

610335



**HEKLER:  
A KÖZÉPKOR S A RENAISSANCE  
MŰVÉSZETE**



OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



• HEKLER A. •
A KÖZÉPKOR
S A RENAISSANCE
• MŰVÉSZETE •

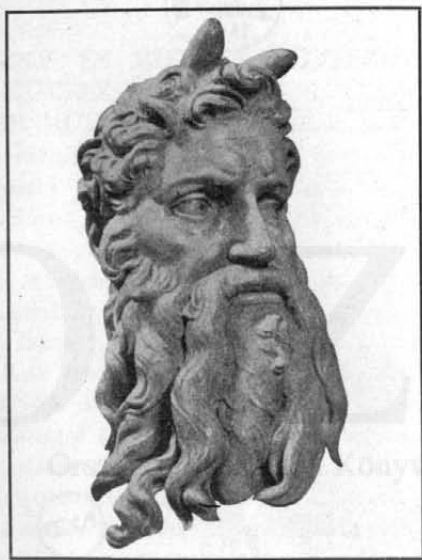
# OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

# A KÖZÉPKOR S A RENAISSANCE MŰVÉSZETE



*ÍRTA: HEKLER ANTAL*  
*egyetemi professor*

---

KIADJA  
A KÖNYVBARÁTOK  
SZÖVETSÉGE

KIR. MAGY. EGYETEMI KÖNYVESBOLT  
BUDAPEST IV, KOSSUTH LAJOS-UTCA 18



OSZK

Országos Széchényi Könyvtár 610335



~~010327~~  
Art.



~~27.889~~

M. N. MUZEUM KÖNYVTÁRA  
I. Nyom. Művelődési Központ  
32 664 sz.

# TARTALOMJEGYZÉK

	Oldal
Ó-KERESZTÉNY ÉS BIZÁNCI MŰVÉSZET.....	7
AZ ISZLÁM MŰVÉSZET .....	19
A KÖZÉPKOR MŰVÉSZETE .....	27
I. <i>Román művészet</i> .....	27
Építészet .....	30
Szobrászat .....	46
Festészet .....	58
II. <i>Gotikus művészet</i> .....	61
Építészet .....	61
Szobrászat .....	87
Az olasz trecento művészete .....	103
A RENAISSANCE MŰVÉSZETE .....	111
I. <i>A renaissance Olaszországban</i> .....	111
A quattrocento művészete .....	115
A cinquecento művészete .....	158
II. <i>A renaissance északon</i> .....	208
A genti oltár .....	209
A renaissance Franciaországban .....	212
A renaissance Németországban .....	216
A renaissance Magyarországon .....	224
KÉPEK JEGYZÉKE.....	225
IRODALOM .....	228

*A magyarországi emlékeket,  
miután a magyar művészet  
történetének sorozatunkban  
külön kötetet szánunk, ebben  
a kötetben csak röviden érintjük*

## Ó-KERESZTÉNY ÉS BIZÁNCI MŰVÉSZET

A mai művészettudomány, mely a lázasan egymást kergető új művészeti irányok mögött tisztán fölismeri a világnézeti küzdelem motorikus erejét, a korszakos stílusváltozások magyarázatát keresve, nem érheti be többé a meglátás módjában s az ábrázolás eszközeinek felfogásában beállott változásokra való utalással. A művészet nemcsak formai, hanem egyben világnézeti probléma, optikai kristályosodási formája az ember lelki és érzésvilágának, a látható és láthatatlan világhoz való viszonyunknak. A lét kérdéseivel szemben való elvi állásfoglalás, mely mint motorikus erő ott lüktet az ember szellemi életének minden megnyilatkozásában, az egyes korszakok művészetében is híven tükröződik.

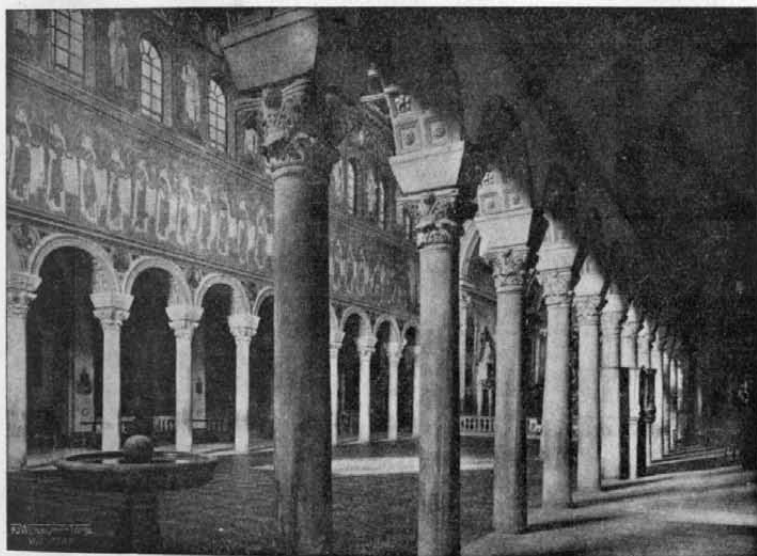
Az antik, pozitivista világnézet válságának első tünetei már a késő hellenisztikus időkben kísértének. Az emberek egyre jobban érezték, hogy a hatalmasan föllendült természettudományi világmegismerés a lét végső kérdéseivel szemben tehetetlennek bizonyult. A csalódott és megrendült lelkekben egyre erősebben ébredt föl a vágy az érzékfölötti igazság után. A lét súlypontja ennek nyomán az anyagról a szellemre, a testről a lélekre tolódott át. Mindenfelé fellobogott a vágy a valódi lelki üdvösség után, melynek egyetlen biztos forrása nem az érzéki tapasztalás, hanem az érzékfölötti megismerés. Ez a vágyódás magyarázza meg a keleti misztériumvallások nagy vonzóerejét s

az új platonikus filozófia népszerűségét. Bölcselők hirdetik, hogy az anyag minden gonoszság forrása, a test csak börtöne, bilincse a léleknek s hogy az ember csak magasabb, isteni segítséggel tudja ki- küzdeni a boldogságot.

Ez az új spiritualisztikus világnézet dogmákká tisztultan a kereszténységben kapott örökérvényű alakot. Csak természetes tehát, hogy a létnek az az átértékelése, mely benne rejlik s mely az embert elszigeteltségéből kiszakítva kozmikus problémává tette, az ókeresztény művészet emlékein tükröződik a legtisztábban, melyek legkorábbi példáit a katakombákban találjuk.

A katakombák a keresztények temetkezésére szolgáló földalatti folyosók, melyeknek falaiba vájt, fölírásos fedőlappal elzárt sírüregekbe (loculi) helyezték el több sorban egymás fölött a halottakat. A szövevényes, sötét folyosóhálózatot helyenként nagyobb, négyszögletes, tetővilágítással ellátott, gazdagabban díszített helyiségek váltották fel, melyekben a hívők istentiszteletüket tartották. A legkiterjedtebb és legjelentősebb katakombák, melyek első példái valószínűleg a Kr. u. I. századra nyúlnak vissza, Rómában maradtak fenn. (Priscilla, Flavia Domitilla, Kallixtus és Szt. Lucina katakombái.) A falakat és a mennyezetet borító festményeken, bárha szerkezeti beosztásuk s új értelmet kapott képtípusaik jórészt antik hagyományokban gyökereznek, nemcsak az ábrázolás gondolatköre, hanem a felfogás is az egész lét új világnézeti igazodásban fogant gyökeres átértékeléséről tanuskodik. A szabályosan elágazódó, elvont, mértani keretbe illesztett alakok és csoportok valószínű környezetüktől megfosztva tárgyaltan háttérből merülnek fel s így a helyhez és időhöz kötött, egyszeri érvényű valóság bennük, jelenéssé, örökérvényű szimbolummá lesz. Az antik, optikai világképpel szemben annak a szellemi világképnek a kifejezői, mely nem az érzéki,

földi valóságon, hanem érzékfölötti dimenziókba szárnyaló, örökérvényű dogmákon épül fel. Ez a felfogás, mely a földhöz tapadó cselekvő embert szellemiséggel megtöltve s a kötött lét kereteiből kiemelve a végtelen részesévé teszi, híven tükrözteti az egyházatyák tanítását, akik szerint a realiztikus ábrázolás csalás és hazugság s akik szerint az Isten valódi képe, a Logos, mely csak szellemünkben él, fizikai hasonlóság útján nem közelíthető meg. A katekumbafestmények, melyek tárgyukat az ó- és az újszövetségből merítik s melyeken a túlvilági életről szóló tanok sokszor antik mitológiai köntösbe öltöz-



(1. kép.) S. APOLLINARE NUOVO, RAVENNA. A Nagy Theodorik idején (6. század első negyede) épült templom a háromhajós ókeresztény bazilika egyik legteljesebben fennmaradt és legszebb példája. A művészi hatásban a középhajó a vezetős szerep, melynek mozaikszalaggal koronázott árkádsorai egyenletes, lassú ütemben áradnak a mélybe. Az eredeti stukkodíszítésükkel fennmaradt boltívek és az oszlopfők közé illesztett küzdőparkányok jellemző szerkezeti elemei az ókeresztény és bizánci építészetnek. Az eredeti oszloptalpakokat a padozat szintjének emelése alkalmával eltakarták.

tetve vonulnak el szemünk előtt, csak jelképek, melyeknek az a hivatása, hogy a gondolatot és érzést a földöntúlra irányítsák. Ide utal a Jó pásztor alakja s ez a vágy az, mely a kitárt karú oransok tágranyilt szemét szent tűzzel tölti meg. Miként a fölhasznált képtípusok, úgy az előadásmód vázlatos, impresszionisztikus könnyedsége is antik hagyományokban gyökerezik.

Ugyanide nyúlik vissza, miként az elnevezés is mutatja, az ó-keresztény templomépítészetnek egyik legrégebb és legelterjedtebb alakja, a valószínűleg keleten, Palesztinában kifejlődött bazilika, mely Constantinus császár idején méreteiben megnövekedve már teljes érett pompájában bontakozott ki. Az istenség szobrának befogadására szolgáló antik templommal szemben a keresztény templom az istentiszteletre összesereglett hívőknek volt a gyülekező helye. Ennek megfelelőleg két leglényegesebb alkotó része: az oltár helyéül szolgáló félkörívű apszis s a hívő tömegeket befogadó, tágas csarnok, melynek lapos tetővel fedett, emelt középhajóját oszlopok tartják s melybe a belépő oszlopcsarnokkal övezett, nyitott udvaron át jutott. Constantinus kora bazilikaépítészetének legnagyobb példái Betlehemben a Krisztus születése helyén emelt öthajós templom, Rómában pedig a Péter és Pál-templom szolgáltatták. A Péter-bazilika nyomtalanul elpusztult, a 386-ban Cyriades építész által átépített Pál-templomot pedig, mely 1823-ban nagyrészt tűzvész áldozata lett, csak a XIX. század támasztotta fel újra eredeti alakjában. Teljes épségükben maradtak fenn ezzel szemben a Kr. u. VI. században épült ravennai bazilikák: a S. Apollinare Nuovo (1. kép.) és a S. Apollinare in Classe, melyeken az építészeti gondolat az épülettest mellé illesztett toronnyal bővült. A bazilikák külső képének tartózkodó, szűkszavú egyszerűségével ellentétben belsejüket pompázó gazdagság jellemezte. A középhajó oszloposorai között

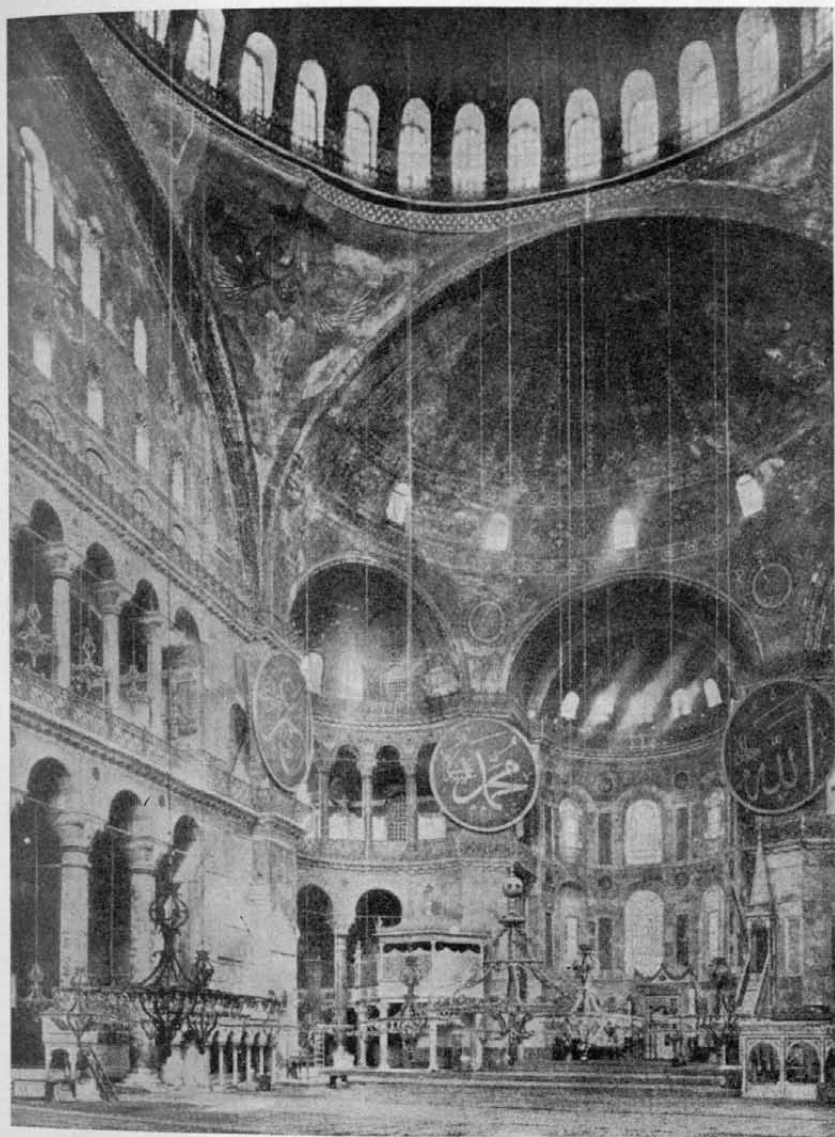


(2. kép.) BAZILIKA, PARENZO. (6. század közepe.) Az oltár fölötti apszismozaik a Madonnát ábrázolja angyalok és szentek társaságában. A falfelülettel teljesen összeforrott, szigorú szimmetriával elrendezett alakok, melyek ábrázolásában a művész a földi valóságnak kevés koncessziót tett, mintha a másvilág jényességéből tekintenének alá. A jelenés igézetével merülnek föl a belépő előtt.

végighaladva mint, valami testetlen jelenés tárult a szemlélő elé az apszis ívhajlásának élénk színekben ragyogó mozaikkárpitja, melyen az eszmei fenség aranyhátteréből ünnepi rendben s a hittétel éppen

kötöttségében szuggesztív egyszerűségével merültek fel a vallásos élet hősei és szimbólumai. A ránkmaradt, hatalmas felületeket felölelő ókeresztény mozaikképek, melyek az emberi alakot földi statikájától és kiterjedésétől megfosztva az eszmei és építészeti örökkévalóság tisztult légkörébe emelik, a monumentális síkdekorációnak minden idők számára legnagyobb szerű, kánoni érvényű példáit szolgáltatják. Ezzé avatja őket az elrendezés szigorú szimmetriája és tantételszerű világossága s az a mód, ahogyan a színfoltokká leegyszerűsített alakok, melyeken a fény és árnyék jelzése is hiányzik, a falfelületre varázsolván azzal elválaszthatatlanul összeforranak. Ezekről a képekről nem a meleg, érzéki, földi valóság, hanem az érzékfölötti, földöntúli igazságok akkordjai szárnyalnak felénk diadalmas, szertartásos komolysággal. A templomfalakat s az ápszisokat elborító, már a IV. század folyamán kialakult figurális képrendszerekkel szemben az ókeresztény mozaikművészet legrégebbi példáin még az ornamentális elem: a hullámzó szőlőinda viszi a vezetőszerepet. (Róma, S. Constanza.) Az ápszismozaikoknak, melyek legtöbbször Krisztust, néha pedig a Madonnát ábrázolják angyalok, apostolok és szentek társaságában, a legszebb példáit a római S. Pudenziana, a S. Maria Maggiore (IV. század) s a parenzoi dóm (VI. század) szolgáltatják. (2. kép.)

A hosszahajós bazilikákkal szemben a középponti elrendezésű, kupolás ókeresztény templomtípus legnagyobb szerű példáit a keletrómai birodalom fővárosában, a Nagy Constantinus által Kr. u. 328-ban alapított új Rómában, Konstantinápolyban (Constantinopolis, Constantinus városa, az ősi görög gyarmatváros Byzantion helyén; innen Bizánc és bizánci művészet) találjuk. A centrális építészeti gondolat a hellenisztikus kelet talajában fogant s innen kezdette meg diadalmas térfoglalását a római birodalom egész területén. Virágkora a keletrómai



(3. kép.) HAGIA SOPHIA, KONSTANTINÁPOLY. A bizánci építészetnek ez az utólérhetetlen remeke alig öt esztendő leforgása alatt épült fel. (532—537.) Húsz évvel később a kupolát, mely földrengés következtében bedőlt, újra kellett építeni.

birodalomban a Kr. u. VI. századra esik. Ekkor, Justinianus császár uralkodása alatt épülnek gyors egymásutánban a Sergius és Bacchus temploma (528) s a trallesi Anthemios és miletosi Isidoros büszke remeke, a lenyűgöző nagyszerűségű Hagia Sophia (Szent bölcseség), (3. kép.) melyet 537-ben szenteltek fel, s melynek kupoláját, minthogy az 558-ban bedőlt, 562-ben újra kellett építeni. A török időkben mecsetté átalakított épület külső képhatása a későbbi toldások révén sokat vesztett. A plasztikai jellegű görög templommal szemben itt a belső tér volt a művészi elgondolás mindent meghatározó magja, mellyel szemben a téglából rakott épülettest csak belülről indokolt, engedelmes keret. Miként már az alaprajzi elrendezésből is kitűnik, a művészi koncepció hangsúlya az uralkodó szerepre hivatott, kupolával fedett középtéren van, mellyel szemben az oldalsó szárnyhelyiségek úgyszólván csak mint a középtér mély lélekzetvétélét megkönnyítő légzőkamrák működnek. A kupola négy pillér fölött ívelődő hatalmas boltíveken nyugszik. A keleti és nyugati rövidoldalon a boltív félkupolába mélyed, melynek tövében a tér kisebb félkupolákkal fedett hármass íveléssel árad szerte. A hosszoldalak síkban maradó falfelületei sem fojtják el a teret, hanem számára kétemeletes árkádsorral s a boltívbe vájt ablakokkal bőszéges légzőcsatornákat nyitnak. A lefelé sokasodó félkörívek szőlámgazdasága, melyet a teljes körben záruló kupola mindenható erővel fog össze, a könnyedség és rugalmasság benyomását kelti. Feszültségnek, az erők drámai küzdelmének sehol sincs nyoma, a tér békésen és egyenletesen árad szerte. A világítást bőszéges, eltérő erejű fényforrások szolgáltatják. Az árkádokon átszüremlő közvetett világítással szemben a boltívek s a kupolagyűrű ablaksorain át friss fény árad be. A kupola boltjának félhomályát egykor a felületét elborító mozaik aranyhátterének meleg ragyogása enyhítette. Az összbenyomás teljességéhez

természetesen a fölhasznált márványanyagoknak s a padozat és a kupolák mozaikdíszének keleti képzetben fogant, káprázatos, csillogó színpompája is hozzátartozott.

A keletrómai építészet messzekisugárzó termékenyítő erejének nyugaton számos bizonyosságát őrizzük, melyek közül a legjelentősebbek egyike a Kr. u. VI. század második negyedében (526—547) épült ravennai San Vitale-templom, melynek felső emeletét és kupoláját nyolcszögben elrendezett nyolc pillér tartja. (4. kép.) A kupolás középteret ugyancsak nyolcszögű alaprajzú mellékterek gyűrűje fonja körül, melyekbe a szemlélő a középteret övező pillérek között homorún ívelődő, fülkeszerűn bemélyedő kettős árkádsor oszlopközein keresztül gazdag perspektivikus betekintést nyer. A falakat elborító mozaikképek, melyeken Justinianus császárt és feleségét Theodorát udvartartásuk közepette ünnepi pompában látjuk magunk előtt, (5. és 6. kép.) a justinianusi művészetnek a kor lelkeségébe legmélyebben bevilágító megnyilatkozásai. Rajtuk a bizánci ember szertartásosan kimért életformája s kesernyés fanatizmusra hajló lelki kötöttsége eleven valóságként döbben elénk. Ennek a kifejezője a levegőtlenül síkba tapadó alakok elrendezésében uralkodó szimmetria és szigorú frontális s a távolba meredő, barázdás arcok kifejezésének fáradt passzivitása. Ez az a transcendens álmokkal telített, középkori embertípus, melynek lassú, fokozatos érlelődését Keleten az Euphrates mellett fekvő europosi szentélyben talált falfestményeken (Kr. u. II. század első feléből) s a Kis-Ázsia területén előkerült későrómai portrészobrokon át tanulságosan figyelhetjük meg.

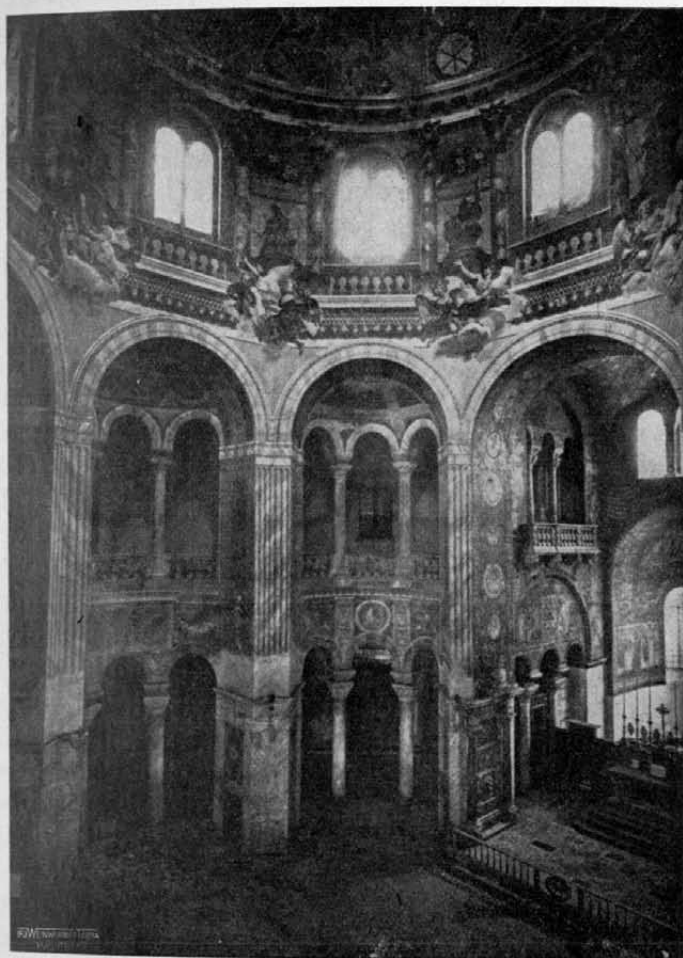
Nem tekinthető véletlennek, hogy a transcendens lelkeségű középkori ember alkotó ereje nem a test szolgálatában álló plasztika, hanem a téralkotásra hivatott építészet körében szárnyalt a legmagasabbra. E kor szobrászata jelentőségben az építészet emlékeivel

távolról sem versenyezhet. A kerek szobrászatot a lateráni múzeum görög mintaképeket követő Jó pásztor szobrán (7. kép.) kívül főként néhány márvány-portrait (Theodora császárnő arcképe a milánói Museo Archeologicóban és Ariadne császárnő arcképe a Lateránban és a Louvrebán, a Kr. u. VI. század első feléből) képviselik, melyeken a szinte kristályrendszerre merevedő arc formavilága a bizonytalan távolba fürkésző tekintetben kapja meg erőteljes szellemi hangsúlyát. Számban a leggazdagabb sorozatot a szarkofágre reliefek adják, melyeken az antik plasztika szinte kimeríthetetlen örökségének ötletes felhasználásával az ó- és újszövetség jelenetei elevenednek meg előttünk.

Az ókeresztény iparművészetnek a bőségesen használt érc és üveg mellett az elefántcsont volt a legelőkelőbb anyaga, melyet főként domborműves ereklyetartók és diptychonok készítésére használtak fel. A diptychonok, melyek útján a konzuli rangot viselt előkelők barátaikat az általuk rendezett játékokra meghívták, két egymásra illő, összefűzött lapból állottak, melyek viaszkkal bevont belső felét írásra használták. A külső lapokat elborító domborművek a felső mezőben rendszeren a játékok megkezdésére jelt adó konzult, az alsó mezőben pedig az arénában lezajló küzdelmeket és állatviadalokat ábrázolták. Stílusukban és képtípusaikban ezek a Kr. u. 405-től 541-ig terjedő időből való diptychonreliefek telítve vannak még az antik művészet hagyományaival.

A bizánci művészet, mely a keletrómai birodalom megalakulásával (398) utóbb pedig az egyházszakadással (1054) Kelet felé igazodva mind erősebben annak szellemi hatalma alá került, Justinianus halála után elhanyaglott; utóbb pedig fejlődésének a 752-ben kitört képprombolás pusztításai 120 esztendőn át állottak útjában. Az I. Basilio (867—886) alapította macedón dinasztia idején bekövetkezett másodvirágzás sem volt hosszú életű, mert a XI.

század folyamán lassú hervadásnak indul a Paleologus császárok alatt (1261—1453) még egyszer nekilendült Bizánc művészete, mely az Athos hegyi klastromok



(4. kép.) S. VITALE, RAVENNA. A nyolcszögű templom, mely alaprajzi elrendezésében kétségtelenül keleti mintaképet követ, Ecclesius érsek alapítása (525), fölszentelése azonban már utódára, Maximianusra maradt. (547.) A hatás titka a faltömegnek hajladozó boltívvel való feloldásában rejlik.

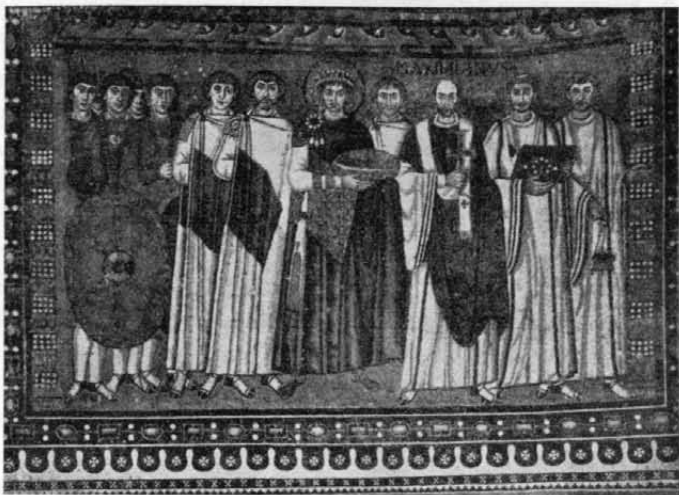
iparszerű műgyakorlatában lassan elcsenevészedve és halálra merevedve megérett arra, hogy kimerülten dőljön a Kelet fényében diadalmasan előretörő Iszlám karjaiba.

A bizánci művészet fejlődésének ebben a késői szakában, bárha alkotásai művészi jelentőségben a justinianusi fénykor remekeivel nem versenyezhetnek, a mult formai és technikai hagyományainak átmenetével és terjesztésével, mint messze századokra szóló fejlődés alapvetője mégis világtörténeti hivatást töltött be. Ez a korszak az, amikor Bizánc az új-perzsa művészet nyújtotta ösztönökkel megerősödve elárasztja és meghódítja a Balkánt, Oroszországot és Arméniát s a Nyugat művészi fejlődését is irányító lökésekkel táplálja. E korszak építészetének, mely a bazilikális és keresztalakú kupolás centrális épület-típus számos változatát teremtette meg s mely a kupolák számának szaporításával (ötkupolás rendszer) s keleti kupolaformák (hagymaalakú kupola) meghonosításával az épületek külső képhatását festői gazdagságra érlelte, legnagyobb szerű emlékcsoportját Oroszország területén a moszkvai Kreml (szent kerület) alkotja, középpontjában a Mária mennybemeneteléről elnevezett, Fioravante emelte koronázó székesegyházzal. A monumentális faldíszítés, mely a XIV. század folyamán valószerű térszemlélettel és friss természetmegfigyelésekkel bővült (l. különösen a konstantinápolyi Kachrije-Djami mozaikjait s a mistrai Pebleptos-templom angyalfelvonulást ábrázoló falfestményét), hovatovább a mind erősebben föllendült miniatúrfestés hatása alá került, s így monumentalitását veszítve, a föltaláló erő elapadásával párhuzamosan végül élettelen képsémákká merevedett. A legnagyobb befolyást nyugati művészetére Bizánc magas technikai fejlettségű iparművészetével gyakorolta, mely elefántcsontfaragásaival, aranyrekeszes zománcműveivel és selyemszöttéseivel egész Európát elárasztotta. Az aranyrekeszes zománccleme-

zekkel díszített magyar szent korona is annak a bizánci művészetnek a terméke, melynek hatása középkorialfestményeinken is világosan felismerhető (v. ö. a feldebrői altemplom falképeit). A hazánk területén épült középkori bazilikák (Pécs, Esztergom, Nagyvárad stb.) ezzel szemben a nyugati, lombard típust követik. Ugyanerre a kapcsolatra utal a pécsi székesegyház pompás domborműsorozata.

**Az iszlám művészet.** Az Iszlám, mely Konstantinápoly elfoglalásával Bizánc örökébe lépett s amely terjeszkedésében hatalmas szárnyaival Indiától Spanyolországig úgyszólván a fél földtekét elborította, az eltérő föltételekhez mindenütt alkalmazkodó művészetében a különböző hatások gazdag szövevényét mutatja. A hellenisztikus, mezopotámiai, örmény, perzsa és indiai elemek keveredése az építészeti típusaiban s az ornamentikában egyaránt felismerhető. Az életörömnök és életigenlésnek azok a színgazdag melódiái, melyek az Omajjád kalifák 712—715 között épült kastélyának, Kusseir Amrának aalfestményein áthullámzanak, hangszerelésükben és dallamvezetésükben telítve vannak a hellenizmus hagyományaival. Ide utal a tárgyválasztás is, melyben reprezentatív uralkodóarcképek, valószínű életképekkel, tánc- és vadászjelenetekkel váltakoznak. A palotaépítészetnek másik, nagyszerű emléke, a Holt-tenger északi csücsától keletre fekvő, II. Jezid idejében (720—724) épült Mschatta viszont alaprajzi elrendezésében perzsa mintákat követ. A homlokzat pompás, építészeti ütembeosztás nélkül eláradó, csipkeszerűn áttört ornamentikája az alkotó elemek antik eredete ellenére ugyancsak a keleti szellem diadalmas térfoglalásáról tanuskodik. (Jelenleg a berlini Kaiser Friedrich Múzeumban felállítva.)

Az iszlám mecsetépítészet fejlődése első szakában, melyet a legtisztábban Kairó emlékei szemléltetnek, bizánci, perzsa és egyiptomi hagyományokra támaszkodott. A hatalmas, négyszögű, közepén kúttal



(5. kép.) JUSTINIÁNUS CSÁSZÁR ÉS KÍSÉRETE (MOZAIK). RAVENNA, S. VITALE. (Kr. u. 6. sz. közepe.)

ellátott udvart minden oldalról oszlopcsarnokok övezik. A keleti oldal többhajós oszlopcsarnokának a mélyén falba vájt, Mekka felé igazodó fülke jelzi az irányt, amerre ima közben az egybesereglett hívőknek fordulniok kell (mihrab vagy kibla). Az imafülke közvetlen szomszédságában kapott helyet rendszeren a gazdagon díszített, baldachinnal koronázott szószék (Mimbar). A mecsetek külső kihatásának rendkívül fontos tényezői az alexandriai eredetű, meglazult virágszárak módjára magasba szárnyaló, erkélygallérok koszorúzza minaretek, melyek tetejéről messzehangzott a müezinnek panaszosan vontatott, imára hívó éneke. Az oszlop- és pillérsarnokos mecsettípus legrégebb és legszebb példáit Kairóban Amrou (672 Kr. u.) és Ibn Touloun (876—878) mecsetjei szolgáltatják.

E mellett a típus mellett a centrális építészeti gondolat is korán teret hódított az oszmán mecset-építészet körében. Monumentális nagyszerűsége azon-

ban ez az előcsarnokkal ellátott, kupolás mecsettípus csak Konstantinápoly elfoglalása után a Hagia Sophia hatása alatt érlelődött. Ezt a mintaképet követi I. Mohammed szultánnak a görög Christudulos által épített mecsetje, a Mehmedije (1463—1471), melyben a kupolával fedett középtér félkupolákkal ívelődik belé az oldalhajók mellékterébe, melyet a négy sarkon kisebb kupolák koronáznak. Ennek a mecsettípusnak az oszmán vallásgyakorlattal teljes összhangban álló, klasszikus alakját az albán származású Sinan lángelméje teremtette meg, akinek a konstantinápolyi Sulejmanijében (1550—1556) merészen emel-



(6. kép.) THEODORA CSÁSZÁRNŐ ÉS KÍSÉRETE (MOZAIK). RAVENNA, S. VITALE. A templom apszisának oldalfalait díszítő két mozaik a császárt és feleségét úgy ábrázolja, amint az oltár számára ajándékot hozva kíséretükkel bevonulnak a templomba. A valóságábrázolás a bizánci mester számára dekoratív síkművészetté lett. A mélyen szántó egyéni arcvonásokkal felruházott alakok szinte súlytalanul tapadnak a tárgyszerűségében alig jelzett aranyragyogású háttérhez. A szereplők ékszerekkel megrakott gazdag viselete, szigorúan frontális felsorakozása s egységesen távolba meredő tekintete jól érezteti a bizánci udvar pompaszerezetét és szertartásos, jülledt levegőjét.

kedő művészi pályája a drinápolyi Selimijeben (1567—1574) szárnyalt szinte utolérhetetlen magasságokba. (8. kép.) Sinannak ebben a mesterművében az egész, tiszta négyzetté egyszerűsített hatalmas teret egyetlen kupolaóriás öleli át, mely a nyolc lecsökkentett tömegű tartópillér fölött természetes könnyedséggel tárja ki kelyhét. A nemzedékek problémaközösségének érdekes bizonyossága, hogy Sinan drinápolyi mecsetje ugyanazokban az években épült, amikor Michelangelo Szent Péter templomtervével a melléktereket fölszívó kupolát ugyancsak mindenható erővel ruházta fel.

A patkóalakú és csúcsíveket is bőven használó iszlám építészetben mindvégig nagy szerepet játszottak a változatos alakú kupolák, melyek a sarkokon rendszeren az oszlopfőkön és párkányokon is sűrűn alkalmazott cseppköves díszítéssel (stalaktit) toroklottak belé az épületekbe. A mecsetek külső káprázatának festői gazdagságához a már említett minareteken kívül a fülkévé mélyített s az épület egész magasságát átfogó monumentális kapubejáratok is hozzátartoztak, melyek legszebb, merész dekoratív fantáziával megalkotott példáit a kisázsiai és armeniai szeldzsuk építészet emlékein találjuk (v. ö. elsősorban a koniai Indje Minare kapuzatát, melyet Kelul ibn Abdallah 1258-ban fejezett be).

Az iszlám művészet, mely Afrika nyugati partjain és Szicilián át terjedve a spanyol félszigeten is megvetette a lábát, itt több mint hétszázados fejlődésen ment át, melynek egyik első állomását a 18 oszloppal tagolt, 786-tól 990-ig épült cordobai mecset képviseli, melyen már megkezdődik a struktív építészeti formáknak az a dekoratív átértékelése, mely később a granadai Alhambra kastélyban (ezt a nevet a fölhasznált kőanyag vörös színéről kapta) ülte legnagyobb diadalát. (Építését 1248-ban kezdték meg, de csak a XV. században fejezték be.) (9. kép.) Ebben az épületben a dekoratív mesefantázia teremtett a tétlen álmodozásra és fényűzésre hajló élet számára

káprázatosan gazdag keretet. A szerkezeti hivatástudatukat vesztett, színpompás oszlopcsarnokok, melyek az egymásután sorakozó udvarokat övezik, az álomkép derűs, mosolygó könnyedségével merülnek fel előttünk. Az Alhambra jellemző alkonyi csoda-

(7. kép.) A JÓ  
PÁSZTOR SZOBRA  
RÓMA, LATERÁNI  
MÚZEUM.



*Az ókeresztény szobrászat egyik legszebb emléke, mely a jelentésváltozástól eltekintve típusában és formakezelésében még teljesen az antik világban gyökerezik. (Kr. u. 3. sz.)*

virága annak az iszlám kultúrának, mely feszítőerejét vesztve világtörténeti szerepét hovatovább betöltötte. Az iszlám építészet művészi hatásának teljességéhez a falakat elborító, perzsa eredetű fayencemozaikok és mázos agyagcsempék is elválaszthatatlanul hozzátartoznak, melyeken tárgyszerűtlenül kanyargó és zeg-zugosan tört vonalfantáziák (arabeszkek) keretében a természet egész virágpompája mint valami tarka szőnyeg terül el előttünk. (Stilizált palmetták és rozetták mellett nyíló rózsák, tulipánok, szekfűvek, jácintok és szőlőindák.) A fayencemozaik legszebb példáit a szeldzsuk művészet körében a koniai sirtscheli medreseben (kolostor) találjuk (1242—43), melynek fayencedíszét a khorassani Tous városából (északi Perzsia) származó Osmán fia, Mohammed látta el önérzetes mesterjelzésével. („A rajzot én készítettem, sehol másutt a világon nem fordul elő; én elmúlok, de ez emlékül megmarad.“) A kisázsiai és konstantinápolyi mecsetek fayenceborítása Isnik (a régi Nicäa) és Kutahia műhelyeiből került elő. Ugyanezekben a műhelyekben készültek a fayencekeramikának azok a remekei is, melyek a XVI. és XVII. században Európa piacait elárasztották. Hasonló európai jelentőségre tettek szert a belső ázsiai nomádok házi iparát alkotó, később pedig az udvari műhelyekben készült pompás csomózott szőnyegek, melyek gazdag növényi díszítő elemeikben a falakat borító fayencekárpitokkal közel rokonságot mutatnak. A császári műhelyek régebben valószínűleg Kairóban, később pedig Konstantinápolyban székeltek. Ezek teremtették meg a török ima-szőnyegnek azt a típusát, mely a népművészetbe felszívódva napjainkig tartotta magát. Legalább röviden meg kell végül emlékeznünk a bagdadi (XIII. század), utóbb pedig a herati (XV—XVI. század) iskolában felvirágzó, perzsa földben gyökerező iszlám miniatürfestésről, melynek emlékei monumentális festészet és szobrászat hiányában az iszlám anyagi és

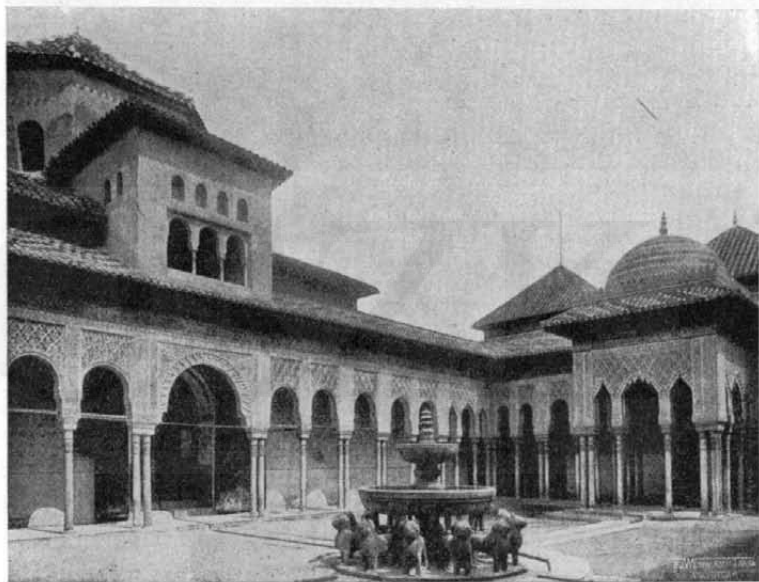


(8. kép.) SINAN : SELIMIJE, DRINÁPOLY. Ezt a pompás tömeghatású mecsetet, melynek négy sarkát mint lazult virágszárak övezik a kék égre sóhajtó fehér minaretek s melynek nyolc pilléren nyugvó, hatalmas kupolája eléri a Sophia-templom méreteit, maga Sinan, a tervező művész nevezte 318 építészeti alkotása között a mesterművének.

szellemi kultúrájának leggazdagabb ismeretforrásai. Ezek a kisméretű remekművek, melyek az európai képzőművészt és perspektívát nem ismerik, a természet és a bűbajos regék színpompázatos kigyúlt mese-szövegei keleti képzelet legcsodálatosabb alkotásai. Bennük még a kitűnően megfigyelt valóságmotívumok is költői, dekoratív fantáziával átértékelve a meseszuggatás varázsával hatnak. A herati iskola legnépszerűbb és legkiválóbb festőegyénisége a perzsa Raffaelnek mondott Behzad volt (körülbelül 1460—1530), a XVII. század mesterei közül pedig a tebrisi Ali Riza-i Abbasi magaslik ki.

Az iszlám építészetnek hazánk területén is van néhány, a török időkből fennmaradt emléke. Ide tartoznak: az a sírkápolna (türbé), melyet 1543—1548

között Mohamed budai pasa a budai Rózsadombon egy mohamedán szent (Gül-Baba = a helyesebb török hagyomány szerint Kal-baba) sírja felett emeltetett, az egykor török fürdő gyanánt szolgált budapesti Rudas-fürdő egyes részei, az egri és pécsi minaretek, a mecsetből átalakított pécsi belvárosi és szigetvári plébánia-templom stb.



(9. kép.) GRANADA, ALHAMBRA, OROSLÁNUDVAR. A 13—14. században épült udvart a női lakosztály helyiségei (hárem) övezik. Az oszlopok karcsú könnyedsége, a boltívek vonalainak játékos kanyargása, a váratlanul beszögellő, valószínűleg indiai eredetű pavillonok s a színes stukkodekoráció káprázatos gazdagsága adják meg ennek az udvarnak a mesehangulatnak azt a csodás varázsát, melyet egykor a csobogó kút körül állott hat narancsfa csak fokozott.

# A KÖZÉPKOR MŰVÉSZETE

## I. A román művészet.

A középkort a történelem a nyugatrómai császárságnak Kr. u. 476-ban bekövetkezett bukásától számítja. A művészetek történetében a középkor azt a korszakot jelenti, amikor a kereszténységben dogmákká tisztult, új, transcendens világnézet a lassanként nemzetté alakuló északi népek lelkeségében forrongó próbálkozások után megkapja a maga művészi kifejezését. Ez az időszak az, amikor az európai kultúra s vele a művészet irányítását a pozitivista világszemléletre hajló déli fajoktól az északi népek veszik át. Csak ez a beállítás képesít bennünket arra, hogy a középkor jelentőségét az emberiség szellemtörténetében teljes súlyával lemérhessük s a középkori művészi akarás első szárnybontogatásait felismerhessük ott, ahol régebben csak az antik klasszikus művészet bomlási tüneteit látták.

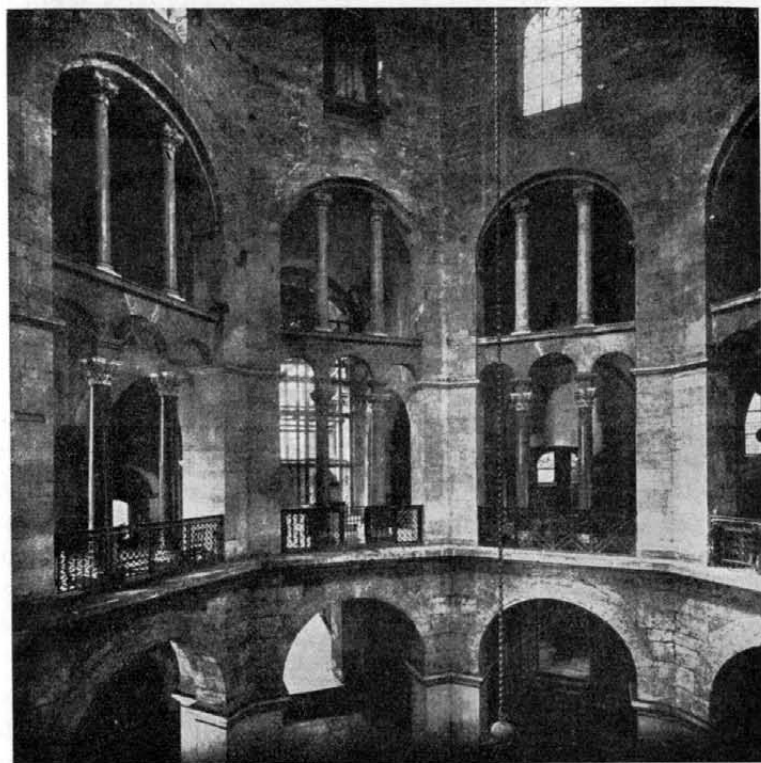
Csak történetellenes felfogás hiheti, hogy a világtörténet új szereplőinek, az északi népeknek színrelépése az európaszerte mélyen begyökerezett antik kultúra erőforrásait máról holnapra halálra sorvasztotta. Ezek a hagyományok győzelmesen dacoltak az európai északi népek magukra ébredésének előjátékát alkotó népvándorlás viharáival, amikor az Európára zúduló, egymásra türemlő népek iparművészeti termékei révén a szerves formákban duskáló, antinaturalisztikus keleti fantázia nyújtotta ösztönök élesztőn kapcsolódtak belé az európai szellemi élet áramkörébe. Ennek a ténynek egyik leg-

csattanóbb bizonyága, hogy a szkita állatstílus az ősgermán ornamentika nyüzsgő férgekre emlékeztető absztrakt vonalfantáziáiba is befészkelte magát, pedig ezek az ősgermán emlékek az északi lélek első, nagyjelentőségű művészi megnyilatkozásai. Azt is egyre világosabban látjuk, hogy a szasszanida formakincs, amit a bolgár-magyar törzsek magukkal hoztak (az ősbolgár paloták, a madarai lovasdombormű, a nagy-szentmiklósi kincs s a magyar honfoglalás emlékei mind idetartoznak), nem merült el nyomtalanul, hanem termékenyítőleg szívódott fel a későbbi fejlődésbe.

Mindezeknél az ösztönöknél azonban sokkalta nagyobb volt a többszázados antik kultúra hagyományainak az ereje. Erre támaszkodva indul meg a nemzeti öntudatra ébredt északi népek monumentális művészete, melynek legjelentősebb emléke, a Nagy Károly által 790-ben alapított s 805-ben fölszentelt aacheni kápolna (jelenleg székesegyház), a metzi Odo mester alkotása, (9/a kép.) alaprajzi elrendezésében és fölépítésében egyenes leszármazottja az ókori kelet ihletében fogant ravennai S. Vitale templomnak. (4. kép.) A nyolcszögű, kétemeletes árkádsorral áttört, kupolás középteret a kisebb egységekre szakadó tizennyolcszögbe tört mellékterek gyűrűje fonja körül. A pillérek mögötti ékalakú melléktérszakaszoknak a középtértől való teljes elszigeteltsége s a falmaradványként ható, szélesen elterpeszkedő sarokpillérek a S. Vitale harmonikus egységéhez és könnyedségéhez viszonyítva az összbenyomást kiegyenlítettlené és nehézkesé teszik. Az északi mester két tornyos előcsarnokkal ellátott alkotásán világosan érezhető a nagy hagyományokra támaszkodó merész újrakezdés érdekessége.

A karoling korszakban az egyházi építkezés terén Franciaországban és Németországban egyaránt az ez időtájt megalakult benedekrendi kolostorok vitték a vezetős szerepet. Nagy kiterjedésű építkezéseikről a csupán egykorú tervrajzról ismert szt.

galleni kolostor és templom (Gozbert apát építette 816—837) nyujthat a legjobb fogalmat. Jellemző, hogy ez a két kórossal és két kerek toronnyal ellátott templom, miként többi kortársa is, az ókeresztény bazilikák beosztását követte. A karoling korszakból gyér számban ránk maradt festészeti és szobrászati emlékek közül a párisi Carnavalet Múzeumban levő, Nagy Károly egyik utódját ábrázoló kis bronzlovasszobrocska érezteti a legtisztábban a gallo-római hagyományok századokon átütő erejét.



(9/a kép.) SZÉKESEGYHÁZ, AACHEN. Építését 790 körül kezdték meg. A centrális építészeti gondolat képviselője. A mellékterek gyűrűjébe foglalt középtér, mely minden oldalról ugyanazt a képet adja, határozott irány nélkül minden oldalra egyenletesen sugárzik szerte.

A nemzeti művészetek kialakulása szempontjából a monumentális művészet termékeinél sokkal fontosabbak a Gottlandban fennmaradt rovásírásos sír-  
emlékek (X. század végéről) s az északi, főként  
írországi könyvdíszítő művészet emlékei, melyeknek  
absztrakt, fantasztikusan kanyargó és egymásba  
fonódó, ide-oda zökkenő, izgatottan forrongó, paté-  
tikus vonalmenetében ugyanazt a megváltást szom-  
jazó lelki feszültséget érezzük, mely az északi népeket  
később a gotikus katedrálisokban a vonal mimikai  
erejének csodálatos kiaknázására képesítette. Ez a  
korszak az, amikor az európai művészet egész későbbi  
fejlődése során újra meg újra kísértő Észak és Dél  
ellentétének a fajok eltérő lélekalkatában és forma-  
érzékében rejlő problémája első ízben döbben elénk  
a maga egész végzetszerű jelentőségében. Abban az  
elvi eltérésben, mely a klasszikus ókor növényi  
elemekkel átszőtt, dallamtiszta ornamentikájának  
világos ütembeosztását az északi ornamentika  
absztrakt vonalfantáziáitól elválasztja, már tisztán  
érezhető az északi és déli képalkotó fantáziának az az  
ellentétes igazodása, mely ezt a plasztikai világosság  
és tektonizmus, amazt pedig a festői atektonizmus  
ellentétes pólusai felé terelte. Csak így a gyökér-  
rétegekig leásva lesz érthetővé a déli és északi fan-  
tázia típus egyrésztől Leonardo és Raffael, másrésztől  
Grünewald és Rembrandt művészetében s csak így  
érthető meg a két fantázia típusnak az a tragikus  
összeütközése, mely Dürer művészsorsának vég-  
zetévé lett.

**Építészet.** A Nagy Károly uralkodását követő,  
zavarokkal terhes időszakban a művészi tevékenység  
erőforrásai is jórészt elapadtak. Ennek a homályos,  
emlékekben szegény kornak azonban nagy kezdemé-  
nyezések híján is megvan a fejlődéstörténeti alapvető  
jelentősége, amennyiben ekkor folynak a középkori  
építészet első klasszikus stílusának, a román stílusnak  
a hangszerelési próbái. Érdekes bizonyosságát látjuk

ennek a gernrodei Szt. Cyriakus templomban, melynek építését Gero őrgróf 961-ben kezdte meg. Ez a templom, bárha alaprajzi elrendezésében még a laposan fedett, kereszthajós ókeresztény bazilikát követi, a térfelfogás s a fölépítés újszerű ütembeosztásával mégis a román stílus elvi alapvetésének a talaját készíti elő. A középhajó oldalfalpillérei, melyeket lent a középén oszlopba torkolló kettős ívhajlás, fent pedig a karzat hat oszlopon nyugvó, gyorsabb ütemű, kettős rendekbe foglalt árkádsora köt össze, a középtér, bazilikális oszlopsorral kísért tovaáramlását megakasztva, azt szabályosan ismétlődő egységekre bontják. Egyidejűleg a súlyos, megduzzasztott tömegű falak a keskenyebbre vett középhajót éles hangsúllyal választják el a kisebb négyzetekre szakadó mellékhajóktól. E törekvések megerősödését látjuk az 1001-ben megkezdett s 1033-ban fölszentelt hildesheimi Szt. Mihály-templomban, hol a kereszthajók szárnyait egy-egy középtengelybe illesztett oszlop szigeteli el az oldalhajóktól. Az *a, b, b, a* rendben váltakozó oszlopok és pillérek (pillér, oszlop, oszlop, pillér) fölötti falfelületet a templom eredeti alakjában két sor fölfelé gazdagodó és gyorsuló ütemű erkély tagolta. (A templom röviddel a fölszentelés után leégett. Az újjáépítést csak 1186 táján fejezték be.) Egészen hasonló a fejlődés menete Franciaországban, hol a román stílus alapvetését az orleansi székesegyház (X. század vége; mai rekonstruált alakja az 1287-i gótikus átépítést mutatja), a reimsi S. Remi (1005-ben kezdve) s érettebb alakban a már csak romjaiban álló jumiégesi Notre Dame (1040—1067) képviselik, hol a középhajó négy négyzetét a falfelület egész magasságát átjáró, féloszlopokkal megerősített pillérek keretezik, melyek között az oldalhajó félakkora szakaszainak megfelelő oszlopok foglalnak helyet. A román stílus négyzetes alaprajzhálózaton fölépülő kötött rendszere ezen a példán már egész következetességében



(10. kép.) SZT. PÉTER SZÉKESEGYHÁZ, WORMS. (Késői 12. és 13. század.)  
*A tartózkodón kezelt, hosszan elnyúló hajóval szemben a két kórusoldalnak egymáshoz forrasztott, duzzadó tömegek adják meg az erőteljes plasztikai hangsúlyt, s ezzel az egész templomnak az erő és diadalmas öntudat benyomását.*

érvényesül. A papság növekedő igényeit szolgáló, kitágult és meggazdagodott kórus, melynek első szárnybontását a cluny-i, Majolus által 981-ben emelt, második apátsági templomban látjuk, ebben a korszakban önálló tércsoporttá szervezkedve az egységekre szakadás elvének megfelelőleg élesebben elválik a hossz-hajótól. Az ókeresztény bazilikának így bekövetkezett, fokozatos átalakulása a templomok művészi benyomását és hangulati értékét is gyökeresen megváltoztatta. Amíg az ókeresztény bazilikákban az oltár felé áramló tömegáhitat kapott architektonikus keretet, addig a román stílusú templomok maradásra ösztönző téregységeik sorozatával az elmélyedő egyéni

áhitat szolgálatában állanak. Súlyos és komoly tektonikájuk a dogmák szilárd keretében kiegyensúlyozott lélek kifejezője.

