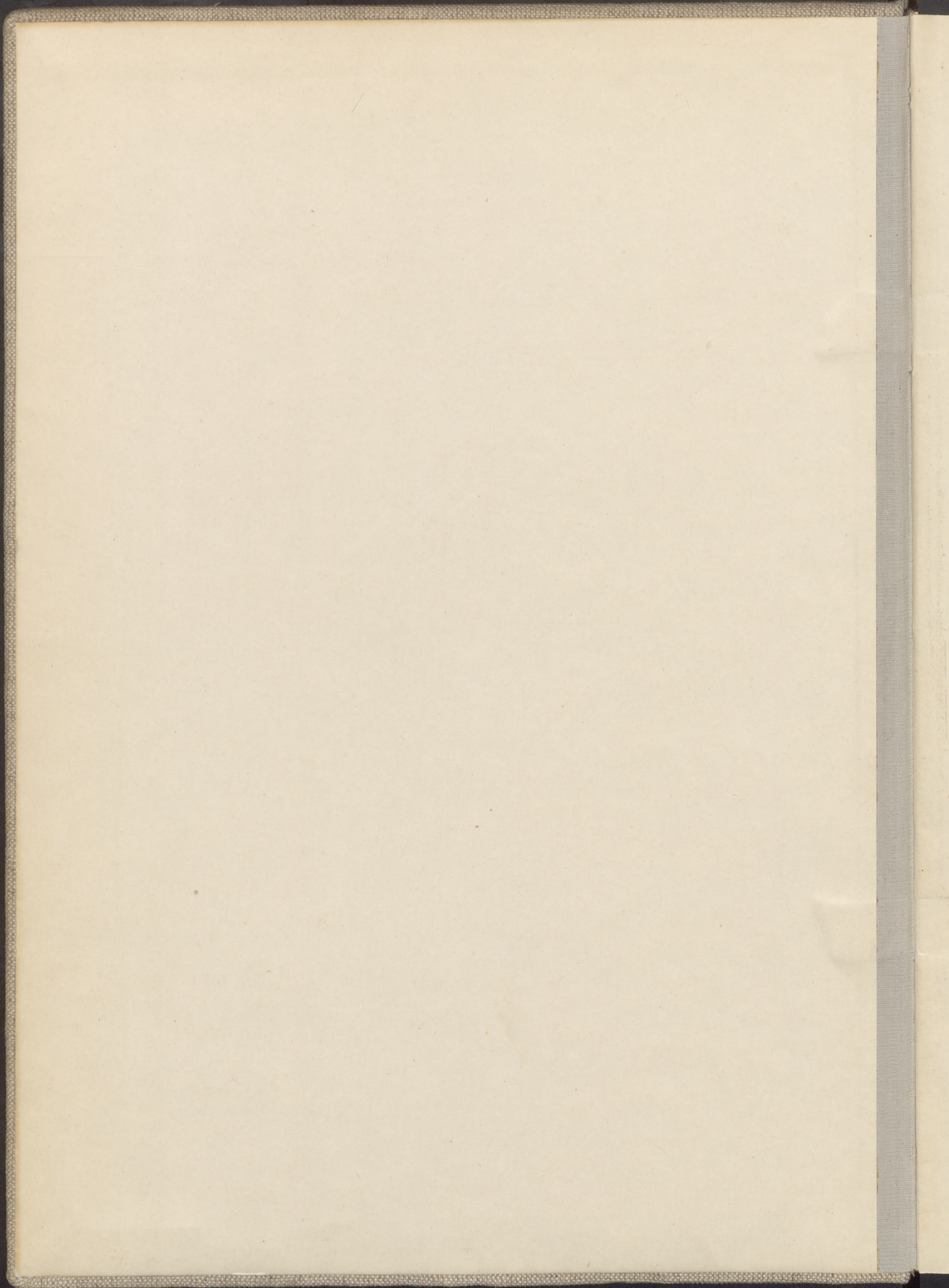
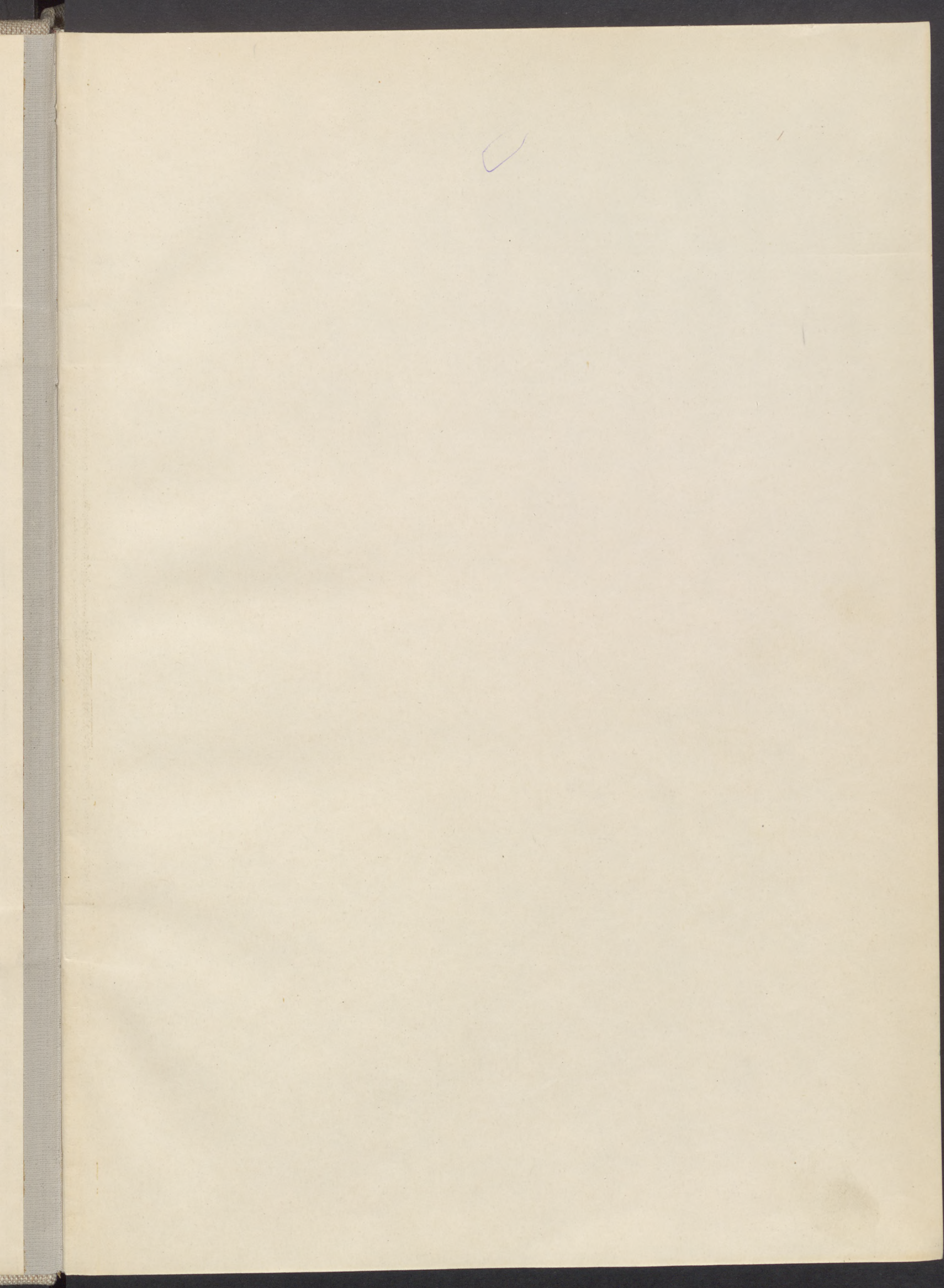
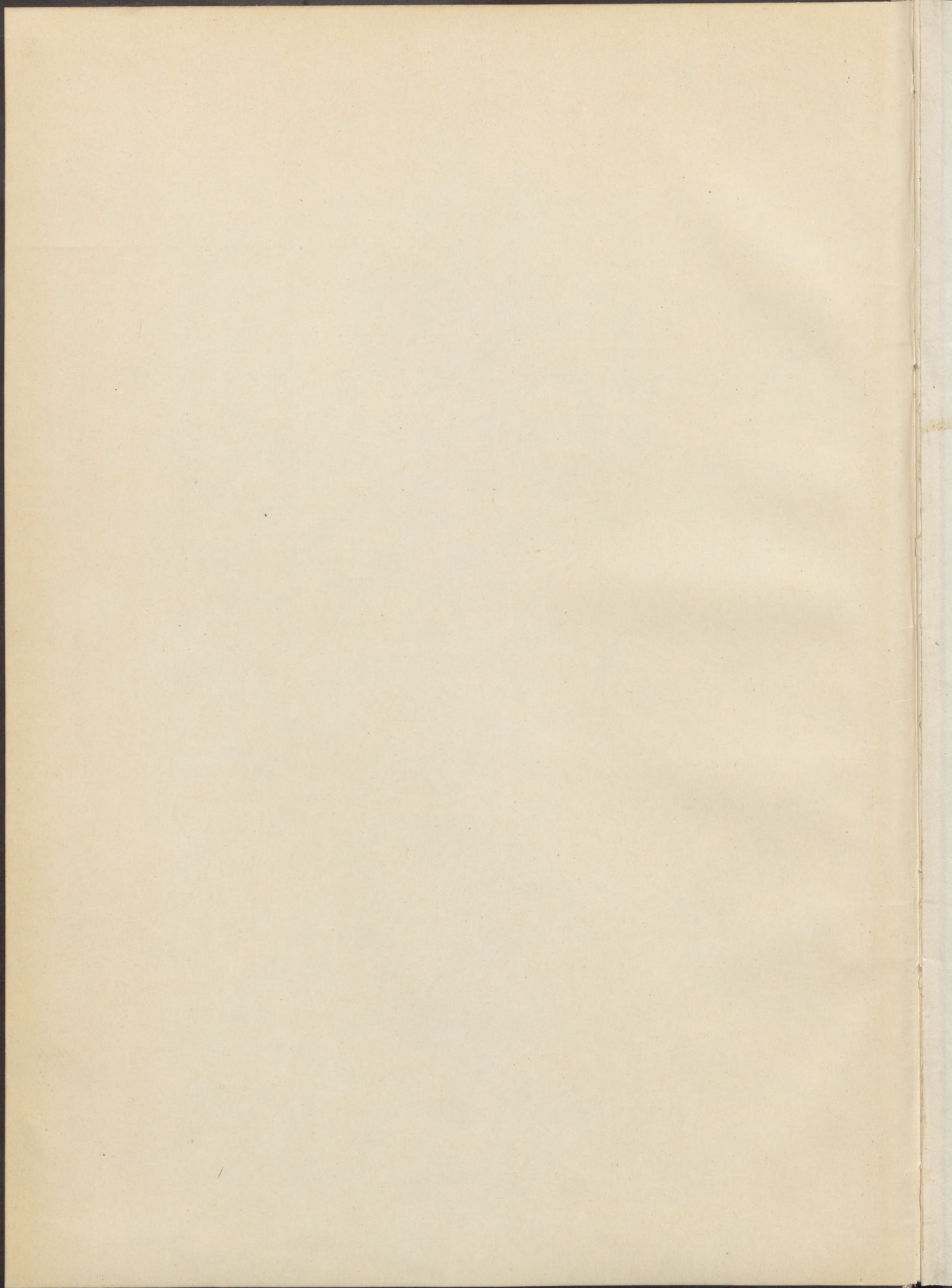


502403 OSZK

ITÁLIA FESTÉSZETE







ITÁLIA FESTÉSZETE. A TRECENTO

EZ A KÖNYV MEGJELENT 2000 PÉLDÁNYBAN
1947 KARÁCSONYÁN, EGÉSZVÁSZONKÖTÉS-
BEN, SZÖVEGRÉSZE FAMENTES PEHELY-
KÖNNYŰ PAPIROSON, A KÉPEK ÉS SZÍNES
MELLÉKLETEK VASTAG MŰNYOMÓ PAPIRON

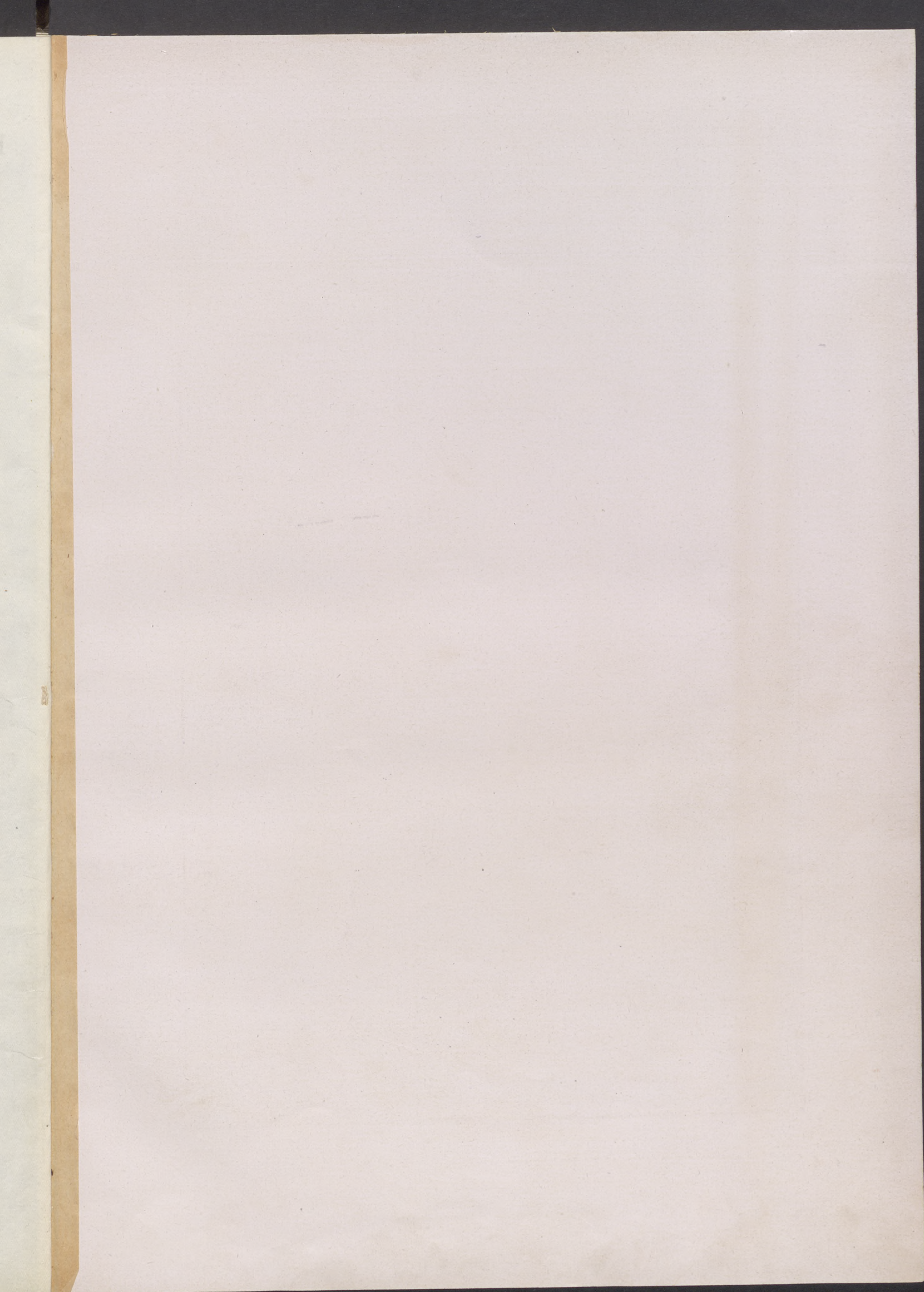


502.403



COPYRIGHT 1947 BY DANTE KÖNYVKIADÓ, BUDAPEST. FELELŐS: SOMLÓ DEZSŐ

FÜGGETLEN-NYOMDA, BUDAPEST. FELELŐS: LENGYEL LAJOS IGAZGATÓ





MEO DA SIENA: MADONNA A GYERMEKKEL (Perugia-képtár). 1320-as évek.

RABINOVSKY MÁRIUSZ

ITÁLIA FESTÉSZETE

A TRECENTO

4 SZÍNES ÉS 98 EGYSZÍNŰ KÉPPEL

DANTE KÖNYVKIADÓ BUDAPEST

GOMBOSI GYÖRGY
EMLÉKÉNEK

E L Ö S Z Ó

E mű a négy kötetre tervezett olasz festészettörténet első szakaszát, a XIII. század végétől a XV. század elejéig terjedő kor tárgyalását öleli fel. A trecento festészete a művészettörténet egyik legragyogóbb korszaka, mégis a mai műbarát számára nem könnyen hozzáférhető. Könyvünk első feladata tehát, közelhozni az olvasóhoz a trecento csodálatos alkotásait. Ezért volt szükség néhány alapvető kérdés behatóbb taglalására s ezért kellett a sokoldalú megvilágítás eszközéhez folyamodni. Végző célunk, hogy megteremtsük a közvetlen műélvezet előfeltételeit.

Kötetünk szövege három részre tagolódik. Az első rész az olasz festészet fél évezredének fejlődéstörténeti problémáit foglalja össze dióhéjban. A második rész a trecento festészetének történeti anyagát tárja fel. A harmadik rész a képanyag elemzését, magyarázatát, a mesterek rövidrefogott életrajzát és a műtörténeti irodalom legfontosabb vonatkozásait tartalmazza.

A képanyag megválogatásánál kettős szempont vezetett. Egyfelől a legfontosabb művek, ill. — ciklusoknál — néhány legjellegzetesebb alkotás közlése. Másfelől egyes kevésbé ismert vagy nem eléggé méltányolt műrekek bemutatása.

Munkánk előkészítésében igen nagy érdeme van a tragikusan elhunyt kiváló műtörténésznek, Gombosi Györgynek. Köszönet illeti Genthon Istvánt, a Szépművészeti Múzeum igazgatóját, Kardos Tibort, a Római Magyar Akadémia igazgatóját, Pálinkás Lászlót, a Firenzei Magyar Művészettörténeti Intézet vezetőjét és számos kitűnő szakembert, kik munkánkban segítségünkre voltak. Elismerés jár a Dante Könyvkiadónak, amiért áldozatkészen vállalta e műnek a tárgyhoz méltó köntösben való megjelentetését.

Budapest, 1947 december havában.

A szerző.

I T Á L I A F E S T É S Z E T E

I.

Két eszme, két érzésvilág, két módja az élet szemléletének formálta meg a fehér ember történelmi kultúráját: a klasszikus és a keresztény eszme, a klasszikus és a keresztény érzésvilág, a klasszikus és a keresztény életszemlélet. E két hajtás, európai és Európába vándorolt barbár népek törzsébe ojtva, teremtette meg a szó tágabb értelmében vett nyugati szellemiséget.

A klasszikus ember görög földön öltött testet. A Krisztus előtti második évezred második felében a Balkán félsziget déli részét, a környező szigetvilágot s Ázsia legnyugatibb partjait elárasztotta egy északról érkezett fajta néhány kóbor törzse, semmivel sem kevésbé vad, semmivel sem kevésbé barbár, mint bármely más népvándorlási hullám hordaléka. S e honfoglalók mégis különös képességeket rejtettek magukban. Egy új világ képe szunyadt bennük s csak a történelmi lehetőségre vártak, hogy megkíséreljenek e homályos képből eleven valóságot alkotni.

Amikor a görög törzsek — a dórok, a jónok s az eolok — friss erőikkel, hajóval s karddal, meghódították a szirteket, lapályokat, öblöket és vizeket, amelyeken élniük oly kíváncsnak tetszett, minden szentimentális gátlás nélkül megsemmisítették vagy a maguk ösztönös szándékai szerint átformálva kisajátították a leigázott őslakók szellemi javait. Az elemző tudománynak nem túl nehéz kimutatni a hellén kultúra első fél évezredében az egyiptomi, a föníciai, a szír s a kisázsiai elemeket; de ha a Kr. e. VIII. században a homéroszi époszok alakjában megvalósított nemzeti alkotást tekintjük, az hiánytalanul egységes, tisztázott, egyértelmű és merőben új. Ezt az első, hatalmas cselekedetet, ezt a halhatatlan műremeket nyomon követte sok más ugyanannyira vagy alig kevésbé jelentős tett: egy csodálatos líra, egy nagyszerű színjáték, egy új formavilágot megvalósító építészet és egy új látásmódból fakadt szobrászat. S emellett a rendszeres gondolkodás alkotása: a független filozófia, s a gyakorlati bölcsesség alkotása: a demokrácia eszméje.

A görögség nem maradt mentes idegen befolyásoktól. Színessége el sem volna képzelhető a mindig újabb s újabb formában beszüremelő-beáradó keleti hatástól menten. Am a hellén szellem nemcsak befogadta, de szervesen magába is olvasztotta ezeket az elemeket, s a bővérűbbé, változatosabbá, árnyalatgazdagabbá váló hellén alkotás mindvégig

megmaradt hellénnek, soha nem hallott, soha nem látott, soha el nem gondolt újdonságban, eredetiségben.

Mielőtt arra válaszolnánk, voltaképpen miben is állott a görög eszme újdonsága és egyedülvalósága, egy elvi megkülönböztetést kell eszközölnünk. Meg kell különböztetnünk egy nép szellemi eszményét és egy nép életének egész valóságát. A szellemi eszmény a valóságnak csak egy része. A vallásban, a filozófiában, a képzőművészetben, a zenében, a táncban ölt testet. Am a valóság gyakorlatibb tartalmát az anyagi élet nyújtja, a szolgálat s az uralom kérdései, az eke s a fegyver, a pénz és a vér. A görög történelmi valóság álnok, testvérgyilkos hadjáratok, polgárháborúk és vérengzések, összeesküvések és árulások sorozata, amelyben kapzsiság, gög és uralomvágy pusztították az életet s az élet javait. A görög társadalom a rabszolgarendszerrel táplálta urait, s a nőket kirekesztette a közéletből. A nép sötét hiedelmeiben, babonáiban csak kevésbé különbözött megvetett barbár szomszédaitól. És mégis: a görögség megalkotta a maga eszményi élet-értelmezését, megalkotta mitológiáját, amely eleven istent varázsolt a természetbe; megalkotta filozófiáját, amely megvetette a szabad gondolkodás minden rendszerének alapját; megalkotta a demokrácia elméletét, megalkotta a maga halhatatlan irodalmát és művészetét.

Ezekben öltött testet egy páratlanul tehetséges nép páratlanul magasrendű életideálja: az eszmény, amely felé törekedett, amely cselekedeteinek és szokásainak irányt szabott — de éppen csak irányt. Az eszmény mindazonáltal több volt megfoghatatlan és hozzáférhetetlen képzetnél: mert — különösen a művészetben — a valóság érzékelhető része lett. A fellegvárban ténylegesen ott állott az istenek temploma, a piacot hőroszok szobrai népesítették be, színházakban kórusok himnusza hangzott fel, hősök és szátírok ágáltak és táncoltak ott, s minden edényen, minden kárpiton jelen volt a remeklő művesek kezenyoma.

Ez az eszmény a földi élet teljességét hirdette, a földi élet szépségét, az önuralom s a szenvedély kiegyenlítésében. Ez az eszmény a tiszta összhang, a kristályos értelem, az érzékletes elevenség jegyében fogant. S ha ismerte is az elragadtatást s a küzdelmességet, soha szembe nem állította a testet a lélekkel, soha meg nem hazudtolta a földi lét e kettős értelmét s kettős teljességét. Az eszményt az emberben találta meg s mert eszményinek képzelte el az

embert, büszke fölénytel és nyájas derűvel ajándékozta meg. Művészi ábrázolása nem fukarkodott kifejező eszközökkel. De az öröm ábrázolásában nem-igen vált duhajjá, a düh ábrázolásában vaddá, a szenvedély ábrázolásában kicsapongóvá. Erotikája természetesnek, problémamentesnek tetszik s meztelensége szemérmes.

Amikor Nagy Sándor hódításai nyomán a Kr. e. IV. század vége óta a hellénség a maga civilizációs és kulturális alkotásaival elárasztja a Közel-Keletet, — Kis-Ázsiát, Mezopotámiát, Szíriát és Egyiptomot, kisugározva hatását a Fekete-tenger északi partjáiig és Iránig — Nyugat és Kelet érintkezése még közvetlenebbé, sokszerűbbé és izgalmasabbá válik. Ahol a görögök megvetik lábukat, városokat alapítanak, s ezek hirtelen növekednek metropolisokká, templomokat emelnek az Olymposz isteneinek, színházat tragédiák és komédiák bemutatására, könyvtárakat létesítenek és iskolákat s a „polisok” szabad polgárai a görög embernek kijáró autonómiát élvezik. Azonban e városok lakói között kevés a görög, több a görögöt mimelő ázsiai és — a külvárosok síkatoraiban — még több a görög szellemtől alig-alig érintett bennszülött. Innen, Közel-Keletről szivárgott át a következő évszázadok folyamán a keleti szellemiség a klasszikus antik világba.

Időközben — a Krisztus születése előtti századokban — a Földközi-tenger szívében naggyá növekedett az a hatalom, amely hivatott volt egyesíteni az akkor ismert világot Galliától Baktriáig és Pannóniától a Nilus völgyéig. Róma többek között a görög politikai hatalom területét is kisajátította, a hellén államok megszűntek létezni. De Róma tekintette magát a hellén szellemi hagyaték letéteményesének. Am elég összehasonlítani Vergíliust Homérosszal, a Pantheonat a Parthenonnal, hogy megérezzük: a rómaiak „klasszicitása” nem azonos a görögökével. Összetettebb jelenség, gyakran keményebb, acélosabb, már-már a barbárság határán; sok tekintetben nagyszerűbb, különösen az építészetben; néhol lazább, impresszionisztikusabb; ritkán oly ízesen édes, oly lágyan-zengő, oly ösztönösen, oly csalahatatlanul harmónikus, mint a hellén alkotás. De közös vonása a görög szellemiséggel a tiszta, egyszerű logika, a világos áttekinthetőség, a testi szépség és az emberi kifejezőerő természetes tisztelete. Athén elhomályosul, de szellemi örököse, Róma, felvirágzik.

*

Időszámításunk első három századában, más keleti hatásokkal versenyezve, a kereszténység meghódítja a Földközi-tenger világát. A kereszténység nem volt az egyetlen keleti hullám antik földön. Egyiptom éppen úgy kiküldötte misszionáriusait, mint Perzsia vagy Szíria. A győztes azonban a kereszténység lett, mint a legmagasabbrendű s egyúttal leginkább asszimilációképes tan.

A kereszténység maga, már egy emberöltővel Krisztus halála után, túllépte a zsidóságsabta határokat, földrajzilag és — főképpen — szellemileg. A következő

századokban egyre többet szívott fel magába a hellén örökségből. De még így is — a klasszikus szellemmel ellentétben — eléggé töményen képviselte a Kelet szellemét. A klasszikus ember a test s a lélek egyenlő tisztelete mellett e két elv dallamos összhangjában találta meg önmagát. De a keleti ember megrendülten érezte a test és a lélek közötti ellentét mélységeit. Vagy test vagy lélek: ez volt a kérdés, mert e kettő összeegyeztethetetlennek látszott. Az egyensúlyi állapotra való törekvést el kellett vetnie. Vagy féktelen kicsapongásra ragadtatta magát és istentisztelete orgiákba fúlt, vagy levonta a legigazibb önmegettartóztatás következtetéseit, böjtölt és cölíbatásban élt. S a lélek dolgaiban is végletek között vetődött. Végsőkéig vitte a száraz, rideg obszervanciát — a formák hajszolását (mint a Krisztus által osztorozott írástudók), vagy az anyagi lét teljes megtagadásában, misztikus élmények szent révületében találta meg boldogságát.

A kereszténység Krisztus halála után azon a választóúton állt, helyezkedjék-e, farizeus értelemben, mereven a keleti hagyomány alapjaira, vagy kitágítva öntudatát, fogadja-e be a nyugati szellemet. Pál apostol hatása alatt az utóbbi utat választotta. A tiszta keleti irányzat részben elkallódott, részben a szír s a kopt egyházakban talált menedéket. De még a Pál nyomán kialakult kereszténység is sok tekintetben szöges ellentétben állott a klasszicizmus szellemével. Az ember nem lehetett eszménye, hisz az embert a bukott ősbűnben született származékának tekintette. A földi lét nem nyújthatta számára az élet teljességét, mivel kárhözatra volt ítélve s még az igazságot is csak homályos tükörből ismertethette meg a hívővel, akire a teljes igazság és a tökéletes szépség szemlélete a túlvilágon várt. A lélek mély nyugtalanságát csak a földtől való eloldódás elégíthette ki.

Eszménye szembehelyezkedett a klasszikus ideállal. Az őskereszténység annyira idegenkedett az örök szépség földi vetületétől, hogy a képzőművészettel szemben is közönyös volt.

Ez a közöny azonban nem maradhatott meg sokáig. Éppen abban is megmutatkozott a keletről jött s a földi életet hevesen és gyökeresen megtagadó kereszténység hozzá hasonulása a klasszikus világ lelkületéhez, hogy átvéve annak művészetét, egyúttal lényeges befolyást gyakorolt rá. Ez a befolyás egyelőre tisztára érzelmi volt s nem a formai oldalról indult ki, hisz a zsidóságnak nem volt képzőművészete, e téren tehát semmilyen hagyomány sem terhelte vagy emelte a kereszténységet.

A klasszicitás szelleme eközben, még mielőtt a római birodalom behódolt volna a kereszténységnek, már lényeges változást szenvedett. Akár úgy tekintjük, hogy valamilyen önmagában rejlő szükség vitte erre az útra, akár a keleti, valamint barbár befolyások erősödésének tulajdonítjuk: tény, hogy — például művészi téren — a Kr. u. III. sz. óta elhagyta a hellén eszme, érzésvilág és élet-szemlélet világos útját. Valami mély nyugtalanság feszített

benne, a szobrok arcáról valami a félelem határát érintő izgalom tekint reánk tágranyitott, kerek szemekből. A szépség ritmusa zökkenőbb, a harmónia vonalai törtebbek. A test — úgy tetszik — már nem oly baráti hajléka a léleknek, fogyatékosabb, kevésbé alkalmazkodó, kevesebb gyönyörűséggel szívja magába a napfényt.

Ezen az előkészített szellemi talajon vált úrrá a Krisztus utáni IV. században a Római Birodalom felett a kereszténység s e percben vetette magát alá a kereszténység is a római birodalomnak. Ezt úgy értjük, hogy alkalmazkodott a rengeteg birodalom jól kiépített szervezetéhez és politikai strukturájához, közigazgatásához és polgári törvényeihez, elfogadta a nyelvét — keleten a görögöt, nyugaton a latint — s az e nyelvben rejlő hagyományt, s a misztikus hitet nagyszerű logikai rendszerrel és élesre köszörült kazuisztikával hatotta át, ahogyan arra az antik filozófia ezeréves gyakorlata képesítette.

Az új világszemlélet tehát eszmei tartalmában szöges ellentétben állott a klasszikus világszemlélettel, amely a legtisztábban Kr. e. 400 körül ragyogott a hellén kultúrterület szívében, Athénban; és mégis: az új, keresztény világszemlélet megjelenését a klasszikus mérték, a klasszikus arány, a klasszikus érzékletesség, a klasszikus logika hatotta át. Tudjuk, hogy a keresztény logika legszélsőbb következtetésében eljutott — a Szentháromság tételével kapcsolatban — addig a megfogalmazásáig, hogy „hiszem, mivel lehetetlen“ (Tertullianus), de méltányolnunk kell, hogy egyáltalán szükségesnek ismerte el a filozófiai megfogalmazást, a logikai önigazolást, még ha (ebben a szélsőséges és csakhamar túlhaladott esetben) negatív formában is. A keresztény tartalom tehát az arisztoteleszi gondolkodási rendszer formájával élt, a római szervezés bevált hierarchiáját sajátította ki s a mértéktartás fegyelmével itatta át művészi megnyilvánulásait.

*

A Krisztus utáni IV. században a rengeteg Római Birodalom kettészakadt. Nyugati felének középpontja Róma marad s e birodalom nyelve a latin s csak másodsorban, a műveltek körében, a görög. A keleti birodalom fővárosa Bizánc s ennek egyesítő nyelve a görög. A kultúra szempontjából a nyugati birodalom erőssége maga Róma városa, amely immár fél évezrede magába gyűjtötte, magához vonzotta és magához kapartotta a klasszikus kultúra erőit a görög kultúremlék és a görög kultúremlékek formájában. A klasszikus görög erők mellett Róma varázssosan vonzó hatást gyakorolt az orientális elemekre is, egyiptomiakra, zsidókra, szírekre, perzsákra, kisázsiaiakra.

A keleti birodalom viszont hatalma első századaiban három város pillérén nyugodott. Ezek között Bizánc maga volt a fiatal, új középpont. Igaz, hogy ezeréves gyarmatváros volt és régi kereskedelmi gócpont, amikor Konstantin császár székhelyévé emelte, de vezető jelentőségét

ettől az időponttól nyerte, csak most vált világvárossá hatalmi és szellemi szempontból. A városalapításnak, a metropolisok teremtésének már bevált hagyománya volt a Földközi tenger keleti felében. Ahol görögök letelepedtek, ott csakhamar a görög kultúra is elterjedt. Bizáncnál régebbi kultúrcentrum volt Antiochia, a Középtenger északkeleti sarkában; innen indult ki Pál apostol óta, sőt őt megelőzően, a keresztény misszió, itt gyűltek össze a Közel-Kelet szellemi erői. A harmadik, legrégebbi, leghatalmasabb szellemi középpont Alexandria volt, az arab uralomig a leggazdagabb forrás az antik szellemi utánpótlás számára. E görög városok mellett közvetlen közelből, a birodalmon belül vagy határán, érvényesült a keleti népek szelleme. A következő három évszázad folyamán a vezetés Rómából maradéktalanul áttolódott Bizáncba; sőt, Bizánc kiterjesztette hatalmát a VI. században Itáliára is s habár a politikai hatalmat később fokról-fokra elvesztette, Bizánc szellemi befolyása Itáliában lényegbevágó maradt.

Bizánc fel nem becsülhető előnye Rómával szemben az, hogy maga a város és közvetlen környéke mindvégig, a népvándorlás egész félévezredén át, mentes maradt minden barbár inváziótól és a bizánci birodalom néhány fontos tartománya is viszonylag keveset szenvedett. Az iszlám népek ostromának is ellentállt a főváros, a XV. sz. közepéig. Ezzel szemben Itália az V. század óta megszakítás nélkül harcok, háborúk, portyázó hadjáratok és belső csetepaték színhelye volt. A rómaiakat — a világtörténelem eladdig legnagyobb politikai érzékkel bíró imperialista államalkotó és fenntartó népét — úgylátszik, most teljesen elhagyta politikai génusza. Érdekes, hogy a görögök, minden modern politikai eszme megteremtői, az ókorban nem bizonyultak államalkotóknak. Most azonban mégis a keleti, görög birodalom igazolta képességeit a tartós államalkotásra s államfenntartásra. Róma viszont elvesztette minden politikai szervező érzékét.

Egy nép — s még alkalmunk lesz e körülményre visszatérni — nem okvetlenül őrzi meg nemzeti tulajdonságait századokon át, legalább is nem valamennyi tulajdonságát. Bizonyos megrázkódtatások, külsők és belsők, vagy még ennél is rejtettebb tényezők, képesek arra, hogy egy nép jellemét alapjában megváltoztassák. Nyilvánvalóan sok népben rejtetten sokféle lehetőség szunnyad, és bizonyos körülmények között valamely addig ismeretlen vagy alig sejtett lehetőség előtör s átveszi az uralmat. Így válnak tevékeny népekből tunyák, maradiakból haladók, művészettisztelőkből közönyösek, szellemi szegényekből ihletettek.

*

A művészettörténet egyik legérdekesebb és Itália művészetének sorsát a legközelebbről érdeklő kérdés: mit jelent Bizánc a nyugati középkor művészete számára? E probléma bennünket ezúttal kizárólag az olasz festészettörténet szempontjából érdekel.

Az összefüggések megítélését századunk elejéig az hátráltatta, hogy a keleti területre eső emlékek kevésbé voltak ismereteseek s hogy a régészet csak az utóbbi évtizedek óta vetette magát a fellelhető anyag felkutatására és feldolgozására. Bármennyire csábító volna is megismertetni az olvasóval a tudományos vitapontok néha körmönfont finomságait, meg kell elégednünk állásfoglalásunk összefoglaló és egyértelmű előadásával.

A Kr. u. IV. század első negyedéig, a kereszténység mint államvallás hivatalos elismertetéséig, a fiatal egyháznak nem volt önálló művészete. Az evangéliumok és az apostoli kor egyéb írásai egyetlen szó utalást sem tartalmaznak arra, mintha az ősgyülekezetekben létezett volna bármilyen képzőművészeti tevékenység. Az Új Testamentum e kérdéssel szemben látszólag hallgatagon közönyös; de csak látszólag az. Mert álláspontja lényegében elutasító. Az evilági élet megtagadásában akkoriban szükségképpen benne rejtett a művészet megtagadása is. Az evilági élet értékének elvetését ugyanis az a körülmény indokolta, hogy a Krisztus utáni nemzedékek az Úr visszatérését és a végítéletet mint a közvetlen jövőben bekövetkezendőt várták. A művészet ilykép hiú erőpazarlásnak tetszhetett. Ehhez járult a zsidóság túlnyomó, törvényhű részének irtózása minden képzőművészeti ábrázolástól. Am a várt világvége nem következett be. S amint a kereszténység Pál apostol úttörő missziója nyomán egyre határozottabban függetlenítette magát az ótestamentumi szellemű tilalmaktól s egyre több nem-zsidó elemet nyert meg a krisztusi hit számára, akarva-akaratlanul egyre több klasszikus elemmel itatódott át. Ennek az átalakulásnak legfontosabb kohója Antiochia volt, mellette Alexandria s csak később Róma.

A görögökből, rómaiakból vagy klasszikus műveltségű barbárokból lett keresztények annyira a képzőművészettel telített és a testi szépséget megbecsülő kultúra szellemében növekedtek fel, hogy egy ábrázolási tilalmakkal terhelt vallástól ugyanúgy elfordultak volna, mint akár egy a circumcisiót követelőtől. A sajátos keresztény tárgyú művészet szükséglete azonban az első században még nem merült fel.

Az első századok festészete túlnyomórészt elpusztult, csak olasz földön maradt fenn összefüggő emlékek sorozata: a katakombákban, a földalatti temetkezőhelyeken. Nemcsak a keresztények temetkeztek Róma s Nápoly környékén földalatti sírokba, de megelőzően s egyidejűen pogányok is. A pogányok pedig falfestményekkel díszítették a sírhelyiségek falait s mennyezetét. Erről a szokásról a keresztények sem tettek le. A legrégebbi keresztény sírkamrákat pontosan ugyanazon stílusú és tárgykörű képek s díszítmények ékesítik, mint a pogányokéit s egyáltalán: mint a pogányok otthonait, az élők földfeletti lakásait. Lugasok indái között puttók röpködnek, levél dísszel keretezett mezőkön halász-, vadász- és pásztordílek bájolják el a szemet. A freskók művészi stílusa a pogányéknak megfelelő marad akkor is, amikor — idővel — a keresztény

sírhelyek ábrázolásai keresztény tárgyi értelmezést nyernek, mikor a pásztorból a Jó Pásztor lett, a halászból a lélekhalász Péter apostol, sőt, akkor is, amikor új témák jelennek meg a sírkamrák falain: Dániel, Jónás, Mózes csodái, a Kánai menyegző, Lázár feltámasztása, a kenyér- és halcsoda s az öröklét biztonságát, valamint a túlvilági boldogságot a hívő elé vetítő egyéb jelképes jelentőségű ábrázolások.

Hogy az új tárgykör a keleten, nevezetesen Antiochiában alakult ki, ahhoz nemigen fér kétség. De a művészi kifejezés stílusa nemzetközi volt: azonos az antik kultúra által érintett Ázsiában, Afrikában s Európában.

A kereszténység elismertetésével a helyzet sok tekintetben lényegében megváltozott. Ha eddig a keresztény tárgyú s rendeltetésű művészet beleilleszkedett a korabeli antik művészet kereteibe, most, a IV. század óta, fokozatosan eltávolodott tőle, habár időközönként mindig visszavisszanyúlt az antik örökséghez.

A következő kétszáz évben kialakult az a művészet, amelyet bizáncinak nevez a történelem. Kétségtelen, hogy ez a művészet Bizáncban s a közvetlen bizánci befolyás alatt álló területen virágzott a legdúsabban, lényegét mégsem az határozza meg döntően, hogy bizánci, hanem az, hogy a hatodiktól a tizenharmadik századig uralkodik: hogy középkori. Mégpedig az egyetemes középkori művészetnek azt a válfaját alkotja, amely a Földközi tenger északi zónájában otthonos, amely elterjedt a Fekete tengertől északra (s itt, orosz földön, maradt a legtovább fejlődésképes), és a XII. századig mélyrehatóan befolyásolta a rokonszellemű, de mégis külön utakon járó közép- és nyugateurópai művészetet.

E befolyást el kell ismernünk, még ha egyébként óvatosan bánunk is a befolyás fogalmával. A történetírás ugyanis hajlamos arra, hogy túlbecsülje a különböző kultúrák egymásra gyakorolt hatásának jelentőségét. Előttünk a példa: Bizánc szelleme kihatott a francia, a német művészetre abban a korban, amikor a bizánci műalkotások elvértve s nehéz vándorúton jutottak el Nyugat-Európa szívébe. Amikor a kereszties hadjáratok kora kezdődött s a Nyugat kalandvágyó fiai tízezerszámra lepték el a bizánci művészettel terhes Keletet — amikor tehát minden józan következtetés szerint a végtelenül finomult, igényteljes, magasanfejtett és anyagi eszközeiben oly dús bizánci művészetnek újabb s döntő befolyást kellett volna gyakorolnia: a Nyugat szíve megteremtette a gótikát, ezt a bizánci szellemmel legmerészebben szakító, minden ízében új művészetet. Nyilvánvaló tehát, hogy nem kizárólag a közlekedési útvonalak kiépítésén múlik a kulturális hatás. Hanem a belső érettség hasonló vagy eltérő fokán, a belső igények hasonló vagy eltérő irányán, az alkotó szándékok hasonló vagy eltérő lényegén.

Itália földjén azért vált hatékonná a bizánci befolyás nyolcszáz éven át, mert az itáliai szándékoknak ebben az

időben megfelelt, mert hasonlóak voltak az előzmények — a klasszikus kultúra adottságai —, hasonlóak a célok.

Ilyen körülmények között azonban az sem meglepő, hogy Itália művészete a középkor első nyolcszáz évében nem oldódott fel maradéktalanul a Bizánc városából kisugárzó stílus minden hullámában, hanem itt-ott s időközönként bizonyos árnyalatnyilag eltérő szándékokat nyilvánított ki: helyi stílust teremtett. De mindig az egyetemes észak-földközítengeri koraközépkori művészi szándékok, mindig az úgynevezett „bizánci“ stílus jegyében.

Ez a szándék valóban más, mint a klasszikus antik művészeté. Ott is, itt is az ember a művészet tárgya. Ott az ember a maga földi életteliségében, szépsége, erői és szenvedélyei teljességében. Itt a földi élettől elforduló, az örök üdvösség vagy örök kárhozat választóján álló, a túlvilági élet végtelen komoly problémáival telített ember. Aki méltóságát büszkén viseli, mint egy hatalmas természetfeletti gondolat hordozója, alávetve testét a magasabb, a szellemi rend másíthatatlan kényszerének. Nem érzi, hogy léte a földhöz kötött, sőt, már e földön is csak lebeg, menny és pokol között, s tekintete előtt a túlvilági fény a maga anyagiatlan pompájában jelenik meg. Istenséget emberi alakban ábrázolt az antik művész, a bizánci egyaránt. De a görög istenek vérbeli emberek, csak még szebbek s erősebbek az embernél. Am a keresztény égbolt hatalmai óriásiakká nőnek komoly s már-már komor hatalmukban, az emberi méretet szétfeszítő nagyságukban, mint testetöltött gyönyörűen rettenetes látomások.

A bizánci stílus megőrzi a klasszikus antik művészet örökségeként a mértéktartást, az önuralmat, a vonalak harmóniája iránti különös érzéket. Az alpesekentúli, az északi művészet gyakran féktelen s a földöntúli félelem és lelkesültség lázában ég. Több benne a zabolátlan izgalom, a titkokban való kéjelgés, a földi létből való rémült menekülés. Az a van Gogh-i feszültség például, amely a Karolingek korában a Reimsi miniátor-iskolát jellemzi, vagy az apokaliptikus rettegés, amely az Otto-császárok korából való kódex-illusztrációkban borzongat meg bennünket, elképzelhetetlen a Földközi tenger partjain. A languedoci portálszobrászok kísértetiesen elnyújtott, groteszken táncos figurái is idegenek a bizánci szellemtől. Amikor pedig

az északi művészet megfékezi szenvedélyességét, amikor az önuralom méltóságában jelenik meg — a chartresi, reimsi szobrokon vagy a soesti templom mennyezetére festett pompásszárnyú, kecsesen királyi angyalokon s más hasonló szellemű alkotásokon: a klasszikus szellemet idézi, amit kiszűr a nemzedékek emlékezetéből — vagy a bizánci művészetből, melynek hatása alá került. Nem kétséges továbbá, hogy a francia szobrászatnak egy a klasszicitástól távolálló iránya befolyásolta az olaszt, de végletekre sohasem ragadtatta.

Ahhoz, hogy Itália bizonyos távolságot tartson az északi művésztől, nem kellett okvetlenül s kizárólag Bizánctól tanulnia. Az antik, a klasszikus hagyomány Rómában is eleven maradt, s tisztább formában mint bárhol egyebütt, de mégis: csak mint aláramlat a Komában is uralkodó bizánci értelemben vett középkori főáramlattal szemben. Ekként hát lényegében az olasz művészet közös egységet alkot nyolc évszázadon át a Balkán és Azsia nyugati partjainak művészetével.

Így marad ez a XIII. század végéig.

Ekkor következik be az a fordulat, amely kilendítette az olasz festészetet a bizánci hagyomány útjából s amely a köztudatban Giotto nevéhez fűződik. A régebbi művészettörténeti irodalomban Giotto úgyszólván a semmiből merül fel, mint csodás tünemény. A modern tudomány kíváncsiabb volt az előzményekre, szorgos kutatással s éles megfigyeléssel tárta fel a Giottót megelőző összefüggéseket. Am Giotto tüneményes zsenijét egy szikrával sem kisebbítette az a felismerés, hogy az előtte munkálkodó művésznemzedék legjobbjai már ahhoz hasonló akartak, mint ő. S ha úgy látjuk is, hogy a kor, ez a megragadhatatlan s mégis oly eleven fogalom akarta az új művészetet, úgy Giotto lángesze volt a gyújtópontja és kifejezője, minden viszonylatban egyéni értelmezője ennek a lappangó szándéknak.

Hogy megértsük nemcsak Giottót, hanem a századát, az 1300-as évek korát és annak jelentőségét a művészetek történetében, félbe kell szakítanunk történeti áttekintésünket, bizonyos elvi fontosságú szempontok tisztázása kedvéért.

II.

A régi — s még a múlt században is jobbadán uralkodó — művészettörténeti felfogás szerint a művészet a klasszikus ókorbeli ragyogás után a népvándorlás csapásai alatt lehanyatlik, majd összeomlik, mint maga az ókori Róma. A perikleszi Athén dicsőséges delét, a császárkori Róma nemes alkonyát — eszerint — a középkor sötét éjszakája követi. Csillagtalan ez az éjszaka, sivár és halott:

legalábbis ami az ábrázolóművészetet illeti. A középkor fiatal népei olyanok, mint a tudatlan gyermek. Dadogva s botladozva próbálják kifejezni magukat, próbálják a művészet útját járni, de kísérleteik meddőek. Minden erőfeszítésük, hogy megragadják a természet képét, hogy kőbe véssék és a falra varázsolják a valóság tüneményét, meddő marad, mert tanácstalanok, mert elszakadtak az örök

példaképtől, elfordultak az örök mesterektől, a régiektől (értsd: a görögöktől és rómaiaktól) és minden igazi művészet anyjától, magától a — természetétől.

Ezt a felfogást vallja már Ghiberti a XV. és ugyanezt Vasari a XVI. században. Azóta évszázadokon át így tanította a művészettörténet. Erdemes ideiktatni egy-két idézetet Vasari híres „Vite”-iből, művészéletrajzaiból. „A végtelen pusztítások miatt, amelyek a középkorban a boldogtalan ltáliát tönkretették, nemcsak az összes műemlékek pusztultak el, hanem, ami még ennél is rosszabb volt, nem léteztek művészek. Ekkor született... Cimabue (Giotto mestere), aki Isten akaratából mint az első fény, hivatott volt a festőművészetet életre kelteni.” A bizánci művészekről így ír: „Amit festettek kimondhatatlanul durva volt. Amily sokra vitték az ősök (a régi görögök), annyira ügyefogyottak és gorombák voltak az utódok.” Giottóról: „Giotto kivívta a művészet becsületét, amely a természetet akarja visszaadni...”

Giottónál — hirdeti ez a felfogás — virrad fel tehát az új nap hajnala. Giotto művészetében feldereng a világosság. E világosság halvány fényénél meglátni valamit a természet valóságából, az ember ismét emberi alakot ölt s főképpen: rálép a földi valóság színterére. Giotto olyan, mint egy zseniális gyermek, ösztönösen meglát és megérez ősregi s most mégis oly új dolgokat, de mindent még csak kezdeti fokon: „primitíven”. Ezért kortársainak és utódainak művészete: primitív művészet, naiv, ártatlan, öntudatlan és bizonyos fokig tudatlan, de ösztönösen erős, mert a helyes irányban halad, fokról-fokra.

Giottó százada ekként a hajnalhasadás százada. A reggelt a quattrocento képviseli, amely következetesen továbbépít a trecento alapjain. A megkezdett utat folytatja, kirakva azt a helyes távlatban, az anatómia, a valódi színek, a fény és az árnyék helyes elosztása, a természetes arányok, az egyéni arckifejezés, a változatos taglejtések nélkülözhetetlen köveivel. Hová vezet ez az út? Egy határozott irányba. Mintha egy bölcs mérnök tervezte volna meg, előre kitűzdelve az út menetét s kiosztva a munkások szerepét. S melyik ez az irány, amely felé az út vezet? A delelő felé. A delelő, — bocsáttassék meg a képzavar —, a nagy hármass csillagzat művészete: Leonardóé, aki megfestette az Utolsó Vacsorát, Raffaelé, aki megalkotta a Sixtus-Madonnát és Michelangelóé, aki a Sixtus-kápolna mennyezetére varázsolta örökszép freskóit. E három hatalmas művész mellett voltak hasonló nagyok: egy Correggio, egy Tiziano, valamint számos másodrendű csillag, amelyek közül akármelyik egymagában is különül fénylik minden régebbi művésznél.

Ez a felfogás volt az eléggé általánosan elterjedt s ez él még ma is nem egy tárlat- és múzeumlátogató lelkében. Igen: akkoriban megvalósult a művészet újjászületése, hisz ezt jelenti az a szó, hogy „renaissance”. Meghalt a művészet vagy csak elaludt a középkor éjszakájában, aztán feléledt s most teljes pompájában ragyog. Róma a XVI. szá-

zad első évtizedeiben vetekszik az ókori Athénal. Innen árad szét a világosság egész Olaszthonba és az olasz napfény deríti fel az Alpeseiken túl a gótika zavaros, nyugtalanító, babonás sötéttségét. Velencében látta meg a világosságot a német Dürer; az olasz Primaticcio gyújtott fényt a franciáknak.

A ragyogó delet — ugyane felfogás értelmében —, csakhamar az aranyos délután követte; a Carracciak és Guido Reni képviselik ezt a renaissance talajából sarjadt utóvirágzást. Északon Rubens és van Dyck, délnyugaton Velasquez és Murillo. Az érett, zamatos gyümölcsök kora ez, mondhatnók úgy is: a koraőszé a nyár után. A művészek igen tudatosak, van miből válogatniok és értenek a válogatáshoz. Raffaeltól rajzolni tanulnak, Leonardótól ellesik a félhomály szépségét, Michelangelótól a kifejezés nagyságát, Correggiótól az édességet, Tizianótól a színt. Am a szüret gyümölcsseiben már a romlás csírája rejlik, a hanyatlásé, az alkonyé, az őszé. Akik e nagymesterek után következnek, egyre jobban megfelelnek a mértéktartásról, a fenségről, a szépségről...

E szokványos és ma már a legtöbbször szinte nevetségesen avultnak tetsző felfogás téves voltát kevésbé egyensúlyozza ki az a körülmény, hogy már a múlt század elején, sőt, már a XVIII. században akadtak a gótikának és a quattrocentónak rajongói, hogy a német *nazarenus* iskola a múlt század első harmadában a raffael—michelangelói tetőpont után hirtelen zuhanást vélt felfedezni a művészet történetében s hogy a múlt század közepén az angol *preraffaeliták* — amint a nevük is elárulja —, csak a Raffael előtti művészetért rajongtak, az édesbús Botticelliért, sőt, az istenien gyermeki Fra Angelicóért. Am az ábrázolóművészet születésnapjának ők is csak azt a napot tekintették, amikor — a legendás hagyomány szerint — Cimabue felfedezte Giottóban, a rajzoló pásztorfiúban, a zsenit. Ami azelőtt volt a középkorban, arra ők sem figyeltek fel; ami Raffael után jött, attól meg az ellenzékiek haragvó tiltakozásával fordultak el.

E művészettörténeti szemlélet számunkra ma igen hamisnak s szerfelett túlhaladottnak tetszik. Nemcsak egyes művészek értékelése módosult az utóbbi fél század folyamán lényegesen (hogy csak az egyetlen fentebb említett Guido Renire utaljak, erre a jellegtelen, közepes tehetségű, de igen ügyes, édeskés epigonra) —, de módosult a közvélemény egész korszakokat illetően. Felfedezői akadtak a trecentónak és a rokokónak, a gótikának és Rembrandtnak.

A fent vázolt, talán legtalálóbban „akadémikusnak” nevezhető felfogás uralkodott tehát a múlt század közvéleményében és ezt képviselik elvétve egyes műbarátok még ma is. A múlt század utolsó harmadában ezzel szemben kialakult egy másik nézet is, amely bizonyos lényeges módosítást eszközölt az akadémikus képleten. Ha ez utóbbi az értékelés feltétlen mértékéül az érett renaissance művészetét, Raffael és kortársait, állította oda, úgy a *natur-*

ralista felfogás szerint a művészet feladata s örök célja a valóság utánzása s ez minél tökéletesebben sikerül, szerte annál nagyobb a művészet. E felfogás alapján Raffael azért volt nagy, mert közelebb járt a valósághoz Botticellinél, Botticelli azért volt jelentős, mert festményei jobban hasonlítottak a természet képéhez, mint elődeié és így tovább. A rokokó azért jelentett hanyatlást, mert eltávolodott a természetességtől, a modern — a XIX. századbeli — művészet pedig azért jár ismét helyes úton, mert természetűségre törekszik. S — egyesek szerint — csak idő kérdése, hogy a modern művészet túltegyen a régiekén. Mindössze meg kell tanulnia még jobban s még annál is jobban hasonlítani a természet külső képéhez. A művészet elvégre mindig a természetet akarta utánozni, csak hogy ez az igyekezete nem mindig vezethetett sikerre, a kellő ismeretek híján. — Ezt a felfogást még ma is sokan képviselik, nem annyira a hétpróbás műértők és a műkritika körében, mint inkább a közönség szélesebb, járatlanabb rétegeiben.

Azonban minde nézetek — az, amely az érett renaissance-ban tiszteli az eszményt s feléje emelkedőnek, felőle hanyatlónak látja a művészetet; vagy amely a Raffael előtti korban állapítja meg a csúcspontot; vagy amely az egyetlen mértéknek a valóságábrázolás hűségét tekinti, amely felé a művészet, néha vissza-visszaesőn, el-eltévelyedőn, de mégis következetesen közeledik — mind e nézetek ugyanabban a hibában szenvednek. Feltételeznek egy meghatározott, kifejezett, konkrét célt, amely felé a képzőművészet halad s amelytől távolodva szükségképpen hanyatlania kell. Egy-egy korszakot, egy-egy művészt aszerint értékelnek, mennyire közelíti meg vagy éri el vagy hagyja el a célt. Így számukra minden műalkotás csupán viszonylagos értékű, kivéve az eszményinek elismertét.

E felfogással századunk folyamán a művészettörténet fokozatosan szakított. Nem volt könnyű az előítéletekkel szembefordulni. Különösen azzal az előítélettel nem, hogy a művészek voltaképpen mindig ugyanazt akarták, de nem sikerült valamennyiüknek ugyanazt elérniök. Fel kellett fedezni azt a tényt, hogy minden kor művészetének megvannak a maga szándékai, a maga sajátos, külön, önmagukban kielégítő és kielégülő céljai. A kor szelleme megteremtette a kor művészi kifejező tervét s ez az in-

kább ki nem mondott mint tudatos terv megteremti a művészi stílust. A mai szemlélő egyéni ízlésétől függ, melyik stílust részesíti előnyben, melyik áll hozzá közelebb. De e körülmény mit sem változtat a mindenkori stílusok elvi egyenjogúságán. Az igazi művészet tisztán, áthatóan, megragadóan fejezi ki egy kor szándékát, a legnemesebb eszközökkel, bátran és határozottan — akár öntudatlanul is. Sőt, rendszerint úgy.

*

Meg kell tehát tanulnunk a korokat önmagukban, „immanensen”, szemlélni, saját szándékaik s e szándékoknak megfelelő stílustörvényeik alapján, e stílustörvényekből fakadó kifejezőeszközök számbavételével. De nemcsak a korokat kell így szemlélnünk, hanem az egyes nagy művészegyéniségeket is. Nem máshoz viszonyítva, hanem önmagukban. Persze: mással összehasonlítva, mástól megkülönböztetve, de nem máson mérve.

Azonban a szemléletnek ez a módja is veszélyeket rejt magában, ha egyoldalúan alkalmazzuk. Vannak ugyanis korok, vannak iskolák, vannak művészek, amelyek s akik önmagukban teljesek, egy bizonyos szándék többé-kevésbé tökéletes kifejezői. Ezek lezárt korok, iskolák, egyéniségek, s úgy viszonylanak az előző vagy következő korokhoz, iskolákhoz vagy egykorú más egyéniségekhez, ahogyan például egy dráma-trilógia középső műve viszonylik az előzőhöz s a harmadikhoz: szorosan összefügg ugyan, de önmagában is megáll. S ismét vannak korok, iskolák, művészek, amelyek s akik szinte túlmutatnak önmagukon: ezek a robbanni kész feszültség korai, a nekilendülés iskolái, az előfutár-művészek. S végül vannak korok, amelyekben az előző kor szándékai tükröződnek s elhangzanak, anélkül, hogy lényegesen újat teremtenének. Ezek az epigon-korok — nem is mindig a szó kellemetlen értelmében. Az önmagukban le nem zárható korok, iskolák, művészek egy dráma valamely felvonásához hasonlíthatók, amelyet az előzmények s következmények nélkül nem is lehet teljesen méltányolni.

Igy tehát a helyes művészettörténeti szemléletet akkor közelítjük meg, ha megvizsgáljuk, mit jelent egy kor, egy iskola, egy mester önmagában, saját szándékai s e szándékok megvalósulása szempontjából — s mit jelent az általános fejlődési folyamat összefüggésében.

III.

A század, melynek Giotto áll az élén, egy önmagában teljes kor, szinte lezárható s elkülöníthető, eltekintve a századvég néhány művésztől. Sajátos szándékai vannak, világos célkitűzései s mindemellett roppant változatos, tele egyéni kezdeményezéssel s nem minden bonyolódottságtól mentes fejlődéssel. Ugyanekkor kimutatható, mint alakult

ki e század következetesen a XIII. század, a dugento, előzményeiből; másfelől nyilvánvaló, hogy a következő korszak, a quattrocento s általában a renaissance, egyenesen a trecento származéka.

A trecento legnagyobb jelentőségű cselekedete, hogy a távolit, a földöntúlit, az anyagtalant ismét közel

hozza az emberhez. A szenvedélyektől megtisztult, a rögtől elvonatkozott lebegő lelket visszavonzza a földre, anélkül, hogy megfélemlene földöntúli hazájáról. Az ábrázolás tárgya — kevés kivétellel —, még mindig az ember örök üdvössége s ami azzal összefügg. Az ember földiesebb fájdalommal, rajongással, vágyódással és önmegtartóztatással tekint az égiekre s közelebb kerül az Istenember s az Istenanya sorsához. Az égiek lejjebb szállnak a földiekhez. Már a bizánci művészetben s még világosabban a nyugati román kori művészetben megjelenik a Szűz királynői fensége s az isteni Gyermekek világbírói elzárkózása. Most azonban felolvad a finom jégkéreg, mely láthatatlanul, de érezhetően fedte a szent jelenségek alakját. Szépségük most jobban szól az érzelmekhez s az érzékekhez, szellemiségük tökéletesebben tükrözi isteni és emberi kettősségüket.

S megfoghatóbbá, szilárdabbá válik a szintér, melyen megjelennek roppant drámai szemléletességgel. Testük súlyt nyer, térfogatuk szinte tapintható. Az ábrázolás színpadának tere van.

Ha valamilyen történelmi katasztrófa a XIV. század fordulójával véget vet a kulturális életnek Itália földjén, ha sohasem kerül sor a renaissance-ra, akkor az utókor a trecento emlékeit mint a művészettörténelem egyik legnagyobb, legteljesebb korát csodálhatná, amely szándékait maradéktalanul kifejezte.

