gyorsabban juttathatta megvalósuláshoz, ha azokat festmény helyett a metsző számára készült rajzban fejezi ki; így történt, hogy számos compositiója — mint az utolsó vacsora, a

nagy gonddal, sőt számítással szerkesztett «Bethlehemi gyermekölés», a haragvó Neptun, az amorettek és gyermekek táncza stb. — csak a Marcantonio metszeteiben maradt az utókorra, míg némely festett képe után metszés czéljából készített rajza az eredeti szerkesztésnek egyben-másban való módosítására szolgáltatott alkalmat.

A nagy feladatok, melyeket Ráfael a Vatikán számára teljesített, nem vonták el erejét egészen az egyes kisebb megbízásoktól, így az arczképek festésétől sem. Voltaképen a Stanzák frescói is nyilvánvalóan a képmások egész sorozatát tartalmazzák, csakhogy ezek legkevesebbjére nézve van biztos tudomásunk arról, hogy tulajdonképen kit ábrázolnak. Eltekintve az ó- és középkori nem természet után festett alakoktól, kétségtelen arczképek a Ráfael-korabeli pápák, Julius és Leo alakjai, bizonyára egykorú szerepvivőket ábrázolnak a különböző falképek bibornokai, udvaronczai és testőreinek erősen realistikus képei s általános föltevés szerint a Scuola d'Atenén feltalálható maga Ráfael, barátjával Sodomával és pártfogójával, Bramantéval, úgyszintén valószínűleg Francesco della Rovere is, a Julius pápa unokaöcscse s a gyermek Federigo Gonzaga, míg a Heliodor-kép előterének egyik szakállas főalakjában nehányan Dürer Albertet, mások Marcantoniót, a rézmetszőt, egy másik alakban pedig Baldassare Peruzzit vélik fölfedezhetni.

A két pápát, kinek szolgálatában állott, Ráfael önálló arczképben is megörökítette s kétségtelen, hogy arczképfestői művészetét ezekben a föladatokban különösen ragyogtatni kívánta. II. Julius pápáról a római Maria del Popolo-templom számára festett egy képmást, melyről Vasari és Lomazzo mint kortársak azt írják, hogy látása megremegtette az embert; erre az elpusztult képre talán inkább emlékeztet a «Bolsenai mise» pápaalakjának hatalom- és diadalteljes megjelenése, mint a firenzei Uffizi

II. Julius pápa arczképe; Ráfael festménye a firenzei Uffizi-képtárban.

Tribunájában és ugyanott a Pitti-képtárban látható két ülőképe II. Juliusnak, melyek közül az Uffizibelit tartják az eredetinek és — nem minden ellenmondás nélkül — a Ráfael művének. Rajta az agg pápa gondolatokba mélyedve ül karosszékén, álmodozni látszó tekintettel, de szigorúan lezárt ajkakkal. X. Leo arczképe — Ráfael kétségbevonhatatlan műve — a Pitti-palotában látható, míg egy Andrea del Sartotól készített hű másolata Nápolyba került. Leo pápa e képen szintén széken ül, szőnyeges asztal előtt s rövidlátó szemei segítségére nagyító üveget tart kezében, melylyel egy miniatur-festésekkel díszített codexet vizsgált; társaságában két bibornok látható, az egyik unokaöcscse, Giuliano Medici, a későbbi VII. Kelemen pápa, a másik Rossi. Ez a csoportkép festői mintázás és színhatás, de különösen a reflexfények játéka tekintetében csodálatos mestermű, melynek Ráfael arczképei között azt a helyet szokták adni, a melyet Sixtus-Madonnája foglal el oltárképei sorában.

Általán a Ráfael római korszakából való arczképek az egyénjellemzést a művészetnek már abba a magasabb régiójába emelik, a hol a képmás, mint jellem, lelkület, kor, helyzet és hangulat kifejezője egy egész életet mesél el, sőt egy darab történetet nyújt. Azonban a műtörténeti kritika mind kisebbre szállítja le azoknak az arczképeknek a számát, melyekre nézve a Ráfael szerzősége minden kétségen felül áll s eddig hiába keresi némely oly képmását, melynek megfestéséről egykorú följegyzések nyomán tudomásunk van. Így például a Tommaso Inghirami, pápai könyvtárnok és író kancsalszemű arczképét a Pitti-képtárban Ráfael eredetije után készült másolatnak s valószínűleg nem is olasz festő művének tartják újabban; hasonlóképen másolatnak tekintik a Bibbiena bíbornok ugyanott levő arczképét; kétes eredetű a «Hegedűs» híres képe a római Sciarra-képtárban,

X. Leo pápa rokonaival; Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban.

vannak, a kik Sebastiano del Piombónak tulajdonítják, vannak, a kik azt hiszik, hogy Ráfael e képével tudatosan kivánt Sebastianóval az ő saját modorában versenyre kelni. Az Uffizi «Tribunájá»-nak női tanulmányfeje soká mint a Ráfael kedvesének, a Fornarinának, vagyis pékleánynak tőle festett képmása szerepelt, míg újabban néhányan a római Barberini-palota épen nem szép, meztelen nőalakjában, néhányan — talán legtöbb valószínűséggel — a Pitti-képtár úgynevezett Donna Velatá-jában (fátyolos hölgy) vélik a Fornarinát megpillanthatni. Erre az utóbbira nézve egyébiránt majdnem kétségtelen, hogy ugyanannak a nőnek a képmása, a ki a bolognai «Szent Cecilia» Magdolnájához s a drezdai «Sixtus-Madonna» Szűz Máriájához élőmintául szolgált. Vasari nyomán tudjuk, hogy Ráfael Bindo Altoviti nevű barátjának is megfestette arczképét; de hogy az a minőségére nézve kétségtelen mesterműtekinthető-e annak, mely a müncheni Pinakothokában ily név alatt szerepel? az már bizonytalan, sőt e képnél a Ráfael szerzőségét is kétségbevonja Lermolieff, ki viszont visszahelyezni iparkodik a Ráfael birtokába a Navagero és Beazzano kitünő kettős képmását a római Doria-Panfili-képtárban. A Louvre képei közül az Aragoniai Johanna képmása kevésbé látszik a mester egészen sajátkezű alkotásának, mint egy másik, mely nagyszakállú férfit ábrázol ezüstös, opálos színezetben, a mely a carnatiót csodálatosan illeszti belé a sötét öltözék s világosabb háttér hamvas tónusaiba. A Castiglione gróf ez ismert képe egyszerű, természetes előkelőségével és lélekteljes életével elképzelhetővé teszi, hogy a gróf neje azt írta távollevő férjének e képről: «megszólítom, mintha válaszolhatna nekem»; ez a Castiglione ugyanaz a szellemdús barátja Ráfaelnek, ki a «Libro del Cortegiano» czímű híres művében legtökéletesebb képét nyújtotta az olasz renaissance magas müveltségű világfi-typusának.

Castiglione gróf arczképe; Ráfael képe a párisi Louvreban.

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

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

Ugyanezt bizonyítja az egykor nyitott, loggiaszerű, most csak széles ablakoktól világított nagy kerti terem mennyezete, melyen Apulejus regéje és Philippos epigrammái nyomán Ámor és Psyche története van képekben elbeszélve. A compositió itt is kétségkívül a Ráfaelé, de a kivitelben valószinűleg csak nagyon csekély része volt; ez majdnem egészen Giulio Romanonak, Francesco

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Galatea; Ráfael képe a római Farnesinában.

Pennineк és Giovanni da Udinénck tulajdonítható. Ez a körülmény, valamint a későbbi durva átfestések nagyon alászállították a freskósorozat műbecsét, bár így is elmondhatjuk, hogy itt birjuk legteljesebb kifejezését a Ráfael felfogásának az antik világról. Az elrendezés egyik nagy érdeme az a művészet, a mellyel a Ráfael térérzéke az adott terület nehézségeihez alkalmazkodott, azokból eszméket meritve, a helyett, hogy azoknak eszméiből bármit feláldozott volna. A boltozat lenyúló czikkelyeibe illesztette be a történet egyes jeleneteinek képeit; keretekül a tavasz és nyár bűbáját egyesítő virág- és gyümölcsfűzérek szolgálnak; a képek alapja az ég színe, a melyet Ráfael valószinűleg világosabbnak, levegősebbnek gondolt, mint a minőnek most látjuk. A történet befejezését: Jupiter ítéletét és Ámor és Psyche lakodalmát a mennyezet lapos középrészének két nagy képe ábrázolja, melyek kifeszített szőnyegek módjára, vízszintes perspectiva szerint vannak festve. A kivitelben a compositio kétségkivül eldurvult, az «emberiség tavaszkorá»-nak üde életereje az izmok bizonyos túltengésében, a túlságosan tagbaszakadt formákban és vörhenyes testszínben nem lelte meg legszerencsésebb kifejezését, de a mozdulatok, a csoportozatok s néhol az arczkifejezések bája is az egész művet mégis méltóvá teszi mesterére.

Egykorú följegyzések szerint Ámor birodalma Ráfaelt még több más festésében is foglalkoztatta; de a mi ily czímen igazán ránk szállott: a Bibbiena bibornok úgynevezett fürdőszobájának és a Ráfael saját villájának freskómaradványai, valamint az ezekhez készült rajzok, nem tekinthetők kétségtelenül a mester alkotásainak.

Az óvilág pogány eszmeköre azonban Ráfael sohasem vonta el egészen a vallásos festészet feladataitól; ezek terén nehány legdicsőbb művét köszönhetjük római kor-

szakának s vallásos képek festésével volt ő — azt lehet mondani, — élete végperczéig elfoglalva.

Ugyanaz az Agostino Chigi, kinek villája tőle annyi díszt kapott, bizta Ráfaelre családi sírkápolnájának, — az úgynevezett «Cappella Chigi»-nek — elkészítését a Maria del Popolo-templomban.

Ráfael itt mint építész, mint festő s némiképen talán mint szobrász is működött. A kápolna az ő tervei szerint épült, a mennyezet mozaik-képeihez is ő festette az elveszett kartonokat. Ezek a képek az égi testek teremtését ábrázolják, a Teremtő, a bolygókat személyesítő lények és védő angyalok alakjaival, a pogány mythos és a keresztény szimbolika érdekes egyesítésével.

Részlet a római Farnesina mennyezeti képeiből.

A kápolnában levő s Lorenzetto firenzei szobrásztól eredő dombormű-vek közül a Jónás prófétát fiatal, antinousi alakban ábrázoló márványszoborra nézve van általánosan az a föltevés elterjedve, hogy ahhoz Ráfael nem csak rajzot, de agyagmintát is készített; egyébiránt más nyomai is vannak annak, hogy a mester a szobrászi mintázással is megpróbálkozott.[13]

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

Ezek közül kevésbé jöhet tekintetbe a Sant Agostino-templom erősen átfestett Ezsaiás prófétája; sok-

kal inkább a S. Maria della Pace-templom Sibylla-csoportozata, mely szintén a bőkezű műbarát, Chigi megrendelésére készült. Itt inkább mint bárhol éreznie kellett Ráfaelnek a Michel-Angelóval való versenyzés veszélyeit; és mégis szerencsésen kerülte meg azokat, mert a tárgy közösségén kívül alig van valami ebben a freskóban, a mi a Sistina mennyezetét juttatná eszünkbe; más, egészen Ráfaelre való a kifejezés és a stil, de más a szerkesztés is. Az ajtóív fülkéjétől megszakított falterületet a művész itt is az elrendezés alapelemévé tette, az alakokat, melyeket Michel-Angelo egymástól elszigetelt nagyszerű szimmetriával egy csoportozattá foglalta össze s míg amannál a gyermek-géniuszok egészen alárendelt szerepet visznek, itt a jövendő titkainak tábláját viselő angyalok még a Sibyllákénál is magasztosabban gondolt alakokként vegyülnek a csoportba.

Ráfael római korszakának Madonna-képei művészi stilje fejlődésének megfelelően lényegesen különböznek a firenzei korszakból valóktól; valami komolyabb vonás, nagyobb fönség költözik beléjök, több erő, kevesebb gyöngédség, nagyobb és szabadabb stil, kerekebb formákra való törekvés, mélyebb színtónusok s valamivel sötétebb árnyalás válnak bennök jellemzőkké; nagyobb szerepe jut a fény s homály váltakozásának, a régibb iskola conventionális tájképháttere eltünik s a Szűzanya női typusában az umbriai és firenzei reminiscentiákat az érett, erőteljes, melegebb vérű római női szépség váltja fel. A Madonna-festők királyának itt sem szünő roppant termékenysége mellett e korszakból is csak a legjellemzőbb művek kiemelésére lehet szorítkoznunk.

Az átmenetet a firenzei befolyásokról a rómaiakra legjobban a «Madonna della Casa Alba» mutatja; keze formája a Michel-Angelo Madonna Donijára, az arczok szelid kifejezése s a mozdulatok lendületes, kerekdedsége Lio-

nardóra emlékeztet, míg a plasztikai jellegű és gazdag, nagy műgondot elárúló redőzet már a római antikok befolyására vall. A Louvrebeli «Madonna a diadémmal» is legalább öltözékére nézve már kétségkívül római mű.

Az érintett ellentét legjobban ötlik szemünkbe a «Madonna della sedia» (vagy «della seggiola») vagyis a széken ülő Madonna képénél a Pitti-képtárban, melynek velenczeiesen élénk színezete abban az időben való keletkezését teszi valószínűvé, mikor a mester már Sebastianóval

A széken ülő Madonna; Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban.

versenyezett. Nemcsak Ráfaelnek, de talán az egész világnak legnépszerűbb képe ez, a mely minden képzelhető alakban lett sokszorosítva, alkalmazva és elterjesztve, úgy hogy szemléleténél mindenekelőtt a megszokott dolgok iránti közöny érzésétől kell szabadúlnunk, hogy mélyebbre hatolva, szépségei iránt ismét érzékenyekké legyünk. Népszerűségének titka az arczok és formáknak a közízlés szerinti rendkívüli szépsége, az élénk, meleg színek harmóniája mellett a csoportosítás keresetlen, egyszerű természetességében rejlik, a melyet legjobban

bizonyít annak a legendának az elterjedése, hogy Ráfael a Vatikán udvarán véletlenül megpillantott szép paraszt nőt gyermekével amúgy hevenyészve festette le egy ott fekvő hordó fenekére s hogy innen ered a kép kerek alakja. Ez a keresetlen természetesség voltaképen csak látszat; a szerencsés ihlettől szült eszme kivitelénél mindent jól megfontolt a mester, s valóban bámulatos a művészet, a melylyel e csoportot a szorongás és erőltetés minden látszata nélkül a szűk kerek formába belészerkesztette. A képen minden csöndes, békés megelégedést, meleg szeretetet lehel; még a kis Jézusnak játszva fölemelt lábujja is mutatja a biztonságnak és szabadságnak azt a határtalanságát, a melyet a gyermek csak az ölelő anyai karok meleg fészkében érezhet. Ennek a csoportnak a szemléleténél ki van zárva az a gondolat, hogy mily sors vár erre az anyára és erre a gyermekre; itt csak boldogságukra lehet gondolnunk, a vallásos áhitat is csak a kis játszótárs, a Keresztelő János kulcsolva fölemelt kezeiben nyert közvetetlen kifejezést, egyébként a képet vallásos képpé csak a tiszta szeretet érzelmének lelketemelő, isteni volta avatja.

Hogy Ráfael élete utolsó éveiben már Madonna-képeinél is tanítványai segítségét volt kénytelen — munkával való elhalmozottsága miatt — igénybe venni, azt a függönyös ablakról elnevezett s a Pitti-képtárban levő «Madonna dell' Impannata» is bizonyítja, melynek kivitelében a mesternek bizonyára nagyon csekély része volt, de melyen a csoportosításban rejlő kedves gondolat s az arczok nemes szépsége mégis csak tőle származhatott. Itt a Szent Család — ellentétben a diadémes Madonnával — szegényes környezetbe van helyezve s a Keresztelő János arcza már közeledik ahhoz az erőteljes, szinte vad lelkesedéstől lángoló ifjúéhoz, a kit a Ráfael neve alatt szereplő, de valószinűleg tanítványainak vagy

Sebastianónak tulajdonítható Szent János-képekről ismerünk. Ugyanebből az időből való a nápolyi «Madonna del divin'amore», melynek valószinűleg szintén csak compositiója — a Bold. Szűz imádja a térdén lovagló kis Jézust, — ered Ráfaeltől, és a most a madridi Pradoban található «Madonna a hallal» (Madonna del Pesce), mely — kedves anachronismussal — a Tóbiás gyógyulására szolgált halat a gyermek Jézus csodatételeként tünteti föl s a melyet joggal tekinthetünk a mester egészen saját művének.

A sok viszontagság után a vatikáni képtárba került, hátterében Foligno városát föltüntető s a mi Széchenyinktől, naplójegyzetei szerint különösen megcsodált «Madonna di Foligno», Ráfael római oltárképei közül még legközelebb áll az ő firenzei korszakához, úgy a fogadalmi képek hagyományos elrendezéséhez való ragaszkodást, mint a Boldogságos Szűznek bátortalan, szinte elfogúltan szende arczkifejezését tekintve. De akár a színezés könnyedségét, akár az imádó alakok vallásos rajongásának fokozott fennköltségű kifejezését nézzük, érezhetővé lesz a mester stiljének hatalmas fejlődése. Ezt mutatja a Madonna csodásan merész s mégis tökéletesen szép elhelyezése is, a Quattrocento hagyományos trónszéke helyett lenge felhőn, melyről a kis Jézus gyermekded pajzánsággal néz le, sajátképen nem is annyira a szertartásos áhitattal térdeplő donátorra, (Sigismondo de'Conti pápai kamarás) kit Szent Jeromos atyailag fejére tett kézzel ajánl a mennybeliek kegyelmébe, de inkább bájos gyermektársára, a felpillantó kedves angyalputtóra, ki Fra Bartolommeo elrendezésére emlékeztető módon, egy fölírásra szánt táblával kezeiben foglalja el a kép alsó közepét.

X. Leo pápa a Ráfael művészetét arra is használta, hogy diplomacziai czéljai érdekében a nagyhirű mester műveivel kedveskedjék egyik-másik uralkodónak. Ez az

eredete az úgynevezett «nagy-szent-család» képének, vagy I. Ferencz Madonnájának, melyet ép úgy mint a Mihály arkangyal nagy képét ajándékúl küldött a pápa a franczia királynak; most mindkettő a Louvre gyűjteményét diszíti. A Ráfael személyes munkájának azonban e képek kivitelében csak ép oly csekély részt tulajdoníthatunk, mint a madridi Prado-muzeum «La perla» (gyöngy) elnevezésű, a louvreival rokon szent családjáéban; vázlatának nagyban való kivitelét a mester ezeknél a műveinél már jobbára tanítványaira — első sorban Giulio Romano-ra — bizta s talán ez is hozzájárúlt ahhoz, hogy e képek színezése sokkal sötétebb, tompább, nem annyira színhatásra, mint inkább a fény és árnyék éles váltakoztatásaira törekvő. A «nagy szent család» csoportozata egyébiránt, — bár itt a művészi számítás már túlsúlyra jut a naiv természetesség felett, — a Ráfael stiljének egész erejével és bájával hat; a bölcsőjéből anyja ölébe szökő gyermek mozdulata, a koszorúzó és imádó angyalnak rajongó hévvel való belévegyülése a kedves családi körbe, rendkívüli becsű művészi gondolatok, melyeket épen csak a Ráfael még magasztosabb alkotásai képesek elhomályositani.

A legmagasztosabb mű, melylyel a mester római munkássága alatt a Madonna-cultusnak áldozott: a Madonna di San Sisto, vagyis a Szent Sixtusról nevezett Máriakép a drezdai képtárban. Valószínűleg 1515 táján festette Ráfael e képet, kétségtelenül egészen sajátkezüleg a piacenzai benczés barátok kolostor-temploma számára, melynek főoltárképe volt egészen a XVIII. század közepéig, a mikor azt a szász király megszerezte. A kép baloldalán II vagy szent Sixtus, a vértanu pápa térdel, egy utólérhetetlen művészettel megfestett aggastyán alak, pápai tiaráját hódolata jeléül letette, jobb kezével a híveknek a kép előtt imádkozó gyülekezetére látszik mutatni, mintegy azokéval egyesítve imádását. Vele szemben Szent

Borbálát látjuk, a női báj minden varázsával felruházva, melytől még a festménynek épen ezen az arczon leginkább észrevehető romlása sem foszthatta meg; szelid mosolylyal néz lefelé, arra a két kis angyalra, a kik mintegy előfutáraiként a háttér egét benépesítő társaiknak lekönyököltek a kép alsó szélét lezáró párkányra s hamisítatlan gyermeki kiváncsisággal pillantanak fel a fölöttük lebegőkre. A kép két oldalát széthúzott sötét függöny fogja be, egészen a primitivekre emlékeztető elhatárolásaként a valóságnak az ábrázolástól, de a mely itt mesterileg van alkalmazva arra, hogy a jelenetet, melyet a kép feltár, valóban úgy tüntesse föl mint egy vallásos elragadtatásba merült kedély pillanatnyi látományát. Mert a boldogságos Szűz, karján az isteni gyermekkel, itt már nem egy szép földi anya csupán: alakja, arcza, sötét szemének az egész világot magába záró tekintete a szimbolika minden kicsinyes járuléka nélkül a természetfölöttinek erejével hat a szemlélő lelkére, ép úgy mint nem földi gyermek az, kit keblére zár s kinek lángoló nézése előtt, úgy érezzük, mindenkinek térdre kell hullania. A felhőkön, lebegő járással közeledő Istenanya mozdulata, különösen lábainak tartása még a perugineszk-korszak visszhangjának látszik, de Lionardo egy windsori rajzára is emlékeztet s arcza a legtökéletesebb Madonna-arcz, melyet Ráfael kifejlett művészete az utókornak hátrahagyott; úgy látszik valóban, mintha a mester itt összefoglalta volna életének egész munkáját, hogy annak legjavából alkossa meg a Szűzanya ideálképét s azt beléhelyezze egy oly harmonikusan egyensúlyozott csoportozatba melynek ideális formakezelése és kristálytiszta színezése mellett csodás rhytmusa mennyei zenével látszik a föltáruló káprázatos látványt kisérni.

A mennyei zene varázsát példázza az a kép, melyet körülbelül egykorúnak tekinthetünk a Sixtus-Madonnával

s melyen e Madonna vonásaival is — a magdalai Mária arczán — még egyszer találkozunk; a Szent Czeczilia bolognai képe. Alig van kép, melyhez a kortársak csodálatát igazoló annyi naiv adoma fűződnék, mint ehhez; az egyiket maga Vasari beszéli el. Ráfael ezt a művét a bolognai San Giovanni in Monte temploma számára festette, (most a képtárban van) s elhihetjük Vasarinak, hogy a mester Bolognába küldvén azt, ott élő atyai barátja, Francesco Francia gondjaira bizta, a ki bizonyára szeretetteljes gondossággal állította föl a festményt rendeltetése helyén; de Vasari hozzáteszi azt is, a mi már nem valószínű, hogy Francia megpillantván ezt a képet, az a tudat, hogy ő ily remekművet festeni sohasem fog, kétségbeejtette s oka lett, hogy mélabúja a sírba vitte.[14] Egész ellenkező értelemben nyilatkozott meg — a monda szerint — Correggio elragadtatása, ki ifjú korában látván e képet Bolognában, művészi hivatása fölötti lelkesült boldogsága ezekben az ismert szavakban tört ki belőle: «Anch' io sono pittore!» (Én is festő vagyok).[15]

Szent Ceciliában, — mint az egyházi zene védszentjében — Ráfael az égi zene felsőbbségét a földi felett: a vallásos ének felsőbbségét minden világi hangszer fölött akarta példázni. A fejedelmi díszű ruhába öltözött Cecilia lebocsátja a kézi orgonát, mely kezében van s melyet immár nem tart jobb sorsra méltónak mint a lábai előtt heverő összetört hangszereket, mióta a dalt az ő szájáról átvették a mennyei karok: a fenn megnyiló felhők felett boldog örömben éneklő Cherubok. A főalaknak e hangok fölötti elragadtatását a mennyei béke és nyugalomnak kedélyébe való költözése fejezi ki, míg mellette, a kardjára támaszkodó Szent Pál hatalmas férfias alakja mélységes gondolatokba merültnek látszik, hátúl Szent János evangelista arczából áhítatos ábrándozás, a Szent Ágostonéból[16] az égi hangok boldog megértése beszél s

Szent Cecilia szentekkel; Ráfael képe a bolognai Pinakothekában.

elől, a jobb oldalon Magdalena csak azért fordúl talán látszólagos közönynyel a képből kifelé, hogy összekötő kapcsa legyen a néző földhöz ragadt lelkének a festményen ábrázolt, mennyei ihlettől áthatott csoporthoz. A különböző jellemalakok ellentéteinek hatása mellett főleg a meghatottság, az elragadtatás kifejezésében való mérséklet az, mely Ráfael e képét oly méltó csodálat tárgyává teszi.

Bologna számára készült az a miniaturszerű gondossággal megfestett kép is, mely most a Pitti-képtárban látható s a melynek kis méretei mellett nagyszerű compositiója kétségkívül Ráfaeltől való, bár kivitele valószínűleg Giuliótól: az Ezechiel vizója. Kimondhatatlanúl nehéz feladat volt a Cinquecento classikai modorában — tehát nem többé azzal a naiv kezdetlegességgel a melylyel a Quattrocento a szentírás symbolikáját a képre átvitte, — lefesteni a felhők fölött lebegő, a világot megáldó Jehovát, ki lábait a négy evangelista symbolikus lényére: az angyalra, a sasra, az oroszlánra s a borjúra támasztja; Ráfael úgy oldotta meg a feladatot, hogy a csoportozat nagyszerűségét semmi sem zavarja. Igaz, hogy Jehovahja semmiben sem különbözik Jupitertől s az áldó karjait mintegy alátámasztó gyermek-angyalok eszünkbe juttatják a Michel-Angelo Sixtinabeli Teremtőjét; de ki mondhatná azért, hogy ez a kép eredetiség híján van?

Szorosabb alkalmazkodást tanusított Ráfael egy művész-kortársa eszméjéhez a Palermo számára festett, de Madridba került Passió-képen, (Spasimo di Sicilia) melynek történeti nevezetességét szállításának viszontagságai, hajótörés miatti elmerülése s csodálatos megtaláltatása fokozzák. Ezen a leroskadt Krisztus s az őt kötelen felrántó pribék alakja egészen a Dürer metszetéből vannak kölcsönözve. Ráfaelnek, ki a kezelés bátorságában e

képen önmagát fölülmúlni látszik, valószínűleg önkéntes és öntudatos hódolása volt ez a tőle különösen csodált német mester szelleme előtt, mert a Krisztust jajgatva kisérő asszonyok drámai erejű alakjaiban e képen is megmutatta, hogy a golgothai kinszenvedés megrázó történetét, — mely különben épen nem tartozott kedvelt képtárgyai közé, — ő is tudja eredeti alakokkal elbeszélni.

Az utolsó nagy vallásos kép, mely még a Ráfael ecsetje alul kikerült, a Transfiguratio (Trasfigurazione, Urunk színe változása) volt, mely ma a Vatikán képtárának talán legkiválóbb gyöngye. Több jel mutat arra, hogy Ráfael eredetileg egy feltámadás-képet tervezett s arra vonatkozó tanulmányait részben fölhasználva, később áttért a Tábor-hegyi megdicsőülés ábrázolására, a két jelenetet, melyet Máté evangeliuma mint egyidejűeket beszél el: a hegyen lefolyt látományt és az ördögtől megszállott vagy holdkóros fiúnak gyógyítás végett az apostolokhoz vitelét, egy képbe foglalva. Ezzel a munkájával Ráfael önkénytelenül versenyre volt utalva egy ellenséges indulatú vetélytársával, mert megrendelője, Giuliano de' Medici bíbornok, a későbbi VII. Kelemen pápa, a kép párját Sebastiano del Piombónál rendelte meg; valószínű tehát, hogy Ráfael egész becsvágyával látott a munkához, arra különösen nagy gondot fordított s annak semmi lényeges részét nem bízta barátaira és tanítványaira. A képet halálos ágya lábánál állva látták utolsó látogatói. Hogy vajon közbejött halála akadályozta-e meg a mű teljes befejezésében, a mi azután iskolájának maradt feladatául, vagy tanítványok keze működött-e mégis még életében a kép alsó részén, vagy hogy — mint Vasari állítja, — oly fekete szint kevert kisérletképen az alsó jelenet árnyékolásaiba, a mely azok elsötétedését vonta maga után? ez mindeddig eldöntet-

len kérdés. Annyi kétségtelen, hogy az alsó rész, a hegy alatti jelenet, vagyis a holdkóros fiú és az apostolok csoportja, kivitelében nem mérkőzhetik a megdicsőülés felső jelenetével, bár compositiója annak is hatalmas és valóban nagy vonásokat mutat. A beteg fiú szülői kisérőivel szemben a hátramaradt kilencz apostol tanácstalan helyzete ép oly kedvező alkalom volt Ráfaelre nézve az érzelmek és jellemek egész hanglétrájának megszólaltatására, mint Lionardóra nézve az utolsó vacsora képe; a részvét, megindulás, a segítségre való képtelenség miatti levertség és szégyenkezés, az ijedelem és aggodalom ép oly hű kifejezésre találnak itt, mint a bizalom és remény, mely fölmutat arra az egyedülire, a ki segíteni tud. De az fenn időzik a hegyen, a megdicsőülés fényében, míg körülötte, mint a nap körül keringő égi testek lebegnek Mózes és Illés alakjai, míg alatta a mennyei féntől elvakítva borul földre a három kiválasztott apostol: Péter, János és Jakab. Wölflin azt mondja, hogy ha Ráfael semmi egyebet sem hagyott volna a világnak hátra, mint ennek a képnek a felső jelenetét, ez is tökéletes emléke volna az ő művészi tudásának. Nehányan kifogásolják, hogy a mester előzékenysége teljesitette megrendelőjének azt a kívánságát is, hogy a két családi védőszentet, Juliánt és Lőrinczet odafesse a kép felső szélére, mint meglehetősen hivatlan szemlélőit a megdicsőülésnek. Egy egészen soha ki nem küszöbölhető másik vitapontja a «Transfiguratio» megitélésének a művészi egység kérdése, mely állitólag sérelmet szenvedett azáltal, hogy Ráfael egy képen, egybefüggően ábrázolt két olyan jelenetet, a melynek részesei egymást kölcsönösen nem láthatták. Ez alapjában helyes ellenvetés, de miután a csoportositás külső egységét a fölfelé mutató alakok helyreállitják, kérdés, vajon ott, a hol úgyis természetfölötti jelenségek vegyülnek belé a compositióba, az ábrázolásnak a physi-

A Transfiguratio; Ráfael képe a vatikáni képtárban.

kai valószínűségből merített törvényei juthatnak-e korlátlanul érvényre? És utóvégre is ilyen dolgokban nehéz vitába szállni a mester érzésével, a kiről szellemesen mondta Goethe, hogy «olyan mint a természet, melynek mindenkor igaza van, leginkább akkor, mikor legkevésbé véljük megérthetni».

Élete virágában, 37-ik születésnapján ragadta el Ráfaelt (1520 április 6-án, nagypénteken) rövid szenvedés után a halál, erejét már-már túlhaladó munkák és egy hosszú emberélet tartamán túlterjedő merész tervek közepéből, mintha azt akarta volna, hogy személye is úgy mint művészete az örökifjúság színében álljon az utókor előtt. Rövid, de az élet minden becses adományában gazdag pályája így maga is egy harmonikus műremek, melyhez oly folytatást, a mely még további emelkedés lett volna, alig tudunk elképzelni. «Nem volt úttörő, de betetőző, kiben egy egész korszak művészi törekvései összefoglalva legmagasabb kifejlődésükre jutottak, boldog örökös, ki nemzedékek vívmányainak birtokába lép s azokat hatalmasan gyarapítva befejezi». (W. Lübke.) Igaz, hogy alig volt művész, kit korának általános műveltsége, uralkodó szelleme, fejlődésében és sikereiben annyira támogatott, előbbre vitt volna, mint őt; de nem volt oly művész sem, ki korának irányát annyira megérteni és kifejezni s a művészet fejlődésére üdvös befolyásokat és elemeket saját egyéniségébe oly bámulatos érzékkel és alakulási, fejlődési képességgel fölvenni s abban fáradhatatlan tanulmánynyal és munkássággal tökéletességre vinni tudta volna mint ő. Umbriai tanulmányaiból, Perugino iskolájából magával vitte életútjára az érzelmes, vallásos, gyöngéd vonást, a lyrai elemet; Firenzében Masaccio, Lionardo, Fra Bartolommeo befolyása alatt elsajátította a pontos rajzot, a conceptio szabatosságát, az életvidor természethűséget, de egyúttal a mélyebb lélek-

festést és a nagy stilű elrendezést is. Szerencséjére épen akkor került Rómába, mikor mindezek a megelőző tanulmányok művészetét már a szabadabb, a bátrabb alkotásra képesítették; itt aztán az antik hatása, a Michel-Angelo példája, kora nagy szellemeinek társasága megadták alkotásainak, a korszellem humanismusának átértésén nyugvó philosophiai mélységét, stiljét — különösen a szőnyegkartonokon — a drámai, pathetikus, hősies irányban fejlesztették tovább s hogy ugyanakkor még a velenczeiek színvarázsából is fölvehessen művészetébe valamit, jó sorsa őt Sebastiano del Piombóval hozta össze. És mindezek a befolyások nem hogy kivetkőztették volna őt egyéniségéből, de ellenkezőleg csak saját természetes hajlamait látszottak megérlelni, kifejlődésre juttatni, úgy hogy miközben sohasem állapodva meg, sohasem fogyasztva kényelmesen a szerzettekből, mindig új czélok felé törekedett, stilje, a mily mértékben vált nagyobbá, oly mértékben vált egyéniebbé is.

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

nek megfelelők. Ez által lett művészete «magasabbrendű és egyúttal népszerű» (à la fois supérieur et populaire), mint Taine mondja, egyike azoknak az elemeknek, a melyeken azóta az emberi szellem magasabb műveltsége alapul.

Egyéniségének kortársaitól dícsért szeretetreméltóságát és életpályájának minden mozzanatában megnyilatkozó harmóniáját műveiből is szétáradni érezzük. Giorgio Vasari — a ki mint a Michel-Angelo híve és bámulója bizonyára nem volt az elfogultságig kedvezően hangolva Ráfael iránt, kit nem is ismerhetett, mert halálakor ő gyermek volt, — «non meno eccellente che grazioso»-nak (nem kevésbé kitünőnek mint kedvesnek) mondja a mestert, kit «még az állatok is szerettek» s ki csodás tulajdonainak összességével «nem is egyszerűen embernek, hanem halandó istennek» volt tekintendő. Kétségen fölül áll Ráfael nemes, őszinte szerénysége s az, hogy lénye minden irígység és gyűlölködés híján volt; mindenki iránti előzékenységének és szolgálatkészségének tulajdonképen áldozatává lett, mert életerejét bizonynyal nem őrölte volna föl oly gyorsan, ha az őt minden oldalról képekért ostromlók kívánságával szemben némi ellentállást tudott volna tanúsítani. Igaz, hogy művei azt a benyomást keltik, mintha rá nézve élvezet lett volna a fáradhatatlan alkotás, mintha vajudás és küzdelem nélkül, mintegy folytonos szerencsés sugallat alatt dolgozott volna. Számos rajza, tanulmánya tanuskodik róla, hogy munkája nem volt ugyan fáradság nélküli, de kétségkívül minden művész között legteljesebb mértékben birta a tehetség és művészi szándék egyensúlyának s annak az ösztönszerűségnek az adományát, mely mindig eltalálja, hogy mit tegyen s azt törhetetlen és lelkes erélylyel hajtja végre. Ez a biztos mértéktartás, mely ép oly távol állott a kétkedéstől és csüggedéstől, mint az

öntúlbecsüléstől, adta meg a Ráfael művészi lelkületének a régi görögökre emlékeztető vonását s különbözteti meg őt úgy Lionardótól mint Michel-Angelótól; és ez tette rá nézve örvendetessé, szinte élvezetessé még a fáradságos tanulmányt is, melynek értékesítését annyira hatalmában tudta tartani. Szinte megindít, ha olvassuk, hogy még egy évvel halála előtt örvendezve beszélt róla, menynyivel többet tanult Vitruvius és Róma antik építményei segítségével a távlat tudományából három hónap alatt, mint azelőtt egész életében, s hogy még csak ezentúl alkotandó műveiben fogja kimutathatni egész tudását...

Lénye és művészete derült összhangjának másik alkotó eleme az az öntudatlan egység volt, melybe nála a vallás és a tudomány, a hit és a művészi szépnek cultusa összeolvadt. Ő boldogabb volt Danténál, mert «ismerte a paradicsomot, a nélkül, hogy a poklon keresztül ment volna». (Eug. Müntz.) A boldogság és megelégedés fénye árasztja el műveit is, ennek a fénynek a derűje ömlik el fiatalságtól, erőtől, szépségtől és boldogságtól sugárzó alakjain ép úgy, mint compositióiban feltáruló világnézletén, mely az emberiség iránti fenséges szeretettel és nagylelkűséggel tudja kibékíteni és egyesíteni az emberi szív minden ideáljait: a classikus ókorét a kereszténységével, a philosophiáét a vallásával. «Ő a phœbosi dalnok, — mint Symonds mondja, — a renaissance vele közli örömét s a dallam adományával ajándékozza meg. Természete mindent széppé tett, a mihez nyúlt.» Alakja tiszta fényben fog állni minden kor előtt, s az emberi élet tartalmát semmi sem tüntetheti föl oly gazdagnak, mint az a tény, hogy ama legszűkebbre szabott mértéke, mely Ráfaelnek jutott osztályrészeül, mekkora és mily becsű alkotó munkának szolgálhatott teréül.

*

Ráfael művészi egyénisége mindenekfölött alkalmas volt arra, hogy iskolát alapítson; káprázatos sikerei csodálatot és követési vágyat keltettek, s szeretetreméltósága hozzá vonta és hozzá lánczolta azokat, a kik őt követni akarták. Ehhez járult, hogy élete utolsó szakában roppant munkaterhe megkövetelte, hogy magát segítő tanítványokkal környezze, azokat művészetébe bevezesse, eszméi megvalósításának egy nagy részét reájok bízza. Tevékenységének roppant tág köre, szellemének expansivitása megmagyarázza, hogy ő nemcsak egy festőiskola központjává lett, de hogy hatása alatt a szobrászat, építészet és a sokszorosító s diszítő művészetek mindenféle neme is lendületet és sok tekintetben új irányt nyert, annál inkább, mert minden hozzá csatlakozó tehetséget a természetének és hajlamának megfelelő hatáskörben tudott és szeretett foglalkoztatni.

A körülötte képződött festőiskola egy ideig mintegy folytatni látszik a mester korán félbenhagyott munkáját; e közben azonban az éltető és vezető szellem hiánya mindinkább érezhetővé válik, mindinkább észrevehetővé lesz, hogy a tanítványok művészetének fénye csak visszasugározta a mester személyében kihamvadt napot, hogy Ráfael annyira kimerítette saját tudását, stiljét oly tökélyre vitte, hogy követői számára úgyszólván már semmi sem maradt az utánzáson kívül. Hét évvel az ő halála után Róma ostroma és kifosztása teljesen szétrobbantja iskoláját; annak tagjai szerteszét bujdosnak s különböző helyekre viszik magukkal a közös hagyományokat és közös stílt, a nélkül, hogy egyet kivéve nagyobb önálló jelentőségre tudtak volna emelkedni. A Ráfael befolyását és hatását azután a század második felében mindinkább háttérbe szorítja és elhomályosítja a Michel-Angelóé; ez az ellentétes hatás, valamint a kor megváltozott ízlése és iránya, mely főleg látványosságot, érzéki pom-

pát, fölületes és túlterhelt díszítményt követelt, szintén hozzájárultak ahhoz, hogy a Ráfael-követők munkájában az erkölcsi komolyság és a technikai lelkiismeretesség mindinkább gyöngüljön.

Követői némelyikének nevével már mint a mester munkatársai és segédeiével ismerkedtünk meg; közöttük külföldiek is voltak és olyanok, kik már más iskolában kiképezve s bizonyos művészi jelentőség birtokában kerültek az ő befolyása alá. Említettük Timoteo Viti-t, ki tizenhat évvel idősebb levén Ráfaelnél, pályája elején valószínűleg útmutatója volt s később segédje és tanítványa lett; láttuk, hogy a lombardiai iskolából Cesare da Sesto és Gaudenzio Ferrari jutottak szellemi rokonságba Ráfaellel; későbbi fejtegetések feladata lesz Sodoma és Garofalo művészetét a nagy római mesterhez való vonatkozásában is megvilágítani; Marc-Antonio Raimondi tevékenységét a művészi iparról szóló fejezet fogja méltatni. Mielőtt azokat a festőket jellemeznők, kik a legsajátabb értelemben alkották a Ráfael római iskoláját, szólnunk kell még a késő umbriai iskola egy rokonszenves alakjáról, kit sok közös vonás fűz a ráfaeli irányhoz.

Ez Giovanni di Pietro (meghalt 1530 körül), kit spanyol eredetére való tekintettel rendesen Lo Spagná-nak neveztek s a ki Ráfaellel már a Perugino iskolájában ismerkedett meg, a melynek legjobb növendékei közé tartozott; gondos kivitelű, de kevés önállóságra valló műveiben — melyeket majdnem kizárólag umbriai területen hagyott hátra, főleg Spoletóban, a hol megtelepedett, — mindinkább közeledik Ráfaelhez, de megtart mindvégig valamit az umbriaiak mysticismusából s könnyen édeskéssé váló érzelmességéből. Legjobb képei mind a Madonnát ábrázolják szentekkel, így a most a spoletói városházán, az assisii alsó templomban, a Trevi melletti

San Martinóban s a berlini muzeumban levők; a budapesti képtárban Spagna neve alatt ez idő szerint raktárba helyezett «Négy Szeraf-fej» aligha tulajdonítható neki s nem is válnék különös dicsőségére.[17]

A Ráfael legszorosabb értelemben vett követői és tanítványai között kétségtelenül legjelentősebb az egyetlen nagyobb művészi tehetség, melyet maga Róma városa szült: Giulio Romano; azonban alig van Olaszországnak vidéke, mely nem szolgáltatott volna erőket a Ráfael-iskola számára: Friaulból jött Giovanni di Nanni da Udine, a Ráfael hű munkatársa, ki melléje is temetkezett; Lombardiából Polidoro da Caldara vagy da Caravaggio; Emiliából Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo, továbbá a bolognai Tommaso Vincidore és Innocenzo Francucci da Imola; Firenzéből valók voltak Giovanni Francesco Penni, a ki mint a műterem ügyeinek intézője «il fattore» nevet viselt és Perino del Vaga; Umbria szolgáltatta a mester hűséges barátját és ép oly hűséges utánzóját Domenico di Paris Alfani-t és a nápolyi tartományt képviselte Andrea Sabbatini da Salerno.

Ezek legtöbbjének főérdeme az volt, hogy ügyesen alkalmazkodó munkatársa volt Ráfaelnek; így Giovanni da Udine (meghalt 1564.), a kit kora legjobb állatfestőjének tartottak, a ki azonban ép oly lelkiismeretességgel és szeretettel festette a növényeket és az élettelen tárgyakat, s a ki színérzékét fiatalkori velenczei tanulmányaiban is kifejleszthette, Ráfael egyes képein az ő jártassága körébe eső részleteket festette meg. A Loggiákban és a Farnesinában, úgyszintén a szőnyegkartonok szegélyein az ornamentika s a «csodálatos halászat» állatai kétségkívül az ő művei; különös ügyességgel tudta a grotteszkeket[18] változatos állati és növényalakokkal gazdagítani s a domború stucco-díszek kezeléséhez is értett. Polidoro da Caravaggio főkép az egyszínű festés-

ben (monochrom) volt otthonos; tőle valók a Sala di Constantino bronzszínű álreliefjei, melyek nyilván a Trajan-oszlop domborműveinek utánzatai, továbbá a pápák grisaille-képei [19] a Stanzákban, mellékalakjaikkal együtt. Valószínű, hogy a Constantin csatájának végle-

Madonna; Lo Spagna képe a spoletói városházán.

ges rajza is az ő műve volt. Tommaso Vincidore da Bologna rajzolta a később sokaktól Ráfaelnek tulajdonított, játszó gyermekeket ábrázoló szőnyegkartonokat, melyeknek egyikét itt Budapesten ismerte föl egy hazai műtörténészünk,[20] s melyek eszméjét ő bizonyára a mestertől kölcsönözte; Vincidore egyébiránt a Loggiák képein is

dolgozott. Francesco Penni a Constantin császár keresztelésének képéhez festett nehány oldalalakot, ő készítette Giulio Romanóval és Giovanni Udinével a Farnesina mennyezetének frescóit, dolgozott a Loggiákban s a szőnyegkartónok szegélyképein és valószínűleg ő festette a hangszereket a Parnassus s a bolognai Szent Cecilia képeire. Perino del Vaga (1499—1547.) festette meg a Leó pápa esküjét a Stanza dell' Incendio-ban s a Ráfael bibliájának (Loggiák) az antik formákhoz leginkább közeledő képeit; őt már mint 14 éves «csodagyermeket» vonta magához a mester, ki mint kitűnő rajzolót különösen nagyra becsülte s kinek szelleméből, művészete bájából — Lermolieff véleménye szerint — ez a tanítványa örökölt legtöbbet.

A Ráfael halála után Francesco Penni teljesen elveszíteni látszik hatáskörét; Polidoro-val és Andrea da Salerno-val (1545-ig működött), később Nápolyba költözik, a hol e két utóbbi festéseivel kétségkívül nagy befolyást gyakorolt a század második felében szerepelt nápolyi iskola fejlődésére. Polidorót főkép homlokzatfestések foglalkoztatják s egy, a kereszt hordását ábrázoló kép, (most a nápolyi múzeumban) melynek durva energiája már semmit sem árul el a Ráfael szelleméből: ehhez a szellemhez méltóbb az Andrea munkássága, kinek nápolyi frescói, különösen a San Gennaro dei poveriben levők, komoly, őszinte, minden hatásleséstől ment művészre vallanak. Perino del Vaga is elhagyta Rómát s Génuában keresett és talált fényes munkakört, miközben a Michel-Angelo művészetének hatása mindinkább elterelte eredeti irányától. A Doria-palota fresco-dísze emlékeztet ugyan a Farnesinára, de hivalkodó, túlterhelt compositiója még a Giulio Romano mantuai műveivel sem állja ki az összehasonlítást. Perino egyébiránt később — ép úgy mint Giovanni Udine — ismét Rómában

talált foglalkozást; az utóbbit VII. Kelemen, az előbbit pedig III. Pál pápa látta el leginkább a diszítő ipar s a dekorativ festészet körébe vágó megbízásokkal.

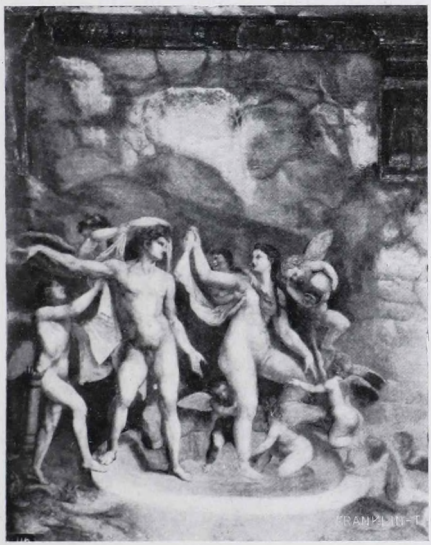
Bologna volt működési tere Bartolommeo Ramenghinek — ki később a Dosso Dossi irányához csatlakozott — és Innocenzo da Imolának, a ki talán nem is annyira a Ráfael közvetetlen tanítványának, mint inkább lelkes csodálójának és követőjének tekintendő; mindkettő a Francia iskolájából került ki eredetileg s az előbbinek erős coloristikus érzékre, az utóbbinak jó technikára valló szentképeivel leginkább a bolognai Pinakothekában és templomokban találkozunk. Ellenben Modena vallhatta magáénak Niccolo del Abbatét, kinek a trójai hőslegendát ábrázoló képei ma is a modenai gyűjteményben láthatók.

Áttérünk végül az epigonok legnagyobbikára, Giulio di Pippi di Giannuzzira (1492—1546), kit római származására való tekintettel közönségesen Giulio Romanónak neveztek. Mint rendkívül sokoldalú tehetség — építész volt és festő, ügyes volt a stucco-diszitésben s a szobrászatban is próbálgatta erejét Baldassare Castiglione síremlékével, — a Ráfael műhelyében már egészen fiatal korától kezdve jó szolgálatokat tett s a mester utolsó éveiben úgyszólván helyetteseként vezette a nagyobb munkálatokat: így a Constantin-teremben, a hol a csata képét a Ráfael rajzai nyomán s a Polidoro segítségével ő festette meg, a Loggiákban, a hol a bibliai képek egy része az ő munkája és a Farnesinában, hol — mint láttuk — Francesco Penni és Giovanni da Udine voltak munkatársai. A Stanzák festői kidiszítésében valószínűleg már a Heliodor-termen kezdve közreműködött, sőt része volt Ráfael egyes oltár- és arczképeinek kidolgozásában is. A mester halála után dekorativ festészeti föladatok foglalkoztatták a Róma közelében levő Villa Madamában, midőn ledér rajzainak Marcantonio metszeteiben való

közzététele miatt kénytelen volt Mantuába menekülni, a hol Baldassare Castiglione ajánlatára Federigo Gonzaga, Mantua első herczege nemcsak megbízásokkal halmozta el, de barátságába fogadta s őt végleg udvarához kötötte. Itt élt haláláig bőségben és nagy tiszteletben a munkás és rendkívüli termékenységű művész, főleg a Gonzagák számára építve és diszítve palotákat, a miben nagyszámú tanítványok — köztük Rinaldo Mantovano és a később Francziaországban, főleg Fontainebleau diszítésével nagy hírre emelkedett Francesco Primaticcio — voltak segítségére.

Giuliónak nem volt eleme a vallásos festészet; szentképei bensőség és igazság nélkül valók, festői szempontból még legjelesebb e nembeli műve a Szent István megkövezését ábrázoló génuai oltárkép. (San Stefano-templom.) Sokkal inkább hajlott a mythos felé, melynek fölfogásában határozott eredetiséget is tanusít mesterével szemben, de működése utolsó szakában féktelenül merész képzelete, szinte lehetetlen föladatok megoldásában tetszelgő ereje s természetének bizonyos durvaságai őt az æsthetikai mérték és határ oly megtagadására is ragadták, a minőtől Ráfael visszatetszéssel fordult volna el. A dekorativ festészet ráfaeli irányának továbbfejlesztésében kétségkívül neki van legtöbb érdeme, a mit úgy a Villa Madamában, mint a mantuai palotákban igazolt s a miben a Ráfael halála után fölfedezett római falfestések ismerete is segítségére lehetett; a mennyezetfestésbe is új irányt vitt be, szemben a Farnesinában követettel, kizárólag a békatávlatot alkalmazva, merész, de jól megrajzolt rövidülésekkel, melyek Mantegna műveinek befolyására látszanak mutatni. Technikai készültsége és eszmegazdagsága leginkább rajzaiban nyilvánul, festményei téglavörös testszínei s túlmély és épen ezért elkormosodott árnyékai, a méretek gyakori nyomasztó colos-

salitása miatt, valamint a túlgyors munka által megmagyarázható olykori conventionális, sőt tartalmatlan voltukkal kevésbé rokonszenvesek, bár ezek is majdnem mindig tanuságot tesznek a Giulio Romano művészetének drámai erejéről, merészségéről s a hősies nagyszerűség kifejezésére való képességéről.



Venus és Mars; Giulio Romano mennyezetképe a mantuai Palazzo-képtárban

A mythos eszmevilágában — melyből való Giuliónak egy, Selenét s Endymiont ábrázoló budapesti képe is[21] — korlátlanul dúskál a művész mantuai falfestményeiben, melyek közül a városbeli herczegi palotában festetteknek nagy része elpusztult vagy megrongálódott, nagy része jelentőség nélküli, ellenben a városon kívüli Palazzo del Te termeinek képei meglehetős teljességben tüntetik föl azt a művészeti irányt, a melyet a Rómából elszakadt festő későbbi mantuai korszakában, már nem mint a Ráfael iskolájának tanítványa, de mondhatni egy önálló iskola megalapítójaként tagadhatatlan bravúrral képviselt.

Ez az irány ép annyira eltávolodik a Ráfaelétől, mint a mennyire eltávolodott a Cinquecento második felének művészete egyáltalán a Cinquecento kezdetétől. A mantuai nyári palota «Camera di Psyche»-jének mennyezete a Psyche történetét sok tekintetben tökéletesebben beszéli

el, mint a Farnesina képei, kivált ha a compositió szempontjából nemcsak a tanítványok közreműködésével létrejött mennyezeti képeket magukat, de a Giulio Romano hozzájuk való színes rajzait is figyelembe veszszük. Az oldalfalak képeinek gazdag, vidám tájképi hátterei pompás dekorativ hatással emelik a fejedelmi kéjlak báját; de a bacchusi jelenetek durvasága, az érzékiség némely kicsapongása végkép elszakadtnak tünteti föl itt már a fonalat, mely ezt a művészetet egykor az urbinoi mester műterméhez kötötte s ez a jelenség voltaképen idegen a stilnek attól a gyakran túlzott heroismusától is, a melyet Michel-Angelónak a Ráfael halála után szinte korlátlanná vált befolyása emelt érvényre az olasz festészetben és szobrászatban s a melynek félreismerhetetlen hatását látjuk a Giulio Romano e korbeli több alkotásán is.

A költészet; Ráfael mennyezeti képe a vatikáni Stanza della Segnaturában.

V.

SODOMA, SARTO, CORREGGIO.

Madonna del Sacco; Andrea del Sarto falképe a firenzei Annunziata templom előcsarnokában.

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

Mindkét helyen csak a korai renaissance régi hagyományainak fentartására és folytatására volt szükség. Firenzében a folytonosság soha nem is szakadt meg, ellenben Sienában, a hol a XIV. század festőművészete önállóság és fejlettség tekintetében versenyzett a firenzeivel, a kissé byzanczi jellegű hagyományokhoz való merev ragaszkodás miatt a XV. század vége felé szembeötlő pangás állott be, úgy, hogy a nagyobb művészi feladatok teljesítésére ismételve idegen erőket kellett oda hívni. Idegen származású, t. i. lombardiai volt az a festőművész is, a kinek a XVI. század legelső éveiben Sienában való megtelepedése a jónevű sienai iskola egy újabb felvirágozásának vetette meg alapját.

Giovan'-Antonio Bazzi — a ki később «Il Sodoma» melléknéven lett ismeretessé — a lombardiai Vercelli városból származott (szül. 1478 táján) s első művészi kiképzése a Lionardo akkor ott általánosan uralkodó befolyásának megfelelő volt. A lionardeszk stil, bizonyos hasonlatosság Bernardino Luinival és Gaudenzio Ferrarival soha nem is veszett ki művészetéből s bár azt javakorában az ő saját erős egyéniségének eredetisége, valamint firenzei és római befolyások — különösen a Ráfaelé — háttérbe szorították, hajlott kora művein ismét félreismerhetetlenül érvényesült.

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

Legkorábbi frescó-képeit a Siena közelében levő Pienza melletti Sant' Anna in Creta-kolostor refectoriumában festette; erősen megrongált állapotban ma is még láthatók s teljesen lombardiai stilű, de még kezdetleges és a mellett fölületes kezelésről tanúskodnak; a fő-kép a

halak és kenyerek csodáját ábrázolja. Itt is észrevehető már a Sodoma előszeretete architektonikus háttér és keret iránt.

Fiatalkorának terméke lehet az a Caritas-kép is, melyet a berlini múzeum őriz, s melyen egy félmeztelen, különösen szende bájú, álló női alak három gyermekkel nyájaskodik, míg a levegős háttér faágán madár fészkel; előbb a Baldassare Peruzzi képének tartották, Morelli-Lermolieff azonban Sodomának tulajdonítja.

Sienai szereplésének, de egész művészi hírnevének is tulajdonképeni alapját a «Keresztről való levétel» nagy oltárképében tette le Bazzi, melyet a San Francesco-templom egy kápolnája számára festett, de mely most a sienai Accademiát (képtár) díszíti. Itt is még félreismerhetetlen a lombardiai, lionardeszk befolyás, a színezés és némely arcz is élénken juttatja Gaudenzio Ferrarit eszünkbe; az elrendezésében, kifejezésében hatásos és nagyszabású kép főjellemvonása azonban a Quattrocento és Cinquecento megkülönböztető elemeinek sokszoros vegyülésében rejlik. A jelenet ábrázolásának egész módja a Quattrocento hagyományain nyugszik, azokra emlékeztet a háttér tájképének színezése és aprólékos rajza, a compositió egység nélküli feloszlása több önálló csoportra, az Üdvözítő holtteste levételének körülményes, symmetrikus, meglehetősen valószínűtlen elrendezése és a kacskaringósan lebegő ruhák és szalagok. Ellenben egészen a Lionardo mély lélekfestése és nagy stilje tükröződik a baloldali előtér gyönyörű csoportozatán, a hol az elalélt Máriát támogatják a nők, köztük Magdolna egészen lionardeszk arczczal; ugyancsak a Cinquecento művészetének szabadsága és ereje nyilatkozik meg a közvetetlenül a kereszt alatt álló két alakban. (János és egy nő.)

Siena és Montepulciano között, meredek hegyen épült a benczésbarátok Monte-Oliveto-ról nevezett kolostora,

melynek négyszögű udvarfolyosóján a boltívek lunettejeibe a XV. század utolsó éveiben Luca Signorelli kezdte lefesteni a rendalapító Szent Benedek élettörténetét. Lucát híres frescóinak megfestése később Orvietoba szólította el, s ekkor a barátok a munka folytatását a fiatal Sodomára bízták. Némi félbeszakítással huszonöt képet festett itt, különböző értékűeket, mert — Vasari állítása szerint — ecsetje úgy tánczolt, a hogy az arany pengett s a barátok úgy látszik nem egyenlően fizették a munkát. A ledér és világias gondolkozású művésznek nem is telt különös öröme az oly képekben, a melyeken a vallásos buzgóság tényeit kellett egyszerűen, mély érzéssel kifejeznie, vagy a melyeket a fehér csuklyás barátok egyhangú alakjaival kellett benépesítenie; a hol tehát csak szerét ejthette, tágította és változtatta ábrázolásainak körét, s mindenütt igyekezett valami vonzó tájképpel, vagy valami classikus stilű épülettel is gazdagítani azt. A sokat szenvedett képek közül legsikerültebbeknek tekinthetők: az, a melyen az ifjú Benedek szülővárosából Nursiából lóháton elindul Rómába, búcsút véve szüleitől s öreg dajkájától kisérve; továbbá az, a melyen Benedek első csodatételét látjuk, mikor a teknőt, melyet dajkája eltört, imádságával helyreállítja. Maga a csoda kissé alárendelt szerepet játszik a képen, de magára vonja figyelmünket a pompás római építmény, mely a jelenet színteréül szolgál és a Benedeknek hátat fordító büszke magatartású ifjú, kinek feje általánosan a Sodoma önarczképének van elismerve, kedvencz állatai is, a beszélő csóka s nehány négylábú észrevehetők a kép megrongált alsó szélén. A festő fényes, nagyúri öltözékének is történeti nyoma van: azt egy gazdag lombard ifjú, ki szerzetessé lőn, hagyta a kolostornak, s a barátok, munkadíja kiegészítéseül a művésznek ajándékozták. Nevezetesebb képe még a cyclusnak az, melyen Benedek, Maurus és

Placidus római ifjakat fényes kiséretökkel fogadja, az, melyen egy bűnös barátot fenyít meg s az, a mely Monte Cassinónak a gótoktól való megostromoltatását ábrázolja, ez utóbbin világosan fölismerhető a Lionardo híres firenzei kartonjának, az anghiarii csatának tanulmányozása. So-

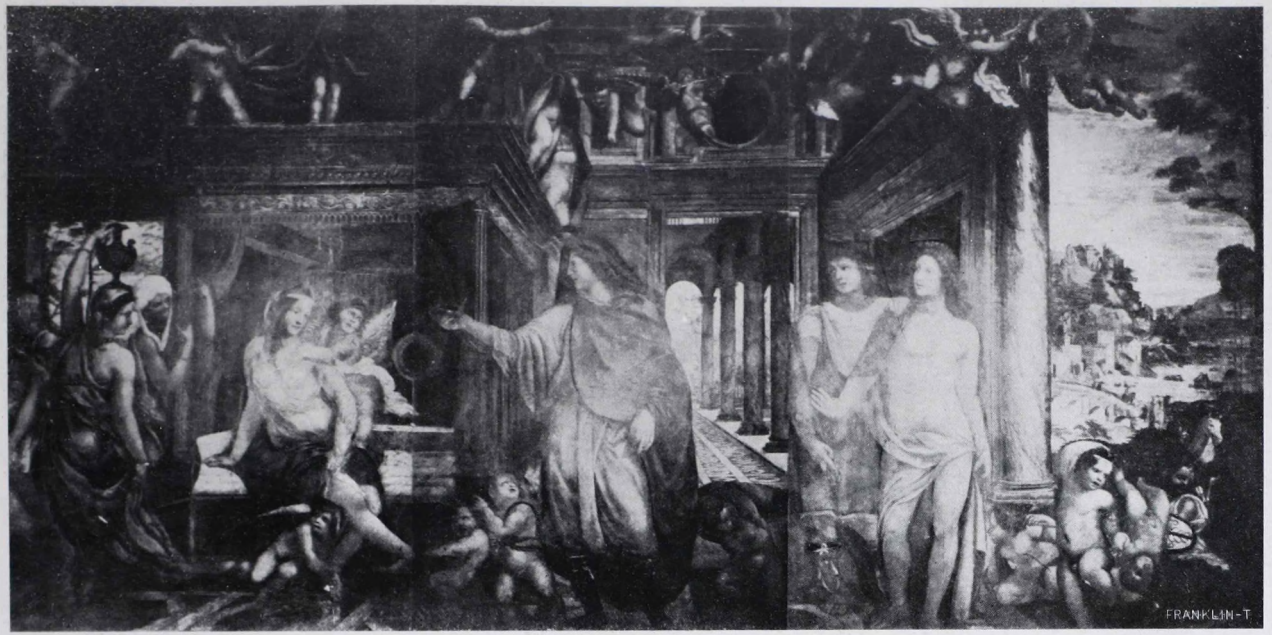
Szent Benedek szerzetestársainak kísértése; Antonio Bazzi képe a Monte Oliveto kolostorban.

domát tehetsége legnagyobb erejében tünteti fel az a jelenet, a hol az ördögtől megszállott barát, Fiorenzo hívására megjelent ledér nők találkoznak a szerzetesekkel s Szent Benedek az erkély magaslatáról óvja őket intelmeivel. A nőalakok némelyike az ifjúság és érzéki öröm csodás bájában pompázik s ha ma érthetetlennek is látszik ily alakoknak egy ájtatos testület otthonában való

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

Nemsokára alkalma nyilt Antonio Bazzinak, hogy művészetének ezt a világias irányát az örök városban is ragyogtassa. Valószínűleg a Chigi biztatására ment oda, ki maga is sienai volt s talán az ő ajánlására kapott Julius pápától megbízást már első római tartózkodása alkalmával a Stanza della Segnatura kifestésére Peruginóval együtt. Tudjuk, hogy ottani frescói legnagyobb részét csakhamar feláldozták azért, hogy a Ráfael alkotásainak adjanak helyet, de a mennyezeten levő dekorativ festéseit Ráfael meghagyta és alkalmazkodott hozzájok.[1] Szerencsésebb volt Sodoma a Chigi megbízásának teljesítésében, a ki híres villájának (Farnesina) egy emeleti szobájában festetett általa Nagy Sándor történetéből merített frescókat. Az egyik fal képét: az ifjú Nagy Sándor megfékezi a Bukefalost, elrontották ugyan a helyreállítások; a szemben levő festmény, melyen Darius családja hódol a győztes Sándor előtt, bár egyes kiválóan szép alakokat tartalmaz, compositiójában szétfolyó s színezésében kissé nyers. Annál nagyobb dicsőségére válik azonban Sodomának harmadik itteni képe, mely Nagy Sándor és Roxane nászát ábrázolja. A művész szépérzéke s csábító hatásra való törekvése itt talán legteljesebb diadalát ünnepli, itt áll legközelebb Ráfaelhez,[2] ezt a képét oly komoly tekintély, mint Burckhardt «a renaissance egyik legelragadóbb alkotásának» mondja.

A fényes és gazdag, kissé talán részletekkel túl is terhelt compositió egy Lucianustól leírt ókori kép felújításának látszik s a bal oldalon Roxanet ábrázolja nászágyán, a mint a szolgáló nők tőle megválni készülnek s teendőiket a fenn és lenn, a padlón, az ágymennyezet



Nagy-Sándor és Roxane násza: Antonio Bazzi képe a római Farnesinában.

párkányán s a levegőben pajkos buzgalommal sürgő-forgó szárnyas amorinók veszik át. A kép közepét fényes oszlopcsarnok, jobb szélét pedig messze elnyúló táj foglalja el s ezek előtt jelenik meg három férfialak; az első — nyilván Nagy Sándor — kit egy virgoncz puttó vezet, koronáját nyújtja mátkája felé; két kisérője mythosi alaknak látszik s egyikök Hymen fáklyáját hordja; talán Hymennek és Erosnak tarthatjuk őket, vagy egyiköket Hephæstosnak, a kit fiatal alakban is ábrázoltak s a családi élet alapitójaként is tiszteltek a régiek. A szemet a gyönyörködtető részletek sem köthetik le annyira, hogy teljes varázszsal ne hasson általa kedélyünkre a jelenet egészében megnyilatkozó, az érzékiség körén felülemelkedő megragadóan költői gondolat: a szerelem mysteriumának ünnepélyes órájában a szíven végighullámzó érzelmek harcza, a tartózkodó elfogultság és a boldogság felujongó sejtelme, kifejezve a mátkapár és kisérőik alakjaiban s a féktelenkedő kis puttókban, a kik, bármily előszeretettel használta fel őket a Cinquecento festészete, sehol sem váltak az ember érzelemvilágának oly igaz és oly ékesszóló tolmácsaivá, mint Sodomának ezen a frescóján.

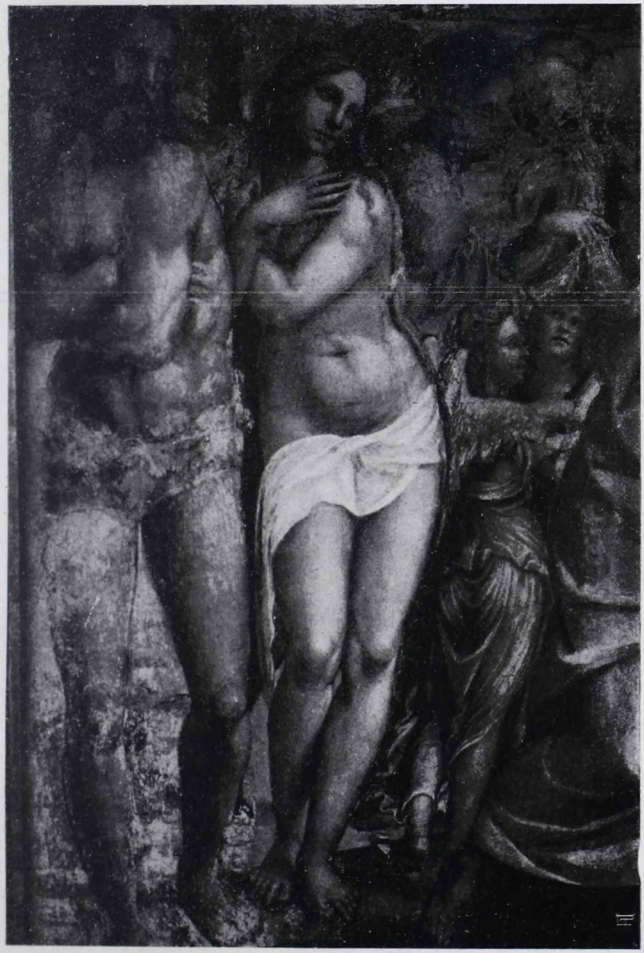
Folytatva működését Sienában, Bazzi egy oszlophoz kötözött Krisztust festett, mely képe a hasontárgyú Montolivetoinál szembetünőbben mutatja tehetségének sokoldalúságát, a test kitünő mintázása mellett a méla önmegadás és csöndes fájdalom kifejezésében való erejét. (Accademia.) A Szent Bernátról nevezett confraternitásnak a San Francesco-templom melletti felső oratoriumát Sodoma két társának, Girolamo del Pacchiának és Domenico Beccafuminak segítségével látta el festői díszszel. A szögletfülkék szoborszerűen fölfogott egyes alakjai toulousei Szt. Lajost, Szt. Bernátot, páduai Szt. Antalt és Szt. Ferenczet ábrázolják; négy nagyobb képben Sodoma Mária életének különböző mozzanatait festette le;

Szent Sebestyén; Antonio Bazzi képe a firenzei Uffizi-képtárban.

egyes alakok ezeken is a nála megszokott intim bájjal birnak, de a csoportosítás többnyire laza vagy eredetiség híján van. Mária templombamenetelének képén maga a főcselekmény egészen eltörpül a háttérben, az előtér pompás, de a kép tulajdonképeni tárgya szempontjából közönyös alakjai mögött; Mária mennybemenetelének képéből főleg a Szűz fenséges alakja emelkedik ki. Mária megkoronáztatásának képén Sodoma Noét, Ádámot, Évát, Keresztelő Szent Jánost szerepelteti s az eget röpködő és zenélő angyalokkal népesíti be; a talaj, melyen a jelenet végbemegy, a felhői közé rejtőző angyalfejek ellenére nagyon is földszerű benyomást tesz.

