

235532



Hollnagyi és Hrenzei festészet







7842. C

A

# SIENAI ÉS FIRENZEI FESTÉSZET

A

## XIV. SZÁZADBAN.

IRTA

HOFFMANN EDITH.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



BUDAPEST, 1910.

FRITZ ÁRMIN KÖNYVNYOMDÁJA

VIII., NAP-UTCA 13.



A

# SIENAI ÉS FIRENZEI FESTÉSZET

A

## XIV. SZÁZADBAN.

IRTA

HOFFMANN EDITH.

Országos Széchényi Könyvtár



BUDAPEST, 1910.

FRITZ ÁRMIN KÖNYVNYOMDÁJA

VIII., NAP-UTCA 13.

At.  
2105 id

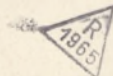
OSZK



Országos Széchenyi Könyvtár



235532



M. N. MŰZEUM KÖNYVTÁRA  
Nyomt. Növendékszek. 10. sz.  
196v. 594 sz.

## I.

Az olasz művészet a középkor kezdetétől fogva a második ezer év közepéig sokszerű érintkezést mutat két nagy művészettel. Ez a két művészet: a bizánci és a csúcsives. Az egyik Kelet, a másik Éjszak felől jön; először a bizánci, azután a csúcsives. Mind a kettő a néplélek legmélyéről fakadó, igazi, nagy művészet és teljes súlyával ránehezedik az olasz félszigetre. Időnkint úgy látszik, hogy ez nem bír szabadulni a hatás alól, nem bírja egyéniségének sajátos művészetét megmenteni, amazokkal szemben érvényesíteni.

A bizánci építészet, ámbár az első ezer év utolsó felében úgy látszott, mintha készülné Felső-Olaszországban diadalmasan meghonosodni, végeredményben csak szórványosan érvényesült. A festészet azonban a mozaik és a miniatúr révén nagy tért hódított. A tempera festésű „fekete Madonnák“ meg éppen elárasztották az egész olasz félszigetet. Ezek termékei az azon időbeli görög mesterek esetlen modorának, „maniera goffa dei Greci di quei tempi.“<sup>1)</sup> Itt tehát a bizánci festészet vesztglő állapotából való kilábalás volt a fő föltétele a festészet megújulásának (rinascita), a mint azt egészen tisztán látta az olasz művészek XVI. századi életirója is.<sup>2)</sup>

A bizánci állapot a festészet terén még teljes ere-

<sup>1)</sup> G. Vasari. *Vite*. Ed. Sansoni. Firenze. 1878. I. 249 old.

<sup>2)</sup> G. Vasari. *Vite*. Proemio alla parte seconda. Idézett kiadás. II. 99—101 old.

jében volt, midőn a XII.-ik században nagyszerű kifejlődésében föllép az Alpeseken innen a francia génusz tüneményes művészeti megnyilatkozása: a csúcsives művészet. Ez a legzártabb, legbefejezettebb, legegységesebb művészet, mely az emberi műveltség folyamán fölmerült. Ellenállhatatlan erejével ráfeküdt Európa nyugati népeinek képzeletére, azt szinte megbűvölte. Olaszország művészeti egyéniségének ellenálló erejét is erősen szorongatta, de ez sikerrel kiállotta a nagy megpróbáltatást. Ismét fölmerült a „rinascita“ kérdése, mely különböző mértékben kiterjedt a művészet minden ágára. Kivált az építészet és a szobrászat terén volt a csúcsives formák ellen kifejtett sikeres ellenállás a megújulásnak, az olasz génusz érvényre jutásának föltétele.

A két nagy művészet hatása elleni küzdelem utolsó, már elhaló eseményei a XIII. és a XIV.-ik századra esnek.

A XIII. században mintegy varázsütésre a népben rejlő művészet titkos erői kezdenek jelentkezni. Valami nagy nyugtalanság, lázas törekvés jelei mutatkoznak. Új szellem, új művészi akarás ébredszik. A kezdődő új művészeti tevékenység a nép minden rétegének általános érdeklődésétől kisérve, az egész olasz félszigeten elterjed. A művészi munkásságnak, a föllobbanó művészi talentumok legjavának gócpontjául azonban Toscana áldott földjének két városát: Firenzét és Sienát ismerjük föl.

Mind a két városban már a XIII. század folyamán kezdenek a festészeti iskolák kibontakozni. De amit ebben a században látunk, az mind csak gyöngé szárnypróbálgatás ahhoz a nagy kifejlődéshez képest, mely a XIV. század elején bekövetkezik. A XIV. században mind a két festő iskolának nagy a termelése, úgy fresko festésű falképekben, mint tempera festékekkel deszkára festett függőképekben és a kézzel írott könyvek díszítésére szolgáló miniatúr festésben.

Az olasz építészet sohase tudta magát a francia, csúcsives gondolkodásba beleélni. Az nem felelt meg ezen nép művészi gondolkodásának. Nagy falterületekre és tágas belső térre törekedett. Átvette tőle egyes elemeit: a csúcsos alakú boltózatokat, ablak és ajtó nyílásokat, de egész szabadon, olasz értelemben használta azokat fel. A csúcsives formák mintegy csak diszül szolgáltak.<sup>1)</sup> Az olasz különösen képtelen volt megbarátkozni a faltömegek eltávolításával, ami a csúcsives építési rendszer egyik legfőbb és legfontosabb sajátága.

Ennélfogva a festészetnek fölsorolt fajai közül különösen az egyik, a freskófestészet benső kapcsolatban fejlődött azon állásponttal, melyet az olasz művészeti fölfogás az Alpeseken inneni csúcsives építészettel szemben elfoglalt. Az Alpeseken innen a csúcsives épületeknél nem találunk falakat. Feltörekvő, szerkezeti erőkre van az épület egész tömege föloldva. A festészetnek csupán az ablakok maradtak és a szárnyas oltárok. Az utóbbiakat azonban, mint valóságos építészeti alkotmányokat, eleinte szintén szobrászi művek diszitették, épen úgy, mint a templomokat, melyeknek valóságos ismétlései voltak. A festészetnek csak a szobrok színezése jutott. Lassanként azonban átengedte a szobrászat a festészetnek ezt a kis területet a megélhetésre. Ezenkívül a könyvdiszítésben fejlődött szabadabban a festészet. Egészen véve Franciaország és az annak hatása alatt levő országok építésze egészen szokatlan mértékben kedvezett a szobrászatnak. Ezen a ponton mutatkozik a nagy ellentét az olasz félszigeti és az Alpokon inneni művészeti fölfogás közt. Olaszországban az építészet nem kedvezett a szobrászatnak, ott századokon át nem keletkezett épület, mely a szobrászati diszt megkivánta volna. Szaba-

<sup>1)</sup> Carl Frey. *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*. Berlin. 1885. 24 old.

don álló szoborról meg éppen szó sincs. Ellenben az olasz festészet a templom nagy falterületein kívül, azonnal rátelepedett a szárnyas oltárokra, a melyekből a keretül szolgáló építészeti alkotmányok lassankinti átalakulásával keletkeztek a szabadabb életet élő függő képek.

A festészet harmadik faja, a miniatur a XIV.-ik században már elérte a kifejlődés ama fokát, a melyre természeténél fogva képes volt és a mennyit a külső körülmények neki megengedtek. E században csak annyiban van jelentősége, a mennyiben növeli a festészet gyakorlatát, s amennyiben ennél fogva hatása megérezhető a festészet előbbi faján, a függő képen.

Közép-Olaszország két festészeti gócpontját, Sienát és Firenzét, továbbá a festészet két faját, a függőképet és a freskót emlegetve, önkénytelenül és szinte meggyőzően szemléltetve jelentkezik e két, egymással közel szomszédos város festészete közti sajtászerű és meglepő különbség, mely a művészetek történetének legérdekesebb fejezetei közé tartozik.

## II.

A sienai XIV. századi festő iskolának egyik megkülönböztető sajátossága, hogy az ottani festők nagyobb része a miniatur festészetet is gyakorolta. Duccio miniatori tevékenységét a városi pénztár számadási okiratai bizonyítják. A római Szent Péter templom irattárában levő Codice di S. Giorgio, a XIV. századi könyvfestés egyik legkiválóbb alkotása állítólag Simone Martini ecsetje alól került volna ki.<sup>1)</sup> Ezenkívül egyéb

<sup>1)</sup> Hermanin. *Scritti vari a Ern. Monaci per l'anno XXV. del suo insegn.* Roma. 1901. Idézi O. Wulff. *Zur Stilbildung der Trecentomalerei.* Repertorium. XXVII. 1904. 96. old.

műveit is ismerjük, melyek mind kiváló alkotásai a mi-  
niatur festészetnek.<sup>1)</sup> Lippo Memmi kétségtelen hiteles-  
ségű miniaturjai S. Gimignanoiban őriztetnek. Az ottani  
Collegiata kórusi könyveit számos miniatur díszíti. Közü-  
lük a legsikerültebbek kidolgozása és derült színezése  
a mester *Maestà* festményéhez hasonlít.<sup>2)</sup>

De nem is ez az egy pár nagyobb művész a lénye-  
ges, hanem az, hogy az egész sienai festő iskolában a  
miniatur festés gyakorlata általános volt. Bizonyítják ezt  
az u. n. *bicchernák* és *gabellák*, melyekbe Siena városá-  
nak kamarái számadásai voltak bejegyezve. Ezen köny-  
vek bekötési tábláit miniaturokkal díszítették. A község  
kapitányainak a címerei és a pénztári asztalnál egy szer-  
zetes alakja voltak ráfestve. Az ilyen könyvtáblák díszíté-  
sével való megbízatás bármelyik művészre kitüntetés volt.<sup>3)</sup>

\* \* \*

Ha Sienában elmegyünk az Opera del Duomo  
Múzeumába, a hol Duccio nagy oltárképe szétszedett álla-  
potban őriztetik, majd fölkeressük az Accademia képtárát,  
ez utóbbi helyen arasznyi magasságtól kezdve minden-  
féle nagyságú szárnyas oltárok százait látjuk. Aranytól  
ragyogó keretükből Mária és a gyermek színes pompájú,  
szelíd bájú alakja tekint ránk. Szinte meglepetésszerűen,  
de ugyanakkor mélyen meggyőződve fedezzük fel, hogy  
mi a sienai festészet. Ezek a tempera festésű ájtatossági  
képek a legsajátabb alkotásai az iskolának; tárgyuk és  
előállításuk legigazibb kifejezője művészeti fölfogásának.

<sup>1)</sup> Oscar Wulff. Id. m. 96. old.

<sup>2)</sup> Crowe és Cavalcaselle. *Geschichte der italienischen Malerei*.  
Deutsche Ausgabe von Max Jordan. Leipzig 1869. II. 275. old.