Ha azonban a quattrocento — a XV. század — felől visszapillantunk az elmúlt XIV. század felé, lehetetlen észre nem vennünk e két korszak szoros és logikus összefüggését. Az ábrázoló művészetnek legfőbb tárgya még most is, a XV. században, az ember üdvösségének útja, de már nem kizárólagosan. A mennyek érzékfeletti dolgait a trecento érzékletessé tette, földivé — bár átszellemülten földivé. A quattrocentóban az üdvözülés drámája s az üdvösség bírja egyenesen földi és földies alakot ölt. Valamint az antik istenek csupán különb emberek voltak, úgy válnak most emberekké a keresztény mennyország isteni és szent lakói. Ha a középkori szemlélet minden földi dolgot, embert, tájat, házat, átminősít valami szemmel látható, kézzel tapintható, de lényegileg mégis csak anyagiatlannak tetsző, súlytalanul lebegő, valószerűtlen fényben tündöklő jelenséggé, ezzel ki kellett fejeznie, hogy a földi élet csak másodrendű s múlandó valóság, míg az igazi élet az, amely a túlvilágon van s lesz: egy romolhatatlan, anyagiatlan testiség, az örök fényességben ragyogó üdvözült lélek hajlék-ként. Van egy ugyancsak romolhatatlan testiség, az örök kárhozat kínjainak elszenvédésére.

Most, a quattrocentóban, merőben megváltozott értelmet nyer az élet. Újra értékes s a legfőbb értékévé válik. S hogy ez a világérzés lényegileg ellentétes a keresztény hittal, azt nem vették észre azok a hívek, akiket a kor festőinek oltárképei maradéktalanul kielégítettek. Mert hogy ez a kor keresztény volt, ahhoz nem fér kétség. Voltak e századnak istentagadói, de csak kivételesen. A népet

s a művelteket kielégítette a földre hozott paradicsomnak az az eszményi alakja, amelyet a művészet tükrözött.

A megváltozott korszak tehát a földi élet felé fordult, eszménye az erővel teljes, valódi ember lett, aki meghódította az ugyancsak fiatal erőktől duzzadó természetet. Mohó érdeklődéssel, szenvedélyes kutatóvágygal, érzékenyülő, néha még el is puhuló gyönyörködéssel ragadja meg a valóságos élet képét, az embert elsősorban, aztán a természetet, a tájak, virágok s állatok, de még nagyobb mohósággal az emberalkotta dolgok, a bútorok és épületek, ruhák és fegyverek jelenségeit. Ember s tárgy most már nem csak egy eszme hordozói, hanem egyedek, jellemek és jellegek.

Nyilvánvaló a quattrocento szellemének bizonyos rokonsága az antikával, a klasszikussal. Maga a művészi forradalmának tudatában lévő kor az antik élet újjászületésének tartotta magát. Ma azonban már eléggé pontosan fel tudjuk becsleni a közvetlen antik hatások mértékét és jelentőségét. Ezek a század első felében a festészet szempontjából elenyészőek s főképpen a tárgykörben (antik hitrege, antik történelem: az irodalmi humanizmus hatásként) mutatkoznak, valamint az antik díszítőelemek alkalmazásában (a festményeken ábrázolt bútorokon, épületeken). A század második felében különösen a római szobrászat motívumai érvényesíthetik hatásukat egyes művészekre. De mindennél fontosabb a vágyrokonság, amely sok tekintetben a valódi szellemi rokonságon alapul. Nem az antik művészet újból való felfedezése indítja tehát el a renaissance-t, hanem fordítva: az antik mintaképtől egyelőre függetlenül kiformalódott világos szellemi szándék, az új klasszikus ideál választja „őseül” az antik klasszikát. Ennek alapján aztán, másodlagosan, az antikvítás valóban hatást is gyakorol az olasz művészetre, elsősorban a szobrászatra s azt követően a festészetre.

Ami pedig a „valóság” meghódítását illeti, az olasz művészek előbb naív megfigyelés alapján, aztán tudományos módszerességgel kikutatták a távlat titkait. Előbb a meztelen test megfigyelésével, aztán tudományos módszerességgel, a bonctan útján, megismerkedtek a csontváz s az izomzat szerkezetével. Megfigyelték az eleven talaj, a zöldelő növényzet, a nyüzsgő állatvilág s a mozgalmas égbolt tüneiméit. Megfigyelték a fényt s az árnyékot s az anyag sokszzerű természetét.

Visszatekintve: mindennek előzményét megtaláljuk a trecento egyes művészeinél. Csak nem oly programszerűen, nem oly tudatosan, de annál biztosabb és szervezettebb művészi érzéssel kimunkáltan.

*

E ponton a quattrocentónak az északkal való kapcsolatait is érintenünk kell. Nemcsak az olasz művészet fordul 1400 körül oly szenvedéllyel a valóságos élet megfigyelése felé, hanem az északi is, mégpedig a szobrászat

terén hamarabb, mint a festészetben. De ha még annyira elismerjük is az északi festészet hatását az olaszra, nem szabad feltételeznünk, hogy a tájat az észak „fedezte fel”, hogy az atmoszférikus jelenségek ellesése és az emberi test részletábrázolása flamand vagy burgundi vívmány. A trecento egynémely nagy mestere magában foglalja az 1400 körüli északiak minden újítását. Csakhogy a tájfestés, az atmoszférára megfigyelése és a realiztikus testábrázolás terén az északiak, 50—100 évvel az olaszok után, továbbhaladtak és túltettek mestereiken. S ehhez járul egy negyedik, egy fontos technikai vívmány, amely a festői szemléletet nem kis mértékben befolyásolja: az olajfesték alkalmazása terén követett módszer. Minde pontokban az észak hatása Itáliára a XV. században nem vitatható s ismeretes. Annál érdekesebb megfigyelni, mint módosítja, mint olvasztja magába az olasz művészet az északi hatásokat oly mértékben, hogy azoknak a nagy mestereknél külső nyoma vész.

Nem az északi mintakép hívta fel tehát az olasz művészet figyelmét a tájra vagy a levegő távlat-alkotó hatására vagy az emberi hétköznapi világára; hanem a szándékok azonosak voltak itt is, ott is: az északi vívmányok kapóra jöttek az olaszoknak, akik minde problémákkal az északot megelőzően foglalkoztak már, kevésbé radikális, de a művészi hatást illetően nem csekélyebb értékű sikerrel. S mivel a talaj az északi hatások befogadására elő volt készítve, az olaszok rövid idő alatt és maradéktalanul magukévá tették e vívmányokat.

Tévednénk azonban, ha feltételeznők, hogy mind emögött a természet felé forduló figyelem és szenvedélyes valóság-ellenőrzés mögött modern értelemben vett naturalizmus rejtőzött. Soha, egyetlen mozzanatában sem válik a quattrocento festésze a valóság egyszerű utánzásává. Mindig lényegesen mást, különbet ad annál, mindig szerkezetet, mindig zárttságot, tömörséget, ritmust. Nem is fér hozzá kétség, hogy ha e kor művészei naturalizmust akartak volna, néhány nemzedéknyi idő leforgása alatt meghódították volna a maguk számára mindazokat az eszközöket, amelyek képessé tették volna őket a természetutánzásra. Mert amit akartak, azt el is érték; a szükséges távlati és anatómiai ismereteket megszerezték. De a közönséges utánzás ösztönük ellen volt.

A régebbi akadémikus felfogás szerint a renaissance művészeinek célja volt, javítani a természet képén („corriger la nature”), azaz: kiválasztani jelenségeiből a szépet s kissé beleszépíteni, ahol hibázik. Ez a felfogás téves. Nem érvényes a cinquecento művészeire, de még kevésbé a quattrocentóra. Kiknek tevékenysége nem abból áll, hogy a természetet másolják s a másolás közben szépítgetik, javítgatják, módosítják. Szemléletük sokkal egységesebb és minden gazdagsága és bonyolultsága mellett is: egynemű. Emberi erőikkel, szenvedélyeikkel, életszomjukkal, gyönyörködésükkel telten megragadják a külvilág képét, átítatják előre megfogalmazott, belsőjükben rejtetten kiformált szerkezeti képzeteikkel. S e szerkezetben egységessé

válk a tömegek elrendezése, a vonalak sajátos harmóniája, a színek együttese. Igaz, rengeteg megfigyelés, rengeteg tanulmány előzi meg az alkotást, de az emlékképek alárendelődnek az egységes ábrázolászándéknak.

Ha már a trecento egységén belül számos változatot ismerhetünk meg, úgy a quattrocentóban az életszerűség mohó keresése még változatosabb jelenségeket érlel meg. Az egység, amelyről beszéltünk, egy-egy nagy műben, egy-egy nagy mesterben, de még egy-egy nagy iskolában is megjelenik. Egység rejlik — távolról tekintve — az egész században. Am ezen belül légió az iskolák száma s az egyes iskolákon belül az egyéni kezdeményezéseké.

A quattrocento pazar gazdagsága kétségtelenül önmagában is kielégít, önmagában is teljes, mégsem érezhetjük oly lezárt egységnek, mint a trecentót. Több benne a nyugtalan kezdeményezés, több az előremutató kísérlet. A század vége felé elérkeztünk a renaissance-eszmény megvalósulásához. Ghirlandaio kompozíciói új hangot szólaltatnak meg, minden vidámságuk mellett egy érettebb méltóság hangulatát. Leonardo pedig, még a XV. század végén, megalkotta az Utolsó Vacsorát, az érett renaissance jellegzetes remekművét. Körötte azonban még virul a tarka quattrocento.

A quattrocentót, a korai renaissance korszakát követő érett renaissance ismét sajátos érdekes problémákat vet fel. Az első kérdés, az érett renaissance fogalma azonosítható-e a cinquecentóéval, azaz: végig a XVI. század olasz festészetén ugyanaz a stílusszándék uralkodik-e?

Kétségtelen, hogy a quattrocento egy bizonyos eszmény kiteljesítése felé tör s hogy a XV. század végén ez az eszmény már világosan testet ölt Leonardo alkotásaiban. Ezt az eszményt az újabb irodalom a „klasszicitás” eszményével azonosítja. A klasszicitás a nyugodalmass egyensúly, a fenséges derű, a szilárd önuralom, a világos gondolatok művésze. Logikusan tagolt, tisztán, áttetszően megmutatkozó szerkezetbe foglalja festői vízióit. Ideálja a méltósága tudatában lévő, az önmagában biztos érett egyéniség, a fölényes, uralomra termett, de mégis közvetlen és nyájas ember, a nemes, hősiességében is harmonikus vagy kecsességében is természetes testi megjelenés. Nem dűkál többé a részletekben, mint a quattrocento, hanem kiválasztja a lényegeset s azt gazdagon csoportosítja, roppant szerves és ritmikus összefoglalásban.

Ha szigorúan értelmezzük a klasszicitást és ha az érett renaissance-t a szigorúan értelmezett klasszicitással azonosítjuk, a XVI. század művészeinek egy része nehezen szorítható bele ebbe a fogalomkörbe. Raffael, akinek római műveire a legmaradéktalanabban illik a fenti jellemzés, 1520-ban fiatalon meghal, de utolsó megkezdett műveivel már szét is feszíti a klasszicitás korlátait. Michelangelo pátosza sohasem mentes attól a látnoki izgalomtól, amelynek hatása alatt meginog a lélek klasszikus egyensúlya. Correggio festményeibe már 1520 körül meglepő

nyugtalan-ságot visz a világítás és az alakok felfokozott, derűsen-elragadtatott taglejtése. Tiziano fényittas szín-pompája már ebben a korszakában is vibrálóan hullámszik át a képsíkon. S ugyanekkor még él és működik számos olyan — igaz, hogy nem élvonalbeli — művész, akit a történelem egyszerűen mint quattrocentistát tart nyilván, holott Leonardónál — aki viszont tisztára cinquecentistának számít — lényegesen fiatalabbak. A gazdag változatokat magukban foglaló s mégis egységes korszakok a trecentóval végleg letűntek. A cinquecentóban a tökéletes klasszikus nyugalom szellemét tehát kevés számú művész képviseli tisztán s főként csak a század első negyedében.

Az az új stílus, amely a század második negyedében oly dinamikus izgalommal érezteti a szó szűk értelmében vett klasszicitás megszűntét, kétségtelenül szorosan összefügg az ellenreformációval. A trecento életközeli jellege azonos lelki töből fakad az akkoriban nemrég alapított koldus szerzetek — ferencesek s domonkosok — népiességével, életszerűségével. A cinquecento második stílusa ugyanabból a komor pátoszból és fojtottan szenvedélyes világélményből ered, mint az ellenreformáció új szerzetesrendje, a jezsuitizmus. A későrenaissance-nak ezt a korszakát az újabb művészeti irodalom „manierizmus”-nak nevezi, megfosztva a szót, — amely voltaképpen „modorosság”-ot jelent — eredetileg elítélő értelmezésétől. S míg a manierizmus egyfelől összeköti a renaissance-t a korai barokkal, másfelől a művészettörténelem egyik legeredetibb reakciós áramlata.

A manierizmus ugyanis — csakúgy mint az ellenreformáció — az utolsó és meddő erőfeszítés a középkori világ-szemlélet visszaállítására. A manierizmus a megváltásért túlfeszített akarattal küzdő ember művészete, az egyensúlyavesztett, de az egyensúly látszatáért viaskodó emberé. A renaissance fenséges, de oly mélyen emberi harmóniája megbomlott. A manierizmusban tehát megbillen a test s a lélek közti leonardói s raffaeli egyensúly.

A klasszicitás világosságát most felváltja az éles ellentét fény és árny között. Az ember végletek között vetődik, mint a jezsuita prédikációt hallgató lélek. A tér-környezet, a klasszikus kompozíció rendező, ritmizáló, baráti eleme most, feneketlen távlataival, folyosószerű szűküléseivel s hirtelen tágulásaival, szívó és taszító, gyűjtő és szétszóró hatást gyakorol. A fény erőszakosan hasít bele a sötétségbe s a tárgyak s figurák inkább lebegnek, mint süllyednek a földre.

Am az önkínzó tépelődésnek s az erőszakos elragadtatásnak ez a szelleme, mely oly lánglelkű víziókban ölt testet Greco képein (művészileg Greco Itália gyermeke), nem tudott tartósan úrrá lenni a renaissance alapvető szellemi vívmányai felett. Talán csak a XVI. század utolsó negyedében kerül egyáltalán egy rövid időre döntő túlsúlyra. Addig egyes vezéregyéniségek kivonják magukat lenyűgöző hatása alól s e nagyok követői közül is többen mentesek maradnak a manierizmustól. Ez nem

vonatkozik maradéktalanul arra a legnagyobbra, aki — a század második negyedében — a Medici-síremlék allegorikus alakjaiban elsőnek fejezett ki tisztán manierista érzést, Michelangelóra. Ő lényegében ennek ellenére a renaissance fia marad. A leghatalmasabb minden tépelődő között, de sohasem oldja el magát teljesen a renaissance harmóniától. Ez áll másokra is — például a Raffael-hagyományhoz kapcsolódó Sodomára, a művészileg velencei eredetű Piombora, Bordonera stb. — s vonatkozik Tizianora, akinek öregkori műveit csak egyetlen lépés választja el az érett barokktól, vagy a nála kisebb Veronesera, aki mindvégig az elfogulatlan életöröm művésze marad.

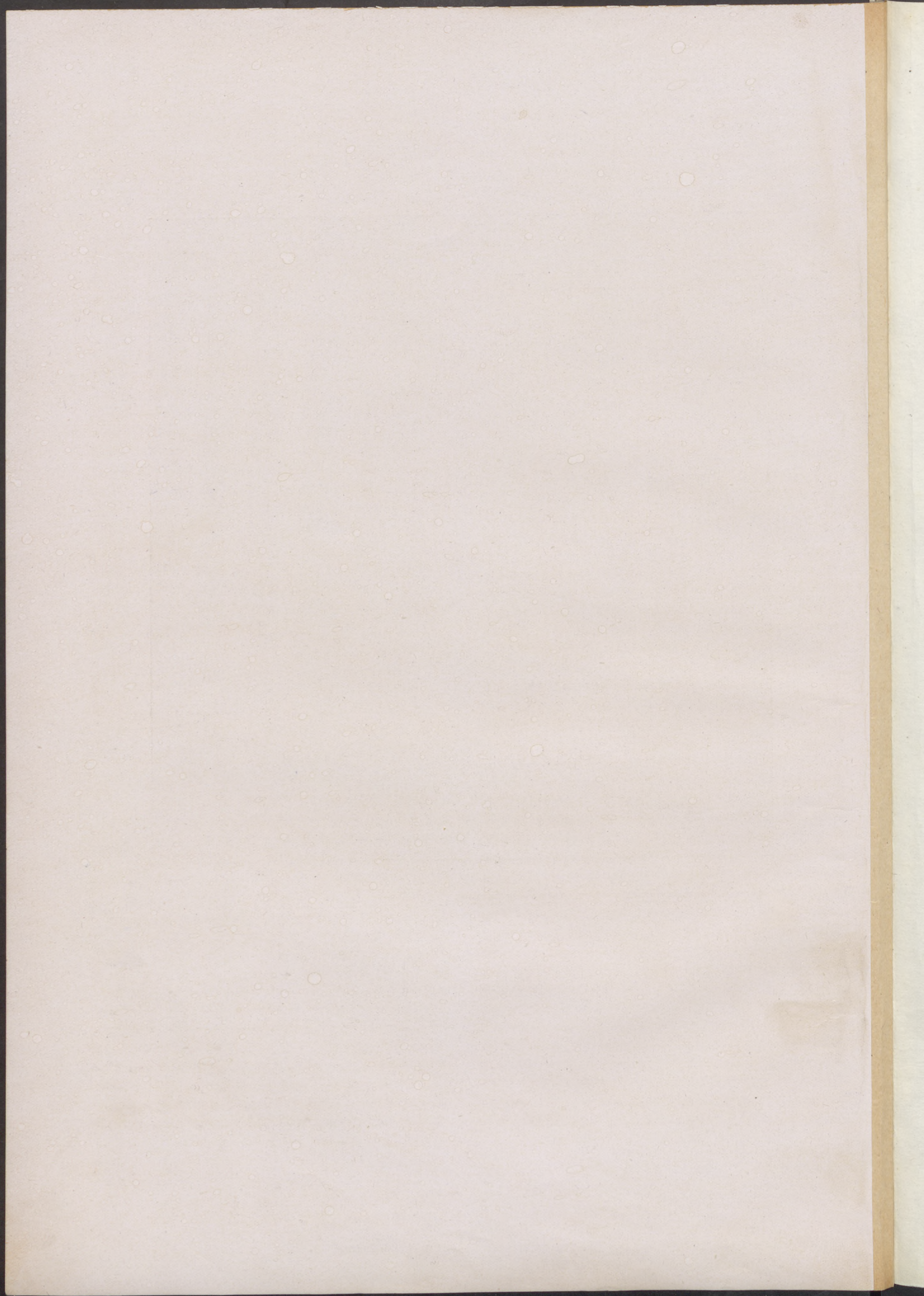
*

Ha tehát a renaissance klasszicitása csak egy vagy két évtized vezető művészeinek körében mutatkozik meg kristályos tisztaságban, úgy a renaissance mint világfelfogás, mint életérzés, mint eszmény sok tekintetben legyőzhetetlen marad — a XVIII. század végéig. Ha így, tágra fogva értelmezzük a renaissancet, akkor azonosítható az újkorral, helyesebben: Olaszországban azonosítható a XV—XVIII. századig terjedő négyszáz év kultúrájával, melynek talapzata a XIV. század, a trecento.

Az, amivel a renaissance a középkor végén újra megajándékozta az emberiséget és amiben bizonyos mértékig valóban az antik kor újjászületését jelenti: az a ragaszkodása a földi élethez, mint az élet teljességéhez, ellentétben a túlvilágias középkorral. Ugyanakkor a renaissance nem válik keresztényietlenné oly értelemben, hogy megtagadná a túlvilági életet és a krisztusi üdvözítés tanát. Azaz: a renaissance lehetővé tesz — individualizmus következtében — egy modern racionalizmust, egy lényegbeli elfordulást a kereszténységtől, de nem követeli meg azt. Az újkori kereszténység mindössze mélyrehatóan mássá válik, mint amilyen a középkori volt. Nem irányul a test megtagadására, nem követeli a földi élettől való érzelmi elzárkózást oly mértékben, mint a középkor. Inkább harmóniára törekszik a földiesség és a túlvilági végső életcél között, vagy legalább is kompromisszumra. Egy újkori festő mennyország látomásai, még a legelragadtabb is, testesek. Ha egy barokk művész ecsete a templom mennyezetét mintegy megnyitja a mennyi vizió előtt s láttatni engedi a ragyogó ég s a homályos föld között száguldó angyalokat s szenteket: akkor csodát ábrázol. Csoda ugyanis, hogy a földi ember formáját viselő testtel s a földi ember előtt oly jól ismert természeti tüneményekkel — a talajjal, a fellegekkel — mindaz a természetfeletti dolog megtörténhetik. De hogyha egy középkori festő ábrázol Madonnát és szenteket, abban nem a csoda ölt testet, hanem egy más természet, egy a földi látszattal ellenkező, testtagadó, súlytalan, irracionálisan csillogó világ, egy a maga törvényességében megingathatatlan rend. Az újkori embernek a csodában Isten megmutatja, hogy áttöri a természet törvényeit, ha kegyességében neki úgy tetszik. A középkori ember számára a



GIOTTO: MENEKÜLÉS EGYIPTOMBA (Padova, Arena). 1305 körül.



csodában egyszerűen egy igazibb s lényegesebb világ törvényszerűsége mutatkozik meg. S ha az újkori művész földi tárgyat ábrázol — embert, tájat, állatot — a valóság élményét fejezi ki. De ha a középkori művész fest földi embert s földi dolgokat, akkor kinyilvánítja a földi lét végső s a látszattól eltérő lényegét, amely szükségképpen azonos az örök, tehát túlvilági lényeggel s ennek megnyilvánulása a festészetben megfelelően testtagadó, súlytalan, irracionális.

A manierizmus kísérlete a középkori testtagadás visszaállítására épp annyira átmeneti jelenség, mint az ellenreformáció radikalizmusa. S a manierizmus kifejező eszközei túlnyomóan épp annyira kötve maradtak a renaissance alkotta eszközökhöz, mint ahogy a jezsuiták módszerei az újkori ember természetével számolnak.

*

A barokk stílusban teljes pompájában kivirul az életöröm. Ennek a barokknak a vaskos tárgyi realizmus egyik lendítő tényezője: a durva hahota s a durva rémség témaköre. De még ott is, ahol mártírok kínhalálát ábrázolják az oltárfestők, csak a tárgy, a téma borzalmas és megrendítő: az előadásmód lendülete elfújja a halál lehelletét. A mártírok letepert atléták, a mártírnők lenge öltözetben meglepett szégyenkező dámák. Az angyalok s szentek életől duzzadó, egészséges, bővérű földiek. S ahol egy-egy szerzetes vagy apáca aszkétai soványságban s tekintete fanatizmusával lép elénk, ott is az életszerűség legyőzhetetlen erejével tűntet.

Ha már az érett renaissanceban a nem-vallásos ábrázolás versenyre kél az istentiszteleti képpel és széles teret nyit a képmásnak, a világi ábrázolásnak, különösen az antik tárgyúnak, úgy a barokk festészet témája még nagyobb részben világi s új műfaja a fentiek mellett az életkép, a táj s a csendélet, ez a három merőben földies tárgykör.

Am az olasz festészet sohasem áll oly túlnyomóan a világi szükségletek szolgálatában, mint az Alpeseiken túli. Olasz földön a kapcsolat egyház és nép között sohasem lazul meg az újkor folyamán, csak talán, a XIX. században. Az észak mindig vajudik az evilági-túlvilági s a világi-egyházi ellentét problémáival. S az észak minden irányban hajlamosabb a fanatizmusra. (Spanyolország e szempontból az északon is túltesz.) Már a középkorban is az Alpeseiken túli országokból sereglenek a keresztes hadak a Szent Sír felmentésére, nemcsak kalandvágytól sarkaltan, hanem — különösen eleinte — halálraszántan az eszméért. Az olaszok inkább kereskednek a kelettel. A reformációban az olaszoknak nem volt mit keresniök. Ők közelről ismerték Rómát s az egyházat, kevesebb volt az illuziójuk és természetes a kapcsolatuk vele. A hatalmas szellemi átminősülés a középkori világszemléletből az újkoriba itt fájdalommentesen zajlik le. A gyilkos vallásháború északi dolog. Az inkvizíció is Németországban

szedi legtöbb áldozatát, sokszorta többet, mint Olaszországban. Egy, az érzékletes ábrázolást a templomból kiűző vallási reform Olaszországban sohasem verhetett volna gyökeret, mint ahogyan az a protestáns országokban megtörtént. A hellén klasszika óta a Földközi tengernek a klasszicizmus lehelletétől érintett népei érzékelnik akarnak. A bizánci képrombolás is megbukott a IX. században, de egyébként sem vált sohasem teljessé; a világi festészetet egyidőre egyenesen felvirágoztatta, a kolostorokban pedig a képtilalom ideje alatt is tovább tenyészett az ábrázolás művészete. Olasz földön még elvben sem volt képrombolás. Savonarola a XV. század végén csupán a világi műalkotásokat ítéli máglyahalálra s Firenze népe utóbb ezt is csak fájdalmas epizódnak érezte. Az olasz festészet tehát a renaissance alatt sem szakadt el az egyház szolgálatától. A barokk oltárok és freskók buja csodáiban pedig az olasz nép evilági gyönyörűségét is megtalálta, egész természetesen és lelkiismereti kételyek nélkül.

Az egyházi festészet mellett különösen a fejedelmek s főurak palotáinak hatalmas termeiben tárulnak ki a falak a festői és szobrászi dísz befogadására. S akár egyházi, akár világi a festészet: soha nem látott, káprázatos ünnepet varázsol a falra. A mennyezetek megnyílnak, a valódi építészeti tagok festett építményekben folytatódnak fel az egekig, ahol a szélesen sugárzó napban, tág tagokkal trónol Apollo vagy a Szentháromság — egyre megy. Szélvihar száguld át a festményeken, a legvidámbabb, legzengőbb orkán. Szaggatott felhők duzzadt gomolyait meztelen óriások s nimfák ülik meg — vagy szentek s angyalok, — ami szintén egyre megy; hatalmas hullámokban csap át rajtuk a fény, át-átugorva a hullámok széles völgyeit, rá-ráfreccsentve egy-egy fénytarajt a sötétből elővillanó végtagokra vagy kárpítóbogókra. Mozgalmas firtókben lejtene fel s alá, mintha valami gígászi természet-isten lendítené őket hol a magasba, hol a mélybe.

*

A mozgalmas barokknak, a szédület barokkjának azonban van egy ellenlábasa: a klasszicisztikus barokk. Klasszicisztikusnak nevezzük s nem klasszikusnak, mert bár élményvilága nem azonos a klasszikussal, de vágyódik utána; a renaissance érett kora mint örök mintakép lebeg előtte s persze az antik ókor is, római példáiban, bár nem alapul a renaissance ókor-rajongásánál pontosabb művészettörténeti ismereteken. Önfegyelmzés és rend, szépség és harmónia mint eszmények lebegnek szeme előtt. Érdekes, hogy a klasszicisztika aláramlatának olasz földön franciák a vezető mesterei: Poussin és Claude Lorrain. Érdekes és jellegzetes körülmény ez, két okból. Bármily nagy alkotó, bármily nemes és előkelő művész mindkettő, rejlik bennük egy magnyi mesterkélttség, a későbbi francia, s francia hatás alatt majdan európai akadémikus ál-klasszicisztika magva: egy kevés készakartság, kiszámítottság,

amit olasz nagymestereknél hiába keresnénk. A másik figyelemreméltó mozzanat, hogy ezek a francia művészek Olaszországba jöttek, Olaszországba kellett jönniök, mert az igazi klasszikus művészettel csak itt találhatták meg a közvetlen kapcsolatot.

E korban Itália már zarándokhelye minden nemzet művészeinek, az ígért országa, a megifjodás és lehiggadás, a művelődés s az ihletmerítés kútfeje. Bármely stílust, bármely iskolát képvisel is egy művész, az olasz környezet varázsosán hat rá: megenyhíti vagy felhevíti, megzabolazza, vagy megszabadítja gátlásaitól: kit hogyan.

A barokk klasszicizmus olasz földön ölt testet, innen sugárzik szét, hogy Franciaországban a hivatalos, az udvari, az akadémikus áramlattá váljék. Ez a klasszicista barokk nagy lélekzetű, ünnepi, színes és derűs, még — mint Claude tájaiban — melankóliájában is nyájasan fenséges: mert barokk. Harmónikus, tiszta, szinte zenei ritmusra épített, kiegyenlített, mert a klasszika visszhangzik benne. Amikor azonban mozgalmassá, akkor kissé fagyosan az, mert az érett renaissance és az érett barokk közötti ellentét mégsem hidalható át némi erőszak elkövetése nélkül.

Volt a barokk kor európai festészetének még egy harmadik áramlata is: az, amely szintén barokk, amely szintén nem tud, de nem is akar eloldódni a barokk szemlélettől, mégis, többé-kevésbé nyíltan, egy valódi naturalizmushoz közeledik. Ennek a naturalizmusnak olasz földön nincs igazi talaja. Ez túlságosan északi ízű jelenség, túl józan, túl szűk látókörű, túl kevésbé szárnyaló. Hazája, középpontja Hollandia, de Hollandiában is csak a barokk egyik áramlataként él.

Mondottuk: egy nép tulajdonságai és képességei nem maradandók a maguk teljes egészében s a történelem egész folyamán. De min múlik a közösségi erők kifejlődése és kifáradása? Valamely tehetség egy népben gyakran meglepően, váratlanul tör fel, szikkad el. Nem kétséges, hogy a jelenségnek határozott oka van s nem véletlenül múlik. De okát minden esetben felfedni a történelemkutatás mai eszközeivel még nem vagyunk képesek.

Bizonyos, hogy egyfelől egy nép társadalmi, másfelől művészi fellendülése és hanyatlása között szoros összefüggés van, de ebben az összefüggésben az okozati függvényt általános érvényűen megszerkeszteniünk egyelőre bajos. Hogy politikai emelkedést minden esetben művészi emelkedés kísérne nyomon s viszont politikai alkonyt a művészet alkonya, az ugyanolyan kevésbé emelhető törvénnyé, mint ennek körülbelül az ellenkezője: hogy a művészet

A XVIII. században elhangzik a barokk. Az elemek szinte természetfeletti erővel tobzódó, viharos-harsonás ünnepéből kecses játék lesz, már nem az orkánok és égzengések játéka, hanem nimfáké és zefireké. Könnyedebb, tágasabb, szellősebb az égbolt s ami alatta végbemegy. Itália megérti a játékot s él vele. Még versenyre kél Párisal, de az elsőbbség immár Párisé. Csak Velence vizei felett leng e könnyed karnevál százszínűen és csábosan. A klasszikus mesterek drága örökségéből kiszűri a fényben oldott színek csillogását.

A rokokó játékoság mellett tovább él Itáliában egy még mindig hősi ízű barokk, amely azonban végső fokon, például Magnasconál, egy új elemet rejteget s a bűbajos tündérvilágnak egy másfajta bűbáj homályos izgalmait szegezi szembe. Magnasco képein sötét, szaggatott hegyek s fák között, titokzatos fényektől megvilágított nyugtalan nyurga alakok mozgása misztikusan és borzongatóan hat. Hogy ez a miszticizmus is játékos? Persze: a rokokó világát éljük. Mégis, valami új disszharmónia, valami a renaissance szellemétől idegen tragikus meghasonlottság veti előre árnyékát — a tizenkilencedik századé.

*

A XIX. század nem Itália festészetének százada. A fény kihúnyt. Itália zarándokhely marad, de semmi több: káprázatos múzeum és iskola. Most is szívdobogva lépik át a Mont Cenis és a Brenner hágóit észak fiai s boldogságtól ittasan vetik magukat a Szépség karjaiba — de Itália megszűnik kezdeményező és úttörő lenni. Művészei a nemes közepességet nem múlják felül. A pálma ezentúl a franciáké.

IV.

voltaképpen a túléltség, a hanyatlás terméke. Mindkét tételnek ugyanannyi a bizonyítéka mint az ellenbizonyítéka. A tényezők mélyebben rejlő, bonyolultabb összefüggésén múlnak a jelenségek s többek között szükségünk volna a néplelektan külön ismeretére ahhoz, hogy valamely világos törvényszerűséget megállapíthassunk.

Tehát, ha egy kor művészetét meg akarjuk érteni, valóban nem függetleníthetjük magunkat a kor gazdasági, társadalmi, politikai életének figyelembevételétől. S nem függetleníthetjük a művészetet természeti környezetétől sem. Bele kell helyeznünk a művészetet az élet egész eleven valóságába. Az olasz művészet, örök értékeivel egyetemben, egy történelmi eseményeiben roppant határozott kor, egy sajátos népközösség alkotása és bizonyos időben táji sajátosságokhoz is kötött. Mindezt tekintetbe véve közvetlen célunk mégis: az alkotás megértése, az átélés, az elmélyedés magába a műremekbe. A műremekbe,

amely — mondottuk — mindig egy kor eszményét tükrözi. Az eszmény a világosság s a fény felé fordulhat, de keresheti a homály, az éjszaka titkait is. Viharzó korokban ünnepi csendben ragyoghat, a szürke béke közepette a lázongás szenvedélyében kereshet kielégülést. A művészet hol összhangban áll a korral s környezettel, hol pedig az ellentét-hatás révén nyeri sajátos jelentőségét.

A művészet tehát nem szükségképpen tükröz, de nem is mindig antitézise az életnek, nem hazudtolja meg feltétlenül a jelent. Nem mindig egy eljövendő kor prófétája, de nem is mindig az elveszett paradicsom visszaálmodója. Am mindig az élet valamely értelmezését kísérli meg, összhangban a külső reális élettel vagy a hétköznapi tapasztalat külső valóságának ellentmondóan. A művészet első sorban belső életet tükröz, belső valóságot, még akkor is, amikor látszólag híven utánozza a külső dolgokat, a természet s az élet külső jelenségeit. Mert akkor is a művész — s mögötte a társadalom vagy a társadalom egy része vagy a jövő vagy a múlt társadalom — lelki magatartását mutatja meg a külvilággal szemben. A naturalizmus esetében éppen a külvilág felé való fordulást.

Még egy tényező teszi bonyolulttá a törvényszerűségek felfedését: az, hogy nem minden nép veti legjava erőit alkotó művészetébe s a művészet nem szükségképpen fokmérője egy nép rangjának. Példa erre a skandináv népek modern képzőművészete, amely jelentőségében elenyésző ahhoz mérten, amit e népek gazdasági, társadalmi, politikai téren létrehoztak.

Az olasz nép azonban ötszáz éven át — ötszáz hosszú éven át — művészetével tündökölt. Ezért pedig e népnek az emberiség elmúlhatatlan hálára kötelezett. A művészet sem egyenesen az égből alászállott mennyei adomány, hanem emberek alkotása, ihletett embereké, akik képeknek mutatkoznak erre az alkotásra, az isteni harmóniák felfogására; egy társadalomé, amely ötszáz éven át ontotta magából a különbnél különb alkotó tehetségeket s képes volt arra, hogy nevelje, eltartsa, méltányolja őket. Egy népé, amely számára ötszáz éven át a művészet éppen olyan fontos volt, mint a mindennapi kenyér, sőt, talán annál is fontosabb, különben jobban összpontosította volna erőit és tehetségét a zsákmányoló és kizsákmányoló idegenek elleni harcra.

A háborúk — s mennyi háború dúlt Itáliában! — mérhetetlenül sokat pusztítottak el az ország kincseiből, pusztított a rablás és a tűz. S mégis Olaszország minden városa s minden falva tele van művészettel. A legeldugottabb, nyomorúságos fészek pici kápolnájában ránk mosolyog egy oltárképről a renaissance derűje s egy olaj- s halszagú sikátorban egy rozzant kapú fölött tejfehéren csillog egy régi majolika-madonna. Omlatag kutak vasrácsa remekművű barokk kovácsmunka s szicíliai pásztorkunyhók szomszédságában tündöklő mozaikot rejt egy templom. Ami itt harmad- s negyedrangú, alig-alig észrevett s a vaskos pirosfedelű Baedekerben egyetlen méltató szóra sem érdemesí-

tett, azzal sok más országa Európának önérzetesen büszkélkednék.

*

Ennek az országnak éltető eleme a művészete. De nemcsak abban az ötszáz évben, amely Giotto elődeivel kezdődik és Tiepolo utódaival ér véget, hanem azt megelőzően is. A pogány Róma összeölelkezik a keresztény Rómával, a pogány Lombardia a keresztény Lombardiával; s ugyanez történik Sziciliában, Nápolyban. Ravenna Bizánc büszke végvára; Ravenna, majd Velence, Róma s Szicília őrzik a legjelentősebb fennmaradt bizánci és rokonstíli mozaikokat. Azután, a középkor végefelé, Toszkána ragadja magához a vezetést: Pisa, Lucca, majd Siena, Firenze.

A XIII. és XIV. század fordulóján a kezdeményező Rómáról Toszkánára, az etruszkok ősi földjére terelődik a figyelem. Itt csakhamar két város vetélkedik egymással: Siena és Firenze. Melyik a különb? Giotto jóvoltából Firenze tör előre, bár Siena finomult, arisztokratikus művészete nem kevésbé tökéletes a maga nemében. Toszkánából sugárzik ki az új szellem, a trecentóé; Rómáig, Milanóig, Veronáig és Padováig ér el hatása, de Avignonig és Esztergomig is és Avignonból kiindulóan fényt vet az egész francia és flamand földre.

A következő században, a tizenötödikben, Firenze áll az élen s Siena elhalványul. Firenze a legtöbb merész kezdeményezés termőtalaja; itt ölt testet, száz évvel általános diadala előtt, a klasszikus eszmény, itt ragadják meg a legелеvenebben s legrendszeresebben a testi valóságot s ugyanakkor itt a legtermékenyebb hajtóerő a középkori hagyomány. Am a vetés szétszóródott s szárbaszökött. Toszkána körött félkaréjban helyezkednek el egyéb művészi középpontok: Arezzo, Perugia, Urbino; e régényesen bájos vidék is roppant különböző hatóeszközökkel járul az összkép kialakításához: sajátos enyhe lírájával s ennek ellentétével: kemény pátosszal; a fényhatások finom megfigyelésével és az anatómiai studium tökéletesítésével.

Feljebb, Romagnában, Emiliában Ferrara, Bologna s Modena alkot egy-egy gyújtópontot; új, fanyar dekorativitást teremt az egyik város iskolája, a különböző hatások kiegyenlítője a másik kettő. Lombardia, a művész-kőfaragók hazája, most a festészet terén is előtérbe nyomul. Milanóban alakul ki a félhomály művészete s a század végén itt ölt először testet — Firenzével vetekedve — az érett renaissance. Mantova az egyik legfontosabb úttörő egyéniség működésének főszíntere, Mantegnáé, akinek hatása térben s időben messzire kisugárzik. Brescia, a nagy hegyek lábánál, Bergamóval, Santacroceval együtt az új kolorizmus terén jár elől, szellemi kapcsolatban Velencével. Velence maga sokáig tudatosan és büszkén bizánci marad, de aztán döntő lépéseket tesz az érett renaissance megvalósítása felé. A Venetóban Padova s Verona vetekednek egymással, mindegyik egy-egy kohó, amelyben velencei, toszkánai, lombardiai, sőt, északi hatások is egybeforrnak.

Róma egyelőre még csak befogadó, minden területek kiválóinak vendéglátója. De az érett renaissance változtat e helyzetet. Ha eddig a Toszkánától délre elterülő Itália csak másodrendű szerepet vitt, most Róma felett áll meg a nap s Rómával csak egyetlen város versenyez egyenrangúan: Velence. Rómában gyűlnek össze a legnagyobbak, az egyetlen Leonardo kivételével. Róma most már nem más területek stílusainak befogadója, hanem egy új, önmagában teljes és minden változatossága mellett is homogén stílus kialakítója: a klasszicizmusé. Ugyanez vonatkozik Velencére is, de a velencei klasszicizmus líraiabb és festőibb. Ugyanekkor Firenze még fenn hordja zászlaját s a firenzei klasszicizmus nem kevésbé tiszta és kifejező, mint a római, ám művészei, bár elsőrendű alkotók, de nem zsenik. A többi kisebb-nagyobb gócpont sem tétlen s ontja a tehetségeket. A csendes Parma külön kitermeli a maga úttörő zsenijét, a mozgalmas és derűs barokk megálmodóját, Correggiót. A század végéig Bologna külön jelentőséget nyer, mint az induló barokk mesterek iskola-városa. De a vezetés még a század végén is egyfelől Rómáé, másfelől Velencéé: manierizmus és barokk innen nyerik döntő impulzusait.

A XVII. században talán nem is beszélhetünk jogosan városokhoz kapcsolódó iskolákról, az egyetlen Velencét kivéve. A kölcsönhatás a kisebb-nagyobb középpontok között egyre sűrűbb, nincs nevezetesebb festő, akinek műve egyetlen városhoz kapcsolódna. néhány város, néhány udvar elveszíti elsőrangú jelentőségét, más központok — Nápoly a maga drámai realizmusával, Genova pazar díszítőművészetével — lépnek a helyükbe.

A XVIII. században, amikor Itália csillaga halványulóban van, Rómában lángol fel a későbarokk freskóművészete a legszédítőbben — a század elején. A század második felében Róma a kiábrándító akadémikus stílus gócpontja. Velence azonban még egyszer s utoljára magához ragadja a vezetést, messze az ország határain túl érvényesülő hatással. A velencei rokokó elbűvölő ünnepi festőiségével — a hatalmas és az intim méretben egyaránt ünnepi módon — s végül finom naturalizmusával tesz pontot egy fél évezred fejlődése után. Velencén kívül még talán csak Genovát kell kiemelnünk, amely Magnasco romantikájával sejteti az új kort.

E középpontokon kívül alig akad valamirevaló város, melynek ne lett volna helyi jelentőségű iskolája vagy amely mindenkor ne látta volna vendégül más városok szülötteit s nem bízta volna meg őket kisebb-nagyobb feladatokkal. Itália szegény ország s ha nagy szegénységében mégis vonzotta a rablókat s harácsolókat: ez műkincsei miatt történt. Arany, ezüst és bronz, gyapjú és selyem, nyers kő és nyers fa e földön nemesedett drága értékke. A szellem felbecsülhetetlen remekké tette, egy nép páratlan művészi tehetsége lehelt életet a hitvány anyagba.

*

Itáliában minden láthatónál dicsőbb, talán még a szobrászatnál is, a festészet. Épületek emelkednek, testes falakkal, tükörboltozatokkal, kupolákkal, hogy a falak s mennyezetek átváltozhassanak képes ábrázolatokká. Templomok s városházak, paloták s kolostorok remekmű foglaltai a festménynek. Gyakran meg is hazudtolják épületvoltukat. Az olasz szem oly szomjasan kíván látni: képet érzékelni s a képen alakot, az alakokban történetet, de a történetnél is mohóbban színt és vonalat, testet és ritmust, hogy minden síma felületet elönt a festmény eleven burkolatával. Az északi gótika faltalan építészete Itáliában nem honosodott meg. Az üvegablakok irracionális testetlensége az olasz szemet nem elégíthette ki. Az olasz szem falat követelt, hogy a falon megjelenjék a kép. És minden templomfülkében ott volt a képes oltár. Faragott kerete nem túlbujánczó, hanem szervesen elhatároló, szoborművet nem elegyít a festettel, amely elegyítés a gótikus észak szárnyasoltárait néha már-már nyomasztóan áttekinthetlenné teszi. Más országokban el sem képzelhető egy olyan képtárra varázsolt csarnok, mint a Sixtus-Kápolna Rómában. Egy ünnepi szentély, Krisztus helytartójának reprezentatív áldozó-szentélye, amelyben semmi hivalkodó pompa sincs, mindössze falak vannak, de a falakra festve, következetesen és maradéktalanul: csupa kép.

A renaissance voltaképpen statikát követelne, nyugodt s zárt, csak építészeti elemekkel nemesen tagolt falakat. Nos, az olasz szemlélnivágás, a festészet szenvedélyes szeretete inkább meghazudtolja a szilárd és zárt épület renaissance-eszményét és hatalmas festményeket hasít még a szobák — a stanzák — falába is.

Számunkra, Olaszországhoz képest északi fiai számára, Itália ünnepi zárandoklataink színhelye s az volt régebbi századok Európája számára is. Az olasz nép azonban benne élt ebben a környezetben, amely az ő számára teljesen nélkülözötte a múzeum jellegét — a kivételes látványosságát — mert a maga hétköznapiainak alkotta meg, hogy ünnepet vigyen a hétköznapijába, hogy szeme előtt táruljon fel a látnivaló, a maga külön s a valóságnál igazibb elevenességében. Az északi lélek megteremti magának dómjait, melyekbe testéről elfeledkezni megy, kihelezkedni önmagából s felolvadni az anyagtalán minden-ségben. Az olasz lélek — szép századaiban — soha el nem hagyja a földet, akkor sem, amikor az istenség s a szentek szemébe néz. Testet érez s a testben lelket, oldhatatlan harmóniában.

Az olasz nép csak úgy tartotta életre érdemesnek a létet, ha művészetet alkot magának. Ezt hosszú évszázadokon át minden uralomnál, minden gazdagságnál fontosabbnak — nélkülözhetetlennek tartotta. S hogy ez így volt: örök dicsősége marad Itáliának és örök biztatás az emberi nemnek, amely külön eszmények után sóvárog a hatalomnál.

A TRECEN TO FESTÉSZETE

I.

Olaszország a XIII. században városállamok mozaikja. A népvándorlás mozsártörője nem tudta szétroncsolni az antik életforma e társas alakulatait, túléltek az ókor felszámolását és a XI. és XII. század feudális világában ősi hagyományt és a jövőbe mutató újdonságot jelentettek. A XIII. században már az Alpeseiktől északra is virul a városi élet, de más a jellege a városnak ott, mint itt, olasz földön. Ott a város sziget a hűbéri nagybirtok tengerében, itt a város egy-egy kis birodalom középpontja, csakúgy, mint a hellén időkben. Városállam városállammal szomszédos és e szomszédság áldásos és áldatlan egyben. Áldásos, mert a szellemi és gazdasági kapcsolatok láncolatát építi ki, átkos, mert a versengés szakadatlan pusztító háborúkra vezet. A lelkekben lobogó hazafiasság szűkkörű lokálpatriotizmus; a leggyűlöltebb ellenség a szomszédos város, az azonos nyelv és szokás ellenére. A versengés, a versengésszülte féltékenység, irigység és becsvágy jóllehet gazdasági indokból származott, de gyakorlatilag öncéllá válik. A szenvedélyes hatalomvágy annyira elvakulttá teszi a polgárokat, hogy inkább képesek nyílt szemmel vesztükbe rohanni, semmint indulataikat megfékezni.

Igy acsarkodik Genova Pisa ellen, Pisa Firenze ellen s viszont. Firenze ugyanakkor dél felé Sienával és Arezzóval áll harcban, életre-halálra. Velence s a „terra ferma”, a venetói szárazföld, között robbannak ki az ellentétek. Itália megközelítőleg száz független vagy függetlenségre igényt tartó államocskába bomlik s ezek valamennyie inkább szövetkeznek az idegennel, mint a szomszédal.

S ahogy a városállamok egymás ellen küzdenek, úgy törnek egymás életére egy-egy város falain belül pártok, sőt családok. Itt a tényezők halmaza bogyózik össze: a hol tudatos, hol öntudatlan harc a demokráciáért és a feudális grófok, lovagok előjogai ellen; a harc a feltörekvő polgári osztály gazdasági érdekeiért; az öncélú politikai pártoskodás, az országos guelf- és ghibellin-ellentét álarca mögött; s végül a még öncélúbb helyi vetélkedés bomlasztó szelleme. A guelf- és ghibellin-viaskodás eredetileg a pápai és a császári párt ellentétén alapul. A ghibellinek elismerik a császár felsőbbbőségét világi vonatkozásban a pápa felett s így védekeznek a prelátusok világi igényei ellen. A guelfek a császársban a városi függetlenséget veszélyeztető idegent látják s küzdenek saját helyi függetlenségük érdekében. Idővel elmosódnak az eredeti indokok s a guelf-ghibellin

pártoskodás beleszövődik a politikai és gazdasági, a társadalmi, családi és egyéni érdekellentétek, a becsvágy, a hiúság, a bosszú hálózatába. A harc tehát nemcsak város és város között dül, hanem a városokon belül is.

Giovanni Villaninak a XIV. század második negyedében írott krónikájában olvassuk a Firenzében a XII. század végén dúló pártharcokról:

„Az Uberti család s pártjuk háborút indít a konzulok ellen (a konzulok számszerint négyen, majd hatan — a városi kerületek közigazgatási fejei) s oly módfelett heves volt a harc, hogy úgyszólván naponként vagy másodnaponként összeakaszkodtak egymással a polgárok, pártok szerint szomszéd szomszédal, s felszerelték a tornyokat, amelyek 100—120 rőfnyi magasságban nagy számmal voltak a városban. (E tornyokból fennmaradt egynéhány a toszkán San Gimignano városkában. San Gimignano komor festőisége alapján elképzelhetjük egy 1200 körüli nagyobb olasz város fantasztikus képét égne meredő zord toronyerdejével.) S ez időben az említett harc miatt az utcarészek közönsége a szomszédság költségén sok új tornyot is emelt, amelyekre kisebb-nagyobb hajítógépet is szereltek, hogy lövedékeiket egymásra dobálhassák. A város több része el volt torlaszolva s ez a vész évekig tartott... Végre annyira szokásba jött..., hogy egyik nap verekedtek s másnap együtt ettek-ittak s közben a verekedés alatt tanúsított vitézségükkel kérkedtek egymás előtt.”

Hogy a gyakorlatban mily kevésbé lehetett ártalmatlan játék ez a folytonos háborúskodás, arról fogalmat alkotunk egy egyszerű történelmi adat alapján. Amikor Sienában 1334-ben amnesztiát hirdetnek az emberölésre, 895 ember térhetett vissza a városba és 600 a vidékre. S ha nem is kell úgy képzelnünk, hogy mind az ezerötszáz hazatérő gyilkos volt, ha sokan a vérbosszútól való félelmükben menekültek is „külföldre”, magukkal vive egy-két szolgájukat, mégis döbbenetes e szám, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy ezidőtájt élte a ragyogó, tündérien épült, dúsgazdag Siena középkori történelme legbékésebb korszakát.

*

Vajjon istentelen és megátalkodott pogányok voltak-e a toszkánok, a lombardok, a rómaiak, hogy ennyire ellensége volt ott embernek az ember?

Éppenséggel nem. A vallás, különösen az 1300 körüli évtizedekben, egyetemesebb és mélyebb meghatározója volt az emberek érzelmi életének, mint bármikor.

Sokáig tartott, évszázadokig, míg a népvándorlás után a pogányság felszívódott a kereszténységbe. A XI. században Nyugat-Európában már nincs pogány életmegnyilvánulás, a népies keresztény formába öltözött hiedelmek és szokások kivételével. Ez a kereszténység persze, a nép kereszténysége, nem azonos sem a krisztusi őskereszténységgel, sem a későantik zsinati kereszténységgel. Lényegében mágikus vallás, színes, titokzatos, a fantáziát vonzó, a kétélyeket leszerelő és — tagadhatatlanul — a vadságot fékező erő. E népies vallás felett lebeg a bölcs doktorok bonyolult teológiai gondolatépítménye s a szentéletűek szárnyaló miszticizmusa.

Bevezetőben vázoltuk már a keresztény világkép gyökeres eltérését az antiktól, az anyagi-földi lét mélységes megvetését s a vágyakozást az egyedül reális, egyedül teljértékű túlvilági lét után. A hitbizonyosságok — a kereszténység dogmái — e korban valóban bizonyosságok, minden gondolkodás bennük gyökeredzik, hozzájuk igazodik és bennük csúcsosodik. A nép számára mindez oly természetessé válik, mint a levegő. Ahogy a levegő közege az illatoknak, az illat csak tulajdonsága a levegőnek, úgy minden gondolat csak származéka, csak egy-egy színes visszfénye az uralkodó, a lényeges és alapvető keresztény gondolatrendszernek, az emberi szellem ezen ekkor valóban egyetemes közegének. Az eretnekek sem a hitigazságokban kételkednek, legfeljebb árnyalatilag másképp értelmezik ugyanazokat az alapigazságoknak elfogadott és a Szentírásban lerögzített tételeket; vagy még ennyire sem térnek el a megszentelt úttól, csupán a krisztusi örökség végrehajtó szervei, az egyház papjai ellen fordulnak a megengedettnél élesebben.

A papságtól való szellemi függés ugyanis a középkorban nem volt oly szolgálai, mint ahogy ma sokan feltételezik. Szent és sérthetetlen csak a tanítás volt. A papságot azonban, a pápától az utolsó szerzetesig, sokkal szabadabban lehetett bírálni, személyes magatartását, rátermettségét, lelkiismeretességét illetően, mintsem az akár ma megengedett volna. Ha gótikus dómok domborművein az Utolsó Ítéletkor az ördög láncrafűzve hurcolja magával a pokolra a püspököt és az apácát, a királyt s a kancellárt, úgy ez nem a világi szellem forradalmát jelenti a papi és rendi uralom ellen, hanem ellenkezőleg — a dogmákba vetett hit vígasztaló biztonságát. A szemmel látható, kézzel tapintható szobor mágikus biztonsággal vetítette a jámbor szeme elé az isteni igazságszolgáltatás beteljesülését. Ez a bizonyosság azon a felfogáson alapult, hogy a felszentelt pap — a felszentelés mágikus hatása következtében — függetlenül egyéni kiválóságától vagy hitványságától, csalhatatlanul old vagy köt, bűnbocsánatot oszt és kiátkoz. Mert a pap, aki felmentést ad a bűnösnek, ezt Istent is elkötelező módon teszi. Ugyanakkor ő maga elkárhozik, ha egyéni

vétke halálos. Az áldás önmagában, mágikusan hasznos, az átok káros. „Valóban — mondja egy helyütt a fentebb idézett Villani — mindig félelmes az egyház átka, akár igazságos, akár igazságtalan, amit nyilvánvaló csodák bizonyítanak.”

Az emberek felett és az emberek külön-külön egyedi létén áthatolón, uralkodik a minden valóságnál valóságosabb eszmei tulajdonság, eszmei erő, eszmei hatalom. Ilyen valóságként átélte erő például az a közös kapocs, amely a keresztvíz hatásaként a megkeresztelteteket egymással és Istennel összefűzi, vagy az a szellemi csatorna, amely a felszentelt papra árasztja a Szentlélek adományait. Ezek az általános, egyetemes erők az igazi elevenséggel felruházottak s az emberben is az az érték, az a maradandó, az a valóság, ami a földi látszattal és véletlennel szemben túlvilági valóság és szükségesség.

A turbékoló galamb a tetőn, mint a maga ösztönös állati életét élő pompás kis teremtmény, csupán mulékony jelenség és létének semmi értelme és értéke nem volna a középkori szemlélet számára, ha nem tárná elénk lényével, gyengéd turbékolásával: a szeretetet. A galamb igazi s az üdvösség szempontjából értékes hivatása az, hogy jelképezze a lelkek gyengéd vonzódását. Az ordító oroszlán a rendíthetlenségre figyelmeztet, a kígyó a bűn álnok csábításaira. Ez létének belső és felső indoka és értelme. Így a földi emberre vonatkozóan sem az a döntő, ami napjait kitölti, feltéve, hogy nem illeti földöntúli öröklétét. Ami az emberben egyéni, különleges, társától elütő, ami esetleges, az nem lényeges, nem érték s nem maradandó. De van az embernek egy lényeges része, egy öröklétre hivatott magot rejt magában s ennek megőrzése, tisztántartása, megszentelése a fontos, ez teszi majdan hasonlóvá az angyalokhoz, amikor lekopik róla a mellékes, az egyéni jelleg s megmarad a minden üdvözőlőkkel közös lényege: örök angyalteste és örök paradicsomi szelleme.

Sok minden következik ebből — mint majd látni fogjuk — művészi vonatkozásban; de ennek alapján megérthetjük azt is, miként tudott összeférni a polgárok és grófok, a guelfek és ghibellinek féktelen fenekedése, a szomszédok gyilkos gyűlölete — a keresztény világképpel. E kereszténység, ez a középkori népies kereszténység alábecsülte a tarka élet eseményeinek az öröklétre kiható fontosságát, nem tulajdonított nekik oly döntő jelentőséget és értéket. Döntő jelentőséget és értéket csak az egyetemes erőben látott, az átokban és bűnbocsánatban. Tehát hitt benne, hogy a töredelmes bűnbánat és a papi kézzel osztott bűnbocsánat valóban feloldoz a pokol kötelei alól s az örök üdvösség legrosszabb esetben a tisztító tűz szenvedései árán lesz megvásárolható. A szentségek mágikus erői mindenképen hatalmasabbak a múlt emberi cselekedetnél.

Mielőtt túl alacsonyra értékelnék a középkori lélek e látszólagos megalkuvását, gondoljuk meg: nagyobb igényvel lépett fel a lélekkel szemben a keresztény Isten, mint valaha bármely isten bármely néppel szemben. A tízparan-

csolat s a hegyi beszéd követelményeinek teljesítését kívánta tőle. Nem csoda, ha a szent parancs teljesíthetetlen-sége végtelen feszültséget hozott létre a lélekben s ha a teljesíthetetlen parancs elől menekülve tobzódott a vérben és a harácsolásban — hogy aztán előbb-utóbb a lelkiismeret marcangoló csapásai alatt lesújtva a legmélyebb, a legtöredelmesebb bűnbánatban keressen menedéket. Ez a bűnbánat gyakran vezetett a gyökeres lemondásra, a földi élettől való teljes elfordulásra, szenvedélyes és végletes, számunkra elviselhetetleneknek tűnő önkínzások vállalására. A nagy szentek és a nagy gonosztevők egyformán hozzátartoznak a középkori világképhez.

Ebben a világban a művészetnek sem lehetett az a feladata, hogy a múlt és jelentéktelen földi dolgok képével játsszék. Különb célban látta hivatását. Azokat az embereket, akik a világi életben maradtak, kellett az igazi valóságra, a túlvilágra emlékeztetnie. Nem szólamokkal, a meggyőzés puszta mímelésével, hanem olyan alkotással, amely sugározza az ábrázolás misztikus jelentőségébe vetett hitet. A kép, a szobor majdnem akkora fontosságot nyert, mint a legszentebb misztikus cselekedet, a lelkeket megváltó áldozat látványos bemutatása: a mise.

*

Ugyanakkor, amikor a középkori keresztény vallás végleg meghódította a tömegek lelkét, a XII. században, a felsőbb rétegek — a társadalmilag és szellemileg felsők — észrevétlenül eloldódtak a tiszta és tömény kereszténységtől. A filozófia most itt-ott az egyedi jelenségek valóságértékét vitatja. A tudósok kezdik a természetet megfigyelni. Kétkedő és bíráló hangok hallatszanak egyes megszentelt vallási tételekkel szemben. Világibb, szabadabb, érzékibb a szellem. S ugyanakkor felnyílik a műveltek szeme az antik műrecek értéke iránt: a latin irodalom világi alkotásait humanista mohósággal ássák ki, a régi római épületmaradványok és szobrok egyszerre kíváncsiakká válnak pogány szépségükben. Ez a „protorenaissance“ („elő-renaisance“) — hangsúlyozzuk — csak a felsőbb rétegeket érinti. Még nem érkezett el a nyugati emberiség egyetemét megragadó nagy fordulat ideje. Az alsóbb néprétegek a „protorenaissance“-nak megfelelő változástól csak annyit éreznek, hogy a világi urak még kapzsibbák és követelőzőbbek, az egyháziak is csak adófizetőnek tekintik a népet, a szerzetesek kolostoraik fala mögött öncélú szemlélődésüknek, tudományuknak, művészetüknek élnek.

E múlt világi áramlat hatása alatt nem vált hitetlenné a nép. Eretnek tanoknak adta át magát, a megromlott kereszténység helyett egy igazibb kereszténységet keresett.

Amikor az eretnokség már-már létalapjaiban fenyegette az egyházat — a XIII. század elején — felléptek a koldusszerzetek s a forró, izgalmas, szenvedélyes egyházhű vallásosság új hullámai előntik a lelkeket. A koldusszerzetek által élesztett mozgalom Olaszországban elemi erővel seprte el az eretnokséget, legalább annyira a nép

akarataból, mint a pápa parancsára. Nem éppen vértelenül, nem éppen kegyetlenség híján, de sokkal kevesebb áldozat árán, mint bárhol Nyugat-Európában. A pietista hullám elmosta a „protorenaissance“ palántáit is. A kereszténység újabb győzelmet aratott.

*

A legenda szerint — s a legendának ezúttal valóság-íze van — III. Ince pápa, aki eleinte nem értékelte Assisi Ferenc mozgalmát, álmot látott s álmában már-már összedőlni látta a Laterán templomát, de egy szegényesen öltözött férfi félvállal felfogta a dűledező épületet. Ez a férfi Szent Ferenc volt. Valóban, munkája a katolicizmus megerősödésének egyik leg-hatalmasabb tényezője a XIII. és XIV. században. Am ez az 1300 körüli katolicizmus nem azonos az 1100 körülivel. Még nem újkori, de már nem is középkori a szó eredeti értelmében. A kereszténység dogmái terén az első zsinatok kora óta ugyan lényeges változás nem történt, logikusan épülnek fel a megvetett alapon. De a kereszténység gyakorlati élete annál mélyebben változik, változik a katolikus gondolatrendszernek a gyakorlatba való átültetése: a módszer, a mindenkor szellemi áramlatnak, a mindenkor fejlődésnek megfelelően.

Szent Ferenc az új ember, a szív embere, hangja oly közvetlen, oly gyermekien naív, hogy a paraszt is megérti, és megragadja a művelteket is. A bibliai szöveget belső magva szerint és szószerint is értelmezi. Nem elégszik meg azzal, hogy a földi élet hiúságát bizonygassa s a túlvilági élet reménységét fesse a jámborok szeme elé, hanem a maga eleven példájával mindent elkövet, hogy a testvériség paradicsomából már a földön is megvalósítson valamit. Ez az igyekezet teszi oly roppant modernné; s az a körülmény, hogy mindvégig a hivei között jár s köztük hirdeti a krisztusi béketűrés és alázat tanait, teszi oly demokraticussá. Am mégis tévedés volna Assisi Szent Ferencet újkori jellegű zseninek tartani. Mert aszkéta, mert a földi élet jelenségeiben, a madarakban és halakban, fáknban és virágokban, a szélben s felhőben nem a földi szépséget szereti, hanem az istenteremtényt, már-már panteista miszticizmussal telten: testvérként üdvözli benne a majdan megváltandó, de most mégis a romlandó anyaghoz kötött kreaturát. Szent Ferenc nem újkori jelenség, hanem sajátosan késő-középkori, bevezetője, úttörője annak a kornak, amelynek a festészetével foglalkozni fogunk.