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

Az emberi test festői mintázásában a Szent Sebestyén-kép mellett legnagyobb virtuozitást fejtett ki Sodoma abban a — most a sienai akademiában levő, de nagyon megrongált — frescójában, mely a megszüntetett Santa Croce-templomból ered s Jézust a pokol előpitvarában ábrázolja. Maga az a cselekmény, a melyről a kép el van nevezve: Jézus leszállása a pokolba s megszabaditása a Limbusban levő lelkeknek (az Üdvözítő Ábelt föl-

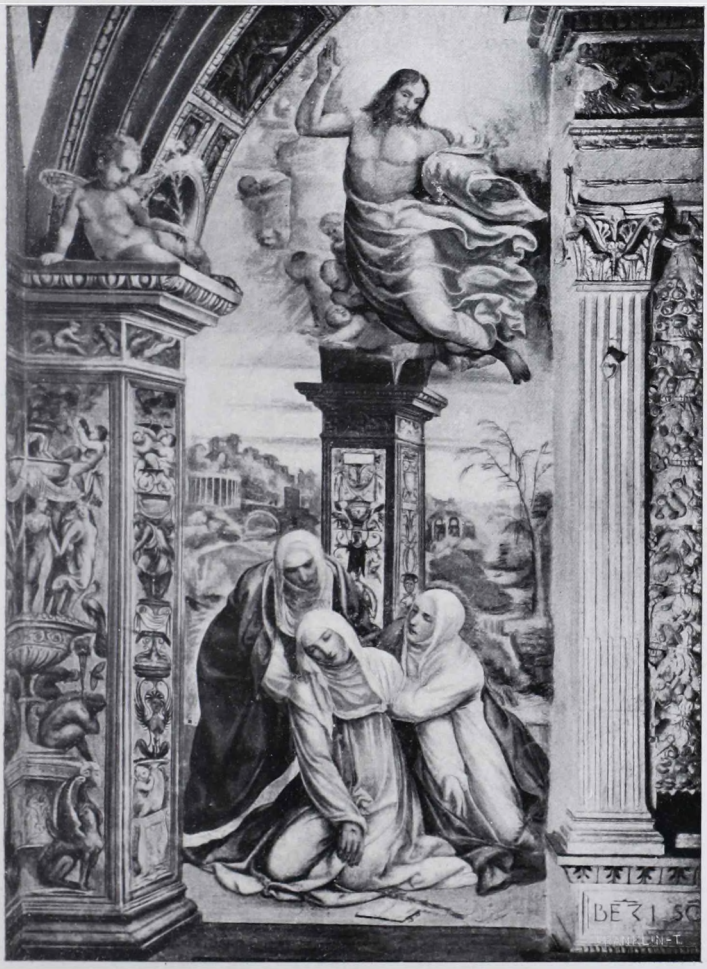


Ádám és Éva a pokol előpitvarában; Antonio Bazzi képe a sienai Accademiában.

emelve van ábrázolva), kevesebb művészi becscsel bir, mint a mellékalakok: Ádám és Éva, a férfiúi erő és női kellem méltó személyesítői; különösen Éva tekintetében megint találunk a bűnbánat szelíd mélabúja mellett valamit abból az egészen egyéni bűbájból, mely a Sodoma nőalakjainak sajátja. Sodomának e képekben megnyilatkozó uralma az emberi formák felett valószínűvé teszi, hogy agyagból való mintázással is foglalkozott.

A sienai San Domenico-templom Szent Katalinnak szentelt kápolnája tartalmazza továbbá Sodomának egy igen nevezetes frescosorozatát, mely a város ez ünnepelt helyi szentjének életéből merített három jelenetet tüntet elő. A képek kereteiül szolgáló festett architektura is Bazzitól való s ebben, különösen a pillérek grotteszkjeiben és az itt is játékukat üző puttók alakjaiban kitünő jeleit adta erős dekorátori tehetségének. A nagy compositiók közül föltétlen dicséretünket csak az érdemli, mely Szent Katalint a Krisztus sebhelyeinek csodálatos felvétele utáni ájulásában ábrázolja: az elalélt szent s őt támogató társai rendkívüli igazsággal és finomsággal vannak festve, a kezek szinte «érezve» vannak, a csoport színezésében is — a fehér szín discrét árnyalásában — ritka művészet rejlik; az oszlopokon belül lebegő Krisztus csoportja már nehézkesebb, a realismustól, mely az alsó alakok felfogásában nyilvánúl, nincs meg az átmenet a látományszerű hatáshoz. A jobboldali kép, a hol Katalinnak extásisában a boldogságos Szűz jelenik meg, szintén kissé nehézkesen hat és már tárgyában elhibázottnak látszik a harmadik frescó, a melyen egy gyónás nélkül lenyakazott bünös lelkét menti meg a szent nő csodatevő imája.

Kedvelt városának kormánypalotáját sem hagyta művészetének emléke nélkül Sodoma; itteni falfestései őt szintén mint az ornamentika mesterét tüntetik föl s egy-



Szent Katalin ájulása; Antonio Bazzi képe a sienai San-Domenico-templomban.

M. TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

úttal annak is újabb bizonyítékát nyujtják, hogy eszméinek legteljesebb kifejezést a magukban álló, egyes alakokban tudott adni; legrokonszenvesebb a Szent Victor alakja, melyben a római katona délczeg hősiségével szépen vegyül a keresztény vértanú szelidsége és léleknemessége.

A Borghese-képtár Ledája valószinűleg másolat Sodoma egy elveszett képe után. Budapesti képtárunk is tartalmaz két Sodoma-képet. Az egyiknél az ő szerzősége kétségtelen; ez egy predella-töredék, mely Krisztus ostoroztatását ábrázolja, jellegzetes felfogással és erőteljes kivitellel; körülbelül a Farnesinabeli Nagy Sándor-képek idejéből való lehet s valószinűleg ugyanabból a compositióból származik, melyből a sienai oszlophoz kötözött Krisztus.[3] A másikat, melyen a Madonnát látjuk, vánkoson fekvő kis Jézussal és két szenttel, Venturi az Andrea del Sarto iskolájának tulajdonítja, bár Sodoma későbbi korának kezelési módja ennél is föltételezhetővé, bár épen nem kétségtelenné teszi az előbbivel közös eredetet.[4]

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

A Cinquecento festőművészei között Sodoma sajátságos helyet foglal el; tehetsége őt a legelsők közé emeli, sikerei mégis kortársai és az utókor véleményének megoszlására adtak okot. Munkásságával szemben nehéz a megitélés igazságos álláspontját megtalálni. A frescóban néha majdnem fölülmulhatatlannak látszik, itt keze szabadabban mozog, egyenletes könnyedséggel teremti meg a legszebbet; állóképeinek festésénél kissé elfogult, ezeknek színezése is jobban van az elhomályosulásnak kitéve. Szépérzéke rokon a Ráfaelével, de érzékiesebb; különös finomsággal tudja megérezni és meglátni az emberi test szépségeit, de a lélek bájait is; van különösen a női szépségnek egy neme, melynek ő úgyszólván fölfedezőjeül tekinthető. Egyes alakjai mintegy symbolumai az élet minden küzdelmét megvívni kész és minden örömét átérezni tudó boldog fiatalságnak. Vibráló színezésének nyájassága, kifejezésének ékesszólása némelykor oly magas fokot ér el, hogy Müntz őt egyenesen Correggio mellé sorolja, Lermolieff pedig a Lionardo iskolája legjelentősebb alakjának mondja; de a nagy történeti compositiók számára nincs mértéke, ezeknél a részletek gyakran elnyomják egymást. Még nagyobb fogyatkozása: bizonyos erkölcsi emelkedettség és az erős művészi meggyőződés hiánya, a mely okozója művei rendkívül egyenlőtlen értékének. Könnyelműség és szeszély jellemzi munkásságát; a legelragadóbb alkotások mellett esetlenségek és ízetlenségek foglalnak olykor helyet, vagy teljesen elhanyagolt részletek, néha az elhamarkodás, a felszínesség világos jeleivel találkozunk, nélkülözzük a valódi odaadást a művészet iránt, a mely egyedül képes a tehetséget megóvni attól, hogy a mennyiségnek áldozatúl hozza munkája minőségét. Ezek a hibái sajnálattal tölthetnek el, éreztetve, hogy mit veszítünk általok, de nem homályosíthatják el azokat a tiszta és igaz értékeit a

Sodoma művészetének, a melyeket legjobb képeiben számunkra hátrahagyott.

*

Annak a pangásnak, mely a sienai festőművészetben a XV. század végén beállott, egyik jelensége volt az is, hogy ama kor sienai festőinek művei fölváltva mutatják hol az umbriai, hol a firenzei, hol a lombard iskolák hatását s legkevésbé a helybeli hagyományok követésének nyomait; ez mondható Bernardino Fungairól is, (1460—1516) a Benvenuto di Giovanni tanítványáról, ki már Sodoma szereplését, sőt Pinturicchio odajövetelét is megelőzőleg festett képeket Siena templomai számára, melyek gyöngén és zavarosan vannak csoportosítva, gyakran gyarlón rajzolva, bágyadt színűek s bár érzelmesek, többnyire élettelenek; túlhosszúra nyujtott alakjainak egyforma, de szép arcztypusuk van, azonban természetellenesen mozognak s ruharedőik szögletesek és töredezettek. A sienai Servi-templomban levő «Megkoronázott Szűz Mária», s a most az akadémiában látható Pacchiarotto-féle oltárképhez festett lunette-kép tekinthetők főműveinek.

Giacomo di Bartolommeo Pacchiarotto (szül. 1474, megh. 1540 után) a Fungai tanítványa volt s hibáiban ahhoz hasonló, de alakjaiba szenvedélyes életet igyekezett önteni; képeit, — melyek közül két nagyobbat a sienai akadémia őriz, — nehéz a már említett Girolamo del Pacchia (szül. 1477, megh. 1535 után) műveitől megkülönböztetni, kivel gyakran összetévesztették s ki alighanem a tanítvány viszonyában állott hozzá, bár kortársak voltak; ez az utóbbi egy Giovanni delle Bombarde nevű magyar származású ágyúöntőnek a fia volt s főműveit a Szent Bernát confraternitásának felső s a Santa Catterina in Fontebranda alsó oratoriumában hagyta

hátra. Bennök sajátságos vegyülését látjuk a régi, még Simone Martinira emlékeztető sienai modornak a Fra Bartolommeóval sőt Andrea del Sartóval rokon firenzei iránynyal s végül a Sodoma befolyásával; ezt az utóbbit az átgondolt, világos elrendezés, egységes és a mellett gazdag compositió tekintetében némely elbeszélő képén szinte túlszárnyalnia sikerül. Országos Képtárunkban egy eddig Beccafumi neve alatt szerepelt jelentéktelen Madonna-képet ujabban neki tulajdonitanak.[5]

Augustus császár találkozása a Sibyllával; Baldassare Peruzzi képe a sienai Fontegiusta-templomban.

A most nevezetteknél jelentősebb Baldassare Peruzzi (1481—1537) mint festő is, ha építészi érdemeitől egészen eltekintünk. Egyike az olasz renaissance sokoldalú tehetségeinek; nagy képzettségű épitész, de mint diszitő és festő is finom érzékű művész, kinek a Vitruvius iratai s az antik műemlékek tanulmányára alapított nagy építészeti tudását festményei távlati kezeléséből is kiérezzük. Sodoma befolyása révén bizonyos lionardeszk vonást vett föl művészetébe, melyben később a Pinturicchio sienai festéseinek hatása is érvényesül; a dekorativ plasztika s művészi ipar terére

tartozó tevékenységéről még külön fogunk megemlékezni. Pályáját Sienában kezdte, azután Rómában a Bramante és Ráfael befolyása alá került; Róma kifosztatása után kolduskénť jutott vissza szűkebb hazájába, melyben munkát bőven talált, de nemsokára magasabb feladatok vonzották őt vissza az örök városba, a hol mint Ráfael utódja a Szent Péter-bazilika építésének vezetésében fejezet be életét.

Peruzzi mint festő is sokat foglalkozott tisztán dekoratív föladatokkal, minők például a Stanza d'Eliodoro boltozatának dísze s a Farnesina-villa Galatea-termének mennyezete és felső emeletének távlati csalódásra törekvő falfestései. Szentképei — például a római S. Maria della Pace-templom Mária imádását ábrázoló kifejezésteljes oltárképe — némely részeikben a Sodoma modorára emlékeztetnek. Mythosi s történeti jellegű festményei tisztán mutatják a római iskolának az antikra s a Ráfael vatikáni műveire támaszkodó irányát; ezt láthatjuk Borghese-képtárbeli fürdő Venusán, valamint legismertebb képében is, a sienai Fontegiusta-templom frescójában, mely Augustus császárnak s a Sibyllának találkozását ábrázolja s a fölfogásban, a mozdulatok lendületében, a grandiozitásra való törekvésben egyik jellemző typusa a Cinquecento-festészet öntudatos classicismusának.

Sodomával együtt látjuk működni Domenico Beccafumit is, (il Meccherino, 1486—1551.) ki mint festő, mozaikkészítő, szobrász és éremvéső jeles hírre tett szert. Fiatalkorában Perugino után indúlva, aztán Sodomától befolyásolva, később egészen a római iskola pathetikus modorának uralma alá kerül, annak Michelangelo utánzásából származott minden barokk túlzásában osztozik. Sienában látható számos képei közől a legjobbak az akademiában vannak, legismertebb azonban munkássága a város egyik büszkeségeül szolgáló s a dekorativ művé-

szetben páratlan dómpadló óriási mozaik-, illetőleg graffitto-művei körül. Ezeken a XIV. század közepétől kezdve dolgoztak a sienai mesterek, tulajdonképeni befejezőjükül Beccafumi tekinthető tanítványaival; ő új, színgazdagabb technikát hozott be a nagy műbe s kiterjedt, bár kissé túlterhelt elbeszélő compositiókkal gazdagította azt.

E korszakban a sienai szobrászat is — a Quattrocento helyi hagyományaiból, főleg a Jacopo della Quercia példájából egyes idegenből odakerült jelesek befolyásával tovább fejlődve, — megtartotta önálló jelentőségét. Antonio (szül. 1450.) és Giovanni Barile főleg a művészi fafaragásban tüntek ki, gazdag grotteszk ornamentika alkalmazásával, melynek kiváló példáit hagyták hátra az egykori Petrucci-palota híres, most a sienai academiában látható fapilléreinek díszén, valamint a Ráfael vatikáni stanzáinak ajtóin s a sienai dóm orgonaburkolatán. Giacomo Cozzarelli (1453—1515) rajongó művészi képzelete önálló szoboralakokban s érczművekben is érvényesült, így a Szent Lucia és Keresztelő János alakjaiban a róluk nevezett kisebb templomokban.[6] Főleg a márványban dolgozó díszítő-szobrászat volt a Marrina (Lorenzo di Mariano, 1476—1534) eleme, kinek műveiben, a dómkönyvtár ajtódíszében, a Fontegiusta főoltárának oromzatába helyezett Pietá-csoportban s egyéb templomi márványfaragványokban és érczművekben a sienai plasztika egész gazdagságát és művészi lendületét föltárja.

*

Lionardo, Michelangelo és Ráfaelnek majdnem egyidejű távozása után Firenze a XVI. század elején azzal a sorssal nézett szembe, hogy vezetői jelentőségét az olasz művészeti életben, melyet két évszázadon át megőrzött, egészen alárendelt szereppel lesz kénytelen fölcserélni. Hogy ezt a sorsot elkerülte s a szárazföldi Olaszország-

ban Róma után a második helyet a festészet terén a Cinquecento első felében is becsülettel megtarthatta, azt a Fra Bartolommeo rövid, de messzeható munkássága mellett, főleg egy férfiú tehetségének köszönhette, a kit nem csak születése, de egész élete annyira Firenzéhez kötött, hogy művészetét igazán és teljesen ma is csak ott ismerhetjük meg s a kinek egész különleges jelentőség jutott az olasz festészet történetében: Andrea del Sartónak.

Andrea d'Agnolo, a kit atyjának szabómestersége miatt neveztek el «del Sarto»-nak, három vagy öt évvel Ráfael után született (1486 vagy 1488-ban) s nem volt sokkal hosszabb életű amannál (meghalt 1530-ban). A festés mesterségében első oktatója Piero di Cosimo volt, de nagyobb hatást gyakorolt rá Lionardo festésének lágy finomságaival és Fra Bartolommeo képeinek tárgyaival és elrendezésével. Egyébként önálló tehetsége inkább mások számára tört utat — kivált a festési technika tökéletesítésével, — mintsem hogy ő mások nyomdokait követte volna. Vasari, a ki tanítványa volt, különösen bőbeszédű az ő élete leírásában, kiterjedve magánviszonyaira is s ha e tekintetben úgy mint egyáltalán megbizhatósága nem is áll kérdésen felül, elbeszéléseiből annyi mégis valószínűnek látszik, hogy Andrea életének megrontója egy szerencsétlen házasság volt, mely őt rabjává tette egy hozzá nem egészen méltó nőnek, kit mégis rajongó szerelemmel örökített meg majdnem minden nagyobb képén. Firenze szerencséjére, de talán a művész szerencsétlenségére ez a nő lett okozója annak is, hogy Andrea nem követte az I. Ferencz franczia király csábító hivását, a ki őt is úgy mint Lionardót, magához akarta lánczolni, s hogy alig két évi párisi tartózkodása után hűségesen visszatért hazájába, annak minden viszontagságaiban osztozva, míg nemsokára egy pestis járvány alig több mint 42 éves korában elragadta.

Andrea del Sarto tekintélyes iskolát alapított, a melyhez hozzá számíthatjuk az ő szellemében működő, de kevésbé tehetséges tanuló- és munkatársát Franciabigiót, továbbá a híres arczképfestő Pontormót és némileg Bronzinót is, nem különben Domenico Puligót, Francesco Salviatit, Giorgio Vasarit és Domenico Contit; ezek némelyikéről még alantabb szólunk.

Kortársai Andreát «il pittore senza errori»-nak (a sohasem hibázó festőnek) nevezték, elismerve rendkívüli biztosságát és alaposságát a rajzban és a színkezelésben egyaránt, a mi annál nagyobb érdem, mert sokat festett és könnyen, gyorsan dolgozott, óvakodva mégis mindig az elhamarkodástól és fölszínességtől s játszva küzdve le a szerkesztés és kivitel minden nehézségeit. Műveiben a lágyság és gyöngédség mellett van erő, szilárd öntudatosság is és bizonyos előkelő felfogás, alakjai nyugodt tartásában rendkívüli szépség, de némileg hiányzik bennök a szellemi mélység, a lélekjellemző erő. Sarto mindenekfölött és egészen csak festő, csak a festői feladatok és hatások vonzzák őt, nem a philosophiai eszmék, sem az irodalmi inspirátiók embere, sőt coloristikus felfogása őt közönyössé teszi néha a kifejezés magasabb szépségei iránt s későbbi korában már-már csakis rutinjára bízza magát.

De mint a színezés mestere, mint colorista, Burckhardt találó itéle szerint Andrea d. Sarto «a legnagyobb mindama festők között, kiket a XVI. század az Apenninektől délre fölmutathat.» Színtechnikája egyenlő magas fokon áll a frescóban és az olajfestésben, de különösen a frescóban — mondhatni — utóléretlen kortársai között; nem rakja egymásra a színeket, hanem szerencsés frissességgel és könnyedséggel találja el első ecsetvonásaival a színek kellő hangolását. Míg a Masaccio színskálája még nagyon egyszerű, szinte szegényes volt, már Fra

Bartolommeo tudta a színtónusokkal való finom árnyékolás segítségével a síkoknak nagyobb, tartalmasabb mélyítését elérni; ezt fejlesztette tovább Andrea s általa, mondhatni, új formát adott a firenzei festészetnek. Ő lett az első, ki a színértékeknek szerepet juttatott magában a compositióban; képein meglátszik, hogy már eszméjök színekben született. Lágyságában s a fény és homály játékában Lionardóra emlékeztető színezete mégis világosabb és nyájasabb amazénál s vannak ezüsthamvas, rózsás-sárga, lágy csillámlású, párába olvadozó színei, melyek az ő egészen különleges sajátjának látszanak; színezése ellen legfölebb az a kifogás emelhető, hogy az anyagok különbözőségét elegendően nem érvényesíti a képen. Viszont érdeme a compositióban a cselekvény pillanatnyiságának kifejezése s a taglejtésekben és ruharedőzetekben való változatosság; alakjainak így egyéni részt tud adni az ábrázolt cselekvényben, bár e mellett néha a keresett tetszetősség benyomását nem kerülheti el. Megkülönböztetett jelentőséget ad végül Sartónak a tájkép, mely nála új és nagyobb fontosságú szerepet visz; festményeinek tájképi háttere tele van költői szépségekkel, melyeket ő semmi iskolától sem kölcsönzött, hanem a természettől tanúlt el, mert ennek olyan bájait is meg tudta látni, melyek iránt elődjei fogékonysággal nem bírtak.

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

Az Andrea del Sarto műveit nehéz keletkezésök sorrendjében venni szemügyre, mert több összefüggő sorozaton hosszabb félbeszakítással dolgozott s így azoknak egyes képei különböző időszakok munkásságát tükrözik vissza. Pályájának kiindulási pontja, mely azonban még

élete utolsó éveiben is foglalkoztatta a festőt: a Chiostro dello Scalzo, a mezítlábos Confraternitás kis oszlopos udvarának fresco-dísze, mely Keresztelő Szent János életének történetét ábrázolja, négy szoborszerű allegoriai alak közbeillesztésével. A sajnálatosan megrongált tizenhat kép

Keresztelő Szent János prédikál; Andrea del Sarto falképe a firenzei Scalzo-kolostor udvarában.

nem mind Andreától való; közülök kettőt Franciabigio festett az ornamentikával együtt, mialatt a mester Franciaországban járt; a festés egyszínű, barna-, vagyis földszín (terretta) alkalmazásával s így Sartot épen coloristikus szempontból nem jellemzi, de jellemzi tökéletesen felfogását, rajzát s színkezelését is legalább az árnyékolásban és mintázásban, s úgy látszik, mintha épen a szinek

tekintetében megszabott szigorú korlát ingerelte volna a művész becsvágyát, hogy annál jobbat igyekezzék alkotni.

Az időrendben első kép: János megkereszteli Jézust, a művésznek körülbelül 23 éves korából való, az utolsót (János elnevezése) 4 évvel halála előtt festette. Az egész sorozat jelentőségét legjobban ismerjük fel, ha azt Ghirlandajónak a Maria Novella-templomban levő, ugyanezt a történetet elbeszélő falképeivel hasonlítjuk össze. Azonnal szembeötlik a Cinquecento egész felfogásának, ábrázolási módjának már többször jellemzett különbsége szemben a Quattrocentóval: a cselekménynek egyszerű, de kifejező összefoglalása a főszereplők alakjaiba, a lényegesnek kiemelése minden mellékesnek elhagyásával. Habár Andrea lélekfestése kevésbé mély s nem tud minden alakban egy tökéletes egyéni jellemet állítani elénk mint Ráfael vagy Michelangelo, a Scalzobeli compositiók nagy része mégis az elrendezés classikai tömörsége és egyensúlya s a kifejezés erélye tekintetében közel áll a Ráfael szőnyeg-kartonjaihoz, sőt ezekre emlékeztet, a mit annál készségesebben tudhatunk be érdemül festőjüknek, mert a kartonok majdnem egyidejűleg készültek s így Sartót aligha befolyásolhatták. Egy másik jelessége ezeknek a falképeknek a mozdulatok és taglejtésekben való rendkívül változatos gazdagságuk. Ez is egészen a Cinquecento gyermekének mutatja Andreát; ha valószínű is, hogy a mozdulatok kifejező erejét Lionardótól és Michelangelótól tanulta, épenséggel nem állítható, hogy az ő formáikat utánozta volna, sőt elismerendő, hogy a Cinquecento képzőművészetének formakincsét az emberi mozdulatok s különösen a kéz tartásainak nagyon sok új változatával Andrea del Sarto gazdagította. A sorozat legsikerültebb compositiói: az, melyen János prédikál s melynek rajza némi Dürer-féle befolyást látszik elárulni, továbbá

az, melyen János keresztel a sokaságot, a Salome táncza, a János fővétele s az angyal megjelenése Zachariás előtt. A négy erényt ábrázoló nőalak közül legszebb a «Cari-

Mária születése; Andrea del Sarto falképe a firenzei Annunziata-templomban.

tas», melynek motivuma azonos a mester louvrei hasonnevű képével.

Közel a Scalzo udvarához, a Santa Annunziata-templom előcsarnoka tartalmazza Andrea frescóinak egy má-

sodik sorozatát, mely tárgyára nézve ketté oszlik, a mennyiben egy része Filippo Benizzinek, a Servita-rend alapítójának, másik része Szűz Máriának életéből vett jeleneteket ábrázol, míg a templom egy külön mellékudvarában látható a mesternek egy leghíresebb Madonna-képe. Itt már Andreával, mint a színezés mesterével is állunk szemben, bár színezése itt még sokkal világosabb, mint későbbi festményein. A Filippo Benizzi életéből csak öt képet festett ő maga; ezek: Szent Fülöp felruházza a bélpoklost, az istenkáromlókat villám sújtja, a szent egy ördöngős asszonyt, ugyanő két gyermeket gyógyít meg; az utolsó kép Filippo ereklyéinek tiszteletét ábrázolja. Valamennyin jellemző a részben fölötte drámai cselekménynek a megelőző művészekhez képest újszerű elrendezése a mély hátterű széles színtérbe, Fra Bartolommeóra emlékeztető symmetrikus és háromszögű csoportosítással, a tér és az alakok viszonyának finom átérzésével, s úgy az építészeti, mint a tájképi háttérnek igen hatásos kiképzésével. Különösen a tájképi részek fölfogása és kivitele tekintetében Andrea egészen úttörőként tünik fel, a ki messzire megelőzi kortársait s a kihez közvetetlenül csatlakozni látszik Correggio.

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

túltengően kerekded formái váltják föl. E képen Andrea «mint æsthetikai közvetítő lép föl Ghirlandajo és Lionardo között». (Crowe.)

Az ugyancsak az Annunziata-templom egy tartozékában levő Madonna del Sacco nevét a zsáktól vette, melyre a nyilván Egyptomba menekülésének egyik pihenő-órájában ábrázolt Szent Család e képén a könyvet olvasó Szent József támaszkodik. A kép egy alacsony ajtólu-

Angyali üdvözlet; Andrea del Sarto képe a firenzei Pitti-képtárban.

nettebe van festve, al fresco, s a színezés lágysága mellett az egyszerű körvonalak daczára megnyilatkozó formagazdagság és monumentális elrendezés, valamint különösen a ruharedőzet festőisége által a mester egyik legcsodálandóbb alkotásának van elismerve még mai, romlott állapotában is.

Firenze nagy gyüjteményei, főleg a Pitti-palotabeli, tartalmazzák Sartónak legjelesebb s legkétségtelenebb álló-képeit is. Igy az «Angyali üdvözlet», az «Annuntiatio» kétszer ismétlődő jelenetét. Ezek egyikét a mester egé-

szen fiatal korában festette s benne — bár az elrendezés tényleg élénken emlékeztet Mariotto Albertinelli egy képére — rendkívül sok bensőség és a lélekteljes, szép alakokban kifejezett igazi ihlet mellett sok új és eredeti vonás is található. Egészen új a felhő, melyen az angyal kisérőivel áll; a renaissance addig a felhőt ily alkalmazásban, a földre lehozva, nem használta, ellenben ezentúl annál kiterjedtebb mértékben, míg azután a mindennemű felhődraperia festői kezelése Correggiónál tetőpontját éri el. Új a tájkép és a háttéri architektura gyönyörű kezelése, levegős mélysége. A másik «Angyali üdvözlet» Andrea későbbi korának műve, sokkal nagyobb bravúrral van megfestve, de több is benne a rutin, mint a lelki tartalom s a kifejezés mélysége.

A «Madonna delle Arpie» (Uffizi) elnevezését a kis márványállvány szögleteit diszítő Harpya-alakoktól vette; az állványon a Szűz-Mária egészen szoborszerűen áll, olyan előkelő, öntudatos, fejedelmi fönségben, a minőben a firenzei Madonna-képek egyikén sem látjuk; valószínű, hogy ennek a Mária-fejnek a vonásai is az Andrea feleségének arczából vannak véve. Az egész kép az energia és szépség csodálatos vegyülése által kétségkívül a mester legérettebb művészetének terméke; még az állványt s a Szűz lábait körülfogó kis angyalok is nemcsak kecsességökkel hatnak, hanem egyúttal mint a talapzat kiszélesitői a szerkezet tényezőivé lesznek. A szinezés és a fényhatásokkal való mintázás pedig ezen a festményen a rajzbeli bátorságot és szabadságot a festői lágysággal való egyesülésében tünteti föl.

A Fra Bartolommeo csoportositását vitte magasabb tökélyre Andrea a «Disputà» (Pitti) képében. A háttérben lebegő jelenségből következtetve, a Szentháromság titka fölött vitatkozik az a hat alak, a kik közül négyet állva, kettőt térdelve szemlélünk; a püspök alighanem Szent

Ágoston, mellette Szent Lőrincz áll, szemben Péter mártir és Szent Ferencz, a térdeplők Szent Sebestyén és Magdalena. A képben több a szellemi élet, mint a mes-

Madonna delle Arpie; Andrea del Sarto képe a firenzei Uffizi-képtárban.

ter bármelyik festményében, de itt is a forma- és színkezelés az, a mi leginkább lebilincsel. Az előtér alakjainak pompás coloritja hathatósan egyensúlyozza a háttérbeliek homályát; a Sebestyén meztelen hátának Michel-

angelóra emlékeztető mintázása ép oly mesteri, mint a kezek festése, a mely a Lionardo utolsó vacsorája óta talán sehol sem vitt oly kiváló szerepet, mint ezen a képen.

A legnépszerűbb Andrea del Sarto alakjai között a Pitti-palotabeli ifjú Szent János, egyúttal legnemesebb megnyilatkozása annak a szépség-typusnak, a melyet a mester képein szinte modorossággáváló előszeretettel használt; az arczkifejezésben sok igazi szenvedélyes rajongás van, az elrendezés azonban már egy kissé mesterkélt és hivalkodó. Inkább festői bravúrok, mint benső-ség és mélyebb lelki élet jellemzik azokat a Szent-Családot ábrázoló képeket is, a melyek szintén a Pitti-galleriában láthatók s a melyekben főkép az alakok és mozdulatok nagy és változatos gazdagságának aránylag szűk területen összehalmozása lehetett a művész törekvésének czélja.

Az ifjú keresztelő Szent János; Andrea del Sarto képe a firenzei Pitti-képtárban.

Épen az ellenkező probléma: nagy falterületen egy magába zárt csoportozat elhelyezése foglalkoztatta Andreát abban a vízáradás következtében erősen szenvedett frescójában, melyet élete utolsó éveiben a Firenze kapuja előtti San Salvi-kolostor refectoriumának kapujára festett s mely az utolsó vacsorát ábrázolja. A kép kihívja s ki

nem állja a Lionardo falfestményével való összehasonlítást, de nincs jelességek s különösen fényes színhatások nélkül, s bár alakjai egyénesítésében Andrea megközelítőleg sem volt oly erős, mint a milanói mester, az életteljes taglejtésekben, különösen a kézmozdulatokban és a ruharedőzetekben való virtuozitása itt sem hagyta el.

Legnagyobb kiterjedésű compositiója — egyszersmind az egyedüli, melynek tárgyát a pogány római világból meritette — az a fresco, melyet a Mediciek nyaralójának nagy terme számára Poggio a Cajanóban festett, de mely befejezését nem tőle, hanem Alessandro Alloritól kapta. A kép Julius Cæsart tünteti föl, a mint a legtávolabb országok állatvilágának példányait tisztelet-ajándékul fogadja; a tárgy alkalmas volt a színgazdag, élénk és de-rült, bár meglehetősen színpadias ábrázolásra s azt mondhatjuk, hogy a festészet barokk-korszakának egyik előfutára Olaszországban; legnagyobb érdeme mindenesetre a pompás építészeti részek kitünő távlati beállításában rejlik.

Andrea del Sarto állitólagos önarczképe a firenzei Pitti-képtárban.

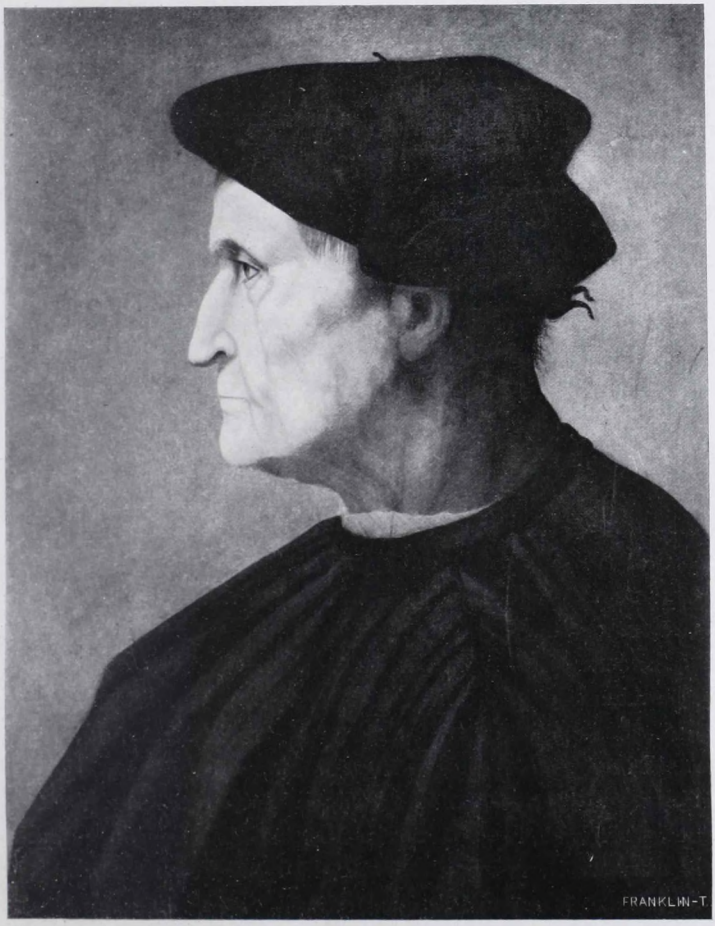
Sarto jeles volt mint arczképfestő is és Vasari elmeséli, hogy mikép tévesztették össze a másolatot, melyet Ráfael Leo pápát ábrázoló képéről készített, az eredetivel; úgy látszik azonban, hogy arczképek ritkán foglalkoztatták s az a nehány, mely ránk maradt és mely mes-

teri minőségeket tartalmaz, majdnem mind mint önarczkép, vagy nejének képmása ismeretes.

A budapesti képtárban egy kisebb és egy nagyobb Madonna-kép szerepel az Andrea del Sarto neve alatt;[7] a nagyobbat Adolfo Venturi is «elmosódott műhelykép»-nek mondja, egynek a sok közül, mely Európa galleriáiban az ő nevét viseli, bár legjobb esetben valamely tanítványától való lehet. A kisebbnél valószinűbb az Andrea szerzősége; ezen a gondolat kedves s a színek pompásak, a rajz némely gyarlósága azonban ennél is jogosulttá teszi a kételyt.

*

Említettük már, hogy a Sarto firenzei Scalzobeli szürke frescói sorozatában két képet — a gyermek Jánost megáldja atyja és János először találkozik Jézussal — a mester távollétében barátja és idősebb munkatársa Francia-Bigio (Francesco di Cristofano, 1482—1525.) a Piero di Cosimo s később valószínűleg Mariotto Albertinelli tanítványa festett. Ezek — a mozdulatok keresett túlélénkségével — bár határozott elbeszélő képességről tanuskodnak, nem emelkednek az Andrea rajzainak művészi magaslatáig. Ugyanez mondható az Annunziata kolostor-templom előcsarnokában a falra festett Sposalizióról (Mária férjhezmenetele), melyben Franciabigio, ép úgy mint Poggio a Cajanóban is, szintén versenyre látszott kelni tehetségesebb barátjával, de melyet azután — azért, mert a szerzetesek előbb leplezték le a képét, mintsem ő kívánta — bosszúságában maga rongált meg. Andreával tárgyára nézve versenyez a firenzei Giovanni della Calza-kolostor ebédlőterme számára festett «Utolsó vacsorá»-ja, mely ellentétben az előbbiekkel, inkább az élettelenség és a conventionalismus s a félénk aprólékosság hibájába esik. Franciabigiónak, ki pályája folyamá-



Öreg ember arczképe; Pontormo képe a firenzei Pitti-képtárban.

ban mindinkább igyekezett a Lionardo tanítását, sőt a Ráfael modorát is elsajátítani, úgy látszik végzetévé vált, hogy legjobb képeit s különösen finom arczképei közül többet hol Franciának, hol Ráfaelnek, hol Pontormónak tulajdonították. Most is valószínűleg Pontormo neve alatt szerepel több műve. Az Uffiziban látható, ezelőtt Ráfaelnek tulajdonított «Madonna del Pozzo»-t (kút melletti Madonna) csak újabban keresztelték át a Franciabigio nevére. A Louvre Salon Carréjában függő, fiatal férfit ábrázoló arczképe oly megragadó a maga méla hangulatú lélekfestésével, hogy a kifejezés erejét és mélységét tekintve, egyenesen a Mona-Lisa mellé állíthatjuk.

Az Andrea del Sarto irányának legközvetetlenebb követői voltak Rosso dei Rossi (1541-ben halt meg), ki azt nem épen rokonszenves, túlzó és szertelen modorban Francziaországba is átvitte s ott — Maitre Roux név alatt — I. Ferencz király szolgálatában bő foglalkozást talált, továbbá Francesco Ubertini — Bacchiacca melléknévvel (1490 táján szül., 1537-ben halt meg) — és Jacopo Carrucci (1494—1557.), ki szülőhelye miatt Pontormo néven ismeretes.

Bacchiacca — kinek egy, Keresztelő Szent János prédikációját ábrázoló, gazdag csoportozatú s tájékhátterű képét újabban Szépművészeti Múzeumunk szerezte meg[8] — érdekes és kevéssé ismert művész, ki előbb Peruginotól tanult, majd Franciabigio révén az Andrea befolyása alá került s később a Michel-Angelo művein is okulhatott. Mint oly festő, ki a diszítő ipar terén is foglalkozott, nagy és népes jeleneteket, melyekben gyakran sok keresetlen és szellemdús báj is van, kis alakokkal s szép tájképrészletekkel aranylag szűk területekre festett, mint a hogy arra ládák diszítésénél szokva lehetett; ezekbe változatosságot tudott hozni azzal is, hogy ügyes állatfestő volt s szerette a különböző, gazdag öltö-

zékek és vértezetek ábrázolását. Ilyfajta képei azok is, melyek az Uffiziban levő predellákon[9] láthatók s Szent Ascanius tetteit ábrázolják. Egyes alakjai a leydeni Lukács rajzaira emlékeztetnek s legjobban azok vannak megrajzolva, melyek Andreától kölcsönzötteknek látszanak.

Pontormo néhány elsőrendű arczkép festésével örökítette meg magát; a Borghese-képtár bíbornok-képe, melyet sokáig Ráfaelnek tulajdonítottak, a Pitti-képtár jellegzetes arczélű ismeretlen aggastyánja és Medici Hippolytja komoly, erőteljes realismusuk s különösen a szemek beszélő élénksége által kiválók, míg az öreg Cosimo Medici egész alakban festett képe az Uffizikben, melynél csak érem vagy régibb kép szolgálhatott a hasonlatosság alapjául, mint compositio és a ruharedőzet tanulmánya bír értékkel. A Pontormo mythologiai- és szentképei — mint a budapesti Országos Képtár kedves csoportositású Szent Családja is,[10] — szerkesztésben Andreára, világos színezésökben Fra Bartolommeóra emlékeztetnek. A művész azonban kora előhaladtával mind tovább ragadtatta magát a terjengő s azért szétbomló csoportozatok, a túlzott mozdulatok s az összehordott, mellékes jelentőségű, különösen építészeti hátterek és részletek keresésében s működése utolsó szakában egészen Michelangelónak — nála sem üdvösnek bizonyult — hatása alá került.

*

Felső-Olaszországnak azt a területét, mely az Apenninek lejtőjétől északra, a Po folyása mentén Ravennától Piacenzáig terjed s a melyet még a római ókorból leszármazó «Emilia» név alatt szoktak összefoglalni, a renaissance művészetében mint életében egyáltalán a sok apró fejedelmi udvar körül formálódott számos szellemi központ önállósága és különfélesége jellemezte. Róma,

Firenze, Velencze, Milano szinte nyomasztó és egyenlősítő befolyást gyakoroltak művészetök virágzása idejében nagyobb területek művészi életére; ellenben Ferrara, Bologna, Modena, Parma, Mantua, Cremona, Piacenza szellemileg versenyre kelhettek egymással, időnként befolyásolhatták egymást, de nem foszthatták meg egymást önálló szerepüktől. Ez a körülmény magyarázza meg, hogy koronkint még az olyan szerény kis város is, a minő a Reggio-Emilia melletti Correggio volt, mint szellemi központ szerepelhetett, kivált akkor, mikor a helyi uralkodó családnak — mint az egyik Giberto idejében — sikerült hatalmát a közeli Parma városára is kiterjesztenie s a mikor oly nagy szellemű nő, a minő Veronica Gambara, a renaissance egyik ünnepelt költőnője volt, lett Correggio úrnőjévé.

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

A XVI. század nevezetesebb művészei között alig van egy is, kinek fejlődésére, tanulmányaira, de életpályájára nézve is oly ellenmondó s még ma sem egészen tisztázott adatokkal és nézetekkel találkoznánk, mint Correggiónál. Valószínű, hogy első mestere a modenai Bianchi-Ferrari volt; ezután alighanem Bolognában a Lorenzo Costa s talán a Francia befolyása alá került. Lermolieff a fiatal Correggiót a ferrarai iskolába utalja s azt hiszi,

hogy Velenczében is járt, a hol a Giorgione és Lotto művei lehettek befolyással reá; mások szerint Mantuában végezte tanulmányait, a hol a Mantegna művei mellett a Dosso Dossi hatását is érezhette. Majdnem bizonyos, hogy Rómában sohasem volt s így a Michelangelo és Ráfael festészetének főalkotásait nem látta, ellenben kétségtelennek látszik milanói időzése, mely — akár volt személyes érintkezés köztük, akár nem — a Lionardo művészete hatásának utat nyitott a Correggio tehetsége és iránya fejlődéséhez, úgy hogy őt — mint a parmai művészeket általán — a lombard iskolához is szokták számítani.

Szóval: az Antonio Allegri művészetében az ő nagy eredetiségű egyéniségének a ferrara-bolognai és a lionardeszk, sőt a velenczei és a mantegneszk irányok találkozó és vegyülő hatása alatti fejlődését láthatjuk. Lorenzo Costára főleg kezdetleges művei emlékeztetnek, inkább formai, mint tartalmi tekintetben; Mantegnától tanulhatta az áttört, megnyiló mennyezet festésének hatását, a Puttók szerepét és a távlat titkait; Dosso Dossi képzeletének erejével, kifejezésének energiájával, Giorgione fényhatásával és tájképei kezelésével gyakorolt reá befolyást; a Lionardo művészete tanította meg őt a fénynek, mint a térhatás érvényesítőjének kezelésére, a színek változatos fokozására, a félhomályba vesző festői mintázásra; a Lionardo sfumatója lett előfokává a Correggio csodálatos chiaroscurójának.[11]

Jelentősebb képei közül korban első föltétlen hitelességű műve Correggiónak a drezdai képtár Szent Ferenczről nevezett Madonnája, melyet szülővárosának ferenczrendi temploma számára rendeltek meg az akkor még csak húsz éves művésznél, atyjának jótálló beleegyezése mellett. A kép oszlopcsarnokban, magas, keskeny trónon ülve ábrázolja a Boldogságos Szüzet a kisded Jézussal

karján, a mint kezével inteni látszik az előtte álló Szt. FerenczncK, hogy térdeljen le az imádandó gyermek előtt. Szt. Ferencz mögött páduai Szt. Antal s vele szemben Szent Katalin és Keresztelő Szt. János egészítik ki a csoportot, a legutóbbi fölmutat az Isten-anyára, mintegy a nézőt is imádásra szólítva föl. A kép a Quattrocento szokásos elrendezésébe sokkal több változatos mozgást és életet visz be, s bár félreismerhetetlenül untatja még az előbb említett példaképek hatását, részleteiben annyi önállóságot és eredetiséget is árul el, a mennyi oly ifjú korban méltán szolgálhatott egy nagy jövő zálogául.

Ebből a legkorábbi időszakból való a firenzei Uffizigyűjteménynek az a kedves képe, melyen a felhők fölött székelő Madonna isteni gyermekét két zenélő angyal társaságában énekre oktatni látszik és az ugyanott őrzött «pihenő Szent Család», mely a későbbi Madonna della Scodella első kisérletének tekinthető, bár itt az alakok mozdulatai még sokkal merevebbek és közönyösebbek s a csoportozathoz egy imádva térdeplő Szt. Ferencz is járul. Ugyancsak a menekülő Szent Család pihenésének ilyen inkább genre-, mintsem szentképszerűen fölfogott episodját ábrázolja az a nápolyi kép, melyet a Szűzanya fürtjeibe csavart kendőre való tekintettel «La Zingarellá»-nak (czigányasszony) neveztek el. Itt csak az anya látható, a mint forró szeretettel öleli magához, lehajolva kisdedét; a kép romlott és átfestett állapotában is bensőségével és éles fényhatásával figyelemreméltóan jellemzi a fiatal Correggiót.

1518-ban egy fontos s a kor viszonyai szempontjából is fölötte érdekes megbízás szólította az ifjú művészt abba a városba, mely azután legnagyobb alkotásainak színterévé vált: Parmába. Donna Giovanna Piacenza, a Szt. Pálról nevezett apácza-kolostor öreg és beteges fejedelemasszonya bízta meg az akkor 24 éves correggiói festőt —

ki a zárda jószágigazgatójával ismerős volt — azzal, hogy földszinten levő lakásának négyszögű kis kandalló-szobáját — melyet ma Camera di San Paolonak neveznek — festői díszszel lássa el. Az a teljesen világias élet, mely az olasz nőkolostorokat a XVI. századnak a trienti zsinatot megelőző évtizedeiben jellemezte, teszi megmagyarázhatókká a tárgyakat, melyeket a fiatal mester e dekoratív festéseihez valószínűleg megrendelője kívánságára választott. Donna Giovanna családi címerét három félhold díszítette; valószínűleg ez az eszmetársulás juttatta a homlokán félholdat viselő, szarvasoktól vont bigáján [12] a felhők közt száguldó Diana alakját a kandalló lejtős ernyőfalára; és Diana nyomán költözött be az apáczafőnöknő szobájába egy serege a mythologiai alakoknak s a vadászat jelvényeinek.

A szoba boltozatát festett bordák osztják tizenhat rétbe, melyek alsó széleit grisaille-festésben kosszarvakra csavart kendők, edények, ékszerek díszítik. Ezek fölött köríves lunettekben ugyancsak ezüstszürke színben a görög mythos egyes és csoportos alakjai láthatók reliefmódra festve: a gráciák, a parkák, a Bacchust dajkáló Leukothea, a fegyveres Minerva, a vadászó Adonis, a megbüntetett Juno, az áldozó Vestaszűz s egyebek, antik érmekhez hasonló, de mégis önálló, valamivel érzékiesebb, rendkívül életteljes felfogással ábrázolva. A bolthajtás maga zöld lomboktól borított, gyümölcsfüzérekkel díszített lugast mutat, mely élénken emlékeztet a Mantegna Madonna della Vittoriájának a Szűz trónját fedő lombsátorára. Ezen is, mint azon, kerek nyilások láthatók, melyeken át itt pajkos raja a vadászkellékekkel játszó, egymás közt dévajkodó, tulakodó, pirospozsgás, tagbaszakadt Puttóknak kandikál be a szobába, tetőpontjára emelve azt a derült hangulatot, melyet ez a hatásában szinte páratlanul egységes mennyezet-dekoráczió még ma

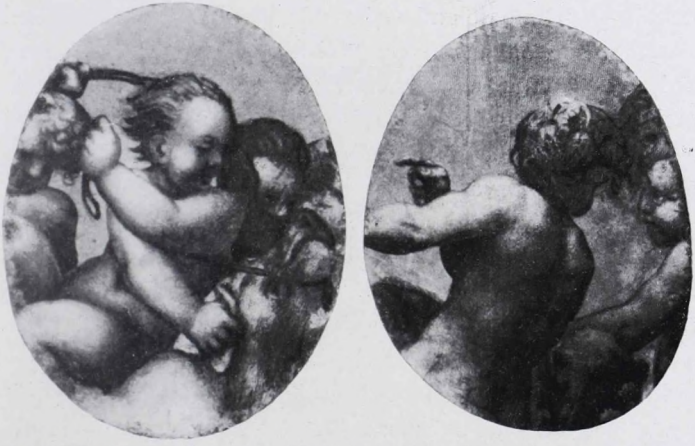
is, mikor a festések némileg szenvedtek az időtől s későbbi építések a szobát elsötétítették, ellenállhatatlanul kelt a látogatóban. A Puttók játékából, a lugas zöldjéből, a nyári természet ölén tomboló fiatal életkedv minden boldog emlékét érezzük leszállani s ezek az emlékek a párkány-lunettek alakjai mozgásának vidám rhythmusában járják át lelkünket.

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

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

A San Giovanni-templomban a kupola-mennyezeten kívül a szentély félkupolájának, a pilléreknek, sőt a templomhajó frizjének kifestését is reá bízták. A kupolába Krisztus megdicsőülését festette, mint a templom védszentjének, János evangelistának látományát. A Pathmos-szigeti agg remete térdelő, égbe néző alakja azonban oly közel jutott a kupola-mennyezet alsó karimájához, hogy az alulról néző szem alig veszi észre. Szakítva a mennyezetfestés mindama hagyományaival, melyek a befestendő terület építészeti tagozását kívánták, Correggio — mintegy

követve és nagyobb tökélyre vive a Melozzo da Forli eszméjét [13] — a kupolát egészen égnek festette s egységében és egyszerűségében nagy compositióval töltötte be. A mennyezet közepén lebeg a mennybeszállt Krisztus, csak egy lenge köpenytől borítva, szigorúan a békatávlat szabályai szerinti rövidülésben, a mi nem szolgál az alak előnyére; a megdicsőültet az ég magasában angyalok glóriája környezi, lenn, a kupola szélén pedig go-



Vadászkutyákkal játszó Puttók; Correggio mennyezeti képéről a parmai Camera di San-Paoloban.

molygó fehér felhőkre telepedve, mint egy koszorúban a tizenegy apostol foglal helyet, pompás, hatalmas alakok, «triumfátorok, kik a béke és a szeretet törvényével győztek». (A. Venturi.) Itt már semmi sem emlékeztet földi küzdelmeikre, szenvedéseikre, vértanúi halálukra: teljes testi és lelki erőben, derült boldogságban élvezik a mennyei légkör tisztaságát és szabadságát. A vidám, sőt pajkos angyal-puttók egész kis serege környezi őket, «virágokként szétszórva a felhők országában» (Symonds), az apostolok lefüggő lepleivel játszanak, azok tagjaihoz

simulnak, vagy az egészen tömör, duzzadó anyagként felfogott felhők közé s alá mint puha párnákba rejtőznek, megint előbukkannak s angyallétükre is hívek maradnak ahhoz a szerephez, a melyet a renaissance képzelete a Puttóknak tulajdonképen szánt: saját, határtalan életkedvének, életörömének kifejezőivé tevén őket. Ezt a szerepet folytatják azok az angyalok is, kik a kupola boltczikkelyeiben (pendantifs), a pillérek legfelsőbb részébe helyezett négy képben négy egyházatya társaságában újra megjelenő négy evangelista környezetéül szolgálnak, sőt a művész derült kedélye annyira meg tudta honosítani a vallásos festmények körében a gyermekies vidámság játszókedvét, hogy a fríz szürke festéseiben még az evangelisták symbolikus lényeit is egymással játszadozva csatolta mintegy füzérbe össze.

Mondják, hogy Tizian, mikor a correggiói mester e mennyezet-festményét megpillantotta, fölkiáltott: «Istennek hála, végre találtam egy festőt!» A lélekemelő hatást, melyet ez a mű a kortársakra tett, még ma is teljesen meg tudjuk érteni, bár a kupola repedezései s a boltczikkelyek elpenészesedése következtében a festmények nagyon sokat szenvedtek s világításuk sohasem volt kielégítő, a miért itt újabban villamos világítást alkalmaztak. Correggiónak úgy itteni, mint duomobeli kupolafestményei nem is annyira az eredetiek szemlélete s közvetetlen sokszorosítás útján lettek általánosan ismertekké, mint inkább Paolo Toschi és társainak aquarell-utánzatai s ezek után készült metszetei nyomán, melyeknek hűsége ellen semmi kifogás sem tehető, habár a mester erőteljes kezelése elágyultnak és túlfinomultnak tünik föl ezeken a reproductiókon.

A kép, melyet Correggio a szentély félkupolájába festett, a Boldogságos Szűz megkoronáztatását ábrázolta, egy, itt is Mantegnára emlékeztető lombsátorban, szen-

tek és angyalok seregétől környezve. A templomapsis [14] kibővítésének az eredeti falfestményt föl kellett áldozni, ma csak töredékeit bírjuk a parmai könyvtárban s a gyönyörű angyalkarok másolatait a Carracci testvérektől. Ellenben régi helyén maradt Szent János evangelista képe a sekrestyeajtó fölötti lunetteben, szintén Correggiótól. Az Apokalipsis írója itt még lengő hajfürtű, rajongó tekintetű, szép fiatal férfi, pathetikus magatartásban; térdére tett foliánsba írja látományait vagy evangeliumát, mellette pedig jelképe, a sas gubbaszt, csőrével szárnyá-

Szent János evangelista;
Correggio lunette-képe a parmai S. Giovanni-templomban.

ból egy tollat tépve ki, mintha azt akarná urának íróeszközül nyújtani.

A parmai Duomo kupolájának megfestésénél a művész sokkal nehezebb és merészebb föladatra vállalkozott. Itt is a pillérek pendantifjaira festett csoportok készítik mintegy elő a szemlélőt a vallásos ihlet ama legmagasabb képzeteire, melyeket a mennyezet tár föl. Kagylószerű festett fülkék előtt, de itt is felhőkből formált légies trónon telepedett le mindegyik pillér magasságában egy-egy védőszentje Parmának: Szent Hilárius, Szent Bernát, Keresztelő Szt. János és Szt. Tamás; a szentek óriás alakja körül itt is angyalok sürgölődnek, de ezek nem gyermekek

többé, hanem serdülő ifjak és leányok, a testi szépség és nyájas kellem eszményi alakjai, talán inkább tündérek, mint angyalok.

A kupola nyolczszögű dobjára, melyen ugyancsak nyolcz kerek ablaknyilás van, ballustrás mellvédet festett Correggio, melyet ünneplő lángokat hordó óriási gyertyatartók koronáznak meg; a mellvéden innen, mintegy a templomür szélén áll szabad csoportosításban a tizenkét apostol, az elragadtatás kifejezésével és mozdulatával nézve föl a kupola magasságába. A mellvéden magán pedig ismét deli fiatal angyalok formálnak kört, vidám buzgalommal gyújtva meg a lángokat, diszítve a gyertyatartókat s szórva illatszereket a lángokra. Felettök az ég felhői csodás látványt mutatva oszlanak szét: ezrei a lebegő alakoknak örvényeznek ott, emelkedő gyűrűikkel utat nyitva káprázó szemünknek a legmagasabb tűz-ég túlvilági fénye felé. S ezt az egész tömeget az ujjongó elragadtatás érzelme látszik mindfeljebb emelni. Legalul fiatal, sőt gyermekded angyalok vegyülnek kerek felhők gomolyába, zenélve és énekelve emelik, hordják a magasba a Szüzet, az Istenanyát, ki határtalan boldogsággal tárja ki karját a rá váró mennyei szeretet elé. Beláthatatlan serege az égi lakóknak, angyalok, szentek, még az ószövetség alakjai is, Éva, Ábrahám, Judith szolgálnak kiséretéül s a légür közepén egy magában lengő alak jelenik meg, a kiről nem tudjuk, hogy üdvözlésére jön-e az égbe szállónak, vagy útmutatójaként hatol-e előre? de valószínűbbnek kell tartanunk, hogy benne a művész csak a főangyalok egyikét — talán a szeplőtelen fogantatás mennyei hirnökét — akarta ábrázolni, nem, mint nehány műtörténész véli, Jézust.

A merész compositio egyaránt kihívta a kritikát és a csodálatot. Szálló igévé lett a parmai kanonok megjegyzése, a ki a légben lebegő alakok lábainak össze-vissza-

ságára való czélzással a mennyezet csoportozatát békaragoutnak (guazzetto di rane) nevezte el. A gúnyolódókat állítólag Tizian némította el, azt mondván, hogy ha a kupolát megfordítanák és megtöltenék aranynyal, ez a mű akkor sem volna eléggé megfizetve.

Kétségtelen, hogy Correggio a maga föladatát: a Boldogságos Szűz mennybemenetelének oly ábrázolását, mely az ég lakóinak ujjongó örömét s a földön hátramaradók megilletődését is kifejezze, eszmeileg tökéletesen oldotta meg, tökéletesebben, mint Tizian Assuntájában; technikai tekintetben is a tér végtelenségének perspectivikus megéreztetése csodálatosan sikerült neki. De nem számolt azzal, hogy ilyen méretek mellett s különösen ilyen magasságban a conceptio bonyodalma az összbenyomást rendkívül megzavarja; és így teljesen egységes compositiója daczára e mennyezeti képe ép úgy, mint a Michelangelo sokfelé tagolt sixtinai mennyezete: csak részleteiben élvezhető, s mai állapotában már épenséggel valóságos fölfedezési utat kell tennünk a képen végig, hogy csoportozatait külön-külön és összefüggésükben megérthessük. A mozdulatok kifogyhatatlan változatossága és a rövidülések festésében való merészség joggal kelt csodálatot, de veszélyes példa volt a követőkre nézve. A mennyezetfestés virtuozitása sok tekintetben tetőpontját érte el a Correggio parmai műveiben, de világosan kimutathatóan azokon túl kezdődik a túlhajtás és elfajulás is.

A kupolafestések idejében Correggio kisebb képeken kifejtette már művészi stiljének olyan sajátságait is, melyek későbbi oltárképeinek és mythologiai ábrázolásainak legnagyobb vonzóerejéül és bájául szolgálnak. Ez a «chiaroscuro» mesteri kezelése: a mély sötétből előbukkanó élesen megvilágított testeknek, az árnyékban mutatkozó reflexfények játékának, a sötét előtér mögött sejtelmesen világosodó háttereknek öntudatosan fölhasznált hatása.

Az Angliába került «Jézus imája a Gethsemane-kertben» már feltárja egész csodás varázsát ennek a világítási módnak; a sötétbe merült alakok, melyeket csak lassankint fedez föl a szem, rejtélyes megjelenésökkel kedvelt tárgyaivá váltak a művészet későbbi romantikai irányának, míg a háttérben hajnalodó vagy alkonyodó ég a tájképfestés egyik leghangulatosabb motivumává lett. Az ily fényhatásra való törekvés jellemzi azt a nagyon ismert, kis, rézre festett Magdolna-képet is a drezdai képtárban, melyet épen ezért egészen az újabb időig a Correggio képének tartottak, a Morelli-Lermolieff vizsgálata óta azonban mindinkább elfogadottá válik az a nézet, hogy az későbbi kor műve, sőt talán nem is olasz, de németalföldi festőtől való.

A mint az Olajfák-hegyén imádkozó Jézus is inkább a csöndes, megadásteljes fájdalom, mintsem a heves lelki küzdelem ábrázolásának mondható, úgy Correggio egyéb, csekélyszámú pathetikus tárgyú képei is nélkülözik azt a drámai erőt, mely az ő természetétől nem is volt várható. Ő, a nyájas öröm és boldogság festője, egyáltalán csak nagy ritkán szánta magát rá, hogy a szenvedést ábrázolja. A londoni «National Gallery» Ecce homo-ja épenséggel nem megindító hatású; sokkal inkább mondható annak a parmai galleria képe: Krisztus megsiratása, melyen a holt Krisztus teste s különösen arcza a legszebb és legigazabb művészi tanulmányok közé tartozik s a félig elalélt Mária magatartásában is van valami megkapó természetesség.

Bizonynyal csak kelletlenül s nem művészi hajlamból szánta rá magát Antonio mester az olyan kép megfestésére, a minő a «Placidus és Flavia vértanúsága», szintén a parmai képtárban. Az a vallásos rajongás, a mely a halálhozó csapást vagy döfést a vértanúi koszorú reményében nemcsak megadással, de örömmel fogadja,

magasztosan van ugyan a két térdeplő áldozat testtartásában s különösen a Flavia arczában kifejezve; de az ennyire szemlélhetővé tett gyilkolás ábrázolása mégis minden-

Madonna del Latte; Correggio képe a budapesti szépművészeti múzeumban.

kép ellenkezni látszik a művészet valódi, nemesebb feladataival.

Correggio egyike azoknak az olasz cinquecentistáknak, a kik budapesti országos képtárunkban valóban jeles művel vannak képviselve. A «Madonna del Latte»,

vagyis a gyermekét keblén táplálni készülő Madonna jó állapotban levő és kétségtelenül eredeti Correggio-kép; a pétervári Eremitagebeli a másolat — nem megfordítva, mint ezelőtt néhányan hitték. A képnek már gondolata is végtelenül kedves: a kis Jézus habozása, vajjon anyjának odaadó szeretettel fölajánlott keblét, vagy társának, egy gyermekangyalnak adományát — a ki gyümölcscsel kínálja — válaszsza-e? Ép oly gyönyörű a kivitel: a sugárzó fényben fürdő alakok, a szinek olvadékony lágysága, a gyermekfejek hajfürtjeinek lehelletszerűen könnyed festése.[15]

A mester legvonzóbb képeinek egyikét a Louvre gyűjteménye bírja: Szent Katalin eljegyzését a gyermek Jézussal. Correggio többször festette meg ezt a tárgyat s különböző kisérletek útján jutott el ehhez a compositióhoz, mely legjobb oltárképeinek varázsát magában foglalja már. Több bensőséggel és gyöngédséggel senkisem ábrázolta ezt a jelenetet; a gyűrűföltevés körül elfoglalt kezek mintegy «bájoló bokrétá»-ba vannak összeillesztve, a tanúképen ott álló Szent Sebestyén arcza bár kissé nőies, páratlanul szép, a nyíllal kezében inkább Eros, mintsem keresztény vértanú benyomását teszi; a hátteret költői kiességű tájék foglalja el.

A tájkép és környezet kezelésével szinte modern kép gyanánt hat a «Gyermekét imádó Mária» az Uffizi-gyűjtemény Tribunájában, melynek az átmenetek lágysága mellett is erőteljes fényhatása, különösen az isteni gyermek testének kisugárzása, a drezdai «Éjszaka» előhírnökének látszik. A képnek kissé rikító színezése nem áll egészen a Correggio művészetének magaslatán, szerkesztésében sok a megnyerő vonás, habár a Szűzanya kezeinek mozdulata inkább a gyermekkel való játszást, mintsem imádást sejtet.

A Correggio nagy oltárképeinek sorát — melyek mind az ujjongó öröm, a nyájas vidámság sugárzó alkotásai —

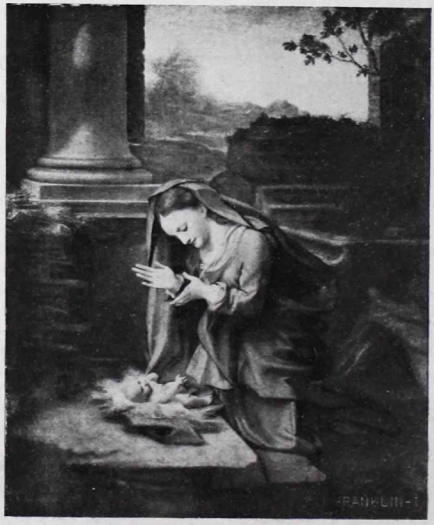
megnyitja a «Szent Sebestyén Madonnája», mely most Drezdában van, de eredetileg a modenai lövész-testület számára készült s ezért a Szent Sebestyén és az alvó Szent Rókus alakjai mellett az előtérben Szent Geminiánt is ábrázolja, Modena védszentjét, kinek egy gyermekded

Szent Katalin eljegyzése a gyermek Jézussal; Correggio képe a párisi Louvreban.

angyal ajánlja föl a modenai székesegyház hasonmását. A Sebestyén délczeg ifjú alakját itt egyetlen sebhely sem födi, de fához van kötözve, melytől magát elszakasztani igyekszik, hogy a kezecskéjét felé nyújtó kis Jézushoz emelkedjék, a kire elragadtatással néz fel. A Mária arczának nyájas derűje, az angyal-puttók pajzán játéka a felhővánkosokon, a nyári napként sugárzó mennyei fény mind

a Correggio legsajátabb világából valók. Itt még Madonnája felhőn trónol, bár rohamosan közeledni látszik a földhöz; a többi oltárképen már lehozta őt a földre, hogy azt a boldog közösséget, melyben ő a földieket az égiekkel föltüntetni szerette, semmi távolság se akadályozza.

Ezután következett a «Szent Jeromos Madonnája» (Madonna di San Girolamo), mely a parmai képtár dísze



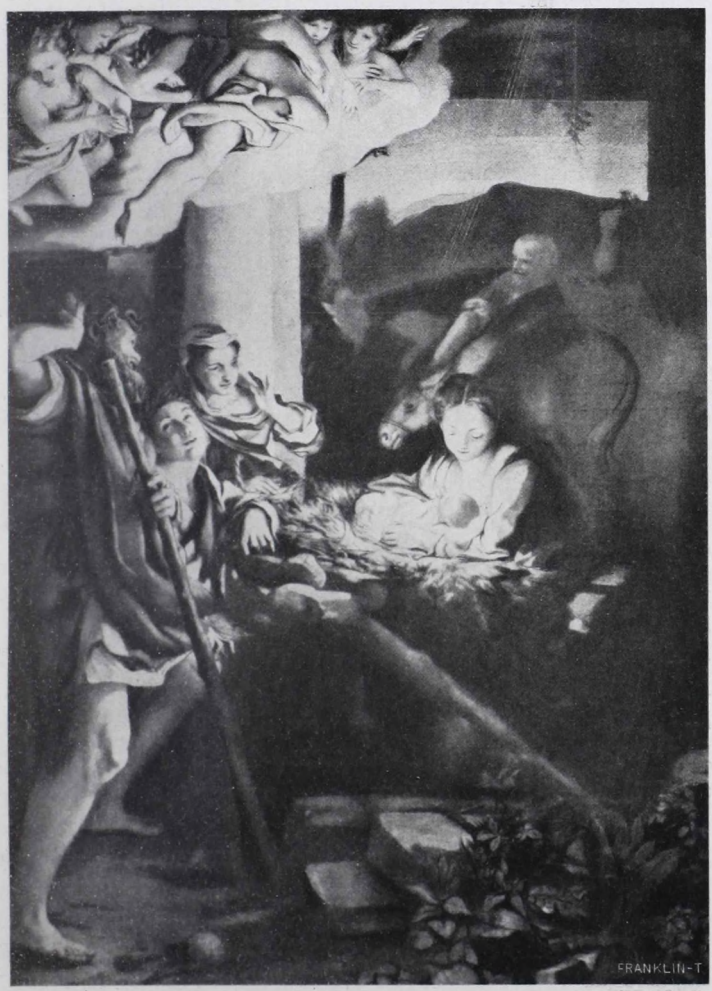
Gyermekét imádó Mária; Correggio képe a firenzei Uffizi-képtárban.

s melyet ellentétben a drezdai «Éjszaká»-val, vagyis a «Krisztus születésé»-vel «Nappal»-nak is szoktak nevezni. Ezt méltán nemcsak Correggiónak, de az egész Cinquecentónak legelsőrendű képei közé sorolhatjuk: «tökéletes kifejezése az elfogulatlanul boldog és vidám életfölfogásnak», melyen «minden ragyog, lélekzik és él». (Burckhardt, C. Ricci.) Itt ötlik szembe leginkább a Correggio képzeletének az a teremtő ereje, melylyel az oly mellékalakokat, kiket az olasz vallásos festészet csak

Szent Sebestyén Madonnája; Correggio képe a drezdai képtárban.

mint ájtatos nézőket, passiv imádókat vagy dekorativ járulékokat alkalmazott képein — a szenteket és angyalokat — a festményen ábrázolt jelenet cselekvő részeseivé tette. Itt is mindegyik alak a kis Jézussal elfoglaltnak látszik: a Szűzanya ölében tartja, Magdolna kimondhatatlan női kellemmel borulván le hozzá, beczézve lábát csókolni látszik, az öreg Szent Jeromos könyvet tart elé, melyre a baloldali szőkefürtű angyal rámutat, mintha enyelegve olvasni tanítaná a kisdedet, s hogy még a háttérben settenkedő Puttónak is jusson valami foglalkozás, az a Magdolna történetére emlékeztető illatos kenőcsöt tartalmazó szelenczében fürkész. Már Vasari elragadtatással szól Correggiónak a hajzat festésében való művészetéről, melyet e képen csodálhatunk leginkább, s igazat adhatunk neki abban is, hogy a könyvre mutató angyal mosolya még egy mélabús kedélyt is földeríteni képes.

Ennek a képnek a szomszédságában van most, pompás architektonikus keretben a «Madonna della Scodella» elhelyezve, a mely nevét a csészétől vette, melyet rajta Mária kezében tart. Színpompában s a zöld természet festésének szépségében még tulhaladja az előbbit, compositiója betetőzése azoknak az «egyptomi menekülést» ábrázoló képeknek, melyeket Correggio fiatalságának köszönhetünk. A gyermek Jézus kifejlett testalkata arra mutat, hogy ez a jelenet már az Egyptomból való visszatérést tünteti elénk, még pedig azt a legendaszerű episodját, a mikor a pálmafa lehajló galyai gyümölcsükkel táplálták a szent családot s árnyékában forrás fakadt szomjuk csillapitására. Csakhogy Correggio e csodát is úgy ábrázolja, hogy vele képének mellékszemélyeit foglalkoztassa; felhőkön leszálló angyalok hajtogatják az ágakat, melyekről Szent József szedi le s nyujtja a Bambinónak a datolyát; a szamarat is, mely a Szűzanyát



A Szent-Éj; Correggio képe a drezdai képtárban.

hordozta, egy angyal őrzi a háttérben s a forrás is meg van személyesítve egy puttóban, ki korsóból önti a vizet a Mária csészéjébe.