<sup>3)</sup> A budapesti Szépművészeti Múzeumban négy ilyen bekötési  
tábla van.

A közönség ízlésének is legjobban megfelelték; rendkívül népszerűségnek és keresletnek örvendtek. A nagyobb oltároknak a templomok voltak készsége vevői, a kisebbeket pedig előkelő családok vásárolták házi oltárokul. Keresletük nem szorítkozott csupán Siena területére, hanem kiterjedt az egész környékre. Umbriában a XIV. század alatt nem találkozunk más művész névvel, csak sienaiéval,<sup>1)</sup> Firenzében is elég gyakoriak a sienai szárnyas oltárok. Még a firenzei festők is kénytelenek sokszor engedni a saját fölfogásukból és a sienai felé hajolni, hogy kielégítsék a közönség ízlését.<sup>2)</sup> Megszámíthatatlan sokasága keletkezett a képeknek, melyekkel a gyűjtemények ma is el vannak árasztva. Nincs képtár, bármely kicsiny legyen az, melyben egy-két kép nem képviselné a sienai iskolát. A budapesti képtár nem kevesebb, mint tizenkét ilyen kis, XIV. századi ájtatossági kép birtokában van.

Ez a körülmény természetesen egy és más tekintetben hatással volt a festészet gyakorlatára. Az egyik hatás abban mutatkozik, hogy Sienában a festés jövedelmező foglalkozás volt, a festők száma tehát rendkívül megszorodott. Sok volt a műhely és a művész.<sup>3)</sup> Hozzájárul, hogy az egyszerű ájtatossági képekhez nem kellett sem rendkívüli művészi lelemény, sem nagy tehetség, csak szorgalom és kézi ügyesség. A festők a konvencionális formákat könnyen elsajátították. A festmények nagy átlaga műhelyi termék jellegével bír.

Az ilyen kisebb és nagyobb ájtatossági képek nem

<sup>1)</sup> Ivan Lermolieff. *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. III. Die Galerie zu Berlin.* Leipzig, 1893. 163. old.

<sup>2)</sup> Wilhelm Suida. *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts.* Strassburg 1905.

<sup>3)</sup> Luigi Manzoni. *Statuti e Matricole dell'arte dei pittori delle città Firenze, Perugia, Siena.* Roma. 1904. 109—113. old.

ábrázolnak nagy és élénk történeti jeleneteket; ezeknek természetes tárgya Mária a gyermek Jézussal. A szelid áhitat, a csendes magába vonulás hangulata, a cselekvést kizáró állapotszerűség illik legjobban a szelíd, csöndes Madonnákhoz, melyek még mindig emlékeztetnek a bizánci Madonnákra.

A sienai festészetnek e kedvelt tárgya, természeténél fogva, sokkal inkább bír hajlammal a hagyományok megőrzésére, mint a festészet egyéb tárgyai. Nem a fejlődés hordozója, hanem ellenkezőleg nagy mértékben konzervatív.<sup>1)</sup> Minél hagyományosabbak a formái, minél ismerősebbek, annál nagyobb bizalommal fordul az áhitatosan imádkozó, a könnyörgő feléje. Ha az imádkozó ismeri a Madonnát, feltételezheti, hogy ez is ismeri már őt és így a Madonna ismerős vonásaiban mintegy már előre biztosítékot talál kérése teljesítésére. A valóság megfigyelése és visszaadása tehát itt kevésbé mutatkozik szükségesnek.

A XIII. sz. elején a sienai Madonnák bizánci modort, bizánci formákat mutatnak; a bizánci Madonnáknak szinte hű másolatai. A Madonna és gyermeke teljes merevségben ülnek egymás mellett; mindakettő kitekint a képből: még nincsenek egymással bensőbb viszonyban.

Az első Madonna, melyen már határozottan fölismerhetők a kibontakozás jelei a bizánci irányból, és mely ennél fogva megjelöli az új irányt, amely azonban nem Sienában volt teljesen bekövetkezendő, ez Guido da Siena nagy *Madonnája* a sienai Palazzo Pubblico, del Mappamondo termében, 1221-ből.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Paul Schubring, *Donatello*. Stuttgart u. Leipzig. 1907. XLI. old.

<sup>2)</sup> Franz Wickhoff. *Ueber die Zeit des Guido da Siena*. Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung X. Band. Innsbruck, 1889. 245. old. — Gaetano Milanese. *Della vera età di Guido senese*. Siena 1859. 1271-re teszi. Ugyszintén R. Davidsohn is. *Guido da Siena*. Repertorium 1906. 262. old. 1907. 382. old. 1908. 199. old.

A Madonna hármás ívű boltozat alatt nagy, díszes trónuson ül a gyermekével. A kép felső két szögletében három-három angyal áll. Fölül háromszögű oromfalnak a közepén Krisztus, jobbról-balról egy-egy angyal.

A Madonna és a gyermek rendkívül díszes, arannyal átszőtt kelméjű ruhába vannak öltöztetve, a formák régiesek, szögletesek és durvák. A kép egészben még a bizánci Madonnák sajátosságait mutatja. Azonban Mária és Krisztus nem ülnek többé érzéketlenül egymás mellett és nem bámulnak ki a képből. A Madonna gyöngéd mozdulattal hajlik a gyermek felé, egyik kezével átfogja, a másikkal rámutat, arcában fokozott az élet kifejezése; a kis Jézus kedvesen fölnéz az anyjára, feje már kerekded, arckifejezése igazán gyermekes, már nem mutatja a bizánci Madonna képek gyermekének öreges, fonnyadt formáit és kifejezését, már nem kisebb arányú felnőtt ember. Mindezen sajátságokban félreérthetetlenül mutatkoznak a festészet új korszakának előjelei. Olyan jelenségek, melyek megjelölik a tovább fejlődés irányát. Ezeknél fogva a festmény művészeti jelentőségét minden értelmes szemlélő könnyen felismeri.<sup>1)</sup>

A fejlődés sokkal magasabb fokát mutatja már a *Rucellai Madonna*<sup>2)</sup> kb. 1285-ből. Ezt sok ideig csak általában firenzeinek, aztán pedig határozottan Cimabue művének tartották,<sup>3)</sup> most csaknem mindenki felismeri hamisítatlan sienai sajátosságait,<sup>4)</sup> sőt sokan Duccionak tulaj-

<sup>1)</sup> Wickhoff. Id. m. 245. old.

<sup>2)</sup> Firenze. S. Maria Novella. Cappella Rucellai.

<sup>3)</sup> C. F. von Rumohr. *Italienische Forschungen*. 1827. I. 285. 286. — Strzygowsky I. m. 55. old. — H. Thode. *Sind uns Werke von Cimabue erhalten?* Repertorium 1890. 36. old. — Crowe és Cavalcaselle. Id. m. I. 168. old.

<sup>4)</sup> W. Suida. *Einige Florentinische Maler aus der Zeit des Überganges vom Duecento ins Trecento*. Jahrbuch d. königl. Preuss. Kunstsammlungen. 1905. 33. old.

donítják.<sup>1)</sup> Magas, aprólékosan diszes, fafaragványos trónuson ül a Madonna, lábait szintén diszes zsámolyon nyugtatva. Ölében tartja a gyermeket, ki áldólag nyújtja ki a kezét. A Madonna trónusát mindkét oldalról egymásfölkött három-három térdelő angyal tartja. Az egészet úgy kell képzelnünk, mint egy látomást: az angyalok csak egy pillanatra hozták le a Madonnát, a következő pillanatban már megint elröpülnek vele. A képet széles ráma foglalja be, melyben harminc szent félalakja van medaillonokban elhelyezve.

A Madonna mozdulata, ruhája valamivel kevésbbé szögletes, feje gyöngén, szelid melankóliával félre van hajtva. Ruhájának szegélye lágyan hullámszik, kiegyenlített, kerekded vonalat írva le. Homlokán és vállán fényes csillag ragyog a sienai Madonnának bizánci eredetű, közös és legtípusosabb ismertető jegye.

A trónust tartó, térdelő angyalok mozdulatában és tekintetében sok báj és bensőség van. Finom, gyönges és törékeny a testük, s az arcuk is egészen különlegesen szép és bájos. A hajuk fürtösen esik le a vállukra, bizánciasan lengő szalagoktól összetartva.

A helyzetüknél fogva a tértelenség, a testetlenség illuzióját keltik. A hármass egymásfölköttiség teljesen kizárja a valóságosítségét, de viszont erős dekoratív hatást kölcsönöz az ábrázolásnak.

A befejezett, tökéletes szépség és a dekoratív hatás, ez a két fő momentum, amelylyel ezentúl minden képen találkozunk.

1310-ben készült el a sienai iskola leghíresebb al-

<sup>1)</sup> Fr. Wickhoff. Id. m. 278. old. — J. Wood Brown. *Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella*. Repertorium 1901. 127. old. — O. Wulff Id. m. 109. old. — Andreas Aubert. *Die Malerische Dekoration der S. Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage*. Leipzig, 1907. 139. old.

kotása, Duccio nagy *Maestà*-ja. Nagy arányú szertartásos ábrázolás. A Madonna széles, magas trónuson, angyalok és szentek gyülekezetében jelenik meg, melyek három sorban egymás fölött helyezve el, veszik őt körül. Közöttük — s ezt mintegy különös érdekességét a festménynek kell észrevennünk, — egészen világosan megkülönböztethetők a bizáncias alakoktól a csúcsivések. Szent Ágnes, Katarina és János evangélista csúcsives formákat mutatnak, míg a többi alakok, különösen Keresztelő Szent János, a Madonna és az angyalok a bizánci művészet sajátos jegyeit hordozzák magukon.

Mária az előbbieknél még gyöngédebben hajlik a gyermekéhez, ami a lelki összetartozás intenzitását erősen növeli. Egészen intim jelleget nyer ezáltal a jelenet, az anya és gyermeke gyöngéd viszonya egymáshoz sokkal inkább előtérbe lép, mintsem ezt egy ilyen nagy reprezentáló ábrázolástól várni lehetne. Mindamellett nem zavarja a szent társaság csendes, ünnepélyes hangulatát sem. Az állapotszerűség és a zavartalan nyugalom hangulata dominál, melyet legjobban kifejeznek az angyalok, ezek a szép, bájos teremtések. Rajtuk megállapíthatjuk a sienai iskola nőinek általános típusát, melyet a következő kor átvett anélkül, hogy valami nagyon sokat változtatott volna rajta.