A köztudatban Szent Ferenc mint a „Fioretti“ ihletője, mint Szent Bonaventura életrajzában hőse él. Am lényegbevágó különbség van Szent Ferenc kora — a XIII. sz. első negyede — és legendagyűjteményének lerögzítése — az 1260-as évek — között. Az assisi szent nyugodt, erős, egyszerű és nyílt természetű volt, mint korának művésze. Egy fél évszázaddal később egy szigorú fanatizmus és szenvedélyes ellágyulás között vetődő érzelmi túláradás kapja szárnyra a ferences rendet és egyengeti hódító útjait.

A modern Szent Ferenc-rajongás pedig, romantikus-érzelgős indítékával, idegen mindkettőtől: a szenttől és hódító mozgalmától. Giottóban, a szent legenda festőjében, mint majd látni fogjuk, a szentimentalizmusnak árnyalata sem rejlik. Amikor tehát Szent Ferenc nyomdokain kivirult az élet, a késő-középkor bontakozott ki benne. Mert az assisi „poverello” szelleme öntudatlanul megfelelt a kora szellemének; szerzete pedig parancsoló szükségből született meg.

A szerzet egy ideig — bizonyos krízis leküzdése után — teljesítette a rá háruló feladatot és csak a század végefelé kezdett úrrá válni a ferencesek felett is minden szerzetesrend végzete: az elvilágiasodás.

*

Az új koldusszerzetek titka — a ferenceseké mellett a domonkosoké — hogy, kiszállva a kolostorok elszigetelő falai közül, a nép közé mennek. Nincstelenül, üres tarsollyal, nap mint nap kenyérükért megdolgozva, de, ha más-kép nem ment, úgy a hívek jószívűségére bízva magukat, prédikálnak és példával tesznek hitet a földi élet hiúságáról és a keresztény lelkek igazi céljairól hirdetett ígéik mellett. Prédikációjuk újszerű, tele van eleven, a köznapi életből vett hasonlatokkal és tanulságos történetekkel. Az égiek a hívő számára most már nem megközelíthetetlen, rettenetesen hatalmas és rettenetesen szép jelenségek: s bár változatlanul egy más, egy mennyi világ lakói, mégis lenyűnnek az emberhez, megmutatják neki emberi arcukat. S ha eddig a laikus úgy érezhette, hogy az istenséggel való érintkezés úgyszólván a papság kiváltsága, hogy övé, kizárólag övé a mágikus hatalom titka, most bizonyos fokig a nép is részesévé válik a közvetlen egyházi-lelki hatalomnak, a misztikus élmény folytán, amelyre a hívő forró vágyakozással törekszik. Assisi Szent Ferenc rendjének kiegészítő szerve a terciáriusok rendje, laikusok szervezete, akik fogadalmat tesznek a keresztény erények gyakorlására s a testvéri közösség ápolására s ekként átárasztják a szentség misztériumát a felkentekről a nép soraiba. A laikus elem így több súlyt, több értéket nyer s vele a valóságos, a mindennapi élet.

Ugyanebben a korban a polgárság győzelemre viszi a maga ügyét az olasz városokban, letörve a nemesi gögőt s ezzel rést üt a megingathatatlanak vélt feudális rendben. S bár gazdag polgárok külsőleg a lovagok életformáját élik (mint ahogy a XIX. század gazdag polgárai az arisztokráciát utánozzák), solymásznak, lovagi tornát vívnak, lantot pengetnek, de a lovagok maguk erősen háttérbe szorulnak és egyes helyeken, például a XIII. század közepe óta Firenzében, előjogot sem élveznek többé.

Az élet az olasz város lakói számára immár nem oly szűk, nem oly mértékben a falak közé szorított, mint valamikor.

A régi zarándokok vagy országjáró harcosok számára az idegen világ ellenségesnek tűnt a maga merő újdonságában. Vakon jártak benne, mert idegenkedést ébresztett bennük mindaz, ami szokatlanak tetszett. A durva

anyagi tapasztalat és a belső, jelképszerű értelmezés között áthidalhatatlan volt az űr. Például: a zarándok útja fáradalmas vagy könnyű voltát észlelte; útján gyümölcs fogadta, kenyér, szállás, vagy göröngy, tüske, kóró. Mivel vezekelni ment, üdvössége érdekében megszenvedni, mindent, ami útjába esett, aszerint értékelt és értelmezett, elősegíti vagy gátolja-e törekvésében s eszerint tapasztalta benne az isteni rendelés jeleit. Tehát nem az önmagáért termett gyümölcsöt, a más kényelméért ácsolt ágyat látta, nem a valóságot, a maga közvetlen öncélúságában.

Most azonban lassan felnyílik a szeme az idegenszerű, a sajátos dolgok felismerésére s az újdonság nem okvetlenül megmagyarázhatatlan s ezért ellenséges előtte, hanem megjegyzésre, megrögzítésre méltó, elgondolkodtató és önmagáért is érdekes. A valóság értékelésében persze a kereskedők elől jártak, a maguk módján. A középkorban tudvalevően az olasz kereskedők bonyolították le a Kelet és Nyugat közötti áruforgalom nagy részét. A XII. századig a kereskedő vállalkozása voltaképpen rendszertelen kalandozás, félig kockázatos csereüzlet, félig vakmerő kalózkodás: most, a pénzgazdálkodás elterjedésével, egyre inkább átitatódik elvont elemekkel: azaz, egy elvonatkozott érték, a pénz válik csereeszközzé s gyakran a pénz helyett egy még elvontabb érték: az utalvány. A kereskedelem szervezetebbé, előrelátóbbá, céltudatosabbá válik. Az anyagi valóság így közelebb kerül az elvont fogalmak világához, az ember megtanul átfogóan számolni a valóság tényezőivel.

A változás szellemi, érzelmi és anyagi, az egyéni és a társas életben szoros, bonyolult kölcsönhatás formájában megy végbe. 1200 körül úgy látszik, mintha egy egészen újkorú jellegű elvilágiasodás akarna beköszönni. De — mondottuk — ez az áramlat még nem bizonyult tartósan életképesnek. Északon háromszáz, olasz földön kétszáz év múltán kerekedett csak felül. A közvetlen jövő az új transzcendens vallásos keresztény áramlaté. Benne a keresztény világot átfogó jelenség nyilvánul meg; a nagy érzelmi megmozdulás Bizáncban éppen úgy érezteti hatását, mint a Rajna mentén vagy olasz földön. A bizánci művészet — ezen érzelmi mozgalom hatása alatt — minden rögzítettségét, hagyományhűségét mellett is mélyrehatóan változik, az Északot pedig a gótika szelleme járja át. Itáliára az új bizánci áramlat éppenúgy kihat, mint a gótika, de itt az egyetemes európai mozgalom lényegében más jelleget ölt, mint akár keleten, akár északon.

Mielőtt fényt próbálnánk vetni arra a páratlanul érdekes, minden mozzanatával új értékeket felszínre vető folyamatra, amely az olasz művészet félvezredes csodáját teremti meg, előbb néhány száraz fogalmat kell tisztáznunk. Meg kell határoznunk, milyen értelemben használjuk a művészettörténelem általánosan elfogadott, de eléggé különféleképpen értelmezett műkifejezéseit, amennyiben a bennünket érdeklő kort érintik.

Az antik kor, a görög-római műveltség kora, természetesen nem hirtelen ér véget, hanem egy hosszú átmeneti folyamat nyomán. Talán a legjobban akkor közelít-

jük meg az általánosan érvényes felfogást, ha az antik kor végét a Kr. utáni 500 körüli időre tesszük. A középkor egy hozzátétőleg ezeréves folyamat, amelynek vége északon 1500 köré, Olaszországban 1400 köré tehető. A középkor első szaka még a népvándorlásé. Nyugaton 700 körül már állandósulni kezd a helyzet s ennek a kornak megvan a maga sajátos művészete, amelyet merovingnak neveznek a frank Meroving uralkodóház után. Ennek megfelelően karolingnak nevezik a 800 körüli kort s Ottó-korabelinek a 900 körülit, a három német Ottó császár után. A XI. században kialakul az érett középkor szelleme s ennek megfelelően a művészetben a román kor. A korai román kor ábrázolóművészete a valóságtól elforduló, elvonatkozó művészet: északon a torzságig izgalmas, Itáliában mértékletesebb, harmónikusabb marad. 1200 körül az érett román stílus uralkodik s ez hozza létre Francia-, majd Németország ábrázolóművészetében a legátszellemteljebb s egyben legméltóságteljesebb műremekeket, kétségtelen kapcsolatban a fentebb vázolt „protorenaissance“ már-már antik ízű valóságközeliséggel. Az 1250 körüli késő román stílust már az új nyugtalanság hatja át, az új vallásos áramlat nyomán. Az egyre szertelenebbé váló lelki izgalom hordozója északon a csakhamar beköszöntő gótika.

Az összkep azonban nem ilyen egyszerű. A gótikus építészet nem egyidőben születik meg a gótikus ábrázolóművészettel, mert Franciaország szívében már 1150 körül testet ölt s 1200 körül a maga lényeges, gyökeresen új formavilágával kifejlődött áll előttünk. Németországban azonban — a szoros német-francia érintkezés ellenére — a legjelentősebb románstílusú dómok csak a XIII. század első felében keletkeznek, a gótikus építészet egy évszázadot késik. De még más furcsaságot is tapasztalunk: Franciaországban 1200 körül a gótikus dómokat románstílusú szobrokkal díszítik... Ezekre a jelenségekre csak mellékesen utalunk, tanulságképpen, hogy a szellemi élet jelenségeit mily nehéz általános érvényű egyszerű formulákba szorítani.

A XIV. század az Alpeseiktől északra az érett gótika kora, a szenvedélyes, viharos, a modorosságig túlhajtott gótikáé. E század végén — nem utolsósorban olasz hatásra — egy új valóság szemlélet tör magának utat s vezet a hol könnyedebb, hol vaskosabb késő gótikához, a XV. század északi művészetéhez. A későgótika még középkori stílus, mert minden friss realizmusa mellett túlteng benne az, ami az előző korhoz köti.

Itália másképpen felel ugyanazokra az általánosan európai indító erőkre, mint az Észak. A XIII. század művészete a *ducento* (annyit tesz mint „kétszáz“, azaz ezerkétszáz, amin az ezerkétszáz éves művészete értendő, tehát a XIII. századé). A *ducento* végén kezd határozottan eloldódni az olasz művészet az érett-középkori kötöttségtől s ez a folyamat a *trecento* századában — nem egészen egyszerű és síma módon — kibontakozik és lényegében be is fejeződik. A *trecento* Itália számára a késő-középkor, míg északon a késő-középkor a XV. századot is magában foglalja.

A *trecento* az olasz XV. század, a *quattrocento* követi, s ebben, minden középkori vonatkozása mellett is, túlteng az újkori elem. A *quattrocento* a *korrenaissance* százada.

Ami a bizánci művészetet illeti, hangsúlyoztuk roppant hagyományörző, konzervatív jellegét. A XIII. században a bizánci stílus — a maga módján — hasonló jelenségeket mutat, mint az érett román, a század második felében mint a késő-román stílus. Ezt a kort a bizánci klasszika korának nevezik. A XIV. század bizánci stílusa már nincs hatással a nyugatra; ez a késői bizánci stílus kora; a XV. századot pedig a hanyatlás jellemzi.

A XIII. század végéig az olasz ábrázolóművészet közelebb áll a bizáncihoz, mint az északihoz, minden az Északkal való érintkezése mellett; egyes helyeken (Velencében, Sziciliában s részben Rómában) egyenesen a bizánci művészetet képviseli.

1300 körül következik be a keresztény művészet mélyreható megosztódása, differenciálódása: a bizánci művészet, minden viszonylagos mozgalmassága mellett, élesen elüt a gótikustól, sokkal élesebben, mint ahogyan régebben a román stílustól különbözött. S élesen elüt az olasz művésztől. Az olasz művészet pedig mélyrehatóan különbözik a gótikától a szó északi értelmében. Am ennek ellenére a *trecento*t bizonyos rokonszálak fűzik a gótikához, amint az majd képeink alapján megvilágosodik. A *trecento* tehát a bizánci stílussal nem egyeztethető többé össze, de a gótikával bizonyos tekintetben rokonjelenség, különösen a gótika festői áramlatával, amelyet jellegzetesen a sienai iskola képvisel.

E párhuzamokat a bennünket érdeklő és a határos kor szemszögéből a következőképpen szemléltethetjük:

| | Észak | Itália | Bizánc |
|-----------|----------------------------|---------------------|---------------------|
| XIII. sz. | érett és késő-román stílus | <i>ducento</i> | bizánci „klasszika“ |
| XIV. sz. | gótika | <i>trecento</i> | késő bizánci stílus |
| XV. sz. | későgótika | <i>quattrocento</i> | hanyatlás |

II. ITÁLIA FESTÉSZETE A KORAI KÖZÉPKORBAN ÉS A DUGENTO ELSŐ HÁROM NEGYEDÉBEN

A Pompéjban kiásott antik római villák falait régebbi kompozíciók másolatai mellett könnyed festmények díszítették, gyors, lágy, röpke ecsettel odavetett épület- és növénymotívumok, puttók és madarak, idilli tájak. Ez a stílus jellemezte az I. század festését, ez a stílus uralkodott akkor az egész római birodalom területén, ez jellemezte a társadalom felső rétegeinek nemzetközi ízlését. A „pompéji” modor, — ahogyan a művészettörténelem a rövidség kedvéért nevezi — a római birodalom bukásáig eleven, de a századok folyamán bizonyos lényeges változásokon megy keresztül. Az előadásmód I. századbeli impresszionisztikus könnyedsége megmarad, de a belső kifejezés elkomolyodik, az alakok megszilárdulnak, a tunikák s tógák redőzete merevebbé válik, a tekintet — a tágra nyitott szemhéjak mögött — már-már látnoki komorságot áraszt. Hogy ez keleti hatásra történt-e? Alighanem. Mondhatjuk úgy is, hogy a fokozatosan megváltozó életszemlélet alkalmas talajjá tette az antik kultúrterületet a kötöttebb, elvontabb s a belső nyugtalanságot erőltetett nyugalommal lefojtó keleti élmények befogadására.

A mozaik, a színes kövecskékből összeillesztett kép, eddig a padlót díszítette, de most elsőrendű ábrázolóeszközzé válik templomok falán s kőanyagát fokozatosan a színes üveg váltja fel. A mozaik eleinte a festészet hatását utánozza, színei lágy átmenetekben mintázzák a testet. Idővel azonban felülkerekedik a valóban anyagszerű, azaz: az üveggkocka-anyagnak megfelelő mozaikstílus. Mivel az új középkori keresztény életszemlélet a birodalom keleti felén alakult ki legelőbb tiszta és magasrendű formában, ott, ahol kevesebb háború pusztított s a műveltség a vezető társadalmi rétegben magas színvonalú maradt, a Kelet ragadja magához a vezetést s itt érik a mozaik is a maga nemében tökéletes műfajjá.

A IV. században keletkezett római mozaikok még az antik szemléletet tükrözik. Az V. században indul a döntő változás s a VI. században előttünk áll az új stílus, a „bizánci”, ahogyan ravennai és Róma-városbeli templomok oltárfülkéin s falain felénk ragyog — azért csak olasz földön, mivel a Keleten a sokkal számosabb és sokkal jelentősebb emlékek a képrombolás, majd az iszlámita uralom martalékaul estek.

Mi jellemzi e bizánci stílust? Arany háttér előtt, testetlen, nemestűző arany sugárzásban karcsú, erős alakok állnak az előtér keskeny padján, teljes homloknézetben — ritkábban szigorú profilban — s a homloknézet kötöttségét alig enyhíti egy-egy mellékalak arcának majdnem észrevehetetlen oldalt-fordulása. A főalakok — Krisztus, Mária, vagy akár a földi király s királynő — mindig teljesen szemközt állnak vagy ülnek a nézővel, de sötét keretezett tág tekintetüket a szemlélő feje fölött a végtelenbe függesztik, mintha túllátnának minden földi dolog határán. S ahogyan

lábuk a talajt érinti, nem érezzük testük anyagi súlyát, bár ruhájuk — ez az arannyal hímzett s pompásan paszományszótt, színes mintákkal átszótt ruházat — tömör, oszlopszerűen párhuzamos vagy csokorba fogott redőivel még az antik szoboralakok testiségét idézi. Táj- és építészeti környezet a képeken mellékessé válik, csak egy-egy fülke, egy-egy függöny jelzi a belső-teret, egy-egy kicsinyített kupolás épületcsoport, egy-egy kulisszaszerű, síkbaszorított stilizált fa vagy virágcsomó a tájat. A mozaikanyag — az éköszerűen ragyogó, a fényt mélyen magába fogadó üveg — misztikus, álomszerű látomássá emeli a képet. A testek határát jelentő vonalak ünnepi szigora, lassúütemű ritmusa zsongítóan hat az érzékeinkre s belső, fojtott izgalmat ébreszt a lélekben.

Igy tűnnek fel előttünk a Szentírás nagy eseményei, mint örökérvényű, mennyei jelenések, s még ott is, ahol kivételesen földi vonatkozást ábrázol a mozaikkép — például Theodozusz császárt és feleségét kíséretükkel a ravennai San Vitale templomban — az alakok istenített, földöntúli fényben lépnek elénk, híven a bizánci szellemhez, amely a földi uralkodót minden emberi dolog fölé emeli. Ha a kompozíció nem „representatív” elemet ábrázol (representatív jelenet például a trónoló Madonna, ölében az áldást osztó Gyermekkel, mellette szentekkel, angyalokkal vagy a hódoló mágusokkal; az ítélő Krisztus, kétoldalt a tizenkét apostollal stb.) — ha valamely bibliai történet a kép tárgya, akkor lehetőleg kevés alakkal fejezi ki tartalmát, lényeges, világos, rögzített mozdulatokkal, s a kép egyensúlya szilárd. Representatív ábrázolásokon előszeretettel ismét azonos motívumokat, például pálmás mártírokat, angyalokat ünnepi sorban, s a végtelenül előkelő, kimért, ünnepi taglejtés ritmikus ismétlődése elzsongítja, az áhítat révületébe emeli a hívőt.

S ha díszítő elemekben, mustrákban, növény-motívumokban érezhető is még az antik szellemű szervesség, ha a redőzet meg is őrzi még antik teltségét: mégis egy más világszemlélet lép elénk e képeken, egy földietlen, látomászerű, igézetes valóság, amelynek komor méltóságát a tüzesen égő színek pompája deríti mennyei jelenéssé. S ha miniatúra-képeken — az írástekercesek és kódexek díszsein — ennél még elevenebben érezhető az antik hagyomány, azért az elvonatkozás, a földiességet megtagadó szellem itt is eluralkodik az ábrázoláson.

A VII. században a politikai kapcsolat az olasz föld és Bizánc között igen élénk s a pápa meglehetősen függő helyzetbe kerül a keleti császárságtól. Az örök város szörnyen megszenvedte a népvándorlás pusztításait, milliós lakossága néhány tízezer főre zsugorodott, a régi paloták romjaiból úrhatnám bárók építették magános erődeiket. A császári befolyással együttjáró emelkedést most hálás szívvel látzik fogadni Róma, Ravenna, amely eddig a bizánci politika

főbástyája volt Itáliában, vidéki várossá süllyed s ennek megfelelően művészete is jelentéktelenebbé válik. Az örök városba tolódik át a túlsúly és mellette Alsó-Olaszország és Szicília kerül tartós bizánci befolyás alá.

Róma legszebb koraközépkori templomainak mozaikdísze híven tükrözi az új stílust, de — kevésbbé jelentős emlékeken — az antik hagyomány fennmaradását is megfigyelhetjük. Az olaszok büszkéek arra, hogy a római szellem szívósan fenntartotta hagyományait a mérhetetlenül fölényesen fellépő bizánci behatások ellenére, de tárgyilagosan meg kell állapítanunk, hogy ez az ellenállás csak aláramlatok vékony erecskéiben kísérhető nyomon.

A VIII. század elején súlyos válság rázkódtatja meg a keleti egyházi ábrázolóművészetet: 726-ban III. Leó császár rendeletet adott ki a képek babonás tisztelete ellen, majd a 753-i zsinat megtiltotta a képek és szobrok egyházi használatát. Ennek nyomán megindult az „ikonoklazisz“, a képrombolás, amelynek számtalan a keleti területen létesült emlék esett áldozatául. A 783-i zsinat elvben ugyan visszavonta a tiltó rendelkezést, de a túlzó képellenesek nyomását csak a IX. század közepén seprí el a hívek széles tömegének egyre sürgetőbb követelése. A bizánci templomi ábrázolóművészet ekkor feléledhetett hamvaiból.

Itáliában nem volt képrombolás, sőt, odamenekült sok bizánci művész. Mindazonáltal csakhamar érezhetővé vált a hanyatlás itt is. Talán a bizánci impulzus csökkenésének tudható be, hogy az északi művészet, a karoling stílus, befolyást gyakorolhatott a rómaina, részben talán lombardiai közvetítéssel. A karoling művészet — ahogyan elsősorban a fennmaradt miniaturák alapján megítélhetjük — korántsem volt egységes. Kétségtelen benne az antik emlékekkel való kapcsolat, ahogyan az alakok öltözetében, taglejtésében, a díszítő elemek átvételében s főképp a könnyed festői tájábrázolásban (a „pompéji“ stílus hagyományaként) megnyilatkozik. Am hiába kereste a karoling udvar tudatosan a kapcsolatot a régi római birodalom hagyományaival — hisz Nagy Károly császári koronáját az egységes világbirodalom uralma jelképeként óhajtotta viselni — valamennyi a IX. században viruló miniátor-festőiskola azt igazolja, hogy immár a középkorban vagyunk, új, misztikus izgalom hatja át a rajzot, a színek elvonatkoznak a természettől, ragyogóan, szivárványszerűen csillognak, az alakok súlytalanokká válnak s kapcsolatuk az anyafölddel laza. E műveken könnyen kimutatható az átminősített bizánci hatás, de érdekesebb bennük az, ami bizánc-ellenes: a nyugtalan mozgalmasság, a heves taglejtések, a hangulat túlfeszített „expresszionizmusa“. Ez a sajátosság tükröződik — enyhítetten — némely ekorbeli római freskón. Ha a szakirodalom ezeket a törekvéseket „realisztikusoknak“ nevezi, persze egy pillanatig se gondoljunk a szó mai értelmezésére. A karoling művészet csak annyiban „realisztikusabb“ a bizáncinál, hogy — indokolt esetben — cselekményt fejez ki, érezteti a heves mozgást,

hogy indulatos, ellentétben a bizánciak fölényes önuralmával.

A XI. században az összkép nem kevésbbé tarka. Bizánc magához tért a képrombolás megrázkódtatásától. Most fenégesebben tündökölnék a templomok falait ellepő hatalmas mozaik-remek, mint valaha. Kialakult a képalkotás szigorú és megingathatatlan kánona: a teológiában megalapozott módja a tárgyválasztásnak, a tárgy előadásának, a képek elhelyezésének a templom egyes meghatározott területein. Nem csak a Földközi-tenger északkeleti partjain, hanem Velencében, Venetóban, Sziciliában is szintiszta „bizánci“ művek keletkeznek, misztikus, ünnepi ragyogású alkotások. Egyedül áll akkoriban Bizánc fölényes, leszűrődött izlésével, ahogyan az aszkéta alakok átszellemültségét a vonal- és színharmónia páratlan eleganciájával egyesíti, ahogyan kevés, de válogatott taglejtéssel, kevés, de átható erejű, jelképszerűen kiemelkedő mozdulattal állítja elénk a túlvilági szépség hűvösen pompázatos tükrét. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az apró-művészet területén (e szóval jelölhetjük meg a miniaturákat, a kéttenyérnyi nagyságú mozaik-táblákat, az elefántcsontfaragványokat, a rekeszszománc- és ötvösműveket) Bizánc valamivel több szabadságot, több változatosságot engedélyezett művészeinek, de sohasem az előkelőség rovására. A nyugateurópai festészet főként az apró-művészet útján ismerkedett meg a bizánci alkotással.

Itália függése a bizánci befolyástól nem vitás. De nem úgy értelmezendő, mintha Itáliának nem lett volna módjában a hatást akár el is utasítani. Az olaszok azonban önszántukból és szervesen, belső meggyőződéssel kapcsolódtak e fölényes magas-művészi termelésbe. Bizánc számukra nem művészi divatot jelentett, hanem az általános európai kultúrszándék legérettebb, legfinomabb, legtudatosabb kifejezőjét.

Ez talán akkor tűnik ki a legvilágosabban, ha az Itáliát e századokban ért másik fontos befolyást vizsgáljuk meg, az északit. Itt a lelki izgalom Kr. u. 1000 körül csúcsozódik. Soha ily erővel nem ábrázolták a hit szenvedélyétől izzó kedélyek lázas látomásait. A kifejezés főhordozója a vonal, benne sűrűsödik a torzításig túlhajtott mozdulat, az emberi test természetes arányait meghazudtoló expresszionizmus, az arckifejezés gyermekdeden szűkszavú, de annál áthatóbb, emberentúli elevensége. Lényegében ugyanabban a képzeletkörben lebeg, mint a bizánci művészet, csak féktelenségre hajló, míg amaz önuralommal telített; hangos és heves, míg amaz lefojtott és méltóságteljes.

Az Ottó-kori hatás nyomai megellelhetők Itáliában is; — nem csoda, hisz az Ottók és Henriek többet időztek odalenn Itáliában, mint saját hazájukban — de soha pl. az északi hatásokra érzékeny benedekrendi művészetben, Formisban vagy más délolasz emlékeken, — nem találkozunk oly nyugtalanítóan heves, oly féktelenül misztikus (és: oly megrázóan nagyszerű) művekkel, mint északon.

A XI. század végével északon kialakul a román, he-

lyesebben a koraromán stílus, mint az Öttó-korabeli-
nek szerves folytatása. A bizáncitól abban különbözik,
hogy több benne a cselekmény, a mozgás, az erő szabad
kifejezése, hogy kevésbé érezni benne az ünnepélyes rend
szigorú megkötöttségét. Most is a vonalé a vezető szólam
s a szín — a mélyen ragyogó, egységes síkokban rendeződő
szín — aláveti magát a kontúrok sűrített, ritmikus lendü-
letű játékának.

A XII. században végül az északi művészet is lehig-
gad, emberszerűbb, harmonikusabb és monumentális.

Ugyanakkor Itáliában lényegileg nem változik a hely-
zet. A művészi alkotás zöme megfelel a bizánci stílusnak.
Aláramlatban megfigyelhető — különösen népies műveken
— egy az északival párhuzamos, de soha az északi expresz-
zionizmust nem érintő, eleven, mozgalmas stílus. (Külö-
nösen vonatkozik ez a lombard szobrászatra, amely külföl-
det járt művészei révén személyes kapcsolatban is állt a
Languedoc építőműhelyeivel).

*

A XIII. század, a dugento, érleli meg olasz földön a
döntő változást. A század elején újabb bizánci hullám önti
el Itáliát. A keresztetek meghódították Bizáncot (1204) és
megalapították a latin császárságot. Számos görög emigrált,
köztük tudósok, művészek, és Rómában, valamint Tosz-
kánában találtak új otthonra, különösen Pisában, amely a
legsorosabb kereskedelmi kapcsolatokat tartotta fenn Bi-
záncsal.

Miben rejlett a bizánci művészek újabb beözönlésének
jelentősége? Régebben a művészettörténészek úgy látták,
hogy ekkor került Itália művészete maradéktalanul a bi-
zánci befolyás alá. Ez a felfogás az ő szemükben értéksök-
kentő és visszavezethető a legrégibb olasz művészettör-
téneti irodalom sommázó és erősen ellenzéki állásfoglalá-
sára. Lorenzo Ghiberti, szobrász (1378—1455), a firen-
zei quattrocento egyik legnagyobb jelentőségű alakja, élete
végén megírta emlékiratait, a keresztény irodalom első
művészettörténeti művét. Ghiberti a Giotto-előtti művé-
szetet *maniera greca*-nak (görög modornak) nevezi.
Ghibertinél és száz évvel később Vasarinál, a művész-élet-
rajzok híres írójánál, a „*maniera greca*” voltaképpen egy át-
meneti stílust jelent a „régí durva” művészet és az új, igazi
művészet között. Ghiberti szerint, ami Cimabue előtt (Va-
sarinál ami Cimabue, valamint néhány más kortársa előtt)
történt, az mélypontot jelent és éjszakát. A későbbi iro-
dalom félreértette Ghiberti és Vasari szóhasználatát, az
egész dugentóra vonatkoztatta a „görög modor” megjelölést
s ugyanolyan értetlenséget tanúsított a trecento előtti egész
művészettel szemben, mint a renaissance művészei. A
renaissance művészeinél merev visszautasításukat az önvé-
delem indokolta, az ellenzéki álláspont; mert hisz ésszel,
ízléssel és indulattal éppen abból a kötöttségből akartak
végleg kivetkőzni, amit a középkori művészet számukra
jelentett.

Am a XX. század irodalma mind több megértéssel for-
dul a korai és az érett középkor művészete felé. Az egyre
gazdagabban feltárt képanyag elemzése alapján a dugento-
ban kétségtelenül alapvető és túlnyomó bizánci hatás mel-
lett tudomásul kellett venni olasz földön egyéb tényezőket
is: a késő-román stílus sajátosságait. A legújabb olasz iroda-
lom hajlamos arra, hogy a dugentóban a nemzeti olasz stí-
lust tartsa a lényeges elemnek s a „*maniera greca*”-t csu-
pán külsőségekben megmutatkozó divatnak (Coletti).

A két végleges álláspontot tekintve, az igazság való-
színűleg nem a kettő között, hanem magasabb szinten kere-
sendő. Anélkül, hogy a kérdés aprólékos részletmozzana-
taira kitérnénk, meg kell állapítanunk, hogy az érzelmi el-
mélyülés és a földi élet jelenségeinek fokról-fokra felszaba-
duló megbecsülése általános európai jelenség: keleten
ugyanúgy megmutatkozik, mint nyugaton. A lassan változó
világérzés egyik legérdekesebb és legtöbbször emlegetett
jele a Madonna-képtípus módosulása. A Bizáncban már a
kora középkorban kanonizált, megrögzített mintakép sze-
rint a Szűz mint felséges királynő tartja ölében a királyi
méltóságát viselő megváltó Gyermeket, aki magasra
nyújtott egyenes háttal ül az anya ölében vagy jobb tér-
dén és áldásra emeli kezét. Ez az ikonográfiai (képtárgybeli)
rögzítés itt-ott már a XII. században feloldódik. A gyer-
mekkirályból lassan királyi gyermek, az Istenanyából isteni
anya válik. Egy-egy kisebb bizánci műalkotáson, elefánt-
csont faragványon, ikonon, Jézus gyermekien az anya
fátyla után kap. Hasonló motívumokkal találkozunk a nyu-
gati művészetben is. A XIII. század egyre újabb változa-
tokkal lep meg. A művész a gyermeket mezítláb ábrázolja,
mint játszadozó vagy az anyja arcához simuló vagy pedig
csecsszopó kisdedet, megfedekezve a Gyermekjézus királyi
felségéről. Mivel a középkori műalkotásoknak csak cse-
kely töredéke maradt fenn, nehéz megállapítani, e motívu-
mok valóban Bizáncban keletkeztek-e s nyugaton fejlőd-
tek-e tovább, vagy különböző helyeken egymástól függet-
lenül kialakult egyidejű jelenségekkel állunk-e szemközt,
ami oly gyakori az ember szellemi és anyagi történetében.

Annyi bizonyos, hogy a lelki változásra a Nyugat tel-
jesen megérett s ennek egyik legélénkebb bizonyítéka a
koldus-szerzetek gyors fejlődése és páratlan népszerűsö-
dése ugyane korban. Nem Szent Ferenc s a ferences moz-
galom szabott új irányt a művészet fejlődésének, de az
Assisi Szent csodálatos példája, tanítása és alkotása ugyan-
annak a szellemi áramlatnak egy más jelensége, az élet egy
más területén. A ferences eszme közelebb hozta az égieket
a földiekhez, közvetlen és meleg kapcsolatot teremtett ve-
lük s ez a vallásos képábrázolás szempontjából minden-
esetre fordulópontot jelez.

Miben állott tehát a XIII. században bekövetkezett fo-
kozott bizánci befolyás jelentősége Itália festészete szá-
mára? Nem az alapvető szellemi magatartást kellett befo-
lyásolnia, ezt láttuk. Annál többet köszön Itália a bizánci

művészet technikai előkelőségének. Az olasz művészet, minden magasrendűsége mellett, a kivitel finomságát illetően elmaradt Bizánc mögött. Most volt mit tanulnia a görögöktől, a rajz finomultsága, a színharmóniák nemes-sége, a fény-árny kezelés gazdagsága terén. A bizánci művészet hatása ezenfelül hozzájárult a művészi élet ütemének fokozásához s az igények fejlesztéséhez.

A olasz művészi élet tehát egyre intenzívebbé, egyre mozgalmasabbá válik. Ha az emlékek túlnyomó része el is veszett, a megmaradtak tömege tanúskodik a fokozódó elevenségről. Művésznevekkel műveket azonosíthatunk s e művek köré iskolák csoportosíthatók. A kollektív együttesből itt-ott nem csak nevek, de egyéniségek is kezdenek kibontakozni.

A század első három negyedében Toszkána vezet. Luccában a század első negyedében Berlinghiero Berlinghieri állt az élen. Érdekes és jellegzetes mozzanata életének, hogy 1228-ban tagja volt annak a küldöttségnek, amely Pisával a békét megkötötte. Ebben is megnyilvánul az a megbecsülés, amely e korban s ezentúl Itáliában a művésznek kijár.

Berlinghieri gyengédérzésű kolorista. Felfeszített Krisztusa s a feszület keresztszára alatt a két gyászoló arca s testtartása, — a Szűz és Szent Jánosé — szép bensőséges szomorúságot áraszt. Művét fiai folytatták. A század végéig megőrzik az atyai hagyományt, de nem maradnak érzéketlenek a század közepe óta erősödő expresszionisztikusan drámai koráramlattal szemben.

A század második negyedében Pisa lép előtérbe e kor egyik legnagyobb művésze egyéniségével, Giuntá-val. Assisiban őrizett feszülete (1. sz. kép) az új szellem jegyében áll. A feszület formája megfelel a középkori szemléletnek: a történelmi esemény ábrázolása helyébe a jelképszerűen jelentőségteljes, tértől, időtől függetlenített ábrázolás lép. Ezért festhette a művész Szűz Mária és Szt. János félalakját a feszület szárából kiszökellő mezőre s fent, a felirat felett, megjeleníthette az Atyát. (Sokszor szerepelt e korban a feszület két vízszintes szára alatt a passió története, kis mezőkre felosztott képeken.) Lényeges új mozzanatot azonban a Krisztus-ábrázolás jelent. A XII. századig a Megváltó a kereszten is a diadalmas, győztes Isten volt, aki nyitott szemmel, fenséges jóssággal tekintett a hálátlan emberiségre s a mellette álló gyászolók szemében inkább az örök élet megtestesítőjeként tündökölt, s nem a kereszten kínlódót látták benne. A XII. század egyes bizánci (olasz földön különösen luccai és pisai) feszületeken tűnnek fel a szenvedés ábrázolásának első nyomai. Krisztus feje kissé oldalt hajlik, arca, habár szomorú, de ünnepestélyes és királyi marad. Majd, a századvégi műveken, a Megváltó feje oldalt hanyatlik, szeme lecsukódik s szemöldökét összevonja a fájdalom. Teste pedig alig érezhetően kifordul, jobb csípője egy árnyalatnyit kidomborodik, bal térde egy kevéssé felhúzódik. A gyászolók — tartózkodón,

méltósággal — ünnepien visszafojtott, bensőséges zokogással lebegnek a kereszt szára alatt.

A motívum tehát, mikor Giunta átveszi, nem új, hanem mintegy fél évszázados. De Giunta — a bizánci művesség minden ismeretével telítetten — szenvedélyesebb, izzóbb érzéssel fejezi ki a megváltói mű emberi tragikumát, mint előtte bárki. A kereszt, amelyen Krisztus függ, elveszíti reális jellegét, sötét sávjai a feszület ritmikus kiszökellésekkel díszes testébe ágyazottak. Krisztus maga mint a fájdalomnak valami ritka, exotikus nemes anyagból faragott szimbóluma csüng a fán, karcsún, vékonyan, átszellemülten tárva ki karjait. Az utolsó sóhaj megemeli vállát s feje elgyötörtén kulcsontján tapad, míg haja — a másik oldalon — kígyózón símul vállához. Csípője a kín feszültségében kifordul. A test mintázása csodálatos. Kérlelhetetlenül szigorú vonalak közé szorított. A has és a mell izomzata mértanian körülírt dudorokban domborodik s álomszerűen irizáló fények rezege nek felette. Bizonyára emberibbé lett itt a Krisztus, ember szívét megszorító. De azért nincs a feszületen csüngőnek semmi testes valósága.

*

Giuntában csúcsosodott egy időre a bizánci befolyás. Feszületei sokáig mintaképei maradtak a szenvedő Krisztus ábrázolásának. Am szigorú, kegyetlen koncentrátságot, arányai gótikus karcsúságát, vonalvezetése előkelőségét kevesen közelítik meg. Pisában a század harmadik negyedében Enrico di Tedice lép előtérbe: népiesebb, vaskosabb jelenség. Luccában ezidőtájt Berlinghiero Berlinghieri fiai, Bonaventura és Barone, őrzik az atyai hagyományt s annak bensőséges áhítatát, az új drámaisággal elegyítve, átszarmaztatják népes iskolájuknak.

Firenzében Coppo di Marcovaldo a legérdekesebb művész. Korára és Toszkánára jellemző, hogy amikor a sienaiak a montapertei csatában foglyul ejtették, Madonnát festetnek vele a Szerviták templomában. Finom művész Coppo, de Giuntához viszonyítottan vaskos. Rajza markánsabb, plasztikája keményebb, redői szilánkszerűek. Mellette a Magdolna-kép mesterének alakja emelkedik ki (ismeretlen mester, nevét a firenzei Akadémián őrzött Magdolna-képtől nyerte.) A Szent-Magdolna-legendák roppant elevenséggel, beszédesen jelennek meg előttünk a mester ábrázolásain (3. sz. kép). E népszerű, mesekönyvhangulatú képeken több a frissesség mint a mélység. A mozdulatok pantomimszerűen élénkek s félreérthetetlenek. Az elbeszélés elevensége azonban nem tereli el a művész figyelmét az alakok elrendezésének dekoratív ritmusáról.

Toszkána déli határán a Szent Ferenc-legendák egyik jellegzetes festője Margaritone d'Arezzo. Hasonló drámai érzékkel ábrázol, mint a Magdolna-mester. Umbriában a Szent Ferenc-képek mestere (nevét az assisi S. Maria degli Angeli múzeumában őrzött képe után

nyerte) emelkedik ki. Giuntához kapcsolódik, de lágyabb, líraibb s színei enyhébbek.

Rokon jelenség Sienában a sokat vitatott Guido mester, az első kiemelkedő egyéniség e büszke toszkán városban. Madonnájának feje bizánci kecsességgel hajlik a gyermek felé, míg tekintete szeme szögletéből az ájtatos néző felé fordul. Oly közel áll hozzá felfogásban a sienai képtár Szent Péter oltárának mestere, hogy egyes kutatók e művet Guidónak tulajdonítják. A mű (részlete 2. sz. képünkön) igen közel áll a bizánci miniáterok választékos ízléssel festett, világosan ragyogó képeihez. A középen az apostol trónol, szertartásos ünnepélyességgel emelve áldásra jobbát. Oldalt, három-három kisebb mezőn, történetének egy-egy jelenetét látjuk. A főalakot s a jelenetek ábrázolását a klasszikus mértéktartás szelleme hatja át, előkelően, biztos fölényvel. A kompozíció kiegyensúlyozott, finom ritmusú és első pillanatra áttekinthető. A színek frissek s világosak. Képünk Szent Péternek a börtönből való kiszabadulását ábrázolja, a síkba teregetve ki a történet két mozzanatát: amint az angyal a szent béklyóit eloldja, majd amint útjára engedi őt. A börtön épülete az

arany ég alatt mint valami kulissza rajzolódik ki, tértelenül. Az épület a kép alsó széléig ér, a figuráknak nincs színpadjuk, domborműszerűen simulnak a háttérhez. Minden végtelenül ízléses itt: a lágyan, folyékonyan hullámzó vonalak, a taglejtés választékossága, a dús redőzet szép rendezettsége.

Sienában vagyunk, a gazdag Sienában s most pompának igényes művészetének első virágai. A kalmárok s bankárok városa mindig ünnepelni kész, szentjeit ünnepli s védasszonyát, a Madonnát, de ünneppé varázsolja hétköznapijait is — az ünnep megfírvén üzlettel és viszályal. A sienai polgárok minden félévben legkiválóbb művészeikkel festették meg városi pénztárkönyvük fedelét. Még az írónok uja is kecses remekműveken simított végig, valahányszor fellapozta a sienai adózók lajstromát. (E képtáblákból a mi Szépművészeti Múzeumunk is őriz egy-néhányat).

S még mindig a középkort jellemző művészet idejében vagyunk. A dugento eddig említett mesterei egyivásúak a késői románkoriakkal és a bizáncbeliekkal.

De csakhamar elérkezik a nagy fordulat ideje. A fordulatot ezúttal Róma készíti elő.

III. A SZÁZADVÉG MESTEREI

A bizánci stílushagyomány Rómában a XIII. század végén egy nagy művészegyeniségben csúcsosodik. Jacopo Torriti a S. Maria Maggiore-templom főoltár-fülkéjének mozaikdísztét nevével jelezte. (4.—6. sz. kép). Ez a mű tökéletesen egyesíti magában a keleti immateriális pompát s a mediterrán mértéktartást. Lényegében betetőző mű: nem előre mutat, hanem egy évezredes folyamatot zár le s a maga egészében érett középkori alkotás.

Figyeljük meg 6. sz. képünkön a karjait a Jézus-gyermek felé kitaró főpap alakját. Kilépő lábbal, mozgás közben jelenik meg előttünk, de testének nincs valódi súlya; lába a lépcsőzeten kirajzolódik, de nem áll rajta. Jobb lábafeje már túlér a talapzat sarkán, de a térbeli következtetést a művész nem tartja szükségesnek levonni, (azt ugyanis, hogy a kő meredek elhajlása a lábujjak behajlítását is kellene hogy maga után vonja.) Ez csekélység ugyan, de jellemző. Még beszédesebb jel a papi köpeny ráncvetése: a ráncok vonásai súlytalanul, fanyar törésben cikáznak és siklanak. Belső izgalmat fejeznek ki, nem anyagi valóságot. Abban, ahogyan az aggastyán aránylag kisméretű feje anatómiailag lehetetlen módon megelőzi hatalmasan kerekedő vállát, megnyilatkozik heves belső indulatból eredő kívánczósága a kisded felé. Az „elrajzolás” a kifejezést szolgálja — s igen hatékonyan szolgálja.

A félkupola boltozatát (4. sz. kép) a Mária koronázását ábrázoló mozaik díszíti. A dús indaéktmény (5. sz. kép) s közte a színek csillogásában káprázó madarak a késő-

antik hagyomány elevenességét éreztetik annyira, hogy a kutatók e részeket sokáig a feltételezett V. századbeli eredeti mozaikborítás meghagyott maradványának tekintették. Holott itt mindössze arról van szó, hogy a bizánci jellegű művészet sohasem metszette el egészen az antik művészetben tapadó gyökérszárait. Szintúgy bizonyos mértékig antikos ízű a mennyei királyi pár testesebb megjelenése, ruházatának öblösebb redői. A merő homloknézet helyett mindkét alak feje kissé egymás felé fordul; a Szűz nem is ül szigorú homloknézetben. Ennyi azonban megfér a XIII. századbeli bizánci stílussal. Az ikonoklázis utáni idők végletes kötöttsége itt némileg megenyhül. A változott kor ily mértékben kihatott a keleti művészetre is.

A különbség a multban gyökerező és a jövő felé mutató stílus között azonban nyilvánvaló lesz, ha Torriti „Bemutatás”-át a századvég legnagyobb római művészenek, Cavallininak „Bemutatás”-ával hasonlítjuk össze. (6. és 7. kép). A háttér mindkét esetben a misztikus arany. De a színpad síkja Cavallininál mélyül. Az alakok aránylag kisebbek és elosztottabbak. Az épületnek térbelisége világos, hangsúlyozott. A mozgalmasság, amely Torritinál nem csak a főpap alakjában nyilvánul meg, de Máriában és Józsefében, sőt Szent Anna kézmodulatában is, ott, Cavallininél, szoborszerű megállássá minősül. A legmeglepőbb a ruharedőzet: minden „kalligrafikus” (öncélúan szép-vonal-szerű) expresszionisztikus izgalom hiányzik belőle. A ruha úgy burkolja az alakokat, hogy térfogatukat és testiségüket érezteti. A domborulatot nem a rajz jelzi, hanem a fény és

árny átmenetei mintázzák meg. A ráncvetés szüksézává, nyugodalmas ritmusa egyenesen antik ízű — egészen más mértékben, mint Torriti „Koronázása”-nál. Szent Anna póza, kontraposztos térdhajlása és felemelt keze, kitonának aláhulló tömege, köpenyének öblös kitárulása egyenesen antik istennőszobrok ismeretét előfeltételezi. Hasonlóképpen a S. Maria in Trastevere templomban lévő mozaik-sorozat más figurális elemei is.

Pietro Cavallini oly kevés számú megmaradt művei között a legjelentékenyebb a római S. Cecilia templomban a vastag vakolatréteg alól századunk elején felszabadított Utolsó Itélet-kompozíciója: egyúttal az egész dugento legfontosabb festői műemléke. (8. és 9. sz. kép.)

Cavallini művészetében különleges festői adottságok találkoznak egy az antik szemlélethez közeledő új embereszménnyel. Cavallini festői sajátága, hogy a formát elsődlegesen a fény s a szín egységében látja. A szín finom, ködös átmenetekben ragyog fel vagy sötétedik, ahogyan a fény megkívánja. A fénnel történő színes mintázás érezteti a test domborulatát. Cavallininek ez a vívmánya nem független a korabeli bizánci freskóstílus lágy formakezelésétől. De a bizánci freskófestők — amennyire fennmaradt műveikből következtethetünk rá — sohasem mentesek a fény- és árnyterületek vonalszerű-kalligrafikus és gyakran nem-szerves elválasztásától. Cavallini ráncvetése freskóján még jellegzetesebben mutatkozik meg, mint mozaikjain. Súlya van és tartalma, világosan tagolt menete szoborszerű térfogatot teremt. Ha Torriti főpapiára még egyszer egy pillantást vetünk (6. sz. kép) s egybevetjük Cavallini egyik apostolával (9. sz. kép), éreznünk kell: ezt a kettőt immár a művészi szándékok különbözőségének egy egész világa választja el egymástól.

De minden formai jegynél fontosabb Cavallini kifejezőereje. Itélő Krisztusa (8. sz. kép) a lélekbelátó bíró hatalmas jelenése. Lénye emberien eleven s emberfelettien óriás. Félelmesen sötét szeméből világító fény árad s a fény, melyben arca tündököl, lágyan szüremlik a szakáll mély árnyaiba. Nyakán, keblén az árnyékból kibontakozón, csendes ragyogás rezeg. Kitárt keze roppant jelentős, csak úgy, mint hatalmasan trónoló termete. Az apostolok (9. sz. kép) mind egy-egy sajátos, egyedi típust képviselnek. Hol enyhébbek, hol szigorúbbak, jellemüknek megfelelően. Kézmozdulatuk és lábtartásuk váltakozó, de szép, nyugodalmas ritmusban szabályozott. Cavallini apostolai az elsők az olasz festészet klasszikus apostol-sorozataiban. Bennük él először a méltóságnak, belső szépségnek és férfias erőnek az a jellege, amely majdan, két évszázad múltán, Leonardo „Utolsó vacsora”-jában ölti kiérlelt, gazdagon-bonyodalmas formáját. E tekintetben Masaccio előtt talán egyetlen művész sem állt oly közel az érett renaissance szelleméhez — Giotto sem — mint Cavallini.

Torriti és Cavallini tehát a késői dugento két vezető egyénisége Rómában. Mellettük a harmadik névszerint ismert mozaikfestő, Rusuti, kevesebbet nyom a latban:

mindkettejük hatását érezteti, de tipikusan másodrendű mester. — Érdekesebb jelenség Conso mester (magister Conxolus), akinek freskói a subiacoi Sacro Speco alsó templomában eleven elbeszélő-készségükkel és egyszerű kompozíciójukkal tűnnek ki. Conso művészete áll a legtávolabb a bizáncitól, éppen azért újabban fokozott figyelmet szentelnek népies stílusának, benne látván a törzsökös olasz—római hagyomány őrzőjét.

*

Am ki alkotta azokat a próféta-képeket, amelyek a római S. Maria Maggiore kereszthajóját díszítik? (10. és 11. sz. kép.) A római századvég művészei közül egyikének művéhez sem kapcsolhatók e kerek képek, sem a mesélőkedvű Conxoluséhoz vagy műhelyéhez, sem a festői Cavalliniéhoz, a legkevésbé természetesen a bizáncias Torritiéhoz. De a nagy firenzei vendégek, Cimabue vagy Giotto ecsete sem ismerhető fel a Kerek képek mesterének munkáin. Az arcok kemények s domborúak, mintha fából faragottak volnának, plaszticitásuk erőteljes s a mélyen a bőr felületébe szántó vonalak leegyszerűsítettek és határozottak. A fények hirtelen fordulnak át az árnyékba, a művész minden lágyságot céltudatosan kerül. A haj s a szakáll hol kígyózó, hol szalagszerű, hol levélforma alakot ölt, kalligrafikus öncélúsággal. A nyak mintázása ékszerű nyakizomrajzával a leginkább bizáncias elem, szintúgy egyes ruhák ráncvetése. Ami fontossá teszi e képeket, az a kifejezés átütő ereje és önuralommal telített pátosza. A férfias büszkeségnek ezt a kemény, lelkes méltóságát találjuk meg a firenzei korai quattrocento egyes mestereinél s majdan a „terribilità” gígászi megtestesítőjénél, Michelangelónál. Itt egy új szellem szólal meg: megsejteti velünk a friss, öntudatos és rátarti humanizmus hajnalhasadását és visszaidézi bennünk az ősi római patriciuseszmény emlékét.

*

Ebbe a környezetbe lépett 1272-ben a firenzei Cimabue, akinek neve varázsosán hangzik a művészettörténelemben: hisz Cimabue volna a hagyomány szerint Giotto mestere, Cimabueval nyílik új korszak, ő a köztudatban a renaissance előfutára.

Cimabue tekintélyét a legrégebb olasz források alapozták meg, elsősorban Dante, aki a Purgatórium XI. énekében így emlékszik meg róla:

Lám, festészetben Cimabue tartott
minden teret, és ma Giottot kiáltják:
s amannak híre éjszakába hajlott.

(Babits Mihály fordítása)

E versnek értelme — a dantei ének összefüggésében —, hogy nagy korokban még nagy egyéniségek dicsősége is aláhanyatlík, ha utánuk még nagyobbak következnek. Így tehát e kiragadott sorok nem csökkenteni, hanem

emelni hivatottak Cimabue tekintélyét s a XIV. századbeli Dante-kommentátorok is így fogták fel. Villani, a másik kortárs szerint, Cimabue az első a kiváló művészek sorában, akik életre keltették a majdnem kihúnyt művészetet. A későbbi szerzők — a kialakult firenzei köztudatnak megfelelően — fenntartják Cimabue szerepének ezt az értelmezését.

Mivel a harmadik századnegyed firenzei művészi környezete egymagában nem magyarázza meg a Cimabue-tüneményt, feltételeznünk kell, hogy Róma ihlette meg őt döntően. Cimabue csakúgy, mint a többi Rómában működő nagy mester — Torriti, Cavallini, majd Giotto — meghívást kapott Assisiba, az újonnan emelt Szt. Ferenc-rendi templom freskódíszének megalkotására. Cimabue — természetesen több tanítványa közreműködésével — negyvenegynéhány faliképet festett az alsótemplom kereszthajójában és kórusában. E művek sajnos siralmas állapotban vannak, mindössze romok s a róluk készült fényképfelvételeknek nincs szemléltető erejük. Az eredetik előtt mégis egy hatalmas egyéniség lehelletét érezzük. Kálvária-képén például Krisztus gigászi teste heves kínban feszül a kereszten s ágyékkendőjét viharos szél lobogtatja. A sirató angyalok heves lendületben röpködnek alá s a kereszt lábánál a háttal álló Magdolna a Megváltó felé veti mindkét karját. A trónoló Madonnát Szent Ferencel s angyalokkal ábrázoló képe (14. sz. kép) erős XIV. századbeli restaurálás nyomait képviseli, de épebben hat.

Egyetlen műve, amely kifogástalan állapotban maradt ránk s egyúttal jellegzetesen képviseli őt: a S. Trinità templomból származó Madonna az Uffizi-ben. (12. sz. kép). Témája eleve kizár minden drámai erő kifejtést, tehát a mestert szükségképpen más oldaláról mutatja be. A mű önmagáért beszél: kapitális alkotás. Mégis egy sorát veti fel az érdekes problémáknak: az átmeneti kor problémáinak. A művész az előtt a hallatlanul új, izgalmas feladat előtt állott, hogy a térben, a harmadik kiterjedés mélységében ábrázolja a trónust és valóban, most először nyer a márvány-inkrusztációval borított szék újra súlyt és foglal helyet a térben. Mindazonáltal a következtetéseket még nem vonta le Cimabue végig: a trónus hármasságával tagolt alapépítménye megmagyarázhatatlanul függ az űrben: elől négy kis pillér támasztja ugyan alá, de hátul semmi. Az elülső angyalpár elhelyezkedésével tisztában vagyunk ugyan, a többiével nem: ezek is valahol az űrben, támasz nélkül állnak. A Madonna s a Gyermekek világosan körülhatárolt, nyugodalmas vonalszerkezetébe ágyazott és roppant izléssel elrendezett ruhája, habár reliefszerűen laposan, de mégis plasztikusan mintázott. A ráncok taraját borító bizáncias aranyhálózat ugyanakkor csökkent a plasztikus hatást, de Cimabue — és utána száz évig sok más művész —, nem akar lemondani erről a pompás díszítő-eszköztől, még ha az elevenség szenved is alatta. De

mindentől szebb az az erőteljes csengés, amely az angyalfejek, valamint a Madonna arcának elhajlását s a szép, komoly gyermekalakot a tüneményesen finom színekkel összehangolja.

Az assisi Madonna (14. sz. kép) kétségtelenül Cimabue későbbi korszakából való. A kompozíció oldottabb, levegősebb, a hangulat lágyabb. A gyermek elevenebb s az angyalok még szelídebben hajolnak el. Szent Ferenc alakja mély, aszketikus komolyságában sokkal megragadóbb, mint a firenzei oltárképen a trónus alá süllyesztett bizáncias próféta-figurák.

Cimabue jelentősége többirányú. Előtte cselekményt még nem ábrázoltak — legalábbis részleteiben — ennyi mozgalmassággal. Lényeges lépést tett a testiség és a térbeliség meghódítása irányában. Fő alakító eszköze az egymásbaolvastott szín és fény mellett a vonal, mint a plasztikus formát körülzáró elem. Cimabue az első a kolorizmust a rajzos-szobrászi szemlélettel egyesítő nagy firenzeiek sorában.

*

Assisi Szt. Ferenc-egyházának felső templomában néhány freskó nyugtalanító rejtély elé állítja a művésztörténetet. Két kompozíció az Izsák-történet egy-egy jelenetét ábrázolja: Izsák megáldja Jákobot és Izsák elutasítja Ézsaut (16. sz. kép). E két kép elsőrendű mestermű s így nem csoda, ha a legnagyobb nevekhez kívánta őket kötni az irodalom. Vajon Cavallini alkotta-e az Izsák-képeket? Formakezelésük nem erre vall. Vagy Cimabue? De hol találjuk Cimabue drámai témájú kompozícióiban ezt a higgadt nyugalmat? Végül újabban felmerült Giotto neve is, de még kevesebb kényszerítő indokkal (l. o.). Túl hézagosan ismerhetjük csupán e kor nagy mestereit, lehetetlen megítélnünk, hosszú életük valamelyik szakában nem képviseltek-e attól eltérő stílust, mint amiről megmaradt műveik tanuskodnak.

Így egyelőre meg kell elégednünk azzal, hogy csupán „Az Izsák-képek mesteré”-nek nevezzük e nagy művészt. Képünkön mint leszűrődött, érett mester lép elé, eszközeinek biztos birtokában. Az ágyán nyugvó pátriárka nemesen mintázott nyugtalan fejével hősi jelenség. Takarójának s köpenyének keményen összefogott és széles határozottsággal csoportosított redői megalapozzák a kép áttetsző s mégis gazdag ritmusát. Oly tökéletes jelenség vakon figyelő kifejezésével, karcsú keze tapogatózó s mégis erélyes kinyúlásával, hogy észre sem vesszük termete aránytalan hosszát: ha felállana, el sem férne a képen. Mögötte három figura (a harmadik elpusztult) körívben zárja a kompozíciót. Ézsau kissé merev jelenség, de szerkezetileg helyén van, szabad teret enged a pátriárka áradó aurájának s kitűnően kiemeli egyúttal a tálat, e fontos szimbolikus szereplőt. Rebekka alakja a legcsodálatosabb alkotások egyike, amint lázas izalmát ravaszul, de a nagyúri hölgy méltóságával leplezi. Az egész



BERNARDO DADDI: MADONNA (Róma, Vatikán). 1330-as évek.



A DUGENTO ATTEKINTÉSE

A XIII. század mestereinek életrajzi adatait csak hiányosan ismerjük. Táblázatunkban e mestereknek — feltételezhető — működési idejét szemléltetjük.
A nyíl jelzi, hogy az illető mester működési ideje a század határát túllépi

| | A d u g e n t o (1200—1300) | | | |
|---------|--------------------------------|--|---|---|
| | 1. negyede | 2. negyede | 3. negyede | 4. negyede |
| Pisa | | <div>Giunta</div> <div>Enrico di Tedice</div> | | |
| Lucca | <div>Berlinghieri</div> | <div>Bonaventura Berlinghieri</div> <div>Barone Berlinghieri</div> | | |
| Siena | | <div>Guido</div> <div>Péteroltár m.</div> | | <div>Duccio</div> |
| Firenze | | | <div>Magdolna m.</div> <div>Coppo</div> | <div>Cimabue</div> <div>Giotto</div> |
| Arezzo | | | <div>Margaritone</div> | |
| Umbria | | | | <div>Ferenc-képek m.</div> |
| Róma | | | | <div>Conxolus</div> <div>Torriti</div> <div>Cavallini</div> <div>Rusuti</div> |

kompozíció klasszikus fölénytel megalkotott, minden elemében mesterien kiegyensúlyozott s a tárgyi tartalmat maradéktalan formai tökélytel kifejező műremek.

Az assisi felső-templom második rejtélye a „Júdás-csók“ (15. sz. kép). Első pillantásra láthatjuk, hogy míg az Izsák-képek egy fölényesen biztos mester alkotásai, itt sok a bizonytalanság s kiegyensúlyozatlanság. Éppen ezért volt csábító, a képet a fiatal, kezdő Giottonak tulajdonítani (Toesca). Véleményünk szerint azonban ez a freskó nem annyira egy ifjú óriás, mint inkább egy tehetséges kompilátor műve, de mint ilyen, igen figyelemreméltó: miféle újítások izgatták meg a XIII. század végén a művészi élet e kohójában egy hatásokat befogadni kész festőt? Az előadásmód alapján Cimabue-szerűen rajzos-plasztikus, de ahogyan a fények s árnyak átjátszódnak egymásba, abban érezhető Cavallini közelsége. Júdás és a bal csoport előretörésében Torriti drámaisága szólal meg, Torriti dekoratív logikája és kalligrafikus ereje nélkül. A térben való elhelyezkedés elsősorban izgatta a művészt, s e nehéz problémát a legkevésbé kielégítően oldotta meg. (Júdás sem Krisztus mögött, sem előtte nincs). Összhatásban a kép mégis eleven, friss és izgalmas.

*

Elérkeztünk tehát a század végére. Csupa új akarás, csupa új útmutatás, csupa új látomás. Minden feszül és mozog. Egy hosszú korszak ragyogó eredményei lehiggadt művekben kristályosodnak ki, ugyanakkor nyitott kérdések sora mered a művészek elé. Mögöttük egy nemes, végtelenségig kifinomult festői gyakorlat minden eredménye, s előttük az új lehetőségek: a tér meghódítása, a tapintható testiség kifejezése, a testet mintázó színes fény s mindekfelett: az emberibb szenvedélyek, emberibb érzelmek megnyilatkozása.

A kor a maga zsenijére várt.

IV. DUCCIO

A kegyes sors azonban nem egy, hanem két korszakalkotó lángelmével ajándékozta meg Toszkánát.

Duccio di Buoninsegna a bizánci hagyomány legkiműveltebb értékelője volt; egyben új utat mutatott a sienai művészetnek s az egész olasz piktúrának. Művei tanúsága szerint ösztönös alkotó volt, érzelmi ember s amellet vakmerően elfogulatlan kísérletező, a finomult izlés parancsának engedelmeskedett, de olykor alaposan felborította az öröklött kifejező nyelvezet egyensúlyát. Minden ecsetvonását a lány belső harmónia irányította s mégis új, erőteljes eszközökhöz nyúlt, hogy szándékát megvalósíthassa. Arisztokratikus volt a mértéktartásban, mégis — bizonyos tekintetben — úttörő szokatlan célok kitűzésében.