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

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

Az utolsó nagy oltárkép, melyet Correggio reánk ha-

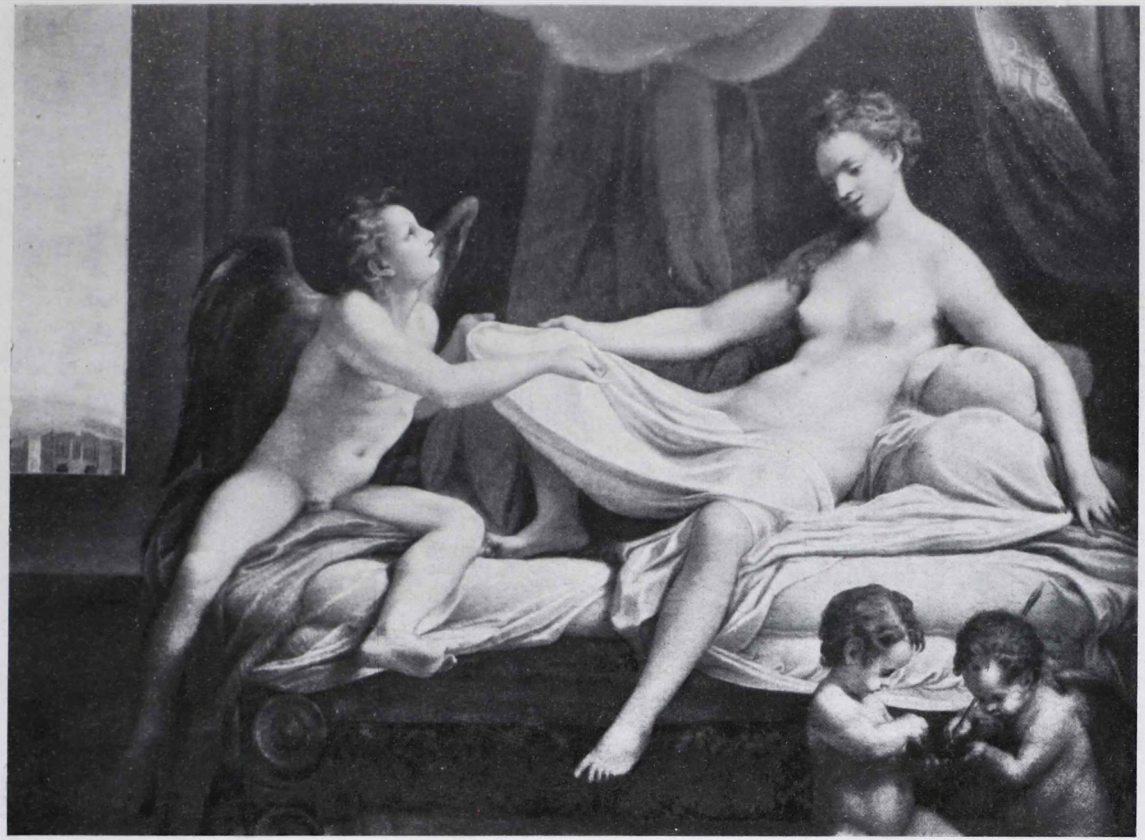
gyott s melyet szintén a drezdai galleria vall magáénak: Szent György Madonnája. Körülbelül két évvel halála előtt festette s mig benne egyrészt a trónállvány, melyre Máriát helyezte, a Szentek elrendezése és a csarnok kupolájának mantegnaszerű virág- s gyümölcsfüzérei első ifjúságának műveit juttatják eszünkbe, a rajz vonalainak szinte mértéktelenül élénk hullámzása a mester stiljének fejlődését mintegy végletében tünteti elénk. A kép azt a benyomást teszi, mintha festője öntudatosan tetszelegne abban a virtuositásban, melylyel mindent mozgásba hoz, de a szem végre is nehezen nélkülözi a megnyugvásnak egy pontját. Nagy művészet nyilvánul a fény és árnyék oly elosztásában, a mely az alakok egymásba folyó körvonalai daczára azokat szemünkkel rögtön elkülöníthetőkké teszi. Nemesen szép alak maga Szent György, a sárkány levágott fejére lépő dalia, ellenben Keresztelő Szent János jól táplált tökéletes idomaival s életörömet sugárzó mosolyával voltaképen jobban hasonlít egy tánczra készülő Bacchushoz, mint a sivatag zordon prédikátorához.

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

Igazolja ezt már két korábbi képe is: az «Ámor iskolája» a londoni National Galleryben, melyen Mercur és

Venus olvasni tanítják a szerelem rakonczátlan kis istenét és a Louvre Antiopéja, melyen a mezítelen testek modellálása ép oly csodálandó, mint az erdei homályba bevilágító fény hatásai. A Borghese-képtár Danaëja folytonos vándorlásoktól sokat szenvedett, de legalább elkerülte a rossz restaurálást, melynek Correggio sok képe kitéve volt; hamisítatlan eredetiségben csodálhatjuk e festményen a színek lágy, ezüstös zománczát, a plasztika finomságait, «a légperspectiva és a fény-homály diadalait», melyek miatt Lermolieff azt találja, hogy nincs a modern művészetnek alkotása, a mely a régi görögök művei mellé oly méltón sorakoznék, mint Correggio e képe.

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



Danaë; Correggio képe a római Borghese-képtárban.

menő méltatása s érthető az az elragadtatás is, a mely a mi Kazinczynk egy erre vonatkozó epigrammájában megnyilatkozott.[17]

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

Az olaszok «il Pittore delle Grazie»-nek nevezték el Antonio Allegrit, de nem oly értelemben, a minőben ezzel a névvel a XVIII. század egy franczia festőjét, François Bouchert is fölruházták kortársai. Ő emberben és természetben a bájos iránt bírt kiváltságos érzékkel, annak volt ellenállhatatlan tolmácsa. «A Michel-Angelo korában, úgymond Eugen Müntz, — megmutatta Correggio, hogy van valami, a mi az erő fölött áll: a báj.» Ezért vonzotta hajlama a női alakokhoz s a még gyermekded férfi-

alakokhoz; ellenben ifjú férfiai kissé leányos jellegűek, a férfias erő és komolyság ábrázolása iránt ritkán mutatott érzéket. A bájosat egyaránt képes volt az érzéki és az érzelmi körben érvényesíteni, mert nála az érzékiség is bizonyos átszellemült, naiv tisztaságban nyilatkozott meg. A carnatio — vagyis az emberi test — festésében utólérhetetlen művész lévén, a szint és a fényhatást egyképp tudta erre a czélra fölhasználni, a chiaroscuro kifejlesztésére is valószínűleg az vitte rá, hogy érezte a bájt, melyet az emberi testnek a félhomály és a reflexfény kölcsönöz. Ép úgy megérezte a mozgásban rejlő kellemet; nem volt oly alapos anatómus mint Michel-Angelo, de intuitive majdnem mindig eltalálta az emberi test mozgásának törvényeit s azokból kifogyhatatlan elevenységgel választotta ki többnyire a szépérzék-

Io, Jupiter ölelésében; Correggio képe a bécsi udvari múzeumban.

nek is legjobban megfelelőket. Azonban legbájosabbakká alakjait az az érzelmi élet tette, melyekkel őket megtöltötte. «A gyönyörű emberi lényeknek egész világát teremtette meg, . . . kik nem gondolkozásra, szenvedélyre, tevékenységre, hősiségre látszanak alkotva lenni . . . hanem csak gyönyörre, sugárzó vidámságra», s ily értelemben ő «a gyönyörteli elragadtatás dithyrambosi dalnoka, . . . ki meglepte a mosolyt a mindenség ábrázatán s azt ezer változatban festi le.» (Symonds.) Nem az ellentétektől szenvedélyesen mozgatott, de a harmoniával teljes élet festője volt, kinek lénye maga a szeretet, kinek művészete «elysiumi álom», varázskert, «melyben a vibráló fény, a hullámzó vonalak, a testek vakító fehérsége, az élénkség, a fesztelenség boldog máuorba ringat.» (Taine.)

Művészetének ezt a subjectiv, lyrai vonását oly technikai minőségek segítettek érvényre juttatni, melyekre való tekintettel Burckhardt joggal mondja, hogy tisztán festői szempontból az ő művészete az olasz festészet utolsó és legmagasabb kifejlődését képviseli. A tér és fény csalódásig hű ábrázolásával bájos alakjai létezése iránt hitet tud bennünk kelteni; a fény és árnyék s a légperspectiva tanulmányában minden elődjét felülhaladta. Ő volt első, ki a perspectivus nézés törvényeit még a mennyei glóriákkal szemben is szinte kérlelhetetlen következetességgel érvényesítette s a ki a sötétbe hatoló fény problémáit, melyeket Lionardo csak megérzett, sikeresen meg is oldotta s további kifejtés végett átadta a németalföldieknek. E tekintetben a velenczeiekkel szemben talán egyetlen hátránya, hogy fénykezelésében az anyag különbözőségét nem kellően érezteti, hogy fényétől az anyagok bizonyos egyforma tónust kapnak. A tájképet is — csatlakozva Andrea del Sartóhoz, egy nyomon járva Giorgioneval s Tiziantól felül nem múlva —

új és magasra fejlett coloristikus érzékkel kezeli; az emberi alak plasztikai formái mellett megtalálja az érzésfölkeltés eszközét abban is, hogy nézőjét a természet hangulataiba vonja be.

Nem a nagy vonalak, az architektonikus szerkesztés embere ő, nem is oly jeles rajzoló mint némely kortársa; az ő eleme a festői csoportosítás, a fény és árnyék har-

Férfi-arczkép; Parmegianino képe a Borghese képtárban.

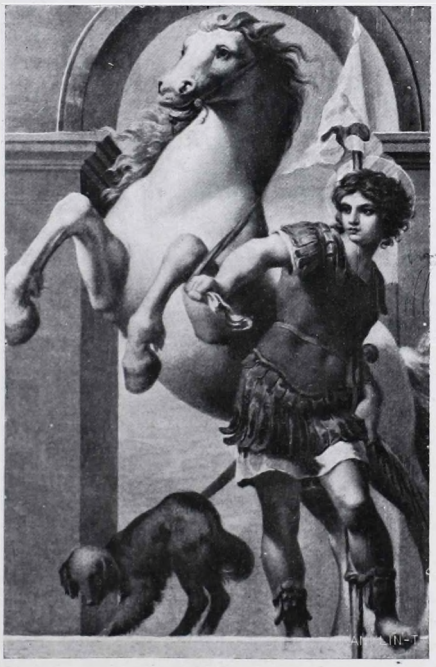
moniája. Ő a fény és szín költője, «festő» mindenekelőtt, a ki — hasonlóan Andrea del Sartóhoz, — értelmiségét egyéb irányokban kevéssé képezve ki, megmaradt szerény mesterembernek, a minőnek a renaissance — kivált kezdetben — tulajdonképen tekintette a festőművészt és szobrászt. Ha az a rajongás, melylyel művészetét a múlt század második negyedének romantikai iránya környezte, ma tárgyilagosabb megítélésnek ad is helyet, ha el is ismerjük, hogy aránylag korán támadt föl munkás-

ságában a modorosságra való hajlam, hogy az alakok mozgásának, az erőltetett rövidüléseknek, a vonal hullámzásának, bizonyos túlhajtásai ép úgy a hanyatlás csírájává tették az ő műveinek hatását, mint a hogy az erő kifejezésében való túlhajtásokra juttatta szükségkép Michel-Angelo a maga követőit: le kell rónunk tartózkodás nélkül csodálatunk adóját a mester előtt, ki igénytelenül szerény és rövid földi szereplésében mégis tényleg egyesíteni tudta magában a Cinquecento festőművészetének majdnem minden vívmányát: a Lionardo árnyékolásának lágyságait, félhomályának varázsát; a Michel-Angelo erős vonalérzékét, merész rövidüléseit, legtöbbször amaz erőltetett és bravúros túlzások nélkül, melyekbe követői estek, a Ráfael derült báját, az Andrea del Sarto coloristikus erejét, sőt a velenczeiek természetfestésének is számos elemét; s mindezeket a saját szeretetreméltó egyéniségének melegével áthatva önálló és hatalmasan vonzó stillé tudta kifejleszteni.

*

E fejezet lezárásaképen még csak a két Mazzoláról kell megemlékeznünk, kiket mint a Correggio legközvetetlenebb követőit jelöltünk meg már előbb. Mindkettő parmai festő volt s a híresebb, de fiatalon elhalt Francesco Mazzola (vagy Mazzuoli, 1503—1540) a «Parmegianino» melléknevet is kapta; Girolamo Mazzola-Bedoli (1500—1569) túlélte őt, de festési modorában a parmai iskola irányát már a római iskoláéval vegyítette össze; valószínűleg tőle való a budapesti szépművészeti múzeumnak ezelőtt Parmegianino neve alatt szerepelt «Szent családja assisii Szent Ferenczczel»,[27] s a mit egy kiváló olasz műértő erről a képről mond, az bátran ráolvasható mindkettőnek szentképeire, hogy t. i. bennök «a Correggio hagyománya mintegy megkövesedik; megtartják a

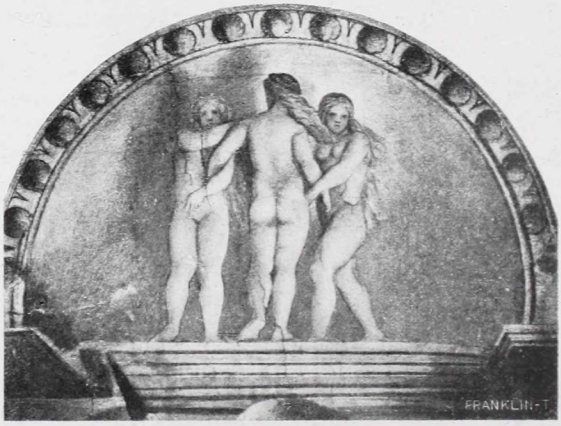
szerkesztés correggioi elrendezését, de elhallgattatják a színek harmóniáját.» (Venturi.) Hozzátehetjük, hogy az alakok rajzában is a Correggio báját e követőinél bizonyos, már a barokk körébe tartozó, sőt a rococóra emlékeztető tetszelgő öntudatosság váltja föl, különösen a nőalakoknál, melyek a Lionardo-féle női szépségnek mintegy végső túlhajtását mutatják. Girolamo legnagyobb szentképét a parmai képtár őrzi; a boldogságos Szűz fogantatásának címe alatt a tárgyak egész nagy körét öleli föl a sok tudással megfestett, de minden egységet és önállóságot nélkülöző compositio.



Szent György lovag; Parmegianino képe a parmai S. Giovanni-templomban.

Francesco Mazzola úgy vallásos mint mythosi képeiben legtöbb igazi sikert egyes alakoknál ért el, mint a parmai San Giovanni-templom Szent György lovagjánál, a bécsi íjatfaragó Cupidónál s a Parma melletti Fontanellato-nyaraló Diana-cyklusának egyes részleteiben; ez utóbbinak alapgondolata és elrendezése egyébiránt szinte szolgai másolata a Correggio Camera di San Paolo-beli freskóinak.

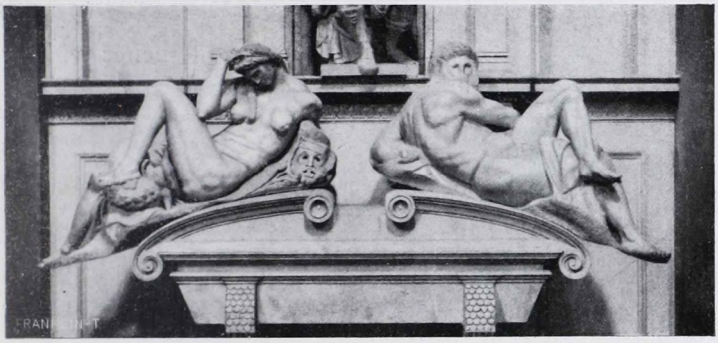
Parmegianinót — kinek szülővárosa szobrot is állított, — kora s egy időben az utókor is, Correggióval egy vonalba szerette helyezni; ma arczképei azok, melyek úgy kor- mint egyénjellemző erejöknél fogva a legnagyobb méltánylásban részesülnek; ezek közül a legjelesebbek a Borghese-galleriában, továbbá a nápolyi, madridi, a firenzei és bécsi műgyüjteményekben találhatók.



Részlet Correggionak a parmai Camera di San-Paoloban levő mennyezetképéről.

VI.

MICHEL-ANGELO ÉLETÉNEK MÁSODIK KORSZAKA.



Giuliano Medici sírja; Michel-Angelo szobormüvei a firenzei San Lorenzo-templom új sekrestyéjében.

Visszatérünk Michel-Angelóhoz, a kit pályájának azon a kritikus pontján hagytunk el, midőn II. Julius pápa elhúnyta után nehány évvel, a síremlék tervének lényeges változásai közben elhagyta Rómát. Ezentúl, egész 1534-ig csak hébekorba fordúlt meg az örök városban, tartózkodása és működésének tulajdonképeni helye tizennyolcz éven át Firenze volt és ennek a tizennyolcz évnek nagy része a művészetre nézve kárba veszettnek mondható.

Sajátságos, hogy az a X. Leo, a ki Michel-Angelónak gyermekkorában játszótársa volt, kivel együtt nevelkedett ő fel a dicső Lorenzo házánál, a kinek a művészet iránti szeretete nem győzte Ráfaelt foglalkoztatni: uralkodásának egész ideje alatt (1513—1521) meddőségre kárhoztatta Michel-Angelót. Bár látszólag nagy tisztelettel volt művészete iránt, nem rokonszenvezett vele; mondják, hogy félt tőle. Tényleg mindig távol tartotta magától; a pápai síremlék munkálataitól elvonta s az a feladat, a melyet neki szánt: a Mediciek firenzei családi- és temetkező temploma, a San Lorenzo-templom homlokzatá-

nak építészeti és szobrászi kiképzése, — nehéz eldönteni, hogy kinek hibájából — sohasem jutott teljesedéséhez.

Míg Leo uralkodásának évei ilyenképen tétovázás, újrakezdés, vesződés és csalódás között folytak le a művészre nézve, a következő Medici-pápa, VII. Kelemen ideje alatt (1523—1534) a Michel-Angelo munkásságát a kötelességek harcza s hazájának, Firenzének gyászos sorsa bénította meg némileg.

Kelemen, ki a legjobb indulattal viseltetett a művész iránt, még mint bibornok megbízta őt a Mediciek sírkápolnájának elkészítésével, ezzel akarván mintegy kárpótlást nyujtani neki a San Lorenzo-templom homlokzatának elmaradt kiképzése miatt veszendőbe ment fáradságáért. Mint pápa azután folyvást sürgette e munkát s erélyesen óvta az ebben az időben gyakran betegeskedő s mindinkább a mélabúhoz hajló mestert a Julius végrendeletének végrehajtói ellen, kik a megrendelt síremlék elhanyagolása miatt panaszkodtak. De az új pápai megbízás teljesítése a Michel-Angelo lelkében keserű küzdelmet támasztott a hazafiúi érzés és a művész hálája között, ki pályájának kezdete óta a Medicieknek oly sokat köszönhetett.

Ugyanis Rómának 1527-iki pusztulása s a pápának az Angyalvárban való körülzárolása jeladás volt Firenzének arra, hogy az akkori képviselője, Alessandro személyében különösen gyülölt Medici-ház jármát lerázza. Visszaállították a régi köztársaságot, úgy mint a Savonarola idejében, s a császár és a pápa később egyesült hatalma elleni védelem szervezésére és vezetésére bizottságot alakítottak, melynek Michel-Angelo is tagja volt; reá, mint építészre volt a védőművek létesítése és fönntartása bizva. De kétes helyzete folytonos gyanúnak tette őt ki, úgy hogy életét fenyegetve látván, egyszer el is menekült;

de csakhamar visszatérvén, tovább is teljesítette kötelességét hazája iránt s a közben szinte lopva, titokban tovább dolgozott elvállalt munkáján, melyben ő csak a művészi feladatot látta, nem a Mediciek dicsőségének symbolumát. S mikor a köztársaság hősi küzdelem után, árulás miatt elbukott, bár ő is a proscribáltak sorában volt, a pápa pártfogása megóvta őt a győztesek bosszújától; csak a mikor VII. Kelemen meghalt, hagyta el a művész örökre atyáinak városát, vérző szívvel menekülve a gyűlölt és megveteit uralom elől, mely Firenzére nehezedett s így ottani művei befejezetlenek maradtak.

Krisztus-szobor; Michel-Angelo műve a római Sopra-Minerva templomban.

Ennek az időszaknak főleg két mű köszöni létrejöttét: az egyik egy különálló Krisztus-szobor a római Sopra-Minerva-templomban, a másik: a Mediciek befejezetlen, de befejezetlenségökben is páratlan és világra-

szóló kettős síremlékei a firenzei San Lorenzo-templom úgynevezett új sekrestyéjében.

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

A Mediciek sírkápolnáját — nehány dekorativ részlettől eltekintve — Michel-Angelo építette is s ezért talán sehol sem láthatjuk az építészeti és szobrászati hatást oly átgondolt, tervszerű egységbe összeforrva, mint itt, a mi különösen a szoborművek lehető legelőnyösebb világításában észlelhető; az építészet itt valósággal a plasztika szolgálatába lép. Igaz, hogy Michel-Angelo nem úgy tervezett mindent, mint a hogy most látjuk; az ő eredeti tervei is később sokszerű változást szenvedtek s miután a munkát befejezetlenül hagyta mikor Firenzéből elment és többé a visszatérésre rábírható nem volt, a sírkápolna

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Lorenzo-Medici sírja; Michel-Angelo műve, a firenzei San Lorenzo templomban.

befejezése és a síremlékek összeállítása az ő tanítványa és barátja, Giorgio Vasari, a festő és író vezetése alatt történt.

Az egész mű létrehozásának eszméje úgy látszik, akkor született, a mikor Lorenzo, urbinoi herczeg, Piero fia és a nagy Lorenzo unokája meghalt (1519.). Az eredeti terv szerint Lorenzo il Magnifico s öcscse, a meggyilkolt Giuliano, sőt a két Medici-pápa, Leo és Kelemen is itt találták volna nyughelyüket. De később a tervezett négy, sőt több síremlék helyett az aránylag szűk terű kápolnában csak kettő nyert elhelyezést: ezekbe a már említett ifjabb Lorenzo s a nagy Lorenzo legfiatalabb fia — Leo pápa testvéröcscse — a még pár évvel előbb (1516.) meghalt Giuliano, nemoursi herczeg temetkeztek; Lorenzo mellett kapott később nyughelyet fia, Alessandro is, a ki ellen a firenzeiek föllázadtak s a kit végre is orgyilok fosztott meg életétől. A század közepe táján azután e sekrestye egyik oldala alá temették Lorenzót, a «Magnifico»-t és öcscsét Giulianot is.

A nagyratörő életpályáját korán és jelentéktelenül befejezett két fiatal Medici-sarj emléke kevéssé kötötte meg a művészt terve megszerkesztésében; majdnem minden tárgyi és személyi vonatkozástól szabadon állapította meg műve czélját s követett annak kivitelében oly merész elveket, melyek az ő egyéni stíljének talán még jellegzetesebb kifejezői lettek, mint a Sixtina menyezete, de példájok által, az ő művészi érzékét nem bíró követőire nézve sok tekintetben a romlás útjává váltak.

Mindenkép igaz, a mit egy legújabb költő mond, hogy ebben a sírkápolnában nem a Mediciek házában, hanem a Michel-Angelo szellemének legsajátabb otthonában találjuk magunkat. (Gerh. Hauptmann.) Művészi eszméjének és szándékának kifürkészhetetlen mélységei kezdettől fogva, kortársainál és a későbbi korban a legel-

térőbb benyomások, magyarázatok és sejtések forrásaivá lettek; de kortársaitól kezdve egész a legmodernebb szemlélőkig minden igazán művelt embernél változatlanúl nyilatkozott és nyilatkozik meg a csodálat ezek fölött a művek fölött, melyekkel a művész valóban fejedelmileg fizette meg a Medici-ivadékoknak azt a jótéteményt, melyben egykor, pályája kezdetén a dicső Lorenzo házában részesült.

A «Nuova Sagrestia» belseje, úgy a mint most látjuk, nem felel meg a tervnek, sőt minden részletében annak sem, melynek kiviteléhez a mester 1524-ben hozzáfogott, hogy tíz év mulva abbahagyja azt. A bejárat oldaján, szemben az egyszerű oltárral, három szoboralak van elhelyezve egy sorban, a fölött a hely fölött, a hol az első Lorenzo és Giuliano találtak végleges nyugvóhelyet; maradványa e három szobor a részökre eredetileg tervezett síremléknek. A középső, egy ülő Szűz Mária a gyermek Jézussal, a mester saját műve, két oldalán a Mediciek házi szentjeinek Cosmas és Damiannak szobrait Michel-Angelo rajzai s talán viaszmodelljei nyomán tanítványai Montorsoli és Montelupo készítették.

Az úgynevezett Medici-Madonna mintegy továbbfejlődése a mester fiatalkori brüggei Madonnájának, arczában, — mely ép úgy, mint az egész szobor, befejezetlen — van valami ama fiatalkori Mária-fejek nyugodt szépségéből, de helyzete, tartása, némileg mesterkélt, a nehéz művészeti problemák keresésére látszik mutatni. Az ölében levő kisded egy hatalmasan kifejlett nyughatatlan gyermek-Hercules, s abban, a hogy ez a Madonna az ő nagy bambinojával egymáshoz tapadnak, van valami, Michel-Angelonál szinte szokatlan bensőség. Az egész csoport sajátságos csonkaság benyomását teszi mégis a Madonna hátrafelé behúzott jobb karja miatt; némelyek szerint ez onnan ered, hogy a szoboralak eredetileg a

síremlék fali fülkéinek egyikébe levén tervezve, oda másképp be nem fért volna. Lehetséges azonban az is, hogy Michel-Angelo, ki gyakran csak kis mintát készített agyagból vagy viaszból s azután, pontosabb mérések nélkül, érzésére bizakodva, nekivágott a márványnak, ezen az oldalon kelleténél mélyebbre hatolt s azután nem tudta többé az alakot a minta szerint kidomborítani. E miatt s befejezetlenségénél fogva is erre a szoborra leginkább illik rá Walter Pater ama jellemzése, mely szerint a Michel-Angelo plasztikai művei néha olvadozó hóalak benyomását teszik.

Maga a két szembenálló teljes síremlék egy-egy, fülkékbe osztott márványhomlokzatból s eléje helyezett márvány-sarkophagból áll. A homlokzatok középső fülkéibe vannak az elhúnytaknak symbolikus szobrai helyezve, idealizált antik hadvezéri öltözetben, mint két eszményi «Capitano», minden képmásszerűségre való törekvés nélkül, a mi létező arczképeik alapján kétségtelenül megállapítható. Az oldalfülkék üresen maradtak, mert bár Michel-Angelo a most láthatókon kívül még egész sorozatát a szoboralakoknak tervezte, — többek közt lenn a talapzaton nyugvó folyam-istenségeket is, — ezek soha el nem készültek. A sarkophagokon egymás ellenében könyökölve két-két életnagyság-fölötti, a nap szakairól elnevezett jelképes alak — egy-egy férfi és egy-egy nő — van nyugvó helyzetben letelepedve.

A hadvezérek alakjaiban a művész némelyek szerint a vezéri erények két legfőbbikét: a merész határozottságot és a mélyreható megfontolást akarta jelképezni. (Springer.) Egy legújabb keletű magyarázat (Steinmann) összeköttetésbe hozza ez alakok értelmét a fekvő symbolikus alakokéval s az egyiket a vérmes és epés, a másikat a phlegmás és mélabús véralkatok vegyülékének mondja. Mindkét Medici-herczeg — kiknek emlékére ké-

szültek e sírok, — pápai hadvezéri rangot viselt, mindkettő fiatalon halt meg s hogy mindkettő mily jelentéktelen volt, azt legjobban igazolja az a tény, hogy mind máig tulajdonképen eldöntetlen kérdés, melyik alak ábrázolja Giulianót és melyik Lorenzót? Az, a melyik Vasari óta és az ő nyomán általánosan a Giuliano személyesítőjének van elismerve, kissé a Mózesre emlékeztető, élénk, de büszke és előkelő magatartásban ül székén, semmiesetre sem repræsentativ helyzetben, mint a minőben addig a halottakat síremlékeiken föltüntetni szerették, hanem inkább életének valamely nevezetesebb mozzanatára emlékeztető módon. Vezéri botot tart gyönyörűen kiformált kezeiben s hirtelennek látszó mozdulattal fordítja oldalt kissé hosszú nyakán szép komoly, nemes vonású arczát.

A másik, az állítólagos Lorenzo, a tünődő gondolkozás képe; el is nevezték «il pensoso» vagy «il pensieroso»-nak; ez a Sixtina Jeremiását juttatja eszünkbe mély szomorúságával, mert az elmélyedésnél több: szomorúság az, a mit ez a könyöklő kézre hajtott fő, ez a magába zárkózó testtartás kifejez. Fokozza még ezt a benyomást a mély árnyék, melyet az oroszlánbőrrel borított sisak az arczra vet: «mintha a fölötte elrepülő halálangyal szárnya árnyékolná be». (Venturi.) Taine úgy találta, hogy ilyen mozdulatban rendeli el egy hadvezér a legyőzött város lerombolását. A szobrok közül ezzel foglalkozott Michel-Angelo legutoljára, s így valószínű, hogy a Firenze eleste miatti keserűsége s belső lelki életének küzdelmei között fokozódó mélabúja ebben az alakban inkább mint a másikban jutott öntudatlan kifejezésre. Jellemző a művész eljárására nézve, hogy miután Lorenzónak fejét nagyon mélyre kellene lehajtania, ha könyöke magán a térdén nyugodnék, egy kis szekrény van a könyök és térd közé helyezve; ennek a szekrénykének lát-

A Medici-Madonna; Michel-Angelo szobra a firenzei San Lorenzo templomban.

ható, külső lapja lárvaszerű denevérfejet ábrázol, — néhányan azt hiszik, hogy ez utalás a napnak szürkületi szakaira, melyekben a denevér megjelenni szokott, s melyeknek személyesítői épen a Lorenzo sarkophagján helyezkedtek el.

Itt látjuk ugyanis azt a két jelképes alakot, mely «Hajnal»-nak és «Alkony»-nak van elnevezve a Vasari közlése nyomán, míg a szemben levők, melyek a Giuliano herczeg sarkophagján vannak letelepedve, «Nappal» és «Éj» neve alatt ismeretesek, a mester saját följegyzése alapján, mely ma is olvasható a Casa Buonarroti gyűjteményében. «A nappal és éj — mondja Michel-Angelo — beszélnek, és ezt mondják: gyors járásunkkal Giuliano herczeget sírba vittük; megérdemeljük a bosszút, melyet rajtunk áll: a mint mi megöltük őt, úgy ő elveszi a mi fényünket, szemei bezárúlván, lezárta a miéinket is, hogy

ne világítsuk meg többé a földet. Mit tett volna még velünk, ha életben marad!» Ez a dagályos képbeszéd, mely a tényekben s a művész ismert gondolkozásában nem találja igazolását, mindig jogosulttá tette a kérdést, vajjon ő magát e művei compositiójánál csakugyan az itt kifejezett gondolattól vezéreltette-e s nem szolgáltak-e az idézett sorok csak hivatalos magyarázatúl a megrendelők számára? Ez a körülmény, valamint az a másik, hogy a Lorenzo herczeg sarkophagján levő alakoknak a hajnalról s alkonyról való elnevezését a mester saját nyilatkozataiban sehol sem találjuk, tovább menő sejtéseknek és találgatásoknak nyitott utat, melyek között mindenesetre említést érdemel az a legújabb, a Michel-Angelo élete és műveinek igen alapos ismerőjétől, Ernst Steinmanntól eredő, mely a Medici-sírok összes

Lorenzo Medici alakja a Medici sírokon; Michel-Angelo műve.

alakjainak megfejtését egy egységes conceptio alapján kísérli meg. E szerint a művész egy az ő korában jól ismert, s gyakran ünnepi álarczos meneteknek is tárgyúl szolgált, farsangi dal motivumát vette volna kiindúlási pontjául; e dal a négy emberi véralkatról szól: a vérmesről, az epésről, a phlegmásról és a mélabúsról. Steinmann vonatkozásokat vél találhatni a Medici-sírok alakjainak és ornamentikájának egyes elemei s a költeményben foglalt jellemzések vonásai között és e nyomon haladva, a Nappal-t az epés, az Éjet a vérmes, a Hajnalt a mélabús s az Alkonyt a phlegmás véralkat személyesítőivé teszi meg, a két Capitano alakjaiban pedig, — mint említettük, — az illető síremléken ábrázolt két vérmérsék egyesülését véli megpillanthatni. [1]

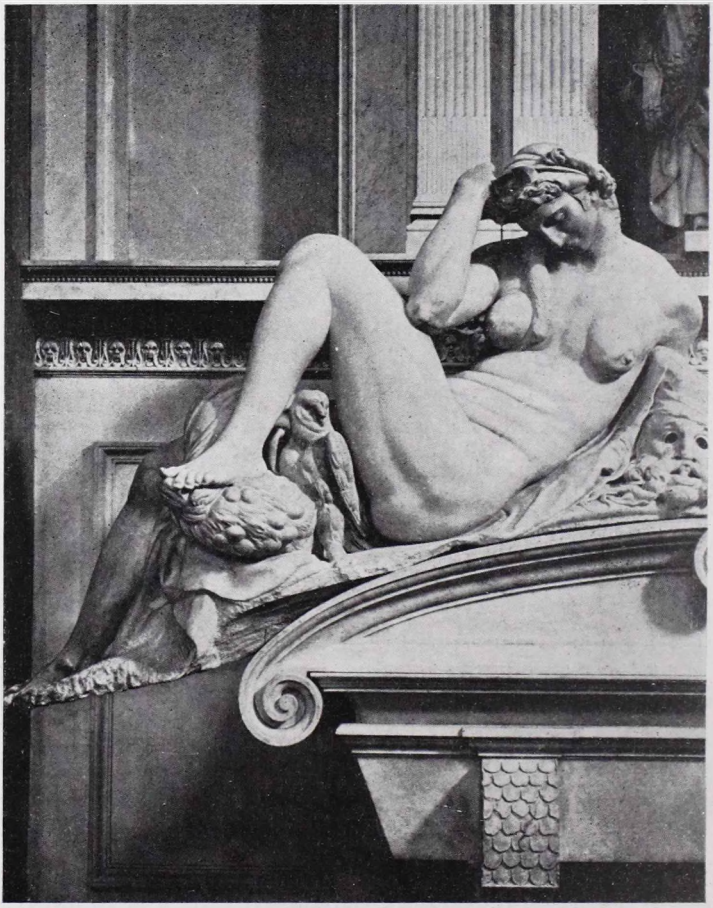
A rendszeressége és teljessége miatt tetszetős magyarázat a szoboralakokban tényleg kevés indokolást talál, de nehéz is elképzelni, hogy Michel-Angelo szobraival egy oly symbolikus eszmekört akart volna kifejezni, melynek titkát magával vitte a sírba. Sokkal valószínűbb — mint látni fogjuk — hogy a mesternek ezek a művei is — úgy mint majdnem valamennyi, — az ő saját lelki életének tükröződései, s bármely szellemes föltevések nem szolgálhatnak elegendő okúl arra, hogy az egyes alakok megjelölésénél elvessük azt a magyarázatot, mely részben magától a mestertől, részben egy oly hívétől és követőjétől ered, kit már az iránta való kegyelet és csodálat is visszatarthatott attól, hogy műveinek az ő szándékával ellenkező, önkényes értelmezést adjon át az utókornak.

E hagyományos elnevezés szerint a napszakokat a szerint ábrázolják férfi vagy nőalakok, a mint a megfelelő olasz elnevezés hím- vagy nőnemű: a hajnal (l'Aurora) és az Éj (la Notte) nők, a Nappal (il Giorno) és az Alkony (il Crepuscolo) férfiak; és a mint a Sixtiná-

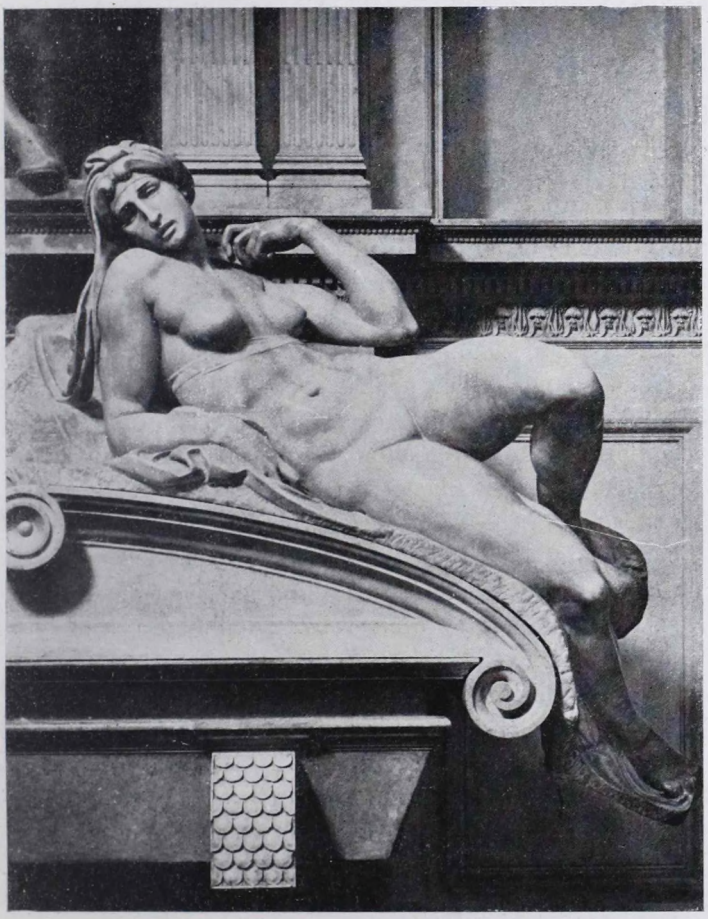
ban a próféták sibyllákkal váltakoznak, úgy van itt is egy-egy férfi egy-egy nővel összepárosítva.

A mi ezeken a symbolikus alakokon, — melyeket Münz «les chefs d'oeuvre des chefs d'oeuvre»-nek nevez,[2] — mindjárt föltűnik a nézőnek, az az, hogy nem találnak elegendő helyet a sarkophagon, melyen feküsznek: lábuk s vele még egy támaszúl szolgáló márványdarab kiáll a levegőbe. Ezt eléggé megmagyarázza az a tény, hogy a síremlékek végleges összeállítását a soha többé vissza nem tért mester távozása után oly művészek végezték, kik az elhelyezésre nézve tőle részletes utasítással nem bírtak s az ő hátrahagyott munkáin változtatásokat tenni nem mertek. Nem valószínű, hogy Michel-Angelo ezzel a megoldással egyetértett volna, de a szoboralakok formai és eszmei jelentősége sokkal hamarább rabjává teszi a néző figyelmét, semhogy ez a kis fogyatkozás hosszasabban foglalkoztathatná. Mind a négy alak csupa erő és hatalom kifejezője s mint ilyen közönyt vagy épen megvetést látszik tanusítani a külső világ minden kicsinyes küzdelme iránt s egészen csak a maga benső, lelki világának hatása alatt áll. És épen az a csodálatos, s ez az, a mi a Michel-Angelo követőinek, kik csak külsőségekben igyekeztek őt utánozni, nem sikerült: hogy ezekben a colossalis testekben, melyeket, «mint a hegytömegeket, csak lassankint s egyenetlenül hat át az akarat ereje» (Wölfflin), mennyire sikerült neki a legbensőbb, legmélyebb érzelmek minden árnyalatának hű kifejezése.

Az «Aurorá»-nak, mely, bár arcza kissé lárvaszerű, egészében kétségtelenül a legszebb nőalak, melyet a mester vésője alkotott, látszik, hogy fájdalmas a fölébredés, mozdulatával mintha szemrehányást tenne azoknak, a kik felköltötték. Ennek az alaknak az elhelyezkedése különösen emlékezetünkbe idézi a Sixtina-kápolnának egynémely lunette-képét; az a mód, a hogy ott az



Az éj; Michel-Angelo szobormüve a Medici-sírokon Firenzében.



A hajnal; Michel-Angelo szobormüve a Medici-sírokon Firenzében.

alakok két oldalról az ablakívekre támaszkodni látszanak, egyáltalán előzményeül tekinthető a Medici-sír-alakok compositiójának. Az «Alkony» olyan, mint egy «Kivágott tölgy» (H. Grimm); örömtelen, kényszerű nyugalmat csak a kimerülés ad ennek a pihenő hősnek; pompásan modellált teste a farnesei Hercules[3] kidolgozására emlékeztet, s úgy ennél, mint női párjánál szembetűnő, hogy a divergentiák és mozdulat-ellentétek, melyek e testeket áthatják s a művészi föladatot bonyolulttá tették, egyáltalán nem keltik a nyugtalanság benyomását.

A szürkület e két alakja még szelídebb, mozdulatai is kevésbé erőszakoltak; a szenvedély és fájdalom kifejezésének hanglétráján sokkal magasabbra emelkedik a következő kettő: a nappal és az éj személyesítői. A «Nappal» férfialakján leginkább látszik a befejezetlenség; arcza még egészen kinagyolva sincs, de kifejezése annál félelmesebb, mert a keletkezés vajúdását is látni véljük ebben a mintegy fátyolon keresztül ránk meredő vad tekintetben, mely a váll daczos elfordulásával együtt azt látszik kifejezni, hogy útált rabszolgamunka az, melyre ez a titán izmainak óriás erejét fordítani kénytelen. Csodálatos az elkészült testrészek mintázása, az izomzat plasztikája; talán a legtökéletesebb Hercules-typus ez, melyet a Michel-Angelo művészete hátrahagyott, emlékeztető a vatikáni antik Torso-ra,[4] mely a művész különös csodálatának tárgya volt.

Ez alak párja, az «Éj», a kimondhatatlan fájdalom és szomorúság megtestesülése; nyugtalan álomba látszik merülni s mintha a mester semmi symbolikus adalékról sem akart volna lemondani, mely az alak jelentőségét még érthetőbbé tenné, alája és melléje odahelyezett egy mákkal telt zacskót, meg egy baglyot és egy torzvonású álarczot, mely talán az álom rémképeit példázza. A koros,

megviselt testű, de azért szép és hatalmas erejű nőalak majdnem a lehetetlenségig erőltetett helyzetben nyugszik, de ez a helyzet is «egy lélek kínját látszik kifejezni, mely a kimerülés nehéz álmában is csak félig tudja feledni kétségbeesését». (Freemann.) A «Notte» a Medici-sírok szoborművei között legnagyobb csodálatra ragadta a kortársakat; Gian-Battista Strozzi, a költő, dicsőítő verset írt rá, melyben czélzással a Michel-Angelo nevére ezt a szobrot angyaltól alkotottnak mondta s élőnek, csak föl kell, úgymond költeni s beszélni is fog! A művész — ki maga is költő volt, — válaszolt az «Éj» nevében: «Óh jó nekem, hogy alszom s kő vagyok, — úgymond, — Mert ily silány, gyalázatos napokban, A nem hallók, nem látók boldogok . . . Óh csdek, fel ne költs! beszélj halkabban!»[5]

Ezek a sorok vetnek igazán világot arra a művészi érzésre, mely ezeknek a szoboralakoknak életet adott, arra a szívemésztő fájdalomra, mely rajtok végigömlik. A művész saját, nagy lelkének Golgothája az, melyen nézőjét végigvezeti, melynek szenvedései már előbbi műveiben s hátrahagyott sonettejeiben is megszólaltak. Egy magát legnemesebb érzelmeiben félreértettnek látó, a művészi tökély és megtisztult vallásos fölfogás keresésében önmagát kielégíteni nem tudó s a világgal meghasonlott nagy szellem keservének megnyilatkozásai a Medici-sírok. Nem külső sorsa, nem is honának viszontagságai egyedül: saját lényének, szellemének óriási terhe törte meg a Michel-Angelo lelkét. Az a láng, mely az egész földet bevilágítani volt hivatva, fölemésztette őt; a lángész vajúdása, a soha nem nyugvó és egészen ki nem elégíthető teremtési ösztön tette nyugtalanná életét, látszólag összeférhetetlenné természetét, elkeseredetté lelkületét, s okozta, hogy művészetének legremekebb alkotásai is egy fájdalomtól marczangolt kebel félelmes

följajdulásának benyomását teszik, éreztetik a drága árt, melyet a halhatatlanságért követelt tőle a sors, midőn hosszú földi életének örömeit és nyugalmát kellett érte cserébe adnia.

A mi ezeket a szoboralakokat az antiktól, — melylyel oly gyakran összehasonlították őket, — megkülönbözteti, az nem csak az, hogy «Phidias boldog isteneket alkotott, Michel-Angelo pedig szenvedő herosokat», (Taine) hanem inkább abban keresendő, hogy ezek az egyéni érzelemvilág megnyilatkozásai, szemben azokkal az általános érvényű, egy egész kor derült életét kifejező műalkotásokkal, melyekben a hellén világ adta át önmagát az utókor emlékezetének.

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

*

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

A megbízás eredetileg két falfestményre szólt, mert a mesternek a szemben levő falon — melyen a Sala Regia felől való bejárás van — a föllázadt angyalok bukását kellett volna ábrázolnia, de ez a kép soha létre nem jött, sőt még rajzokat sem ismerünk, melyek e czélra készültek volna.

Hogy Michel-Angelo — ki hosszú idő óta, melyet csak a szobrászatnak és építészetnek szánt, most újra fölvette az ecsetet — a legnagyobb körű compositio számára elegendő területet kapjon, nemcsak Peruginónak két azon a falon levő nagy frescóját, de magának a firenzei mesternek két — a Jónás próféta alakja alá festett — lunetteképét is megsemmisítették. Miután már mintegy két év óta foglalkozott a hozzávaló kartonokkal, 1536 tavaszán hozzálátott a művész a festéshez s ismét egyedül és minden segítség nélkül dolgozva — közben az állványról való leesés miatt súlyosan meg is sérülve — az 1541. év mindenszentek napjára elkészült vele.

A hatás, mely egész Róma feszült várakozását követte, elámulás volt, melybe azonban csakhamar az éles, sőt szenvedélyes kárhoztatás hangjai is vegyültek. Már a munka folyamában Messer Biagio Martinelli pápai czeremóniamester megütközését nyilvánította a fölött, hogy a roppant kép összes alakjai teljesen mezítelenek voltak, a miért Michel-Angelo azzal állott rajta bosszút, hogy a pokolban gyötrődő Minosnak az ő arczvonásait adta. A kép elkészülte után Pietro Aretino, a híres költő és satyraíró, a ki magának az irodalom terén a legnagyobb trágárságokat engedte meg s a ki neheztelt a mesterre, mert ez előbbi hízelgéseit kellőképen nem jutalmazta, heves támadást intézett ellene s kijelentette, hogy Michel-Angelo e képén mindazt megszentségtelenítvén, a mit a katholikus egyház szentnek tart, tulajdonképen a lutheránusokhoz pártolt. De III. Pál életében a művész alko-

tásával szemben ez a szenvedélyes bírálat legalább a tettek terére nem léphetett; ez az ürömpohár későbbre volt számára föntartva.

Michel-Angelo, Vasari állítása szerint, a falnak, melyre festett, kissé harántos alakot adatott, hogy így megóvja a rászálló portól;[2] de ép ezért annál többet ártott a festésnek az oltárgyertyák füstje, melytől színei erősen elsötétedtek. Az óriási fresco mai állapotában s a későbbi önkényes ráfestések miatt nehéz elképzelnünk a benyomást, melyet az a maga 300-ra számlálható emberi alakjával a kortársakra tett. Ma egyes részletek majdnem érthetetlenekké váltak s az összbenyomás: egy kavargó viharfelhője a szenvedélyes, küzdelmes, föl- s leszálló vagy a levegőben lebegő alakok tömegének.

Behatóbb vizsgálatra lassankint különválni látszanak a tisztító-tűz, menny és pokol régiói, megjelenni látjuk a végítélet perczét, az üdvözülés és elkárhozás beteljesedését, lényegesen más fölfogással és más alakban, mint a régi ábrázolásokon, de szembetünő összhangban a Dante költészetével és a Savonarola prédikáczióival, melyek lényeges alkotó-elemeivé váltak a Michel-Angelo egész világnézletének kivált előhaladottabb korában. Compositiójának rokonságáról a Dante «isteni színjátéká»-val nyiltan vallomást is tett a művész azáltal, hogy a dicső költőnek s túlvilági kisérőinek, Vergiliusnak és Beatricének alakjait meg is jelenítette képén.

A kép alsó közepén hét angyal fújja a «Josaphat völgyé»-nek a holtakat életre keltő harsonáit; velök mennyei hirnökök szállnak, mutatva a nyitott törvénykönyveket, melyek szerint kiki elveendi a maga itéletét. A harsonák szavára a baloldali alsó szélen elnyúló hegyoromként ábrázolt földön megnyilnak a sírok, belőlük fölkelnek a holtak; a középen látható üreg még a tisztító-tűz kínjait mutatja, de a föltámadottak nagy része már fölfelé száll.

A végítélet.
Michel-Angelo óriásfalképe a római Sixtina kápolnában.

vonzva, segítve az üdvözültektől, kik odavezérlik őket, a hol az emberiség ősei, Ádám és Éva hatalmas alakjai köré gyülekeznek mindazok, kiket az üdvözítő mint világbíró a maga jobbja felől helyezett. Maga ő, a világbíró, a hagyományos keresztény ábrázolástól egészen eltérően, felbőszült ifjú heros gyanánt ül felhőtrónján, mint a «Dies iræ» büntető, sőt bosszúálló Istene mondja ki az ítéletet, mely fölemelt jobbja mozdulata nyomán villámcsapásként suhog végig a világon. Mellette Szűz Mária félve húzódik össze, Szent Péter kulcsait tartja felé, Szent Pál és Mózes is megrémülve néznek. És vádlókként emelkednek föl a vértanúk, kik mártyriumuk eszközeit mutatják föl az ítélő Isten előtt, ezzel is kárhozatot mondva a pokolra szántak fejére: Szent Lőrincz a rostot tartja kezében, melyen megsütötték, Szent Bertalan a kést mutatja föl, melylyel megnyúzták s másik kezében, mint egy ruhadarabot tartja a saját lenyúzott bőrét. És vádlók az angyalok is, kik fönn, a kép legtetején, a boltczikkelytől kétfelé osztott mezőben két csoportban hozzák, vihargyors röpülésben az Üdvözítő kínhalálának eszközeit: a keresztet és a töviskoszorút, az ostoroztatás bitóoszlopát és a lándzsát; csodálatos művészettel van repülésök szárnyak nélkül ábrázolva, aminthogy általán Michel-Angelo mellőzött minden symbolikát, mely az ábrázolt lények túlvilági voltát külső járulékokkal igyekszik magyarázni. De a legsötétebb jelenetet a kép jobb oldala tárja föl, a hol — a hét főbűnre való emlékeztetéssel — a kárhozottakat mintegy ellenállhatatlan ólomsúly vonja le a pokolba; némelyik még küzd iszonyú végzete ellen, vadul összefonódott birkózók buknak fejjel lefelé, s legalul, az Acheron partjánál Charon üríti ki csolnakját, «evezőjével sújtva a késedelmeskedőt», mint Dante megírta.

Az «Utolsó ítélet» Michel-Angelónak az az alkotása, mely már az ő korában s azután és most is a legkeve-

sebb föltétlen elismerésben részesült. Symonds azt mondja róla, hogy a mester «stilje itt már modorossággá ridegül s a száraz tudományosság a nehéz helyzetekben és erőszakos boncztani mutatványokban akaratossággá fajul». Tolstoj pedig egyszerűen képtelenségnek mondja ezt a festményt. Maga a művész azt jósolta e képéről, hogy az «sokakat fog bolonddá tenni». Fölhozható ellene, hogy az oly ábrázolás, mely a világ fölötti végítéletet úgyszólván csak a kérlelhetetlen bosszúállás tényeként tünteti föl s az igazak mennyei boldogságát a háttérbe szorítja, nem felel meg egészen a keresztény fölfogás nemességének, bár e tekintetben a művész eszméje az egyházi írók és hitszónokok egész soráéval találkozik. Ha mai állapotától eltekintve, az egész compositiót eredeti színerejében igyekszünk elképzelni, akkor is el kell ismernünk, hogy a teljes mezítelenség s a szárnyak tökéletes mellőzése annyira egyenlősít ezeken a képeken szenteket, angyalokat, üdvözülteket és elkárhozottakat, hogy azok megkülönböztetésének nehézsége szükségkép mindig kárára szolgálhatott az érthetőségnek.

A mit azonban senki kétségbe nem vonhat, az az a tény, hogy a képzőművészet évszázadokon át merített mint egy kiapadhatatlan forrásból abból a formakincsből, melyet Michel-Angelo pazar gazdagsággal hordott itt össze a legváltozatosabb s művészi szempontból tökéletes emberi alakokból és mozdulatokból. És hogy ezt nem üres technikai gyakorlatnak vagy bravúrnak tekintette, mutatja az, hogy e tömérdek alak között nincs egyetlenegy sem, melynek helyzete, mozdulata fölösleges, következetlen, vagy lélektanilag indokolatlan volna. Ha a művészi gondolat tekintetében, melyet Michel-Angelo itt kifejezni akart, nem érezzük magunkat teljesen kielégítetteknek, kérdés, vajjon ennek oka a mű fogyatkozásaiban, vagy talán inkább a föladat tökéletes megoldásá-

nak lehetetlenségében keresendő-e? A kép részleteiben telve van nemcsak formai, hanem tartalmi, eszmei — mondhatjuk talán költői — szépségekkel, a melyek szerzőjük érzelmét és gondolkodását mélység és nemesség tekintetében a Dantééval egészen rokonnak tüntetik föl, festői művészetét pedig e kép még nagyobb szabadságban és kifejlettségben tünteti föl, mint a fölötte levő mennyezeti frescók, bár nélkülözi ezeknek kitörölhetetlenül emlékezetünkbe véső dő szépségeit, minden szertelenségtől ment, üde, közvetetlen igazságát.

Ezekhez a fiatalkori alkotásaihoz hasonlítva a Michel-Angelo «Végítélet»-e kétségkívül magán viseli az öregség elsötétülő világnézletének és a körülötte megváltozott kornak kinyomatát. Mintha a mester ide visszatért volna hatvanhat éves korában, «hogy kimondja az ítéletet a szépség és kellem egy egész világa fölött, melyben a letűnt nemzedékek gyönyörködtek és mely immár a pusztulásnak volt szánva» (J. Klaczko), hogy elmondja a büszke renaissance sírbeszédjét. «A prófétai kijelentés phantasmagoriájából — írja Justi — Michel-Angelo itt az emberi testeknek egy óriási symphoniáját alkotta meg, a melyet áthevít a világ iszonyatosságai fölötti harag, a melyen végigzeng a bűnhődést követelőnek kiáltása, végigrezeg egy összeomló világ sejtelme, s ő, a művész maga, második Orpheusként nyitja meg a pokol kapuit.»

*

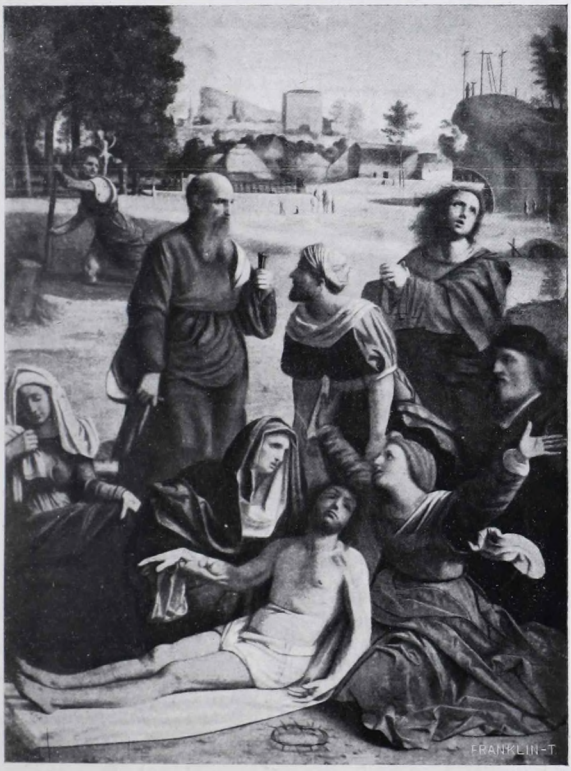
Ezen a ponton, a hol a Michel-Angelo művészi pályája a kortársaira gyakorolt hatás tekintetében úgyszólván zenithjét éri el, lesz helyén megszakítanunk az ő jellemzésének szánt fejtegetésünket, hogy rövid szemlét tartsunk az olaszországi festészet és szobrászat ama mesterei fölött, kiknek működése jobbára a XVI. század

közepére esik s kiknek nagy része — mint látni fogjuk — a Michel-Angelo közvetetlen művészi hatása alatt állott.

Legkevésbbé mondható ez e korszak ferrarai festőiskolájáról, melynek legjelesebbjeit fiatalkorukban a Lorenzo Costa befolyása alatt láttuk fejlődni s mely — már közelségénél fogva is — legkevésbbé vonhatta ki magát a velenczei művészet hatása alól. Ide tartozik — mint egyike a legkorábbiaknak — Gian-Battista Ortolano, családi nevén Benvenuti (megh. 1525 táján), kinek működését bizonyos homály födi, mert sem életéről nincsenek adataink, sem a neki tulajdonított jeles képekre nézve nem látszik szerzősége kétségtelennek. Főműve, a «Keresztről való levétel» a római Borghese-képtárban — melyet sokan Garofalónak tulajdonítanak — sajátságos vegyülését mutatja az erőteljes színeknek és az ólomszínű árnyékolásnak, mely a testet valószerűségétől fosztja meg. De itt, úgy mint Nápolyban, Rómában és Milanóban levő többi képein szembetünik a művész rajzának pontossága, felfogásának nemes és ékesszóló pathosa s szerkesztésének nagyszerűsége; a gazdag redőzetű ruhák Ortolano képein mintegy az átmenetet jelzik a Quattrocento szentképeinek egykorú, s a Cinquecentónak classikai jellegű öltözékei között.

Lodovico Mazzolinónak (1481—1530) a «fénybogárnak a festők között», többnyire kis méretű képein, igen élénk színhatás gyakran a fölfogás nyerseségével s a legkezdetlegesebb vonásokkal vegyül; inkább a genre, mint a históriai ábrázolás az ő eleme, mert képei eszmei tartalmának szegényes voltát a kis téren összehalmozott csoportok és dekorativ elemek gazdagsága sem leplezheti, de a tündöklő színek ereje reájuk vonja a tekintetet. Főműve a Borghese-képtár «három király imádása», melyen különösen a pompás építészeti háttér tűnik föl. A ferra-

raiakhoz számíthatjuk a szülővárosáról, *Cotignoláról* nevezett GIROLANO DE' MARCHESIST (1481—1550?) is, kit a mi szépművészeti múzeumunkban levő, Krisztus siratását ábrázoló képe hideg színeivel és hullaszerű élő-alakjaival



A keresztről való levétel; Ortolano képe a római Borghese-képtárban.

úgy látszik, fejlődésének kezdetleges fokán mutat be.[3] Sokakat utánzott és azért modora sokat változott; első oltárképe San-Marinóban a Francia gyönge visszhangja, mely azonban túlzásra való hajlamot árul el; később Ráfael és Michel-Angelo nyomdokaiba lépvén, festései

Innocenzo da Imolára és Bagnacavallóra emlékeztetnek. Bolognában mint arczképfestő hírnévre tett szert s ezért őt bízták meg a ravennai csata után a halott Gaston de Foix lefestésével.

A ferrarai festészet terén ebben a korban legjobb hangzású nevek a már egyszer említett Dossoé és Garofaloé voltak. Giovanni Dosso, művészi nevén Dosso Dossi (szül. 1479 táján, megh. 1541) Ariosto költészetétől táplált csapongó képzeletének merész alkotásait ép oly merészséggel, erővel s a mellett tündöklő színpompával tudta vászonra vetni. Velenczéhez tartván magát, a Ráfael-iskola befolyásával szemben jobban őrizte meg eredetiségét, mint társa, Garofalo; műveiben azonban néha bizonyos pallérozatlanság és léhaság mutatkozik. Szentképei között művészetét legmagasabb fokán tüntethette föl a ferrarai «Ateneo» erősen átfestett nagy oltárképe, míg egy modenai, Máriát a felhők között trónolva ábrázoló festményén az alakok nyers ereje kevésbbé emelkedett fölfogásról tanúskodik. Dosso ferrarai frescói elpusztultak vagy megrontattak, de sok képe van Modenában, Drezdában, Londonban, Párisban s valószínűleg sok szerepel még a Giorgione, Parmegianino, Pordenone vagy Garofalo neve alatt. Festett mythologiai, továbbá életteljes, kissé érzékies genreszerű jeleneteket és arczképeket is; híres a Borghese-képtárban levő Circéje, mely a művész romantikai irányának leghűbb kifejezője s a mely úgy mint sok más műve is, tündöklő színezetével és a háttérül szolgáló tájék bájával is elbűvöl. Dossónál félreismerhetetlen a közeli rokonság a velenczeiekkel, különösen Giorgionéval, kinek neve alatt szerepelt ezelőtt budapesti képtárunkban levő kitünő képe is: egy fiatal férfi tüzes színekben világoló feje.[8] Hogy vajjon a Dosso testvéröcscse és munkatársa Battista Dossi neve alatt szereplő képe galleriánknak — az Egyptomba menekülő

szent család pihenője — eredeti-e vagy csak másolat? azt legalább is kétesnek kell tartanunk.[9]

A másik jelentős mestere ennek az iskolának, a «ferrarai Ráfael», Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) termékeny művészi munkássága alatt a ferrarai és velenczei hagyományok és befolyások hatása alól lassanként mindinkább a Ráfael iránya felé távolódott el. Mint

Circe; Dosso Dossi képe a római Borghese-képtárban.

az Esték kedvelt udvari festője fal- és állóképeit legnagyobbrészt Ferrara és Modena számára készítette, de kivált a kisebbekből sok került Olaszország többi helyeire, különösen a Borghese-képtárba s nehány más európai képtárba is; budapesti országos gyűjteményünk is tartalmaz tőle egy, a házasságtörő nő történetét ábrázoló festményt, mely főérdemét: a színek drágakőszerűen tündöklő erejét a kissé túlhalmozott csoportosítás mel

lett is érvényre juttatja. Dossóhoz hasonlóan — kivel a kölcsönhatás viszonyában állott — Garofalo szép és regényes tájképháttereket fest, egyes alakjainak nemes szépsége is elismerést érdemel, egészben véve azonban tehetsége nincs mindig kellő arányban a művészi conceptio legmagasabb szárnyalását igénylő tárgyaival, a mi majd az utánzások lejtőjére juttatja a különben rokonszenves festőt, majd a pathetikus formákat fosztja meg a mélyebb lelki tartalomtól.

A firenzei festők közül Angelo Bronzino (tulajdonképen Angelo di Cosimo di Mariano, szül. 1502, megh. 1572), mint a kitünő arczképfestő, Pontormo tanítványa, utóbb keresett és sokaktól követett mester, csak későn s önállóságának teljes föláldozása nélkül hódolt meg a Michel-Angelo irányának. Az ő arczképfestői működése gondosan megkülönböztetendő mythosi vagy bibliai, szóval compositionális tárgyú festményeitől. Az előbbiben Michel-Angelótól nem kölcsönzött el egyebet, mint bizonyos komoly, nagy vonást s a színezésnek hideg, józan egyhangúságát; úgy a Mediciek családi képmásai, mint nekünk többnyire ismeretlen egyéneket ábrázoló arczképtanulmányai gyakran remekei a jellemzésnek, az olykor Holbeinra emlékeztető kérlelhetetlen realizmusnak s csak ritkán terelik a figyelmet bravúros részletekre és járulékokra. Ellenben a compositiók terén Bronzino — a ki különben neves költő is volt — menthetetlenül beléesik a későbbi manieristák hibájába: az igazi életet nélkülöző, kifejezéstelen és egyéniség nélküli alakoknak erőltetett és indokolatlan vagy tetszelgő mozdulatokban való egymáshoz és egymásra halmozásába.

A mi képtárunk, sajnos, Bronzinót csak ez utóbbi oldaláról láttatja, különösen typikusan a Venust, Ámort és a Féltékenységet ábrázoló képen; a női képmás legfölebb gyönge műhelyképnek fogadható el; a «Pásztorok

imádása» valószínűleg korai mű, még a Sarto irányára emlékeztető s kékbe olvadó erős színeivel a Bacchiacea műveihez közel álló.[10]

Krisztus siratása; Garofalo képe a római Borghese-képtárban.

Hátra vannak még azok a festők, a kiknek egész működése a Michel-Angelo modorának utánzásában merült ki. E tekintetben legközelebb állottak hozzá Marcello

Venusti, a kitől alig bírunk oly művet, mely nem az ő festései vagy legalább rajzai után készült volna és Daniele Ricciarelli da Volterra (szül. 1509 táján, megh. 1566), ki — mint a végítélet képénél is látni fogjuk — néha megbízásszerű teendőket is teljesített mellette. Ez utóbbinak nevét azonban oly művek is viselik, melyek — bár lehetett benne részök a Michel-Angelo rajzainak — mindenesetre a Cinquecento festőművészetének emlékezetes alkotásai közé tartoznak, s kétségtelenül befolyásolták nemcsak a későbbi olasz képirást, de még a Rubens alkotásait is. Ilyen főképen a római Trinità dei Monti-templom híres «Keresztről levétel»-e, mely a franczia invasio óta erősen restaurált állapotban maradt reánk. A mit itt a szerkesztés magas művészi tökélye könnyebben feledtet el: az egyes helyzetek és mozdulatok czélzatos bonyolultsága, jobban ötlik szembe Daniele többi művein, melyek közül úgyszólván csak az Uffizi-képtár «betlehemi gyermekgyilkolás»-a állítható méltón a Trinità-beli oltárképhez. Ide sorolhatjuk az urbinói Girolamo Gengát (1476—1551), ki mint a Luca Signorelli tanítványa lett a Michel-Angelo követőjévé s kinek legjobb képei az Uffizi-ben, a Brerában s a sienai Accademiában találhatók.

Ugyanide tartoznak azok a firenzei festők, kik az Andrea del Sarto nyomdokain haladva, de lényeges befolyásával a Parmegianino művészetének s még inkább a Michel-Angelo sokban félreértett példájának lassanként mindent háttérbe szorító hatása alatt oly modort fejlesztettek ki, mely ezeknek az elődöknek a formanyelvét minden tartózkodás nélkül fölhasználva s összevegyítve, rögtönzésszerű nagy és túlgazdag compositiókkal igyekezett a kortársakat ámulatba ejteni. Ez a szertelenség és gyárias sietség leggyakrabban együttjárt a lapossággal, sőt ürességgel és mindenek fölött az igazi egyéni vonás teljes hiányával, habár a pillanatnyi szükségletnek meg-

Keresztről levétel; Daniele da Volterra képe a római Trinità dei Monti templomban.

felelni látszott s az illetőknek elismerést és legtöbbször dús keresetet is biztosított. Ennek a modornak a képviselői Francesco Salviati (1510—1563), tulajdonképeni nevén de' Rossi és a Zuccaro (vagy Zucchero) testvérek, Taddeo (1529—1569) és Federigo. Ezeknek érdemül tudható be, hogy a középkori és egykorú történet jeleneteit mind nagyobb mértékben vonták be a képzőművészeti ábrázolás tárgykörébe, különösen a Villa Caprarola freskóiban, allegoriai képeik azonban sokkal inkább irodalmi, mint művészeti fölfogásuknak az érthetetlenségig menő mélységeivel kevés élvezhetőt nyújtanak.

Ennek az iskolának kétségkívül legérdemesebb alakja Giorgio Vasari (1512—1574) már csak azért is, mert nem csupán festőművész, hanem nagy tevékenységű építész is volt, mint az olasz renaissance-művészet egykorú krónikása pedig minden fölületessége és gyakori elfogultsága ellenére egyenesen megbecsülhetetlen forrásművet nyújtott az utókor minden műtörténésze számára. A firenzei Palazzo Vecchióban, a római Vatikán Sala Regiájában, Poggio a Cajano villájában hátrahagyott elbeszélő és allegorizáló freskóinak tömege ép úgy mint Olaszországon és egyebütt elszórt álló-képei nagy készültség, eszmebőség és fáradhatatlan munkakedv mellett a közönséges utánzástól vissza nem riadó könnyelmű hevenyészésről is tanúskodnak s egy, kora szükségleteinek készséges szolgálatában teljesen elmerülő, a valódi eredetiséget, önállóságot és mélyebb meggyőződést nélkülöző művészi egyéniség jellegét viselik magukon. E tekintetben nem tesznek kivételt Vasarinak a mi képtárunkban levő festményei sem, melyeknek egyikét (a kánai menyegző) túlhalmozott compositiója, másikát (a három Gráczia) opálos színezetű alakjainak édeskés és modoros szépsége teszi kevéssé rokonszenvessé.[11]

*

Áttérünk most a Michel-Angelo pályája második korszakába eső s szintén legnagyobbrészben az ő befolyása alatt fejlődött szobrászat mestereinek méltatására, itt is azokon kezdve szemlénket, kik vele szemben önállóságukat jobban őrizték meg.

Ezekhez sorolandók főleg azok, kiknek művészi fejlődésére az Andrea Sansovino munkássága gyakorolt lényeges befolyást; így a firenzei Niccolo Braccini dei Pericoli (1485—1550), kit nyugtalan természete miatt Tribolo (nyomorgató) névvel ruháztak föl s kit a loretoi Santa Casánál mint az Andrea munkatársát említettünk. Tevékenysége főkép Firenze, Loreto, Bologna és Róma között oszlott meg s művészi modora különféle befolyások alatt többször átalakult. Legérettebb műveit a bolognai San Petronióban hagyta hátra, különösen a főbejárat ajtópillérein, a hol a próféták és Sibyllák kisméretű alakjai elárulják ugyan már a Sixtina frescóinak hatását, de egészben a szigorú mértéktartás s bizonyos derült szépségre való törekvés a két Sansovino irányának követőjére vall. Domborművei ugyan szintén túllépik némileg az antik példák szigorú korlátait, de korántsem annyira, mint a Ghiberti megcsodált alkotásai; szépek dekorativ alakjai, különösen angyalai. A Mária mennybemenetelét ábrázoló relief ugyanott későbbi mű s ezért már némi barokk túlzást mutat a csoport élénkítésében. Firenzében a Medici-sírok körül segédkezett Michel-Angelónak s talán ennek rajzai nyomán a síremlékek díszeül formálta azokat a fekvő folyam-isteneket, melyek a firenzei gyüjteményekben s a berlini «Kaiser Friedrich-Museum»-ban láthatók. Rómában a VI. Hadrián pápa síremléke foglalkoztatta Tribolót többedmagával, később pedig Cosimo de' Medici nagyherczeg nyaralóiban inkább a dekorativ plasztikára fordította munkásságát. Az ő befolyása alatt működött Bolognában egy jeles női szobrász: Pro-

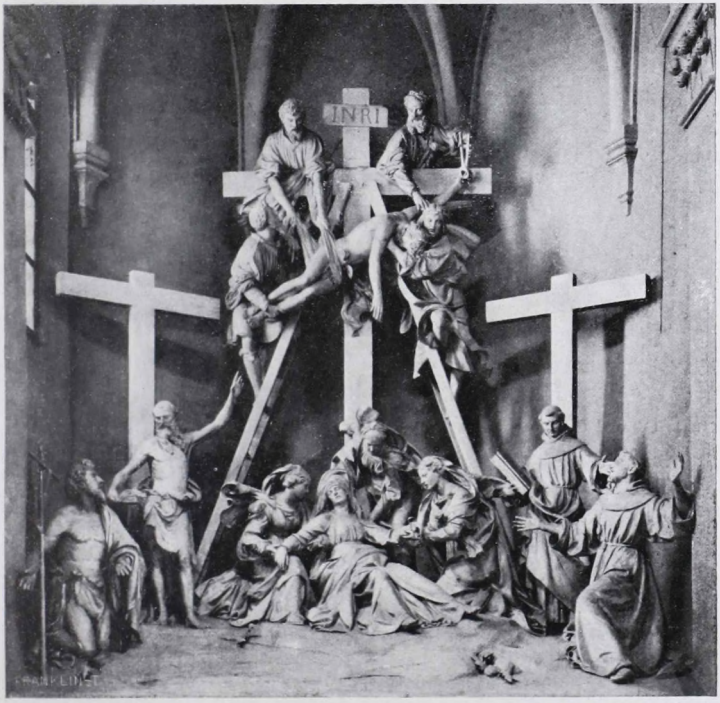
PERTIA DE' ROSSI, kinek a San Petronióban levő némely domborműve kiválónak mondható.