Mindeniknek keskeny homloka, széles és lefelé keskenyedő arca, hegyes álla, finom metszésű mandolaszeme van, melyen a golyó nem domborodik a szemhéj alatt és ezért a tekintet üres, erőtlen. A szemöldök japánosan felfelé menő. Az orr finom, keskeny, kissé hajlított, a száj kicsiny és keskeny. A haj lágy, tömör hullámokban övezi az angyalok arcát, vállukon gyűrűző fürtökben omlik le, s a homlokon ragyogó diadéma tartja össze. A Madonna haját mindig fátyol fűdi. A haj diszét aranyos dicsfény pótolja, mely vagy színes

üveggel és valódi drágakővel van kirakva, vagy finoman van a kidomborodó, ragyogó arany alapba belevésve. A virágok és a levelek rendkívüli finomságát és kimeríthetetlen változatosságát, akantusz levelet, szőlőt, rózsafüzért, szóval az egész bájos növényvilágot megtaláljuk itt.<sup>1)</sup>

A fej mindig gyöngén félre van hajtva, a magába való elmélyedés jeléül. Valami nagyon csendes, nagyon szelíd, de átható melankólia borul minden arcra.

Ezek az említettem jegyei a festménynek egységes egészé olvadnak össze, esetlegességtől nem zavart, leg-harmónikusabb szépséget alkotnak. Fokozza még a szépség hatását a ruhák rendkívüli gazdagsága. Mindannyi arannyal átszőtt drága kelméből való, hol a csillámló arany szálak vagy csak egyszerű vonalakat, geometrikus mustrákat, háromszögeket irnak le, vagy pedig a legváltozatosabb mustrákba állnak össze. Ezek a mustrák azután hihetetlen aprólékossággal és odaadással szintén vésvé vannak az alapba. A térbeli valóságoséget sokszor egészen figyelmen kívül hagyják, nem gondolják meg, hogy mi lehetséges a két kiterjedés határán belül és megesik, hogy az egyik hajtékon megkezdett tulipánt vagy egyéb mustrát a másik hajtékon folytatják. A test harmadik kiterjedését épen nem veszik észre. A vonalkák apró szögekként oda szögeznek a sík formákat az arany hát-térhez. A művész szemében, amialatt a keze nagy szeretettel vési ezeket a finom mustrákat, a test, mint test elveszti jelentőségét, a szövet foglalja le minden érdeklődését. S így minden ízében igazi dekoratív festmény keletkezik, amely azonban föltétlenül megóvjá a tartalom jelentőségét.

<sup>1)</sup> *André Pératé. Études sur la peinture Siennoise. I. Duccio*  
Gazette des Beaux-Arts. Troisième période. 1893. IX. 109. old.

Mindezeket a sajátságokat legteljesebben megtaláljuk Duccio legtehetségesebb tanítványának, a vérbeli sienai festő, Simone Martini festményein.

Leghíresebb műve szintén egy nagy szertartásos festmény, a *Maestà* a Palazzo Pubblico del Mappamondo termében. (1315) Fresko kép, noha az alakok az ember-nagyságot jóval meghaladók, még is azt a benyomást kelti, mint egy óriás arányokba átültetett miniatúr.<sup>1)</sup> Ugyanaz a séma, mint Duccionál: a Madonna, a szentek és angyalok társaságában, csak szabadabban, könnyebben és Simone Martini utolérhetetlen szépségérzékével feldolgozva.

A Madonna diadémával a fején, diszes ruhában, diszes dicsfényel, nagy baldakin alatt ül. A gyermek az ölében áll. Mária a balkezevel derékban átfogja, hogy el ne essék, jobb kezét igazi, kedves, anyai gyöngédséggel a gyermek lába alá teszi. Igazi sienai finomság, lelki gyöngédség van ebben a mozdulatban. Különösen szépek ezen a képen az angyalok, kik a Madonna előtt térdelve, rózsákat nyújtanak neki át. A hajukban is rózsafüzér, önmaguk is csodálatosan halványkék rózsák.

Nem hagyhatom említés nélkül Simone Martini *Angyali üdvözléteit* sem. Az egyik, melyet 1333-ban állítólag sógorával Lippo Memmivel együtt készített el a sienai S. Ansano templom számára, ma Firenzében az Uffizi képtárban van. Három részből áll, a középben az angyali üdvözlés, jobbra S. Ansano, balra S. Giulietta. Gábrriel angyal szőke haját olajág diszíti s a ruhája, mely finom, törékeny testét borítja, tiszta aranyból van, rajta azonban átcsillámlik a fehér alap. Hirtelen érkezett, a köpenye még lebeg a sebes röpüléstől. Az egész angyal a maga teljes finom fehérségében olyan, mint a

<sup>1)</sup> Crowe és Cavalcaselle. Id. m. II. 252. old.

hulló hó, melyen a fiatal napsugár játszik.<sup>1)</sup> Valami könnyebbet, bájosabbat, odaleheltebbet alig lehet elképzelni. Utólérhetetlen, naiv bájjal mutat rá a szájából fakodó igére, míg a nyakát előrenyújtva, s egész testével követve a nyak mozdulatát, halk titokzatossággal és ünneplésszerűséggel súgja az üdvözlést. S a Madonna egy kissé megijedve, félre teszi a könyvet, szüzi szeméremmel összébb húzza a bő köpenyt a vállán és édes húzódozással, kedves szégyenkezéssel félig elfordul. Finoman és bájosan précieuse. Ezt a kényeskedő mozgást követi az arany szegély: elhúzódik, majd megint előbukkan.

Ha ezek az alakok egy kissé túlságosan, légiesen finomak, karcsúak, szinte csontnélküliek, mintegy az őket takaró ruháknak teljesen alárendeltek,<sup>2)</sup> úgy az anversi *Annunziazio* angyala sokkal életerősebb, pompásabb szépség. Az erős testi formákat világosan kiérezzük a ruha alól. Ez talán az erővel legteljesebb Simone Martini minden alakja közül s ezen is végtelen báj ömlik el. A haj minden egyes fürtje, minden gyöngy, melyet belefűz, a ruha minden egyes hajtéka és a szegélyző aranszalag lágy, gyűrűző aláfutása, mindez egymásnak hatását kölcsönösen fokozva a legáthatóbb szépséggé egyesül.

A *Szent Társaság* az assisii S. Francesco alsó templomában Pietro Lorenzetti műve. Freskó. A Madonna Szent Ferenc és János evangélista között. A gyermek az anyja karján ül és ránevet. Az elképzelhető legintimebb és legcsaládiasabb jellegű jelenetek egyike ez. A Madonna arca elefántcsontfehérségű s még sápadtabbá teszi

<sup>1)</sup> Bernhard Berenson. *The Central Italian Painters of the Renaissance*. New-York és London 1908. 47. oldal.

<sup>2)</sup> Paul Schubring. *Ein Passionsaltärchen des Simone Martini aus Avignon*. Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen. 1902. XXIII. 145 old.

a meleg arany alap. Itt a túlfinomodottság, az átlátszó törekenység már majdnem a degeneráltság határát érinti. Az assisii alsó templomban a firenzei mesterektől származó történeti festmények nagy hatásától kifáradt elménknak édes üdülést nyújt a sienai mester ezen szertartásos képének derült színű, nyugodt állapotszerűsége.

\* \* \*

Olaszország szerte, a merre járunk, minderrütt azt látjuk, hogy a templomok belsejét fresko képek díszítik. Az ország művészetének ez egyik leginkább szembezőkő, legjellemzőbb sajátossága. Sok esetben azonban a templom belseje nincs kifestve; de akkor is a falakat borító sima vakolat világosan utal arra, hogy annak idején szinte készen várta a freskóképeket, melyek bizonyára csakis a körülmények nem kedvezése következtében maradtak el.

A sienai székesegyházban meglepődve látjuk, hogy ott nincsenek falképek, de még vakolat sincs. Belseje éppen olyan, mint külseje; a falakat sötét zöld és fehér csíkokban márvány borítja. Ez a dekoratív burkolat már eleve és elvileg kizárja a festészeti díszítést. Világosan bizonyítja ez, hogy a sienaiaknak nem is volt szándékuk elérni azt, hogy templomuk belseje olyan legyen, mint például a nem messze fekvő Assisi templomáé, a melyet nem sokkal előbb építettek (1228), s a melynek freskókkal való díszítése ugyanakkor volt folyamatban, amikor a sienai templom épült. (1284).

Ez a körülmény jellemzően megvilágítja a sienaiak egész művészeti gondolkodását. Itt a templomban szemlélődve az a sejtelem támad bennünk, hogy Siena egészen különös, a többi városoktól eltérő álláspontot foglalhat el a freskó festészetben. Mintha Középolaszország

ezen városának igen csekély közössége volna azzal, a mit az imént az ország művészeti legjellemzőbb sajátosságának neveztünk.

Minthogy a freskó festmény rendszerint történeti tárgyú, ebből az következik, hogy a sienai iskolának fölfogása, művészeti látása kevésbé kedvez a történeti ábrázolásnak. Mégis nagy hiba volna elhamarkodva azt állítani, hogy Sienában úgy a freskó festés, mint a történeti ábrázolás egészen idegen, ismeretlen valami. Nem. Sienában is találkoznak freskó képek, történeti ábrázolások is. A sienai festők, köztük a legnagyobbak, Duccio kivételével, mind gyakorolták a festés ezen technikáját. Azonban a freskó festés helyzete itt egészen más, mint egyebütt, kivált, mint a szomszédos és vele a művészetben is versenyző Firenzében. A különbség az, hogy úgy mondjuk, a freskó festés eseményei itt Sienában másként csoportosulnak, mint egyebütt.

A freskó festészet eseményeinek ilyen csoportosulása mellett, hiába keresnők a sienai művészetnek egy olyan teljes és zárt foglalatát, a milyenül például a firenzei freskó festészet jelenik meg az assisii felső templomban, hol a firenzei XIII. és XIV. századi falfestés legjelentősebb eseményei kimerítő foglalatát nyújtják ezen iskola művészi mivoltának. Assisiben maradék nélkül megismerhetjük a firenzei XIV. századi falfestést, ellenben nem kínálkozik olyan hely, ahol a sienai fresko festést így együtt találnánk.

A sienai festők egy felől Sienán kívül festenek történeti tárgyú freskó képeket, más felől pedig festenek — a mi egészen külön sajátosságuk — ájtatossági és programképeket szintén freskóval. Így Simone Martini Assisiben és Avignonban, Pietro Lorenzetti Assisiben, Barna da Siena S. Gimignanoban.

Pietro Lorenzetti tulajdonképen Assisiben lett freskó

festővé. Csak itt fejlődött ki az egyénisége ebben az irányban is teljesen, talán az ott dolgozó firenzei festők hatása alatt. Hazajövé után Sienában is tovább gyakorolta a freskó festést. Öccse, Ambrogio Lorenzetti tőle sajátíthatta el ezt a technikát; az ő tevékenységének ugyancsak a sienai S. Francesco templomban bírjuk emlékeit.