Egyéniségét csak művein keresztül ismerhetjük meg, mivel személyes jellegű írásbeli emlék nem tanuskodik róla. Azaz: egy sora maradt fenn a hatósági feljegyzéseknek, amelyek egyet-mást mégis elárulnak felőle. 1285-ben a firenzei S. Maria Novella-templom számára készítendő Madonna-képre szerződik. Ha Firenze sienait bízott meg legfontosabb temploma oltárképének megfestésével, akkor ennek a sienainak már híres mesternek kellett lennie. Tudjuk róla továbbá, hogy a sienai Biccherna — a legfelsőbb pénzügyi hatóság — megbízásából ismételt számadási könyvfedeleket festett. És ismételt megbírságot, eléggé érzékenyen, adósság meg nem fizetése, a katonai szolgálat teljesítésének, majd a polgári fogadalom letételének elmulasztása miatt. Miközben a város, majd a dómkáptalan egy-egy nagy alkotással bízta meg, fényes feltételek mellett, továbbra is anyagi zavarokkal küzd. Hogy könnyelmű volt-e és vidám tékozló életművész

vagy az anyagi s a társasélet korlátai között kínlódó, kűszködő álomlító, azt sohasem fogjuk eldönthetni. Művei nem szólnak sem az egyik, sem a másik feltevés mellett: sokkal inkább egy szelíd és harmónikus s csak naív elfogulatlanságában vakmerő szellemnek tüntetik fel.

Biztos műve egy van: a dóm számára készített „Maestà“. Vajjon a huszonöt esztendővel régebben a firenzeiek által megrendelt képe azonos-e a „Rucellai-Madonna“ címen ismert és Vasaritol Cimabuenak tulajdonított táblával (17. sz. kép), e tekintetben nem egyeznek meg a művészettörténészek. A Rucellai-Madonna remekmű; amennyiben Duccioé, úgy fiatal korából való. Ha bizonyos lényeges pontokban el is tér a „Maestà“ stílusától, vegyük tekintetbe, hogy e két alkotást harmadfél évtized választja el egymástól s ez még tetemesebb eltérést is indokolhatna. Emellet a Rucellai-Madonna annyira rokon Duccio művészetével, annyira az ő légkörében keresendő a szerzője, hogy nem vétünk a történelmi hűség ellen, ha a nagy sienai mester élete művének kiinduló pontjául ezt a festményt választjuk. Ha nem ő festette, ő festhette volna.

Vessünk egy pillantást Cimabue Trinità-Madonnájára (12. sz. kép) s hasonlítsuk össze a Rucellai-képpel: éreznünk kell, hogy e két mű nem lehet azonos kéz munkája. Cimabue művében a hatalmas benyomás a döntő. Ahogy a Szűz alakja magasan a néző fölött, szélesen nyíló márványtrónusán, testi nagysága egész jelentőségével helyet foglal: ez a firenzei szellem látomása, amilyenek háromszáz év folyamán megismerjük. A Rucellai-Madonna intimen, szerényen, végtelen harmóniát árasztón, könnyed és érzékietlen gráciával ül finomművű székén, mint egy drága, tündéri fészekben. Kissé elengedettebb, lazább a

testtartása, kegyesebb arca hajlása, vonásai szenvedőbbek és szelídebbek. A Trinità-Madonnát egy — minden kolorisztikus érzéke mellett — elsődlegesen plasztikai értékekben gondolkodó művész alkotta, a Rucellai-Madonnát egy festőien elképzelő művész. S még valami. Cimabue karcsú angyalleánykái, elmerengve ugyan, szembenéznek a szemlélővel. Duccio angyalai szótlan áhítattal csüngnek királynőjükön. Ennek megfelelően Cimabuenál a Szűz és a gyermek bátorító nyíltsággal tekintenek a hívőre, Duccio Szűze pedig belül hordozza sorsa tudatát, szinte restelkedik megmutatkozni avatatlan szemek előtt s a gyermek isteni áldását a személytelen világnak osztja ki. Ez a sohasem elzárkózó, mégis visszahúzódó, sohasem erőt mutató, mégis meg nem ingatható, sohasem hívalkodó, mégis pazarul pompás adakozó szellem: ez Duccio és ez Siena.

A Rucellai-Madonna előzménye Guido mester valószínűleg 1262-ben festett Akadémia-beli Madonnája (l. o.). De Guido még nem érzett ennyire festőien s nem éreztetett ennyi finom átmenetet, nem éltette úgy át a vonalat, mint Duccio. Guido közelebb állt még a protorenaissance rajzos „klasszicizmusá”-hoz, Duccio oldottabb s lágyabb. — A Rucellai Madonna köré egy sor más kép is csoportosítható, melyeken megérződik ugyanannak a szemnek s ugyanannak a kéznek a műve. Az egyik (S. Maria in Crevole-Madonna, Siena, Domopera) a Rucellai Madonnánál régebbi lehet, kifejezésében meghatározható, mintázásában még kissé keményebb, redőzetében még kissé áttekinthetetlen. A perugiai képtár Madonnája — éppen ellenkezően — csodálatos harmóniájú, gyöngyszerűen irizáló halk fényárny-játékával puhán mintázott festmény s egészen közel áll a Maestà-hoz, Duccio főművéhez.

1311 június 9-én ünnepi menetben, az egyházi és világi főhatóságok részvételével, harsonaszó mellett és procesziós zászlók alatt kísérték Duccio oltárképét, a „Maestà”-t, a művész házából a dómba. A város a királynőjének hódolt, védasszonyának, akinek felajánlotta lelkét, hogy az ennek ellenében megóvja e tüneményes város békéjét, gazdagságát és szépségét. A mű — óriási koncepció — mintegy nyolcvan kép egybeszerkesztése, a dicsőségében a mennyekben trónoló, angyalok és szentek hódolatát fogadó Istenanya képe körött (18. sz. kép). Az oltártábla elülső oldalán a főképet fent és lent Mária életének jelenetei szegélyezik. A hátsó oldalon Krisztus életét tárta a hívő elé számos jelenet (19—22. sz. kép), középpont a Keresztrefeszítéssel. Óriási teológiai gondolat-szerkezet rejlik a terv mögött, a középkori szkolasztika kimunkált dialektikája alapján.

Lehet-e Duccio sienai oltárát, lehet-e az egész középkori művészetet tárgyi ábrázolástól, a témától függetlenül tekinteni? Természetesen: lehet. S természetesen a tiszta esztétikai szemlélet, bármily gyönyörűséget okoz is, mindig egyoldalú marad, az alkotás eleven egészéből kiveszi a maga számára azt, ami benne „l'art pour l'art”:

ami művészien-érzelmi. Am Duccio alkotása, s minden régi művészeti alkotás, ennél több: a Madonna nem pusztán jogcím valamely szép festmény alkotásához, hanem a legforróbb hitbeli érzelmek gyűjtője. S a legendák s az evangéliumi történetek nem csupán kompozíciós témák, hanem az emberiség megváltásának művét vetítik a hívő elé, azt az egyszeri esemény-sorozatot, amely — a középkori eleven meggyőződés szerint — minden emberi történetesztípusa, azaz: amely mindennek a lényegét magában foglalja. Ez a hit ugyanoly mélyen és egységesen hatja át a művészetet is. Itt nem két dologról van szó: mintegy „választott tartalom”-ról és „művészi formá”-ról, hanem egyetlen egységes vallásos-művészi tartalmi élményről, amely egyetlen egységes vallásos-művészi formában ölt testet. Vallási és esztétikai élmény itt még egy és oszthatatlan s csak később bomlik ketté. Hogy a vallási tárgy csak jogcím legyen az ábrázoláshoz: ez újkori jelenség. A válság e tekintetben a trecento második felében mutatkozik meg s a quattrocentóban nyilvánvaló. A XIV. századbeli kapzsi és acsarkodó, élvhajászó és kevély sienaiaknak azonban még szent és őszinte dolog a hit. E könyvünkben ismétlenül utaltunk rá, hogy ily kettősség megfér a középkori lélek egységével.

A fő-képen látjuk a Madonnát a gyermekkel szélesen nyíló márványtrónusán (mily könnyed a trónus Cimabue monumentális építményéhez képest!), s a trónus mellett három sorban térdelnek s állnak a szentek s angyalok. Valóban térdelnek és valóban állnak. Helyet foglalnak, könnyedén, bár méltóságteljesen, de lágyan oldott megmutatkozásban. Nem préselődnek egyetlen síkba, hanem teret töltenek ki, egy darab mélységet, amennyit a trónus térfogata előír. (Csak a legfelsőbb angyalsor símul a háttérsíkhöz.) Ez hallatlanul új dolog: ez az elrendezett, tagolt, a mélységben három-ízüen csoportosított tömeg: ez a festői látás forradalma és végső szakítást jelent a középkori síkszerűséggel. Mert oly harmónikus e kép, oly ünnepien csendes és mert az arany glóriák korongja megőrzi dekoratív testetlenségét: azért kevésbé feltűnő számunkra e szerkezetben rejlő merészség. A kortársak nyilvánvalóan érezték benne az újat s méltán ünnepelték az alkotót.

Am függetlenül fejlődéstörténeti jelentőségétől: önmagában is remekmű e kép. Feloldódott benne a román vonal-feszültség minden szívóssága. Szélesen ömlik el a Szűz alakján sötét köpenye, nem sikkad el élő súlya a bizánci aranyháló szkematikus szövődéke alatt. A fehér fátyol a Szűz arca körött s a köpeny aranyszegélye törékeny-lágyan hullámzik alá. A Gyermekek s az Anya szerényen-jelentős, me-rengő-komoly kifejezése súlyt és súlytalanságot kölcsönöz e képnek: emberi-testi jelentőséget és isteni-szellemi tünékenységet. Az angyalok, a szentek tartásában, fejük változatos elhelyezésében muzsika cseng. Mindegyikük külön él, önmagában; mégis érezteti a meleg társas együttest. Ezért oly virágszerűek ezek az alakok. Komolyak s boldogok, egyszerűek a maguk puszta létében.

A Rucellai Madonna óta továbbfejlődött a mester a tiszta festőiség útján. Jól megfigyelhetjük bármely részleten, például bármelyik angyal fején, összehasonlítva a firenzei kép egy angyalfejevel: a haj, dekoratív zárttsága helyett, szabadabban hullámzó folyékonytságot nyert. A körvonalak még jobban veszítettek élükből, a fény-árny-burok lágyabb és ködösebb. S a színek! A csillogástól mentes, párásan fénylő arany felelget az elefántcsontszínű, ezüsttel átszőtt fehérnek a Gyermek fátylán s egy-egy mennyei leány alakján. Mély ultramarinkék váltakozik sötét cinóbervörössel a szentek köpenyén. Égszínkék és halványkék árnyalatokra lilás és narancsszínűek válaszolnak. Olívaszínű, kékesen-hamvas zöldék a fiatal fű friss zöldjével vetekednek. Halkan tüzelő barnák hamvas mályvaszínrel érintkeznek. S mindent elborít a csendesen rengő, sejtelmes ködburok.

A legendák s evangéliumi történetek jeleneteiben szükségképpen több a mozgás, több a szabadság s itt válik szembeötlővé Duccio forradalmisága.

A „Bevonulás Jeruzsálembe” (20. sz. kép) ezek között is talán a legmeglepőbb alkotás. A mai néző számára első tekintetre alkalmasint mosolyt keltő a zsúfolt alakok minden térbeli tapasztalatukat meghazudtoló aránytalansága. Idegen a mai ember számára a mód, ahogyan e sok gesztikuláló figura egymáshoz szól s mégis egymás mellé beszél, hogy az elől serénykedők oly kicsik és a hátul tolongók oly nagyok. Valóban: a „Maestà” a főkép, önmagában s időtlenül teljes és szinte tökéletes. A „Bevonulás” azonban csupa hallatlanul új próbálkozás, csupa merész kísérlet, de: kísérlet csak, javaslat, mely nemzedékeken át kimunkálásra szorul, hogy megszülethessék belőle a tökéletes formai megoldás. Ez a képe Duccionak valóban primitív: bármennyire telített egy ezeréves hagyomány minden festői ismeretével, új utakat keres, kezdetlegesen.

Hogy e kompozíció jelentőségét megérthessük, iktassuk ki képzeletünkben a várostáj környezetéből az összes emberi szereplőket. S előttünk áll egy olyan térábrázolás, amelyhez hasonlót eddig a festészet története nem ismert. A festő fentről pillant a város felé vezető útra s ez az út a fal mentén felkanyarodik a városkapu felé. Benézünk a fal mögé, ahol fák nőnek. S a kert mögött a belső városfalat látjuk s a városfal mögött templomok s paloták tornyait s tetőit. Elöl pedig az út rámpája alatt szintén valami kert felé nyílik egy kapú. Mi lett íme a síkba szorított kulissza-háttérből? Eleven tér! S ha nem is felel meg minden részletében a mai távlati ismereteinknek, be kell vallanunk: ez a látomás mégis csak roppant élethű, mégis csak a valódi tér élményét adja. Holott Duccio elődei festményein nem látott mást, mint síkba vetített térjelzést és senki sem tanította meg a perspektíva akkor még nem is sejtett és csak számunkra egyszerű törvényeire. Nála minden személyes tapasztalat, saját megfigyelésének eredménye: egy hallatlanul független elme úttörő teljesítménye.

Egyelőre még megoldhatatlannak bizonyult számára a bonyolult tér egészébe belehelyezni a rengeteg figurát.

Csak az izgatott, örömteli nyüzsgés hangulatát sikerült megragadnia s ezt ismét forradalmian: eddig elképzelhetetlen változatossággal, ahogyan ki előre néz, ki hátat fordít, ki féloldalt áll, ahogyan ifjak a fára másznak s mások a fal mögül lesik a messiási menetet. Mindebben a duccioi mértéktartás, a sugárzó belső áhitat tart rendet.

Könnyebb volt valamivel a Herodes-jelenet megoldása (21. sz. kép), bár Duccio nem könnyítette meg magának feladatát. A jelenet számára rendelkezésre álló tér méretei egy kisebb szobának felelnek meg s így csak jelképezik a nyitott tróncsarnokot. De az eddigi festészetben még szűkösebb eszközökkel jeleztek egy palotát vagy szalát. Belső teret nem ábrázoltak; két oszlop s egy függöny utalt a színtérre. Most — a festőt a baloldalon figyelve kell elképzelnünk — a színpad L-formában rajzolódik ki előttünk, balra mélyülön. A baloldal a pitvart mutatja meg, a közép s a jobboldal a nyitott tróntermet. A jobboldali falon is nyitott az ajtó s belátunk rajta, igaz, hogy csak egy semleges sötét falra. Az alakok ismét nem férnek el a rendelkezésre álló helyen, de az elülső csoport annyira lefoglalja figyelmünket, hogy sem a megoldatlan helyszín, sem a tömeg zsúfoltsága nem hat zavaróan. Krisztus glóriától övezett feje éppen hogy kimagaslik a többi fej közül. Karcsú, keskeny, gracilisan vékonycsontú termete nem a diadalmas királyt állítja elénk, hanem a csupa lélek, virágszerűen finom mennyei jelenséget. Érezzük, hogy hallja a hozzá intézett kíváncsi kérdést, de nem szól semmit, mert rejtettebb hangok zsongására ügyel. A satnyatestű Herodes kissé nevetséges figura vele szemben. Az udvari emberek, a két fiatal katona elől s a vádló zsidók mögöttük: csupa remekül átéltetett jelenség, csupa eltűnődő, megilletődött arc. Mégis oly különböző kiállásúak, más-más viselkedést, más-más jellemet fejez ki testtartásuk. Külön érdekessége a képnek a baloldalt az öreg zsidó háta mögül kikandikáló fej modern ízű elevenisége.

„Az asszonyok a sírnál” 22. számú kép) ismét egy önmagában tökéletesen megoldott kompozíció, de viszonylag a legközelebb áll a bizánci hagyományhoz, természetesen az újszerű monumentális tájháttértől eltekintve. A három asszony méltóságteljes tartózkodással ad kifejezést megdöbbenésének. Arcukon — testvérien egyforma keskeny arcukon — még gyász ül. A meredeken ívelő szemöldökök, mint a fájdalom tükrözője, a bizánci szokvány átvétele s szívbemarkolón hat éppen egyformaságával, halmazottságával. Ruhájuk redőzete sugárszerűen összefogott, gazdagsága takarékos, tömörsége mellett csupa muzsika. Visszahúzóadásuk pompásan érvényre juttatja a fehér angyal felszabadult, kötetlen nagyságát, komoly nyájasságát. Gráciával telt elfogulatlansága különös jelentőséget nyer a komoran-meredeken emelkedő sziklaháttér révén. E mű mint mesterien megoldott, tökéletesen kiértelt alkotás elevenedik meg előttünk.

*

Duccio óriási hatást gyakorolt a trecento festőire. Azért volt annyira korszerű, mert az érzelmességet, a leg-

finomultabb, legbensőségesebb szentimentalizmust testes erővel hatotta át. Az örökérvényű dolgoknak, az öröklét misztériumának friss szemléletességgel adott formát. Az arisztokratikus pompát méltóságteljes tartózkodással fejtette ki s az általános jelentést az egyedi példán mutatta be.

Duccio intim művész; az marad, minden forradalmisága mellett. Csendes órák áhitatában jeleníti meg festői látomásait s minden látomása ünnepi.

V. GIOTTO

Minden igaz művészet kielemezhetetlen. Ha értelemmel közeledünk hozzá, a fogalmak ridegek, a szavak süketek. Minden körülírás vértelen. Ha szívvel és képzelettel kiszolgáltatjuk magunkat a műnek, túlnő rajtunk, mélységben és magasságban; elragadtatunk általa és megragadni úgy, hogy szemlélet tárgyaként álljon előttünk, nem vagyunk többé képesek.

Miért a leghatalmasabb festői élmények egyike Giotto festészete? Mit tudott e toszkán paraszt Istenről és emberről, ami különb minden más ismeretnél? Mit látott belső tekintetével, ami igazabb és nagyobb minden más látomásnál? Mit kötött a hitvány falra hitvány festékekkel, ami valóságosabb magánál az eleven életnél?

Megdöbben és lenyűgöz képei láttán: a komolysága. Mintha soha előtte és soha utána festészet nem lett volna ily komoly tett, ennyire mentes minden játéktól s ennyire független minden külső parancstól. A reprezentáció, a téma, a stílus parancsától. A milliószor elmondottat elmondja újra s egyszeriben minden különb jelentést nyer. Krisztus emberré válik s körötte Mária és Magdolna s az apostolok, az áruló Judás, a feltámadott Lázár, az álnok Kajafás. S az emberivé vált bibliai történet épp oly keveset veszít örök érvénye súlyából, mint ahogy a szereplők sem veszítenek emberentúli nagyságukból. Az egyszeri, az egyszer megtörtént egyúttal időtől és tértől független örök jelentéssé válik. Miért éppen Giottónál és sem előtte, sem utána ily mértékben senkinél? Előtte minden személy s minden tárgy rejtélyes érzékfeletti dolgok jele. Utána minden eszme egyénné és tárgygyá válik.

A téma másoknál vezérfonál az ábrázoláshoz vagy pusztán alkalom a festészethez. Ducciónál majdnem hibátlanul beleolvad a képbe. De Giottónál másként történik. Nála a téma, az évszázados vagy évezredes történés, egyszeriben új értelmet nyer, kidomborodik a képből, parancsoló szemléletességgel. S mégis: sem irodalom, sem teológia; maradéktalanul kép, tiszta képzőművészi szemlélet: forma és szín.

Ducciónál, a zseninél, mindig érezzük, hogy minden újítása mellett egy adott alapon épít, hogy benne gyökeredzik a bizánci talajban. Művein keresztül érezzük az előz-

Utódai — mint ahogyan zsenik utódainál rendszerint megtörténik — vagy hű, megadó közvetítők, vagy a vívmányok egyikét-másikat kiragadó s továbbfejlesztő újítók. Az utóbbiak teszik jelentőssé továbbra is a sienai trecentót,

Az előbbieik közül csak Ugolino da Siena nevét emeljük ki, nemcsak, mert neki tulajdonítható Szépművészeti Múzeumunk gyönyörű kis „Szent János prédikációja“, hanem azért is, mert ő a legfinomabb, leghűségesebb Duccio-tanítvány.

ményeket. Nem úgy Giottónál. Hogyne: minden stílussajátossága pontosan visszavezethető arra, ami előtte volt. Felvonulnak Cavallini s az Izsák-képek mestere és Conxolus és a fiatal Cimabue és a pisai szobrászok és Arnolfo di Cambio... De mit tesz ez? Ha Giotto valóban össze is szedte volna mesterségbeli ismereteit tíz megnevezhető forrásból, ezzel csak tanulmányai külső menetét határozhatnák meg s nem érintenők a lényegét: hogy kifejező eszközei épek a maguk meg nem ingatható egységében s ebben az egységben rejlik az, ami benne új és egyszeri, egyben megmagyarázhatatlan s egyben a lényeg.

A kortársakra döbbenetesen hatott Giotto „természethűsége“ s mindenütt azzal a hanggal találkozunk, amelyet Villani megütött: hogy Giotto „ad naturae similitudinem“ alkotott, a természethez hasonlóan. S ezt bizonyára nem holmi eszmei hasonlóságnak vélték, hanem annak, amit mi „megszólalásig hű“-nek neveznénk. Honnan az értelmezés e látszólag szöges elhajlása a mienkétől? A régebbi művészettörténeti irodalom — a naturalizmus öncélúságától áthatva — úgy vélte, hogy az egyedül üdvözítő naturalizmus útján Giotto az első határozott lépést tette meg és hogy ebben rejlik jelentősége. Ha tehát — vonhatnók le e gondolatból a végső következtetést — Giotto annak idején úgy festett volna, mint egy mult századbeli szabadiskolánövendék, kortársai alkalmasint istennek tartják. Ezzel szemben bizonyosak lehetünk benne, hogy a valóság csalódásig hű képmásától a XIV. században iszonyodtak volna, mint ahogyan bennünket elfog az undor egy panoptikumiaszfigura láttán. Ami a trecento emberét Giotto művében gyönyörködtette, nem a természeti mintakép lemásolása volt a fényképszerű eszmény értelmében, hanem a Giotto formavilágában döbbenetesen erős emberiesség; az ember, amint testi mivoltában és lelki élete lenyűgöző elevenességével előttünk megjelenik. Az ember olyformán, ahogyan a trecento ismerte: nem mint független egyént, hanem mint egy típushoz kötött egyéni jelenséget. Miképen Dantenál minden egyéni sors egyetemes jelentést tükröz, Boccacciónál minden figura egyúttal egy fajtát képvisel és Petrarca szerelme — bár valódi, nem képzelt szerelem — „a“ szerelemmé válik s az egyszeri Laura egyben az örök-egyetlen asszony:

úgy látta, érezte, tudta az életet s az embert a XIV. század nemzedéke: minden egyszerűt mint valami egyetemes képviselőjét. Ha le is mondunk róla, hogy a Giotto-élményt szavakba önthessük — hetedfél évszázad távlatában —, számot tudunk magunknak adni Giotto történelmi szerepéről. Jobban mint elődeink, mert korunk értelmezése ismét rokonibb a trecentóéval. Ha embert és társadalmat egybekapcsoltnak látunk, az egyénben ismét típust keresünk s a parányt a világmindenséggel összekötő közös törvényt kutatjuk: mi mást teszünk, mint hogy egybefoglaljuk az egyedit és az egyetemet?

*

Giotto di Bondone Colle di Vespignano faluban született paraszti apától az 1260-as évek közepén; egy évtizeddel lehetett fiatalabb Ducciónál. A hagyomány szerint Cimabue fedezte fel a juhát különös tehetséggel lerajzoló pásztorfiút s magához vette inasnak. Egy más XIV. századbéli forrás szerint apja egy gyapjúkereskedőhöz adta tanoncnak, de a gyerek inkább ólálkodott a festők műterme körül, mintsem hogy gazdája portékáját gondozta volna s így lett rá figyelmes Cimabue. Az újabb kritika részben kételkedik abban, hogy Cimabue volt valóban Giotto mestere; a kételkedés oka, hogy — bizonyos közös firenzei vonásoktól eltekintve — nem tapasztalható művein Cimabue közvetlen hatása. Ma — vagy ma még — Giotto fiataalkori műveit biztonsággal meghatározni lehetetlen. Az a körülmény azonban, hogy érett művein nem érezni Cimabuet, ilyen rangú lángelménél nem érv mesterének személye, a hagyomány hitelessége ellen.

Elhangzott az a tétel is, hogy Giotto voltaképpen a római iskolához tartozott (van Marle). Róma a XIII. század utolsó évtizedeiben tényleg művészi központ volt s Giottót tehetsége teljes kibontakozásában a római művészi környezet előrelendítette. Cimabue is járt Rómában a hetvenes évek elején s a nagy rómaiak a nagy firenzeiekkel együtt működtek közre az assisi ferences templom díszítésén. Mindez azonban nem teszi Giottót rómaivá. Legalább annyira rokona Cimabuenek, mint Cavallininek; közös bennük a hősi szellem, közös a korszakalkotó plasztikus törekvés.

Csak hogy Giotto e korszakalkotó gondolatot jobban végiggondolta s ezért különb elődeinél.

Első nagyszabású művét Assisiben alkotta meg. A közelmúlt nagy kételkedési lázában e műtől egyesek megvonták a hitelességet. Indokolatlanul, mint azt a 93. oldalon kifejtjük. A legújabb olasz irodalom viszont minél tágra szeretné kiterjeszteni Giotto assisi működési körét. Bizonyos freskók a felső templomban a Cimabue-műhely képei s a Giotto-féle Szent Ferenc-legenda-képek között átmenetet biztosítanak. Így: a József-legenda, a Sírbatétel s a Szent Lélek kiöntése. Lehet, hogy a fiatal Giotto már közreműködött létrejöttükben. De lehet, hogy ezek az átmeneti művek mindössze annak a kollektív törekvésnek

a kifejezői, amely e kor leghaladóbb elemeit vezette s az assisi kohóban forrpontra jutott. Világosan a felső templom Szent Ferenc-sorozatában ismerünk Giottóra s figyelemmel kísérhetjük fejlődését, amely e munka folyamán egyre nagyszerűbben bontakozott ki. Huszonnyolc képben vonul el előttünk, festett építészeti elemekkel finoman tagoltan, az assisi szent élete története, ahogyan az 1266-i nagykáptalan által hitelesnek elfogadott Szent Bonaventura-féle életrajz elmondja. E huszonnyolc kép közül huszonötöt tulajdoníthatunk Giottónak.

Szent Ferenc emlékét példátlan népszerűség övezte. Legendái közzsájon forogtak s mivel prédikáló ferences barátok a legelrejtettebb faluba is eljutottak, a poverello tetteit és erényeit minden szív dicsérte. Az assisi templom falain nem kellett ismeretlen dolgokat elmesélnie s a becsben tartott történeteknek a kép magasabb hitelt adott. S mert e képek kifejező ereje minden eddigi képzelhetőnél elevenebb volt, páratlan, drága élménnyé váltak a hívő lelkekben.

A keletkezés időpontját illetően a legelső valószínűleg a „Kabát-ajándék”, Szent Ferenc első keresztényi cselekedete megtérése után, amint egy szegény nemes embernek odaadta felsőruháját. (24. sz. kép). A kék ég alatt kétoldalt egy-egy hegyhát emelkedik a magasba s ahol lejtőjük egybeér, a kép közepén áll az ifjú szent. A sziklák testesen csoportosulnak, tagról tagra, a város faláig. A másik oldalon dagadón emelkedik a meredek domb a templomig. Az épületek rézsút szögben állnak, mint kristály kristály mellett, testszerűen. A fák festőien szóródnak szét s az árnyak életet adnak a talajnak.

Csak lent válik tértelemmé a táj, ahol a három alak áll. Mintha egy alácsüngő függőny szélét taposnák, úgy tapadnak a keskeny színen. Amily eleven a táj önmagában s amily remek a három alak reliefje, oly kevésbé kielégítő még a figura s a környezet együttese. Egy pillantás a Szent Ferenc elragadtatását ábrázoló képre (25. sz. kép) meggyőző a művész szemléletén a munka folyamán lezajlott gyors haladásról. Az előtér mélyült, a figurák jól elhelyeztek, a térfogat kérdése tisztázott.

Ha tehát a „Kabátajándék” megoldása a térképzés szempontjából még kezdetleges is, kompozíciója mesteri és kicseng belőle a giottói muzsika minden szépsége. A ló, a csodálatosan jámbor, nemes állat nyakának alázatos ívelése üti meg az alaphangot. Ugyane melódia visszhangzik a szent tojásdad fejének, ifjúi kerek vállának körvonalában, ugyane az — egyébként kissé esetlen — nemes ember háta görbületében. A szoborszerűen plasztikus kabát ábrázolása különös gonddal készült.

A test mintázásában is megmutatkozik már az igazi Giotto. Egyetlen tömbbe foglalt az alak, alig tagoltan; domborodása lassú és súlyos. A fejet egy áttetsző árnyékból szőtt karima zárja. A fények szélesen kiemelik a domborúságot, átmenetük az árnyrészekbe síma ugyan, de eléggé hirtelen. A kevés belső rajz, a száj, az orr, a szem

vonala, éles, határozott. Ha mindenképpen a többi mesterrel való rokonságot keressük, úgy a fény- és árnykezelésben Cavallinira, a vonalvezetésben Cimabuera emlékezhethetünk. A lényeg azonban, a kifejező testtartás, a kifejező taglejtés, a kifejező tekintet, e szüksézáú és jelentős megnyilatkozás: ez Giotto és egyedül ő.

A „Szent Ferenc elragadtatása” néhány lényeges mozdulatra szorítkozóan ábrázolja a misztikus témát, amint a szent látomásában az egeköl alányul az áldó Krisztus. Ha nem hangzanék ellentmondásnak, úgy kellene jellemeznünk e képet, hogy józan átszelleműtség hatja át. Mindaz, ami érzélgősséghez, ami ellágyuláshoz, ami könnyek közötti elragadtatáshoz hasonló, hiányzik belőle. Giottót nem a „Virágoskert” legendagyűjteményének elrézékenyülő stílusa befolyásolta, Szent Ferencel kapcsolatos élménye igen személyes, igen független, ami e képén is megbizonyosodik. Száraz tűz lobog e szerzetesi lelkekben s maga Ferenc alakja nem egyéb egyetlen férfias, ölelő kitárálásnál, mintha keresztre adva magát kötné alá azatos és sziklahitú szövetségét a keresztalálból Feltámadottal.

A „Madárprédikáció” (23. sz. kép) az assisi képek közöl méltán a legnépszerűbbek egyike. El kell ámulnunk rajta, miért oly gazdag e kép, holott szófukarabb alig lehetne. Két beszédes kézen csüng a madarak népe; e két kéz mögött két másik kéz: álmélkodón. Egy jóságos arc, két átható tekintetű szem s mögötte mint kísérő ellenpont: egy döbbsent arc, két már-már ijedt szem. A madarak szép szabad rendben csoportosulnak s hogy mily frissek és természeteseek, megérezzük, ha egy pillantást vetünk Torriti pompázatos mozaik-madaraira (5. sz. kép), amelyek pedig éppen viszonylagos elevenességükkel tűntek fel. Giottónál a fák és állatok képe magában viseli a természet áldott üdeségét és mégis jelkép marad.

*

Az assisi mű a kilencvenes évek derekára tehető. 1300 körül, a jubileumi év alatt, Giotto Rómában dolgozott. Művei közöl csak egy maradt fenn s az is kivetkőztetve eredeti formájából: a Szent Péter templom előcsarnoka számára készített „Krisztus a tengeren” című mozaikja, amelyet a XVII. században tiszteletlenül átdolgoztak.

Visszatérve Firenzébe, a század első éveiben vagy valamivel későbbben festette az Ognissanti-Madonnát (26. sz. kép), amely teljes, érett nagyságában mutatja meg Giottót. Ha Cimabue Trinità-Madonnájánál (12. sz. kép) úgy ítéltük, hogy e művel döntő lépés történt egy merőben új művészi szemlélet kialakítására, Giotto műve láttán úgy tetszik: Giotto cselekedetéhez képest mindaddig nem történt semmi. A Madonna trónusa a márványkő terhével nehezedik a földre s talapzata árnyékot vet. Két angyal térdel a trónus előtt s ezzel meghatározható távlatot ad az építménynek. A Madonna hatalmas alakja kitölti öblös trónusát, méltósággal és testi súllyal. Kemény nagyságát derekának elhajlása enyhíti, e gótikus ízű asszim-

metria. Arányai fenségesek bár, de parasztiak; egy más világból valók, mint Duccio törékeny idomú Szüzéé. Cimabue a húsrészekben félénk, ködös plasztikáját Giottónál a teljes domborúság váltja fel. Köpenye lassú, redőtlen folyamban zárja a Madonna jobbát, kevés határozott ráncsal jelzi a térdét s lábát s csak a Gyermekek alatt gyűlnek valamivel gazdagabban a ráncok, az aszimmetriát fokozón. Új, soha nem látott a Madonna tekintete, e határozott, királynői, tiszteletet parancsoló tekintet a széles és szilárdan mintázott homlok s a járomcsont között. Semmi asszonyi e tekintetben; jelenése egy gigászi szüzé. A Gyermekek tömzsi nagyságában látnokian néz a messziségbe, keze tartásában súly és jelentőség.

Említettük az alig érezhető gótikus S-vonalat Mária alakjában. Am hogy Giotto szíve mélyén mily kevésbé gótikus, elárulja a trónus felső részének szín-gótikus szerkezete s díszje. Ez a filigrán könnyűség ugyanis vad idegenül hat e környezetben: stílustörés, engedmény a divatnak. De csak becsesebbé teszi a lényegét, az óriáslelkületű alakokat.

*

A padovai Scrovegni-kápolnában (az „Arena”-ban) alkotta meg Giotto élete egyik legjelentősebb művét — számunkra a legjelentősebbet, mivel az egyetlen, amely majdnem makulátlan épségben maradt ránk. Az egyszerű egyhajójú tér három falát s a diadalív körötti felületet borítják freskói: a Mária-legendát s az evangéliumi Krisztus-történetet, a bejárat felett pedig az Utolsó Ítéletet ábrázoló képek.

Soha nagyságot intimitással ily maradéktalan harmóniában egyesíteni nem sikerült. A bizánci stílus mozaik-apsziszai félelmesen hatalmas monumentumok, a szó eredeti értelmében: intések. A kisebbmértetű elbeszélő jelenetek viszont a miniatúrák szemléletét tükrözik. Giotto lemond a méretek nagyságáról s irtózik a szemlélet kicsiségétől. De irtózik minden féltelenségtől is. A dugento végét szenvedélyes érzelmek láza fűti. Cavallini és Giotto szűzi klasszicizmus túlteszi magát rajta. S az Arena falai csendeseek, mint a feneketlen hegyi tó.

A tér nem önálló szereplő, hanem a humánus szolgálja. Ez a korszakalkotó technikai probléma, amely megoldásra várt, a térábrázolás, tudjuk, Ducciót ugyanúgy foglalkoztatta, mint Giottót. S ha e két lángelme látszólag hasonló megoldásra jutott, a valóságban lényegbevágó különbség mutatkozik műveik között. Ducciót a térábrázolás önmagáért érdekelte, a távlat varázsa a távolság tüneménye felé csábította, kereste a bonyodalmat, a gazdagságot, az érdekeséget. Nem úgy Giotto. A térillúzió önmagában most már nem izgatta s a térből csak annyit adott, amennyit a központi cél: az emberábrázolás új realitása megkövetelt. Ennek következtében tér-technikája kevésbé merész, viszont alkotásainak összbenyomása maradéktalanul kiegyenlített. Utaltunk rá, hol válik primitívvé Duccio, az újító, aki megszesebb tekintett Giottónál, de rövidebbet ugrott, mint amely

messzire tekintett. Giotto, az újító, sohasem kezdetleges, mert minden eszközének birtokában van, amelyet célja igényel.

Giotto a képtartalom megjelenítésére színpadot alkot magának. Színpadot a szó szokott értelmében. Egy elhatárolt kivágást a végtelen térből, amelyet hátul lezár, anélkül, hogy a távoli kilátás illúzióját keresné. Az építészeti és természeti környezet nála nem kulissza, hanem valódi test a térben. Az arányai azonban (s itt egyezik Duccioval) kicsinyítettek, mint ahogyan az ekorbéli misztérium-színpad „mansion”-jai is kicsinyítve jelezték az építészeti környezetet. Hangulati értékük mindazonáltal elegendő a színben lejátszódó cselekmény támogatására.

Ebbe a térbe helyezi bele figuráit, ha lehet egy sorban, szükség esetén kettőben. Tömeget csak ott jelez, ahol feltétlenül kell. Minden alak a maga térfogatán belül marad; azaz: az egymást részben fedő alakoknál világosan érezzük, hogy a hátul lévő a saját terében helyezkedik el. Giotto korlátokat szab önmagának, nem engedi magát messzebbre csábítani a kaland kedvéért.

Amily tökéletesen szerkeszti meg színpadát, szinte ugyanoly hibátlanul alkotja meg alakjait. A renaissance-on iskolázott szem Giotto ábrázolásmódját talán szervetlennek minősítené, a szó bonctani értelmében. Am Giotto nem aktban gondolkodik, mint a renaissance művészei, hanem ruhában. Ha Raffael — apró vázlatain látjuk — elébb a meztelen testet vetette papírra s aztán borította rá a ruhát jelző vonásokat, ha az újkori festők a mez alatt a bőrt, a bőr alatt az izmot, az izom alatt a csontvázat keresik, úgy Giotto a testet egy-egy köpennyel fedett egységnek látja, egyetlen tömbnek, amely fedetlenül csupán a fejet s a kezét, ritkán a lábat hagyja. A köpeny, a fátyol, az ing kevés redőt vet, annyit, amennyit a lelki tartalom kifejezése igényel. Zsákszerűen súlyosak a testek, a földet oszlop, pillér, szikla súlyával terhelően. Az arcok is széles egységes felületekben mintázottak s kifejezésük a szem s a száj területére összpontosul, valamint a körvonalra, amely a testet szigorú éllel határolja el.

S amily takarékos Giotto a tér, a test, a ruha változataiban, ugyanolyan szófukar az arcvonások rajzában. Arc-típusa mindig azonos: keskenyen nyíló, hegyesen szögelt szemhéj, közvetlen fölötte könnyű ívből hosszan elnyúló s alapárnázott szemöldök; hosszú, vékony orr, alig észlelhető nemes római görbülettel, egyenes száj, mely szűk helyet foglal el az orr s az előretüremelő hegyes áll között.

Színei — minden pompa híján — alávetik magukat a vonalhatárolta tömegnek, a plasztikus kompozíció parancsának. Mindazonáltal változatosak, harmónikusan egybecsengek s a világos elem uralkodik bennük. Az ég mindig kék. Az építészeti elem tompa zöldes, szürkés, sárgás vagy rózsaszínű. A táj sziklái — s a szikla a tájon az uralkodó elem — zöldesszürke. A ruhákban — a szereplő személyeknél minden képen azonosan — gyakori a kék három árnyalata, és a sötétvörös, a halvány sárga és rózsaszín s az

elefántcsontszín. A kolorisztikus összhatás inkább szelíd, mint szigorú.

Kevés eszközzel fejezi ki Giotto az erő s gyengeség minden változatát, a lélek mélyén forrongó s tűnődő s a felületen csak szemérmesen megmutatkozó érzést. A taglejtést tehát a feltétlen szükségesre szorítja s annál kényszerítőbben jelentős minden mozdulata. A heves gesztus is szoborszerűen megállított, hogy kitörölhetetlenül emlékezetünkben maradjon. Nem a mozgás illúzióját közvetítik, mivel az örök érvény csak a szilárd kitárulásban mutatkozhatik meg.

És ez a kevés eszköz teszi oly átütő erejűvé Giotto formavilágát. Mert nem úgy fest, mint a szépség ajándékaiban dúskálkodók, hanem úgy, mint akinek hatalma van.

*

„Lázár feltámasztása” (27. és 28. sz. kép) egyike a döbbenetes drámai alkotásoknak. Krisztus felemelte jobbát a kék ég előtt, s olyan e kar a köpeny redősugarai-ból kibontottan, mint a szabadulás ellenállhatatlan parancsa. A halálból alig ocsúdó Lázár kötelékei között s a hegykúp terhe alatt: félig még rothadó hulla, félig már eleven ember. Igazabban nem ábrázoltak még életet s halált. Ahogyan övéi közrefogják a feltámadottat, védőn és utat nyitón: benne a csoda feletti kábulat. Az ifjú a közepén mintha öntudatlanul felfogná és átvezetné a krisztusi erőáramlást a sírjából előszállott felé. S lent, Krisztus lábánál s egy fokkal még mélyebben, Lázár két nővére vetette magát a földre, mint két mindhalálig hűséges istenkutyája. Am mindennél nagyobb Krisztus életteremtő tekintete, maga a testté vált Ige.

A „Menekülés Egyiptomba” (II. sz. tábla) idillt egyesít hőskölteménnyel. Meredeken a meredek szikla előtt, a távolba szegzett tekintettel ül Mária a szegények paripáján, ölében, védelmében a Gyermekek. József, az alázatos, görnyedt háttal lépdél a menet élén s hátul a három ifjú kíséző kicsiny marad a Szűz árnyékában. Mária magasan a fejük fölé emelkedik, mint árbóc a hajó fölé; mindentudó és mindentlátó, úrnője az útmutató angyalnak is, térdén a világ minden terhével, homlokán a szenvedés, az elszántság királyi bélyegével.

„Krisztus elfogatása” (29. kép) az éjszaka egén lebegő fustélyok és fáklyák alatt, a sötét tömeg előtt megmutatja nekünk Judást, amint áruló köpenyébe burkolja mesterét és áruló csókra csücsöríti ajkát. Egy lesujtani kész bunkó s egy ököl fenyeget Krisztus háta mögött. Oldalt a Malchussal viaskodó Péter készül lesujtani — Judás ellenjátékaként — a börtönszolga fülére. Krisztusnak azonban már csak feje emelkedik ki a tömkeleghől, prófétai arcéle szembeszegezett az áruló ördögi csőrével. Mindent tud egymásról e két szempár s a tragédia — érezzük — megpecsételődött.

„Krisztus siratása” (31. és 32. kép) ott megy végbe a száraz fa alatt lesikló sziklapálya tövében. A tra-

gédia immár beteljesedett. A sápadt, gyenge holttest mélyen fekszik lent, eltemetetten a gyászolók között. Döbbenetes a halott végtagjainak tehetetlensége, törékenysége az élők súlyos, kemény teste között. S vígasztalan a megtört szemű halott Tej s az Anya óriási keserve, könnytelen zokogástól feszült duzzadt ajka és a fájdalomtól vésett éles, keskeny árok a szeme szögletében. Fentebb, mintegy védő karéjban, a sirató barátok, kínjukban is tartózkodón. Az égen zokogó angyalok hintáznak repeső keservükben.

A bejárat felett az Utolsó ítélet képe (33. sz. kép) kevésbé tökéletes és kiegyenlített alkotás; nagysága a kompozíció egy-egy összefüggő csoportjában s majdnem minden részletében megmutatkozik. A kompozíció a maga egészében túl különböző méretű részekből tevődik össze s ezúttal az eszmeileg indokoltnak a formai követelménnyel való egyeztetése kevésbé tökéletesen sikerült. A semleges háttér mint téralkotó elem természetszerűleg nem jön tekintetbe. Minden csoport önmagában alkot egy-egy tértestet az űrben. Egészben tekintve azonban hatalmas a mű szerkezete. A dicsfény kerete, a kereszt s az apostolok párkánya alkotja azt a rögzített vázat, amely végértelemben mégis szilárdságot teremt a lebegő kompozícióban. A terv Giottóé s a kivitelezésben is látható ecsete nyoma. Közvetlen jelenléte még a nyilvánvalóan növendékkézzel festett részleteken is átsugárzik. A mennyet, a földet s a poklot összekapcsoló hatalmas témát, János Jelenésének költői elképzelésben fogant miszticizmusát, szemmel érzékelhető ábrázolásba átültetni rendkívül nehéz feladat volt és az Apokalipszis sajátos szellemének megfelelő maradéktalanul kielégítő megoldása csak a szín-középkori művészetnek sikerülhetett, amely a költői jelbeszédet képzőművészi jelbeszéddel cserélhette fel. Giotto azonban a Világvég időtlen és egyetemes eseményét testien érzékeltető alakban akarta a hívő elé vetíteni s ez nem sikerülhetett oly tökéletesen, mint azoknak az eseményeknek az ábrázolása, amelyek mégis a földön játszódtak le.

Mint Cavallini a római S. Cecilia-ban, ő is egy párkánnyal osztja ketté a mezőt s erre ülteti a tizenkét apostolt. De míg Cavallininél a pad az űrben lebeg, Giottónál testes valóságban ácsolt szerkezet. A földet s poklot ábrázoló két alsó mezőn a talaj hol a három kiterjedés tértelenségét érezteti, hol elködlik a fellegek között. A legfelül sorakozó angyalhad ismét három kiterjedésben tagolódik, de az ég, amely előtt lebeg, elvontan síkszerű. A kép egész felső felét a szigorú szimmetria határozza meg, míg alsó fele a mozgalmas pokoli és nyugalmas földi s földfeletti részek között elveszíti egyensúlyát. A giottói elképzelés tökélye tehát csak egy-egy nagyobb csoportban nyilvánul meg, például az üdvözülők menetében, az angyalseregben, lent az adományozó s a három angyal együttesében, a hatalmas Krisztus-alakban, az apostolok méltóságteljes kollégiumában.

*

A kápolna hosszanti falainak talapzatát szürkében festett allegorikus alakok töltik ki. A terv itt is Giottóé; a megszemélyesített hét erény és hét bűn megannyi mesteri elképzelés; a kivitelezés feladata alighanem a segédekre hárult (34. és 35. kép). Az allegória szintiszta középkori műfaj: elvont fogalmakat megszemélyesít és szükség esetén járulékos elemekkel szemléltet. Az emögött rejlő lelki folyamat jellegzetes: e kor nem tagadja meg az eszmék világát s az eszmét nem a tiszta ész birodalmába utalja, hanem hiszi valóságos létezésüket. Ugyanakkor azonban teljes hitelt csak annak tud adni, ami kézzelfogható szemléletességgel mutatkozik meg előtte. Az elvontságot egybeolvasztja a valósággal az allegória képében; s ezt nem érzi holmi mesterkelt műveletnek; sőt megnyugtatta, hogy az eszmei és érzéki létezés kettős valósága az allegória formájában egységesen jelenik meg előtte. E kor lángelméi legnagyobb alkotásaikban transzcendens dolgokat hallatlan szemléletességgel, egyedi formában állítanak közönségük elé; ha akár Dantet, akár Giottót, akár a nagy passziójátékokat és moralitásokat, akár a gótikus dómok portálé-szobraiát meg akarjuk érteni, bele kell helyezkednünk ebbe a sajátos, cseppet sem egyszerű, de átfogó volta miatt oly feszült s oly tartalmas lelki világba, nekünk is egyesítve kell átfognunk a szellemi s a testi kettősséget. A padovai allegóriák láttán például el kell fogadnunk, hogy az eszmék itt valóságos jelenségekké váltak s e festett asszonyok ugyanannyira emberek, mint amennyire eszmék. A trecento előtt az allegóriák még misztikusan elvonatkoztak, csupán emlékeztetnek az embernek hozzáférhetetlen örök dolgokra. A trecento után az allegóriákból egyre inkább csak elmés, majd tudálékos-unalmas játék válik: egyre kevésbé lehet hitele. Ha egy XIX. századbeli festő például az „Észt” festi meg, képe csupán egy meztelen modell, kezében fáklyával. Giotto „Harag”-ja azonban a megtestesült szenvedély.

*

Utolsó fennmaradt nagyobbigényű művét a firenzei Santa Croce-templom két kápolnájában — a Peruzzi- és a Bardi-család kápolnájában — alkotta Giotto, a tizes évek végén. A későbbi erős átfestés tetemesen csorbítja a mű giottói egységét. Fényképfelvételen a kártevés kevésbé érezhető s azt, amit az átdolgozás érintetlenül hagyott: a kompozíciót, maradéktalanul érvényre juttatja. Egészében a S. Croce freskói Giottót eszközeinek fölényes birtokában, teljes mesteri érettségében, meggazdagodottan s leegyszerűsödötten mutatják meg.

A Bardi-kápolna Szent Ferenc-sorozatán különös szemléletességgel nyilvánul meg az assisi hasonló tárgyú sorozat óta lezajlott fejlődés. Ismét hatalmas léptekben közeledünk a renaissance szemlélethez, anélkül azonban, hogy a későközépkori szellemiség csorbát szenvedne. A „Szent Ferenc halála”-kép (39. sz.) például oly fejlett térábrázolás, oly világos a csoport-szerkezete, amilyenhez fog-

hatóval csak száz évvel később, Fra Angelicónál találkozunk ismét. Ne csodálkozzunk rajta, hogy a trecento nem volt képes ezen az alapon továbbépíteni. Giotto, a lángelme, túlságosan megelőzte korát. Az utódok fogékonyabbak voltak Duccio behízelt kezdeményezései, mint Giotto önmegtartóztató, kiérlelt teljessége iránt. Duccio térábrázoló kísérletei fiatalosak voltak, Giotto csak addig a határig kísérletezett, amíg tökéletes megoldásra tudott jutni s ez férfias tulajdonság. A kor szellemének azonban a fiatalosság felelt meg.

A „Szent Ferenc halála” jelenet egy zárt udvarban játszódik le. Hátról a fal, oldalt a két ház világosan elhatárolja az egyszerű színpadot. A ravatal előtt és mögött a szerzetesek elhelyezkedése maradéktalanul tisztázott. A két oldalsó csoport öt-öt figurája áttekinthetően tagolt. (A térbeli bizonytalanság alig zavaró, utolsó maradványát legfeljebb a baloldali csoportban érezzük.) A szerkezet egyébként is kristályosan tiszta és logikus. A mennyei jelenség nem függetlenül sorozódik a földihez. Formailag kitűnően egybekapcsolja a kettőt a zászló részsüt magasba mutató keresztujja s a halott feje mögött térdelő szerzetes alakja. Ő az egyetlen, aki a szent lelkének mennybemenetelét megláthatja. Ez a felfelé pillantó figura megindító szemléletességgel tükrözi a mennyekbeszálló testtartását, s arra készítet, hogy egybefoglaljuk a földi és az égi jelenetet, egyetlen gúlaszerkezetté, amelyet oldalt egy-egy csoport pilléreként megtámaszt.

E mű formai logikájának megfelelően érzelmi tartalma is tömör, kristályos és mélyen emberi. Csendje ünnepi s magvassága annyira egyszerű, mint minden végső igazság. Problémamentes és magától értetődő. Soha intimitást és monumentalitást, áradó melegséget és nemes tartózkodást külön egységbe nem foglaltak. Csak az öreg Fra Angelico értette meg a S. Croce Giottóját maradéktalanul. A trecento túl érzelmes volt s túlságosan hajlamos az izgalomra. A klasszicizmus e nyugalma idegen neki.

A Peruzzi-kápolna a Keresztelő történetét mutatja be. Hogy szemléltessük húsz év fejlődését az olasz festészet történetében, hasonlítsuk össze a „Zakariás a templomban”-freskót (36. sz. kép) Cavallini „Bemutató”-ával (7. sz. kép). Cavallini — pedig mennyivel modernebb az egykorú Torritinél! — még szinte félénken elkülöníti a figuráktól az épületelemeket s a figurákat egymástól. Épület és alak itt külön-külön világ. Giotto a S. Croceban már egyben látja a kettőt. Az épület már nem csak plasztikus jelzés a háttérben vagy a középben, hanem a tér egy körülhatárolt része, amelyben az emberek s a tárgyak szabadon helyezkednek el s mozognak. És nem csak környezet és szereplő alkot együttest, hanem a figurák egymás között is. A zenészek előre kanyarodó sora pontos összefüggésben áll a riadt főpap s az angyal kettősével s ugyanolyan szerves e csoporttól jobbra az asszonyok klasszikus kettőse. Bennük már tökéletesen testet ölt a renaissance „grande zza” s a renaissance „morbidezza”: e két lefordíthatatlan szín-olasz fogalom, amit a magyar „nagyág”

és „lágyság” csak halványan jelez. A két asszonyalak a legkimerítőbb magyarázatnál jobban megtanít felfognunk e két fogalom zeneien csengő, tisztultan érzéki, fenségesen emberi belső harmóniáját.

„A Keresztelő születését” (37. kép) ábrázolja egy kettős jelenet, kettéosztott színpadon. A roppant aszimmetriát Giotto felfoghatatlan egyszerűséggel egyensúlyozza ki a csoportosítás és az arányosítás segítségével. Az aszimmetria hozza létre az összkép gazdagságát; de megfoghatatlan marad, miként tudta Giotto a mozgalmas névadás-jelenetet a nyugalmas hálósoba-résszel maradéktalanul kielégítő összhangba hozni. Egy michelangelói titáni sarj arányai bontakoznak ki Zakariás, Szent Erzsébet s az ajtó előtt álló férfialak termetében. A két baloldali női alak junói jelenség. Mégis a lírai halkság, az áhítatos merengés szelíd hangulata árad e képből. Vajon sienai hatás alatt-e, mint egyes kutatók feltételezik? De talán alantas fogalom a „hatás” egy Giotto-méretű mesternél. Élete e szakában új útra lépett. Annyit fogadott be kora szelleméből, amennyit magáévá tenni tudott, akart és amennyit magáévá tennie kellett.

A „Salome”-kép (38. sz.) a történet két mozzanatát egyesíti. Salome a fejedelem asztala előtt áll, mikor meghozzák a Keresztelő glóriás fejét, arany tálon. Nem táncol, hanem énekel, lanttal kezében, mivel a mozgalmas táncmotívum megbontotta volna e kép statikus egységét. Jobbra, a félköríves fülke előtt, Salome átnyújtja anyjának a véres ajándékot. A történet borzalmasságából mit sem érzünk, sem a padovai evangéliumi jelenetek drámai feszültségéből. Az arcok túlságos ellágyulása az átdolgozó rovására irandó. A kompozíció szellemes aszimmetriája és tökéletes kiegyensúlyozottsága azonban giottói remek. Egy halk hullámvonulat siklik át a képen: a zenész fejétől a két vendégén át a Keresztelő glóriájáig ível és Salome kezén hanyatlik első mélypontjáig. Innen lendül fel a két ifjú fejéig, majd meredeken vezet Heródiás ölébe s a király-asszony alakján kúszik a magasba s nyugszik meg, kiindulópontjával egy szinten. Heródes koronás feje mint szilárd középpont a hullámvonal fölé emelkedik.

*

Giotto sokfelé járt, sokfelé hívták, nagy feladatokkal bízták meg. Az agg mestert Firenze a városépítészet és a dóm építésének élére állította. Hogy e minőségben mennyire volt közvetlenül tevékeny, mennyire csak tanácsadó vagy legfőbb művészi irányító, azt nem tudjuk megítélni. A campanilét a hagyomány neki tulajdonítja s az ő szelleme lebeg Andrea Pisano a torony számára készített domborművei felett.

Hogy Giotto miért oly nagy a legnagyobbak között, azt talán egyéniségének korszakokat összefogó természete magyarázza meg. Összhangot tudott teremteni a középkor e-világ-feletti örökigazság utáni vágyakozása s az újkor földiesen érzéki, mohó valóságkutatása között. Egybefoglalta e kettőt és így e kettő fölé emelkedett. Egy évezred csúcsán mered s vállán hordozza új századok terhét.

VI. A NAGY SIENAIK Duccio Után

Az olasz művészet a trecentóban nemzetközi hatást sugároz ki. S ez nem Giottónak volt elsősorban köszönhető, aki túlhaladta korát, hanem a sienaiaknak, akik tökéletesen a saját korukban gyökeredeztek s akikben e kor szándékai kiérlelődtek.

Ha a gótika fogalmát kitágítjuk s egyszerűen a középkor utolsó periódusát értjük rajta, akkor kissé határozatlanná, lazává lesz a fogalom. Ha azonban a gótikát a Rajnától nyugatra, Franciaország szívében kialakult kifejező-eszményre vonatkoztatjuk, amely idővel hatalmába kerítette Európa nagy részét, de Itáliát csak érintette — ha tehát az északi gótikát megkülönböztetjük az ugyane korbeli eltérő irányoktól, akkor jobban megragadhatjuk a gótika lényegét.

A gótikát a lélek új izgalma fűti: a vágy egy mélyen emberi, érzékelhetően igaz élethűség után s ugyanakkor a szenvedélyes átszellemülés, a szenvedélyes emelkedés áhítása. A gótika fájdalmasan érzi az anyag nyűgét és szerelmes vonzódással az anyag gyönyörűségét, elragadtatással és rettegéssel a testetlen világ megfoghatatlan távlatait. Engesztelésül földies érzelmeiért végtelen gonddal, a súlytalan lélek minden gyengeségétől indítottan hatja át az anyagot szépséggel, kívánczúan nyújtogatja csápjait az üde világ és a rettenetes valóság felé s érzékenyen visszahúzódik, amikor túl testivé válik az anyag. Fínomsággal, finomultsággal — „raffináltsággal“, ha úgy akarjuk — védekezik a kemény lét durvasága ellen; szent és profán kételtűségében vetődik eksztázis és földiesség között.

A gótikus művészet a vonalba menekül a testiség elől, bodor formák fantasztikumába, elnyújtott karcsúságba a józan valóság elől. Az alakok a nyugtalan S-vonalban hajlanak meg. Am ugyanakkor meg-megilleti a hűvös logika s a merő valóság majdnem egy évezred óta megköstolatlan gyönyöre és testet keres a már elviselhetetlenül súlytalanná vált szellem számára.

Igy alkotja meg a gótika a maga építészettét és szobrászatát, így a festészetét is: legelőbb a miniaturát, folytatva a könyvdíszítés nagyszerű hagyományát. A francia gótikus miniatura az 1300 körüli időkben a gazdag olasz városokba is eljutott. Aki Nápolyban a francia Anjouk bűvkörébe került, Franciaország szívének dobbanását hallhatta.

Sienát hajlama vonzotta a gótika felé s ezért volt művészete oly korszerű. Am a sienai festészet sienai földön nem vált sohasem egészen gótikussá. Az olasz szellem immár kialakult tulajdonságai tartották vissza a végtelen gótikától; a valóság iránti természetes érdeklődés, a természetes harmóniaérzék és a természetes, erőszakmentes önmérséklet. Ily értelemben a sienaiak is Giotto fajtájához tartoztak. S ha csak ritkán is mutatható ki náluk közvet-

len Giotto-hatás, lappangón, átminősítetten megérződik bennük e szellem építő és fékező működése, amellyel a gótika felett úrrá válik. És Siena csakhamar tetemes mértékben visszahatót a francia művészetre s a francia határon túl a német és a spanyol festészetre is.

*

Mikor Simone Martinit megbízták a sienai városháza, a Palazzo Pubblico számára a Szűz mennyei dicsőségét ábrázoló „Maestà“-kép megalkotásával (40., 41. sz. kép), ott volt előtte a nagy mintakép: Duccio „Maestà“-ja a sienai dómban (18. sz. kép). S amily rokoni a két alkotás, amelyet alig néhány év választott el egymástól, oly mélyreható közöttük a különbség.

A fekete-fehér-piros baldachin ívelése határozza meg a szerkezet hullámos alapotívumát: a ki nem mondott és csak érezhető hullámozást az alakok s a fejek tartásában. Bizáncian rögzített homloknézetben csak az isteni gyermek jelenik meg előttünk s lent két férfi-szent. Szigorú profil csak a két térdelő angyal alakjában egészíti ki ezt a magasünnepi ceremónia-hangulatot. Már a mögöttük térdelő alakok arca kissé a néző felé fordul. Az udvari sereg pedig szabadon, oldottan, beszédes mozgalmasságban csoportosul a trónus két oldalán. E hangot Duccio ütötte meg először, övé a kezdeményezés minden dicsősége. De Simone tovább halad a megkezdett úton, kihasználja a mélységet, egymás mögött négy-öt tagban kötetlenül helyezi el mennyei seregét és fellazítja szoros csoportjukat. Rejtett körívek uralkodnak a kompozíción, ellentétben Duccio egyenes soraival.

Míg Duccióban naív tartózkodása, Simonenál a rátalálás biztonsága ragad meg, a feltétlen elegancia s az előkelő hűvösség. Klasszikus önuralmához képest még a legfinomultabb francia gótika is kissé modoros. A Madonna teli redőkben, szélesen aláömlő ruhájának még szeszélyesen megtört alsó ráncai is mértékletességről tanuskodnak. Ducciónál a mély színek új muzsikája csendül fel; Simonenál az arany, a brokát, az angyaltollak s a bársonyos ruhák pompája még dúsabb lehetett, amíg a romboló idő le nem koptatta, el nem nyűtte a fejedelmi alkotást.

Amikor Simone a freskót festette, már érett művész volt. Két évvel később járadékot engedélyezett neki a nápolyi udvar, amellyel nyilván már évek óta összeköttetésben állott. Körülbelül e korból való az Orvietoi Madonnája is (42. sz. kép), amely a „Maestà“ felfogását tükrözi, de — a feladat természeténél fogva — kötöttebbnek, hagyományhűbbnek tetszik. E kép különleges varázsa bizonyára nem a számunkra kissé idegenül-felnöttes te-

kintetű gyermekarcban rejlik, hanem az ellentétek Simone-i ötvözetében: hogy tört és folyékony, tartózkodó és kegyes, egyszerű és gazdag egyben. Ha különösképpen gótikus vonást keresünk benne, úgy az arany köpenyszegély öncé-lúan dekoratív, kígyózó csobogásában bizonyára megtaláljuk. Kitűnően megfigyelhető végül is e képen a színben s fényben történő mintázás egyöntetűsége, a kecses rajzos-sággal párosuló tiszta festőiség.

1333-ban alkotta meg sógorával, Lippo Memmi-vel közösségben a firenzei Uffiziben őrzött „Angyali üdvö-zlet”-ét (45. és 46. sz. kép), a festészettörténet egyik legelbűvölőbb remekét. Meglehetősen általánosan elfoga-dott a feltevés, hogy a középső szárny a maga egészében Simone műve, a két oldalszárny pedig Lippóé.