Bolognában a Tribolo társa volt ALFONSO LOMBARDI (1497—1537) «CITTADELLA» melléknévvel, ki Ferrarában kezdte működését. Annak az erőteljes realismusnak a nyomain indult meg, melyet a ferrarai és bolognai festészetben Lorenzo Costa képviselt, s mely a szobrászat terén részint a bolognai NICCOLO DELL' ARCÁnak és VINCENZO ONOFRInak, részint a modenai GUIDO MAZZONInak még a Quattrocentóhoz sorolandó működésében, a Krisztus siratását s más hasonló érzelmes és szenvedélyes jeleneteket ábrázoló festett terracotta-szoborcsoportokban nyert legjellegzetesebb kifejezést. Bolognai művei a San Petronio, San Domenico és S. Maria della Vita-templomokban Lombardit oly művészként tüntetik föl, ki a kifejezés ereje, az alakok szépsége s a compositio gazdagsága mellett is inkább szobrászi, mint festői elrendezésével sok pályatársát meghaladja. A Krisztus föltámadását ábrázoló lunette-domborműpéldául a Sansovino szellemében nemes, egyszerű s mégis sokatmondó csoportosítást mutat. Ellenben a Mária halálát ábrázoló domborműve minden szépsége mellett is nyilvánvalóvá teszi, hogy ezeknek a hatalmas alakoknak, a mozdulatokban megoldott művészi problémáknak s az egész, drámai erőtől mozgatott csoportozatnak tulajdonképen mily kevés köze van a haldokló főalakhoz és az ábrázolás valódi tárgyához.

Ugyancsak a LOMBARDIK (vagy Lombardók) kiterjedt művészcsaládjából való volt az a GIROLAMO LOMBARDI, ki szintén Ferrarából indulva ki, mint az Andrea Sansovino tanítványa, ennek vezetése alatt a loretói Santa-Casa díszítése körül fejtett ki nagy tevékenységet 1534-től 1560-ig, fiai és tanítványai segítségével. Világos és élénk elbeszélő modorban ábrázolt jeleneteket a Jézus életéből a szenthajlék márványfalán, azonkívül tőle van ugyanott a Madonna

bronzszobra s az ő műhelyéből kerültek ki a loretói dóm érczkapúi, a paradicsomi történetekből merített, mozgalmas domborművekkel.

Alfonso Lombardihoz közel áll, de jelentőségben fölülmúlja őt hosszabb életű kortársa, Antonio Begarelli



Keresztről levétel; Antonio Begarelli szoborcsoportja a modenai San Francesco templomban.

(1496—1565) modenai szobrász, ki munkássága legnagyobb részét szülővárosának szentelte s kit a modenaiak már ezért is egészen a magukénak s a helyi szobrásziskola, különösen a Guido Mazzoni tanítványának szeretnek tekinteni. Igaz, hogy Begarelli is a Mazzoni által oly nagy-

hírűvé lett modenai különlegesség: az életnagyságú terracotta-szobrok valószerű csoportozataitól nyeri művészi jelentőségét, de nagy különbség van az álarczkészitőből szobrászszá lett Modanino (Guido Mazzoni) gyakran lárvaszerűen eltorzult orczái, alakjainak egykorú öltözéke s kíméletlen, szinte nyers realismusa és a Begarelli szépségre törekvő, antik modorban öltöztetett, kevésbbé egyénesítő, mint inkább általánosító, egységes festői hatás szolgálatában álló szoborcsoportjai között. Az utóbbin már látszik a Cinquecento római műveinek ismerete, a «pogány eleganczia», s valószínűleg a Sansovino és Lombardi, valamint az elrendezésben a Correggio hatása. Vasari szerint Michel-Angelo fölötte nagyra tartotta a modenai szobrász művészetét s úgy nyilatkozott, hogyha szobrai márványból volnának, veszélyes vetélytársaivá lennének az antikoknak. Főművei: a «Keresztről levétel» a modenai San Francesco-templomban, a «Krisztus siratása» és a «Mária megdicsőülése» a San Pietro-templomban ugyanott és a parmai San Giovanni-templom egyes szobrai. Némely alakjának — például a leroskadt Máriának — fensége megragadja, némely arczának szépsége elbűvöli a nézőt; egész compositióin valami zengzetes pathos vonul el, a mi nemcsak Mazzonitól, de Michel-Angelótól is élesen megkülönbözteti őt. De a Begarelli nagy művészi ereje sem képes feledtetni annak a feladatnak a lehetetlenségét, a melynek — bár elődjeiénél nemesebb eszközökkel és tisztultabb fölfogással — ő is szentelte munkássága javarészét: a szoboralakok valószerű csoportosításával idézni elő bizonyos érzéki csalódást; ez a feladat saját magának megölője, mert a mily mértékben közeledik czéljához, oly mértékben árulja el czélzatát s lesz épen ez által művészietlenné.

Andrea Sansovino követőjének tekinthető Francesco da Sangallo (1494—1576), a híres építész, Giuliano da

Sangallo fia, kit főkép síremlékek szobordíszei foglalkoztattak önállóan Firenzében és környékén, miközben a Michel-Angelo egyes alakjainak hatása mindinkább észrevehetővé lett művein. Vincenzo Danti (1530—1576) ismert műve: Keresztelő Szent János lenyakaztatása a firenzei Battistero egyik kapuormán, minden szerves összefüggés nélküli három szoboralak, melyek a Donatello helyi hagyományai mellett a Sansovino utánzásáról s a római iskola befolyásáról is tanúskodnak.

Krisztus siratása; Antonio Begarelli szobor-csoportja a modenai San-Pietro templomban.

Már működésének színtere miatt is a felső- és közép-olaszországi szobrászoktól eltávolodni látszik s bizonyos önálló szerepkörben tűnik föl Giovanni Merliano da Nola (1484—1558), ki ifjabb s rövid életű, de nagy tehetségű társával, Girolamo da Santa Croceval (1502—1537) együtt Nápolyban fejtett ki rendkívül termékeny munkásságot s gyarapította e város templomainak különben is gazdag síremlékdíszét. A Giovanni da Nola művészete sajátságosan egyesíti a Quattrocento dekorativ plasztikájának modorát Michel-Angelótól kölcsönzött motivumokkal, sőt már barokkszerű túlhalmozásokkal. Legjobbat a síremlékeken levő képmásokban alkotott, így például a Galeazzo Pandono pompás kopasz fejében a San Domenico-templomban; eszmegazdagoknak compositiói nem mondhatók, többnyire a hagyomány vagy utánzás taposott

útján jár, gyakran ismétli is magát, de szűkebb hazájában, mely a művészet terén sohasem járt elől, mindenesetre korszakos volt az ő szobrászi tevékenysége. Már egy új, művészi eszközeiben pazarlóbb, de nem szerencsésebb időszak megnyiltát jelzi az a nagy, díszes mausoleum, melyet a Nápoly történetében oly emlékezetes Pietro di Toledo spanyol alkirálynak és nejének állított Giovanni da Nola a S. Giacomo degli Spagnuoli-templomban, s mely az elhunytaknak a gazdag díszű, óriási sarkophagon térdeplő alakjaival az I. Ferencz franczia király sírjára emlékeztet Saint-Denisben.

Főkép Génuában és Rómában hagyta hátra munkásságának jeleit Guglielmo della Porta (megh. 1577-ben), ki a lombardiai szobrászat nyomdokain indulva el, később egészen a Michel-Angelo követőjévé lett; III. Pál pápának tőle készített síremléke a Szent Péter-bazilikában, a Medici-sírkápolna fekvő nőalakjait ismétli édeskésebb és érzékiesebb kiadásban, úgy hogy az egyiknek később érczburkot kellett öltenie ép úgy, mint a hogy a Végitélet Sixtina-kápolnai képének alakjait is utólag lepellel látták el. Génua foglalkoztatta sokáig a nagy mester egy másik követőjét is, Fra Giovan-Angelo Montorsolit (da Poggibonsi 1507—1563), kivel már mint a Michel-Angelo segédjével és munkatársával találkoztunk a Mediciek sírkápolnájában. Ez sokfelé és sokat dolgozott: Firenzében és Génuában, Bolognában és Nápolyban, sőt Messina hatalmas ugrókútjai is, mythologiai alakjaik sokaságával, ennek a szerzetesszobrásznak az alkotásai. Főműve mégis a Dóriák sírkápolnája a génuai San-Matteo-templomban, melyet nemcsak szobrokkal, de relief- és stucco-díszszel is gazdagon látott el, alakjaiban többnyire elárulván a Michel-Angelo bűvös hatását. A bolognai S. Maria dei Servi-templomban levő oltárdísze szép részleteknek arányaikban kissé önkényes egymás mellé rendelését tünteti

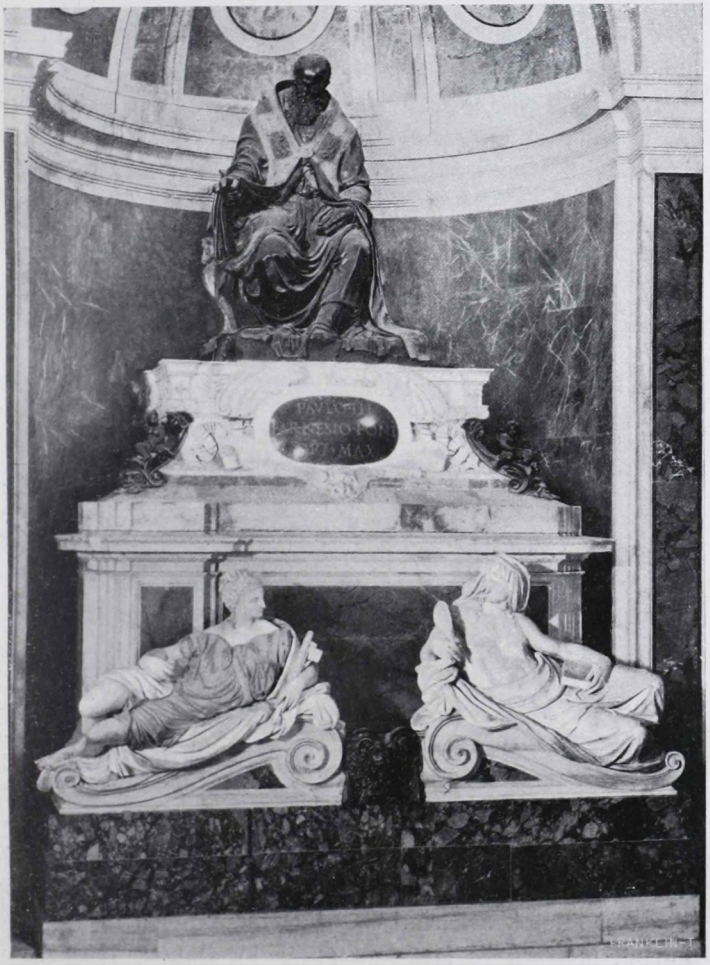
föl. Buonarrotinak egy másik tanítványa, Raffaello da Montelupo (1505—1567) szintén közreműködött a Medici-sirkápolna s a II. Julius pápa síremlékének szobordíszén, de munkatársa volt Sansovinónak is a loretói Santa-Casa domborművein. Kevésbbé szolgai utánzója mesterének sok másnál, mint építész és dekorátor még inkább, a Quattrocento nyomain halad, alakjain a Sansovino befolyása is meglátszik, nagyon különböző értékű önálló munkái azonban — Firenzében, Luccában s Rómában — határozott művészi egyéniség hiányát mutatják.

Galeazzo Pandono síremléke; Giovannida Nola műve a nápolyi S. Domenico-templomban.

Firenze nagy szülöttjének sok tekintetben veszélyes és káros művészi hatása legélénkebben tükröződik vissza szülővárosának e korszakbeli szobrászatán. Itt találkozunk mindenekelőtt Baccio Bandinellivel (1493—1560), a kit a Michel-Angelo elleni személyes gyűlölet és irigység nem tartóztatott vissza attól, hogy a mester utánzója legyen s túlzásaival az ő stiljének hitelét rontsa. Bandinelli a bőkezű s a műpártolásban elődeiknél kevésbbé válogató Medici-nagyherczegek pártfogását élvezvén, nagy megrendelé-

seket szerzett magának s tehetségét meghaladó föladatokra vállalkozott. Kétségtelenül jeles rajzolónak mondhatjuk — bár az eredetiségnek e téren is hiján van — rajzai után festmények és metszetek is készültek; a plasztikának is abban a részében legjobb, mely legközelebb áll a rajzhoz, t. i. a síkhoz tapadó domborműben; e nembeli munkái — melyek most a firenzei Duomo kupolája alatti körsorompót díszítik, s melyekben Giovanni dell'Operának is része volt — sok szép részletet tartalmaznak. Nagy igényű szoborcsoportozatai — mint például a Cacust leküzdő Hercules a Palazzo Vecchio előtti emelttéren — a gúnyiratok özönét vonták már kortársai részéről alkotójukra; a X. Leo sírjának (a római Sopra Minerva-templomban) mellékalakjai túlságosan mozgalmasak és elgyűrtek. Annak az erőnek, mely a Michel-Angelo alakjait áthatja, Bandinelli csak a nyers, anyagi oldalát látja és érti meg s ezért csak az «emberi állatot» tudja szoborműveiben elénk állítani, azt is oly módon, hogy sem gyönyörködésünket, sem érdeklődésünket föl nem keltheti.

A Michel-Angelo utánzóinak jelentőségén nem emelkedik fölül mint szobrász Bartolommeo Ammanati (1511—1592) sem, a mi építészi érdemeit nem kisebbítheti. Mint a Jacopo Sansovino tanítványa kezdte meg működését, melynek befejezése már egy későbbi korszakba nyúlik át s azt a művészi psychologia szempontjából érdekes jelenséget tünteti föl, hogy Ammanati meghajolva a renaissance «pogányságát» fölváltó szigorúbb, egyházias szellemi irány előtt, későbbi korában elítélte azt a sok meztelenséget, melylyel a plasztika terén ő is gazdagítani segített Olaszország művészetét. Ledája a firenzei Museo Nazionalében bájos, de rendkívül érzékies, Neptunkútja a firenzei nagy piaczon műbecsben alig áll a Brandinelli Hercules-csoportja fölött; jobbak még sírszobrai,



III. Pál pápa síremléke; Guglielmo della Porta műve a római Szent-Péter-Bazilikában.

melyekben mérséklet, komolyság s nemesebb hatásra való törekvés mutatkozik.

A Cinquecento művészi iparának szánt fejezetben fogjuk jelentősége szerint méltatni Benvenuto Cellinit (1500—1572), e korszak leghíresebb firenzei ötvösét, kinek szobrászi alkotásairól azonban e helyen kell megemlékeznünk. Cellininek — a ki a korabeli szobrászati technikára és saját művei viszontagságos keletkezésére vonatkozó följegyzéseivel jó szolgálatot tett a művészettörténelemnek — legnagyobb méretű szobrászi alkotásai és kisérletei, melyekre valószínűleg a Michel-Angelo példája és nyilatkozatai bátorították, elenyésztek; nehányat Fontainebleauban és az Escorialban hagyott hátra, úgymint a Louvreban látható nagy érczdomborművet, mely nyugvó nymphát ábrázol szarvassal s egy bizarr és a kortársaktól megcsodált márványfeszületet; az életteljes érczmellszobrot, melyet Cosimo nagyherczegről készített, a firenzei Museo Nazionale őrzi. De már létrejöttének viszontagságai miatt is legismertebb s kétségkivül legjobb szobrászi műve a Medusa levágott fejét magasra emelő Perseus alakja melyet díszes — talán túlságosan cziczomás — talapzaton még az ő idejében helyeztek a Loggia dei Lanzi[12] íve alá. Ez a szobor a művész egyéniségének kétségkívül erős kinyomatát viseli magán, s a főalak mozdulatának a nagy lendület mellett is hősies nyugalma s szép körvonalai által a korszak jelentősebb alkotásai közé tartozik; compositiójának gazdagságát fokozzák a talapzat domborműve, mely Andromeda megszabadítását beszéli el s a szögletekre kariatidaszerűen alkalmazott, Jupitert, Danaët, Mercurt és Minervát ábrázoló alakok. Egészben véve azonban ez az «inkább romantikainak mint classikainak mondható» (Freeman) mű is — különösen ha a Museo Nazionalében őrzött tetszetősebb kis modelljével hasonlítjuk össze — ép úgy mint a Cellini többi szob-

rászi munkái, hosszúra elnyújtott, modoros, túlfinomult alakjaikkal, önkényes arányaikkal, kicsinyes részleteikkel csak azt bizonyítják, hogy szerzőjük nagyobb ötvös volt, mint szobrász, nagyobb dekoráló, mint szerkesztő-tehetség, s bár az antik bronczok, a Donatello és a Michel-Angelo egyesített tanulmányáról, mégis egyúttal valamennyinek félreértéséről tesznek bizonyságot.

Jellemben is hasonló pályatársa volt Benvenuto mesternek Leone Leoni (1509—1592) az V. Károly és II. Fülöp udvari művésze, a kitünő éremvéső, érczöntő és Cellininél jelesebb szobrász, kinek különösen nagyszámú plasztikai képmásai hűségökkel és életteljes, egyénítő erejökkel koruk műalkotásai között előkelő helyet foglalnak el. Bizonyos deklamatorius elem sohasem hiányzik ugyan compositióiból; hőseit antik jelmezbe öltözteti, mint Michel-Angelo a «Capi-

Perseus a Medusa fejével; Benvenuto Cellini szobormüve a firenzei Loggia dei Lanziban.

tano»-kat, lábukkal szörnyetegeket taposnak le, mint a Cellini Perseusa. Ilyfajta siremlékekkel és szobrokkal Leoni — ki magának fényes palotát épített Milanóban — elárasztotta Lombardiát, sőt Spanyolországot is gazdagította, miben tanítványai s köztük különösen fia, Pompeo voltak a hosszú életű művésznek segítségére. Pompeo úgy jelenik meg, mint folytatója atyja művészetének, melyet a következő korszakba is átvisz.

Még egy, rendkívül termékeny művészi egyéniséggel kell itt megismerkednünk, ki a Michel-Angelo félreismerhetetlen hatásának jeleit viselő működése legnagyobb részét idegen származása ellenére Olaszországnak szentelte s ennyiben olasznak tekinthető és kinek fényes munkássága már a renaissance-szobrászat átmenetét jelzi a barokkba: ez a Douayból származó, tehát flamand Jehan Boulongne vagy Jean Boulogne, kit az olaszok Giovanni da Bolognának, vagy röviden Gian-Bolognának neveztek. (1524—1608.)

Első művészi kiképeztetését Antwerpenben nyervén, már fiatalon Rómába vándorolt, a honnan Firenzébe került, s itt, a Mediciek szolgálatában töltötte hosszú élete java részét, Bologna, Pisa, sőt Páris számára is művészi megbízásokat teljesítve. Még Michel-Angelo életidejébe eső első nagyobb műalkotása: a Bologna piaczát ékesítő Neptunkút már magában is úgyszólván teljesen kifejezi az ő művészi erejét és képességének természetét. Az ő jelentősége főkép műveinek tetszetős körvonalaiban s ezeken alapuló dekorativ hatásában rejlett; ebből a szempontból eszközeivel majdnem biztosabban tudott bánni Michel-Angelónál. Egészen az antik szellemtől áthatott művészi lelke tényleg a nemes szépséget kereste mindig s azt rendesen meg is találta, merész föladatokban is tartózkodva a művészi lehetetlenségek erőszakolásától, de mélyebb lélekfestést, az általánosságokból kimagasló

Fernando Gonzaga szoborképmása; Leone Leoni műve.

eszmét nem árulnak el művei. Már e kút diszítő mellékalakjai is: a delphineket tartó puttók és a vízontó Syrének, s még inkább az élettelen ornamentika erősen barokk ízűek, úgy, hogy a mester későbbi munkái majdnem kisebb eltávolodást mutatnak a renaissance mértéktartásától. Firenzében első nagy sikere a híres Mercur-szobor volt, mely valamikor a római Medici-Villa ékességeül szolgált, ma a Museo Nazionalében látható. A röpülő alak tartása talán nem egészen természetes, de lendületes és kecses s a nehéz probléma legbravúrosabb művészi megoldásáról tanúskodik, úgy, hogy valódi mintaképpé vált a dekorativ szobrászatban. Ez a megoldás természetesen csak bronzban volt lehetséges, de Gian Bolognát nem hagyta nyugodni becsvágya, hogy művészetének valami hasonló próbáját márványban is adja, s így jött létre a «Sabin nő elrablásá»-nak csoportja, melyet a kortársak sonettekben ünnepeltek s mely a Loggia dei Lanziban nyert hírnevének megfelelő elhelyezést és egész sereg utánzat létrejöttére adott indítást. A csoport szerkesztése főkép abban mesteri, hogy minden oldalról szép képet mutat s minden egyes alak mozdulata, kifejezése teljesen érvényesül; a kor és nem sajátosságai is a testek izomzatán nagy művészettel vannak megkülönböztetve. A szobor talapzatán ugyanannak az őstörténeti episodnak szélesebb körű elbeszélése alkalmat adott a mesternek a bronzdombormű terén is jeles művet alkotni, a mit azután öregebb korában a pisai dóm érczkapuin folytatott, bibliai ábrázolásoknak egész sorozatával. Közbe elkészítette Cosimo toscanai nagyherczeg lovasszobrát a firenzei Piazza della Signorián, szintén reliefművekkel talapzatán, Szent Lukács szobrát az Or-San-Michele-templom fülkéje számára, plasztikai díszszel látta el az Annunziata-templomnak a Madonna del Soccorsóról nevezett kápolnáját, mely temetkező helyévé lett, egy Neptuncsoporttal diszítette

Neptunkút; Giovanni da Bologna szobormüve Bologna piaczán.

a Boboli-kertet s az Apennin egy óriásszobrát állította föl a Mediciek Pratolino nevű nyaralójának tava mellett, élete végéveiben pedig a párisi új híd számára IV. Henrik király egy lovasszobrát modellálta, mely már csak halála után készült el s a nagy forradalomban elpusztult.

Giovanni Bolognát sikerekben gazdag és önálló jelentőségű művészi munkássága a Michel-Angelo közvetetlen követői közt kétségkívül a legnagyobbá avatja.

*

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

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

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

Mercur érczszobra; Giovanni da Bologna műve a firenzei Museo Nazionaléban.

Nyolczvan éves korában meg kellett érnie, hogy az akkor megválasztott pápa — IV. Pál, a Carafa-nemzetségből — az «Utolsó ítélet» képe ellen egyházi részről szüntelenül folytatott támadásokra hallgatva, elrendelte e falkép megváltoztatását: a mezítelenségeknek némi elleplezését. Mikor ezt hírül hozták az agg mesternek, a ki sehogysem volt képes megérteni, hogy valaki egyebet lásson az emberi testben, mint az élő természet koronáját s minden művészet legméltóbb tárgyát, fásult gúnynyal csak annyit mondott: «Képeket könnyű megigazítani; mondjátok meg a pápának, hogy javítsa meg ő a

A sabin nő elrablása; Giovanni da Bologna szoborcsoportja a firenzei Loggia dei Lanziban.

világot!» Tanítványa, Daniele da Volterra teljesítette a megbízást, kit ezért megfelelő gúnynévvel ruháztak föl.[13] Az erkölcsrendészeti ráfestések a mester halála után is folytatódtak s a képet majdnem a felismerhetetlenségig elváltoztatták.

Végtelenül elhagyatottnak és egyedülállónak érezte már ekkor magát Michel-Angelo; úgy tünhetett föl önmaga előtt, mint «hazajáró lelke» a régi időknek (W. Pater.) A kor, melynek szelleme fölnevelte, letünt, egy új világ támadt körülötte, mely mindent megtagadni látszott, a miért ő egykor rajongott. A versenytársak, kikkel valamikor versenyre kelt, rég sírban feküdtek, szelleme gyöngülő röpte alig bírta már művészetének géniuszát követni, s azok is, kiknek a családot sohasem alapított mester élete minden fáradalmát annyi szeretettel szen-telte: vér szerinti hozzátartozói és

II. Julius pápa sírja végleges alakjában; Michel-Angelo és társai műve a római San-Pietro in Vincoli templomban.

barátai jobbára elköltöztek az élők sorából. Ő zárta le szemeit annak a nőnek is, a kihez hajlott kora éveiben oly rajongó hódolattal ragaszkodott. Vittoria Colonna, a hírneves hadvezér, Marchese Pescara fejedelmi rangú özvegye, a szó legnemesebb értelmében barátnője volt Michel-Angelónak; viszonyuk két nagy rokonlélek köl csönös vonzalma volt előhaladottabb korban, a bölcselmi és vallásos eszmék közösségében való találkozása a megtisztult szellemeknek az élet ama hűvös, derűs, nyugodt magaslatain, melyek mélyen maguk alatt hagyják a szenvedélyek viharait.

A mester viszonya Vittoria Colonnához, ki maga is költőnő volt, lőn legerősebb táplálója költészetének is, mely a vallásos és bölcselmi eszméken kívül e ridegnek hitt ember mély és gyöngéd érzelmeinek forrásából fakadt. Michel-Angelo tényleg a XVI. század legjelesebb lyrai költői közé sorolható s e jelentőségét csak az újabb irodalom méltányolja érdeme szerint. Egyik aggkori sonettejében két halálról beszél: az első beállott rá nézve, mikor az alkotás gyönyöre megszünt, a másikat is közeledni látja.[14] Végre megjött az is, 89 éves korában váltva meg a mestert szomorú aggkorától. (1564 febr. 18.)

Tulajdonképeni iskolát nem hagyott hátra. Szokása volt munkáit egyedül végezni, zárkózó, bizalmatlan természete nem volt alkalmas arra, hogy mások vezetője, oktatója legyen. De — mint láttuk — szellemének nagysága akarata ellenére a követők egész seregét lánczolta nyomdokaihoz, s a XVI. század második, sőt a XVII. század első felének egész képzőművészete Olaszországban s annak határain túl is voltaképen az ő művészi irányának követéséből és túlhajtásából állott.

Művészetének hatása már a század közepén teljesen elhomályosította, egy időre majdnem elfeledtette a Ráfaelét; ez utóbbinak legtehetségesebb tanítványa, Giulio

Romano is hűtlen lett mesterének irányához s a Michel-Angeloéhoz pártolt át. Hiábavaló volna Michel-Angelót és Ráfaelt egymás ellenében mérlegelni akarni; a mily tökéletes ellentétek voltak, oly teljesen és szükségszerűen egészítik ki egymást a művészet czéljai szempontjából; de egy időre a Michel-Angelo egyoldalú befolyásának súlya szinte végzetszerűen nehezedett rá a képzőművészet mindhárom nemére. «Mint egy hatalmas hegyfolyam termékenyítőleg és pusztítólag hatott az olasz művészetre», mondja Wölflin. Ennek az ellentétes hatásnak oka kétségkívül nemcsak az utána következő nemzedék tehetségeinek alantasabb fokában, de részben az ő művészetének jellegében is rejlett.

Szent Cosmos; Fra Giov. Montorsoli szobra a firenzei S. Lorenzo templomban. (L. a 334. lapon.)

A Michel-Angelo művészi ideálja az erő, a «lélek férfias tulajdonságai és szenvedélyei» (Lermolieff) legmagasabb életnyilatkozatainak kifejezése volt; nála — még legszebb nőalakjait sem véve ki — a szépség is elválaszthatatlan volt az erő nyilvánulásától. E művészi czélja érdekében

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

A Michel-Angelo művészetének ezzel szorosan összefüggő másik jellemző vonása határozott subjectivitása volt, az, a mi őt az első modern művész gyanánt tünteti föl. Művészete, inkább mint bármely más elődjeé: önvallomás, ő «lelke festését vegyítette belé a tárgy festésébe.» (Stendhal.) Ez az oka, hogy műalkotásai mind — csak árnyalatokban térve el egymástól — ugyanazt a komor, borongó, fájdalmas, rejtelmes hangulatot keltik; maguk is a korszak nagy, kiegyenlíthetetlen lelki összeütközéseinek szülöttei, szenvedés és fájdalom gyermekei lévén, alkotójuk is egy sajátságos nemével a keserűségnek fordult el tőlük, gyakran még mielőtt befejezve látta volna őket és soha nem élvezte az alkotás fölötti megelégedés, a siker büszke és édes örömét. Az ő egész művészete olyan, mint egy lelki kényszertől sugalt félelmesen komoly jövendölés, — nem csodálhatjuk, hogy a pogány és keresztény óvilág jósait és prófétáit s azok jóslatait oly előszeretettel választotta ábrázolásai tárgyául.

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

«Borné dans sa nature,
Infini dans ses voeux,
L'homme est un dieu tombé,
Qui se souvient des cieux.»

A Michel-Angelo művészetében nincs semmi a Quattrocentisták naiv önelégültségéből, semmi a Ráfael diadalmas, a Correggio bájos boldogságából, a velenczeiek pompázó életörömeből, de még a Lionardo szeliden édes melancholiájából sem. Ő abban is előfutára a modern kornak, hogy benne szólal meg először sötét sejtelme a XIX. század világfájdalmának és irodalmi s művészeti pessimismusának. De ez a pessimismus nála nem az élet

nyomorúságainak szemléltetésében keres kifejezést; egy diadalra, uralomra, boldogságra teremtett félisteni nemzedék az, a melynek alakjait ő fenséges melancholiában gyászoltatja szemeink előtt az emberiség keserveiért.

*

Általánosan elfogadott tétel, hogy a Michel-Angelo vénségénél kezdődik az olasz művészet hanyatlása; ezt még azok is elismerik, a kik e hanyatlás tulajdonképeni okát az antik világ szellemi hagyatékának egyoldalú befolyásában és csak ebben keresik, noha ez a befolyás már jóval előbb kezdett működni.

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

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

különösen Paolo Veronese képviseltek, valamint abból a tényből, hogy oly művészi tehetség, mely elég erős lett volna a művészetben új szellem meghonosítására, Olaszországban a XVI. század második felében nem támadt. Bizonyos tekintetben maga a nagy tökély, melyre a Cinquecento különböző iskolái és mesterei a képzőművésze-

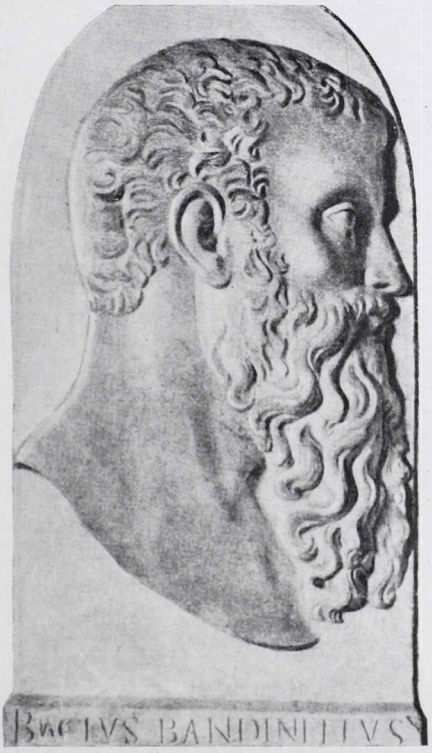
Szobrász arczképe; A. Bronzino képe a firenzei Uffizi-képtárban. (L. a 324. lapon.)

tek minden ágát vitték, lett előidézője a modorosság kifejlődésének s általa a régi lendület csökkenésének. «Eljött a művészet halálának órája, — kiáltott föl egyízben Michel-Angelo — mert jobbat már nem lehet alkotni». A hanyatlás végzetszerű szüleménye a tökélynek — mondja Eugen Müntz — s ugyanezt a gondolatot így fejezi ki egy franczia-lengyel író: «A tudás fája nem az

élet fája». (Jul. Klaczko.) A megfigyelés, keresés, kísérletezés ösztöne megszünik, a hol oly kényelmessé válik a természet helyett magukat a mestereket utánozni! A gyors és tömeges munkára, a káprázlató bravurra való csábításnak mind nehezebbé válik ellentállani. Megszünnek lassankint a helyi iskolák különlegességei is és ezzel a művészet népiessége; az egyéninek kifejezése helyett tért foglal az általánosítás és az abstractio s így sorban szakadoznak el a kötelékek, melyek a művészetet a maga őstalajához: a természethez fűzik. Ezek a jelenségek általában a magasfokú virágzás követői szoktak lenni, de a Cinquecento művészetének legfőbb képviselői munkájában kifejezett iránya még egyéb következményeket is vont maga után. Tulajdonképen ők maguk, a Cinquecento mesterei voltak azok, a kik a Quattrocento művészetének merev vonalát és bátortalan formakezelését fölszabadították s követőiket a tőlük szerzett tudás végső következményeinek levonására bátorították; hogy ezek a mérséklet és tartózkodás békóit levetették, volta képen azért történt, mert oly nagy elődök vállai emelték őket. Míg így csak az öröklött birtokban véltek dúskálni, észre sem vették, mennyire átváltozott és eltorzult az kezeikben.

Az a pathetikus és grandiosus elem, a mely a Michel-Angelo művészetét jellemezte, s a mely az ő lelkének nyelve volt, követői ajkán üres frazeologiává válik, a Michel-Angelo szenvedélyes ékesszólása utánzóinál modoros szavalattá fajul. Azt hiszik ezek, hogy mindenekfölött nagy képeket kell festeni s nagy szobrokat kell vésni, a képeket tele kell rakni minél több alakkal és minél több mozgással s az alakok e mozgásának minél keresettebbnek és erőszakoltabbnak kell lennie, minden tekintet nélkül az eszmei, a lélektani indokoltságra, — akkor aztán magától előáll a michelangeleszk stil! Így jutott

el a szobrászat a kificzamodott, elcsavart alakokhoz, a lehetetlenségig duzzadt izomzatokhoz, melyeket — az Ammanati Herkules-szobránál — találóan dinnyével telt zsákokkal hasonlítottak össze, s így jutott el a festészet is, mely Olaszországban már a század közepén majdnem csakis az érzéki szépségre fektetett súlyt s a lélek kifejezését mindinkább elhanyagolta, később a Rubens iskolájában azokhoz a hústömegekhez, melyek már kizárólag csak érzéki életet látszanak élni. A fejlődésnek ez az aránya előbb csak Közép-Olaszországban áll be, a hol a virágzás is legkorábban kezdődött, északi Olaszhonban s különösen Velenczében, a hol a renaissance-művészet később jutott el kifejlődéséhez, a hanyatlás is később következik be. Az így keletkezett barokk-stil szobrászatától nem lehet megtagadni azt, hogy mint a rokonstílű építészet kiegészítője fényes és nagyszerű dekorativ hatások előidézője lett, de ez a hatás majdnem sohasem az egyes alakok intim szépségeinek, majdnem mindig csak az architektonikus egészhez való viszonyuknak érdeme.



Baccio Bandinelli saját dombormű-képmása a firenzei Museo del Duomoban. (L. a 336. l.)

Ugyane kor festészetében az úgynevezett eklektikusok akadémikus iránya mellett, mely minden egyes mester különleges jelességét kombinálva igyekszik egyesíteni a festőművészetben, kezd egy naturalistikus iskola is kibontakozni, mely a természetnek gyakran nyers utánzása mellett főleg kolorisztikus és fényhatásokra törekszik; de igazi talaját ez az irány nem Olaszországban találja meg, hanem megtalálja Németalföldön és Spanyolországban, a honnan a későbbi századok művészetének fejlődése jó ideig nyer indítást és irányt.

Teljesen indokolatlan volna azért, a mi a barokkművészetben ma visszatetszőnek látszik, a Cinquecento nagy mestereinek tenni szemrehányást. Symonds szerint a művészet fejlődésének szomorú törvénye, hogy ha az æsthetikai ösztön szünőfélben van, a művészek inkább követik elődeik hibáit, mint kiválóságait. A természet rendje hozza magával, hogy a legnagyobb szellemi lendületet bizonyos foka a bágyadtságnak és közönynek váltsa föl, mely a művészetben mindig modorossághra vezet. És Olaszország annyit tett az újkori emberiségért a szellemi élet minden terén a renaissance folyamában, hogy szinte azt mondhatjuk: joga volt a kimerülésre, melyet amaz időbeli szerencsétlen politikai viszonyai is eléggé megmagyaráznak.

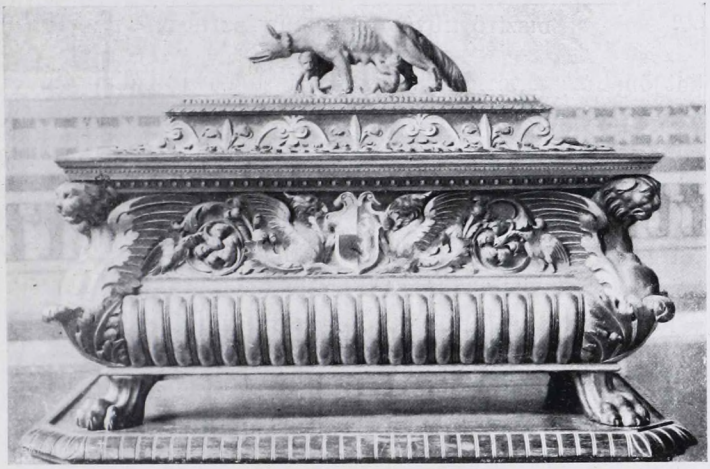
Azonban a nemzetek családjában az erők vesztesége és nyeresége gyorsan egyensúlyozódik. Ugyanaz az év, ugyanaz a tavasz, a mely sírba vitte Michel-Angelót, szüli — Shakespearet! A láng, mely délen kialudt, éjszakon lobog föl újra; a teremtő erő alakot és kört cserél, de ki nem vész az emberiség nagy munkájának rendjéből, és annak is, a mit alkot, legjavát megőrzi az idő. Hatása egy-két nemzedéket tévutakra vihet, a későbbiek épülnek rajta és tanulnak belőle. És ezért a Cinquecento nagy művészetének Michel-Angelo köré csoportosuló e

korszaka fölötti szemlénket nem zárhatjuk le illőbben, mint azokkal a büszke, de igaz és jogos szavakkal, melyeket Gobineau [15] a Vittoria Colonnával utolsó beszélgetését folytató Michel-Angelo szájába ad, s melyek úgy hangzanak, mint az olasz renaissance-művészet mestereinek végrendelete: «Nagy dolgokat hagyunk hátra és nagy példákat . . . A föld gazdagabb lett, mint a mi jövetelünk előtt volt . . . és a mi pusztulásnak indul, az sem fog elenyészni egészen . . .»

Angyalok Krisztus szégyenoszlopával;
részlet Michel-Angelonak a Capella Sistinában levő,
a végítéletet ábrázoló falképéből.

VII.

DISZÍTŐ MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZI IPAR.



Díszítményes faláda; Antonio Barile műve a sienai Palazzo Publicoban.

Iparművészetet, mint körülhatárolt fogalmat a Cinquecento nem ismert; a művészet és az élet kölcsönösen áthatották és föltételezték egymást s a művészet tényleg az életszükségletek sokkal nagyobb körének kielégítésében működött közre mint jelenleg. A művészek tevékenysége sok tekintetben ipari jellegű, az iparosoké pedig sok tekintetben művészi jellegű volt. Ez a kölcsönhatás, ez az összevegyülése a hatásköröknek, részint az ipar és művészet akkori szervezetében, részint az olasz társadalom és élet viszonyaiban lelte magyarázatát. A művészetet az egész középkoron át ép úgy gyakorolták, mint az ipart. A művész czéhhez tartozott, műhelyet tartott, mely egyúttal nyitott boltúl (bottega) szolgált, a hol megrendeléseket fogadott el és kész árúkat adott el, vonatkozott bár az a megrendelés vagy vétel oltárképre avagy boltczégérre, szoborra vagy ékköves boglárra. Az ilyen művésziparos azután tanonczokat és segédeket nevelt s azo-

kat önálló gyakorlatra szabadította föl. Ez az állapot még a Cinquecentóban is megvolt, bár a művészet rendkívüli lendülete s egyes művészeknek nagy tekintélyre és hírnévre emelkedése a XVI. század folyamában lassanként megbontotta az iparüzés hagyományos formáit. A festőktől és szobrászoktól teremtett formakincs, — bárha részben csak az antik utánzása is volt, — annyi másolni valót nyujtott a díszítő művészetek számára, hogy ezek ez által szükségkép bizonyos alárendelt helyzetbe kerültek s ennek is tulajdonítható, hogy a század közepe felé már kezdték az utóbbiakat «arti minori» néven emlegetni, míg a szorosabb értelemben vett, vagy «tiszta művészetek» : építészet, szobrászat, festészet, a helyenkint — különösen Rómában sé Firenzében — keletkezett «accademiák» útján codificált szabályok s némileg különálló testületi szervezet birtokába is jutottak. A renaissancemozgalom javakorában azonban s így még a XVI. század első felében is a művészeti és iparművészeti munkakörök a személyekben is többnyire egybeolvadtak. Főkép sok ötvösből lett festő vagy szobrász, vagy mindkettő, a nélkül, hogy ez utóbbi foglalkozása őt az ötvösmesterségtől egészen elvonta volna. Különösen Firenzében, a hol úgy rajz mint kivitel tekintetében a legnagyobb tökélyt kivánták meg az ötvöstől, mondhatni, hogy az ötvösinasságot a magasabb művészeti tanulmányok elmaradhatatlan kezdetének tekintették.

A leghírnevesebb képzőművészek nem tartották méltóságukon alúlinak a díszítő ipar terén közreműködni, vagy legalább számára rajzokat, mintákat szolgáltatni. Lionardóról tudjuk, hogy ünnepélyek rendezésénél maga foglalkozott ideiglenes épitmények létesítésével, jelmezek rajzolásával, meglepetésszerű gépszerkezetek összeállításával, színpadi díszletek festésével s mindezek kivitelének minden részletére felügyelt. Ugyanő mintázott egy Me-

dusa-fejjel ékesített kerek pajzsot, sőt díszes hordócsapok és nyomtatásra való betűalakok szerkesztésével is foglalkozott. Ráfael, ki szőnyegalakban való kivitelre készítette az apostolok cselekedeteit ábrázoló halhatatlan kartonjait, nem tartotta méltóságán alúlinak berakott famunkák, érmek, sőt bútorok és asztali díszedények számára is rajzokat szolgáltatni s Cibó bíbornok számára távlati csalódást előidéző színpadi díszleteket festeni. Maga Michel-Angelo, ki az elsők egyikeként kezdte az alkalmazott művészeteket a magasabbrendűektől megkülönböztetni, el nem kerülhette, hogy famennyezetek, bútorok, érmek és díszművek rajzolásával időnkint segítségére ne legyen a műasztalosok, vésnökök és ötvösöknek s a neheztelő urbinói herczeg kegyét egyízben épen egy ezüst sótartó rajzával tudta visszanyerni.

Még természetesebbnek tűnik föl a művészi feladatoknak ez a minden válogatástól ment fölfogása a három nagy mester pálya- és kortársainál. Így azt látjuk, hogy a különböző ünnepi felvonulások, álarczos menetek, lovagtornák, színelőadások alkalmával diadalkapuk és díszkocsik készítésénél, az öltözékek és díszletek szerkesztésénél mint építészek, festők, szobrászok és díszítők Antonio da San Gallo, Jacopo Sansovino, Baccio da Montelupo, Jacopo Pontormo, Baldassare Peruzzi, Andrea del Sarto, Giulio Romano, Leone Leoni, Perino del Vaga, Baccio Bandinelli és Bartolommeo Ammanati működtek közre; Ridolfo Ghirlandajo, Francesco Granacci, Andrea del Sarto, Franciabigio, Pontormo és Giovanni da Udine előszeretettel foglalkoztak lobogók, templomi szőnyegek és kárpitok, sőt a trombitákról lelógó kis hímzett zászlócskák festői díszítésével is. Piero di Cosimo és Pontormo menyasszonyi ládákat, Baldassare Peruzzi és Timoteo Viti koporsókat, Beccafumi ereklyeszekrényeket, Bronzino zongorákat díszített festéseivel. Ép így szokás-

ban volt, hogy hírnevesebb művészek ékítményes czímerpajzsok festését vagy mintázását vállalták el; Perino del Vaga hajók díszeül szolgáló alakok szerkesztésében volt ügyes; Ráfael nyomán az ő tanítványai gyakran rajzoltak mintákat hímzett szőnyegképek számára, az üvegfestésben pedig főleg Giovanni da Udine és Granacci tüntek ki, míg a két Zuccheri festéseivel a kerámia, Giulio Romano és Francesco Penni pedig mintáikkal az ötvösség szolgálatába léptek koronkint.

A művészet és művészi ipar közösségének egy másik jelensége az a körülmény volt, hogy a művészek a maguk legsajátabb foglalkozási körében is a mesterségszerű részt nem választották külön a tulajdonképen alkotó munkától: a festők sok esetben a festőanyagok összeállításával, tökéletesítésével is foglalkoztak, a szobrászok pedig sohasem szorítkoztak csak az agyag- vagy viaszminta megformálására, hanem maguk vésték azt ki a márványból, maguk vezették az érczöntés és csiszolás, vagy a kovácsolás, égetett anyagoknál az égetés és fényezés munkálatait.

Viszont az ipar is alkalmasabb volt még minden rétegében befogadni a művészeti elemeket. A gyárak teljes hiánya, a gépek egészen kezdetleges állapota úgyszólván az egész ipari tevékenységet a kézi munka körébe utalta s a kézimunkával szükségkép sokkal több egyéni kezdeményezés, ötlet, ízlés, különlegesség hatolt be az ipari termékekbe is, mint az a mindent egyenlősítő gyártás mellett lehetséges.

Ehhez járultak, az élet, a társadalom viszonyai Olaszországban az újkor kezdetén s mint azoknak legjellemzőbb sajátsága: a társadalmi- és magánéletnek rendkívül nagy mértékben mutatkozott művészet-szükséglete. Az élet minden mozzanatában megkívánta, szinte szomjuhozta a művészetet, ezért volt művészi vonásokban oly gazdag,

ezért nyujt még a történelmi visszatekintés tükrében is oly forma- és szindús, annyira festői képet.

Ennek magyarázata részben a vérmérsékben, a faj élénk képzelőtehetségében és érzékiességében keresendő, de keresendő a XVI. századbeli Olaszország általános műveltségi viszonyaiban is. Ne feledjük, hogy oly kor volt ez, a melyben Német-, Franczia- és Angolország főnemesei többnyire váraikba visszavonúlva éltek s ott fegyvertáruk, vadászfalkájuk, istállójuk és pinczéjükön kívül alig érdeklődtek valami iránt. S ugyanekkor Olaszország legtehetősebbjei és leghatalmasabbjai a sűrűn egymás mellett levő városközségek polgári életének talajáról emelkedtek föl s maguk is sok esetben kereskedők vagy bankárok voltak; a harczról, ha annak szüksége állott elő, nem idegenkedtek, de még a harcz eszközein, — fegyvereiken — is műizlésök fényes tanujeleit igyekeztek hátrahagyni, a hivatásszerű katonáskodást pedig legszívesebben zsoldos vezérekre bízták. A társadalmi osztályok és rendek szorosabb együttélése következtében Olaszországban a városok nemcsak a vagyon és hatalom, hanem a finomúlt élet, a kényelem és fényűzés középpontjaivá is váltak. A sok apró államnak sok apró fejedelme és kényura a hatalmi politika gyakran kisszerű sakkhúzásai mellett nem találhatott alkalmasabb tért a versengésre, az elsőség kivivására, mint azt az igyekezetet: a szellemi kitűnőségeket a maga körébe vonni s magához lánczolni, székhelyét a művészet kincseivel díszíteni föl, környezetének, életének, hatalma minden nyilvánulásának művészi díszével elvakítani barátait, irigységet kelteni vetélytársaiban, tiszteletet ellenségeiben. Ez a törekvés teremtette meg az olasz renaissance ama Mæcenás-alakjait, a kikkel még a Cinquecentóban is oly sűrűn találkozunk s a kiknek politikájuk és magánéletük minden árnyoldala ellenére a művészettörténetben tagadhatatlanúl fényes és

dicső szerep jutott. A Mediciek Firenzében, a Sforzák Milanóban, az Esték Ferrarában, a Bentivoglik Bolognában, a Gonzagák Mantuában, a Montefeltrék Urbinóban s végül — valamennyit elhomályosítva — a pápák Rómában: olyan virágzó művészi életet teremtettek maguk körül, a minőnek Európa anyagilag sokkal hatalmasabb fejedelmeinél abban az időben legfölebb gyönge és halvány utánzatát találhatjuk. És az igazság kedveért el kell ismernünk, hogy a művészet cultusát legtöbbjüknél nem pusztán hiúság és becsvágy, hanem igazi, belső lelki szükség érzete táplálta. A XVI. században sokaknál már a nemes hagyományok kötelező ereje is elősegítette a műbaráti hajlamok kifejlődését: egy Medici-sarjnak, a ki pápai trónra jutott, nevét kellett volna megtagadnia, ha nem igyekszik vala korának első mæcenási szerepére. Estei Hyppolit kedvencz paripáját odaajándékozta Michelangelónak, mert hallotta, hogy az megnyerte a művész tetszését; II. Gonzaga Ferencz Giulio Romanóval Mantuában nem úgy bánt mint udvari művészével, hanem mint teljesen egyenrangú barátjával. II. Julius a pápai lakosztályból titkos átjárót építtetett a Michel-Angelo műhelyébe, hogy bármikor zavartalanúl fölkereshesse a művészt munkájánál s ugyan ő keményen lehordott egy püspököt, a ki a szökevény mestert fölösleges módon mentegetni akarván, a művészek tudatlanságára hivatkozott. Mikor Benvenuto Cellinit sok merénylete és vérengzése egyikéért üldözőbe vették, VII. Kelemen pápa őt védelmébe fogadta, mondván, hogy olyan emberek, a kik páratlanúl állanak művészetökben, nincsenek a közönséges törvényeknek alávetve.

A művészet megbecsülésének és szeretetének ez a nagylelkű vonása mély alapokkal bírt magának a népnek fölfogásában, érzületében is. A rendkívüli műalkotások megszületése esemény- és egyúttal ünnepszámba ment

abban az időben s a mesterséges hangulatkeltés minden eszközei nélkül is elemi erővel lobogtatta föl azt a lelkesedést, melylyel a nép a művészethez vonzódott. Már a viszonyok erejénél fogva, a könyvek csekélyebb elterjedtsége s a napi sajtó teljes hiánya miatt a mindenkinek látható művészeti alkotások az eszmekeltésnek és eszmeterjesztésnek szükségkép sokkal lényegesebb eszközei voltak akkor mint jelenleg; ehhez járult azonban kétségkívül az olasz nemzet természettől adott műérzéke és a korszaknak a formákban és színekben való gyönyörködésre irányuló hajlama. Az olyan művészeti esemény, mint a Brunelleschi és Ghiberti pályázata a Battistero érczajtóinak domborműveire, már a Quattrocentóban egész Firenzét szinte lázas hangulatba helyezte; ugyanily hatású volt a «Gigante», a Michel-Angelo Dávid-szobra felállításának kérdése, a Lionardo és Michel-Angelo művészi versenye a kormánypalota kartonjaival, a Sixtina mennyezeti frescóinak feltárulása Róma közönsége előtt. A költők dicsőítő sonetteket zengtek a Medici-sírok alakjaira s a Cellini Parseusára, ellenben gúnyverseket költöttek a Bandinelli rosszúl sikerült Hercules-csoportjára. A népkedélyben még romlatlanúl élő vallásosság egy nemét az áldozatnak is látta a művészi alkotásban, mely — hite szerint — minél nemesebb és szebb, annál nagyobb erejét az engesztelésnek és a lélek megtisztulásának rejti magában. Ilyen korszakban a festő és a szobrász «nemcsak nehány kritikushoz szólt műveivel, hanem mindenkihez, mert mindenkinek megvolt a maga előszeretete, a maga véleménye művészeti dolgokban, a maga kedvencz művésze», (Taine) mintha mindenki részesnek érezte volna magát a művészek munkájában.

Csak természetes, hogy a művészetnek ez az általános szeretete addig még nem látott mértékben termékenyítőleg hatott nemcsak a magasabb műalkotásra,

hanem az alkalmazott művészetek, a művészi jellegű ipar minden nemeire is. Az emberek mindenütt és mindenkor gyönyörködni akartak a szépben s ezért a tehetősebbek nem csak hogy a szépség varázsát igyekeztek állandó környezetükre borítani, hanem készséggel, sőt örömmel engedtek — saját hajlamuknak felelve meg ebben is, — a népkedély ama szükségletének, mely tőlük vakító és színgazdag, de mindig egyúttal művészi szépségű pompakifejtést követelt. Ugyane követelésnek hódoltak a különböző világi és egyházi testületek s így lettek a Cinquecento első évtizedei a különféle «trionfo»-k, vagyis fejedelmi díszmenetek, pompás nyilvános ünnepélyek és jelmezes fölvonulások folytonos lánczolatává, a mi annál inkább érdemli meg figyelmünket, mert ezek az ünnepélyek «szolgáltak valódi átmenetül az élet és a művészet között.» (Burckhardt.)

Eredetük valószínüleg az egyházi körmenetekben keresendő, melyeknek dúsabb és változatosabb kifejlődését a népjellem már érintett hajlamain kívül elősegítették az olasz városok rendezettebb utczái s az a pompás keret, melyet ily fölvonulásokhoz e városok építkezése nyujtott, valamint a humanistikus ismeretek korai elterjedése, különösen a mythologia és ókori történet általánosabb ismerete, mely az ily menetek symbolikus csoportjait a nagy közönség előtt is érthetőkké tette.

A bizonyos ünnepnapokhoz s a farsangvéghez kötött ilyen látványosságok fényét még messze felülmúlta idővel azoké, melyeket egyes nagy állami vagy egyházi események ünneplésére a legelőkelőbb művészek rajzai, mintái és utasításai szerint rendeztek s a melyeken a művészetek és a művészi ipar minden nemei úgyszólván pillanatnyi hatások elérése kedveért versenyre keltek egymással. A sok közül csak nehányra fogunk kiterjeszkedni.

Vessünk mindenekelőtt egy pillantást a Lucrezia Borgia 1502-iki nászmenetére.

A ferrarai herczeg estei Hippolyt bíbornok vezetése alatt több mint ötszáz személyből álló lovasküldöttséget rendelt ki leendő mennye kiséretéül Rómába; tizenhárom trombitás és nyolcz sipos kisérte a selyembe, bársonyba ölfözött, arany nyaklánczokkal ékeskedő, legnagyobb részében főurakból álló menetet. Róma kapujánál tizenkilencz bíbornok várta őket, mindegyik kétszáz személyből álló kisérettel. A Vatikánban, a pápa jelenlétében végbement egybekelési szertartás alkalmával, melynél a vőlegényt, Alfonsót, öcscse Ferrante herczeg képviselte, Hippolyt bíbornok, egri püspök 70,000 arany értékű ékszereket adott át nászajándékképen a bájos arának. A nászünnepélyek sorában lóverseny, tengeri ütközet, bikaviadal, színjátékok és táncz váltakoztak. A közbeeső újév napján Róma kerületei rendeztek díszmenetet a Piazza Navonától a Vatikánig, a város zászlajának elővitelével, a hatósági személyek közreműködésével, zeneszó mellett, tizenhárom diadalkocsi felvonulásával, melyeknek allegorikus csoportjai Hercules, továbbá Julius Caesar és más római hősök dicsőségét jelképezték; a felvonulás s a mátkapár üdvözlése négy órát vett igénybe. A színjátékok is számtalan vonatkozást tartalmaztak Herculesre — kinek nevét Ferrara herczege viselte, — Julius Cæsarra és a római ókor Lucreziájára, kiket nem átallottak Borgia Cæsarral és Lucreziával hasonlítani össze. A Ferrarába való utazáskor a herczegnőt díszes hordszéken vitték, az urak lovon ültek, a kelengyét számos kocsi és 150 öszvér szállította; a római kiséret öltözékei 9000 aranyba kerültek. Így indult el a mindegy 1000 főt számláló menet január 6-án Rómából, hogy rövid napi menetekkel, folytonos ünneplések és vendégeskedések közt, melyek az útba eső tartományok és városokra való-

ságos hadi sarczként nehezedtek, február 2-án, tehát majdnem egy hónap múlva érkezzék meg Ferrarába. Az itt végbement s a farsangi zajjal összevegyült ünnepélyek méltó folytatásául szolgáltak a rómaiaknak; a szokásos diadalkapuk és verses üdvözlések mellett jellemző részlete volt a fogadtatásnak egy nymphákat ábrázoló menet, melynek királynője — valószínüleg a Borgiák czímerállatára való vonatkozással — vörös bikán ült s körülötte Satyrok ugrándoztak. A hódoló küldöttségek között méltó feltünést keltettek Velencze képviselői; mikor ezeket a köztársaság költségén bíborszínű, prémmel beszegett egyenkint harmincz rőfnyi bársonyt igénybe vevő tógáikba öltöztették, teljes díszökben be kellett magukat az egybegyült tanácsnak és népnek mutatniok s miután Ferrarában az üdvözlés végbement, a követek egy mellékterembe vonultak s ott levetvén díszöltönyeiket, azokat ajándékúl hagyták a herczegnőnek.[1] Ezek az ünneplések oly mély benyomást gyakoroltak a kortársakra, hogy nehány évvel később az urbinoi herczegi udvarnál színelőadás alakjában jelenítették meg a Lucrezia Borgia Ferrarába vonulását.

Komolyabb, de nem kevésbé fényes ünnepélyek voltak azok, melyeknek ugyancsak e század első évtizedeiben két hatalmas pápa, II. Julius és X. Leo szolgáltak középpontjaiúl. Az előbbinek orvietoi fogadtatásakor 1506-ban, egy, a főpiaczon fölállított tölgyfa képviselte a pápa nemzetségének, a Roveréknek czímerét, rajta éneklő angyalok lebegtek s lenn Orpheus támaszkodott a fára és szavalt latin verseket az ünnepelt dicsőítésére. Egy évvel később ugyancsak a Julius fogadtatásakor Rómában a Vatikán előtt a Constantin császár csatáját s annak folytatásaként a harczias pápa bolognai hadjáratát utánozták élőkép gyanánt. Még káprázatosabb volt az a díszmenet, melyet a rómaiak az akkor már úgyszólván a

halállal vívódó II. Julius egész, fényes pályájának dicsőítésére 1513 farsangján rendeztek. A menetet a lovas városi őrség nyitotta meg, jelvényein a régi Róma föliratsaival: «Senatus, Populusque Romanus»; a város összes hatóságai, zsoldos csapatai, előkelő családjai, czéhjei, Róma egész férfi-ifjúsága részt vett a fölvonulásban, mind pazarnál-pazarabb öltözékben s többnyire lóháton. Közbe-közbe pedig látható volt egy-egy diadalkocsi, — szám szerint tizenhat — melyek mindegyike egy-egy nagy, jelképes csoporttal emlékeztetett a pápa életének valamely diadalára. Itália lelánczolt királyné alakjában görnyedezett a Roverék czímerének tölgyfája alatt; majd a fölszabadított Itália képe következett: pálmaliget, melyben a hatalmas Apennin terül el, kinek vállait sziklák alkotják, testét városok, várak, folyók borítják. Minden meghódított város egy-egy diadalkocsin volt ábrázolva, domborműben és jelképes alakokban. Olaszország folyóit antik folyamistenek képviselték, kezökben bőségszarúval, fejökön koszorúval. A franczia vereségét Phæton bukása példázta, a Sforzák uralmának visszaállítására az érczkígyó bibliai csodájának élőképe emlékeztetett, mert a Sforzák czímerállata a kígyó. A keresztény és pogány symbolika csodásan vegyült a pápa személyes dicsőítésére szánt «trionfó»-kon is, melyeken az ó- és újszövetség papjai és szentjei együtt szerepeltek Hellas isteneivel: Szent-Ambrust Apollo követte, ezt pedig Áron; az egyházszakadás leküzdését egy a hétfejű hydra fölött pajzszsal és karddal diadalmaskodó angyal ábrázolta. Estve lett, mire az óriási menet a Capitoliumtól nagyot kerülve a Piazza Navonáig jutott, úgy, hogy a tervezett ünnepi játékokat másnapra kellett halasztani.[2]

X. Leo székfoglalásakor Róma és Firenze versenyre látszottak kelni a Medici-pápa ünneplésében. A Lateránba vonulásakor Róma utczái a Szent-Péter templomtól a

régi Constantin-bazilikáig antik szobrokkal s olasz művészek Madonnáival és egyéb szentképeivel voltak diszítve; számos diadalkapú emelkedett az úton, pilléreik egész épületeket hordtak, melyekben pogány istenek és a Sybillák váltakoztak az apostolokkal s a lateráni zsinat alakjaival. Mikor először vonúlt be Leo szülővárosába, Firenzébe, mint pápa, ott tizenkét diadalkapú várta, a legjelesebb szobrászoktól és festőktől alkotott szobrokkal és festményekkel diszítve; rajtok zene- és énekkarok foglaltak helyet. Két testület versengve rendezett jelképes meneteket; ezek egyike a három életkort, másika a három világkort példázta. Az utóbbi öt történeti képet foglalt magában Róma multjából és két allgoriai csoportot. Oroszlán- és tigrisbőrbe bújtatott, arany takarókkal és ezüst gyeplőkkel fölszerelt lovak hosszú sora nyitotta meg a menetet; mögöttük csótáros üszők és öszvérek serege, majd meg elefántokká formált bivalyok, szárnyas griffekké változtatott mének haladtak. A kocsik körül, melyeken a régi Róma nagyjai méltóságuk jelvényeivel és hőstetteik emlékeivel voltak láthatók, nyestbőrbe öltözött, lombokkal koszorúzott pásztorok, szent edényeket és szövétnekeket vivő tógás papok, senatorok, lictorok, diadaljelvényeket hordozó, fényes fegyverzetű lovaskatonák vonúltak. És a legutolsó diadalkocsin, élő alakokból formált gúla közepén, zöldelő babérfa árnyékában egy mezítelen gyermek tűnt föl: az újra megszületett aranykor symboluma, mely azt a hitet volt hivatva kelteni a bámúló nézőseregben, «hogy tizennégy évszázad zord tele után az emberiség plántája megint egyszer teljes virágzásnak indúl!» (Taine.)

Firenzében volt a farsangi «trionfó»-k szokása is legváltozatosabban kifejlődve. Már a XV. század utolsó tizedeiben a nagy Lorenzo Medici gyönyörködött ezekben s ily alkalmakra farsangi dalokat is szerkesztett.

Utóbb különösen néhány festő, névszerint Piero di Cosimo, Francesco Granacci és Jacopo da Pontormo remekeltek ily fölvonulások rendezésében, úgy találván, hogy csapongó képzeletöknek ily muló alkotásaival nagyobb dicsőségre tudnak szert tenni, mint falfestéseikkel és állóképeikkel. A firenzei farsang alatt délutántól késő éjjelig álarczos menetek vonúltak át a városon; előkelő lovasok fényes ruházatokban, gyalogcsapatok égő fáklyákkal vettek részt a menetekben, közbe jól betanított énekkarok hangoztattak farsangi dalokat s kisérték a pompásan diszített kocsikat, melyeken a művészi képzelet történeteket és allegoriákat jelenített meg. Legbizarrabb ötlet volt a Piero di Cosimóé, ki valószínűleg a Petrarca «Trionfi»-jának[3] hatása alatt a «Halál menetét» jelenítette meg 1511 farsangján, Firenze utczáin: egy halottaskocsi egymásra halmozott koporsókat vitt s utána jött a «halottak» serege, fekete leplekbe burkolt alakok és fáklyavivők, kik egyhangú, rémes gyászdalt énekelve vonúltak el, úgy, hogy e menet Vasari tanusága szerint oly megrázó benyomást tett a kortársakra, mint akár Savonarola valamelyik prédikácziója.

Hogy az ilyen, nem is kivételeseknek mondható rendkivüli látványosságok s pazar ünneplések, valamint általán az a törekvés: a művészi képzelet alkotásait úgyszólván élő valóságként mutatni be, mily gazdag és változatos foglalkozást nyújtott a diszítő művészeteknek, sőt az iparnak is, azt könnyű elképzelni. De még erősebben gyökerezett a diszítő- és ipari jellegü művészet a mindennapi élet talajában, a melyet át meg áthatott a józan, az észszerű, az ízléses, mondhatni nemes fényűzés, az a fényűzés, a mely utóvégre is minden, a legközönségesebb szükségletek kielégítésén fölülemelkedő ipari tevékenységnek egyedüli éltető eleme.

Az olasz ember egész külső élete már a XV. század-

ban s még inkább a XVI.-nak elején annyira finomúlt volt, s annyira hódolt a szép követelményeinek, mint egyetlen más nemzeté sem abban a korban. A mai fogalmak szerinti modern kényelem, «comfort» legtöbb kelléke akkor már megvolt az olaszoknál. A városok jól kövezett utczáin könnyebb volt a kocsizás, míg másutt többnyire csak a lóháton vagy gyalogjárás volt szokásos; ilyenképen a kocsik és fogatok kényelmében és díszében is csakhamar valóságos fényűzés jött a nagyobb városokban, különösen Milanoban divatba. Ép így elmondhatjuk, hogy a magánlakásoknak úgy építése, mint belső berendezése tekintetében s modern kor igényei először Olaszországban nyertek kielégítést, akár a városok palotaszerű házait, akár a régi rómaiak föleleventett példája nyomán létrejött pompás nyaraló kastélyokat nézzük, mely utóbbiak az olaszoktól kapták a ma általán elterjedt, tulajdonképen a latinból eredő «villa» elnevezést. Az egykorú leírások híven elénk állítják a lakásokban kínálkozó lágy, ruganyos ágyakat, drága szőnyegeket, öltöző- és piperekellékeket, melyek legnagyobbrésze más országokban akkor még ismeretlen volt. Különösen kiemelik a finom gyolcsneműek sokaságát és szépségét; úgy ebben, mint a faragott butorneműekben a használati czikkek kiállításának módja már sokszor a művészet körébe ment át; a hatalmas kredenczszekrény meg a könnyebb polcz mind gyönyörű csillogó edényekkel voltak megrakva, a falakat pompás szőnyeg, famunka vagy aranyozott bőrkárpit borította, az étkező-asztalon művészi csemegedisz tornyosúlt. A lakás e fényűzésének megfelelt az öltözködés is, mely a Cinquecentoban a megelőző korhoz képest ha talán kevésbé tarkának is, de úgy a szövetek megválasztása, mint a szabás és diszítés tekintetében még választékosabbnak, finomabbnak, értékesebbnek tűnik föl. A haladó XVI. század egyébiránt

a lakásberendezésekben is bizonyos előkelő nyugodtságot, a tarka és kiáltó színek helyett inkább az anyag nemességére s a forma tökéletességére való törekvést tett uralkodóvá; az antik értelmesebb utánzása e téren is némi monochromiát és józanságot honosított meg.

Általán el lehet mondani, hogy ugyanazok a hatások, a melyek a Quattrocento naturalistikus művészetéből a Cinquecento classicizmusát fejlesztették ki, érvényesültek a művészi ipar lassú átalakulásában is. Ezekhez járult azonban — mint már ráutaltunk — a művészetek gyarapodó formakincsének mind szélesebb körben való behatolása a diszítő ipar alkotásaiba, bár ez azzal a veszélylyel járt, hogy az anyag természetének és a tárgy rendeltetésének gyakori figyelmen kívül hagyásával a diszítő iparnak plasztikailag formáló nemei kisebbített szobrászattá, síkban diszítő nemei pedig kisebbített festészetté váljanak.

A művészetek dekorativ irányú kiágazásai sorában mindenekelőtt a DEKORATIV ÉPÍTÉSZETRŐL kell szólanunk, mert hogy ilyen is van, azt tulajdonképen a Cinquecentonak köszönhetjük, mely legalább az újkor számára — az alkalmi, ideiglenes vagy tisztán diszítésre vagy épen szemfényvesztésre szolgáló építészet megteremtőjének tekinthető.

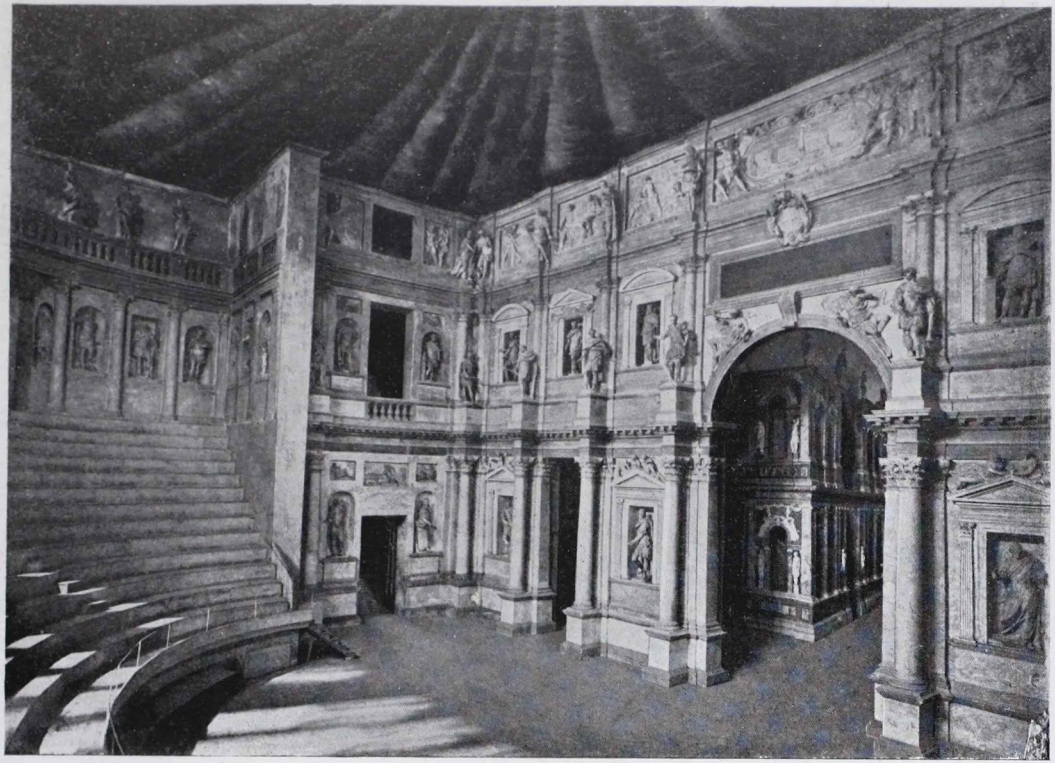
Említettük már a «trionfo»-k, az ünnepies díszmenetek, fölvonulások czéljaira készült diadalkapukat; ezeket csak leírások és rajzok után ismerjük, ép úgy, mint azokat a meglehetősen kezdetleges színpadokat és színpadi díszleteket is, melyeken Rómában, Ferrarában, Milanoban és egyebütt a föleleventett antik színműveket és a renaissance saját drámai termékeit adták elő, s melyek — mint láttuk — néha még Lionardot és Ráfaelt is foglalkoztatták. De egy érdekes alkotása ama kor dekorativ építészetének teljes épségben maradt ránk a renaissance

végső szakából: ez a Palladio és Scamozzi Teatro Olimpico-ja Vicenzában, mely külsőleg egészen dísztelen épület s belül is csak fából és stuccoból van szerkesztve, de úgy elrendezésében, mint a Sophokles Oediposának előadására készült díszletekben tanulságos példája annak a módnak, a hogy az olasz renaissance a dekorativ építészetet kezelte és a hogy az antik szinházat a maga czéljaira újra életre keltette.