Előfordul azonban az az eset is, ami nem épen meglepő, hogy a sienaiak ha freskó festményre van szükségük, kénytelenek idegen mesterek munkáját igénybe venni. Így pl. a XV. sz. legelején 1407-ben történt, hogy a Palazzo Pubblico belső díszítésénél a Giotto iskolájába tartozó Spinello Aretinot bízták meg történeti tárgyat ábrázoló falképek festésével. És így az az eset állott elő, hogy a Palazzo Pubblico kis és nagy tanácstermét és a mellette levő kápolnát falfestmények díszítik, de közülök azok, a melyek nem történeti tárgyuak, sienai mesterek művei, amelyek pedig történeti tárgyuak, azok a most említett firenzei mester és Taddeo di Bartolo, egy XV. századi sienai mester közt oszlanak meg.

Történeti tárgyú ábrázolások, ha tempera képek, a sienai iskolában mellékesen jelennek meg. Többnyire a szárnyas oltárok hátlapján, szárnyain és a predellán vannak elhelyezve. Duccio nagy *Maestàjának* a hátlapján 26 jelenetben mondja el Krisztus kinszenvedésének a történetét, a predellán pedig Mária életét és Krisztus gyermekkorát állítja elénk. A sienai iskolának ezen első, önállóbb, történeti festményei még teljesen a bizánci hagyományok, a bizánci miniaturók hatása alatt állanak, olyannyira, hogy felmerülhetett az a vélemény, mely szerint Duccio összes motívumait a parmai képtárban levő evangeliáriumból vette volna át.<sup>1)</sup> Mindenesetre tény az, hogy nagyon

<sup>1)</sup> N. Kondakoff. *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. Trad. par Travinski. Bibliothèque internationale de l'art. Paris 1891. II. 156. old.

félve és nagyon gyöngén mer csak a bizánci hagyomány szentesítette sémáktól eltávolodni.

Ezeken a történeti képeken mindazon sajátságokat, melyeket a Madonnaképeknél, mint a sienai iskolát különösen jellemző tényezőket vettünk észre, — szintén megtaláljuk.

Mozdulatoknál, csoportok elrendezésénél csak egy igyekezete van, hogy minél szebbek, harmonikusabbak legyenek, minél enyhébb hajlású vonalat írjanak le. Az alakok mereven állanak a háttérhez tapasztva: félnek megmozdulni, nehogy előkelőségükből, szépségükből veszítsenek. Ennélfogva erőtlenekek, csekély kifejezésüek lesznek a mozdulatok. Nem érdekli a sienaiakat a mozgó, a cselekvő emberi test; a mozdulat jellegzetessége, értelmet adó képessége, kifező ereje iránt semmi érzékük nincs.

Az alakok nem bírnak az élet realitásával és bennünk sem keltik az élet illuzióját. A mozdulatok tehetlensége mellett ott van még a ruháknak ugyanaz a gazdagsága is, mint a Madonnaképeknél. Az arany vonalak gondos felrakása s a kidolgozásnak aprólékossága, ennélfogva a kis formák rengeteg mennyisége itt is ép olyan mértékben van meg, mint ott. Csakhogy ott fokozta a hatást, mert egy Madonnaképtől nem is várunk nagyobb valóságosítást. Az minél távolabb van tőlünk, minél magasabban áll felettünk, annál jobban megfelel a hivatásának. A történeti ábrázolásoknál azonban egészen más az eset. Ezeken erősen csökkenti a hatást, ha a várt, könnyen érthető cselekmény helyett, egy tisztán dekoratív ábrázolást kapunk, melyből csak lassan hámozzuk ki az eseményt.

Sienában a szimmetria és a dekoratív elem erős hangsúlyozása a cselekményt ábrázoló képet is ájtatossági színvonalra szállítja le.<sup>1)</sup> Az állapotszerűség és a nyugalom

<sup>1)</sup> Agnes Gosche. *Simone Martini*. Leipzig 1899. 32. old.

jellemzi Duccio minden egyes történeti képét. Nézzük pl. *Krisztus ostromoltatását*. A jobb oldalon Pilátus kiadja a parancsot, Krisztus a közepén áll egy oszlophoz kötözve, a két szimmetrikusan elhelyezett szolga jobbról és balról épen felemelte az ostort, hogy lesujtson rá. A szolgák nagyon erős mozdulattal rántják hátra a korbácsot, különösen a jobb oldali és mégis —, mintha erre a túlzottan heves, gépszerűen merev mozdulatra már is ráfeküdt volna az állapotszerűség. Egész biztosan érezzük, hogy sohase fog lesújtani a korbács Krisztusra; sőt maga Krisztus is érzi ezt, egész egykedvűen áll ott, tudomást se véve arról, a mi körülötte történik.

Érdekes ezen a képen még a baloldali tömeg is. Duccio fölvonultatja a nagy tömeget s aztán nem tud mit kezdeni vele: három sorban egymásfölött helyezi azt el. Ez a háromsoros tömeg majdnem minden képen ismétlődik, ami viszont megint csak a valóságosság rovására a dekoratív hatást növeli.

Dekoratív értelemben a legérdekesebb a *Bevonulás Jeruzsálembe*. Jézus a baloldaltól jön, a tanítványai követik őt. Hátul van Jeruzsálem városa, ahonnan egy óriási, hátra felé folyton emelkedő sokadalom gomolyog ki Krisztus elé. A falakon át belátunk még a városba is, a hol szintén rengeteg sok ember tolong egymás fölött. A sok hemzsegő embernek a kis feje, mely mind aprólékos gonddal van kidolgozva, a kis formáknak ez a túltengése, teljesen egy megnagyobbított miniatürkép benyomását kelti. Teljesen dekoratív ábrázolás, hiányzik belőle a való testiség, a harmadik kiterjedés föltüntetése. Mesterséges módon iparkodik ennek képzetét fölébreszteni. Ebbeli járatlanságában Duccio a legrikítóbb hibákat képes elkövetni.

Sienai képeinek legnagyobb része oszlopcsarnokban játszik, azaz jobban mondva — előtte: az alakok csoportja

nem az épület terében foglal helyet. A *Kézmosás* jelenetén is oszlopcsarnokot látunk, a kép legszélére egy vékonyka oszlop van odaállítva és Pilátus, aki benn, a terem közepén áll, az oszlop előtt mossa a kezét abban a vízben, amit a — szintén e terem közepén álló — szolga, az oszlop előtt önt rá. Ez már tényleg a legnagyobb negációja mindennek, ami tér és test.

Mindezért a valótlansáért, kényszeredettségért azonban kárpótol is Duccio. Alakjai túlfinomultságukkal a legmélyebb lelki élményeket evokálják. Csak e korbeli más iskola ugyanilyen tárgyú termékét kell megnézni és rögtön észrevevesszük, mennyire másféle eszközökkel dolgozik Duccio. A Pilátus előtt álló Krisztus arcán látszik a nagy lelki szenvedés. Agyongyötört, a végletekig kintzott, eltorzult, ideges arca a legemberibb, az igazi embert mutatják. A *Noli me tangere* a lelki összeforrás gyönyörű képét mutatja. Magdolna Krisztus előtt térdel, az uszályát a földön húzza maga után. Az egész alak, mintha ebből az uszályból nőne nagyra és tetőpontját a szemben és a kezekben érné el. Alázattal és rajongó vágyakozással tárja ki karjait Krisztus felé. Ez mentében visszafordul, nagy szomorúsággal néz Magdolnára. A felső testét egy kissé feléje hajtja és a kezével egy gyöngye, egy egész gyöngye elutasító mozdulatot tesz. A szemek beszédjében is nagy művész Duccio.

Tovább nézem Krisztus kínszenvedésének történetét. Itt van a *Levétel a keresztről*. Mária a legnagyobb rajongással, valóságos eksztázisban egész testével fölnyúl a fiáért, az anyai szeretet végtelen gyöngédségével egész tenyérrel simogatja és az arcával az arcához simúl. Pszichológiai finomságok kimeríthetetlen sorozata.

*Judás csókja* is valóságos lélekábrázolónak mutatja a sienai mestert.

Simone Martini, noha Duccio legigazibb tanítványa,

kisebb, függő képein mégis meserétől eltérve élénkebb, szenvedélyesebb mozgásra is törekszik. De akkor megint túlzottan hevesek az alakok, a helyes mértéket nem képes megtalálni: Ilyen pl. *Krisztus sirbatétele*.<sup>1)</sup> Az alakok eszeveszett versengők benyomását teszik, hogy ki tudja eksztatikus érzelmeit jobban kifejezni. Ez a kép a kétségbeesetten a levegőben hadonászó, hajattépő, jajveszéklő, hangosan zokogó nők vegyülete. És finom dicsfények, lobogó hajuk, élénk színű ruhájuk még itt is dekoratív hatást tesz.

A történeti tárgyú képek festésére legalkalmasabb a freskó. Viszont a freskónak legmegfelelőbb tárgy történeti esemény. Közöttük olyan benső a kapcsolat, legalább Olaszországban, háromszáz esztendőn át, hogy együtt élnek, együtt fejlődnek és együtt érik el a virágzás tetőpontját. Az olasz történeti festészet a freskó technika nélkül el sem képzelhető. Ha tehát azt látjuk, hogy a sienaiak kevesebb hajlamot mutatnak a freskó festésre, abból egyszersmind következik, hogy itt egy olyan festészeti iskolával van dolgunk, amely kevesebb érzékkel bír a történeti ábrázolás iránt. S minthogy az esemény ábrázolásának legfőbb eszköze az emberi testalkat, kivált pedig annak kifejező mozdulata, önként következik, hogy a sienai festészetnek a valóság ezen jelenségei iránt is kevesebb érzéke lehetett. Szóval, hogy itt a művészi felfogás más volt, mint egyebütt, ahol a freskó festés viszi a fő szerepet.