A román stílusnak, mely elnevezésében nem a román népekre, hanem a római kultúra nyújtotta alapvetésre utal, a virágkora a Kr. u. X. századtól a XIII. század elejéig tart. Ez a stílus a helyi és időbeli változatok gazdagsága ellenére is alapsajátágaiban oly következetes és egységes maradt, hogy lényeges jegyeit a legtanulságosabban egy kánoni érvényű, eszményi példán szemléltethetjük.

A román templom, miként az átmeneti korszak példáin már láttuk, alaprajzi elrendezésében az ókeresztény bazilikára nyúlik vissza. Az oldalhajókkal kísért középhajó és az apszis közé rendesen kereszthajó ékelődik, melynek az ugyancsak ápszissal ellátott nyugati oldalon számos esetben egy második kereszthajó felel meg. Az egymást átjáró hajók kereszteződésében keletkező négyzet (Vierung) lesz az összes többi épületrészek meghatározó téregysége. A hosszhajó ennek a négyzetnek a többszöröse, a mellékhajók kisebb négyzetekre oszlanak, úgyhogy a középhajó egy szakaszának a mellékhajóban két-két szakasz felel meg. A bazilikában tetszés szerinti alakú és méretű tereket kapcsolnak egymáshoz, a román templomok mindent meghatározó mértékegysége ezzel szemben a négyzet. A térformának ezt az egymástól függő, törvényszerű rendjét nevezik kötött rendszernek. Ebben a kötött rendszerben rejlik a román templomok harmonikus térhatásának a kulcsa. A román stílusra jellemző, hogy a tornyokat, melyek az ókeresztény és karolingkori építészeti gondolatnak nem voltak szerves alkotórészei, hozzáforsasztja az épülettettséghez. A kórusok sarkaiba illesztett kerek vagy négyszögű tornyok s a hajók kereszteződését koronázó sokszögű torony a zárt épülettömb hangsúlyos fellazítása által biztosítják az összbenyomás élelenségét és festői moz-

galmasságát. Csak a kétkórusos rendszer feladásával történhetett meg a nyugati oldalnak az egész későbbi fejlődés szempontjából nagyjelentőségű, kéttornyos homlokzattá való átszervezése. Ebben a gazdag plasztikai díszítéssel ellátott ünnepi nyitányban, mely az ívelten eláradó, téregységekre szakadó templomtestnek a mélységi hangsúllyal újra irányt adott, tulajdonképpen már a gótikus építészeti gondolat fokozatos szárnybontásának a jelét ismerhetjük fel. Az ókeresztény bazilikák nyitott előcsarnoka a román kor templomépítészetében a nyugati tornyok alatt meghúzódó kis fedett előcsarnokká zsugorodott össze. A kertté varázsolt nyitott előcsarnoknak, mely francia területen is csak kivételes jelenség (Le Puy, Moissac és Arles, St Trophime), Németországban egyetlen példáját a Maria laachi apátsági templomban találjuk. (1093—1165.)

A középhajó falait rendszeren oszlopok és pillérek váltakozó rendjével támasztották alá. Amikor azonban a lapos tetőt az ellenállóbb boltozással cserélték föl, a pillér az oszlopokat teljesen kiszorította. A kripta és a keskeny oldalhajók boltozása korán meghonosodott, a hatalmas fesztávolságú középhajó boltozatos fedése ellenben csak jóval később lett általánossá. A boltozás legerjedtebb alakja a keresztboltozat, de egyes vidékeken az egyszerű dongaboltozatot is felhasználták. A keresztboltozat szerkezeti alapja két egymást átjáró dongaboltozat. Az így keletkező négy háromszögű boltsapka csak a boltozat négy alsó sarkának alátámasztását tette szükségessé, mert a boltozat többi részei kölcsönösen egyensúlyt tartottak. A boltsapkák a félkörívvel összekapcsolt támasztó pillérekbe torkollanak, melyek az oldalfalakat négyszögű mezőkre, a középhajót pedig négyzetalakú téregységekre bontják. A középhajó minden boltszakaszának a keskenyebb oldalhajókban két boltszakasz felel meg. Az oldalhajóknak ez a megkettőzött ütembeosztása híven tükröződik

a bolttartó pillérek közé ékelt, ugyancsak pilléreken nyugvó kettős árkádban. A későbbi fejlődés során, amikor immár nemcsak négyzetalakú, hanem hossz-négyszögű terek fölött is megtanultak boltozni, a



(11. kép.) MONT ST. MICHEL, APÁTSÁGI TEMPLOM. A templom középhajója, melynek építését 1058-ban kezdték meg, a korai gotikus, átmeneti stílus jellemző példája. A középhajó oldaljait magasba nyúló fél-oszlopokkal kísért súlyos pillérek tartják. A fal még nehéz és tömör, de feloldódása a földszinti arkádok, az emeleti karzat s a fölötté nyúló ablaksor révén már kezdetét vette.

bolttartó és árkádtartó pilléreknek ez a váltógazdasága fölöslegessé vált. Az összes pilléreknek most már ugyanaz a hivatása s ennek megfelelőleg azonos az alakjuk is. A jövő szempontjából rendkívül jelentős újítás volt, amikor az addig éles szögben egymásnak ütköző boltsapkákat átlósan futó bordák közé fogták és így tehermentesítették, mert a boltozásnak ez az új módja, a bordás keresztboltozat, lett a gótikus építészeti konstrukció alapja.

A román stílust átható komoly tektonikus szellem híven tükröződik a díszítéssel gazdagon átfont kockaalakú oszlopfőn, mely a növényi oszlopfőt kiszorítva szerencsésen oldotta meg az átmenetet a négyszögben végződő boltív s a kerek oszloptörzs között. A falfestményekkel és szőnyegekkel borított falakat csak vízszintesen futó keskeny párkányok tagolták, fent pedig ritmikus csoportokba foglalt ablakok törték át, melyek keretezésére a félkörív mellett később a csúcsívet s a lóherelevél alakú ívet is alkalmazták. A falak külső tagolására a merőleges lizénák (kiemelkedő, keskeny sávok) mellett a vízszintesen eláradó, Itáliából származó törpekarzatot s a záródíszként szereplő félkörívfüzért használták fel.

A román templomépítészet legnagyobbyszerű példáit a Középrajna vidékén a speieri, mainzi és wormsi, Délnémetországban pedig a bambergi székesegyház képviselik. Az 1030—1060-ig épült speieri dóm féloszlopokkal megerősített pillérekben nyugvó középhajóját eredetileg lapos tető fedte, melyet csak az 1100 körül bekövetkezett átépítés alkalmával cseréltek föl kőboltozattal. Az alaprajzi elrendezésben a kötött rendszer teljes szigorúsággal érvényesül. A kórus és a hat hosszénégyszögű szakaszból álló középhajó között elterülő kereszthajót sokszögű, kupolás torony koronázza. A kórus és a kereszthajó s az előcsarnok és a hosszhajó csuklóízületének sarkai-ban további két-két négyszögű torony emelkedik

büszkén a magasba. A középhajó bolthevedereit az épülettest egész magasságán átszárnyaló fél-oszlopokkal megerősített pillérek tartják. Ugyanilyen magasra nyúlnak fel a közjük iktatott, alakra is hasonló árkádpillérek, ami által a középhajó oldalfalainak ütembeosztása egységesebbé válik.

A wormszi székesegyházban (10. kép), melynek keleti részei a XII. század második felében (1160—1181), nyugati kórusa pedig a XIII. század 30-as éveiben épült, az érett román stílus a maga teljes komoly, ünnepi pompájában bontakozik ki előttünk. A két kórusal lezárt s a keleti oldalon kereszthajóval kiszélesedő épülettest súlyos elterpeszkedését a diadalmas erővel magasba törő tornyok hangsúlya enyhíti. A meredeken alászakadó fallal lezárt keleti kórus tornyainak laza elrendezésével szemben a nyugati oldalon a sokszögű, sátoztetőben végződő kóruslezárodás s a három torony egy tömeggé forrasztva lépcsőzetesen törnek a magasba. A tornyok győzedelmes öntudata a körük font törpekarzatkoszorúban hatásos kíséretet kapott.

A kétkórusos, négytornyos, nyugati oldalán kereszthajóhangsúllyal ellátott bambergi székesegyház, melynek 1100 körül megkezdett építése mélyen belenyúlt a XIII. századba, négyzetes alaprajzi elrendezésében még a román rendszerhez ragaszkodik, a csúcsíves boltozás alkalmazása s a nyugati toronypár merészen áttört karcsúsága ellenben már francia gótikus mintaképek követésére vall (l. a laoni székesegyházat). Ugyanide utal a hatszakaszos bordás keresztboltozat alkalmazása a kölni Apostoltemplomban (1199—1219), mely a kölni iskolában dívó háromkagylós kóruselrendezésnek is egyik legérettebb és legszebb példája. A keleti oldalán három ívben kihajló, fölfelé fokozatosan fellazuló épülettest, melyet a két karcsú torony s a lanternával lezárt sokszögű kupolaburok mint monumentális ékezet koronáz, kiegyensúlyozott és festőien mozgalmas

tömeghatásával egészen más érzésben fogant, mint a francia gótikaszenvedélyes egyoldalúsággal magasbatorító formavilága. Ennek az ellentétnek a fontossága nyilvánvaló, ha meggondoljuk, hogy a kölni Apostoltemplom kórusa a francia gótika klasszikus remekével, a párisi Notre-Dame-mal egyidőben épült.



(12. kép.) SAINT SERNIN, TOULOUSE. Öthajós, dongaboltozatos csarnoktemplom háromszakaszos kereszthajóval és kápolnakoszorús kórusal. A kórust 1096-ban szentelték fel, a hosszahajó ellenben csak a 12. században épült.

Franciaország területén, melyet a gótikus stílus kialakulása idején a középkor egyik krónikása joggal nevezhetett minden nemzetek tanítójának, a román építészet emlékei a különböző helyi iskolákban sarjadó és érlelődő törekvések szövevényes gazdagságával lepnek meg. A két ellentétes, északi és déli nyelvterület (Langue d'oeil és Langue d'oc) művészi törekvéseiben is elválik egymástól. Amíg az antik hagyományokkal átítatott délfranciaországi építészet a boltozatos és kupolás csarnoktemplomból indul ki, addig az északfrancia román építészet fejlődésének a lapostetővel ellátott bazilika az alapja. A legjellemzőbb példákat a jumiegesi és mont st. micheli (1060—1102) apátsági templomokon (11. kép.) szemlélhetjük. Az elnyúlt hosszhajót rendszeren kéttornyos homlokzat zárta le. A középhajó karzattal ellátott oldalfalainak tagolásában a győzelmesen magasba lendülő féloszlopok a merőleges szerkezeti erők egyre fokozódó hivatástudatát éreztetik. A boltozás technikája a XI. század végén az oldalhajókról a középhajóra is kiterjed, utóbb pedig a bordás keresztboltozat hatásos vonalmimikájával a féloszlopokon át felzúgó konstruktív erők a mennyezetet is behálózzák. E szerkezeti újítás nyomán az oldalfalak a triforiummal (a középhajóba nyíló, körülfutó folyosó) meggazdagodva egyre jobban fellazulnak. A józan síkba higgadást, fény- és árnyékhatásokban gazdag, levegős mozgalmasság váltja fel, amint azt a laoni székesegyházban (1170-ben megkezdett építése a XIII. század elejéig húzódott) látjuk. A középkori francia templomok alaprajzi elrendezésének legjelentősebb újítása, a körülfutó oldalhajókkal és sugárkoszorús kápolnasorral kibővült kórus első példáját ugyancsak északon találjuk (Saint Martin, Tours, IX. század). Ilyen gazdag kórus zárta le az 1124-ben negyedszer átépített cluny-i bazilikát, mely 1807-ben úgyszólván teljesen elpusztult. A burgundi iskola e nagyszerű alkotásának belső hatásáról az arányaiban



(13. kép.) PERIGUEUX, ST. FRONT SZÉKESEGYHÁZ. Az 1100 után épült, görög keresztalakú, öt kupolával fedett templom az architektónikus tér absztrakt szépségének egyik legnagyobbyszerű példája.

és tagolásában rendkívül nemes autuni St. Lazare székesegyház (1132) adhat fogalmat, melyben a dongaboltozat súlyát csúcsíves hevederek veszik át. A lépcsősen emelkedő, kápolnakoszorús kórus egyik legszebb példáját pedig a toulousei St. Sernin (kórus 1096, hosszahajó XII. század) szolgáltatja. (12. kép.) A dongabolttal fedett bazilikát (St. Madeleine Vezelayben, 1120 után, a gótikus kórus 1198—1201) a keresztboltozat alkalmazása nyomán a szerkezeti erők vonalmimikája patétikus lendülettel tölti meg. (Langres, St. Mammés székesegyház, XII. század második fele.)

A délfancia háromhajós csarnoktemplom alap-típusát az auvergnei iskola a clermont-ferrandi Notre-Dame du Portban teremtette meg (építését 1145-ben kezdték). A keskeny, donga-, illetve keresztboltozattal fedett hajók, melyek mint félelmes félhomályyal tele völgykatlanok merednek a magasba, a nyomasztó

komolyság érzését váltják ki a szemlélőből. A további fejlődés szempontjából jelentős szerkezeti újítás, hogy az oldalhajók felett nyíló karzatokat fedő féldongák a középhajó boltozatának terhét az oldalfalakra viszik át. Az öthajós csarnoktemplom legnagyobb



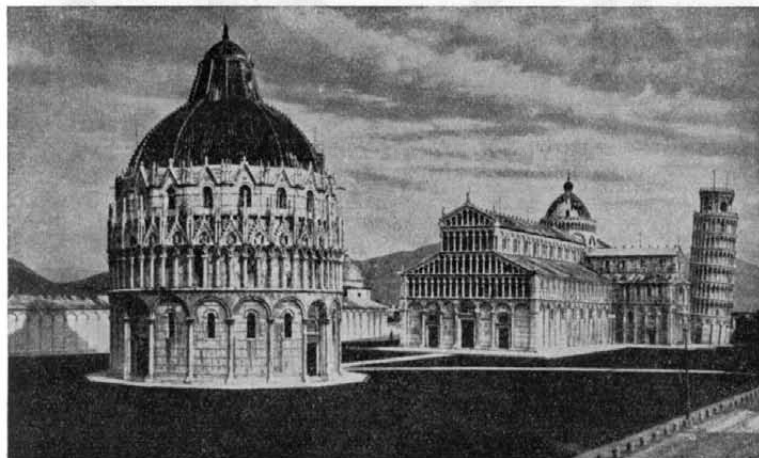
(14. kép.) SAN MARCO, VELENCE. Az eredetileg háromhajós templom építését 976-ban kezdték meg, a 11. század második felétől kezdve aztán görög keresztalakú centrális épületté alakították át. A mesepompával borított belsőtér festői nézetgazdagságát és anyaggazdagságának kábitó, érzéki varázsát bemutatott fényképfelvételünk tanulságosan világítja meg.

szerűbb, hatásában megrázóan komoly és méltóság-  
teljes képviselője a kápolnakoszorús kórusral záródó  
toulousei St. Sernin temploma. (További példák :  
a st. gillesi templom s az arlesi St. Trophime, XII.  
század.)

Az antik hagyományok erejét a legvilágosabban  
a poitoui iskolában keletkezett templomhomlokzatok  
éreztetik, melyek szerkezeti komolyság helyett de-  
koratív gazdagságra törekszenek, s melyeken nem-  
csak a diadalívszerűen tagolt hármás kapubejárat,  
hanem a tornyok alakja is gallo-római hatásra vall.  
(Poitiers, Notre-Dame la Grande XII. század ; a  
kórus fölötti torony nyilván a Juliusok st. remyi  
síremlékét követi.) Sokkal nagyobb az építészeti  
jelentősége a szomszédos aquitaniai iskolának, mely  
a kupolákkal fedett, egyhajós templomok hazája.  
(Angoulême, St. Pierre székesegyház 1101—1170 ;  
Poitiers, St. Hilaire 1090—1130, öthajós csarnok-  
templom, a három középső hajó egyenlő magasságú.)  
Legmesteribb alkotása a latin keresztalakú alaprajzon  
fölpült, öt kupolával fedett perigueuxi St. Front temp-  
loma (1120—1179) (13. kép), mely, bárha a körülbelül  
30 évvel korábban befejezett velencei S. Marcot  
használta fel mintakép gyanánt, művészi hatásban  
annak mégis szinte ellentéte. A S. Marco (14. kép),  
fényittas, csillogó pompájával szemben a St. Front  
fenségeseen komoly, absztrakt formavilága a lelket a  
szellemvilág változhatatlan és örök törvényeinek a  
magasságába emeli. Ebben a templomban a lét érzéki  
fűszerétől idegenkedő középkori lelkiség zavartalan  
tisztaságban árad szerte. A velencei San Marco  
templomból, bárha építésideje a román stílus korára  
esik (1096-ban szentelték fel, a márványborítás a XII.  
század műve) a nyugati román építészet legjellemzőbb  
sajátossága, a szerkezeti erő és komolyság hiányzik.  
A hangsúly nem a belső szerkezeten, hanem az  
érzéki felülethatáson van. A színes márvánnyal és  
mozaikkárpitokkal borított falak mint puha, színes

álmokkeret ereszkednek alá. Ez a felfogás, valamint a San Marcóban megvalósult centrális építészeti gondolat is a keleti, bizánci szellem öröksége.

Az olaszországi román építészet legnagyobb szerű emléke, az 1063-ban megkezdett pisai dóm, bárha építőmestere, a görög Busketos a keleti, főleg örmény építészet formakészletéből bőven merített, lényegileg mégis a középtengeri hosszhajós bazilika továbbfejlesztése. (Az építkezés 1063-ban indult meg; a homlokzat (1250—70) a Busketos örökébe lépett Rainaldus műve.) Az egymást átjáró hossz- (5) és kereszt-hajók (3) metszési pontja fölött emelkedő kupola révén a hosszhajós bazilika a beléforrasztott centrális építészeti gondolattal bővült. (15. kép.) A falak tagolásában a tektonikus szellem a tartózkodón kezelt



(15. kép.) A PISAI DÓM A BAPTISTERIUMMAL ÉS A FERDETORONNYAL. Busketosnak ez a remeke, melynek építését 1063-ban kezdték meg, de csak a 13. században fejezték be, nincs házak közé ékelve, hanem büszke elszigeteltségben, hatalmas tér közepén minden oldalra szabadon bontakozik ki. A szomszédságában épült toronnyal és a baptisteriummal olyan csodálatosan egységes és pompázón monumentális együtttest alkot, melyhez foghatót az építészet története alig ismer.

inkrusztáció fölött biztosan diadalmaskodik. Az épü-  
lettest külső képhatásában a homlokzatot s a külön-  
álló ferde tornyot átfonó erkélygallérok játsszák a  
legnagyobb szerepet. Az északitáliai román építész-  
további klasszikus példái a veronai San Zeno (1123—  
1139) és a milánói S. Ambrogio (1128—1196), melynek  
árkádos udvarra nyíló, bordás keresztboltozattal  
fedett, háromhajós belsejét a nyomott arányok s a  
belépő elől elleplezett fényforrásból alászüremlő vilá-  
gítás a keresztény lélek komoly, borongó áhítatával  
töltik meg. Ha szerkezetileg ez a templom nem is  
halad a fejlődés élén, hangulati kifejezésével mégis  
pozitív esztétikai értékgyarapodást jelent. A harang-  
tornyok, melyek családfáját az alexandriai pharosig  
(világító torony, Sostratos alkotása, Kr. e. III.  
század) vezethetjük vissza, az itáliai gyakorlatnak  
megfelelően itt sincsenek hozzáferrasztva az épület-  
testhez.

Az antik hagyományok, melyek a középkor egy-  
házi építkezéseiben is szüntelen kísértének, a szellemi  
kötöttségtől mentes világi építészeti alkotásaiban még  
zavartalanabban érvényesülhettek. A román ház- és  
palotahomlokzatokhoz az alapvetést — részben  
bizánci közvetítéssel (v. ö. Konstantinos Porphy-  
rogenitos palotáját Konstantinápolyban, [Tekfur Sarai]  
és Theodorik palotájának mozaikképét Ravennában)  
— kétségtelenül a későrómai többemeletes házhom-  
lokzatok szolgáltatták. (Különösen tanulságos példák  
a Clunyben fennmaradt románkori házhomlokzatok  
s a wartburgi palota.)

A magyarországi román kori építészeti legmonu-  
mentálisabb emlékei a Franciaország felé igazodó, de  
e mellett lombard és délnémet elemekkel is átszőtt  
lébényi, jaáki és zsámbéki templomok (XII—XIII.  
század) s a több ízben is átépített (XII—XVI. század)  
gyulafehérvári Szt. Mihály székesegyház, melyen a  
XIII. században egy francia építőmester, Jean de  
Saint-Dié is dolgozott.

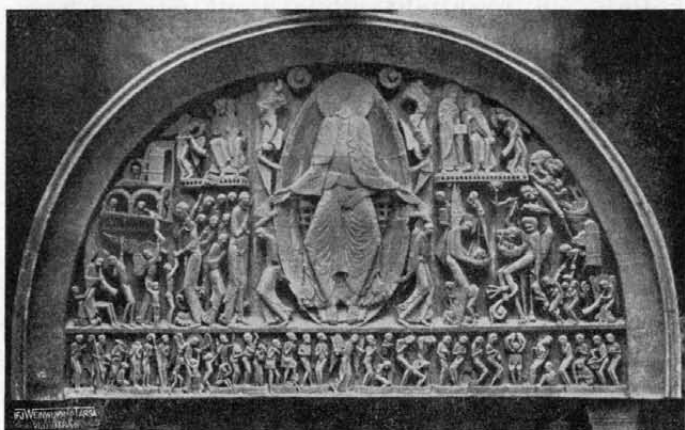


(16. kép.) SZT. PÉTER A MOISSACI ST. PIERRE TEMPLOM BALOLDALI KAPUSZÁRNYÁRÓL. Az *expresszionisztikus* törekvésekkel teltett, *absztrakcióra hajló* középkori szobrászat egyik legbeszédesebb és legmegragadóbb emléke. (1115—1135.)

**Szobrászat.** „Most érkezett el a szellem korszaka“, — mondja 1200 körül a benai Amalricus. A középkornak ez a szellemiséggel telített érzés- és gondolatvilága, mely a legtisztábban az építészet elvont formavilágában tükröződik, természetesen a szobrászatot és festészetet is új igazodásra kényszerítette. A lábát e földön szilárdan megvetett, cselekvésre hivatott ókori emberideállal szemben a középkor eszménye a lelkileg kötött, megváltást szomjazó ember. Az önmeghatározta ember kozmikus problémává lett, kinek értékét csak a szellemi hatalmakhoz, a világregend örök törvényeihez való viszonya adja meg. A transcendens világképben a test, a földi valóság értékét veszítette s az ember csak szimboluma, kifejezése testetlen magasságokba szárnyaló érzéseknek és gondolatoknak. Az egyház tanításaiban csodálatos egységgé kristályosodott transcendens világmagyarázat lesz a művészi alkotó képzeletnek úgyszólván egyetlen ihletforrása. Az itt kialakult gondolatrendszerben gyökerezik az építészet szolgálatába szegődő szobrászati díszítés egész programja, melynek tartalmát és irányát az egyház állapítja meg. A középkor szobrászata a kozmikus problémává lett embert földi létezésének elszigeteltségéből kiszakítva architektónikus öröklétre szervezi. Az építészeti erők áramlásába forrasztott, súlytalanul lebegő emberi alak hovatovább az architektúra absztrakt vonalmimikájának lesz eszközévé. A test helyzetét és arányait nem a fizikai lét törvényei, hanem eszmei és építészeti kötöttsége határozza meg. Az ókor valóságszomjával szemben a középkor művészete a lelki kifejezést keresi, melynek érdekében a külső igazságot mindenkor csodálatosan szuggesztív kényszerrel áldozza fel. A templomok kapubejáratát övező és elborító szobrok, melyeknek sorrendjét, kapcsolatát és csoportosítását nem természeti benyomások, hanem természetfölötti összefüggések in-

dokolják, az architektónikus vonalmozgás részesei lesznek, mellyel szemben a test mechanikus és organikus erői elvesztik jelentőségüket. A román székesegyházak szobrászi díszítése együtt él az architektúrával, innen kiszakítva s múzeumokba száműzve hontalanná válik.

A román kor szobrászatának, mely Franciaországban a XII., XIII. században érte el teljes virágzását, a törekvéseit, a moissaci és souillaci templomok kapuzatának a XII. század elejéről való szobrászi díszítése szinte hitvallásszerű tömörséggel szemlélteti. A moissaci apátsági templom föltépett szélű pillérekén nyugvó kapubélésének gazdagon eláradó reliefjeihez Szt. János evangelista látomásainak félelmes nagyszerűsége szolgáltatta az ihletet. A timpanon közepén megközelíthetetlen fenségben trónoló Krisztus körül, kinek lábainál a tenger hullámai gyűrűznek, a riadt áhítat viharverésében görnyednek és hajladoznak az evangelista szimbolumok, az angyalok s a hosszú sorban ülő apokalyptikus vének. Az alakok méretének változásait nem a távlat törvényei, hanem az istenségtől való távolság határozza meg. A középkori művészek áthevült lelkében az élet jelenségei fenséges, törvényerejű látomássá tisztult alakban támadnak életre. Ez a szuggesztív vizionárius erő a baloldali kapupillér Szent Péterén (16. kép) egyik legnagyobb diadalát aratta. A mester, kinek vésője alól kikerült, ebben a valószínűtlenül elnyúlt, merészen tört taglejtésekkel ívelődő alakban a keresztény lélek rianó áhítatának és izzó rajongással telt alázatosságának örökervényű szimbolumát teremtette meg. A test mimikai készségének ugyanilyen vizionárius képzeletben fogant, mesteri kiaknázásáról tanuskodik a souillaci templom kapupilléreinek extatikus lendülettel tovalebegő, ellentétesen elágazó és örvénylő vonalmozgással telített Ézsaiás prófétája. Az áthevült, kötött formákat itt ugyanaz a valóságtól elforduló, égnek feszülő



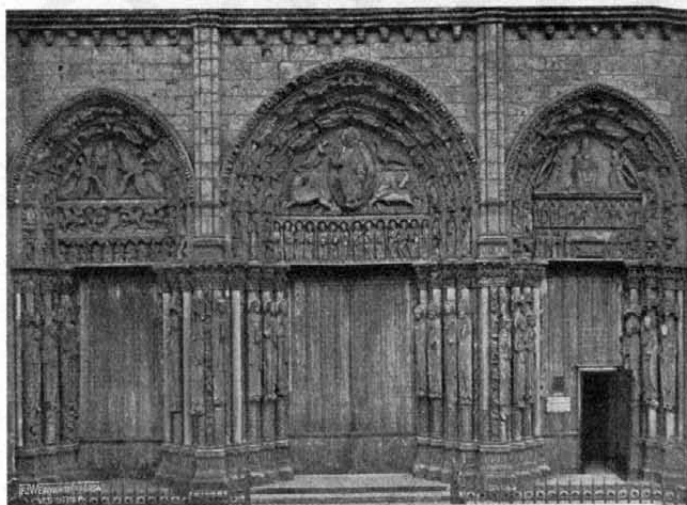
(17. kép.) UTOLSÓ ÍTÉLET A NYUGATI FŐKAPURÓL. AUTUN, ST. LAZARE.  
 A 12. század utolsó tizedeiben keletkezett dombormű a burgundi plasztikának kiváló terméke, melyen az alakok zsibongó vonalzavarrá való stilizálása nagyszerűen érezteti az ábrázolt tárgy földöntúli, csodás jellegét.

lelkiség tölti meg, mely a tudás hatalmában csalódott, megváltást szomjazó embert a XX. század elején egy új expresszionista művészet megteremtésére vezette.

A fejlődés élén haladó burgundi iskolának az autuni St. Lazare székesegyház (1119—1132) és a vezelayi St. Madeleine-templom főkapujának (1132 körül) a timpanon-reliefjei a legklasszikusabb alkotásai. Aki a XIX. század naturalisztikus szemléletén iskolázva a művészet egyetlen értékmérőjéül a látható valóságot fogadja el, az a vízionárius képzeletnek ezekkel a megrázó erejű vallomásaival szemben tehetetlenül és tanácstalanul fog állni. Az Utolsó ítéletet ábrázoló autuni timpanon (17. kép) közepét a trónoló Krisztus szigorú szimmetriával síkban kiterített s az isteni fenség szimbolumává átszellemített alakja foglalja el. Megható az az igézőn naiv közvetlenség, mellyel a művész a kozmikus dráma szereplőiben a legellentétebb érzéseket meg tudta szólaltatni.

A balról félénken közeledő üdvözültek csoportjában a legnemesebb érzések mennyei szimfóniája szárnyal a magasba, jobbról a kárhozottak körében viszont a legsötétebb, pokoli indulatok tusáznak. A pünkösdi ünnepen apostolai körében megjelenő Krisztust ábrázoló vezelayi timpanon a lázálom hőfokára hevített vallásos képzelet hitvallása, melynek idegesen lüktető és fodrozódó vonalmenetében, mint fantasztikusan kanyargó fémszálakban izzik az üdvéért remegő lélek nyugtalansága.

Ezzel a lázas, a tektonikus illeszkedés szellemét megtagadó nyugtalansággal szemben minő ünnepi rend és fegyelmezettség járja át a chartresi székesegyház nyugati kapujának (18. kép) alig 10 évvel később



(18. kép.) A CHARTRESI SZÉKESEGYHÁZ NYUGATI KAPUJA. A hármaskapuzat gazdag, gondolatterhes, túlvilági összefüggésekre utaló plasztikai dísz, melyben az architektúrává merevedett szobrok ünnepi, fegyelmezett rendben állanak őrt a bejáratok mentén, a középkori keresztény gondolatrendszer jenséges egységének és kötöttségének nagyszerű kifejezése. A homlokzat alsó része, mely a pompás kaput is magábafoglalja, 1140 és 1160 között épült.

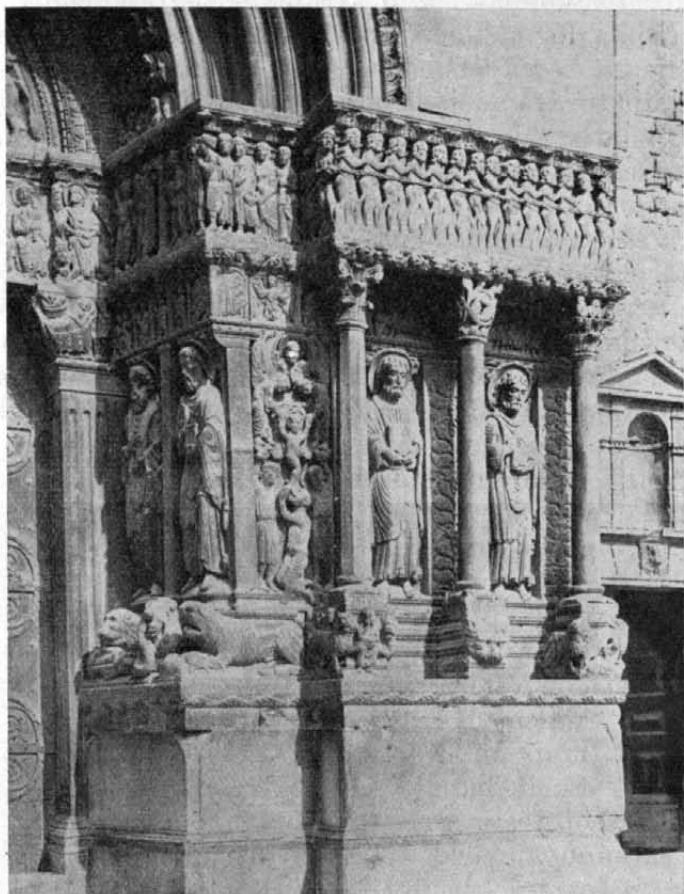
(1141) keletkezett, architektonikus létre szervezett szobordíszét! A vízió chaotikus forráságát itt a rendszerező értelem hidegsége váltotta fel. Az elrendezésben a vezelayi timpanon feszülő zsúfoltságával ellentétben szerkezeti világosság uralkodik. Az egész gazdag szobrászi díszítés Krisztus dicsőségét szolgálja, aki a középső kapu oromzatában az evangelisták szimbólumaitól övezve jelenik meg előttünk. A lábai alatt húzódó vízszintes párkányon az apostolok sorakoznak, a fölötte ívelődő archivoltot pedig az apokalyptikus vénék kara népesíti be. Ugyanebben a gondolatkörben gyökerezik Krisztus ószövetségi elődeinek a kapubélés oszlopaiba belékötött s az



(19. kép.) MÁRIA ÉS ERZSÉBET, REIMS, SZÉKES-EGYHÁZ NYUGATI KAPU.

*A középkori gyakorlatól eltérő plasztikai feljogás, mely a ruhaszövetet minden patakzó gazdagságával a test szolgálatába állítja, valamint Mária praxitelési zamatú fejtipusa világosan mutatják, hogy a szobrok mestere antik mintaképeket követett.*





(20. kép.) ARLES, SAINT TROPHIME, A FŐKAPU DÉLI OLDALA. A 12. század második felében épült nyugati homlokzat főkapuján nemcsak a diadalíveszerű építészeti tagolásban, hanem a szobrászi dísz formakezelésében is világosan érezhető az antik művészet hatása, mely itt a Chartres nyújtotta ösztönökkel kereszteződik.

építészeti törvényszerűség erejével magasabb létre szervezett díszőrsége. A csontos, egyéni zamatú arcokkal koronázott s az architektónikus erőik sodrában valóságosan elnyúlt alakok ünnepin feszes

tartásában s a sűrű hajszálredők vonalrendszerének dekoratív kötöttségében kristályos tisztaságban tükröződik a dogmákon edzett, hívő lélek fenkölt, komoly öntudata és fegyelmezettsége. A nyugati kapu szinte architektúrává merevedett képrendszerének fenséges mozdulatlansága a kereszthajó északi kapujának valóságosabb testi létre ébredt s egymással félénken kapcsolatot kereső alakjain érzelmes líraiságban enged föl. A kapubélés Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló csoportja és Modestia alakja a bensőségre érett román szobrászat legköltőibb alkotásai közé tartoznak. (XIII. század első negyede.) Itt már szinte alig észrevehetően megindul az antik művészet elvi alapjaihoz való visszaigazodásnak az a folyamata, melynek győzelmes árját a reimsi székesegyház nyugati kapuján Mária és Erzsébet plasztikai öntudatra ébredt, testileg és lelkileg egyaránt súlyos, görög-római mintaképeket követő alakjai képviselik. (XIII. század első fele.) (19. kép.)

Az önálló utakat járó, északi fantáziatípusban gyökerező burgundi és languedoci szobrásziskolákkal szemben a délfancia szobrászat sohasem szakadt le teljesen az antik hagyományok gyökeréről, amint ezt az arlesi St. Trophime- és a st. gillesi-templomok nyugati homlokzatának kapuin a fülkékben elszigetelt alakok erőteljesebb testisége és szilárdabb statikája (20. kép) s a sárkánnyal küzdő Mihály arkangyal mozdulatának valóságos lendülete bizonyítják. (St. Gilles XII. század közepe, St. Trophime XII. század vége.) Ugyanebből a forrásból táplálkozik a párkányok és pillérek hullámzó akanthuszindadísze, melynek klaszszikus, tiszta, déli képzeletében fogant vonalvezetésével ellentétben a souillaci templom zavarosan kanyargó állatküzdelmekkel átfont kapupillére s a kilpecki (Anglia) templom kapupillérein felkúszó, az ír miniatűrök szellemével telített, ágas-bogas, absztrakt vonalfantáziák az északi képzelettípus képviselői. (XII. század.)

A németországi román szobrászat legnagyobb-szerű emlékei a bambergi és naumburgi székesegyház keretében a XIII. század első feléből maradtak ránk. A chartresi szobrok átszellemült, mennyei fenségével és szelíd lírai érzelmességével szemben a bambergi délkeleti kórus domborművein a vitázó apostolok és próféták a hit földi hősei lettek, kiknek erőteljes redőöblökkel kísért, elszánt testtartása, izgatott taglejtése és szent tűzben égő tekintete telve van drámai feszültséggel. Ugyancsak erőteljesebb földi ponderáció jellemzi a Mária és Erzsébet találkozását ábrázoló szoborcsoport alakjait, hol a reimsi ösztö-  
nököt követő Mária testtartásának bátortalan félénk-



(22. kép.) LOVAS (SZT. ISTVÁN? VAGY SZT. GYÖRGY?). BAMBERG, SZÉKESEGYHÁZ, KELETI SZT. GYÖRGY-KÓRUS.

(13. század első harmada.) Egyike a legnagyobb-szerűbb plasztikai lélekrajzoknak, melyen a kifejezés megragadó ereje a magasatos komolysággal távolba tekintő arcon s a gazdag belső életet tükröző ruházaton nyugszik.

sége mellett egész erővel bontakozik ki Erzsébet széles lendülettel fölépített alakjának heroikus komolysága, melyen a művész a bal kéz Máriára utaló taglejtésének a redőtömegek zuhatagos aláomlásával fokozott hangsúlyt adott. (21. kép az 57. lapon.) A látnoki hevülettel távolba fürkésző, ihletszomjas tekintetben pedig már szinte Michelangelo szibillaeszményének ígéretét kapjuk. Ugyanennek a mesternek a műhelyéből került ki a nagyhírű, monumentális egyszerűségével megragadó bambergi lovas (Szt. István vagy Szt. György?), kiben a középkori lovag öntudata és emelkedett lelkisége plasztikai eszménnyé tisztult. (22. kép.) A kissé esetlenül álló, elnagyoltan kezelt ló úgyszólván csak talapzatul szolgál a redők patakozó bőségéből diadalmasan kiemelkedő lovashoz, kinek a kétoldalt lehulló dús fürtök árnyékvölgyétől keretezett vonásairól a hívő lélek elszánt, hősi komolysága szárnyal felénk. A bambergi lovasszobor, melyen a művészi kifejezés egyetlen nézetbe kristályosodott, bárha szabadon áll, mégis elválaszthatatlanul összeforrott a háttérül szolgáló architektúrával. Földi valóságban felülemelkedő, fenkölt szellemisége csak az építészeti keret tisztult légkörében bontakozhatik ki teljes erővel.

Az eszmény megközelíthetetlen magasságaiban élő bambergi lovashoz mértén a naumburgi székesegyház szobrai erőteljesebb földközelségükkel lepik meg a szemlélőt. (XII. század közepe.) A szilárdan megvetett lábakkal álló, szélesen fölépített, ellentétes mozgásokkal átjárt Ekkehardban (23. kép), aki kardját keményen megmarkolva tartja maga előtt, a középkori hős emberré lett. A férfi büszke önérzetével szemben mellette álló hitvese, Űta, a középkor női eszményét képviseli, akinek tartózkodó szemérmét a jobbkez ösztönös, félénk taglejtése, mellyel a széles, nehéz redőkben aláhulló köpeny egyik szárnyát arcához emeli, pompásan juttatja kifejezésre. A szobrot jobbról tektonikusan komoly, vertikális forma-

(23. kép.) EKKEHARD  
ÉS UTA. BAMBERG, SZÉ-  
KESEGYHÁZ, NYUGATI  
KÓRUS. (13. sz. közepe.)



*A középkori francia  
szobrászat alakjainak  
könnyed és előkelő kecses-  
ségével szemben itt  
ugyanaz a lelkileg és  
testileg nehezebb alkatú,  
germán embereszmény  
áll előttünk, mely később  
Dürer Apostolaiban és  
a wagneri zenedrámák  
hőseiben öltött újra mo-  
numentális alakot.*

rendszer zárja le, balról ellenben a csípőhöz szorított s a kéz fölött megtüremelő másik köpenyszárny laza eséssel lépcsősen hullámszik alá. Ezekkel a kimért és egyensúlyozott emberekkel szemben a kereszt tövében fájdalmasan vonagló Szt. János kesernyés pátoszában a tépett lelkű embertípus tragikuma sötétlik. (24. kép.) Az oldalra vetett fejjel ellentétes irányba ívelődő kar taglejtésének mimikai erejét a felvont köpenyszárny mint zúgó orgonakíséret támasztja alá.

Az olaszországi román szobrászat Vilmos mester még bátortalan modenai próbálkozásai után Benedetto Antelami művészetében lendült magasra, akinek

már egyik első műve, a parmai Keresztrefeszítés domborműve (1178-ból a páрмаi dómban) meglep a képszerkesztés átgondolt ügyességével s a felhasznált motívumok friss természetszemléletben gyökerező elevenségével. Legérettebb alkotása a borgo san donninoi székesegyház homlokzatának plasztikai dísze, a monumentális építészeti szobrászatnak klaszszikus példája. A páрмаi keresztelő-kápolna domborműves képrendszerében még erősen kísértő délfrancia hatások itt már elenyésző jelentőségűek. A tágas fülkébe helyezett Dávid és Ézsaiás próféták szilárdan álló alakjainak zárt tömbbe fojtott, ébredező plasztikai öntudata pompás összhanggal simul belé a környező architektura kötött formarendszerébe (XIII. század első negyede). A merevségből kibontakozó testtartás statikai biztonságában s a ruharedők szabadabb ívelésében a mozgásra hivatott szerves élet tükröződését látjuk.

Az antik művészet elvi alapjaihoz való az az igazodás, melynek nyomait a XIII. század francia szobrászatában is felismertük, Niccolo Pisano 1259-ben befejezett pisai szószékén a további fejlődés sorsdöntő fegyvertényévé szélesedik ki. Az önálló képességekké szervezett relieflapokon, melyek a hatszögű, oszlopokon nyugvó, fölfelé fokozatosan gazdagodó szószéket koronázzák, a megváltás történetének jelenetei vonulnak el szemeink előtt. (25. kép.) Az antik művészet hatása nemcsak az ábrázolás eszközeinek meggazdagodásában, a testi lét fokozott hangsúlyában, a kompozíció késő antik szarkofágokra emlékeztető túlsúfolt mozgalmasságában, nemcsak egyes motívumok felszívódásában, hanem a szellemi tartalom antik érzésvilágban fogant átalakulásában is érezhető. A keresztény dráma szereplői Niccolo Pisano vésője alatt a testi heroizmus lelkileg passzívabb hősei lettek, ami által ezek a reliefek úgyszólván leszakadtak a középkor lelkiségéről. Ez magyarázza meg az általuk nyújtott művészi élmény tagad-

hatalatlan kiegyenlítettettségét. Sokkal egységesebb és mélyebben gyökerezik a keresztény érzésvilágban a luccai dóm kapubejáratát koronázó Keresztlevétel domborműve, melyen a megrázón komoly szenvedélyek árját az egész kompozíciót átjáró architektonikus



(24. kép.) Szt. János, NAUMBURG, SZÉKESEGYHÁZ. (13. század közepe.)



(21. kép.) ERZSÉBET, BAMBERG, SZÉKESEGYHÁZ. (13. sz. első negyede.)

*Rendkívül jellemző, hogy mindkét szobor művészi hatásában a testiség erőteljes hangsúlya ellenére is a méltóságteljesen alómló és fájdalmasan föltépett redők szinte tragikusan nagyszerű mimikai hangszerezése viszi a főszerepet.*

illeszkedés szelleme nemes bensőséggé mérsékelte. A firenzei Porta S. Giorgio ismeretlen mester alkotta nagyszerű Szt. György-reliefjén (1285) viszont ismét a testi szépség és fizikai hevület győzedelmeskedett, aminek a jelentőségét növeli, hogy ez a diadal időben összeesik a kor leghatalmasabb szobrászegyéniségének, Giovanni Pisanonak a föllépésével, kiben a középkori lelkiség egyik legnagyobb interpretátorát fogjuk megismerni.

**Festészet.** A román templomok belső díszítéséhez a falakat elborító színes kárpitok mellett a falfestmények is hozzátartoztak, melyeknek jelentős része azonban elpusztult vagy ma már csak rom. Az egész középkor művészetét átható dekoratív idealizmus ezekben az alkotásokban s a monumentális falfestés orchestrális nagyszerúsége mellett a kamarazene bensőségebb stílusát képviselő egykorú miniatűrökben bontakozik ki a legteljesebb tisztaságban. Ezeknek a művészeknek az alkotó képzeletét nem a változó természeti valóság, hanem az írás szavai mögött rejlő szellemi összefüggések és örök törvények vezérelték. A képek szerkezeti alapja nem optikai élmény, hanem absztrakt gondolatrendszer. A művészek képzeletében az optikai világkép szellemi világképpé lesz, melyben a részeknek egymáshoz való viszonyát nem a tér és időbeli kapcsolat, hanem gondolati összefüggésük határozza meg. A mulandóság kereteiből az építészeti örökkévalóság szféráiba emelt alakok, a földi lét, tér és idő koordinátarendszeréből kiszakítva (a testiség, a tér, a fény és árnyék jelzésének elhagyásával) szimbólumokká lesznek. A képek epikai áramlás helyett változhatatlan jelenéseként merülnek föl előttünk. Ebben az átszellemült világban a vízióktól gyötört lélek viharos nyugtalansága is csak mint absztrakt vonalmozgás juthat kifejezésre, aminek egyik legbevilágítóbb példáját az amiensi evangeliarium (XI. század vége) Máté apostola szolgáltatta. Ezek a

művészek mindenütt híven követték nyomon az írás szavait, még ott is, ahol azok víziókká áttüzesedve úgyszólván teljesen elszakadtak a földi valóságtól, amint ezt a st. sabini templom (Vienne, Franciaország) nagyszerű falképein s Szt. Severus látomásait ábrázoló miniatűrökön (Paris, Bibliothèque Nationale) látjuk. Bámulatos az a mód, ahogyan a művészek ezeket az írásokban gyökerező, valósággal szemben felelőtlen látomásokat csodálatos stílusérzékükkel a dekoratív képszerűség elhithető erejével fel tudták ruházni. Ezekben az alkotásokban s az egykorú költői művek illusztrációiban (pl. Heinrich von Veldeke Eneitje Berlinben, XII. század második fele) szabadon bonthatta ki szárnyát az a fantasztikumra mindig hajlamos északi képzelet, mely azután századokkal később a valóság elemeit fölszíva, Hieronymus Bosch és Grünewald pokoli szörnyeit s a Walpurgis-éj rémekkel népes borzalmait megteremtette. A déli képkalkotó fantázia viszont a bizánci hagyományokkal telített olaszországi monumentális falfestés emlékeinek tanúsága szerint mindig ősi hajlamaihoz híven tektónikus rendszeresre és plasztikai világosságra törekedett. A románkori olasz falfestés legnagyobb szerű emlékeit a XI. századból a római S. Clemente alsó temploma s a Capua közelében fekvő San Angelo in Formis temploma, a XII. századból pedig a subiacoi Sacro Speco és az Anagni székesegyház őrizték meg.

A templomok falait, padozatát (mozaikok) és mennyezetét elborító színgazdagság ebben a korszakban az ablakokat is hatalmába ejti. Az üvegfestészet gyakorlata írott forrásaink tanúsága szerint a IX. századra nyúlik vissza. A figurális románkori üvegfestmények legszebb példáit Franciaországban a Suger apát alapította st. denisi apátsági templom (XII. század közepe) s a poitiersi székesegyház (XII. század vége) fennmaradt néhány ablaküvege képviselik. Német területen az üvegfestés legkima-

gaslóbb emléke a kölni Szt. Kunigunda-templom kórusának középső ablaka (XIII. század közepe). A festett ablakoknak, melyeken átszűrődve a világosság valószerű zamatát vesztve színes fénykévekben árad szerte, egész költői varázsa és hangulati értéke azonban csak a falfelületet mind erősebben kiküszöbölő gotikus katedrálisokban bontakozik ki diadalmas erővel.



(25. kép.) NICCOLÒ PISANO: BEMUTATÁS A TEMPLOMBAN. PISA, BAPTISTERIUM. Az 1260-ban befejezett szöszékről való dombormű zsúfoltan tömör kompozíciója késő-római szarkofágok hatását mutatja. Egyes alakokon is kimutatható antik mintaképek követése. A Niccolò Pisano klasszicizmusában rejlő plasztikai értékgyarapodással tagadhatatlanul együttjárt a tartalmi súly s a lelki kifejezés csökkenése.

## II. G O T I K U S M Ű V É S Z E T

### Építészet.

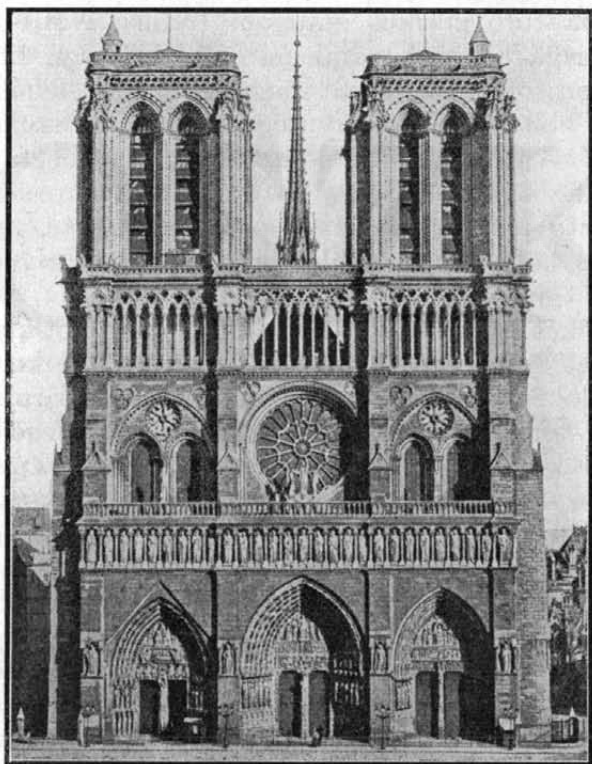
**A** középkor lelkesége a maga legnagyobb és legteljesebb építészeti kifejezését a hatalmas gotikus katedrálisokban kapta, melyek az alattuk elterülő városkép hangyabolyszerűen nyüzsgő, kicsinyes életvalóságának szűk kereteiből diadalmasan kiemelkedve mint messze századok hitének és érzésvilágának személytelen szimbolumai merednek a magasba. (A gotikus elnevezés, melyet a renaissance kritikai ellenérzése honosított meg, tulajdonképen barbárt jelent). Azoknak a lángelméjű mestereknek a nevét, akik a szétszórtan már régebben érlelődő szerkezeti újítások céltudatos és merész összefogásával az építészet formavilágát a lelki kifejezés legmagasabb fokára hevítették át, a középkori hagyomány, melyből a művészi tevékenység önértékének a tudata hiányzik, nem őrizte meg. Jellemző, hogy Suger apát (1081—1151), aki a st. denisi templom építkezéseit irányította, bőséges, még az ablakok fölírására is kiterjedő följegyzései során a szolgálatában álló, sorsdöntő szerepre hivatott építészek nevét még csak megemlítésre sem tartotta érdemesnek. A művésznevekkel büszkélkedő renaissance építészeti emlékekkel szemben a középkori építészet remekei ma is még nagyrészt névtelenül hányódnak a köztudatban. Az a pár mesternév, ami fáradságos levéltári kutatások során fölmerült, még nem törte fel a kézikönyvek nyomdafestékének pecsétjét. Az ébredező művészi

öntudatot jelképező, az épületek keretében elhelyezett művészmellképeknek a megbízók kegye csak kivételes esetekben engedett teret. (Ilyenek: Mathieu d'Arras (1342) és Pierre Parler (1386) mellképe a prágai dómban s a brünni Anton Pilgram mellképe a bécsi Szt. István-templom nyugati oldalhajójában.)

A gotikus építészeti stílus, melynek győzelmes térfoglalását Európaszerte francia művészvándorlás és francia művésznevek képviselik (az angliai canterbury székesegyház 1174-ben leégett kórusának újjáépítését Guillaume de Sens vezeti, a svédországi uppsalai katedrális Etienne de Bonneuil (1278), a prágai dómot Mathieu d'Arras, a val de dioi monostort (Spanyolország, XIII. század) Gautier építi, a toledo-i gótikus építészet pedig Pierre (de Corbie?) nevét tartotta fenn. Magyarországon a már említett Jean de St. Dié mellett Villard de Honnecourt és Martin de Ravége szerepléséről van tudomásunk), Észak-Franciaország területén, elsősorban Normandiában és Burgundiában érlelődött, hogy azután az 1140—1144-ben épült st. denisi apátsági templomban a szétszórt törekvések nagyszerű összefogásával az Isle de France területén teljes érettségben bontakozék ki. Ez a Suger apát irányítása mellett épült templom az, mely a bordás keresztboltozat, a csúcsív s a támasztó pillérrendszer egyesítésével a gotikus építészeti stílus századokra érvényes szerkezeti alapvetését megadta. Csak ezeknek a szerkezeti újításoknak együttes alkalmazása tette lehetővé annak a vallásos építészetnek a megteremtését, melynek vonalpátoszra bontott formavilágában a hit extatikus lendülete szinte a testiség megtagadásával ostromolja az eget.