A diszítő architektura körébe tartoznak továbbá azok a pompás kertalakitások, melyeket a Cinquecento a «Villák»-ban létesített s melyek közül talán elég a tivolii Villa d'Estére, a firenzei Giardino Bobolira, a pesaroi Villa Imperialéra s a genuai Palazzo Doria kertjére emlékeztetni; azt a mi mindezeknek építészeti tekintetben körülbelül előképül szolgálhatott: a Vatikánnak Bramantétól alkotott nagyszerű udvarát és kertjét, a későbbi épitkezések nagyobbrészt eltüntették. De igy is teljes képét birjuk a Cinquecento kertalakító stiljének, mely alkalmazkodva az olasz talajhoz, az olasz tájkép classikus formáihoz és az örökzöld növényzet merevebb körvonalaihoz, a maga emelt tereivel és párkányaival, lépcsőzeteivel, mesterséges barlangjaival és zuhatagaival, vízmedenczéivel és ugrókútjaival, sokkal nagyobb részben tartozik a dekorativ épitészet és kisebb részben a kertészet körébe, s a melyet később a Barokk-stil fejlesztett ki még dúsabban.

A DEKORATIV JELLEGŰ FESTÉSZET a Quattrocento végén és a Cinquecento elején főleg Rómából kapott indítást és lendületet, antik falfestések fölfedezése és alaposabb megismerése, az u. n. «grotteszk» diszítő-stil alkalmazása s előbb Pinturicchio, majd Ráfael és tanítványai vatikáni decorativ festései által.

Az, hogy a keresztény vallásos ábrázolás tárgyainak körén túlterjeszkedve, különösen a profán épületek belső



A «Teatro Olimpico» belseje Vicenzában; Palladio és Scamozzi műve.

diszítésénél az antik művészet motivumait bőven alkalmazták a festők, még nem volt az egyedüli, nem volt minden, a mit az antik hatásának köszönhetünk: a falterületek beosztása, új színértékek érvényesülése, a rajz és stuccodombormű újszerű váltakozása s végül a tartósabb antik stucco ujabb alkalmazása: mind ugyanannak a hatásnak eredményei voltak.

A dekorativ festészet kifejlődését Felső-Olaszországban előmozditotta az is, hogy ott, alkalmas kőanyag hiányában a tégla nagy szerepet vivén az épitésnél, az anyag szépségét festéssel kellett pótolni; ez magyarázza meg a külső falterületek, különösen a homlokzatok festett díszszel való ellátását is. E tekintetben kitünnek Génua palotái, a hol Perino del Vaga hagyta hátra működésének legtöbb nyomát; általánosabb elterjedésnek az egyszinű — többnyire szürke — frescók (grisaille) és a Sgraffito-ornamentika[3] örvendett.

A paviai Certosának Borgognétól eredő dekorativ festéseit már emlitettük; Parmára és környékére előbb Alessandro Alardi, majd Correggio voltak nagy hatással, ez utóbbi az angyalputtók motivumát juttatta uralomra a dekorativ templomi festészetben; ezen a téren legméltóbb követőjének Girolamo Mazzola bizonyult. Ferrarában Garofalo túlnyomóan grisaille-festéseket hagyott hátra, a Ráfael vatikáni Stanzáinak stiljében Ercole Grandi menyezeti festményei már a nagyobb compositiók körébe mennek át.

A Rómában és környékén, a Vatikán stanzáinak és az Appartemento Borgia némely termének menyezetén, úgyszintén a Cappella Chigiben, a Farnesinában, Maglianában és Villa Madamában a Ráfael iskolájától létrehozott ornamentális falfestményeket művészi becsre nézve mind túlsugározza a Ráfaelről nevezett vatikáni Loggiáknak festői dísze, még akkor is, ha eltekintünk a közéje illesz-

tett historiai, vagy inkább szentírási képektől, az úgynevezett Ráfael bibliájától.

Hogy mennyi része van ennek a részben domborművű, részben festett ornamentikának a megszerkesztésében magának a korán elhunyt mesternek? azt nehéz megállapítani; kétségtelen, hogy maga a kivitel legnagyobb részben a Ráfael kitünő tanítványát, s kora legnagyobb dekoráló festőjét, Giovanni da Udinét dicséri, s kétségtelen az is, hogy a túláradóan gazdag diszítő festés minden részletét egységes szellem és ízlés hatja át. A compositio a régiektől nem is sejtett kifejlődést és változatosságot kölcsönöz az ő formanyelvüknek s különösen a pillérek diszítésében szerkezetileg is egészen újat nyujt. Az épitészethez való szigorú alkalmazkodás, a mesteri tagolás, a megszámlálhatatlan részlet csodálatos beléillesztése a szerkesztés kereteibe s végül a derült báj és kellem, mely az egészen végigömlik, joggal tették Ráfael iskolájának ezt az alkotását a lakásdiszités évszázadokra szóló mintaképévé.

Részlet a Ráfael-loggiák dekorativ festéseiből a Vatikánban.

A Ráfael derült dekorativ irányát Genuába Perino del Vaga plántálta át, kinek ott Montorsoli és Luca Cambiaso lettek követői. Mantuában és környékén a Giulio

Romano működése alkotott korszakot, kinek különösen a Palazzo del Te-ben látható dekorativ festései talán méltóbbak a Ráfael iskolájához, mint e művész nagyobb compositiói. Egyébiránt a XVI. század közepén túl a dekorativ festészet is a többi művészetek sorsára jut: a túlszapora termelés modorossá teszi; a különböző motivumok összevegyítése kezd önkényessé és nagyon is játékszerűvé lenni, s az építészeti tagolás szemmeltartása és a részletek egyensúlya hovatovább veszendőbe megy.

Mielőtt a síkban való diszítés, a festéshez közelebb álló diszítő ipari termékek ismertetésére térnénk át, itt lesz helyén a SOKSZOROSÍTÓ MŰVÉSZETEKRŐL, melyek a rajz és festés alkotásainak népszerűsítésére és terjesztésére szolgálnak, megemlékeznünk.

A művészi sokszorosítás különféle nemei a renaissance legkésőbben megérlelt termékei voltak, mert minden előzmény hiján egészen új alapon kellett fejlődniök; azonban fejlődésök gyorsasága hamar kipótolta a mulasztottakat. Ezen a téren Németország — úgymint a könyvnyomtatásban is — megelőzte az olaszokat, mert bár Mantegna Felső-Olaszországban és Baccio Baldini Firenzében már a XV. században erős lendületet adtak a xilographiának, kétségtelen, hogy az olaszok fa- és rézmetszői s különösen ez utóbbiak, az árnyalatok lágysága és mélysége, a ruharedőzet és tájkép változatos kezelése tekintetében sokat tanultak a nagy nürnbergi mestertől, Dürertől, kinek munkáit a legjelesebb olasz rézmetszők sem átallották egyszerűen lemásolni.

A sokszorosító művészetek legnépszerűbbike, a fametszés, a Quattrocentoban elért tökélyéhez képest a Cinquecentoban haladást alig mutat, inkább csak elterjedést a szaporodó könyvek által. Az olaszok úgy látszik, a reproductiónak ezt a nemét nagyon is nyersnek

és érdesnek találták festői műveik finomságainak kifejezésére s fokozódó előszeretettel fordultak a rézmetszés és az újan fejlődő rézkarcz [5] felé, mely művészetök nagy stíljének jobban felelt meg. A Cinquecentoban azonban már csak kivételesen foglalkoztak egyes festőművészek, mint az éremvésző- és betüöntőként is ismeretes Francia, az ezermester Lionardo és később Parmegianino rézmetszéssel, illetőleg rézkarccal. A sokszorosító művészet mindinkább külön élethivatássá vált, melynek követői könyvkiadók vagy festőművészek szolgálatába szegődtek; hivatásuk fontosságára azonban eléggé vet világot az a tény, hogy ép úgy, mint a humanismus szellemi kincsei a könyvnyomtatás útján, az olasz renaissance-művészet termékei a metszetek útján lettek ismeretesekké Európa többi népei előtt.

E sokszorosító művészek között messze kimagaslik a bolognai Marc Antonio Raimondi, ki Francia tanítványa volt, azután Firenzében is működött s 1510-től kezdve állandóan Ráfaelhez szegődvén, csak ennek halála és Róma 1527-iki katastrophája után tért vissza szülővárosába; egyébként életéről keveset tudunk. Ráfael nagy kedvelője lévén a Dürer metszeteinek, úgy látszik arra vágyott, hogy saját képeit is hasonló sokszorosításban lássa; ez indította rá, hogy Marc-Antoniot magához vonja s Dürer tanulmányozására utalja. Raimondi munkásságának tényleg legérdemesebb részét épen a Ráfael-reproductiókban találhatjuk, annál inkább, mert metszetei a mesternek oly képeit is megőrizték nekünk, a melyeknek eredetije vagy elenyészett, vagy változást szenvedett. Marcantonio tanítványai között legjelesebbek voltak Agostino Veneziano, Marco Dente da Ravenna és Ugo da Carpi.

Visszatérve a dekorativ festés különféle nemeire, megállapíthatjuk, hogy azok közül kettő, a miniaturfestés

és az ÜVEGFESTÉS a Cinquecentoban hanyatlásnak indult, az előbbi Attavante működésében a XV. század végén érte el tetőpontját, azon túl többé haladást, fejlődést nem mutat, sőt lassankint jelentőségét veszti a művészi reproductio különböző nemeinek tökéletesítése által. Az üvegfestés, melyet ép úgy, mint a góth stílt, a melynek keretében legnagyobb kifejlődését érte el, az olasz művészet sohasem tudott a maga szellemével egészen áthatni, a XVI. században mind halványabb és kevesebb szín alkalmazására törekedett, teljesen lemondva arról a gazdag és csillámló színpompáról, mely a festés e nemét az éjszaki országokban jellemzi. Ez a tartózkodó kezelése az üvegfestésnek némi magyarázatát leli abban a körülményben, hogy az olaszok mindenekfölött templomaik fresco-díszére helyezvén súlyt, ezek szemléletét nem akarták a tulságos elsötétítéssel s a festett ablakok színjátékával zavarni. Jellemző, hogy a Cinquecento üvegfestésének Olaszországban legnagyobb mestere egy franczia ember volt, MARSEILLEI (MARCILLAT) VILMOS, a kivel együtt más francziák és németalföldiek is működtek akkor olasz földön az üvegfestés terén. Marcillat Ráfael és Michel-Angelo befolyása alatt nagyobb súlyt helyezett a rajzra, mint a decorativ hatásra, miáltal az üvegfestést legsajátabb czéljától elterelte; még legnagyobb színhatást sikerült az arezzoi dóm ablakfestményein elérnie.

Rendkívüli kifejlődést mutat föl a Cinquecentóban a KERÁMIA és a legnagyobb virágzását Velenczében elérő ÜVEGIPAR. A «FAYENCE» elnevezés, melylyel a francziák a kerámia termékeit, illetőleg a spanyol-móroktól eredő MAJOLIKA-neműeket megjelölték, legvilágosabban mutatja, hogy ők az égetett fénymázos agyagczikkek készítésének módját egy olasz városban, Faënzában tanulták meg. Tényleg már a XV. század végétől kezdve Faënza, Castel-

Durante, Urbino, Pesaro, Gubbio, Deruta, Caffagiola és Velencze tüntek ki majolika-edényeikkel és padlólemezeikkel, melyeknek technikai tökélye ép úgy, mint szépsége tulajdonképen ma sincs felülhaladva. A Robbiák iskolája szorosan ragaszkodva hagyományaihoz, a Cinquecentóban is folytatta munkáját, diszítményeinek formáján s színei korlátolt számán nem sokat változtatva. A kerámia többi mesterei közül ismerjük a Raffaele Ciarla, Giorgio Andreoli da Gubbio, Xanto avelli da

A pesaroi és gubbioi iskolák festett majolika edényei.

Rovigo és a Fontanák neveit. A kerámia, mint a Cinquecento társadalmának egyik kedvencze a díszítő ipar körében, szolgálatába fogadta a kor nagy művészetét, a mennyiben a maga készítményeit gyakran a hires mesterek képeinek másolatával vagy azok motivumaival díszítette föl; egyúttal beállott a kor krónikásának, edényein a nap eseményeit vagy azok hőseit örökítvén meg képben; részesévé lett a mindennapi élet legintimebb mozzanatainak a sok «vasi amatori» és «vasi nuziali» által, melyek — többnyire szintén az ajándékozó vagy a megajándékozott képével ellátva — szerelmi- vagy házassági

emlékadományúl szolgáltak. A Cinquecento majolikáit sokszor és sok helyen igyekeztek utánozni; a gubbioi mestereknek egy különösen szép, rubinvörös fémfényes mázát (lustre) Wartha Vince tanárnak sikerült ujra meghonosítani a kerámiai technikában és Zsolnay Vilmos útján «eozyn» név alatt forgalomba hozni.

Hogy a SZÖVŐ-IPAR, A HÍMZÉS, SUJTÁSFONÁS ÉS CSIPKEVERÉS nagy lendületet vett abban a korban, melynek különösen az öltözködésben való fényüzését már az előbbiekben jellemeztük, az magától érthető. Az udvaroknál és az Egyháznál a pompakifejtés repraesentativ kötelesség jellegével bírt, de a magánemberek is sokat adtak ruházatukra s komoly férfiak is a szép és előnyös öltözködést a személyes kifogástalansághoz hozzátartozónak tekintették s e részben izlésöket bizonyos egyéni divatokban is érvényesítették. A XVI. századdal kezdődik egyúttal a divatok sűrűbb változása s a társadalmi osztályok szerint előírt ruházkodás korlátainak áttörése; a fényüzés ellen irányúló törvények, melyeket Firenzében úgy mint Velenczében főleg a női pipere szertelenségei ellen hoztak, meglehetősen hatástalanok maradtak s inkább korfestő jelentőségüknél fogva érdekesek. Nem kevésbé jellemzők a követjelentések, melyek a ruházatokra vonatkozó részletes leírásaikkal nem csak a kor fényűzésére vetnek világot, de azt is tanusítják, mekkora jelentőséget tulajdonítottak akkoriban az öltözködés módjának. Szinte meseszerűen hangzik például, ha a mantuai követ jelentésében azt olvassuk, hogy Lucrezia Borgiának van egy himzéssel beszegett ruhája, melynek értéke 15000 aranyat felülhalad, és van 200 drága inge, melyek némelyike száz arany értékű, minden egyes rojtos ujja harmincz aranyra becsülhető. Az öltözködésben való fényüzéssel együtt járt a mindenféle drága szépítő- és illatszerek használata, a haj mesterséges színezése és bizony az arczfestés is.

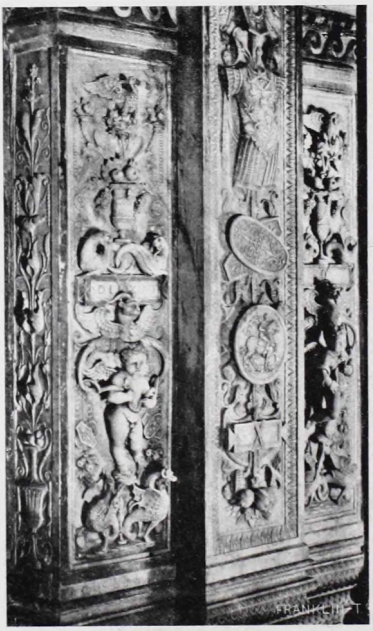
A különböző drága bársony, brokát és selyemszövetek, hímzések és sujtások előállítási helyei főleg Firenze, Lucca, Génua és Milano voltak, a csipkeverés terén — mint látni fogjuk, — Velencze elsősége elvitázhatatlan vala. Feltünő azonban, hogy míg a szövő- és hímzőiparok mindenféle fajai már a XV. század végén ki voltak fejlődve, a szőnyeghímzés mégis Olaszországban még a XVI. század elején sem volt versenyképes például Flandriával szemben, úgy hogy X. Leo a Ráfael hires kartónjait szőnyegalakban való kivitel czéljából Brüsszelbe volt kénytelen küldeni. Úgy látszik az ilyen esetek indítottak némely olasz fejedelmet arra, hogy behitt flandriai mesterek vezetése alatt létesítsenek szövő-himző telepeket Ferrarában, Mantuában és Firenzében.

Részlet Gaston de Foix síremlékéről.

Áttérünk már most a díszítő művészetnek és iparnak azokra a nemeire, melyek természetüknél fogva mint plasztikailag alakítók, inkább a szobrászat kiágazásainak tekinthetők.

A DEKORATIV SZOBRÁSZATnak azok a művei, melyek az építészet kisérőiként jelentkeznek, a XVI-ik században

elvesztették a korai renaissancenak azt a jellemző naiv bőbeszédűségét, azt a kedélyes elmélyedést a részletekbe, mely minden falterületet figurális díszszel igyekezett benépesíteni. Kivált a század közepéig, mielőtt a barokk túlzások első nyomai kezdődnek, egyszerűségre való törekvés, az antik formák szigorúbb utánzása érvényesül; a tulajdonképen szobrászi ornamentika helyett inkább az építészeti formák részletesebb kiképzése, ismétlése és tagolása válik kedveltté, a mit főkép a stucco kiterjedtebb használata mozdít elő. Sienában Marrina, Barile és Peruzzi, Milanoban Caradosso, Rómában és Loretoban a Santa Casa domborművein Bramante és Andrea Sansovino, Firenzében Benedetto da Rovezzano, Nápolyban Giovanni da Nola, Bolognában Andrea Marchesi, úgy itt, mint Firenzében is Giovanni da Bologna adnak irányt ebben a korban az épületek plasztikai díszítésének, ideértve nemcsak a mennyezeti és faldíszeket, de az oltárok, síremlékek, kandallók és díszkutak plasztikai kiképzését és a nagyobb állóképek művészi kereteit (Ancona) is. Rómában fejlődik ki különösen a stucca tura-díszítés: Bramante Szent-Péter-templomi cassettirozásai nyomán, Antonio da San Gallo, Perino del Vaga és



Pillérrészlet a sienai Fortegiusta-templom főoltáráról.

Daniele da Volterra díszítik a Vatikán Sala Regiáját, Giulio Mazzoni és Giulio Romano némely ottani magánpalotát.

A régibb kor márvány és terracotta-padlóinak, különösen nagyobb ábrázolásokra használt MOZAIKjának készítése még talál folytatókra, — így a sienai dómnak híres

A firenzei Laurenzina-könyvtár famennyezetének részlete.

mozaik-padlóját is csak a XVI. században végzi be Beccafumi, — de e mellett mindinkább kedveltté válnak a majolikapadlók, a maguk inkább szőnyegszerűen ismétlődő rajzaival. A mozaikkészítés művészete pedig, — különösen a firenzei Pietra-dura-művek alakjában, a márványnál becsesebb anyagok ú. m. onyx, lapis-lasuli, fluorin felhasználásával — inkább dísztárgyaknak s csak kivételesen szobáknak ékesítésére szolgál.

A mozaikhoz legközelebb áll a BERAKOTT FAMUNKA (intarsia) s ezzel már elérkeztünk a műasztalosság munkaköréhez.

Az INTARSIÁK igazi fénykora is tulajdonképen a Quattrocento volt, később még a templomi székek sík mezőiben és FRA DAMIANO DA BERGAMO szobadíszítéseiben tartották magukat; a Cinquecento előszeretete a famunkákban mindinkább a DOMBORÚ FARAGVÁNYOK, a dúsabban kiképzett relief felé fordúlt, a század vége felé már barokk szertelenségekbe tévedve s a profán bútorzatnál és különösen a kisebb díszműveknél a berakott famunkát lassanként ércz, elefántcsont, bőr vagy pietradura betétek kezdik fölváltani. A fafaragás rendkívüli finomsággal és izléssel kezeli, gyakran szinte pótolva a márványt, úgy az építészeti formákat, melyekkel a területeket tagolja, mint a díszítő festészet és szobrászat motivumait — különösen a grotteszkeket, — kevesebb figurális, több növényszerű elemet: füzéreket, koszorúkat, gyümölcsöt és virágot vegyítve közéjök, sőt olykor még a szövő- és himzőipar ornamentikájából is sikerrel kölcsönöz el egyetmást. Firenze famennyezetei — különösen a Laurenzina-könyvtáré, melynek rajza állítólag Michel-Angelotól ered, — a pisai Dóm püspöki széke, mely CERVELLESI műve, Baldassare Peruzzi gyönyörű orgonája és Antonio Barile fapillérei Sienában, MERCATELLO famunkái a perugiai Cambio termében és STEFANO DA BERGAMO pompás templomi székei ugyancsak Perugiában a San Pietro-templomban, a Ráfael vatikáni Stanzáinak ajtói Giovanni Barilettől és FRA GIOVANNI DA VERONÁ-tól, végül a nápolyi San Severino és a bolognai San Domenico templom remek székei mutatják leginkább, hogy mily tökélyre vitte a Cinquecento a fafaragást és a műasztalosságot.

A KIS PLASZTIKA terén legnehezebb a szobrászat és a díszítő művészet határát megvonni, annál inkább, mert a

Fapillér a sienai Palazzo Magnifico-ban; Ant. Barile műve.

A Ráfael-stanzák egyik ajtaja; Giovanni Barile műve.

két irány művelői is sok esetben ugyanazok az egyének voltak. Gian Bologna, a pratolinoi Apennin óriás alakjának alkotója, kis bronzainak köszönhette legnagyobb népszerűségét s a legkecsesebb apróságok formálásában oly ügyes volt mint bármely ötvös. Az Uffizik gemmagyűjteményében van például tőle egy zománczozott és ékkövekkel díszített edény, melynek jaspis-tedőjén Hercules látható, a mint a hydrát legyőzi; a mythosi hős alakja koronázza meg az edényt s — igen elmésen — a hydra egymáshoz szorúló hét feje van fogantyúként alkalmazva.

A Cinquecentoból ránk maradt kis plasztikai művek közül a tulajdonképen a szobrászathoz sorolandó érmek és plakettek mellett a VÉSETT KÖVEKKEL kell e helyen foglalkoznunk. Ezek készítése is szépen kifejlett műipari ág volt Olaszországban már a XVI. század elején. A NEMES KÖVEK ÉS KRISTÁLY VÉSÉSE eredetileg az antik utánzását tekintette legfőbb czéljának, ép úgy mint az éremvésés, de később ugyanoly mértékben a mint a szobrászat a legnagyobb méretekben kereste bravúrját, a kis plasztikának ezek a nemei viszont abban igyekeztek kitünni, hogy mentül kisebb területen, végtelen pontossággal mentül bonyolúltabb csoportozatokat jelenítsenek meg. A GEMMÁK, vagyis vésett kövek (bemélyített intagliák és domborúan vésett Kamäák) ilyen csodálatos kidolgozásában remekeltek GIOVANNI BERNARDI DA CASTELBOLOGNESE és ALESSANDRO CESATI (il Greco), míg VALERIO BELLI (il Vicentino) főleg az által a VII. Kelemen pápa részére készült s I. Ferencz franczia király birtokába jutott kristályszekrényke által lett híressé, melynek lapjaira Krisztus történetének jeleneteit véste rá valóban mesterileg.

A vésett kövek művészetében elért tökély kihatott az ÉREMÖNTÉSRE ÉS ÉREMVÉSÉSRE is, melylyel ebben, valamint az ötvösséggel való összefüggésében itt kell foglalkoznunk.

IV. Pál pápa.

II. Marcellus pápa.

VI. Hadrián pápa.

Vittoria Colonna.

Vittoria Colonna ifjú korában.

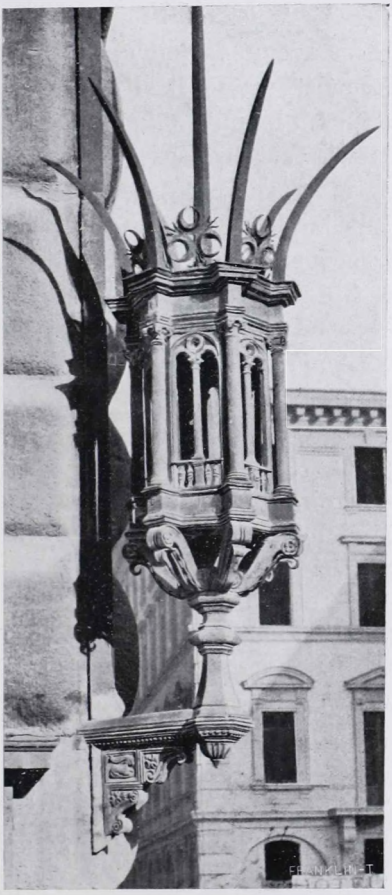
PÁPAI ÉS EGYÉB ÉRMEK A XVI. SZÁZADBÓL

(Ismeretlen szerzőktől.)

Az éremművészetben általán a Pisanello idejében elért nagy lendülete után a XV. század vége táján bizonyos hanyatlás észlelhető, mely egyik szülőoka lehetett a technika bekövetkezett változtatásának, amennyiben innentúl az addig használatos éremöntés helyét sok esetben az előbb csak forgalmi pénzek gyártásánál alkalmazott vésés és verés foglalja el. A XV. század éremkészítői ugyanis, mint hivatásukra nézve szobrászok, szívesebben alkalmazták érmeknél is a megszokott modellálás és öntés eljárását, mely az ő érmeik formájának, nagyságának és rajzának is legjobban felelt meg. A XVI. század elején az antik utánzására való törekvés s a vésett köveknek már említett példája e téren is érvényesült s szokásba hozta az érmeknek vésett aczélduczok segítségével való kiverése útján történő előállítását. Ennek az eljárásnak az előnye az volt, hogy a rajz és plasztika legapróbb finomságait pontos kifejezésre juttatta az érmeken s lehetővé tette azoknak változatlan minőségben nagyobb mennyiségben való előállítását, tehát nagyobb elterjedését is. Azonban az éremvésés a XVI. század későbbi folyamában sem szorította ki teljesen az éremöntést a gyakorlatban; a két módszert váltakozva alkalmazták, különösen a nagyobb méretű műveknél használva az öntést, a kisebbeknél a vésést. Ha például Benvenuto Cellini mindig csak éremvésésről és verésről beszél, sohasem éremöntésről, ez csak arra mutat, hogy olvasójánál nagyobb érdeklődést föltételezett a vésésnek még új eljárása iránt, míg az öntés módszereit ismerteknek tekintette.

Az e téren működő mesterek közül Baldassare d'Este, Sperandio és Niccolo Cavallerinonak kissé terjengősebb, üresebb, lágyabb és nehézkesebb szerkesztésével szemben Caradosso és Francia vitték ismét hathatósan előre e művészetet, az antikot is meghaladó tömörségre, finom jellemzésre, hűségre és pontosságra tevén

szert úgy a szerkesztésben mint a mintázásban. Később Benvenuto Cellini, Valerio Belli és Leone Leoni munkájában már bizonyos keresettség, túlterheltség és modorosság mutatkozik. A valamivel nagyobb terjedelmű, szögletes alakú *plakettek* s még inkább az érmek a Cinquecento egész idején át nagyban divatoztak; szokás volt minden némileg nevezetes eseményt és egyént éremmel örökíteni meg s ezenkívül az előkelőbbek kalapjaikon is viseltek ilyszerű aranydíszt s a művészi kivitelt a forgalomba kerülő pénzeknél is mindinkább elengedhetetlennek tekintették.



A firenzei Strozzi-palota vaslámpása; Niccolo Grosso műve.

Az éremvéséshez legközelebb állott a pecsétnyomók készítése, melyhez ebben a korban szintén nemesebb műízlés igényei füződtek; különösen azokra a mandola formájú pecsétnyomókra, melyeket a főpapok készíttettek maguknak, volt szokásban az illetőnek címerén kívül, valami életére vagy hatáskörére vonatkozó elbeszélő

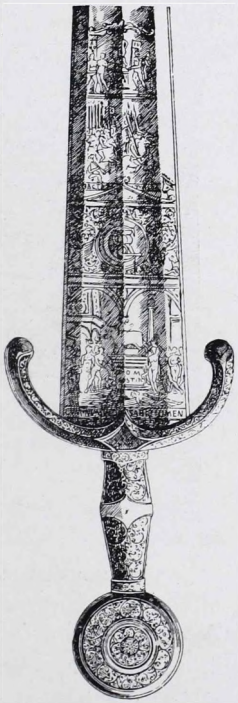
vagy jelképes ábrázolást is belévésetni, sőt gyakran a pecsétnyomó fogantyúja is a tulajdonos czimerállatának formáját vette föl. Ilyeneket készített például Cellini a második Ippolito d'Este úgyszintén Ercole Gonzaga bíbornokok számára.

A MŰLAKATOSOK, FEGYVERKOVÁCSOK ÉS KÉSMŰVESEK munkája is alkalmazkodva a kor finomult igényeihez és választékos izléséhez, sok tekintetben művészi jelleget öltött a Cinquecentóban s némely termékei készítésében az ötvösséget volt kénytelen segítségül hívni.

A műlakatosságnak a XV. század végén sikerült visszahódítani az érczöntéstől elfoglalt tér egy részét; a firenzei Strozzi-palotának 1500-ban készült pompás vaslámpásai NICCOLO GROSSO (il Caparra) művei, a loretoi Santa Casa érczgyertyatartói és függő mécsese Girolamo Lombardotól valók. Grossotól, Cozzarellitől és más jeles művészektől bírunk számos kovácsolt és csiszolt zászló- és fáklyatartót, ajtózörgetőt, lovak vagy csolnakok megkötésére szolgáló vaskarikát, kerítésrostélyt és mellvédet, kandallószerszámot és kulcsot, mind művészi formában és kivitelben; a kulcsok is gyakran cisellált[6] díszt viselnek.

Oly korban, melyben még a rombolás eszközei, az ágyúk és lőmozsarak is virágok és arabeszkek művészi díszét voltak kénytelenek magukra ölteni, természetes, hogy a fegyverzetnek a személyhez tartozó alkotórészei olykor pazar fényüzéssel voltak kiállítva. A milanoi pánczélok, az ábrándos ékítményektől koronázott sisakok valóságos remekei voltak a cisellálásnak, a berakott aczélmunkának sőt az ötvösségnek is; a lószerszám aczél részeit, a kardok és török pengéit, a puskacsöveket, csatabárdokat és dárdavasakat, az arabok készítményeit sikeresen utánzó pompás damaszkinmunka födte, gyakran — különösen töröknél — arany betétekkel is; a kard- és

törmarkolatokat s a muskétákat czenfölül még elefántcsonttal vagy gyöngyházzal is díszítették. Méltán nevezték el «a kardok királyának» azt a remek művű, a Borgiák czímerállatán, a bikán kívül mindenféle allegoriai és történeti képeket magán viselő kardot, mely a Borgia Caesar tulajdona volt s melynek most pengéjét Rómában, hüvelyét pedig Londonban őrzik; a kard készítőjének személyére nézve eltérők a vélemények. A kardok módjára az étkezéshez használt kések is a XVI. században rendkívüli fényüzés tárgyaivá lettek: a forma elegancziája mellett a damaszkinozott penge s színes kövekkel, nielloval[7] vagy zománczczal kirakott, gyakran vesett czimerrel ékesített fogantyú is szokásban volt.

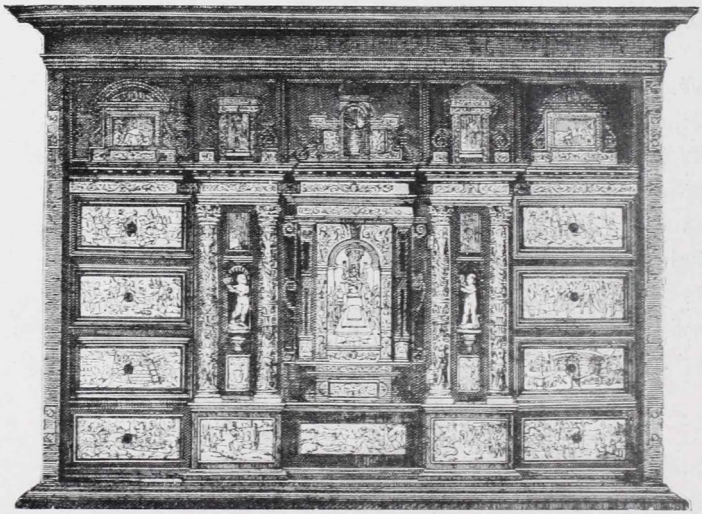


Cesare Borgia kardjának markolata.

Az ötvösség volt végül az a művészi ipar, mely termékeinek fokozódó elterjedésével az olasz Cinquecentoban oly fontosságra emelkedett, a minőt sem azelőtt, sem azután el nem érhetett; valódi középpontjává lett az egész művészi iparnak s még mindig elismert édes testvére a tiszta képzőművészeteknek. Ez annak is tulajdonítható, hogy a legmagasabb tökély fokára akkor hágott, a mikor a művészetek hanyatlása már megkezdődött, s hogy míg a legfontosabb művészi középpontokon, különösen Firenzében már a mult hagyományai, a köréből kikerült művészek híre nagy tekintélyt kölcsönöztek neki, e tekintélyt a közfelfogásban megerősítette az ötvösség

anyagának nemes és értékes volta, kezelésének tisztasága, munkakörének változatossága s az ötvösöknek a legelőkelőbb és leggazdagabb osztályokkal való sűrű érintkezése.

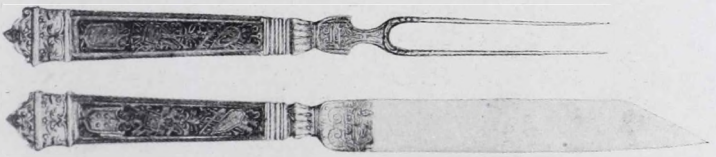
A Cinquecento ötvöséről már el lehet mondani, hogy az «építész, mikor rekeszeit, szekrénykéit, ereklyetartóit, billikomait szerkeszti, szobrász, mikor azoknak kimélyí-



Elefántcsonttal berakott szekrény a Spitzer-gyűjteményből.

tett vagy domború alakokban plasztikai díszt ad, és festő, mikor azoknak zománcz és ékkövek segítségével színhatást is kölcsönöz». (Eug. Plon.) A kor fényűzésének már régóta beczézett gyermeke lévén az ötvösség, nem csoda, hogy még kisebb fajta műveihez, az ékkő-foglalásokhoz és ékszerkészítéshez is oly művészek, mint Michel-Angelo, Giulio Romano, Francesco Penni, Ambrogio Foppa szolgáltattak koronkint mintákat a főleg Firenzében, Milanóban, Nápolyban és Velenczében összpontosuló főműhelyek számára. De a kor a pipere körét messze túlhaladó

föladatokat is juttatott az ötvösségnek. A pápától adományozott arany rózsák, a díszkardok és nyaklánczok, a különböző fejedelmi ajándékok, városok és testületek adományai mindmegannyi próbái voltak a remeklő aranyművességnek; ehhez járult a dús asztali készlet, mely gyakran tömöraranyból való tálakat, kannákat, karos gyertyatartókat, tányérokat foglalt magában. Míg a középkorban főkép kupákkal és serlegekkel foglalkozott az ötvösség, a renaissanceban már egyéb asztaldíszek is, különösen pompás sótartók jönnek divatba; míg előbb az egyházi czéllal egyházias jelleg is volt uralkodó az ötvösműveknél, most a világi fényűzés keríti azokat ha-



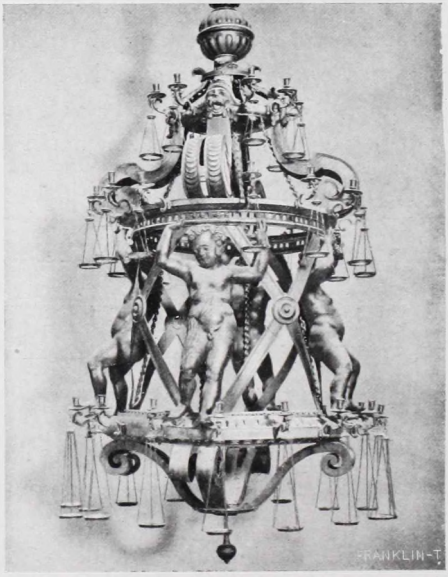
X. Leo pápa idejéből való evőkés és villa a Spitzer-féle gyűjteményből.

talmába s ezzel a szerkesztés és díszítés is világias, gyakran — az antik utánzása révén — pogányos jelleget vesz föl.

Az ötvösségnek erős lendületet adott végül az újkor elején a bronz fokozódó használata, a mely a kevésbé vagyonosokra nézve is lehetővé tette, hogy a mindennapi használat tárgyainak nagy részét: mindenféle edényeket, szekrénykéket, tentatartókat, mécseseket és gyertyatartókat, csöngettyűket, könyvkapcsokat és bekötő-táblákat művészi kivitelű ötvösművek formájában szerezzenek be, míg ugyanazokat a gazdagabbak számára aranyban vagy ezüstben állították elő.

A díszül szolgáló ötvösművek szerkesztésénél a kiindulás rendesen valami nemesebb kőből történt, — fő-

kép achát, jaspis, lapis-lasuli, de gyakran vésett kristály is szolgált ily czélra — a melyet aztán szép formában edénynyé vagy egyébbé alakítva aranyba vagy ezüstbe foglaltak. Ez a foglalás viszont szintén dús kiképzést és díszt kapott; egyes részeit ábrándos alakú álarczokká, nymphákká, sárkányokká, állatokká vagy arabeszkekké



A pisai dóm csillárja.

formálta az ötvös s díszül reliefbe foglalt drágaköveket vagy — a mindinkább eltünő niello helyett — lapos zománczot rakott rá. Sohasem érték be a főanyag és az ékítmények értékes voltával; mindig ugyanoly súlyt helyeztek a forma, a szerkesztés szépségére, melyet ez időben különös előnyösen jellemeznek a főalak és a részletek színei és formái között megőrzött visszhang, s a régibb kor eltünő építészeti motivumait felváltó hajlékonyabb,

alkalmazkodóbb, a méreteknek és rendeltetésnek jobban megfelelő, bár még kissé szobrászias alakzatok. Drágakövekül rendesen csak négy ásványt alkalmaztak, a melyeknek négyes száma megfelelt az akkor ismert elemeknek: a rubin a tűznek, a smaragd a földnek, a saphir a víznek s a gyémánt a levegőnek.

Kandalló a XVI. századból; Ben. da Rovezzano műve a firenzei Museo Nazionaleban.

Az ötvösipar két nagy központja ebben az időben a szárazföldi Olaszországban Milano és Firenze volt; mindkét helyen különböző irányzat mutatkozott az ötvösművek ornamentikájának kezelésében, különösen a növényszerű motivumok alakjában és ezeknek s a figurális elemeknek egymáshoz való arányában. Amott Caradosso uralkodott majdnem korlátlanul, később az arezzoi Leone Leoni is odakerült; emitt a legünnepeltebb mester Ben-

M. TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

VENUTO CELLINI volt, kinek, épen vezérszerepe miatt ma sokkal több Cinquecento-ötvösművet tulajdonítanak, mint a mennyi kezéből tényleg kikerülhetett; kétségtelenül az ő műve a bécsi udvari múzeum híres sótartója, mely I. Ferencz franczia király számára készült s IX. Károly ajándékaképen került a Habsburgok birtokába, az ambrasi gyüjteménybe. A tenger és föld egyesülését ábrázolja egy férfi- s egy nőalakban, s a művész emlékiratai tanuskodnak róla, hogy ő maga nagyra tartotta e munkáját. A Caradosso és Cellini iskoláinak termékeny versengése az olasz ötvösséget hangadóvá tette egész Európában.

A Cinquecento ötvösségének jelentőségét a művészettörténet szempontjából még fokozza az a szerencsés véletlen, hogy épen ennek a művészi iparnak legnagyobb mestere volt az, ki élemedett korában rászánta magát változatos életfolyásának hű és részletes leírására. Ez a vállalkozás nemcsak az olasz renaissance irodalmát gazdagította egy rendkivüli becsü, azóta majdnem az összes európai nyelvekre lefordított művel,[8] nemcsak a szerző legsajátabb mesterségének: az ötvösségnek, valamint az érczöntésnek és szobrászatnak akkori viszonyaiba nyitott mély betekintést az utókornak, hanem a szerző typikus egyéniségéről, kora fejedelmeiről, pápáiról, művészeiről, úgy hazájának, mint Franciaországnak akkori műveltségi állapotairól is oly életteljes képet alkotott, a mely száz meg száz történelmi okmánynyal felér.

Ennek az önéletrajznak a szerzője: Benvenuto Cellini, a Cinquecentoval együtt 1500-ban született és 69 évet élt. Korának kétségkivül legnagyobb ötvöse volt, jeles éremvésző és e mellett — Perseusának tanúsága szerint — mindenesetre jelentősnek mondható szobrász, tehát oly művész, a ki egyaránt otthonos volt az éremvésés és

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

filigránmunka parányi finomságaiban s az óriásszobrok akkor divatos szertelen méreteiben; kitünő zenész is volt és ügyes költő, híres czéllövő és vadász, életrajza által pedig nagyérdemű író. E sokoldalú tehetségei mellett azonban Cellini még az ő, roppant tetterőtől és szenvedélyektől hányatott korában is talán az átlagosnál heve-

Benvenuto Cellini ezüst sótartója a bécsi Schatzkammerban.

sebb és féktelenebb vérmérsékű lévén, kalandos életében minden ösztönének átengedve magát annyi perpatvarba, annyi véres merényletbe keveredett, a maga duhajságának, erőszakoskodásának és boszúvágyának igazolására oly csudálatos erkölcsi elméleteket állított fel, hogy azok világában a mai kor nézőpontja alá helyezve, valóságos művészbandita színében jelenik meg előttünk. Lénye sajátságos ellenmondásait tünteti föl a nemes művészi ön-

érzetnek és a Bramarbasságnak, a szinte naiv becsületességnek és a ravasz furfangnak, az igaz, mély vallásosságnak és a laza erkölcsnek, a könnyed epicureismusnak és a babonás rajongásnak. Ezzel a természetével s az ő mozgalmas korában szükségkép nagy sikereket és nagy csapásokat, sok dicsőséget és sok viszontagságot szerzett élete osztályrészeül. Egymásután három pápa, egy hatalmas franczia király és az első toscanai fejedelem kegyét élvezi; Róma ostrománál, mint a pápai vár tüzére, állitólag fényes hadiérdemeket is szerez; míg többszörös verekedés és emberölés miatt baj nem éri, rágalmak következtében börtönbe kerül, hajmeresztő vakmerőséggel megszökik, újra becsukatván, iszonyú sanyargatásokat szenved, míg végre magas pártfogók kiszabadítják. Párisban I. Ferencz megrendelésekkel halmozza el, mindenkép kitünteti s egy kastélylyal ajándékozza meg, de ő visszatér hazájába s itt Perseusával vívja ki legnagyobb művészi diadalát; 58 éves korában eszébe jut, hogy szerzetessé legyen, hatvan éves korában pedig, hogy megnősüljön.

Szerény viszonyok között, mint tisztességes családapa végzi be hosszú életét, s a ravatala fölött mondott halotti beszéd nemcsak nagy művészi érdemeit, de «főleg kedves és kitünő egyéni és testi tulajdonságait» is kellőképen méltányolja.

Kétségtelen, hogy ha nem is vagyunk hajlandók Goethével «százada, sőt talán az egész emberiség képviselőjét» ünnepelni Benvenuto Celliniben, el kell ismernünk, hogy az ő életrajza, minden nagyzása, dicsekvése, gyakran talán öntudatlan valótlanságai mellett mégis alapjában véve őszinte vallomása egy igazi renaissance-embernek, minden fényes tulajdonaival és sötét hibáival, csodásan sokoldalú tehetségeivel és tetterejével s hihetetlen erkölcsi cynismusával, hű tükre a «feslett, leigázott, rom-

lott, de mégis fényes Olaszországnak», (Symonds.) s mindenekfölött világot vet arra a bűvös kölcsönhatásra is, mely ama kor s művészete között fennállott s a melynek ismerete nélkül ezt a művészetet sohasem volnánk képesek teljesen megérteni.

Diszsisak Benvenuto Cellini korából.

VIII.

GIORGIONE ÉS KÖRE.

«A három testvér»; Palma Vecchio festménye a drezdai képtárban.

Sajátságos földrajzi helyzetének megfelelően Velencze, ez a szigeteken, a tenger fövényébe vert czölöpökön épült páratlan fekvésű város, Itália történetében politikai, társadalmi és művészeti tekintetben egyaránt sajátos szerepet töltött be. Lakossága kizárólag a tengerre utalva, korán ébredt annak tudatára, hogy a kereskedelemben keresse hivatását. Kenyerét, vagyonát ezer küzdelem és koczkázat közepette szerezve, nem csoda, hogy politikai ideálja is anyagi boldogulásának és jólétének zavartalan biztosítása volt. Az állam kormányzását átengedte azoknak, a kik erre lakosai sorában vagyoni állapotuknál s előkelőségüknek megfelelő magasabb rendű neveltetésüknél fogva a legalkalmasabbak voltak és a kik tisztában lévén hazájuk sajátos helyzetével és történelmi hivatásával, maguk ügyeltek a legjobban arra, nehogy akár egyesek, akár a műveletlen tömegek kezükbe ragadják a hatalmat, a zsarnok-

ság igájába hajtsák a lakosságot és megfoszszák ezt a szabadságtól, mely világkereskedelmüknek s ezzel az állam anyagi jólétének és politikai hatalmának éltető eleme volt.

Velencze arisztokratikus jellegű köztársasága évszázadokon keresztül állotta a tűzpróbát. Körülötte rendre buktak meg Itália apróbb-nagyobb zsarnokai, többé-kevésbbé demokratikus köztársaságai. Velencze szigetvilágának békéjét nem zavarta meg belső forradalom, falai a köztársaság bukásáig nem láttak ellenséget. A háborúk, a melyeket a függetlenségét biztosító hatalom gyarapításáért, majd pedig ennek megvédéseért folytatott, mind távoli viharok voltak, a melyek nem akasztották meg a szigetváros lassú, de egyre intensivebb kulturális fejlődését. A mire pedig Velencze az idők fordultával megszünt a kelet és nyugat kereskedelmének kizárólagos közvetitője lenni és ezzel kapcsolatban hatalma is hanyatlásnak indult, idegenben szerzett kincsek alapjára épített anyagi jólétének, az ennek közepette megszokott fényűzésnek itt még sokáig nem szakadt vége s a város a művészet oly hosszú és pompás virágzásának válik szinhelyévé, mint a minővel a Cinquecentóban Itália többi művészeti főhelyei közül egy sem dicsekedhetett.

Velencze művészetének fejlődése a szigetváros sajátos viszonyainak megfelelően nagyon elütött a szárazföldi Itália művészetétől. Fekvése, hely szükében, épületei összezsúfolására kényszerítette s ez a körülmény a monumentális épitészet fejlődésének ugyancsak jelentős akadálya lett. Minthogy épületeikkel kellő tér hiján monumentális hatást legtöbbször lehetetlenség volt elérniök, ennek hiányát az ékítő elemek festői halmozásával s az épületek csillogó diszítésével pótolták, mely utóbbinak pompáját a velenczeiek a kelettel folytatott sűrű érintkezésük közben a középkorban főleg Bizanctól lesték el.

Első sorban reális érdekekért hevülve, a szigetváros lakossága még azután is sokáig beérte a körülötte ragyogó keleties pompával, a mikor Itália egyéb művészeti főhelyein a mesterek minden téren új conceptiókra és nagyobb szellemi mélységre törekedtek. A renaissance ilyformán szobrászatukban és festészetükben is csak később érvényesül és jóval lassabban fejlődik. Szobrászatuk a dekorativ hatásnál többet a Cinquecento korában sem igen ér el. Festőik a csillogó színpompa közepette, mely őket a lagunák párás levegőjében megtörő napfényben, az utczán, a templomokban, középületekben és a kelet tarka szőnyegeivel diszített magánlakásokban egyaránt környékezte, első sorban a képírás festői eszközeinek tökéletesítésére törekedtek. A firenzei iskolával szemben, a mely a valóság utánzásának főeszközét a rajzban kereste, a velenczeiek a színezést karolták föl s képeiken nemcsak a valószerű hatás fokozását keresték ezzel, de a valóság utánzásának és a jellemzésnek elsőrangú tényezőjévé is fejlesztették. Minthogy a színezés élénkebb kifejezésű, jellemzetesebb és drámaibb tárgyak ábrázolására kevésbbé alkalmas a rajznál, a velenczei mesterek munkáik művészi tartalmában mélyebb felfogást csak ritkán tudtak érvényesíteni. Ennek hiányát azonban még kevésbbé híres mestereik festményeinek nézésénél is alig nélkülözzük, mert ragyogó színezésük a poézisnek magában véve is bűbájos hatású zománczával ruházza föl alkotásaikat. A festészetben mindenkor a színezés problémáinak megoldása járt a legtöbb nehézséggel. S talán ez volt egyik főoka annak is, hogy a mesterek sorában, a kik Velenczében minden erejüket ennek szentelve, a színezést fölülmulhatatlan tökéletességre emelték, egy sincs, a ki sokoldalúság vagy szellemi mélység tekintetében a Cinquecento többi nagy alakjával: Lionardóval, Ráfaellel vagy Michel-Angelóval versenyezhetne. De ha

ilyformán, mint művészek, ezekkel szemben a legkiválóbb velenczeiek is hátramaradnak, mint festők mindmáig felülmulhatatlanok. S a színezésben nyilvánuló, mindenki számára könnyen hozzáférhető, közvetetlen hatású költészetnél fogva a velenczei képírásnak még másodrendű mesterei is annyi gyönyörűséget nyújtanak, hogy iskolájuk festői fölfogása művészi értékével Itália egyéb festészeti iskoláival nemcsak vetekedik, de ezek legtöbbjét fölül is mulja.

A ragyogó színezés a velenczei mestereknek már a Quattrocento korában is kiváló jellemvonása; ám az ezzel párosuló igazi festői fölfogás még Giovanni Bellini alkotásain sem érvényesül teljesen, a kinek működése pedig 1516-ban bekövetkezett haláláig messze belenyúlt a Cinquecento korába. Nagyszámú tanítványainak ifjabb nemzedékéből kerültek ki a velenczei képírás XVI. századbeli virágzásának megindítói, a kik az agg mester ragyogó színezésébe lelket leheltek s a kiknek keze alatt a színek a fénynyel együtt a rajzot szinte teljesen elnyelik és öntudatosan bűbájos harmóniába olvasztva, a képeknek keresetlenül egyszerű tárgyait s az életből ellesett alakjait ideális bájjal hatják át. Giovanni Bellini tanítványai közül a velenczei Cinquecento úttörő mestere Giorgione, legkiválóbb képviselője Tizian volt.

Giorgio da Castelfranco, kit kortársai lelke nagyságánál és daliás alakjánál fogva Giorgionénak, vagyis nagy Györgynek neveztek el, művészi egyénisége, születése körülményei s alkotásai sorsa tekintetében sok rokon vonást mutat Lionardo da Vincivel. 1478 körül Castelfrancóban született s állítólag az odavaló előkelő Barbarelli-család egyik tagjának természetes fia volt. Mindazonáltal a kor felfogásának megfelelően a család tagjának tekintették s ha nem is viselte az előkelő nemzetség nevét, mintaszerű nevelésben részesült.[1] Különösen zenei

A Madonna, Szent Liberális és Szent Ferencz;
Giorgione festménye a castelfrancoi S. Liberale templomban.

jártasságát dicsérték. Életéről egyébként kevés hiteles adat maradt fönn. 1507-ben a velenczei signoria 25, majd 20 aranyat utalványoz ki Giorgionénak festményekért; 1508-ban a Fondaco dei Tedeschi homlokzatán festett falképeiért 150 aranyat fizetnek.

1510-ben október elején alig 30 éves korában a pestis ragadja el a nagy mestert, a kit később a Barbarelli-kriptában a castelfrancoi S. Liberale-templomban temettek el. Sírja elenyészett, de ugyanebben a templomban ránk maradt főműve még ma is ékesen hirdeti emlékét. A főoltár mögött, a szentély baloldali falát díszítő Madonnakép ez, melyet Giorgione Tuzio Constanzo zsoldoskapitány, Cornaro Katalin ciprusi királyné hűbérese megbízásából 1504-ben festett. Általános elrendezésében ez a compositio még nem igen különbözik Bellini santa conversazionékat ábrázoló képeitől.[2] Mária a gyermek Jézussal ölében, embernyi magas talapzaton, drága szövetekkel ékes trónusán ül; alatta a trónus mögött tovahúzódó fal előtt balfelől zászlót tartó, szakálltalan páncélos ifjú képében szent Liberalis, jobb felől barna kámzsában szent Ferencz áll. A két szent arcza csöndes elmélyedést tükröztet vissza; Mária szemében szelid, méla kifejezéssel tekint alá. Az alakok, de különösen a Madonna arczán kifejezett érzéssel fönséges összhangba olvad a nagy vonásaiban, egységesen s az esti fény aranyos világában a trónus mögött két felől elénk táruló castelfrancói jellegű táj méla hangulata. A kép színezése ragyogó, mint Bellininél; ám ezenfelül a fény és árnyék mesteri elosztása kölcsönöz a festménynek csodás elevenséget és fokozottabb művészi tartalmat. A mellékalakok sejtelmes sfumatóban a fal vetett árnyékával olvadnak össze, a mely fölfelé egyre enyhül, úgy hogy Mária alakjára már az estifény teljes ragyogása vet tündöklő glóriát.

Giorgione túlnyomóan falképek festésével foglalkozott, a melyek Velencze párás, sós levegőjében már a XVI. században igen megrongálódtak s később szinte

«Giorgione családja»; Giorgione festménye a velenczei Giovanelli-képtárban.

nyom nélkül elenyésztek. A fresco terén kifejtett nagyszabású működése közepette olajfestmény eredetileg sem sok kerülhetett ki keze alól s azok hitelességét, a melyek neve alatt ránk maradtak, a modern kritika nem kisebb mértékben döntötte meg, mint azokét, a

melyek hajdan európai képtárakban Lionardo nevével hivalkodtak.

A firenzei Uffizi-képtár Salamon ítéletét s a gyermek Mózes tűzpróbáját ábrázoló festményeket egyre kevesebben tartják Giorgione alkotásainak. Ezek a képek compositiójukkal és tájképi hátterükkel Bellini jelképes felfogású festményeire, így például a szintén az Uffiziben levő «vallásos allegoriá»-ra emlékeztetnek s a gyermek Mózes tűzpróbája alakjai viselete alapján ítélve csak Giorgione halála után készülhetett. Még csak a képek felfogása sem emlékeztet Giorgionére, jóllehet tagadhatatlan, hogy ő is festett olyan jelképes, mythosi vagy antik irodalmi tárgyú képeket, a minőkkel a velenczeiek a renaissance korában a ruhaszekrényt pótló ládáikat, a cassonéket vagy a restellónak nevezett tükrös fogasukat diszitették.[3] Giorgionénak minden izében festői temperamentumát ismerve alig hihető, hogy ő is úgy ábrázolta volna ezeket a többé-kevésbbé elvont tárgyakat, mint mestere, Giovanni Bellini, a ki írott forrásait szinte szórul-szóra egyszerűen színes formákba ültette át. Giorgione keze alatt a legelvontabb tárgyak is merőben festői conceptiókká váltak. A tárgy eszmei jelentősége képein teljesen a háttérbe szorult, de mint valami festői álom, színhatásával, az ebben kifejezésre jutó érzelmi tartalmával, hangulatával bizonyára már kortársaira is szívetelragadó hatással volt és a jelenkor emberére általában úgy hat, mint egy modern művész lelkének revelatiója.

Ha csak a velenczei Seminario Patriarcale képtárában őrzött s Apollót és Daphnét ábrázoló igen rongált festményt nem tulajdonitjuk neki, Giorgionétól cassonekép nem maradt ránk. De van három hiteles olajfestménye, mely igen szép példája Giorgione festői fölfogásának mythosi, illetve antik irodalmi tárgyú képein.

Venus; Giorgione festménye a drezdai képtárban.

Az egyik a «Giorgione családja» című kicsiny függőkép a velenczei Giovanelli-képtárban. Ennek tartalmát régtől fogva a legkülönbözőbb módon magyarázták, míglen Wickhoff rá nem jött arra, hogy Statius Thebais című költeménye nyomán Adrastost ábrázolja, a mint az idegenben dajkaként szolgáló Hypsipylére bukkan. Hogy csakugyan az-e a kép tárgya, ez mai szemmel nézve talán teljesen közömbös. A festői elrendezésű alakok, keresetlen természetes tartásukkal, szépségükkel s az arczukon vissza tükröződő méla kedvvel, a melylyel a borongós táj, távoli viharfelhőivel, oly költői összhangba olvad, önmagukban véve is teljesen lebilincselnek. Modern szóval talán alakos hangulatképnek nevezhetnők a legtalálóbban a Giorgione családja című festményt s nem novellaképnek, mint a német műtörténetírók; mert hiszen ha van is novellisztikus éle, a kép tárgya, librettója itt épp oly alárendelt jelentőségű, mint volt Páris megtalálását ábrázoló s szintén fiatalkori képén vagy a bécsi műtörténelmi muzeum «három philosophusán» s a párisi Louvre «Hangverseny a szabadban» című képén. Páris megtalálását, a mely compositiójával és tájképi hátterével a Giorgione családja című képhez hasonló volt, csak T. van Kessel XVII. századbeli metszetéből ismerjük. Egykorú másolatának töredéke, a mely a két pásztort ábrázolja, a budapesti szépművészeti muzeumban látható.[4] A másolat olyan jó, hogy Morelli Giorgione eredeti művének tartotta. A bécsi kép tárgya újabb felfogás szerint Vergilius nyomán Aeneas látogatását ábrázolja Evandernél; merőben festői fölfogásánál fogva azonban ezt is alig tekinthetjük egyébnek, mint pompás tájkép keretében visszatükröztetett esthangulatnak, a melynek méla kedvét a kép jobb sarkában elhelyezett különböző korú alakok kifejezése is kiemeli. A Louvrebeli hangverseny képen csak a tárgy felfogása, a táj és a compositió vall Giorgionére. A két

férfialak kissé közönséges rajta, a ruhátlan női alakok is túlságosan testesek. Jóval tökéletesebb ez utóbbi két nőnél a drezdai képtár Vénusa, Giorgionénak ez a kétségtelenül hiteles festménye, a melynek tájképi hátterét Tizian fejezte be. Nemesebb fölfogással, lágyabb és gyön-

A hangverseny; Giorgione festménye a firenzei Pitti-képtárban.

gédebb kezeléssel, a hullámzó formáiban lüktető életnél és arcza kifejezésénél fogva tartalmasabb ruhátlan női alakot ennél alig festett valaki.

Giorgione tartalmas egyénisége lehelt új tartalmat a velenczei képirásnak addig merőben repræsentativ jellegű arczképeibe is, a melyek a velenczei társadalom előkelőségeit ábrázolták félalakban. A Giorgione nevét viselő

arczképek hitelessége ugyan mindenfelé megdőlt; így a firenzei Uffiziben a máltai lovagot ábrázoló festménye s a budapesti szépművészeti muzeumban levő férfiarczképe is.[5] Vitássá tették a firenzei Pitti-képtár hangversenyt ábrázoló Giorgione-képét is.[6] Mindazonáltal ez tükrözteti vissza a legélénkebben az új fölfogást, a melyet minden bizonynyal csakis Giorgionéra vezethetünk vissza, a ki arczképein sem elégedett meg többé alakjai repræsentativ jellegű megörökítésével, de az intensivebb jellemzésen kívül ilynemű alkotásai elevenségét és művészi tartalmát még egy-egy múló érzés vagy sejtelmes hangulat kiemelésével, a több alakot ábrázoló festményeken az életképszerű csoportosítással is igyekezett fokozni. Így tette ezt a Pitti-képtár «Hangverseny» czímű képén, a mely három férfit ábrázol félalakban, sötét, közömbös színű, sima háttérrel. A zenedarabot mintha épen befejezték volna; a simaképű ifjú, tollbokrétás kalappal fején elgondolkodva néz félre; jobbfelől a tarfejű, hegedűjét leeresztve a zongora mellett ülő barát vállára teszi kezét, mintha az imént előadott zenedarab szépségeiről akarna vele beszélgetni; ez azonban félig hátrafordulva önfeledten tovább játszik s pompásan jellemzett csontos arcza szinte átszellemül az édes-bús zene hatása alatt, mely ujjai alatt tovább szól.

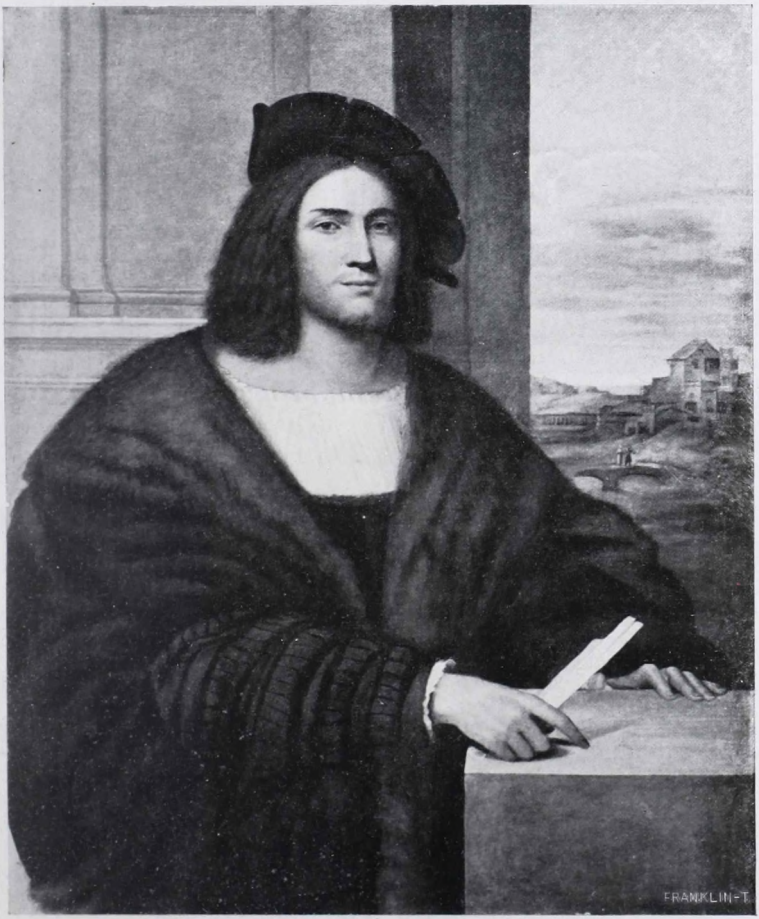
Hogy Giorgionét kortársai mennyire megbecsülték, annak semmi sem fényesebb jele, mint az, hogy Castiglione gróf «Il cortegiano» czímű híres könyvében, a melyben a finomult lélek biztos ítéletével a renaissance előkelő emberének ideálját rajzolja meg, a velenczei Cinquecento úttörő mesterét, mint egy sajátos és igen tökéletes stilus megteremtőjét Mantegnával, Lionardóval, Ráfaellel és Michel-Angeloval egy rangba helyezi. A halála nyomában föltünt új csillag: Tizian, szinte egy évszázadra terjedő tüneményes pályájával el-

Aranyszáju Szent János;
Sebastiano del Piombo oltárképe a velenczei S. Crisostomo templomban.

homályosítja ugyan Giorgione hírét. Java művei, a velenczei palotákat diszítő falképei is elenyésztek. Nagyságát azonban kevés ránk maradt olajfestményén kívül még ma is ékesen hirdeti az a nagy és áldásos hatás, a melyet alkotásaival kortársaira gyakorolt s a melyhez talán csak Lionardónak a lombardiai iskolában érvényesült hatása fogható. Minthogy ifjan halt meg, tulajdonképeni tanítványai nem voltak. Mindazonáltal a Cinquecento első felében alig van velenczei mester, a kit Giorgione hatása ne érintett volna. Még Tizián is Giorgione fölfogásától megihletve kap szárnyra; a kisebb tehetségek Giorgionéhoz simulva nem egyszer remekműveket teremtenek.

Giorgionéhoz a legközelebb állt Sebastiano Luciani (1485—1542), kit később viselt pápai pecsétőri hivatalánál fogva Sebastiano del Piombonak neveztek el. Giovanni Bellini tanítványa volt, de már korán Giorgione műhelyébe került, a kinek hatását a legélénkebben a velenczei S. Giovanni Crisostomo templomban levő oltárképe tükrözteti vissza. Ez a santa conversationékra emlékeztető csoportosítással aranyszájú szent Jánost ábrázolja, bíborszínű palástban, a mint magas pulpitusa mellett ír; mögötte szent Ágoston feje tünik elő, jobbfelől keresztelő szent János és szent Liberalis lép a főalak felé, balfelől három szent nő: Katalin, Ágnes és Magdolna. A háttér várral koronázott hegyes-völgyes vidéket ábrázol. Az alakok csoportosításában sok az esetlegesség, Giorgione nemes felfogása sem igen érvényesül rajtuk; a női alakok nem minden érzékiség nélkül való tökéletes szépsége azonban s a kép pompás színezése a velenczei iskola elsőrangú alkotásai közé emeli ezt a munkát.

Sebastiano del Piombo Velenczében alighanem Giorgione mellett is megállta volna helyét. Ám nagyravágyását követve 1510-ben Rómába költözik, még pedig a pápai



Ismeretlen férfi arczképe;
Sebastiano del Piombo festménye a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

udvarnál kegyelt Chigi bankár meghivására, a kinek megbizásából a Villa Farnesinában kevésbbé sikerült falképeket is festett. Az örök városban kezdetben Ráfaelt követi, majd Michel-Angelóhoz csatlakozva az előbbivel versenyezni próbál. Ráfaellel versenyezve festi 1519-ben Giulio Medici bíboros megbizásából, Michel-Angelo rajza nyomán, a Lázár föltámasztását ábrázoló nagyszabású compositióját, a mely a londoni Nemzeti Képtárba került. A következő évben festett s szent Ágota vértanúságát ábrázoló képén a firenzei Pitti-képtárban, a melyen a ruhátlan nő alakja még élénken emlékeztet Giorgionéra, valamint a viterbói muzeum Krisztus siratása czímű festményén a compositio kevésbbé sikerült. Ez különben Sebastiano del Piombónak sohasem volt erős oldala. Legkiválóbb alkotásai épp azért Rómában arczképei voltak, a melyeken sajátos, nagystilű fölfogása mellett Giorgione jótékony hatása a legtovább érvényesült. A Cinquecento második tizedéből való ilynemű munkáin Ráfael hatása is szembetünő. Így a firenzei Uffizi-képtár Fornarinának elnevezett festményén, a párisi Rotschild-gyűjtemény hegedűsén, valamint a budapesti Szépművészeti Muzeum ismeretlen férfit ábrázoló képén,[7] mely utóbbi legsikerültebb alkotásainak egyike s tájképi hátterével Giorgionéra emlékeztet.

1527-ben a Sacco di Roma elől Sebastiano két évre Velenczébe tér vissza, majd ismét Rómában telepedik le, hol VII. Kelemen néven pápává lett mæcenásától: Giulio Medicitől 1531-ben a pecsétőri javadalmat nyeri el. Ez utóbbival szerzett anyagi jóléte lelohasztotta Sebastiano művészi becsvágyát s ő ezután már csak keveset és kedvetlenül festett. Valószínű, hogy még velenczei időzése alatt készült Andrea Doria természetfölötti nagyságban ábrázolt arczképe, a mely színekben szegény, de szürke árnyalatainak káprázatos gazdagságánál fogva

igen festői alkotás s fölfogásának Michel-Angelóra emlékeztető nagyszerűségénél fogva szinte monumentalis hatású.

Sebastiano del Piombónál távolról sem tartalmasabb, de azzal, hogy kevésbbé önálló, erőtlen egyéniségét Giorgione, majd pedig Tizián hatásának rendelte alá, működésében jóval egyenletesebb s kortársaira gyakorolt hatásánál fogva a velenczei képirásban is nevezetesebb szerepet töltött be Giacomo Nigretti, művészi nevén Palma Vecchio (1480—1528), a ki Serinaltában a Brembo felső völgyében Bergamo mellett született s 1510-ben tünikföl Velenczében. Palma kezdetben a Bellini-iskola neveltjének mutatkozik, a melynek modorát az 1502—1525 között te-

Szent Borbála; Palma Vecchio festménye a velenczei S. Maria Formosa templomban.

vékeny Andrea Previtali-tól leste el, a ki szintén bergamói volt. A Bellinién kívül Giorgione hatása érvényesül a vicenzai S. Stefano-templomban levő színpompás képén, mely a Madonnát ábrázolja szép tájképi háttérrel, szent György és szent Lucia között, lábánál zenélő angyallal. S minden bizonynyal Giorgione is festett oly idilli felfogású vallásos, illetve bibliai tárgyú képeket, mint a minő a befejezetlenül maradt Santa Conversazione a velenczei Accademiában, vagy a szintén széles tájkép keretében ábrázolt szent család s Jákob és Rachel találkozása a drezdai képtárban.

Palma alkotásainak mindvégig első sorban a mélységes színezés pompája kölcsönöz művészi értéket.

Fölfogása általában fölszínes. Így az első emberpárt ábrázoló braunschweigi képén, drezdai Vénusán, de legjellegzetesebb alkotásain is, mint a minők félalakban ábrázolt nőalakjai, a melyekkel a velenczeiek Cinquecentokorabeli, fejedelmi megjelenésű női ideálját örökítette meg. Ide tartoznak a Bella di Tiziano című női képmás a római Sciarra-képtárból, most a párisi Rotschild-gyűjteményben; továbbá Violanta néven híressé vált festményei.

Ezek közül a bécsi Violanta bilincsel le leginkább előkelő tartásával s fejedelmi formáinak harmóniájával. A budapesti Szépművészeti Muzeumban Palma egyik elveszett Violanta képének régi másolata látható.[8] Egymáshoz hasonló tipusokat mutat Palmának a három testvér című festménye a drezdai képtárban, a melynek pompás széles táj ölén ábrázolt három ülőalakja figyelő kifejezésénél fogva aránylag a legtartalmasabb, úgy hogy bizvást Giorgione hangversenye hallgatóságának képzelhetnők el. A felfogás nagyszerűsége teszi különösen értékessé Palma ideális női képei sorában a velenczei Santa Maria Formosa templom öt kisebb festménynyel közös

A Madonna szentekkel;
Lorenzo Lotto festménye a bergamoi S. Bartolommeo templomban.

keretbe foglalt s szent Borbálát ábrázoló hires oltárképét. A monumentális hatású festmény, Giorgione nemes felfogására emlékeztető előkelő kifejezésü szép arczával, mélységesen izzó ragyogó színezésével Palma legkiválóbb alkotásainak egyike.

Szintén bergamói származású, de Velenczében született s bár kevésbbé híres Palmánál, jóval nagyobb és sokoldalúbb művész volt Lorenzo Lotto (1480—1556). Berenson újabb kutatásai szerint Alvise Vivarini műhelyéből került ki, a ki 1461—1503 között tevékeny s Giovanni Bellinivel szemben a velenczei festészetben a muranói iskola szigorúbb felfogásának képviselője volt. Mint afféle nyughatatlan lélek, Lotto sokat vándorolt s ezalatt különböző mesterek befolyása alá kerül. Mint festő, valósággal Proteus-természetet mutat, a nélkül azonban, hogy komoly s eredeti egyéniségét megtagadná. Már első ránk maradt festményein, mint a minő a párisi Louvre szent Jeromosa 1500-ból, a Vivarinién kívül Bellini hatása is érvényesül. Ide tartoznak a trevisói S. Cristina-templom s a recanatii Municipio Máriát szentekkel ábrázoló festményei is 1506, illetve 1505-ből.