Simone Martini történeti tárgyú freskó képein Duccio minden sajátságát fokozott mértékben találjuk meg. A mozdulatok nem erő teljesebbek itt sem, sőt Martini szelid bája még gyöngébbé teszi a kifejező képességet; s a ruhák, a dicsfények még sokkal finomabb munkával pompáznak, tehát a dekoratio hatás még

<sup>1)</sup> Berlin. Kaiser Friedrich Museum.

fokozottabb. Nézzük meg freskóit az assisii S. Martino kápolnában. *Szt. Márton búcsúzik a hadseregtől.*<sup>1)</sup> A szent ott áll a kép közepén. Már menni készül, de visszafordul a bámuló császár felé, szeliden félre hajtja a fejét és elragadó grációzitással emeli fel mind a két kezét és egy kissé jobbra és előre tolja, jelezvén, hogy ő tőle mindez már igen messze van, ő csak Krisztus harcosa. Egyik kezében tartja a keresztet, a másikon túlzott előkelőséggel az ujjait is begörbíti. A sienai iskola egész dekadens szépség érzéke benn van a kéznek ebben a bájos, de erőtlén mozdulatában, melynek a görbített ujjak már csak kihangzásai. A császárnak és a többi alaknak is félig előkelő, félig negédes mozdulatában mintha Martini Siena városának finom modorát és divatos szokásait akarta volna rajzolni.<sup>2)</sup>

Ez a nyugalmas előkelőség, ez az állapotszerűség és dekoratív irány a legjobban érvényesül *Guido Riccio da Fogliano lovasképén.* Ez a sienai iskolának mintegy kitevője.<sup>3)</sup> A hadvezér nagy sík mezőn lépésben haladó lován mozdulatlanul ül. Jobbról és balról egy-egy vár és sátrak láthatók. Az állapotszerűség ránehezedik a lóra és lovasára és az örökkévalóságot, az örök hirnevet juttatja eszünkbe. A lovat és a lovast négyszögű és folyondáros mustráju kelme takarja. Ennek ismétlődő ritmusa valami sajátos összhangot teremt a két alak között, mintegy erős kapcsolattal szoros egésszé köti össze. A szövet annyira uralkodó, hogy a két alak dekoratív hangulata az egész képre átmegy, mi azt tiszta falí szőnyegnek érezzük.

<sup>1)</sup> A. Gosche Id. m. 56. old.

<sup>2)</sup> August Schmarsow. *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur in Mittelitalien.* Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. I. Breslau 1890. 164. old.

<sup>3)</sup> Siena. Palazzo Pubblico. Sala del Mappamondo.

Pietro Lorenzetti egészen más utakon jár és nagy kizökkenését jelenti a sienai iskolának. Assisiben firenzeiekkel együtt dolgozva, igen sokat tanult tőlük. Történeti festményein erősen látszik a Giotto iskola hatása. Ennek a sienai mesternek a művészete Assisiben egyszerű energikus, szenvedélyes és erősen drámai lesz. A mindenáron meggyőzni akarás a legnyersebb realizmusra ragadja. Ezt bizonyítja a *Keresztlevétel* Assisiben, a S. Francesco alsó templomában.<sup>1)</sup>

Krisztust levették már a keresztről, most Arimatiai József ölében fekszik, a lábait János tartja átölelve, a nők kitörő fájdalommal csókolják arcát, kezét és lábát. Krisztus holttestének szögletes soványságában, petyhüdt tehetetlenségében, a felöszlő félben levő holttest zöldes szürke színében, a szétömlő vértócsában, annyira brutális realizmus van, hogy alig bírjuk összeegyeztetni azt egy sienai művész lelkületével.

A formáknak ugyanezt a nyersségét, minden szépség abszolút tagadását látjuk egy másik falfestményén is. Ez a *Felfeszítés* Sienában a S. Francesco templomban.

Sienai származását nem bírja azért Lorenzetti az assisii történeti képeken sem egészen megtagadni; csak a háttérrel kell tekintetbe vennünk, hogy arról meggyőződünk. Aprólékos, túlzottan diszitett épületek, melyek a környezet élénkítésére szolgálnak, de a perspektivikus érzék teljes híjjával lévén, valóságos képtelenségeket mutatnak. A legmerészebb kísérletek történnek a háttér kitöltésére, és a szemlélőnek az egész figyelmét lefoglalja az, hogy a lépcsőkön és ablakokon eligazodjék. Egységre törekvő motívum sehol sincs.<sup>2)</sup> Mindenütt szimmetrikus,

<sup>1)</sup> A. Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Milano. 1907. V. 685. old.

<sup>2)</sup> Johannes Guthmann. *Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael*. Leipzig. 1902. 75. old.

dekoratív elrendezés, csillogó arany és ragyogó ultramarin játszi pompája nevet felénk.

A következő kor nem folytatta Lorenzetti megkezdett irányát, hanem tovább élőködött a Duccio megszabta, hagyományos sémákon, míg azok véglegesen torzzá merevitve, a XV. sz.-ban teljesen ki nem élték magukat.<sup>1)</sup>

\* \* \*

Láttuk, hogy a sienai művészet mennyire dekoratív irányú, a valóságnak mennyire csak konturjait, csak jelképét, dekoratív értelmű kivonatát adja. A testet teljesen absztrahálja a valóságtól, az csak, mint a szépség, egy érzelem vagy egy tulajdonság külsőleges kifejezője, hordozója, ezeknek szimboluma bir jelentőséggel rá nézve. Épen ezért alkalmas a sienai művészet a festészet egy egész külön fájának, az u. n. programképeknek a festésére. Ez ugyan nem sienai gondolat, nem sienai területen született, de itt egész új irányt kapott. Eredetét a francia középkori templomok külsejének szobrászati diszében kell keresnünk. Ezek a keresztény enciklopediát tüntetik föl. Két részből állanak, az egyik az eposz, melynek tárgya a vallás története, a másik a tulajdonképeni program, ez az elvont fogalmak, az emberi foglalkozások szimbolikus ábrázolása.

Ezek az ábrázolásokon, — noha a skolasztika hazájában készülnek, — mégis mindig a történeti, az elbeszélő elem az uralkodó, a programmatikus célzat csekélyebb. A XIV. századi sienai festészet ezt átvette, de a saját fölfogása szerint, teljesen átalakította. Sienában a keresztény eposz elemei elvesznek és csak a program marad meg.

<sup>1)</sup> J. Guthmann. Id. m. 55 old.

Egy fogalom, egy tulajdonság, egy rend szabályainak és effélének a megszemélyesítése: ez a cél. A sienai iskolának az állapotyszerűség, a szimmetria és a dekoratív iránti érzékével ezt igen jól meg lehet oldani.

A legérdekesebb ilyen festmény Ambrogio Lorenzetti freskója a sienai Palazzo Pubblico della Pace termében: a *Jó és a rossz kormányzat*. E képnek nagy a tárgya és a jelentősége, nagy a terjedelme is. Három nagy falat foglal el. A kétféle kormányzat bemutatása kétféleképpen történik: egyszer jelképi alakokkal, elvont fogalmak meg személyesítésével, másodszor a való élet egyes jeleneteivel.

A *Jó kormányzat* allegoriáján ott ül a középben a „jó kormány“ maga, királyi koronával a fején és kormány-bottal a kezében, feje körül röpköd a hit, remény és a szeretet, tőle jobbra-balra a bölcsesség, igazságosság, egyetértés, béke, bátorság, okosság, nagylelkűség, önmérséklet és igazság allegóriái.

A jó kormány hatását a praktikus életre két jelenetben mutatja be. A városi és mezei élet jeleneteiben. A középben van a vár és a város. A váron talán egy új tornyot építenek. A város kapuin át látjuk jönni a munkásokat, kik nehéz terhekkal megrakott szamaraikkal most térnek haza a mezőről. Élénk közlekedés van a városban és vidáman folyik a munka. Belelátunk a szabó műhelyébe, amint éppen kiszab egy ruhát, bepillantunk az iskolába is, a tanítás ideje alatt. Fiatal leányok körtáncot lejtenek az utcán s az ifjú nemesek vadászatra indulnak. Kivezetnek minket a város kapuján át a szabadba, hol a rendezett mezőkön, szántóföldeken, szőlőkben szintén szorgalmas munka folyik.

A szemben levő falon találjuk a *Rossz kormányzat* a zsarnoki uralom káros hatását. A zsarnokság allegoriájának a feje körül a kapzsiság, a gőg és a hiúság röp-

ködnek, tőle jobbra-balra a csalás, az árulás, a kegyetlenség, a düh, az egyenetlenség és a háború allegoriái ülnek. A zsarnokság lábbal tapodja az igazságosságot. A közönséges élet körében érezhető zavarok ugyanabban a környezetben vannak bemutatva, mint a jó kormány-nál. Ugyanazt a várost látjuk újra, csak hogy most az emberek egy torony lerombolásával foglalkoznak. Az elő-térben holtak hevernek. A város föl van dülva, durva katonák egy csapatja fosztogatja és zsákmányolja a pol-gárságot, egy másik csapat most indul háboruba.

Ezekon az alakokon is feltűnő a sienaiak rend-kivüli szépség érzéke. Nagy szépsége és finomsága által különösen a béke „Pace“ alakja lett híressé.

Sienai ismeretlen mester műve Assisiben, az alsó-templom négyzetének süvegjeiben a *Három szerzetesi erény* és *Szent Ferenc megdicsőülése*.<sup>1)</sup> Sienai eredetű Firenzében a Cappella degli Spagnuoli két nevezetes falfest-ménye, az egyik *Aquinoi Tamás dicsőítése*, a másik a *Küzdő és győzelmés egyház*. (Trionfo della Penitenza.<sup>2)</sup> Végül a pisai temetőben a nem kevésbé híres *Trionfo della Morte* és a *Remete élet*.

### III.

A firenzei iskola ellentétben a sienaival egészen kiváló hajlamot érzett a cselekvés ábrázolására. Már a XIII. században is mutatkozik, a XIV.-ben pedig a leg-határozottabban lép előtérbe e hajlama. A falfestészet terén Firenze épen oly élénk tevékenységet fejt ki, mint Siena a festészet másik ágában. Azonban a festés e két

<sup>1)</sup> C. Frey. Die Loggia dei Lanzi 58. old.

<sup>2)</sup> A. Venturi. Id. m. V. 792. old.

faja közti művészeti különbség mellett, úgy a festés gyakorlata, mint egyéb külső körülmények is jelentékeny eltéréseket mutatnak.

A freskó festmény templom belsejét díszíti, monumentális a jellege, nyilvános a rendeltetése, nem szolgál a magán ájtatosság céljára. Ebből következik, hogy gyakorlata nem oly sűrű, mint a tempera festése. Emez megoszlik számos kisebb-nagyobb műhely között, a freskó festés gyakorlata egy néhány mester személyében összpontosul. A sienai iskolában számos mester nevével találkozunk, a firenzei iskolában Giotto személye szinte egymagában uralkodik, a többi festő csak alárendeltségi viszonyban látszik lenni. A tempera festmény adás-vevés útján általános forgalomba kerül, elterjedése szinte korlátlan. A falfestmény e tekintetben nem versenyezhet vele, elterjedése korlátozott, néhány helyre szorítkozó, oda kötött, ingatlan művészeti termék.

Keletkezésének és kialakulásának folyamatát a tudománynak eddig nem sikerült pozitív formában megállapítani. A firenzei egykorú irodalom Dante nyomán haladva jókor gondoskodott az Arno parti város festészeti dicsőségének elterjesztéséről.<sup>1)</sup> Szerintük Cimabue lenne első képviselője az iskolának, nyomban utána feltűnik Giotto, aki művészi egyéniségének fényével mindent elhomályosít, a festő művészetet a bizánci hagyományok alól fölszabadítva olasz jellegűvé tette, először látta meg a természetet és tette természethűvé a művészetet.<sup>2)</sup> Ezek a

<sup>1)</sup> Dante. Purg. XI. 94—96.