A gotikus építészetnek, bárha az elterjedt csúcsíves stílus névhasználat erre a legföltűnőbb sajátosságra veti a hangsúlyt, az alapvető szerkezeti újítása mégsem a csúcsív, hanem a bordás keresztboltozat. Az egy-egy járomszakasz négy oldalán ívelődő s a

középen egymást keresztező bordák (összesen tehát 6) a boltozat terhét a megerősített pillérkötegekre hárítva lehetővé tették, hogy a művészek a bolt-sapkák súlyán könnyítve a pillérek közötti, tehermentes falfelületet ablakokkal bontsák fel. Az által, hogy a boltozatokon a félkörívet csúcsívvel helyettesítették, a boltozat terhét az oldalnyomás csökkentésével merőlegesen vezették le. A csúcsív legfontosabb szerkezeti értéke a különböző fesztávolságok fölötti azonos magasságú boltozás lehetőségében rej-



(26. kep.) NOTRE DAME SZÉKESEGYHÁZ, PÁRIS. NYUGATI HOMLOKZAT, 1215—1235. Ez a jenségesen komoly és ünnepi homlokzat nem kábitó gazdagságával, hanem fölépítésének nem is annyira konstruktív mint inkább zenei logikájával nyugözi le a szemlélöt.

lik. A román stílusú építészetben alkalmazott félkörívvel szemben a csúcsív magassága nincs meghatározott pillértávolsághoz kötve. Amíg félkörívvel csak négyzet fölött lehetett boltozni, addig csúcsívvel tetszésszerűen térdom fölött boltozhatunk. A félköríves boltozáshoz kötött román stílusú templomok változó járomszélességével szemben (a középhajó egy-egy szakaszának a mellékhajókban két-két szakasz felel meg) a csúcsív alkalmazása a közép- és oldalhajók járomszélességének egységesítésére nyújtott módot, ami által a belső tér ütembeosztása is egész szélességében egységessé vált. Miután a szédületes magasságokba törő gotikus építészet (reimsi Notre-Dame magassága 38 m, az amiensi székesegyházé 42·3 m) a boltozatokat rendkívül magasra emelte, a pilléreknek a boltsapkák könnyűsége ellenére is szükségük volt a veszélyeztetett pontokon külső megtámasztásra. Ez a szükség teremtette meg az ívekre bontott támasztó pilléreknek azt a pazar hálózatát, mely a gotikus katedrálisok külső képhatásában oly döntő szerepet játszik.

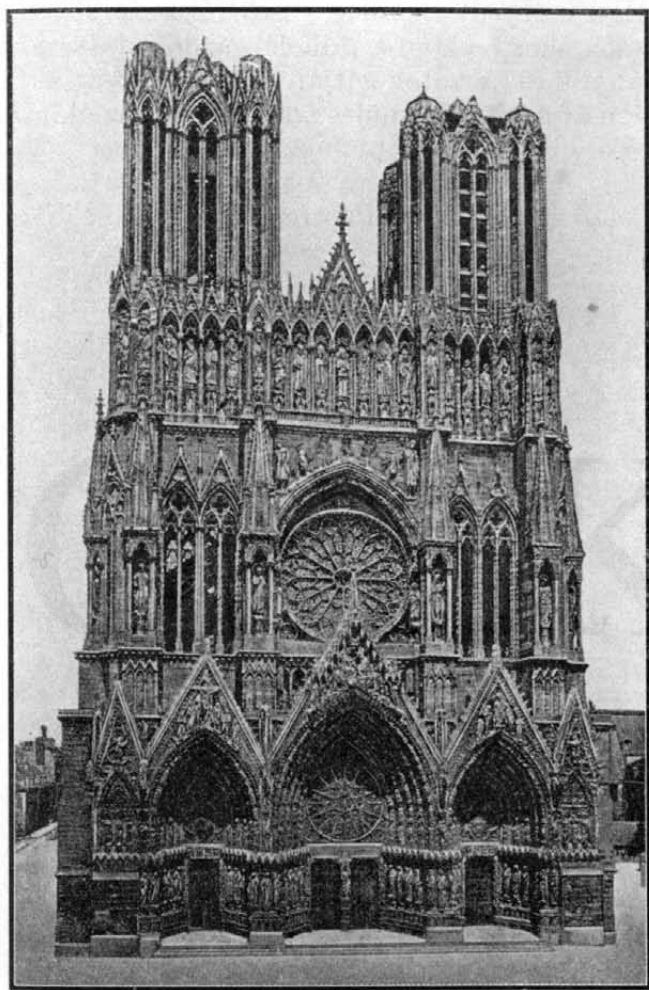
A két legfontosabb probléma, ami a gotikus építészeket századokon át foglalkoztatta: a kórus és a homlokzat kiképzése. A németek a meggyarapodott számú oltárok számára a keleti oldalon egész sor külön kis ápszist építettek. A francia építészet ezzel szemben ragaszkodott az egyetlen kórushoz, de azt körfolyósóval s ebből nyíló kápolnakoszorúval övezve úgyszólván önálló épületté bővítette. A gotikus korszak a régebben ívelten kihajló kápolnákat szerkezetileg szorosabban hozzáfórasztotta az épületesthez s így a kórus alaprajzának a román építészetben ívekre szakadozó körvonalát folyamatossá és egységessé tette. A gotikus templomok alaprajzát a románkori templomok nyugvó egységekre szakadó nehézségével szemben általában csipkeszerű könnyedség és áramló mozgalmasság jellemzi. A fejlődés korai szakában divó öthajós alaprajzi elrendezést,

mely a szélességi eláradás veszélyét rejtette magában, később a tér mélységi és magassági sodrát jobban biztosító háromhajós rendszerrel cserélték föl. A legklasszikusabb példát az 1220—1280 között épült amiensi székesegyház szolgáltatja, melyben (vezető építőmesterei: Robert de Luzarches és Thomas de Cormont) a hossz- és kereszthajók kereszteződésének négyszögét fedő csillagos boltozat s a középső kóruskápolna erőteljesebb ívelése a mélységi irány erejét hatásosan támogatja. Az alaprajz háromhajós elosztásával egyidejűleg a hármastagolás a karzat elhagyásával a fölépítésben is diadalmaskodik (földszinti árkádok, triforium és ablaksor). Ugyanebben az időben a magassági méretek is megnövekszenek, az ablakok pedig hálós tagolást kapnak.

A gotikus stílus legfontosabb elemeit, a pillérkötegekbe torkolló bordás keresztboltozatot, a csúcsíves árkádokat s a falaknak karzatokkal és folyosókkal való párhuzamos föllazítását Normandia és Burgundia építészetében már a XII. század első felében megtaláljuk. (Caen, St. Trinité, Autun, St. Lazare, Cluny IV.) E törekvések kánoni érvényű rendszerré azonban csak a st. denisi apátsági templomban (1140—1144) kristályosodtak. Suger apátnak ebből az épületéből azonban eredeti alakjában csak a homlokzat egy része s a kórus legalsó emelete maradt fenn, a többi későbbi átépítésnek esett áldozatul. Így hát a gótikus építészet első feszlési időszakáról csak a valamivel fiatalabb testvértemplomok: a noyoni székesegyház (XII. század második fele) és a chalons sur marnei Notre-Dame kórusa (1185 táján épült) adhatnak teljesebb fogalmat. A szinte fallá szélesedő, legyezőszerűen szétterülő, támasztó pillérek itt még meglehetősen nehézkesen és érdesen hatnak. Sokkal könnyedébb és kecsesebb támasztópillérháló övezi a normandiai Bayeux 1200 körül épült székesegyházát. A normandiai templomok fővarázsa azonban tornyaik sokaságában rejlik,

amire egyik legszebb példát a laoni katedrális szolgáltatja, melynek kórusát 1174-ben fejezték be. A hossz- és kereszthajók homlokzatát két-két, páronként megfelelő torony övezi, ezen kívül a hajók keresztveződései négyszögét is torony hangsúlyozza. A tornyoknak ez a páronkénti szabályos megfelelése tipikus francia sajátság. A német építészet a tornyok elrendezésében szabadabb festőiségre törekszik. A régebbi tornyok zárt tömörségével szemben a laoni székesegyház mestere a homlokzat (1190—1210) tornyait a második emelet sarkaihoz forrasztott kis toronyfiakkal levegőssé és könnyeddé tette. Ugyanilyen áthevült képzelettel alakítják át idővel a támasztópillérek rendszerét, melyek súlytalan könnyedséggel szárnyaló ívekre bontva a konstruktív szükség parancsát szinte feledtető mámoros formapazarlással teljesítik hivatásukat. A leggazdagabb példát Bourges, Beauvais, Reims és Amiens mellett a le mansi székesegyház kórusa szemlélteti (1217—1254), melyen az érzés költői ereje anyagon és tudáson elhatározó diadalt aratott.

A kórus oldalának csipkés fölszaggatottságával szemben az északfrancia katedrálisok homlokzata a XII—XIII. század folyamán síkba feszülve mered a magasba. A chartresi székesegyház homlokzati tagolásában érezhető ingadozó bizonytalansággal szemben (a homlokzat alsó része 1140—1180, a jobboldali torony 1170-ben épült, a baloldali, fantasztikus gazdagsággal magasba sziporkázó torony ellenben sokkal későbbi: 1506—1514) a gotikus stílus Parthenonja, a párisi Notre-Dame a templomhomlokzat (26. kép) klasszikus érett alakját mutatja. (Alapkőletétel 1163, a hosszhajó s a homlokzat két alsó emelete 1186—1223, az építkezés befejezése 1235.) A bámulatos logikával és tömör szerkezeti világossággal fölépített, arányaiban rendkívül nemes és kiegyensúlyozott homlokzatot vízszintesen és merőlegesen átjáró hármas tagolásban a rendszert teremtő építészeti fan-



(27. kép.) REIMS, SZÉKESEGYHÁZ, NYUGATI HOMLOKZAT (1251—1391.)  
A párisi Notre Dame homlokzatának fenséges nyugalmát a szerkezeti  
erők egyensúlya biztosítja. A reimsi székesegyház homlokzata ellenben,  
hol a merőleges erők a fal terhét lerázva s a vízszintes tagolások ellen-  
állását felmorzsolva lázas sietséggel törnek a magasba, telve van feszült-  
séggel és remegő nyugtalansággal, mely mögött ott érezzük a  
középkori ember egetstromló, extatikus vágyódását.

tázia a törvényerejű szuggesztió magasságaiba szárnyalt. Az épülettést egész szélességét ünnepi nyitányként átjáró kapukat övező támasztópillérekben az öntudatra ébredt merőleges erő lökészerűleg tör a magasba, hogy aztán a fölfelé gazdagodó vízszintes párkányok és karzatok gátján megtörve és átszűrődve áradjon át az átszellemülés békés és boldog áhítatába. A későbbi templomhomlokzatok föltépett, kábító gazdagságához és lázasan magasbaáramló lendületéhez mérten a párisi Notre-Dame homlokzatának fegyelmezett rendje, szerkezeti világossága és szigorú ütembeosztása még a józanság, a mértéktartás és komoly méltóság szellemét tükrözteti. Ennek élményeszerű igazolása gyanánt elég egy pillantás Jean de Loup remekére, a reimsi székesegyház (1251—1391) homlokzatára (27. kép.), hol a felborzolt hátú oromzatok s az apró tornyocskákba feloldott, fent áttört karzatba torkolló pillérek a csökkent erejű vízszintes tagolások ellenállását leküzdve a lázalom hőfokára áthevült lélek ellenállhatatlan lendületével törnek a magasba. Asíkba higgadt Notre-Dame-mal szemben itt a föllazult, fény- és árnyékfészkekkel átjárt, levegős homlokzat mintha a kötöttségből fölszabadulva mély lélegzetet venne. A szerkezeti föllazulás utolsó állomását a roueni székesegyház (28. kép.) képviseli (építését 1170-ben kezdték, a tornyok csak a XIV—XV. században épültek), melynek föltépett, izgalomtól remegő homlokzata fölött az egymással versengő tornyok mint sistersgő vágyrakéták robbannak a magasba.

A homlokzatok fölépítésében egyre diadalmasabban kibontakozó vertikális irány még szenvedélyesebb, sokszor majdnem a szertelenséggel határos egyoldalúsággal érvényesül a templomok belsejében, melyek fejlődése során a párisi Notre-Dame túlzástól ment, ünnepi ütembeosztásával ugyancsak a klasszikus kort képviseli. Az öthajós alaprajzi elrendezés s a földszinti szélesen eláradó csúcsíves árkádokat tartó,

nehézkés oszlopok még régiesen hatnak, de a nyitott karzattal és ablaksorral föllazított oldalfalak hármastagolásában, valamint a boltozatot tartó, égnék feszülő pillérkötegekben már a jövőre kiható kánoni megoldás érlelődik. (29. kép.) A Notre-Dameban nyuj-

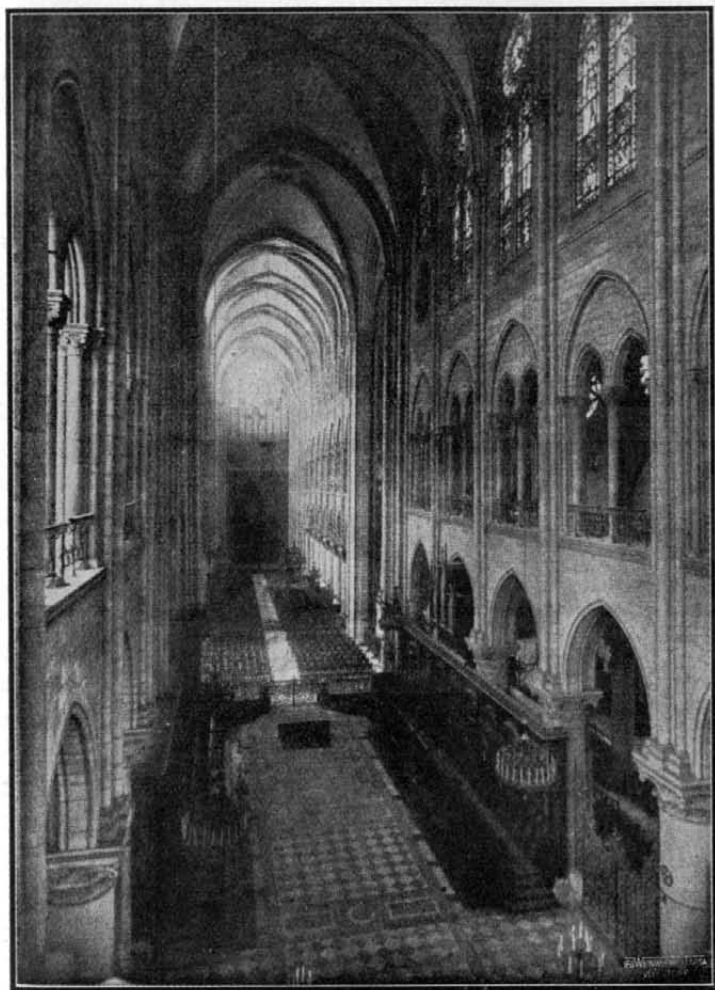


(28. kép.) A ROUENI SZÉKESEGYHÁZ HOMLOKZATA. A székesegyház építését Jean d'Andeli tervei szerint a 13. század elején kezdték meg. A később befejezett, csipkefüggönyök módjára áttört, lázasan nyugtalan homlokzat kábitó gazdagságával jellemző példája a francia késő-gotika törekvéseinek.

tott megoldás viszonylagos józansága különösen az amiensi székesegyházzal (építési ideje 1218-tól a XV. századig terjedt; építőmesterei közül Robert de Luzarches, Thomas de Cormont s ennek fia Regnault ismeretesek) való egybevetés által válik érezhetővé, melynek belsejében a szédületes magasságba emelt, szűk középhajó gyors ütemben felsorakozó pillérekötegei vonalakra bontva ellenállhatatlan erővel zúdulnak a magasba. (30. kép.) A gotikus építészet ezen a fokon, de még inkább a túlfűtött roueni St. Ouen templomban (kórus 1318—1338; a hossz- és kereszthajók építését csak a XV. században fejezték be) a statikai erők egyensúlyát megtagadva a merőlegesen ható erőket emeli éles és merész logikai konstrukcióval mindenható érvényre. A templomok belső térhatásának és hangulati értékének természetesen a drágakövek módjára izzó ablakokon beáradó fénykévék remegő színvarázsa is fontos tényezője.

Az épülettést üvegfalak alkalmazása által való átszellemítésének legköltségesebb megoldását a Pierre de Montereau alkotó képzeletében fogant, eredetileg udvari kápolnának szánt, egyhajós párisi Sainte Chapelle (1243—1248) nyújtja, melynek belsejében a színes ablakokon átszűrt fény diadalmas beáramlása a bolttartó pillérek konstruktív hevületét lecsöndesítve, az egész tér megtelik az anyaghoz nem kötött békés áhítat szellemével (v. ö. a rokonmegoldásokat st. denisi apátsági templom [1231 után épült] s a troyesi székesegyház (1230—1240) kórusában).

Az a szoros kapcsolat, mely Anglia és Észak-Franciaország között a XII—XIII. század folyamán fennállott, teszi érthetővé, hogy a gotikus stílus gyökérverése Anglia földjén a XII. század első felére nyúlik vissza s legkorábbi megnyilatkozásaiban még meglehetősen szorosan simul az ösztönadó szárazföldi mintaképekhez. A Canterbury székesegyház chorusának építését 1174-ben Guillaume de Sens



(29. kép.) A PÁRISI NOTRE DAME BELSEJE (1190—1215.) Az oldal-  
falak merész és erőteljes fellazításával szemben a földszint nagy fesz-  
távolságú árkádjai és nehézkes oszlopai határozottan régiesen hutnak.  
A vontatott ütemben sorakozó pillérkötegeknek itt még nincs meg az az  
áthevült formagazdagsága és lendülete, amit Reimsben és Amiensben  
látunk. Innen van, hogy a középhajó mélységi sodra a benyo-  
másban a magassági iránynál erőteljesebben érvényesül.

kezdte meg s a londoni Westminster Abbey 1245—1269-ben épült kórusának a mestere is kétségtelenül francia emlékeken iskolázódott. Azonban az angol talajban gyökeret vert gotikus építészet itt hamarosan sajátos arculatot öltött, mely mögül azonban a megoldások minden eredetisége és sokszor szinte viharos gazdagsága ellenére is hiányzik a francia katedrálisok zengő szépségéhez mérve az érzés mélyebb költőisége. Az elszakadás a szárazföldi gotikától már az alaprajzi elrendezésen is érezhető, mely a hosszhajó menetét szétterpeszkedő kereszthajókkal sokszor kétszer is megszakítja s az így keletkezett, mélyen elnyúló kórust kápolnakoszorúk helyett egyenes vonallal zárja le. A hajók föltűnő hosszával a csökkentett magassági és szélességi méretek nem állanak arányban. A nyomottság érzését különösen a korai példákön a vízszintes tagolások erőteljes hangsúlya csak fokozza. Hasonló értelemben hat a templomok külsején a támasztópillérek lehető elrejtése. (Lincoln, Székesegyház, XIII. század első fele.) A tektonikus érzés csökkenésére vall a szerkezeti tagok egyre fokozódó dekoratív értékelése és halmozása. A pillérkötegek, melyek a korai időkben nem futnak át a fal egész magasságán, hanem az árkádtartó ívek vagy már a triforium fölött megtorpanva konzolokba torkollanak (l. különösen a XIII. század első felében épült wellsi és salisbury-i székesegyházakat), később konstruktív hivatástudatukat vesztett absztrakt vonalfergetegek módjára zúdulnak a magasba, hogy aztán a mennyezeten szerteáradva játékos vonalfantáziáikkal azt is behálózzák. (Jellemző a csillagos, hálós és legyezős boltozat gyakori alkalmazása.) Példaként elég, ha a winchesteri székesegyházra hivatkozunk (1366—1486), melyen a homlokzat túlsúfolt és aprólékos gazdagsága is híven tükrözteti a dekoratív törekvések elhatalmasodását. Az angol késő gótika legsajátosabb és legjellemzőbb alkotásai a cambridgei Kings College (1472—1530) s

a windsori kastély Szt. György kápolnája (1460—1483), továbbá a londoni Westminster Abbey VII. Henrik kápolnája (1502—1520), melyekben az ablakok és fülkék között felszárnyaló, szinte csontvázra soványodott szerkezeti erőket fent a mennyezeten szerte-áradva, kábitón gazdag vonalfantáziák hálózatával kápráztatják el a szemlélőt.

Jóval később, semmint Angliában honosodott meg a krónikás által opus francigenumnak nevezett gotikus stílus Németország területén, ahol annak első hajtását az 1208-ban megkezdett magdeburgi dóm képviseli. A francia mintaképek föltétlen elismerésével a helyi hagyomány és a germán faj érzésvilága azonban hamarosan szembehelyezkedett. Így érthető, hogy a szerkezeti problémák elvi közösége ellenére is a németországi gotikus építészet alaprajzi elrendezésében, fölépítésében s így művészi összhatásában is mindjobban eltávolodik a franciától. A német gotika a magassági méretek csökkentésével s a kórus egyszerűsítésével kapcsolatosan a közép-hajó hangsúlyos kiemelésével is szakítva a százados hagyományokban gyökerező csarnoktemplom mellett foglalt állást, mely a csaknem azonos magasságra emelt hajók szabadabb egymásbaáramlásával megszünteti annak a szenvedélyes feszültségnek az érzését, mely a francia katedrálisokat eltölti (jellemző példa a mindeni dóm (Westfália) a XIII. század második feléből), melynek helyébe egyszerűség, józanság és nyugalom költözik.

A francia nagy székesegyházak pompázó homlokzatrendszerét német területen csak kivételes jelenség. A templomok külső képhatásában a jelentőségben felfokozott torony kapott uralkodó szerepet, amint ezt különösen a szélesen dívó egytornyú templomok világosan éreztetik. (V. ö. a freiburgi (1250—1280) és ulmi (1377—1543) székesegyházakat.)

Az érett gotikus építészet két legnagyobb szerű németországi emléke, a kölni és a strassburgi székes-

egyház éppen ösztönadó francia mintaképeikkel (Amiens és St. Denis) összevetve világosan mutatják a német szellem és érzésvilág átalakító erejét. A strassburgi székesegyház építkezése a kórossal a román korszakban (kb. 1015) indult meg. Az 1179-i tüzvész után a szükségessé vált javítási munkálatokkal egyidejűleg a kóruhoz átmeneti stílusban kéthajós kereszthajót forrasztottak. A hosszhajó építését 1250-ben francia földön iskolázott mesterre bízták, aki a fölépítésben híven követte ugyan st. denisi mintaképét, de az alaprajzi elrendezésben a hosszhajó szélességét a románkori kóruhoz szabva eltért tőle. Az így keletkezett középhajó szélességi méreteiben a francia katedrálisokat messze túlszárnyalja, magasságában viszont mögöttük marad. Az arkádok ennek következtében nem meredeken törnek a magasba, hanem kényelmesen elterpeszkedve nyílnak az oldalhajókba. A térnek így előállott szélesen eláradó ünnepi ritmusában, a francia térfelfogás mögött égő patétikus feszültséggel szemben német érzésvilág tükröződik.

A német gotikus építészet másik remeke, a kölni székesegyház, melynek építését Gerhard mester 1248-ban kezdte meg, úgy hat, mint az ihletforrásul szolgáló amiensi székesegyházban foglalt ígéretek nagyszerű beteljesedése. Mintaképét minden rajongó csodálata ellenére sem követte Gerhard mester szolgailag, hanem az alaprajzi elrendezésben ragaszkodott a Franciaországban ez időben már rég elavult öthajós beosztáshoz, mely a nehezen áttekinthető pillérerdő nyújtotta nézetek festői gazdagságával megfelelt a német lélek romantikus hajlandóságának. Ennek a változtatásnak az eredménye, hogy az amiensi székesegyház átszellemült magasbaszárnyalásával szemben a kölni templomtest mint valami óriás százlábú kapaszkodik meg a földben, a belső tér pedig Amiens előkelő kecsességéhez viszonyítva szinte heroikus színezetet kapott. Még erőteljesebben érvényesül a német szellem a nyugtalan, erőből duzzadó homlokzaton (a

fennmaradt eredeti tervek nyomán csak a XIX. században épült fel), melynek összhatásában az alsó részükön a két oldalhajó szélességére megduzzasztott tornyok viszik a főszerepet. Éppen az a mód, ahogy ezek a fent áttört sisakban végződő, hatalmas tornyok megindult kőgörgeteg módjára rászakadnak az épülettestre s a közójük ékelt középhajót szinte összemorzsolással fenyegetik, jellemző eltérés a francia székesegyházhomlokzatok arányainak nemes kiegyenlített-



(30. kép.) AZ AMIENSI SZÉKESEGYHÁZ BELSEJE (1218—1268). A francia érett gotikus építészet egyik legklasszikusabb példája. A keskeny középhajó, mint szűk völgykatlan tárul fel előttünk, melyben a gyors ütemben felsorakozó, ellenállhatatlan lendülettel magasba törő pillérek a vertikális irány teljes diadalát jelentik.

ségével szemben. S rendkívül érdekes, hogy az agg Goethe, aki a kölni dómot még csak a Memling képein megőrzött befejezetlen alakjában látta (az Ursulasorozat két képének háttérében), már ezzel szemben is a diszharmonikus kiegyenlítetlenség vádját emelte. Ugyanez a Goethe fiatal éveiben (1773) Ervin mester remekének, a strassburgi székesegyház homlokzatának magasztalásában alig ismert határt!

Az ausztriai gotikus építészet emlékei közül messze kimagaslik a Bécs város szimbolumává lett Szent István-templom, melynek építése az 1340-ben fölszentelt kórossal indult meg. A háromhajós alaprajzi elrendezés a tágasan, lassú ütemben felsorakozó pillérekkel s az oldalhajóknak a középhajóval csaknem azonos magassága megfelel a német építési gyakorlatnak. Eredeti gondolat volt a kereszthajó tengelyébe illesztett két torony, melyek közül azonban 1433-ig csak az egyik épült fel, mely a templom külső képhatásának ma is uralkodó hangsúlya. A templom belsejébe lépve élményszerűen győződhetünk meg róla, hogy az ókeresztény bazilikákban és a román templomokban felülről egyenletesen szétáradó fény a gotikus építészetben a pillérkötegek fölhevült formavilágával együtt ugyancsak dinamikai jelleget kapott. A fény nem felülről, hanem az oldalfalak mélyen lenyúló ablakain ömlik be s a pillérkötegekbe ütközve a teret lüktető fény- és árnyékcsoportokra bontja. A félhomály a bordákkal átfuttatott boltozaton, hol a szem „elvész csodás sejtelemben“, csaknem teljes sötétséggé fokozódik, ami által ez még magasabbnak hat.

Hazánkban, hol az új stílus már a XIII. század elején gyökeret vert és televény talajra talált, a gotikus építészetnek a legáltalánosabban ismert emlékei az alaprajzi elrendezésében francia mintaképet követő (braisnei St. Ived templom), kápolnakoszorús kórossal ellátott kassai Szent Erzsébet-templom (XV. század) s a háromhajós csarnoktemplomnak épült budai Nagyboldogasszony-templom (Mátyás-

templom XIII—XV. század). Bárha francia építések, közöttük a vázlatkönyvéről is híres Villard de Honnecourt, nagyobb számban megfordultak Magyarországon, gotikus építészeti emlékeink legtöbbje mégis inkább Németország felé igazodik. Az itt dívó csarnok-templomoknak legszebb példáit hazánk területén a háromhajós garamszentbenedeki monostor-templom, s a kolozsvári Szent Mihály-templom (XIV—XV. század), az egyhajós csarnok-templomnak pedig a soproni ferenciek (ma bencések) temploma (XIII—XIV. század) s a hálós boltozattal fedett szegedi ferenciek temploma szolgáltatják. (XIV—XV. század.)

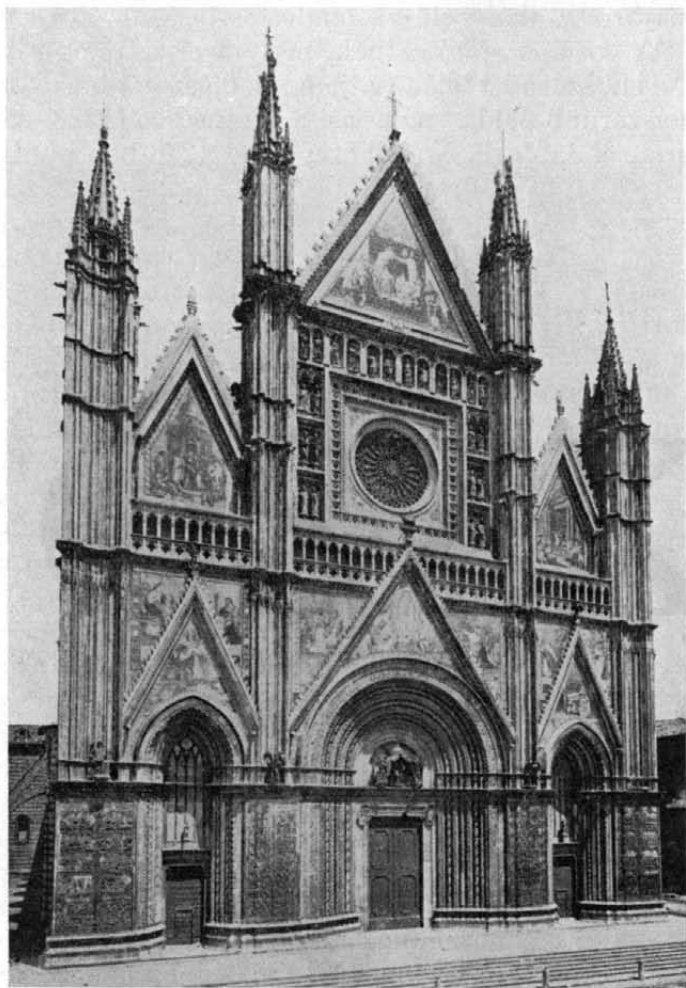
A gotikus templomok belső képhatásának teljességéhez az architektonikus vonalmozgással átjárt színpompás keretbe foglalt szárnyasoltárok (l. alább) s a bámulatos formapazarlással, gyöngyözve magasba szárnyaló szentségházak is hozzátartoznak, melyek legszebb példáit hazánk területén a bártfai Szt. Egyed és a kassai Szent Erzsébet templomban találjuk. (XV. század.) Az anyagnak az a merész és végletes föllazítása és átszellemítése, amit ezeken a példákön látunk, a vasszerkezeteknél (gondoljunk az Eiffel-toronyra!) az anyag által fölkínált, szinte kikényszerített megoldás, a kemény és nehezen engedelmeskedő kőnek az a hallatlanul merész fellazítása és kivirágoztatása ellenben, amit a gotikus művészet nyújt, az emberi szellem diadala az anyagon. Ebben van ennek a művészetnek a csodálatos nagysága és varázsa.

S éppen az anyagnak ez a transcendens lelkiségben fogant átszellemítése az, amitől a déli népek ősi diszpozíciójuknál fogva mindenkor idegenkedtek. Itália népe, ha át is vette a gótikus építészet szerkezeti újításait, ha épített is gotikus stílusban nagyszerű templomokat, úgy azokat nem a szárnyaló vágyaktól űzött centrifugális, hanem a földközelségben maradó, centripetális lelkiséggel töltötte meg. A végtelenszomjúságnak azzal a lázas egyoldalúságával szem-

ben, mely az északi katedrálisokat átjárja, az olaszországi gotika mindvégig a nemes ritmussal továbbadó, határolt tér s az egyensúlyozott, zárt testiség művészete maradt. Ennek a jegyében áll a misztériummentes, józan világítással átjárt templombelső monumentális, ünnepi komolysága s a színes anyagpompának az a szinte világias öröme, mely a homlokzatokon előmlik. (Siena, Orvieto.) (31. kép.)

A világos áttekinthetőségre való törekvés már az alaprajzi elrendezésben is tükröződik, mely a kórust leegyszerűsítve a hajók kereszteződése fölött emelt kupolával az egész épületet erőteljes középponti hangsúllyal látja el. (Siena, Székesegyház, Bologna, San Petronio.) Az oldalhajók csaknem elérik a középhajó magasságát, melynek két oldalán lassú ütemben sorakoznak fel a súlyos, rendszeren nyolcszögű pillérek, melyeknek nagy feszávolságát szélesen kitérülő arkádok hidalgják át. Az így tágasabban egymásba nyíló hajók magassági méretének a csökkentése az északon dívó gazdag támasztó rendszert is fölöslegessé tette. A támpillérek rendszeren ívekre való elágazódás nélkül (kivétel a kórus elrendezésében francia mintaképet követő 1235 óta épült bolognai San Francesco) tapadnak a templomtesthez s olykor szinte lizénákká higgadnak. A konstruktív erőknél azt a vonalmimikúra való expresszionisztikus felbontását, ami a francia katedrálisokban lelkünket fölkavarja, az olaszok százados hagyományokban gyökerező művészi érzéke nem tudta elfogadni. Gotikus templomaikat a higgadt szerkezeti komolyság szelleme hatja át, mely a falak és pillérek tömegszerűségének megőrzésével a konstruktív logika törvényeit nem az anyagon kívül, hanem az anyagban keresi. Ilyen felfogás mellett természetesen a hivatástudat komolyságával ívelődő boltozatok sem keltik fel a szemlélőben a könnyed lebegés érzését. Ugyanez a dekoratív pompába öltöztetett szerkezeti világosság jellemzi a széles kulissza módjára fölemelkedő homlokzatokat, melyek első

nagyszerű példáját a sienai székesegyházon Giovanni Pisano plasztikai képzelete teremtette meg. (Giovanni



(31. kép.) ORVIETO, SZEKESEGYHÁZ. A sienai dómmal (1282) testvéri rokonságot tartó homlokzat, melynek építését Lorenzo Maitani 1310-ben kezdte meg, az olasz gotikus templomépítészet legjellemzőbb és leggazdagabb példája, melynek pompázó összhatásában a falfelületeket elborító mozaikok csillogó színekáprázata is jelentős szerepet játszik.

Pisano 1284—1298 volt a dóm építőmestere, a homlokzat tervei szerint csak a XIV. század első negyedében épült fel.) Jellemző, hogy az északi gyakorlattól eltérőleg a tornyokat Itália építészete ebben a korban sem forrasztotta belé az épülettetbe.

A gotikus építészetnek, mely a ciszterciek révén a XIII. század elején terjedt el olasz földön a legnagyobb szerűbb példáit az assisi S. Francesco (1228—53), a firenzei S. Maria Novella (építését 1278-ban kezdték meg) s a lapos tetővel fedett S. Croce (1294-ben kezdik meg az építését Arnolfo di Cambio tervei szerint), mellett a főként belső térhatásának komoly nagyszerűségével megragadó bolognai S. Petronio (1388-tól épült)(32.kép.)és az északi építésznek bevonásával épült milánói dóm (1387—1431, a külső dekoráció csak a XVIII. században készült el) képviselik, mely utóbbin a világi önérzet hallatlan erőpazarlása bőbeszédű, túltömött gazdagságával inkább elfárasztja, mint fölemeli a szemlélőt s melyet Burekhardt találóan hasonlított átlátszó márványhegyhez. Ugyanebben a korban épül, először Arnolfo di Cambio (1296—1301), utóbb pedig Francesco Talenti (1357-től) vezetésével, a hatalmas firenzei székesegyház (S. Maria del Fiore), melynek büszke koronáján, a Brunelleschi által megvalósított, alapjában gotikus szerkezetű kupolán már a kora renaissance-szellem bontja szárnyát.

A XIV. és XV. század, a késő gotika kora, mely az egyházi építkezés terén is az áhítat komoly fensége helyett mindinkább a csillogó látszat káprázatos gazdagságát kereste (innen kapta a XIV. századi gotikus építészet a style rayonant (sugárzó stílus), a XV. századi pedig a valószínűleg angliai eredetű style flamboyant (lángoló stílus) nevet; az előbbinek a sensi székesegyház, az utóbbinak pedig a roueni St. Maclou-templom jellemző képviselője), a világi szellem, a fejedelmi és polgári öntudat ébredésének az időszaka, mely nemcsak a hatalmas erődök és büszke kastélyok egész sorában tör utat, hanem a középkori

városképre is egyre erőteljesebben rányomja a bélyegét. Fejedelmi akarat nyomán szabályos útvonalakkal behálózott, falóriásokkal és tornyokkal övezett városok emelkednek, melyek legnagyobbszerű példáját az Arles közelében fekvő, IX. Lajos alapította Aigues Mortes (1240) szolgáltatja. E kor világi építészetének egyik legjellemzőbb és legerőteljesebb alkotása : az



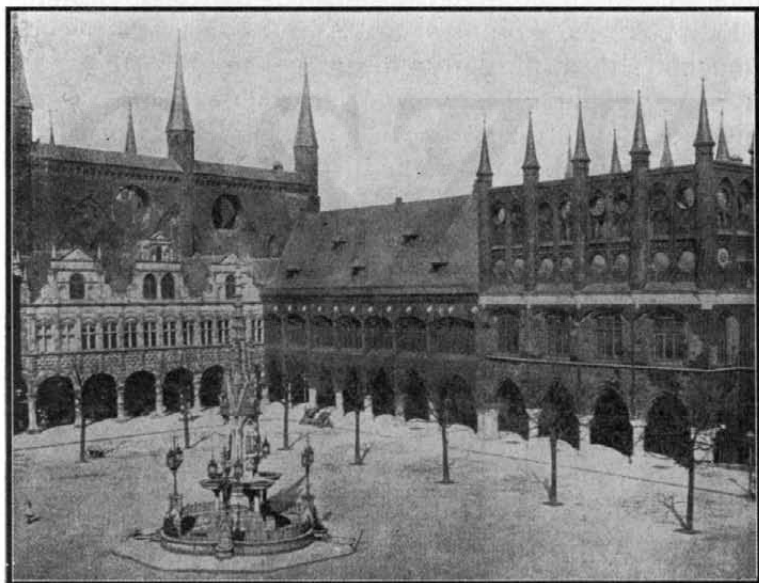
(32. kép.) BOLOGNA, SAN PETRONIO (1388). Ez a kiterjedésében az összes olaszországi gotikus székesegyházakat felülmúló hatalmas templom térrendszerében s egyes méreteiben a firenzei dómot követte. Amíg azonban ott a feltörő merőlegesek a vízszintes párkányokon meg-megtorpannak, addig a San Petronióban a konstruktív erővonalak lendületes szárnyalással az egész középhajót behálózzák s így a térbenyomás egységét hatásosan támogatják. A francia székesegyházak formavilágának forrongó pátoszához viszonyítva, itt az áttekinthető világosság és mértéktartás szelleme uralkodik.

erődcastély. A német rajnavidéki kastélyok szirtek módjára tornyosuló mozgalmasságával (Eltz, XIII—XVI. század) s a poroszországiak feszes, kimérten rideg komolyságával (Marienburg 1361—1382) szemben a francia kastélyok minden tornyokkal átszótt gazdagságuk ellenére is nagyobb szerkezeti világosságról, egységről és derűsebb előkelőségről tanuskodnak. Az olaszországi várak (Castel del Monte és Castello di Corte Mantuában) dacos zárkózottságától is világok választják el őket. A renaissance időkre is kiható gotikus francia kastélytípus alapvetését V. Károly a Szajna partján épült Louvrejával (1364—1380) nyújtotta, melynek képét Berry herceg imakönyvének egy lapja őrizte meg számunkra. A XV. században épült Pierrefonds ezt a mintaképet követte. A lovagvilág szellemének és életformájának mosolygó előkelősége, mely az egykorú arcképek vonásaiba is beférkőzött (lásd V. Károly szobrát a Louvreban 40. kép.), a lovagvárak belső helyiségeiben, ahol a páncél lehullhatott a lelkekről, még szabadabban bontakozott ki. Bizonyosságul elég egy pillantást vetni a külsőleg annyira zord és zárkózott Marienburg lovagtermére, melynek fényben úszó belsejében a karcsú pillérek a mennyezetet tartó bordákat mint játszi rakétákat lövelik a magasba. A vajdahunyadi vár alaprajzi elrendezésében Marienburgot követő lovagterme súlyosabb pilléreivel és erőteljes, egyszerűbb bordázatával viszont a szerkezeti komolyság érzését kelti fel bennünk.

A meggazdagodott városi polgárság önérzetének a városkapuk és városházak a legbeszédesebb tanúságai. A flandriai városházak kecses, könnyed előkelőségével (Bruges XIV. század) és zsúfolt gazdagságával (Louvain XV. század) szemben a német városház szinte dacos önérzettel, lépcsőzetesen zökken a magasba (Münster 1355), legnagyobbszerű és legeredetibb alakjában pedig (Lübeck és Braunschweig XIV—XV. század) arkádsorral kikönyöklő, derékszögbe tört

két szárnyával az egész teret mintegy magához öleli így a környező városképet igazodásra készíti. (33. kép.) A városi palotaépítészetnek a leggazdagabb kivirágzását, a Jacques Coeur bourgeois háza nyújtotta egyszerűbb kezdeményezés után, az apró tornyocskákkal fölsípkézett tetőben végződő roueni igazságügyi palota (1482) szemlélteti.

Az olasz városházák (Siena, Palazzo Comunale 1289—1305; Firenze, Palazzo Vecchio, építését Arnolfo di Cambio 1298-ban kezdte meg) toronnyal koronázott, a firenzei Palazzo Vecchióban szinte a félelmességig felfokozott tömeghatásukkal a városi polgárság ön-



(33. kép.) LÜBECK, VÁROSHÁZA (13—14. század). A térre kikönyökölő, festőien eleven s mégis monumentális német városházák egyik legszebb példája.

tudatának és erejének büszke szimbolumaiként merednek a magasba. (34. kép.) A toszkánai és lombardiai paloták zárt falfelületével szemben Velence kez-

dettől fogva a szerkezeti lazaságra és a homlokzat felbontására hajlott. Gotikus palotaépítészetének a XV. század első felében épült Cà Doro (építőmesterei Giovanni és Bartolommeo Buon 1424—1437) a legragyogóbb emléke, melynek festői asszimetriájában és remegő, derűs nyugtalanságában a szüntelenül mozgó vízfelületen való tükröződés ingerében atektonizmusra hajlamos alkotó képzelet üli egyik legszebb diadalát. A Doge-palota mesterét (tenger felőli homlokzat 1310—1340, a piazzetta felőli pedig 1422—1439 épült) az épület különleges rendeltetése a rendes palotatípustól való eltérésre készítette. (35. kép.) Rendkívül szerencsés gondolat volt, hogy a kétemeletes, fent játékosan könnyed arkádsorra nehezedő falfelület súlyát és komolyságát a művész a rajta átremegő színes márványmintázással enyhítette.

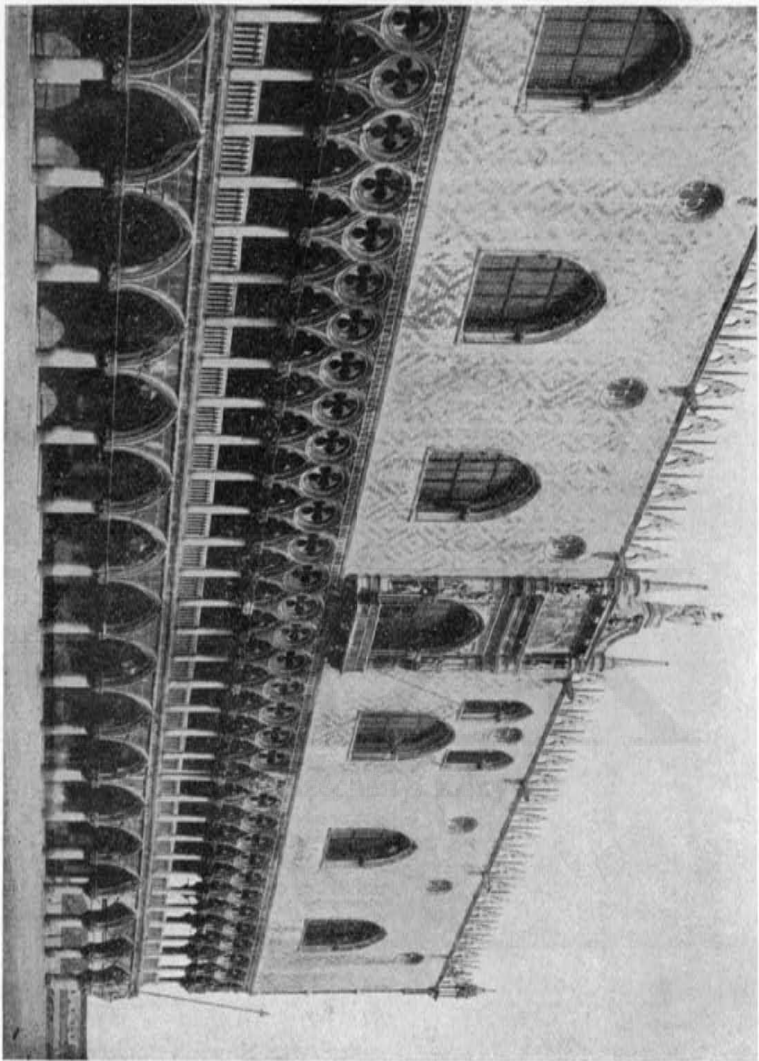
A falfelületek egyre erősödő fellazítása a monumentális falfestészetet a katedrálisokból kiszorította. Megnövekedett ellenben a dekoratív szobrászat szerepe, melynek tárgyköre a kor irodalmában is tükröződő enciklopedikus szellem hatása alatt lényegesen kibővült. A látható világ egészét felölelő ábrázolás, mely a szimbolikus elemet mindjobban háttérbe szorítja s mely a népies vonásoknak és nyers tréfáknak is bőségesen ad helyet, a XIV. század folyamán megteklik azzal a derűs világiassal szellemmel, melynek ébredését és fokozatos erősödését az építészet fejlődésében is megfigyelhettük. A dogmák komor kötöttségéből szabadulni igyekvő ember magára eszmélve újra rendezni és tisztázni próbálja a látható világhoz való viszonyát. Ennek az igazodásnak a jele a valóság-szomjúságnak az a friss öröme, mely a művészet fejlődését ígéretes lendülettel töltötte meg.

**Szobrászat.** Franciaországnak az egész európai művészet sorsát meghatározó, irányító szerepe a gotikus kor szobrászatában még az építészetnél is erősebben érezhető. A késő középkori európai ember lelkiisége és életformája itt kapta meg a maga klasszikus plasztikai



Foto : Brogi.

(34. kép.) PALAZZO VECCHIO, FIRENZE. Az építkezést 1290-ben Arnolfo di Cambio tervei szerint kezdték meg s rövidesen be is fejezték. Az eredetileg városháznak szánt palota (Palazzo del Comune vagy Pal. della Signoria) csak a 14. század elején kapta egy újonnan megkezdett palotával ellentétben a ma is használatos Palazzo Vecchio nevet. A hatalmas, várszerű palota, melyen a széles bástyapárkánnyal koronázott hatalmas faltömegé s az épülettest egyik sarkába elhelyezett toronyé a vezetőserep, büszkén és dacosan emelkedik a magasba, mint messze intő szimbóluma az Arno-parti városnak, melynek sorsa századokon át falai között dőlt el.



(35. kép.) DOGE-  
PALOTA, VELENCE.

Az 1310-1340 között épült palota jellemző példája az olasz gótikus palotatípusnak, melynek az északi gótika alkotásával a csücske alkalmazásától elkülönítve alig van közössége. Hírnye az épülettetnek fölfelőlő fokozatos felvezetése és szennvedélyes magasságtörése. E helyett a fellazítás csak az alsó két emeletre szorítkozik, melyek fölött széles falfüvel terpeszkedik el, melynek szerkezeti leg aggasztó súlyát a körpücsök számára körpücsök színes mintázás enyhíti.

fogalmazását. A gotikus kor szobrászatának minden problémája francia földön érlelődik, hogy aztán németalföldi ösztönök hatása alatt alapvetője legyen annak az új realizmusnak, melynek az újkori európai ember első szabadabb lélekzetvétélét köszönhetjük.

A XIII. század folyamán az építészeti és dekoratív kötöttségéből eleinte félenken és bizonytalanul, később mind erősebben kibontakozó szobrászi alak magára eszmélve és a maga érzelmi életét élve az építészeti erők áramlásától független energiaforrássá lesz. Mozdulatait és taglejtéseit saját akarata határozza meg. Az alakok önálló testi és érzelmi létre kelve elszigeteltségük kereteit áttörve kapcsolatot keresnek egymással, csoportokká fűződnek s így erősödő testi valóságra ébredésükkel s lendületesen ívelt vonalakban egymás felé áramló érzelmi életükkel szinte kikiváncokznak az építészeti keretekből.

Az önmeghatározta ember első félénk jelentkezését a chartresi székesegyház déli kapubélésének Szent Tivadar (36. kép). és Szent György alakjai képviselik. (1220—1240.) Statikájukat immár nem az építészeti erők, hanem tagjaikat eltérő szerepre serkentő saját akaratuk határozza meg. Ennek nyomán a csipők és vállak eltolódnak, a fej kilendül frontális helyzetéből s a ruha a testtel kapcsolatba kerülve dekoratív rendszeresség helyett organikus kifejezéssel telik meg.

Az egymással kapcsolatot kereső érzelmi élet első félénk, ünnepin lassú és vontatott mozdulatokban áramló ébredését a chartresi székesegyház északi kereszthajókapujának Mária és Erzsébet alakján figyelhetjük meg. (XIII. század első negyede.) Az alakok kapcsolata bensőségesebbé válik az amiensi székesegyház nyugati kapujának szobrain (Angyali üdvözlés, Mária és Erzsébet, XIII. század első negyede) (37. kép), hol a mozdulatok és taglejtések magasztos andantéját a ruharedők hullása és ívelődő áramlása hatásosan kíséri. A középső kapupillér előtt álló, jobb-

ját áldásra emelő Krisztusban (Le beau Dieu) a középkor istenezsménye plasztikai ideállá tisztult alakban áll előttünk. (XIII. század első fele.) A bizonytalan, félig még lebegő statika s a szigorú frontális beállítás valóságérthetlenségét a művész az öblös redőkbe tört,



(36. kép.) SZT. TIVADAR.  
A CHARTRESI SZÉKES-  
EGYHÁZ DÉLI KAPU-  
BÉLÉSÉRŐL.

*A nyugati kapu tiszttára architektonikus életet élő, merev alakjaival szemben ezen a kapun az alakok, bárha lassan és félénken, de már önálló életre ébredtek. Testtartásukat s mozdulatukat nem az építészeti erők, hanem saját akaratak határozza meg. Az állás azonban még nem olyan súlyos és szilárd s a taglejtéseknek nincs meg az a villamos feszültsége, ami a renaissance-embert jellemzi. Az a tartózkodó szemérem és áhítatos komolyság, mely szobrunkon elömlik, a chartresi Szt. Tivadart a középkori keresztény hős plasztikai eszményképévé avatja.*

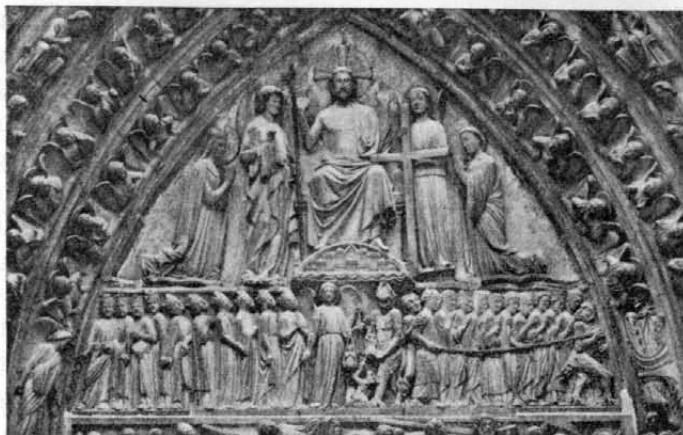


(37. kép.) MÁRIA ÉS ERZSÉBET, AMIENS, SZÉKESEGYHÁZ. A francia katedrális-szobrászat 13. századi fejlődése során az építészeti erők sodrát lassanként leküzdő szobrok egymással kapcsolatot keresve, csoportokká zárnak. Ennek a fejlődési foknak pompás példája az amiensi Mária és Erzsébet találkozása, melyen a kötöttségéből kibontakozó stílus formagyelme és bátortalansága kitűnően érezteti az egymást féltéken köszöntő Mária és Erzsébet lelkének áhitatos elfogódottságát.

levegős ruházat testi életet tükröző esésével enyhítette. A hullámos fürtökkel övezett arc szigorú tektonikus szerkezetében az isteni örökérvény fenségesszólamát halljuk.

A francia gotika architektonikus szobrászatának legérettebb és legnemesebb hajtásait a reimsi székesegyház nyugati homlokzatának kapubélésein találjuk (XIII. század közepe), hol az alakok fokozódó valószínűsége mély költői érzésben gyökerezik. Sába királynő szétnyílt köpenyszárnyak között magasba lendülő alakján a vallásos áhitat a földérülő öntudat fényében egészen különös, egyéni zamatot kapott. Vele szemben Salamon király testileg és lelkileg egyaránt súlyos, nehéz köpenybe burkolt alakján férfias erő és méltóság ömlik el. A középkor átszellemült életideálja a fejlődés e fokán szinte észrevétlenül belétorkollik az antik világ etikai tartalommal telített fizikai életeszményébe. Csak ez az átigazodás teszi érthetővé az antik művészet emlékeinek azt a termékenyítő ihletét, mely a plasztikai problémák átértékelésében oly erőteljesen érezteti hatását. Salamon alakjának szilárd ponderációja, külső és belső fegyelme és köpenye vetésének monumentális, életvalósággal tele lendülete is antik emlékeken való iskolázottságra vall.

Ebben a korban a lovagvilág embertípusának derűs öntudata még az ég lakóit is hatalmába ejti. Pompás bizonyossága ennek a reimsi Annunciáció kecsesen mozgó anyyala, aki arcán a mennyei mosoly glóriájával csaknem kihívón kacér öntudattal teljesíti hivatását. Milyen megragadó ellentétként hat mellette Mária alakjának tartózkodó félénksége és elfogódott áhitata. A köpeny játékos kanyargására az anyygal alakján itt a redők csöndes, megadó hullása felel. Az alakok önálló testi és lelki létre szervezése természetesen vezet azok fülkébe való elszigeteléséhez. (Az áldozás jelenete a reimsi székesegyház belső nyugati falán.) Az alakok ez által kiszakítva az épí-



(38. kép.) UTOLSÓ ÍTÉLET. PÁRIS, NOTRE DAME. A vezelayi és autuni timpanonok zsúfolt és izgatott formanyelvével szemben ezt a 13. században keletkezett domborművet szerkezeti kiegyensúlyozottság s a kifejezés fejedelmi előkelősége és mérséklete jellemzi.

tészeti kötöttség fojtó atmoszférájából szabadabban lélekzenek föl s testi létezésük térben szétáradva megtelik nagyobb elhithető erővel. (XIII. sz. második fele.)

Az új szellemiség a timpanonreliefek kompozícióján is érezhető, (38. kép.) melyek most nem jelelhésszerűen tárulnak ki előttünk, hanem szalagokra bontva az epikai szuggesztív erejével áramlanak tova. (Amiens, nyugati kapu: Utolsó ítélet; Reims, Sixtuskapu: jelenetek szentek életéből. XIII. sz. első fele.) A XIII. század második fele reliefstílusának legszebb példáit a párisi Nôtre-Dame déli kapubélésének: ívelt keretbe foglalt reliefjei szolgáltatják. A kompozíciók nagyvonalú, kiegyensúlyozott szépsége, melyben friss természetmegfigyelések bőszes nedűje árad szerte, úgy hat, mint prófétai erejű ígérete Andrea Pisano művészetének. (A firenzei baptisterium bronzkapujának reliefjei 1330—1336.)