Kisvártatva Giorgione befolyása alá kerül. Így a firenzei Pitti-képtárban a «Három életkor» czímű festményén, a mely felfogását, compositióját tekintve Giorgione Uffizibeli hangversenyének valóságos pendantja. Ezt a képet Morelli Giorgionénak tulajdonitotta, újabban Lottótól is elvitatják, a ki 1513-ban Bergamóba költözött s itt festette java alkotásait. Három nagy oltárkép ez a S. Bartolommeo, a S. Spirito, és a S. Bernardino templomokban. Az első ezek sorában 1516-ban készült s a Madonnát ábrázolja pompás renaissance-csarnokban, feje fölött koronát tartó, lebegő angyalokkal, a körülötte álló tiz szenttel benső összefüggésben. Az alakok arczán visszatükröződő báj s az érzések változatos skálája, a ragyogó

színezés s a fény és játék mesteri elosztása elsőrangú remekművé avatják ezt az oltárképet. A S. Bartolommeo oltárképe eredetileg öt közös keretbe foglalt festményből állott. A predella-képek a bergamói Carrara-képtárba kerültek. A keret ormából a merész rövidüléssel, nagy vonásokban megfestett repülő angyal, kezében jogarral s a világot jelképező gömbbel, a budapesti Szépművészeti Muzeumban látható, a hol még egy felfogására emlékeztető igen jellegzetes férfiarckép is viseli nevét.[9] Lottónak egy másik korábbi festményét Magyarországon a nagyszebeni Bruckenthal-képtár őrzi s ez szent Jeromos önmagát sanyargató nyugtalan alakját ábrázolja sziklás táj közepén.

A Cinquecento első évtizedének végén Lotto a pápai Márkákban való tartózkodása alkalmával az umbriai iskola hatásától sem maradt ment. A Jesi könyvtárában levő «Krisztus sírbatétele» 1512-ből Rafael hatására vall. 1518-ban festett Madonnája a drezdai képtárban ismét mintha Lionardo hatását mutatná. Krisztus búcsúját Máriától ábrázoló műve 1521-ből, ez a compositiójában és felfogásában egyaránt sajátságos hatású kép, főleg festői ábrázolása eszközei, de az alakok mozdulatai és kifejezése tekintetében is erősen emlékeztet Correggióra, a kivel azonban Lottónak érintkeznie aligha volt módjában. Lotto 1526 után Velenczében festett képein Tizian hatásáról tanuskodik. Így a szent Miklós megdicsőülését ábrázoló képén 1525-ből a velenczei Carmine-templomban, továbbá a SS. Giovanni e Paolo-templom oltárképén 1542-ből, a mely szent Antalt ábrázolja fülébe suttogó lebegő angyalokkal, lábai alatt a korlát mögül kihajló két szerzetessel, a kik közül az egyik a szegények kérvényeit veszi át, a másik alamizsnát osztogat. Eredeti, néha bizarr ötleteknek Lotto nem egyszer ád helyet compositióiban. Recanatiban a Santa Maria di Sopra-templom

angyali üdvözletén, Gábor arkangyal heves mozdulatától megijesztve, egy macska rohan tova a szoba közepén. Venus elüzetését ábrázoló festményén a római Rospigliosi-képtárban Venus testét egy márványtorso nyomán festette, a mely a Hampton-Court-képtár Odoni képmásán mint staffage szerepel; holott számadáskönyveiből tudjuk, hogy akt-tanulmányait fizetett eleven modellek után végezte.

Lottónak a velenczei képírásra és ebben gyökerező egyéniségére nézve egyaránt a legjellegzetesebb alkotásai azok, a melyeken egyes alakokat örökített meg a rajtuk visszatükröztetett érzésnek megfelelő s ezt kiemelő színezéssel. Ide tartoznak a berlini képtár szent Sebestyénje és Kristófja, de főleg arczképei, a melyeken Giorgione hatása mindvégig érvényesül s a melyek jelentőségét többnyire rejtett értelmü csöndéleti részletekkel igyekezik fokozni. A méla kedv, mely Giorgione alakjait jellemzi, Lotto arczképein néha a búskomorságig fokozódik. Így építészt ábrázoló festményén Berlinben, vagy a londoni Nemzeti Képtár családi csoportozatán, a mely ablak mellett, asztalnál ülve, házaspárt ábrázol két játszó gyermekkel.

Méla arczkifejezésével Giorgionéra emlékeztet Lottónak a milanói Brerában levő s Berenson szerint a bergamói Laura di Polát ábrázoló festménye is, mely díszbe öltözött fiatal asszonyt ábrázol, jobbjában legyezővel, bal kezében imakönyvvel.

Giorgione hatása Velenczében, mint alább látni fogjuk, még Tizian virágzása korában is föl-fölcsillan. Ebben a fejezetben még csak azokról az eddig tárgyalt mestereknél kisebb jelentőségű Giorgione-követőkről emlékezünk meg, a kik még Giovanni Bellini iskolájából kerültek ki és azokról, a kik a velenczei szárazföldön váltak Giorgione hatása alatt új fejlődés tényezőivé.

Madonna szentekkel; Girolamo Romanino festménye a paduai képtárban.

Ide sorozhatjuk Bernardino Licinio-t (született 1489 körül, meghalt 1556 után), Antonio bergamói származású üvegfestő fiát, a kit tévesen Pordenone tanítványának tartottak s a ki Velenczében már 1511-ben mint önálló festő működött és Giorgonéval valószínűleg szorosabb összeköttetésben állott. Erre vallanak arczképei, a melyeken kívül egyéb festményei jelentéktelenek. Főműve bátyját Arrigo Liciniót és ennek népes családját ábrázoló életképszerű compositiója a római Borghese-képtárban. A budapesti szépművészeti muzeumban egy kései korából való női arczképpel szerepel.[10] Azelőtt Palma tanítványának tartották, de ennél korábban tünik föl Velenczében s szinte merőben Giorgione utánzója Giovanni Busi, művészi nevén Cariani (1480—1540), a kinek legtöbb képe Bergamóban és Milanóban látható s a kinek többek közt a berlini képtárban levő s asszonyt kutyával ábrázoló alakos hangulatképe is Giorgione neve alatt szerepelt. Mint Cariani, Rocco Marconi is bergamói szülőktől Velenczében született. 1515—1529 között festett képei sorában a Krisztust és a házasságtörő nőt ábrázoló derüs színezésű festménye a velenczei Palazzo Realéban Giorgionéra emlékeztet. A velenczei Accademiában őrzött s Krisztus siratását és színváltozását ábrázoló festményei mélységesebb, teltebb színezést mutatnak. Budapesten a Lederer Sándor gyűjteményében levő s a házasságtörő nőt ábrázoló képe Palma hatására vall.[11]

A Velencze szelid uralma alá került szárazföldi olasz tartományok festői már a XV. században is szoros kapcsolatot tartanak fönn a szigetváros művészetével. A Cinquecento korában a festészet legkiválóbb képviselői a szárazföldről kerülnek Velenczébe. Magában a Terra fermában a velenczei hatás alatt álló helyi iskolák sorában a bresciai a legkiválóbb, a melynek képviselői közül a legidősebb Giovanni Girolamo Savoldo (1480—

Szent Justina; Moretto da Brescia festménye a bécsi műtörténeti múzeumban.

1548). Mestere alighanem az 1512—1531 között tevékeny Giovanni da Brescia volt, a ki Muranóban a S. Micchele templom orgonáját díszítette Bellini jellegű festményekkel. Képei sejtelmes hangulatával Savoldo Giorgionéra emlékeztet, akin kívül Palma, Lotto, sőt Tizian is hatással volt rá. Savoldo legnépszerűbb műve velenczei nőt kendővel fején ábrázoló festménye a berlini képtárban; legjobb vallásos compositiója a milanói Brera felhőkön ülő Madonnája négy szenttel, a melyhez hasonló elrendezésű, de már Tizian hatására vall a Madonnát szent Jakabbal és szent János evangelistával ábrázoló festménye a budapesti Szépművészeti Muzeumban,[12] a hol a többi bresciai mester is elég gazdagon van képviselve. Girolamo Romanino (1485—1566) ezek sorában a tulajdonképeni helyi iskola alapítója, a ki néha közönséges típusai s rajzbeli fogyatkozásai ellenére, nyugodalmas compositióinak pompás színezésével és freskók festése közben megszokott széles kezelése könnyedségével szinte mindenkor lebilincsel. Berlini művén, a mely a Madonnát szent Rókus és toulousei szent Lajos közt ábrázolja lombos tájképi háttérrel, Giorgione hatása a kép aranyos árnyalatba olvadó színezésén és az alakok méla kifejezésén egyaránt nyilvánvaló. Ragyogó színezésén kívül elragadó módon ünnepélyes fölfogása avatja mesterművé Romaninónak a páduai képtárban levő s a Madonnát négy szent társaságában ábrázoló festményét, a mely kitünő példája a velenczei iskola jótékony s középszerű tehetségekből is kiváló mestereket nevelő hatásának.

Romanino arczképek festésében is kiváló volt. Kevés számmal fönmaradt ilynemű munkáiból két kitünő példával: a művész állítólagos önarczképével s egy előkelő, csontos arczú, elmélázó tekintetű fiatal férfit ábrázoló festménynyel a budapesti Szépművészeti Muzeum dicsekedhetik.[13] Budapesten még Lederer Sándor gyüjte-

Mária koronázása;
Moretto da Brescia festménye a bresciai SS. Nazzaro e Celso templomban.

ményében is van Romaninónak egy kisebb Madonnaképe, mely arczkifejezésével a berlini Madonnára emlékeztet s kezelésénél és tüzes színezésénél fogva szintén a mester jellegzetes munkái közé tartozik[14].

A bresciai festők sorában a legkiválóbb, leginkább önálló és legtartalmasabb egyéniség Alessandro Bonvicino, művészi nevén Moretto da Brescia, ki 1498 körül született s 1555-ben halt meg. Pályáján Romanino hatása alatt indult el, de képzelete gazdagságával, felfogása előkelőségével s a színezésben az árnyalatok finomságával nem csak felülmulja ezt, de legutóbbi tulajdonságával hatással is volt idősebb társára. Felfogása előkelőségének szép példája szent Justinát térdeplő donátorral ábrázoló festménye Bécsben, a melyhez hasonló két-alakos compositiója Bresciában több maradt fönn. Ilyen a Madonnát a néma fiúval ábrázoló festménye a Castel Paitone nevű búcsújáróhelyen, vagy a három gyermektől eltekintve, kiket elébe vezet, szent Miklós a trónusán ülő Madonnával szemben 1539-ből a Palazzo Martinengóban; ilyen volt szent Rókust az őt ápoló angyallal ábrázoló festménye, a mely elveszett s a melynek másolata a budapesti Szépművészeti Museumba került, a hol Morettónak egy másik jellemző s fiatal apátot ábrázoló eredeti festménye is látható.[15] Moretto legszebb műve a bresciai SS. Nazzaro e Celso-templomban maradt fönn. Mária koronázását ábrázolja ez felhők között; lenn négy szent tanuja az eseménynek, a vallásos hevület és bensőségnek szinte az elragadtatásig fokozodó kifejezésével arczán és mozdulataiban. Moretto mint arczképfestő is jeles mester volt. Ilynemű munkáit a felfogás előkelőségén s a ragyogó színezésen kívül alakjai elmélyedő s talán még mindig Giorgione tristezzájára visszavezethető méla kedve jellemzi, mint fiatal előkelő férfiút ábrázoló művét a londoni Nemzeti Képtárban.

A szabó; Moroni festménye a londoni Nemzeti Képtárban.

Moretto tanítványa a bergamói Giovanni Battista Moroni (1520—1577) jelentőségét első sorban arczképeinek köszönheti. Vallásos képei kezdetben, különösen vörhenyes színezésükben, mestere hatását tükröztetik vissza, mint a budapesti Szépművészeti Muzeumban levő korai Madonna képe is.[16] Későbbi művein a színek rőt árnyalata helyébe az ezüstszürke lép. Ilyen tonusuak java arczképei, a melyeket keresetlen egyszerűséggel párosuló fölülmulhatatlan realizmus jellemez. Ez utóbbival kapcsolatban egy-egy muló hangulat visszatükröztetése teszi kisvárosi embereket ábrázoló festményeit tartalmasabbakká. Egyszerű eszközökkel s többnyire szürke háttérrel megfestett, megkapó módon valószerű arczképei fölfogásuknál fogva nem egyszer szinte teljesen modern hatást keltenek. Így szabót ábrázoló festménye Londonban, Pantera költő képmása a firenzei Uffiziben s Navagiera bergamói podesta képe a milanói Brerában.

Laura di Pola arczképe Lorenzo Lottótól a milanoi Brerában.

IX.

TIZIAN.

Krisztus sírbatétele; Tizian festménye a párisi Louvreban.

A velenczei festészet legkiválóbb mestere Tiziano Vecelli 1477-ben az Alpok tövében, a tiroli határ mellett elterülő Piéve da Cadore nevű városkában született, hol apja, Gregorio Vecelli, ki fiatalkorában vitéz katona, a községtanács bölcs hírű tekintélyes tagja volt. Anyja Lucia, szintén a Vecellio-nemzetségből származott s Velenczében nevelkedett.[1]

Szülei Francesco nevű bátyjával együtt alig tíz éves korában ide küldik Tiziánt is. Nagybátyja Sebastiano Zuccato mozaikműveshez vezeti, a ki Gentile Bellininek engedi át tanítványát. Ennek műhelyét Tizián csakhamar Giovanni Belliniével cseréli föl.

Itt ismerkedik meg a vele csaknem egykorú Giorgionéval is, a kivel Tizian alighanem korán került szorosabb összeköttetésbe. 1508-ban a Fondaco dei Tedeschi külsejének diszítésénél Tizian Giorgionénak munkatársa

s mint mester önállóan jóformán csak ennek halála után kezd érvényesülni.

Tizian nem tartozott a hirtelen fejlődő, a szívükben háborgó érzések s gondolataik kifejezésére új utakat kereső tehetségek közé. Lassan tanult s fiatal korában ép azért alighanem szívesen simult a szelidlelkű Giorginehoz, a kitől a képírásnak a Belliniénél tökéletesebb festői eszközeit sajátította el s a kinek fölfogását még az úttörő mester halála után is sokáig követte..

Tiziannak fiatalkori művei felfogásukkal, színezésükkel, a fény és árnyék játékának visszatükröztetésével úgy hatnak, hogy bizvást Giorgionénak tulajdoníthatnók mind, ha jelleme nem üt el oly nagy mértékben az utóbbiétól s ha egyéni sajátságait, kezdetben bátortalanúl ugyan, már korán nem kisérli meg érvényre juttatni.

Giorgione szelíd, álmodozó lélek, lirai természet, a kinek egyéniségén át a valóság idilli hangulatképekké szűrődik. Tizian egyéniségében több a józanság, vásznai mindazonáltal a Giorgionétől ellesett s a fejlődése folyamán egyre tökéletesített festői eszközök révén egyre elragadóbb poézissel telnek meg. Giorgione érzékeny lelkét mintha bántaná a körülötte lüktető élet, képein külön világot teremt magának, de ennek alakjai is telvék szomorúsággal. Tizian derüs lélekkel jár-kél a világban, szemét egyaránt lebilincseli ennek minden festői mozzanata. Van érzéke a Giorgione képein megörökített szelíd harmonia iránt is, de még inkább a festői ellentétek s a festő eszközeivel kifejezhető drámaiság iránt. Már legrégibb ismert képén 1503-ból, mely Jacopo Pesarót s VI. Sándor pápát ábrázolja a trónusán ülő szent Péter előtt, az antwerpeni képtárban, a főalak a hagyományossá vált szokástól eltérően a kép balsarkába került s Pesaro pápai legátus tagbaszakadt alakja az őt ajánló pápa előtt jobb felől térdepel. Ugyanez a festői eltolódás jellemzi

az úgynevezett «Czigány Madonnát» Bécsben, a melyet Tizian Giorgione castelfrancói oltárképének hatása alatt festett. A hol, nyilván a megrendelő óhajtására, az alakok részarányos elrendezéséhez ragaszkodik, a fény és árnyék czéltudatos elosztásával igyekszik a festői hatás fokozására, mint szintén Bécsben levő «Cseresnyés Madonnáján», a melynek derékig ábrázolt alakjai közül a Mária mellett jobbra-balra álló két férfi az előbbivel szemben borongó árnyékba olvad.

Giorgionénak még mindig élénken érvényesülő hatása mellett sajátos drámai érzékéről Tizian először páduai freskóin tesz jelentős bizonyságot. Páduában Tizian 1510-ben a Velenczében kiütött pestis elől kereshetett menedéket s itt 1511-ben a Scuola del Carminéban és a szent Antalról elnevezett vallásos confraternitás házában dolgozott. Ez utóbbiban: a Scuola del Santóban három képen a szent három csodatettét kellett megörökítenie: a csecsemő csodáját, a kit szent Antal anyja ártatlanságának bizonyítása végett szólaltatott meg; továbbá az ifjú meggyógyulását, a ki anyját bántalmazván, a fölötti bánatában levágta a lábát; végül a férjétől meggyilkolt asszony föltámasztását. Ez utóbbi freskón Tizian magát a gyilkosságot ábrázolta meredek domb, sivár, agyagos martja tövében. A férj ép földretepert és kétségbeesetten védekező felesége fölé emeli tőrét. A gyilkosság színhelye fölött felhős az ég, szél szaggatja a fákat; csak jobb felől dereng s az itt megnyíló háttérben szent Antal tünik föl két kisérőjével és ismét a gyilkos, a ki eléje borúlva megbánt bűne jóvátételéért esedezik.

A mire Tizian Velenczéből visszatér, Giorgione már nem él. Helyét ő tölti be s nyilván a pestis emlékére, mely az imént dühöngött, festi a Santo Spirito in Isola templom számára szent Márkot, szent Kozma, Dömjén, Rókus és Sebestyén között, mely kép ma a Santa Maria

della Salute sekrestyéjében látható s a melyet újabban Giorgioneszerű jellegénél fogva Tizian korábbi művének tartanak. Hogy Tizian azonban alighanem megrendelői kívánságára, Páduából való visszatérése után is gyakran festett Giorgione szellemében, ennek több alakos hangulatképe a bizonysága.

Bár bibliai tárgya könnyen megérthető, ide sorozhatjuk «Noli me tangere» című képét a londoni Nemzeti Képtárban, mely pompás, Tiziannak Giorgione drezdai Venus-képére festett hátteréhez hasonló táj ölén a föltámadt Krisztust ábrázolja a lábai elé boruló Magdolnával. Merőben Giorgione jellegű a három életkort ábrázoló kép a londoni Bridgewater-gyűjteményben.[2]

Giorgione-szerű alakos hangulatkép a római Borghese-képtár világhírű festménye: az égi és földi szerelem, a mely újabb magyarázat szerint Venust ábrázolja, a mint Medeát rábeszéli, hogy szíve sugallatára hallgatva Jasont kövesse. Bármit akar is a két nő s a kút vizét megzavaró Ámor, az esti fény világában ragyogó, mély távlatú tájképbe olvadva puszta létezésével is teljesen lebilincseli a nézőt. A kút káváján ülő gyönyörű ruhátlan alak, balvállról leomló vörös palástjával, hullámzó formái hófehér ragyogásával s párja a kissé közömbösen maga elé néző bő ruhás asszony nem oly érzéssel teli, mint Giorgione alakjai. Az alakokban azonban több a méltóság s nagyobbszerű fölfogása és a benne érvényre juttatott ellentétnél fogva a compositio is hatásosabb. Az égi és földi szerelem, mely 1512—1515 között készült, a mester ifjúkori műveinek koronája, egyben működése legfényesebb korszakának kiinduló pontját is jelzi.

Tizian már 1513-ban azzal a kéréssel fordult a velenczei kormányhoz, hogy a németek áruházával kapcsolatos és Velencze hivatalos festőjének szánt egyik alkuszi állás javadalmával ruházzák föl. E lépése arra vall, hogy

Velenczében akkoriban már mindenfelé a festők atyamesterének tekintették. Minthogy a köztársaság hivatalos festője akkor Giovanni Bellini volt, az alkuszi javadalmat egyéb kedvezményekkel csak később, ennek 1516-ban bekövetkezett halála után nyeri el. Ám az olasz fejedelmi udvarok s a velenczei egyházak akkor már annyira elhalmozták megbizásokkal, hogy támogatása fejében a Doge-palota nagy tanácstermében vállalt csataképéhez csak húsz év mulva fogott hozzá.

Az adógaras; Tizian festménye a drezdai képtárban.

Ez a húsz év Tizian működésének legtermékenyebb és legszerencsésebb korszaka. Mások, néha hozzá képest kisebb jelentőségű mesterek hatásától most sem zárkózik el teljesen. Madonnái, félalakban ábrázolt ideális női alakjai, mint a minő Flóra című festménye a firenzei Uffiziben, tipusukkal nem egyszer Palmára emlékeztetnek. Lionardo hatására vall az adógaras című képe Drezdában, a melyet Tizian Alfonso d' Este ferrarai herczeg számára festett. A festői ábrázolás eszközein való korlátlan uralmának kitünő példája ez a kis kép, a mely azonfelül eszmei tartalmával is felülmúl mindent, a mit a velenczei képirás eddig alkotott.

Az adógaras kezelése rendkívül részletező, mindazonáltal szigorúan alá van rendelve a festői hatásnak, mint például a fejen, a melyen a szinte szálankint festett haj egyöntetű barna tömegbe olvad. A kép színezésének harmoniája s a fény és árnyék elosztása szintén mesteri és főleg ez utóbbi ismét a compositio belső tartalmának a kiemelésére szolgál. Krisztus fél alakban ábrázolt fenséges alakja vörös ruhában, vállairól leomló kék palástjában teljes világosságban tárul elénk s miközben szeliden az elébe nyújtott éremre mutat, szeme szinte által járja a kisértő farizeust, a ki a homályból bukkan elő s röglön el is fog ebben tünni, mihelyst meghallja a Megváltó igéit: add meg a császárnak, a mi a császáré, s istennek, a mi Istené!

1516-ban bízzák meg a Santa Maria dei Frari szerzetesei Tiziant templomuk főoltárképének megfestésével A negyedfél méter széles s közel hét méter magas festményt, mely Mária mennybemenetelét ábrázolja, 1518 tavaszán állították föl gazdag márványkeretébe. Tiziánnak ezt az első nagyszabású oltárképét ma a velenczei Accademiában őrzik, a hová azért vitték át, hogy a templomi gyertyafüst káros behatásától megvédjék.

Csodás térhatása, a melyet a fény és árnyéknak a festmény eredeti helye megvilágításához szabott mesteri elosztása fokozott, az Accademia termében nem igen érvényesül. A természetfölötti nagyságú apostolok széles ecsettel festett czéltudatosan elnagyolt alakjai is kissé bántó hatásúak itt. De ha az árnyékba boruló, háborgó csoportozatot minden ízében átható drámai hév a nagy közelségben ma megdöbbentő hatással is van a nézőre, a kép felsőrésze annál elragadóbb. A felhőkön lebegő Mária átszellemült alakja kitárt karjaival, az angyalok seregétől körülrajongva, diadalmasan tör a magasba. Legfelül az Atyaúristen hajlik alá, hogy a fölfelé szállót

Mária mennybemenetele.
Tizian festménye a velenczei Accademiában.

A Pesaro család Madonnája; Tizian festménye a velenczei Frari templomban.

magához emelje. Csodálatos valószerűséggel és gyönyörű harmoniában él és mozog minden ezen a hatalmas festményen. Mária fejedelmi alakján a lebegést kifejező mozdulat s a ruha redőinek mesteri elrendezése bámulatra méltó. Vörös palástjának szárnyai, a melynek telt izzó színe a kép coloritjának uralkodó foltja, úgy lobognak, mintha a szüzet forgószélként ragadná magával a láthatatlan erő a magasba, a hova tekintete is tör s a merre az apostolok árnyékba boruló nyugtalan csoportja mered. S ez utóbbi háborgásával és Mária elragadtatásával szemben valósággal mennyei derűt áraszt szerte szét az apró angyalok raja, a gyermekes örömnek a pajkosságig csapongó legkülönfélébb fokozataival arczán és mozdulataiban.

A gyermek lelkének alig volt alaposabb ismerője és hívebb tolmácsa, mint Tizian. Már ifjúkori Madonnaképei is tanuskodnak erről. 1526-ban festett, a velenczei Frari templomban levő Pesaro-Madonnáján az anyja ölében álló gyermek Jézus önfeledt pajkossággal fordúl a mélységes áhitattal reá néző szent Ferencz felé. A donatorok között is, lenn a kép alsó jobb sarkában van egy gyermek. «Derült, ártatlan, igazán gyermeki arczkifejezéssel néz ránk, mintha egyáltalában nem birna tudatával annak, hogy ő most a boldogságos Szűz trónja előtt családja hős alakjainak társaságában ájtatoskodva térdel; mintha játékaira gondolt volna akkor, a mikor a művész ecsete őt odavarázsolta a vászonra, hogy gyermekkedélye napfényének egy sugarát évszázadokon át ragyogtassa a váltakozó nemzedékekre, hogy ott, a hol apáinak érdeme és dicsősége van a művészettől halhatatlanná téve, ő gyermekélete ártatlanságát adja át az utókornak.»[3]

A Pesaro család Madonnáján Tizian a santa conversatiónék hagyományos csoportosítását teljesen megbontotta. Szűz Mária a kép hátterét tagoló oszlopok közül

a jobb oldalinak tövében ül, körülötte fönn a szentek lenn a Pesaro család tagjai csoportosulnak festői módon, miközben a jelenet színhelyéül szolgáló templomelőcsarnok két oszlopa között, a kép felső felét kitöltve, a mélységesen kék ég mosolyog a nézőre s csak legfelül látható két, napfényes felhőkön lebegő, keresztet tartó apró angyal. Az építészeti jellegű csoportosítás helyébe ily

Bacchanalia; Tizian festménye a madridi Pradóban.

formán a kép alakjainak elrendezésében a lendületes vonalak teljesen szabad játéka lép, a melynek elragadóan szép festői hatását a ragyogó színezés s a fény elosztása teszi tökéletessé. A fényhatás középpontja Mária, fején fehér fátyollal, kék és vörös ruhában, a mellyel szemben a fődonátor, Jacopo Pesaro paphosi püspök s a török elleni csatában diadalmas vezér, a kép balsarkában, fekete palástban térdepel. Ez ellentétes színfoltok között szent

Péter sárga köntöse az átmenet. Jacopo Pesaro mögött a török rabok egyikének fehér turbánja villan föl, a zászló tartó fejére aranyhimes vörös selyem lobogó vet árnyékot. A színeket a kép aranyos alaptónusa olvasztja pompás harmóniába. A jobb oldali sarokban térdeplő brokát ruhás alak mögött a donátorok arcza fokozatosan árnyékba olvad; csak a följebb említett gyermek mosolyog teljes fényben a nézőre.

A fény és árnyék káprázatosan változatos játékában érvényesülő bűbájos színezés teszi elragadóvá Krisztus sírbatételét ábrázoló festményét, a melyet Tizian Federigo Gonzaga mantuai herczeg számára még 1523-ban festett s a mely a párisi Louvreba került. Az egyszerűségében is megrázó hatású compositio aranyos napfénybe olvad. Két férfi, — az egyik, kinek felső teste árnyékot vet Krisztus alakjára, halványpiros, redőiben izzó vörös, tompazöld bélésü selyem köntösben, a másik sötétzöld viseletben, — gyöngéden a sötét sír fölé emeli a Megváltót. Szent János evangelista sötétvörös ruhában a halott jobbját tartja, miközben fájdalmasan néz a kezét tördelő Máriára, a kinek alakjára kék palást borul s a kit a sárgaruhás, szőke Magdolna, merő szomorúsággal arczán, támogat.

Egyetlen egységes mozzanatban összpontosított hatalmas drámai hév hatja át Tizian szent Péter vértanu meggyilkoltatását ábrázoló művét, a melyet a szentről elnevezett confraternitás megbizásából Palma Vecchióval és Pordenonéval versenyezve 1528—1530 között festett. Remekművét 1867-ben tűzvész pusztitotta el. A régi jó másolat azonban a melylyel a velenczei SS. Giovanni e Paolo templomban pótolták, ma is kielégitő módon tájékoztat a compositio művészi hatásáról. A kép az erdő szélén gyilkosától leterítve ábrázolja a mártirt, a ki az ég felé néz, a honnan a széthasadó komor felhőkön áttörő

fényben két angyal száll alá a vértanúság pálmáját lobogtatva, miközben a szent kicsinyhitű utitársa kétségbeesetten rohan tovább. A fény és árnyék elosztása, a pompás színezés s az önálló jelentőséggel Tizian e képén először ábrázolt fenséges tájkép egyaránt hatalmas eszköze volt a kifejezésnek. A tájkép viharban háborgó fáival s az erdő homályából kiáradó komor hangulatával a drá-

«La bella»; Tizian festménye a firenzei Uffizi-képtárban.

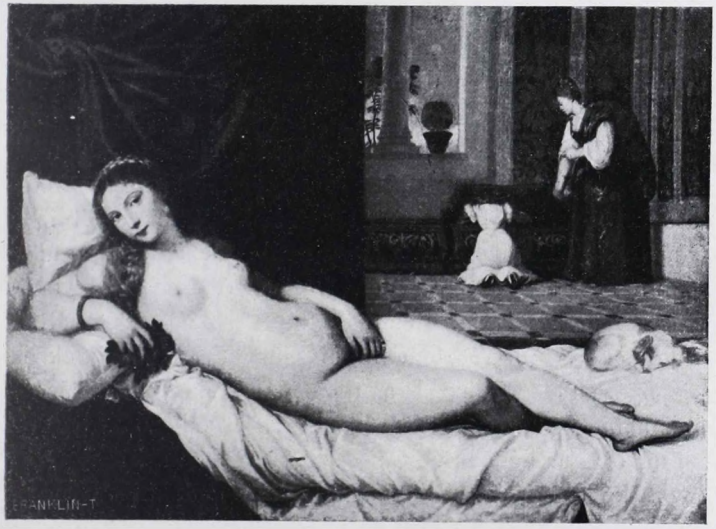
mai cselekmény hatása kiemelésének is elsőrangú tényezőjévé vált, a minthogy az égből leáradó s a szentre eső fény is az ennek arczán visszatükröződő, Istenbe vetett boldog reménysége derűjének fokozására szolgált. Miközben Tizian nagy oltárképein dolgozott, alkotta meg java műveit fejedelmi maecenásai: Alfonso d'Este ferrarai és Federigo Gonzaga mantuai herczeg számára, a kiknek udvara a humanizmusnak is egy-egy főhelye volt akkori-

ban. A magas színvonalon járó szellemi élet, a mely itt uralkodott, Tizian nagyratörő lelkének is uj szárnyakat kölcsönzött. Alfonso d'Estéről s nejéről, Borgia Lucreziáról festett arczképei nem maradtak ránk, de megvannak a mythologiai képek, a melyekkel a herczeg studióját diszítette. A madridi Pradóba került három festmény közül az első az 1518-ban készült Venus-áldozat, a melyen a szerelem istennője szobrára ajándékaikat elhelyező nymphák felé egy facsoport árnyékából kitörő s ebben és a szabadon szerte áradó napfényben hemzsegve, az apró amorettek valóságos áradata hömpölyög. Az Assunta szép angyal-koszorújának édes testvérei ezek a bájos gyermekek, csak még derűsebbek és jóval pajkosabbak, miközben egymással birkózva, egymást ölelgetve, egymás hátán rakonczátlanul keresztül törtetve Venus szobra felé tódulnak. A kép tárgyát Tizian a római Flavius Philostratus képzelt és létezett festményeket leiró III. századbeli művéből meritette. Ugyaninnen való a Bacchanalia tárgya is. Ez az androsi borfolyamot ábrázolja, a melytől a sziget lakossága megrészegedik. A Venus áldozat derűje itt még nagyobb s a fény és árnyék színpompás játékában elénk táruló tántorgó alakok mámoros háborgása vad szenvedélylyé fokozódik a harmadik képen, mely Catullus verse nyomán Bacchus és Ariadne találkozását ábrázolja. A déli nap izzó fényében tárúl elénk az erdő homályából kivonuló mámoros menet, élén párduczoktól vont szekerén a fiatal Bacchussal, a kinek leszálló alakja láttára Ariadne lenge lepellel vállán menekülni próbál.

A ferrarainál jóval többet köszönhetett Tizian a mantuai herczeggel való összeköttetésének, a kinek ránk maradt arczképe a madridi Pradóban, a mely ott sokáig Alfonso d'Este képmásaként szerepelt, a festészet e fajában is új oldaláról mutatja be a mestert. Kezlyüs férfit

ábrázoló műve a párisi Louvreban 1518—1520-ból még egészen Giorgione hatására vall. Federigo Gonzaga mantuai herczeg képmása 1523-ból már a csalhatatlan szemű, nagy emberismerettel dicsekedő mestert árulja el, a ki alakjainak éles jellemzésével ezek lelkét szinte arczukra varázsolja.

Tizian arczképei épp azért valósággal történelmi documentumok jelentőségével bírnak. Ilyen Francesco



Az urbinói Venus; Tizian festménye a firenzei Uffizi-képtárban.

Maria della Rovere urbinoi herczeg és neje Eleonora Gonzaga, a mantuai herczeg nővérének arczképe a firenzei Uffiziben 1537-ből. A herczegnő tiz évvel előbb festett ideális arczképének tartják Tiziánnak a firenzei Pitti-képtárban levő «La bella» czímű festményét. A bájos fiatal asszony térden felül, fehér dudorokkal, ibolyaszinű és aranydiszitéssel tarka, kék bársony ruhában áll előttünk, fejedelmi tartással; nyakának telt formái szinte veteked-

nek fehérségükben az ingváll kiálló szegélyével. Hasonló módon emeli ki Tizian a klasszikus formájú meztelen test hófehér villogását a lepedő fehérségével, mely nyugágyát borítja, urbinói Vénus című képén a firenzei Uffiziben, a mely minden mythologiai czélzat nélkül a szín és fényhatások mesteri eszközeiben gyökerező tiszta poézissel, fürdő után pihenő fiatal asszonyt tár elénk, zöld függönynyel háta mögött, miközben jobb felől a háttérben szorgoskodó cselédei ruháját szedik elő. Tizian ezt a Vénusát 1527 körül festette. Ily tárgyú művei közül ennek a felfogása a legtisztább. Jóval érzékibb a husz évvel később készült Vénus a madridi Pradóban, lábainál az orgonáló férfival s Venus és Ámor képe ugyanez időből a firenzei Uffiziben. Hogy az urbinói Vénus Eleonora herczegnőt ábrázolná, ez a chronologiai szempontoktól eltekintve is képtelen állítás. Bármily érzéki volt is a Cinquecento kora, az urbinoi herczegnőhöz fogható fejedelmi asszonyainak minden bizonynyal volt annyi jó izlésük, hogy leplezetlenül senkinek sem mutogatták magukat. S jó részt a renaissancekori fejedelmek is bizonyára beérték azzal a tisztább érzéki gyönyörűséggel, a melyet festőik lakószobáikban elhelyezett mythologiai tárgyú képei nyujtottak. Arczképeken kivül főleg ilyen képeket fest Tizian azoknak a fejedelmi maecenásoknak, a kikkel a mantuai herczeg révén került összeköttetésbe. 1532-ben Federigo Gonzaga a nála Ferrarában megfordúló V. Károly császárnak mutatja be a nagy mestert, a ki 1533-ban Bolognában le is festi. A kép a madridi Pradóban egész alakban, spanyol viseletben, balját kutyáján nyugtatva ábrázolja a világbiró császárt, a kinek fényes kiséretéből is nem egy főurat fest le Tizian. Ekkor készült Ippolito Medici biboros arczképe a firenzei Pitti-képtárban, a ki a török elleni háborúból, hazánkból visszatérve, magyar díszruhában örökíttette meg magát.

Mária bemutatása a templomban; Tizian festménye a velenczei Accademiában.

1533-ból való a párisi Louvreban a «D'Avalos allegoriája» című kép, a mely a háborúba készülő hadvezért ábrázolja, a mint kezét ennek szívére téve, nejétől, Aragoniai Máriától búcsúzik. A szép asszonyt az elébe járúló Ámor, Victoria és Hymen igyekszik megvigasztalni; ő azonban elbájoló szomorúsággal arczán az ölében tartott üveggömbre, az emberi boldogság múló voltának törékeny jelképére néz. Ezzel a színpompás allegorikus arczképcsoporttal Tizian általános tetszést aratott s épp azért többször megfestette. Részleteikben mindig módosuló változataiból kettő a bécsi műtörténeti museumban látható.

S miközben fejedelmek s előkelő főurak megrendelésekkel ostromolják, Tizian bámulatos munkaerejével a velenczeiek számára is ráér festeni. 1538-ban, a Signoria fenyegető követelésére, végre hozzá lát a Sala del Gran Consiglioban nagy képének megfestéséhez, a melyen mozgalmas tömegekkel a cadorei csatát örökítette meg, a melyet azonban 1577-ben a dogepalotában kitört tűzvész pusztított el.[4]

Ugyancsak 1538-ban fog hozzá a Caritá-kolostorba szánt negyedfél méter magas s nyolcz méter széles képének megfestéséhez, a mely a kolostorból átalakított velenczei Accadémiában ma ismét eredeti helyén látható s Mária bemutatását a templomban ábrázolja. Pompás renaissance palotákkal szegélyezett piaczon, a templomba vezető nyilt lépcsőn látjuk itt a kis szent Szűzet, aki gyermekes büszkeséggel megy az elébe kijövő főpap felé. A piaczon járókelők osztatlan figyelme és érdeklődése kiséri. A velenczei népcsoport arczképszerűen jellemzett alakjaival, nyugodt egyensúlyban tartott compositiójával, a paloták között föltáruló felhős tájképi háttér egyaránt ünnepies hangulatot áraszt s ez annyival is inkább elragadó hatású, mert középpontja a szent Szűz naiv kedvességgel teli, igénytelen gyermekalakja.

A szeretet forrása, a melylyel Tizian festményei gyermekalakjait elárasztja, alighanem boldog családi életében rejlik. Házába Cadore vidékéről valószínüleg még 1520 előtt kerül Cecilia nevű házvezetőnője, a kitől két fia születik, majd 1525-ben vele kötött házassága után Lavinia nevű leánya.[5] Ez Tizian kedvencze s hogy anyjának 1530-ban történt halála után 1549-ben apjának Orsa nővére is meghal, nem csak fejedelmi háztartásának vezetője, de sok tekintetben múzsája is lesz. Firenzei Venus és Ámor képe főalakjának ő volt a mintája. Leghatásosabb ideális női képmásain Tizian több izben örökítette meg Laviniát. A berlini Lavinia-kép magasra emelt kezei között gyümölcsös tállal, hátra tekintve ábrázolja, zöld színű selyemdamaszt ruhában, aranyos övvel, fehér átalvetővel vállán, csillogó ékszerekkel hófehér nyakán és szőke fején. A háttér zöld függönye mögül színpompás cadorei jellegű táj tárul elénk, s olvad a pompás

Danae; Tizian festménye a nápolyi múzeumban.

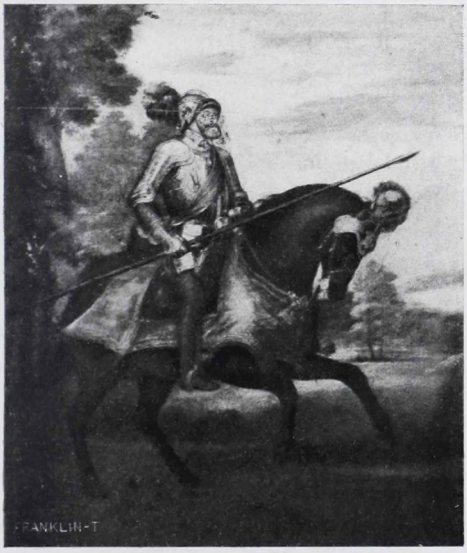
tartású alakkal felséges harmóniába. A kép motivuma Tizian Salome képén a madridi Pradoban s a Lord Cowper gyűjteményében levő festményen ismétlődik. Az előbbin Keresztelő Szent János fejét tartja a tálban, az utóbbin ékszeres szekrényét.

Tizian fiai közül Pomponio pap lett s érette sokat fáradó apjának pazarló, léha természetével sok keserűséget szerzett. Orazió fiából festőt nevelt a mester s ez haláláig hűséges segédje volt.

Orazió fiával utazik Tizian 1545-ben III. Pál pápa meghivására Rómába, hol fejedelmet megillető tisztelettel fogadják s a hol Michel-Angelo is meglátogatta. Az örök városban egész odaadással merül el a Vaticán festményeinek s az antik világ emlékeinek tanulmányozásába, a nélkül azonban, hogy főleg ez utóbbiak mélyrehatóbb hatással lennének művészetére. A Farnesék számára festett Danae a nápolyi muzeumban legalább nem tanuskodik erről. Ez is csak ruhátlan, virúló szép asszonyt ábrázol a szín és fény okozta bűbájos költészet ragyogásában. Rómában festette Tizian legélesebben jellemzett arczkép-csoportozatát, a mely III. Pál pápát ábrázolja unokáival: Alessandro biborossal és Ottavio Farnesével. Ez utóbbi kigyószerű simasággal hajlik meg a halkan beszélő, gyanakodó tekintetű, roskatag pápa előtt. Tizian is leolvasta a fiatalok arczáról ezek alattomosságát s a Farnesék talán e miatt készakarva nem engedték meg a félbemaradt állapotában is rendkívül tartalmas s ma Nápoly muzeumában levő kép befejezését. S a mester visszautasítva a neki fölajánlott pecsétőri állást, Velenczébe tér vissza, a honnan V. Károly császár meghivására csakhamar Augsburgba utazik. Itt a császár a birodalmi gyűléssel járó elfoglaltsága közepette is kétszer festeti le magát vele. A szászok vereségét okozó mühlbergi csata emlékére készült a Pradóban levő lovaskép,

a melyen V. Károly köszvénytől megviselt merev alakja páncélban, sápadt arczczal a távolba tekintve, előre szegzett lándzsával kezében üget fekete lován, az erdő szélén a reggeli világításban föltáruló csatamezőre.

A császárnak egy másik, ma Münchenben levő puritán egyszerűséggel festett, de szintén élesen jellemzett arczképén kívül Augsburgban festette Tizian II. Fülöp arcz-



V. Károly császár lovasképe Tiziantól a madridi Pradoban.

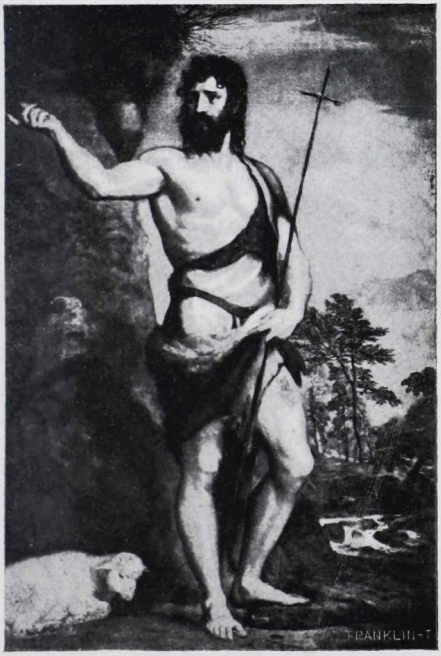
képéhez készült vázlatát, melynek nyomán Velenczébe visszatérve, a távolról sem vonzó herczeget felfogása előkelőségével oly pompásan örökítette meg, hogy kiszemelt jegyese, katholikus Mária, a kinek megtekintés végett Angliába küldték, a festménybe valósággal beleszeretett.[6] A kép Mária királyné, II. Lajos magyar király özvegye számára készült, a kinek Tizian mythologiai compositiókat is festett. Kettő ezekből Prometheus és Sisyphos,

II. Fülöp arczképével együtt a madridi Pradoban ma is megvan.

A mythologiai képek hosszú sorával kedveskedik Tizian II. Fülöpnek, a mire ez apja lemondása után Spanyolország királya lesz. Megfesti számára a nápolyi Danae változatát, egyre lüktetőbb szenvedélyt tükröztet vissza a Venust és Adonist ábrázoló képén, mely szintén a Pradoba került, továbbá Dianát és Actaeont s Dianát és Kallistót ábrázoló festményein, ma a londoni Bridgewater-gyűjteményben; végül Jupitert és Antiopét pompás izzó levegőjű táj ölén ábrázoló s a párisi Louvreban levő compositióján, a mely tele van, csakis a mester festői előadása révén költői hatású érzékiséggel és szinte Giorgiónéra emlékeztető fiatalos hévvel. Tizian Jupiter és Antiopét ábrázoló képét, a melyet eredeti helyéről pardói Venusnak is neveznek, 83 éves korában festette; mindazonáltal a hanyatlásnak nyomát sem mutatja. Vasari 1566-ban történt velenczei látogatása alkalmával szintén ugyancsak igazságtalanul, művészetének lényegét félre értve veti szemére a csodás energiájú, lánglelkű mester látszólagos aggkori hanyatlását. Lavinia leányát asszony korában ábrázoló festménye a drezdai képtárban ez időből még merő finomság. Csak kezelése szélesebb, mint az előtt volt s ennek megfelelően vallásos képein, a mythologiai alakjain izzó szenvedély egyre mozgalmasabb drámai erővel és egyre nagyszerűbb módon nyilvánul.

Fölfogása öregkorabeli nagyszerűségének már Keresztelő szent Jánost ábrázoló képe is kitünő példája a velenczei Accadémiában. Az 1549 körül festett szent Michel-Angelóra emlékeztető hatalmas alakja, szemében izzó tűzzel, jobbját szinte fenyegetőleg fölemelve hallatja a pusztában kiáltó szavát. Megdöbbentően mozgalmas drámaiság hatja át a párisi Louvre töviskoronázását, a

melyet Tizian, tíz évvel később, 1570-ben, még egyszer megfestett, éjjeli világításban és merőben foltokból álló kezeléssel, ujjaival gyúrva át vászonra kent festékeit, mint utolsó éveiben Rembrandt is. A képnek tompa színezése ellenére most is bűbájos festői hatása darabos



Keresztelő szent János; Tizian festménye a velenczei Accademiában.

kezelésénél fogva csak kellő távolságból érvényesül. Tizián szeme öreg korában megromlott, de távolról sem festői látása.

Minden izében festői egyénisége utolsó leheletéig megőrizte képzelete gazdagságát és alkotó erejét. Tiziant 1576-ban egy hiján száz éves korában a pestis ragadta el. Művei közül sok enyészett el, de ránk maradt har-

madfélszáz alkotása mindmáig ékesen hirdeti, hogy ha mint művész nem is mulja felül Lionardót, Rafaelt és Michel-Angelót, mint a szó szoros értelmében vett festő, nagyobb ezeknél s talán minden korok legnagyobb festője is marad.

Lavinia; Tizian festménye a berlini képtárban.

X.

TINTORETTO ÉS PAOLO VERONESE.

A szabadulás; Tintoretto festménye a drezdai képtárban.

Tizian tüneményes pályafutása egymagában véve is elegendő lett volna ahhoz, hogy fényével betöltse a velenczei Cinquecento egész korszakát. Ám vele egyidőben még a tehetségek egész sora érvényesül, mely körülmény fényes bizonysága a szigetváros minden ízében egészséges művészeti életének.

A mi Tizian kortársai közül még a másodrendű tehetségeknek is jelentőséget kölcsönöz, az a velenczei iskola hagyományai közül elsősorban ennek realizmusa, a melyet a finomúlt ízlés tett nemessé s a mely a festőket a részletekben mindenkor szorgos természeti tanulmányokra serkentette. Itália többi iskoláit a Cinquecentóban a föltétlen tekintélyeknek elismert nagy mesterek szolgai utánzása szinte mindenfelé a modorosság karjaiba szédítette. Az állami szervezetében arisztokratikus, de gondolkodása módjában mindenkor józan és reális Velencze sem politikai, sem művészi téren nem ismer föltétlen tekintélyt.

Tizian már régen a legkiválóbb festő hírében áll; mindazonáltal nem egy megbízás elnyerése végett kellett nálánál jelentéktelenebb festőkkel versenyeznie. A velenczeiek felfogása, a mely nem zárta ki eleve, hogy a legnagyobb mester mellett más tehetség is érvényesülhessen, nyilván egyik jelentős oka annak, hogy a nagy művészek itt nem voltak oly nyomasztó hatással a kisebb tehetségekre, mint Rómában, a hol mindaz, a mit a pápai udvar fölkarolt művészei alkottak, szinte egyedül üdvözítő kánon számba ment.

A szín és fényhatás titkait a kisebb tehetségek Velenczében a Cinquecento korában is nagy mestereiktől lesték el. E mellett azonban a maguk szemével nézték a világot s bármily köznapi volt fölfogásuk, ennek gyakran naiv közvetetlenségével s a festői ábrázolásnak tökéletes eszközeivel csaknem mindenkor lebilincselnek. Sőt a körülöttük lüktető pompás élettől megihletve, pártfogóiknak beléjök helyezett bizalmától fokozottabb igyekezetre sarkalva, egy-egy jó órában a felfogás tekintetében is oly kiváló munkákat hoznak létre, hogy ezek a nagy mesterek alkotásai sorában is bízvást megállnák helyüket.

Alighanem Velencze sajátos körülményeiben rejlik az oka annak, hogy Tizian a szó szoros értelmében vett iskolát nem alapított s tanitványokat is alig nevelt. Az a körülmény, hogy alkotásai nagy tömegét csakis segédcrők közreműködésével festhette meg, lehetetlenné teszi irigyei vádját, hogy technikai fogásait mások előtt féltékenységből eltitkolta. Segédei, mint bátyja Francesco Vecelli († 1559), unokaöcscse Marco Vecelli († 1611) és fia Orazio, a kit Tizian nyomában ragadott el a pestis, munkásságuk természeténél fogva nem jutottak önálló jelentőségre. Utánzói közül csak a dalmát Andrea Meldolla, művészi nevén Schiavone († 1563) és Polidoro

DA LANZANO (1515—1575) válik ki. Az előbbi képei erős árnyékaival Tintorettóra is nagy befolyással volt; az utóbbi BONIFAZIO DEI PITATI (1487—1553) műhelyéből került ki, a ki Veronából már 18 éves korában szakadt Velenczébe s idővel Tizianéhoz hasonlóan népes műhely élén nagy arányú működést fejtett ki. Minthogy nem élte túl segédeit, mint Tizián, ezek halála után műhelyében tovább

A gazdag ember lakomája; Bonifazio dei Pitati festménye a velenczei Accademiában. [Részlet.

dolgozva, a stiljében festett munkák oly nagy tömegét hagyták ránk, hogy a műtörténelem ezt szükségesnek tartotta három Bonifazio nevű mester között megosztani. Ludwig, a ki a velenczei művészetre vonatkozó kutatásaival oly kiváló érdemeket szerzett, a Bonifaziókról is azt derítette ki, hogy volt ugyan még egy Bonifazio Veronese nevű festő, a ki 1489—1540 között Veronában élt, de ettől festményt eddigelé nem ismerünk s hogy a

harmadik Bonifazio Veronese nem is létezett.[1] Bonifazio Veronese vagy Bonifazio Veneziano néven ily formán csakis Bonifazio dei Pitatiról lehet szó, a ki kezdetben Giorgione, illetve Palma Vecchio követője, ez utóbbit azonban felfogása derűjével és bájával, de színei ragyogásával is felülmulja. Színezésében Tizian hatására vall a bibliabeli gazdag ember lakomáját ábrázoló festménye a velenczei Accademiában, a mely a szigetváros előkelő világának életébe enged naiv közvetetlenséggel bepillantást, a vörös árnyalataiban káprázatos gazdagságot mutató színezéssel. Bonifazio dei Pitati műhelyét halála után többed magával Antonio Palma vezeti tovább, Palma Vecchio unokaöcscse, a ki Bonifazio unokahugát vette feleségül. Ettől született Jacopo Palma, a kinek nagybátyjától való megkülönböztetésül Palma Giovane (1544—1628) lett a neve. Ez tehetséges, de a munkát könnyebb végén fogó festő volt s Tizian műhelyében is dolgozott és ennek halála után a nagy mesternek a velenczei Accademiában levő utolsó művét, Krisztus siratását is befejezte.

Palma Vecchio és Tizian tanítványa volt Paris Bordone (1500—1571), a kinek alakjai telvék bájjal és gyöngéd felfogással, mely utóbbi azonban nem egyszer elmosódottá teszi formáit és édeskéssé színezését. A test ábrázolása épen azért nem ereje; a ruhát azonban pompásan festi s hátterei színezésével remek összhangba olvasztja. Többnyire félalakban festett idealis női képmásokon és arczképeken kivül, népesebb compositiói közül csak a szent Márk gyűrűjének átadását ábrázoló alkotása kiváló s Burckhardt szerint a legszebben megfestett ceremoniakép, a mely egyáltalában létezik.

Bonifazio dei Pitati és Paris Bordone egy-egy alkotásukkal ugyancsak megközelítik Tiziánt; művészetük azonban lényegében véve e munkáikon is csak a nagy

Szent Márk gyűrűjének átadása ; Paris Bordone festménye a velenczei Accademiában.

mester művészi szellemének reflexfénye. Felfogása merészségével s alakjai szinte szenvedélyes mozdulataival rövid ideig Tizian versenytársaként szerepelt a friauli Giovanni Antonio da Pordenone (1483—1540), a ki 1506—1513 között időzik először Velenczében s a színezés tekintetében szintén Giorgione és Tizian hatása alá került. Félhomályba olvadó színei melegségükkel gyakran emlékeztetnek Giorgionera, a kihez hasonlóan főleg freskókat festett. Ifjúkori főműve hazájában a Castel Cotalto templomában fönmaradt falképek. 1519-ben a trevisói dóm Malchiostro-kápolnáját díszíti, a melynek oltárképe, az angyali üdvözlet, Tiziántól való.

Tiziánt V. Károly halmozta el fényes kitüntetésekkel. Pordenonét nyilván neki fölajánlott festmények fejében Zápolyai János király 1535-ben Girolamo Rorario pápai követ közbenjárására a magyar nemességgel ruházza föl.[2] Hogy így Tiziánnal rangban egyenlővé válik, Velenczébe költözik, a hol a nagy mestert egy időre alkuszi javadalmától is elüti s a Doge-palotában a Signoria megbízásából versenyt fest vele Az 1577. évi tűzvész Pordenone képét is elpusztította. Legjobb munkái, a melyek Velenczében fönmaradtak a S. Stefano kolostor udvarában freskóinak maradványai. Legnevezetesebb oltárképe a velenczei Accademiában S. Lorenzo Giustinianit ábrázolja más szentek társaságában, élénk, de kellő motiválás nélkül szűkölködő mozdulatokkal. Ez a képe magában véve is eléggé bizonysága annak, hogy messze mögötte maradt Tiziánnak.

A Tiziánnal való versengés volt alighanem egyik főoka Tintoretto szertelen becsvágyának s ezzel kapcsolatban új utakat kereső fejlődésének, a melynek a velenczei képírásban új fordulatot köszönhetünk. Egyéniségét a műtörténetírók igen különbözőképen ítélik meg. Burckhardt és követői szemében Tintoretto működése kész

hanyatlás. Ruskin viszont Tiziánnak, sőt szinte a Cinquecento összes nagy festőinek is fölébe helyezi. Ez utóbbi felfogás a lánglelkű író túlzott subjectivitásában gyökerezik s bár követői száma még ma is nagy, objectiv lélekkel mérlegelve nem állja meg a kritikát. Viszont Burckhardt is túlzott, a mikor első sorban képei egy részének megviselt, megfeketedett állapota miatt, a melyért tagadhatatlanul szintén a mester felelős, alkotásai zömét a kemény kritika hangján rója meg.[3] «Il piu terribile cervello che abbia avuto mai la pittura»: a legfélelmetesebb elme a festészet terén — ezekkel a szavakkal jellemezte Vasari Tintoretto egyéniségét s jellemzése sok tekintetben ugyancsak találó. Jacopo Robusti (1518—1592), a kit apja selyemfestő mestersége után még gyermekkorában Tintorettónak neveztek el, alighanem Bonifazio Veronese tanítványa volt s már fiatalon Tizian műhelyébe került; azonban itt sem volt sokáig maradása. Szertelen

S. Lorenzo Giustiniani; Pordenone festménye a velenczei Accademiában.

becsvágyán kívül szinte túltengő képzelete űzhette el innen, a mely nem elégedett meg a kifejezés ama tiszta festői eszközeivel, a melyeket Tizian tett tökéletesekké. Ő többet akart, compositiói színhelyének térhatása tekintetében az építészettel, alakjai plasztikus megérzékítésében a szobrászattal kelt versenyre. Művészi látszata helyett magát a valóságot akarta vásznaira varázsolni térben, plasztikus formáival és színeivel egyaránt. A művészi ábrázolás eszközei közül festményein a rajzot tette uralkodóvá, a mely addig a velenczei képírásban a színezéssel szemben szinte teljesen a háttérbe szorult. Miután Tizian és kortársai képeinek másolásával és tanulmányozásával a színezésben is kellő járatosságra tett szert, egész odaadással merül el a fény és árnyék titkainak kifürkészésébe, mely téren Parmegianino, Correggio tanítványa volt rá hatással, továbbá rajzbeli tudása tökéletesítésébe. Velenczében akkoriban terjednek el másolatban Michel-Angelo firenzei Medici-sírjainak allegorikus szoboralakjai. Tintoretto mohón veti magát az elfojtott fájdalomtól vonagló alakok lerajzolásába. Hol teljes nappali világításban, hol lámpafénynél és különböző nézőpontokról másolja ezeket. Közben a természetben is megfigyeli az emberi test mozdulatait s beható anatomiai tanulmányokat végez. A térhatás tanulmányozása végett különböző nyilásokon át megvilágított rekeszekben bábokat állít föl; a távlati rövidülés titkait a szoba mennyezetére fölakasztott bábok másolása közben lesi el. Emberfölötti szorgalommal tanul s technikai fogásokat mázolóktól sem röstel elsajátítani. A színezésben és a rajzban, a melynek alkotásain egyformán jelentős szerepet szánt, így szinte absolut biztosságot ér el. Ám szertelen fantáziáján nem tud uralkodni, mohósága pedig, a melylyel mindent maga szeretne megfesteni, továbbá a munkában való lázas sietsége mely az utóbbival kapcsolatos, Isten adta tehetségét és kor-

látokat nem ismerő tudását csak ritkán engedi harmonikusan érvényesülni. Nagystilű, de nem egyszer zavaros compositiói inkább megdöbbentenek, mint vonzanak s így nem csoda, hogy voltaképen csak a részletekben oly odaadó szeretettel elmélyedő búvár, mint Ruskin, fedezte föl azokat a szépségeket, a melyekkel Tintorettónak leg-

Paolo Paruta arczképe Tintorettotól a velenczei Doge-palotában.

zavarosabb s felületes aláfestésük miatt leginkább megfeketedett compositiói is tele vannak.

A harmonikus hatás szempontjából Tintorettónak azon fiatalkori munkái a legvonzóbbak, a melyeken színezése aranyos alaphangjával Tiziánra emlékeztet, mint Venust, Ámort és Vulcánt ábrázoló képe a firenzei Pittiben vagy a házasságtörő nő compositiójának töredéke Budapesten az Országos Ráth György Museumban, mely itt Tizian neve alatt szerepel s a melyet Lederer Sándor tulajdoní-

tott először Tintorettónak.[4] Pályája későbbi folyamán első sorban allegorikus és mythologiai festményei s arczképei tükröztetik vissza leginkább a velenczei Cinquecento szellemét és harmoniáját. Merő báj a szabadulás czimű képe a drezdai képtárban, mely hullámzó tengeren ringó gondolában pánczélos férfit ábrázol két ruhátlan nővel, várbástya tövében, a melyről az utóbbiak kötélhágcsón ereszkedtek le. Ez a rejtett allegorikus czélzatú festmény Giorgione alakos hangulatképeire emlékeztet, a minthogy nyilván szintén ezekre vezethető vissza az ugyancsak Drezdában levő hangverseny, a mely azonban Giorgione szelid poézise helyett jóval merészebb felfogással készült s a kép egész felületét betöltő hatalmas compositióban, szenvedélylyel teli, ruhátlan zenélő nőket ábrázol.

Mint arczképfestő Tintoretto szintén Tizian hatásáról tanuskodik. Csak később mutat nagyobb önállóságot ezen a téren is. Részleteikben is gondosan kidolgozott arczképei nyugodt mozdulatuak; a többnyire háromnegyed profilban ábrázolt arcz éles megfigyelést mutat s mélyrehatóbb jellemzés helyett egy-egy muló lelki állapot visszatükröztetése teszi néha szinte megdöbbentő valószerűséggel elevenné. Tintoretto mintegy száz arczképet festett. A legjobbak közé tartoznak Jacopo Sansovino képmása a firenzei Uffiziben s a Paolo Parutát ábrázoló festmény a velenczei Doge-palotában.

Női arczkép Tintorettótól csak kevés maradt ránk, hogy azonban a női szépség és a gyöngéd érzések iránt is volt érzéke, arról népes compositióinak nem egy nő-alakja tanuskodik. Így szent Ágnes csodatettét ábrázoló drámai hatású festményén a Santa Maria del'Ortóban Velenczében, a melynek gyöngéd kézzel megfestett térdeplő ideális főalakja tele van elbájoló kedvességgel.

Valójában azonban Tintoretto akkor van elemében, a mikor Michel-Angelóra emlékeztető hatalmas alakokat s a drámai feszültség tetőpontján ábrázolt népes compositiókat festhet. Ilyenek ábrázolására először a Scuola di S. Marco

Tintoretto Krisztus fölfeszítését ábrázoló képének főrésze a Scuola di S. Rocco-ban Velenczében.

megbizásából nyilt alkalma. Az első kép, a melyet ennek számára festett 1548-ból való s ma a velenczei Accademiában látható. Ez szent Márk legendájából a rabszolga megszabadítását ábrázolja. A szent páratlanul merész helyzetben ábrázolt alakja, mint a prédájára lecsapó sas,

oly hevesen száll alá a magasból, hogy a segítségeért sóhajtozó rabszolgát kínzóitól megszabadítsa. A lenn tolongók nem is látják, csak a maguktól szilánkokká hasadó kínzószerszámokból értik meg a csodát s indulatuk egyszeriben a háborgás tetőpontjára száll. A széles ecsettel megfestett, alakjaiban rendkívül plasztikus, térhatásában pompás, minden ízében naturalisztikus compositiót a ragyogó színezés s a levegőjében szerteáramló aranyos napfény nemesíti meg, mely utóbbi a szent Márk legendájából merített többi három képen kisérteties félhomálylyá tompul. Kettő ezek közül, a velenczei királyi palotában, a hajótörött szerecsen megmentését ábrázolja s szent Márk holttestének elrablását. A harmadik, a milanói Brérában jóval később készült és egészen sajátos, hihetetlenül merész felfogással magának szent Márknak hatalmas alakját tárja elénk, a mint a félhomályba boruló hosszú csarnok sirsorát izgatottan megbolygató tisztelőinek kezével int, hogy hol keressék holttestét.

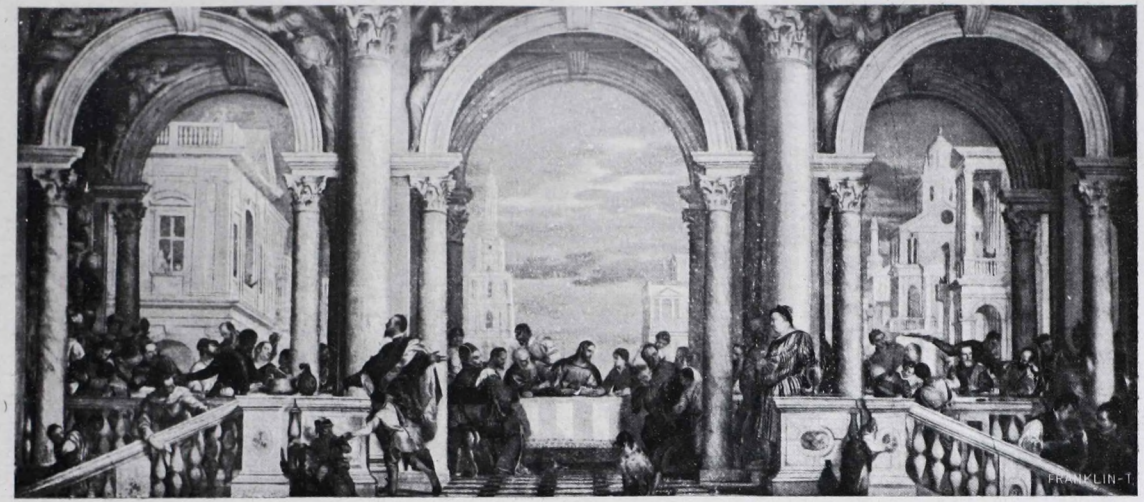
1560-tól kezdve Tintoretto működésének javát a Scuola di S. Rocco és a Doge-palota díszítésének szenteli. A mikor szent Rókus confraternitása házának fejedelmi pompával való díszítését elhatározta, több festőt pályázatra szólítottak föl. Köztük volt Paolo Veronese és Tintoretto is. Versenytársai jóformán még rajzaikkal sem készültek el, a midőn Tintoretto már a kész festménynyel állított be a Scuolába. A szent Rókus megdicsőülését ábrázoló mennyezetkép volt ez a Sala del Albergóban, a melyen az aranyozott faragványos falburkolat hatását derűs színpompával igyekezett ellensúlyozni. A Scuola tagjai Tinteretto gyorsaságától meglepetve s a festménytől is elragadtatva a többi, számra nézve 58, részben óriási festményt is reá bizzák. A rosszul világított termekben a frescók pótlására az olajfestmények kevésbbé bizonyultak alkalmasaknak. Hiányos megvilágításuk, későbbi

Szt. Márk megszabadit egy rabszolgát.
Tintoretto festménye a velenczei Accademiában.

A kánai menyegző; Paolo Veronese festménye a párisi Louvreban.

megbarnulásuk és átfestésük miatt is a képek távolról sem oly hatásosak, mint a minők a mester műhelyében lehettek, a mikor ecsete alól kikerültek. De bár a nagy sietség is gyakran leri róluk, művészettörténelmi fontosságuk ma is nagy. A bibliai történetet elejétől végig ugyanis Tintoretto ezen a képciklusán ábrázolta először kérlelhetetlen naturalizmusával, a melylyel kapcsolatban nagyszerű felfogása is érvényesül. Helylyel-közzel azonban ez utóbbit esetlegességükkel ugyancsak megzavarják compositióinak gyakran fölös számmal szereplő, henye, tért kitöltő alakjai s szertelen csapongásával hatalmas képzelete is. Legsikerültebb festménye itt Krisztust a keresztfán ábrázoló nagyszabású compositiója, mely három részre oszlik s a melynek a fény mesteri elosztása kölcsönöz egységes hatást. Ez utóbbi a kép színeit is összhangzó féltónusokba olvasztja össze. A kép főrésze Krisztus keresztre szegzett, Michel-Angelóra emlékeztető hatalmas alakja, a kereszt lábánál a Megváltót sirató s gula alakban csoportosított alakokkal. A főcsoportozat tele van megrázó drámai tartalommal, mely minden figyelmünket lebilincseli s ez által kevésbbé kirivóvá teszi a két oldalt és a háttérben hemzsegő alakoknak gyakran kellő motiválás nélkül szűkölködő mozgalmasságát. A Passio képsorozat többi festményei közül Krisztus Pilátus előtt pompás épitészeti sceneriájában a fény és árnyék csodás játékában izzó sejtelmes színezésénél fogva nevezetes. A kereszthordozás képe kanyargó uton tova vonuló alakjaival compositiója keresetlen egyszerűségénél fogva a természet közvetetlenségével hat. Az ajtó háromszögletes orma fölé került Ecce Homo a lépcsőn heverő Krisztusával, alakjai merész, de pompás beállításával kelt csodálatot.

Tintorettónak élte vége felé a Scuola di S. Rocco földszinti csarnokában festett képei közül a három királyok



Lévi lakomája; Paolo Veronese festménye a velenczei Accademiában.

imádása ünnepélyes pompájával, a menekülés Egyiptomba mesés világitású, nagy stilű tájképével bilincsel le.

Az emeleti nagy terem képei, különösen az ószövetségi tárgyú mennyezetképek, a melyeken Michel-Angelóval akart versenyre kelni, sikerültek a legkevésbbé; még pedig főleg azért nem, mert az aránylag alacsony menyezeten Tintoretto itt alakjai túlzott arányaival eltévesztette a hatást. Tintoretto, a ki a Scuola di S. Rocco festményein lázas mohósággal maga dolgozott, a Doge-palota díszitésére szánt képein tanítványai közreműködésének is jelentős szerepet juttatott. Ez utóbbiak értéke épp azért még inkább egyenlőtlen. Általában a Doge-palota díszitésének műtörténelmi jelentősége és művészi értéke, régibb képeinek az ismételten kitört tűzvészben történt elpusztulása után, nem áll arányban azokkal az anyagi áldozatokkal, a melyeket a velenczei Signoria a XVI. század második felében erre fordított, még kevésbbé azzal a mesés pompával, a mely termei hosszú során keresztül végig kiséri a nézőt.

Tiziánnak itt csak két festménye maradt fönn: szent Kristóf frescója és a Grimani dogét a hit allegorikus alakjával szemben ábrázoló festmény, mely a nagy mester halála után került csak a négy ajtós terembe.

A Doge-palotát az 1574 és 1577. évi tűzvész után újból díszittették festményekkel s ezek java része Tintoretto és Paolo Veronese műhelyéből került ki. A hetvenes években, a mikor színezése egyre hidegebbé válik, festette Tintoretto a Sala del Anticollegióban levő négy mythologiai képét. Ezek közül harmonikus hatású compositiójánál és formáinál fogva Bacchus és Ariadne a legszebb, a fejük fölött lebegő Venusszal.

A nyolczvanas években készült s dogékat a Madonnával, illetve Krisztussal szemben ábrázoló fogadalmi képek kivitele a Sala dell Collegióban tanítványai kezére vall;

Szent Katalin eljegyzése;
Paolo Veronese festménye a velenczei S. Caterina templomban.

épp úgy a senatus termének három festménye is. 1585-től kezdve Tintoretto sajátkezüleg festi a Doge-palotába szánt s a nála megrendelt képeket. A Sala del gran Consiglióban négy kisebb csataképe aránylag kevés alakban összevont drámai tartalmánál fogva hatásos. Niccolo da Ponte allegoriáját ábrázoló nagy mennyezetképén a compositio szétfolyó, de távlati hatás, színezés és ünnepélyes hangulat tekintetében sem képes versenyezni Paolo Veronese ugyanitt levő pompás mennyezeti festményével. S a velenczei signoria a fiatalabb Paolo Veronesét bizta meg az ugyanezen terembe szánt s a mennyországot ábrázoló óriási kép megfestésével is, a mely azonban közbejött halála miatt szintén Tintorettónak jutott, a ki egész odaadással s késő vénségében is mohó munkakedvvel látott hozzá a világ legnagyobb olajfestményének kiviteléhez.