<sup>2)</sup> Cennino Cennini. *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei*. Übersetzt von A. Ilg. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von A. Eitelberger. Wien 1888. I. 4. és 5. old. — Filippo Villani. *De famosis civibus*. 1404. — Lorenzo Ghiberti. *Commentario II*. 1452. Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters. Aus-

följegyzések azonban nem föltétlenül történeti hitelességűek.

Ujabb kutatás iparkodik megállapítani a firenzei iskola előzményeit, melyek Cimabue és Giotto megjelenését előkészítették. A számba vehető művészeti események közt legfontosabbnak látszik a Rómában a XII. és XIII-ik században virágzó festészet, mely Cavallini személyével és a Cosmas családdal kapcsolatos. Műveik történeti tárgyú mozaik képek és falfestmények. Cimabue járt Rómában.<sup>1)</sup> Ugyanott megfordult Giotto is 1300-ban. Mindkettőnek volt alkalma megismerkedni a római történeti festményekkel. A római iskolából Torriti és Rusutti festők Assisiban jártak a XIV. század elején.<sup>2)</sup> Önként kínálkozik tehát a római és firenzei iskola közti kapcsolat.

Ha elfogadjuk is a fenti események hatását, az nem csökkenti Giotto művészi egyéniségének jelentőségét. Ő, tanítványai, segédei és követői alkotják a firenzei XIV. századi festészet összes termékeit. Ez föltétlenül megáll, mert más festőknek nyomuk nincs. Van azonban egy körülmény, mely zavarólag lép közbe, megakadályozza, hogy a festészet termékeit egyenkint szerző és idő szerint megállapítsuk. A legmélyebbre menő stilkritika sem képes végleges ítéletet mondani, az egyéneket egymástól külön választani.

Az assisii Szent Ferenc templom, melynek festészeti disze a XIII. század közepétől mintegy száz év alatt készült, szinte foglalhatja a firenzei festészetnek.

gewählte Texte des IV. bis XV. Jahrhundert Gesammelt von Schlosser. Eitelberger-féle Quellenschriften. N. F. VII. Wien 1896. 370—1. 375—6. old.

<sup>1)</sup> Josef Strzygowsky. *Cimabue und Rom*. Wien 1888. 189. old. Johannes Cosmas hatását veszi észre.

<sup>2)</sup> M. Gg. Zimmermann. *Giotto* I. Leipzig 1899. 268. old. — Crowe és Cavalcaselle. *Id. m. I.* 188. old. — Ad. Venturi *Id. m.* 1907. V. köt. 174—180. és 181—189. old.

Ezek mellett, hogy csak a legfontosabbakat említsem Padovában a Cappella dell' Arena és Firenzében a S. Czoce templom Peruzzi és Bardi kápolnája foglalkoztatják legkülönösebben a festészet történetét.

Közülök csakis az assisii festmények körül van nagy eltérése a véleményeknek. A felső templom huszonnyolc festménye Szent Ferenc életéből ábrázol jelenségeket. Ezeket egyéni jellegüknél fogva régebben Giottonak tulajdonították és még ma is vannak ennek a nézetnek hívei, kik azt mondják, hogy ezeket a festményeket Giottótól elrabolni annyit jelentene, mint a modern művészet megalapításának a dicsőségét megvonni tőle és melléje egy ismeretlen, más festőt állítani.<sup>1)</sup> Azonban az újabb stilkritika egészen más eredményekre jutott: igyekszik ezt a fejezetet Giotto műveinek összességéből kikapcsolni. Így vannak, kik csak egész általánosságban maradva azt mondják, hogy Giotto csak a munka egyik felét végezte, míg a másik rész tanítványok, segítők vagy más művészek kezétől származnék.<sup>2)</sup> Vannak, kik Gaddo Gaddi személyében egy egész külön művész egyéniséget ismernek föl és ezt határozottan elválasztják Giottótól és neki tulajdonítják a festmények egy részét.<sup>3)</sup> Más vélemény megint nem elégszik meg egy társművésszel, hanem négyet állapít meg, tehát Giotto, ennek egy hozzá igen közelálló társa, Rusutti és ennek megint egy társa és a Cecilia oltár mestere vagy azon képek festője, a melyen az alakok a többiektől különbözve szertelen karcsú arányuak.<sup>4)</sup> Egy másik szélsőséges vélemény

<sup>1)</sup> Zimmermann. Id. m. — Henry Thode. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin. 1885. — U. a. *GiOTTO*. Bielefeld und Leipzig 1899. — O. Wulff. Id. m. — Fritz Rintelen. *Kunstgeschichtliche Anzeigen*. 1906. Nr. I.

<sup>2)</sup> Josef Strzygowsky. Id. m. 189. old.

<sup>3)</sup> Crowe és Cavalcaselle. Id. m. 191. old.

<sup>4)</sup> A. Venturi. Id. m. V. 243—290. old.

pedig ezeket a freskókat egészen megtagadja Giottótól és a tőle megalapított művészet érettebb termékeinek tartja, melyek halála után, körülbelül 1350-ben keletkeztek. Eszerint a művész, kit semmi ismert festővel azonosítani nem lehet, már ismerte Giotto firenzei kompozícióit. A fönti vélemény vallója szerint a két utolsó képet gyöngébb tehetségű művész készítette.<sup>1)</sup>

Ugyanaz a sorsa volt az alsó templom festményeinek is. Ugy a négyzet fölötti boltsüvegekben lévő allegoriáknak, mint a jobboldali kereszthajóban látható festményeknek, melyek Krisztus életéből ábrázolnak jeleneteket.

Látjuk tehát, hogy a firenzei XIV. századi iskola legnevezetesebb alkotásainak eredetéről a lehető legnagyobb bizonytalanság uralkodik. Ezen körülménynél fogva a festészet ezen fejezetének tárgyalásában a súlypont szinte önkénytelenül Giotto személyéről áthelyezkedik a festmények összességére. Ezért a tárgy megismerése érdekében helyesebbnek látszik Giotto személyének mellőzésével, egyedül a festményekre, azoknak jellemző sajátságaira összpontosítani figyelmünket.

Ami első pillanatra felötlik, szemben a sienaiak testetlen, dekoratív ábrázolásaival, az a nagyobb valóságosság, a fokozottabb életnek a benyomása. Az ábrázolt eseményeket intenzíven igaznak érezzük. Az olasz művészet egyik legfinomabb és legmélyebb megértője szerint, ezek a festmények eleget tesznek a legfőbb követelménynek, melyet felállíthatunk: a tapintási értékek tudatát képesek bennünk felkelteni.<sup>2)</sup> Az alakok teljes há-

<sup>1)</sup> Franz Wickhoff. *Kunstgeschichtliche Anzeigen*. 1907. Nr. 2—4. 44. old. Az a vélemény különben már régebben is megvolt. Így *Rumohr* (Id. m. II. 67. old.) Spinello és Parri Aretinonak, *Burckhardt* több Giottistának és *Witte* három Giotto növendéknek tulajdonítja. Idézi Carl Frey. *Studien zu Giotto* Jahrbuch. 1885. 121. old.

<sup>2)</sup> B. Berenson. *Die florentinischen Maler der Renaissance*. Übersetzt von Otto Dammann. Oppeln. Leipzig. 1898. 5—17 old.

rom kiterjedése, alig hogy rájuk néztünk, már is megindítja bennünk a tapintási inger folyamatát. Ebben látja biztosítva ezen festmények hatását évezredekre. Ebben látja nagyságukat, olyan nagyságot, melyet az egész utánuk következő korban még csak elérni sem tudott egy művész sem, nemhogy túltett volna rajta.

Ez azonban, egy kissé egyoldalú felfogás. Ez igen kis szempont, semhogy csupán ebből tekinthetnők a XIV. századi firenzei festészetet, és ebből megérthetnők igazi, nagy művészeti jelentőségét. Az, amit ez a vélemény, mint lényegeset, mint fő dolgot kiemel, igen fontos tényező, de csak kísérő, csak segítő eleme annak, ami tulajdonképpen a legfontosabb ezen festő iskolában: az, hogy minden igyekezetüket, érdeklődésüket a cselekmény ábrázolására fordították és ezen a téren valóban olyan eredményeket értek el, melyet nem volt könnyű utólag. De ennek a tapintási érték csak egyik eszköze, épen úgy, mint a kompozíció is, melynek olyan páratlan mesterét mutatják ezen képek. A sienai képek alakokkal túlszűfoltak, emezeken ellenben azt vesszük észre, hogy a művész nem szereti a sok alakot, arra törekszik, hogy kevés alakkal minél többet, minél világosabban fejezzen ki. És ebben mutatkozik az a momentum, a midőn a szertartásos és inkább elbeszélő festészetből kezd kialakulni az inkább cselekvést ábrázoló festmény. Más szóval: mutatkozik az, amit drámáinak szoktunk nevezni.

A kevés alakos festményre egyik legjellemzőbb példa *Joachim visszatérése a nyájhoz*.<sup>1)</sup> A kiutasítás már megtörtént. Joachim mérhetetlen fájdalommal lelkében, lehorgasztott fejjel, lassan lépve közeledik nyájához. Két fiatal pásztor eléje menve fogadja. Az érkezőnek alakja egyszerű, kevés formára szorítkozik, de testtartása utol-

<sup>1)</sup> Padova. Cappella dell' Arena.

érhetetlen jellemzetességgel fejezi ki lelki állapotát, ami mintegy visszhangként másodszor hangzik az őt fogadó két ifjú pásztor részvételében.

Ilyen kevés alakkal egy nagy esemény epizódját és annak lelki tartalmát ily tisztán és határozottan előállítani a legnagyobb művészet lehet csak képes. Milyen való igaz ez a jelenet! De ilyen zárt egész, ilyen tökéletes, befejezett valami volna-e, ha csak egy alak is járúlna még a szereplőkhöz?

Kompozíció tekintetében az assisii képek közül, talán a legnagyobb szerűbb a *Celanoi csoda*. Itt már nagyobb tömeg szerepel. Szent Ferenc egy celanoi lovagnál ebédelvén, megjósolja neki váratlan halálát, a mi még az ebéd folyamán be is következik.