A gotikus Madonnaeszmény legmagasztosabbá tisztult példáját az amiensi Vierge Dorée szemlélteti,

melyen az anyaság boldog, mosolyra derülő öntudata isteni fenséggel párosul. (39. kép.) A fej hajlása, a kecses kéztartás s a hátralendült jobb láb mellől a bal kézen ülő gyermek felé ívelődő redők a plasztikai képhatás zárt-ságának és bensőséges bájának mindmegannyi tényezői. (1288 körül.) A XIV. század folyamán a Madonnaszobrot a lendületesen ívelődő testtartás s a redővonalak áthevült nyugtalansága mozgalmassággal tölti meg. Az érzés is vesztit őszinte, egyszerű bensőségből. A kifejezés kecsessége nem egyszer a modorsággal határos. (V. ö. a Madonnát a párisi Nôtre-Dame nyugati kapujáról, jelenleg a Louvreban.) A XV. század folyamán a gyönyörű toulousei Ülô Madonna (Musée des Augustins) tanúsága szerint a Madonnaszobrot elhagyva az égi régiókat földi zamatot kap. Testtartásában és arckifejezésében főúri, leereszkedô, divatos elôkelôség és erôsen világias, szenteséggel leplezett öntudat tükrözôdik. A felsô testnek s a jobb oldali köpenyszárnynak az ôlben fekvô gyermek mozdulatával ellentétes áramlása s az egész, minden mozgalmassága mellett is bâmulatatosan kiegyensúlyozott kompozíciónak fény és árnyékvölgyekkel való merész föllazítása biztosítják a csoport festôi elevenségét és erôteljes térbeliségét.

A plasztikai problémáknak ez az eleven természetsszemléletben gyökerezô meggazdagodása a reimsi katedrális déli kereszthajója ablakrózsáit keretezô alakokon már a XIII. század második felében bontogatja szárnyát. A vallási kötöttségtôl ment tárgykörben a mûvész az ülô alak mozdulat tartalmának való-ságos példatárát adta.

A mûvészi képzelet, mely fölszívó csápjait egyre szélesebben terjesztette ki a való élet jelenségeinek tengersokaságában, természetesen az egyéni formavilág értékét is hamarosan fölfedezte. A francia gotikus portrészobrok nagyszerû sorát a reimsi székesegyház IX. Lajos nyitja meg (XIII. század második negyede), kinek a korona terhétôl meghaj-

lott fejtartásában és fáradtan előkelő arckifejezésében megragadó komoly bensőség és szinte átszellemült elmélyedés tükröződik. A formakezelés tartózkodó egy-



(39. kép.) MADONNA („LA VIERGE DORÉE“). AMIENS, SZÉKESEGYHÁZ.  
*Az öblösen ivelődő s a Krisztusgyermeket tartó balkéz felé áramló ruha-  
redők alatt hajladozó test mozdulatának könnyed, előkelő kecsessége s a  
pillantásával gyermekén csüngő arc negédesen édes mosolya, melyről a  
szüziiesen tiszta lelkiségben fakadó anyai érzés boldog derűje sugárzik  
alá, ezt a 13. század közepe táján keletkezett szobrot a közép-  
kori Istenanyaeszmény legigézőbb és legnép-  
szerűbb képviselőjévé avatja.*

szerúsége révén ezen a szobron az egyéniség eszményé tisztulva az egyetemes érvényű szuggesztív erejével hat. Ezzel szemben V. Károly és bourboni Johanna szobrán (40. kép.) (az Abbaye des Célestinsből, a párisi Louvreban; 1370 körül keletkeztek) a földközelség érzésének az erősödését látjuk, nemcsak a korhű viselkedésben, hanem a fejedelmi lélek derűs, emelkedett öntudatában is, mely az egyéni jegyekben gazdag vonásokba befészkelte magát. A XIV. század második fele az az időszak, amikor a királyok fényűzésével versengő burgundi udvar németalföldi művészekkel népesedik be, akik nehezebb alkatukkal a nyersebb valóságssomjuság szenvedélyét is magukkal hozták.

Az ő körükből került ki a kor leghatalmasabb művészegyénisége, a holland származású Claus Sluter († 1406), aki a dijoni udvarban burgundi bátor Fülöp szolgálatában teremtette meg halhatatlan alkotásait, a dijoni Champmol karthausi kolostor kapujának plasztikai díszét, a Mózes kútját s a hercegi pár síremlékét, melynek befejezése azonban unokaöccsére, Claus van der Wervére maradt. Claus Sluter újító szellemének erőteljes földközelségét a kolostor kapubejáratának szobrászi díszítésében már maga a tárgyválasztás is jellemzetesen világítja meg. A középhelyet elfoglaló Madonna két oldalán a kapuszárnyakon a herceg és a hercegnő védőszentjeiktől (Ker. Szent János és Szent Katalin) kísért térdelő alakját látjuk, amire a katedrálisok vallásos szobrászatának keretében még nem volt példa. Le nemcsak az elgondolás, hanem a művészi megoldás is telve van merész kezdeményezésekkel. A térdelő alakok kimért, áhítatos nyugalomával szemben az égő lelkű Madonna ruházatának lángnyelvek módjára csapkodó és kavargó nyugtalansága s Keresztelő Szent János önsúlyától roskadozó alakjának örvénylő redőkben feloldódó lelki feszültsége rendkívül hatásos ellentétet alkotnak. (1387—1394.) Még súlyosabbak és zömökebbek az arányok Mózes



(40. kép.) V. KÁROLY ÉS BOURBON JOHANNA, PÁRIS, LOUVRE. A 14. századi francia portréplasztika legjelentősebb alkotásai, melyeken nemcsak a viselet, hanem az arcvonások élethűsége is a valószínű szellem megerősödéséről tesz tanúságot.

kútjának (1395—1402) alakjain. (14. kép.) Mózes szélesen eláradó ruhába fojtott fenyegető őszerejével és monumentális nyugalomával szemben a többi próféták ihletrobbanásoktól föltépett formavilágában nyers szen-

vedélyek égnek. Nem típusok ezek, hanem mélyen vájkáló jellemző erővel megalkotott prófétaegyéniségek.

A jellemzésnek ugyanez a szenvedélye és biztonsága vezette Claus Slutert akkor is, amikor a Bátor Fülöp és felesége szarkofágját körülvevő gyászoló barátokat faragta. Bámulatos az a mód, ahogyan Sluter és követői a ruhát a lelki élet kifejezőjévé tudták tenni. Különösen megragadó Berry herceg síremlékének az a szerzetes alakja, aki arcát némán köpenyébe temeti, melynek súlyos szövete mint a fájdalom vízómlása szakad alá. Ez az egyetlen érzésbe temetkezett alak valósággal a bánat szimbolumává nemesedett.

Egészen más hangot ütnek meg a veronai Scaliger síremlékek, melyek közül Cangrande della Scala (1311—1327) emléke messze kimagaslik. (42. kép.) A szarkofág fölött emelkedő síremléket az elhunyt lovasalakja koronázza, kiben a testtartás fölényes biztonsága s az arc csaknem kihívó mosolya győzelmes egyéni öntudat kifejezője. A vallásos keretből kiszakadt síremlék ilyenformán az egyéni hírnév és dicsőség szolgálatába szegődött.

A németországi gotikus katedrálisok szobrászi díszítésén mindvégig érezhető a francia befolyás irányító jelentősége. Az érzelmi életnek az a végtelen finomsága s a kifejezésnek az a varázsos, költői árnyalása, ami a francia emlékeken csodálatba ejt, itt csak kivételes jelenség. Ilyen számba megy a strassburgi székesegyház homlokzatának az a két megragadó szépségű nőalakja, melyeken a büszke tartású, győzelmes Egyház királyi öntudata áll szemben a tört virágszár módjára meghajló, legyőzött Zsinagóga bánatos szégyenkezésével. Nagy általánosságban a német gotikus szobrászat alakjait súlyosabb alkatuk, érdekesebb lelkiségük s a jellemzés túlzásokra hajló nyersesége (v. ö. a strassburgi és magdeburgi székesegyház kapubélésein felsorakozó balga szűzek csoportját, XIII. sz. vége) erősebb földközelségbe vonja.



(41. kép.) CLAUS SLUTER: MÓZES KÚTJA, CHAMPMOL, DIJON MELLETT KARTHAUZI KOLOSTOR. A hollandiai származású Claus Sluternek, aki 1381-től 1399-ig dolgozott a dijoni udvarban, második főműve az angyalok által tartott és próféták által körülállott kútmedencét koronázó Keresztrefeszítés szoborcsoportja volt, mely azonban a Krisztusfej kivételével elpusztult s így ma csak az egykor talapzatául szolgált „Mózes kútja” fogadja a Karthauzi kolostor keresztfolyosójának udvarán az érkezőt. Sluter minden valószínű újítása ellenére is kétségtelen, hogy alakjain még mindig a ruha viszi a főszerepet, a test szerkezeti megértése ellenben fogyatékos.

Ez magyarázza meg, hogy a német gotikus szobrászat legjelentősebb alkotásait a portrészobrászat terén találjuk. Elég, ha példaként egyrésről a bámulatosan odaadó, józan természetszemléletről tanuskodó Hohenlohe Frigyes püspök síremlékére (a bambergi dómban, XIV. század közepe), másrésről IV. Károly és felesége illuzionisztikusan merész, festői, térbeli valószerűséggel telt ábrázolására (a mühlhauseni St. Marien templomban, XIV. század harmadik negyede) emlékeztetünk, melyen az uralkodó és hitvese erkély mögött állva és előrehajolva kegyes leereszkedéssel fogadják és viszonzják az alul kavargó nép üdvözlését. Ugyanebbe a körbe tartozik a prágai dóm Parler Péter műhelyéből kikerült pompás mellképsorozata, melyben IV. Károly monumentális emléket állított mindazoknak, akik büszke életműve léterhozásában közreműködtek.

A XIV. és XV. század Németországban a színpompás, szobrokkal és festményekkel ékes, nagyszerű szárnyasoltárok virágkora, melyeken az építészeti keret csipkésen áttört nyugtalansága s a lázasan örvénylő és tördelt vonalmozgásba feloldott alakok csodálatos egységbe forranak össze. (V. ö. Tilman Riemenschneider rothenburgi, Veit Stoss krakói és Michael Pacher st. wolfgangi oltárát, XV. sz. vége.)

A gotikus szobrászat virágzásáról hazánk területén monumentális emlékek hiányában főként szárnyas oltáraink gazdag sorozata adhat fogalmat, melyek közül plasztikai díszének tömör, Veit Stoss körére utaló, átfűtött gazdagságával messze kimagaslik Lőcsei Pál mester hatalmas oltára a lőcsei Szent Jakab-templomban (1506). A honi földben gyökerező szobrásztehetségeknek az egyetemes érvény szintjét verdeső erejét bizonyítja az idegenbe kiszakadt Kassai Jakab mester bensőséges, meleg életvalósággal és nemes lírai áhítattal telt freisingi Madonnája, mely nemrég a müncheni Bayerisches Nationalmuseumba került (1443). Jelentőségben vala-

mennyit túlszárnyalják azonban Kolozsvári Márton és György, akik prágai bronz Szent György-szobrukkal a szabadonálló drámai valóságosságra értek, térben ívelődő lovasszobornak olyan megoldását nyújtották, mellyel korukat messze megelőzték (1373).



(42. kép.) CANGRANDE SÍREMLÉKE, VERONA. A baldachinalakú veronai Scaliger-síremlékek sorából művészi jelentőségében messze kimagaslik Can Grande della Scala (1311—1329) síremléke, melyet a lovagi torna teljes vértetében, hátára leeresztett sisakkal ábrázolt elhűnyt lovasalakja koronáz. A világias jelfogás és a természetszemlélet kicsattanó, naív frissége jelzik a középkori művészet alkonyát.

A gotikus festészet, mely a templomok falairól hovatovább teljesen kiszorult, világi hatalmasságok szolgálatában egyre mélyebbre eresztette gyökereit a való élet talajába. A fejedelmi paloták és kastélyok falait lovagi tornák, vadász- és táncjelenetek képei népesítették be (l. különösen a Bozen melletti Runkelstein vára falképeit a XIV. század végéről). A realiztikus szellem ébredésének a jele, hogy a portréfestés mind nagyobb teret foglalt el. Ypern város számadáskönyvei már 1323-ban és 1342-ben beszélnek arcképekről. A limburgi krónikás pedig 1380-ban magasztalva emlékezik meg a kölni Vilmos mesterről, akinek főérdeme a kortársak szemében abban állott, hogy az egyes embereket elhíthető élethűséggel ábrázolni (want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette er gelebet). A későgotika józan, odaadó, tárgyyszerűségének és intenzív természet-szemléletének legpompásabb bizonyosságai a Valois-ház egy hercegének az arcképe a párisi Louvreban és Bátor János herceg (Jean sans Peur) kicsattanó életvalósággal teljes portréja az amsterdami Múzeumban (XV. század első tizede). Az az egyéni lét egész bonyolult formarendszerét meghódító valóságsszomjú-ság, mely ezeket a művészeket áthatotta, nemcsak az ember, hanem a tájegyéniség fölfedezéséhez is vezetett, aminek a legcsodálatosabb bizonyosságát a Berry herceg és a hollandiai IV. Vilmos részére készített imakönyvek szolgáltatják (XV. század első, illetve második tizede; az előbbi a Limburg testvérek műhelyében készült s jelenleg Chantillyben, a Musée Condéban őrzik, az utóbbi Turinban 1904-ben tűzvész áldozata lett), melyeknek naptárul szolgáló bevezető részét hónapokat ábrázoló miniatúrfestmények díszítik. Ezek a kis remekműveken, melyek a francia táj évszakonként változó, jellegzetes szépségeit s a benne foglalatostkodó embert bámulatos friss megfigyelésekkel vetítik elénk, az a bensőséges, minden kis részletre kiterjedő természetszemlélet

bontja szárnyát, amelyre való alkati hajlamosság az északi embert a délitől mindenkor megkülönbözteti. (Gondoljunk Dürer Grosses Rasenstückjére!) Ezek a mesterek nemcsak a tavaszi és téli táj plasztikáját s a benne mozgó embert és állatot figyelték meg minden részletre kiterjedő gondossággal — még a magvető lábnyoma s a hóleplet sötétre festő kocsi-csapás sem kerülte el figyelmüket! — hanem az atmoszféra és a világítás hangulati értékeit is meg tudták szólaltatni (43. kép). A Limburg testvérek művészete közvetlen megértető előzménye a Van Eyck testvérek sorsdöntő föllépésének s prófétai ígérete annak a költőin valószerű természetszemléletnek, mely az idősebb Pieter Brueghel tájképein kapott azután monumentális alakot.

Claus Sluter és a Van Eyckek művészete a későgotikus naturalizmus beteljesedését jelentik. Nagyszerű alkotásaik nem mint váratlan csodák merülnek föl, hanem nyomon követhető történeti fejlődés büszke koronái. Az az új, odaadó tárgyszerűség, mely a későgotikus korszak természetábrázolását jellemzi, ugyanannak a szellemi átigazodásnak a kifejezése, mely délen az antik hagyományok ihletével megerősödve mint renaissance szökkenet virágba. A Van Eyck testvérek remeke, a genti oltár, ugyanabban az évtizedben keletkezett (1420—1432), amikor Masaccio az újkori természetszemlélet grandiózus hitvallását a Brancacci kápolna (Firenze, Sta. Maria del Carmine) falára festette. Minő jellemző, hogy az új törekvések Itáliában északról eltérőleg nem szabadon álló oltárképen, hanem falfestményeken bontanak szárnyat s hogy amíg északon az új idők szólámozgatását kizárólag a festészet vette át, addig délen plasztikai előkészítés után az építészet állt az élre s kereteiben Giotto nagyszerű alapvetése nyomán a valószerű elemekkel kibővült új képgondolat is architektikus létre szervezkedve, azonnal a monumentalitás és örökérvény szintjére emelkedett. Ez a világ-

ismeret és valóságkutatás szomjától úzótt új kor az, amikor Európa szellemi életében és művészetében a vezetést újra a pozitívista hajlamú déli népek veszik át. A renaissanceművészet, melynek evangéliumi ígérétét Giotto föllépése hozta meg, Itália klasszikus hagyományokkal megszentelt földjében gyökerezik s innen indult el európai hódító útjára.

Az olasz trecento művészete. Vasari Művészéletrajzainak a bevezetésében a művészet újjászületését (rinascita) a modern művészettörténeti



(43. kép.) FEBRUÁR, NAPTÁRI KÉP, BERRY HERCEG IMAKÖNYVÉBŐL, CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ. Az alkotó mester, akít méltán tekintenek a nagy Brueghel kongeniális előfutárának, a behavazott téli tájnak nemcsak a plasztikai és színbeli életét figyelte meg, hanem atmoszferikus hangulatát is pompás megérzéssel tolmácsolta.

krónológiával ellentétben nem 1400-tól, hanem 1250-tól számítja. Bármily meglepőnek lássék is első pillantásra a renaissance időhatárának ez a kitalálása, kétségtelen, hogy Vasarit erre az állásfoglalására az a helyes fölismerés készítette, hogy Giovanni Pisano és Giotto föllépése a művészettörténet új korszakát nyitja meg, azt a kort, amikor a művészi alkotás teológiai világmagyarázat helyett önjogú, zárt esztétikai valósággá lesz. S ebből a szemszögből tekintve bátran állítható, hogy a renaissance-művészet elvi alapvetése az ő működésükkel indul meg. Mindketten mélyen benne gyökereznek a középkor érzés- és gondolatvilágában, de az istenszomjúság náluk is, miként Assisi Szent Ferencnél érzéki szemléleten alapuló szenvedélyes világmegértéssel párosult. A középkor vallásos művészete kizárólag az eszmei igazság szolgálatában állott. Giovanni Pisanonál és Giottonál ellenben az önjogúsága tudatára ébredt művészi alkotó képzelet a valószerű szenvedélyektől átfűtött és súlyos érzések terhétől szinte roskadozó szent történeteket az önmeghatározta művészi igazság szuggesztív erejével ruházta fel. Ez az igazság, mely Giovanni Pisano vulkanikusan hányódó, nyugtalan reliefképein még csak küszködve tör magának utat, Giotto falfestményein örökérvényű s éppen egyszerűségével lenyűgöző kinyilatkoztatássá tisztult.

Bármennyire nem helytálló is Zola meghatározása a művészetről, mely szerint a művészet nem más, mint az alkotó művész temperamentumán át tekintett természet, Giovanni Pisanora alkalmazva mégis értékes utalást tartalmaz a fölhevült szubjektív érzésvilágnak arra a mindenhatóságára, mely nála a higgadt objektív természetszemléletnek útját állta. Ez a fékezhetetlen, viharos szubjektívizmus az, mely Giovanni Pisanot az újkori szuverén művészegyéniség prófétájává teszi. Atyja, Niccolo Pisano oldalán megindult művészi fejlődésének főbb álló-

másait nagyszámú Madonnaszobra mellett a sienai dóm homlokzatának szobordíszze (1298 előtt) s a pistojai (1298—1301) és pisai (1301—1311) szószékek képviselik. A középkor eláradó epikai reliefstílusával szemben Giovanni Pisano domborművei a drámai koncentrációt jelentik. A képszerkesztés kiegyensúlyozott nyugalma itt viharos, kavargó nyugtalanság váltja fel. A mester tragikai ihlet tüzében égő vésője könyörtelenül tördeli, gyötri a márványt, hogy végletes kifejezésre kényszerítse, melynek érdekében túlzásoktól sem riadt vissza. A végzet-szerűen rájuk szakadó érzések terhétől görnyedő, vonagló alakok arcát a fájdalom kíméletlenül feldúlja, eltorzítja. (44. kép.) A hangsúly azonban mégsem az egyes alakokon, hanem az egész felületet átjáró, tömegmozgásban örvénylő tömegszenvedélyen van, mellyel szemben az egyéni érzés hiába is tusáznék. Ez a reliefek kereteit szinte szétfeszítő, félelmesen komoly tömegszenvedély és tömegfájdalom az, ami által Giovanni Pisano a bibliai jeleneteket az egész emberiség tragédiájává tudta kiszélesíteni. (V. ö. különösen a betlehemi gyermekek megöletését a pistojai s a Keresztrefeszítést a pisai szószék domborművein.)

A nagy mester azonban nemcsak a tömegszenvedélyt, hanem az egyén érzésvilágát is tragikai erővel tudta megszólaltatni. Nagyszerű bizonyosságai ennek azok a szibillák, melyeket pistojai és pisai szószékei ívhajlásainak a sarkaiba helyezett. A pistojai szibillák cikkázó vonalakba töredező, riadt nyugtalanságával szemben milyen megrázón hat a pisai szibillák ihletterhes, lefojtott, fájdalmas komolysága! A lelki feszültséget a szűk keretbe szorított testtömegek lépcsősen alászakadó és izgalmasan hányódó nyugtalansága kíséri. A testi és lelki dimenzióknak ez a felfokozása s az alakokban égő lefojtott pátosz félelmes ereje adja meg Giovanni Pisano Szibylláinak



érzését fokozza, hanem a lelki feszültséget is érezteti, mely aztán a gyermekén átszűrődve a túloladalon a redők szabad omlásában enged föl.

Giovanni Pisano fékezhetetlen szénvedélyével és elemi erejével szemben Giotto (1266—1337) architektonikusan fegyelmezett lángelme, akinek lelkében a nemes mérséklet és egyszerűség a nagyban és lényegben való látás ihletes biztonságával párosult. Ezek a képességek tették a monumentális stílus egyik legnagyobb alapvetőjévé. Kortársai benne elsősorban a naturalizmus úttörőjét csodálták. Számunkra azonban Giotto jelentősége nem a természet meghódításában, hanem képalkotó fantáziájában rejlik, mellyel a művészi alkotást a természetben uralkodó véletlen és önkény kiküszöbölésével, belülről kifejlesztett, önálló, zárt organizmussá tette, melynek megvannak a maga törvényei, s melyben a részek egymással s az egészszel szükségszerű kapcsolatban állanak. Ez a belső kötöttség és törvényszerűség adja meg falképeinek a változhatatlanság örökervényét. Művészetét, mely minden túlzást és részletezést ösztönösen kerül, szűkszavú nagyszerűség jellemzi. A cselekvés színterét rendesen szűkre vonja, a szilárd, világos plasztikával megrajzolt alakok az előtérben reliefszerű rétegekben bontakoznak ki. A képszerkesztésnek az alakok csoportosítását és elrendezését hatásosan kísérő, szűkszavú tájképi és építészeti háttér is rendkívül fontos tényezője. A tájképi keretnek ez a nagyszerű, néma illeszkedése nemcsak a kompozíció szerkezeti biztonságát és törvényszerűségét fokozza, hanem egyben az ábrázolt cselekvésnek és érzésnek is mintegy kozmikus színezetet ad. Giotto nagyjelentőségű újítása, hogy az emberi testnek nemcsak plasztikai, hanem etikai értékét is újra fölfedezte. Nálá minden mozdulat, minden taglejtés a lélekben, érzésben gyökerezik. A mozdulatokban és taglejtésekben minden szertelenséget és túlzást került, de éppen ez a belső rendtartás és mér-

séklet adja meg típussá tisztult alakjainak a magasabbrendű jelleget.

Ifjúkorában Giovanni Pisano oldalán fejlődve résztvett a firenzei Campanile építésében és szobrászi díszítésének tervezésében, utóbb azonban egész életét csak a festészetnek szentelte. Művészi fejlődésének első állomását az assisi felső templom Szent Ferenc életét ábrázoló falképei képviselik. Monumentális stílusa a páduai Arena-kápolnának (1306 körül) s a firenzei Sta. Croce Bardi és Peruzzi kápolnájának



(45. kép.) GIOVANNI PISANO : SIBYLLÁK (A PISAI SZÓSZÉK SARKAIRÓL). BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. *Az ihlet hívó szavára sötétlen magába mélyedő és hirtelen felriadt két sibylla belső felindulását a művész a testek jellemző kontraposztikus mozdulataival fejezte ki. Ezek a szobrok egyetlen elhatározó nagy érzésben fogantak s nem kicsinyes, részletekbe elaprózódó természettanulmány eredményei. Ennyiben is már kongeniális elődei Michelangelo sibylláinak.*

freskósorozatában (1317 körül) bontakozik ki a maga teljes, lenyűgöző nagyszerűségében.

A páduai falképek sorából, melyek Krisztus életét tárgyalják, példaképen csak kettőt veszünk közelebről szemügyre. Az egyik, mely Lázár föltámasztását ábrázolja, (46. kép.) balról az apostolok kíséretében megjelenő Krisztust látjuk, akinek csodatévő, áldó taglejtése mindenható erővel rajzolódik belé a háttér kéklő egének végtelenjébe. A kép másik oldalát a föltámasztott Lázár és hozzátartozói foglalják el, akiknek lelki megilletődése és ámulata riadt, csodálkozó taglejtésekben tör utat s akiket a háttérben emelkedő sziklafal hatásosan fog össze és választ el az isteni fenség fölényével közeledő Krisztustól, akinek alakját a művész, bárha nem a kép közép-pontjába helyezte, mégis ihletes biztonsággal tudta az egész jelenet lelki gyújtópontjává tenni. Felé vezet az előtéri ifjú lelkéből kicsapódó döbbenet taglejtése s hozzá száll fel, mint ünnepi hálafohász az előtte térdre roskadt két nő alakjának a körvonala. Jobbról a kép alsó sarkában két szolga a sír fedőlapjával foglalatoskodik. Ezek a közöny és áhítat ellentétei között mozgó előtéri alakok a kompozíció szerkezeti világosságának is fontos tényezői, mert lehajló testükkel Lázár és kísérete néhány alakjának alsó testét elfedve és keresztezve, azok mélyebb térbeli helyzetét tisztázzák. Hasonló művészi elvek uralkodnak a Krisztus siratását ábrázoló festményen, ahol merészen hátsó nézetben ábrázolt ülő nőalakok töltik be a repoussoir szerepét. A kép lelki hangsúlyát az előtérben elnyúló Krisztus alkotja, akinek testét a föléje hajló, halálán kesergő nők, mint halk gyászmelódiák fonják körül. De minden gyásznál és szenvedésnél szentebb az Anya fájdalma, aki fia felsőttestét ölében tartva sötét és dermedt kétségbeeséssel néz annak kihúnyt szemébe. Ezt a főcsoportot balról kezeiket tördelő és jajveszékő nők, jobbról pedig a sorscsapást néma megadással

viselő két szent férfi keretezik. Közöttük a kép közép-tengelyében Szent János meghajlott alakja, aki szélesen és szenvedélyesen kitárt két karjával mintha a részvétre serkentett egész mindenséget magához akarná ölelni. Feje és jobb keze átmetszi a mögötte jobbról aláereszkedő sziklafalat, melynek való-ságértékénél sokkalta nagyobb a szerkezeti jelentő-sége, amennyiben a rajta végigsikló tekintetet ellen-állhatatlanul vezeti a kép lelki magjához, Krisztus és Mária csoportjához. Fent az égi magasságokat fájdalomban vergődve fel- s alábukó angyalok kara tölti be. Giotto monumentális stílusának legérettebb példáit a Sta. Croce Peruzzi-kápolnájának freskói szolgáltatják, melyek Szt. János életét örökítik meg. A Drusiana föltámasztását ábrázoló kép önkéntelenül a páduai Lázár föltámasztását idézi emlékünkbe. Éppen a tárgy rokonsága mutatja azonban a leg-világosabban a művészi felfogás átalakulását. A drámai elem teljesen hiányzik, helyét csöndes, áhitatos nyugalom váltotta fel. A páduai freskók szereplőivel összevetve az alakok testi és lelki súlyban megnövekedtek. A törekeny, aszkétikus emberfajt keményvágású és akarató, nyersebb, cselekvésre hivatott embertípus váltotta fel. Giotto ilyenformán életművét a renaissance emberideáljának nagyszerű ígéretével zárta le.

Giotto stílusának népszerűsítéséről saját tevékenysége mellett, mely Páduán és Firenzén kívül Rómát és Nápolyt is felölelte, a tanítványok hosszú sora gondoskodott, akiknek művészetébe a lírai lendületre és valóságosságra hajló sienai iskola tanulságai is felszívódtak ugyan (a sienai iskola vezető mesterei: Duccio, Simone Martini és Lippo Memmi), de a nagy mester megjelenítő képzeletének a biztonsága és előadásmódjának szűkszavú nagyszerűsége az utódokban elaprózódva veszendőbe ment.

Giotto szellemének a hagyományai a legtisztábban Andrea Pisano (1270—1348) művészetében élnek

tovább, akinek főművein, a firenzei baptisterium bronzkapujának (1330—1336) s a Campanilének bámulatos ökonomiával fölépített domborművein az előadásmód tömör egyszerűsége és világossága a felfogás nemesen tartózkodó előkelőségével, a mozdulatok gotikusan kecses lendülete pedig az antik formai kultúra legnemesebb hagyományával egyesül. (A baptisterium bronzkapuja reliefjeinek a tárgya Ker. Szt. János élete, a Campanile reliefjein az emberi munka és képességek apotheózisát kapjuk.) Giovanni Pisano örökségét fia Nino Pisano vette át, kinek egy bájos, meleg, költői érzésben fogant Madonnaszobrát a Magyar Nemzeti Múzeum őrzi.



(46. kép.) GIOTTO: LÁZÁR FELTÁMASZTÁSA. PADUA, ARÉNAKÁPOLNA. Giotto monumentális, architektonikus művészetének egyik legérettebb példája, melyen az alakok elrendezésének és minden mozdulatának a tárgyi indokoltságon felül a szerkezeti jelentőség adja meg a változhatatlanság magasabbrendű érvényét.

# A RENAISSANCE MŰVÉSZETE.

## I. A renaissance Olaszországban.

**A** *renaissance* fogalma és jelentősége. A renaissance szó, mint az olasz művészet legragyogóbb korszakának (1400—1550) a megjelölése csak a XIX. század elején francia kezdeményezés alapján (Seroux d'Agencourt: *Histoire de l'art* 1811; Stendhal: *Histoire de la peinture en Italie* 1817) honosodott meg az európai irodalomban. Burckhardt 1855-ben megjelent Ciceronejában a renaissance szót már mai értelmében használja. A művészetek újjászületéséről (*rinascita*) mint láttuk, már Vasari is beszél Művészéletrajzai bevezetésében (1. kiadás 1550, 2. kiadás 1568), de annak alsó korhatárát nem 1400-ra, hanem 1250-re teszi. A fejlődés korszakainak a megjelölésére a még ma is érvényes századok szerint való beosztást használja. (*trecento*, *quattrocento*, *cinquecento*.) Vasari számára a *rinascita* a művészeteknek a középkori süllyedtségből való fölemelkedését, általános föllendülését jelenti, melynek az útja a legnagyobb tökéletesség felé (*la somma perfezione*) a természet lehető legteljesebb utánzásán át vezetett. Az újjászületés tehát Vasari szerint egyértelmű a művészet ősforrásához, a természethez való visszatéréssel, mely a példaképül szolgáló antik művészet fejlődését is szüntelen irányította és táplálta.

Az a köztudatban még ma is elterjedt vélemény, mintha a renaissance az antik művészet újjászületésével volna egyértelmű, a renaissance jelentőségéről egészen hamis fogalmat ad, mert bármennyire

gyökeret vert is a quattrocento mestereiben az antik művészet emlékeinek motívumátvételekben is kifejezésre jutó föltétlen csodálata, az antik művészet lelki megértésére Leon Battista Alberti nagyszerű előkészítése után csak a cinquecento érett meg. A renaissance mozgalom lényege nem az antik művészet újra föltámasztása, hanem az érzékelhető, földi valóság megismerésének és meghódításának új világnézeti igazodásban gyökerező, szinte démoni vágya. Mikor Vasari rinascimentóról beszél, ez tulajdonképen a látható, érzéki szépséghez való visszatérést jelenti, ahhoz az ideálhoz, mely az antik világot egyszer már halhatatlan alkotásokra képesítette. A középkor Vasari és társai szemében egy lelkileg idegen intermezzót jelentett, mely a művészet fejlődését kilökte természetes útjáról. Az itáliai föld megszentelt hagyományaihoz való visszatérést tehát egyben nemzeti ügynek érezték.

Az új pozitivista világnézet, mely a transcendens középkori lelkiség végtelenszomjúsága helyébe újra a véges világ megismerésének a vágyát iktatta s a megismerés egyetlen biztos forrásának a tapasztalást jelölte meg, természetesen a művészetet is eszmei kifejezés helyett a valóság szolgálatába állította. A tudományosan megalapozott valóságábrázolás középpontjában a középkori kötöttségéből kiszabadult, egyéni öntudatra ébredt, önmeghatározta ember áll. A művészek szenvedéllyel kutatják föl elméletileg és gyakorlatilag az emberi test statikájának, arányainak és belső szerkezetének törvényszerűségeit. Az ember a renaissance-gondolkodás számára megszűnt kozmikus probléma lenni. A művészeket nem az embernek a végtelenhez való viszonya, hanem a véges világ tér és idő koordináta-rendszerében való helyzetének a tisztázása foglalkoztatja. A testiség problémájához így szegődik hozzá természetes kíséret gyanánt a térábrázolás problémája, mely a távlat törvényeinek fölfedezéséhez vezetett.

Az elmondottakból önként következik, hogy az új idők művészi törekvéseit a legvilágosabban a szobrászat tükrözteti. Amíg a középkorban az uralkodó építészeti gondolat a szobrászatot is architektonikus létre szervezte, addig most az organikus lét törvényszerűségeit tükröztető építészet is elsősorban plasztikai problémává lett. Az emberi test méretei és arányai az építészetnek is normatív alapegységei. A gotikus székesegyházakból az emberi méretekhez való igazodás teljesen hiányzik. A renaissance épületekben ellenben mindenütt emberi méretekre szabott alapegységeket találunk. Míg a gotikus katedrálisok úgyszólván a szemünk láttára nőnek a magasba, addig a renaissance-építészetben a kiegyensúlyozott, befejezett létezés tükröződik. Hasonló törekvések hevítik a szobrászok alkotó képzeletét is. De éppen az ő alkotásaik mutatják a legjobban, hogy a renaissance-emberből a test és lélek zavartalan egységének a boldog öntudata hiányzik. A problémamentes, derűs antik emberrel szemben a problématerhes renaissance-ember a legvilágosabban mutatja, hogy a renaissance lelkiisége a művészi ábrázolás elvi alapjainak közössége ellenére is mennyire távol áll az antik életideáltól. Ami a kettőt egymástól elválasztja, az annak a középkornak a lelki öröksége, melyben a létezés s az ember is önmaga számára problémává lett.

A természethez, mint a művészet legfőbb tanító-mesteréhez való visszatérés követelését már Cennino Cennini Trattatójában megtaláljuk. Ugyancsak Cennini követeli a festészetnek a költészettel való egyenjogúságát. Leon Battista Alberti még tovább megy s a művészetet tudománynak minősítve, mely törvényeken és szabályokon nyugszik, a művészi tevékenységet a mesterségek sorából kiemeli s a szellemi foglalkozások közé iktatja. E felfogásnak megfelelőleg, mely mint hitvallás húzódik végig a quattrocento egész művészetelméletén, a művészek a kor tudo-

mányos elméivel szoros fegyverbarátságban tudományos alapossággal foglalkoznak az ábrázolás problémáival. A művészi tevékenységnek ez a magasabb értékelése természetesen a művészek társadalmi helyzetét is megváltoztatta s önértékét megnövesztette. Ezzel kapcsolatban a művész jelentősége és megbecsülése a köztudatban fokozódott, aminek jellemző bizonyága, hogy a kézművessorból származó Donatellot a firenzei San Lorenzóban Cosimo de Medici mellé temették. Ebben a korban keletkeznek az első művészetéletrajzok, sőt életük fontosabb mozzanatait maguk a művészek is papírra vetik. (Ghiberti, Neri di Bicci, Baldovinetti.)

Az egyéni öntudat megnövekedett jelentősége az állami életben is híven tükröződik. A városköztársaságok politikai és kulturális föllendülését az uralkodó családok kimagasló egyéniségeinek köszönik. Milano sorsa a Viscontiakkal, Firenzéé a Mediciekkal, Mantuáé a Gonzagákkal, Veronáé a Scaligerekkel, Perugiáé a Baglioneokkal, Urbinóé a Montefeltrékkal elválaszthatatlanul összeforrott.

Az új renaissance művészet jelentőségének a tudata a kor összes művészeit áthatja. Büszke bizonyossága ennek az az ajánlás, melyet Leon Battista Alberti Trattatója élére írt. A multat megvetéssel sujtó új zeneművészet hitvallását pedig Johannes Tinctoris hagyta ránk. („Csak mintegy negyven év óta vannak — írja 1477-ben a liber de arte contrapuncti című művében — olyan kompozíciók, melyek hozzáértők véleménye szerint érdemesek a meghallgatásra.“)

A trecento olasz művészetét jellemző, vallásos szellemben gyökerező egységesség a XV. század művészetéből hiányzik. A vezetést ugyan Firenze tartja a kezében, de mellette más önálló művészi közép-pontok is keletkeznek. Ez adja meg a quattrocento művészetének belső gazdagságát és sokoldalúságát. A különböző helyi iskolák eltérő törekvései ellenére

is valamennyit összefűzi azonban a közös nemzeti szellemben fogant monumentalitásra és előkelő nagyságra való hajlamosság. Az olasz renaissance művészet még az egyetemes érvény magasságaiba emelkedve is mindvégig nemzeti művészet maradt.

A XIX. század emberének valóságsgomjas lelki-sége a renaissance művészetét magához közelállónak érezte. A XX. század valóságba beléfáradt, absztrakcióra hajló embere ellenben, aki művészetében is elfordult a természettől s mindenütt a kifejezéssel csordultig telített, kötött, primitív formákat keresi, a renaissance merész naturalizmusára csak idegenkedő, hűvös csodálattal tekint. S ez nem lephet meg, mert hiszen minden kor a multat saját lelkiségével nézi és méri. Az érzelmi kapcsolat átmeneti meglazulása sem téveszthet meg azonban senkit annak a felismerésében, hogy a renaissance az emberiség művészi kultúrája történetének egyik legnagyobb fegyverténye volt s az marad mindörökre.

a) **A quattrocento művészete.** A középkor isteni eredetű szépségével szemben a renaissance szépségeszmenyének a forrása az emberi test, melynek arányai és törvényszerűségei adják meg az építészet számára is a kánoni mértéket (L. B. Alberti). Mint-hogy ilyenformán a renaissance művészetben a testi valóságon fölépülő plasztikai képzeleté volt a vezető szerep, nem csodálható, hogy az új szépségeszmeny megfogalmazásában a szobrászat járt az élen.

Az új szellem térfoglalásának első állomását az a két, Izsák föláldozását ábrázoló bronzdombormű képviseli, melyekkel Lorenzo Ghiberti (1381—1455) és Filippo Brunelleschi (1377—1446) a firenzei baptisterium második bronzkapujára 1401-ben kiírt pályázaton résztvettek s amelyeken a kivitelre megbízást kapott Ghiberti gotikus hagyományokban gyökerező kompozíciójának kiegyensúlyozott, előkelő szépségével szemben Brunelleschi felfogásának szenvedélyes, félelmes valószerűségén már erősen érzik az új idők tüzes

lehellete. (47. és 48. kép.) Alig egy évtizeddel később pedig a lánglelkű, fiatal Donatello a firenzei dóm homlokzata és az Or San Michele fülkéi számára készített szobraiban (Ev. Szent János 1408—1415; Szent Márkus és Szent György 1415—16) a feszülő akaratenergiákkal



Foto : Brogi.

(47. kép.) Ghiberti: Izsák feláldozása. Firenze, Bargello.

átjárt, egész testi és lelki súlyával a földre nehezedő renaissance-embert faragta sorsszerű érvénnyel márványba. A festészetben és építészetben a merészen előretörő szobrászat irányításai nyomán csak 1420 után érlelődnek a renaissance-problémák. Ezekben az években készülnek a római S. Clemente templom-

ban s a firenzei S. M. del Carmine Brancacci kápolnájában Masaccio monumentális életvalósággal telített freskói (1420—1426). A renaissance építészet alapvetése is erre az évtizedre esik. Brunelleschi, aki a bronzkapura kiírt pályázaton elszenvedett vereség



Foto: Brogi.

(48. kép.) BRUNELLESCHI: IZSÁK FELÁLDOZÁSA. FIRENZE, BAEGELLO. Ezek a reliefek azok, melyekkel Ghiberti és Brunelleschi a baptisterium bronzkapujára kiírt 1401-i pályázaton résztvettek. A győzelem tudvalevőleg Ghibertinek jutott. A gotikus érzésvilágban gyökerező Ghibertivel szemben, kinek kompozícióját zárt és finom kiegyensúlyozottság jellemzi, Brunelleschi, aki kompozíciója egységét merész szögletekkel és sarkokkal bontotta meg, a kíméletlen valóságosság szellemét képviseli.

Abrázolásában nem a harmonikus szépséget, hanem a drámai igazságot kereste. Egyes alakjaikhoz mindketten felhasználtak antik mintaképeket.

után véglegesen búcsút mondott a szobrászatnak, 1420-ban kapja meg a dómkupola építésére vonatkozó megbízást, 1421-ben pedig már megkezdí a renaissance építészeti stílus kánoni érvényű két példájának a firenzei Ospedale degli Innocentinek (Lelencház) és a San Lorenzo sekrestyéjének az építését.

Vasari szerint a renaissance stílus alapvetésének a dicsősége Brunelleschit illeti meg, akit már a kortársak legendás tisztelettel öveztek és életrajzzal ünnepeltek. Első műve, a Giovanni Ghini 1367-i terve szerint épült dómkupola, elgondolásában és szerkezetében még tisztára gótikus, sőt az 1436-ban befejezett koronázó laterna támasztórendszere is a középkori hagyomány erejéről tanuskodik.

A nagy mesternek a multtal szembehelyezkedő, újító szelleme a Sta. Maria Annunziata téren épült Ospedale degli Innocenti homlokzatán bontakozik ki diadalmas határozottsággal (49. kép). Nagyon jellemző, hogy a renaissance-homlokzat első megvalósulását nem egyházi, hanem világi építkezés terén találjuk. A homlokzat pillérkeretbe foglalt földszintje ünnepi, lassú ütemben felsorakozó, oszlopos árkádokra nyílik, melyekhez lépcsők vezetnek s melyek fölött a végighúzódo fríz felső párkányára támaszkodva az árkádok középtengelyébe illesztett, antikizáló keretbe foglalt ablakok foglalnak helyet. A gótikus homlokzatok drámai feszültségével szemben Brunelleschi alkotása az arányok s az öntudatra ébredt, merőlegesen és vízszintesen ható építészeti erők kiegyensúlyozott harmóniáján épül fel. Az egész és a részek törvényszerű viszonyán alapuló, zenei jellegű harmónia ez, mely Leon Battista Alberti esztétikai hitvallása szerint minden szépség ősforrása (concinntas) s mely a szemlélőben a változhatatlanság érzését kelti. A testi statikának látszólagos elvi megtagadásán fölépülő gótikus architektúrával ellentétben a renaissance építészeti fantáziájának határozottan anthropomorph jellege van, amennyiben az emberi



Foto : Propyläen.

(49. kép.) BRUNELLESCHI: OSPEDALE DEGLI INNOCENTI, FIRENZE (1419). A *gotikus épülethomlokzatok dinamikai feszültségével és zsidongó nyugtalanságával ellentétben ezen az első renaissancehomlokzaton, melynek szigorúan rendszeres fölépítésén belül az önkénynek semmi szerep sem jut, az egyensúlyozott létezés derűs nyugalma árad el.*

test statikájának, arányainak és szimmetriájának törvényszerűségeit fejleszt ki architektonikus rendszerré. A renaissance építészet térfelfogása is statikai jellegű. A renaissance önmeghatározta, izolált, nyugvó téregységekkel dolgozik, melyek mindegyike magában hordja harmonikus létének összes föltételeit. Ez a térideal, mely az Ospedale degli Innocenti azonos kupolákkal fedett s így önálló létre hivatott, négyzet alakú téregységek sorozatából álló előcsarnokán is érvényesül, teljes tisztaságában a centrális épülettípusban valósult meg, melynek a problémája Brunelleschit egész életén át izgatta és foglalkoztatta. Az első kísérletet a San Lorenzo 1420-ban épült sekrestyéje szemlélteti. A tágas, négyzet alakú, kupolával fedett tér a nyugati oldalon kisebb, ugyancsak négyzet alakú s ugyancsak kupolával fedett kórusra nyílik. A sekrestye tehát két eltérő nagyságú, egy tengelyen fekvő centrális épületből áll, melyek éles hangsúllyal válnak el egymástól.

A terek sarkait korinthusi pillérek jelzik, melyek fölött hármasságú vízszintes párkány húzódik végig. A sarkokhoz forrasztott pillérek s a fölöttük ívelődő archivolt a kórust erőteljesen elválasztják a főtértől. Ugyanezt a célt szolgálja az eltérő világítás: az erőteljesen megvilágított főtérről szemben a kórus homályban marad. A Brunelleschi által alkalmazott síkszerű, tartózkodó tagolások halkszavú, nemes harmóniáját Donatello a kórus két oldalán nyitott, oszlopokkal keretezett ajtók erőteljes plasztikájával megzavarta.

A San Lorenzo sekrestyéjének térkonceptiója a S. Croce udvarán tíz évvel később épült Pazzi kápolnában (1430) a főtérhez illesztett, dongaboltozattal fedett két keskeny szárnyal bővült ki. A kórus falán így keletkezett  $b b a b b$  ritmusú tagolás az oszlopcsarnokos homlokzaton is megismétlődik, melynek felső emeletét a közepén nyíló árkádtól jobbra és balra az oszlopok tengelyébe illesztett törpe pillérpárok tagolják. A centrális építészeti gondolat a legkövetkezetesebben a S. Maria degli Angeli tervében (1434) bontakozik ki, hol a kupolával fedett nyolcszögű középtérből sugárrendszerben felsorakozó nyolc, önálló egységként kezelt melléktér nyílik.

A hosszahajós templomépítészet terén Brunelleschi újító szellemét a S. Lorenzo (1420) és a S. Spirito (modelljével 1434-ben készült el, az építkezés 1436-ban indult meg, Brunelleschi csak az alapozást érte meg). képviselik, melyekben az új stílus elveit a háromhajós ókeresztény bazilikára alkalmazta. A kereszthajóval ellátott s köröskörül kápolnákkal övezett bazilikális épület középhajója kétszer olyan széles, mint a négyzetes téregységek sorozatából álló mellékhajók. Brunelleschi tehát, aki a középhajót lapos tetővel fedte, bárha szerkezeti szükség nem parancsolta, mégis átvette a román stílus kötött rendszerét, mely számára az önkénnyel szemben a törvényszerűség szellemét képviselte. A gótikus templomterek erőteljes magassági és mélységi sodrával

ellentétben, itt nyugvó, kiegyensúlyozott téregyéniségek sorakoznak egymás mellé, melyek mindegyike leköti és maradásra ösztönzi a szemlélőt. Izgató nyugtalanságnak és feszültségnek nincsen semmi nyoma. A lazán elrendezett, karcsú oszlopok könnyedén, minden megerőltetés nélkül teljesítik hivatásukat s hordják a rájuk nehezedő, tektonikus szerepét újra visszanyert fal terhét. Az izületeiben világosan tagolt, fényittas templom belsejét, melynek művészi hangsúlyát a hossz- és keresztirányú kereszteződésének négyzete fölött boltozódó kupola adja meg, a nyomasztó érzések terhétől fölszabadult lélek derűs harmóniája tölti be.

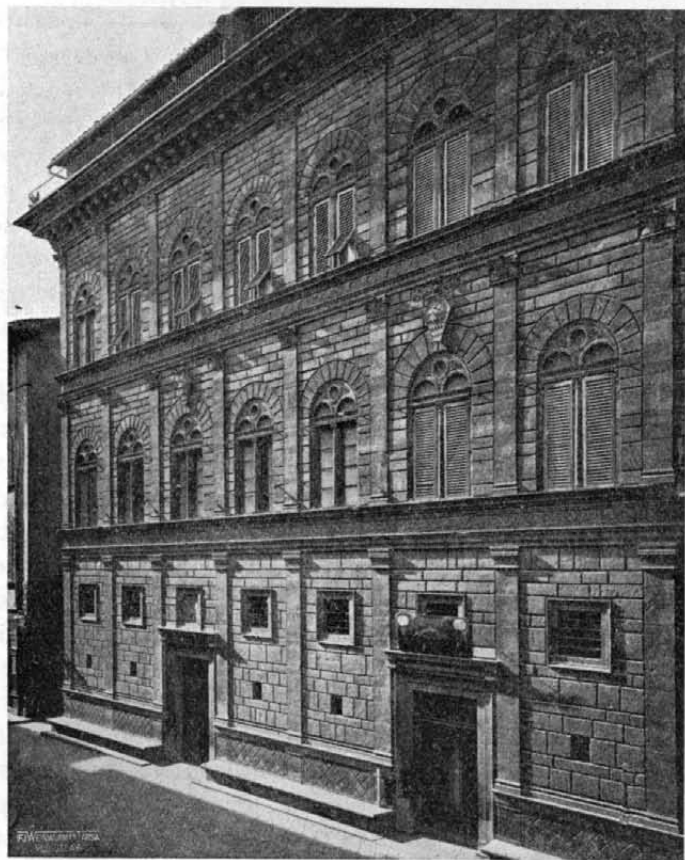
Brunelleschi tehát, aki a klasszikus ókor építészeti törvényszerűségeinek a keresztény építészet problémakörében újra érvényt szerzett s aki az új vonalperspektíva fölfedezésével a festészet fejlődése számára is termékenyítő ösztönöket szolgáltatott, a kortársak joggal ünnepelték, mint a renaissance építészeti stílus megteremtőjét, mely az ő alapvetése nyomán terjedt el egész Itáliában.

Brunelleschi hagyományait Leon Battista Alberti (1404?—1471) fejlesztette tovább, kiben a művészi alkotó erő a renaissance-ember bámulatos sokoldalúságával párosult. Már kora ifjúságában megszerezte magának az összes tudományokban való jártasságot, mindennapos vendége volt Firenzében a platonikus akadémiának, Albergati bíbornok társaságában pedig bejárta Németalföldet és Németországot. Kiterjedt irodalmi munkásságot fejtett ki, melynek legfontosabb terméke az 1452-ben befejezett Vitruviust követő művészetelmélete. (De re aedificatoria libri decem.) E munka olvasásának a nyomán határozta el V. Miklós pápa a régi Szent Péter templom s a vatikáni városnegyed újjáépítését, amihez a terveket valószínűleg maga Alberti készítette. Művész kortársaira a legnagyobb hatást az antik építészeti emlékekről készített pontos fölvételeivel gyakorolta.

Mint később Leonardo, Leon Battista Alberti is a tervezésben lelte legfőbb örömét. A kivített rendszeren másokra bízta. Építészeti tevékenységének hiteles emlékeiként csak a firenzei Palazzo Rucellait (1445) és a rimini San Francesco templomot (1447) tekinthetjük, mert élte utolsó, nagyszerű templomterve, a mantuai San Andrea (1470) az 1732-ig húzódó építés folyamán jelentős átalakuláson ment át.

Az 1436 körül épült Palazzo Medicivel szemben (a mai Palazzo Riccardi régi része), melyben Michelozzo a tengelymegfelelés elve szerint felsorakoztatott szabályos ablakrenddel a renaissance palota alaptípusát teremtette meg, a Palazzo Rucellai (50. kép) annyiban jelent az egész további fejlődés szempontjából döntő újítást, hogy a falfelület ritmikus tagolására itt látjuk először a pillérrendek alkalmazását, melyek mind a három emeletet átjárva s fölfelé egyre könnyebbedve (a földszinten toszkán, az első emeleten kompozit, a második emeleten pedig korinthusi pillérek), az egész épülethez végigfutó keskeny, vízszintes párkányokon nyugszanak. Ugyanezen a párkányon nyugszanak az első és második emelet árkádkeretbe foglalt ablakai, a földszint pillérközeit viszont csak kis négyszögű ablakrések törik át. A hét tengelyszélességet felölelő homlokzat harmadik és hatodik tengelyét a földszinten az idehelyezett kapuk, az első emeleten pedig az ablakok fölé illesztett címerpajzsok emelik ki, ami által az egész épülethomlokzat tagolásában  $b b a b b a b b$  ritmus lesz uralkodóvá. Miként a román kor építészetében, úgy a renaissance épületeken is szigorú rend és törvényszerűség uralkodik, de amíg a rendszerességet ott kényszerű kötöttségnek érezzük, addig itt a szigorú rendszeresség fegyelemre iskolázott akarat kifejezése, éppúgy mint az ösztönadó klasszikus ókori építészetben, melynek monumentális nagysága iránt való érzék először Alberti lelkében vált eleven erővé.

Ennek a termékenyítő hatása érezhető a rimini San Francesco templom (51. kép) hármás ívelésű homlokzatán, melynek középső szakaszához a mester a riminibeli Augustus diadalívet használta fel. A Sigismondo Malatesta megbízásából épült, befeje-



(50. kép.) ALBERTI, PALAZZO RUCELLAI, FIRENZE. A tíz évvel korábban épült Palazzo Medici (a mai Palazzo Riccardi, Michelozzo alkotása 1436) megszakítás nélkül elnyúló emeleteivel szemben a Palazzo Rucellai (1446) emeletei a ritmikusan tagoló pillérrendek alkalmazása által izolált egységek sorozatává lettek. Az építészeti tagok síkba higgadt egyszerűsége s finom oldaléltagolása teljesen megfelel Brunelleschi hagyományainak.

zetlenül maradt templom homlokzatának teljes képét csak Matteo Pasti 1450-ben készült éremképéről ismerjük, melynek tanúsága szerint a keskenyebb felső emeletet oszlopperetbe foglalt, ablakkal ellátott, mély fülke alkotta, melynek kapcsolatát a szélesebb alsó emelettel félkörívű oromzatszárnyak közvetítették. Az oldalsó homlokzatot boltívekkel összekötött hatalmas pillérek alkotják, melyek között szarkofágok foglalnak helyet. Alberti eredeti tervei szerint a főhomlokzat most befalazott oldalszárnyai is fülkékévé mélyedve Sigismondo Malatesta és felesége, Isotta szarkofágjait foglalták volna magukban. Alberti, aki az éremkép tanúsága szerint eredetileg a kórust hatalmas, kupolás térré akarta kifejleszteni, a középkori templommagnak renaissance-köpennyel való el-látását mesterien oldotta meg, melynek szerkezeti beosztását és tagolását a családi sírszentélynek szánt templom új rendeltetése indokolta.