A hét méter magas, 22 méter széles kép, az első pillanatban valósággal chaosnak tetsző megszámlálhatatlan alakjaival, szinte emberfölötti munkának látszik. Középpontja Krisztus és az előtte térdeplő Mária, a kiket egymással párhuzamos körökben egymás fölött és a háttérbe olvadva egymás mögött, mint emberi testekből és szebbnél szebb fejekből álló felhők, a szentek és angyalok seregei rajonganak körül. Az alakok e tömegéből a biblia hőseinek sugárszerűen elrendezett alakjai emelkednek ki s tagolják a végtelennek látszó, a végtelenségbe vesző s minden tenyérnyi helyet elborító formaáradatot. A színezés tompa és hideg s az óriási festmény szertelenségeivel ilyformán még inkább megdöbbentő, mint vonzó hatású. A velenczei Cinquecentó harmóniájának nyoma sincs többé rajta. Annál tisztábban csendül ez föl még egyszer Tintoretto fiatalabb versenytársának alkotásain, ki soha sem volt nagyratörő lélek, felfogásában is felszínes; de ha így művészi jelentőség tekintetében nem

is versenyezhet vele, a velenczei iskola hagyományaiban gyökerező tökéletes technikai készségével, a velenczeiek pompás életébe egész odaadással beleilleszkedő vonzó egyéniségével jóval harmonikusabb jelenség nálánál s mint dekorativ festő felül is mulja.

Paolo Caliari vagy a hogy születése helye után elnevezték Paolo Veronese (1528–1588) a veronai iskola neveltje, a mely, ha nem is oly jelentős, de nem kevésbbé tisztes multtal dicsekedett, mint a firenzei. A XVI. század kezdetével a veronai festők is a velenczei iskola hatása alá kerültek. Csak a terra ferma többi mestereit is jellemző ezüstszürke alaptónushoz ragaszkodnak tovább festményeik színezésében, a melyhez Paolo Veronese is mindvégig hű maradt.

Szent Katalin látomása; Paolo Veronese festménye a londoni nemzeti képtárban.

Apja Gabriele Caliari szobrász volt. Kezdetben ő is annak készült s bár korán lépett át nagybátyja Antonio Badile festő (1516—1560) műhelyébe, plastikai érzéke később sem hagyja el. Badilén kívül Domenico Brusasorci is hatással volt rá, a ki Michel-Angelo követője volt, a nélkül azonban, hogy a veronai iskolát jellemző színe-

zés finomságait formáinak föláldozta volna. A derű, mely Veronesét jellemzi, szintén a veronai iskola hagyománya; elbeszélő talentuma pedig a veronaiak általános jellemvonása.

Paolo Veronese 1555-ben mint kész festő kerül Velenczébe. A csodás város pompás élete egészen elbűvöli. A fényes ünnepélyek, a melyek rendezésével akkoriban a Compagnia della Calza remekelt, szinte elragadják s ő csakhamar úgy belemerül Velencze örökös vasárnapnak látszó életébe, hogy eszközein korlátlanul uralkodva szinte kizárólag ennek dicsőítését tűzi ki feladatául, akár bibliai, akár mythologiai tárgyú vagy allegorikus képeket fest.

Első nagyobb megbizásához Velenczében a S. Sebastiano kolostor veronai származású priorjának jóvoltából jutott s mindenekelőtt e kolostor sekrestyéje számára festi a Tizian hatására valló s Mária koronázását ábrázoló menynyezetképét. Sajátos felfogása egész derűjével először a kolostor templomának mennyezetképein érvényesül, a melyeken Ahasverus és Esther történetét örökítette meg, minden ízében életképszerű, de előkelő felfogással, keresetlen természetességgel ábrázolt compositiókban. A festmények ezüstös fényben összeolvadó színezése, a sárga, veres, kék és fehér minden fokozatával, ragyogó. A térben pompásan elhelyezett, az előtérben plasztikusan kiemelkedő, a háttér felé mindinkább elmosódó alakok és a gazdag hatású építészeti sceneria, már itt is pompás összhangba olvad. Veronese ezeket az életből ellesett szertartásos jeleneteket több ügyességgel, mint lélekkel tárja elénk; a velenczeieknek azonban, mint szívük szerint való festő mutatkozott be rajtuk s már az első tíz esztendőben is, a melynek folyamán a S. Sebastiano oltárképein és egyéb festményein dolgozott, egész sor más nagyszabású munkát biztak rá.

1562 és 1563-ban készül híressé vált lakomaképeinek elseje: a S. Giorgio Maggiore kolostor refectoriuma számára festett kánai mennyegző, mely ma a Louvreban látható. Veronese ezen jóformán minden vallásos vonatkozás nélkül, pompás épületekkel határolt udvaron Velencze előkelő társadalmát tárja elénk, a mint a fehér asztal mellett szórakozik. Profán felfogásán még a szer-

Nők az erkélyen. Részlet Paolo Veronese falképeiből a Villa Maserben.

zetesek sem botránkoztak meg s bár a velenczeiek ugyancsak vallásosak voltak, felfogásuknak a Veroneseé annál inkább megfelelt, mert vallásosságuk természete olyan volt, hogy a hit problemáin nem igen törték fejüket s naiv buzgóságuk a szertartásokban is többet törődött ezek ünnepélyes pompájával, mint lényegével. S alig, hogy az elsőt befejezte, különböző kolostorok és templomok számára még egész sor lakomaképet kellett festenie. Ilyen Simon lakomája Turinban, ugyanaz a tárgyú

festmény 1566-ból Milanóban, egy másik Simon lakomája a párisi Louvreben, egy kánai menyegző Drezdában, egy Madridban. 1572-ben a S. Giovanni e Paolo számára szintén Simon lakomáját festette meg, ám ennek nehány útszéli motivumát a szent inquisitio már nem tűrte szó nélkül s Veronese nehány szereplőjét átfestve Lévi lakomájává alakította át a nagy festményt, a melynek kapcsán ugyanis a szentírás nőt nem említ. A kép ma a velenczei Accademia egyik ékessége s hármas csoportba osztva pompás árkádos folyosóban tárja elénk a fényes nagyúri vendégséget, a melyen Krisztus maga is csak epizodalak, a minthogy többi képeinek is alig van kimagasló hőse, ha csak nem egy-egy nő. Az általa festett nőket minden földi pompával halmozta el s az asszony velenczei ideálját így a Cinquecento második felében ő teremtette meg.

A velenczei nő dicsőítésének egyik legszebb példája Veronese vallásos tárgyú festményei közül szent Katalin eljegyzése a velenczei S. Caterina templomban. A szent fejedelmi alakja pompás zöldeskék bársonyruhában, tele ékszerekkel, fején szőke leomló hajjal, büszkén járul a Madonna trónusa elé, miközben kiséröi fölfogják lehulló biborpalástját. A velenczei nőnek ily fejedelmi díszben csak ritkán, egyes nagy ünnepeken volt módjában mutatkoznia. Egyébként életét, háza falai közé zárva, csöndes egyhangúságban őrölte le. Ám Veronesének úgy látszik itt is alkalma volt a velenczei nőt meglesni. Szent Ilona látomása című festménye, a londoni Nemzeti Képtárban, ablakánál könyöklő velenczei asszonyt ábrázol, a ki mintha a külvilágnak előle elzárt gyönyörűségeiről ábrándoznék.

1566 körül díszítette Veronese a Villa Masert, Castelfranco mellett, a melynek környékén még Velenczében való letelepedése előtt, a Villa Soranzóban és Villa Fan-

zolóban, már végzett hasonló munkát. A Villa Masert, mely ma Fogazzarónak, az olaszok mostani legkiválóbb regényírójának birtoka, a nagy műveltségű Daniele Barbaro aquileai patriarca és Marcantonio Barbaro velenczei államférfiú számára Palladio építette, szobrászati diszítéséről Alessandro Vittoria gondoskodott. A humanizmus e

Europa elrablása; Paolo Veronese festménye a velenczei Doge-palotában.

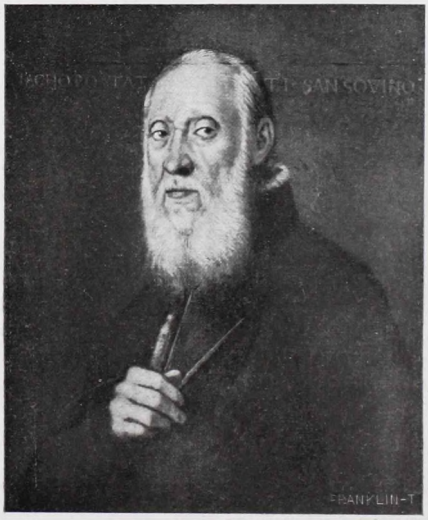
bájos fészkében Veronese játszi fantáziájának megfelelő könnyedséggel dolgozott. Mythologiai tárgyú falképei s az egyes szobákban az embert szinte érzéki csalódásba ejtő valószerűséggel megfestett s az életből ellesett alakjai itt legbájosabb alkotásai. A kupolás nagyterem menynyezetképe az Olympust ábrázolja, sarok czikkelyeiben a négy elem allegorikus alakja gubbaszt; ezek közt Michel-Angelo példájára egy-egy festett szobor látható.

A kupola alatt oszlopos erkélyen ismét játszi alakok lepik el a falakat. Mindez derűjével és pompás harmóniájával a díszítő festészet mintaszerű remeke.

Kevésbbé játszi feladat várt Veronesére a Doge-palotában, a melynek díszítésével élete utolsó tíz évének java részét töltötte el. Ide szánt olajfestményei közül Europa elrablása a legérdekesebb a Sala dell' Anticollegióban. Pompás táj ölén, bika hátán útra készen, bájos velenczei asszony ül, gazdagon fölpiperézve; körülötte társnői szorgoskodnak, mielőtt a háttérben további fejleményeiben ábrázolt kalandos utazására indulna. Ezzel a velenczeiek szája íze szerint való mythologiai festménynyel szemben dekorativ mennyezetképeinek legkitünőbb példája, mely egyben harminczéves fejlődése tetőpontján mutatja Veroneset, a Velencze dicsőségét ábrázoló allegoria a Sala del gran Consiglióban. A távlati problémáknak a barokk korában csakhamar általánossá váló erőltetését itt sem kereste; alakjai a nélkül, hogy lebegnének, mégis mesteri módon és egész természetességgel illeszkednek a mennyezetkép hatásos építészeti sceneriájába. Legfelül az angyaltól megkoronázott Venezia trónol a dicsőségét biztosító erények és pogány istennők alakjai társaságában. A kép középső része az erkélyen tolongó alakjaival a velenczei nőknek szánt hódolat, az oszlopokra hajóslegények kapaszkodnak, Velencze hatalmának távolról sem utolsó tényezői; lenn a hatalmat jelképező két lovas tart rendet a fényes ceremónia felé tóduló tömeg sorai között, mely szintén részese Velencze dicsőségének. A derűs színpompában ragyogó kép Veronese utolsó nagy műve, mely művészete magaslatán mutatja. Hátterét öcscse, Benedetto Caliari festette, a ki halála után Paolo fiaival Gabriele és Carletto Caliarival együtt tovább dolgozik műhelyében. A Heredes Paoli működése azonban már merő hanyatlás. A velenczei Cinquecento utolsó számot-

Velencze dicsősége. Mennyezetkép a velenczei Doge-palotában, Paolo Veronesetől.

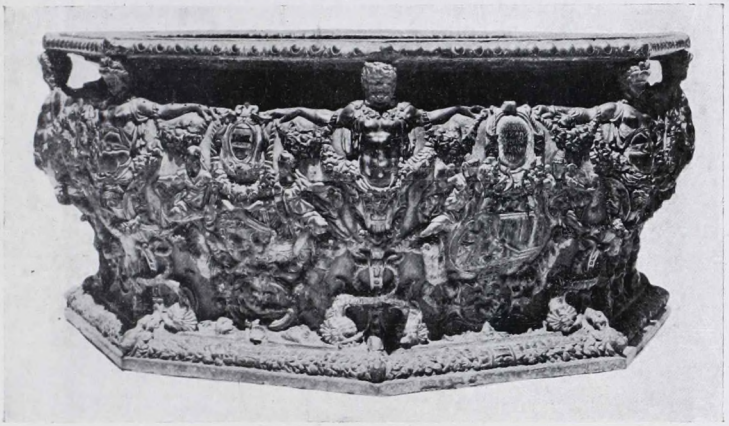
tevő mestere Jacopo Bassano (1510—1592) Bonifazio Veronese tanítványa volt, a kire Tintoretto is hatott. Bassano, nem egyszer a legkiválóbb velenczei mesterekre emlékeztető színezéssel vallásos és mythologiai compositiók ürügye alatt idylli felfogású életképeket festett, pompás csöndéleti, de főleg hatásos, naturalisztikus tájképi részletekkel. Egyik főműve: Jákob hazatérése Kánaánba a Doge-palota Anticollegióját díszíti.



Jacopo Sansovino arczképe Tintorettotól
a firenzei Uffiziben.

XI.

VELENCZEI SZOBRÁSZAT ÉS IPARMŰVÉSZET.



Kútmedencze a velenczei Doge-palota udvarában. Bronz. Niccolo dei Conti műve.

A szobrászat s a most is első sorban díszítő jellegű építészet Velenczében a Cinquecento korában művészi jelentőség tekintetében mögötte maradt a festészetnek, de a szigetváros sajátos világába harmonikusan beleilleszkedve, még káprázatosabbá teszi a látványt, a melyet itt az utóbbi, mint a város pompás és derűs életének hű tükörképe nyujt s a melyet még az iparművészet egyes, a tökéletesség legmagasabb fokára itt fejlesztett ágai tesznek gazdagabbá.

Velencze Cinquecento korabeli szobrászatának és építészetének irányát Jacopo Tatti (1486—1570) szabja meg, a ki mestere, a firenzei Andrea Sansovino nevét vette föl. Jacopo Sansovino első sorban szobrásznak készült s ilynemű működésének Firenzében készült legkiválóbb emléke az itteni Bargellóban levő Bacchus szobra, mely felfogásában felszínes, de kecses formájú s megjelenésében teli friss elevenséggel. Kis vártatva az építészet felé

fordul figyelme. 1511-től fogva Rómában való gyakori időzése folyamán e téren Bramante van rá hatással. Az önbizalomtól duzzadó s becsvágygyal teli mester a szobrászatot az építészettel szoros kapcsolatba olvasztó művészetével Rómában Michel-Angelóval is kész versenyezni. Szerencséjének csillaga azonban csak 1527-ben támad föl, a midőn Velenczébe költözik, a hol két év mulva a köztársaság hivatalos építésze lesz. A barátság, mely Tiziánhoz, a festőművészet fejedelméhez fűzi s ennek révén híre készséges terjesztőjével Pietro Aretinóval is közelebbi kapcsolatba hozza, ugyancsak serkentő hatással van munkakedvére és teremtő erejére.

Tizian, Sansovino és Aretino állnak azoknak a nagy festőművész házában gyakori összejöveteleknek az élén, a melyeket akkoriban Academiáknak neveztek el, s a melyeken Velencze társadalmi és szellemi előkelőségei, sőt nem egyszer idegen fejedelmi vendégek is, magas színvonalú vitatkozásokkal, zenével s más nemesebb szórakozással töltötték el idejüket. Mint a humanismus szellemétől áthatott fenköltebb gondolkodásnak és szép életnek a fészke, Tizian házához csak Caterina Cornaro cyprusi királyné udvara fogható a XVI. század elején. Cornaro Katalin férje halála után Velencze javára lemondván a koronáról, Castelfranco mellett Asolóban vált középpontjává egy előkelő szellemekből álló társaságnak, a melyben Giorgione is gyakran fordult meg. Hogy Aretino, ez a hirhedt és rettegett tollú író Tizian Academiájának egyik főszereplője volt, azon már az ő korában is sokan ütközhettek meg. Ám bármily kevésbbé feddhetetlen jellem volt is, Velencze művészei ugyancsak lekötelezettjei lehettek. Bár itt sem önzetlenül, művészetük leglelkesebb ajánlója költeményeiben, leveleiben s Velenczében és Itália fejedelmi udvaraiban egyaránt Aretino volt, a ki épp oly ékes szavakkal magasztalta Tizian

alkotásait, mint a hogy egy-egy felbukkanó új tehetség, így Tintoretto és Paolo Veronese műveivel szemben sem fukarkodott a széles körökben terjesztett elismeréssel. Sansovino gyors és könnyű érvényesülése tekintetében szintén sokat köszönhetett neki. S a reá bízott tömérdek feladat megoldása közben játszi tehetsége egyre pompásabban bontakozott ki, úgy hogy művészetének nemcsak mindvégig elismert elsőrangú mestere lett Velenczében, de nagyszámú tanítványaira gyakorolt hatásánál fogva egyéniségét tükrözteti vissza a szigetvárosnak szinte egész Cinquecento korabeli szobrászata és építészete, mely utóbbinak szelleme árad reánk a velenczei festők, jelesül Paolo Veronese pompás építészeti sceneriáiról is.

Apollo; J. Sansovino szobra a velenczei Logiettáról.

Mint szobrászt, Jacopo Sansovinót, mesterén kívül Michel-Angelo hatása is érintette. Ez utóbbié azonban csak alakjai szabad mozdulataiban és lendületes vonalai-

ban nyilvánul s nem a felfogás és a formák nagyszerűségében. A hol erre törekszik, mint a Doge-palota nyilt lépcsőjén álló kései Neptun és Mars óriási szobrán, formái kissé esetlen hatásúak. Jóval sikerültebbek kisebb s szintén diszítő rendeltetésű szobrai, mint a minők az 1902-ben a Campanile összeomlásakor rombadőlt Logietta négy festői hatású bronzszobra s különösen Apollo és a béke volt, vagy az 1556-ban elhunyt Venier doge síremlékén a velenczei S. Salvadore templomban a hit allegorikus alakja. Jacopo Sansovino és iskolája nagy előszeretettel karolta föl a domborműveket is. A mesternek szintén festői felfogású domborművekkel diszített művei közül a velenczei S. Marco sekrestyéjének bronzajtaja a leghiresebb, a melyen Krisztus sirbatételének és föltámadásának domborműveinél jóval sikerültebb ezek gazdag hatású kerete, a sarkaiban erőteljesen kidomborodó pompás emberfejekkel.

Sansovino nagyszámú tanítványai közül a trienti születésű Alessandro Vittoria (1525—1608.) és Girolamo Campagna a legjobb. Az utóbbi a domborműben kiválóbb s szobrain formai harmoniájával és alakjai kifejező voltával szintén fölülmulja az előbbit, de nem oly sokoldalú mester. A velenczei Redentore templom főoltárát diszitő szoborcsoportozata Krisztust ábrázolja a keresztfán szent Ferencz és szent Márk között s különösen ez utóbbi fölfelé tekintő bronzalakján szép az átszellemült fájdalom közvetetlen hatású visszatükröztetése.

Campagna domborművei közül a legszebb páduai szent Antal sirját diszíti. Ez utóbbit a szent páduai templomában gazdagon diszített, Quattrocento korabeli jellegű s homlokzatán nyilt, oszlopos épület alakjában Andrea Briosco, másik nevén Riccio (1470—1532), Donatello egyik páduai követője 1500-ban tervezte s három oldalfalát a szent legendáját ábrázoló márvány dombor-

A velenczei Szt. Márk templom sekrestyéjének bronzajtaja Sansovinótól.

művekkel Velencze legkiválóbb szobrászai díszítették. A régibb nemzedék soraiból Tullio Lombardo két, öcscse Antonio egy domborművel szerepel itt. Jacopo Sansovino fejezte be Antonio Minelli-nek a gyermek föltámasztását ábrázoló domborművét s az ő keze alól került ki az öngyilkos nő föltámasztásának drámai hatású, de kissé

A halott ifjú föltámasztása. Dombormű Girolamo Campagnától páduai szent Antal síremlékén.

modoros compositiója is. A többi három csodát ábrázoló domborművet tanítványai faragták. Valamennyi dombormű közül Girolamo Campagna alkotása a legkiválóbb: a halott ifjú föltámasztása, vonalainak pompás harmoniájával, nemes formáival, főleg azonban a főalak ruhátlan törzsének tökéletes kidolgozásával.

Jacopo Sansovino másik kiváló tanítványának Alessandro Vittoriának nyúlánk, fölszínesen jellemzett, de

megjelenésükben hatásos alakjai, mint a minő szent Jeromos szobra a Frari-templomban, Tintoretto befolyására vallanak, miként élesen megfigyelt mellszobrai is. Ez utóbbiak sorában Jacopo Sansovino mellszobra a velenczei Seminario Patriarcalében és saját képmása ügyesen szerkesztett síremlékén a S. Zaccaria templomban, a legjellegzetesebb.

Szent Jeromos; Alessandro Vittoria szobra a velenczei Frari templomban.

A Sansovino iskolájából kikerült mesterek bronzból öntött munkáinak egyik figyelemre méltó jellemvonása a kitünő technika, a mely a velenczeieknek már a Quattrocento korában nagy virágzásra jutott érczöntése kipróbált hagyományaiban gyökerezik s a mely a szobrászat és az iparművészet idevágó alkotásain egyaránt érvényesül.

A kitünő technika a kis plasticában bámulatos finomságok elérésére tette képesekké a velenczei bronzöntő mestereket. Alessandro Vittoria is foglalkozott ilyen finomabb iparművészeti jellegű föladatokkal. A Museo Civicóban látható bronzcandellabere, a S. Giovanni e Paolo templom leégett szentolvasó kápolnájából, összeállitá-

Candellaber bronzból; Alessandro Vittoria műve a velenczei Museo Civicóban.

sában kissé laza, részleteiben azonban tele van szépségekkel. Vittoria finom decorativ érzékének egy másik kitünő példája a miniaturképeinél fogva világhírű Breviarium Grimani bekötési táblája, a velenczei ötvösség e remeke, a melyen mint az érem kiváló mestere is bemutatkozik. A míg Itália többi részeiben a Cinquecento korában a vésett bélyegekkel vert érmek terjedtek el általánosan, Velenczében még Vittoria is a finomabb részletek visszatükröztetésére alkalmasabb érczöntést művelte. Arczképes emlékérmeit, mint a minő Aretino emlékérme, éles megfigyelésének megfelelő elevenség jellemzi. Velenczének Sansovino korabeli érczöntői közül még

Niccolo dei Conti válik ki, a ki 1556-ban a Doge-palota udvarának egyik kútmedenczéjét öntötte. Részleteiben ez is tele van finomságokkal, általános hatása azonban már a barokk közeledését jelzi.

Az éremművesség olasz mesterei sorában még a Quattrocento hagyományait követi s velenczei hatásról tanuskodik a veronai Giulio della Torre (1480—1540.), a páduai egyetem jogtudós tanára, a ki mint műkedvelő

A Breviarium Grimani bekötési táblája; Alessandro Vittoria műve.

is nagy tökéletességre tett szert. Érmei öntöttek. Legszebb példájuk Bartolommeo Socino páduai jogtudós emlékérme, hátsó lapján egyetemi előadást ábrázoló domborművével. A vicenzai születésű Valerio Belli (1468—1546.) tulajdonképen gemmavéső volt. A firenzei Uffizi-képtár Medici-cassettájának huszonnégy, Krisztus életét ábrázoló vésett kristálylapját ő metszette. Ennek a technikának a hatása érvényesült vésett bélyeggel vert érmein, a melyekből mintegy ötven maradt fönn. A legérdekesebbek egyike Pietro Bembo, későbbi biboros, a

velenczei humanisták egyik legkiválóbb képviselőjének emlékérme 1532-ből.

A dekorativ tehetség, a mely Sansovinót és iskoláját jellemzi, a leghatásosabban ott érvényesül, a hol a mester a szobrászatot az építészettel szerves egészszé olvasztja össze. A derűs pompa, a mely szobrokkal és dombormüvekkel gazdagon diszített épületeit jellemzi, elfelejteti velünk a monumentalis hatás hiányát, a melynek kifejtését Velenczében a kellő tér hiánya egyébként többnyire lehetetlenné tette. Díszes épületei közül Jacopo Sansovino a Libreria Vecchiával, szent Márk könyvtárának palotájával érte el a legnagyobb sikert, a melynek kettős árkádsora a reá pazarolt játszi ékítő elemeknél fogva magában véve is pompás lett volna. Sansovino a diszítő hatás fokozása végett az árkádok ívközeit még lendületes vonalakkal ábrázolt s Michel-Angelóra emlékeztető dombormüvü alakokkal töltötte ki és az épületet koronázó balustrád zömök pilléreire szabadon álló szobrokat, az épület sarkain egy-egy karcsú obeliszket helyezett el.

Az 1536—1548 között épült Szent Márk könyvtárának szerkezeti rendszere és diszítése Velencze Cinquecento-korabeli építészetében mintaszerűvé vált Vincenzo Scamozzi (1552—1616) szintén ennek mintájára építette a Piazza di San Marco déli oldalán, a XV. századbeli hasonló czélú épülettel, a Procurazie Vecchiével szemben a Procurazie Nuove palotáját. Szent Márk templomával, az óratoronynyal s Sansovino könyvtárával együtt ezek az épületek a világ egyik legszebb terét zárják körül, a mely a tengerre nyíló Piazettával együtt a velenczei köztársaság pompás életének, ünnepélyeinek és díszes fölvonulásainak is fő színhelye volt.

Míg középületei és palotái s ezek szobrászati és festett diszítése képzőművészete dicsőségét hirdették, az ünnepélyes fölvonulások alkalmával Velencze azt a pom-

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Socino emlékérme Giulio della Torretől.

Pietro Bembo emlékérme Valerio Bellitől.

Pietro Aretino emlékérme
Alessandro Vittoriától.

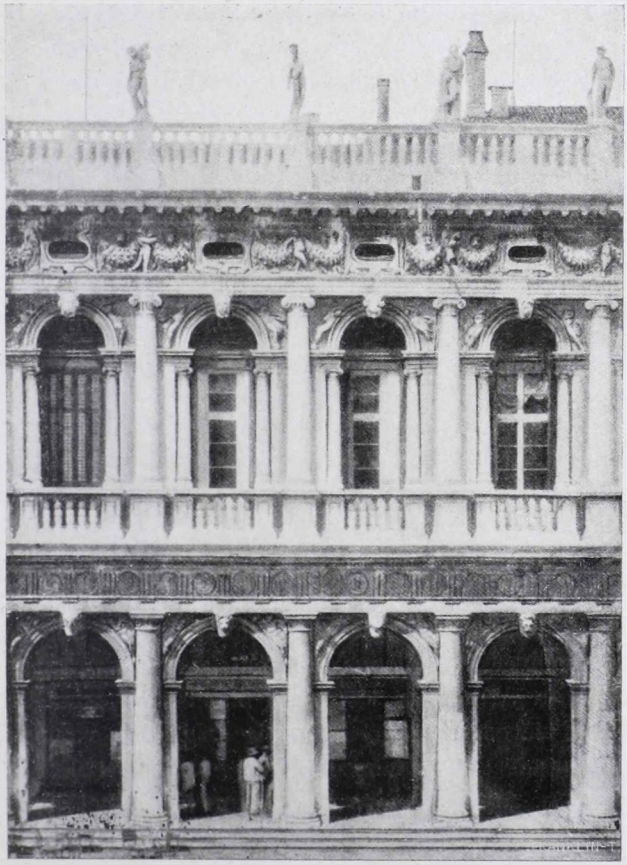
Grimani biboros emlékérme
Vittore Gambellótól.

VELENCZEI EMLÉKÉRMEK.

pát is mozgósította, a melylyel virágzó s egyes ágaiban világhírűvé vált iparművészete gazdagította a lagunák városát. Leleményesség és ötletek dolgában ünnepélyek rendezésével Itália szárazföldi városai felülmulhatták Velenczét, de nem művészi pompával s azzal, a hogy ünnepélyes felvonulásait az állami élet keretében évszázadokon keresztül rendszeressé tette. Matteo Pagan (1556—1569) egyik metszetén a virágvasárnapi körmenetet örökítette meg, a melyen a papság nyomában, élén a dogéval, a köztársaság összes hatóságainak képviselői vonulnak föl teljes díszben, nehéz aranybrokát és selyem palástokban. A Procurazie szőnyegekkel letakart ablakaiban kettesével, hármasával szintén ünneplő díszben, csipkével s ékszerekkel fölékesített asszonyok nézik a fölvonulást, a kik úgy festhettek egy-egy ablakban, mint mindmegannyi megelevenedett Palma vagy Tizian-féle nőket félalakban ábrázoló festmény.

Még pompásabb volt az Úrnapi körmenet, de az elképzelhető legnagyobb pompát fejtették ki a velenczeiek a doge és a doge feleségének koronázása alkalmával. Krisztus mennybemenetelének ünnepén a pazar díszítésű Bucintoro nevű bárkára szállt a doge s a szebbnél szebb bárkák és virágdíszes gondolák rajától követve a Lidóra hajózott, hogy Velencze nevében eljegyezze ennek aráját: a tengert. Idegen követek, fejedelmi vendégek fogadása alkalmából a Signoria minden fényűzést korlátozó törvény érvényességét felfüggesztette, csakhogy minél nagyobb pompával adjon kifejezést világbíró hatalmának. S az ilyen ünnepélyek alkalmi díszítését is elsőrangú művészekre bízta. III. Henrik franczia király látogatása alkalmával 1574-ben a San Niccolo del Lidón a diadalívet Palladio építette s Tintoretto és Paolo Veronese díszítette festményekkel. A tiszteletére adott lakomán az asztalokat drágaművű arany és ezüst edényeken kívül

Sansovino mintái után nádmézből készült allegorikus alakok és egyéb szobrocskák is diszítették.[1] S a világhírűvé vált pompa anyaga mind Velencze iparművészei-



Szent Márk könyvtára Sansovinótól. Részlet.

nek keze alól került ki, a kik városuk festőivel és szobrászaival gyakran közös czéhekbe beosztva, ezekkel szüntelenül szoros összeköttetésben éltek s az állam részé-

ről nemcsak a művészeket megillető megbecsülésben, de hathatós védelemben és támogatásban is részesültek. Az iparművészet egyes technikái, mint a fametszés, már a Quattrocento korában érte el virágzása teljét. Mindazonáltal a nagy festőktől s az Aldo Manutio (1449—1515) által nagy tökélyre fejlesztett nyomdászattól támogatott fametszés még a Cinquecento derekán is számottevő alkotásokat hoz létre. Az Aldo műhelyéből kikerült illustrácziós munkák legszebb példája a Hypnerotomachia Poliphili 1499-ből.[2] A színes fametszetet Ugo da Carpi műveli először. Találmányára a velenczei Signoria 1516-ban szabadalmat ad. A XVI. század derekán megjelent munkák közül Doni fametszetei még mindig kiváló figyelemre méltók. Ezek Francesco Marcolini da Forli könyvnyomtató műhelyéből kerültek ki. Velencze nagy festői közül Tizian rajzolt fametszők számára kiváló compositiókat, a kit fiatalabb korában alighanem barátja, Aldo Manutio serkentett erre. Tizian tanítványa s páduai frescóinál segédje volt Domenico Campagnola, a ki jelentéktelen festő s csak Tizian nyomán készült és gyakran ennek tulajdonított festői hatású fametszeteivel örökítette meg nevét. Tiziannak legnagyobb fametszők számára rajzolt compositiója a hit diadalmenetét ábrázoló tíz lapból álló sorozat, a melyet 1508-ban valószínűleg Andrea Andreani metszett s a mely a velenczei fametszés történetében annyiban nevezetes, hogy az addig szigorúan vonalakkal rajzolt fametszeteken először érvényesül itt festői hatású árnyékolás. Andrea Andreani a színes fametszet terén is kiváló volt, mely téren a XVI. század elején még Antonio da Trento és Niccolo Boldrini is kisérletezett.

Az ötvösség terén Velencze érdeme a keleti technikák, mint a minők a berakott művek s a filigrán terjesztése. A Cinquecentóban e téren az olasz szárazföldön föltünt mesterekhez hasonló egyéniségeket nem tud föl-

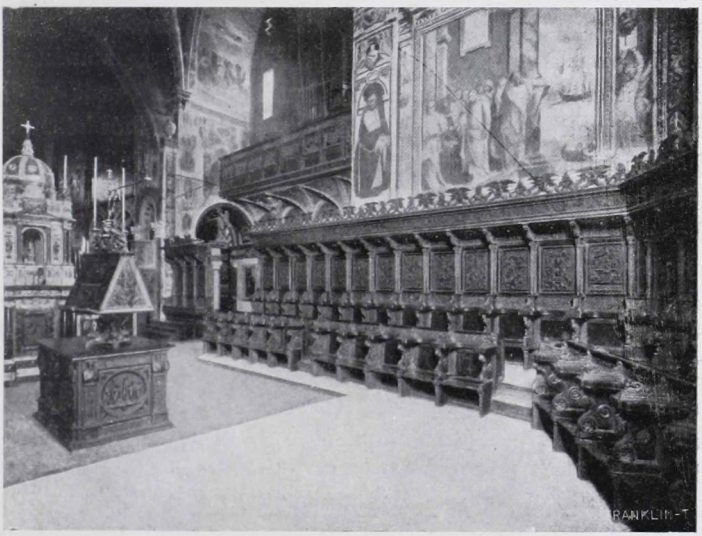
mutatni. A mi azonban az anyagi pompát illeti, drágább ötvösmunkákat sehol sem állítottak elő, mint itt s a velenczei viszonyokra nézve ugyancsak jellemző, hogy egy-egy ebből a szempontból nevezetessé vált munka megvásárlására alkalomszerűen előkelő nobilik valósággal részvénytársaságokat alapítottak s a megvett kincset búsás haszonnal, — így nem egyszer II. Soliman szultánnak is, — eladták.[3]

Részlet a hit diadalútját ábrázoló fametszetről; Andrea Andreani műve.

A pompa s nem az eredetiség a főjellemvonása a velenczei fegyverkovácsok díszes munkáinak s fafaragó mestereinek is, a kik közül a flandriai Alberto de Brule felelt meg a legjobban a velenczeiek ízlésének 1597-ben a S. Giorgio maggiore számára faragott szentély stallumaival. Az agyagművesség legkiválóbb mesterei is idegenből kerültek ide. Nyilván faenzai mester műve a S. Sebastiano-templom Lando kápolnájának padozata 1510-ből, a mely gazdag fantáziára való, zománczfestésű

fayence lapokból áll. 1545-ben Francesco Pieragnolo alapít fayence-gyárat, a melynek alkotásai Franciaországban is keresettek. A kivitel terén azonban a velenczei iparművészek a legnagyobb eredményt üveggyártásukkal, drága művű szöveteikkel és a csipkével érték el, a melyen kívül a préselt bőrkárpit gyártása is nagy virágzást ért el. Ez utóbbi mesterei hetvennél több műhelyben dolgoztak s mint az aranyozók, a festőkkel egyazon czéhbe tartoztak. Molmenti szerint a Cinquecento korában évenkint átlag százezer arany értékű bőrkárpitot adtak el. Még nagyobb forgalmat értek el az üveggyárak, a melyek istápolása már a XIII. századtól kezdve a velenczei signoria különös gondoskodásának tárgya volt. Minthogy az üveghuták a sűrűn lakott Velenczében állandóan tűzveszedelemmel fenyegettek, ezeket már 1291-ben Murano szigetére telepítették át. Az idővel valóságos gyárvárossá fejlődött telep lakósainak a velenczei nobilikhez hasonlóan külön aranykönyvük volt s ez utóbbiakkal egyazon jogokat élvezték.[4] Technikai téren újat, a mit a rómaiak és arabok nem ösmertek volna, a velenczei mesterek az üveg terén nem igen hoztak létre; de az üveg természetét senki sem értette meg oly jól, mint ők. Az anyag földolgozásának helyes módjával ilyformán új művészetet teremtettek, mely eredetiségével, az üveg természetének megfelelő játszi díszítésével Európaszerte hódított s a külföld mestereit mindenfelé utánzásra késztette. Zománczfestésű üvegedényeivel Velencze már a XV. században nagy tökéletességet ért el. A XVI. században a virágzás még pompásabb lesz. A szabadon fúvott, fogóval s más egyszerű szerszámokkal mintázott, rendkívül változatosan díszített, gyakran fantasztikus, de az anyag természetének mindenkor megfelelő formájú üvegedényeik, víztiszta anyagukkal, díszítésük ragyogó színeivel, a hozzájuk forrasztott plasztikus ékítményeknek kiapadhatatlan képze-

letre való változatosságával mintaszerű remekművek. A XVI. századbeli üvegmunkák sorában az úgynevezett szárnyas poharak, a tükrök és csillárok a legnevezetesebbek. A szárnyas poharak virágkehelyalakú cuppájukkal, szárukhoz simuló fantasztikus üvegindáikkal ép oly fényes bizonyságai az üveg velenczei mesterei művészi inventiójának, mint a csavart üvegcsövekből, gyöngysze-



Stallumok a velenczei S. Giorgio maggiore templomban. Albertolle-de Brulettől.

mekből s virágmotivumokból összerótt velenczei csillárok vagy a tükrök, a melyeknek szintén változatosan diszített üvegkeretével a tükör foglalatának leginkább stilszerű formáját teremtették meg.

Az üveggyártás, helyesebben diszítő eljárásai titkainak megőrzése végett a velenczei Signoria ismételten is szigorú törvényeket hozott, a melyek a külföldre szegődő munkást halálbüntetéssel is fenyegették. Utána küldött bérgyilkosokkal nem egy ilyen külföldre szökött mestert

végeztettek ki.[5] S ha a velenczei üveggyártás eljárásai külföldön ennek ellenére is elterjedtek, jó izlés dolgában a többi európai államok mesterei még sokáig nem tudták fölülmulni remekeit s művészibb üvegtárgyakkal még a XVII. században is Velencze látja el Európát. Hogy Magyarországon is keresett volt a velenczei üveg, arról nem egy emlékünk tanúskodik. A bártfai városházán a XVI. század elejéről egész sorozat kehelyalakú velenczei üvegpohár maradt ránk. Ez ma a sárosvármegyei múzeumban látható s valamennyit Bártfa város zománcz-festésű czímere diszíti, jeléül annak, hogy a város urainak közvetlen megrendelésére s talán oly czélból készült, hogy a környékbeli üveghutáknak mintául szolgáljon, mely utóbbiakról Magyarországon már a XVI. századból is bőségesen maradtak ránk adatok.[6]

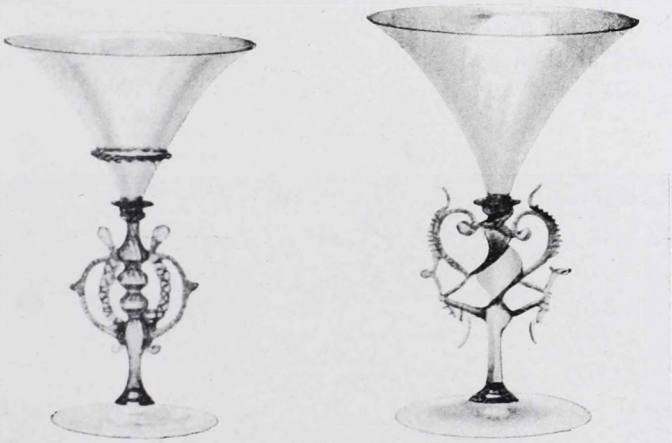
Ugyancsak Magyarország volt a XV. századtól fogva egyik fő kiviteli piacza Velencze bársony- és selyemszöveteinek, a melyek java a Cinquecento korában is a XV. század gránátalma motivumait tükrözteti vissza egymást metsző gazdag hatású virágfüzérek foglalatában, a melyek keleti eredetű elemei a XVI. és XVII. században hímzéseinken találtak jóizlésű utánzókra.

A csipkének, mely a XVI. században merül föl, Velencze volt a hazája. Eddig homályos eredete, legalább a mi a varrott csipkét illeti, a kelet szálvonással varrott, zsubrikolt kendőiben keresendő. A vert csipke, a mely a paszomántból fejlődött, szintén Velenczéből terjedt el Európaszerte s Németországban 1550 körül merül föl először.

A varrott csipke a vert csipkénél Velenczében is mindenkor művészibb munka számába ment, a melyhez rajzolt mintakönyveket a velenczei könyvnyomdák a XVI. század második felében egyre nagyobb számmal adnak ki.[7] A csipkekészítés az apáczakolostorok, de főleg a velenczei patriciusnők és házuk asszonyi népének kedves fog-

lalkozása volt s az utóbbi révén terjedt el és vált ezek körében pompásan viruló házi iparrá a velenczei köznép s a szomszédos szigetek asszonyai és leányai között.

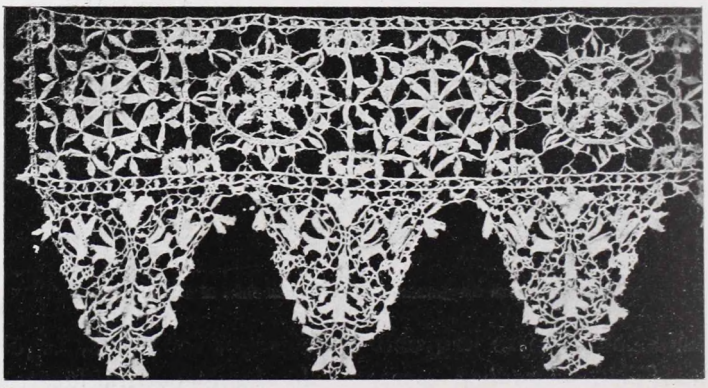
A Cinquecento korabeli csipke még egyszerű, egymás mellett sorakozó pókhálószerűen elrendezett motivumokból áll (reticella), a melyekhez szintén egyszerű csipkézett szélű szegély fűződik. Ez utóbbi gyakran vert csipke. A XVI. század végén a motivumok symmetrikusan vál-



Velenczei szárnyas üvegpoharak a XVII. századból. Molmenti nyomán.

takoznak s egyre nagyobb gazdagságot mutatnak, végül a XVII. században összeolvadó lombos virágfüzérré alakulnak át, a melynek indáit finom czérnaszálak kötik össze s motivumainak körülvarrásából keletkezett a barokkra nézve jellemző reliefcsipke s ennek legszebb faja a velenczei rózsacsipke. A velenczei barokkcsipke utánzásával kezdődik a franczia és a németalföldi csipke története, mely később önálló fejlődést ér el, a nélkül azonban, hogy akár az egyik, akár a másik, motivumai gazdagsága s művészi jelentősége tekintetében a XVI. és XVII. századbeli velenczei csipkét felülmulta volna.

S ezzel befejezhetjük Velencze Cinquecento-korabeli képzőművészetének és iparművészetének méltatását. Gobineau egyik szellemes, bár nem éppen elfogulatlan magyarázója, a német Scheman szerint a renaissance merőben lélek nélküli divat volt. A velenczei mesterek után a Michel-Angeloéhoz fogható nagy szellemi hagyaték nem maradt ugyan ránk; ám, hogy mi az igazi festészet, ebben a tekintetben mindenkor ők lesznek mestereink. A mennyiben pedig a divat egy-egy kor művészeti szellemének a mindennapi életben való nyilvánulása, ebben a tekintetben szintén bizvást járhatunk a velenczeiekhez iskolába.



Velenczei reticsellacsipke. Molmenté nyomán.

JEGYZETEK.

JEGYZETEK.

AZ I. FEJEZETHEZ:

1. Goethe: Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, II.

2. Kánon, a képzőművészetben oly szobor, mely az emberi test arányaira nézve mintaszerűnek, mértékadónak van elismerve, ilyennek tekintették a régiek különösen Polykletnek egy Doryphoros (lándsavivő)-alakját.

A II. FEJEZETHEZ:

1. Ezt a föltevést R. Muther fejezi ki: Leonardo da Vinci (Die Kunst, IX.) cz. munkája 3. lapján.

2. Ezeket legnagyobb részben a milanói Biblioteca Ambrosiana «Codice Atlantico»-ja tartalmazza.

3. Ilyennek tekinthető a budapesti szépművészeti múzeum egy Lionardo-kézrajza is.

4. E frescók ismertetése a Rivista d'Italia 1901 novemberi füzetében Alb. Avena czikkében.

5. A képtár leíró lajstromában 112/65. szám. Előbb németalföldi képnek tartották.

6. Újabban Muther (id. m. 13. l.) vonja kétségbe, hogy a Belle Feronniere a Lionardo műve volna s azt Boltraffionak tulajdonítja.

7. Általánosan el van fogadva az apostolok következő megnevezése: (balról jobbra haladva sorban) Bertalan, ifj. Jakab, András, Judás, Péter, János, — Jézus, — Tamás, id. Jakab, Fülöp, Máté, Tádé, Simon. Az 1908 év nyarán Luigi Cavenaghi, a Brera képrestaurátora az olasz kormány megbizásából beható restaurálást hajtott végre az «Utolsó vacsora» képén, melyet igen sikerültnek mondanak, s melynek folyamában állítólag a falkép romlásának okaira új világot vető körülmények merültek föl. Szerzőnek nem lehetett többé módjában e mű kinyomatása előtt személyes meggyőződést szereznetni a restaurázió eredményéről.

8. «Vie d'un Artiste», 272. l.

9. Müller-Walde: Leonardo da Vinci, 114. l. Ezzel ellentétben dr. Frizzoni (A proposito d'un prototipo di Leonardo da Vinci, Perseverenza 1902.) azt igyekszik kimutatni, hogy a Louvre képe az eredeti s a londoni másolat, mely Ambrogio di Predistől ered.

10. Müller-Walde id. műv. leírása (151. l.) és reproductiója.

11. Lionardonak a magyar Szépművészeti Múzeumban levő érdekes kézrajzaira nézve l. Lederer Sándor czikkét a Művészet 1907. évfolyama 315. s a köv. lapjain.

12. Leíró lajstrom 115/52. szám. Valószínű, hogy e képre eredetileg egy virágot tervezett a művész, mely után a kis Jézus kezét kinyujtja.

Leíró lajstrom 115/52. szám.

13. « « 89/56. «

14. « « 108/47. «

15. « « 106/51. és 110/58. számok.

16. Lásd szerző ily czímű tanulmányát: «Bernardino Luini és a Lionardo követői Milanóban», a Budapesti Szemle 1901. évi juliusi füzetében.

17. A leíró lajstrom 389. lapján 50. sz. alatt; a kép most nincs kifüggesztve.

A III. FEJEZETHEZ:

1. Újabban Granaccinak tulajdonítják Szépműv. Múzeumunk egy Dom. Ghirlandajo neve alatt szerzett, Szt. Jánost Pathmos szigetén ábrázoló képét; leíró lajstrom 54/1208. szám.

2. Lermolieff Lorenzo di Credinek egy Borghese-képtárbeli képét (Mária és József imádják a gyermek Jézust) s több mást is a művész egy, Tommasonak nevezhető társa műveinek nyilvánítja.

3. Temperaszínek oly festékek, melyek nem olajjal, hanem tojásfehérnyével, fügemézzel, enyvvel vagy mézgával vannak készítve, s melyeket a használatnál sem olajjal, hanem vízzel higítanak.

4. Romagna: a renaissance-korban Olaszországnak a Marca Ancona és Emilia közötti Adria-parti része, észak felé Ferrarával, délnyugat felé Umbriával volt határos; Rimini, Ravenna voltak legjelentékenyebb helyei. Emilia, — melynek neve, mint tartományé, most az egykori Romagnára is kiterjed, — akkor csak az Apenninek s Po közötti terület volt, Bologna, Modena és Parma városok környéke.

5. Leíró lajtsrom 124/(1257). szám.

6. « « 72/61., 75/48. és 84/59. számok.

7. « « 69/63. szám.

8. « « 58/68. «

9. A «terribilità» szót eredetileg II. Julius pápa alkalmazta Michel-Angelóra, mondván: «Michel-Angelo borzasztó (terribile),

nem lehet vele semmire sem menni!» (L. H. Thode: Michel-Angelo u. d. Ende der Renaissance I. köt. 41. l.)

10. Az «al fresco» festés frissen vakolt falterületet feltételez, úgy hogy a színek (vízfestékek) a nedves vakolásba olvadnak; ezért a kezelés rendszerint «alla prima» történik, vagyis a megkezdett rész mindig be is fejezendő, mert későbbi ráfestés nem adja meg a kívánt hatást. A frescófestésnek ez a technikája természetesen különös gyakorlatot, sőt képességet, hajlamot igényel.

A IV. FEJEZETHEZ:

1. Mariotto Albertinelli életrajzában említi Vasari ennek honfitársát Visino nevű festőt, ki úgy látszik a II. Ulászló idejében Magyarországon járt, itt számos megrendelést kapott, de a magyarokkal való kötekedése miatt majdnem pórúl járt. (Vite III. 125—126 l.) Ennek a Visinonak műveiről azonban semmit sem tudunk.

2. «Donna gravida» annyit jelent, mint terhes asszony.

3. A képtár leíró lajstromában 53/71. szám.

4. Lásd viszonyukra nézve: Eug. Müntz: Une rivalité d'artistes au XVI. siècle. (Gazette des beaux Arts 1882 márcz. és ápr. füzete.)

5. A «Disputa» képén fölismerhető alakok: a felső félkörben balról jobbra: Szent Péter, Ádám, Szent János evangelista, Dávid király, Szent István; a dicskoszorún túl: Szent György, Szent Lőrincz, Mózes, ifj. Jakab apostol, Ábrahám és Szent Pál; lenn balról a korlátra támaszkodik Bramante, ezen az oldalon az oltár közelében márványszéken ül Szent Gergely pápa, mellette ül Szent Jeromos; az oltár túlsó oldalán Pietro Lombardo püspök az égre mutat, Duns Scotus szerzetesi csuhában áll mellette, Szent Ambrus az égre tekintve ül, mellette szintén püspöki díszben ül Szent Ágoston s tollba mondja egy fiatal növendékének «Civitas Dei» című munkáját; mögötte Anaclet pápa, pálmaággal kezében, a dominikánus aquinói Szent Tamás s a bibornok Szent Bonaventura között; a lépcsőzet előterén álló pápa kétségkívül IV. Sixtus, a Cappella Sistina építője s Julius pápa nagybátyja; mögötte a koszorús Dante és a nagy prédikátor Savonarola, s némelyek szerint a Fra Angelico (Fiesole) fejei is láthatók.

6. A «Scuola d'Atene» képén megnevezhető alakok: a felső sorban balról jobbra: Alkibiades (sisakkal), Nikomachos (könyököl), Sokrates (ujjain számlál), Polemon, Krantor, Spensippos, Xenokrates, — Platon és Aristoteles (a középen), — tovább: Theophrastos, Lykon, Kritolaos, tyrosi Diodoros és Bessarion

bibornok (?) csípőre tett kézzel; az alsó sorban szintén balról jobbra: Demokritos vagy Epikur (tölgykoszorúval, olvas), Empedokles (kopasz, guggolva jegyez), Pythagoras (térdelve könyvbe ír), Francesco Maria della Rovere (világos köpenyben, hosszú fürtű, szép ifjú), Anaxagoras (vagy Hippias? térdére támasztja könyvét), ephesusi Heraklitos (a kőkoczkára könyököl), Diogenes (a lépcsőre telepedett le), Archimedes a Bramante képében (a földön fekvő táblára rajzol), Federigo Gonzaga (a mesterhez lehajló növendék), Zoroaster (arczczal a néző felé), Ptolemäos (fején koronával), Ráfael és szélről Sodoma.

7. A Parnassus képén megnevezhető alakok: a baloldalon (lanttal és írással ül) Sappho, mellette (a fához támaszkodik) Alkäos, a fa mögött Petrarca, feljebb a vak Homer énekel, mellette balról Dante, mögötte jobbról Vergil, azután Melpomene, Euterpe és Erato múzsák (állva), Kalliope (ülve), Apollo, ki állítólag Jacopo di San Secondo híres hegedűművész arczvonásait viseli; tovább jobbra Urania (ülve), mögötte Thalia, Klio és Polihymnia (állanak), Terpsichore (háttal fordulva); Terentius és Plautus római költők (Boccaccio és Tebaldeo képében, lefelé látszanak haladni), Ariosto és Aristophanes (amazokkal szemben); a jobb szögletben Ovidius és Horatius beszélgetnek az ülő Pindarossal.

8. A Heliodor képén a pápa székét hordó férfiak: Marcantonio Raimondi (elől, némelyek szerint Albrecht Dürer) Giulio Romano (hátul) és Pietro Foliari pápai titkár (a bal szögletben). A bolsenai mise képén a pápa mögött térdelő bibornokok Raffaello Riario (az idősebb) és San Giorgio.

9. Az «Arazzo» (képes hímzésű falszőnyeg) elnevezés Arras flandriai várostól ered, a hol a szőnyegszövés e német a legnagyobb tökélyre fejlesztették ki; mikor Arrast a francziák bevették, e műhelyek Brüsselbe telepedtek át, a Ráfael szőnyegeit is már itt szőtték, darabját ezer aranyért, Peeter van Aelst műhelyében

10. Az athenei Akropolis Minervának szentelt főtemploma (Parthenon) külső és belső márványdomborművei, különösen a belül körülfutó frizre alkalmazottak, (a Panathenäák ünnepi fölvonulása) Phidias és iskolájának alkotásai — ma legnagyobbrészt a londoni British Museumban láthatók, — a görög plasztikai művészet legkiválóbb emlékeinek vannak elismerve s talán minden egyebet fölülmuló hatást gyakoroltak a művészet, különösen a szobrászat fejlődésére.

11. A képszőnyegek második sorozata a következő jeleneteket ábrázolja: Krisztus születése, a három király imádása, bemutatás a templomban, a bethlehemi gyermekölés, Krisztus a

pokol előpitvarában, a föltámadás, Krisztus Magdalénának sebeit mutatja, Krisztus Emmausban, a mennybemenetel, a Szentlélek kiáramlása.

12. A budapesti Szépművészeti Muzeumnak Nagy Sándor és Roxane nászához való rajza is, melyet Pulszky Károly Ráfaelnek tulajdonított, Lermolieff szerint Sodomától való.

13. A Delfinen fekvő holt gyermek márványcsoportját a szentpétervári Eremitageban Ráfaelnek tulajdonítják. (Springer II. 414. l.)

14. Ez azért sem valószínű, mert a Ráfael «Szent Ceciliá»-ja 1514—1516. között került Bolognába, Francia pedig 1518-ban halt meg.

15. Némelyek szerint Correggio e szavakat a Ráfael piacenzai Madonnájának (Mad. di S. Sisto) láttára mondta volna.

16. Némelyek szerint a képen látható püspök Szent Ambrus, még mások szerint Szent Petronius.

17. Lásd a «Leíró lajstrom» 409. lapján.

18. A «Grotteszk» (Grottesco) elnevezés az ásások által földalatti üregekben (grotte) fölfedezett s a római korszakban épületek díszeül szolgált oly dekorativ festésektől ered, melyek többnyire képzeleti növények, állatok és emberi alakok ábrándos összeillesztését mutatják; ezeket a dekorativ motivumokat a renaissance nemcsak a festészetben, hanem a díszítő-szobrászatban is használta s a festők nemcsak épületeknél, hanem könyvlapok díszitésénél is alkalmazták.

19. Grisaille-festésnek a szürke színű monochrom ábrázolásokat nevezzük.

20. Keszler József, kit Eugen Müntz egy 1897-ben megjelent műve (Les Tapisseries de Raphael au Vatican) vezetett nyomra; lásd «Tomaso Vincidor kartonja Budapesten» című tárczaczikkét a «Budapesti Napló» 1902-iki évfolyamában.

21. Leíró lajstrom 125/171. szám.

AZ V. FEJEZETHEZ:

1. Vasari szerint Sodoma, római tartózkodása alatt X. Leó pápa megrendelésére is festett egy képet, mely a Tarquinius Lucreziáját ábrázolta; erre vélnek újabban a hannoveri Kestnermuzeum egy festményében ráismerni. (Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen XVIII. köt. 205. l.)

2. A bécsi Albertinában (néh. Albrecht főhg. rajz- és metszetgyűjteménye) s a budapesti szépművészeti muzeumban vannak kézrajzok, melyek Sodoma e képéhez látszottak készülni, s me-

lyeket sokan Ráfaelnek tulajdonítottak, ezek között különösen említést érdemel Roxane mezítelen karja.

3. Leíró lajstrom 90/1161. szám.

4. « « 79/57. «

5. « « 116/1216. «

6. Fabriczy Kornél tudós honfitársunk Cozzarelli művét ismerte föl a Louvre babérfűzért tartó angyalában, mely ott mint a firenzei iskolához tartozó szerepel. (Beilage zur Münch. Allg. Zeit. 1906. 38. szám.)

7. Leíró lajstrom 76/66. és 69. (raktárban) szám.

8. « « 70/2317. szám.

9. Predella: oltárkép alatti polcz, melyre szintén képeket festettek.

10. Leíró lajstrom 181/491. szám.

11. Chiaroscuro: a «chiaro» (világos) és «scuro» (sötét) szavak összetétele; alatta bizonyos fényhatásokat értünk a festészetben, melyeket alább — a Correggio kisebb képeinek leírásánál — maga a szöveg magyaráz. Egy szóval, magyarban csak a «fényhomály» fejezi, miért e szót is használjuk.

12. Biga: kétfogatú kocsi, melyet az ókorban versenyeknél, diadalmeneteknél használtak; ép így: triga (háromfogatú), quadriga (négy, egymás mellé fogott lóval).

13. Melozzo da Forli a XV. században Rómában a St. Apostoli-templomban festette le Krisztus mennybemenetelét; a bedőlt mennyezet képének töredékei ma a Szt Péter-bazilika sekrestyéjében láthatók.

14. Apsis: félköralakú vagy többszögű kinyuló része a templomnak, rendesen a hossztengely irányában s belseje megfelel a a «tribuná»-nak vagy szentélynek.

15. Leíró lajstrom 121/55. szám; a szépműv. muzeum raktárában van még (70. lajstr. sz. a.) egy «Correggio modorában festett» Magdolna-kép is.

16. «Io és Jupiter Correggiotól», l. Kazinczy művei (nemzeti könyvtár) I. köt. 61. l.

17. Leíró lajstrom 166/170. szám.

A VI. FEJEZETHEZ:

1. A nagyérdemű tudós, Ernst Steinmann (Das Geheimniss der Mediceergräber Michel-Angelo's, Leipzig, Hiersemann 1907.) egészen új és merész magyarázata, mely a Medici-sírok egész compositióját egy «Trionfo delle quattro complessioni» című régibb farsangi dal (Canto carnasciallesco) és annak megfelelő farsangi álarczos menet reminiscentiáiból származtatja, főkép

arra van alapítva, hogy e síremlékeken sűrűn fordul elő az álarcz mint dekorativ motivum (a Notte mellett, a két «Capitano» vértezetén, a szekrénykén, melyre Lorenzo könyököl és az egyik frizen) és hogy a négy vérmérséknek e dalban említett s valószínűleg a menet alakjaiban föltüntetett attributumai a Medici-sírok symbolikus alakjain is föltalálhatók, például a csillag az «Éj» diadémján. E gyönge támpontok nézetem szerint nem indokolják eléggé Steinmann meglepő föltevését, s azzal szemben joggal kérdezhetjük, hogy például a Notte egész benyomása, s az a mély melancholiára valló magyarázat, melyet maga Michel-Angelo adott Strozzi versére írt válaszában ennek az alakjának, hogy volna épen a sanguinikus vérmérsék személyesítőjével összeegyeztethető, kiről a szóbanforgó, Steinmannál (78. l.) szó szerint közölt farsangi dal azt mondja:

«Fa sua gente quieta, — Ridente, allegra, umana e temperata, — Venerea, benigna, e molto grata?»

2. Vasari azt mondja róluk: «Bastanti, se l'arte perduta fosse, a ritornarla nella pristina luce». (Vite, VI. 227. l.) Vagyis: elegendők volnának e szobrok maguk, visszaállítani, ha elveszett volna, a művészetet régi fényében.

3. A Farnese-hagyatékból eredő ismert antik Hercules-szobor a nápolyi muzeumban, melyet a római Caracalla-fürdőkből ástak ki.

4. Egy antik Hercules-szobor maradványa csak törzs- s felső lábszárakból áll.

5. Strozzi verse olasz szövegben:

«La Notte, che tu vedi in si dolci atti — Dormire, fu da un Angelo (czélzás Michel-Angelóra) scolpita — In questo sasso: e perchè dorme, ha vita. — Destala, se non 'l credi, e parleratti.» Szász Károly magyar fordításában: «Ez Éj, mely itten alszik, több a kőnél: — Angyal hívá őt létre hő mosolylyal! — És minthogy alszik: bizonyára ő él. — Ébreszd fel csak, ha kétkedel, s megszólal!»

A Michel-Angelo válasza olasz eredetiben:

«Grato m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso: — Mentre chè 'l danno e la vergogna dura, — Non veder, non sentir, m'è gran ventura. — Peró non mi destar; deh, parla basso!»

6. A fal — Steinmann szerint — csakugyan 15 cm-nyire harántosan behajlik.

7. Leíró lajstrom 73/46. szám.

8. « « 161/86. «

9. « « 151/175. « itt csak másolatnak van mondva.

10. « « 190/163., 191/161. és 193/162. számok.

11. « « 207/173. és 248/172. számok.

12. A Loggia dei Lanzi egy csúcsíves nyitott csarnok a firen-

zei Piazza della Signoria és az Uffizi porticusának szögletén, mely elnevezését valószínűleg a lándsás díszőrségtől vette s régebben nyilvános ünnepélyek helyéül szolgált.

13. Il brachettone, — nadrágcsináló.

14. E sonette magyar fordítását Meller Simontól lásd a Budapesti Szemle 1902 októberi füzetének 112. lapján.

15. «La Renaissance», scenes historiques, 538. l.

A VII. FEJEZETHEZ:

1. Lásd ezekre nézve Gregorovius, Lucrezia Borgia cz. művét, 210—265. l.

2. Lásd erre nézve E. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle cz. művét, II. köt. 4—7. l.

3. «Trionfi», Petrarca allegoriai eposa, mely a Szerelem, a Hírnév, a Szemérem, a Halál, az Idő és a Közbecsülés diadalairól szól s a renaissance-korban számtalan történeti és allegoriai, költői és művészi compositiónak szolgált alapjául.

4. Sgraffito, a festői dekorálásnak egy neme, mely abból áll, hogy a falterületet sötét színnel festik be s azután vékony habarcsréteget borítanak rá; erre a habarcsrétegre rajzol a művész s a rajz kör- és árnyékvonalai mentében vésőszerű karczoló-szerszámmal lefejti a felső réteget, miáltal a rajz a sötét alap színében tűnik elő.

5. A rézmetszés és rézkarcz különbsége abban áll, hogy míg az elsőnél a rézlemezre a nyomás útján sokszorosítandó rajzot hegyes eszközökkel közvetetlenül bevésik, rézkarcznál a rézlemezt viaszkos fedőanyaggal vonják be, ezen karczolják ki a rajzot s azután maró erejű folyadékot eresztenek rá, mely a fedőanyagtól megszabadított területeken a rézlemezt megtámadván, a rajzot arra átviszi.

6. Cisellálás alatt itt és a továbbiakban az a csiszoló- és vésőmunka értendő, melylyel a különböző részekből vagy anyagokból öntött vagy vert fémművek felülete az utolsó kidolgozást és kisímítást kapja.

7. Niello: arany és ezüst művekben bevésett rajznak sötét, zománczszerű anyaggal való kitöltése által előállított ékítmény.

8. Benvenuto Cellini önéletrajzát magyarra is lefordította Szana Tamás.

A VIII. FEJEZETHEZ:

1. Vasari szerint Giorgione «nato d'umilissima stirpe» vagyis alacsony származású volt. Újabb kutatók sejtelme szerint apja *Zorzonus de Vitellaco*, a ki pár évvel Giorgione születése előtt

Castelfrancóban él s a kit egy 1460-ból való okmánymásolat említ. Minthogy a Zorzonus keresztnév, mint Giorgione neve is, nem bizonyos, hogy az előbbi apja volt-e a nagy művésznek. Egy 1697-ben Velenczében megjelent könyv «Viaggii del P. Coronelli» szerint Giorgione «della casa Barbarella nato da una contadina della Vedelago» vagyis a Barbarella család egyik tagjának s egy vedellagói parasztasszonynak gyermeke volt. V. ö. Fabriczy és Gronau fejtegetéseit a Repertorium für Kunstwissenschaft B. XIX. 1896, — továbbá Philippi Die Kunst der Renaissance I. 440. lap.

2. Santa conversazione alatt a velenczeiek a festészetben olyan vallásos tárgyú compositiót értettek, amelyen a Madonna vagy egy-egy kiválóbb szent mint főalak szerepel s körülötte többnyire keresetlen egyszerűséggel más szentek csoportosulnak.

3. A *restello* mivoltát G. Ludwig a velenczei művészet nem régiben elhunyt jeles kutatója állapította meg a firenzei művészettörténeti intézet Italienische Forschungen című folyóiratának 1906. évi I. kötetében. Itt közölt értekezése kapcsán Ludwig a Vicenzo Catena hagyatékában említett restellót is reconstruálta. Ezt Bellininek hat jelképes tárgyú festménye díszítette a tükör körül csoportosítva. A festmények közül öt napjainkig fönmaradt s a velenczei Accademia-képtárban látható.

4. 145/1041. képtári szám.

5. 140/94. « «

6. A Pitti képtár hangversenyét újabban Tizian ifjúkori művének tartják, de nem kisebb tekintélyek Giorgionénak tulajdonítják. Az előbbi véleményt Morelli nyomán Berenson és Gronau, az utóbbit Burckhardt s Crowe és Cavalcaselle képviselik. Legújabb vizsgálat szerint az ifjú alakja ezen a képen utólagosan festett toldalék.

7. 138/1384. képtári szám.

8. 170/84. « «

9. 167/1252. és 136/90. képtári szám

10. 176/91. « «

11. «Művészet» 1904. Diner Dénes József: «A Lederer-gyüjtemény».

12. 153/97. képtári szám. Girolamo da Santa Croce neve alatt. V. ö. Lederer A szépművészeti muzeum olasz mesterei cz. tanulmányát. Művészet 1906.

13. 174/1213. és 126/1254. képtári szám.

14. Művészet 1904. évf. Diener id. czikke.

15. 172/1253. és 131/1448. képtári szám.

16. 179/1243. képtári szám.

A IX. FEJEZETHEZ:

1. Tizian születési évét a régi írók hol 1477-re, hol 1480-ra teszik. Ő maga II. Fülöp spanyol királyhoz intézett 1571 augusztus 1-én kelt levelében 95 évesnek vallja magát. E szerint 1476, de inkább 1477 születésének éve. V. ö. Gronau: Tizian 2. l.

2. A három életkor szembeállítása a Cinquecento korai szakában a velenczei festők igen kedvelt tárgya s a Giorgione hangversenyén és három philosophusán kívül, Lorenzo Lotto Pitti-beli képén is érvényesül. Tizian Három életkor cz. képe a jobb sarokban három gyermeket ábrázol s ezek közül kettő alszik, a harmadik játékra készen csak most ébredt föl; a kép balsarkában egy enyelgő fiatal pár, végül a háttérben koponyák közt egy öreg ember látható, a ki már csak a mulandósággal törődik.

3. Berzeviczy Albert: Itália II. kiadás 66. l.

4. A cadorei csata régi olajfestésű másolata a firenzei Uffizi gyűjteményben maradt fönn. Metszetben Giulio Fontana sokszorosította.

5. V. ö. Gustav Ludwig: Tizians Hochzeit, Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen XXIV. 1903. Beiheft.

6. II. Fülöp képének Augsburgban készült vázlata Lenbach, a nemrégiben elhunyt híres müncheni arczképfestő gyüjteményében van.

A X. FEJEZETHEZ:

1. V. ö. Ludwig: Bonifazio dei Pitati da Verona. Eine archivalische Untersuchung. Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen. B. XXII—XXIII.; továbbá Lederer Sándor: A szépművészeti muzeum olasz mesterei. Művészet 1906.

2. Crowe és Cavalcaselle szerint (Geschichte der italienischen Malerei VI. B. 336. l.) lovaggá tette s Regillo nevet adományozott Pordenonenak János király. Az oklevél Nagy-Váradon, 1535 április 24-én kelt.

3. Tintoretto nagy sietségében festményeit gyakran kellő alapozás nélkül, szinte a nyers vászonra festette, képei megfeketedésének oka ilyformán a hanyag technika s nem a festék, a mely gyárilag készülve korunk mestereinek képeit gyakran még ezek életében megbarnítja.

4. Képét közli Radisics Jenő: Az Országos Ráth György Muzeum kalauza 198. sz. — Lederer S. Művészet 1906. évf.

A XI. FEJEZETHEZ:

1. V. ö. Molmenti: La Storia di Venezia. II. k. 470. l.

2. A Hypnerotomachia Poliphili 1467-ben latin nyelven jelent meg s Francesco Colonna munkája. Az 1499. évi kiadás a mű népszerűsített olasz fordítása. A korai renaissance felső-itáliai humanista művészeti és irodalmi életét festi benne a szerző regényes felfogással s ilyformán a Hypnerotomachiát az első modern értelemben vett művészeti regénynek tarthatjuk.

3. Molmenti i. m. II. k. 156—157. l.

4. A velenczeiek arany könyve a köztársaság patricius családjainak névsorát foglalta magában, a melyeknek férfitagjai az állam kormányzásában tevékeny részt vehettek s a legfőbb tisztségekre is választók és választhatók voltak.

5. A bérgyilkosok kiküldése útján végrehajtandó kivégzést 1547-ben rendelték el; de jóllehet már a XV. századtól fogva vándoroltak ki velenczei üvegmunkások, csak 1658-ból s 1754-ből maradt fönn adat, hogy Bécsben két, illetve egy velenczei mestert meggyilkoltak. V. ö. Gerspach: La Verrerie.

6. V. ö. Takács Sándor: Műveltségtörténeti közlemények V. rész. Századok 1907.

7. Ezeket a mintáskönyveket Dreger ismerteti behatóan Entwicklungsgeschichte der Spitze cz. művében, a melyet nagyrészt ezek alapján is írt. A varrott csipke szerszáma a tű, a melylyel a csipke rajzát magában foglaló pergamenlapra letűzött fonalak vázára a himzőtechnikához hasonló öltésekkel készítik a befejezése után alapjáról lefejtett csipkét. A vert csipke hengeres párnára vont rajz alapján párosával orsókra gombolyított s gombostűkön egymáson átvetett czérnaszálak fonadékából áll.

IRODALOM.

1. A Cinquecento művészetére vonatkozó magyar művek.

Berzeviczy Albert. Itália. Utirajzok és tanulmányok. II. kiadás. Budapest, 1905.

Berzeviczy Albert. Bernardino Luini és a Lionardo követői Milanoban. Budapesti Szemle. 1901. julius.

Diner Dénes József. Lionardo da Vinci. (Művészeti könyvtár.) Budapest, Lampel R.

Divald Kornél. Művészettörténeti korrajzok. Budapest, 1900. I—II.

Lederer Sándor. A Szépművészeti Múzeum olasz mesterei. I. Velenczei festők. Művészet, 1906. A milanoi iskola és Leonardo da Vinci. Művészet, 1907.

Meller Simon. Michel-Angelo. (Művészeti könyvtár.) Budapest, Lampel R.

Ormós Zsigmond. Giorgione Barbarelli di Castelfranco. Budapest, 1872.

Ormós Zsigmond. Visszaemlékezések. I. Velencze. Temesvár, 1885.

Pulszky Ferencz. Marc-Antonio Raimondi és iskolája. Budapesti Szemle. 1873. január.

Pulszky Károly. Raphael Santi az orsz. képtárban. Budapest, 1881. (Csak 12 példányban nyomatott, megvan a budapesti egyet. könyvtárban.)

Széchen Antal gróf. Ráfael. Budapesti Szemle. 1889. márczius.