Jobb oldalt a hirtelen halállal kimulnak alakja fekszik, siránkozó nők és megrémült vendégek tömege tolong egymás mögött körülötte. Baloldalt Szent Ferenc és még egy szerzetes. A két csoportot egy vendég köti össze, ki rámutat arra, ki mindezt már megjósolta és segílyt kér tőle. Szent Ferenc feláll és a halott felé fordul, jobb kezével az asztalra támaszkodik, a bal kezét egy kissé fölemeli, a tenyerét látjuk. Evvel a mozdulattal ezt fejezi ki: „Megmondtam.“

Mozdulatában és abban, hogy egész egyedül, elkülönítve áll, valami nagy, csöndes, szomorú megnyugvás van. Tehát tulajdonképen két tömeg egyensúlyozásáról van itt szó: egyrészt a kitörő kétségbeesésé, másrészt a nyugalomé. Az egyik oldalon sima fal előtt, nagy ember-tömeg, a másikon két ember, de ellensúlyozás miatt egy nagy építmény van emelve mögójük. A hangulat hullámzik, mint a mérleg le-föl szálló két serpenyője. Mozgás és mégis teljes egyensúlyozottság.

Máskor, ha nagyobb tömegre van szükség, energikus, erős kézzel vannak szétosztva a csoportok. Az

erős tagolás áttekinthetővé és érthetővé teszi a cselekményt. *János evangélista mennybemenetele*<sup>1)</sup> három részre van osztva. Három világosan elhatárolt tömegre. A középben János felszáll a mennyekbe, heves röpülésben van, Krisztus és az apostolok eléje siettek. Lenn a tömeg áll. A baloldali csoport belenéz az üres térbe és megdöbbenve látja, hogy János eltűnt. A másik oldalon már tudják, hogy feltámadt, a röpülő Jánost nézik.

Bámuljuk a művész rendező érzékét. A kompozíció páratlan mesterét, a világos tagoltság hatásának nagy ismerőjét mutatja ez a jelenet. Így rögtön értjük a cselekményt, míg az életben talán sokáig kellene néznünk, míg a nagy zürzavarból ki birnók hámozni a történeteket.

Nézzük meg emellett Duccio egyik festményét *Krisztus mennybemenetelét*.<sup>2)</sup> Krisztus ott áll teljes mozdulatlanóságban a kép közepén. Tőle jobbról-balról két, szintén mozdulatlan apostol. Mind a háromnak a lábánál kuporog egy-egy apostol. Abszolút szimmetriában elrendezett három függőleges vonal. Nagy dekoratív hatása van ennek a háromszoros egyformaságnak, de nincs benne mozgás, sem élet. Duccionak még csak eszébe se jut, hogy Krisztust röpülve ábrázolja. Hová lenne akkor az a féltetten őrzött, előkelő állapotosság, az a fönséges nyugalom?

De, hogy valamely kompozíció hatalmas hatást érjen el, annak nem csupán a tömegek helyes egyensúlyozása, a világos tagoltság az eszköze. Vannak a nagy hatásnak más, hogy úgy mondjam, rafináltabb eszközei is. Ilyenül kínálkozik többek közt a háttér. Ez a legélelnekben, aktíve részt vesz a cselekményben. Nagy tömegek mögé oda van állítva vagy egy magas szikla

<sup>1)</sup> Firenze. S. Croce. Cappella Peruzzi

<sup>2)</sup> London. National Gallery.

vagy egy magas házcsoport, mintegy akcentuálás végett. Növeli a tömeg potenciáját, ha mögötte ott van még egy nagy tömeg. Ezek a háttéri vonalak mintegy a jelenetet élénkítő ritmusként az alakok fölött elvonulnak, vagy keresztezik azokat s a jelenetet hatalmas, patetikus deklamációvá fokozzák.<sup>1)</sup>

*Krisztus feltámasztja Lázárt.*<sup>2)</sup> Az egész jeleneten két irányvonal uralkodik és ezen vonalak által értjük mi meg az egész jelenetet, a cselekmény okát, keletkezését és beteljesítését. A cselekmény a kép jobb sarkából indul ki, hol a két Magdolna térdel Krisztus előtt és kéri Lázár feltámasztását. A Krisztus előtt leboruló nők mozdulatát az alattuk levő sziklatalaj lépcsőzetes formája követi; a talaj emelkedik, egy lépcsővel a könyökük alatt, hogy jobban érezzük a mozdulatot. Benne van az, hogy lázasan felizgatott lényük most csak egy nagy vágyban, egy energikus akarásban él, abban hogy Lázár feltámadjon. Testüknek, vagy mondjuk vágyuknak ez az emelkedő vonala elvezet Krisztushoz, ki a kép másik sarkában, a tömegből egészen kiemelve áll, mögötte egy két apostol. Krisztus a nők nagy hívő vágyának, szuggesztív energikus vágyának a testté válása. Az akarat és az akarat teljesülésének a hordozója. Kinyújtja kezét, a keze a csoport mögötti sziklának emelkedő tömegével párhuzamban halad. A szikla hirtelen emelkedve Lázár alakja fölött, ismét a jobboldalon éri el kulminációját. Azzal, hogy a szikla emelkedése nem esik össze Krisztus fölemelt kezének vonalával, hanem azt emettől egy kis köz választja el, a várakozást egy pillanatnyi csönddel mintegy kiemeli, sőt a végsőkig fokozza a csoda hirtelen, nagyszerű, megdöbbentő megjelenését. A háttér aktív belenyulása a cselek-

<sup>1)</sup> J. Guthmann. Id. m. 23. old.

<sup>2)</sup> Padova. Cappella dell 'Arena.

ménybe érzékelhetővé, szükségszerűvé és igazzá teszi a csodát.

A kompozíciónak az abszolút zártsága és teljessége ezt a képet a történeti festészet legnagyobbszerű alkotásává avatja. Hasonlítsuk ezt össze Duccio ugyanezen tárgyú festményével.<sup>1)</sup> Azonnal meglátjuk azt, ami a két ábrázolást egymástól megkülönbözteti. Duccio laza, egybefolyó tömege a pointirozás, az akcentuálás, a meggyőzés teljes negációja.

Az emberi test mozdulatával kifejezi a cselekményt és vele együtt az érzelmi világot is. A firenzei XIV. század fölismerte az emberi testalkat mozdulatának ezt a művészeti jelentőségét. A tapintási érték és a kompozíció bármily tökéletes legyen is, egymagában nem képes a cselekményt ábrázoló festményt érdekessé tenni. Ez a kettő tulajdonkép arra van rendelve, hogy mint segítő eszköz magának a mozgásnak a hatását támogassa. A mozdulatnak ilyen értelemben vett legbensőbb mivoltába behatolni, azt művészileg magáévá tenni volt a cél, mely ezt a festészetet lelkesítette és ez az, ami neki különös vonása, ami nagygyá teszi. A mozdulat neki a legfőbb. Minden figyelmét, teljes művészi akarását a mozdulatra, egyedül arra összpontosítja. Az emberi test egyéb lényeges jegyei, az arányok és a formák, szóval mindaz, ami az anatomia körébe tartozik, alighogy érdekli. Az anatómiai ismeretek hiányából származó nagy fogyatkozásokat a művész észre se veszi és mégis ezek az emberi alakok nemcsak mint a cselekményt kifejező tényezők érdekelnek minket, nemcsak, mint az egésznek elszakíthatatlan részei, hanem elvonatkoztatva minden cselekménytől és tartalmi kerettől, önmagukban, mint külön jelenségek bírnak értékkel, — jelentékenyek. Az ember

<sup>1)</sup> London. Benson-féle gyűjtemény.

fizikai életéből úgy vannak kiválasztva ezek a mozdulatok, hogy minden körülmények között feltűnőek, érdekesek és művésziek legyenek. Mert nem elég, hogy az emberi test anatomiailag helyes legyen. Ha kellőképpen kifejezni akarja a cselekményt, melynek szolgálatára született: a leglényegesebb kellék, hogy mozdulata önmagában birjon értékkel és érdekességgel, értéke ne csökkenjen akkor sem, ha kiragadva az egészből, csak mint jelenséget tekintjük. Egyszóval a történetben nem a történet, nem a novellisztikus elem, hanem az ember, annak a mozdulata maga magáért érdekeljen.

Ezeknél a festményeknél, noha találunk néha teljesen sématisztikus mozdulatokat is, úgy, hogy az arra a téves véleményre adhatott okot, hogy a mestereik a gesztusnak csak négy típusát ismerték,<sup>1)</sup> mégis az alak legtöbbszörre a maga mindentől elvonatkoztatott zárt egészében csak a mozgásának az érdekessége által is feltűnő.

A mozdulat ilyen szerepe állandó jegy az ide tartozó történeti festményeken. A sok közül — főlegül — néhány példát mégis megemlítek. *Szent János mennybemenetele.*<sup>2)</sup> Az egyik apostol jobboldalt, felfelé néz; a ruhát, — mely a hirtelen mozdulatnál, mikor meglepetve az egész testét hátrakapta, le akart esni, — az egyik kezével összébb fogja, míg a másikkal a szemét védi az égből leömlő túlságos fény ellen. Ebben a mozdulatban annyi elevenség, minden primitivsége mellett annyi komplikáció van, hogy el kell ismernünk: az nemcsak, mint a mennybemenetel csodás esetének egy lényeges, jellemző, kísérő eleme fontos a cselekmény ábrázolásában, hanem önmagában is jelentékenynek mondható. Az egyes alakok kiváló hatásúak a csodálkozás, a rémület, a megdöbbenés, az áhitatos bámulat és a közönyös tu-

<sup>1)</sup> Thode. Id. m.

<sup>2)</sup> Firenze. S. Croce. Cappella Peruzzi.

domásúl vétel legváltozatosabb érzelmeinek kifejezésében. *A belhlehemi gyermekgyilkosság.*<sup>1)</sup> A parancs osztás, a parancsot teljesítő buzgalom, az iszonyat megrendítő igazsággal jelennek meg az emberi alakokban. *Szent Ferenc temetése.*<sup>2)</sup> Ezt egy és ugyanazon érzésnek, a szent elhunytá fölötti bánatnak számtalan árnyalatban való kifejezése teszi nevezetessé.

A firenzei alakok mindig azt és épen úgy fejezik ki, amit ki kell fejezniök, ahogy a művész azt akarja, s amelyet mi is kénytelenek vagyunk az adott szituáció legkifejezőbb módjának elfogadni. Az emberi alaknak ez a nagy kifejező képessége, az egyes mozdulatok érdekessége, jelentékenysége, ezek teszik ki azt a mérhetetlen különbséget, mely a sienai és a firenzei történeti képek között van. Az mindent feláldoz a szépségnek, ez mindent összpontosít az önmagában érdekes vonalú mozdulatba.

Sokszor lépnek föl ezeken a képeken olyan alakok, amelyek nem tartoznak szorosán véve a cselekményhez, annak csak a hatását tükröztetik vissza, annak a hangulata hangzik ki belőlük.<sup>3)</sup> Hibáztatták ezt az irányt ezekért a zsánerszerű vonásokért, melyeket a legnagyobb szerű kompozícióba is belevisz. Szemére hányták, hogy hajlik a burleszk felé,<sup>4)</sup> míg ellenben tisztelői épen ezen művészetnek reális karakterét a valóság hű megfigyelését látják és dicsőítik ebben.<sup>5)</sup> Valami erős törekvés a valóságosságra, valami mindenáron meggyőzni akarás szüli ezeket az alakokat, melyeknek valóságosságában van sokszor bizonyos népies

<sup>1)</sup> Padova. Cappella dell'Arena.