Leon Battista Alberti klasszikus emlékeken iskolázott alkotó képzeletének legnagyobbyszerű alkotása a mantuai San Andrea templom, melynek kupolája azonban csak a XVIII. században épült (Juvara) s így belső dekorációja és világítása nem tükrözteti híven a mester eredeti elgondolását. A görög keresztalakú templom hossz- és kereszthajóját váltakozó méretű, b a b a b ritmusban felsorakozó kápolnák kísérik. A négyzetalakú, kupolával fedett kisebb kápolnákat csak alacsony ajtók kötik össze a hossz-hajóval, a nagyobb, dongaboltozatos kápolnák ellenben egész szélességükben áradnak át a középtérbe s így elszigetelt létüket feladva, azzal magasabb egységbe forranak össze. Az összbenyomásban a quattrocento építészetét jellemző derűs könnyedség helyett tömör, komoly nagyszerűség uralkodik, aminek a falakat átfogó, szigorún kezelt óriás pillérrendek fontos tényezői. Ugyanezt az óriás pillérrendet alkalmazta Alberti a diadalívszerűen tagolt, lapos oromzattal lezárt homlokzaton, melynek szélesebb donga-



(51. kép.) ALBERTI: S. FRANCESCO, RIMINI. Az eredeti, szerény méretű gotikus templom renaissance-szellemben való átépítését Alberti 1447-ben kezdte meg. A méltóságteljes, komoly egyszerűséggel tovahullámzó homlokzati és oldalsó boltívek arányai változó méretek mellett is azonosak. Az arányoknak ez a zenéje (Alberti kifejezése) kelti fel a szemlélőben a részek együvértartozásának s az egész változhatatlan egységének az érzését.

boltozattal fedett középső szakasza fülkévé mélyed. A San Andrea templomon, melynek közvetlen előzményeit hiába keressük, már a cinquecento szelleme bontja szárnyát. Hiteles adatok híján is valószínű, hogy a Firenze palotaépítészetében egészen magában álló, eredeti alakjában csak hét tengely széles Palazzo Pitti, melynek építését 1456-ban kezdték meg, ugyancsak Leon Battista Alberti alkotása. A nyers természetkövekből (rustika) felrakott, tagolatlan homlokzat a győzhetetlen erő és öntudat büszke szimbolumaként mered a magasba.

Az építészeti alkotások az új renaissance művészet törekvéseit szinte tantételszerű tömörséggel juttatják kifejezésre, teljesen érthető tehát, hogy a kor-

társak az új stílus alapvetésének minden érdemét Brunelleschire háritották. Van azonban a renaissance szellemnek egy rendkívül fontos iránya, melynek az építészet elvont formavilága nem szegődhetett tolmácsává: a szenvedélyes valóságzomjúság. Ennek a zászlóvivői a szobrászok és festők köréből kerültek ki, kiknek az élén az örökösen forrongó és problémakereső Donatello (1386—1466) lángszelleme haladt, akinek újításaiban és arányaiban egyaránt hatalmas tevékenysége sorsszerű erővel jelölte ki az egész jövő fejlődés útját. Alkotásaiban már a kortársak elsősorban az ábrázolás kíméletlen valóságosságát s a kifejezés szinte félelmes elevenességét csodálták (*una vivacita fieramente terribile* — mondja Vasari Szent György szobráról). Művészi lényének alapvonása az igazságkeresés szenvedélye, mellyel a látható világot megostromolta s a természet bonyolult formarendszerét megadásra kényszerítette. Sohasem a részigazságokat, hanem az egész igazságát kereste. Művészete az egyéni öntudatra ébredt, testileg és lelkileg szüntelen aktív, új renaissance-ember megkapó hitvallása. A testiség problémáját nála sohasem a tehetetlen tömeg önsúlya, hanem tevékeny akaratenergiák határozzák meg. Így lett számára az egész létezés a lelkileg áthevült, eleven organizmus problémájává. A kifejezés igazságának ez a fanatikusa a passzív, dekoratív szépségeszménynek sohasem tett engedményeket. Őserejű plasztikai tehetségének a magáraismerés útján szükségszerűleg találkoznia kellett az antik művészettel, melynek motívumait és problémagazdagságát mohó csodálattal szívta magába. Lelkileg és érzésben Donatello művészete mindazonáltal távol esik az antik művésztől, mely azt a fenyegető, félelmes akaratfeszültséget, melynek terhét Donatello alakjai magukkal hordják, nem ismerte. Ez az akaratfeszültség, mely már a dómhomlokzat számára készült Evangélista Szent János sötétlő tekintetében és

örvénylő redőiben is érezhető, az Or San Michele fülkéjében álló Szent György szobrán (1416) szinte félelmissé fokozódott. (52. kép.) Az izompáncélban ábrázolt fiatal hős szélesen megvetett lábakkal, kemény terpeszállásban jelenik meg előttünk. Az

(52. kép.) DONATELLO :  
SZT. GYÖRGY. FIRENZE,  
BARGELLO.



*Az acélosan megvetett lábakkal álló, fenyegetően távolba kémlelő ifjú szent szobra az első plasztikai renaissance-jellemkép, melyben a szakítást a középkorral teljesnek érezzük. A chartresi Szt. Tivadarral (36. kép.) való egybevetése ezt a megállapítást még élesebb világításba helyezi.*

Foto : Bruckmann.

akaratkészség és eltökéltség erejét a sziklafal módjára alászakadó körvonalak s a kihívó öntudattal oldalra vetett fej sötétlő tekintete csak fokozzák. A Szent alakja, aki pajzsát alsótestéhez támasztotta, ilyenformán Donatello alkotó képzeletében nagyszerű világtörténeti jellemképpé lett. Az egyéni jellemzés szenvedélye még kíméletlenebbül tört utat a Campanile prófétaszobrain (Hiób és Jeremiás 1422—1426), melyeket megkapó életvalósággal tele portréfejek koronáznak s melyeken a súlyosan aláomló és ziláltan föltépett szövettömegek nemcsak a testet, hanem a látomásoktól áthevült és elgyötrött lelket is pompásan éreztetik. Ugyanennek a rótság értékesítésétől sem visszariadó naturalizmusnak a terméke Niccolò da Uzzano terrakottamellképe (Firenze, Bargello), melyben Donatello az ábrázolt fiziognómiai alkatát pillanatfölvételszerű mozgalmasságával az egyéni szuggesztió legmagasabb fokára emelte.

Az 1433-i római út benyomásai a mester művészi fejlődésében mély nyomokat hagytak. Lelkének szertelenségre hajló nyugtalansága mintha egy időre legalább elcsöndesedett volna. Természetszemlélete az antik művészet emlékeinek hatása alatt megtisztul, érzésvilága meghiggad s ez átalakulás nyomán alakjai is közelebb kerülnek az antik ethikai életideálhoz. Világosan érezzük ezt a Cosimo Medici palotája számára készült bronz Dávidon (Firenze, Bargello), mely nemcsak a ruhátlan test ábrázolásmódjában, hanem nemes mérsékletet és önuralmat tükröző belső alkatában is antik mintaképekhez igazodik. És mégis tagadhatatlan, hogy az ihletforrásul szolgáló IV. századi görög szobrokhoz mérve, van az egész koncepcióban valami érdes kiegyenlítettlenség, ami főként a nehézkesen zökkenő körvonalak menetében jut kifejezésre.

A római élményeknek egyik legnemesebb és legelragadóbb eredménye a görög síremlékek ihletében fogant Angyali Üdvözlet domborműve (53. kép)

a firenzei Santa Croceban (1433). A kétalakos jelenetet, melynek háttérét díszes ajtó és imazsámoly tölti ki, itt is, miként a görög síremlékeken, architektonikus keret övezi, melynek formapazarló dekoratív gazdagsága azonban éles ellentétben áll a görög naiskoskeretek szigorún tektonikus, tartózkodó egyszerűségével. Egészen csodálatos és magában álló a megjelenítő képzetnek az az intuitív biztonsága, mellyel



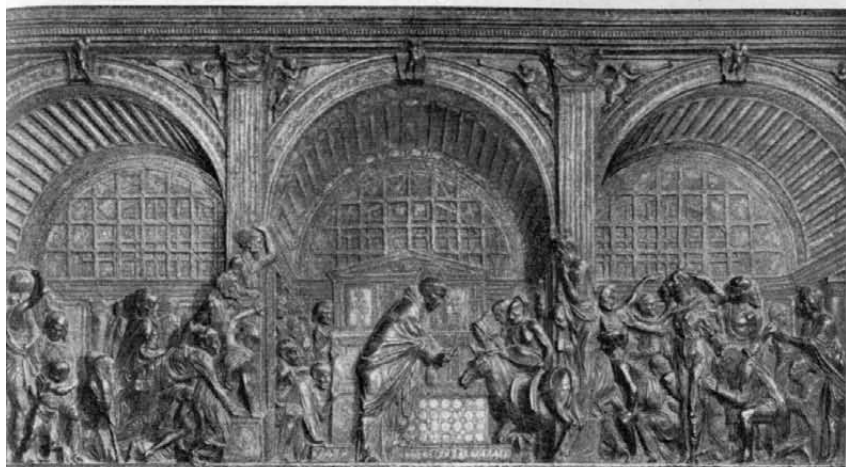
Foto : Brogi.

(53. kép.) DONATELLO: ANGYALI ÜDVÖZLET (mészkö). FIRENZE, SANTA CROCE. Fölvételünk a domborművet a gazdag architektonikus keret nélkül mutatja. A valóságosság és a szenvedély lángelméjű mesterét ezen a művén a legmélyebb lírai megindulás utólérhetetlenül költői lelkű interpretatorának ismerjük meg.

Donatello a két alakot érzelmileg és formailag szinte kinyilatkoztatásszerű érvénnyel egymással összekapcsolta. A térdre ereszkedett angyal mozdulatának diagonálisan magasba áradó lendületére minő pompásan válaszol az imájából fölzavart Mária ünnepi andantevá csillapodó mozdulatának a lágy ívelődése, melynek elágazódása pompásan tükrözteti a lélek áthajlását a riadtságból az alázatos megadásba. A mozdulatok, melyekhez a redők játéka adja meg a pompás kíséretet, nem idegesek és hevesek, mint Botticellinél, nem is líraian lágyak, mint Fra Angeliconál, de telve vannak nemességgel és nagysággal. Mária menekülni készülő alakját a művész finom ösztönnel szinte hozzászorította a kerethez, ami a csoport drámai hatását fokozza.

Az érzésnek az a költői melegsége, mely az Annunciatio reliefjén elárad, Donatello művészetében csak kivételes jelenség. A lírai elemet még Madonnaeszményéből is kiküszöbölte. Az ő Madonnái az anyai érzés derűs, meleg boldogsága helyett telve vannak prófétai komolysággal (Pazzi Madonna, Berlin) s olykor szinte zordon, kesernyés fenséggel. (Madonna a felhők között, márványdombormű a bostoni Shawgyűjteményben.) A Donatello-Madonnák magasabbrendűségével szemben Luca della Robbia színörömben pompázó Madonnái (színezett, mázos agyag) közvetlen életvalóságukkal s a rajongó anyai szeretet bensőséges, meleg áhítatával lepnek meg. Luca della Robbia szellemének örökségét Raffael fejlesztette tovább, Donatello Madonnaeszménye viszont Michelangelo lelkében vert gyökeret.

Donatello tektonikus fegyelmet nehezen tűrő, olykor szertelenségre hajló alkotó képzeletének jellemző terméke a firenzei dóm 1433-ban megrendelt második énekes karzata. A tagolásra felhasznált kettős oszlopok mögött szédítően kavargó, mindent elsöpéssel fenyegető gyermekbacchanál zajlik. A mozdulatok, melyek mögül a zenei ritmus fegyelmező



(54. kép.) DONATELLO: A SZAMÁRCSODA, BRONZDOMBORMŰ. PADOVA, IL SANTO. Donatello egyik legmesteribb reliefkompozíciója. A középső ívhajlás, hol a csoda lezajlik (a szamár a szent ostya előtt, melyet Szt. Antal nyújt, térdre hull), csaknem teljesen néptelen, az oldalsó ívhajlásokban ellenben izgatott sokaság nyüzsög és tolong. A háttér hármass ívhajlása s a klasszikus hagyományokat követő reliefstílus biztosítja a nagymozgalmasság mellett is a képhatás áttekinthetőségét és nyugalmát.

ereje hiányzik, zabolátlanok és nyersegek. A relief zsúfolt mozgalmasságával teljes összhangban áll az architektonikus keret dekoratív gazdagsága.

Donatello reliefművészetének legérettebb bizonyosságai azok a Szent Antal életéből vett jeleneteket ábrázoló bronzreliefek, melyeket a paduai S. Antonio templom oltára számára készített (54. kép) (1444—1450) s melyeken Giotto kompozicionális művészetét továbbfejlesztve, a raffaeli stanzák monumentális képszerkesztésének előkészítője lett. A kameaszzerű rétegeződéssel fölépített, hatalmas tömegeket megmozgató reliefek háttérében római tanulmányokra valló épületek nyílnak, melyek hármass ívelésükkel és érdekes részletekben bővelkedő drámai eleven-ségű kompozíciók ritmikai beosztását és világosságát hatásosan támogatják.

A páduai tartózkodás éveiben (1443—1446) keletkezett Donatello életművének büszke betetőzéseként a Gattamelata néven ismert Erasmo de Narni velencei zsoldosvezér (condottiere) bronzlovasszobra (55. kép) (a Gattamelata = foltos macska melléknevet ravasz-sága révén kapta), melyet a S. Antonio előtti téren magas talapzaton állítottak fel. Az egyéni dicsőség és hírnév szolgálatába állított lovasszobor, mint művészi probléma ebben az időben a művészek képzeletét gyakorlatilag és elméletileg egyaránt sokszorosán foglalkoztatta. (Ezekben az években vetette papírra Alberti : *De equo animante* című értekezését.) A probléma lényege két testnek (ló és lovas) s két akarathoz harmonikus egységbe való összeforrasztása, amit Donatello mesterien oldott meg. A hadvezér vértezett alakja jobbában hadvezéri pálcát tartva, a számító értelem és a győzelmi öntudat fölényes nyugalomával ül a hatalmas csataménen, mely büszke örömmel engedelmeskedik lovasa irányításának. A részletek gondos természettanulmányról tanuskodnak, ami azonban a koncepció monumentális nagyságát s a körvonalak nyugodt menetét nem veszélyezteti. Donatello, akire az antik mintaképek a velencei San Marco bronzlovai, (Marcus Aurelius lovasszobra s az azóta elpusztult paduai úgynevezett Regisole) kétségtelenül nagy hatással voltak, ezzel az alkotásával Gattamelatát valódi jelentőségét messze meghaladó, örökérvényű történelmi jellemkép magasságaiba emelte.

Donatello merészen előretörő, újító szellemével szemben két másik szobrászkortársa : Lorenzo Ghiberti (1381—1455) és a sienai Jacopo della Quercia (1374—1438) lelkileg még mélyen a multban gyökerestek. Ghibertiből, aki élete főművét a Baptisterium második és harmadik bronzkapujának reliefdíszében alkotta, Donatello nagysodrú temperamentuma s a következetes problémakeresés szenvedélye hiányzott. A higgadt, kiegyensúlyozott lelkeségű mester az esz-

tétikai világszemléletnek volt a hitvallója, aki a szépséget a kifejezés igazságánál többre becsülte. Gotikus érzésben fogant, könnyen lendülő, dekoratív szépségeszményéből, melynek kereteibe az egész látható világot felfogta, Donatello művészetének érdes földközelsége hiányzik. Művészi pályájának legnagyobb dicsősége a firenzei Baptisterium harmadik bronzkapujának elkészítéséhez (1425—1452) fűződik, mellyel szemben Michelangelo a Porta del Paradiso (paradicsom kapuja) elnevezéssel fejezte ki hódolatát. Szobordíszes fülkék-



Foto : Bruckmann.

(55. kép.) DONATELLO : GATTAMELATA, PADUA. A Velencei szolgálatában állott zsoldoshadvezér emlékét nem a köztársaság hálája, hanem az utódok kegyelete állította, akik Donatellót 1445-ben bízták meg a hatalmas lovasszobor elkészítésével. (A leleplezés 1453-ban történt.) A mester a harci mén ábrázolásában a velencei San Marco homlokzatán álló, római quadrigáról származó bronzlovakat követte. A római Marcus Aurelius lovasszoborral ellenben kevesebb a közösség. A két emlék művészi elgondolásában jelentős eltéréseket észlelhetünk. Amíg a Marcus Aureliusnál a művészi hangsúly a ferde nézetekre esik (erre volt tekintettel Michelangelo a szobornak a tér hossz tengelyében való felállításánál), addig a Gattamelata monumentális egyszerűsége csak a tiszta oldalnézetekben bontakozik ki a maga lenyűgöző nagyszerűségében.

kel és medaillonokkal tagolt ornamentális keretbe foglalt tíz négyszögű mezőben gazdag tájképi és architektonikus háttér előtt a teremtés bronzba öntött képei tárulnak elénk. Ezeken a több jelene- tet is magukba foglaló festői fantáziával meg- alkotott reliefképeken (56. kép), hol gotikus hagyomán- yok friss természetmegfigyeléssel s antik mo- tívumok értékesítésével párosulnak, Ghiberti fel- találó erejének bámulatos gazdagságáról tett tanu- ságot. A kecses lendülettel mozgó alakok a távlat törvényeinek megfelelőleg egyre erőteljesebben bon- takoznak ki a háttérből, az előtéri alakok pedig teljes testiséggel válnak le róla. Az így keletkezett vetett árnyékok, mint idegen valóság zökkennek belé a mö- göttük feltáruló, perspektívikusan ábrázolt világba s ezáltal a benyomás optikai egységét megbontják. A fény és árnyék nem tartozik a szobrászi ábrázolás körébe. A vetett árnyék perspektívikus rövidülése csak a festészet eszközeivel adható vissza. A vetett árnyékok rövidülésének a hiánya az oka annak, hogy a festészettel versenyre kelő reliefeken, hol a vetett árnyékok túlmélyen nyúlnak belé a tájképi háttérbe, az előtéri alakok a kép egészével nem forranak össze s úgy érezzük, mintha utólag rakták volna fel őket. Ghiberti finom művészi ösztönére vall, hogy a kompozíció szerkezeti erőivel az előtéri alakokat a kiesés veszélyétől mindenkor meg tudta óvni. Jellemző, hogy Donatello a reliefstílusnak ezt a festői fellazítását még ott is, ahol a tömegeket kellett ábrázolnia, mint a Szent Antal csodáit megörökítő páduai dombor- műveken, gondosan elkerülte. (54. kép.) Az alakok- nak az egységes homloksíkból kiinduló rétegeződése a vetett árnyékok keletkezésének itt elvileg útját állja.

Azok a szobrok, melyeket Ghiberti az Or San Michele-templom fülkéi számára készített, ugyancsak gotikus hagyományokban gyökereznek. A művész nem a valószerű testi igazságot, hanem a dekoratív szépséget kereste. Még a legérettebb Máté evangé-



(56. kép.) Ghiberti: AZ EMBER TEREMTÉSE, RÉSZLET A „PORTA DEL PARADISO“-RÓL, FIRENZE, BAPTISTERIUM. *A fülkékkel tagolt ornamentális keretbe foglalt dombormű, mely tájképi háttér előtt egy mezőben összefoglalva egymás mellett sorakoztatja fel Ádám és Éva teremtését s a paradicsomból való kiűzetést, Ghiberti festőiségre hajló, motívumgazdag alkotó képzeletének pompás példája, mely minden részletével elárulja, hogy a gótikus érzésvilágban gyökerező mester a lendületes szépséget a szerkezeti és drámai igazságnál többre becsülte.*

lista (1420) számító testtartásában s a ruharedők lendületes vonalvezetésében is több a keresett előkelőség, mint a meleg életvalóság.

Jacopo della Quercia Donatello mellett kétségtelenül a quattrocento legjelentősebb és legönállóbb szobrásztehetsége. Korai művein (Ilaria del Caretto síremléke a luccai dómban, 1406; a girlandos puttók a szarkofág oldallapjain antik mintaképeket követnek; a luccai S. Frediano-templom oltára 1413—1422) még gotikus érzés uralkodik, de már itt élesen szembefordul a firenzei problematikusok objektív természet-szemléletével s annak a szubjektivizmusnak szegődik bátor prófétájává, mely aztán Michelangelonál szinte

a kőbe tördelt önéletrajz megrázó vallomássorozatává lesz. Az a fojtott mozgalmasság, mely alakjainak testtartását és drámai kifejezéssel telt taglejtéseit átjárja, az az ideges feszültség, mely a ruhaszövetet kiragadva a nehézkedés hatalmi köréből a zsibongó és kanyargó kígyófészek fenyegető nyugtalanságával tölti meg (v. ö. különösen a sienai baptisterium keresztelő medencéjének prófétareliefjeit 1419—1430), a művész forrongó, szubjektív érzésvilágában gyökereszik. Ghiberti szélesen eláradó festői elbeszélés-módjával szemben Quercia kompozícióit drámai tömörség és komoly nagyszerűség jellemzi. Ennek legszebb bizonyosságait a sienai városkutat (Fonte Gaia 1409—1419) keretező reliefek középen a Madonna, kétoldalt a főerények alakjai) s a bolognai San Petronio főkapujának szobrászi díszítése (1423—1438) szolgáltatják. A Fonte Gaia testarányaikban még nagyobbára gotikus alakjai közül messze ki-magaslik Sapiaientia szélesen eláradó ruhával övezett, ihletes komolysággal távolba tekintő alakja, melyen a puha hús és szövet ábrázolásának meggyőző, érzéki igazságát már Vasari is kiemelte. A bolognai San Petronio főkapuját keretező pillérek domborművein melyek a teremtés jeleneteit (57. kép) és Krisztus gyermekkorát ábrázolják, Quercia művészete teljes érettségében bontakozik ki előttünk. A quattrocento részletező bőbeszédűségével szemben a kompozíciókat drámai tömörség jellemzi. Ennek érdekében a cselekvés színterét szűkre vonta. Fantáziáját a szenvedélytől átfűtött emberi alak foglalkoztatja, melynek mimikai kifejező erejét mesteri lélekábrázolással fokozta fel. A kompozíciók hangsúlya az egymásnak válaszoló taglejtéseken van. Példaként elegendő ha a kiűzetést ábrázoló lapot vesszük szemügyre. Balról a paradicsom kapujában mint az el nem hárítható végzet jelenik meg a szélesen megvetett lábakkal álló angyal alakja. Tekintetében ott sötétlik az isteni küldetés szent komolysága. Minő megrázó ellentét

vele szemben az első emberpár büntudattól gyötört, riadt félelme és roszakatag kétségbeesése! Éppen a Brancacci kápolna rokokó, ösztönadó freskójával való összevetés mutatja a legjobban Quercia felfogásának hatalmas drámai erejét. Donatello mindent magával ragadó jelentőségével szemben Quercia művészete hosszú időn át szinte feledésbe ment s csak a fiatal Michelangelo lelkében tükröződve lett a további fejlődés eleven tényezője.

A festészet terén a középkorral való szakítást a fiatalon elhalt Masaccio (1401—1428) művészete képviseli, akinek főműveit a római S. Clemente-templom s a firenzei Sta. Maria del Carmine Brancacci kápolnája őrzik. Masaccio dícséretére Vasari főként azt emeli ki, hogy ő volt az első festő, akinek alkotásain az emberek biztosan állanak a lábukon. Masaccio úttörő mivolta azonban nemcsak az egyéni jelentőségük tudatával föllépő alakok gotikus síkszerűséggel szakító erőteljesebb testiségében és biztos statikájában rejlik. Épp ily jelentős a térábrázolás valóságos igazsága, mellyel a cselekvő



(57. kép.) JACOPO DELLA QUERCIA: BŰNBEESÉS ÉS KIŰZETÉS A PARADICSOMBÓL, BOLOGNA, SAN PETRONIO. *A háttér jelzésében rendkívül szűkszavú relieffelületet betöltő, heroszi nemzetséghez tartozó, hatalmas emberi testek minden mozdulata telve van drámai kifejező erővel és komolysággal. Ezek a tulajdonságok azok, melyek által Quercia művészete már Michelangelora utal.*

ember helyét és a környezethez való viszonyát a képhatás számára meggyőző világossággal tisztázta. A Giotto követőit jellemző, részletekbe való elaprózódással szemben Masaccio újra visszatér nagy elődjének törvényerejű, monumentális egyszerűségéhez. Törekvéseit már a S. Clemente Keresztrefeszítést ábrázoló freskója tanulságosan szemlélteti, melyen a dombhullámokkal övezett tengerre nyíló táj mélységi illúzióját nemcsak a rétegesen felsorakozó alakok változatos mozgásával s a latrok keresztjének ferde beállításával, hanem azáltal is biztosította, hogy a középtér alakjait az előtér dombhulláma részben eltakarja. A merőlegesen fölmeredő keresztekkel szemben a háttér dombhullámai a vízszintest képviselik s így a tektonikus képszerkesztésnek is nélkülözhetetlen tényezői lesznek. Masaccio úttörő jelentőségét még élesebben világítja meg a Brancacci kápolna Adógarast ábrázoló freskója (58. kép), mely három jelenetet foglal magában. Középen a hátsó nézetben ábrázolt adótisztval szemben Krisztus fenséges, az apostoloktól övezett alakja bontakozik ki tiszta homloknézetben, aki jobbjával a tenger felé mutat. Ezt a taglejtést mint utasítást Péter apostol veszi át s a kép bal sarkában már a parancs teljesítésének vagyunk szemtanúi, hol a földön térdelő apostol a hal szájából az adógarast kiveszi, jobbról az előtérben pedig átadja az adótisztvalnak. A folytatólagos elbeszélésmódnak ezzel a régiességével szemben a művészi felfogás és ábrázolás a sorsdöntő újítások egész sorával lép meg. Míg a közvetlen elődöknél (lásd pl. Gentile da Fabriano Királyok imádását ábrázoló képét a firenzei Uffizi gyűjteményben) az alakok mint kivágott papírbabák tapadtak egymáshoz, addig Masaccio emberi méltóságuk tudatára ébredt alakjai mint önálló plasztikai egységek levegősen válnak el egymástól. Bizonytalan lebegés helyett szilárdan állanak a földön. Mozdulataikat és ruhájuk esését nem a dekoratív szépség, hanem a



(58. kép.) MASACCIO: ADÓGARAS, FIRENZE, STA. MARIA DEL CARMINE, BRANCACCI KÁPOLNA. Masaccionak a festészet fejlődése szempontjából sorsdöntő jelentőségű újítása ezen a képen, hogy az alakok nem tapadnak egymáshoz, hanem meggyőzőn sorakoznak és ívelődnek egymás mögött a térben. Szilárd statikájuk és hangsúlyozott plasztikai öntudatuk Donatello hatására vall.

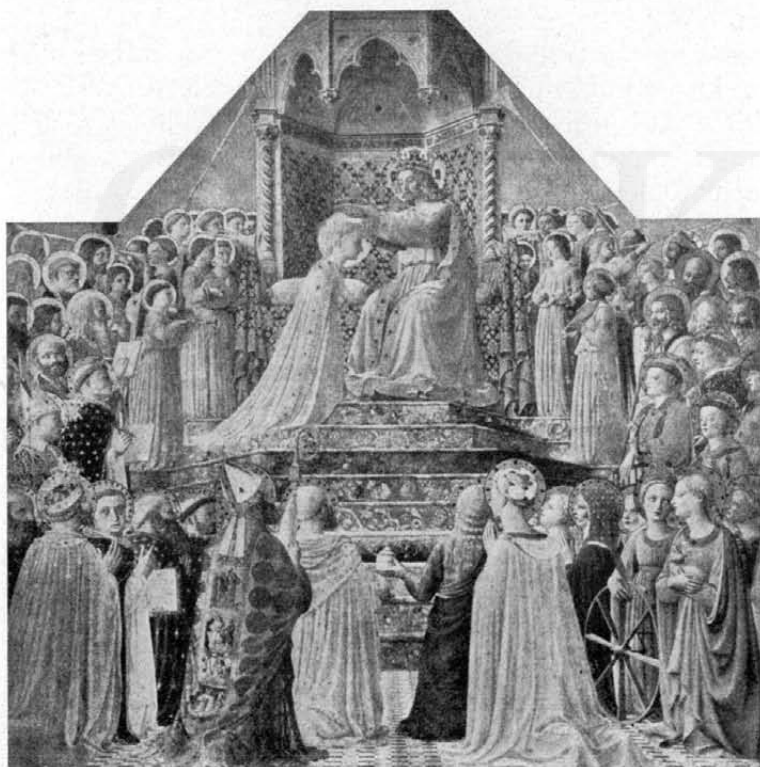
szerves életvalóság eszménye határozza meg. A fel fogás szűkszavú, komoly nagyszerűsége, mely az egész kompozíciót átjárja, jellemzi a pompás szerkezeti megértésről tanuskodó arcokat is, melyeknek vonásain az egyénítő jegyek ellenére is elsősorban örök emberi értékek tükröződnek.

Bárha Masaccio és Donatello útmutatása nyomán a firenzei festők egész sora fáradt szenvedélyes komolysággal elméletileg és gyakorlatilag a tér és testábrázolás problémáinak leküzdésén (Andrea del Castagno, Paolo Uccello), a nagy kezdeményező rövid működése mégsem volt elegendő arra, hogy a trecento hagyományait teljesen leszorítsa a színtérről. Mint a szobrászatban Donatello oldalán Ghiberti, úgy jelenik meg a festészet terén Masaccio mellett Fra Giovanni Angelico da Fiesole (eredeti neve Guido di Pietro 1387—1455), kinek művészete a középkor érzésvilágának költői lelkű összefoglalása. Ecsetjét nem a valóság meghódítására irányuló kutató szenvedély, hanem látomásokra képesítő,

szárnyaló hit vezette. Képein a vallásos érzés bensősége meleg, csilingelő életörömmel párosul. Képzelete a másvilág csöndes virányain volt a legotthonosabb, hol az alakok kecses, előkelő könnyedséggel mozognak. Masaccio tömör, komoly testiségének ebben az aranyháttérrel ellátott, tarka álmvilágban nincsen helye. Művészetének a Mária koronázását ábrázoló két képe mellett (Páris, Louvre (59. kép) és Firenze, Accademia) a San Marco kolostor termeit és celláit díszítő freskói a legjellemzőbb képviselői, melyeknek fővarázsa az érzés lírai melegségében s az előadásmód közvetlen naív egyszerűségében rejlik. Az élte utolsó éveiben a vatikáni V. Miklós kápolna számára készített falképein, melyek Szt. Lőrinc életét ábrázolják, az ábrázolás korszerű újításait bőségesebben értékesítette, anélkül azonban, hogy ezzel a vallásos hangulat emelkedett idealizmusát megbontotta volna.

Fra Angelicóhoz fiatalabb kortársai közül lelkiileg Fra Filippo Lippi, a kalandos életű karmelita-barát (1406—1469) áll a legközelebb, akinek a kezében a vallásos művészet világias színezetet kapott. Valódi jelentősége nem monumentális falképein, hanem kisméretű, a házi áhitat céljaira szolgáló Madonnaképein bontakozik ki. Masaccio és Donatello alakjai mintha titáni nemzedékhez tartoztak volna. Fra Angelico angyalai és szentjei viszont leheletszerű könnyedségükben szinte földöntúliaknak hatnak. Filippo Lippivel emberi érzés s a való élet meleg derűje költözik be a művészetbe. Híven tükröztetik ezt az átalakulást Madonnaképei. A berlini Múzeumban őrzött, eredetileg a Mediciek házikápolnája számára szánt példányon a háttéri erdő misztikus csöndjétől övezett Istenanya alázatos áhítatba merülve imádja a virágos pázsíton előtte fekvő s önfeledten csak magával elfoglalt gyermekét. Fent a kép középtengelyében a kitárt karú Úr alakja jelenik meg, balról pedig Szt. Bernát s a végtelen bájos, komolyan maga elé tekintő kis Ker. Szt. János

zárják le a képet, mely a maga egészében a legtisztább és legnemesebb vallásos líra. Későbbi, kerekalakú Madonnaképe (tondo), melyet a firenzei Uffizi-gyűjtemény őriz, a világias szellem térfoglalását jelzi. A tágas szobává szélesedő, jobbról pedig lépcsőre nyíló háttérben Mária születésének s Joachim és Anna találkozásának vagyunk tanúi. A jelenet életképszerű melegségét a két oldalról közeledő üdvözlők csak fokozzák, akiknek a sorából művészi jelentőségben messze kimagaslik a fején gyümölcsöskosárral, lobogó ruhában előresiető fiatal leány alakja. Ezt a



(59. kép.) FRA ANGELICO: MÁRIA KORONÁZÁSA, PÁRIS, LOUVRE.  
 Az alapijában régies és szigorú kompozíción, melynek előterébe szinte észrevétlenül szivódtak fel Masaccio újításai, a szelid, lírai áhítat hangulata ömlik el.

merész, új motívumot a későbbi festők, Raffaelt is beleértve, gyakran felhasználták.

b) Az érett quattrocento művészete. (XV. század második fele.) Fra Filippo Lippi tanítványai sorából Domenico Ghirlandajo s a ma is rendkívül népszerű Sandro Botticelli magaslanak ki. Ghirlandajo (1449—1494), kiben a monumentális elbeszélő művészet a quattrocento második felében zenitjét érte el, Giotto és Masaccio nemes hagyományait fejlesztette tovább. Elbeszélésmódját, mely meglepetések és érdekes részletek helyett hűvös, józan tárgyilagosságra és szerkezeti világosságra törekszik, csendes, ünnepi komolyság jellemzi. Architektonikus hátterekkel kísért freskóin a ritmikus tömegelosztás nagyszerűsége már a klasszikus művészet ígérete, az előtér tudatos kimélyítésével pedig Raffaelt készítette elő. A térből s az alakokból azonban még hiányzik a mindent átfogó lendület. Fegyelmezett és számító alkotó képzelete a merészebb nekihevülést nem ismerte. Életének főműve a firenzei S. Maria Novella 1490-ben befejezett freskósorozata.

Ami Ghirlandajóból hiányzott, a szív lüktető melege s az idegérzékenység, azt a legnagyobb mértékben találjuk meg Sandro Botticelli (1445—1510) művészetében, aki bárha Lorenzo Medici udvarán rajongva szívta magába a humanisztikus műveltség minden gazdagságát, lelke mélyén mégis mindvégig a keresztény miszticizmusra hajlott. Ez a kiegyenlíthetetlen kettősség adja meg művészetének sajátos zamatát és varázsát. Alkotó képzetében még az antik mitológia hősei és istenei is megteltek a keresztény lélek búskomor, sóvárgó érzelmességével. Művészetének a főereje nem a kortársakat izgató plasztikai és térproblémákban, hanem a hajlékony, étellel teljes vonal varázshatalmában rejlik, mely minden érzésnek engedelmes eszköze. Fényes bizonyosságát látjuk ennek nagyhírű Primaverájában (Tavaszi), (60. kép.) melyre a megbízást 1474-ben



Foto: Alinari.

(60. kép.) BOTTICELLI: LA PRIMAVERA, FIRENZE, ACCADEMIA. A kép varázsát nem a tartalmi gazdagság, hanem a kecsesen himbálózó és idegesen tördelt körvonalak édesbűs kantilénája adja meg.

Giuliano Medicinek a Simonetta Vespucciért vívott lovagi tornán aratott győzelme alkalmából kapta. A kép tartalmilag híven követi az ugyanez alkalomra írott Giostra című költeményt. A virágzó narancsliget közepén megjelenő Venus két oldalán mozgalmas csoportok, balról a kecses könnyedséggel körtáncot lejtő három Grácia és Merkúr, jobbról pedig a Zephyr által üldözött Primavera és Flora alakjai tűnnek fel. Ez a tavasz azonban nem a tiszta, kacagó örömök világa. A kecses, törékeny testeken áthullámzó mozgulatok vontatott üteme s az ideges, átszellemülten komoly arcok álmatag, bánatos révedezése valami fájdalmas, panaszos színt ad a virágzó tavasznak. Mintha a természet is átérezné a Giuliano Medici és Simonetta Vespucci tragikusan korai halála fölötti gyászos megilletődést.

Ugyanennek a bánatosan komoly nagyszerűségnek a szelleme ömlik el Botticelli Madonnáin, melyek méltán legcsodáltabb példáját a firenzei Uffizi-gyűjtemény híres Magnifikatjában szemlélhetjük (61. kép). A gondolkozó magábamerüléssel előrehajló Madonna éppen írásra készül, miközben az ölében ülő, rajongva föltekintő kis Jézusgyermek kezecskéjét észrevétlenül Anyja kezére teszi, mintha vezetni akarná. A Madonna feje fölött két angyal tartja kecses könnyedséggel a koronát. A kép baloldalát három korszerű viseletbe öltöztetett ifjú (angyal?) alakja tölti ki. A kerek formátumba (tondo) természetesen belesímuló kompozíciót a művész a kereszteződve egymásbakapcsolódó tekintetek s az egymásbaáramló vonalak révén az érzelmi kapcsolatok gazdag szövedékével fonta át. A tér és testiség erőteljesebb hangsúlyának a kerülése a fenkölt áhítat benyomását hatásosan fokozza. A kompozíció érző idegszála itt is, miként a Primaverában, a vonalak alkotják. Botticellin, aki mint freskófestő is működött (Sixtus-kápolna, Róma), élete végén Savonarola lenyűgöző hatása alatt teljesen úrrá lett az aszkézis



Foto : Brogi.

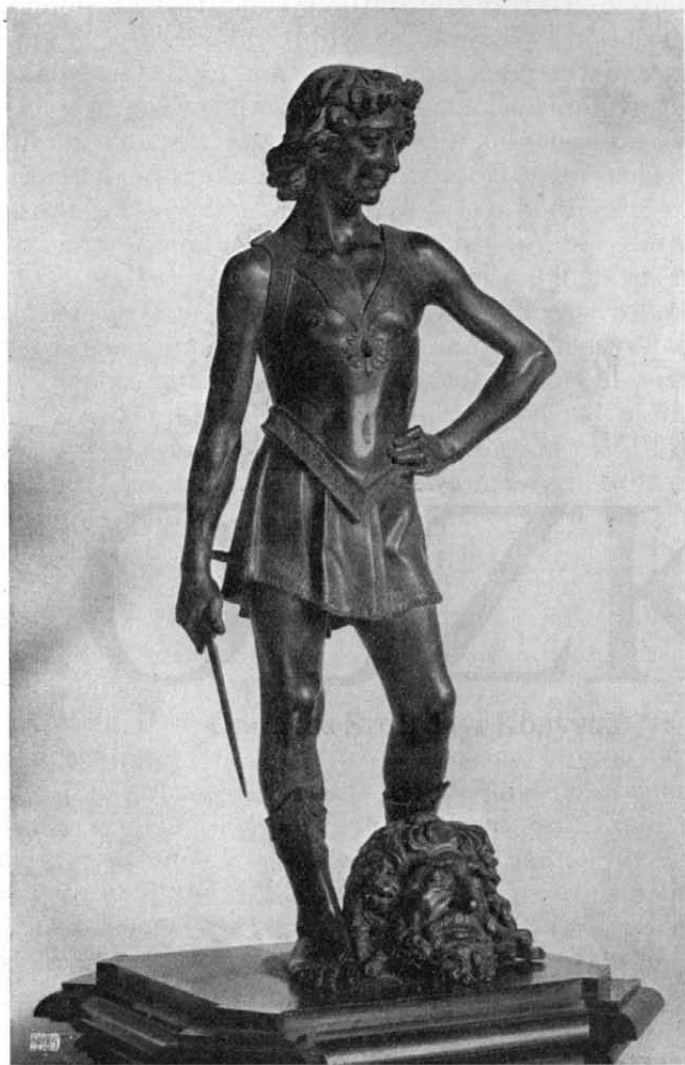
(61. kép.) BOTTICELLI: MAGNIFICAT, FIRENZE, UFFIZI. *A biztos számítás-  
sal fölépített kompozíciónak az egymásba ívelődő vonalak s a lecsökkentett  
térbeli mélység révén — minden ünnepi bensősége mellett is, — tagadhatat-  
lanul van valami ornamentális jellege. Jellemzők Botticellire  
a művészetében szüntelen visszatérő kissé érdes,  
borongó szépségű eszményi arctípusok.*

komor szelleme. Képzeletét főként Krisztus szenvedése foglalkoztatja. E korszakbeli alkotásai (pl. Krisztus siratása, a milánói Poldi-Pezzoli Múzeumban) telve vannak drámai szenvedéllyel s a fölzaklatott lélek vonagló, ideges nyugtalanságával.

Botticelli érzelmi hevületekben égő, izgatóan érdekes művészegyénisége a firenzei művészet fejlődésében éppen erős szubjektívizmusánál fogva nem hagyott mélyebb nyomokat. Sokkal nagyobb volt a jelentősége történetileg azoknak a szobrász-festőknek, akik tudásukat ötvösművészeti gyakorlaton edzve az objektív kutató természet szenvedélyével merültek

el a valóságábrázolás problémáiba. Érdeklődésüket az ábrázolt tárgyba való szellemi elmélyedés helyett úgyszólván kizárólag a formai problémák kötötték le. Éles szemmel s a tudós alaposságával tárták fel a mozgásban levő test szerkezetének és izomdinamikájának egész bonyolult gazdagságát, mellyel szemben a térbeli összefüggés és színezés problémája háttérbe szorult. Masaccio telt, mély tónusai és Fra Angelico világos, ragyogó színei helyett Antonio Pollajuolo (1429—1498) képein (Szt. Sebestyén vértanusága, London, National Gallery, Heraklesciklus, Firenze, Uffizi) barna, semleges tónus uralkodik, melynek az a rendeltetése, hogy a formák plasztikai erejét és világosságát fokozza. Ezeknek a szobrászfestőknek a köréből, akiknek a műhelye a következő művésznemzedékek számára a technikai készség és tudás nagyszerű iskolája lett, jelentőségben messze kiemelkedik Andrea del Verrocchio (1435—1488) alakja, aki halhatatlanságát szobrászi tevékenységének köszöni. Művészi egyéniségét már fiataalkori bronz Dávidja (62. kép, 1468, Firenze, Bargello) jellemzetesen megvilágítja. Donatello herosztípusával szemben ez a Dávid fokozott valóságosságával s ifjúságának érdes, egyéni zamatával lep meg. Monumentális nyugalom helyett az alak telve van ideges, feszülő elevevénységgel. Ez tükröződik a körvonalak izgatottan szaggatott és tördelt menetében, a lebegő, könnyed testtartásban, a tagbeállítás mozdulatgazdagságában s a dús fürtökkel övezett arcon átsuhanó mosolyban. A részletformák kezelésében a gondos természettanulmány az ötvösművész szinte kicsinyes lelkiismeretességével egyesül.

Lánglelkű tanítványa, Leonardo da Vinci közelségében áthevült alkotó képzeletének legnagyobb megnyilatkozása Bartolommeo Colleoni velencei hadvezér lovasszobra (63. kép), melyen 1485-től haláláig dolgozott, melynek befejezése azonban Alessandro Leopardira maradt. (A magas, féloszlopokkal tagolt



(62. kép.) VERROCCHIO: DÁVID, FIRENZE, BARGELLO. Verrocchionak ez az ifjúkori alkotása (1468) Donatello Dávidjának nagyvonalú monumentalitásával szemben inkább az ötvösművész részszemléletének és aprólékos műgondjának az eredménye. A testtartás rugalmas könnyedsége, mozdulatgazdasága s az arcon fölsugárzó fiatalos, önbizó mosoly adják meg a szobor sajátos művészi varázsát.

talpazat is Leopardi műve.) Ami ezt a lovasszobrot Donatello Gattamelatájától elválasztja, az nemcsak a részletekre pazarolt nagyobb valóságosság, hanem, ami ennél sokkal fontosabb, az akaratenergiákkal átfűtött koncepció nagyobb mozgalmassága. A nyeregben feszesen álló, vércsetekintettel távolba kémlelő, páncélos lovas jobbvállát a büszke önérzet szinte kihívó lendületével veti hátra s ez a mozdulat mint villamos lökés tükröződik a hatalmas harci mén vasakarattól kormányzott kemény járásában. Donatello lovasszobrának monumentális egyszerűségét a ló és lovas akaratának teljes harmóniája biztosította. Verrocchio elgondolásában az akaratkoordináció problémája az akaratsubordináció problémájává lett. Itt a lóban is csak a rajta ülő vasember ellenmondást nem tűrő akaratát érezzük. S éppen ez a robbanékony akaratfeszültség az, ami a Colleoni Donatello remekének közvetlen egyszerűségéhez viszonyítva kissé keresetté és színpadiassá teszi.

Verrocchio festői munkásságának egyetlen reánk maradt hiteles emléke a Krisztus keresztelését ábrázoló képe (Firenze, Uffizi), mely közismertségét annak köszöni, hogy a baloldali angyal s a kéklő távolba nyíló, meseszerű tájképi háttér rajta a fiatal Leonardo kezeműve. A Verrocchio koncepcióját jellemző száraz, prózai valóságossággal s a formakezelés ércszerű keménységével szemben Leonardo angyalfejének sejtelmes fényárnyékból kibontakozó varázsos mosolya az érett renaissanceművészet lelkes szépségességményének (*bellezza spirituale*) első hitvallása. A problémákban gazdag Verrocchio-műhelyből, mely a lelkiismeretes természettanulmányoknak és a technikai tudásnak legbiztosabb iskolája lett, a festőtehetségek egész sora indult el útjára, akik közül a lánglelkű Leonardo da Vinci mellett főként a csöndes, lírai érzelmességre hajló Lorenzo da Credi (1459—1537) és Raffaél tanítómestere, Pietro Perugino (1446—1523) tettek szert nagyobb jelentőségre.

A XV. század közepétől kezdve Firenze mellett Umbria is aktív tényezője lesz a művészet fejlődésének. Az umbriai iskola legnagyobb, messze kihatású



(63. kép.) VERROCCHIO: COLLEONI, VELENCE, A SAN GIOVANNI E PAOLO ELŐTTI TÉR. A lökészerű mozdulatokkal előretörő lovat és lovasát egységesen átjáró akarat villamos feszültsége s a főnézetben felhalmozott fenyegető energiakészlet azok a jegyek, melyek a Colleoni benyomását Donatello Gattamelatájához viszonyítva nyugtalanná teszik. A paripa testének mintázásában megnyilatkozó anatómiai tudást már a kortársak is csodálattal emlegették.

festőtehetsége Piero della Francesca (1420—1492), aki mint a szabadtéri világítás s a levegőtávlat úttörője kivételes helyet foglal el az olasz festészet történetében. A perspektíva kérdéseivel elméletileg is foglalkozott, legjobban azonban a világítási problémák érdekelték. A fény és árnyék ellentétét mesterien aknáztta ki a testek plasztikai életvalóságának fokozására. Térbeli helyzetük és egymáshoz való viszonyuk tisztázására a világításon felül a mintázás tónusváltozásait is felhasználta. Piero della Francesca az első festő, aki a szabadtéri világítás színeket földerítő jelentőségét fölismerte s ennek megfelelőleg világos színekben tartott alakokat napfényben úszó táj és fehéres égbolt elé helyezett. (Frederigo da Montefeltre és felesége Battista Sforza arcképei az Uffizi gyűjteményben.) Éles szemmel figyelte meg és fedezte föl a művészi ábrázolás számára a természet bonyolult fény- és színjelenségeit, többek között a szabadtéri fényben álló testen játszó lila árnyékokat és reflexeket. Észrevette, hogy az atmoszféra hatása alatt a körvonalak elvesztik élességüket s a fák lombozata remegve szerte-köddlik. A vízben való tükröződés s az éjszakai világítás problémája is foglalkoztatta. (Konstantinus álma, Sába királynő, Arezzo, S. Francesco; Krisztus keresztelese, London National Gallery.) Sokáig meg nem értett és feledésbe merült nagysága teljes erővel bontakozik ki azokon a Szt. Kereszt legendáját ábrázoló freskókon, melyeket 1460—70 között az arezzoi S. Francesco-templom kórusa számára festett. (64. kép.) Kompozícióban Piero della Francesca a mindenáron térbeli mélységre törekvő problematikusokkal szemben Giotto és Masaccio hagyományait követi. A képek színterét leszűkítve az alakokat keskeny térrétegben rendezi el. A kompozícióknak ehhez a térbeli lefojtottságához jól talál a szereplők érzelmi lefojtottsága, kiknek egész lényét mérséklet és fegyelem hatja át. A szenvedélynek, a kirobbanó, éles tag-

lejtésnek ebben a világban nincsen helye. A súlyos, földbe gyökereztetett, olykor szinte nehézkes alakok

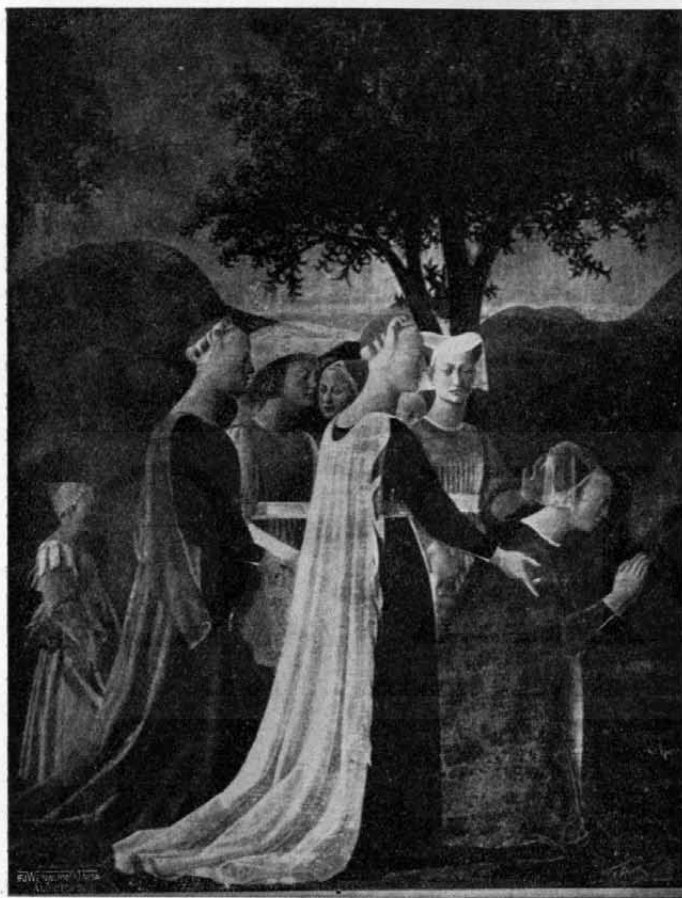


Foto : Alinari.

(64. kép.) PIERO DELLA FRANCESCA: A KERESZTFA ELŐTT TÉRDELŐ SÁBA KIRÁLYNŐJE (RÉSZLET); AREZZO, SAN FRANCISCO. *Ez a részlet-fölvétel is sejteti, minő szerep jut a fény és színértékeknek Piero della Francesca művészetében, aki kolorisztikus érzékét ijű éveiben Domenico Veneziano oldalán fejlesztette.*

testi térfogatának a benyomását a művész fény-árnyékhatásokkal fokozta. A felfogás lényegre szorító monументális egyszerűsége és nagysága, a termé-

szetszemlélet józan tárgyilagossága s a színek bámulatos fényereje ezeknek az alkotásoknak egészen kivételes helyet biztosítanak az európai festészet történetében.

Piero della Francesca hatásában messze területekre kisugárzó művészi örökségét tanítványai sorából főként Melozzo da Forlì (1438—1494) fejlesztette tovább, aki Mantegnával együtt az illuzionisztikus mennyezetfestés megalapítója lett. Életének főműve a római Sti. Apostoli templom ápszisának csak töredékekben fennmaradt freskódíszje (Róma, Quirinal, 1478—79), mely Krisztus mennybemenetelét ábrázolta. Az angyalok kavargó sokaságától övezett, rövidült, alsó nézetben ábrázolt Üdvözítő széles taglejtéssel fölemelkedő alakján a testiség illúzióját a művész oly fenyegető erővel ruházta fel, hogy a szemlélőnek az az érzése van, mintha az ábrázolt ideális tér kereteit áttörve belézuhanna a valóságba. A magasba emelkedő Krisztus távolabbi környezetét alkotó, áthevült lelkű, zenélő angyalok meleg, érzéki szépségében már a cinquecento szépségeszményének a fesledezését látjuk.

Piero della Francesca másik tanítványa, Luca Signorelli (1440—1523) erősen eltávolodik mesterétől. Művészete, melyben nagy anatómiai tudás gondos perspektívával s komoly, patétikus felfogással párosul, kiáltó tiltakozás a középolaszországi késő quattrocento-festészet sokszor szenvedett, törékeny kecsességével szemben. Mint a két Pollajuolo testvért, Signorellit is elsősorban a ruhátlan test s annak mozdulatgazdagsága érdekelte. Reliefszerűn tömött kompozícióit a merész rövidülésben ábrázolt emberi testek örvénylő mozgalmasságával tölti meg (l. különösen az orvietói dóm Utolsó ítéletet ábrázoló freskóját). A képein felhalmozott motívumgazdagság és anatómiai tudás, valamint a felfogás sokszor vadsággal határos drámai komolysága volt az, amivel ezek az alkotások a fiatal Michelangelo alkotó képzeletét megtermékenyítették. A tájképnek csak

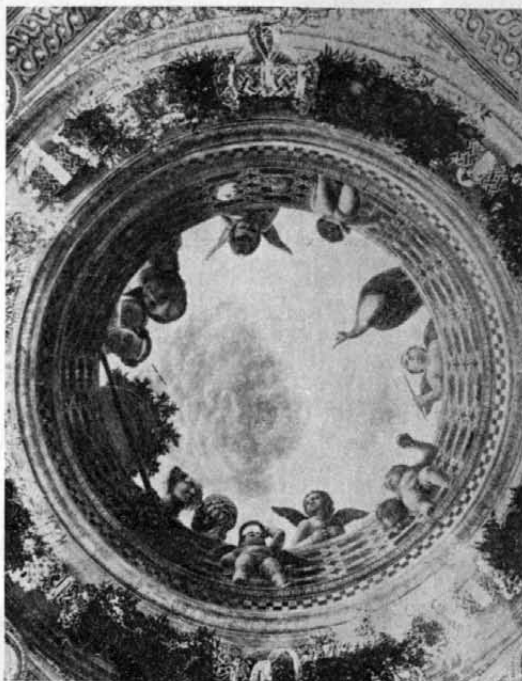
Madonnaképein juttatott szerepet, melyek háttérét tárgyszerűen indokolatlan, ruhátlan alakokkal népesítette be (A gyermekét imádó Mária, München, Pinakothek), amivel Michelangelo Doni Madonnájához nyújtott ösztönt.