Venturi A. A budapesti Országos Képtár olasz képei. Archæologiai Értesítő. 1900. november.

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

Wollanka József. Andrea del Sarto. Budapesti Szemle. 1901. szeptember.

Wollanka József. Raffael. Művészeti könyvtár. Budapest, Lampel R.

Wollanka József. Ráfael falképei a Heliodorus-teremben. Budapesti Szemle. 1905. május.

2. Szerzők által leginkább használt idegen művek.

Bartsch Adam. Le peintre graveur. Vienne, 1803—1821. Supplé-ments. Leipzig, 1843. Susätze. Nürnberg, 1854.

Berenson Bernhard. Lorenzo Lotto. London, 1905.

Berenson Bernhard. The Venetian Peinters of the Renaissance. Second edition. New-York—London, 1895.

Bode Wilhelm. Die Italienische Plastik. Zweite Auflage. Berlin, 1893.

Burckhardt Jacob. Der Cicerone. Achte Auflage. II. u. III. Theil. Leipzig u. Berlin, 1901.

Burckhardt Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898.

Condivi Ascanio. Vita di Michelagnolo Buonarroti. Legújabb kiadása: Firenze. Barbera, 1903.

Conti Angelo. Giorgione. Firenze, 1894.

Crowe J. A. és *Cavalcaselle G. B.* Raphael, sein Leben und seine Werke aus d. englischen v. Carl Aldenhoven. Leipzig-Hirzel, 1883. I, II.

Crowe J. A. és *Cavalcaselle G. B.* A History of painting in North-Italy». London-Murray, 1871. I, II.

Crowe J. A. és *Cavalcaselle G. B.* History of painting in Italy, németül: Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsch von Max Jordan. B. IV—VI. Leipzig, 1872—1876.

Crowe-Cavalcaselle. Tizian, Leben und Werke. Deutsch von Max Jordan. I—II. Leipzig, 1877.

Desjardins Abel. La vie et l'œuvre de Jean Bologne. Paris, A. Quantin, 1883.

Dillon Edward. Glass. The connoisseurs library. London, 1907.

Dreger Moriz. Entwicklungsgeschichte der Spitze. I—II. Wien, 1091.

Duplessis G. Histoire de la gravure. Paris, 1880.

Fabriczy Cornelius. Medaillen der Italienischen Renaissance. Leipzig. Seemann.

Fischel Oskar. Tizian: des Meisters Gemälde in 230 Ab-bildungen. Stuttgart u. Leipzig, 1904.

Freemann L. J. Italian Sculptur of the renaissance. London, Macmillan. 1901.

Gauthier Pierre. Notes zur Bernardino Luini. Gazette des Beaux Arts, 1899. aug., oct. 1900. jan., márcz.

Gerspach. L'Art de la verrerie. Bibliotheque de l'enseignement des beaux-arts. Paris, 1885.

Goethe Joh. Wolfg. Italienische Reise, Zweiter Aufenthalt in

Rom, Über Italien (Fragmente), Über Christus u. die zwölf Apostel Joseph Bossi (Ferneres über Kunst.), Benvenuto Cellini.

Grimm Hermann. Leben Michelangelo's, I, II. Hannover, 1873.

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

Gronau Georg. Tizian. Berlin, 1900.

Guyness H. Andrea del Sarto. (G. Bell: Great Masters in painting and sculptur, London.)

Jahrbuch. Der königlichen Preussischen Kunstsammlungen. B. VII—XXVII. 1886—1906. Lásd J. Meyer, Justi, Wickhoff, Rintelen, Gronau, Gustav Lndwig, Emil Jacobsen, P. Müller-Walde, C. Schuchchardt tanulmányait.

Justi Carl. Michel-Angelo. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1900.

Klaczko Julian. Causeries florentines, Revue des deux mondes. 1880. 249. l.

Klaczko Julian. Jules II. (Romes et la Renaissance.) Paris, Plon, 1898.

Knackfuss H. Michelangelo. Künstlermonographien. IV. füzet. Bielefeld u. Leipzig, 1900.

Knackfuss H. Raffael. Künstlermonographien. I. 1901.

Knackfuss H. Tizian. Künstlermonographien. XXIX. Bielefeld u. Leipzig, 1897.

Lafenestre Georges et *Richtenberger Eugène.* La Peinture an Europe. Rome, le Vatican, les Eglises. Paris, 1903.

Lermolieff J. (G. Morelli). Kunstkritische Studien über italienische Malerei. I—III. Leipzig, 1890—1893.

Lionardo da Vinci. Il libro di Pittura. Herausgegeben von Heinr. Ludwig. (Eitelberger's Quellenschriften zur Kunstgeschichte. XV—XVIII. Band. Wien, Braumüller. 1882.)

Lomazzo. Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura. Roma, 1844. Edit. Saverio del Monte.

Lübke Wilhelm. Rafaels Leben u. Werke. Dresden, A. Guthier, 1882.

Lübke-Semrau. Die Kunst der Renaissance in Italien und Norden. Stuttgart. 1903.

Lützow Carl v. Die Kunstschätze Italien's. Stuttgart, Engelhorn.

Meissner F. H. Veronese. Künslermonographien. XXVI. Bielefeld-Leipzig, 1897.

Molmenti Pompeo. La storia di Venezia nella vita privata. I—II. Bergamo, 1905.

Muther Richard. Lionardo da Vinci. (Die Kunst, 9 Bd. Jul. Bard, Berlin.)

Müller-Walde. Dr. Paul, Leonardo da Vinci, Lebensskizze u. Forschungen üb. sein Verhältniss zur Florent. Kunst u. zu Rafael, München, 1889. (Töredék.)

Müntz Eugene. Histoire de l'art pendant la renaissance. II. és III. Paris, 1895.

Müntz Eugene. Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, Hachette, 1881.

Paoletti Pietri. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Parte I—III. Venezia, 1893—1897.

Pater Walter. The renaissance. Németül, Leipzig, Diederichs 1902.

Philippi Adolf. Die Kunst der Renaissance in Italien. I—VI. B. Leipzig. Seemann, 1905. (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen.)

Plon Eugene. Benvenuto Cellini, orfévre, médailleur, sculpteur. Paris, Plon, 1883.

Priuli-Bon Contessa. Sodoma. (G. Bell: Great Masters in painting and sculptur, London.)

Ricci Corrado. Antonio Allegri da Correggio, sein Leben u. seine Zeit, aus d. italienischen von H. Jahn.

Richter Luise M. Siena. Berühmte Kunststätten No 9. Leipzig, Seemann.

Rosenberg Adolf. Leonardo da Vinci. Knackfuss, Künstlermonographien. Leipzig, XXXII. füz.

Ruskin John. Stones of Venice, I—III. London G. Allan 1893. Magyarul: Velencze kövei Geőcze Saroltától.

Schönfeld. Dr. Paul, Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart, Metzler, 1881.

Springer Anton. Raffael und Michelangelo. I, II. Leipzig, Seemann, 1883.

Steinmann Ernst. Das Geheimniss der Mediceergräber Michelangelo's. K. W. Hiersemann. Leipzig, 1907.

Steinmann Ernst. Rom in der Renaissance. (Berühmte Kunststätten No 3.) Leipzig, Seemann.)

Steinmann Ernst. Die Sixtinische Kapelle. München, Bruckmann, 1905. II. Band: Michelangelo.

Stendhal (Henri Beyle De). Histoire de la Peinture en Italie. Paris, 1892.

Stendhal (Henri Beyle De). Promenades dans Rome. I, II. Paris, Calman Lévy.

Symonds John Addington. Renaissance in Italy. (III-ik köt.) London, 1882. (Wohl Janka magyar fordítása: a magy. tud. Akadémia kiadványa.)

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

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

Thode Henri. Correggio. Knackfuss: Künstlermonographien. Bielefeld u. Leipzig, XXX. füzet.

Thode Henri. Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin, Grote, 1902. I—II.

Thode Henri. Tintoretto. Künstlermonographien. XLIX. Bielefeld-Leipzig, 1901.

Urbani de Gheltof G. M. Les arts industriels a Venise. Venise. 1885.

Vasari Giorgio. Le vite de'piu eccellenti pittori etc. Ed. G. Milanesi. Firenze, 1881.

Venturi Adolfo. Il pittore delle Grazie. (Correggio.) Rivista d'Italia. 1900 május. La scultura toscana nell'età d'oro. U. ott. 1899 april.

Wölflin Heinrich. Die Jugendwerke des Michelangelo. München, 1891.

Wölflin Heinrich. Die Klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance. München, 1899.

Williamson G. C. Bernardino Luini. (Bell: Great masters in Painting and Sculptur. London.)

A TARTALOM ÁTTEKINTÉSE.

Lap

Bevezetés — — — — — — — — — — — — — — 3—12

I. FEJEZET.

A Cinquecento művészetének jelleme.

Itália képzőművészete a XV. század (Quattrocento) végén; új korszak megnyilása Lionardo, Fra Bartolommeo és Michel-Angelo felléptével; az új korszak létrejöttének némely külső okai; a Cinquecento művészetének lényeges különbségei a Quattrocentoéval szemben; a Lionardo megjelenésétől Michel-Angelo haláláig terjedő korszak rövid áttekintése — — 15—37

II. FEJEZET.

Lionardo és a lombard iskola.

Lionardo da Vinci egyénisége, élete, jelentősége, főbb művei; a lombardiai festő-iskola: Bramante szerepe; Vinc. Foppa, Borgognone, Bramantino; a Lionardo követői: Bern. de' Conti, Ambrog. de Predis, Boltraffio, Salaino, Oggiono, Ces. da Sesto, Sodoma, Giampetrino, Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari; a lombardiai szobrászati iskola s főleg a Certosa mesterei: Ant. és Christ. Mantegazza, Omodeo, Ben. Briosco, Christ. Solari, Caradosso, Bambaja — — — — 41—86

III. FEJEZET.

Michel-Angelo ifjúságának kora.

Michel-Angelo pályájának kezdete; művészeti viszonyok az akkori Firenzében, Lorenzo di Credi és Piero di Cosimo. Michel-Angelo Bolognába megy; az ottani festő-iskola: Lorenzo Costa, Francia és tanítványaik. Michel-Angelo első római tartózkodása; a Pietà; a művész visszatér Firenzébe; a Dávid szobra, a Tondo és a Madonna Doni; versenye Lionardóval,

Lap
kartónja. Egykorú firenzei művészek: Andr. Sansovino, Rustici, Ferrucci, Montelupo, Rovezzano; Giul. Buggiardini, Rid. Ghirlandajo. II. Julius pápa egyénisége; Michel-Angelo az ő szolgálatában; a síremlék terve; a Cappella Sistina menyezeti frescói; a megkötözött rabszolgák s a Mózes szoboralakjai — — — — — — — — — — — — — — — 89—147

IV. FEJEZET.

Ráfael.

Ráfael pályájának kezdete, perugiai időzése, viszonya Peruginóhoz; a «Mária megkoronázása», a «Sposalizio»; firenzei működése; Fra Bartolommeo szerepe és jelentősége; Mariotto Albertinelli; a firenzei korszak Madonnái, különösen a Mad. del Granduca és a Mad. del Cardellino; a «Krisztus sírbatétele»; Ráfael Rómában telepedik le; a Stanza della Segnatura képei; a Stanza dell'Eliodoro képei; a többi Stanzák és a Loggiák festései; a szőnyegképek kartónjai; Julius és Leo pápák arczképei; a «Farnesina»-villa festései, a Cappella Chigi, és a Pace-templom Sibyllái; a római korszak Madonnái, különösen a M. della sedia, a M. dell' Impannata és a M. di Foligno; a Szent Sixtus Madonnája és a bolognai Szt Cecilia-kép; a Transfiguratio képe, Ráfael korai halála, jellemzése. Iskolája: Timoteo Viti, Lo Spagna, Giovanni da Udine, Polidoro da Caravaggio, Tommaso Vincidore, Francesco Penni, Andrea da Salerno, Perino del Vaga, Bartolommoe Rammenghi, Giulio Romano, e legutóbbinak önálló jelentősége — — — — — — — — — — — — — 151—228

V. FEJEZET.

Sodoma, Sarto, Correggio.

Művészeti törekvések Sienában és Firenzében; Giovan-Antonio Bazzi (Il Sodoma) élete, Sienában és annak közelében festett első képei, frescói a római Farnesinában; későbbi munkássága Sienában, művészi jelleme. A többi sienai művészek: Bernardino Fungai, Girolamo del Pacchia, Baldassare Peruzzi, Domenico Beccafumi festők, Antonio és Giovanni Barile, Giacomo Cozzarelli és Marrina szobrászok. — Andrea d'Agnolo (del Sarto) föllépése Firenzében, jellemzése, művei a Scalzoban, S. Annunziatában, a Pitti-képtárban és egyebütt. A. del Sarto iránya: Franciabigio, Rosso dei Rossi, Bacchiacca, Pontormo. — A parmai művészet; Antonio Allegri

Lap

da Correggio élete és munkássága, helye és jelentősége az olasz festészetben; Francesco (Il Parmegianino) és Girolamo Mazzola — — — — — — — — — — — — — — — 231—294

VI. FEJEZET.

Michel-Angelo életének második korszaka.

Michel-Angelo firenzei működése X. Leo és VII. Kelemen pápa idejében; a Sopra-Minerva-templom Krisztus-szobra; a Mediciek síremlékei; a mester visszatér Rómába; a «Végítélet» falképe a Sixtus-kápolnában. E korszak egyéb festői: a ferrarai Ortolano, Mazzolino, Dosso Dossi, Garofalo; a firenzei Bronzino; Michel-Angelo közvetetlen követői: Marcello Venusti, Daniele da Volterra, Franc. Salviati, a Zuccaro testvérek, Giorgio Vasari. E korszak szobrászai: Tribolo, Alf. Lombardi, Begarelli, Franc. da Sangallo, Vinc. Danti, Giov. da Nola; a Michel-Angelo közvetetlen követői: Guglielmo della Porta, Montorsoli, Raff. da Montelupo, Bandinelli és Ammanati; Benv. Cellini és Leoni mint szobrászok; Giov. da Bologna. Michel-Angelo vénsége és halála; művészetének jelleme és hatása; a barokk-stil kifejlődése — — — — 297—357

VII. FEJEZET.

Diszítő művészet és művészeti ipar.

A művészet és az élet a Cinquecentoban; művészek közreműködése a diszítő ipar terén; az olasz társadalmi és magánélet művészetszükséglete; az ünnepélyek, diadalmenetek, jelmezes fölvonulások; kényelem és fényűzés a magánéletben. A diszítő építészet; a diszítő festészet; a sokszorosító művészetek; az üvegfestés; a kerámia; a szövőipar, himzés és sujtásfonás. A diszítő szobrászat, mozaik és pietra-dura, intarsiák, fafaragás és műasztalosság; a kis plasztika, nevezetesen a gemmák és érmek; műlakatosság, fegyverkovács- és késműves-ipar; az ötvösség; Benvenuto Cellini, mint a korszak jellemző alakja — — — — — — — — — — 361—403

VIII. FEJEZET.

Giorgione és köre.

Velencze sajátos szerepe Itália renaissancekori képzőművészetében. Giorgione a velenczei cinquecentokorabeli festészet úttörő mestere. Kortársai és követői: Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio, Lorenzo Lotto. A Terraferma festői — 407—436

IX. FEJEZET.

Tizian.

Lap

Tizian származása és ifjúkora. Összeköttetései Giorgionéval. Frescói Páduában. Oltárképei Velenczében. A ferrarai és mantuai herczegek számára festett munkái. III. Pál pápa és Tizian. V. Károly császár, IV. Fülöp spanyol király számára festett munkái. Tizian családi élete, öreg kora, halála — 439—460

X. FEJEZET.

Tintoretto és Paolo Veronese.

Tizian kortársai és követői. Tintoretto tanulóévei, törekvései a festészet terén. Mythosi tárgyú képei. A Scuola di San Rocco festményei, a Doge-palota számára festett képei. Paolo Veronese, a veronai iskola tanítványa, átköltözése Velenczébe, a S. Sebastiano-kolostorban festett munkái, lakomaképei. P. Veronese mint frescofestő. A Doge-palota festményei. Veronese örökösei. A Bassanók s a velenczei Cinquecento vége — — — — — — — — — — — — — — 463—488

XI. FEJEZET.

Velencze szobrászata és iparművészete.

Jacopo Sansovino mint szobrász és diszítő művész, iskolája, tanítványai. Velencze iparművészete. Sokszorosító művészet. Fafaragás, keramika. Szövés. Bőrkárpitok, üveg és csipke 491—510

*

Jegyzetek — — — — — — — — — — — — — — 513—529

Irodalom — — — — — — — — — — — — — — 524—528

AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

KÉPEK JEGYZÉKE.

SZÖVEGKÉPEK.

Lap

A bolsenai mise; Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoro-ban ... 3

Apostolok és angyalputtók; Correggio képének részlete a parmai S. Giovanni-templomban ... 12

Ádám teremtése; Michel-Angelo freskója a Sistina kápolna mennyezetén ... 15

Mona Lisa; Lionardo festménye a párisi Louvreban ... 19

Szt. Sixtus Madonnája; Ráfael képe a drezdai képtárban ... 22

Dávid; Michel-Angelo szobra a firenzei galleria antica e modernában ... 27

Szent Jeromos Madonnája; Correggio képe a parmai képtárban ... 31

Isteni és földi szerelem; Tizian képe a római Borghese-villában 35

Díszpajzs Benvenuto Cellini idejéből a firenzei Museo Nazionaleből ... 37

Részlet a *milanoi San Satiro templom sekrestyéjének frizjéből*; Caradossotól ... 41

Lionardo da Vinci föltételezett arczképe; a firenzei Uffizi képtárban ... 45

La Belle Ferronnière; Lionardo képe a párisi Louvreban ... 51

Az utolsó vacsora; Lionardo falfestménye a milanoi Mad. delle Grazie kolostorban ... 53

Szent-Anna harmadmagával; Lionardo képe a párisi Louvreban 55

Szűz-Mária a sziklák közt; Lionardo képe a londoni nemzeti képtárban ... 59

Aggastyánfej; Lionardo képe a turini kir. képtárban ... 62

Tanulmány; Lionardo rajza a budapesti szépművészeti muzeumban ... 63

Gonzaga—Este Izabella arczképe Lionardo da Vincitől ... 65

Madonna; Boltraffio képe a budapesti országos képtárban ... 66

Szent-Család; C. da Sesto festménye a szentpétervári Eremitageban ... 69

Lap

Madonna a zöld vánkoson; Andrea Solario festménye a párisi Louvreban ... 71

Mária menyegzője; B. Luini festménye a saronnoi Santuario della Vergine templomban ... 73

Madonna rózsalugasban; B. Luini festménye a milanoi Breza képtárban ... 75

Madonna szentekkel és angyalokkal: G. Ferrari oltárképe Vercelliben ... 77

Ruharedő tanulmány; Lionardo rajza a párisi Louvreban ... 81

Lodovico Sforza és Beatrice d'Este síremléke; C. Solari műve a paviai Certosában ... 83

Gaston de Foix síremléke; Bambaja szoborműve a milanoi Sforza-múzeumban ... 85

A luganoi Madonna; Luini képe ... 86

Michel-Angelo *Madonna reliefje* a firenzei nemzeti muzeumban 89

Andrea Verrocchio arczképe; L. di Credi képe a firenzei Uffizi-képtárban ... 91

A boldogságos szűz a gyermek Jézussal és szent Jánossal; L. di Credi képe a római Borghese-képtárban ... 92

Simonetta Vespucci arczképe; Piero die Cosimo képe Chantilly várban ... 94

Giovanni Bentivoglio és családja fogadalmi képe; L. Costa festménye a bolognai Giacomo Maggiore templomban ... 97

Madonna szentekkel; L. Costa képe a bolognai S. Petronio templomban ... 99

Szent István vértanusága; F. Francia képe a római Borghese képtárban ... 101

Madonna szentekkel; F. Francia képe a bolognai Giacomo Maggiore templomban ... 102

Szent Cecilia eljegyzése; F. Francia képe a bolognai Szent Cecilia-Oratoriumban ... 103

Szent János evangelista; E. Grandi képe a budapesti szépművészeti múzeumban ... 105

Pietà; Michel-Angelo szoborműve a római Szt.-Péter bazilikában ... 109

Szent Család; Michel-Angelo festménye a firenzei Uffizi-gyűjteményben ... 113

A fürdő katonák; Marcantonio metszete Michel-Angelo rajza nyomán ... 114

Az Üdvözítő megkeresztelése; Sansovino szoborműve a firenzei Battistero kapuormán ... 115

Ascanio Sforza síremléke; Sansovino szoborműve a római S. Maria del Popolo templomban ... 117

Lap

A loretoi Santa-Casa homlokoldalának domborművei; A. Sansovino-tól ... 119

Keresztelő Szent János prédikál; szoborcsoport a firenzei Battistero kapuormán ... 121

Marsilio Fincio mellszobra; Ferrucci szoborműve a firenzei dómban ... 123

A gyermek Jézus imádása; R. Ghirlandajo képe a budapesti szépművészeti múzeumban ... 125

A delphii Sibylla; Michel-Angelo képe a Sixtus-kápolna mennyezetéről ... 131

Ésaiás próféta, Michel-Angelotól, a Sistina mennyezetéről ... 133

Dekorativ alak Michel-Angelotól; a Sistina mennyezetéről ... 135

Éva teremtése; Michel-Angelo mennyezeti képe a Sistinában 137

Megkötözött és haldokló rabszolga; Michel-Angelotól a párisi Louvreban ... 143

Mózes szobra a római Pietro in Vincoli templomban, Michel-Angelotól ... 145

Jeremiás próféta; Michel-Angelo képe a Sistina kápolnában 147

A Parnassus; Ráfael falképe a Stanza della Segnaturában, Rómában ... 151

Madonna della Misericordia; Fra Bartolommeo képe a luccai akadémiában ... 155

Mária férjhezmenetele; Ráfael képe a milanoi Brera-képtárban 157

Az utolsó ítélet; Fra Bartolommeo és Albertinelli képének felső része a firenzei Uffizi képtárban ... 159

A feltámadó Krisztus; Fra Bartolommeo képe a firenzei Pitti-képtárban ... 161

Pietà; részlet Fra Bartolommeo képéből a firenzei Pitti-képtárban ... 162

Szt. Anna látogatása Erzsébetnél; Mariotto Albertinelli képe a firenzei Uffizi képtárban ... 163

Ráfael önarczképe; a firenzei Uffizi képtárban ... 165

Madonna del Granduca; Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban ... 166

Madonna del Cardellino; Ráfael képe a firenzei Uffizi-képtárban ... 169

Krisztus sírbatétele; Ráfael képe a római Borghese-képtárban 173

A «*Disputa del Sacramento*»; Ráfael freskója a vatikáni Stanza della Segnaturában ... 178

Az athenei iskola; Ráfael freskója ugyanott ... 179

Heliodor kiűzetése a templomból; Ráfael falképe a vatikáni Stanza d'Eliodoroban ... 183

Szent Péter megszabadulása; Ráfael falképe ugyanott ... 185

Lap

A Borgo égése; Ráfael falképe a vatikáni Stanza dell' Incendioban ... 187
Constantin csatája; falkép a vatikáni Sala di Constantinoban 189
Péter csodálatos halászata; szőnyegkarton a londoni Kensington múzeumban ... 193
II. Julius pápa arczképe; Ráfael festménye a firenzei Uffizi-képtárban ... 195
X. Leo pápa rokonaival; Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban 197
Castiglione gróf arczképe; Ráfael képe a párisi Louvreban ... 199
Galatea; Ráfael képe a római Farnesinában ... 201
Részlet a római *Farnesina* mennyezeti képeiből ... 203
A széken ülő *Madonna;* Ráfael képe a firenzei Pitti-képtárban 205
Szent Cecilia szentekkel; Ráfael képe a bolognai Pindiothekában ... 211
A *Transfiguratio;* Ráfael képe a vatikáni képtárban ... 215
Madonna; Lo Spagna képe a spoletoi városházán ... 223
Venus és Mars. G. Romano mennyezetképe a mantuai Palazzo del Teben ... 227
A költészet; Ráfael mennyezeti képe a vatikáni Stanza della Segnaturában ... 228
Madonna del Sacco; Andrea del Sarto falképe a firenzei Annunziata templomban ... 231
Szent Benedek szerzetestársainak kisértése; A. Bazzi képe a Monte Oliveto kolostorban ... 235
Nagy Sándor és Roxane nász a; A. Bazzi képe a római Farnesinában ... 237
Szent Sebestyén; A. Bazzi képe a firenzei Uffizi-képtárban ... 239
Ádám és Éva a pokol előpitvarában; A. Bazzi képe a sienai Accademiában ... 241
Szent Katalin ájulása; A. Bazzi képe a sienai S. Domenico templomban ... 243
Augustus császár találkozása a Sibyllával; B. Peruzzi képe a sienai Fontegiusta-templomban ... 247
Keresztelő Szt. János predikál; A. del Sarto falképe a firenzei Scalzo kolostorban ... 253
Mária születése; A. del Sarto falképe a firenzei Annunziata templomban ... 255
Angyali üdvözlet; A. del Sarto képe a firenzei Pitti-képtárban 257
Madonna delle Arpie; A. del Sarto képe a firenzei Uffizi-képtárban ... 259
Az ifjú keresztelő Szt. János; A. del Sarto képe a firenzei Pitti képtárban ... 260
A. del Sarto állitólagos önarczképe a firenzei Pitti-képtárban 261

Lap
Öreg ember arczképe; Pontormo képe a firenzei Pitti-képtárban 263
Vadászkutyákkal játszó pullók; Correggio mennyezeti képéről a parmai Camera di San Paoloban ... 271
Szt. János evangelista; Correggio lunette-képe a parmai S. Giovanni templomban ... 273
Madonna del Latte; Correggio képe a budapesti szépművészeti múzeumban ... 277
Szent Katalin eljegyzése a gyermek Jézussal; Correggio képe a párisi Louvreban ... 279
Gyermekét imádó Mária; Correggio képe a firenzei Uffizi-képtárban ... 280
Szt. Sebestyén Madonnája; Correggio képe a drezdai képtárban 281
A szent éj; Correggio képe a drezdai képtárban ... 283
Danaë; Correggio képe a Borghese-képtárban ... 287
Io, Jupiter ölelésében; Correggio képe a bécsi udvari múzeumban ... 289
Férfi arczkép; Parmegianino képe a Borghese-képtárban ... 291
Szent György lovag; Parmegianino képe a parmai S. Giovanni templomban ... 293
Részlet *Correggionak* a parmai *Camera di San-Paoloban* levő mennyezetképéről ... 294
Giuliano Medici sírja; Michel-Angelo szoborműve a firenzei San-Lorenzo templomban ... 297
Krisztus-szobor; Michel-Angelo műve a római Sopra-Minerva templomban ... 299
Lorenzo-Medici sírja; Michel-Angelo műve a firenzei San-Lorenzo templomban ... 301
A *Medici-Madonna;* Michel-Angelo szobra a firenzei San-Lorenzo templomban ... 307
Lorenzo Medici alakja a Medici-sírokon; Michel-Angelo műve 307
Az éj; Michel-Angelo szoborműve a Medici sírokon ... 310
A hajnal; Michel-Angelo szoborműve a Medici sírokon ... 311
A keresztről való levétel; Ortolano képe a Borghese-képtárban 321
Circe; Dosso Dossi képe a Borghese-képtárban ... 323
Krisztus siratása; Garofalo képe a Borghese-képtárban ... 325
Keresztről levétel; D. da Volterra képe a római Trinità dei Monti templomban ... 327
Keresztről levétel; A. Begarelli szoborcsoportja a modenai San Francesco templomban ... 331
Krisztus siratása; A. Begarelli szoborcsoportja a modenai San Pietro templomban ... 333
G. Pandono síremléke; G. da Nola műve a nápolyi S. Domenico templomban ... 335

Lap

III. Pál pápa síremléke; G. della Porta műve a római Szent Péter bazilikában ... 337
Perseus a Medusa fejével; B. Cellini szoborműve a firenzei Loggia dei Lanziban ... 339
Fernando Gonzaga szoborképmása; Leoni műve ... 340
Neptunkút; G. da Bologna szoborműve Bologna piaczán ... 343
Mercur érczszobra; G. da Bologna műve ... 345
A Sabin nő elrablása; G. da Bologna műve ... 346
II. Julius pápa sírja végleges alakjában; Michel-Angelo és társai műve ... 347
Szent Cosmas; Montorsoli szobra a firenzei S. Lorenzo templomban ... 349
Szobrász arczképe; Bronzino képe a firenzei Uffizi-képtárban 353
B. Bandinelli saját dombormű képmása a firenzei Museo del Duomoban ... 355
Angyalok Krisztus szégyenoszlopával; részlet Michel-Angelonak a Cappella Sistinában levő, a végitéletet ábrázoló falképéből ... 357
Díszítményes faláda; A. Barile műve a sienai Palazzo Publicoban ... 361
A «Teatro Olimpico» belseje Vicenzában; Palladio és Scamozzi műve ... 377
Részlet a *Ráfael-loggiák* dekorativ festéseiből a Vatikánban 379
A *pesaroi és gubbioi* iskolák *festett majolika* edényei ... 383
Részlet *Gaston de Foix* síremlékéről ... 385
Pillérrészlet a sienai *Fontegiusta-templom* főoltáráról ... 386
A firenzei *Laurenzina-könyvtár* famennyezetének részlete ... 387
Fapillér a sienai *Palazzo Magnifico*ban ... 388
A *Ráfael-Stanzák* egyik ajtaja; G. Barile műve ... 389

érmek a XVI. századból:
IV. Pál pápa ... 391
II. Marcellus pápa ... 391
VI. Hadrian ... 391
Vittoria Colonna ... 391
Vittoria Colonna ifjú korában ... 391

A firenzei *Strozzi-palota vaslámpása;* N. Grosso műve ... 393
Cesare Borgia kardjának markolata ... 395
Elefántcsonttal berakott szekrény a Spitzer-gyűjteményből 396
X. Leó pápa idejéből való evőkés és villa a Spitzer-féle gyűjteményből ... 397
A pisai dóm csillárja ... 398
Kandalló a XVI. századból ... 399
Benvenuto Cellini *ezüst sótartója* a bécsi Schatzkammerban 401
Díszsisak B. Cellini korából ... 403

Lap
«A három testvér»; Palma Vecchio festménye a drezdai képtárban 407
A Madonna, Szt. Liberális és Szt. Ferencz; Giorgione festménye a castelfrancoi S.-Liberale templomban ... 411
«Giorgione családja»; Giorgione festménye a velenczei Giovanelli-képtárban ... 413
Venus; Giorgione festménye a drezdai képtárban ... 415
A hangverseny; Giorgione festménye a firenzei Pitti képtárban 417
Aranyszájú Szent János; S. del Piombo oltárképe a velenczei S. Crisostomo templomban ... 419
Ismeretlen férfi arczképe; S. del Piombo festménye a *budapesti Szépművészeti Múzeumban* ... 421
Szent Borbála; Palma Vecchio festménye a velenczei San Maria Formosa templomban ... 423
A Madonna szentekkel; L. Lotto festménye a bergamoi San Bartolommeo templomban ... 425
Madonna szentekkel; G. Romamino festménye a páduai képtárban ... 429
Szent Justina; Moretto da Brescia festménye ... 431
Mária koronázása; Moretto da Brescia festménye ... 433
A szabó; Moroni festménye a londoni Nemzeti Képtárban ... 435
Laura di Pola arczképe L. Lottótól a milanoi Brerában ... 436
Krisztus sírbatétele; Tizian festménye a párisi Louvreban ... 439
Az adógaras; Tizian festménye a drezdai képtárban ... 443
A Pesaro család Madonnája; Tizian festménye a velenczei Frari templomban ... 445
Bacchanalia; Tizian festménye a madridi Pradoban ... 447
«La bella»; Tizian festménye a firenzei Uffizi-képtárban ... 449
Az urbinoi Venus; Tizian festménye a firenzei Uffizi-képtárban ... 451
Mária bemutatása a templomban; Tizian festménye a velenczei Accademiában ... 453
Danae; Tizian festménye a nápolyi múzeumban ... 455
V. Károly császár lovasképe Tiziantól a madridi Pradoban ... 457
Keresztelő Szent János; Tiziantól a velenczei Accademiában ... 459
Lavinia; Tizian festménye a berlini képtárban ... 460
A szabadulás; Tintoretto festménye a drezdai képtárban ... 463
A gazdag ember lakomája; B. dei Pitati festménye a velenczei Accademiában ... 465
Szent Márk gyűrűjének átadása; Paris Bordone festménye a velenczei Accademiában ... 467
S. Lorenzo Giustiniani; Pordenone festménye ugyanott ... 469
Paolo Paruta arczképe Tintorettotól a velenczei Doge-palotában ... 471

Lap
Tintoretto *Krisztus fölfeszítését* ábrázoló képének felső része 473
A kánai menyegző; P. Veronese festménye 475
Lévi lakomája; P. Veronese festménye 477
Szent Katalin eljegyzése P. Veronese festménye 479
Szent Katalin látomása; P. Veronese festménye 481
Nők az erkélyen; Részlet P. Veronese falképeiből a Villa Maserben 483
Európa elrablása; P. Veronese festménye a velenczei Dogepalotában 485
Velencze dicsősége; mennyezet-kép ugyanott 487
Kútmedencze a velenczei Doge-palota udvarában 491
Apollo; J. Sansovino szobra a velenczei Logiettáról 493
A velenczei *Szent Márk templom* sekrestyéjének bronzajtaja Sansovinótól 495
A halott ifjú föltámasztása; dombormű Girolamo Campagnától 496
Szent Jeromos; A. Vittoria szobra a velenczei Frari templomban 497
Candellaber bronzból; A. Vittoria műve a velenczei Museo Civicoban 498
A Breviarum Grimani bekötési táblája 499
Velenczei *emlékérmek* 500
Szent Márk könyvtára Sansovinótól 503
Részlet a *hit diadalútját* ábrázoló fametszetről; A. Andreani műve 505
Stallumok a velenczei S. Giorgio Maggiore templomban 507
Velenczei *szárnyas üvegpoharak* a XVI. századból 509
Velenczei reticellacsipke 510

MELLÉKLETEK.

Az utolsó vacsora a milanoi Madonna delle Grazie kolostorban; Ráfael-Morghen metszete után 56—57
A Cappella Sistina mennyezete; Michel-Angelótól 138—139
A végítélet; Michel-Angelo óriási falképe a római Sixtina kápolnában 316—317
Mária mennybemenetele; Tizian festménye a velenczei Accademiában 444—445
Szt. Márk megszabadít egy rabszolgát; Tintoretto festménye a velenczei Accademiában 474—475

BETÜRENDES TÁRGY- ÉS NÉVMUTATÓ.

A

Alardi, Alessandro 378.
Albertinelli, Mariotto 91, 94, 124, 156, 160, 162, 258, 262.
Alfani, Domenico di Paris 222.
Allegri, Antonio 266, 267, 288.
Allori, Alessandro 261
Attavante 382
d'Amboise Georges 72.
Ammanati, Bartolommeo 336, 363.
Andreani, Andrea 504.
Andreoli, Giorgo da Gubbio 383.
Anghiari melletti csata képe 47.
Apollo, a belvederei 21.
Arca, Niccolo dell — Szent Domokos síremléke 95.
Aretino, Pietro 315, 492, 498.
Archimedes 177.
Ariadne, az alvó 21.
Ariosto 180, 322.
Aristoteles 3, 177.
Aspertini, Amico 106.
Assisi Szent Ferencz 9.
Avelli, Xanto da Rovigo 383.

B

Bachiacca 325
Bacon, Verulami 46.
Badile, Antonio 481.
Baglioni, Atalanta 171.
Baglioni Griffone 171.
Bagnacavallo 322.
Bakócz, esztergomi érsek 123.
Baldini, Baccio 380.
Bambaja lásd Busti Agostino.
Bandinelli Baccio, 116, 122, 335, 336, 363, 367.
Barile, Antonio 249.
— Giovanni 249.
Barocci, Federigo 288.
Fra Bartolommeo 34, 91, 94, 16, 162, 163, 168, 171, 207, 216, 247, 250, 252, 256, 258, 265, 123, 158, 159, 160.
— Szent Márk (6-ik) 160.
— Pietà (Pitti) 160.
— Szent Család (Lord Cowper gyüjteménye) 160.
— Bemutatás a templomban (Bécs) 160.
— Madonna szentekkel (Lucca) 160.
— Szent Katalin eljegyzése 160.
— Feltámadó Krisztus (Pitti) 159.
Bassano, Jákob visszatérése Kanaánba (Velencze, Doge palota) 488.
— Jacopo 488.
Bazzi, Giovan' Antonio lásd: Sodoma.
Beatrice d'Este siremléke 84.

Beccafumi Domenico 238, 244, 247, 248, 249, 263.
Bedoli, Girolamo (Mazzola) 288.
Beethoven 351.
Begarelli Antonio 331.
Belle Ferroniere 51.
Belli, Valerio 499.
Bellini 16, 32, 101, 410, 412, 414, 420, 423, 424, 425, 428.
Benizzi, Filippo 256.
Beöthy Zsolt 3.
Bergognone lásd Borgognone.
Berenson 426.
Bertoldo 89.
Bianchi-Ferrari 266.
Bibbiena bibornok arczképe (Pitti) 196, 202.
Boccaccio 180.
Bode 7.
Boldrini, Niccolo 504
Bologna, Giovanni da (Gian Bologna) [Boulogne Jehan] 96, 340.
Boltraffio, Giovanni Antonio 66, 68.
Bordone, Paris 466.
Borgia Cesare 43, 108.
— Lucrézia 369, 370, 384.
Borgognone 49, 74.
Borromeok síremlékei 82.
Beltraffio lásd Boltraffio.
Botticelli 30, 42, 91.
Boucher 288
Bramante 17, 49, 79, 16, 84, 108, 127, 128, 172, 474, 177, 194, 248, 492.
Bramantino 74.
Bregno 118.
Brescia, Giovanni da 432.
Jules Breton 57.
Briosco, Benedetto.
Bronzino 251, 363.
Bronzino Angelo 324.
Brule, Alberto de 505.
Brunelleschi 367.
Brunelleschi kupolája 170.
Brusasorsi, Domenico 481.
Bugiardini, Giuliano 91, 124.
Buonarroti, Casa 306.
Burckhardt 7, 56, 104, 236, 251, 280, 290, 466, 468, 469, 368.
Busti Agostino (Bambaja) 86.
— Gaston de Foix síremléke 86.
Bernardino Buttinone 49.

C

Caliari, Gabriele 481, 486.
— Carletto 486.
— Benedetto 486.
— Paolo lásd Veronese.
Cambiaso, Luca 379.
Campagna, Girolamo 494, 496.
Campagnola, Domenico 504.
Caracci-testvérek 273, 288.
Caravaggio 222.
Cariani (Giovanni Busi) 430.
Carpi, Ugo da 381, 404.
Carrucci, Jacopo (Pontormo) 264.
Castiglione gróf 194, 226, 418.
Cavalcaselle 7.
Cellini Benvenuto 37, 21, 115, 115, 338, 339, 340, 366, 367, 402.
Certosa (Pavia) 80, 82, 50.
Chamberlain Houston Stewart 9
Chigi, Agostino 200, 203, 204, 236, 422.
Cinna 101.
Ciarla, Raffaele 383.
Colleoni-kápolna (Bergamo) 82.
Colonna, Vittoria 348.
Condivi 107.
Bernardino de' Conti 61, 72.
Conti, Domenico 251.
Conti, Niccolo del 499.
Constantin-diadaliv 188.
Copernicus 108.
Cornaro Katalin 412, 492

Correggio 79, 96, 66, 57, 61, 47, 34, 28, 25, 18, 16, 186, 210, 245, 256, 258, 266, 272, 292, 293, 294, 378, 427, 332, 470, 351, 353.
— Ámor iskolája (London) 285.
— Antiope (Louvre) 286.
— A Camera di San Paolo festményei 269, 270.
— Danaë (Borghese képtár) 286.
— Ecce Homo (London) 276.
— Éjszaka (Drezda) 278, 280, 284.
— Ganymed (Bécs) 286.
— Gyermekét imádó Mária (Uffizi) 278.
— halála 288.
— Jézus imája a Gethsemane-kertben (Anglia) 276.
— Io, Jupiter felhőölelésében (Bécs) 286.
— Madonnája (Drezda) 267.
— Madonna két zenélő angyallal (Uffizi) 268.
— Madonna della Scodella (Parma) 282
— Madonna del Latte (Bpest) 277.
— Mária menybemenetele (Parma) 274, 275.
— Placidus és Flavia vértanusága (Parma) 276.
— Pihenő szent család (Uffizi) 268.
— Szent György Madonnája (Drezda) 285.
— Szent János 273.
— Szent Jeromos Madonnája (Parma) 280.
— Szent Katalin eljegyzése (Louvre) 278.
— Szent Sebestyén Madonnája (Drezda) 279.
— La Zingarella (Nápoly) 268.
Cosimo Piero di 25, 363, 375.
Costa, Lorenzo 96, 98, 101, 102, 106, 266, 267, 320, 330.
Cozzarelli, Giacomo 249.
Credi, Lorenzo di 92, 124.
Cosimo, Piero di 92.
Crowe 7, 93, 257.
Croce, Girolamo di Santa 333.

D

Dante 9, 176, 180, 219, 316, 317, 319, 351.
Danti, Vincenzo 333.
Dente, Marco da Ravenna 381.
Desiderio 118.
Diogenes 177.
Donatello 111.
— Ábrahám 144, 108, 118, 122, 333, 339, 494.
— Dávidja 33, 30, 79, 84, 89, 90, 111.
Doni, Agnolo 162, 504.
Dossi, Battista 322.
— Dosso 106, 225, 267, 322, 324.
Dürer, Albert 194, 212, 254, 21, 47, 380, 381.

E

Estei Hyppolit 366, 369.
Esterházy herczeg 170.

F

Ferrante herczeg 396.
Ferrucci, Andrea 91.
III. Ferdinánd toscánai nagyherczeg 166.
I. Ferencz 51, 56, 44, 86, 188, 250, 402.
Ferrucci, Andrea — da Fiesole 123.
Ferrari, Gaudenzio 221, 232, 233.
Fiesole, Mino da 90.
Firenzei primitivek 28, 29.

Fogazzaro 485.
Fontana 383.
Foppa, Christoforo (Caradosso) 84.
Foppa, Vincenzo 49, 50, 72, 74.
Forli, Melozzo da 49, 271.
Fornarina 198.
Farnesina villa 200.
Fossano, Ambrogio da, lásd: Borgognone vagy Bergognone.
Francucci, da Imola Innocenzo 222.
Francesca, Piero della 25, 49.
Francia-Bigio (Francesco di Cristofano) 262, 253, 251, 94, 116, 124, 363.
Francia, Francesco 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 152, 156, 321, 171, 381, 210, 225, 264, 266.
Francia, Madonna (Bpest) 105.
— Giulio 106.
— Giacomo 106.
Freemann 313, 318.
Fungai, Bernardino 244, 246.
Fusina, Andrea 82.
II. Fülöp 339.

G

Gambara, Veronica 266.
Gaudenzio Ferrari 74, 78, 50.
Garofalo 106, 221, 320, 332, 323,
Ghiberti 329, 367.
Ghirlandajo 89, 90, 91, 116, 124, 254, 256, 257.
Ghirlandajo, Ridolfo 124, 363.
Genga Girolamo 326.
Giampetrino (Giovanni Pietro Ricci, Pedrini) 70.
— Colombinája (Orsz. képtár) 70.
Giannuzzi, Giulio di Pippi di — lásd Romano Giulio.
Giberto 266.
Gioconda 17.
Giocondo Francesco del 57.
Giorgione 322, 466, 468, 472, 492, 420, 422, 423, 424, 426, 428, 430, 432, 410, 412, 413, 414, 12, 16, 17, 18, 25, 36, 186, 267, 290.
— Hangverseny a szabadban (Louvre) 416.
— Három philosophus (Bécs) 416.
— Páris megtalálása 416.
— Giorgone családja (Velencze) 416.
— Vénus 417.
— (?) Férfiarczkép (Bpest)
— (?) Hangverseny (Pitti) 418.
Gobineau 357, 510.
Giotto 30, 33.
— Campanile 169.
Giovanni, Benvenuto di 246.
— delle Bombarde 246.
Giampetrino 66.
Goethe 161, 191, 216, 217, 350, 402.
Gonzaga, Federigo 194, 226.
II. Gonzaga Ferencz 366.
— Izabella 100.
Gozzoli Benozzo 91.
Granacci Francesco 89, 80, 116, 363, 364, 372.
Grandi Ercole di Giulio Caesare 106, 378.
— Szent János (Bpest) 106.
— Ercole de Rubertis 106.
Gregorovius 22, 108.
Grimm H. 138, 217, 312, 107, 139.
Guidobaldo urbinoi herczeg 166.

H

Hauptmann, Gerhard 302.
III. Henrik 502.
Heredes Paoli 486.
Holbein 47, 324.
Homer 180.

I

Imola, Innocenzo da 106, 225, 322.
Inghirami Tommaso arczképe (Pitti) 196

J

II. Julius 100, 118, 126, 128, 129, 142, 146, 143, 172, 174, 181, 184, 236, 297, 369, 370, 371.
Justi 12, 33, 138, 319.

K

V. Károly 21, 232, 339, 468.
Kazinczy 288.
VII. Kelemen 225, 298, 299, 314, 366, 422.
XI. Kelemen 170.
Kelety Gusztáv 5.
Kessel, T. van 416.
Klaczko 17. 319, 354.

L

Laokoon-csoport 21.
Lazzari Donato d'Angelo lásd Bramante.
Lederer Sándor 471, 430, 432.
III. Leó pápa 188.
IV. Leó pápa 186.
X. Leó 20, 172, 81, 184, 44, 129, 188, 192, 207, 297, 298, 370, 371, 372.
Leoni Leone 340, 339, 363.
— Pompeo 340.
Lermolieff 6, 7, 12, 48, 61 66, 70, 104, 124, 168, 198, 224, 233, 245, 266, 276, 286, 349, 416, 426.
Licinio, Bernardino 430.
Lionardo da Vinci 12, 16, 17, 18, 21, 25, 26, 28, 32, 34, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 74, 76, 78, 79, 84, 91, 92, 93, 162, 168, 170, 193, 204, 205, 209, 216, 219, 232, 233, 235, 245, 249, 250, 252, 254, 257, 260, 261, 264, 266, 267, 290, 292, 293, 351, 409, 410, 414, 113, 114, 120, 122, 124, 126, 156, 158, 160, 427, 362, 367, 375, 381, 418, 420.
Lionardo da Vinci Szent Család (Eremitage) 61.
— Madonna della Casa Litta (Eremitage Pétervár) 91.
— Krisztus feltámadása (Berlin) 61.
— Önarczképe (turini kir. könyvtár) 61.
— Ugyanaz (Biblioteca Ambrosiana Milano) 61.
— Önarczképe (Uffizi. Firenze) 62.
— Libro di Pittura 54.
— Rajzai 64.
— Madonna a szegfűvel (München)
— Cenacolo lásd: Utolsó vacsora.
— Az Anghiari melletti csata kartonja 114.
— Utolsó vacsora 47, 108, 152.
— Szent Jeromos 48.
— Epiphania 48.
— Angyali üdvözlet 48.
— Szent-Anna harmadmagával. (Mellertia) 56, 170.
— Mona Liza (Madonna Liza) más néven Gioconda 57, 60.
— Gioconda lásd Mona Lisa.
— Sziklák közötti Szűz Mária (La Vierge aux Rochers) 60.
— Az ifjú Keresztelő Szent János 60.
— szobra (Milano) 66.
Lippi, Filippino 91, 162.

Lomazzo 194.
Lombardi 332.
— Alfonso 330, 331.
— Antonio 496.
— Fra Aurelio 122.
— Girolamo 122, 330.
— Tullio 496.
Lorenzo, Fiorenzo di 92, 93.
Lorenzetto 116, 203.
Lotto Lorenzo 426.
— Három életkor (Pitti) 426.
— oltárképei Bergamoban 426.
— Repülő angyal (Bpest) 427.
— Férfi arczkép (Bpest) 427.
— Szent Jeromos (Nagyszeben) 427.
— Szent Sebestyén (Berlin) 428.
— — Kristóf 428, 267, 432.
Louvre 56, 60, 63.
Luciani, Sebastiano lásd: Piombo.
Ludwig 465.
Luini Bernardino 70, 72, 74, 76, 78, 50, 232.
Luca, Signorelli 234.
Lucianus 236.
Lukács (leydeni) 265.
Lübke, W. 216.
Lützow 80.

M

Madonna delle Grazie kolostor 52.
Monastero Maggiore 76.
Majano, Benedetto da 91.
Mantegazza Antonio 80.
Mantegazza Christoforo 80.
Mantegna 16, 25, 32, 49, 133, 98, 100, 226, 267, 269, 272, 380, 418.
Mantua 49.
Mantovano, Rinaldo 226.
Manutio, Aldo 504.
Marcantonio 115, 194, 225.
Marcolini da Forli, Francesco 504.
Marconi, Rocco 430.
Marchesis, Girolamo de' 321.
Marrina (Lorenzo di Mariano) 249.
Marseillei (Marcillat) Vilmos 382.
Martinelli, Messer Biagio 315.
Martini, Simone 247.
Masaccio — falképei a Brancacci kápolnában 90, 30, 162, 163, 216, 251.
Mátyás király 123, 85.
— — kálváriája 85.
— — és Beatrix bécsi dombormű képmásai 85.
Mazzola-Bedoli, Girolamo 292, 293, 378.
— Francesco (Il Parmigianino) 288, 292, 293.
Mazzoni, Guido 330, 331.
Mazzolino, Lodovico 320.
Medici, Giovanni (utóbb X. Leó pápa) 184.
— — bibornok 181.
— Giuliano (VII. Kelemen) 196, 213.
— Giulio 422.
— Lorenzo 43, 91, 17, 89, 107, 372
— Piero 95.
Mediciek 20.
Melzi Francesco 44, 66.
Michel-Angelo Buonarroti 9, 12, 16, 18, 21, 28, 34, 36, 41, 43, 44, 47, 58, 62, 89, 91, 95, 164, 171, 172, 173, 174, 180, 106, 108, 121, 126, 128, 133, 129, 130, 132, 160, 321, 324, 325, 326, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 348, 473, 476, 478, 481, 485, 492, 493, 500, 510, 204, 217, 218,

219, 220, 224, 228, 231, 248, 249, 254, 259—60, 264, 265, 267, 275, 288, 289, 292, 297, 298, 305, 306, 314, 315, 363, 366, 353, 354, 356, 367, 382, 418, 422, 423, 338, 339, 340, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 409.
Michel-Angelo Dávidja 33.
— A Lapithok és Centaurok küzdelme.
— Madonna-dombormüve 90.
— — Doni 168, 204.
— menyezetképei a Sixtus-kápolnában 174, 188.
— A Sixtus kápolna freskói 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142.
— Szent Petronius 95.
— — Proculus 95.
— Gyertyát tartó angyal a bolognai Szent Domokos-síremléken 95.
— frescoi 190.
— Krisztus-szobor (Róma) 299, 300.
— a Mediciek síremlékei (Firenze) 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 470.
— Medici-Madonna 303.
— az Utolsó itélet a Sixtina-kápolnában 315, 316, 317, 318, 319.
— Teremtő (Sixtina) 212.
— Szent János szobra (Berlin) 107.
— Alvó Cupido 107.
— Mámoros Bacchus (Firenze) 108.
— Térdepelő Cupido (London) 108.
— Haldokló Adonis (Firenze) 108.
Michel-Angelo Pietà 108, 112, 152.
— Dávid (Il Gigante) 110, 111.
— Máté apostol (Firenze) 112.
— Viktória-csoport (Firenze) 112.
— Madonna-dombormü (London) 112.
— Boldogságos Szüz (Brügge) 112.
— Torso (Firenze) 112.
— Szent Család (Uffizi) 113.
— A pisaiak elleni csata kartonja 114.
— Mózes 146.
— Két rabszolga (Louvre)
— Mózes (a Pietro in Vincoli templomban; Róma) 143, 144.
Michelozzo 79.
Milano 66, 74, 70, 72, 50, 63, 49, 48, 43, 44, 21.
Minelli, Antonio 496.
Mino 118.
Molmenti 506.
Montelupo, Baccio da 123, 303.
— Raffaello da 122, 335.
Montepulciano 233.
Montorsoli, Fra Giovan-Angelo 303, 334, 379.
Moro Lodovico 72, 84.
Muther 12, 33, 58.
Müller-Walde 48, 56, 61.
Müntz Eugén 17, 33, 62, 144, 219, 245, 288, 309, 353.

N

Nápoly 21.
Nasi, Lorenzo 168.
Nasi Palazzo 170.
National-Gallery (London) 60.
Navagero és Beazzano kettős képmása (Dória-Panfili képtár, Róma) 198.

Nigretti Giacomo, lásd Palma Vecchio.
Nola, Giovanni Merliano da 333, 334.

O

d'Oggionno Marco (másképd'Oggione) 66, 68, 70.
Omodeo Giovan-Antonio (Amadeo) 81.
Onofri, Vincenzo 330.
Onofrio kolostor (Róma) 68.
Ortolano, Gian-Battista (Benvenuti) 320.
Ovidius 140.

P

Pacchia, Girolamo del 238, 244, 246.
Pacchiarotto 244, 246.
Pádua 49.
Pagan, Matteo 502.
III. Pál pápa 225, 314, 315, 344.
IV. Pál 345.
Palladio 376, 485, 502.
Palma Vecchio (Nigretti Giacomo) 423, 466, 430, 432, 502.
— Szent Borbála (Velencze) 426.
— Violanta másolat (Bpest) 424.
— — (Bécs) 424.
— Bella di Tiziano (Paris) 424.
— Venus (Drezda) 424.
— Az első emberpár (Braunschweig) 424.
— Jakob és Rachel találkozása (Drezda) 424.
— Santa Conversazione (Velencze) 424.
— Madonna tájképpel s zenélő angyalokkal (Vicenza) 424.
— Antonio 466.
Palma Giovane 466.
Sansovino, Jacopo 336.
Parmegianino 322, 326, 381, 470.
Pater Walter 5, 6, 18, 46, 58, 304, 346.
Pellegrini Galeazzo 82.
Penni, Francesco 202, 364
— Giovanni, Francesco 224, 225.
Pericoli, Niccolo Braccini dei lásd: Tribolo.
Perugino, Pietro 152, 34, 91, 92, 78, 32, 16, 162, 164, 166, 168, 174, 216, 221, 236, 248, 97, 98, 100, 101, 152, 153, 156, 158.
Peruzzi, Baldassare 194, 200, 223, 244, 247, 248, 363.
Petrarca 44, 46, 180, 373.
Philippi 56.
Platon 177.
Piccolomini, Francesco (III. Pius) 111.
Pienza 232.
Pietro, Giovanni di lásd: Spagna.
Pieragnolo, Francesco 506.
Pinturicchio, Bernardino 153.
— 25, 98, 152, 244, 246, 247, 376.
Piombo, Sebastiano del 17, 173, 185, 198, 213, 217.
— Aranyszájú szent János 419.
— Lázár feltámasztása (London) 422.
— Szent Ágota vértanusága (Pitti) 422.
— Krisztus siratása (Viterbo) 422.
— Fornarina (Firenze) 422.
— Ismeretlen férfi (Bpest) 422.
— Andrea Doria 422, 423.
Pisano 118.
Pistoja, Fra Paolino da 160.
Pitati, Bonifazio dei 465, 467.
Pius III. 126.
Platon 9.
Poggio 261, 262.
Pollajuolo, Antonio 91, 116.
Poldi-Pezzoli gyüjtemény Madonná-ja 68.
— Pezzoli képtár (Milano) 72.

Polidoro 224, 225
Poliziano 90.
Pontormo 94, 116, 251, 264, 265.
— Szent család (Bpest) 265.
— Jacopo 363, 373.
Pordenone, Giovanni Antonio da 322, 430, 468.
Porta, Baccio della [Bartolomeo Fra] (Pagholo del Fattorino) 156.
Porta, Giacomo della 82.
Porta, Giuliemo della 122, 334.
Poussin 191.
Predis Ambrogio de' 72.
Previtali, Andrea 424.
Primaticcio, Francesco 226.
— 21.
Protasio 81.
Ptolemäos 177.
Puligo, Domenico 251.
Pythagoras 177.

Q

Quercia, Jacopo della 96, 138, 249.

R

Ráfael, 52, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 418, 422, 12, 16, 17, 18, 21, 32, 34, 43, 44, 47, 50, 70, 78, 162, 164, 165, 166, 171, 172, 173, 175, 176, 182, 186.
— Madonna del Cardellino (Uffizi) 112, 165, 168.
— A bolsenai mise 181, 194.
— Attila Róma előtt 182, 184, 185, 186.
— Lovag álma (London) 152.
— Mária megkoronázása (Vatikán) 153.
— Transfiguratio (Vatikán) 153.
— Sposalizio (Brera) 154.
— Solly-Madonna (Berlin) 156.
— Hármas szentkép (Berlin) 156.
Ráfael Madonna Connestabile (Szt. Pétervár) 156
— Ecce Homo (Brescia) 156.
— Athéni iskola 175, 176, 177, 180, 194.
— Belle Jardiniére (Páris, Louvre) 170.
— Disputa 159, 180, 185, 175, 176.
— IX. Gergely pápa mint a Decretaliák szerzője 181.
— Heliodor Jeruzsálem templomában 182.
— Justinian császár kiadja a Pandektákat 181.
— Krisztus sírbatétele (La Deposizione) 171.
— Madonna del Baldachino (Pitti) 170.
— Bridgewater-Madonna (London) 168.
— Madonna Canigiani (München) 170.
— Madonna della Casa Tempi (München) 168.
— Madonna Colonna (Berlin) 168.
— Madonna (panshangeri, lord Cowper-féle) 168.
— Escorial-Madonna (Madrid) a báránynyal 170.
— Eszterházy-Madonna (Bpest) 170.
— Madonna del Granduca (Pitti) 165, 166.
— Madonna im Grünen (Bécs) 170.
— Orleans-Madonna (Chantilly) 168.
— Madonna di Terranuova (Berlin) 168.
— Bolsenai mise 182, 184.
— önarczképe az Uffiziben 163.
— Parnassus 175, 177, 180, 200.
— Perugino arczképe a Borghese-képtárban 163.

Ráfael A Stanzák falfestményei (Vatikán) 190, 198, 194.
— Szent Család (Eremitage, Pétervár) 170.
— Szent Péter megszabadulása börtönéből 181, 182, 186.
— halála 216.
— Transfiguratio (Vatikán) 213, 214.
— Spasimo di Sicilia (Passio) Madrid 212.
— Ezechiel víziója (Pitti) 212.
— Szent Cecilia (Bologna) 210.
— Madonna di San Sisto (Drezda) 208.
— La perla (Prado) 208.
— Mihály arkangyal 208.
— Nagy Szent Család 208.
— Madonna di Foligno (Vatikán) 207.
— Madonna a hallal (Prado)
— Madonna del divin' amore (Nápoly) 207.
— Madonna del' Impannata (Pitti) 206
— Madonna della sedia (Pitti) 205.
— Madonna a diadémmal (Louvre) 205.
— Madonna della Casa Alba 204.
— Madonna képei 204.
— A S. Maria della Pace-templom Sybilla-csoportozata 204.
— A Sant-Agostino templom Ezsaiás prófétája 203.
— a Capella Chigi képei 203.
— villájának freskói 202.
— Amor és Psyche 200, 202.
— Galatea 200.
— Polyphemos 200.
— Castiglione gróf arczképe (Louvre) 198.
— Bindo Altoviti arczképe 198,
Ráfael Sixtusi Madonna 196, 198, 209.
— A bolognai Szent Cecilia 198.
— X. Leó arczképe (Pitti) 196.
— II. Julius pápa arczképe 194. 196.
— Sixtus-kápolna szőnyegeinek kartonjai (Arazzo) 188, 190, 192.
— Pál az Areopagban prédikál (karton) 191.
— Pál Lystrában megakadályozza a pogány áldozat bemutatását (karton) 191.
— Elymas varázsló büntetésül elveszti szeme világát (karton) 191.
— Ananiast az apostolok jelenlétében Isten haragja sujtja (karton) 191.
— Péter és János meggyógyítják a bénát (karton) 191.
— Péter meghivatása az apostoli küldetésre (karton) 191.
— Péter csodálatos halászata (karton) 191.
— Bibliája 190.
— Loggia diszítése 188, 190.
— (terve után) Constantin csatája 188.
— Borgó égése 188.
— Nagy Károly megkoronáztatása 188.
— III. Leó tisztító esküje 188.
— Az ostiai győzelem 188.
— Incendio del Borgo 186.
Raibolini, Francesco lásd Francia.
Raimondi, Marcantonio 106, 193, 194, 221, 381.
Ramenghi, da Bagnacavallo, Bartolomeo 106, 222, 225.
Rembrandt 284.
Riario bibornok 107.

Ricci C. 280.
Riccio (Briosco), Andrea 494.
Robbia Luca della 42, 90, 383.
Robusti, Jacopo lásd Tintoretto.
Rovere, Francesco della 194.
Rolfs W. 9.
Róma 50, 66, 70, 22, 30, 18, 21, 36, 43, 44, 108.
Romano Gian Christoforo 82.
Romano, Giulio 36, 200, 208, 222, 224, 225 227, 363, 364,, 366, 379, 380, 349.
— Castiglione siremléke 227.
— — Selene s Endymion (Budapest) 227.
— Camera di Psyche (Mantua) 227, 228.
Romanino, Girolamo 432.
Rorario, Girolamo 468.
Rosselli, Cosimo 156, 93.
Rossellino Antonio 90, 118.
Rossi, Propertia de' 21, 196, 264, 330.
Rovezzano, Benedetto da 91, 123.
Rubens 326, 355, 47, 326, 355.
Ruskin John 10, 17, 74, 469, 471.
Rustici, Giovanni Francesco 63, 91. 122.

S

Salerno, Andrea Sabbatini di 222, 224.
Andrea Salai (kicsinyítve Salaino) 44, 68.
Salviati Francesco, de' Rossi 328, 251.
Sándor VI. 108, 126, 128.
San Gallo, Francesco da 332.
— — Giuliano da 123, 126, 333. 363.
San Satiro-templom (Milano) 84.
Sansovino Jacopo 36, 122, 363, 491.
Sansovino Andrea, (Contucci di Monte Sansavino) 36, 91, 116, 118, 122, 329, 330, 332, 333, 335, 493, 494, 496, 497, 498, 500, 503.
— Az üdvözítő megkeresztelése 116.
— Sforza és Basso bibornokok siremlékei 118.
— A Mettertia-csoport 120.
— A loretoi Santa-Casa domborművei 120, 121.
Santi, Giovanni 49, 152.
Saronno 76, 79.
Sarto Andrea del 36, 47, 94, 16, 21, 162, 116, 124, 244, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 263, 264, 290, 291, 292, 325, 326.
— Falképek a Scalzo-kolostorban (Firenze) 253.
— Filippo Benizzi életére vonatkozó falképek (Firenze, S. Annunziata) 255.
— Mária életére vonatkozó falképek (ugyanott) 256.
— Madonna del Sacco (ugyanott) 231, 257.
— Angyali üdvözlet (Firenze, Pitti) 257.
— Utolsó vacsora (Firenze, S. Salvi) 260.
— Fresco Poggio a Cajanóban 261.
— arczképei 261.
— Madonna delle Arpie (Uffizi) 258.
— Disputa (Pitti) 258.
— Keresztelő Szent János (Pitti) 260.
— Madonna (Bpest) 262.
Savoldo, Giovanni Girolamo 430, 432.
Savonarola 93, 95, 106, 140, 156, 298, 316, 393.

Scamozzi, Vincenzo 376, 500.
Scheman 510.
Sebastiano 21, 205, 207.
Settignano, Desiderio da 42.
Sesto, Cesare da 66, 70, 61.
Sforza Francesco szobra 46.
Sforza Lodovico 43, 66.
Sforzesco, Castello múzeum (Milano) 85.
Shakespeare 217, 356.
Siena 20, 70, 231.
Signorelli Luca 16, 25, 91, 126, 244, 326.
Signoria (firenzei) falára festett kép 47.
Sixtus IV. 127, 130.
Socrates 177.
Soderini, Piero 110, 114, 127.
Sodoma (Antonio Bazzi) 16. 47, 34, 70, 174, 175, 181, 185, 194, 200, 221, 232, 233, 234, 236, 238, 242, 245, 246, 247, 248.
— Szent Sebestyén (Uffizi) 240.
— frescói a S. Anna in Creta kolostorban 232.
— Caritas (Berlin) 233.
— Keresztről levétel (Siena, Accademia) 233.
— frescói a Monte Oliveto kolostorban 233.
— frescói a Farnesinában (Róma) 236.
— oszlophoz kötözött Krisztus (Siena) 238.
— frescói a Szt. Bernát oratoriumában (Siena) 238.
— frescói a S. Domenico templomban (Siena) 242.
— frescói a Sienai kormánypalotában 242.
— képei a budapesti Szépművészeti Muzeumban 244.
Sogliani, Giovan' Antonio 124.
Solari Andrea 21, 66, 70, 71, 84.
— — Menekülő Szent Család pihenése 72.
— — Ecce Homo 72.
— — Madonna 72.
Soliman II. 505.
Sophocles 376.
Spagnalo (Pietro di Giovanni) négy seraph fej (Bpest) 221, 222.
Springer 190, 304.
Stanzák (a vatikáni) 50, 174, 190, 194.
Steinmann 12, 304, 307, 308.
Stendhal 61, 350.
Strozzi, Gian-Battista 313.
Bartolommeo Svardi (Bramantino) 50.
Symonds 46, 52, 66, 158, 219, 271, 290, 318, 356, 403.
Széchen Antal gróf 217.

T

Taine 11, 32, 58, 76, 218, 290, 305, 314, 351, 367, 372.
Tatti lásd Sansovino Jacopo
Thode H. 9, 12.
Tintoretto 37. 468 469, 470, 471, 472, 488, 493, 497, 502.
— Venus, Amor, Vulcán (Pitti) 471.
— (Tizian?) A házasságtörő nő (Bpest, Ráth György Muzeum) 471.
— Sansovino arczképe (Uffizi) 472.
— Paolo Paruta képe (Velencze) 472.
— Szent Ágnes csodatétele (Velencze) 472.
— Szent Márk legendája (a rabszolga megszabadítása) Velencze 473.

Tintoretto A Scuola di S. Rocco és a Doge-palota festményei (Velencze) 474, 476, 478, 480.
Tizian 16, 21, 25, 17, 18, 29, 36, 37, 164, 186, 272, 275, 290, 427, 428, 432, 417, 418, 420, 423, 410, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 472, 478, 482, 492, 502, 504.
— frescói a páduai Scuola del Santóban 441.
— Szent Márk a Mad. d. Salutéban (Velencze) 441.
— «Noli me tangere» (London, Nat. Gall.) 442.
— Égi és földi szerelem (Róma, Borghese-villa) 442.
— Flóra (Firenze, Uffizi) 443.
— Az adógaras (Drezda) 443.
— Mária mennybemenetele (Velencze, Accademia) 344.
— Pesaro-Madonna (Velencze, Frari) 445, 446.
— Krisztus sírbatétele (Páris, Louvre) 439, 448.
— Szent Péter meggyilkolása 448.
— Venus-áldozat(Madrid,Prada) 450.
— arczképei 451. 452, 455, 456.
— La Bella (Pitti) 451.
— Urbinoi Venus (Uffizi) 452.
— Mária bemutatása a templomban (Velence, Accademia) 453, 454.
— Danaë (Nápoly) 455, 456.
— Jupiter és Antiope (Louvre) 458.
— Keresztelő Szt. János (Velencze, Accademia) 458, 459.
— Krisztus tövissel koronázása (Louvre) 458.
Torre, Giulio della Torre 499.
Torrigiani 90.
Torso, a belvederei 21.
Toscana 43.
Toscanelli Paolo 42.
Toschi, Paolo 272.
Traján-oszlop 188.
Traján 20.
Trento, Antonio da 504.
Tribolo (Nic. de' Pericoli.) 116, 122. 329.
Tribuna (Uffizi) 198.
Trivulzio szobra 47.
Tura, Cosimo 96.
Tuzio, Constanzo 412.

U

Ubertini, Francesco (Bachiacca) 264.
Uccello Paolo 25.
Udine, Giovanni da 202, 222, 224, 225, 363, 364, 379.

V

Vaga, Perino del 116, 222, 224, 363, 364, 378, 379.
Vasari Giorgio 37, 41, 42, 46, 57, 58, 63, 175, 107, 115, 122, 146, 328, 332, 469, 194, 198, 210, 213, 218, 232, 234, 250, 251, 261, 282, 302, 305, 306, 316, 373.
Velencze 17, 18, 21, 22, 29, 36, 66, 71, 407, 408, 409, 492—510.
Veneziano, Agostino 381.
— Bonifazio lásd Veronese, Bonifazio.
Venturi, Adolfo 17, 262, 244, 271, 293, 305.
Venusti, Marcello 326.
Vercelli 79.
Vergilius 9, 182, 316, 416.
Verrocchio 42, 62, 90, 92.
— Dávid 33, 111.
— Jézus keresztelése 48.
Veronese, Paolo Caliari 36, 474, 478, 480, 481, 493, 502, 353.

Veronese Mária koronázása (Velencze) 482.
— Kánai menyegző (Louvre) 483.
— — — (Drezda) 484.
— — — (Madrid) 484.
— Simon lakomája (Turin) 483.
— — — (Milano) 484.
— — — (Louvre) 484.
— Lévi lakomája (Velencze) 484.
— Szent Katalin eljegyzése (Velencze) 484.
— — Ilona látomása (London) 484.
— A Villa Maser diszítése 484, 485.
— A doge-palota diszítése 486.
— 482.
— Bonifazio (Bonifazio-Veneziano) 465, 469, 488.
Vinci, Lionardo da lásd Lionardo.
Vincidore, Tommaso 222, 223.
Visconti Gian Galeazzo 79, 82.
Viti, Timoteo (Della Vite) 106, 152, 154, 221, 363.
Vitruvius 247.
Vittoria, Alessandro 485, 494, 496, 497, 498.
— Colonna 357.
Vivarini, 426.
Volterra, Daniele Ricciarelli da 326, 345, 346.

W

Wartha Vincze 384.
Wölflin 32, 58, 132, 213, 309, 349.

Z

Zenale Bernardino 49.
Zápolyai János 468.
Zoroaster 177.
Zuccheri 364.
Zsolnay Vilmos 384.

BIBLIOTHECA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA
BUDAPEST

SAJTÓHIBÁK.

A 35.	oldalon	«parmai»	helyett	olvasandó	*római*
Az 53.	«	«utolsó úrvacsora»	«	«	*utolsó vacsora*
A 73.	«	«sarannoi»	«	«	*saronnói*
A 99.	«	«Bacchiocchi»	«	«	*Bacciocchi*
A 227.	«	«Palazzo képtár»	«	«	*Palazzo del Te*
A 335.	«	«Giovannida Nola»	«	«	*Giovanni da Nola*
A 441.	«	«Velenczéből»	«	«	*Velenczébe*
A 509.	«	«XVII. század»	«	«	*XVI. század* (a képaláírásban)
A 510.	«	«Reticsella»	«	«	*Reticella*
A 510.	«	«Mohnenté»	«	«	*Molmenti*