Ebben az „Angyali üdvözet”-ben nyilvánul meg való-jában, mily ellentétes természet Duccio és Simone. Az egyik naív és ösztönös, a másik érett és tudatos, aki fölé-nyesen válogat a gazdag szüret gyümölcseiben. Végtelen művészi okossággal és ízléssel tervezte meg művét. Csodálatos az angyal szent elámulása és világ-fias hódolása. Csodálatos elszélesedő, elsúlyosodó térde-lése és tüneményesen lebegő éteri pávaszárnya s a köpeny ficánkoló delfinteste, s az angyal feje elnyúló nyakán a keskeny váll felett és nem munkára, hanem kijelentésre termett bibeszál-ujja, s a Szűz megilletődött szabódása, álombafogott keskeny szeme és pici durcás ajka vékony orra alatt, s az arc a köpeny kagylófoglalatában s a kör-vonal, ez a különös lendületű körvonal, amely már az Orvietói Madonna törékeny gráciáját oly ízéssé tette: amint a vállból meredeken alásiklik a horizont vonaláig, oly érzékeny éllel, hogy úgy véljük, érintésünk nyomán szilánkká kellene törnie. Ugyane szögek, ugyane az el-zárkózás az imakönyvet tartó kéz mögött, és az arany-szegély szakadozó hullámai a fukar redők között s elöm-lésük a földön — megannyi lélekzetakasztó szépség.

Simone bonyolult lélek. Művészetében nem kevesebb az áhitat, mint a narcisztikus gyönyörködés. Ugyanannyit hallatja az éteri cimbalmok pengését, mint a finomult eti-kett fuvolahangjait. Giotto művészete mindig egyazonos; Simone a saját korával jegyezte el magát, sőt, kora divatá-val, s annak teljessé vált megszólaltatója, egy örökértékű művészet alakjában.

*

Öt évvel az „Angyali üdvözet” előtt festette a sienai városházában a városmentő Guidoriccio condot-tiere, a győztes hadvezér emlékét megörökítő freskót, e furcsa komorságú s mégis életvidám művet. (43. és 44. sz. kép). Nagyszerű a két vár a sötét ég alatt, a sátor tábor s az ostrompalánk szeszélyes vonulata. A lovas, feszes pro-filban, nem a tájban lépdél, hanem előtte, sőt kívül. Ha ekként megoldatlan is maradt a térillúzió feladata, mégis először esett meg, hogy ily nagyterjedelmű képen uralkodó elem a táj. Még nem a termékeny természet lüktet benne,

nem látni rajta élőlényt. Mindössze egy óriási, tág szín-padi háttér, de testien kiterjedt háttér, a szoborszerű, fe-nyegető lovas kedvéért. Komorságát sok minden enyhíti: a paripa táncos könnyedsége, az építészeti elemek szöges-íves sienai játékossága, a palánk fonadéka, a lándzsák és zászlók tüskéi s nem utolsósorban a ló s a lovasa tarka vi-tézi öltözete.

A lovagi élet más oldalát is élénk vetítette Simone: az assisi alsótemplomban festett Szent Márton-le-genda sorozatában (48. sz. kép). Azon a képen, ahol Már-ton elbúcsúzik a kardtól, hogy a kereszt szolgálatának szentelje életét, díszes sátrak bukkannak fel a sziklák között s a halvány fényekkel előntött táj előtt annál dú-sabban szikrázik a lovagi ruhák, kárpitok és fegyverek pompája. Kevés a szereplő, kevés az eszköz: erre a fukar-ságban jelentős kifejezőerőre alighanem Giotto tanította meg Simonet. Az ifjú szent lányos bája azonban Simone egyéni látomása, szintúgy a kucsmás vitéze, akinek rátarti kiállításában annyi a quattrocento-ízű hetykeség. A császár finommetszésű arcélét pedig mintha antik gemmákon cso-dálta volna meg a sienai mester.

Később Simone Avignonba költözött, a pápák udva-rára s ott találkozott Petrarccal, aki gyönyörűen megéne-kelte barátságukat. Itt Dél-Franciaországban s csak itt vált igazán gótikussá Simone. Utolsó művei olyan szenvedélyesek, hevesek, lázasak, hogy már kivetkőznek ola-szos mivoltukból. A divat meghódította Simonet, de Siena csak mérséklettel követte a gótika útját. Igazi hangját Simone az „Angyali üdvözet”-ben s a Márton-freskókban ütötte meg s ezzel vált naggyá a legnagyobbak között is.

A róla sugárzó fény aranyozza be sógora, Lippo Memmi művét. Ami azonban az egyébként oly tudatos Simonenál ösztön, nála szorgos igyekezet eredménye: az elegancia. Rajza keményebb, szkematikusabb, muzsikája nem oly önkéntelen, fantáziája nem oly szabad. Mégis akad Madonnái között egy-két kis remekmű. Az „Angyali üdvözet” két szárnyán, Ansano és Julitta alakján (45. sz. kép), ahol derekasan helytáll önmagáért, érezni egyúttal a lényeges különbséget a két mester között; Simone táblája mellett keveset mond e két finom, jól mintázott figura. Hogy szilárd határpillért épít a törékeny mű két oldalán, hogy a figyelmet nem vonja el a lényegtől és észrevétlen is kellemesen megnyugtat lágy teltségével: ez itt leg-nagyobb érdeme.

*

Simone mellett a Lorenzetti-testvérpár nyomja egyéniségének bélyegét a sienai művészetre. Majd-nem egykorúak lehettek és sok a két fivér művészetében a közös vonás. Pietro, aki feltehetően az idősebb volt, lényeges útmutatással szolgált Ambrogiónak — viszont Ambrogio nem minden vonatkozásban követte bátyja útját.

Pietro Lorenzettivel ismét közelebb jutunk a korai trecento két nagymesteréhez: Ducciohoz és Giottó-

hoz. Pietro voltaképpen a Duccio-hagyomány folytatója. De szemléletében valami nagyság és szent komolyság rejlik s ez Giotto rokonává avatja.

Az assisi alsótemplomban festett Madonnája is nagyságával illet meg bennünket (51. sz. kép), s egyúttal az intimitásnak azzal a melegségével, ami Duccióból sugárzott először felénk. Nem festették még mélyebb hittel s az érzelgősségnek kisebb nyomával a Szűz s a Gyermekek tekintetének találkozását. A két szent, az ifjú János evangélista és a vékonycsontú Ferenc, sem olvad el a mennyei tűzben: tartózkodó és méltóságteljes mindkettő.

Már ezen a freskón is érezzük, hogy Pietro egy drámai témát nem oldhatott meg Martini-ízű lovagi eleganciával. Művészete mélységesen komoly és minden játékoság híján van, amikor a „Keresztrefeszítést” vagy a „Keresztről való levételt” festi (52. sz. kép). Itt oly csúcsra emelkedik, amely valójában méltó a tárgyhoz. A kompozíció merész aszimmetriája nem Pietro leleménye; hasonlót találunk e kor bizánci művészetében is. Maga a drámaiság sem egyedülálló e korban: az északi gótikát ugyanúgy áthatotta, mint a keleti hagyományokban gyökeredző festészetet. De Pietróé az érzelem roppant feszültsége mellett a fenséges önmegtartóztatás, ami által csak izzóbbá, mélyebbé és hitelesebbé válik az élmény. A Kenyér megtöretett s a palástok súlyos, vígasztalan redőkben hullanak alá a zokogó asszonyok felett.

Pietro művészetének volt a tragikus mellett egy más arculata is. A Karmeliták történetéből vett jeleneteken, a sienai akadémiában őrzött predellákon (49. és 50. sz. kép), a kis méretekhez alkalmazza stílusát. Itt üde, kecses, könnyed s amellet kristályosan logikus. E képek elbeszélő közvetlensége és természetes bája nem igényel méltatást. A félrevont függöny s a törülköző csendélete „Sobacálmá”-nál, kapu és lépcsőház, szoba és hálófülke, tetőtérasz és emelet rendben tárul fel előttünk. A „IV. Honorius”-képen az oszlopos csarnok és a csúcsíves remekmű egybekapcsolódik. Az alakok minden esetben a helyükön vannak, ahogy lenniük kell, tisztázott viszonylatban az építészeti elemekkel.

A Karmelita-predella Pietro egy korábbi műve. A sienai képtár „Mária születése” triptichona (53. sz. kép) azonban körülbelül az assisi kompozíciók korából való. A középső s a jobb szárny eredeti módon Joákim házának ugyanazon szobáját mutatja be, míg a bal szárny a névadás templomi jelenetét. Páratlan egyensúlyérzékkel szerkeszti Pietro e kettős képet egyggyé. A középpontba Szent Anna hatalmas heroikus alakját helyezte, a hangsúly rajta nyugszik. Körötte tevékenykednek az asszonyok, e kor közvetlen, nagyúri előkelőségével. Valóban, nem kell Ghirlandaioig ugrnunk, ha a meglepő korszerűség és a meglepő zsaner-mozzanatok harmónikus együttesét keressük: másfél századdal Ghirlandaio előtt már megoldotta a feladatot Pietro pompás kis művében. A balszárny templomi háttere, perspektívikus biztonságával s a fényhatás pontos megfigyelésével egyenesen forradalmi meglátás.

Pietro mégis trecentista marad, minden realizmusa mellett: képén az örökérvény földfeletti csendje honol.

*

Ambrogio Lorenzetti-nek már egy korai műve, az 1319-es dátummal ellátott Vico l'Abbate-i Madonnája igazolja a giottói hatást. Ambrogio 1332-ben Firenzében dolgozott s még mélyebben, de egyben szervezettebben magábfogadta a firenzei óriás szellemét. Azonban ennek a befolyásnak minden külsőséges jele felszívódik Ambrogio nagyság és zártság iránti érzékében.

A sienai franciskánus szeminárium Szoptató Madonnájában (Madonna del latte, 54. sz. kép) lép elénk teljes érettségében Ambrogio művészete. A kép belső festett kerete előtt áll a Madonna s gótikus elhajlását a szent súly indokolja, amit karján visel. Királynői a termete, királynői a feje, de arca merengőn fordul a gyermek felé. Jézus itt valódi kisdud, mozdulata a táplálkozás jóérzésében feloldódó csecsemőé. Csak tekintete jelentős, látnoki. Nagyság és intimitás végső egyszerűségben olvad egyggyé e műben.

Siena csakhamar egy rendkívüli feladatot bízott Ambrogióra, akinek híre ekkor már-már a Simone Martiniéval vetekedett. A Palazzo Pubblico számára festett nagyméretű freskó-sorozata a „Jó s a Rossz Uralmát” ábrázolja, egy-egy tisztára allegorikus és egy átfogó életkép formájában. Siena a dús béke gyümölcsseit élvezte, kívánta e békét és gazdagságot és dicsőítette a életörömet, a Jó Uralom, a helyes kormányzás áldását.

E nagyszerű freskóknak — különösen az allegóriáknak — nem kompozíciójukban rejlik főértékük. A gondolatbeli elem, a gyakran körmönfont és erőltetett jelképszerűség, számunkra nehezen hozzáférhető, de a kor embe-reinek gyönyörűséget okozott. Ne feledjük el: az elvont dolgoknak, az eszméknek valóságos létet tulajdonítottak és megkívánták az idea-világ szemléltetését, hogy érzékelhető, természeti jelenséggé válják. A trecento nem elégedhetett meg távoli s a földi léttől idegen jelenségek ábrázolásával: az elvont dolgoknak kézzelfogható eleveenséggel kellett előtte megjelenniök. Ezért találkozunk e korban bonyolult allegorikus kompozíciók egész sorával s ezek közül a legelragadóbbakat Ambrogio alkotta.

A „Jó Uralom” freskóját (55. sz. kép) akkor méltányoljuk igazán, ha a harmónikus egész mellett egy-egy összefüggő részét külön-külön is szemléljük. Minden egyes alak méltóságot sugároz és valami utolérhetetlenül finom grácia oldódik fel a telt, nyugodalmas formákban. Egyik legvonzóbb figura a „Pax”-é, a kerevet párnáján könyöklő női alaké. Antik szoborművek hatását vélték felfedezni benne, jó okkal. Az alak elhelyezkedésében és aktja mintázásában érezni az ókori szellemet. Valóban elengedettebb, kitárulkozóbb s minden finomsága mellett súlyosabb, mint a többi erény tartózkodó, kecses figurája. Lent, ahol a városi tanács vonul az eszmei fejedelem elé, minden alak

egy-egy portré, megannyi egyéni, markáns arc. Itt érezzük valóban a középkori kollektivitás meglazulását: az egyedi jelenség lassan-lassan az egyetemessel versenyre kél.

Egy másik kompozíció a békés városi életet ábrázolja, a háttérben hatalmas kiképzett épületsorral, amely a mélybe vezet, a távolsággal csökkenő méreteivel meglepő és nagyszerű. Itt, ahol a terhes allegória nem gátolta, Ambrogio varázsecsete alatt megelevenedett a város élete. Egy-egy csoport — így a vadászatra induló lovasoké — részleteiben még kissé merev, de együttvéve üdén mozgalmasság. A táncolók bonyolult csoportja (56. sz. kép) talán a legmerészebb és forradalmisága csak azért nem szembeszökő, mert oly kecses, hangulatos jelenség.

A falusi élet szépségét ábrázoló freskón még inkább a táj az uralkodó elem, mint a városi képen. A széles, levegős dombos vidéknek valóságos teste és lelke van, eleven a távlata, eleven a struktúrája s az alakok mozgása elfogulatlan megfigyelésen alapul. A művészettörténeti irodalomban gyakran található megállapítást, hogy a tájérzék különleges északi tulajdonság, megcáfolják a Lorenzetti, megcáfolják a sienaiak, akik fél évszázaddal előzték meg a burgundi udvar miniátorait. Ma már nem vitás, hogy a van Eyck-fivérek csodája, hidegtűző realizmusuk, az avignoni közvetítéssel átszármaztatott olasz valóság-szemléletben gyökerezik.

A sienai képtár Ambrogio két tájképét őrzi (58. és 59. sz. kép), a festészettörténet első tiszta tájképeit. Lehet, hogy e két remek kis alkotást egy eredetileg nagyobb képtáblából vágták ki vagy — mint Péter András magyar művészettörténész feltételezte — egy-egy oltárszárny felső, lefűrészelt részét alkotják. Mivel azonban e két táj önmagában is megáll, igazolja, hogy Ambrogióban tényleg egy tájképfestő rejlett. (Gondoljunk csak az ötven év előtti síkszerű kulissza-hátterek óta lezajlott fejlődésre!). Ambrogiónak egy-egy igen nagy kiterjedésű, igen változatos terepet kellett egybefognia, úgy, hogy a harmadik kiterjedés, a mélység, kellőképpen érvényesüljön. E nehézség felett úgy lett úrrá, amiként Duccio a „Bevonulás”-képen (20. sz. kép): magasról, szinte fél-madártávlatból tekint a mélybe, rálátással. Így jobban kibonthatja, kissé egymásfelett, ami egymásmögött van. A természet túlságos jelenség-bőségétől el kellett vonatkoznia. Kiválasztotta és elszigetelten kitere-

gette a lényegeset. Ez a részleteket nem összeolvasztó, hanem egymásmellé fűző, „additív” módszer kölcsönöz tájképeinek gyermekes primitív jelleget. Roppant dekoratív biztonsága, minden szimmetriát kerülő komponáló-szabadsága azonban egy igen érett és igen tudós mester ízléséből és tapasztalatából ered.

Pietrónál találkozunk először a fölényes és fejlett valóságélmény ábrázolásával (49. és 50. sz. kép). Az indítatás alighanem tőle eredt; Ambrogiónál körülbelül tíz évvel később nyújt először ily részletgazdag és pontos valóságmegfigyelést; de immár még fölényesebb és még fejlettebb megoldásban. A Bari Szent Miklós csodáit ábrázoló négy képcske tanuskodik e felszabadult szemléleti módról. S ha a tűzetes vizsgálat le is leplezi előttünk a perspektivikus tévedések egész sorát, az összbenyomás mégis tökéletesen meggyőző (57. sz. kép). „A megfőtt gyermek feltámasztása”-nak jelenetében a tértagolás pontossága a legenda minden részletének szemléletes megrögzítését teszi lehetővé. A fény- és árnyhatások gondos megfigyelése roppant elevenséget kölcsönöz a finomművű építészeti elemeknek. Az alakok taglejtése friss és változatos és fölényesen jellemző. „A gabona csoda” képén a tenger síma tükrén fényreflekszek csillognak. A tarkadiszú gályák felszerelése hű és pontos lejegyzésen alapul. S az egész kép napsugaras tengerillatot áraszt; egy szüzien elfogulatlan szem fedezte benne fel a fiatal tavaszi gyönyörtől ittas életet.

Ambrogióban csúcsosodott a sienai szellem. Benne forrt egyggyé az előkelő, kiérlelt hagyomány, a finomult pompa művészete az erőteljes, elfogulatlan, bátor újakezdés szándékával. Tört színek hamvas összecsengése és eleven fények harmatos ragyogása burkolja kecses alakjait tündéri mezbe. De az átszellemültség harmóniáját mély érzelmek sugározzák s a belső méltóság fegyelmező parancsszava uralkodik a csábítóan dús világ felett.

*

1348-ban olvassuk utóljára a két Lorenzetti nevét sienai aktákban. Akkor dühöngött Toszkánában a szörnyű pestisjárvány. Siena még magáhoztért a nagy ijedelemből, művészete pazar maradt és gazdag jeles tehetségekben. De igazi hamva odavolt.

VII. GIOTTO ISKOLÁJA ÉS A GIOTTO UTÁNI FIRENZEI NEMZEDÉK

Ghiberti és Vasari, a XV. és a XVI. század nagy művészeti krónikásai, Giotto kilenc tanítványának nevét említik fel, részben a legelismerőbb jelzőkkel illetve őket. E kilenc név közül csak három ölt meghatározhatóan testet meghatározható művekben: Gaddi, Daddi és Maso. Egy tágkörü „Giotto iskola” létezését sok egyéb fennmaradt mű igazolja. A kutatásnak sikerült még két ismeretlen nevű

mester egyéniségét kihámozni, de ezek egyike sem azonosítható megnyugtatóan a régi forrásokban szereplők valamelyikének nevével. Ma az irodalomban mint a „Szent Cecilia mestere” és a „Boltcikkelyek mestere” („Maestro delle Vele”) ismeretesek.

A történetíró könnyen csábul arra az ítéletre, hogy Giotto után a firenzei művészetben hanyatlás következett

be. Valóban, nincs Giotto udvarában és közvetlen utódai között egy sem, aki akár fejlődéstörténeti, akár egyéni jelentőségben megközelítené őt. Mindazonáltal óvakodnunk kell a Giotto-körűli és Giotto-utáni mélyületet hanyatlásnak minősíteni, a szó feddő értelmében. Giotto olyan, mint a magános hegyóriás. De körülötte olyan hegyek domborodnak, amelyek magasak a lapály felől tekintve s csak akkor törpülnek el, ha Giotto csúcsáról szemléljük őket.

Két szempontból kell közelednünk e csoporthoz: egyfelől a Giottóval történő összemérés, a Giottóval történő viszonyítás, másfelől pedig az önmagukba zárt jelentőségük szempontjából. Firenze e században gazdagon termelt művészi alkotásokat, sem a művészi élet üteme, sem a fejlődés nem lankadt el; a folyam több szűkebb mederbe ágazódott szét és ezenfelül Giotto élő vizeiből sok sülyedt a mélybe, hogy részint ötven év múltán az átmeneti mestereknél, még lényegesebben pedig száz évvel később törjön fel újra Masaccio és Fra Angelico alkotásaiban.

Giotto műhelyének volt tagja a Szent Cecilia mester, aki nevét a firenzei Uffiziban őrzött oltára után nyerte (61. sz. kép). Ugyane kéz munkája ismerhető fel az assisi felső templom Szent Ferenc-sorozatának három utolsó képén (60. sz. kép) s néhány egyéb művön. Ami e mesternél legelőször szembeszökik, az alakjainak szokatlan aránya: a hosszú, karcsú test, a széles csipő mellett a keskeny váll s a rendkívül kicsi fej. Ez a nyilvánvalóan gótikus vonás éles ellenfényt vet Giotto stílusára, akinek a gótikától való távolállása így még határozottabban kidomborodik. Szintúgy gótikus sajátosság a Cecilia-mesternél az építészeti elemek magasbaszökő tendenciája, a viszonylag igen szűk tér a figurák között s a függőleges irányban érvényesülő tágasság. Már pusztán az arányoknak ez az eltolódása valami Giottónál ismeretlen nyugtalanságot kölcsönöz a Cecilia-mester egyéni ízű alkotásainak. De ugyanoly kevéssé giotteszk az alakok könnyed, nagyúri eleganciája, hevesebb mozgás esetén (pl. a Cecilia-oltár utolsó, kivégzési jelenetén) a szinte táncos taglejtés. Itt erős rejtett összefüggést tapasztalunk a korabeli francia szellemmel s ennek a finom, kecses és igen modoros festészetnek a hangja összecseng az északi miniaturák csiszolt, apróművű előadásmódjával.

E jeles művészet értéke csak akkor halványul el, ha a Giottóéval hasonlítjuk össze. Akkor Szent Cecilia nemes, tömör alakja menten veszít súlyából és jelentőségéből. A jelenetek drámai cselekménye keveset tükröz Giotto mélységéből. Az alakok domborúsága nem oly átütőerejű, a csoportosítás nem oly szükségszerű. Ami azonban az alakok és az építészeti környezet viszonyát illeti, tiszteletreméltó haladást állapíthatunk meg a Cecilia-mester assisi freskói és a Cecilia-oltár keletkezése között eltelt — talán egy évtizednyi — idő alatt.

*

Taddeo Gaddi harminc vagy negyven évvel volt fiatalabb Giottónál és mesterét harminc évvel élte túl. Mű-

vészi származását minden alkotásán megérezni. Tér és test, mozdulat és kifejezés, csoportosítás és környezetbehelyezés: csupa olyan elem, amiben Giotto gyökeresen újat teremtet és csupa fegyver, amely Gaddi arzenáljában kéznél volt, friss sienai vívmányok mellett, amelyeket Firenzének immár tudomásul kellett vennie. Tudomásul kellett vennie, mert e vívmányok korszerűek voltak s e percben misztikus virágillatuk jobban vonzotta a lelkeket az alpesi hegycsúcs jégtisztaságú levegőjénél. Ambrogio Lorenzetti 1332-ben Firenzében dolgozott s míg egyfelől Giotto hatása alatt megszilárdult s belső nagyságot nyert emberalakító stílusa, másfelől saját varázsos festői egyénisége elbűvölte a firenzeieket.

Giottóval való összehasonlításra csábít Gaddi munkásságának nagy része. Így a firenzei Akadémiában őrzött huszonkét jelenetből álló Krisztus- és Szent Ferenc-sorozata, amely eredetileg a S. Croce sekrestye-szekrényének ajtaját díszítette. A tömörszerű alakok szinte fából faragott tömörségükkel, vonalaik szűkszavúságával, a taglejtések nyíltságával éreztetik forrásuk ízét. Új elem azonban, például a „Stigmatizáció”-jelenetnél (66. sz. kép) a színpad alakja: elülső szélének bekanyarodása és főként folyosószerűen a mélybe szűkülő perspektívája. Ezt a hangot Dució ütötte meg először. Szintúgy meglepő a fény lágyan széles rezgése a kép egész síkja felett. Nincs itt még öncélú luminizmusról szó, de már sejteti varázsos hatását az újkori festői fényjáték, a fénynek a kép egészét összefoglaló, egységesítő erejét. S ez még nyilvánvalóbb a „Szent Ferenc elragadtatása”-jelenetnél (65. sz. kép), ahol a szent tüzes szekérben emeltetik a magasba. Hogy a hangsúlyt itt mennyire a fény hordozza, nyilvánvaló, ha Giotto azonostárgyú kompozíciójával hasonlítjuk össze (25. sz. kép). A firenzei táblán egy éjszakai jelenés tanúi vagyunk; a sötétben ragyog fel a lángoló kocsí, s körötte nem kalligrafikusan, cirkalmazottan mered a dicsfény, hanem szétáradón; visszfényével végigseper a szerzetesek alakján.

A S. Croce egy harmadik kápolnájában, a Giotto-művek szomszédságában, alkotta Gaddi híres Mária-ciklusát (62—63. sz. kép). Giotto szándéka a figurális csoportalkotás volt. Ehhez megteremtette a szükséges színpadot. Nem adott többet a térbeli környezetből, mint amennyit a lélektani-drámai cselekmény megkövetelt. A tér nem csupán egy háttérsíkba szorított kulissza vagy beállított jelzés, hanem szilárd foglalat, konkrét helyszín. Már a Cecilia-mesternél megfigyelhettük a tér kezdődő eluralkodását az ember felett. Gaddinál a szintér még nagyobb mértékben válik a cselekmény versenytársává. Gaddi — miként a sienaiak — egyenesen keresi a térbeli bonyodalmat, amit Giotto céltudatosan került. Ebből következik, hogy Gaddi e szempontból érdekesebb, fejlődéstörténeti szempontból haladottabb, ám kiegyenlítetlenebb és fogyatékosabb mesterénél.

Már Giotto is alkalmazta a képsík oldalán vagy a háttérben az épületek kissé rézsút beállítását. De Gaddinál

az átlós szögbe helyezett épület teljes hirtelenséggel a képsík előterébe nyomul. Így a Baroncelli kápolna freskóján a felső — Joákim kiűzetését — s a bal alsó — Mária eljegyzését ábrázoló — képen. Az utóbbin a karcsú, szellős csarnok hármass talapzata már-már nyomasztó súlyt nyer. S ugyanakkor — a képmezőnek a négyzetesnél egy árnyalattal szélesebb mérete ellenére — a kompozíció arányaiban valami felfelé irányuló tendenciát érzünk, csakúgy mint a Cecilia-mesternél. A szakmabeli szempontból oly nehéz, oly nagyigényű feladat megoldása érezhetően lázba hozta Gaddit; kevesebb naivitással szerkesztett, mint Duccio, az első kísérlet üde vakmerősége nélkül, több tudatossággal, több tervszerűséggel s végül mégis csekélyebb szemléletes elképzeléssel. A fényjelenségek visszaadása fénybravúrokra csábítja Gaddit: a felső mező jobboldalán ábrázolt „Joákim álma”-részén s még inkább a „Betlehem-i pásztorok” képen (64. sz. kép) az éjszakai angyaljelenség már majdnem holdfényes varázslatot teremt, aminek intím báját csak jó másfél század múltán fedezi fel az északi festészet. Már Giotto megpendítette a S. Croce kápolnájában a fénnel permetezett test problémáját, de nála a plasztikus érték mindig elsődleges, mindig az uralkodó marad. Gaddinál a lány fényhullám már kissé elhomályosítja a mintázás szobrászi határozottságát.

Mindez megfelelt a kornak. S megfelelt a kornak Gaddi lírai mozdulatainak oldottsága, az ő sajátos — még a tömegjeleneteken is átcsengő — intím hangulata. Mindazonáltal Gaddi művein átüt a firenzei nagyság, különösen ha az együtteseiből egy-egy figurát, vagy kettőt kiragadva szemlélünk. Az „Aranykapu”-jelenet s mellette „Mária születése” részleteiben egyenesen Ghirlandaio méltóság-teljes kecsességét juttatja eszünkbe. A másfél évszázadnyi távolság Gaddi és Ghirlandaio között mintha összezsugorodnék, amikor az örök itáliai klasszikának ez a muzsikája felzeng.

Persze, ha Giotto emlékét idézzük, nélkülöznünk kell Gaddinál a csoportalkotás kényszerítő logikáját s azt a zeneiséget a képszerkezet egészében, amely egy-egy részletben oly szívhezszóló. Hiányoljuk a kifejezés mélységes komolyságát s a taglejtések súlyát. S észre kell vennünk, hogy Gaddi nemzedéke több mozgalmasságot igényelt, mint amennyi Giotto ízlésének megfelelt s hogy e nemzedék örülni tudott zsaner-szerű megfigyeléseknek, amelyek Giottót a lényeg feltárásában csak megzavarták volna.

*

Bernardo Daddi nevét a Gaddiével együtt szokás említeni: joggal, mert rokonjelenségek. Mindkettő sienai hajtást ojt a firenzei törzsbe, mindkettő hajlik a gótikára, de kettejük közül Daddi a kevésbé nagystílusú s egyúttal a harmonikusabb mester. Gaddinál sohasem érezzük azt a maradéktalan kielégülést, mint kiegyenlítettebb ízlésű kortársánál. Kétségtelen, hogy Daddira mély benyomást gyakorolt Ambrogio Lorenzetti finomult művészete.

A nagy sienai mester egyéni szellemének közelségét tapasztaljuk itt, míg Gaddinál inkább csak a sienai iskola általános hatását. Korai képein még híven őrzi a Giotto-hagyományt. 1330 körül megváltozik stílusa. Nemcsak műveinek terjedelme kisebbedik: intímebbé válik szemlélete is.

És bármennyire előfeltétele Daddi művészetének Giotto téralkotása és testformálása, még Gaddinál is határozottabban fordul a sienai irányba. Tanulságos összehasonlítani a Bigallo-madonnát (67. sz. kép) Giotto Ognissanti-madonnájával (26. sz. kép). A tágan nyíló s karcsú fiálékkal díszes trónus rejtő az édes anyai játékban elmélyült Szűzet. Köpenye lágyan ömlik alá, ruhája kecses, kerek fodrokban érinti a földet. Feje meghajlik s könnyeden hajlik dereka is. A vékony oszlopszegélyen a hármassban tagolt gótikus ív s körötte a szentek koszorúja különleges súlytalan előkelőséggel keretezi a tündéri látomást. Egy világ választja el ezt az arisztokratikus álom-szépséget Giotto lélekzetekasztó plebejus nagyságától.

Daddi művei túlnyomórészt kisméretűek s ha Giotto minden alkotása méretei folytán s főleg szelleme miatt a közösségnek szól, Daddi az arisztokratikus életművészek zárt körének ízlését tükrözi. A Vatikáni képtár Madonnája (III. tábla) s a kis Wouters-féle Borbála-predella (68. sz. kép) minden alakja választékosan finom és könnyed, de nem kevésbé bensőséges a maga tartozkodó, szemérmes előkelőségében.

*

Maso di Banco egyike azoknak a művészegyéni-ségeknek, akiket sok tekintetben áthidalóaknak érzünk a trecento és a renaissance között. Annyiban ő is korának — a trecento második nemzedékének — gyermeke, hogy a színek s a vonalak lírája felé hajlik, hogy megtartóztatott és bensőséges. Olyan hangot üt meg, amelyen az északfrancia-flamand gótika csak száz évvel később szólal meg és az Uffizi-beli „Krisztus siratása” (69. sz. kép) lélekteli, nemes átszellemültségével és színei bársonyos tűzével Roger van der Weyden hangulataira emlékeztet. Lehet, hogy Giovanni da Milano lány fényfestészete gyakorolt valamely hatást művészi szemléletére. Ami e képen a kompozíciót illeti, úgy az kissé kiegyensúlyozatlan s a térbeállítás bizonytalan; e területen áll Maso legtávolabb mesterétől. Több az egészséges Giotto-hagyomány a S. Croce Szilveszter-kápolnájában. Tér és test szerves egységben lépnek elénk, giottói elevenességgel s még tágabb keretben, mint Giottónál. S itt tűnnek fel, Maso egy-egy udvari embert ábrázoló freskóalakján, a quattrocento-ízű jellemábrázolások meglepő példái. Az assisi alsótemplomban látható freskóján a kiegyensúlyozott, lágyan zengő vonalszerkezet a renaissance hangulatát előlegezi. Nem egy feje eleven rövidüléseivel, perspektivikusan jól megfigyelt háromnegyed profiljával és kifejezésének elmélyültségével tűnik ki. E fejek s a drapériák mintázásában érdekesen egyesül a giottói technika a sienaiával: összefogott arcfelületeket, mély, kemény ráncok-



NICCOLO DI BUONACCORSI: ANGYALI ÜDVÖZLET (Budapest, Szépművészeti Múzeum). XIV. sz. második fele.



kat, sommás ruharedőket lágy fényfokozatok öntenek el. Nem lehet vitás, hogy a firenzei festészet e korban érzékenyen magába fogadta a sienai hatást. Mert alávetette magát a kor szellemének s eloldódott az 1300 körüli nemzedék hősi nagyságától. Siena volt közvetlenül korszerűbb, ehhez nem fér kétség. De évszázados távlatból

tekintve Giotto s közvetlen elődei voltak még döntőbb mértékben korszakalkotók.

Mindazonáltal Siena korszerűsége és a gótika mélyen emberi lírája és festői finomultsága a renaissance humanizmusát és széperzékét erőteljesen megtermékenyítő elemeket rejtett magában.

VIII. TRAINI ÉS AZ 1350 KÖRÜLI MESTEREK

Az 1300 körüli mély szellemi forradalom, amely Itáliában Duccio és Giotto művében öltött korszakot döntő és korszakot építő festői formát, visszahozhatatlanul eltörölte az érett középkori szemléletet. Még a régi bizánci varázslat alatt álló s a gyújtópontoktól távolfekvő területeket is, ahol szívósan a hagyomány talajában tapadtak a festészet gyökerei, megborzosztották az új szelek. Toszkána azonban, majd Közép- és Felsőolaszország, fokról-fokra bár, de gyors léptekkel sietett alkalmazkodni az új áramlathoz. Láttuk, hogy Giotto ösztönös művészete mily mértékben hódított. De láttuk azt is, hogy Giotto messzetekintő úttörése nem volt oly könnyen nyomonkövethető. Maguk a firenzei művészek is kifulladás a giottói iramban s önkéntelenül az időszerűbb sienai hatásnak szolgáltatták ki magukat. Nem maradéktalanul. Maga Siena is átítatódott már giottói elemekkel, különösen a Lorenzettik óta. És Firenze a Lorenzettiktől nyerte leggazdagabb sienai indítóerőit, tehát a giottói értelemben átminősített Sienát tette magáévá.

A század közepén megérett a helyzet egy új szintézisre, egy új összefoglalásra. Ha Gombosi György remek fiatalkori Spinello-tanulmányában ezt a jelenséget „reakció”-nak minősítette, — a dugento szemlélete felé történő visszanyúlás és a gótikával történő kapcsolat keresése miatt — úgy ez a „reakció” nem az, amit minden újítás elől való elzárkózásnak minősíthetnénk. „Reakció”, azaz ellenhatás a giottói radikalizmussal, gyökeres újítással szemben, de nem a jelen megtagadása s legkevésbé sem megtagadása a trecento első fele összes vívmányainak. Amit a század közepének nagy művészei, elsősorban Orcagna, másodsorban Nardo és Traini, harmadsorban Andrea da Firenze és Giovanni da Milano, valamint számos kisebb jelentőségű mester alkotott, az többé-kevésbé sikeres szintézis: mindenképpen valami új, jellegzetesen későközépkori jelenség és szervesen illeszkedett a trecento gazdag összképébe. A részletes elemzés folyamán megállapíthatjuk ugyan 1350 körül egyes, a nagy úttörők által túlhaladott szemléleti formák feléledését, de egy pillantás például Orcagna művére és másfelől akármely leghaladottabb dugentistáéra, meggyőző arról, hogy a „reakció”-k szándékai összeforrtak a trecentista forradalmárokéval s ha szívük nem is dobban együtemben a Giottóéval, úgy egy világ választja el őket a XIII. század művészeitől.

Mi jellemzi ezt az 1350 körüli szintézist? Egyfelől: az egységesen három kiterjedésű mélyszínpad feladása a dugentoszerű semleges vagy lehetőleg a síkba vetített háttér- és környezetábrázolás javára. Másfelől azonban: a részletelemek — tehát: az egyes figurák, az egyes építészeti és tájelemek, az egyes tárgyak — ábrázolásában a háromkiterjedésű testiség trecento-jellegű megformálása. Továbbá: a fény- és színgazdagság sienai vívmányának átvétele s ennek megfelelően a mintázás festői jellege. Közös vonásuk szintúgy, hogy kifejezik e kor arisztokratikus finomultságát, a méltóságteljes oldott eleganciát, néha az elbűvölő modorosság határáig. Nem egységes és mesterenként, valamint műfajonként változó az ábrázolt személyek egyéni jellegének kidomborítása vagy — ellenkező módon — elnyomása. E csoport legerősebb mestere, Orcagna, határozottan elvonatkozik minden esetlegestől és jelképszerűen általános ember-típusokat alkot („reakció”-sajátság). A többiek azonban adott esetben egyéni jellemzésre törekednek, egészen az arcképszerűség határáig.

Az 1350 körüli stílusjelenséget a domonkos-mozgalom előtérbe nyomulásával szokás összefüggésbe hozni, ugyanúgy, mint ahogy Giotto és kora mögött a ferences gondolatot keresik. Tápot ad e felfogásnak, hogy a nagy freskomegbízások dominikánus indításnak köszönhetőek, Firenzében és Pisában egyaránt. A domonkosok építették ki a szkolasztikát, a későközépkor egyetemes vallásbölcseleti rendszerét. Ha Szent Ferenc tanai az érzelmeket mozgatták meg mélyrehatóan, úgy Aquinoi Szent Tamás és iskolája a gondolkodásnak szabtak irányt, átfogó rendszerré építve ki az egész középkori filozófiát. Ezek az eszmék nem tükröződhetek egy túl valóságközeli, túl részletező, túl egyénien jellemző művészetben. Világosan áttekinthető, ideális síkon mozgó, lehetőleg jelképszerű ábrázolást követeltek.

Az 1350 körüli művészet azonban nem a maga egészében ennek a dominikánus szellemnek a következménye és nem is tud — nyilván nem is akar — a szkolasztikus bölcselethez maradéktalanul alkalmazkodni. De az eredmények összefoglalásának gyakorlatával a tomisztikus filozófiának megfelelő célra törekszik: a szintézisre.

*

Francesco Traini pisai festő alakja nem áll teljes világosságban előttünk. A pisai S. Caterina számára ké-

szült Szent Domonkos-oltára különleges drámai elbeszélőkészségről tanuskodik; kitűnő fény-árny-elevenességével, gazdag színei lágyágával, az építészeti és tájkörnyezet közvetlenségével Ambrogio Lorenzetti közelségét érezteti. Egy másik jelentős művét, a Szt. Tamás-oltárt (S. Caterina, Pisa) az irodalom nem fogadja el egyhangúan a Trainiének. Viszont a pisai Camposanto híres freskóját, a „Halál diadalát” ma joggal öneki tulajdonítjuk. Ezt a roppant szemléltető erejű, nagyszabású kompozíciót a második világháború alaposan megtépázta s ezzel a halál valóban diadalt ült a középkor egyik legélettelibb, legragyogóbb alkotása felett...

1348-ban sepert végig Olaszországon a gyilkos pestis, a világiás szellemet ostromozó egyházi intelmek rettentő igazolásául. A dús Siena színe-java nyomorultul odaveszett, a két Lorenzetti is. A járvány Firenze, Pisa lakosságát megtizedelte. A halál dicsőségére emelt nagyszerű pisai temetői épület, a Camposanto, új értelmet nyert. Minden valószínűség amellet szól, hogy ezt követően, az 1350-es évek végén, bízták meg Trainit hatalmas allegorikus festményének elkészítésével (71.—74. sz. kép). E mű — ellentétben a század második negyedének intim, halkhangú, végtelenül finomult oltárkép-stílusával — szívbemarkoló szemléletességével hat s a forma tiszta eszközével beleszánt a lélek mélyébe, hogy feltörhessen belőle az érzelmek, a gondolatok s az akarat egyetlen hullámban összecsapó indulata. A kép szerkezeténél — mely hibás — a technikai részleteknél — amelyek itt-ott fogyatékosak — összehasonlíthatatlanul fontosabb itt a benne megnyilvánuló szellem. S ha e mű a festészet fejlődéstörténete szempontjából nem is tartozik a legfontosabbak közé, annál jelentősebb mint művészi kordokumentum, annál szorosabban von bennünket a kor lüktető szívére.

Aki megáll a kép előtt, beleütközik a három nyitott koporsóba, oszlásnak indult tetemeivel. E koporsók állják el a vadászkavalkád útját, döbbenetes mementóként. A másik ütés, amely a szemlélőt éri, a nyomorultak csoportja a sírgödör szélén, e pupos háta, eltorzult arcok, lecsapott végtagok, fekélymarta testek vádoló képe, még szörnyűbb a katlanban heverő s most feltámadni készülő halottakénál. Kétszer tér vissza e képen a szép élet találkozása a dögletes halállal: baloldalt a vadászoknál s itt, jobboldalt, a gyönyörűségek ligete mellett. Virágos gyepon, karcsu fák alatt zsong a fiatal élet, olvatagon a zene szépségében: még egy kőhajításnyira sem a halál szakadékatól, közvetlenül a szélén, önfeledten, mint egy álmvilágban. Itt élhetjük át jobban mint bárhol a keresztény szemlélet szuggesztív világértelmezését: hogy az élet merő káprázat és gyönyöreinek tűnékeny illúziók és hogy az igazi valóság, a közvetlen, az eleven valóság a túlvilági. S hogy a földi lét legigazibb hívívője a halál: a halálbameredő emberroncok, a halálba hullott tetemek képében. Az égben az utolsó ítélet angyalai viaskodnak a pokollal a feltámadottak meztelen testbe burkolt lelkéért. De ugyane mennyei régiókig ér a szentéletű szerzetesek hajléka, akikről Isten gondoskodik, mint a mezők lilliomairól s akik közül az egyik alászállt e világ megilletődött uraihoz, hogy az igaz útra vezesse őket.

Ez az ellentéteket átfogó tanítás soha más korban nem válhatott volna ily szemléletes képpé, mint a trecentóban. A művészet feladta élettávolóságát, nem felfoghatatlan, csodálatos szimbólum többé, mert testbe öltözteti a testtelent, életet formál az eszméknek. De ez a művészi valóság mégsem földies. Allegóriái nem emberek, akik istenek és szentek szerepét játsszák, mint a renaissance-ban, hanem itt a gondolatok a szereplők, a gondolatok öltének élő vendégtestet, hogy felfoghatókká, közeliékké, rokoniakká váljanak az ember számára.

*

Ugyanebben az időszakban festette meg Andrea Orcagna (tulajdonképpen: Andrea di Cione) a firenzei S. Croceban a „Halál diadalát”. A freskó elpusztult, csak egyik sarkát sikerült feltárni századunk elején. E mű összefüggése a Trainiéval nyilvánvaló. Egy kolduscsoport maradt fenn belőle, két görnyedt alak, mögötte egy vak kinyújtott keze s lábuknál merev halottak. A két azonostárgyú festmény közül vagy az egyik mintaképe a másiknak vagy — ami szintén lehetséges — a kettő közös eredetire támaszkodik, talán egy elveszett sienai forrásműre, hisz itt már hagyománya volt a nagyszabású allegorikus ábrázolásnak. Az összefüggést Traini és Orcagna között már Vasari is felfedezte és Trainit Orcagna tanítványának tartotta. A valóságban Traini alkalmasint húsz évvel volt idősebb a firenzeinél s ha nem is kell közvetlen pedagógiai viszonyt feltételeznünk kettejük között, úgy Traini hatása Orcagnara nagyon is lehetséges; különösen, ha a pisai Szent Tamás-oltárt valóban Traini alkotta, akkor e mű szembeszökő stílusbeli hasonlósága Orcagna stílusával messzemenő következtetésekre jogosítana.

De a közös vonásoknál jellegzetesebb még a S. Crocebeli „Halál diadala”-töredék s a hasonlótárgyú Traini-mű közötti különbség: a kolduscsoport a firenzei mesternél zártabb s egyúttal áttekinthetőbb; a csoport lábánál fekvő halottakkal ritmikus egységet alkot. A háttér viszont nem táj, mint a pisai mesternél, hanem semleges sík.

Orcagna szándékait a domonkosrendi S. Maria Novella-templom Strozzi-kápolnájában lévő oltármű tükrözi félreérthetetlenül (76. sz. kép). Harmonikus, a maga nemében hibátlan mű, amelyet csak érett nagymester alkothat. Hogy mennyire sokrétű stíluselemek kereszteződnek benne, azt csak a tüzetes elemzés mutathatja ki. A kép háttére semleges arany, a liliommintás padló rész pedig a síkba vetül; így minden mélység hatás gyökeresen kiküszöbölődik. Ez a dugenteszk elv annyira határozottan megkülönbözteti e művet a kor hasonlótárgyú oltáraitól, hogy alkotója részéről tudatos visszanyúlást feltételezhetünk. Az alakok egyébként domborúan testiek. Nélkülözik a giottói súlyt s ez jól van így, mert különben hiányolnunk kellene lábuk alatt a szilárd talajt. Ruházatuk szabatos éllel mintázott redői a szobrászt éreztetik. Orcagna valóban szobrász volt, az ő alkotása e kor legjelentősebb firenzei plasztikai műve,

az Or San Michele-beli márvány-tabernákulum. Mint festő érezhetően kapcsolódik a régi festészethez. Krisztus a Strozzi-oltáron királyi méltóságában mutatkozik meg, mint a bizánciaknál: szigorú homloknézetben ül láthatatlan trónusán, a mennyei sugárzás közepette s tekintete minden múlandó felett a végtelenbe mered. Dicsfényét kerubimkoszorú övezi és elszigeteli még mennyei környezetétől is. Csak keze nyúlik ki: az egyikkel Péternek nyújtja a mennyország kulcsát, a másikkal Szent Domonkosnak a kinyilatkoztatás könyvét. Fojtott ünnepi csend árad e jelenésből, s minden oly roppant egyszerűnek tetszik itt, a Megváltó kitáruló homloknézete, a két térdelő szent szigorú profilja s a kezek világos kapcsolata. Ám az egyszerűség mögött a trecento-művész bonyolító-gazdagító szándéka rejlik. Az oltárkép többi hat főalakja, minden áttekinthetősége mellett, irányban, vonalban, kifejezésben eleven eltérésekkel hatja át a szimmetriát. A szerkesztés elve a monumentális, építészeten nyugodalmas, kristályosan tagolt csoportosítás; minden mellékmű, környezetelem kiküszöbölésével a figura az egyetlen kifejező közeg. A kilenc főalak öt mezőben helyeződik el, de — s ez élesen elüt a dugento felfogásától — az öt mező nem különül el szétválasztott rekeszekké; a hibátlan arányérzékkel megszerkesztett keret ugyan alányúlik a figurák válláig, de lejjebb nem hatol. Tagolás és összefűzés így eszményien megoldódik.

Ez az oltármű valóban klasszikus szellemet áraszt; logikus, áttekinthető, kiegyenlített és tudatos: csak firenzei szellemből fakadhatott. Azonban mélytűző színei és fényeinek lágy elevenessége (az egyébként ötvösi éllel mintázott formák fölött) a sienai festőiséggel talál kapcsolatot. Orcagna szigort egyesített lágyssággal, archaikus kötöttséget klasszikus oldottsággal, síkszerűséget testszerűséggel és már-már iparművészeten gondos részletmunkát összefogó, sűrített nagyvonalúsággal. Egy a multba merülő hagyományba kapcsolódik és modern egyúttal: igazi összetett jelenség, de összetettségében makulátlanul egyöntetű.

*

Orcagna oltárát jellegzetesen egészítik ki a Strozzi-kápolna falait díszítő, a Feltámadást, a Paradicsomot és a Poklot ábrázoló freskók: tárgyuk szerint azt a figyelmeztetést tartalmazzák, amelyben a dominikánus tanítás csúcson sodik: gondolj a végítéletre! E mű alkotója Orcagna fivére, Nardo di Cione. Kevesebb érzékkel bír a szerkezet kristályos áttetszősége iránt, mint Orcagna, formái lágyabbak, kecsesebbek s kevésbé zártak. Amennyire megkapóan hangulatos a három óriási méretű festmény, annyira kevésbé jelentős a kompozícióját illetően. A Feltámadást az ablaknyílás tagolja három részre s ennek megfelelően fent az ítélő Krisztust, jobboldalán az üdvözülöket, balján az elkárhozókat mutatja meg. A Pokol ábrázolásában Nardo Dante vízióját követi s a limbusztól a nyolcadik körig minden alvilági tájról földrajzi pontossággal számot ad és így e kép felaprózottsága, az összefogó ritmus hiánya miatt egy miniátor óriásméretű művének hat.

A Paradicsom (75. és 77. sz. kép) a legharmónikusabb a három alkotás közül. Szerfelett jellemző a Cione-fiak felfogására e mű összetett stílusa: ahogyan a régít, már túlhaladottnak tekinthetőt, az újjal egyesíti. Nardo teljesen kikapcsolja a térbeliséget, a mintegy százhatvan figura a merőleges síkháttér előtt sorakozik s ott, ahol a szilárd földönállás kikerülhetetlennek látszanék, a legelső sorban, felhőgomolyagok takarják az üdvözülők s szentek lábát. Hogy Nardo tudatosan tért ki sokhelyt minden mélységjelölés elől, nem is lehet vitás. Túl nagy művész volt, technikailag is túlságosan felkészült, semhogy Giotto vagy Gaddi látszattani leckéjét meg ne tudta volna tanulni, ha akarta volna. De nyilvánvaló szándéka volt elvonatkozni a térbeli valóságtól, hogy visszanyúljon a dugento absztrakt szemléletéhez. Bizonyos elemek ünnepélyes ismétlődése, az egymáshoz sorolás monoton ritmusa szerfelett alkalmas a valóban emelkedett hangulat kiváltására. A bizánci művészet bőven élt a „kórus-szellem“ e halmazó eszközzel s most Nardo is ehhez az eszközhöz nyúl vissza. A szentek sorai egyforma távolságban rétegződnek egymás fölé s fejük egyforma magas („izokefália“). Csoportjaik közé meredeken hasít a mennyei trónus építménye. Maga a trónszék fülkéje három kiterjedésű, de e síkszerű környezetben feladja téralkotó szerepét.

Am a trónoló csoport mégis csak plasztikus. És a domborúságot az óriásmű minden egyes figuráján érezzük. Itt tehát modernné válik Nardo. S szintúgy tisztára trecentesszék az alakok beszédesen változatos testtartása, amint hol homloknézetben, hol profilban, hol félprofilban mutatkoznak, fejük elhajladozik, tekintetük szertekalandoz, szép, eleven rendtelenségben, az ünnepélyes seregszemle zárkózott kötöttsége közepette. Nardo eléggé nagy művész ahhoz, hogy a stílus-kettősséget stílusegységgé olvassza; művészete legkevésbé sem naiv s távol áll minden primitívizmustól. A Cione-műhely raffinátn mérte meg eszközeit. S ha tovább elemzünk, megérezhetjük a mennyei királyi pár s az alattuk hódoló angyalok széles, súlyos, fukar redőjű köpenybe burkolt alakjaiban a giottói hagyományt; de ugyanakkor enyhe, könnyed gráciájuk sienai hangulatot áraszt, csakúgy, mint az egész mennyei együttes kecses hullámozása és a színek hamvas tüze. S végül lent, az alsó sor aprófejű, elnyújtott termetű paradicsomi hölgyeiben ki ne ismerne rá a Cecilia-mester gótikus arányaira? (60. és 61. sz. kép.)

Szép művészeti Múzeumunk trecento-gyűjteményének egyik főműve a Somzée-gyűjteményből származó Madonna (78. sz. kép) — akár Nardo alkotása, akinek Gombosi alighanem joggal tulajdonítja, akár Jacopo di Cione é, a legfiatalabb fivéré, miként az újabb irodalom feltételezi — mindenképpen remek alkotás. Ha a későbbi éveiben ridegebbé, szkematikusan gótikussá váló Jacopótól való, akkor annak legjobb korszakából származik, amikor bátyja műhelyében dolgozott. Képünkön angyalok tartják a Szűz mögött az aranybrokát kárpitot, amely elleplezi

a trónust. Az átszellemült angyalalakok ekként ugyanolyan tértelenül lebegnek, mint amily súlytalanul ül, törékeny kezei között a gyermekkel, a Szűz. Arany és vörös kelmék pompájától elüt a két legalsó angyal sárgásfehér és világoszöld, hűvös színakkordja s e világos színek hozzájárulnak a képhatás súlytalanításához.

*

A Giottótól való eltávolodás talán egyik mesternél sem érezhető oly mértékben, mint Andrea Bonaiuti-nál (Andrea da Firenzénél), aki a pisai Camposantóban és a firenzei S. Maria Novella spanyol kápolnájában alkotta főműveit, az immár hagyományossá vált allegorikus freskókompozíciók stílusában. Mintaképe elsősorban Traini volt, rajta kívül a sienaiak. Amikor „Az egyház diadalát” vagy „Szent Tamás dicsőségét” festette meg, az óriási falfelület tagolását tisztára a tárgybeli gondolati elrendezés szabta meg. Művét még kevésbé hatja át valamely összefogott szerkezeti elv, mint a Trainiét. Az ábrázolás szorosan egymáshoz fűzőtt s mégis széthulló részletekben tagolódik. Egy-egy ilyen rész néha a térbeliséget hangsúlyozza, például az „Egyház diadalá”-ban a kitűnő valóságérzéssel megrajzolt templomépület, vagy az előtte elhelyezett csoport. A többi figura egy része is kifejezetten plasztikus. De míg Nardo mesterien kiegyensúlyozza a kettős stílus (a térbeliség és a síkszerűség) ellentmondását, Andreánál stílusterést érzünk. Részleteire kell bontanunk e freskót, hogy szépségét élvezzük. Jóval egységesebb a Szt. Tamás diadala; ennek egyik remek részlete a szabad művészetek csoportja (79. sz. kép). Itt sem a szerkezet hat, hanem az egymáshoz sorolt, az „additív” elemek. A színpad térszerű; a talapzat-sáv felett megfelelő mélységben áll a pad. A szép, eleven figurák azonban nem ülnek valóban helyükön, testük nem érintkezik a szilárd alappal. Andrea következetlen s nem tervszerűen az; a feladat nehézségét nem tudja legyőzni. Annál jobban remekel gótikus eleganciájú női figurái változatos rajzában s a lábuknál ülő tudósok természetmegfigyelésen alapuló jellemzésében. Csupa különböző taglejtés,

különböző típus, amellet, hogy a testek s a fejek alakata korszerűen azonos.

A század harmadik negyedének egy másik jelentős képviselője Firenzében a lombard származású Giovanni da Milano. A század második negyedében Giotto és a sienaiak hatása kisugárzott egész Olaszországba s Giovanni a toszkán szellemből egy keveset már hazájából is magával hozhatott. Lombard eredetét egyébként bizonyos sajátosságai igazolják. Így elsősorban „chiaroscuro”-ja: a lágyan áthullámoztatott, szélesen kezelt fény- s árny-burok, a színek finom, tompán csillogó hamvassága.

Giovanni figuráinak aránya, kecses törékenyséjük gótikus jellegű. Láttuk, mennyire korszerű a gótika e században s viszonylag mily határozottan állt ellent Itália ennek az áramlatnak. Egy-egy iskolája, egy-egy mestere gótikus ízű műveket alkot, de ritka esetben valódi gótikát. S ha Lombardia valamivel jobban ki is tárult az északi szellem előtt, mint Toszkána, úgy Giovanni gótikája is csak viszonylagosan az. Egyébként a firenzei S. Croce Rinuccikápolnájában festett jelenetei Mária és Magdolna életéből (80. sz. kép) igazolják, hogy több érzékkel bírt a szerkezet iránt, mint Andrea da Firenze; s e téren talán a giottói mintakép varázsa alatt állott. Képein azonban a távlatlani pontosság ellenére sem a tér s a plasztika a hatás döntő eleme, hanem az arabeszk, a sötét háttértől elütő körvonal.

*

A század közepén s a hatvanas években tehát Firenze megállítja a giottói fejlődés iramát. Lélekzetet vesz, körültekint s egyeztetni igyekszik a múlt s a régmúlt eredményeit a legidősebbekkel. S ez egy-egy nagymesternek, Orcagnának, Nardónak, Giovanni da Milanónak remekművek formájában sikerül is. Mások — például Bonaiuti — kevesebb határozottsággal foglalnak állást és kezükből mintha kihullani készülne a drága örökség.

Am a firenzei trecento még nem mondotta ki utolsó szavát.

IX. A TRECENTO TOSZKÁNÁN KIVÜL

Nehezen alkothatunk magunknak fogalmat a művészi termelés bőségéről olasz földön. A lángeszű alkotók, a remekművek nagy száma eltereli a figyelmet a még mindig magas színvonalú, de jelentéktelenebb művekről. A döntő események bizonyos középpontokban zajlanak le. A századforduló idejében átmenetileg Róma volt egy ilyen közép-pont. A század első évtizedeiben Dél-Umbriába, Assisibe gyűjtötték össze a művészek színe-javát a ferencesek. Assisi és Umbria mégsem vált úttörő iskolák termőtalajává, holott minden előfeltétel adott volt: a legnagyobb idegen mesterek gyűltek itt egybe és példájuk ott ragyogott a hely-

beliek szeme előtt. A vidék termékeny volt és jómódú, özsze-köttetése a félsziget minden tája felé kitűnő. A ferences mozgalom innen indult ki s itt születtek meg legszebb eszméi. A művészi termelés valóban dús volt Umbriában, a sok kegyhely, a lakosság jámborsága és tehetősége bőven igényelt szép képeket. Mégsem vívta ki magának Umbria a trecento festészetében a szellemi vezetést még részlegesen sem; egy pillanatra sem adott lendítő erőt a festészet fejlődésének. Hogy Róma az egyházi belháború s a „babyloni fogság” (a pápaság székhelyének Avignonba való áthelyezése) miatt elveszítette vezető szerepét, az érthető; de

hogy Umbria vagy a nem kevésbé értékes anyagi és szellemi előnyök birtokában lévő hatalmas egyetemi város, Bologna, miért nem ragadhatta magához, legalábbis részben, a kezdeményezést, az igazolja, hogy sok anyagi és sok szellemi érték s egy meglévő művészi alapkultúra egy-magában még mindig nem elég egy jelentős művészi alkotófolyamat elindításához. Szükség van született művészi vezéregyéniségekre is, akik nélkül nem termékenyülhet meg a művészi közösség.

Toszkánára összpontosult a trecentóban a döntő jelentőségű festőművészeti tevékenység s itt is leginkább Firenzében és Sienában, míg a nem kevésbé gazdag Pisa — építészetében és szobrászatában jelentős központ — a festészet terén csak Trainival kapcsolódik az élvonal munkájába. A valamikor jelentős Lucca fénye elhalványult.

Az egész olasz területet véve tekintetbe, a következő tényezők kölcsönhatását figyelhetjük meg:

Mint kiindulóalap mindenütt jelen van az olasz román kori művészet, amely szorosan összefügg a bizáncival s olyan, mint a „bizáncinak“ nevezett — voltaképpen északkelet-földközítengeri — összstílusnak egy helyi változata. Az újabb bizánci hatás — a délolasz területtől eltekintve — a XIV. század folyamán megszűnik.

A másik, most legfontosabbá váló tényező a kettős toszkán stílusforradalom, a sienai s a firenzei, amely szétárad a félszigeten, Dél-Olaszországba kevesebb átható erővel, mint északon és középen.

A harmadik tényező a gótika, amely főleg francia forrásból — s csak Észak-Olaszországban itt-ott német forrásból — táplálkozik s melynek terjesztője egyfelől a miniatura, másfelől a szobrászat, utóbbi főként lombard közvetítéssel.

Egész Itáliában se szeri se száma a helyi iskoláknak vagy legalábbis helyi műhelyeknek. A harmad- és negyedrendű mesterek tevékenységét nagymértékben befolyásolja az a tényező, amely az élenállóknál úgyszólván számba se jön, a másodrendűeknél sem nyom döntő súllyal a latban: a véletlen. Tanulmányi körülmények, megbízóik igényei, szándékolatlan találkozások valamely nagyobb mesterrel vagy annak művével határozza meg fejlődésük irányát. Ők is fejlődnek, ha nem is tudatosan, sodortatnak az árral s ezzel akaratlanul maguk is erősítik az áramlatot.

*

Mindazonáltal akad a trecento folyamán szerte Itáliában nem egy mester, nem egy műhely, amely kiemelkedik az átlagból.

Riminiben a század első felében virágzott egy magas művészi fokon álló iskola. A döntő hatást Cavallini-nek köszönheti, aki itt dolgozott s kisebb mértékben Giottonak is, aki szintén működött Riminiben. A római Palazzo Venezia gyűjteménye őriz egy hat festményből álló passzió-sorozatot, a rimini iskola egyik leg-szebb alkotását (83. sz. kép).

E mű szerzője Baronzio, a legnemesebb trecentisták egyike; jelentős, nagy művész, de elszigetelt, mert gótikus expresszionista stílusa nem egyezett maradéktalanul az olasz egyetemesség szándékaival. Baronzio a kifejező színek s a kifejező mozdulatok művésze, végtelenül gyengéd s egyben megragadóan drámai. A heves, sőt, szenvedélyes érzelmet előkelő tartózkodással önti formába. Legjobb képei színültig tartalmasak, modorosság és finomkodás nélkül valók. Színei megválogatásában valószínűtlenül merész, de valami tűneményes egyensúlyérzék fojtja le lázongó pátozát; s ugyanoly valószínűtlenül árnyalatos is: ahogy kis különbségekkel játszani tud.

Baronzio Cavallini hatását dolgozta fel, de oly mértékig megemésztette, hogy függő viszonyról közte és a római mester között már nem lehet szó. Giotto rimini tartózkodásának közvetlenebb emléke maradt a Cavalliniénél: egy feszület, amelyet a rimini S. Francesco templomban őriznek (82. sz. kép) s amelynek szellemi rokonsága Giotto S. Maria Novella-beli feszületével igen szoros.

Fél évszázad választja el e művet a Giuntaétól (1. sz. kép) s e fél évszázad egy korszakfordulónak felel meg. A rimini mester műve körött a mély megilletődöttség csendje lebeg. A Giuntaéban az erőszakkal megfékezett szenvedély ég. Giunta nál a fény s az árny kemény, a domborúságot szolgálja s a domborúság kérlelhetetlenül szabályos vonalba zárul. A rimini műben a fény s az árny maga a mintázó elem. A vonalat nem „mondja ki“, hanem csak érezteti. A pisai mesternél a fény s az árny nem a valóság jelensége, hanem tűnemény. A rimini mester a tényleges fényforrást a baloldalon feltételezi s az ebből folyó következményekkel logikusan számol: az árnyak jobbfelé vetülnek. Giunta díszítően mintáz, igaz, hogy egy túlhevített belső élmény jegyében: expresszionisztikusan. A rimini mester Giotto hatása alatt szervesen mintáz, de úgy, hogy a világos tagolás és a szilárd összefoglalás nála is minden esetlegességet, minden naturalizmust kizár.