(65. kép.) MANTEGNA: JÁKOB ÚTBAN A VESZTŐHELYRE, MEGÁLDJA A MEGTÉRTET; PADOVA, EREMITANI. A mester, aki ezen a freskón nemcsak archaeológiai ismereteiről, hanem ábrázolási készségéről is tanúságot tett, az előtérben felsorakozó, szoborszerűen megmintázott alakokat merészen alsó nézetben ábrázolta. A baloldali középtérben antik diadalív emelkedik, melynek ívhajlása alatt a Szent a megtért bűnöst megáldja. Mint ez a falkép is mutatja Mantegna inkább a tudás, mint az érzés problematikusa.

Ugyancsak Piero della Francesca műhelyéből indult el útjára Raffael tanítómestere, a később Verrocchio oldalán fejlődött Pietro Perugino (1446—1524), akinek értékelésében a praeraffaeliták föltétlen csodálatával szemben a XIX. század második fele igazságtalan eltolódást jelentett. Kétségtelen, hogy az a csöndes, lírai érzelmesség, mely Perugino alakjait eltölti, meglehetősen távol áll a fölzaklatott idegzetű modern ember leakiságától, azonban ez nem téveszthet meg senkit a mester művészetének esztétikai és történeti értékelésében, mely a quattrocento részjelenségekben elaprózódó valószerű hevületével szemben már a cinquecento lényegkereső idealizmusának a szellemét képviseli. Perugino művészete formai és érzelmi tartalmában a tiszta és nemes harmóniák világa. Szigorú szimmetriával fölépített, kiegyensúlyozott képeinek a szerkezeti rendjét és hangulatát az alakok fölé boruló háttéri architektúrák hatásosan támasztják alá. Perugino az első művész, akinél a táj s az épület mint hangulati kíséret és aláfestés fontos szerepet játszik; A mellékes részleteket elhagyó, csak a lényegét kiemelő előadásmódja messze eltávolodik a késő quattrocento derűs bőbeszédűségétől. A szerkezeti meghiggadással és megkomolyodással pompás összhangban áll az a lefojtott, csöndes lírai áhítat, mely Perugino alakjaiban tükröződik. A hangtalan áhítatnak a békéje árad el a lelkeken, tölti be a csarnokokat s hullámozgatja át az ünnepi lassúsággal ívelődő körvonalakon. Perugino művészetének a zenitjét a 80-as, 90-es évekből való alkotásai (Kulcsátadás, freskó a Sixtus kápolnában; Keresztrefeszítés, freskó a firenzei S. Maria Maddalena de Pazzi-templomban; Mária megjelenik Szt. Bernátnak, oltárkép, München, Pinakothek) képviselik, később azonban föltaláló ereje mindjobban elapadt s szüntelen csak önmagát ismételte. Az öregedő mestert a fiatal Raffael teljesen háttérbe szorította.

(66. kép.) MANTEGNA :  
MENNYEZET-  
FESTMÉNY,  
MANTUA, CAS-  
TELLO.



*Ez a freskó, mely az alsó nézetben ábrázolt, puttókkal övezett márványkorlát fölött kitekintést nyújt a felhős égboltra, az illuzionisztikus mennyezetfestés első, alapvető példája.*

Perugino szigorú tektonizmusával és lírai bensőségével szemben egészen más irányt képvisel a Donatello szellemi örökébe lépő Andrea Mantegna (1431—1506), aki korszalkalkotó működésével Padovát az északolasz művészet fejlődésében vezető szerephez juttatta. A képszerkesztésnek azt a szigorú tektonikus törvényszerűségét, az érzelmi életnek azt a lágy, megindulásokkal teljes lírai melegségét, amin Perugino művészete fölépült, Mantegnánál hiába keressük. Főereje nem az érzés, hanem az elméletileg is megalapozott tudás hatalma. Művészi törekvéseinek középpontjában a tér és testiség problémája áll, melyet a számítás és tudás minden eszközével igyekszik a teljes valóságillúzió erejével felruházni, Erre szolgál a testileg és lelkileg súlyos alakok erőteljes, érces plasztikája, a fény és árnyék mintázó ereje, erre szolgálnak a szemtengelyből kitolt nézetek földidézte merész rövi-

dülések s a plasztikai hatás szolgálatában álló, kemény, erőteljes színezés. Az antik világ és művészet iránt érzett csodálatának beszédes bizonyosságai a képei háttérében szereplő római diadalívek és épületek, melyek azonban a képszerkesztésnek nem lesznek aktív tényezői. (65. kép.) Kapcsolatukat a képen szereplő alakokkal csak a valóság viszonya határozza meg. Az antik világhoz való igazodás azonban nemcsak külsőségekben, hanem a képek szellemi tartalmában is érezhető. A felfogás hűvös előkelő komolyságában és nagyságában a római gravitas támadt fel újra. Monumentális művészetének legnagyobb szerűbb emlékeit a padovai Capella degli Eremitani és a mantuai Castello di Corte (Camera degli Sposi) őrzik, mely utóbbinak falain Lodovico Gonzaga és családja csoportarcképét örökítette meg s a térbeli valóság illúzióját a háttér félrevont függönyével s az előtérbe festett, levezető lépcsőkkel fokozta. Ugyanitt találjuk a jövő szempontjából nagyjelentőségű illuzionisztikus mennyezetfestés első példáját. Az építészeti teret a művész a magasban festett márványkorlattal zárta le, melyen át a felhős ég távola nyílik meg a szemlélő előtt (66. kép). A mélység s a festett márványkorlát testiségének az illúzióját a fölötte kihajló és rátámaszkodó alakok merész rövidülése hatásosan növeli. Mantegna vallásos művészetében is elsősorban problematikus maradt. Bizonyítja ezt talpával ránk meredő, merész rövidülésben ábrázolt holt Krisztusának (Milano, Brera) ijesztő valóságossága. (67. kép.) S ugyanerről tanuskodik a Donatello páduai oltára nyomán festett Madonnaképe a veronai S. Zeno templomban, melynek hangulati értékét bensőség helyett nyomasztó, szertartásos komolyság határozza meg. A puttóktól övezett, trónuson ülő Madonna mögött a keret fargott féloszlopaihoz kapcsolódó pilléres csarnok nyílik a mélybe, melynek két oldalán az Istenanya tiszteletében egyesült Szentek alakjai sorakoznak fel tömött rendben.

A szentektől övezett Madonnaképnek ezt az új fogalmazását (Santa conversazione) a velencei művészet nagy mestere, Giovanni Bellini (1430—1516) fejlesztette tovább, kinek öröksége azután Giorgione (Castelfrancoi Madonna) s a nagy firenzei festők (Raffaello, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto) alkotó képzeletében vert gyökeret. Azok a sajátságok, melyek Giovanni Bellini többalakos Madonnaképeit (itt elsősorban a Frari-templom szárnyasoltárára (1488) s a S. Zaccaria-templom 1506-ból való Madonnaképére gondolunk) Mantegna alapvetésétől elválasztják, a kemény, plasztikai formáknak meleg, puha szín és fénytónusokba ágyazás útján történt festői átértékelése s az egészen előmlő, lélekbe markoló zenei hangulat, a velencei művészet ősi hajlamaiban gyökereznek. Velence a pompázó színgazdag-



(67. kép.) MANTEGNA : KRISZTUS SIRATÁSA, MILANO, BRERA. *Mantegna ezen a nagyhírű képén is elsősorban a tudás problematikusa, aki a holtan elterült Krisztust tárgyilag alig indokolt, merész rövidülésben ábrázolta, melynek szinte ijesztő valóságossága minden mélyebb érzelmi megindulás útját állja.*

ság s az örökös mozgás városa. Ebben az örökös változásra utaló környezetben, hol a szilárd valóság a víztükörben mint valami színes álom himbálózik szüntelen lábunk alatt, szükségképen oly festészetnek kellett fölvirágoznia, melynek főtörekvése a festőiség s mélynél a szín és fényproblémák állottak a homlokterben. Ez a törekvés hatja át a velencei festőket a Belliniektől egészen Tiepoloig és Guardiig. Ez a festőiség jellemzi a velencei építészetet is, mely a toszkán építészet szigorú rendszerességével szemben a változékony látszatnak tág teret nyit. (Elég ha tipikus példaként Lombardi S. Maria dei Miracoli templom homlokzatára emlékeztetünk.)

**A cinquecento művészete.** (XVI. század.) Már Vasari is érezte, hogy a XVI. századdal a művészetek fejlődésének új korszaka kezdődik, mely nagyszerű beteljesedése a XV. század művészetében rejlő ígéreteknek. Az olasz művészetnek az a XV. század végén meginduló, alig egy negyedszázadot felölelő fénykora az, melyet az újabb művészettörténeti irodalom joggal ruházott fel a klasszikus jelzővel, mert valóban ez a korszak az, mely a művészi alkotásokat az időtől és változó valóságtól független örök érvény és változhatatlanság tisztult magasságaiba emelte. A részizgagságok szolgálatában álló, valóság-szomjas quattrocentoval szemben a cinquecento a művészi alkotást magasabbrendű egységnek érzi, melynek részei egymással szükségszerű és változhatatlan kapcsolatban állanak. A szélesen eláradó, derűs elbeszélő kedvet lényegkereső, szűkszavú komolyság és drámai koncentráció váltja fel. Ez a művészet megtanult kevés eszközzel sokat mondani. Mögötte érezzük a cinquecento megváltozott lelkiségű emberét a maga új életformáival és ideáljaival. Az új ember-típust, melyet Castiglione Cortegianojában rajzolt meg, a komoly méltóság és ünnepi előkelőség jellemzi, amivel együttjár a testi és lelki dimenziók kitágulása. A nagyság és előkelőség szelleme híven tükröződik

az alakok testtartásán, járásán és taglejtésén. A mozdulat heves üteme alábbhagy. Az emberek lassabban, méltóságteljesebben mozognak. Testi és lelki súlyuk meggyarapodott. A quattrocentóban uralkodó határozatlanság, csíny és keresettség helyett a mozdulatok most megtelnek lendülettel és erővel. A nagy taglejtés jelentőségét a cinquecento fedezte föl. A quattrocento elaprózott, hirtelen, szögletes taglejtéseivel szemben most az öntudattal átfűtött taglejtések térben ívelődve méltóságteljes lendülettel kapcsolódnak egymásba. Ez az átalakulás persze világosan tükröződik a vonalak menetében, melyek ideges fodrozódás és önkényes kanyargás helyett ünnepi, lassú ütemben hullámszerűen tova. A quattrocento vonalaival mintha a véletlen úzné szeszélyes játékát, a cinquecento vonalait ellenben esztétikai hivatástudatuk irányítja. Nem futkoshatnak többé kedvükre, hanem tekintettel kell lenniük egymásra.

A nagyság és előkelőség szelleme az élet kereteit is megváltoztatta. A cselekvés színhelye immár nem a polgári életigényekhez szabott és gazdagon felszerelt, meleg életvalósággal tele lakószoba, hanem tágas, hatalmas csarnok telve komoly, ünnepi emelkedettséggel. Ezekben az ideális keretekben a kicsinyes, mindennapi életvalóságnak a maga egyéni esetlegességeivel nincsen helye. Így érthető a ruhátlan alakok fokozott szerepe és jelentősége. A cinquecento normatív szelleme, mely az élet törvényszerű lényegét kereste, a magasabb művészi igazság érdekében a valósággal mindenkor bátran szembehelyezkedett.

A XV. század végén Lorenzo Medici halálával (1492) Firenze elvesztette vezető szerepét s a művészi élet súlypontja is Rómába tolódott át, mely a nagy művésztehetségeket mind magához szívta. Az örök város megnövekedett vonzó erejét és jelentőségét nemcsak antik emlékekben való gazdagsága s a műpártoló pápák bőkezősége, hanem mélyebben fekvő,

városlélektani okok is magyarázzák. Az emberi méretekre szabott Firenze lírai melegségével és bensőségével szemben Róma az emberfölötti méretek városa, telve komoly nagysággal és ódai lendülettel. Aminő természetes, hogy a quattrocento derűs életvalósággal telt művészete az Arno-parti Athenben született és terebélyesedett, épp annyira érthető, hogy a cinquecento ezeket a kereteket szűknek érezte s vágyó pillantása Róma felé fordult, hová a klásszikus emlékek hívó szavát követve már a quattrocento mesterei is sűrű rajokban elzarándokoltak. Ezek a mesterek odaadó csodálattal tanulmányozták az antik művészet emlékeit, de Róma világtörténelmi távlatokkal terhes lelkiisége, komoly nagyszerűséggel telt szelleme idegen maradt számukra. Ennek a megértésére csak a cinquecento embere érett meg, akiben a nagyban való látás csodálatos képességének Róma atmoszférája volt a legnagyobb ébresztője.

A XV. század második felében már lassan szárnyait bontogató cinquecento szellemet a művészetben Donato Bramante (1444—1514) és Leonardo da Vinci (1452—1519) viszik teljes diadalra. Különösen Bramante fejlődésében mély nyomokat hagyott az a problémaközösségben is tükröződő, termékeny szellemi kapcsolat, mely a 80-as években, milánói tartózkodásuk idején a két mestert egymáshoz fűzte.

Bramante mint freskófestő kezdette meg pályáját. Első hiteles milánói építészeti alkotásán, a S. Satiro sekrestyén a toszkán építészet tektonikus szigorúsága szerencsésen olvad egybe az északolasz építészet duzzadó dekoratív gazdagságával. (1471.) 1499-ben a mester Rómába költözik s az örök város levegőjében stílusa gyökeresen átalakul. Az antik építészet oszloprendeit és részlet formáit már a quattrocento építészei is fölhasználták (pl. a római S. Marco előcsarnoka, 1468 s a csak rajban fennmaradt Loggia della Benedizione a római Szent Péter téren), de a római építészet komoly mél-

tósággal és nagysággal telt szellemét csak Bramante értette meg. Ebben a szellemben fogant az a kis kerek kápolna (68. kép), melyet 1500—1502 között aragoniai Ferdinánd megbízásából a S. Pietro in Montorio szomszédságában épített. (Tempietto di S. Pietro). Ez a belsejében nyolc pillérrel és váltakozó ritmusú fül-

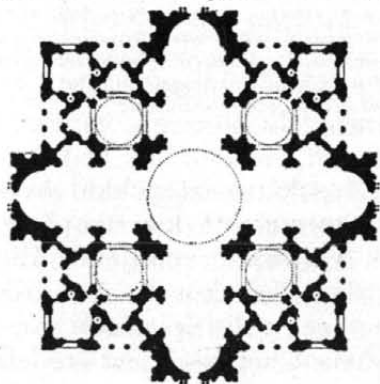


(68. kép.) BRAMANTE: TEMPIETTO A S. PIETRO IN MONTORIO MELLETT, RÓMA. *A nemesen egyszerű és arányaiban gondosan kiegyensúlyozott kis templom, melynek jelentőségét már a kortársak is felismerték, mai környezetében, a négyszögű udvar közepén nyomasztólag hat.*

*Bramante tervei szerint kerek oszlopos udvar közepére kellett volna kerülnie.*

késsel tagolt, kívül pedig toszkán oszlopokkal övezett s félkörívű kupolával koronázott kis templom, melynek lizenák és fülkék váltakozó rendjéből álló felső emeletét márványkorlát öleli körül, az antik kerek templomok nyomán a centrális építészeti gondolat legtisztább megvalósulását képviseli. Az eredeti

elgondolás szerint a templom oszlopcsarnokos, kerek udvar közepén foglalt volna helyet, ami a középponti igazodású épülettetstnek a környezettől való elszigetelését még teljesebbé tette volna. A nemes, kiegyensúlyozott arányok s a formakezelés tartózkodó, komoly egyszerűsége Bramante művének már a kortársak szemében klasszikus érvényt szerzett. Az antik gondolat- és érzésvilágban gyökerező centrális építészeti gondolat sokkal nagyobb méretű és gazdagabb kivirágzását látjuk azokon a terveken, melyeket Bramante 1504-ben II. Gyula pápa megbízásából a Szent Péter-templomhoz készített s melyek Geymüller szerencsés rekonstrukciójához alapul szolgáltak. Az alaprajzi mag a görög kereszt, melynek négy-szögű középterét oszlopkoszorús dobbal ellátott, félgömbalakú kupola koronázza. (69. kép.) A görög kereszt karjaiba beágyaszott, önálló egységekként kezelt melléktér csoportokat ugyancsak kisebb méretű kupolák fedik. A négyszögű alaprajz sarkait magas, emeletekre tagozódó tornyok töltik ki. Ugyanez a világos és tiszta tagozódás ismétlődik meg a homlokzat egymás fölé illesztett oszloprendjeiben. Bramante koncepcióján, mely az erők kiegyenlítődének gondolatán épül föl s melyben minden tag könnyedén és szabadon teljesíti hivatását, a nyugalmas létezés békés derűje árad el. Ellentétnek és küzdelemnek sehol semmi nyoma. Az egész fölött, mint a sugaras



(69. kép.) BRAMANTE: A RÓMAI SAN PIETRO TERVE. A centrális építészeti gondolat legteljesebb megvalósulása melyen a görög kereszt alakú középtér sarkaiba hasonló alakú, önálló létre hivatott kisebb melléktérc csoportok illeszkednek. Az egészen az ellentétnek nem tűrő törvényszerű rend zavartalan harmóniái áradnak el.

(70. kép.) LEONARDO:  
SZIKLÁS MADONNA,  
PÁRIZS, LOUVRE.



*Az 1491—1494 között festett képnek egy későbbi, 1506—1508 között keletkezett, nem sajátkezűleg befejezett változatát a londoni National Gallery őrzi. A Sziklás Madonna a képszerkesztésben is matematikai igazságot kereső Leonardo mesevilágban is otthonos alkotó képzeletének és melegen áramló, költői lelkületének tán legmegragadóbb bizonyysága.*

égbolt, könnyedén és tisztán, mindent magába szíva lebeg a nemes ívelésű kupola. A renaissanceeszménynek megfelelő, a külső valósággal szemben szigorúan elzárkózó, önálló létre hivatott építészeti organizmusnak Bramante San Pietro terve a legteljesebb megvalósulását jelenti, melyhez az irányító ösztönt kétségtelenül a fiatal Leonardo szolgáltatta, aki fennmaradt vázlatainak tanúsága szerint a centrális épülettípus összes elméleti lehetőségeit végigpróbálta.

Leonardo da Vinci, aki az értelmi világmegismerés szenvedélyétől űzött, objektív, kutató renaissance-művészszellem legnagyobb és legegységesebb képviselője s akinek az emberi ismeret egész területén végigszántó, merész fölfedezésekben, kísérletekben és felismerésekben gazdag tudományos, elméleti mun-

kásságáról köteteket kitevő irodalmi hagyatéka tanuskodik, Verrocchio műhelyében kapta meg azt a lelki fölszerelést, mely egyetemességre hajló elméjét világokat átfogó szárnyalásra képesítette. Itt szerezte meg a művészet minden ágában való azt a jártasságot, melyre Lodovico Sforzához 1482 februárjában írott levelében jogos önérzettel maga hivatkozik.

Művészi tevékenységének első nagyobb szerű hiteles emléke az a Királyok imádását ábrázoló, befejezetlenül maradt oltárkép, melyet 1481-ben a firenzei S. Donato in Scopeto szerzeteseinek a megbízásából festett s melynek gondos, számító előkészítéséről a fennmaradt vázlatok nagy száma tanuskodik. (Firenze, Uffizi.) Bárha a tárgyhoz nem tartozó quattrocento-ízű háttéri epizódok itt még nagy szerepet játszanak, mégis Leonardo már ezen a képen úttörője lett annak a klasszikus művészetnek, mely az ábrázolt tárgy drámai logikája mellé a szerkezeti logika magasabbrendű követelményét iktatja s melynek kánoni érvényű példáját később Utolsó vacsorájában nyújtotta.

Előzőleg azonban még egy, művészi fejlődése szempontjából fontos megbízásnak tett eleget. 1483-ban vállalta a milánói S. Francesco-templom oltárképének megfestését. Ennek a viszontagságos vállalkozásnak az eredménye a két példányban ismert ú. n. Sziklás Madonna. (Páris, Louvre és London, National Gallery). A korábban elkészült, hitelesen sajátkezű párisi példány (70. kép.) a festészet egyetemes fejlődése szempontjából is új állomást jelent. Fantasztikusan föltépett, kéklő mélységekbe nyíló, bazaltsziklák tövében térdel az Istenanya, aki jobbával a féltérdre ereszkedett, kezeit összekulcsoló kis Szent Jánost vonja magához, előrenyúló bal kezét pedig az anyai szeretet féltő melegével áldón teríti ki az előtérben ülő kised Jézus feje fölött, aki idősebb játszótársa imádatára gyermekesen kedves, félig öntudatlan, áldó taglejtéssel felel. A Jézusgyermek mögött térdelő s a képből

kitekintő angyal kinyújtott jobbja jelentőségteljesen utal a prófétai fölismerés áhitatában égő kis Ker. Szent Jánosra. Ennek a vízió igézetével ható jelenetnek az előtér zöldelő páfránybokrai és nyíló ibolyái az egyetlen tanui. A csoport áhitatos magányának költőiségét a háttér fantasztikus szikláit s a balról beszűrődő világítás irreális jellege csak növeli. Az egymásbaáradó lelki aktivitással összekapcsolt alakok magasabbrendű egységét a csoportfűzésben felismerhető geometriai törvényszerűség hatásosan támogatja. A rétegesen elhelyezett alakok immár nem síkháromszöget alkotnak, hanem térben szétterpeszkedő pira-



(71. kép.) LEONARDO: UTOLSÓ VACSORA, MILANO, STA. MARIA DELLE GRAZIE. A falkép szomorú pusztulásának egyik főoka abban rejlik, hogy az örökké kísérletező Leonardo nem al fresco, hanem olajtemperával festette, aminek következtében a színek már húsz évvel a befejezés után kezdtek lepattogzani a falról. A refektóriummal szomszédos konyha gőze s a napoleoni hadsereg katonáinak barbársága, mely a refektóriumot szénaraktárnak és istállónak használta, csak siettették azt a végzetet, melynek beteljesedését az utolsó évtizedek minden óvintézkedése sem fogja tudni végérvényesen föltartóztatni. Goethe, aki csodálatos megérzésével Leonardo remekének valódi értelmét először fedte föl, egyben már arra is rámutatott, hogy az ábrázolás drámai igazsága a kompozíció szerkezeti törvényszerűsége révén miként tisztult itt magasabb rendű, művészi igazsággá.

missá zárulnak. Amíg a quattrocento a síkban elterülő figurális kompozíciót szervesen tapasztotta rá a háttérre, addig itt a testiségükben fény- és árnyékjátékkal fokozott alakok természetes részei lesznek a környező térnek. Leonardo, aki a festészetről írott értekezésében (*Trattato della pittura*) a fényt és árnyékot a rövidüléssel párosulva minden festészet mértékének mondotta, a Sziklás Madonnában, hol a sziklahasadékon át beáramló fény az alakok testiségét és lelki életét szolgálja, ennek a tételnek klasszikus illusztrációját adta. Mint láttuk, a Királyok imadásában a népes, mozgalmas háttér még a quattrocento hajlandóságaihoz gyökerezett. Itt ellenben már csak az anyag kissé érdes, szögletes taglejtése s az előtéri virágok aprólékos rajza képviseli a múlt hagyományait.

Az az alkotás, mely Leonardo nevével a legelválaszthatatlanabbul forrott össze s melynek népszerűsítésében Raphael Mengs metszete vitte tagadhatatlanul a legnagyobb szerepet, a milánói S. Maria delle Grazie dominikánus kolostor refektoriumába festett, az Utolsó vacsorát ábrázoló falkép (1495—1498), az alkalmazott színtechnikai újítások (olajtempera vízfestés helyett) s az idők viszontagságai következtében sokat szenvedett. (71. kép.) A koncepció vázlatok alapján figyelemmel kísérhető kialakulása azt mutatja, hogy a kinyilatkoztatásszerű drámai és szerkezeti egység nem a föl villanó első ihlet nyomán született meg, hanem éveken át tartó hosszas kísérletezés és próbálkozás eredménye volt.

Leonardo Utolsó vacsorájának a drámai magja Krisztus végzetesen szomorú és csalhatatlan kijelentése: Egy közületek el fog engem árulni! Ezek a fenségesen bánatos megadással kiejtett szavak azok, melyek, mint hirtelen felmorajló vihar az útjába eső fákat, hullámszélbe hozzák a körülülőket s melyeknek sötét ígérete, mint szélvész kavarta porfelhő tehetetlenül hanyódik a megdöbbenéstől lesujtott és felindult apostolok lelkében. E szavak isteni érvényét a csopor-

tokat összefűző vonalmenet szabályos hullámszerűsége és Krisztus bánatos igenléssel kitárt balkeze látja el a változhatatlanság szentesítési záradékával. A kitárt kéznek ez a végzetes szavak súlyától elernyedő taglejtése mintha halkán még egyszer megismételné és megerősítené a kinyilatkoztatást: Igen, úgy van! Egy közületek el fog engem árulni!

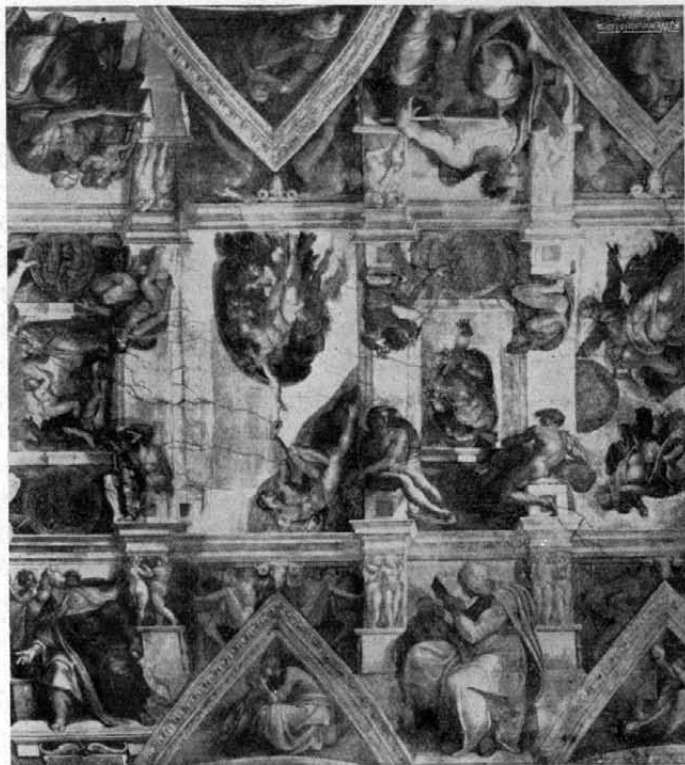
De nemcsak a drámai mozzanat megválasztásában jelent a kivétel változást az előkészítő vázlatokkal szemben. Judás és János apostol helyzete is megváltozott. Az áruló immár nem elkülönítve az asztal túlsó oldalán foglal helyet, hanem jobbáiban a pénzes zacskót szorongatva, riadtan húzódik meg társai árnyékában. János sem borul az asztalra, hanem szívében megrendülve bánatosan hajtja oldalra fejét. Judás áthelyezése révén Leonardo nemcsak a hagyományos ikonográfiai típus külső eszközökkel való jellemzésével szakított, hanem egyben a lelki és vonalritmus egységes lendületével összefűzött csoportok szimmetrikus elrendezését is lehetővé tette. Az apostolok csoportjait átjáró indulathullámok középtengelyébe s a háttér középső ablaknyílásának fényglóriájába illesztett Krisztus alakja így a képszerkesztésben is megkapja a kimondott szavaknak megfelelő isteni jelentőségét. A körülötte zajgó indulathullámok közelébe érve megtorpanva visszahúzódnak s ez által a lelki elhagyottság belső végzete hatásos külső hangsúlyt kap. A hirtelen láng módjára kicsapó taglejtések sokasága közepette Krisztus bánatos fejhajtással koronázott. fenséges mozdulatlanságában s a kimondott szavak nyomán járó reménytelen hallgatásban már benne sötétlik az elháríthatatlanságában megrázó, legnagyobb isteni sorstragédia.

Az apostolok ábrázolásában Leonardo jellemfestő művészete legnagyobb diadalát ülte. Ugyanazok a szavak mindegyikből egyéniségének és vérmérsékletének megfelelőleg más és más hatást váltanak ki. Az izzó felháborodást és fagyos döbbenetet, az alélt fáj-

dalmat és rajongó odaadást, a sötét rémületet és ostromló kétséget, a fölhevült és néma tiltakozást, mely a lelkekből előtör, itt szélesen eláradó, ott melegen ívelődő, amott pedig fájdalmasan görcsös és ijedten zökkenő taglejtések kísérik. A kezek beszédéhez a változatos testtartás és arcjáték adja meg a kíséretet. Leonardo apostolai számunkra egyéni jelentőségükön túlnőve egyben az emberiség egy-egy lelki és testi típusának általános érvényű képviselői. Az egyénnek ez a magasabbrendű felfogása Leonardonál a cinquecento-szellem ihletében gyökerezik.

Az alakok belső dimenziójának megnövekedésével együttjár a külső dimenziók megnövekedése, ami nemcsak a felfokozott méreteken, hanem a keresztetződő és egymásba tolódó mozdulatok által földézett erőteljesebb testiségben is kifejezésre jut. Ugyane cél érdekében Leonardo az asztal méreteit is valószerűtlenül lecsökkentette s a színterül szolgáló, hátul három ablakkal áttört, oldalt pedig lecsüngő szőnyegekkel borított szobát a quattrocenóban dívó tágas csarnokokkal szemben szűkre szabta. A minden fölösleges díszet kerülő háttérnek szőnyegek és ablakok által történt kisebb geometriai egységekre bontása is csak egy célt szolgál, az alakok testiségének a fokozását (dar rilievo alle figure, — mint Leonardo maga Trattatojában mondja).

Az Utolsó vacsora mellett a Mona Lisa arcképe Leonardo művészetének legismertebb és legnépszerűbb képviselője (Paris, Louvre), melyet a mester Vasari szerint négy évi munka után befejezetlenül hagyott. (1503—1505.) S valóban úgy látszik maga Leonardo sem tekintette művét befejezettnek, mert csak így érthető, hogy nem adta ki a megbízónak, hanem magával vitte Milanoba, utóbb pedig Franciaországba. Mai állapotában a Mona Lisa (Francesco del Giocondo előkelő firenzei polgár felesége, innen a köztudatban is elterjedt Gioconda elnevezés) nem ad hű képet az eredeti színbenyomásról. A felületre tapadó



(72. kép.) MICHELANGELO: A SIXTUS-KÁPOLNA MENNYEZETE (RÉSZLET), RÓMA, Vatikán. Ezen a részletfölvételén jól látható, hogy széles, erőteljesen kiszögellő, gazdagon tagolt fülkék közé vont hevederekkel miként tagolta Michelangelo a mennyezetet. A fülkébe a próféták és sibyllák kerültek, a váltakozó méretű képmezőket pedig a teremtés jeleiteli töltik be. A képmezők méreteinek a ritmikus váltakozása nemcsak az összbenyomást teszi gazdagabbá, hanem annak áttekinthetőségét is fokozza.

piszok és az elsötétülés következtében a színértékekben bizonyos eltolódás állott be. A kivágott ruha egykor zöld, az ujjas pedig sárga lehetett. A haj gesztenyebarna, melynek színtónusát a szürkének ható fekete fátyol tompítja. A háttér mesevilága meleg, világosbarna színekben ködlik a mélységbe, mellyel szemben az alak sötétebb tónusai a testiség benyomásának fokozására szolgálnak.

Ami a Mona Lisán a szemlélőt rabul ejti, az elsősorban a vonásokon s a tekintetben tükröződő szellemi kifejezés kifürkészhetetlen varázsa. A quattrocento portrék élethúságával és kicsattanó elevenségével szemben a Mona Lisa egész lényét sejtelmes, előkelő tartózkodás járja át. Ránk tekint s még sem enged magához közel. Lényében mindvégig marad számunkra valami föl nem fedhető. A mester lelkének tükrében az ábrázolt nő típusa nemesedett: az egész női nem képviselőjének érezzük. Az arcképnek ez az általános érvényű fogalmazása, mely az esetleges, mulandó jegyek mögött az örök emberi lényeket keresi, jellemző sajátága a cinquecento esztetikai felfogásának. A Mona Lisa nemcsak a mintaképet követő ábrázolás problémája, hanem egyben hitvallás, hitvallás arról, hogy Leonardo érzése szerint a való nőiség mit jelent. Ennek megfelelőleg a Mona Lisa vonásain átsuhanó mosoly is új értelmet kapott. Nem csupán pillanatnyi, tovaröppenő hangulat kifejezése, mint a quattrocento arcképeken, hanem a rémegő fölszín alatt szüntelen melegen áramló lélek tükröződése. S ehhez az igézetes mosolyhoz a kanyargó folyókkal átszőtt, fantasztikus tájképi háttér adja meg a hangulati aláfestést.

A XV. századi művészetben dívó mellképekkel szemben Leonardo Mona Lisát félalakban ábrázolta. Ünnepeyes, merő testtartással a képből kitekintve, kényelmes karosszékekben foglal helyet. Két kezét önfeledten egymásra fektetve a szék támláján nyugtatja. Ezeket a csodálatosan megrajzolt kezeket, az arcon s a fénnyel elöntött mellen a szem a bőr bársonyos felületéletek egész ideges elevenségét érzi. A puhán úszó fény és árnyékfoltok mintázó erejét ezeken a részeken Leonardo, — aki a fényárnyék (chiaroscuro) és rövidülések útján elért testiségben látta a legmagasabbrendű művészi feladatot, — mestersen használta fel. Az alak testi valóságát s meleg érzéki igazságát a mögötte derengő táj félvalósága

hatásosan fokozza. A háttér semleges, kárpitszerű hatását a művész azáltal biztosította, hogy az előtérben ülő alakot magasabban fekvő, hátul márványkorláttal, két oldalt pedig egy-egy oszloppal lezárt erkélyre helyezte. A Mona Lisa igézete alól természetesen a kortársak sem tudtak szabadulni. Az arcon átremegő mosoly, mint kétes örökség szállott a kevésbé tehetséges tanítványokra, Raffael pedig a Mona Lisáról készített tollrajzzal (Louvre) készült elő a Maddalena Doni-arckép megfestésére.

A kísérletezés és kutatás szenvedélye, mely Leonardo lelkén mindjobban elhatalmasodott s mely a gyakorlatnál az elméletet hovatovább többre becsülte, volt az oka annak, hogy annyi munkája befejezetlen maradt s legnagyobb szerű megbízásai befejezés előtt összeomlottak. Ez lett a sorsa a firenzei Palazzo Vecchio tanácstermének falára szánt nagyszerű csataképnek (Anghiari csata), melyről csak a fennmaradt sajátkezű vázlatok s Rubensnek a közepső, zászlóharcot ábrázoló csoportról készített krétarajza alapján alkothatunk fogalmat. Ilyen sorsra jutott az a két nagyszerű bronzlovasszobor is (Francesco Sforza és Gian Giacomo Trivulzio hadvezér lovasszobrai), melyek a fennmaradt vázlatok és írott források tanúsága szerint alkotó képzeletét hosszú éveken át foglalkoztatták. A vázlatok bizonyítják, hogy Leonardot kezdettől fogva a léptető és vágató lovasalak problémája párhuzamosan foglalkoztatta. S ha a Sforza-émlék esetében végül is a léptető lovas mellett döntött, úgy viszont a Trivulzio-émléken az újkori ágaskodó lovasszobor alaptípusát teremtette meg. A koncepció lángelméjű merészségét és nagyszerűségét tanulságosan világítja meg a Szépművészeti Múzeumunkban őrzött kis bronzlovasszobor, mely ha nem is a mester sajátkezű műve, mégis kétségtelenül a Trivulzio-émlék ihletében fogant.

Leonardo da Vinci szinte emberfölötti önfegyelmével s objektív kutató természetével szemben,

félelmes fiatalabb versenytársa Buonarroti Michelangelo (1475—1564), a mindenható szubjektivizmus képviselője, aki saját bevallása szerint sohasem tudott mást faragni, csak a maga fájdalmát. Míg Leonardo számára a festészet volt a művészetek koronája, addig Michelangelo büszkén mindvégig szobrásznak vallotta magát. Annál tragikusabb végzése a sorsnak, hogy legnagyobbszerű, befejezett alkotása, a Sixtus-kápolna mennyezete mégis a festészet körébe tartozik, hatalmas márványálmái, II. Gyula pápa síremléke s a Medici síremlékek ellenben befejezésük előtt összeomlottak. A befejezetlenség végzete, miként Leonardot, úgy Michelangelot is egész életén át végigkísérte. Amíg azonban Leonardónál a tervek összeomlását végzetes sokoldalúságával, nyugtalan kutató természetével s egyre erősödő elméleti hajlandóságaival magyarázhatjuk, addig Michelangelonál egészen más okok játszottak közre. Titáni lelkében minden terv óriás méreteket öltött s a megbízók gazdasági erejét erősen próbára tevő tervóriások megvalósítására egymaga, minden segítség nélkül vállalkozott. Még a munka előkészítésének, az anyagbeszerzésnek a felelősségét sem volt hajlandó másokkal megosztani. Nem érezte, hogy az ilyen emberfölötti vállalkozás még az ő titáni munkaerejét is messze meghaladja. A legnagyobb hatalommal, az idővel nem tudott számolni. Lelkét a hosszadalmas és fárasztó előkészítés rendesen felőrölte. Közben az első ihlet tüze kiegészzt, mielőtt még tulajdonképpen munkához fogott volna. A tehetség szárnyaló dagályát az apály keserves, meddő évei követték, melyeken a hatalmas méretű tervek hamar zátonyra futottak. Ha az érzés, melyben a koncepció fogant, kihűlt, már csak panaszos, tehetetlen vergődés következhetett. Michelangelo a lángelmék szubjektív mindenhatóságával a tények és helyzetek objektív megítélésére sohasem volt képes. Minden elhatározás mögött törvetést, aknamunkát, rosszakaratot sejtett.



Foto : Bruckmann.

(73. Kép.) MICHELANGELO: AZ ÉGI TESTEK TEREMTÉSE, RÓMA, SIXTUS-KÁPOLNA. Michelangelo alkotóképzetében az Isten, ki a világot végtelenjében maga is kozmikus méreteket öltött, a mindenható erő és akarat szimbólumává lett. A teremtés szent herületében áttűzsedelt akaraterőjűk Jesztő erejét nemcsak a világióhó móljára toraszaguló test, hanem a lobogó futókkal övezett arc zordan homolysága is érezeti. A régis folytatolagos ábrázolásmód, mely az Atyaisnt két egymáskövető helyzetben ábrázolja, Michelangelonál mint a mindenütt jelenléő Istenség végtelen és időtlen termé- szetének a kifejezése egészen új értelmet kapott.

Ez a szenvedélyes szubjektívizmus csak fokozta szenvedését s akarat- és munkaerejét végzetesen aláaknáztta. Lázadó lelke minden egyes összeomlás nyomán kemény, keserű szavakkal ostromolta és

tehetetlen haraggal vonta felelősségre a külső hatalmakat, de a legnagyobb hatalmat, a végzetet, melyet lelkében hordott, nem tudta legyőzni.

Michelangelo, aki Ghirlandajo műhelyéből indult útjára s akinek az antik és keresztény világnézet ellentétei között kiegyenlítést kereső, lázongó, nyugtalan lelkisége és lenyűgöző tehetsége már fiatalkori alkotásain félelmes erővel bontakozott ki, II. Gyula pápa megbízásából 1508 őszén fogott hozzá a Sixtus-kápolna mennyezetének a kifestéséhez s az óriás feladattal négy esztendő leforgása alatt teljesen elkészült (1512 október). Ízig-vérig szobrász mívoltát ecsettel kezében sem tagadhatta meg. Amikor lelkében a Sixtus-kápolna mennyezetképeinek a terve megfogant, ez a lélek színültig tele volt az architektónikus plasztika egyik leghatalmasabb emlékének, II. Gyula síremlékének az előkészületeivel. Amit kőbe nem faraghatott, azt most ecsetre bízta. A mennyezetképeken mindenütt érzik a ki nem tombolt plasztikai ihlet ereje.

Michelangelo tárgyválasztása számára a kápolna falait már elborító alsó képsorozat, mely a bűntől való megváltást ábrázolta az ó- és újszövetség párhuzamos jelenetei által, félreérthetetlen útmutatással szolgált. Konceptiójával ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódott, mikor a mennyezetképeken a megváltás megértető előzményeit, a teremtés isteni színjátékát, a bűnbeesés és bűnhődés tragédiáját dolgozta fel, körülvéve a megváltást hirdető próféták és sibyllák karától, a négy sarokba pedig olyan jeleneteket illesztett, melyekben Isten a megváltás biztató ígérete gyanánt választott népét nehéz helyzetből menti meg. Michelangelot koncepciója kiérlelésében alapos bibliai és skolasztikai ismereteken kívül a mult képhagyománya is támogatta. Az innen kapott ösztönöket azonban jóformán hatástalanoknak érezzük a teremtő erőnek azzal a titáni önállóságával szemben, mely a mult képtípusait merészen átfogal-

mazva, azokat az ellenmondást nem tűró, kinyilatkoztatás döbbenetes erejével ható heroikus stílus magasságaiba emelte. Ennek a heroikus stílusnak, mely a quattrocento részletező bőbeszédűségével szemben tömör egyszerűsége és nagyságra törekszik, az összes lelki és formai föltételeit Michelangelo már készen hozta magával. A Sixtus-kápolna világokat teremtő Istenének, kibén emberfölötti testbe emberfölötti akarat költözött s a prófétáknak és sibylláknak, kiknek félelmes nagysága mögött az emberfölötti látomások és érzések terhét s a földöntúli ihlet mindent megrázó hevületét érezzük, a megértető előzményeit Michelangelo művészi fejlődésében találjuk meg. A Pitti-tondo, hol az emberfölötti test emberfölötti lélek kifejezője s a Máté apostol szobra, hol a hatalmas test lényét meghaladó érzések súlya alatt vergődik, már érett képviselői annak a heroikus stílusnak, mely a Sixtus-kápolna mennyezetképein a maga egész lenyűgöző, félelmes nagyszerűségében bontakozik ki. Ez a vonás az, amit Vasari s a kortársak Michelangelo művészetében *terribilita d'artenak* neveztek s amit Goethe finom megérzéssel úgy indokolt, hogy a mester a rendesnél nagyobb szemekkel látta a világot.

A kápolna kopár, tagolatlan tükörcboltozata szabad teret engedett Michelangelo architektonikus fantáziájának, mely széles, erőteljesen kiszögellő, gazdagon tagolt fülkéket alkotó pillérek közé vont hevederekkel tagolta a mennyezetet. (72. kép.) A hevederek között elterülő képmezők ritmikusan váltakoznak. A nagy mezőket kisebbek váltják fel, melyeknek kereteit a pillérfőkön ülő ifjak közé illesztett bronzmedaillonék segítségével szűkebbre vonta.

E helyütt be kell érünk azzal, ha Michelangelo lángelméjű teremtő képzeletének a megvilágítására a mennyezetnek csupán néhány részletét vesszük közelebbről szemügyre. Az égi testek teremtését ábrázoló képen (73. kép.) az Atyaisten jobbról a mindenható

akarát fáradságot nem ismerő erejével és félelmesen komoly hevületével viharfelhő módjára száguld elő a mélyből s kirobbanó villámok módjára szétpattanó karjaival jelöli ki az égitestek útját. De alighogy fölmerült, kerengő röptében irányt változtatva, máris ijesztő sebességgel és erővel zúdul belé a mélységbe s kinyújtott jobbkeze nyomán odalent a földtekén fölfakad a növényzet. A röpülés ellenállhatatlan sodrát s a mozdulat mindenható erejét a merész rövidülésben, hátsó nézetben ábrázolt testet tépett felhőszegély gyanánt kíséző, lobogó köpenyszárnyak hatásosan fokozzák. A mozdulat félelmes hevében a hűséges kis géniuszok is elmaradtak, akik az imént még alázatos, riadt csodálattal övezték az Úr alakját. Ezzel a mozdulatokban szétáradó, mindenható teremtő akarattal szemben a teremtett világnak a hatás veszélyeztetése nélkül csak szűkszavú jelzésekre lehetett igénye. A nap és a hold korongja s a fősarjadó növényzet csak mint megértető szimbolumok illeszkednek be a képbe, melyet teljesen betölt a teremtés szent hevületével tovarobajló Úr alakja.

Michelangelo alkotó képzeletének, mely a teremtés világokat mozgó misztériumát is eleven valósággá tudta tenni, csodatevő hatalmát tán a legjobban azon a képen érezzük, melyben az Úr szűkebbre vont színen a teremtés koronájának, Ádámnak ad életet. Vitorlaszerű köpenybe burkolt géniuszok karára támaszkodva, mintha ár sodorná, közeledik hosszan elnyúlt testtel a föld peremén álmos bágyadsággal pihenő Ádámmal, kinek alakján az Úr kinyújtott jobbkezeének illeteése nyomán földereng az öntudat és élet árad szerte. Az Atyaisten midőn saját kép-mását kelti életre, lehántotta magáról félelmes méreteit s emberi alakot öltött. Nem száguld titáni erőfeszítéssel, hanem viteti magát. Mintha teremtő lényének minden energiája a jobbkarjába szívódott volna fel. Ennek a mindenható mozdulatnak a hatása tükröződik a lassan öntudatra ébredő Ádám alakján,

aki testében az álom zsibbasztó bágyadtságával nehezen és lassan emelkedik fel. Tekintetét borús sóvárgással az Ūrra szegzi, balkarját pedig fáradtan



(74. kép.) MICHELANGELO: JEREMIÁS PRÓFÉTA, RÓMA, SIXTUS-KÁPOLNA. A próféták sorában Jónás és Jeremiás képviselik Michelangelo fejlődésének utolsó állomását. A bejárati oldal fölé festett próféták kényelmesen illeszkednek belé az architektonikus keretbe, ezek ellenben hatalmas testtömegükkel szinte szétfeszítik azt. A Jónás és Jeremiás egyaránt kitűnő képviselője a mester testi és lelki kolosszalításra való törekvésének. Ott az emberfölötti dactól megrázkódott, itt az emberfölötti fájdalom terhétől magábaroskadt emberfölötti test.

felhúzott baltérdére támasztja. Akarattalan bágyadással lecsüngő keze a világűr háttérében találkozik az Atyaisten kinyujtott jobbával, melynek delejes

érintésére az ujjak, mint hasadó virág szirmai, lassan szertenyílnak. A kozmosban száguldó Isten világokat fékező, félelmesen kirobbanó taglejtését itt szelíd, jóságos érintés váltotta fel. A tekintet is megtelik részvétellel és szeretettel, melyre Ádám hálásan fölsóvárgó pillantása a válasz. A világűrben találkozó két kezét csak egy keskeny kis köz választja el egymástól, de ami csoda és misztérium van a teremtésben, az — Zola szavaival élve — mind belefér ebbe a kis szent közbe. Michelangelo, akit az öntudat és öntudatlanság határkérdései egész életében foglalkoztattak, Ádám alakjában az öntudatraébredést páratlanul biztos intuitív erővel juttatta kifejezésre. A jobboldal erőtlenül aláomló körvonalaival szemben a baloldal merész zökkenéssel megtört kontúrájában az ébredő akaratenergiák lüktetését érezzük, melyeket a fej sóvárgó előrehajlása koronáz. Abban a kesernyés pátoszban, mely Ádám sóvárgó arcán tükröződik, mintha „a sötétlő éj csillagai alatt született“ mester lelkét éreznők, aki mindenható szubjektívizmusától úzve már az első teremtett embert sem kímélte meg érzései nyomasztó terhétől.

Michelangelo miként a teremtés jelenetei, úgy a próféták és sibyllák megfogalmazásában is merészen szakított a hagyománnyal. Felfogásában a próféták és sibyllák egyének és típusok egyben. Mindegyikük az emberi nemnek egy-egy magasabbrendű képviselője, kikben az egyéni jegyek általános emberi örök értékek némesedtek, a tipikus elemek viszont Michelangelo mindent átható szubjektívizmusa révén megteltek az egyéni létezés közvetlenségével és melegségével. Ez a tizenkét ülő alak, kiknek minden testi aktivitása lelki tevékenységben gyökerezik, nemcsak Michelangelo plasztikai képzeletének kiapadhatatlan gazdagságát, hanem jellemző erejének fölényes biztonságát is igazolja. Testtartás, mozdulat és taglejtés mindenütt sajátos lelki állapot kifejezője, melynek hangulati kíséretét azok az isteni gyermekek adják,

akik a próféták és sibyllák körül buzgólkodva számukra a vallás tanítása szerint az ihletet közvetítik. Csupa igazi gyermek, akik azonban gyermeki mívoltuk dacára is érzik hivatásuk szent komolyságát.

A kereteket fenyegető külső mozgalmasság legnagyobb fokát a próféták sorában az oltár fölé került Jónás képviseli, aki forrongó lelke félelmes hevületével száll szembe az Úr akaratával. Vele ellentétben a szomszédságában elhelyezett Jeremiás alakjában (74. kép). az aggkor elmélyedése és bánatos megadása öltött testet. Ez a kifáradt, megtört aggastyán, kinek hosszú szakálla ezüst patakokban omlik alá, arcát tenyerébe hajtva, lelkében csordultig telve fájdalommal, de könnytelen szemekkel tekint maga elé. Jónás széteső, kirobbanó nyugtalanságával szemben Jeremiásnak kimerültségtől összecsucoló hatalmas teste, mely alig bírja az egymásra szakadó tagok terhét, zárt tömegével a lelki koncentrációnak utolérhetetlen testi kifejezése. A testi passzivitást, a motorikus idegek ernyedtségét pompásan szemlélteti a próféta fáradtan lecsüngő balkeze, melynek szertenyülő ujjai közé szinte észrevétlenül befészkelte magát a köpeny egy szárnya.

A prófétákkal ellentétben a sibyllák karában a fiatalságé a vezetőszerp. A Delphicaban (75. kép), a magasabbrendű, megérző és megsejtő nő típusa öltött testet kinek érzése és sejtelme elhat oda, hol minden tudás szárnyaszegetten omlik össze. A test még viszonylag nyugodt, de az ihlet szele már belékapott a dagadó köpenyszárnyba, a balkézben tartott papírtekercsbe s a haj is lobogva rajzolódik a háttérre. A hirtelen oldalra kapott fej vonásai pedig megteltek a titokzatos jövőbelátás riadt kesernyességével. A távolba kémlelő tekintet rejtelmes, lenyűgöző erejét az átnyúló balkar ellentétes mozdulata fokozza. A látnoki természetnek ez a minden leírással dacoló, nagyszerű művészi megfogalmazása mintha egyben

fájdalmas önvallomás volna, önvallomása annak a mesternek, akit prófétaelkének gyötrődése megtanított arra, hogy a sejtelem, a jövőbelátás kétes értékű istenadomány, mely sokszor csak fokozza keservünket.

Michelangelo szobrászi alkotó képzeletét a legnagyobb szerű feladat elé II. Gyula pápa síremléke állította, mely a mestert évtizedeken át foglalkoztatta (1508—1543). Az eredeti, méreteiben is hatalmas, szabadonálló, kétemeletes, gazdag szobrászi dísszel ellátott síremlékterv a külső és belső összemelésok súlya alatt idővel mindjobban összezsugorodott. A fali síremléknek az az alakja, mely végül is a San Pietro in Vincoli templomában felállításra került, csak szomorú megalkuvást jelent. Az eredeti síremlékterv szobrászi díszítéséből csak három alak készült el: két a síremlék földszintjére szánt rabszolgaszobor (Páris, Louvre; négy befejezetlenül maradt rabszolgaszobor a firenzei Galleria antica e modernaban) és a nagyhírű Mózes, mely az eredeti tervtől eltérőleg (hol az emeletre került volna) végül is a földszint középső fölkéjébe helyezve a síremlék főalakja lett. Michelangelo Mózesében (76. kép.) nem drámai helyzetképet, hanem világtörténeti jellemképet adott. Mózes életének nem egy mozzanatát, hanem a próféta egész lényét faragta márványba. A félelmes testi méretek, a tagokban duzzadó őserő, az ülőhelyzet fojtott, tömör mozgalmassága s a távolba fürkésző, sötét tekintet mindmegannyi kifejezője annak a vulkánikus akaratérőnek, mely kitörésével maga körül mindent megrázkódtat és föléget. Mint a fiatalkori kolosszális Dávidban, úgy a Mózesben is egy sorsdöntő elhatározás érlelődésének vagyunk szemtanúi. A testtartás és a tekintet éles, feszült figyelemről tanuskodnak, de a lélek egyensúlyát az indulat még föl nem kavarta. A test sem mozdul, csak fenyegető készséggel várja az akarat irányító lökését. A Mózesben Michelangelo a Sixtus-kápolna prófétáin

és sibylláin edzett alkotó képzeletével a kimerítő főnézetre való alakkifejtés problémájának csodálatos gazdagságra érett plasztikai megoldását adta. Az ülő alak fokozott mélységi kiterjedésében rejlő nehéz-



(75. kép.) MICHELANGELO: DELPHICA, RÓMA, SIXTUS-KÁPOLNA. *A klasszikusan nyugodtnak látszó motívum mozgalmassága s a riadtan távolbakémlő tekintet pompásan juttatja kifejezésre a numine afflatur hangulatát.*

ségeket mesteri biztonsággal küzdötte le. Az alsó-lábszár és a felsőtest homloksíkjá között tátongó szakadékot az aláomló szakállal, a törvénytablákkal, a dagadó köpenyszárnyal s a testtagok ellentétesen

egymásba áramló mozdulattartalmával megtöltve és áthidalva a képhatás zárt egységét és nyugalmat megóvta. A test tömegét az átcsapódó vízszintesek hangsúlya által felfokozva, az ülés motívumát a változhatatlan fenség erejével és méltóságával ruházta fel. A jobboldal sziklafal módjára alászakadó nyugalomával szemben a baloldal a fellazulást, a mozgalmasságot képviseli. Az átvett köpenyszárny nehéz öblökbe szakadó redői alatt, mint hatalmas oszlop feszül neki a földnek a jobbláb. A jobbkar erőteljesen szorítja a törzshöz a törvénytáblákat, miközben a kéz szinte játékos öntudatlansággal nyúl belé a dús tenyészet gazdag pompájával alápatakzó szakáll fürtjeibe. A kéznek ez a tétován keresgélő játéka az érlelődő elhatározásnak kitűnő megfigyelésen alapuló pszichológiai aláfestése. A jobboldal feszülő nyugalomával ellentétben a fellazult baloldal a test egész mélységét átjáró mozdulattartalmával a mozgalmasságot, a tettekre való készséget képviseli. A balláb merész ívben lendül hátra, a balváll előretolódik, a súlyos kéz pedig, mely szertenyilő ujjaival mintha a lélek belső számvetését kísérné, ideges várakozással nyugszik az ölben, a két láb között támadó ürt a szélesen aláhömpölygő köpenyszárny tölti ki. A test egymásba ívelődő és egymást keresztező tagjainak mimikai erejét és jelentőségét a keményen oldalra vetett fej koronázza, mely sötét, átható tekintettel a távolba kémlel. Az emberfölötti testben lakozó emberfölötti őserőnek a szimbóluma a dús fürtökben alápatakzó szakáll. Ugyanezt az őserőt éreztetik a homlok fölött sarjadó s a tekintet irányát kísérő kis szarvak, melyek alkalmazását a hagyománnyal mindenkor bátran szakító Michelangelo számára nem a téves fordításon alapuló Vulgata-szöveg (facies cornuta), hanem a bennük rejlő plasztikai jellemerő tette indokoltta.