<sup>2)</sup> Assisi. S. Francesco. Felső templom.

<sup>3)</sup> Eduard Dobbert. *Giotta*. Dohme. Kunst und Künstler. Leipzig. 1878. I. 54. old.

<sup>4)</sup> Rumohr. Id. m. II. 56. old.

<sup>5)</sup> C. Frey. Id. m. 115 old.

köznapias vonás. *Salome tánca*<sup>1)</sup> ilyen kissé népies hangulatú alakot mutat a két szolgálóleányban. Valami kedves pajkosság van a viselkedésükben. Az egyik karjait összekulcsolja és a csodálkozás önkénytelen mozdulatával fölrántja a vállát. A másik, emennek a válla fölött leplezetlen kíváncsisággal dugja ki a fejét. Kitünő zsáner alak ugyanezen a festményen a hegedűs is, a *IX. Gergely látomásán*<sup>2)</sup> a négy alvó szolga, vagy *Szent Ferenc temetésén*<sup>3)</sup> a fára kapaszkodó két gyerek.

Annyira mennek a valószerűségre való törekvésben, hogy még e legpóriasabb, triviálisan válogatatlan mozdulatoktól sem riadnak vissza. A *Lábmosás*.<sup>4)</sup> Az egyik apostol a lábát piszkálja. *Lázár feltámadása*. Két alak befogja az orrát. Az utóbbi különben nem annyira egyéni dolog, ez inkább hagyomány, már a legrégebb képeken is megtaláljuk. Mindenesetre érdekes, hogy míg más kompozícióknál sem utánozza szolgálilag a hagyományt, ezt átveszi.

A hangulatot erősebben, minden oldalról elmélyítve iparkodik megvilágítani azzal is, hogy azt többféle, jellemző alakban mintegy fölosztva állítja elénk. Ennek a fölosztással magyarázó leleménynek a legérdekesebb kifejezője az a jelenet, melyen Judás harminc ezüst pénzen eladja Krisztust.<sup>5)</sup>

Mindenkinek láthatólag fel akarja tüntetni Judásban az áruló jellemvonást és ennek kifejezésénél egy sajátos módhoz nyúl. Háta mögé odaállítja a Judáshoz hasonló alakú ördögöt és az megérinti Judás karját és a fülébe súg. A test és a lélek szétválasztása ez a két alak. Különös és mondhatnám modern, irodalmi megoldás.

1) Firenze. S. Croce. Cappella Peruzzi.

2) Assisi. S. Francesco. Felső t.

3) Assisi. S. Francesco. Felső t.

4) Padova. Cappella dell' Arena.

5) Padova. Cappella dell' Arena.

Egyebekben minden részletezést, minden elaprózást, amely a figyelmet a legcsekélyebb mértékben is elvonhatná a cselekménytől, — kerülnek. A sienaiak gondatlanul decentralizálják az eseményeket, a firenzeiek ellenben a legszigorubban centralizálnak. S mindezt a leg-egyszerűbb eszközökkel érik el. Majdnem rudimentáris világosság és árnyékkal és funkcionális vonalakkal képesek arra, hogy a legkülönfélébb konturok, a fény és árnyék legkülönözőbb variációi közül, melyek egy adott alakon lehetségesek, csak azt adják, melyet különös figyelemmel kell megkülönböztetnünk akkor, amikor azt alakot a valóságban igaznak érezzük.<sup>1)</sup>

Igy a cselekményt is csak a legszignifikánsabb alakjában képesek felfogni és visszaadni. Meglepő érzékkel válogatják ki a természet sok, apró disztraháló részletéből, esetlegességéből azt az egy, állandó érvényű jegyet, mely jellemző és megkapó a cselekményben.

Innen van, hogy ezen ábrázolásokat gyorsabban és teljesebben érezzük valónak, mint magát a valóságot.<sup>2)</sup>

Az embert teszik művészetük középpontjává, egyébként ha már a tárgy megköveteli, a legszűkebb helyi megjelölésre szorítkoznak.<sup>3)</sup> És ez az egyszerűség annyira művészi és épen ezért szinte tudatosnak látszik, úgy hogy felmerülhetett az a vélemény, hogy ezt a naiv hátteret, — hol egy fa jelzi az erdőt és egy szikla a hegyet, — készakarva festették így, mert minden naturalisztikus kialakítás őket céljoktól eltávolította volna. Min-

<sup>1)</sup> B. Berenson. *Die florentinischen Maler der Renaissance*. 18. oldal.

<sup>2)</sup> B. Berenson. Id. m. 7. old.

<sup>3)</sup> Wolfgang Kallab. *Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung*. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. XXI. 1901. 40 old.

den, ami esetleg gyöngeségnek látszik, biztos művészeti érzésből fakad és erősen stilusos művészi nemakarás eredménye.<sup>1)</sup>

Végeredményben tehát odajutunk, hogy a firenzei festészet is, a sienai is stilizáló művészet és mégis a kettő között óriási különbség van. Ezt talán így lehetne meghatározni: a sienai úgy stilizál mint az arab művészet: kicsiny, geometriai formákba oldja fel a nagyobb területeket; szereti a szőnyeget, a selyem brokátot épen geometriai mustrái miatt, melyeket uralkodóvá tesz festményén.

A firenzei körülbelül úgy jár el az emberi alakkal, mint a japáni a háttérül szolgáló tájékkal. A firenzei az aprólékos, részletes test formákat nem hogy összefoglalja, hanem egyáltalán nem is látja. Az emberi testalkat egyes részeinek csak is a funkcióját foglalja össze és így keletkeznek a giotteszk nagy vonalak, melyek a valóságnak nagy távolságból fölfogott ekstraktumaként visszaadják azt a formát, mely mozdulatban a leglényegesebb.

Mikor ilyen nagy, nehéz és új problémákkal foglalkozik a festészet, a mikor egész akaratát lefoglalják ezek a problémák, akkor majdnem természetes, hogy a forma külső szépségét el kell hanyagolnia. Nem fordíthat annyi gondot a tökéletes szép forma kiművelésére, mint a sienaiak, akiket viszont csak az foglalkoztatott.

A firenzeiek nem törekedtek sem szép vonalakra, sem szép formákra, művészeti látásuknak első sorban a funkcionális vonalak és a kifejező formák iránt volt érzéke. A történeti képeknek nincs is szükségük a forma külső szépségére.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei*. 1909. Leipzig I. 39.

Ha a föntiekben helyesen ismertük föl a firenzei festészet lényegét, abból önként következik, hogy ott csekélyebb a szerepe az állapotszerű ájtatossági képeknek. A cselekmény jegyében élő művészeti fölfogást kevésbé érdekelte az ájtatosság egyszerű tárgya, a Madonna. A firenzei iskola nem csinált veszedelmes versenyt a sienai műhelyeknek, melyek Madonna képekkel elárasztották egész Közép-Olaszországot, Firenzet is. Egyébként, aki a freskó festéshez szokott, nem igen érzi magát otthonosan, ha deszkára tempera festékekkel kell festenie.

A legelső firenzei termék, mely a festészet történetében helyet foglal, a Cimabuenek tulajdonított *Madonna négy angyal és szent Ferenc társaságában*. A firenzei iskola egyetlen ájtatossági tárgyú freskó festménye. Kiáltó ellentétet képez ez a festmény a vele szemben levő sienai szent társasággal. Annyi való élet, annyi természetesség van benne, hogy meglepetve állunk meg előtte. A maga közvetlenségével olyan hatást tesz, mint egy hirtelen a falra vetett ötlet. Idő szerint második a Giotto-féle *Madonna*.<sup>1)</sup> Tempera festmény. Nagy trónuson ül a Madonna gyermekével. A trónus nem olyan finom munka, mint a sienai Madonnáké. Angyalok és szentek tömege veszi körül, lenn rózsát tartó angyalok térdelnek. De milyen más mindez, mint például Simone Martini festményén! Giotto Madonnájának az arca csunya, kemény vonású, csontos, vonaljai minden női lágyság és szépség nélkül valók. Nem természetfölötti, túlfinomodott, gyöngelény, hanem erős, egészséges parasztasszony.<sup>2)</sup> A valóság realitása van ebben a durva vonású, vaskos asszonyban. Nincs nyoma sem a ruha választékosan el-

<sup>1)</sup> Firenze. Galleria antice moderna. (Accademia.)

<sup>2)</sup> A. Pératé. Id. m. IX. 107—108. old.

rendezett hajtékainak, a vonalak kecsességének, melyek annyira jellemzik a sienai Madonnákat. Bő köpenye vastag, holt kelméjének súlyával hull alá és nagy tömegekben fekszik lábainál. Alakja nem illeszkedik be a sík két kiterjedésébe, mint a sienaiak, sőt a maga teljes három kiterjedéses valóságában erős hajlandóságot mutat arra, hogy trónusáról leszálljon közénk és beszédbe elegyedjék velünk. Az élet és a mozgás lehetősége meg van benne, ő tudja és érzi azt és örül neki. Valami nyugodt, megállapodott életkedv és öröm, valami derüs komolyság van egész lényében. Semmi nyoma sincs a sienai Madonnák mélységes melankóliájának.

Az angyalok is vidám, egészséges teremtmények, nem szép ruhákban és nem szép mozdulatokkal. Az ő ruhájuk is nagy hajtékokban vagy tagolatlan síkokban esik le.

De azáltal, hogy a Madonna olyan komoly és egyszerű, sokkal jelentékenyebb és nagyobb szabásu is lesz. A firenzeiek érezték, hogy nem lehet a szemet ragyogó arany brokáttal, változatos mintájú dicsfényvel, tompa fényű gyöngyökkel elszórakoztatni, ha a néző figyelmét a fönséges ünnepélyesség komoly hangulatában akarják koncentrálni.

Két szóban szeretném a két iskola Madonna képei közötti különbséget megjelölni: a sienai finom vonalú, a firenzei nagy vonalú. Mindegyik más és más művészeti látás és vele járó más művészeti gyakorlat jegyében született. Amannak előzménye a miniatúr, emezen meglátszik, hogy a freskó festés vidékéről jött.

Ez az állapot a firenzei ájtatossági képeken a XIV. század közepéig tart, s vele együtt jár a freskó festés virágzása. A század második felében módosul a helyzet. A történeti festészet terén ekkor a művészi erő zsidbaddásának jelei mutatkoznak, némi hanyatlást veszünk





OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