A tisztázó és a plasztikus szándék egyesíti a pisai mestert Giottóval s a Giottó hatása alatt álló riminivel s különbözteti meg hármukat például a sienai Ducciótól, aki a „Maestà“ Keresztrefeszítés-jelenetén a halványan szüremelő fény-árny-játékban oldja fel gyönyörű Krisztus-aktját.

Velencében a dugento folyamán s a trecento elején még nyomát sem találjuk valamely megújodási szándéknak. Velence — előkelő színvonalon — a bizánci kultúra letéteményese. Paolo mester a század második negyedében az első, aki meglazítja a bizánci hagyomány kapcsait és magasértékűen gótikus oldottságai hatja át a bizánci stílust. A velencei festők zöme azonban továbbra is hű marad a régi iskolához. Csak Lorenzo Veneziano-nak sikerült a század harmadik negyedében a velencei festészetet a korszerű irányba átállítania. Alakjainak típusa, színeinek lágy tüze sienai hatásra vall. Különös gótikus sajátsága művészetének a játékos-folyé-

kony, díszítő jellegű vonal iránti érzéke. Több művét, ezek között az egyik legelbűvölőbb Madonnáját a velencei képtár őrzi. (81. sz. kép.) A Szűzet itt Lorenzo rézsút ülteti, mandorláját (a mandulaformájú dicsfényt) kissé jobbra bilenti s így merészen megbontja a szimmetriát: ezzel már gyökeresen szakít a bizánci kötöttséggel. Egészen szokatlannul aszimmetrikus az angyalok elhelyezése is. A Madonna sziluettjének zártságát jobboldalt a muzsikáló angyalok festőien mozgalmasságon csoportja ellensúlyozza. A baloldalon fordított a viszony: itt a Madonna-csoport bontott és mozgalmassá, s a pillérszerűen álló angyalpár szolgál nyugodalmas kiegyenlítőül. E bonyodalmas aszimmetria Lorenzo egyéni találománya, de megfelel a gótika szellemének, csakúgy mint Mária köpenyének a homlokától lábáig játékosan alágördülő szegélye.

A szomszédos Padovában hosszú ideig tartott, amíg Giotto helybeni példamutatása megértésre talált. Guariento nyúl a század közepén először a giottói kifejezőerejű plasztikus formához és térábrázoláshoz s ezzel új indítást ad Északkelet-Olaszország festészetének, Velencét beleértve.

Umbriában a számos közepes mester közül kevés emelkedik ki jelentősebben. Ezek egyike Meo da Siena, aki Perugiában telepedett meg a tizes években s megelőzően alkalmasint Duccio műhelyében dolgozott. Komoly, mélyérzésű művész, ha kevésbé önálló is és kevésbé finom, kevésbé gazdag, mint sienai mintaképei. Az ő hatásának köszönhető azonban a sienai művészet térfoglalása Perugiában s ez a körülmény döntően kihatott a perugiai trecentora. Meo egyik bájos kis Madonnáját őrzi a perugiai képtár (I. tábla).

Toszkán hatásra fejlődik ki helyi iskola egy másik umbriai városban is, Fabrianóban. Ennek feje Alegratto

Nuzi, aki az Orcagna-műhelyben tanult s a tiszta, áttekinthető kompozíció művészetét sajátította el Firenzében, de vonalai s színei hangulatában Simone Martini hatását tükrözi.

Bár Lombardia művészi erőinek javát a szobrászat köti le, bőtermésű a festészete és kialakulnak helyi sajátosságai, amelyek részben az északi művészettel való érintkezés folyományai, így a dekoratíven mozgalmassá gótikus vonal s az eleven zsanerábrázolás iránti érzéke. A firenzei hatást korán befogadta Milano, Firenzének viszont Giovanni da Milano útján a fény-árny-ellentéteket lágyan összefogó chiaroscurót ajándékozta (l. 52. o.).

Modenában érdekes egyéniség Tommaso mester, aki a század harmadik negyedében bátor realizmussal festett egyéni kifejezésű fejeket. A valamivel fiatalabb Barnabada Modena végül is lényegében a sienai iskolához csatlakozott, kevésbé egyénien, de finom festői érzéssel.

*

Most, amikor Sienában egy arisztokratikus festői kultúra a Lorenzettikkel és követőikkel olyan csúcspontra ért, amelyen túl már nem látszott fejlődési lehetőség s amikor Firenzében a Cione-fiak műhelye visszapillantó és összefoglaló tevékenységével egy korszak látszott véget érni, a trecento mintha minden lényeges mondanivalóját elmondotta volna. Lezárhatnók e korszakot, mint befejezett egészet.

Am a trecento még hatalmas újító erők magvait rejtette s ezekből szökött szárba a század utolsó évtizedeiben az a festői termés, amely még mindig trecentesk ugyan, de egyúttal közvetlen előkészítője a korarenaissance új fénykorának.

X. SIENA A SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A két Lorenzetti halálával lezárult a sienai művészet legfontosabb szakasza. Amit a sienaiak a század második felében adhattak, a nagyok hagyományából táplálkozott ugyan — Simone Martiniéből talán még nagyobb mértékben, mint a két Lorenzettiéből — s táplálta az eljövendő korszakot, de nélkülözötte a festői finomultság s a nagy ihlet teljességét. Siena most a kismesterek iskolája lett; mindazonáltal akadt még az utódok között egy nagystílusú egyéniség: Barna.

Barnada Siena a század közepe táján merül fel s a század harmadik negyedében alkotja fő műveit. Művészi iskolázottsága szerint Simone Martini követői közé kell sorolnunk, de művészi szemlélete erősen eltér a mesterétől. A sangimignanói Colleggiatában festett húsz képből álló freskósorozata Krisztus életéből egy monumentális felfogású művész alkotása. Érzéke van a tér s a zárt kom-

pozíció iránt, ugyanakkor a mozgalmasság s a drámai kifejezés iránt is. Komolysága giottóian bensőséges, néha pedig bizáncian ünnepélyes. Formaábrázolása, különösen a redőzetben, erőteljesen plasztikus, néhol egyenesen tömbszerűen összefogott. E szempontból meglehetősen elszigetelt maradt Sienában. Annál is inkább, mert nélküli a sienai előkelőséget, folyékonyt és színpompát. Hogy gyengéd és bájos tud lenni, azt igazolja a sangimignanói S. Pietro-templomban festett Madonna-freskója; itt önálló és kezdeményező elmének is bizonyult. (84. sz. kép.) E műve életkép, de az életképet monumentális erő hatja át. Barna függetleníti magát az évezredek hagyományától és a Madonnát abban a pillanatban ábrázolja, amint a kis Jézust kézenfogva, sétálni viszi. Mellette áll két szent, Pál és Keresztelő János, megilletődött ünnepélyességgel. Az alakok térbehelyezése rendkívüli. Szent Pál — a mély árnyék-

ból erőteljesen kibontakozó tagokkal, — baloldalt egészen a kép keretéig kitölti az előteret; a Madonna a gyermekkel hátrább áll — a gyermek a két alak közötti hézagban s még egy kevés hátrább a Keresztelő sovány végtagú, de sűrű ruharedőkkel súlyosbított figurája: tehát részút a mélybe vezetőn helyezkednek el a szent jelenet szereplői. Pál súllyal az előtérbe lép, János szerényen meghúzódik s a háttérből tekint nagyasszonyára. Hogy e kép ezen elrendezés következtében szerkezetileg megbillen, hiba. De kárpótól a hibáért a bátor, modern szellemű kísérlet: a térszimmetria feladása s egy új módszer a mélység hatás meghódítására; s kárpótól a megindítóan bensőséges, nagyszerűséget intimitással egyesítő hangulat.

Barna tanítványa volt Luca di Tommè: nem kevésbé egyenetlen jelenség; a sienai nagymestereket követte, de néha gótikusan zsúfolta képeit. Legjobb műveiben Barna plasztikus szemléletéből tükröz valamit. — Érdekes alakja a sienai késő-trecentónak Andrea Vanni, Szent Katalin híve és barátja, tudós és diplomata s amellet 1356 óta egy festői műhely vezetője. Nem lehet tudni, mily mértékben volt csak vállalkozó s mennyire ő maga is tervező és kivitelező. Biztos műveinek tanúsága szerint Simone Martini nyomdokait követte, de hidegebb, keményebb nála, néha — különösen késői műveiben — a merevség határán.

A nagy mesterek egy másik jellegzetes haszonélvezője Lippo Vanni: művelt, jó érzékű festő.

*

A sienai aratás a század első felében oly gazdag volt, hogy maradt mit tallózni. A nagymesterek, élükön Duccio, majd Simone és a Lorenzettik felvetették az új problémákat s bizonyos fokig megoldották őket. A század közepén egy hatalmas fejlődési folyamat zárul le. Am ez a lezárulás csak látszólagos. Mert minden megoldás magában rejt újabb problémák csíráját. S gyakran nem is kell hozzá lángelme, csak tehetség, hogy tovább lehessen haladni egy megkezdett irányban, mindig vissza-visszapillantva a kezdeményezőkre.

Ilyen jellegzetes visszapillantó s egyben továbbhaladó volt Bartolo di Fredi, a legnépszerűbb sienai a század második felében. Megtanították rá a Lorenzettik, hogy miként kell teret ábrázolni: messzi tájat, fantasztikus épületekkel vagy egy templom belsejét, bepillantással ujjnyívékony oszlopok mögött kitaruló kápolnákra; megtanították a brokátok s fényében játszó kelmék ábrázolására; Simone feltárta előtte a folyékony szegélyű sziluettek, az előkelően tartózkodó, hajlékony mozdulatok szépségét. S a gótika, a francia mintakép, kígyózó hajtincseivel, keményen tört redőivel, izgatott zsúfoltságával és valóságot szomjúhozó mozzanat-megfigyelésével, szintúgy megbabonázta Bartolót. Gyakran mindez egy s ugyanazon a képen ellenőrizhető. Bartolo fürgeszemű, eklektikus, de mindent egybehordón is több és kevesebb az ügyes tallózónál: eredeti és bátor kísérletező, ám a művészi ösztön biztonsága

nélkül s így ez ősök eredményeiből egy s más kihull a kezei közül.

Példa erre „Három királyok“ oltára, jelenleg a sienai Akadémián (85. és 86. sz. kép); valóban, látszólag már nem sok választja el a quattrocentótól. A Madonnában még simonei tartózkodás érezhető, az első királyban némi északián tört groteszkség, ismét Simonera emlékeztet a fiatal király. De micsoda merész ötletek egy-egy részletben! Mindjárt elől baloldalt a paripa meglepő rövidülése, a prűszkölő lovak s dromedárok együttese. A háttérben mintegy kézzel símára kanyarított csupasz hegyek emelkednek, szimplábban, mint a Lorenzettiknél. Mögöttük azonban nem az égbolt zárja le a képet, hanem messze látunk, igen messze, amily távolságot az olaszokat megelőzően nem ábrázolt a középkori művészet. Igaz, hogy az elő- s a háttér között nincs szerves kapcsolat. Bartolo megzavarodik a részletmunka izgalmában s míg merészen kitérít a látáhatárt, megfélekedezik a Lorenzettik téralkotó művészetének lényeges vívmányáról: az egységes és szerves térszemléletről. S a kép ájtatos hangulatát valami farsangi, virgonc kíváncsiság fűszerezi s ez talán már nem is szentkép többé, nem evangéliumi történet, hanem egy meseszerű s mégis valóságos kavalkád, vígan poroszkáló lovakkal, kandi fejű tevékkel, lábatlankodó agarakkal és táncosan kecses napkeleti emberkéikkel a hegyek között el-elvesző kanyargó úton. Mennek Jeruzsálem felé, az üstökös után, s távol, igen távol tündöklök a fantasztikus templomi fellegrvár s még amögött is, a láthatárba veszön, ködlenek a hegyek. S aztán fordul az út, most már Heródes királyi várába ér a menet, ott tiszteleg a trónjára féltékeny zsarnok előtt a nyitott csarnokban. Majd tovább nyargal a királyi társaság, Bethlehem felé, s lent, íme, már meg is érkezett. Az egymás után történő dolgok elfogulatlanul egyetlen képen vetülnek elénk. Maga ez a „szimultán“ ábrázolási elv, valamely történet különböző mozzanatainak elbeszélése egyazon kompozíció keretén belül, már az antik miniátorok előtt ismert gyakorlat. A középkor sohasem átalja az egymás után lezajló eseményeket egyetlen szerkezetbe tömöríteni. De itt nem csak erről van szó s legkevésbé a szerkezetről, mely hol túlsúfolt, hol széteső. Hanem szó van a világ minden elbájoló jelenségében való gyönyörködő izgalomról, az ellenállhatatlan ingerről, amely arra késztet, hogy a tűnékeny szépség odarögzödjék a képre. Nagy kaland ez, amire Európa művészei indulnak! Északon még csak miniátorok vállalkoznak rá, akik elfogulatlan, avatott műértők számára készítik választékos műremekeiket; de itt Sienában már egy oltárképfestő is belevágja fejszéjét a nagy fába, holott az egész nép a közönsége. A kaland sikerrel jár s íme beköszönt a korarenaissance. Bartolo di Fredi, mint Benozzo Gozzoli szellemi elődje, képzeletét új tájakon járatja.

Ami azonban elvész a kezei között az — mint már említettük — a tér egysége és a festői finomultság leszűrt kultúrája. Vonalai gyakran kemények s színei elvesztik

hamvukat. Az előkelő festőiség örökségét azonban a kismesterek egy csoportja őrzi.

Ezek közé tartozik Paolo di Giovanni Fei, aki ugyanakkor egyben az új század köszöntője.

Egy „Mária születése”-képe pontosan Pietro Lorenzetti ötletébe kapcsolódik, csak éppen Pietro ünnepi komolyságát cseréli fel csevegő-csacsogó jókedvvel. Szent Anna kőcsoportjához hálósobája még tágasabb mint Pietronál, még több látogató is fér el benne s hátul a filigrán erkélyárkád mögött viruló bokrok integetnek. Ami nagyobb-méretű figuráin modorosnak, külsőségesnek hat, az az apróművű historiákhoz elbűvölő. — Nála idősebb s kevésbé modern kismester Niccolò di Buonaccorsi, akinek egy pompás „Angyali üdvözlés”-ét a mi Szépművészeti Múzeumunkban sokáig Simone Martini művének tartották. Az apró méret nemes ízlésű mestere, biztos a színérzéke és választékos a vonalvezetése. (IV. sz. tábla.)

*

Siena utolsó jelentős trecentistája, Taddeo di Bartolo, lényegében visszapillantó művész. Mintaképe elsősorban Simone Martini. Nem csoda, hogy a század utolsó nemzedéke szívesebben kapcsolódik Simonehoz, mint a Lorenzettikhez. Simone világiasabb volt, eleganciája öncélúbb, kecske ceremóniásabb. Taddeo szeme előtt Simone szépségesezménye lebeg. De valóságérzéke s drámai ereje fejlettebb s történeteiben a helyzetjellemzés kedvéért akár izgatott színészi taglejtéssel is ábrázolja szent alakjait. Szépművészeti Múzeumunk egy becses Madonnáját őrzi (88. sz. kép). Látjuk, hogy itt, a XV. század küszöbén, még mindig a plasztikai hatást eltörlő dekoratív románkori aranyháló borul a Szűz ruhájára. De Mária arca meleg hússzínnel, teli testszerűségében mintázott. S kifejezése üde és emberi. Tartása oldott, keze valóban megragadja az újját szopdosó gyermeket. E képben benne van

az egész mult és szelleme, hangulata, kifejezése csírájában tartalmazza az egész jövőt.

*

Siena — mondottuk — a század második felében a kismesterek iskolája. Siena most nem vesz részt szembeszökő forradalmi tényekkel a renaissance elindításában. De látuk, hogy különböző módokon mégis hozzájárul az újkori szemlélet kialakításához. A renaissance ugyanis nem csak a komoly, sugárzó és súlyos testi teljesség művészete; sok játékos gyönyörködést rejt a valóságos anyagi élet apró szépségei felett. Teli hangon zengő akkordjai köré pajzán „fioritura” fonódik. S e téren járult hozzá Siena a század végén a quattrocento elindításához, miután a század első felében a maga módján már megalapozta az új térszemléletet.

Megemlékeztünk a sienai művészet derűs hangulatáról a század végén. Ha a festészet még vallásos tárgyú is, de egyre kevésbé tisztára vallásos szellemű. És, a századforduló idején, Taddeo di Bartolo a sienai városházán megfesti Jupitert és Marsot ábrázoló freskóját, gótikusan bonyolult redőzetű köpenybe burkolva pogány isteneit; még igen kevésbé klasszikus kifejezéssel, de mégis: tárgy szerint pogány isteneket (akik ezúttal már nem démonok), a pogány ég felhői (s nem a pokol kénes füstje) közepette.

Egy kortársa pedig a szomszédos sangimignanoi városházában egy a házassálettől vett jelenetet fest meg (87. sz. kép). Ha a középkor miniatűrái között a lovagi időkben egy-egy erotikus színezetű ábrázolás elő is fordulhatott, úgy tökéletesen újkori jelenség egy középület falán maga az erotikus tárgy és elfogulatlan ábrázolási módja. Itt minden gyermekien ártatlannak tetsző. De negyedfél évszázad folyamán ebből a naív életvidámságból a rokokó raffinált, fülledt érzékisége feslik ki. Ahogyan a pogány ókor a császárok századaiban már magában rejti a nagy fordulatot a keresztény túlvilágiság irányába, úgy fakad a középkori kereszténység misztikus szelleméből ennek elmentése: az újkor evilági ízű művészete.

XI. A TRECENTO VÉGE; ALTICHERO ÉS A FIRENZEIEK

A századvég festőnemzedékének minden tartalom és minden eszköz a kezébe adatott, amit a század első felének nagy mesterei megteremtettek: a szilárd formát öltött emberi test, a kiterjedt tér, a burkoló fény, az eleven szín, az eszmei magasságban átszellemült, egyéni jellegű taglejtés, a drámai jellemábrázolás, az érzelmek átfogó skálája s a gazdag gondolati szerkezet. Csak a lángész hiányzott, aki az eredményeket összegyűjtse s alapjukon egy új művészi szemléletet emeljen. A lángész azonban késett. Am nagytehetségű művészek meg-megpendítették az új hangot, a jövő század hangját, ugyanakkor, amikor számos szűkebb látókörű mester felélte a hatalmas örökséget.

A trecento végén tehát minden előttünk áll, amin a renaissance felépült, csak — mint mondottuk — éppen az egységesítő hiányzott, akinek kezében a régiből megszülethetett volna a gyökeresen megújódott művészet, mint természetes, magátólértetődő örökség.

*

Láttuk a sienaiaknál, mint szövögetik a nagymestereik kezéből átvett szálakat. Egyesek eközben egy bizonyos mértékig átengedik magukat a gótika kevésbé olaszos változatának, a túlfeszített vonal, a túlradó hullámvázis démonának. Mások a finom művesség válogatott szépségével

gyönyörködtetnek. A sienai „trecento“ ecsetük alatt mélyen belenyúlik a XV. századba. Firenze nagystílbű volt s bármihez fogott, több erővel, szabadabb fantáziával, merészebb vállalkozókedvvel folytatta kísérleteit. A legnagyobb művészi cselekedet azonban egy északolasz mester nevéhez fűződik.

Altichiero veronai festő 1370 körül telepedett le Padovában s itt alkotta főműveit a S. Antonio-egyház S. Felice kápolnájában, valamint a szomszédos S. Giorgio-templomban. Altichiero nevét együtt emlegetik A van z o-éval, aki segédje volt s akinek tevékenysége szinte nyomtalanul oldódik fel mestere munkájában.

Padova — az Arénával — Giotto városa. S a giottói hagyományt néhány kisebb padovai mester — Guariento, Semitecolo — szerényen tovább örzi. Altichierónál érezzük azonban először, hogy a hatalmas ösképpel versenyre akar kelni és erőfeszítésével nem vállal szégyent.

Altichieróban, miként Giottóban, a nagyság szemlélete él. De Giottónál az alakok úgy foglalnak helyet színpadukon, hogy körülöleli őket a tér éppen akkora bőségben, amennyit a testek és a hézagok egymást kiegészítő ritmusa igényel. Altichierónál még a nyugodalmass csoportok is szétfeszítik a teret; alig akadnak hézagok halmozott szerkezeteiben. S ha kellő önmérséklettel le is fojt minden kitörő hevességet, gótikusan összeszorítja, a keretből szélteben s magasságban is kikívánczozón, az alakokat s a tájat. Teljességgel hiányzik belőle Giotto intimitása, a firenzei mesternek minden nagysága mellett is „kamarazene-karra“ méretezett hangszerelése. Altichiero muzsikája tekintélyes készültséget mozgósít és polifón, látszólagos egyszerűsége mellett is bonyolult.

Giottótól tanulta a taglejtés sűrített kifejezését, a kevés, de lényeges mozdulatok alkalmazását. Ez a bensőséges szófukarság köti őt a trecentóhoz. Kitűnően figyel meg mozgást, egy csataképében oly merész rövidülésekkel lep meg, mint egy barokk festő. De emberalakjai tömbszerűek, mint Giotto alakjai s mozgásukat nem a bonctanilag látott testi szerkezet, hanem a zárt ruhaburok fejezi ki. A fejek, gyakran egyéni, arcképszerű jellegük mellett is, összefogottak, az arcfelület kevésbé tagolt.

Ambrogio Lorenzetti után nagystílusban ábrázolni tájat s városképet már nem jelentett többé forradalmi cselekedet. De Altichiero különös érzékkel lát tájat s épületet: sziklatestei és városfalai meredekek, mint a Dolomitok hirtelen vonulatai s túlágaskodnak a kép zenitjén. S még valami: a kastély s a torony nem ül a domb hátán, mint gyermekjáték a homokbuckán, hanem teherrel súlyosodik a talajon. S a fákat nem mintegy szálanként ültette kertészhez a földbe, hanem kinőnek belőle s a sziklahasadékban tapadnak; növényzsalakból dús növényzet lett s az anyaföld hatalmas tüdeje lélekliz a szerves és a szervetlen természet egyetemében.

S egységes szellem hatja át embereit is. Noha megfigyel részleteket, néha életképszerű pontossággal, de sohasem vész el a részletben; a kép eszmei tartalma aláveti

magának minden szereplő egyéni megnyilvánulását. Figyeljük meg például, milyen szervesen helyezkedik bele — formailag és hangulatilag — az atyja által félrevont kisgyermek alakja a „Szent György lefejeztetése“-jelenet egészébe (89. sz. kép). Az Alpeseiken inneni gótikusok zsánerszerű játszadozása igen messze állt Altichiero méltóságától.

Altichiero összefoglaló művész, a két főforrás vizeit gyűjti magába, a firenzeit s a sienait, s erős, határozott egyéniség. Századvégi a maga felszabadultságában és természetközelségében, de mindenképpen trecentista, aki szervesen illeszkedik a maga korába: erősebb szálak fűzik a maga századához, mint a renaissancehoz.

*

A firenzeiek legtöbbször e korban éppen az hiányzik, ami Altichieróban oly meggyőző: a zavartalan egységesség, a határozott stílustudat. Gyakran meglepően modernnek s szinte minden megvan bennük, ami a quattrocen-tóra jellemző lesz, csak éppen a következetesség hiányzik belőlük, a genialitás szervessége.

Antonio Veneziano származására csak neve utal: művészete a firenzei környezetre vall, amelyben nyilvánvalóan nevelkedett. Firenze azonban ekkor — a hetvenes években — nemcsak a giottói hagyományt jelenti, hanem a sienai festőiség és a sienai tájszemlélet szabadságát s egyúttal a Giovanni da Milano által közvetített lombard halványan ködös levegőburkot is. A pisai Camposantóban — a második világháborúban elpusztult — S. Ranierilegendasorozatban folytatta Antonio az Andrea Bonaiuti által megkezdett munkát. Tág térrel dolgozik, messzi tájjal. Kisfejtű, lomhatestű alakjait hol nagy és groteszk, hol táncosan kecses taglejtések jellemzik. Az életképszerű részletek feljegyzésével nem oly önmegtartóztató, mint Altichiero. Bizonyos ellentét érezhető erőteljes, kihangsúlyozott vonalvezetése s a mintázása csillámló lágyága között.

Niccolo di Pietro Gerini főművét a firenzei S. Croce sekrestyében alkotta — a Keresztvitel, a Kálvária s a Feltámadás hármass freskójával — igazi érzékkel a vonal dallama s a színek szürke fényben rezgő harmóniája iránt. Alakjainak mozdulatai lélekből fakadnak, néhol szabadon kibontakozók, néhol ünnepien kötöttek. Nála is megtaláljuk a hirtelen emelkedő tájhátteret, ha nem is oly lélekzetakasztóan, mint Altichierónál. Egyébként térábrázolásában ingadozik: hol az orcagnai elvonatkozással, hol a sienai kitárulással él. A határozatlanság sok művére jellemző.

*

A századvég két legmozgékonyabb firenzei festőegységisége Spinello Aretino és Agnolo Gaddi.

Spinello az Orcagna-iskolából származott, ott sajátította el a magas mesterség minden ismeretét. Eleinte képei az Orcagna-stílus ünnepi elvonatkozását tükrözik, de a nyolcvanas évek folyamán igen tudatosan, igen ha-

tározottan kapcsolódik Giottohoz. E szempontból egyik főműve, a montolivetói oltár, az átmeneti állapotot képviseli. Ennek a hatalmas méretű oltárnak egyik szárnyát birtokolja Szépművészeti Múzeumunk (93. sz. kép). A két szent még kissé lebegőn áll az aranymintás padlón, orcagnai ünnepélyességgel. De testük szilárdan mintázott és szobrászian domború. Arányaik gótikusak és gótikus a mód, ahogyan a keskeny mezőt szinte maradéktalanul kitöltik. A predellaképek színpada sokkal mélyebb az orcagnai predellakénál, az alakok szabadon, elevenen mozognak benne.

Spinello Giotto-stílusát legtisztábban a San Miniato sekrestyében festett Szent Benedek-sorozata képviseli. A karcsú, elegáns redőzetű figurák helyét a tömörszerű, súlyos, zártan mintázott alakok foglalják el. Kevés taglejtésben összpontosul az elbeszélő tartalom. A tér tág, a hézagok elevenítő szerep jut. A színpad mélyebb ugyan a giottóinál — körülbelül a Gaddiának felel meg — de lehetőleg lezárt. A táj régies, a hegyek köből metszettek, a fák dekoratívan elvontak, az épületek nagysága csökkentett és a figurális szerkezet szolgálatában állanak. Spinellónak ez a visszanyulása Giottoig igen nagyjelentőségű. Jó volt újra emlékeztetni idézni a már-már feledésbe ment, tisztázott értelemmel áthatott giottói téralkotást, a takarékos, lényegesre szorítókozó kifejezőnyelvet.

Spinello azonban nem vont le ebből a visszafordulásból messzebbtekintő következtetéseket. A kilencvenes évek óta fokról-fokra a századvégi gótika hatása alá került. Amit végig megtart, az a redőzet szüksézává, összefoglalt kezelése, az arcok zártsága s a nyugodalmas, mélyen lelki kifejezésre való törekvés. Ugyanakkor a sienai forrásból is merít, a térábrázolást bonyolítja és tágítja, anélkül, hogy minden esetben tisztázni is tudná; a színei gazdagok és lágy fényburok vonja őket egybe.

Utolsó főművét a sienai városházán alkotja (94. és 95. sz. kép). Ambrogio Lorenzetti közelsége nem maradhatott rá hatás nélkül. Voltaképpen a Lorenzetti-féle széles, szabad tér, a giottói sűrítettség és a gótikus halmozottság között keresi a kiutat. Valódi művésze gyénieség s így minden képe vonzó és magvas. De az új egységes tartalmi élményre s az annak megfelelő formanyelv kialakítására nem hivatott.

A belsőtér ábrázolásban (95. sz. kép) megőrzi a giottói színpadot s még az enyhe rézsúthoz is ragaszkodik. A távlat azonban kettős és távol áll a S. Croce-beli Giotto-képek hibátlanságától; a teret magas szemszögből tekinti, a figurákat azonban letről. Az arányok is bizonytalanok, egyenetlenek. Annál elevenebb a csoportosítás és bensőségesebb a kifejező taglejtések tartózkodó beszédessége, habár távol áll Giotto átütőerejű érthetőségétől.

Amikor szabadtéri jelenetet ábrázol, a nehezebb térbeli feladatokkal szemben meglehetősen tanácstalan. Itt is a részletek szépek; az összhatás, hibái ellenére, megnyerő.

Zavarára jellemző a Tengeri csata érdekes kompozíciója (94. sz. kép). A tengert majdnem síkba vetíti,

mintha madártávlatból látná, a hajókat azonban oldalnézetben ábrázolja, de úgy, hogy egymás fölé rétegezi az egymásmögöttit. Megkapó a kép dekoratív ritmusa és a megannyi eredeti megfigyelésen alapuló eleven mozdulat-motívum.

Agnolo Gaddi méltatásánál nem szabad a meszesetekintő következetesség, a feltétlen művészi egység követelményeivel mérnünk. Ha kétségtelen is, hogy Agnolo eklektikus, hogy tehát eredményeit innen is onnan is, néha szervetlenül sajátította ki, meg kell éreznünk mindennek ellenére művészváltát és látomása nagystílúságát. Főművét a firenzei S. Croceban alkotta 1380 körül: előbb a főoltár fülkéjében a Szent kereszt történeteit (91. sz. kép), utóbb, műhelye erősebb bevonásával, a Castellani-kápolna legendáit.

A fény s árny hullámozása, a színek tompított harmóniája összefoglalja egyébként lazán szerkesztett képeit. Az „Igazi kereszttel való gyógyítás“ jelenetén reliefszerűen helyezi el népes csoportjait az eléggé mélyre méretezett előtérben. A háttér tág távlatával független életet él. Elemeit — a hegykúpocskákat, a bonyodalmas kis épületeket, a címerszerű fákat — szinte egyenként rakta össze s csak a középső, sejtelmesen sötét ligetben érzünk valamit Altichiero tájszemléletéből. Agnolo képét mégis jelentőssé teszi az egyes alakok természetes, belső nagysága. Az ágyán felülő asszony a maga giottói egyszerűségében meg kell hogy maradjon emlékeztünkben.

Később Agnolo a koráramlatnak szolgáltatja ki magát és gótikussá válik: Kálvária-képe (92. sz.) minden ízében gótikus. Mélyen tűző színeiben a sienai örökség él, de giottói nagyságot talán csak Szent János alakja őrizett meg. A kép zsúfolt, a térvizonylat bizonytalan, fojtott nyugtalanság fűti, mely egy-egy hevesebb hangsúlyban robban ki. Ha az olasz művészet ezen a vonalon haladt volna tovább, egyenesen az Alpeseken inneni gótika révén kellett volna kikötnie.

*

Egyetlen nagy művész hordozta csak magában egy vezéregyéniség lehetőségét: Don Lorenzo Monaco. Mindenben megfelelt kora nemzetközi áramlatának, a gótikának; és fölényes tudása, finomult ízlése sajátos új tartalommal töltötte meg a közös európai stílustól felkínált kereteket. Hogy az induló quattrocento hamar ki tudta vonni magát Don Lorenzo varázsos hatása alól, hogy a vezető mesterek merőben eltérő úton keresték a kibontakozást, eloldódva az északi szándékoktól — mutatja, mennyire idegen maradt Itália legbelsőbb szellemétől a gótika nyugtalan, lázas álmvilága.

Don Lorenzo Monaco sienai származású volt s magával hozta Firenzébe szülővárosa kiérett és átszellemült festészetét. Benne élt az örökség: Simone meredek és mégis oly folyékony vonalainak s előkelően tartózkodó gesztusainak nyelvezete; benne élt az árnyalatokban játszó, fényben s árnyban lágyan átúsztatott színek kultúrája s az érzék

A TRECENTO ATTEKINTÉSE

A XIV. század mestereinek életrajzi adatait is csak hiányosan ismerjük. Táblázatunkban e mestereknek — feltételezhető — működési idejét szemléltetjük.

A nyíl jelzi, hogy az illető mester működési ideje a század határát túllépi

| | A t r e c e n t o (1300—1400) | | | |
|----------|--|---|------------|------------|
| | 1. negyede | 2. negyede | 3. negyede | 4. negyede |
| Siena | ←Duccio— ←Ugolino— —Simone Martini— —Lippo Memmi— —P. Lorenzetti— —A. Lorenzetti— | —Barna— —Bartolo di Fredi— —Taddeo di B.— | | |
| Firenze | ←Giotto— —Cecilia-mester— —Taddeo Gaddi— —Daddi— —Maso— —Nardo— —Orcagna— —Jacopo di Cione— —Andrea Bonaiuti— —Agnolo Gaddi— —Spinello— —Monaco— —Starnina— | | | |
| Pisa | | —Traini— | | |
| Milano | | —Giovanni— | | |
| Modena | | —Barnaba— —Tommaso— | | |
| Padova | | —Guariento— —Altichiero— —Avanzo— | | |
| Velence | | —Paolo— —Lorenzo— | | |
| Rimini | | —Baronzio— | | |
| Fabriano | | —Allegretto Nuzi— | | |
| Perugia | —Meo— | | | |
| Róma | ←Cavallini— | | | |

a képsík dekoratív kitöltése iránt. Am nyugtalanabb volt nagy sienai elődeinél, több engedményt tett az öncélú formajáték javára. Redői a testtől eloldottabban lobognak, szegélyei szeszélyesebben kanyarognak és karcsú szentjeit démonibb izgalom fűti. Hogy törtté, vaddá, modorossá, túlhalmozóvá vagy olvataggá sohasem vált, azt győzhetetlen toszkán mértéktartásának köszönhetette.

Firenzei Angyali üdvözlétében (96. sz. kép) sellőlendületű alakjait hullámos-folyékony redőzet borítja s egy-egy mozdulat, kecses kezük egy-egy intése mintegy ruhájuk öbléből siklik elő. Nem kell nagyobb s mélyebb érzelmeket fitogtatnia, mint amilyeneket a dús forma bonyolult ritmusa, a fény misztikus hullámzása, a színek tűnékenysége, az arcok s a taglejtések finomultsága amúgy is áraszt. Itt, Firenzében mondta ki a sienai trecento, Don Lorenzo gótikája nyelvén, átszellemült érzékiségének utolsó himnikus szavait.

*

A firenzei Akadémia Don Lorenzo két kis tengeri jelenetét őrzi, predella-részleteket. E képecskéket valószínűtlen mesehangulat fűti s a felszabadult festőiség tűnényes éjszakai fényjátékot varázsol a játékos tengerre. E tájak azonos mesehangulata s némi rokonság a színek megválogatásában indokolta, hogy Starnina az Uffizi-képtárban őrzött táját a Szerzetesek életével (98. sz. kép) régebben Lorenzo Monacóéna tulajdonítsák. Starnina problematikus alakja újabban egyébként több súlyt nyert, amióta a firenzei Carmine-templomban felfedezték egy freskójának töredékeit. Mintha visszanyúlna ismét a giottói hagyományhoz s talán nagyobb szerencsével, mint Spinello. Maso robusztus nagyságára emlékeztetnek fejei. Ha több marad fenn munkájából, talán ma másképp ítélnék meg a quattrocento nagy forradalmárának, Masacciónak kezdeteit is. Am a játszi szerzetesképen is látni, hogy valaki olyan alkotta, akinek érzéke van a tér testisége iránt, aki éreztetni tud súlyt és mozgást

és jelentőséget tud kölcsönözni minden kifejező taglejtésnek. Groteszken faragott alakjai helyel-közzel Hieronymus Bosch humorát idézik.

Ha vele zárjuk a trecentoról szóló beszámolóinkat, talán a legjobban hidaljuk át a jelentőségteljes századfordulót.

*

Így alakult tehát e korszak:

A XIII. század elejének románkori nyugodt és derűs zártságát a század közepe után a mély nyugtalanság és szenvedélyesség váltja fel, egy fajtája a „manierizmus“-nak (l. 16. o.). A pisai Giunta és a firenzei Cimabue, az új és emberibb érzelmi felfokozottság mértékjelzői; Sienában — könnyedebb változatban — Guido üti meg a kor hangját.

A század végén egy új szándék kristályosodik ki: meghódítani a valóság világát a földöntúli eszmék és elemények kifejezésére. E szándék kettős alakban ölt testet: Duccióban és Giottóban, akinek legnagyobb elődje Cavallini.

Az új század első felében kiteljesedik a trecento minden stílusterékvése. Sienában Simone Martini a gótikához közelíti Duccio stílusát. A két Lorenzettinél azonban Duccio finomultságával Giotto szilárdsága párosul. Firenzében viszont a sienai könnyűség s mozgalmasság lazítja fel Giotto tömörségét.

A század közepén a toszkán génusz lélekzetvételnymi szünetet tart: visszapillant, összefoglal s ami túl nagy terhet jelent Giotto örökségében, azt egy időre félre teszi.

A hetvenes években Altichiero ismét egy lényeges lépést tesz a valóság meghódítása felé.

A század végén a gótika újabb hulláma önti el Itáliát — a gótika, amellyel az egész trecento folyamán ki-kimagyarazkodik, de most mintha egészen magáévá akarná tenni. Am a toszkán hagyomány túl erős, túl mélyen alapozta meg a renaissance épületét. Az olasz szellem győztes marad s lezárva művészete első dicsőséges korszakát, készen áll új feladata teljesítésére.



A TRECENTO FESTÉSZETE KÉPEKBEN

GIUNTA PISANO

Giunta pisai festő. Meghalt 1255 és 1267 között. Hiteles műve csak kettő van: az itt bemutatott festmény, valamint a pisai S. Ranieriben őrzött feszület. Neki tulajdonítható a bolognai S. Domenico és valószínűleg a pisai S. Caterina feszülete is. A többi műve kétes.

Giunta művészi értékelése az egyes szerzőknél változó. Weigelt közepes művésznek minősíti és hivatkozik Supino egy 1904-ből származó véleményére. A modern szerzők általában magasra értékelik. Művészetét legtöbbször — Muratov, Toesca stb. — a bizánci stílus származékának tartják. Sirèn és Vavalà a bizánci eredet fenntartásával, drámai kifejezésében látnak egyéni jelleget. Van Marle szerint a bizánci befolyás „könnyedén érintette” Giuntát. Coletti a bizánci hatást csupán külsőségesnek minősíti és Giuntában egy minden ízében olasz nagymestert ünnepel. — Nézetünk szerint Giunta feszületei a legszorosabban összefüggnek a tágabb értelemben vett bizánci kultúrkör stílusával, de ez legkevésbé sem zárja ki egyéni sajátosságát, amely a vonalak különös élében és finomságában nyilvánul meg.

1. sz. kép. FESZÜLET

(Assisi, S. Maria degli Angioli.) XIII. sz. második negyede.

A végződéseinek kiszögelésekkel tagolt széles sötét kereszt lapján csüng a Megváltó görcsös szenvedésben megdermedt teste. Karcsú, hosszú alakja kérlelhetetlen éllel mintázott ívekben rajzolódik le. Arcán, kínban lezárt szeme fölött, meredeken felhúzott szemöldökén a halálos szenvedés jegyei. Vállai túlfeszített ritmusban emelkedik. Tagjait szigorú ívek választják el egymástól; azonosan ismétlődik a tojásdad alak a kar, a mell, a hastájék s a lábszár izomzatában. Az orr élét s tövét két kemény, villaszerű vonal jelzi, az ősi bizánci hagyománynak megfelelően. A félelmes kifejezést csak két mozzanat enyhíti: fent a kígyózó haj s a derékon a végtelen gonddal redőzött ágyékkendő. A test ámbraszínű s rajta misztikusan, rózsás-gyöngyszerű tűnékenységgel rezegnek a fények. A le-sújtó gyász kifejezésében, minden túlfeszítettség ellenére előkelő mértéktartás uralkodik.

(L. 29. oldalt is.)

SIENAI MESTER

A névtelen sienai mester a XIII. század derekán működött. Előadásmódja rokon a Guidóéval és egyúttal előkészíti Duccio festészetét. Könnyed modora mindenképpen elüt a firenzeiek szenvedélyes lendületétől. A mester a román és a bizánci hagyományt egyesíti.

2. sz. kép. SZENT PÉTER KISZABADULÁSA A BÖRTÖNBŐL

(Részlet a sienai S. Pietro in Banchi oltárából. — Siena, Accademia.) XIII. sz. harmadik negyede.

A derűsen, akvarellés könnyedséggel festett oltárlap egyik legjellegzetesebb képe Péter kiszabadulását ábrázolja, mégpedig a történet két mozzanatát; balra az angyal felébreszti Pétert, jobbra búcsúzik tőle.

Formailag a kép két mozzanata tökéletesen egybeszerkesztett. Minden figurát egy-egy épület-tag támogat: balra az angyalt a börtön első, emelkedő boltíve, Péter nyugvó alakját a középső és a lejtő ív. A kiszabadult apostol külön hangsúlyt nyer a mögötte álló karcsú toronnyal, míg a búcsúzó angyalnak a szélesebb épület nyújt kellő háttérrel. Minden alak könnyeden hajlik s az ívek mozgalmas koncertje a képsík középtengelyében, a torony bal szélén nyugszik meg. A szín a döntő elem itt a rajz mellett. A tér csak két kiterjedésben játszik szerepet: minden test a síkba vetül. A rajzot fehér vagy korallszín vonások rögzítik, a fények fehérrel rajzoltak. A színek üdék és frissek. Az épületelemek részben világosokker színűek, a hármaskör ív s a jobboldali épület rózsaszínű. A börtön fekete háttérrel előtt pompásan érvényesül az angyal sötétokker inge s világoskék palástja, Péter rózsás ruhája s világoskék köpenye, a börtönőr piros ruhája s kék vértje, valamint az arany glóriák s a zöld rács együttese.

(L. 30. oldalt is.)





A MAGDOLNA KÉP MESTERE

Ezt a névtelen mestert Sirèn rekonstruálta. (Toskanische Maler im 13. Jh., Berlin 1922.) Nevét könyvünkben közölt művétől nyerte, mely eredetileg a firenzei SS. Annunziata-kolostor tulajdona volt. Neki tulajdonítható egy sor más alkotás is, melyek közül a legnevezetesebbek a párisi Musée des Arts Décoratifs egy antependiuma, amely a trónoló Madonnát ábrázolja két szenttel és hat történetet a Madonna életéből; egy hasonló mű a newyorki Yale-egyetem gyűjteményében; a popi S. Fedele Madonnája; a rovezzanói S. Michele trónoló Madonnája stb.

3. sz. kép. SZENT MAGDOLNA ÉS LEGENDÁJA

(Firenze, Accademia.) XIII. sz. harmadik negyede.

Az oltárkép a következő jeleneteket ábrázolja: 1. Magdolna könnyeivel áztatja Krisztus lábát. 2. Lázár feltámasztása. 3. A feltámadott Krisztus megjelenik Magdolnának. 4. Magdolna ígét hirdet a népnek. 5. Magdolna mennybeemeltetése. 6. Magdolnát angyal táplálja. 7. Magdolna áldozása. 8. Magdolna halála. — A középmező Magdolnát ábrázolja; a legenda szerint a bűnbánó asszony aszkétai meztelenségét bokáig érő sűrű haja fedte be.

Magdolna magasan elnyúló alakja tölti ki a kép középső mezejét. Vöröses, fekete színnel árnyalt haja szőnyegszerűen borítja testét. Domborúsága csak arcának és végtagjainak van. Arc kifejezése kissé bábszerű, a piros foltok arcán a régies szokásnak megfelelőek. Keze, széles fényeivel, igen kifejező.

A jelenetek elevenen mesélik el az egyes történetek lényegét. Az ábrázolás módja tisztára síkhoz kötött; a háttér mindig jelentősen támasztja alá a figurális elemet, pl. a felső bal képen a — zárt helyiséget jelző — kupola íve kihangsúlyozza Krisztust, az ív szöge, az asztal széles lapja Magdolna megtörtségét szuggérálja. A torony, a hegy szilüetje (a jobb első s második, a bal legalsó képen) kiemeli a fő szereplőket. — A rajz, minden eleveisége ellenére, nincs bizonyos ridegség híján; a fekete vonalak szárazak. A kifejezés beszédes, de seholsem nagyszerű. A színek élénkek s néhol tüzesek. A fénynek itt-ott (pl. Magdolna tenyerén) elevenítő szerepe van.

(L. 29. oldalt is.)

JACOPO TORRITI

Jacopo Torriti a dugento-vég római iskolájának jelentős személyisége. Csak két biztos műve maradt fenn: a római S. Giovanni in Laterano apszis-mozaikja 1290 körül s túloldali képünk. S. Giovanni-beli mozaikját 1884-ben oly durván restaurálták, hogy elveszítette eredeti jellegét. A S. Maria Maggiore-beli mozaikok kapcsolata ókeresztény, erősen antikos jellegű mintaképekkel igen világos. — Problematikus Torriti működése az assisi S. Francesco felső templomában. E tekintetben a szerzők nézete igen eltérő. (A különböző attribúciókat lásd Emma Zocca Assisi-katalógusában, 1936. Az ó- és újtestamentumi jeleneteket a kutatók egy része Cavallini, Torriti és Cimabue, illetve iskoláik között osztja fel. Coletti — 1941 — úgy véli, hogy a második keresztbólt kerek képeit biztonsággal Torritinek tulajdoníthatja.) — Torriti a bizánci stílusban gyökeredzik, de egyéni kifejezőnyelve a római méltóság szellemét tükrözi.

4. sz. kép. MÁRIA KORONÁZÁSA ÉS JELENETEK MÁRIA ÉLETÉBŐL

(Róma, a S. Maria Maggiore apszisának félkupoláján.) 1295 körül.

Képünk ablakközi sávja a következő jeleneteket ábrázolja: 1. Angyali üdvözlés. 2. Jézus születése. 3. Mária halála. 4. Háromkirályok. 5. Jézus bemutatása a templomban. (Lásd 6. számú képünket is.)

A boltozati kép az alaki ábrázoló s a tisztára díszítő stílus sajátos egybekapcsolása, függetlenül minden a valóság illúzióját keltő elemtől. A szerkezet közepét a körrel határolt koronázás-jelenet foglalja el. A síkba vetített trónuson nagy méltósággal domborodik ki Krisztus és Mária testes alakja. A kör elszigeteltségét lent kétoldalt a cikázószárnyú angyalsereg bontja meg, mint a mű egyetlen nyugtalan eleme. Az indadisz, vidám antikos hangulatával, a paradicsomi életet jelképező. Alatta három-három szent némileg archaikus alakja áll, sokkal kevésbé plasztikusan mintázottan, mint a két főalak. A kép hangulata ünnepi és komoly. A mozdulatai kötöttek. A redőzet lágy és súlyos, de az alakoknak összehatásukban még sincs súlyuk. A színek finom átmenetekben csillognak, a ruha redői között fény és árny dereng.

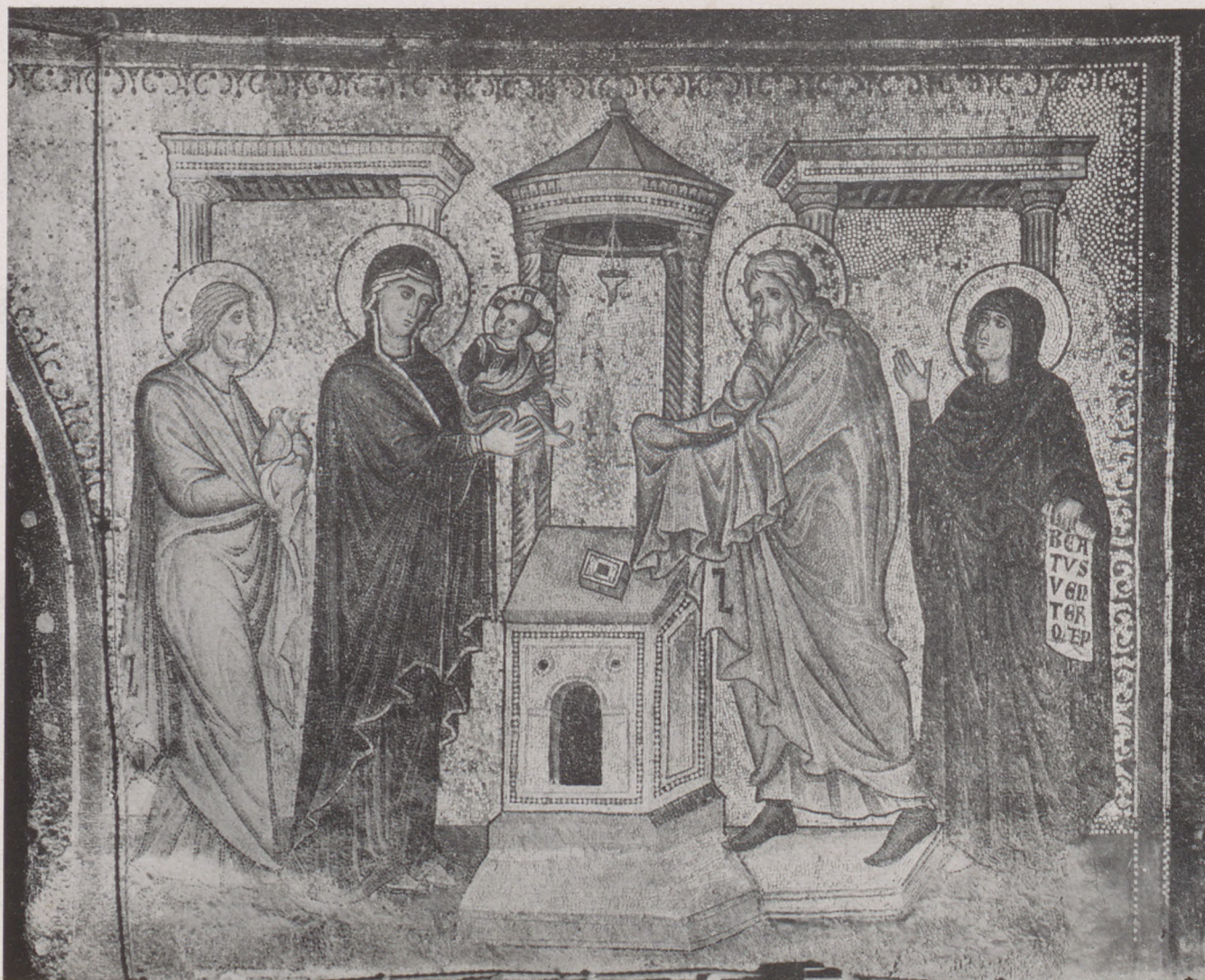
(L. 30. oldalt is.)

5. sz. kép. A FENTI KÉP RÉSZLETE

Szent Ferenc, Szent Pál és Szent Péter. Lent jobbra a Nilus képe a Nilus istenével — egy az antik festészetből átvett motívum. Jobbra a térdelő adományozó alakja.

(L. 30. oldalt is.)





Joseph

Maria

Aaron

Anna



+ SISTITVR IN TEMPLO PVBR. ET SYMBONIS IN VLNIS
 RECHITVR CUI DARE CVIES TEM IVGNIE SERV
 CODSPERE DEVM CLAVM IVBAR OMNIVS DTVM

6. sz. kép. JACOPO TORRITI: JÉZUS BEMUTATÁSA A TEMPLOMBAN

(Róma, a S. Maria Maggiore apszisában, a 4. sz. kép részlete.) 1295 körül.

7. sz. kép. PIETRO CAVALLINI: JÉZUS BEMUTATÁSA A TEMPLOMBAN

(Róma, a S. Maria in Trastevere apszisában) 1291.

(Cavallini személyi adatait lásd a következő oldalon.)

Torritinál a képmezőt oldalsó széléig kitöltik a figurák. József kilépő lendületében, Anna mozdulata hevében érintik az előttük álló köpenyét. Cavallininál az alakok a képmezőhöz viszonyítottan kisebbek, távolabb állnak egymástól s a kép szélétől és színterük mélyebb. A művész a nyugalom pillanatát választotta, míg Torriti a drámai mozgalmasságét: amint a látnoki főpap a gyermek után nyúl. Cavallininál az oltár s a két épület — az újszövetség templomát s a zsinagógát jelképezve — egy-egy a térben mélyen kiterjedő, a háttértől eloldódó és gazdagon tagolt test. Torritinál az oltár oszlopai összezárulnak s a két templomot egy-egy párkány s oszlopfő képviseli, míg az oszlopok törzsét a szereplők majdnem elfödik. Minden építészeti elem ekként súlytalanná válik s a háttéren függ. Érdekes, hogy Torriti kapcsolata az antik művészettel inkább külsőséges, mindössze motívumot, alakot vesz át („morfológikus” kölcsönzés); Cavallini lélekben közelebb áll az antikhoz. — Továbbá: Torritinál a redők, a taglejtések izgalmát fokozón, élesen megtörnek s hegyesen végződnek; rajzuk túlhevített. Cavallini redői lágyan s telten, néhány egyszerű, függőlegesen vagy ívben rendeződő ráncban burkolják a domború alakokat. A fények s árnyak szélesen ömlenek el és ködlő átmenetekben váltják fel egymást, míg Torritinél hirtelen fények s kemény árnyak ütköznek össze.

Torriti ekként lelke mélyén a hagyományos bizánci szemléletben, Cavallini az új — szinte klasszikus ízű s a trecentót behirdető — szellemben alkot.

(L. 30. oldalt is.)

PIETRO CAVALLINI

Neve először 1273-ban szerepel római okiratokon. 1270 és 1303 között három ízben a római S. Paolo fuori-ban festett freskósorozatokat; ezek 1823-ban elégték. A nyolcvanas évek végén Assisiban dolgozott Torritival és Rusutival egyidőben. A kutatók nagyrészt megegyeznek abban, hogy a Cavallini-stílus a S. Francesco felső templomának főhajó-freskóin egyes ó- és újtestamentumi jeleneteken kimutatható. A két sorozat egyes képeinek szerzőségét illetően azonban, valamint abban a tekintetben, mi tulajdonítható magának Cavallininek s mi a segédjeinek, a vélemények igen eltérőek, aminek egyik főoka a freskók rongált állapota. (Lásd Zocca idézett Assisi-katalógusát.) 1291-ben alkotta a római S. Maria in Trastevere apszis-mozaikját (lásd 7. számú képünket) s 1293-ból való a római S. Ceciliában festett s az Utolsó Ítéletet ábrázoló freskója. E templomot később átépítették s a nyugati fal elé belül erkélyt emeltek, kettévágva ezzel a freskót. Az erkély szintjén fennmaradt töredéket Hermanin fedezte fel 1901-ben a vakolat alatt. (Az „Utolsó Ítélet” fennmaradt részének reprodukcióját teljes terjedelemben közölte a „Kétezer év festészete” a 184–185. oldalon.) A szomszédos falak gyér freskómaradványai növendékmunkák. — 1308-ban Cavallini a nápolyi király szolgálatában állt. Élete utolsó szakában alkototta a római S. Paolo fuori szintén elveszett homlokzat-mozaikját. Vasari szerint 85 éves korában — feltehetően 1330 körül — halt meg Rómában.

Ami Cavallini stílusalkotó szerepét illeti, el kell ismernünk, hogy már a bizánci festészetnek is volt egy olyan irányzata a század második felében, amely lágy fény-árny-mintázással dolgozott. (Például a szapocsanai templom freskóján, Novipazar mellett, 1265 körül. Reprodukálja Schweinfurt: „Die byzantinische Form” című művében, Berlin, 1943.) Cavallini azonban radikálisan túlhaladt a bizánci kötöttségen, amely még legfestőbb alkotásában is érvényesíti a hagyományos vonal-elemeket.

8. sz. kép. KRISZTUS

(Részlet az Utolsó Ítélet-freskóból. Róma, S. Cecilia.) 1293.

Ünnepi nagyságában, klasszikus szépségében, komoly tekintete végtelen jelentőségében tárul eléink a trónoló Krisztus alakja. Testien jelenik meg előttünk s feje fényben ragyog. S ahogyan az arc domborúatai igénylik, úgy hullámszik át a fény — észlelhetetlen átmenetben — lágy árnyba. A fény s árny összeolvad a színnel, a meleg vörhenyes barnával. Mintegy párás burokból lélekzik a test, s az élek — az orr, a szem, a nyak vonala — megenyhülnek e sűrű fény-árny-takaró alatt.

(L. 31. oldalt is.)

9. sz. kép. NÉGY APOSTOL

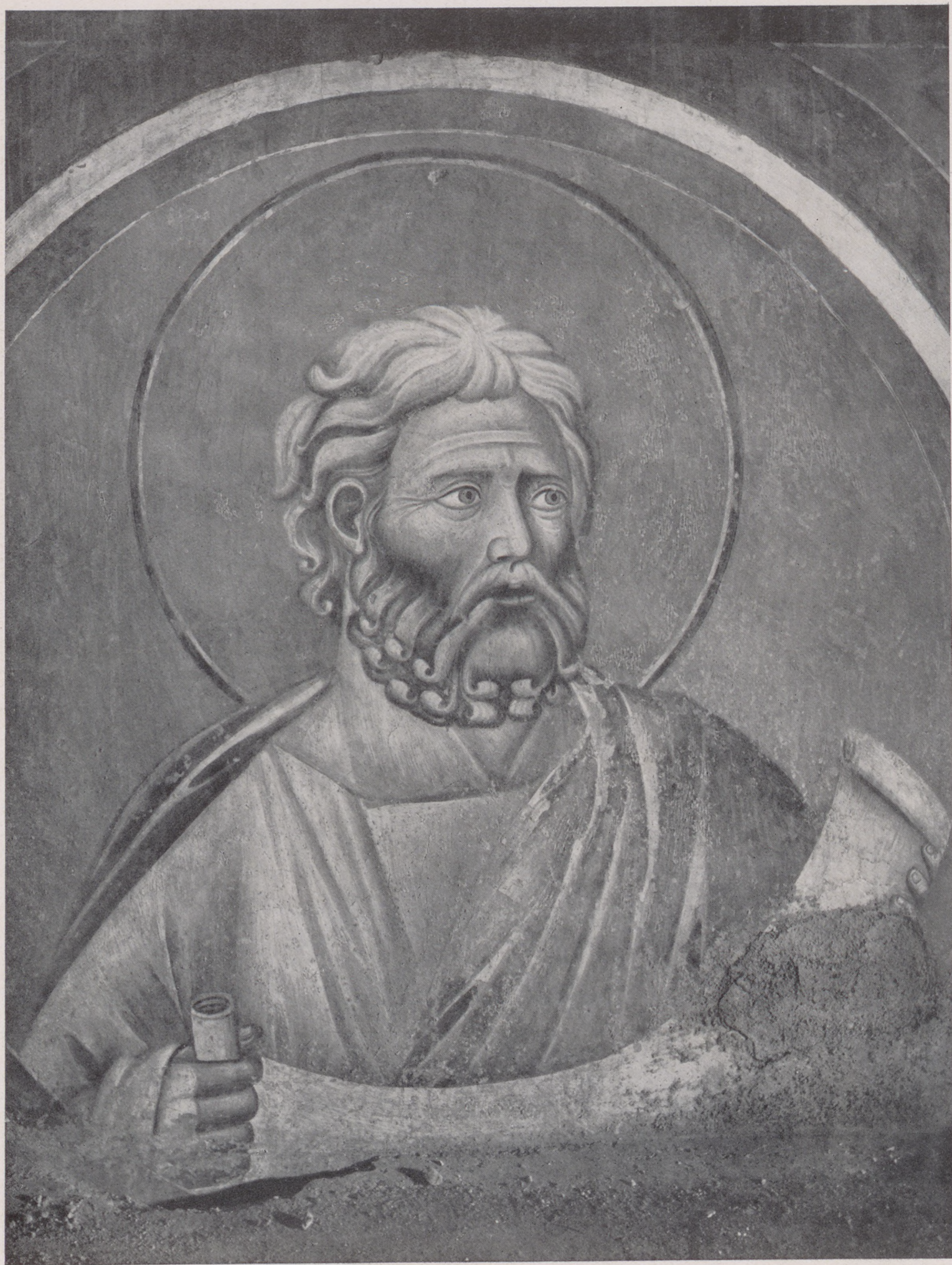
(Részlet az Utolsó Ítélet-freskóból. Róma, S. Cecilia.)

Mintha egy mithikus Róma szenátorai gyűltek volna itt össze ítélő tanácsra. Tógájuk súlyos, vastag s lágy redőkben burkolja testüket. A fény s az árny levegővel itatja az anyagot. A rajz eltűnik a hullámszásban s a formák határát csak sejtjük a ködlő lejtő szélén. Szilárdan ülnek az apostoli bírák trónusuk mélyén, méltóságuk — s mintegy szépségük — tudatában. Csupa egyéni fej s alkat, más-más ritmusban rendezett a hajuk fürtje, másképp beszédes a kezük, másképp helyeződik el törzsük, más-más a lábuk tartása. S arcuk megszólalásig kifejező, nyájas vagy szigorú, de igen emberi.

(L. 31. oldalt is.)