A befejezetlenség szomorú végzetét a San Lorenzo templom új sekrestyéjében felállított Medici sir-



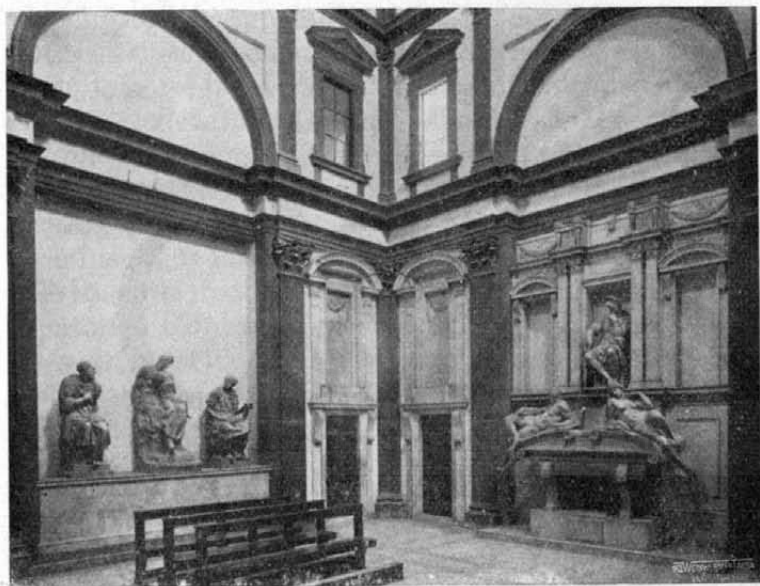
(76. kép.) MICHELANGELO: MÓZES, RÓMA, S. PIETRO IN VINCOLI. A Louvre rabszolgaszobraival egyidejűleg keletkezett. (1513—1516.) Az első vázlaton még egyszerű és nyugalmas motívum a mester szüntelen tevékeny önkritikájának tüzeben néhány év alatt drámai feszültséggel tele világtörténeli jellemképpé fejlődött. Az emberfölötti testbe fojtott emberfölötti akaratfeszültség olyan probléma, melyet Michelangelo előtt még az antik művészet sem kísérelt meg.

emlékek sem kerülhették el. A X. Leo pápa megbízásából épült Medici sírkápolna, (77. kép.) mely csonkagságában is Michelangelo szubjektívizmusra hajló férfilekének legmegragadóbb megnyilatkozása, a belépőt az ünnepi csend és szárnyaló, komoly áhitat hangulatával lepi meg. Ebben a csodálatos térben,

ahol minden egymásra utal, a quattrocento derűs színörömeivel szemben a polikrómiát csak a sötét pietra serena pillérek és párkányok képviselik. Annak a látszólagos önkénynek, melyet a földszint pilléróriásai között szorongó, valószerűtlenül elaprózott építészeti tagok elrendezésében és arányaiban látunk, az igazi értelmét és célját csak a plasztikai koncepció szolgálata és támogatása adja meg. A keskeny kis ajtók, a szűk fülkék, a törpe balusterek és voluták s az aprólékos dekoratív motívumok gazdagsága mind csak arra van hivatva, hogy arányaikkal a szobrok méreteit felfokozva azok relatív kolosszalitását a benyomásban biztosítsák. A Medici-sírokon építészet és szobrászat egymáshoz való viszonya gyökeresen megváltozott; a két művészet szerepet cserélt. Az architektúra itt nem önálló és alkalmazkodást parancsoló keret többé, hanem csak háttér a mindent meghatározó, vezetésre hivatott plasztikai koncepciónak, mely az architektonikus fegyelem kereteit áttörve és azokból kidagadva, két ágra szakadva árad alá a térbe — s így előzménye lesz azoknak a barokk törekvéseknek, mikor a plasztikai dekoráció az építészeti háttér előtt a tér minden irányában utat törve sugárrendszerben ágazódik szerte. (Fontana Trevi.)

A renaissance szépségfogalma, melynek Leon Battista Alberti szerint leglényegesebb kelléke a részek és az egész egymásközötti zavartalan összhangja, Michelangelo koncepciójában új értelmet és jelentőséget kapott. Az összhang itt nem akaratfegyelem és alkalmazkodás, hanem annak a drámai küzdelemnek az eredménye, mellyel a szobrászat a maga akaratát az építészetre rákényszeríti. Az egész harmónikus egysége csak a részletek disharmóniájában megvívott akaratküzdelem eredménye. A szobrok a zsarnoki önkény erejével törik át és igázzák alá az építészeti tagokat. A fülkébe ágyazott főalak kidagad a szűkreszabott keretekből,

a vízszintes párkányt átszakító talapzatalakok pedig hatalmas arányaikkal kényszerítik szolgasorsra a fekvőhelyül szolgáló szarkofágot. A plasztikai koncepciónak ezt a fegyelmet nem ismerő, fékezhetetlen mindenhatóságát még jobban éreztették volna az eredeti tervben szereplő, de kivitelre nem került folyóistenségek, melyek a szarkofágtető alakjaival ellentétes ívben nekifeszülve a szarkofágtalapzatnak, mint fenyegette kicsapó ár szakították át a hatalmas



(77. kép.) MICHELANGELO: MEDICI SÍRKÁPOLNA, FIRENZE SAN LORENZO. A Medici sírkápolna a belépőt az ünnepi csend és komoly, szárnyaló áhítat hangulatával lepi meg. Ebben a csodálatos térben, ahol minden egymásra utal, a quattrocento derűs színörömeivel szemben a polychromiát csak a sötétbarna pietra serena pillérek és párkányok képviselik, a Brunelleschi-féle régi sekrestye nyomott és nehézkes arányait karcsú könnyedség és lendület váltotta fel. Az architektúrának gyorsabb és erőteljesebb lett az érverése. A sírkápolnában a tengelyhangsúlyt az oldalfalak közepén egy-egy boltíves fülke alkotja, mely az oltár fölött önálló téregységgé mélyed. A fülkébe ágyazott síremlék plasztikáját veszélyeztető vetett árnyékok sötétségét Michelangelo magas oldalvilágítással oldotta fel. A kupolából alááradó fény és a feloldott, puhán lebegő árnyékok játéka adja meg a síremlék szobrainak azt a hatalmasan duzzadó testiséget, mely őket a gazdagon tagolt architektonikus formákkal szemben is vezető szerepre képesíti.

pillérkeretek gátját. A piramisszerűleg elrendezett szobrászi rész, melynek különböző térrétegeket át-hidaló, diagonális szárai merészen helyezkednek szembe az építészeti tagolások rendszerével, a fülkéből kiáradva, térbeli létében is függetlenítette magát az architektonikus keretek megszabta létföltételektől. A plasztikának az építészetten átáradó, ellentétes szólamvezetése Michelangelo szobrászi lángelméjének nagyszerű és messze kiható újítása.

A síremlékeken, melyeket X. Leo pápa korán elhunyt fivérének, Giuliano nemoursi hercegnek és nagy reményekre jogosító unokaöccsének Lorenzo urbinói hercegnek állíttatott, a szarkofágtetőn nyugvó, s az idő szakaszait jelképező talapzatalakok (Hajnal és Esti szürkület — Éjjel és Nappal) a földi lét mulandóságának gondolatában gyökereznek, melynek fájdalma Michelangelo költészetén is átremeg. Rajtuk Michelangelo valóban saját fájdalmát faragta márványba. S éppen ez a szubjektív, vallomásszerű vonatkozás teszi hatásukat oly megrázóvá. A Lorenzo síremlék talapzatalakjai, az Aurora (Hajnal) és a Crepusculo (Esti szürkület) mindketten szélesen elterpeszkedve ólmos bágyadtsággal nyúlnak végig a szarkofágtetőn. (77. kép.) Az Aurora fiatal, virágzó testen fanyar kelletlenséggel vonaglik át az ébredő öntudat. Feje még bágyadt kimerültséggel csuklik alá vállára ; arckifejezése is csupa keserűség és fájdalom. Balkeze tétován és unottan nyúl a válláról lecsüngő fátyol után, föltámasztott ballába pedig erőtlenül küzködik a test terhével. A Crepusculo halálos fáradtságtól elgyötört, izmos teste is az akarattalan aléltság szomorú megadásával nehezedik a szarkofágtetőre. Jobblábát keresztbe veti, jobbkarját kimerülten támasztja felső lábszárára. A befejezetlenségében megragadó fej, melynek vonásaiban mintha szomorú esti sejtelmek boronganának, fáradtan hanyatlik alá. A körvonal mindkét alaknál az egyik oldalon a szarkofág ívéhez tapad, a másik oldalon pedig a

fellazult tagokon át fájdalmasan és vontatottan hullámzik át. Michelangelo ezekben az allegóriákban a hideg márványt megrázó, forró vallomásra bírta. S éppen ez az alkotó érzéseiben való részesezés teszi ezeket az allegóriákat élő és meleg emberi valósággá.

A Lorenzo síremlék lazább kompozíciójával szemben a Giuliano síremlék (78. kép.) a feszülő szerkezeti tömörséget képviseli. A testiségükben félelmesen felfokozott talapzatalakok magasabbra és egymáshoz közelebb kerülve kétszer is átszakítják a mögöttük elhúzó vízszintes párkányt s a főalak közéjük ékelődő lábszára révén még szorosabban kapcsolódnak a más magassági és mélységi rétegben elhelyezett Giuliano alakjához. Az Éjt Michelangelo fáradt, petyhüdt testű nőalaknak ábrázolta, amint átlósan egymásnak ékelődő tagokkal nyugvóhelyére dőlve, fejét bágyadtan hajtja alá. A nehéz, nyomasztó álmom súlyától lecsukló fej terhét a könyökben megtört jobbkar veszi át, mely a felhúzott bal felső lábszárra támaszkodik. Az ellentétes oldalról egymásnak vezetett s az alak egész mélységét áthidaló mozgási értékek a plasztikai koncepció tömörségét és belső gazdagságát nagy erővel fokozzák. A szarkofág tulsó oldalán, mint gomolygó felhők mögül kibukó nap, szegi ránk sötétlő, elszánt tekintetét a *Giorno* (Nappal). Az egymásba ágyazott s fenyegetően egymásra tornyosuló testtagok hányatott nyugtalansága a hatalmas test tettejét szinte a félelmességig fokozza. A hát felületén, mint a tenger árja, hullámzik végig a dagadó izmok játéka. A felsőtest s az átvetett bal láb közé beágyazott jobbkar merész hidalással vezet a mélybe ; ugyanide torkollik a felsőtestet megtámasztó, erőszakosan megtört balkar. Ezek, az egész test mélységét átjáró, egymásra halmozott és egymásba ívelődő mozgási értékek jellemző sajátosságai Michelangelo érett plasztikai koncepciójának, mely a márványtömbnek minél tömörebb és minél teljesebb kihasználására törekszik. Az egymásra torlódó test-

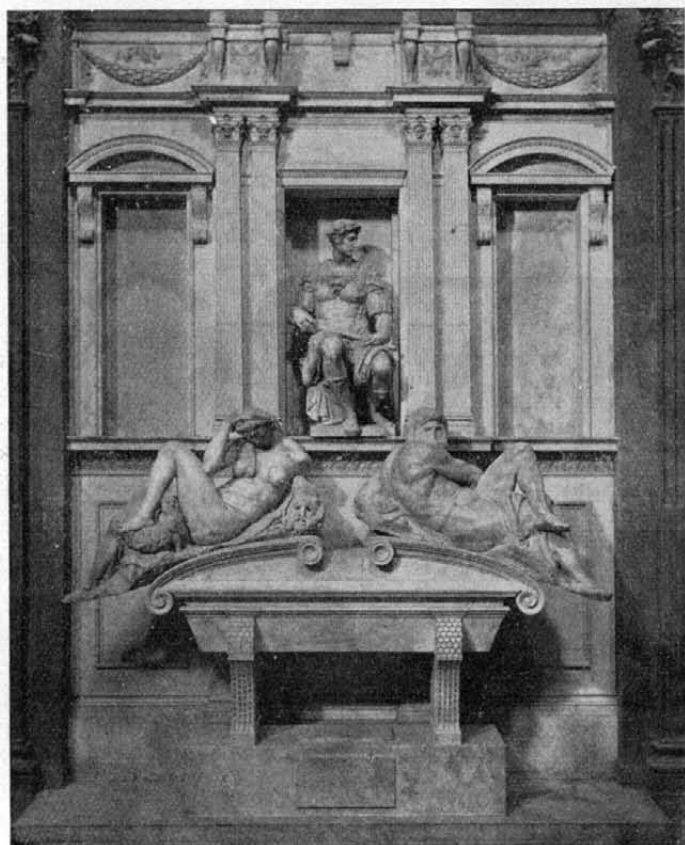
tagok minden rést kitöltenek, a vonalakban szét-töredező felületmozgást a térben szétáradó tömegmozgás váltja fel. Az Aurora és Crepusculo fájdalmas vontatottsággal aláereszkedő kontúrájával szemben a *Giorno* és *Notte* körvonala, mint a szirt foka, merész és kemény zökkenéssel tör a magasba.

Michelangelo, kinek a neve az építészet történetében is új korszakot nyit meg (Kapitoliumi tér, Szt. Péter-templom kupolája, a *Laurenziana*-könyvtár) s akinek végső leszámolástól remegő lelke (v. ö. a *Sixtus*-kápolna oltárfalára festett Utolsó ítéletet) élete végén az isteni szeretet karjaiban keresett megnyugvást (v. ö. az élte utolsó tizedeiben faragott márvány-pietákat), a XV. század objektív világszemléletével szemben a szubjektív világszemlélet prófétai képviselője. S éppen ez a szubjektivizmus tette őt az egész újkori művészet alapvetőjévé.

Ugyanebben az esztendőben (1508), mikor Michelangelo a *Sixtus*-kápolnában munkához fogott, kapott a fiatal Raffael (1483—1520) megbízást a Vatikán néhány egymásbanyúló termének a kifestésére. Az a rajongó, föltétlen csodálat, melyet Bellori és Winckelmann nyomán a XIX. század első fele Raffael művészetével szemben tanusított, az utóbbi évtizedekben tagadhatatlanul erősen alábbhagyott. S ennek megvan a természetes magyarázata. Korunk problématerhes embere, a problémamentes létezésnek abban a tiszta harmóniákkal tele világában, amit Raffael derűs optimizmussal átítatott lelke megteremtett, nem érezheti otthonosan magát. A világösszeomlás tanulságaival sujtott mai ember a formai kultúra örök értékeibe való hitét elvesztette. S ezzel Raffael mélyebb művészi megértésének és méltánylásának a lelki föltételei is veszendőbe mentek.

Michelangelo viharzó szubjektivizmusával ellentétben Raffael kiegyensúlyozott, objektív művésztermészet, akiben az érzések állandón értelmi ellen-

őrzés alatt állottak. Fegyelmezett, hajlékony tehetsége a válságokat, melyek Michelangelo alkotó erejét aláásták, nem ismerte. Egész életén át egyenletesen, megszakítás és fennakadás nélkül dolgozott. A vállalt megbízásokat a köréje sereglett, készséges tanítványok segítségével késedelem nélkül teljesítette. Sem önmagával, sem megbízóival nem került össze-

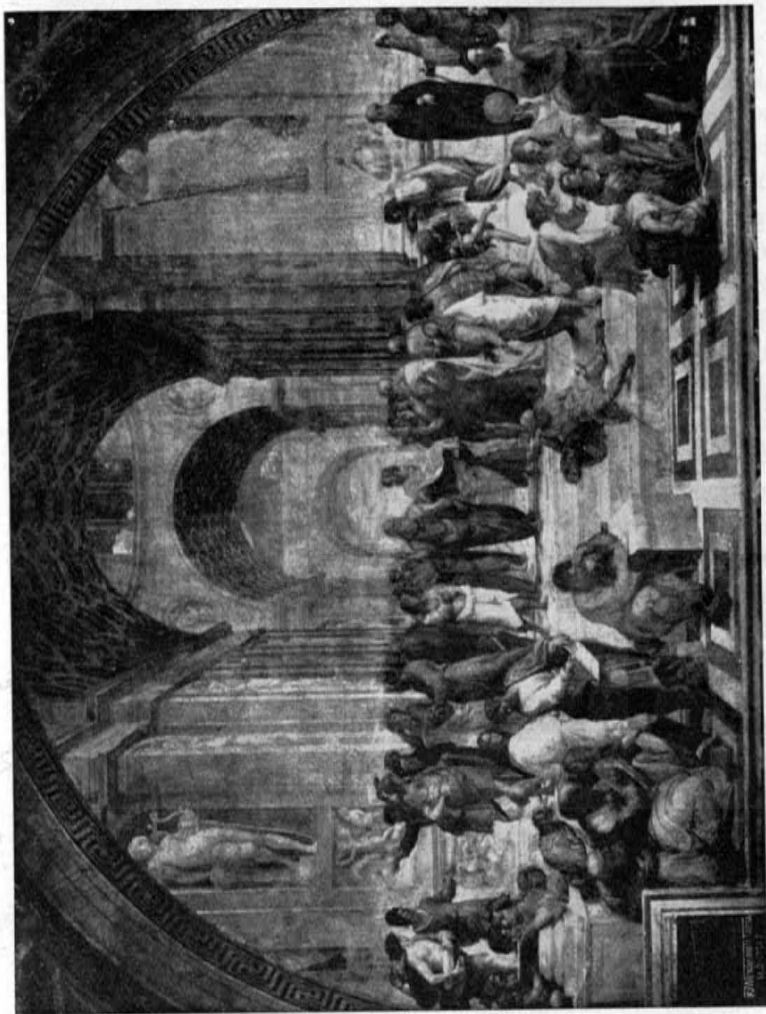


(78. kép.) MICHELANGELO: GIULIANO MEDICI SÍREMLÉKE, FIRENZE SAN LORENZO. Az eredeti terv szerint alulra két oldalt a folyóistenségek szobrai, az oldalsó fülkébe pedig a herceg halálán bánkódó Ég és Föld alakjai kerültek volna. Az elkészült szobrok közül csak az Éjjel és a Nappal teljesen a mester sajátkezű műve, a Giuliano befejezését tanítványára, Montorsolira hagyta.

ütközésbe. Amint maga is mentes volt a lelki konvulzióktól, éppúgy művészetében sem ábrázolt ilyeneket. Inkább kontemplatív, mint drámai tehetség. Ahol mozgalmas, drámai akciót ábrázolt, ott annak erejét az architektonikus háttérrel csökkentette (Heliodoros kiűzetése). A szenvedélynek az a démoni tüze, ami Leonardo lelkében égett (Anghiari csata), lényétől idegen. Michelangelo titáni szenvedése és sötétlő indulata sem az ő világa. Fegyelemre edzett alkotó képzeletét a rend és mértéktartás szelleme hatja át. A ritmikus elrendezés és lírai szépség iránt való érzék volt művésztérképének legnagyobb adománya. Joggal helyezték párhuzamba Mozarttal. Mindkettőjüknek az volt a hitvallása, hogy a formszépséget még tragikus indulatok kifejezése érdekében sem lehet és szabad feláldozni. A mértéktartás és rend szelleme tette Raffaelt a monumentális falfestés klasszikus mesterévé. Itt gyökerezik architektonikus érzéke, mely a kompozíció szigorú törvényszerűségeivel képei számára örök érvényt biztosított. Szemléletük a magasabbrendű létezés tisztult szféráiba emel, hol a természeti valóság elvesztette a maga kötelező erejét s az egyéni jelenség típusná nemesedve részesévé lesz a képegyezés meghatározó magasabb törvényszerűségnek. A művészetnek ez az eszményi felfogása teljesen megfelel a XVI. század esztétikai hitvallásának, mely szerint a szépséget a természet szétszórt jelenségeiben hiába keressük, az csak az alkotó művész lelkében fogan. A szépség követelményei között a súlyos, egyszerű komolyság és előkelő méltóság (gravita és decoro) mellett fontos helyet kap a persuasione, ami nemcsak az ábrázolás elhithető erejét, hanem egyben az előadásmódnak azt a nagyszerű, pátosszal áthívített felfokozását is jelenti, mely a cinquecento s főként Raffaelt művészetének a quattrocento valóságosságára hajló józan-ságával szemben oly jellemző sajátossága.

(79. kép.)  
RAFFAEL:  
ATHÉNI ISKOLA.  
RÓMA, VATICÁN.

Az első Stanzában, melynek egyik hosszját az Athéni Iskola díszíti, Raffael római tartózkodása első éveiben (1508—1511) dolgozott. A szemben levő falat a Disputa, az ablak felőli rövid falat pedig a Parnassus foglalja el.



A raffaeli monumentális stílus klasszikus magasságait a vatikáni Stanzák freskói és a nagyhírű szőnyegkartonok képviselik. A vatikáni termek falképei, melyeken 1509-től haláláig dolgozott s melyek kivitelében a harmadik teremtől kezdődőleg a tanítványok egyre nagyobb szerepet kaptak, Raffael stílusának fokozatos fejlődéséről tesznek tanúságot. A békés, kiegyensúlyozott létezés tükröző, szigorú szimmetriával fölépített képek a második teremtől kezdve drámai tömegmozgással telnek meg. Az első terem, a Stanza della Segnatura (a pecsételés terme, mert a benne hozott kegyelmi ítéleteket itt látták el pecséttel) hosszfalára festett freskókat a hagyományos, nem egészen találó Disputa és Athéni iskola névvel szokták megjelölni. A „Disputa“, melyen ég és föld egyesülnek a legszentebb és legtitokzatosabb oltáriszentség csodálatában, hármás rétegeződésű, szigorú szimmetriával fölépített szerkezetében régi hagyományokat követ. Lent, a földi jelenet középterének lépcsősen emelkedő mélyén az oltárra kitett oltáriszentség adja meg az egész kép tartalmi és formai középpontját, mely körül az ülő egyházatyák, a pápa (IV. Sixtus) s a hívők motívumgazdag gyülekezete ívelődik a mélybe. Fönt a magasban párhuzamos felhőkaréjokon az ülő szentek koszorújától övezett Szentháromság csoportja foglal helyet, mely fölött lebegő angyalok karától kísérve az Istenanya alakja merül fel. A kép jelentősége nem a részletekben, hanem az egészet átjáró szellemi és szerkezeti egységben rejlik. Minden mozdulat, minden taglejtés, minden vonal a középre utal. Az előtér felé egyre fokozódó mozgalmasságot a két szárny szimmetrikus elrendezésével a művész tudatosan lefojtotta, hogy az egész kompozíciót átjáró ünnepi nyugalom emelkedett hangulatát ne veszélyeztesse.

A Disputa szabadtéri, kozmikus háttérével szemben az Athéni iskolának (79. kép.) tágas, boltíves csarnok a színhelye. A lépcsősen aláereszkedő előtérrel el-

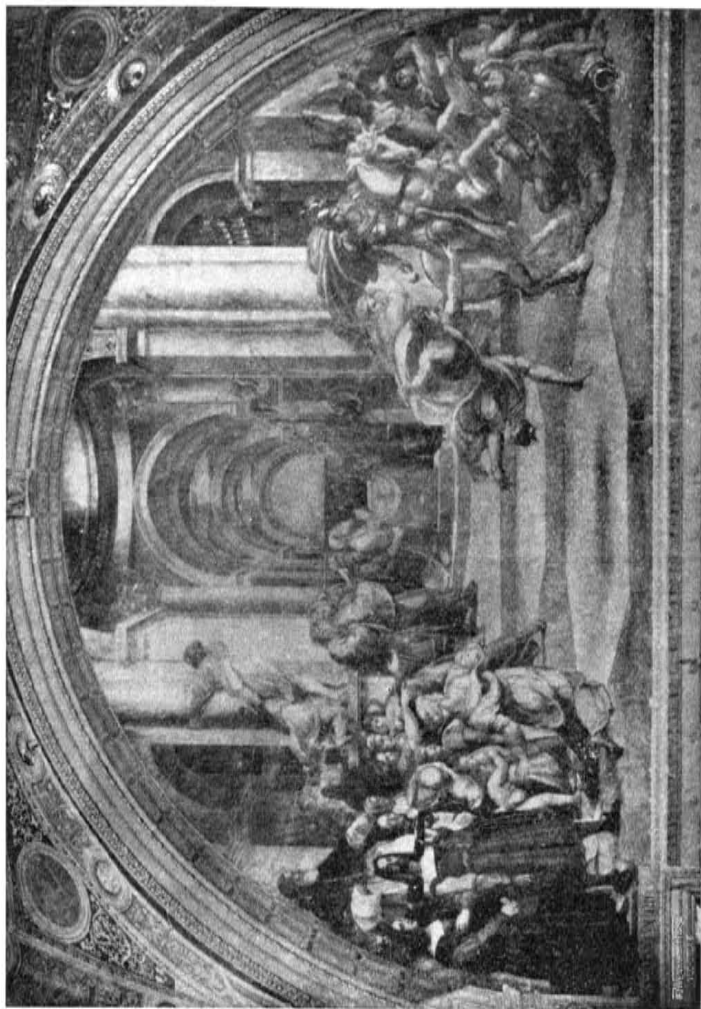
látott boltíves csarnok középső ívhajlása alatt a jellemzetes taglejtésekkel vitázó Platon és Aristoteles (Platon a magasba mutat, Aristoteles ellenben a földre utal) adják meg a kép uralkodó középhangsúlyát. (79. kép.) Körülöttük a hallgatók, vitázók és kutatók csoportja két, lefelé mindjobban kiszélesedő szárnyra szakadva árad alá az előtérbe. Fent a lépcső fölött a szellemi tudományok képviselői — közöttük az érveit ujjain elszámláló Sokratessel —, lent pedig a természet-tudományok Pythagoras, Ptolomeus, Zoroaster és Eukleides körül csoportokba verődő művelői foglalnak helyet. A hiányos öltözetű Diogenes kényelmesen a lépcsőkre heveredett. A Disputa szerkezeti tömörségével és szigorún szimmetrikus elrendezésével szemben az Athéni iskola a lazább szerkezetet s az eleve-nebb mozgalmasságot képviseli. A nyugalmasabb háttéri alakokkal szemben az előtéri csoportok telve vannak mozdulatgazdagsággal, anélkül azonban, hogy az egész kompozíció szerkezeti egységét és törvényszerű rendjét veszélyeztetnék. A Disputában még bátortalan taglejtések itt megteltek kifejező erővel és lendülettel. A háttéri, ünnepi komolyságú architektúra, melynek alááradó fénykévéje glóriát fon Platon és Aristoteles feje köré, nemcsak a képszerkezet ritmikus beosztásának a kísérelője, hanem egyben méltóságteljes, emelkedett hangulattal teljes kerete az időtlen, magasabbrendű létezés benne szétáradó szimfóniáinak.

A Stanza della Segnatura békés, nyugalmas helyzetképeit a következő terem freskóin a történeti cselekvés drámai mozgalmassága váltja fel. A hatalmas falkép, melyről a terem nevét kapta (Stanza d'Heliodoro), a kincsrabló szír hadvezér, Heliodoros csodálatos kiűzetését ábrázolja a templomból. (80. kép.) A csoda nem a közepén, hanem a jobboldali előtérben zajlik le, hol a ferdén előrevágtató égi lovas a rablott drágaságokkal menekülni készülő Heliodorost ágaszkodó lovával földretiporja. A mozdulat hevét a lovas

mellett szétárt tagokkal, lebegő könnyedséggel előresiető, kezében korbácsot suhogtató ifjú alakja csak fokozza. A kép másik felét a megfélemlítve, riadtan csoportba verődött nők töltik ki, az előtérben pedig a hordszéken magasra emelt II. Gyula pápa alakja tűnik fel. Ő maga a mélybe kémlel, kísérete ellenben részvétlen közönnyel tekint ki a képből. Ez a szellemi egységet megbontó csoport, melynek a képbe való beillesztésével Raffael bizonyára a pápa kívánságának tett eleget, a mozgalmas csoportok közepette a nyugalmat képviseli. A szabadon maradt középtér mélyében, a boltíves csarnokok alatt az imába merült, oltár előtt térdelő főpapot pillantjuk meg, aki még nem tudja, hogy fohászát meghallgatta az Úr. Az Athéni iskola egyenletesen eláradó világitásától eltérőleg a mester itt erőteljes fény- és árnyékellentétekkel dolgozott, melyek a háttéri épület s az alakok plasztikai erejét és lendületét hatásosan fokozák. A Heliodoros kiűzetésében, mely nemcsak Raffael, hanem az egész festészet fejlődésének irányjelző új állomása, a mester azáltal, hogy az egyik oldalt merészen megterhelve a tömegek stabilis egyensúlya helyébe a labilis egyensúlyt iktatta, szakított a renaissance esztétikában gyökerező concinnitas elvével. Ezzel a hangsúlyeltolódással együttjár a képszerkezet főtengelyének irányváltozása: a statikai merőlegest a dinamikai jellegű átlós irány váltja fel, melynek sodrában természetes módon áramlik előre a drámai cselekvés. A passzív létezésnek ez a drámai átértelmezése volt az, ami Lomazzot Raffael művésze lelkes csodálójává tette.

Raffael népszerűsége a köztudatban nem annyira a monumentális falképek, mint inkább a Madonnák mesterének szól. Ezeknek a képeknek a rendkívül változatos, gazdag sorából, melyeken az érzés költői melegsége a finom számításon alapuló szerkezeti fölépítés bámulatos biztonságával egyesül (v. ö. a Szépművészeti Múzeum Esterházy Madonnáját),

(80. kép.) RAFFAEL:  
HELIODOROS KIÜZETÉSE, RÓMA, VATICÁN.



A második Stanzában, melynek egyik hosszalát a Heliodoros kiűzetése díszíti, Raffaela munkát még II. Gyula idejében kezdette meg, de csak X. Leó trónra lépte után 1514-ben fejezte be. A szemben levő falkép Attilát és Leó pápát, a rövid falak freskói pedig a bolsenai misét és Szt. Péter börtönből való szabadulását ábrázolják.

csak a közismert, Drezdában őrzött Sixtus Madonnát mutatjuk be jellemző példa gyanánt (81. kép), melyet Raffael a piacenzai S. Sisto szerzetesei megbízásából 1515-ben festett. A szétvont függőny-szárnyak között mint valami jelenés merül fel előttünk a térdelő Szt. Sixtus és Szt. Barbara között a a felhők közül ünnepi lassúsággal aláereszkedő Madonna, aki komoly megindulással tekint maga elé. Kezében a gyengéden hozzásímuló isteni gyermek, kinek tekintetéből isteni hivatástudat sugárzik. A képet lent vízszintes korlát zárja le, melyre gyermekes kedvességgel könyököl rá két kis angyal. Ennek az égi magasságokba emelt Santa conversazione-nak a jelenésszerűségét a művész az által biztosította, hogy a szereplőket a benyomás számára minden eszközzel súlytalanítani igyekezett. Ezt a súlytalan lebegést érezteti Sixtus és Barbara lábainak felhőbe süppedése s ennek az érdekében került a mester a redők menetében a nehézkedést képviselő merőlegest. A piramisszerű képszerkezet szigorú szimmetriáját a mellékalakok mozdulatának és tekintetének eltérő iránya enyhíti. Sixtus imádattal tekint fel a Madonnára, Barbara ellenben kifelé fordulva lesütött szemével az alant álló hívőket keresi. A Sixtus Madonna, bárha ünnepi szertartásossága s gondosan mérlegelt, értelmi számításra nyugvó kompozíciója a ma emberét tán hidegen hagyja, a renaissance szépségittas formai kultúrájának mégis mindenkorra egyik legtisztább és legnemesebb bizonyága marad.

A létnek az a barokk képeszménynek megfelelő dramatizálása, amit Raffael történeti tárgyú falképein láttunk (Bellori szerint a festészet feladata az emberi cselekvés ábrázolása: *essendo la pittura rappresentazione d'azione humana*), Antonio Allegri Correggio (1494—1534) művészetében a Madonna-képre is átragad. Az első állomást ezen az úton a drezdai Szent Ferenc Madonnája képviseli, hol a trónjáról lehajló Madonna áldó mozdulattal kap-



(81. kép.) RAFFAEL: SIXTUS MADONNA, DREZDA, ALBERTINUM. A két oldalt félrevont függönyszárnyak jelzik a kép jelenésszerű értelmét. A képből kitekintő Madonna ünnepi, reprezentatív tartása is erre utal.

csolódik a trón lábánál álló szentekhez; a szentek és a magasban kerengő angyalok diagonális mozgásával az elrendezés szigorú szimmetriája felbomlik s a kép levegős mélységet kap. A 10 évvel később

keletkezett ugyancsak Drezdában őrzött Madonnaképen (Madonna Szt. Sebestyénnel), hol ég és föld kavargó mozgalmassággal áramlik egymásba s a kompozíciót meghatározó térdiagonálisok hevülete szinte a képkeretet veszélyezteti, a fölépítés hagyományos statikai rendje teljesen megrendült. A fejlődés további menetét tanulságosan világítja meg a Correggio élte utolsó éveiből származó, Nappal néven ismert oltárkép (82. kép), mely a tájképi keretbe illesztett Madonnát Szt. Jeromos és Mária Magdolna társaságában ábrázolja s melyen az egymást átszelő diagonálisokra fölépített kompozíció tömör, idegesen eleven mozgalmasságát a fény és árnyék drámai ellentéte hatásosan fokozza. Correggio egyik rendkívül jellemző, kecses mozgalmassággal telített kis Madonnaképét a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi (1515—1520).

Az egyre fokozódó drámaiságra való törekvést Correggio páрмаi kupoláfreskóin is megfigyelhetjük, melyeken az érzékfölköti világ érzéki alakot öltve az élményszuggesztív erejével tárul fel előttünk. A S. Giovanni Evangelista-templom kupolájának (1520—1524) a karimáját felhőkön ülő apostolok övezik, a középen pedig Krisztus merészen rövidült és megdőlt alakja fúródik belé a végtelen magasságokba. (83. kép.) Ezzel az egyszerű, könnyen áttekinthető, egyes alakok és csoportok sorozatából álló szerkezettel szemben a dóm Mária mennybemenetelét ábrázoló kupoláját (1526—1530) drámai tömegmozgás tölti be. Az extatikus lendülettel kavargó angyalok övezte sűrű felhőkaréj közepén vakító fényben emelkedik a magasba Mária, akit az aranykődbe vesző égi karok fogadnak. A látomás drámai illúzióját Correggio azáltal is fokozta, hogy köröskörül a festett márványkorlát mentén az apostolokat sorakoztatta fel, akik fölhevült lélekkel, a káprázattól lesujtva és megzavarodva lesznek részesei az égi csodának. Correggio fejlődéstörténeti jelentőségét már a barokk korszak

elméleti írói is felismerték, mikor Michelangeloval és Raffaellal együtt a jövő egyik legnagyobb előkészítőjét ünnepelték benne. S a modern kutatás is



(82. kép.) CORREGGIO : MADONNA SZT. JEROMOSSAL ÉS MAGDOLNÁVAL (NAPPAL); PARMA, KÉPTÁR. *A hagyományos ünnepin nyugodt, szer-  
tartásos Madonnakép itt eleven mozgalmassággal tele, földies zamatú  
életképpé lett, melynek szerkezeti alapja két egymást keresztező diagonális  
s melyen a sátortető alá beáradó fény is részese az egészen átremegő  
nyugtalanságnak. A „Nappal“ nevet a kép a drezdai Krisztus  
születése éji világitásával (Éjjel) ellentétben kapta.*

ezekon a tájakon keresi a barokk művészet tápláló gyökérszáleit.

Az áthevült fantáziatípust képviselő, drámai mozgalmasságra törekvő Correggioval ellentétben a castelfrancói Giorgione (1478—1510) a lélek költője és búskomor, színes álmok álmodója, kinek művészete a velencei törekvések lángelméjű beteljesedését jelenti. A lelket nemcsak az emberben, hanem a tájban is kereste, melyet átítatott a maga melanchóliára hajló érzéseivel és vágyaival. Az ő emberei nem cselekvésre, hanem csöndes elmélyedésre, álmodozásra vannak teremtve.

Csak kevés hiteles alkotással képviselt művészetének jellemzésére példaként az 1504-ben festett castelfrancói Madonnát (Castelfranco, dóm) vesszük szemügyre, mely a Giovanni Bellini által megteremtett és népszerűsített Santa Conversazione típus legérettebb s legcsodálatosabb kivirágzása. (84. kép.) A középen szőnyegkárpittal díszített magas trónuson ül a borongó komolysággal maga elé tekintő Madonna, kinek ölében a kis Krisztusgyermek elszunnyadt. Lent, a trón lábánál balról a vértezett Szt. Liberalis, jobbról pedig a barátcsuhába öltözött Szt. Ferenc állanak díszőrséget. Mögöttük a trón talapzatának magasságáig sötétlő fal emelkedik, amely mögött napfényben úszó, dombhullámos, kéklő tengerre nyíló táj bontakozik ki. Az egész képen a csöndes, borongó áhitat hangulata ömlik el. Ennek a békés, nyugalmas hangulatnak a fölidőzésében a szigorú szimmetriával fölépített, háromszögű képszerkezet mellett a merőleges középtengely s a vízszintesek erőteljes hangsúlya is nagy szerepet játszik. Ennek az érdekében került a művész az alakokban is a mozgalmasságot s az élénkebb taglejtést. Az egyetlen mozgási értéket, Szt. Ferenc rajongó odaadással telt taglejtését az őt övező félhomály úgy szólván teljesen magábaszívja. A kép alsó szakaszán uralkodó félhomállyal szemben odafent a tájon fényittas



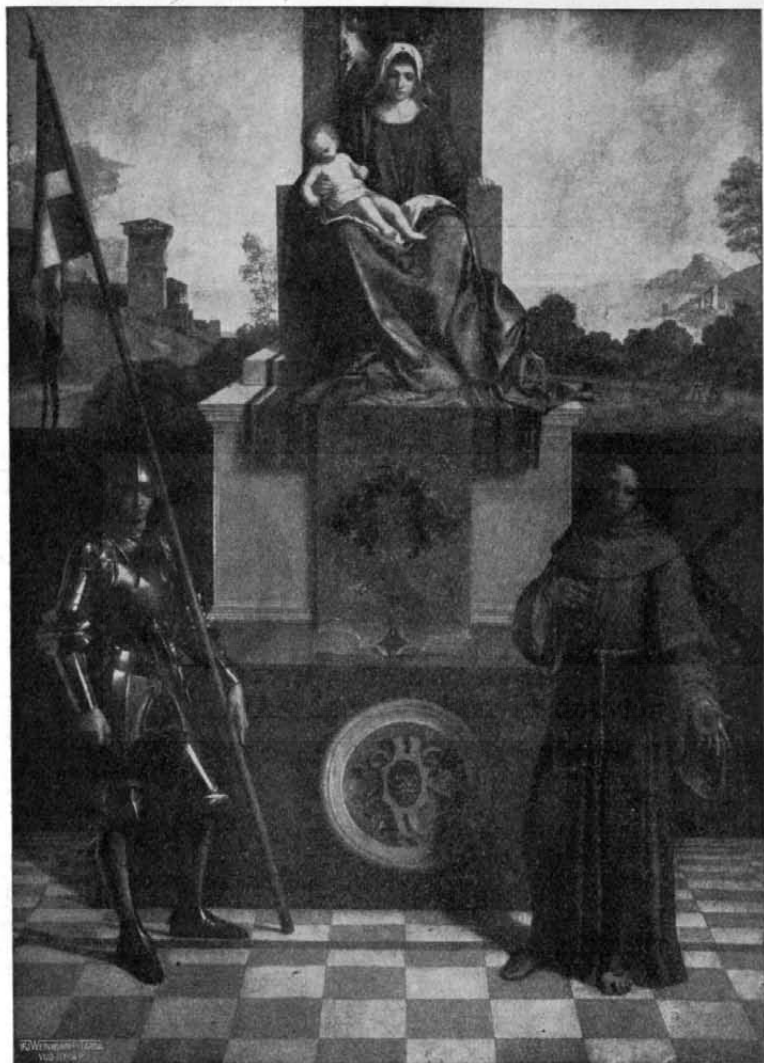
(83. kép.) CORREGGIO: KUPOLAFESTMÉNY. S. GIOVANNI EV., PARMA.  
*A keret mentén a felhőpárnákon ülő, hatalmas testű apostolok foglalnak helyet, a közepén pedig a merész rövidülésben ábrázolt Krisztus emelkedik sodródva a sugaras magasságokba. A kupolán át nyíló vízió itt még engedelmesen simul belé az építészeti keretbe, hogy aztán a barokk-festők végtelenbe csapongó fantáziája által fölkarva hőmpölygő lávafolyó módjára törjön át minden tektonikus gátat s zúduljon át a valóságba.*

atmoszféra ömlik el, mely a Madonnát is betakarja puha fátyolával. Az alakok mindegyike csöndes, magábamélyedő komolysággal a maga életét éli s mégis valamennyit összefűzi a lelki hangulat egysége. S éppen ez a végtelenül finom, zenei hangulat az, ami a castelfrancoi Madonnát a vallásos áhitat kiapadhatatlan ihletforrásává teszi. (Csak megemlítjük, hogy Giorgione egyik, Páris megtalálását ábrázoló képének egy töredékét a budapesti Szépművé-

szeti Múzeum őrzi. Ugyancsak az ő szellemét képviseli az a bensőséges kifejezéssel teljes férfiképmás, melyet egyes kutatók az Antonio Brocardot megnevező felírás hitelességének megtagadásával a művész önarcképének tartanak.)

Amidőn Giorgione 1508-ban a velencei Fondaco de'Tedeschi (német kereskedők háza) homlokzatának freskóin dolgozik, mint munkatársát ott találjuk oldalánál Velence festőfejedelmét, Tiziano Vecelliot (1477 vagy 1486—1576), akinek a sors hatalmas sodrú tehetségéhez kivételes méretű életkort juttatott s akinek homlokára a világhír már életében glóriát font. Őserejű tehetsége, mely csak érett férfikorában bontakozott ki, mindvégig töretlen erővel lobogott s vezérelte új utakra. A diadalmas életerő a berlini 1550 körül festett önarckép tanúsága szerint még 70 év terhével vállán sem hagyta el. A vonásokban fölényes, fejedelmi öntudat, a tartásban és kifejezésben pedig drámai feszültség tükröződik, mely hű kifejezője annak a szüntelen tűzbenégő egyéniségnek, mely éppen élte utolsó tizedeiben még a színeket is drámai étellel töltötte meg.

Tizian, akinek művészetében a szín nemcsak járulékos takarója a jelenségeknek, hanem elválaszthatatlanul hozzátartozik az élet lényegéhez, a tétlen álmódosásra hajló Giorgionével szemben a drámaiságot képviseli, melynek segítségével az égi és földi jeleneteket a meggyőző szubjektív élmény hőfokára hevíti. Ennek a képességnek nagyszerű bizonyosságát szolgáltatja a velencei Frari-templom oltára számára festett nagyhírű Assuntája (Mária mennybemenetele, 1518), melynek középtengelyében Mária — a földön maradt riadt apostolok szemeláttára, — játékos angyalok tartotta felhőtalapzaton látomásszerű könnyedséggel emelkedik a magasba, hol az Úr kitárt karja fogadja. (85. kép.) A magasba emelkedés szuggesztívóját a mester a főalak csavarszerű mozdulata mellett (figura serpentinata) a színezéssel s a világítás



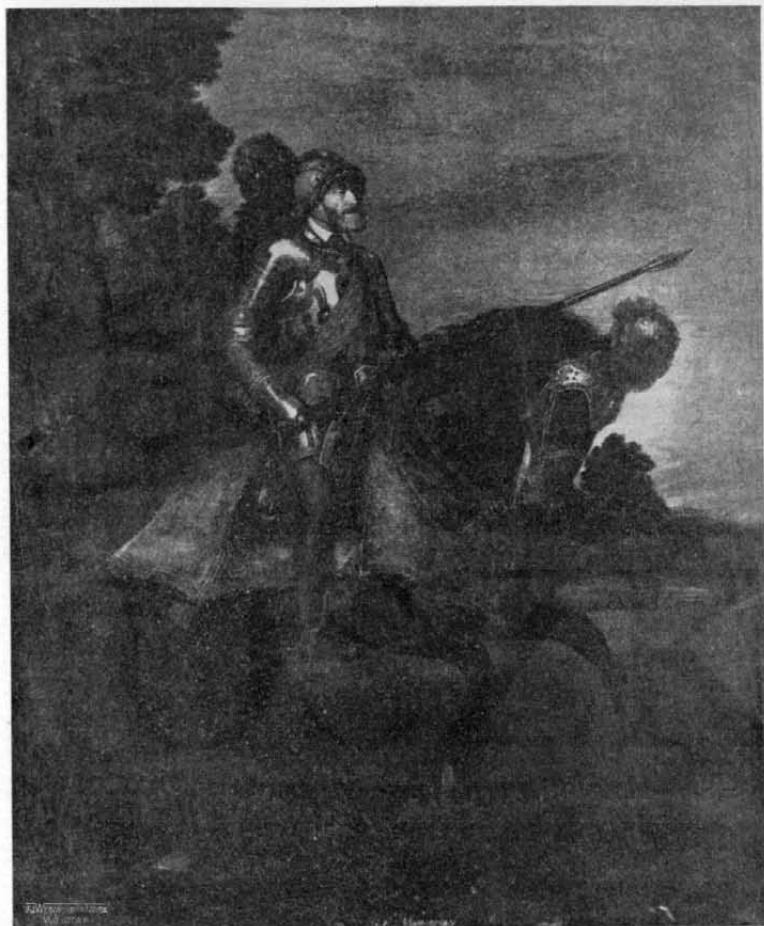
(84. kép.) GIORGIONE : MADONNA, CASTELFRANCO, DÓM. Még a színtelen reprodukción is érzik, hogy a kép hatásában nem a plasztikai értékek, hanem a színek és a világitás viszik a főszerepet. A színek azonban minden gazdagságuk ellenére sem keltik a tarkaság benyomását, mert a művész minden élesebb hangsúlyt került s az összehatás nyugodtságát nagy meleg szürke felületekkel biztosította.

ellentéteivel is fokozta. A sötétebb színekben tartott, fölhevült taglejtésekkel magasba tekintő apostolokat árnyék takarja, az egyre világosabb színű felső régiók ellenben az égi fény aranyglóriájában fürdenek. A néhány évvel később ugyancsak a Frari-templom



(85. kép.)  
TIZIAN: ASSUN-  
TA, VELENCE,  
FRÁRI-TEMPLOM

*Tizian fiatalkori műve, mely 1514—1516 között készült a Frari-templom főoltára számára. A mester alakító képzeletének örök dicsősége, hogy Mária mennybemenetelének isteni színjátékát művészelének eszközeivel a szemlélő számára is meggyőző élménnyé tudta tenni. Ennek köszöni a kép nagy népszerűségét s ez magyarázza meg, hogy a későbbi nemzedékek Mária mennybemenetelének ábrázolásánál Tizian alapvetését Rubenstől Maulbertschig sohasem nélkülözheték.*

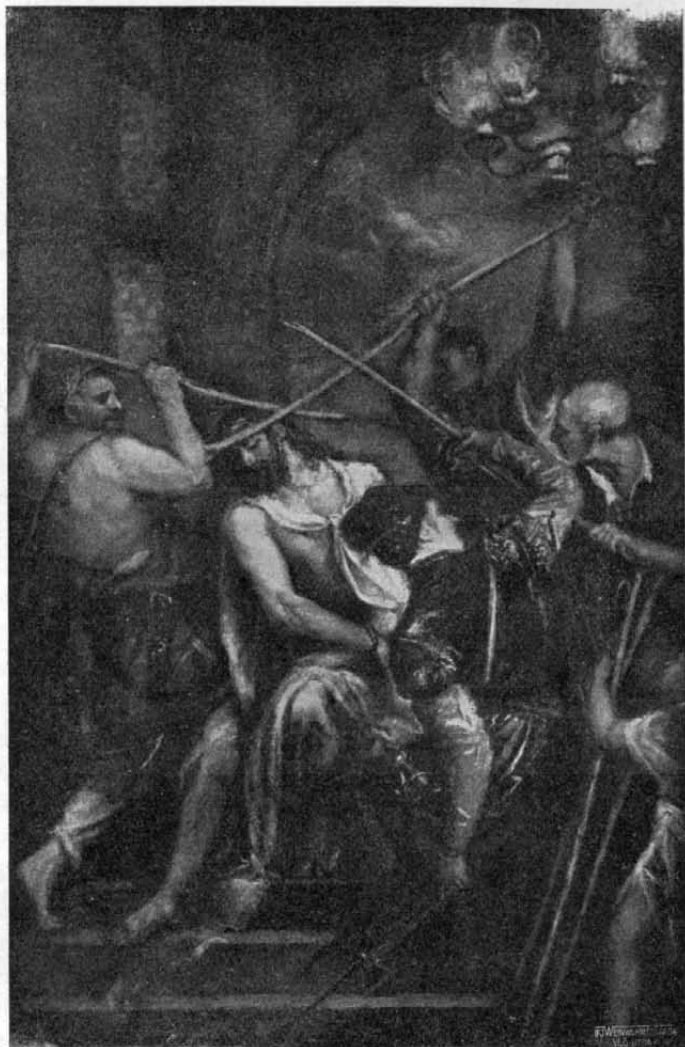


(86. kép.) TIZIAN: V. KÁROLY LOVASARCKÉPE, MADRID, PRADO.  
*Ez a nagyszerű, reprezentatív lovasarckép egyben a lélektani jellemzésnek is remeke. A portré az a műfaj, melyben Tizian csalhatatlan emberismeretének és veséig járkésző éleslátásának számos bizonyosságát adta. Elég ha V. Károly arcképei mellett a nagy Farnese-pápa, V. Pál csodálatosan szuggesztív képmásaira emlékeztetünk.*

számára festett Pesaro-ház Madonnájában (1526) a Santa Conversazione típus átfogalmazásának vagyunk tanui. A Madonna a hagyományos elrendezéstől eltérőleg nem a kép középtengelyében, hanem jobbról, az oszlopos előcsarnok tövében felállított trónuson

foglal helyet s előrehajolva kegyes leereszkedéssel fogadja a vele szemben a kép előterében térdelő Jacopo Pesaro imádatát. A két alak diagonális kapcsolatát a közjük ékelődő, a lépcső felső fokán ülő Szt. Péter ellentétes mozgással átjárt alakja hatásosan közvetíti. A Madonna ölében álló kis Jézusgyermek viszont a trón oldalánál álló Szt. Ferenc felé fordul, aki baljának taglejtésével a család mellette térdelő többi tagjára utal. A rétegesen egymás mögött sorakozó alakokon áthullámzó diagonális képtengely nemcsak eleven mozgalmasságot visz a kompozícióba, hanem a háttéri borús égbolttal s az oszlopok körül gomolygó, játékos angyalokkal koronázott felhőkkel együtt a kép levegős, térbeli mélységének is fontos tényezője.

Tiziant, akinek ujjongó színörömmel telt palettája minden tárgykörben otthonos volt, akinek a velencei Doge palota számára festett, a cadorei csatát ábrázoló nagyszerű történeti festménye 1577-ben elpusztult (csak másolatokból ismerjük), egész életén át bőségesen elárasztották portré megbízásokkal. Ezek az arcképek, melyeken a tartalmi inger a legcsekélyebb s melyek sorából különösen V. Károly lovasarcképe (86. kép.) magaslik ki (Prado, Madrid), a legalkalmasabbak arra, hogy a színek megnövekedett jelentőségét Tizian művészetében átérezzük. A színeket elszigetelő quattrocento tarkaságával szemben már a cinquecento tónusegységre törekvő klasszikus mesterei is állástfoglaltak. „Tizian még tovább megy; nála a benyomás egysége nem egy absztrakt alaptónuson, hanem a színfoltoknak nagyobb színegységekké való összefoglalásán nyugszik, melyekkel kompozícióit fölépíti“ (Dvorák). Az egymásrahatással, ellentéteikkel és átmenetekkel összekapcsolt színértékek az egész képen előmlő, egységes színjelenséggé olvadnak össze. A színnek ez az új kompozicionális szerepe a térábrázolás szempontjából is rendkívül jelentőséggel bír. Ezek a színelületek azok, melyek V.



(87. kép.) TIZIAN: KRISZTUS TŐVISKORONÁZÁSA, MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK. A képnek, mely 1570 után keletkezett, van egy körülbelül negyedszázaddal korábban készült változata a párizsi Louvreban. Az első példány kissé színpadias, világos elrendezését a müncheni képen megrázó drámai igazság váltotta fel, melynek erejét a lobogó fátkyafény s a merész, impresszionisztikus színkezelés hatásosan tokozza.

Tizian életének utolsó szakában a színek is megteltek tragikus feszültséggel.

Károly lovasarcképén a szemet fokozatosan a mélybe vezetik s a levegős, szabad tér benyomását keltik.

A mester élete utolsó szakában a szín mindenható hatalommá lett. Az ekkor festett megrázó színszimfóniáknak egyik legnagyobb példáját a müncheni Pinakothekban őrzött Krisztus töviskoronázását ábrázoló képe szolgáltatja (1560 körül), melynek egy korábbi változatát (1540) a párisi Louvrebán találjuk. (87. kép.) A régebbi sima színelrakással szemben az átütöztetett színeket most merészen foltokban vágja a vászonra. A zárt testiséget s a körvonalakat fölperzselő színlavinákból az alakok szinte kísértetiesen merülnek fel. A színek drámai erejét a háttér sötétjéből előtörő fáklafény lobogó nyugtalansága még fokozza. Az agg Tizian, a szín hitvallója ebben az alkotásában egy új, vizionárius művészet prófétája lett.

Tizian örökségét nagytehetségű tanítványa, Jacopo Robusti Tintoretto (1519—1594) fejlesztette tovább, akinek gomolygó, viharosan örvénylő mozgalmassággal telt, a valóság dimenzióit merészen áttörő, jelenésként fölmerülő képein a világitás is drámai erőt kapott.

## II. A renaissance északon.

Elterjedt gyakorlat szerint az északi népek XV—XVI. századi művészetét is renaissance névvel szokták megjelölni, holott ennek az elnevezésnek, legalább a XV. századra vonatkozólag kevés a jogosultsága. A XV. századi északi művészet még teljesen a középkor érzés- és gondolatvilágában gyökerezik. A XV. század első felében a Van Eyck testvérek föllépésével a déli fejlődéssel párhuzamosan egyre erősödő valóságsszomjúság a festészet terén ugyan itt is sorsdöntő erővel jelöli ki a jövő fejlődés útját, de a művészi tevékenységnek az a művészet minden ágára, építészetre és szobrászatra is kiterjedő s az antik művészet elvi alapjaihoz igazodó gyökeres újjászervezése, aminek Olaszországban tanui voltunk, az északi népek

körében nem következett be. A délen kifejlett renaissance művészet európai térfoglalása csak a XVI. század folyamán megy végbe. Míg azonban az alkatilag rokon francia lélemben a kapott ösztönök termékeny talajra találtak s egy sajátos francia renaissance-stílust eredményeztek, addig Németországban tragikus összeütközések és próbálkozások után a nemzeti művészet sorvadására vezettek.

*A genti oltár.* Az a valószerű szellem, melynek kibontakozását már a késő gótikus szobrászat és miniatürefestés emlékein is megfigyelhattuk, a Van Eyck tesvérek nagyszerű remekén, a genti oltáron a monumentális kinyilatkoztatás erejével tör utat magának. Az oltárt a fölírás tanúsága szerint egy gazdag genti polgár, Jodocus Vydt megbízásából (1420) Szent János (mai S. Bavo) templom részére Hubert van Eyck (1366—1426) festette, „kinél nagyobb egy sem található“, a befejezés azonban a mester halála után öccsére, Janra (1386—1441) maradt. Az oltár, mely hányatott sors után ma ismét a maga teljességében régi helyén pompázik, már képeinek széles theológiai programmon fölépülő gazdagságával meglepi a szemlélőt. Az oltárszárnyak külső oldalán fent az angyali üdvözetnek vagyunk tanui, lent pedig Jodocus Vydt és felesége térdelő alakjai között fülkékben a két Szent János kőszínbén megfestett alakja foglal helyet. A külső oldal tartózkodó színezése várakozó feszültséggel tölti meg a lelket, mely csak akkor enged föl, ha az oltárszárnyakat kitarva (88. kép) az üdvözlés történetének egész csodás gazdagsága merül föl előttünk. Az alsó szakaszon paradicsomi virágos mezőkön az összesereglett angyalok, próféták és szentek imádják az Üdvözítő szimbolumait: a bárányt s az élet kútját. Az oldalszárnyakon két oldalról újabb áhítatos, ünnepi csoportok közelednek: az igaz bírák, Krisztus harcosai, remeték Szent Kristóffal az élükön és zarándokok. Fent a magasban az Anyja és Ker. Szent János között trónoló Krisztust pillantjuk meg,

kinek isteni fenségét az angyalok kara dallal ünnepli. A szélső oltárszárnyak szűk fülkéibe pedig az első emberpár került, ki knek bűne a megváltás szükségét fölidézte

A genti oltár tartalmilag még a középkor érzés-és gondolatvilágában gyökerezik, de az a szellem, mely a tartalomnak művészi alakot adott, már telve van a látható világ új értékelésében fogant valóság-szomjúsággal. Ezek a művészek a makrokozmos ábrázolásában a mikrokozmos fölfedezői lettek. Áhítatos tárgyilagossággal keresték föl a környező természet minden kis részletét. Pazarló, aprólékos gonddal, lelkiismeretességgel mélyedtek el a természeti keret csodás formagazdagságába. Nincs oly kis sziklarepedés, nincs oly apró fűszál, mely figyelmüket elkerülte volna. Ez a miniature-szemlélet azonban nem veszélyezteti a döntő összbenyomás egységét, melybe a legkisebb részlet önjogáról lemondó készséggel szívódik fel. Ebben a valószerű keretben természetesen az ember is megváltozott. A karcsú, lebegő, súlytalan gótikus embert a testi létének tudatára ébredt ember váltotta fel, akinek egész lényén a földhöz tartozás érzése ömlik el. A gazdagon átszótt ruházat s a megnövekedett testiségű angyalok hangszerei éppoly minden apró részletre kiterjedő alaposzággal foglalkoztatták a művészt, mint a háttéri táj, melynek meleg, költői igézete a legmélyebben vésődik a szemlélő lelkébe. A kortársak szemében a legnagyobb csodálatot Ádám és Éva ruhátlan alakjai keltették, melyeknek összbenyomásában azonban a részletek lelkiismeretes, kíméletlen valószerűsége ellenére is erősen érződik a gótikus hagyomány elfogódottsága. A genti oltár, melynek egész művészi elgondolása Hubert van Eyck érdeme, a festészeti technika fejlődésében is fontos újítást hozott. Ha az Eyck-testvérek nem is tekinthetők Vasari beállításának megfelelőleg az olajfestés feltalálóinak, mégis kétségtelen, hogy a színek fényerejét az olajtechnika tökéletesítésével bámulatosan felfokozták. A Van Eyck testvérek művészete



(88. kép.) HUBERT ÉS JAN VAN EYCK: A GENTI OLTÁR, GENT, ST. BAVO.  
*Az Eyck testvérek örök dicsősége és érdeme abban rejlik, hogy középkori, nagy átfogású teológiai programhoz kötött hatalmas oltárképükön az addig csak a kisművészetek között bujkáló realisztikus törekvéseket monumentális feladat keretében elhatározó diadalra segítették.*

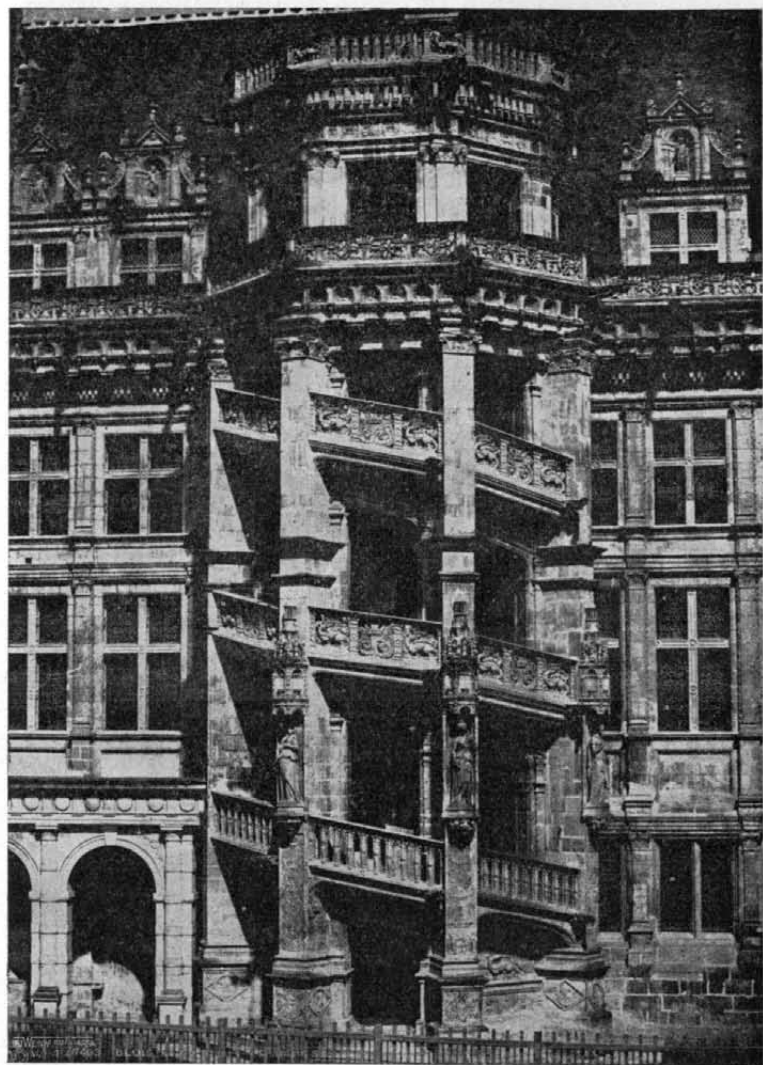
számunkra nem váratlanul felbukkanó csoda, nem rejtély többé, a genti oltárnak megvannak a megértető történeti előzményei, — mégis kétségtelen, hogy a németalföldi festészet egész további fejlődésének ez a nagyszerű alkotás adta meg az alapvetést. Nemcsak a közvetlen utódok, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes stb. művészete, hanem a genialis idősebb Peter Brueghel (1525—1560) táj- és életképeinek drámai ereje, tömör igazmondása és komoly nagyszerűsége is gyökereiben a genti oltárra nyúlik vissza.

**A renaissance Franciaországban.** Az olasz renaissance művészet, melynek európai térfoglalása már a XV. századdal megindul, a XVI. század folyamán világhatalommá lesz, melynek eleven erőforrásai a nemzetek alkotó képzeletét megtermékenyítve azt új aktivitásra serkentik. Különösen érdekes ez a folyamat Franciaországban, hol a déli művészet beáram-

lása egy sajátosan francia renaissance-stílus kialakulására vezet, melynek a Loire menti kastélyok a legjellemzőbb emlékei.

Az új stílusnak a királyi udvar volt a melegágya s a királyok voltak a leglelkesebb pártfogói, akik közül már VIII. Károly (1494) és XII. Lajos (1499) olasz hadjárataik nyomán egész sor olasz mestert hívtak meg Párisba, élükön a jeles, elmélettel is foglalkozó veronai építésszel, Fra Giocondoval. Az új művészetet teljes diadalra azonban csak I. Ferenc (1515—1547) fényűző műpártolása segítette, aki olasz művészekkel benépesített fontainebleau-i kastélyát hatalmas művésziskola középpontjává tette.

Az olasz renaissance-stílus fokozatos térfoglalását a legtanulságosabban a kastélyépítészet emlékei szemléltetik, melyek egyik első, nagyszerű példáját a XII. Lajos alatt megkezdett és I. Ferenc alatt befejezett bloisi kastély szolgáltatja. A XII. Lajos alatt épült rész világosan mutatja, hogy az új stílus eleinte a hagyományos gotikus alaprajzi elrendezés és szerkezet érintetlenül hagyásával csak a részletformákban s az ornamentikában tört magának utat. A középkori francia kastély térbeosztása és külső képe lényegében nem változott. Megmaradtak a négyszögű udvarok, a kerek, csigalépcsővel átjárt saroktornyok. Az épületet koronázó csipkésen fölszaggatott tornyok és kémények sokaságának nyugtalan vonalpathoszában még annak a francia lelkiségnek a lüktetését érezzük, mely a gotika forrongó, égbetörő formavilágát megteremtette (l. különösen az ussói, chenceau-i és chambordi kastélyokat). A helyi, gotikus hagyományok életerejét bizonyítja az is, hogy az építkezéseket rendszeren francia mesterek irányítják (Bloisban Charles Viart), akik mellett a bevándorolt olaszoknak csak a dekoratív kiképzésben jut szerep. Az I. Ferenc alatt befejezett bloisi kastély (1515—1525) három, illetve négy emeletes külső homlokzatát nyitott arkádok és kiugró erkélyek tagolják, fent pedig nyitott oszlop-



(89. kép.) A BLOISI KASTÉLY UDVARI HOMLOKZATA. A homlokzat hangsúlyát a pompázó, nyitott, csavarmenetes lépcsőház adja meg, melynek szerkezete még gótikus, részletei azonban már tisztára renaissance-jellegűek.

csarnok koronázza. Az udvari homlokzat fénypontja a középkori hagyományban gyökerező pompás, nyitott lépcsőház, (89. kép.) mely itt önálló organizmussá szervezkedve kikönyököl a homlokzatra s amely márványkorlátokkal szegélyezve óriás pillérek között kanyarog a magasba. A művészi elgondolás merészsége és izgató érdekessége feledteti, hogy a lépcsőház festői csavarmenetei nem illeszkednek belé szervesen a homlokzat szélesen elterülő, előkelő nyugalmába. Míg Bloisban I. Ferenc csak folytatta a XII. Lajos által megkezdett építkezést, addig a hatalmas méretű chambordi kastély egészében az ő kezdeményezése, architektonikus eszményének a legtisztább megvalósulása. Az építészek (1524—1538-ig Pierre Nepveu, utóbb Jacques Coqueau), akikből Viart ötletgazdagsága és föltaláló ereje hiányzott, a lépcsőházat, nem a homlokzatba ágyazták belé, hanem a keresztalakú középső terem középpontjába illesztették, hol kettős szárnyal, nyolc pillér között nyitottan, enyhe emelkedéssel kanyarog fel a magasba. I. Ferenc a legnagyobb szeretettel a székhelyéül kiszemelt fontainebleau-i kastélyon csüngött, melynek építkezése valószínűleg a meghívott Serlio irányítása mellett 1528-ban indult meg. Az udvarokat övező épület-szárnyak külső képének igénytelenségével és ötlet-szegénységével szemben a Rosso Rossi és Primaticcio vezetésével készült belső dekorációt anyagpompá és túltömött dekoratív gazdagság jellemzi.

A XVI. század közepe táján a késő gotikus elemek az építészetben úgyszólván teljesen háttérbe szorulnak s a festői önkényt nagy építészegyeniségek elméleti és gyakorlati alapvetése nyomán rendszerességre való törekvés váltja fel. Az antik-olasz oszlop és pillérrendek győzelmes térfoglalása nyomán egy sajátosan francia klasszicisztikus stílus alakul ki, melyben a rendszeresség és szerkezeti világosság könnyed ötletességgel, nemes mértéktartással és előkelő kecsességgel párosul. Ezek a francia lélekalkatban gyökerező

sajátosságok adják meg ennek a klasszicizmusnak a sajátosan nemzeti jelleget. Ennek az irányynak egyik első és legnagyobb képviselője, Pierre Lescot (1510—1578), a párisi királyi kastély, a Louvre déli és nyugati szárnyának építőmestere (1546-tól). A külső homlokzat tartózkodó egyszerűségével ellentétben az udvari homlokzatot előkelő, pompázó gazdagság jellemzi. A korintusi pillérrendekkel tagolt emeletek erőteljesebb reliefben kiemelkedő középső szakaszát (rizalit) kettős féloszlopok keretezik. A homlokzat középfelé fokozatosan gazdagodó plasztikai díszítésében Lescotnak kongeniális szobrászkortársa, Jean



(90. kép.) FONTAINE DES INNOCENTS, PÁRIS. Az arányaiban és részletformáiban egyaránt nemesen kiegyensúlyozott és előkelő szellemről tanuskodó épületet Lescot tervezte, plasztikai díszrel pedig Goujon látta el (1547), aki a pillérek közötti szűk mezőket egy-egy nymphát ábrázoló reliefekkel töltötte ki, melyeken a renaissance klasszicizmusa a gotikus hagyományokkal csodálatos harmóniába forr össze. A karcsú testű nőalakok ellentétesen áramló mozdulatainak kecses, folyékony könnyedségét a ruharedők pazar csörgedezése még hatásosabbá teszi.

Goujon (1510—1568) segédkezett, akinek a művészi törekvéseit a Lescotval együtt vállalt párisi Fontaine des Innocents (90. kép.) nimfákat ábrázoló reliefapjai képviselik a legtisztábban. (Páris, Louvre.) A klasszicizmus szelleme ezeken a nimfákon a gotikus érzéssel csodálatosan finom, nemes harmóniába olvad. A karcsú alakok mozdulatának könnyed, hullámzó kecsessége s a ruharedők patakzó vonalgazdagsága Reimsre üt vissza, a fejtípusok viszont antik mintaképekhez igazodnak, de azokat az életörömről hajló francia lelkeség üde melegségével töltik meg. Goujon reliefjeiben az a francia női szépségeszmény öltött új alakot, melynek már a katedrálisok mesterei is hódoltak s mely századokkal később Houdon képzeletében virágzott ki újra.

**A renaissance Németországban.** Dürer, az ifjabb Holbein és Grünewald. Amíg francia földön a renaissance térfoglalása egy századokra kiható jelentőségű nemzeti stílus (klasszicizmus) kialakulásához vezetett, addig Németországban rövid nekilendülés és merész próbálkozások után a virágzó, késő gotikus érzésben gyökerező nemzeti művészetet végzetes válságba sodorta. Ennek a különös jelenségnek a magyarázata a déli és északi antáziatípus kiegyenlíthetetlen ellentétében rejlik. A késő gotika zsibongón nyugtalan, szeszélyes formavilágában otthonos, festői önkényre hajló, északi jellegű germán fantázia a délről kapott ösztönöket minden próbálkozás ellenére sem tudta tiszta megoldásokká érlelni. Ez az ellentét lett a magyarországi származású Albrecht Dürer (1471—1528) művészsorsának a tragikum, akinek minden férfias igyekezete sem volt elegendő arra, hogy az érzésvilága (gotika) és írásban is lefektetett elméleti meggyőződése (renaissance) közötti ellentétet eltüntesse. Még legrenaissanceízűbb és legérettebb alkotásain is érezhető, hogy a bennük érvényesített szerkezeti törvényszerűség, szimmetria és monumentalitás nem lelki hajlamokban, hanem elméleti meggyőződésben gyökerezik. Az az elszánt, férfias komolyság és

fáradtságot nem ismerő szorgalom, mellyel elméleti meggyőződésének művészi alkotó munkájában érvényt akart szerezni, már Goethe csodálatát is fölkelte, aki éppen ebben az örökös, végzetszerű problémakeresésben, melyhez bámulatos optikai szomjúsággal és érzékenységgel fölszerelt fölényes értelem adta meg a vezérletet, látta Dürer lelki alkatának tösgyökeres németiségét. S éppen ebben a legyőzhetetlen faji megkötöttségben, mely az eleven és mozgékony olasz szépségeszményt az érdesebb és nehezkesebb német alkat etikai súlyával terhelte meg, (Négy apostol, München) rejlik Dürer mindvégig problematikus, izgató ígéretekben gazdag művészetének az ellenállhatatlan varázsa s egyben egyéni jelentőségén túlterjedő, fölemelő történeti tanulsága.

Dürer alkotó képzeletének alapjában későgotikus jellegét a legvilágosabban az mutatja, hogy művészetének legfontosabb kifejező eszköze: a vonal és pedig nem a déli szemléletben gyökerező, tárgyszerű, tiszta menetű, hanem a tárgyszerűtlenül kanyargó, felborzolt, küzködő menetű északi vonal. Páratlan vonal-érzékenysége tette Dürert született grafikussá. Fa- és rézmetszeteinek gazdag sorozatában művészi fejlődése szinte naplószerű közvetlenséggel és pontossággal tükröződik. Ez a terület az, ahol Dürer északi természeté és fantáziája technikai hagyományoktól támogatva a leghívebb maradt önmagához.

1498-ban készült, az Apokalypsis jeleneteit ábrázoló nagyszerű fametszetsorozata, melyen a világösszeomlás hangulatának tragikus feszültsége zavarosan forrongó és fodrozódó vonalmozgásban tört magának utat, a fiatal Dürer meglátásokban gazdag, kifejezéssomjas, északi képzeletének legnagyobb s egyben legmegrázóbb vallomása. Később, mikor olaszországi útjai nyomán lelkében déli, monumentális képgondolatok érlelődnek (Rózsafüzérünnep, Prága, 1505; a Szentháromság imádása, Bécs, Kunst-historisches Museum, 1511), a vonal elveszti tárgy-

szerűtlen, fantasztikus hevületét s a metszetek is megtelnek déli ösztönök és elméleti kutatások nyomán a valószerű tér- és testábrázolás problémáival, tartalmuk és hangulatuk azonban továbbra is mélyen benne gyökerezik a német érzés és gondolatvilágában. Világosan érezteti ezt az a hangulati ellentétével egymásra utaló, 1514-ben készült két rézmetszet, melyek közül az egyik a tudásba és kutatásba beléfáradt, sötétben távolba fürkésző Melancholiát, a másik pedig a cellája mélyén ihletes buzgalommal szorgoskodó Szent Jeromost ábrázolja. A korai metszetek kemény feltellentéteivel szemben most az egészen, puha, egymásbaolvadó tónusok uralkodnak. A felfogás festőibb lett. A sötét, tétlen töprengéssel maga elé meredő, hatalmas testű, szárnyas Melancholia körül szanaszét töröttek és használatlanul hevernek a tudás és kutatás eszközei. A csalódott magábaomlásnak ezt a tragikus hangulatát az egész lapon előmlő szürkületi félhomály csak fokozza. A Melancholia lélekre nehezedő, problématerhes komolyságával szemben a Szent Jeromos metszeten (91. kép) a könnyed, békés áhítat hangulata ömlik el, melynek fölidézésében a képet átjáró vízszintesek mellett a vonaltávlat és a világítás viszi a főszerepet. A fény, mely melegen, remegve szűrődik be a rácsos ablaktáblákon, barátságosan simogatja meg a szoba berendezésének tárgyait, foltokat rajzol a padozatra s zavartalan tisztasággal terül el az asztalon, mely fölé hajolva a Szent aggastyán munkáját végzi. Ezzel a csodálatos hangulatszímfóniával, melyen belül az ember szinte jelentéktelenné lesz, Dürer a holland interieurfestés előkészítője lett.

A monumentális festészet terén Dürer utolsó, hitvallásszerű megnyilatkozása az 1526-ban Nürnberg város tanácsának ajándékozott Négy apostol. (92. kép.) (München, Pinakothek.) A keskeny, oltárszárny-szerű képeket, melyekről a környező tér minden jelzése hiányzik a hatalmas alakok teljesen betöltik. Balról a nyitott könyv fölé hajló János és Péter, jobb-



(91. kép.) DÜRER: SZT. JEROMOS A CELLÁBAN. (RÉZMETSZET 1514-BŐL.)  
*Ennek a lapnak, mely Dürer rézmetsző művészetének egyik legismertebb remeke, a főhőse tulajdonképpen nem a szoba sarkában kuporgó barát, hanem a termékeny csöndnek az a napfényes hangulata, mely a cella minden zugát betölti.*

ról pedig a kezében könyvet és kardot szorongató Pál s a háttérből rátekintő Márkus. Ott az igazság útjait kereső fürkésző elmélyedés, itt a meggyőződésért halni is kész akarat sűrűsödött Dürer lelkében szinte világtörténelmi jellemképpé. János és Péter lesütött tekintetével ellentétben Pál és Márkus szeme sötéten izzó elszántsággal villan reánk. Dürer ezekben a nagy plasztikai erővel és monumentális egyszerűséggel megfestett alakokban, melyeken minden forma telítve van kifejezéssel, a szellemi és erkölcsi vezérletre hivatott germán férfieszményt látta el a formai és etikai örök-

érvény szentesítési záradékával. János puhább lelki-ségét a meleg vörös színű köpeny lágy omlása, Pál kemény, érces férfiasságát pedig a kékes árnyékokkal még hidegebbre hűtött fehér köpeny súlyos, szakadékos esése kíséri. A pompás, egyéni zamatú apostolfejek szerkezeti és lélektani igazsága Dürer portréfestői hivatottságának is fényes bizonyosságai. (Egy jellemze-tes férfiarcképét Szépművészeti Múzeumunk őrzi.)

Dürer örökösen kereső és fáradságos próbálkozásaival szemben fiatalabb kortársa, az ifjabb Hans Holbein (1497—1543), aki mint portréfestő európai hírre tett szert, a renaissance-képszerkesztés elveit minden ellenmondás nélkül szívta fel magába. Ezt bizonyítja vallásos művészetének legismertebb remeke Meyer polgármester Madonnája (93. kép.) (Darmstadt; a drezdai példány későbbi; valószínűleg németalföldi másolat), melyen a szimmetrikus elrendezés ünnepi nyugalmat az előtéri alakok csoportosításában s a szőnyeg gyűrődésében szóhoz jutó véletlen a meleg életvalóság melódiáival fonja át. Ez a bensőséges, pátoszmentes emberi melegség adja meg ennek a Madonnaképnek azt a napsugaras hangulati aláfes-tést, melyben német lelkiség tükröződik.

Ugyanazokban az évtizedekben, amikor Dürer és az ifjabb Holbein a renaissance objektív világmeg-ismerésének apostolaivá szegődnek s az élet értékét a matematikai törvényszerűségekben keresik, Matthias Grünewald (1480?—1520?) megrázó erejű víziókban tesz hitet a szubjektív érzés mindenhatóságáról. Dürerrel, az értelem problematikussával szemben Grünewald az érzés fanatikusa, aki a maga érzésvilá-gával itatja át a mindenséget. Nála minden vonal és minden szín igazságát nem az objektív ábrázolás, hanem a szubjektív kifejezés határozza meg, melynek érdekében a valóságot hol fokozott hangsúllyal látja el, hol pedig merészen szembehelyezkedik vele. Ez a vonal és szín bámulatos mimikai erejével párosuló érzelmi mindenhatóság az, ami Grünewaldot a gotika

nagy mestereinek kongeniális örökösévé teszi. Művészi pályájának a zenitjét az 1509—1511 között festett isenheimi oltár jelzi, melynek gazdag képsorozatából csak a külső oltárszárnyra festett Krisztust a keresztfán vesszük közelebbről szemügyre. (Kolmar, Múzeum.) Komor és kopár, egyhangú dombhullámok előtt csüng a hatalmas test súlya alatt görnyedő



(92. kép.) DÜRER: A NÉGY APOSTOL, MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK. Ez a két kép Dürer monumentális nagyszerűségre érett művészetének utolsó állomását képviseli. A Négy apostolban — melyeket szülővárosa tanácsának adományozott — szinte végrendeletszerű tömörséggel és komolysággal fogalmazta meg népe számára a germán etikai férfieszményt.

keresztben az Üdvözítő megrázó valóságossággal ábrázolt alakja, kinek töviskoronával övezett feje lecsuklott, újjai, mint elgörbült szögek merednek a magasba, sebektől eltorzult lábfeijéből pedig patakzik a vér. Balról mint tajtékozó fájdalomhullám tör fel a magasba a térdelő, kezeit kétségbeesetten imára kulcsoló Magdolna, aki mögött az Istenanya fájdalomtól dermedten, kezeit tördelve, lehunyt szemekkel omlik a mellette álló Szent János karjaiba. A két alak ellentétét a színek szimbolikus ereje fokozza: Mária fehérre fagyott köpenyét János köpenye meleg, vörös színekkel öleli körül. A baloldali hármassal szemben a kép másik oldalát Ker. Szent János hatalmas alakja tölti be, aki szilárdan megvetett lábakkal állva jobbával a prófétai meggyőződés erejével mutat a keresztre. Lábánál az Isten béránya, melynek ártatlan fehérségében a Krisztus véres lábfeijéről ránk meredő borzalom a szimbolikus színellentét által mintegy feloldódik. Az által, ahogyan Grünewald ezt az égő színekben feljajduló jelenetet a végtelen gyászos, vigasztalan sötétségébe ágyazta, a Keresztrefeszítést eget és földet megrázó kozmikus tragédiává szélesítette ki, melynek komor nagyszerűsége a szemlélőben csak fokozódott, ha az oltárszárnyakat kitérve a karácsonyi örömök szivárványos színekben pompázó mesevilága nyílt meg előtte.

Jellemző, hogy a XIX. század, a természettudományi világnézet kora, mely Dürer valóságsszomjas, értelmi alapokon nyugvó művészetét pajzsára emelte, Grünewald vizionárius művészetével szemben tanácsatlanul állott. Grünewald megértését csak a lelki válságokkal terhes XX. század hozta meg, melynek kifejezésszomjas művészete mögött (expresszionizmus) ugyanaz a feszültséggel tele nyugtalanság forrong, mely Lutherrel leírta a végzetes szavakat: „Es ist die Welt gar rege geworden... sie knackt sehr.“ Dürer és Grünewald ellentétes pólusokról induló művészetét nehéz egymáshoz mérni. Annyi azonban

(93. kép.)  
AZ IFJABB HOL-  
BEIN: MEIER  
POLGÁRMESTER  
MADONNÁJA,  
DARMSTADT.



A renaissance-  
szépség után  
szomjúhozó kor-  
társak Holbein  
remekén valószí-  
nűleg főként az  
olasz képszer-  
kesztés mesteri  
voltát csodálták,  
bennünket azon-  
ban elsősorban  
hangulati várá-  
zásával köt le,  
melynek ezt a  
családias meleg-  
ségét és közvet-  
lenségét a déli  
népek Madon-  
náin hiába  
keressük.

kétségtelen, hogy a kor fölkavart lelkesége csak Grünewald víziónárius művészetében döbben elénk élményerővel, mely már magában hordja a lélek legnagyobb festő-költőjének, Rembrandtnak az ígérését.

**A renaissance Magyarországon.** Az olasz renaissance-kultúra első hullámai már a XV. század első felében elérik hazánkat, amikor is a Zsigmond király által behívott olasz főurak és főpapok lelkes műpártolása kiváló olasz mestereket is foglalkoztatott. Filippo Scolari (Ozorai Fülöp) temesi bán Ozorán palotát emelt, melynek festői díszítésére sikerült Masaccio mesterét és munkatársát, Masolino da Panicalel megnyernie, aki 1424—5-ben érkezett Magyarországra. A magyarországi renaissance fénykora azon-

ban Corvin Mátyás uralkodása idejére esik, aki fejedelmi bőkezűséggel fáradozott az olasz művészeti kultúra meghonosításán. Jeles olasz mestereket látott el megrendelésekkel s igyekezett udvara számára megnyerni. (Andrea del Verrocchio, Filippino Lippi stb.) Nagyhírű budai palotáját, melynek néhány, süttöi vörösmárványból faragott töredékét a Nemzeti Múzeum őrzi, olasz mester építette. Tudomásunk van továbbá Benedetto da Majano és Giovanni Dalmata szobrászok budai működéséről. Mátyás és Beatrix nagyhírű, Bécsben őrzött relief-mellképe ismeretlen észak-olasz mester kezemunkája. Mátyás büszke palotája műkincsei minden gazdságával sajnos áldozatul esett a török pusztításának. Ugyanez a sors érte a király világhírű, hatalmas könyvtárát, melynek ma már csak mintegy másfélszáz darabját ismerjük. (Corvinák.) A könyvtár művészileg legértékesebb kéziratainak díszítését olasz mesterek végezték, akiknek sorából főként a Verrocchio műhelyében nevelkedett Attavante degli Attavanti magaslik ki. Mátyás halálával az olasz kapcsolatok nem apadtak el, de a művészetek leghatásosabb istápolója immár nem a királyi udvar, hanem a főurak és a főpapok. Közülük került ki Bakócz Tamás, akinek esztergomi sirkápolnája, melynek márványoltárát Andrea Ferrucci faragta, a magyarországi renaissance-építészetnek egyetlen épségben fennmaradt emléke. (1510—1520 között épült). A szobrászati alkotásoknak a visegrádi (Esztergom, Keresztény Múzeum) s a Báthory-Madonna (Nemzeti Múzeum) mellett a Szathmáry György (Pécs, Székesegyház) és Nagyrévy Endre szentség-házai (Budapest, Belvárosi plébániatemplom) a legszebb fennmaradt képviselői.

# K É P E K J E G Y Z É K E

	Oldal
1. Ravenna, S. Apollinare, Nuovo, .....	9
2. Parenzo, Bazilika, .....	11
3. Konstantinápoly, Hagia Sophia. ....	13
4. Ravenna, S. Vitale. ....	17
5. Justinianus császár és kísérete (mozaik). Ravenna, S. Vitale	20
6. Theodora császárnő és kísérete (mozaik). Ravenna, S. Vitale	21
7. A jó pásztor szobra. Róma, Lateráni múzeum .....	23
8. Sinan : Selimije. Drinápoly .....	25
9. Granada. Alhambra. Oroszlánudvar .....	26
9/a. Aachen, Székesegyház.....	29
10. Worms, Szt. Péter-székesegyház. ....	32
11. Mont St. Michel. Apátsági templom .....	35
12. Toulouse, Saint Sernin. ....	38
13. Perigueux. St. Front székesegyház .....	40
14. Velence, San Marco.....	41
15. A pisai dóm a baptisteriummal és a ferdetoronnyal .....	43
16. Szt. Péter a moissaci St. Pierre-templom baloldali kapu- szárnyáról .....	45
17. Utolsó ítélet a nyugati főkapuról. Autun, St. Lazare .....	48
18. A chartresi székesegyház nyugati kapuja .....	49
19. Mária és Erzsébet. Reims, székesegyház, nyugati kapu ....	50
20. Arles. Saint Trophime, a főkapu déli oldala .....	51
21. Erzsébet. Bamberg, székesegyház .....	57
22. Lovas (Szt. György ?). Bamberg, székesegyház, keleti Szt. György-kórus .....	53
23. Ekkehard és Uta. Naumburg,* székesegyház, nyugati kórus	55
24. Szt. János, Naumburg, Székesegyház.....	57
25. Niccolo Pisano: Bemutatás a templomban. Pisa, Baptisterium	60
26. Notre Dame-székesegyház. Páris, nyugati homlokzat ....	63
27. Reims, székesegyház, nyugati homlokzat .....	67
28. A roueni székesegyház homlokzata .....	69
29. A párisi Notre Dame belseje .....	71
30. Az amiensi székesegyház belseje .....	75
31. Orvieto, székesegyház .....	79
32. Bologna, San Petronio .....	81
33. Lübeck, városháza .....	83
34. Palazzo Vecchio. Firenze .....	85
35. Doge-palota. Velence .....	86
36. Szt. Tivadar, a chartresi székesegyház déli kapubéléséről ..	88
37. Mária és Erzsébet. Amiens, székesegyház .....	89
38. Utolsó ítélet. Páris, Notre Dame .....	91
39. Madonna („La Vierge Dorée“). Amiens, székesegyház ....	93
40. V. Károly és Bourbon Johanna. Páris, Louvre .....	95
41. Claus Sluter : Mózes kútja, Champmol, Dijon mellett, Kart- hauzi-kolostor .....	97
42. Cangrande síremléke. Verona .....	99
43. Február. Naptári kép Berry herceg imakönyvéből. Chantilly Musée Condé .....	102
44. Giovanni Pisano : A betlehemi gyermekek megöletése. Dom- bormű a pistojai szöszékről. Pistoja, S. Andrea .....	105

\* A szövegben az 55. oldal képaláírásában szereplő Bamberg helyett Naumburg olvasandó.

45. Giovanni Pisano : Sibyllák (a pisai szószék sarkairól). Berlin, Oldal Kaiser Friedrich-Museum .....	107
46. Giotto : Lázár feltámasztása. Padua, Aréna-kápolna ....	110
47. Ghiberti : Izsák feláldozása. Firenze, Bargello ..	116
48. Brunelleschi : Izsák feláldozása. Firenze, Bargello .....	117
49. Brunelleschi : Ospedale Degli Innocenti. Firenze .....	119
50. Alberti : Palazzo Rucellai. Firenze .....	123
51. Alberti : S. Francesco. Rimini .....	125
52. Donatello : Szt. György. Firenze, Bargello .....	127
53. Donatello : Angyali üdvözlés (mészkö). Firenze, Santa Croce	129
54. Donatello : A szamárcsoda. (bronzdombormű). Padova, Il Santo	131
55. Donatello : Gattamelata. Padua .....	133
56. Ghiberti : Az ember teremtése. Részlet a „Porta del Paradiso“-ról. Firenze, Baptisterium .....	135
57. Jacopo della Quercia : A bűnbeesés és kiűzetés a paradicsomból. Bologna, San Petronio .....	137
58. Masaccio : Adógaras. Firenze, Sta. Maria del Carmine, Braccacci-kápolna .....	139
59. Fra Angelico : Mária koronázása. Páris, Louvre .....	141
60. Botticelli : La Primavera. Firenze, Accademia .....	143
61. Botticelli : Magnificat. Firenze, Uffizi .....	145
62. Verrocchio : Dávid. Firenze, Bargello .....	147
63. Verrocchio : Colleoni. Velence, a San Giovanni e Paolo előtti tér	149
64. Piero della Francesca : A keresztfa előtt térdelő Sába királynője (részlet). Arezzo, San Francisco .....	151
65. Mantegna : Jákob útban a vesztőhelyre megáldja a megtértet; Padova, Eremitani.....	153
66. Mantegna : Mennyezetfestmény. Mantua, Castello .....	155
67. Mantegna : Krisztus siratása. Milano, Brera .....	157
68. Bramante : Tempetuo a S. Pietro in Montorio mellett, Róma	161
69. Bramante : A római San Pietro terve .....	162
70. Leonardo : Sziklás Madonna. Páris, Louvre .....	163
71. Leonardo : Utolsó vacsora. Milano, Sta. Maria delle Grazie	165
72. Michelangelo : A Sixtus-kápolna mennyezete. Róma, Vatikán	169
73. Michelangelo : Az égi testek teremtése. Róma, Sixtus-kápolna	173
74. Michelangelo : Jeremiás próféta. Róma, Sixtus-kápolna ..	177
75. Michelangelo : Delphica, Róma, Sixtus-kápolna .....	181
76. Michelangelo : Mózes. Róma, S. Pietro in Vincoli .....	183
77. Michelangelo : Medici sírkápolna. Firenze, San Lorenzo ....	185
78. Michelangelo : Giuliano Medici síremléke. Firenze, San Lorenzo	189
79. Raffael : Athéni iskola. Róma, Vatikán .....	191
80. Raffael : Helodioros kiűzetése. Róma, Vatikán .....	195
81. Raffael : Sixtus Madonna. Drezda, Albertinum .....	197
82. Correggio : Madonna Szt. Jeromossal és Magdolnával (Napal). Parma, képtár .....	199
83. Correggio : Kupolafestmény. Parma, S. Giovanni Ev. ....	201
84. Giorgione : Madonna. Castelfranco, dóm .....	203
85. Tizian : Assunta. Velence, Frári-templom .....	204
86. Tizian : V. Károly lovasareképe. Madrid, Prado .....	205
87. Tizian : Krisztus töviskoronázása. München, Alte Pinakothek	207
88. Hubert és Jan van Eyck : A genti oltár. Gent, St. Bavo ..	211
89. A bloisi kastély udvari homlokzata .....	213
90. Fontaine des Innocents. Páris .....	215
91. Dürer : Szt. Jeromos a cellában (rézmetszet 1514-ből). ....	219
92. Dürer : A négy apostol. München, Alte Pinakothek .....	221
93. Az ifjabb Holbein: Meier polgármester Madonnája. Darmstadt	223

## I. Általános összefoglaló művek.

- SPRINGER : Handbuch der Kunstgeschichte. 6 kötet, 12. kiadás.  
Leipzig, 1924.  
(*Mindegyik kötet végén bőséges bibliográfia.*)
- WOERMANN—WOLTMANN : Geschichte der Kunst aller Zeiten  
und Völker. 6 kötet, 2. kiadás. Leipzig, Wien 1915.
- KNACKFUSS—ZIMMERMANN : Allgemeine Kunstgeschichte.
- BEÖTHY : Művészettörténet. 4 kötet.
- MICHEL : Histoire de l'art. Paris.
- RIZZO—TOESCA : Storia dell'arte classica e italiana. Torino.
- VENTURI : Storia dell'arte italiana. Milano 1901 s köv. évek.  
Eddig 9 kötet.
- HOURTICQ : Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart, 1911.
- ROOSES : Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart, 1914.
- ARMSTRONG : Geschichte der Kunst in Grossbritannien und Irland.  
Stuttgart, 1909.
- DIEULAFOY : Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal.  
Stuttgart, 1913.
- RICCI : Geschichte der Kunst in Norditalien. Stuttgart, 1911.
- LEHNERT : Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin.
- BOSSERT : Geschichte des Kunstgewerbes. Eddig 4 kötet. 1929—1930.
- KRISTELLER : Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.  
Berlin, 1926.
- FRIEDLÄNDER : Der Holzschnitt. Berlin, 1921.  
(*Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin.*)
- LIPPMANN : Der Kupferstich.  
(*Ugyanebben a sorozatban.*)
- SCHMIDT : Das Glas.  
(*Ugyanebben a sorozatban.*)
- FALKE : Majolika.  
(*Ugyanebben a sorozatban.*)
- PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE (*a rendkívül gazdag kép-  
anyaggal rendelkező, pompásan kiállított és rövid bevezető szöveggel  
ellátott egyes kötetek felsorolását lásd alább.*)
- TIETZE : Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913.
- THIEME—BECKER : Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler.  
Leipzig, 1907-től.  
(*Művészéletrajzok betürendes gyűjteménye kimerítő bibliográfiai  
utalásokkal.*)
- BRANDT : Sehen und Erkennen. 6. kiadás. 1925.
- VOLL : Vergleichende Gemäldestudien. 2 kötet. München,  
1907—1910.
- VOLL : Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen.  
München, 1917.

## II. Ókeresztény és bizánci művészet.

- ESSENWEIN : Die Ausgänge der klassischen Baukunst.  
(*Durm : Handbuch der Architektur Bd. III.*)
- WITTING : Die Anfänge christlicher Architektur.
- HOLTZINGER : Die altchristliche und byzantinische Baukunst.  
(*Durm : Handbuch der Arch. III.*)
- KAUFMANN : Handbuch der christlichen Archaeologie.
- SYBEL : Christliche Antike. 2 kötet.
- MARUCCHI : Manuele di archeologia Cristiana.
- MARUCCHI : Eléments d'Archéologie chrétienne.
- GARUCCI : Storia dell'Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa.
- STRZYGOWSKI : Orient oder Rom? Leipzig, 1901.
- STRZYGOWSKI : Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte.  
Leipzig, 1903.
- STRZYGOWSKI : Altai, Iran und Völkerwanderung. Leipzig, 1917.
- WICKHOFF—HARTEL : Wiener Genesis. Berlin, 1912.
- WILPERT : Die Malereien der Katakomben Roms.
- WILPERT : Die römischen Mosaiken und Malereien der Bauten vom 4. bis 8. Jahrhundert.
- BERNATH : Die Malerei des Mittelalters.
- WULFF : Altchristliche und byzantinische Kunst.  
(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)
- HAUTMANN : Die Kunst des frühen Mittelalters. (Propyläen Kunstgesch.)
- DIEHL : Manuel d'art byzantin. Paris, 1910.
- DALTON : Byzantine Art and Archaeology.
- STUHLFAUTH : Die altchristliche Elfenbeinplastik.
- UNGER : Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte.  
(*Eiltelberger : Quellenschriften.*)

## III. Az iszlám művészete.

- DIEZ : Die Kunst der islamischen Völker.  
(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)
- GLÜCK—DIEZ : Die Kunst des Islam. (Propyläen Kunstgeschichte.)
- SALADIN : Manuel d'Art Musulman. 2 kötet. Paris, 1907.

## IV. Román és gotikus művészet.

- HAUPT : Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen.
- FRANKL : Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst.  
(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)
- ENLART : Archéologie française. 4 kötet. Paris, 1902.
- ESSENWEIN : Die romanische und gotische Baukunst.  
(*Durm : Handbuch der Architektur Bd. IV.*)
- BAUM : Romanische Baukunst in Frankreich. 2. kiadás. Stuttgart, 1928.
- KARLINGER : Die Kunst der Gotik. (Propyläen Kunstgeschichte.)

CLASEN : Gotische Baukunst.

(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)

HAMANN : Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. 2 kötet. 1914, 1928.

GONSE : L'art gothique.

MALE : L'art religieux du XIII. siècle au France. Paris, 1919.

MALE : L'art religieux de la fin du moyen-âge.

SCHMARSOW : Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. Bonn, 1920.

AUBERT—VITRY : Sculpture gothique en France. 2 kötet. Firenze, 1929.

SAUERLANDT : Deutsche Plastik des Mittelalters. Leipzig, 1925.

PINDER : Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance.

(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)

DEHIO—BEZOLD : Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.

DEHIO—BEZOLD : Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin.

DEHIO : Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Tübingen, 1929

RIVOIRA : Le origini della architettura lombarda.

VITZTHUM : Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien.

(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)

VÖGE : Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg, 1894.

VITZTHUM : Die Pariser Miniaturemalerei. Leipzig, 1907.

PRIOR : A history of gothic Art in England.

WORRINGER : Formenprobleme der Gotik. München, 1911.

DVOŘAK : Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1924.

#### V. Olasz renaissance-művészet.

PHILIPPI : Der Begriff der Renaissance. Leipzig, 1902.

WÖLFFLIN : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 3. kiadás. München, 1918.

WÖLFFLIN : Italien und das deutsche Formgefühl. München, 1931.

WÖLFFLIN : Renaissance und Barock. 4. kiadás. München, 1926.

TOESCA : Storia dell'arte italiana. Torino, 1913 s köv. évek.

BURCKHARDT : Cicerone. 10. kiadás. Leipzig, 1910.

BURCKHARDT : Geschichte der Renaissance in Italien. 5. kiadás Esslingen, 1912.

GEYMÜLLER : Die Architektur der Renaissance in Toskana. München, 1895—1905.

FRANKL : Renaissancearchitektur in Italien. Leipzig, 1912.

WILLICH : Baukunst der Renaissance in Italien.

(*Burger : Handbuch der Kunstwissenschaft.*)

FRANKL : Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig—Berlin, 1914.

DVOŘAK : Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. München, 1927.

BAUM : Frührenaissance in Italien (Bauformenbibliothek).

- BODE: Die Kunst der Frührenaissance in Italien (Propyläen).  
 BODE: Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas.  
 BODE: Die italienische Plastik. 6. kiadás.  
 (*Handbücher des Staatlichen Museen in Berlin.*)  
 KNAPP: Die italienische Plastik im 15—16. Jahrhundert. Berlin, 1910.  
 YBL: Gotikus szobrászat Olaszországban. Budapest.  
 YBL: Toscana szobrászata a quattrocentóban. 2 kötet. Budapest, 1930.  
 BODE: Die italienischen Bronzestuetten der Renaissance. 2 kötet. Berlin, 1906.  
 REYMOND: La sculpture florentine. 4 kötet. Firenze, 1897—1900.  
 SCHUBRING: Die italienische Plastik des Quattrocento. Berlin, 1915.  
 (*Burger: Handbuch der Kunstwissenschaft.*)  
 CROWE—CAVALCASELLE: A history of painting in Italy. 9 kötet. London, 1903—1914.  
 BERENSON: The Florentine painters of the Renaissance. London, 1909.  
 BERENSON: Study and criticism of Italian art. 3 kötet. London, 1901—1916.  
 SIRÉN: Toskanische Malerei des XIII Jahrhunderts. Berlin, 1922.  
 BERCKEN—MAYER: Malerei der Renaissance in Oberitalien.  
 (*Burger: Handbuch der Kunstwissenschaft.*)  
 ESCHER: Malerei der Renaissance in Mittelitalien.  
 (*Ugyanabban a sorozatban.*)  
 JUSTI: Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts. Berlin.  
 WÖLFFLIN: Klassische Kunst. 7. kiadás. München, 1927.  
 RICCI: Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance (Bauformenbibliothek).  
 SCHUBRING: Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. (Propyläen.)  
 BODE: Die Bronzekunst der Spätrenaissance. Berlin 1912.  
 SCHLOSSER: Die Kunstliteratur. Wien, 1929.

#### VI. A renaissance északon.

##### A) Németalföld és Franciaország.

- VOLL: Entwicklungsgeschichte der niederländischen Malerei. 2 kötet. Leipzig, 1906.  
 ROOSES: Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart, 1914.  
 HEIDRICH: Altniederländische Malerei. Jena, 1910.  
 FRIEDLÄNDER: Von Van Eyck bis Brueghel. Berlin, 1916.  
 HAUPT: Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland.  
 (*Burger: Handbuch der Kunstwissenschaft.*)  
 GONSE: La sculpture française du XIV. au XIX. siècle. Paris.  
 WEESE: Skulptur und Malerei Frankreichs im XV. und XVI. Jahrhundert.  
 (*Handbuch der Kunstwissenschaft.*)  
 HOURTICO: Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart, 1912.  
 GUIFFREY—MARCEL: La peinture française. Paris.

##### B) Németország és Magyarország.

- DEHIO: Geschichte der deutschen Kunst. Berlin, 1921.  
 PINDER: Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance.

- G. GLÜCK: Die Kunst der Renaissance in Deutschland. (Propyläen.)  
 DEHIO—BEZOLD: Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst.  
 Berlin, 1906.  
 BURGER—SCHMITZ—BETH: Deutsche Malerei.  
 (*Handbuch der Kunstwissenschaft.*)  
 HEIDRICH: Die altdeutsche Malerei. Jena, 1909.  
 GLASER: Altdeutsche Malerei. 2. kiadás. München, 1925.  
 DIVALD: Magyarország művészeti emlékei. Budapest, 1927.  
 PÉTER: A magyar művészet története. Budapest, 1930.

VII. *Művészéletrajzok.*

- (Csak a legnagyobb mesterekre vonatkozó néhány főművet sorolunk fel, egyébként pedig csupán általánosságban utalunk VASARI alapvető forrásművén (Vita dei piu eccelenti pittori, scultori ed architetti, ed. Milanese, Firenze 1878—1885; 9 kötet; Jaeschke, Gotschewski és Gronau német fordításában Strassburg 1904—1916) kívül a KLASSIKER DER KUNST és a KNACKFUSS-féle KÜNSTLER-MONOGRAPHIEN kötetekre.)  
 HILDEBRANDT: Leonardo da Vinci.  
 HEKLER: Leonardo da Vinci. Budapest, 1928.  
 MACKOWSKY: Michelangelo. 2. kiadás. Berlin, 1921.  
 HEKLER: Michelangelo. Budapest, 1926.  
 ROSENBERG: Raffael, Klassiker d. Kunst. 5. kiadás. Leipzig, 1922.  
 VENTURI: Raffael. Roma, 1920.  
 WOLLANKA: Raffael. Budapest.  
 GRONAU: Tizian. Berlin, 1900.  
 JUSTI: Giorgione. Berlin, 1909.  
 L. VENTURI: Giorgione e il Giorgionismo. Milano, 1912.  
 DVORAK: Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck. München, 1925.  
 WÖLFFLIN: Die Kunst A. Dürers. 3. kiadás. München, 1928.  
 FELVINCZI TAKÁCS: Dürer. Budapest.  
 HAGEN: Matthias Grünewald. München, 1919.

VIII. *A fontosabb művészettörténeti folyóiratok.*

- Repertorium für Kunstwissenschaft.  
 Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.  
 Zeitschrift für bildende Kunst.  
 Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte.  
 Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte.  
 Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte.  
 Bolletino d'arte.  
 Rassegna d'arte.  
 L'arte.  
 Gazette des Beaux-Arts.  
 Revue de l'art.  
 Burlington Magazin.  
 Archaeologiai Értesítő.  
 Magyar Művészet.  
 Az Orsz. Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei.

# TÁJÉKOZTATÓ

## A KÖNYVBARÁTOK SZÖVETSÉGÉRŐL.

A Könyvbarátok Szövetségét a háború utáni válságos esztendőkhívtták életre. 1926-ban alakult azzal a céllal, hogy a súlyosan megpróbált magyar művelt középosztályt a társulás erejével, kevés áldozat árán szép, értékes, s egyébként megfizethetlenné vált könyvek birtokába juttassa.

Ma ez a cél aktuálisabb, mint valaha. Megvalósításán a Szövetség fokozott energiával munkálkodik és évi 20 pengő díj fejében négy olyan művet bocsájt előfizetői rendelkezésére, mint a jelen kötet és az ezt megelőző: Hekler Antal: Antik művészet (bolti ára 8— P), vagy az ezt megelőzők: Tormay Cécile: Magyar Legendarium (bolti ára 14— P), Radoss Jenő dr.: Magyar Kastélyok (bolti ára 20— P), Sebess Dénes: Két Magyarország (bolti ára 12— P), Balla Antal: A legújabb kor világtörténete (bolti ára 20— P) stb. Azonkívül díjtalanul küldi a Diarium Könyvbarátok Közlönyét, amely hűséges referátát ad a könyvkultúra minden eseményéről. Évi előfizetési díja, könyvek nélkül, 2 P.

A Könyvbarátok Szövetsége kiadványai a tudás és nemes szórakozás könyvei. Külső megjelenésük a Szövetség számára a „bibliofil” jelzöt érdemelte ki.

A Könyvbarátok Könyvjegyzéke ezidőszerint 60 kötetből áll, ami lehetővé teszi az illetménykönyvek cseréjét, előzetes bejelentés alapján. Mindenki a neki nem tetsző helyett más választhat.

Belépni a Könyvbarátok Szövetségébe a következő nyilatkozat sajátkezü aláírásával lehet: *Ezennel bejelentem, hogy csatlakozom a KÖNYVBARÁTOK SZÖVETSÉGEHEZ. Tudomásul veszem, hogy évi 20 (húsz) pengő díjért évenként 4 kötet művészi kiállítású irodalmi értékű könyvet (50 pont értékben) és a Diarium folyóiratot kapom; tudomásul veszem azt is, hogy kötelezettségem évről-évre folytatólagosan érvényben marad mindaddig, míg kilépő szándékomat a kilépés évét megelőző szeptember 15-ig be nem jelentem. Kérem egyszerűsminő a kedvezményekre jogosító igazolványnak nevére való megküldését. 20 pengő előfizetési díjat (fizethető 10 pengő lefizetése után negyedévenként 5 pengős részletekben is) egyidejűen küldöm.*

*A Könyvbarátok Szövetsége címe:*

*IV., Kossuth Lajos utca 18. sz. (Egyetemi Könyvesbolt)*

*Telefon: 89-5-40. Csekk számla 58.037*









OSZEK