0-es y





A KERÉK KÉPEK MESTERE

A római S. Maria Maggiore kereszthajójának erkélye feletti kerek freskók az utolsó évtizedekben élénken foglalkoztatták a trecento-kutatókat. Longhi vetette fel elsőnek egyetemi előadásain annak lehetőségét, hogy e freskók Giotto fiatalkori művei. Toesca, aki legnagyobb szívóssággal igyekszik Giotto fiatalkori munkásságát rekonstruálni, gazdag érveléssel támasztotta alá Longhi feltevését és a képeket az Assisi utáni időre, 1295-re datálja. A kutatók közül tudtommal csak Cecchi csatlakozott feltétel nélkül Toesca nézetéhez. Mariani kétkedéssel fogadja. Berenson és van Marle szerint a művek szerzője a Cimabue-körében, Coletti szerint Consolo körében keresendő. Muratov a „kerek képek”-ben az új bizánci iskola jellegzetes munkáit látja. Salmi (Rivista d'Arte 1937: „Le origini dell'Arte di Giotto”) e képeket az „Izsák-mester” iskolájának tulajdonítja (lásd ott). Nézetünk szerint a „kerek képek” egy érett, haladott szellemű, de technikailag a hagyományban gyökeredző művész alkotásai. Toesca Giotto szerzősége mellett a következő érveket hozza fel: a redőzet Cimabuetól származó jellegét (Giotto ugyanis Cimabue tanítványa volt), a Giotto assisi stílusára emlékeztető száraz és rózsás színezést s a szintén Giotto korai stílusára jellemző manierista hajfűrt-rajzot. Mindezek az érvek azonban nem döntöek. A Cimabue-közelség nem szól okvetlen Giotto mellett s a hajfűrt-kezelés a próféták képein lényegesen elűt Giottónak mind assisi, mind padovai modorától; a fülkagyló mintázása pedig egyenesen rációfol Giotto szemléletére. A fiatal Giotto kétségtelenül benne gyökeredzik a maga korában, csak úgy, mint a „Kerek képek mestere”. A próféta-fejek kifejezése azonban merőben idegen Giotto stílusától s ezt tartjuk a döntő szempontnak. Amint alábbi elemzésünkben kiderül, e képek egy bizánci iskolázottságú és római szellemű művész művei, jellemző tanui az 1300 körüli nagyszerű átmeneti kornak.

10. sz. kép. PRÓFÉTA

(Róma, S. Maria Maggiore.) 1290 körül.

Szófukaron s mintegy köbe vésetten mutatkozik meg előttünk a prófétai fej, Cavallini apostolainak szellemi társa. Határozottan mintázott domborulatait éles, kemény rajz keretezi. Árnyak s fények hangsúlyozottan elkülönítik a mélyületeket a domborulatoktól. A szükséztűságot csak ott váltja fel roppant feszültséggel telített díszítő szándék, ahol a művész szörzetet ábrázol, pálmalevél-szerűen elágazó s kígyómód tekergődző hajfűrtöt, kunkorodó szalagba foglalt szakállt. A homlok rideg redői s a szarkaláb a szemsarokban ugyanoly szilaj tanúi a jellem nagyságának, mint az orr remek éle, a mintegy szóra nyíló száj, a kagylóforma fül s a szem, e világos, parancsoló, törhetetlen tekintet. A fej széles nyak oszlopán nyugszik s két egyenes pálcaforma domborulat éke határolja a nyeldeklőt. A köpeny s az ing néhány lapos, szikkadt redőben fedi a testet s egy kemény kéz hengerűjai mutatják fel az írás tekercsét.

Lapidáris plasztika s hősi emberi kifejezés: íme egy új kor szándéka. Emellett a vonalaknak a valóságtól elrugaszkodott, díszítő ritmusba fogott játéka: adózás a hagyománynak.

(L. 31. oldalt is.)

11. sz. kép. A KERÉK KÉPEK MESTERE: PRÓFÉTA

(Róma, S. Maria Maggiore.) 1290 körül.

E fej nem kevésbé erőteljes, de komorabb az előbbinél. A redők még mélyebb árkot vésnek az arcba. Rajzuk sűrűbb és kérlelhetetlenebb. A haj kígyói lassúbb ütemben siklanak alá s a szakáll híg szövedékben nyúlik el a nyak felett. Mintha valamely az elevenbe metsző kés, az elevenbe mélyedő fogó szorítaná vaskeménnyé az arc beszédes domborulatait. Az érzés heve mintegy túlfeszítette a formát s most saját ellentétébe látszik menekülni: dermedésbe, fagyott tűzbe.

Cavallini szépségével itt — rokon sorokból — egy zord hősiség szegeződik szembe.

(L. 31. oldalt is.)





CIMABUE

Firenzei festő. Vasari szerint 1240-ben született, meghalt 1302 után. Neve 1272-ben Rómában egy közjegyzői okiraton szerepel. 1301-ben Pisában 1302 januárjáig a mozaikmunkát vezeti. Röviddel ezután feltéhetően meghalt. Korának egyik legtekintélyesebb mestere volt. A legrégebb szerzők különös elismeréssel szólnak róla mint úttörő egyéniségről. Művészete kétségtelenül a bizánci stílusban gyökeredzik, de bizonyos lényeges pontokon — a plasztikus téralkotás és a mozdulatábrázolás terén — szétfeszíti a hagyomány kereteit. Egyéni nagyságáról az assisi alsótemplom kereszthajó- és kórusfreskói tanuskodnak. Ólomtartalmú fehér festék használata miatt a képek megfeketedtek s azonfelül is megrongálódtak, úgyhogy ma már csak a kompozíció alapvonalait sejtetik, de így is grandiózus benyomást tesznek. E művek valamennyie Cimabue tervei szerint készült, valószínűleg 1270 körül, de hogy melyik sajátkezü e festmények közül, az ma már nem dönthető el. Szenvedélyes mozgalmasság, hősi nagyság és súly jellemzi e műveket, különösen a két Kálvária-jelenetet. — Hogy Cimabue maga az assisi S. Francesco felsőtemplomában is dolgozott-e, az kétes. A négy evangélistát ábrázoló boltíkcikelyképekben közvetlen közelségét érezzük és hatása tapasztalható a hosszanti hajó egynémely ó- és újtestamentumi jelenetében. Cimabue biztosított műve az Uffiziiban őrzött S. Trinitából származó Madonna, az assisi alsótemplom Madonna-freskója Szt. Ferencel és a pisai székesegyház erősen restaurált Szent János mozaikalakja. Neki tulajdonítható továbbá két remek feszület: az arezzói S. Domenico-beli korai mű, amely Giunta és Coppo nyomdokain halad, de az övéknél hatalmasabb lendület hatja át, és a firenzei S. Croce-beli, amely érett korából való, finomult mestermű.

Cimabue a középkori festészet-kutatás egyik legvitatottabb alakja. Wickhoff úgyszólván minden műve szerzőségében kételkedett, de az újabb irodalom egyhangulag eléggé tetemes számú művet tulajdonít neki; eltérés főleg assisi munkásságának mértéke és sajátkezűsége tekintetében forog fenn, továbbá a Louvreban őrzött Madonnát illetően. Az utóbbit tipikus iskola-munkának tartom, éppen hűségre törekvő, de lényeges pontokon félszeg megoldása miatt.

12. sz. kép. A S. TRINITÀ-MADONNA

(Eredetileg a firenzei S. Trinità-ban. — Firenze, Uffizi.) XIII. sz. vége.

A hatalmas méretű, de keskenyreszabott képsíkon emelkedik a Madonna trónusa négy pillérrel alátámasztott talapzaton. Az építmény hosszú formái s a karcsú angyalok a magasba siklani késztetik szemünket és ugyane finom dinamizmust szolgálja a kép középtengelyének hangsúlya, a hegyes hézag a két próféta alakja közt, a Madonna kecsesen kinyújtott lába, a fények cikázása a ruharedők középső részén s végül a képsík csúcsos végződése. A talapzat hármassal ívvel áttört teste foglalja magában — mintegy az alagsorban — a négy pátriárka méltóságában is finom félalakját. A talapzat hátsó támasza nem látszik s ez félig lebegővé teszi a statikusan megalapozottnak induló képet. A könnyed színekben rezgő márvány-inkrusztáció ugyanúgy fellazítja a testes, jól térbehelyezett trónus súlyát, mint a talapzat pilléreinek szilárdságát. A könnyed, de határozott éllel megrajzott bájos angyalfejek, a Madonna nyájas arca s a Gyermeké — e komoly tekintetű szép Jézusé, akiben a raffaeli Sixtus-Madonna Jézusának őstét tekinthetjük —, mind e fenséges és virágszerű ábrázatok finom fényben rezegek. Ám mindez a fény s az angyalingek laza ecsettel festett lilái, a szárnyak rózsaszínből pirosba játszó, zöldesen csillogó tollai, a Madonna s a Gyermek ruházatának régies aranyháló-fonadéka — nem feledtetheti el, hogy e festői gazdagság alapja egy fölényes rajzos-plasztikus szerkezet, a vonalak gazdagon tagolt muzsikája.

(L. 32. oldalt is.)

13. sz. kép. CIMABUE: ANGYALFEJ

(A 12. számú kép részlete.) XIII. század vége.

A húsrészek finom plasztikáját a zöld aláfestésű alapon sűrű, vékony formakövető sárgás-rózsás vonalak teremtik meg. Az orr, a szem, az ajak rajzában hiába keresnők az öncélú bizánci vonaljátékot. A vonalakat inkább mint a domború test határait érezzük. Fény s árny ellentéte lágyabbá vált. A hosszú kéz karcsú ujjai nemesen tagoltak. A haj fürtjei gonddal fonottak és játszi hullámaik között bújó árnyékokkal sötétlen ütnék el a dicsfény aranyos, könnyeden vésett virágos-leveles mustájától. Ha összehasonlítjuk a kecses nyak hajlását és eleven domborúságát például a Kerek képeken (10. és 11. sz.) a próféták nyakának kemény mintázásával, érezzük Cimabue férfias, fegyelmezett művészetének egész édességét és báját.

14. sz. kép. CIMABUE: MADONNA SZENT FERENCCEL

(Freskó az assisi S. Francesco alsótemplomban.) XIII. század vége.

E késői mű — melynek eredeti frissességét a múlt századbeli restaurálás nagyrészt elhervasztotta — rávilágít a XIII. századfordulóval végbement változásra: az érzelmek hevessege után a le-szűrődés, a klasszikus nyugalom kialakulására. Szent Ferenc és a mellette álló angyal viszonylag érintetlen alakján érezni legjobban Cimabue finom árnyalatait és vonalbeli szépségét. Új elem itt a térbeliség megszilárdulása és tisztázottsága, a szerkezet szélesebben ömlő ritmusa, amely már-már a quattrocentóbeli „santa conversazione”-k (Madonnák szentek társaságában) lágy csengésű, teli vonal-akkordjaira emlékeztet.

(L. 32. oldalt is.)





ISMERETLEN MESTER

Az assisi S. Francesco felsőtemplomának ez az ismeretlen festője a tehetséges kompilátor mintaképe. Cavallini, Torriti és Cimabue hatása tapasztalható művén. A régebbi irodalom Krisztus elfogatását a három nagymester közül hol az egyiknek, hol a másiknak tulajdonította. Ma a kutatók nagyjában megegyeznek abban, hogy e freskó tanítványmunka és szerzője talán Cavallini műhelyében keresendő, bár egyéb hatások is nyilvánvalóak művében. Egyedül Toesca vélte (a firenzei trecentóról írt könyvében), hogy már itt is a Cimabue műhelyében dolgozó fiatal Giotto közreműködését tételezheti fel.

15. sz. kép. KRISZTUS ELFOGATÁSA

(Assisi, S. Francesco felsőtemploma főhajójában.) XIII. század vége.

E képen a századforduló minden maradi s forradalmi szándéka megnyilvánul, kiegyenlítetlenül, ellentmondásokkal telten, de izgalmas frissességben. A mű szerkezete zsúfolt és túlhevített. A kétoldalt előretörő fegyveres tömeg hátsó sorai súlytalanul függnek a mélységnélküli térben, a bizánci hagyománynak megfelelően. Ugyanakkor nyilvánvaló a festő szándéka, hogy az elülső csoportot eloldja a háttértől. Modern mozzanat, hogy a művész egyéni arcok és mozdulatok kifejezésére törekszik. Krisztus méltóságteljes alakja magatartásában a bizánci mozaikok nyelvezetére emlékeztet. Fejének s ruharedőinek rajza a Kerek képekével rokon (11. sz.). A fények azonban osztottabbak, a színek festőiebbek, mint a római mesternél. Júdás törtető alakjában Cimabue nagyszerű hevedtségét érezzük. Térbeli szempontból a túlméretezett Júdás-alak megoldatlan: Krisztus felé rohan, de mögötte áll meg, mégis átöleli. A mű tehát tele van egyenetlenségekkel, következetlenséggel. Az ismeretlen mester új utak felé törő temperamentuma mégis megragadó.

(L. 34. oldalt is.)

AZ IZSÁK-KÉPEK MESTERE

Az assisi S. Francesco felsőtemplomának ez a mestere a századforduló korának egyik legfigyelemre-méltóbb jelensége és problematikus volta többé-kevésbé minden trecento-kutató állásfoglalását kihívja. A két kép, mely után nevét nyerte, Jákob áldása és Ézsau elutasítása, nyilvánvalóan azonos kéz műve; az előbbi igen rongált állapotban maradt fenn. A kutatók egy része e két művet Cavalliniénak tartja, egy része Cavallini iskolájának utalja. Mather az Izsák-képek alkotója, mint mag köré megkísérli Gaddo Gaddi homályos művészi alakjának rekonstruálását. A kutatók egy további csoportja az „Izsák-képek mestere” megkülönböztető elnevezést tartja egyelőre még szükségesnek. A legproblematisabb Toesca elmélete, amelyet Berenson, Cecchi s Zimmermann elfogadnak s melynek értelmében e képek Giotto ifjúkori művei. E feltevés ellen szól azonban, hogy a két mű nyilvánvalóan egy érett, tudatos, kiegyensúlyozott mester alkotása. A kompozíció s a hangulat nyugodt, klasszikus harmóniája és a kelmeredők dekoratív rendezettsége kizárja a fiatal Giotto szerzőségét. Az „Izsák-mester” sajátos szellemét sejteti a szemközti fal néhány, sajnos, erősen megkopott újtestamentumi jelenete is, különösen a „Krisztus siratása”.

16. sz. kép. IZSÁK VISSZAUTASÍTTJA ÉZSAUT

(Freskó az assisi S. Francesco felsőtemplom főhajójában.) XIII. század vége.

A mesteri képszerkezet a nyugvó pátriárka hatalmas karcsú alakja köré épül. A kerevet nem áll a kép szélét hangsúlyozó párkánnyal teljesen párhuzamosan; egy kevésbé emelkedik és Izsák alakjának körvonala is lejt, lassú ívben, csípőjétől lábujjáig. Ez a csendes emelkedés kölcsönöz az egyébként oly maradéktalanul szilárd képnek alig érezhető rejtett labilitást. Izsák felkőnyöklő karjától glóriás, méltóságteljes fején át egy körív köti össze az alakok fejét, emelkedőn Rebekkáig, majd hanyatlón az elveszett hátsó (valószínűleg szolgálót ábrázoló) figuráig. Az ívelésnek ugyanez a nagylélekzetű menete ismétlődik a takarók redőzetében. A bölcsen eszközölt elhelyezése valamennyi alakot érvényre juttatja, mindegyiket a maga jelentőségének megfelelően. A vak pátriárka finom méltósággal kimért elutasító mozdulata üti meg a mű drámai alaphangját. A kissé dermedt Ézsau mögött áll Rebekka, az asszonyi intrika hősnője, előkelőséggel leplezett nyugtalanságban.

A kép művészi kivitelezése hibátlan. A fények s árnyak elosztása lényegbevágóan emeli ki a levegővel lágyan burkolt kerek testformát. Színben a piros és a meleg-barna az uralkodó s ez kölcsönöz ellentétével oly különös erőt Izsák fehér hajzattal és arany glóriával övezett fejének s köpenye ragyogó fényben sugárzó elefántcsontszínének. Izsák ruhája s a rózsaszínnel mintázott háttér paradicsomvörös. A bőrfelület vörösesbarna. A felső takaró világos kármin, a kerevet takarója baloldalt aransárga. Rebekka meggy színbe, Ézsau okker ingbe s világoskék köpenybe öltözött.

(L. 32. oldalt is.)



A.M.M. MUZEUM
KÖNYV-
TÁRA



DUCCIO DI BUONINSEGNA

Neve először 1278-ban szerepel sienai okmányon mint kelengyeládafestőé. Azontúl gyakran található a neve a legkülönbözőbb okmányokban. Így tudjuk, hogy 1285-ben Firenzében dolgozott. Meghalt 1318-ban. Biztos műve egyetlenegy van: a sienai dóm „Maestà”-ja (1308—11). A kutatók általában megegyeznek abban, hogy Duccio festette a sienai Accademia „Madonna a három ferencessel” című kis képecskéjét, a Stoclet-gyűjtemény Madonnáját, a londoni képtár egy triptichonát s a perugiai képtár egy Madonnáját. Nem egységes az állásfoglalás a Rucellai Madonnát illetően. E képet Vasari a S. Maria Novellában látta s szerinte Cimabue festette. Újabban előkerült egy okirat, melynek értelmében 1285-ben a S. Maria Novella számára egy Madonnát rendeltek Ducciónál. Mivel a stilisztikai szempontok is amellet szólnak, a Rucellai Madonnát a legtöbb kutató mint a Duccioét ismeri el. A Cimabue-attribúciót ma már csak kevesen tartják fenn. Suida megkonstruálta a Ducciótól és Cimabuetól egyaránt függő „Rucellai Madonna mestere” alakját s e kísérletét több szerző elfogadta. E feltételezett mesternek tulajdonítanak több, a Duccio-stílushoz közelálló Madonna-képet. Kétségtelen, hogy a Rucellai Madonna rejt valamit Cimabue stílusából s kétségtelen az is, hogy egy sor e korban keletkezett kép mintegy átmenetet alkot Cimabue és Duccio művészete között. Mindazonáltal a Rucellai Madonna alapjellegében kifejezetten Duccio stílusát képviseli, — Sok egyéb festményre vonatkozóan is eltér a szaktudomány véleménye, vajjon Ducciónak vagy iskolájának tulajdonítható-e.

17. sz. kép. A RUCELLAI-MADONNA

(Firenze, S. Maria Novella.) 1285.

A filigránművű, áttörten faragott trónuson, a keskeny redőkben összefogott aranybrokát terítön ül a Szűz, kegyesen meghajló fővel, s a trónus felső lépcsőfokán nyugvó ballábán tartja a Gyermeket, míg jobb lába az alsó lépcsőn pihen. A trónszéket oldalról pillantjuk meg, a Madonna tartása is aszimmetrikus és ezzel megtörik minden ceremóniás merevség; halk ellentétek játéka fodrozza fel a kristályos, meghitt nyugalmat. Az úrnőjükön csüngő angyalok, e szép, tiszta sorokban térdelő mennyei gyermekleánykák, őrzik kétoldalt kecses fegyelemben a királyi jelenést. A felső sor meghajtja fejét, a középső feltekint s még feljebb az alsó; s ez a kis változatosság, a tengelyek és körvonalak elágazása, megeleveníti együttesüket. A redők, faragások, hajfűrtök apróművű játéka közepett a Madonna sötétkék köpenyének mezején kacéran fodrozódik az aranszegély: elébb könnyeden siklik, megérintve a Szűz arcát, aztán a Gyermekek lába alatt előbukkanva szeszélyesen kanyarog, féloldalt fogva be a Szűz lábát, s lent egyre gyorsuló ütemben tekergőzik a mélybe.

Ha bizánci festő fénnel borítja alakjait, fényábrázolása mindig beleütközik a „kalligrafiába”, az öncélú, a szerves ábrázolástól eloldódó vonalszerűségbe. Duccio a Madonna s a Gyermekek arcán felszabadítja magát e kötöttség alól. Legsűrűbben kettejük homlokán irizál a fény, szerteáradón. A szembogár mentén kis finom fénykaréj jelentkezik, az is más-más a különböző szemeken. Az alsó ajkon keskeny fényfüzér villan fel, az orrhegyen kis folt, az orrcimpán egy-egy csillámlás, az orr hátán egy könnyű sáv s így tovább az arcon s az állon. Az árnyék a járomcsonttól a szélek felé sűrűsödik, a nyaknál újra ritkul. — Ehhez a festőiséghez képest a haj még rajzos és kevésbé életszerű. S kötöttebb a fénykezelés az angyalok fején: itt a fény élesen határolt, mértani foltokban fedi az orr hátát s villaszerűen ágazik el a homloktőnél. Az ajak fölötti csatorna — szintén hagyományhűen — holdkarima-formájú.

(L. 34.—35. oldalt is.)

18. sz. kép. DUCCIO: MAESTA

(A sienai dóm számára készült oltármű főrésze. Siena, Dóm-múzeum.) 1308—11.

E sokrekeszű oltár elülső része a következőképpen tagozódik (Weigelt rekonstrukciója alapján): a trónoló Madonna-főkép alatt hat kis kép predellaszerűen egy sorban elhelyezve a Madonna életéből mutat be jeleneteket az Angyali üdvözléstől (most a londoni National Galleryben) Krisztus születésén át (most a berlini képtárban) a Tizenkétéves Jézus templomi tanításáig. Az egyes képmezőket prófétaalakok választják el egymástól. A főkép orma mentén félköríves mezőkben 5—5 apostolalak helyeződik el. Efölött, a kép teljes szélességében, foglalt helyet a Szűz halálát tárgyaló nyolc jelenet (kettő elveszett). Minden jelenet felett egy-egy rekeszben egy-egy angyal koronázza a képet. — A hátlap csupa kisebb jelenetre oszlik s a következőképpen tagolódik: az elülső oldal főképének megfelelően 26 passió-jelenet van. Ezek közül a középen nagyobb helyet foglal el a Keresztrefeszítés (dupla magasságban s szélességben) s alatta egyszerű magasságban a Judáscsók s a Gecsemane-i ima. Ezeket kívül csak a Bevonulás Jeruzsálembe (20. sz. képünk) igényel dupla mezőt, mégpedig magasságban. A predellaszerű alátétben tíz jelenet Krisztus életét tárgyalja. Ezek közül négy került Newyorkba magángyűjtők kezébe, kettő a londoni National Gallerybe. Legfelül, a Mária halála-képek hátlapján, 8 Krisztus halála-utáni jelenet foglalt helyet (egy elveszett). — A mű zöme ma — szét-szedve — a sienai Dóm-múzeumban látható. A főkép egyes helyein erősen megkopott.

Bőöblű márványtrónusán ül a Szűz, bal térdén a Gyermekekkel. Angyalkoszorú veszi körül székét s mellette három sorban helyezkedik el a dicsfényben ragyogó mennyei társaság. A Szűz s trónusa helyét a térben pontosan érezzük, szintúgy a térdelők sorát. A második sor valamivel kevésbé telített s a harmadik már-már a háttérhez simul. Amint a dicsfények finomművű korongja sorról-sorra szaporodik, úgy apad sorról-sorra a domborúság hatása. A képen nyugalom uralkodik s igen tartózkodó érzelmesség. Hangulata átszellemült, mégis szemérmesen világias abban, ahogyan a meny-nyeiek emberi közösségük tekintetét keresik. Minden szem más-másfelé irányul s más-más a fejek tartása. Csodásan összehangolt ez az együttes a színek s az arany meleg ragyogásában. Csak a Madonna arca durcás; bizonyára vonzóbb lenne, ha nem koptatja meg oly kegyetlenül az idő. A színek ma is tüneményesek, ha sokhelyt elnyűttek is. Ahányszor feltűnik egy kék, egy vörös, annyi árnyalata van vagy oly különböző árnyalatúnak tűnik a változó színekörnyezet miatt. Van itt sáppadó kék, egy folt ég szín, telt világoskék, mély tengerkék és árnyas sötétkék. A lilák orgonaszíntől meggy-színiig virulnak, a pirosak bordótól skarlátig. A fehérek rózsásak vagy sárgásak. A bőr borostyán-barna, gyöngyfényben csillogó. S a kép minden részén át- meg áttündöklő az arany. A trónus borítása aranyos mozaik s hátlapját vörösborkát kendő fedi, csillámlása úgy folydogál alá, mint az arany-tűzű vízesés. Angyalok s szentek testén itt is ott is feltűnik a borsóöld alapú arannyal átszőtt kelme. S a színek elosztásában semmi szimmetria: csupa ízes változatosság, csupa fűszer és édesség a szemnek.

(L. 35. oldalt is.)

19. sz. kép. DUCCIO: NOLI ME TANGERE

(A Maestà-kép hátlapjáról. Siena, Dóm-múzeum.) 1308—11.

A zöldesbarna táj simárametszett s mélybeívelő sziklatömbjeivel a drágamivű színesség foglalta. Két fa áll a kövek közt: az egyik lebocsátja tömött ágait Magdolna felé, a másik karcsún nyúlik a magasba, kicsit elhajlón, a Feltámadással ellenirányban. Magdolna vörös köpenyébe burkolt; Krisztus kék ruháját arany háló fedi. Amint tekintetünk a görnyedt, ámuló asszonytól a sudár Istenig emelkedik, a feltámadás zászlájában síklik feljebb, a fehérkeresztes, koketten kigyózó piros zászlócskában. Ez a „mélyből felfelé”-irányulás a kép alapmotívuma, ezt mutatják a hegyek, ezt visszhangozzák a fák, ezt a húsvéti reggel szent szereplői. Csak Krisztus feje hajlik vissza, utolsó búcsút intve a földieknek.

1276 - 1319





20. sz. kép. DUCCIO: KRISZTUS BEVONUL JERUZSÁLEMBE

(A Maestà-kép hátlapjáról. Siena, Dóm-múzeum.) 1308—11.

Az aranyban izzó át- meg áthullámzó fény teremti meg a tökéletes egység illúzióját. Ami aránytalanság s kezdetlegesség e képen, eltűnik a hidegen s melegen váltakozó színek aranybafoglalt összhangjában. Krisztus bevonul a Városba, mögötte apostolai. E szent menet nagy alakjait ki kellett egyensúlyozni fent jobbra hasonlóan nagy alakokkal. Olyan közöttük a fiatalság, mint hajladozó fácskák a vén törzsek között. A fal mögött, a viruló ágakon, a lombszedő és hozsannázó gyermekek mint megannyi madár. A háttérben a szent város épületei, hűvöses-szürkén, tündöklőn s halatlanul testesen. A fák mély-zöldek, a városfal s a kapu rózsaszín és rózsásbarna, az alsó fal zöldesbarna. Az út paradicsompiros s még pirosabb rajta a kiterített kabát. A krisztusi csoport aranyglóriáinak az alsó kerti kapu aranyos árnyalata felel meg. A két számár irhája barnás-zöldes, szeretettel vonta meg a művész, finom, kemény ecsettel, minden szőrük szálát. A drámai kifejezés lélektani mélységét itt az elragadó elevenség s a tüneményes színesség átszellemülten érzéki szépsége pótolja.

(L. 36. oldalt is.)

21. sz. kép. DUCCIO: KRISZTUS HERÓDES ELŐTT

(A Maestà-kép hátlapjáról. Siena, Dóm-múzeum.) 1308—11.

Krisztus magasan, karcsún, előkelő s szomorú nyugalomban áll a véznalábú, pökhendien trónoló király előtt. Piros ruhát visel s kék köpenyét vékony aranycsík szegélyezi; Heródes azonban pompás meggyipirosba és aranybrokátba öltözött. A király kérdez, kíváncsi és felajzott; Krisztus hallgat. Mögötte tolongás, a szellős tróntermen túl s az udvar mélyéig. Piros, kékesszürke, sárga s kék ruhákban szorong a nép a lilásszürke falak között.

(L. 36. oldalt is.)

22. sz. kép. DUCCIO: AZ ASSZONYOK A SÍRNÁL

(A Maestà-kép hátlapjáról. Siena, Dóm-múzeum.) 1308—11.

Húsvét reggelén kivitték keneteiket a sírhoz s a nyitott koporsó felborított lapján ülő angyal fogadja őket. Ruhája zöldessárgán, lilába játszón sugárzik s lábán skarlát cipő virít. Karcsú s könnyű, mint egy gém s válláról hullámszón, összetorlón, majd szerteömlőn siklik alá átvetője. Sötét szárnyát könnyű tollak fedik. Karcsú keze csupa mutató: „Íme feltámadott”. Másik kezében vékony liliomos pálcája. Mögötte magasan csúcsosodik a szürketejű, barnaoldalú sziklafal. A három asszony megtorpan. Szemük felett még a fájdalom redői. S ők maguk: egy tüneményes csokor: mélypiros az első asszony köpenye, halavány zöld a ruhája. A másodiknak csak zöld kendője látszik. A harmadik köpenye skarlát s alatta ruhája égszínkék, de ahol fény éri, zöldesbe játszó. Amint ott állnak, hárman, a rózsaszín koporsó előtt, egy-húron-játszó megindultságukban, a hívek döbbent karát képviselik.

(L. 36. oldalt is.)





GIOTTO

Giotto di Bondone Vasari szerint 1276-ban született Colle di Vespignanóban, Firenze közelében; meghalt 1337 január 8-án Firenzében. Antonio Pucci szerint hetven évig élt s így 1266-ban vagy 7-ben kellett születnie. A Giotto-kutatók általában inkább a Pucci-féle évszámot fogadják el. Működésének legfontosabb adatait, a különböző források egybevetésével, körülbelül így állapíthatjuk meg: 1296 és 98 közt (egyesek feltevése szerint valamivel korábban) alkotta Assisiban a Szent Ferenc-sorozatot. Ezt megelőzően már megfelelő rátermettségről kellett tanúbizonyságot tennie, ezért valószínű az 1266-os születési év. Lehet, hogy assisi tevékenységét megelőzően Rómában is járt s hogy ott nyerte döntő művészi benyomásait. Az 1300-as jubileumi évben biztosan Rómában működött. Római munkái: a „Péter Krisztus elé megy a tengeren” („Navi-cellá”), mozaik és a „Jubileumi év kihirdetése” freskó. Mindkettőt a későbbi restaurálás felismerhetetlenné tette. 1313-ban újra Rómában találjuk. 1317 körül a firenzei S. Croceban két kápolnát festett ki s ezek utolsó biztosított fennmaradt művei. 1329-ben Nápolyban időzött, 1335/6-ban Milánóban. Közben talán Avignonban is járt a pápai udvarnál. Firenzei okiratokon neve 1311—6, 1318, 1325 és 1334—6. években szerepel. 1334-ben a dóm építészeti vezetőjévé nevezték ki. Valószínűleg Giotto tervei alapján épült a harangtorony és az ő rajzai alapján véste kőbe Andrea Pisano a tornyot díszítő domborművek két alsó sorát.

Giotto szerzőségét illetően egyedül az Ognissanti-Madonnával, a padovai és a firenzei freskókkal kapcsolatban nincs véleményeltérés a kutatók között. Egyik legérdekesebb probléma, megállapíthatók-e Giotto fiatalkori művei? A forrást a kutatók az assisi kettős templomban keresték, feltételezve, hogy itt dolgozott már Giotto, önálló munkásságát megelőzően is, mint Cimabue műhelyének tagja. Az „Izsák-képek”-kel (16. sz.) és a római „Kerek képek”-kel (10. és 11. sz.) kapcsolatban már kifejtettem nézetemet: ezeknél kevés érv látszik Giotto szerzősége mellett szólni. A többi assisi freskó, amelynél Toesca és mások az Izsák-képekhez hasonlóan a fiatal Giotto kezenomát vélik felfedezhetni — „a József kabátjának megtalálása”, a „József és testvérei” s a túlsó falon a „Krisztus siratása” s a „Pünkösöd” — belső összefüggést árulnak el az „Izsák-képek”-kel, különösen, ami a fejlett térábrázolást s a típusok egy részét illeti. De Giotto szerzősége bizonyító erővel nem igazolható. Szintúgy nem Giotto későbbi műve, hanem egy tehetséges utánzóé az alsótemplom Magdolna-kápolnájának freskosorozata. Ami az assisi felsőtemplom 28 képből álló Szent Ferenc-sorozatát illeti, ezt a hagyomány mindig Giottónak tulajdonította. Századunk elején következett be a Giotto-mű revíziója s egy sor tudós (Wickhoff, Wulff, Rintelen) kétségbevonta Giotto assisi szerzőségét. E felfogáshoz újabban ketten csatlakoztak: Perkins és Offner (Burl. Magazin, 1939). Érveik azért nem helytállóak, mert olyan — az assisi és padovai mű közötti — különbségekre utalnak, amelyek teljesen megférnek egy tehetséges művész fejlődőképességével. A két mű mély szellemi rokonsága, a kifejezés alapvetően azonos jellege azonban minden elfogulatlan szemlélőt meg kell, hogy győzzön. S így a kutatók túlnyomó része e tekintetben egy véleményen van. Eltérés csupán abban mutatkozik, hogy ki melyik képet tartja sajátkezü Giottónak, s melyiket segédei munkájának, Giotto tervei alapján. A három utolsó képet illetően nincs eltérés a vélemények között abban a tekintetben, hogy e képek nem Giottótól származnak. (L. 138. oldalon a Cecília mesterről írottakat.) Venturi önkényes kísérletét (La Basilica di S. Francesco, Róma, 1908) a képeknek Giotto és bizonyos megnevezett Giotto-tanítványok közötti szétosztására, a szakértők egyhangúan visszautasították. De nem kevésbé problematikus és gyakran önkényes számos más felosztási kísérlet is. A legmeggyőzőbb e tekintetben Toesca feltevése. Eszerint a 25. képnél feltételezhető új kéz beavatkozása; a 26.—28. kép nyilvánvalóan más agy s más kéz munkája. A legelső kép nem elsőnek készült, ill. később átdolgozták. — Külön probléma a datálásé. Egyes szerzők (Supino s mások) feltételezik, hogy a sorozat a padovai után készült s hivatkoznak arra, hogy Padovában az építészeti háttér még nem gótikus, Assisiban már az. Ez az érv szerfelett gyenge. (Alapos kritikáját l. Toesca, Giotto, 1941.) Giotto egész életének műve azt mutatja, hogy egyre jobban távolodott a gótika szellemétől, egyre zártabb és klasszikusabb lett vonalvezetése és térszerkezete. Ennek bizonyítéka éppen utolsó ismert műve, a S. Croce-sorozat, amelynek építészeti háttére s környezete a legközelebb áll a renaissancehoz. Az assisi sorozat egyenetlensége, egy-egy kép vagy képrészlet remek megoldása, a merész kísérletezés, a tapogatódzás: mindez egy fiatal zseni munkájára vall.

23. sz. kép. GIOTTO: A MADÁRPRÉDIKÁCIÓ

(Az assisi S. Francesco felsőtemplomában, a Szt. Ferenc-sorozat 15. képe.)
1296—8.

Eszményi e képben az egyensúly s az összhang az ember és a természet lényei között. Jelentősegteljesen bontakozik ki a kék háttér előtt Szent Ferenc jóságosan előrehajló zömök alakja, kevés redővel tagolt világos vörösesbarna kámzsája, eleven, beszédes keze, áhitatos, bensőséges férfiarca. Alakjának szerkezeti támasza s egyúttal ellenpontja a sötétvörös ruhába burkolt kísérő. A kísérő felett a sudár fa mintegy lecövekei a kompozíciót; az előrehajló bokor átvezeti a szemet a főalak felé s erősíti annak mozdulatát. A túloldalon szépen rendezett lombozattal előrehajlik a nagy fa, melynek tövében a madárnép gyülekezik. A fák okkerszín kérge s hamvas fehères-zöld levelei üdén ütnek el az ég egyenletes kékjétől.

(L. 39. oldalt is.)

24. sz. kép. GIOTTO: A KABÁTAJÁNDÉK

(Assisi, S. Francesco felső temploma. A Szt. Ferenc legendasorozat második képe.) 1296—8.

A szürkébe ojtott, finom zöldes, sárgás, rózsás árnyalatokban kibontakozó eleven tájháttér előtt domborműszerűen áll a három alak: a kabátját elajándékozó ifjú szent s a megajándékozott nemes ember, balra pedig a ló. Kevés, egymástól elütő szín — kék, aransárga s kétféle vörös — nyomatékos ad az előtér plasztikus, zárt formáinak. Utánozhatatlan giottói az adakozás eszméjének oly szemléletes szerkezeti kifejezése: amint Szent Ferenc átnyújtja kabátját s amint a rézsutirányú mozdulat megismétlődik a nemes ember háta hajlásában s a legelésző ló nyakvonalában s ahogy a vonal kiegyenlítődik a háttér ellenirányú vonalszerkezetében. Amily sugárzó a mű hangulati ereje, amily bensőséges és lényegesre szorító az arcok s a taglejtések kifejezése, annyira fogytékos a csoport térbehelyezése. Az alakok bizonytalanul állnak a talajon, majdnem lecsúsznak róla. Itt tehát a fiatal művészek még nem sikerült a problémát úgy megoldania, mint munkássága későbbi folyamán. A későbbi Giottónál az is elképzelhetetlen lett volna, hogy annyi teret engedjen a statisztának: a lónak.

(L. a 38. oldalt is.)

25. sz. kép. SZENT FERENC ELRAGADTATÁSA

(A sorozat 9. képe.) 1296—8.

Szent Ferenc szerzetesársainak látomásuk van: mesterük elragadtatásában kitárt karra a levegőbe emeltetik. A téma a legdrámaibb lehetőségeket rejt magában és az újkori festők nem is mulasztottak el ilyen alkalmat a színházias mozgalmasság kifejezésére. Giottónál azonban a belső élményen múlik. Nála semmi sem illúzió. A szent remek profilja hihetővé, lélektanilag megindokoltá teszi az élményt. S ugyanoly remek a négy szerzetes magatartása, a csodálkozás és a megilletődöttség oly különböző s oly egyformán bensőséges kifejezése. Szerkezetileg a sajnos erősen megkopott kép igen egyszerű. A négy szerzetes és mögöttük a testes épület teremti meg a földi alapot (s jellegzetes, hogy a földi alap az égig nyúlik). Ellensúlyképpen a túlsó oldalon egy okkersárga szikla áll egy halványzöld fával. Mindez szilárdan elfoglalja a maga helyét a térben. Krisztus fent jobbra alányúl az égből, a szerzetesi csoport ellenjátékaként. Szent Ferencé a középmező, minden feléje irányul. A kép egységes, ég és föld egybekapcsolt; egybekapcsolja a vonalszerkezet s a színek rokon fényerőssége: a szerzetesek kámzsája középfokon szürkéslila, barna, zöld és lila, Szent Ferencé kékes és Krisztusé vöröses. Az épület rosszul restaurált harsányabb színei, sajnos, lerontják az összhatást.

(L. a 39. oldalt is.)





26. sz. kép. GIOTTO: AZ OGNISSANTI-MADONNA

(A firenzei Ognissanti-templomból. Firenze, Uffizi.) 1300 után.

A mű datálását a padovai freskókkal való rokonsága indokolja. A kutatók túlnyomó része megegyezik abban, hogy az Ognissanti-oltár 1300 és 1307 között keletkezhetett. Későbbi időpontot csak három kutató határoz meg, közöttük Weigelt, aki megállapítását az angyaloknál kimutathatónak vélt Simone Martini-hatásra alapozza. Véleményem szerint itt csak bizonyos távoli rokonságról, de nem hatásról van szó. A mű a padovai szellemet tükrözi.

Soha nem látott testi teljességben jelenik meg előttünk az Istenanya s a Gyermek, szobor-szerű súllyal, nagysággal és zárt tömörségben. A trónus helye a térben meghatározott: a térdelő angyalok mögött emelkedik a talapzat s ezen a márványintarziás, szélesen alapozott szék; a széket oldalt könnyű, finom fiálék s fent krabbés oromzat díszítik. Az ékítőelemek könnyedsége ellentétben áll az arányok szélességével s a test tömörségével. A trónus mellett angyalok állnak s hátul, már a trónus mögött, szentek, megragadott, csendes átszellemültségben. Beállítottak ugyan, mint egy élőkép szereplői (különösen a térdelők), de odafeledkeznek a lényüket minden ízében fogvartató látványra. A Madonna nagy és jelentős, nem hajtja meg kegyesen a fejét s a Gyermek is ünnepi és kimért, de tekintetük emberi. A kép minden porcikája eleven és testszerű. A fény a plasztikát szolgálja: nyomról-nyomra, lágy átmenetben mintázza meg a formák domborodását és apadását. A színek gazdag fokozatokban követik a fény árnyalatait. A fény- és színegység egyenlíti ki a hatalmas Madonna nyomasztó túlsúlyát.

(L. a 39. oldalt is.)

27. sz. kép. GIOTTO: LÁZÁR FELTÁMASZTÁSA

(Padova, Arena.) 1305 körül.

Az Enrico Scrovegni által adományozott padovai Mária-kápolna alapkövét 1303-ban rakták le s az egyhajójú épületet 1305-ben szentelték fel először, 1306-ban másodszor. A templom nevét — Madonna dell'Arena — a szomszédos római aréna-romoktól nyerte. A kápolna hajójának teljes kifestését Giotto végezte, természetesen ismeretlen segédei társaságában. — A kápolna déli hosszanti oldalát hat ablak tagolja, az északi fal zárt. A hosszanti falakat három sorban, valamint a diadalív feletti mezőt — amely a hajót a kórustól elválasztja — 37 Mária és Jézus életéből vett jelenet borítja. A diadalív felett az Atya alakja lebeg angyalok között, a szemközti bejáratí falat pedig az Utolsó Ítélet képe foglalja el. A hosszanti falak talapzatát felváltva egy-egy márványt utánzó s egy-egy a hét főerény s a hét főbűn egyikét ábrázoló, szürkén szürkében festett allegória tölti ki. Az egyes felső képmezőket elválasztó sávokat, valamint a csillagos eget ábrázoló mennyezetet medaillonok díszítik.

A kék ég előtt áll Krisztus hatalmas alakja; amint intő keze elszélesedő, súlyos redőkkel fedett törzséből kinő, megduplázza az isteni tekintet elevenítő erőit. Lázárt s övéit a hegykúp foglalja egybe, e nyomasztó halotti teher, amelyből a feltámadottat ki kell szabadítani. Krisztus mozdulatát mintegy öntudatlanul átveszi az ifjú; az ifjútól az apostol kezébe sugárzik az életető áram s az apostol közvetíti a lepleibe göngyölt Lázárnak, aki mögött a csoda ígézetébe fogott asszony áll. Tájból, környezetből s kíséretből csak annyit látunk, amennyit a dráma feltétlenül igényel. Krisztus mögött keskenyen a tanítványok, az ifjú mögött az ámulók szuggesztív kara. A Krisztus-csoport egyetlen tömör akkord; de jobbra kétszólamúvá oszlik a téma: a világos, döbbenetes főszólam a Lázár-csoporté s az ellenpont a két nővéré — Máriaé és Mártáé — akik a földre vetették magukat s kiknek meghajlása a sír kövét visszagörgető szolgálja szerény alakjában tükröződik s zárul.

(L. a 40. oldalt is.)

28. sz. kép. A FENTI KÉP RÉSZLETE





29. sz. kép. GIOTTO: JUDÁSCSÓK

(Padova, Arena. Részlet Krisztus elfogatásából.) 1305 körül.

Az áruló ölelésre kinyújtott karja keményen átfonja Krisztus vállát, Judás és Krisztus arcéle szembekerült, egymás közvetlen közelébe. Judás kurtahomlokú koponyája belesüpped vállába. Krisztus erős nyakán magasan emelkedik sugárzó feje. Az ellenkező akaratok, ismeretek és szenvedélyek e találkozásában csúcsosodik az istenemberi tragédia. A szélesen egybefogott arcok kifejezése a szem ívelt hasadékaiban, az orr s a száj vonalában összpontosul. A formát követik a mintázó, határozott ecsetvonások s az arcélt másíthatatlan jelentőséggel megvont körvonal határolja.

(L. a 40. oldalt is.)

30. sz. kép. GIOTTO: A SZENT SIR ŐREI

(Padova, Arena. Részlet Magdolna s a feltámadott Krisztusból.) 1305 körül.

A márványkoporsó tövében alszanak a halott Krisztus őrzésére kirendelt katonák. Alusszák istenakarta, angyalillette, mélységes álmukat. Ki fegyverére, ki kezére támaszkodik, csüngő fejjel, édes aléltságban. A feltámadás első hajnalfénye előnti arcukat s árnyékot vet arcuk alá; vértetük tompán aranylik. Hangtalanok s jámborak, a csoda vak és süket tanúi.

31. sz. kép. GIOTTO: KRISZTUS SIRATÁSA

(Padova, Arena.) 1305 körül.

Krisztus hosszú, sápadt teste a mag, mely körül az öt asszony zárkózó ívben elhelyezkedett. A fia fölé hajló görnyedt hősi óriásanya fájdalmát oltalmazza a görnyedt háta s a két álló asszony függőleges redőkbe burkolt alakja. A lehajlás motívuma megsokszorozódik; zárt a középpüti háttal ülő nőnél, emelkedő a Krisztus kezét megragadónál s kinyílik János szétvetett karjában. E mozdulat, valamint Magdolnáé a bal szélén a kép két visszhangzó leghevesebb pontja. Az anya keservét a felette álló asszony összekulcsolt kezének csúcsban zárt mozdulata tetőzi. A két jobb-oldali férfialakban nyugszik meg a szenvedés. A háttérben az alásikló, sötétedő sziklás fal súlyosodik a gyászolókon s fent vígasztalanul kopárlik a száraz fa. A sirató angyalok röpte lefelé lendül, kétségbeesetten nyomaszt a gyász felett.

(L. a 40.—41. oldalt is.)

32. sz. kép. A FENTI KÉP RÉSZLETE





33. sz. kép, GIOTTO: AZ UTOLSÓ ITÉLET

(Padova, Arena.) 1305 körül.

E fal erősen megkopott s színei összhatásáról, amely bizonyára egységbe foglalta a gazdagon tagolt szerkezetet, már csak keveset sejtünk. A kép középpontjában az ítélő Krisztus ül; hatalmas, szélesen alapozott, kevés lényeges redővel tömörszerű nagyságban mintázott alakja s királyi tekintete az Ognissanti-Madonna (26. sz. kép) párjává avatja. Ez a jelentős Krisztus-alak a leggiottóibb alkotás. Dicsőségének szívárványgyűrűje felé tájékozódik a világítélet minden szereplője, a pokolbeliek kivételével. Mellette, az oldalt előre ívelő párkányon, trónjukon ülnek az apostolok; még egyénibbek mint Cavallininél. A kép középtengelyében áll a felemelt kereszt s kettéválasztja az üdvözülők s az elkárhozottak seregét. A tér problémáit e képen nem oldotta meg Giotto. Hiányzik a részek helyes térbeli viszonya, koordinációja. A pokolkép festői részletekbe bomlik s idegen a túloldali csoportok nagyméretű alakjainak nyugodalmas vonulásától. A kereszt tövében térdelő Scrovegni és csoportja azonos térben foglal helyet a kereszttel s a pokolba vezető terepsávval. Ez az együttes ugyanoly szilárd, mint Krisztus és az apostolok csoportja. De az üdvözülők s fölöttük a szentek csoportja nagyságban is, térben is különválnak, bizonytalan viszonylatban. Fent az angyalok glédája nem kelti eléggé a mélység illúzióját. Míg így részekre törik az óriási alkotás, majdnem minden része fejedelmi mestermű. Krisztus alakján kívül különösen a bal alsó mező angyalaiban és az üdvözülők menetében, valamint a Scrovegni-csoportban érezzük Giotto alakító tökélyét. Mindenütt ugyanazok az egységes, lassan gördülő karimába foglalt arcfelületek, előretüremelő, akaratos állak s magasan domborodó homlokok; de az orr, a száj vonalában, a szemöldök ívében s az áhítatos tekintet fényében más-más egyéni jellem tükröződik, arcképszerű változatosságban s — nyilván — hasonlóságban is.

(L a 41. oldalt is.)

34. sz. kép. GIOTTO ÉS TANÍTVÁNYA: A HARAG ALLEGÓRIÁJA

(Padova, Arena.) 1305 körül.

A terv Giottóé, a kivitelezés alkalmasint tanítvány-munka. A márványfal előtt, lapos fülkében áll, szürkére festetten mint egy szobor, a Harag alakja. Kilépő lábán súlyosodik hátravetett dereka, kevés redő zárja testét, fent élesen, lent öblösen. Mellén széttépi ingét s a mell síma, nőietlen, mintha ennek az eszmei alaknak nem volna neme, bár haja hosszan göndörödik alá. Fejét hátraszegi s arca eltorzult. Ám szobor marad, mozdulatlanul a maga nagyszerű felindultságában.

(L. a 41. oldalt is.)

35. sz. kép. GIOTTO ÉS TANÍTVÁNYA: AZ ÁLLHATATLANSÁG ALLEGÓRIÁJA

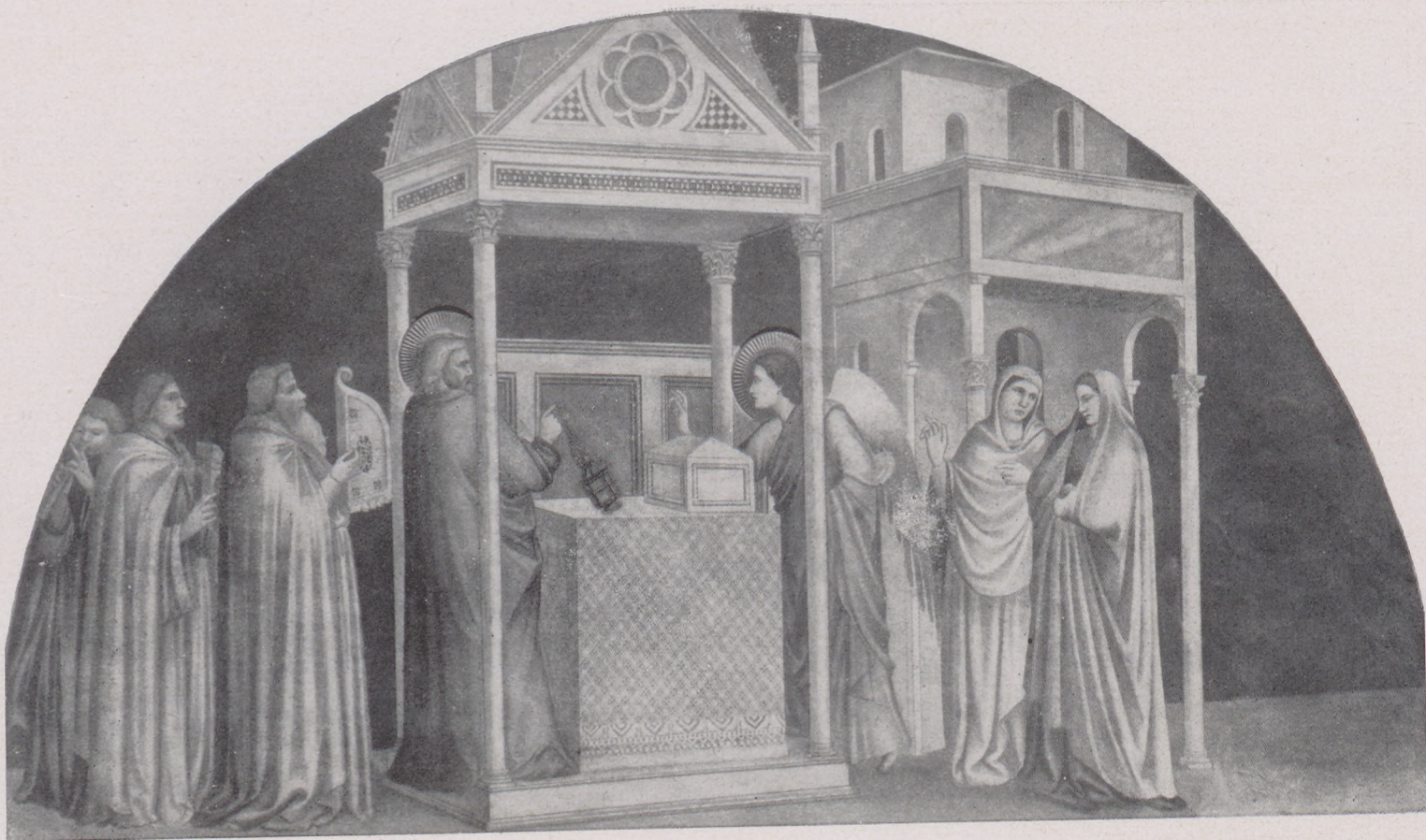
(Padova, Arena.) 1305 körül.

A fülke itt mélyebb, hogy befogadhassa a gömböt, amelyen ingadozón egyensúlyoz a rajta ülő női alak: szobor ez is, asszonyember és jelkép. A tanítvány hűségét, de fogvatkozását is érezzük, különösen a fej rajzában, ebben a szépen mintázott, de a giottói jelentőségteljeséget nélkülöző arcban. Egyetlen jellegzetes mozdulat, új, még seholsem látott ötlet, fejezi ki a gondolatot, eleven szemléletességgel, amint a felboruló Allhatatlant kinyújtott karja s megkapaszkodó sarka tartja fenn görgeteg ültében.

(L. a 41. oldalt is.)



AM. N. MUZEUM
KÖNYV-
TÁRA



36. sz. kép. GIOTTO: ZAKARIÁS A TEMPLOMBAN

(Firenze, S. Croce, Peruzzi-kápolna.) 1317 körül.

A S. Croce-beli freskók datálására vonatkozóan irányadó egy külső körülmény: hogy Toulousei Szent Lajost, akit Giotto a Bardi-kápolnában dicsfénnel ábrázolt, 1317-ben avatták szentté. A Peruzzi-kápolna a két evangéliumi János életéből, a Bardi-kápolna az Assisi Szent Ferenc-legendából vett jeleneteket ábrázol. — Képünk tárgya: amint a Keresztelő atyjának, Zakariás főpaprak, áldozás közben Gábiel arkangyal kijelenti fia születését (Lukács 1, 8—14).

A kissé rézsut vágott színpadon rézsut áll a ciborium alatt az oltár s mellette a templom udvarát jelző épület, ahol a hívek — itt két asszony — várják a szentélyben időző főpapot. Mind-ebből bölcs takarékoszággal csak a lényegeset adja Giotto s azt a legszemléletesebb sűrítésben. A két-két oszlop között zajlik le a döbbenetes esemény. Jobbra az angyal előrelép, könnyed lábujj-hegyen, s szemközt vele Zakariás visszahököl. Mozdulatában épp oly kevés a heveség mint az angyalében, de megilletődöttsége ugyanoly borzongató, mint az angyal megszólalása. S míg az angyal előrehajolva eloldódik az asszonyok méltóságteljes kettősétől, addig Zakariás visszatörpanását a mögötte haladó leviták mintegy felfogják s megnyugtatták. A kompozíció hullámosan emelkedik Zakariásig, ott alásiklik az oltár lapjáig, majd újra az angyalig emelkedőn áthullámszik az asszonyok alakján. E felső hullámvonalat egy alsó ellenvonal kíséri: a beszédes kezek mentén. Minden mozdulat lágy, de lényeges és minden alak csupa belső, rejtett erő s biztonság. A redők mélyek, de a fény enyhén burkolja tömegüket.

(L. a 42. oldalt is.)

37. sz. kép. GIOTTO: KERESZTELŐ JÁNOS SZÜLETÉSE

(Firenze, S. Croce, Peruzzi-kápolna.) 1317 körül.

Képünk baloldalt a megnémult Zakariást ábrázolja, amint felírja gyermeke nevét egy táblára, s jobboldalt Erzsébetet, a Keresztelő anyját. (Lukács, 2, 57—63.)

A kettéosztott színpad ismét kissé a mélybe vezet, mégpedig balról jobbra rövidülően. Ez a rövidülés különös elevenséget kölcsönöz a térnek, de nem teremt barokk dinamikát, mert a falak pillérszerű éle a kép alsó keretéig vezetett. A gigászi házaspár, két hősi paraszt, alkotja — a kép két szélén — a két súlypontot. Zakariás ültében kiemelkedik a fal előtt, míg vele szemközt tolong — mégpedig mily nyugodalmas méltósággal tolong! — a rokon társaság. Utánuk egy embernyi üres térrel zárul a jelenet. A másik oldalon egy terebélyes alak ismétli meg, némi változattal, Zakariás mozdulatát. A két szolgáló vezeti át a tekintetet Erzsébetre, aki hatalmasan terül el ágyán s felső teste jelentősen oldódik el a puszta háttértől. A fejeket itt is — miként a templomi jelenetnél — hullámvonal köti össze; a vonalat a kezek párhuzamos menetben kísérik. A kitöltött s az üres tér összhangja tökéletes. Minden nagyszerű és minden intim, a komolyság s a derű egységében.

(L. a 42. oldalt is.)

38. sz. kép. HERÓDES LAKOMÁJA

(Firenze, S. Croce, Peruzzi-kápolna.) 1317 körül.

A dráma két mozzanatát egyesíti e kép (Márk 6, 14—28): amint Heródesnek elhozzák a Keresztelő fejét s amint Salome átnyújtja anyjának a szörnyű ajándékot. Az építészeti rész itt is kissé rézsut beállított s a jobb oldal felé rövidül. A szélső torony a színhelyet mint királyi palotát határozza meg. A lakoma a nyitott csarnokban folyik. E csarnok kétségbe nem vonhatóan szándékolt, antik vonatkozású érdekessége a tógás és meztelen szobrok sora a tetőpárkányon. A gótikából itt mutatóban már csak az oszlopok karcsúsága marad. A síma falak s a zárt térelemek, a félkör s a párkány, valamint az orom tagolása klasszikus. Ennek megfelel a hangulat kiegyenlített nyugalma. Giotto a színházias hatáskeltésre csábító cselekmény is elmélyedésre indítja. Mintha a tragédia a lelkek legmélyén játszódna le. Heródest megrendülése mozdulatlanságra készíti s az udvaroncok megilletődöttsége halk összesűgásban, a kéz egy önkéntelen gesztusában nyilvánul meg. Giotto a legnagyobb dolgok kifejezésében is egyszerű és egyszerű a képeinek szerkezete: néhány vízszintes és függőleges vonal alkotja a kompozíció alapvázát s ehhez kevés nehézkes görbe csatlakozik. Ebből a kevésből cseng össze a legkristályosabb akkordok muzsikája.

(L. a 42. oldalt is.)

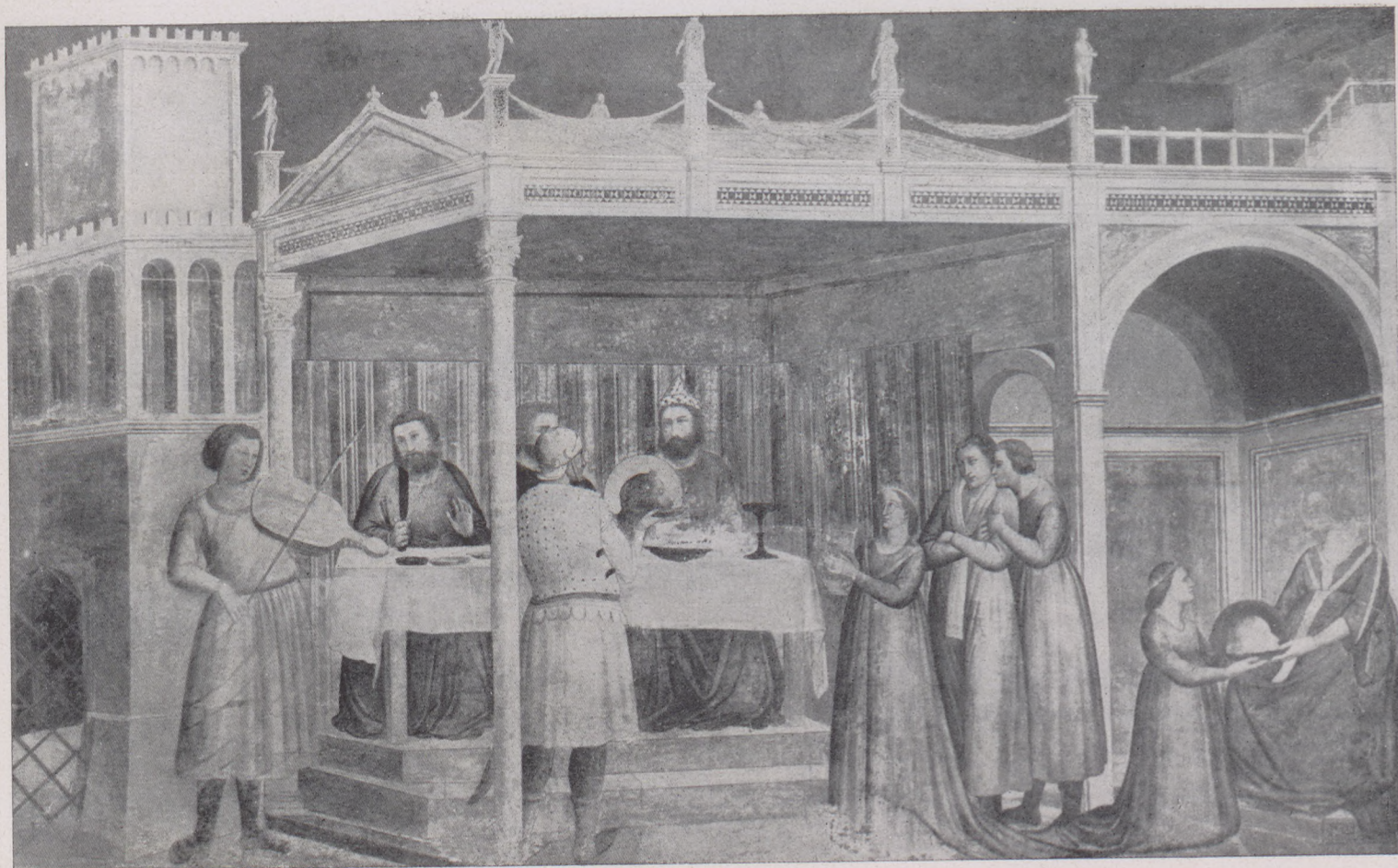
39. sz. kép. GIOTTO: SZENT FERENC HALÁLA

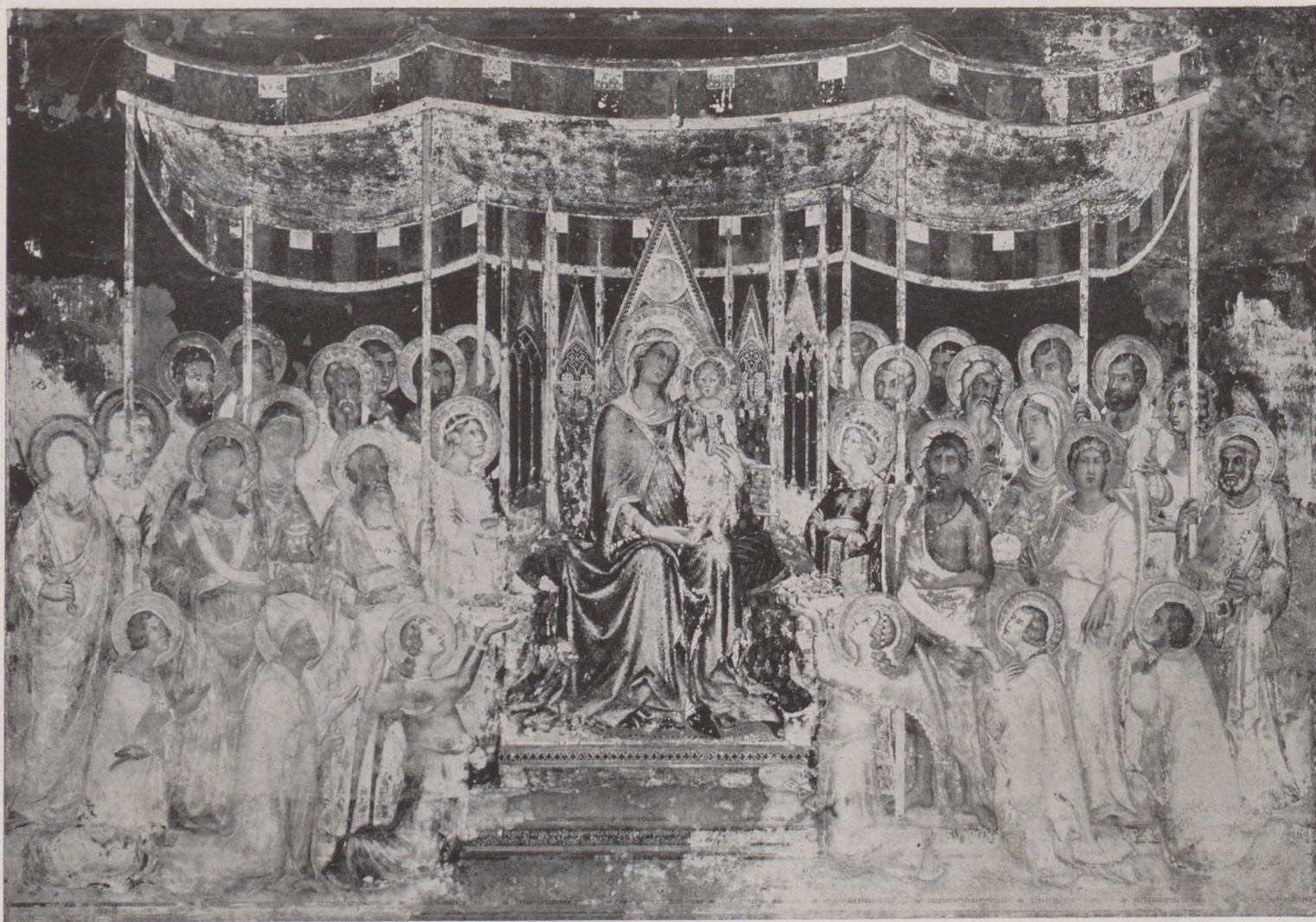
(Firenze, S. Croce, Bardi-kápolna.) 1317 után.

A nyitott udvar két oldalán egy-egy tetővel védett kapu; a háttérben egy szélesen tagolt egyszerű fal: ennyi a szintér. A függőleges irány — az álló alakok s a megfelelő építészeti elemek — valamint a vízszintes irány — a szent hosszan kinyúlt teteme a hordágyon, a fal s a tetők párkánya, az angyalok szárnya — tökéletesen kiegyensúlyozzák egymást, Giotto kiértett klasszicitásának megfelelően. Görög templomokon és antik domborműveken találjuk meg a főirányok ily nyugodalmas kiegyenlítését. A gyász a lelkek megindultságában s megadásában rejtőzik. Egyetlen heves mozdulatra csak a középpütt álló szerzetes ragadtatja magát s ez a mozdulat is különös jelentéssel bír: a stigmatizáció gesztusa s voltaképpen csak öntudatlan visszhangja a felhők közt mennybeemelkedő szent kitáruló mozdulatának; ugyanúgy, mint a mennybemenetelt látó térdelő szerzetes hátrahajlása. A stigmatizáció, a ferences mozgalomnak oly fontos mozzanata, még egy helyütt visszatér: ahol Szent Ferenc egyik kétkedő híve — ott térdel elsőnek az első sorban — meggyőződik róla, hogy Krisztus e szegénye valóban keblén viselte a lándzsadöfés sebeit.

A kompozíció a világos aláosztás és a minden merev szimmetriától ment kép-építés remeke. A jellegzetesen giottói szerkesztés, amelyet már a padovai „Krisztus siratása”-nál megcsodáltunk (31. sz. kép), itt még érettebb formában mutatkozik meg. A középcsoport gúlaszerű teste s az oldalsó csoportok kétszer kettős pillére ütemesen tagolt, szerves egésszé zárul. Minden rész külön-külön is megállja helyét s mindegyik az egésszel eloldhatatlanul egy.

(L. a 41., 42. oldalt is.)





SIMONE MARTINI

Sienai mester. Születési éve 1280 és 85 közé tehető. Meghalt Avignonban 1344-ben. Legkorábbi szignált műve a sienai városháza számára festett Maestà-freskója 1315-ből, amelyet 1321-ben restaurált. 1315-ben nápolyi Anjou Róbert király 50 uncia arany évi járadék kifizetését rendeli el Simone javára. Az Anjou-udvar számára festett a családi szent, Toulouse-i Lajos, tiszteletére egy oltárt, feltehetően közvetlenül a kano-nizáció éve (1317) után. 1320-ból való orvietói S. Domenico-oltára, a pisai Szt. Katalin-oltára stb. 1324-ben feleségül vette Lippo Memmi festő nővérét. 1328-ban keletkezett a sienai városházán, a Maestával szemben lévő falra festett Guidoriccio-lovasképe. Az 1333-as dátumot viseli a Uffiziban őrzött híres Angyali üdvözlete, amelyet sógora társaságában készített. Ebből az időből való a sienai S. Agostino Novello sokrekeszű oltára is. 1340 késő őszén, vagy valamivel később, Simone Avignonba utazott a pápai udvarba. Az avignoni Notre Dame-des-Doms-ban festett Madonna- s Krisztus-freskóiból csak nyomok maradtak fenn. A pápai palota freskói nem tulajdoníthatók neki. 1342-ből való egy a Tizenkétéves Jézus hazatérését ábrázoló érdekes képe a liverpooli képtárban, amely immár az erősen északi hatás alatt álló gótikus érzéséről tanúskodik. Utolsó ismert műve az ú. n. Antwerpeni passió-oltár, melynek három képét az antwerpeni képtár, egyet-egyet a Louvre, a berlini múzeum s a Fogg-múzeum őrzi. Péter András feltevése szerint (Gazette des Beaux Arts, 1939) az Antwerpeni oltár Simone fiatalkori műve és az e műben megnyilatkozó gótikus nyugalanságot Simone későbbi fejlődése során leküzdí. Péter elmélete ellen szól az 1342-es kis kép (a Tizenkétéves Jézus), amelynek sajátosságai, ha nem is minden pontban azonosíthatók az Antwerpeni oltár stílusjegyeivel, mégis igen közel állnak hozzá. A Passió-oltár semmiképpen sem egyeztethető össze a korai mesterművekkel, a Maestával, a Szent Lajos-oltárral, vagy akár a Szent Márton-kápolna korszakával, amelyben a gótika olasz értelmezésű kiegyenlített nyugalma uralkodik. Simone élete végén Giottoval fordított irányban halad s bizonyos mértékig engedve az északi gótika áramlatának, megtagadja az olasz hagyományt. Nehezen volna feltételezhető, hogy Simone Sienában lett volna északian gótikus és Avignonban délien klasszikus.

Az 1330 körüli években alkotta az assisi Szt. Márton-kápolna freskóit, és öt remek félalakot festett az assisi alsótemplom jobb kereszthajójában. Simone assisi munkásságának dátumát illetően nem egységes a tudományos felfogás. A Szent Márton-kápolna, melyben Anjou Lajos szentfénnel jelenik meg, 1317 előtt éppen ezért nem készülhetett. Az 1320-as évekre datálják e kápolna freskóinak keletkezését, többek közt Venturi, van Marle és Perkins. Utolsó olaszországi korszakába utalják Langton Douglas, Berenson és Coletti.

Ami Lippo Memmit illeti, úgy nyilvánvaló, hogy sógora befolyása alatt állt. Jóképzettségű, rokonszenves mester, de merevebb, szárazabb Simonénál s hiányzik belőle Simone fölényes szuggesztíója, ami különösen kír 1317-ben a sangimignanói városháza számára festett Maestáján. Két kitűnő munkája a sienai Servi-Madonna s az orvietói Köpenyes Madonna.

40. sz. kép. MAESTÀ

(Freskó. Siena, Palazzo Pubblico.) 1315.

Duccio művének meleg intimitásával szemben e mű lényegében reprezentatív alkotás. Hangulata hűvös és előkelő. Ennek ellenére mégis oly közvetlen és emberi, amilyen a bizánci művészet sohasem tudott lenni. Mária karcsún, magasan ül pompás gótikus ékítésű trónusán, szoknyáján gonddal rendezett hegyes redők terjesztik ki tömött virágszirmaikat a földre. Körötte laza rendben helyezkedik el a szentek társasága, kötetlenül s természetes méltósággal, mint egy az etiketre nem túl sokat adó udvari együttes. A teret a figurák nem töltik meg színültig. Kétoldalt kissé előre türemlik a soruk, mellette s mögötte levegős hézag marad. Gyors haladás ez Duccio viszonylagos térbeli és csoportosításbeli kötöttségéhez képest. (L. 18. sz. kép.) Különleges varázsa Simone Maestájának, hogy az alakok hullámozása gazdagon bonyolult s ritmusa mégis lágy és diszkrét. A bal-dahin négyszeresen ismétlődő s viszonylag feszes ívelése a szentek csoportjában dallamos áradással oldódik. Csak az ünnepélyes térdelő sor fogja fel s szilárdítja meg a mozgást. Ma erősen megkopott e freskó, de valamikor szőnyegszerű színpompája elbűvölő lehetett.

(L. a 43. oldalt is.)

41. sz. kép. MADONNA A GYERMEKKEL

(A 40. sz. kép részlete.)

E részletfelvevétel kitűnően megfigyelhető, hogy az építészeti formák nemzetközien gótikus stílusa ellenére Simone olaszosan érez. Madonnájának haja csendes hullámos, fátlának lágy eleganciája utánozhatatlan. A Madonna tartásában erő és grácia egyesül. Egyedül a Gyermekek szertartásosan komolykodó s kissé merev.

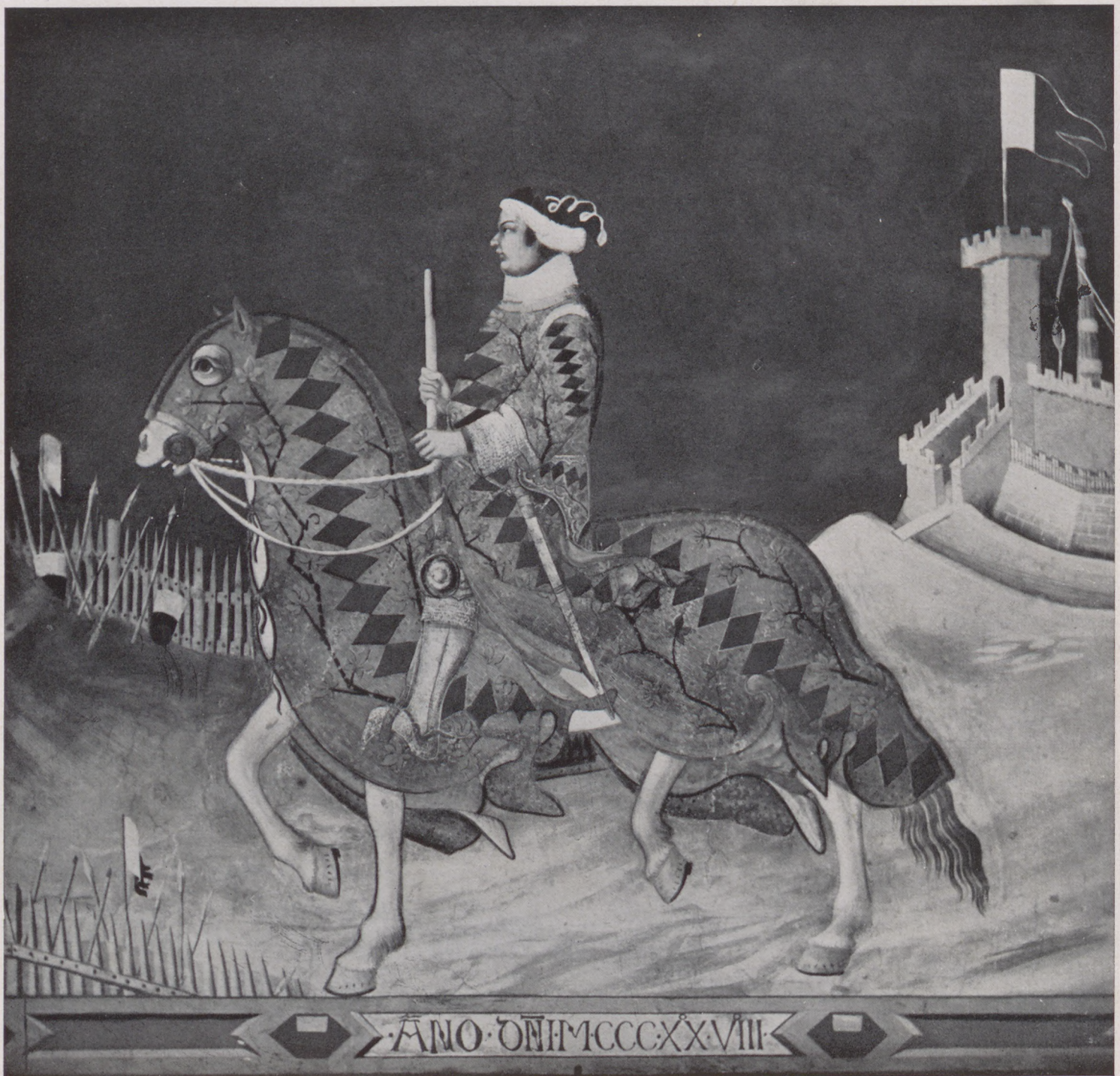
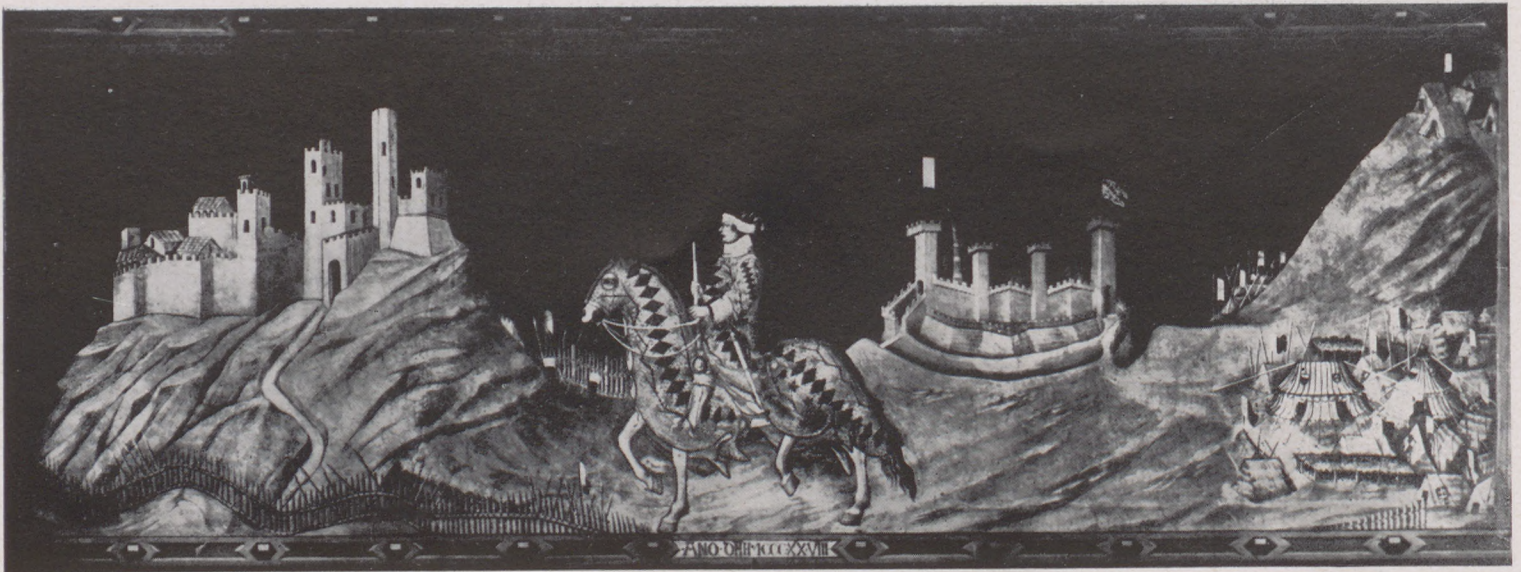
42. sz. kép. SIMONE MARTINI: MADONNA

(Orvieto, Dóm-múzeum.) 1320 körül.

Duccio szelleme lebeg Simone e képe felett, de Simone egyénisége új értelmezést ad a duccioi szemléletnek. Simone ízléséből fakad a tartózkodó pompa, a mélytűzű kelmeszínek sajátos összecsengése az arany és ékszer csillogásával. Simonei a körvonal is: amint hattyú-íveléssel átfogja a Madonna fejét, majd hirtelen kitüremlik s meredeken, majdnem egyenesen, alásiklik. Simonei a belső fátyol ezüstös fodrozódása s az aranyszegély bújócskajátéka. Mindig megközelíti a szögletességet s mindig áthullámszik a szögleteken. Simonei a Madonna arca: hosszú keskeny orra, párnázott szemhéja s a szemvonal japános görbülete. Simonei az elábrándozó tekintet s a finom fénnel s árnnal körüllegett ajak. S az ideges, bágyadt kézfe s a hosszú, súlytalan ujjak. S ismét a fényárny-szövedék a bőrreszeken: a borsózöld alapon pókhálóvékony, sűrű, szívós vonásokkal felrakott sötétrózsás fény; az árnyas részek sötétebb barnája s egy-egy reflexszerűen átvilágító sárgás vagy zöldes kontúrsáv.

(L. a 43—44. oldalt is.)





43. sz. kép. SIMONE MARTINI: GUIDORICCIO CONDOTTIERE LOVASKÉPE
(Siena, Palazzo Pubblico.) 1328. *Ueue S. M. Guidotto!*

A sienai tanácsteremben, a Maestával szemközi falra festette Simone Guidoriccio dei Fogliani, a győztes hadvezér alakját a kopár táj közepette. Két század multán e freskó alá Sodoma festett két alakot s nehéz elképzelni kiáltóbb ellentétet két művészi hitvallás között, mint a trecento és az érett renaissance e képviselőjének hitvallása közt. Simone komor alakja a feketés kék ég előtt halk és diszkrét, könnyed és finom, szemben Sodoma hangos és kimondott plasztikájával, színes-ségével és kifejezésével. Simone műve így egyenesen filigránnak hat és monumentalitása kecses. Ha a maga korába helyezve tekintjük e festményt, meglepő a táj tágassága, nagy kiterjedése. A talaj színe vörhenyes barna és domborúsága festőibb, lágyabb, mint a firenzeiek élrevágott sziklái. Guidoriccio és lova aranybarna-fekete színessége éppen csak egy fokkal nyer erősebb hangsúlyt a környezeténél. Ez a roppant összhang elfeledteti velünk e mű nem jelentős fogyatékokait; vagy inkább talán e fogyatékok még csak vonzóbbá teszik a művet, úttörő, fiatal merészségét. A lovas ugyanis a táj előtt lebeg, nem benne léptet. Ülése merev, kissé fabábszerű. Mégis ruganyossá válik a lótest ívelő s lobogó körvonalai révén.

(L. a 44. oldalt is.)

44. sz. kép. A FENTI KÉP RÉSZLETE

Az egyenesek és ívek sajátos simonei együttese kitűnően megfigyelhető e felvételen. A ló nyakán, két elülső lábán, a lovas s a ló hátán látjuk a majdnem mértani egyeneseket, amelyek sajátos fanyar görbületbe váltanak át. Ridegségük felszívódik egy-egy kiegészítő ívelt vagy hullámos vonal lendületében. Ilyen lendülő vonal vezet a ló orrától nyakán át a farka hegyéig s a lovas sem szakítja meg a lendületet, mert annak sajátos ritmusát átveszi köpenyének haluszonyforma széle. E gótikus lobogás motívumát a lótakaró négy szegélye visszhangozza.

45. sz. kép, SIMONE MARTINI ÉS LIPPO MEMMI: ANGYALI ÜDVÖZLET

(Firenze, Uffizi.) 1333.

A képet Simone Martini s Lippo Memmi együttesen szignálták. A művészettörténelem számára természetesen igen izgató feladattá vált megállapítani, mi tulajdonítható e képen az egyik s mi a másik művészeknek. Ma nagyjában megegyeznek abban a kutatók, hogy a két oldalrekesz Lippo műve, a középső Simoneé — A kép kerete modern.

E remekmű tényezői kielemezhetetlenül gazdagok. Az ötszörösen ívelt képmező tagolt s egyben szervesen zárt egész. A jelenet színpada mélyebb, mint amennyit az alakok elhelyezése igényel. A térillúzióról azonban Simone örömet lemond s így semmi sem zavarja látomása irrealitását. A kép középtengelyében áll a liliomos edény s felette a csúcsívmezőt a Szentlélek kerubimövezte galambja foglalja el. Az angyal zúgóróptű érkezését érezteti palástjának lobogó széle, mely a szárnyal s az uszályal együtt kitölti az oldalsó mezőt. Az angyal előrehajlik s olajága a kép közepéig hatol. S itt ütközik a szüzi alázat visszahúzódásába. Mária körött, a közép felé s oldalt, szabad tér marad. Az egyensúlyt az angyal s Mária képmezője közt a trónus állítja helyre, a maga tömörebb térfogatával. Az ünnepi jelenet mozgalmasságát a két oldaltálló szent merőleges, plasztikus alakja fogja fel. Csendes szemlélődésük nem zavarja meg a mennyei kijelentés álomlátomását. Vörös ágában tompán rezgő arany borítja el fényével a képet. Mária kék köpenye mögül, ujján s lent oldalt, vörösön tűnik fel ruhája; vörös a könyvének fedele is. Vállá mögött a trónus aranyosan parázsló takarója hullik alá. Az angyal sárgás aranybrokátba öltözött, palástja világos eperszín és szárnyában a szivárvány fénye törik meg. Az angyal s a Szűz haja szőke, az angyalé egy kissé rötesebb. A levelek sötétzölden simulnak az arany háttérre, míg a liliomok fehéren s kékesen világítanak. A padló sárga s vörös, kézzel erezett márvány.

(L. a 44. oldalt is.)

46. sz. kép. A KIJELENTÉS ANGYALA

(A 45. számú kép részlete.)





47. sz. kép. SIMONE MARTINI: SZŰZ MÁRIA
(Firenze, Uffizi. A 45. számú képrészlete.) 1333.

Mária belső remegéstől ittas magába-mélyedését gyengéden óvja pártája s köpenye aranypántja. Feje meghajlik s arcát alig bodros hajának csúcsíves foglalata zárja körül. A színesen szüremelő aranypompa közepette fejedelmien egyszerű maga a Szűz, piros ruhájában s kék köpenyében. Jobbja nyakát érinti, mint egy bizalmas madár. Párja a köpeny öblében nyugszik. Az élet e nagy, ünnepi csendben a szív mélyén szövődik.

48. sz. kép. SIMONE MARTINI: SZENT MÁRTON VONAKODIK FEGYVERT FOGNI

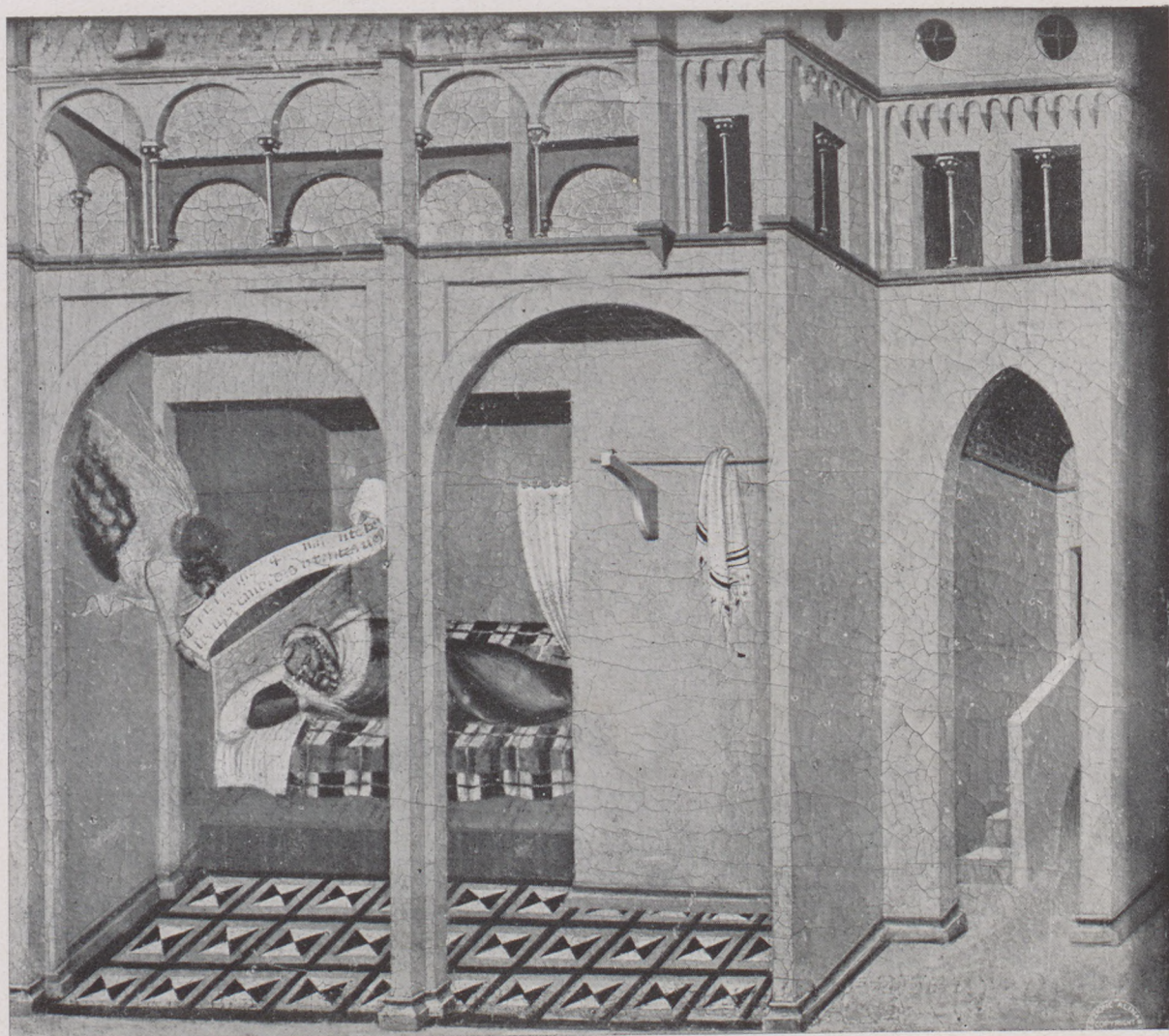
(Assisi, S. Francesco alsótemploma. A Szent Márton-kápolna freskósorozatának egy jelenete.) 1330 körül.

A képtárgy magyarázatául a legenda következő mozzanatai szolgáljanak: Szent Márton lovag közli Julianus császárral, hogy nem óhajt többé katonáskodni. A vitézek gyávasággal vádolják, mire az ifjú ajánlja, hogy mindössze a kereszttel a kezében szembeszáll az ellenséggel. A császár mögött a zsoldot fizető számadó-altiszt utalás arra, hogy Julianus pénzt osztott ki katonái között, hogy kiűzzék a barbárokat Galliából.

A kékesen-sárgásan ködlő meredek sziklafal előtt búcsúzik Szent Márton lovag Julianus császártól, drága ruhába öltözött vitézeitől s a cifra sátraktól. Minden álombafogott e képen, az efeboszi szépségű szent s a reá meredő fejedelem, a gyanakvó óriáskatona s a merengő vitézek, a jámbortekintetű ló s a fellobogózott sátrak. Minden mozdulatnak belső jelentése van s mintha ezek az enyhe emberek szótlan pillantással értenék meg a ki nem mondott gondolatot. Itt minden a lélek belső szobájában zajlik, szenvtelenül szinte és tünődőn. Az anyagi valóság testi illúziója éppen ezért közönyös Simone előtt. Ami a tér mélyében volna, a síkba szorul; a két tábor, a baráti s az ellenséges, a dús színek kereszttüze alá fogja az ifjú szentet s ő szabadulni indul e pompából, kezében a vékony kereszttel.

(L. a 44. oldalt is.)





PIETRO LORENZETTI

Sienai festő. Valószínűleg 1280 körül született. Mivel az ő neve korábban fordul elő okiratokon (1305), mint fivéréé, Ambrogioéé, őt tartották az idősebbnek. Ma egyes kutatók (De Nicola, Brandi, Péter) hajlandók Ambrogióban az idősebbet s Pietro mesterét látni. Kettejük egymásra gyakorolt hatása nyilvánvaló, de főként kronológiai okokból, nehéz eldönteni, működésük egyes fázisaiban ki volt az adó s ki az elfogadó fél. Mindkettejük számos műve elveszett s így, egyes fontos láncszemek hiányában, a kölcsönhatások kérdése végeredményben találgatáson alapul. Pietro volt a drámaibb s keményebb karakter, Ambrogio a líraibb s egyúttal simulékonyabb.

Pietro első szignált s datált műve az arezzói polyptikon (S. Maria della Pieve) 1320-ból: egy háromszintű s főrészében ötrekeszű oltár. Ez az érett művek terjedelmes előzetes munkásságot feltételez. Péter András a pistojai Mária-oltárt (jelenleg az Uffiziban) veszi kiindulópontul a korai művek megítélésénél s feltételezi, hogy az 1340-es dátum e képen 1315-nek olvasandó. Eltérnek a vélemények azt illetően is, hogy a sienai Servi-templom kórus-kápolnájának freskói az arezzói oltárt megelőzik-e vagy sem. Ezen újtestamentumi tárgyakat ábrázoló képek közül egyedül a Bethlehemi gyermekgyilkosság viseli magán Pietro nagyságának jegyeit. A huszas évekből való (1328) a valamikori sienai Carmine-templombeli oltár, melynek fennmaradt részei: a sienai Accademia-beli karmelita-predellák s a dofanai Madonna (S. Ansano). E korra teszik egyes szerzők Pietro assisi működését. Valószínűbb, hogy az assisi művek 1340 k. datálhatók. Az assisi passió-képek heves drámaisága nem mond okvetlen ellent a Mária születése-képpel (1342) való hozzávetőleges egyidejűségnek; Pietróra ugyanis jellemző, hogy az idilli ábrázolás mellett művelte a drámait s az egyik vagy másik műfaj nem eleve életének valamely korszakához kötött. 1331-ben festette a sienai S. Francesco Keresztrefeszítését, 1332-ben a S. Cecilia a Crevole-beli oltár kivitelezésében vett részt. A fennmaradt három rekesz közül a S. Cecilia-kép tulajdonítható neki (Siena, Accademia). 1441-re tehető az Uffizi-beli S. Umiltà-oltár. Ennek az erőteljes, tiszta műnek a szerzőségében Sinibaldi kételkedik. Utolsó datált műve az 1342-es Mária születése. Weigelt és Berenson legutolsó ismert műveinek az assisi Keresztrefeszítést s a fölötte lévő bolthajtás passió-képeit tartják. Ez utóbbi kompozíciók térbeli elrendezésükben, színben és kifejezésben mesteriek, mégis egyes kutatók — Venturi, Sinibaldi — kétkednek Pietro szerzőségében. Péter e művek nagyobb részét egy újonnan konstruált „Assisi mester”-nek tulajdonította.

49. sz. kép. SOBAC ÁLMA

(A sienai Carmine oltárképének predellájáról. Siena, Accademia.) 1328.

Finomművű, kristályos kis kép, minden elemében tisztázott. A színpadszerű tér függőleges irányban hármasan, magasságban s mélységben kettősen tagolt. Az épületkülső s az épületbelső ábrázolásának problémája oly mértékben érdekli Pietrót, hogy magát a cselekményt alárendeli a környezet-ábrázolásnak. Mégsem vész el zsannerszerű részletekben; annál varázsosabban hat e puritán szobában a lakályosan odavetett törülköző. A kissé rézsút beállított előtér üres, csak az angyal röppen be az ablakon. A szándékolt mélység-hatást a körívet támasztó pillér, a padló kockockái, a hálófülke kivágása, a falsíkok tagolt fény-árnykülönbségei teremtik meg. Hűvös és meleg színek izes összetételben váltakoznak. Az épület világoszöld, de párkánya s a padló piros. Az angyal világosokker alakja zöld füstben jelenik meg. Sobac ágya sötétsárga, a kockás terítő sárga és zöld. A függöny könnyedén rózsás, a törülköző világossárga.

(L. a 45. oldalt is.)

50. sz. kép. IV. HONORIUS MEGERŐSÍTI A KARMELITA-REND SZABÁLYAIT

(A sienai Carmine-templom oltárképének predellájáról. Siena, Accademia.) 1328.

Pietro e képecskénél nem törekedett nagyigényű kompozícióra; minden figyelmét leköti az élet-szerű térábrázolás s a test megjelenítése a térben. A mélység-hatást a loggiát a csarnoktól elválasztó pillér s a két kis oszlop teremti meg. Az oldalról irányított fény élesen elhatárolja egymástól a megvilágított s az árnyékolt részeket. Az üdítő festői gazdagságban az uralkodó szín a kármin. Vöröses az arany is, mind a háttérben, mind a ruhák brokátrészein. Kifejezése szempontjából minden arc egyéni és közvetlen. A kis művekben minden intim, de egyvalami nagy: a kristályos tisztaság.

(L. a 45. oldalt is.)

51. sz. kép. PIETRO LORENZETTI: MADONNA SZT. FERENCCEL ÉS EV. SZT. JÁNOSSAL
(Assisi, S. Francesco alsótemploma.) 1340 körül.

E freskó a népies franciskánus művészet egyik legáthatóbb erejű műve. A kép szerkezete igénytelen. Az aranyháttér előtt a hagyományos nyájas pompában jelenik meg Mária, aranyszegélyű kék palástban vörös kendővel s lehelletkönnyű fátyollal arcán. Szent Ferenc kámzsája aranybarnásan árnyalt fehér, a Gyerme inge krémfehér s köpenykéje rózsaszín. Valamivel sötétebb rózsás Szent János köpenye s ruhája szürkével árnyalt sárga. A profilban metszett arcok, a takarékos redőzet, a hasonlómenetű körvonalak kevésbé terelik el a figyelmet az eleven ábrázolástól, melynek ezúttal szinte cselekménye van. A Szűzanya a Gyerme kegyeibe ajánlja Szent Ferencet, aki, félrehúзва tépett kámzsáját, felfedi oldalán a vágymártíromság jelét, a lándzsadöfés sztigmiáját. A Gyerme meghitt bizalommal csüng anyján s immár áldóan emeli fel kezét. Szent János, a szeretet apostola, a túloldalon szintén mintegy közbenjáróan mutat az assisi szent felé. Érdekes a Madonna számunkra kissé groteszken ható kézmozdulata. A mennyek királynője paraszti módon hüvelykével int hátra, pártfogoltja felé. Ez a beszédes mozdulat csak élettelibbé teszi Pietro képét s Szűz Mária itt a nép kedves asszonya.

(L. a 45. oldalt is.)

52. sz. kép. PIETRO LORENZETTI: LEVÉTEL A KERESZTRŐL
(Assisi, S. Francesco alsótemploma.) 1340-es évek.

Az izzó érzés színültig megtölti e bölcseséggel és ízléssel alkotott remeket. Megfontoltság és közvetlenség, erő és érzékenység, belső szilárdság és drámai heveség egyesül benne és a belső szimmetria hibátlanul kiegyensúlyozott. A karcsú, aszkétikus Krisztus szögletesen alácsüngő végtagjai kapcsolják egybe a siratás hét szereplőjét. Négy alak tömörül a halott fejénél, három a lábánál s hogy tömegük elviselhető legyen, középpütt megritkul a kompozíció. A lehajló súlyos hátak — a két asszonyé s a szöveget kihúzó Nikodémuszé — és a hátukat borító súlyos redők ellenhatása könnyűvé teszi Krisztus alakját és tartózkodóvá Mária előreborulását, gyengéd keze kinyúlását. A képet a kereszt harántszára szigorúan, nyomasztóan lezárja. Krisztus teste fent egyenes éllel rajzolódik elénk válltól térdig s ez az egyenes folytatódik fent Arimatiai József fejkendőjének alsó szélével s lent a tanítvány görnyedt hátában. E vonulatot meredekebben ismétli az Arimatiai József fejétől a János fején át alsíkló vonal. Az ellenirányt Krisztus szikár válla s jobb felső karja határozza meg. Ez a vonal folytatódik az Arimatiai arcélében s ismétlődik ugyancsak az Arimatiai fejétől a Mária fején át síkló vonalban, majd, élesebb szögben, a térdelő Magdolna alakjában és a halott két térdében. A szélső szent nő s a szöveget kihúzó Nikodémusz, középpütt pedig a kereszt szára támasztja alá a két erőpontban torló s mégis lazára fogott szerkezetet. E komor látomást ugyanaz a Pietro Lorenzetti érzékelteti meg velünk, aki idilli képein oly könnyű és derűs. Érzelmi skálája és megelevenítő ereje a zsenié.

(L. a 45. oldalt is.)





1305-1308

53. sz. kép. PIETRO LORENZETTI: MÁRIA SZÜLETÉSE
(Si'ena, Dóm-múzeum.) 1342.

Az ősrégi téma megifjodott és mintha először látnók Szent Anna hálósobáját és Joákimot a templomban ülni. Üde valóság és sejtelmes szimbolum közvetlen s ünnepi élménnyé egyesül, tisztetletet parancsolón s nyájasan. Klasszikus egyszerűség Pietro e képén, csakúgy, mint Giottonál, gazdag ritmussal párosul. Szent Anna gigászi asszony, mint Giotto heroikus anyái. A képből a megilletődöttség zsongó nyugalma árad s a tavaszi levegő fiatal színei tündökölnék rajta. Vonalszerkezete áttetsző, a súlyok elosztása kiegyenlített, minden tiszta benne, mint a csiszolt gyémánt. Szeretnivaló egyensúlyozott egységében s elbájoló részleteiben. Például a fürdető-jelenet a baba vízbenyúló szép kezével s a reflexekkel kezefején s csuklóján, nyakán és arcán; az égszínké mosdótál s a habzó, misztikusan csillogó víz s az aranyosan s kéken csillogó kanna. Vagy a legyező a látogató hölgy ujjai közt, e szép tétlen kézben, vagy a kendővel letakart edény a belépő asszony terhet fogó, munkás kezében. Vagy az apród pimasz kis profilja, amint az agg s aggódó Joákim fülébe súgja mondókáját. S a színek összjátéka s a templom boltozata alatt szüremelő fény, a kövek halvány derengő tarkasága s a teli nappali világosság a hálósoba kárpitos falain belül s a kelmék lilái, barnái s fehérei közt vissza-visszatérő sárgák. Megannyi öröm szívnek, szemnek.

(L. a 45. oldalt is.)

AMBROGIO LORENZETTI

Pietro Lorenzetti fivére, szül. 1280 körül. (Pietróhoz való viszonyát illetően lásd 125. o.) Első ismert műve a Vico l'Abate-i Madonna 1319-ből; e nem maradéktalanul rokonszenves mű egy a tudás mesteri fokán álló művészt mutat be. Feltehető, hogy ez időben Ambrogio mögött volt már egy firenzei tartózkodás és a megismerkedés Giotto művészetével, míg az ő saját művészete a firenzeiekre gyakorolt mély hatást. E korbeli alkotásai közé tartozik többek között a Rapalanói Madonna (Siena, Accademia). A huszas években festette gyönyörű szoptató Madonnáját (Madonna del latte, Siena, S. Francesco szeminárium). Az 1327—32 időszakra tehető második firenzei tartózkodása, mely csak megerősítette a sienai befolyást Firenzében. Az 1330-as évek első felére datálható néhány fontos műve: a Bari Miklós-legendák (Uffizi), a sienai S. Francesco ferences freskói s a két kis táj a sienai Accademiában. 1337 és 40 közt festette a sienai városházán ragyogó freskóit a Kilencek termében: a Jó s a Rossz Uralom következményeit. Két utolsó datált műve Jézus bemutatása a templomban (1342, Uffizi) s az Angyali Üdvözlés (1344, Siena, Accademia). Ambrogio is, miként Pietro, feltehetően az 1348-as pestisjárvány áldozata lett. Számos műve maradt fenn, melyek datálása és attribúciója vitás. Így a budapesti — eléggé rossz állapotban ránk maradt — Madonnát is, pompás részletei ellenére, újabban elvitatják Ambrogiótól. (Sinibaldi.)

54. sz. kép. SZOPTATÓ MADONNA

(Siena, Seminario di S. Francesco.) 1320-as évek.

E kép varázsa minden szívet megnyit. Gazdag, de nem szemfényvesztő, édes, mégsem hízlgő. Eleven, mint ahogyan a legnagyobb művek elevenek. Mozgalmas, elfogulatlan, természetes és biztos a maga szerkezeti szilárdságában. Minden ízében nemes. Benne van a kor s benne születésének helye, a trecento és Siena. De független és örök, mint a valódi műrekek. A körvonalak folyékonysága magától értetődő és semmi gótikus kacsaringó sem tereli el figyelmünket a lényegről. Nincs Mária fátylában keresett elegancia s úgy találja Mária arcát s nyakát, hogy kelme és test egymás szépségét dicséri. A szépség önkéntelennek hat. Semmi kokettéria Mária hosszú, keskeny orrában, amint a fátyol elé domborodik. A szeme lefelé pillant, keskenyen a gyermekre nyílik. Az ívelt aszszonyi száj makulátlan. Nagy, kemény, gyengéd keze súlyt visel s ölel. A Gyermek tekintete gyermekien, fájón bölcs. Keze boldog, s mohó madárcsőre is az. Ballábát felkapja — s elképzelhető lenne-e valaha Simone Martininál ily körvonalbontó, makrancos láb? S jobblába külön kihívja csodálatunkat. Ki festett a kortársak közül ily szép rövidülésben, félárnyékba burkoltan lábat?

(L. a 45. oldalt is.)





55. sz. kép. AMBROGIO LORENZETTI: A JÓ URALOM

A sienai városháza „Kilencek terme”, a kis tanácssterem három falát festette ki Ambrogio három terjedelmes freskóval. Az ablakokkal szemközt keskeny falon a Jó Uralom allegóriáját ábrázolta. Az egyik hosszanti fal képéből, a Rossz Uralom következményeiből, csak kevés töredék maradt fenn: a Pokol Fejedelme és udvara, valamint épületrészek. A szemközt lévő hosszanti falat teljes szélességében a Jó Uralom következménye, a békés városi és vidéki élet ábrázolása fedi. Ez a nyugati festészet első nagyszabású város- és tájképe, életteli, pontos megfigyelésen alapuló részletekkel.

A „Jó Uralom” allegóriájának tárgyi megfejtése a következő (Schubring, Zeitschrift f. Bild. Kunst, 1902): Balra fent a Bölcsesség tartja kezében a törvénykönyvet s a mérleget, amelyet alatta az Igazság egyensúlyoz ki mindkét kezével. A serpenyőkben egy-egy angyal képviseli az osztó s a büntető igazságszolgáltatást; az egyik megkoronáz egy alakot s lefejez egy másikat; a jobboldali angyal pénzt nyújt át egy térdelő alaknak. A mérlegről egy-egy vörös és fehér fonál nyúlik az alant ülő Concordia kezébe. Ülében a nagy gyalú. A zsinórokat a huszonnégy tanácsbeli úrnak adja tovább, akik azt a Községhez vezetik. Ennek lábánál Siena cimerállata, a nőtényfarkas, szoptatja gyermekeit. Kétoldalt az állam támasza, a katonai hatalom s elől a béke legyőzött zavarói, a foglyok. Fent jobbra a Jó Uralom, mint agg király, pajzsán a Madonna képe. Mellette hat női alak: a Béke (olajággal), a Bátorság (hajnalcsillaggal és pajzsával), az Okosság (a mult, a jelen s a jövő három lángjára mutat), a Nagylelkűség (a koronával s pénzestállal), a Mértékletesség (homokórával) s az Igazság (egy kivégzett fejével). A Jó Uralom felett a Hit, a Remény s a Szeretet génuszai lebegnek.

Az eredeti mű előtt kevésbé érezni a szerkezet széteső tagoltságát; a szürkébe ojtott és aranybrokáttal át- meg átszótt középfokú és sötét színek egysége s az ünnepi bensőséges nyugalom minden egyenetlenséget elsimít. A kép két szintre oszlik, de ezek nem válnak élesen külön, mivel az alsó réteg felnyúlik a felsőbe. Fent, az égiek körében, megingathatatlan a nyájas csend; lent enyhe nyüzgés-hullámlás folyik. A Fejedelem rettenetességében is szép, olyan, mint egy trónoló isten. Körötte a pamlagon ülő asszonyok szerkezeti szempontból az Utolsó Ítélet apostoli kollégiumának szerepét töltik be. (L. pl. 33. sz. képet.) De kifejezésben elűtnek a szigorú apostoloktól: elrévedezők, szelídek, majdnem kötetlenek. Furcsán, álomszerűen hat, ahogyan a lovasok s a pikás gyalogosok előrenyomulnak; félig a földön, félig a felső régiókban látszanak járni. A foglyok kegyelmet váró csapata szembetalálkozik a tanácsbeli urak meghittlen beszélgető soraival. Az ünepélyesség magától adódó és fesztelen. A földiek elfogulatlanok, amikor a mennyekkel állnak szemközt.

(L. a 45. oldalt is.)

56. sz. kép. AMBROGIO LORENZETTI: FÜZÉRTÁNC

(Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove. Részlet a Jó Uralom következményeiből.) 1337—40.

Divatos francia ruhába öltözött ifjak és lányok kígyózó sorban járnak Bújj-bújj-zöldág-táncukat, ének s csörgődob szava mellett. Csípőjük előredűl, válluk hátra, nyakuk előreível: testtartásukat s mozgásukat a gótikus S-vonal lágyága határozza meg. Tömbszerű alakjuk, széles, síma arcfelületük Giotto ízeit idézi. De itt, Ambrogiónál, több a játékos elem és a zártság fel-felbomlik cifra lobogásba. Könnyedség és súly, ernyedtség és fürgeség egyesül a füzértáncban, a valóságtól ellesetten és mégis valószínűtlenül, szívfájdító édességben.

(L. a 46. oldalt is.)

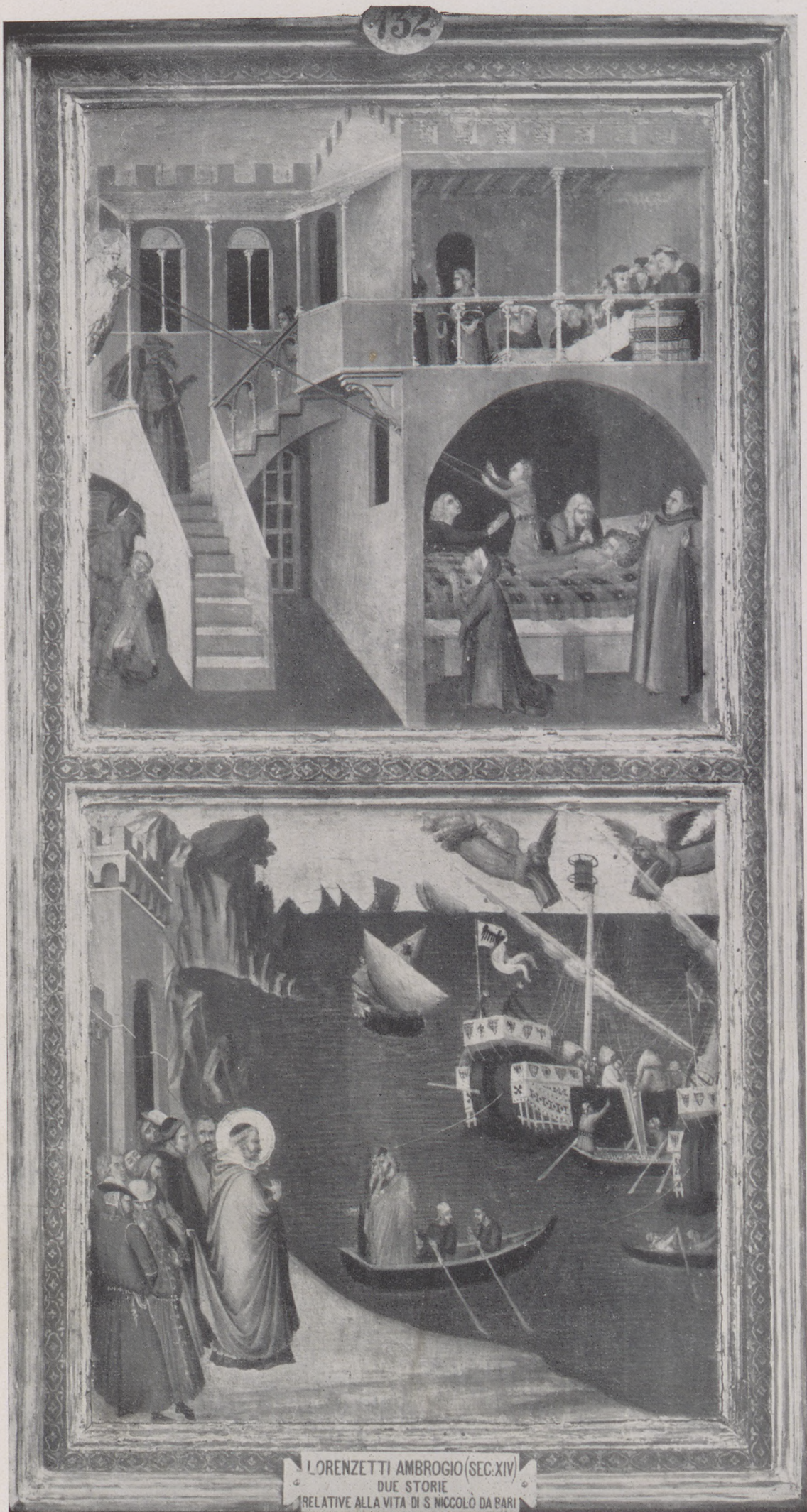
57. sz. kép. AMBROGIO LORENZETTI: BARI SZENT MIKLÓS CSODÁI
(Firenze, Uffizi.) 1330—35.

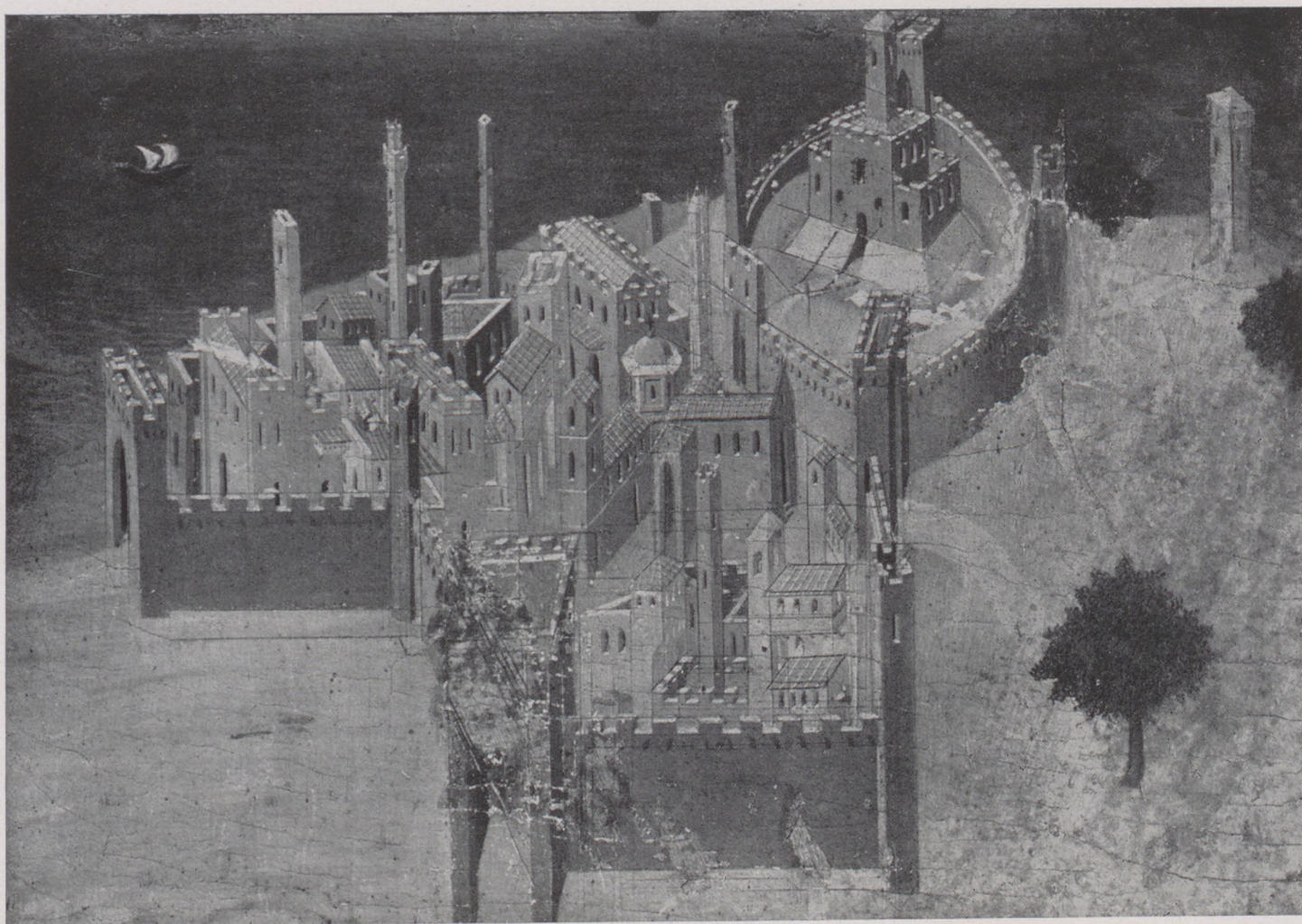
A felső kép tárgya: a gyermek segít a vendégek kiszolgálásában, amikor a Gonosz kicsalja a lépcső mögé és megfojtja. A gyermeket élettelenül az ágyra fektették, amikor megjelenik Szent Miklós mennyei alakja s az ablakon át szóval s kézfelemeléssel feltámasztja a gyermeket. A kép a legenda öt mozzanatát foglalja egyetlen kompozícióban.

Az alsó kép tárgya: Az éhező városnak gabonát szállító hajókat a tengeri rablók kifosztották. Szent Miklós, mint Bari püspöke, megjelenik a parton s imájának eredményeként angyalok töltik meg a kiürült hajókat gabonával.

Úgy mesél Ambrogio, hogy a legenda ismerői előtt bűbájosan megelevenedik a történet. Meg-elevenedik nem csak jelképekben, kurta formulákban, hanem mosolygó valósággal. Ambrogio igénybe veszi az összes újonnan meghódított ábrázolási eszközöket s különkülön bánik velük, mint bárki kortársai közül. Könnyű volna rámutatnunk a még így is felfedezhető távlattani hibákra s aránytalanságokra; de fontosabb itt két dolog: mennyire fejlett a bonyolult feladat megoldása s mily egységes, mily átható a kép hangulati tartalma. A kompozíció kérdése háttérbe szorul az elbeszélés feladata mellett. De azért megfigyelhetjük, mily kitűnő egyensúlyérzékkel felépített mindkét kép: külön-külön s a kettő a maga együttesében. A rézsút mélybevezető irány, a baloldalt fent elfoglalt nézőpont azonos a két képen. A tompán fénylő és fénnel árnyalt üde színek is összezsengenek: a sötétvörösek, a világosbarnák, rózsásak, szürkéssárgák, a zöldeskékek, a fehérek s a fel-feltűnő arany a háttérben, valamint a glória s a brokátok ragyogásában. A fény csodákat művel, megeleveníti a felületeket és összeszövi a világosat a félig árnyékolttal, megcsillogtatja a tenger vizét, sohase látott szüzi friseségben, és sötétén tükrözteti a vízben a hajók farát és tündöklőn a vitorlájukat, egy-egy ősz fej hajkoszorúján, egy-egy halántékon vagy imádkozó kezen sugárzik s áttetsző árnyékkal főd egy-egy profilt. A földi élet gyönyörűsége árad Ambrogio képeiből s ez teszi érett, kifinomult művészetét oly fiatallá.

(L. a 46. oldalt is.)





58. sz. kép. AMBROGIO LORENZETTI: KIKÖTŐ

(Siena, Accademia.) 1330—35.

A kutatók véleménye megoszlik abban a tekintetben, Ambrogiónak, vagy Pietrónak tulajdonítandó-e a táj s párja. Elsőrendű művekről van szó, elvben mindkét Lorenzetti tekintetbe jöhet mint szerzőjük. Ambrogio szerzősége mellett szól a két mű rokonsága a Sala dei Nove-freskó város- és tájképeivel. Ambrogio szerzősége mellett foglaltak állást Dewald, Dami, Weigelt, Coletti és a két kitűnő elhunyt magyar művészettörténész: Gom-bosi és Péter. Péter e képeket egy-egy oltárszárny levágott felső részének tartotta.

A kép sajátos színessége, kékesbe, zöldesbe, barnásba játszó szürkéi és zöldes sötétbarnái, a lágyan festett palánták és sövények foltocskái, a finoman tüzdelt fácskák a gazdagon árnyalt terep előtt: mindez egy sokkal későbbi mester, Piero della Francesca varázsos ízlésére emlékeztet. Ambro-gióra jellemző, hogy minden részletgazdagság s az árnyalt átmenetek légysága mellett is összefog-lal, épít, ha szeszélyesen is, mint e japános képen. A tájat mint egészet varázsolja elénk; nem mint já-rulékot, jelzést, hangulati aláfestő elemet, hanem mint az ábrázolás elsődleges tárgyát. Perspektívája a megszokott fejlett trecento kettős perspektíva: a terep felülnézetből látszik, az alakok — ebben az esetben a fák — körülbelül középmagasságból. Itt a felülnézet a madártávlatot közelíti meg, azért oly különösen meglepő s vonzó. — A kikötőben Talmone látképével próbálták azonosítani.

(L. a 46. oldalt is.)

59. sz. kép. AMBROGIO LORENZETTI: VÁROS LÁTKÉPE

(Siena, Accademia.) 1330—35.

A kép majdnem monokróm; a túlnyomó benne a szürkének két elütő, de belül gazdagon árnyalt fokozata. Ehhez járul a sötétkékesbe játszó tenger, pár világos-skarlát ház és rózsaszín fény a tető-kön s a várfal partján. Ismerjük már Ambrogio freskóin a tisztán egymasmellé illesztett kocka-házakat s a karcsú, minaretszerű tornyokat, a patricius rátartóság e büszke hírnökeit. Ami azonban új itt, az a letérképezhető pontosság, a zavartalan áttekinthetőség. És meglepően új a tenger oldott, szabadon ecsetelt festőisége s a tengeren, mint egy megpihenő pillangó, a vitorlaszárnyak pikáns fehérsége.

(L. a 46. oldalt is.)

A CECILIA OLTÁR MESTERE

Nevét a firenzei Uffiziben őrzött Szt. Cecilia-oltár után nyerte. A legtöbb kutató egyetért abban, hogy ez az oltár azonos kéz műve, mint az assisi Szt. Ferenc-sorozat utolsó három képéé. Venturi megkísérelte, hogy e mestert a régi irodalomban sokszor említett Bonamico Buffalmacco nevű Giotto-tanítvánnyal azonosítsa. Egyesek (Dobbert, Frey) a Szent Cecilia-képben Taddeo Gaddi fiatalkori művét gyanították s rámutattak Gaddi rokonságára az assisi Szt. Ferenc-sorozat utolsó képeinek mesterével. — Ez a rokonság véleményem szerint fennáll ugyan, de távolról sem indokolja szükségképpen a szerzők azonosságának feltevését. A Cecilia-mester igen határozott egyéniség, pregnánsabb Gaddinál. A budapesti Szépművészeti Múzeum birtokában van egy trónoló Madonna szentekkel, amelyet a kutatók túlnyomó része a Cecilia-mesternek tulajdonít.

60. sz. kép. SZENT FERENC KISZABADÍTJA A BÖRTÖNBŐL ALÉZIAI PÉTERT

(Assisi, S. Francesco felsőtemploma. A Szent Ferenc-sorozat 27. képe.) 1300 körül.

Giotto fiatalkori remekműveinek sajátos stílusától élesen elüt az utolsó három Szent Ferenc-képeké. Egyszerre oly különösen, oly modorosan hosszúvá válnak az alakok s kicsivé a fejek és a figurák, valamint a tér egymáshoz való viszonya is megváltozik. Annyira elüt a Cecilia-mester modora a Giottótól, hogy feltételeznünk kell: képei mesterének legfeljebb röpke vázlatai alapján készülhettek, de aligha a mester jelenlétében, talán néhány évvel Assisiből való eltávozása után. A kép elrendezése nagyjában giottói, de belső lényege szerint nem az. Hasonlítsuk össze a csodánál jelenlévő bal csoport viselkedését a Szent Ferenc önkívületének tanúival (24. sz. képünk): az egyénien megkülönböztetett mély döbbenetet ott e csoport szelid csodálkozásával. Hasonlítsuk össze magát a szentet, aki a Cecilia-mesternél tárgyi szempontból a főszereplő ugyan, a kép szerkezete következtében azonban mellékalakká lett, amint kissé sután, a konzol s a torony közé szorulón, kiszáll a képből. Nincs összhang e képen a két épület között sem: a hátsó sokkal laposabb, mint az elülső. Nincs összhang a tömör baloldali és a laza jobboldali csoport közt. Hosszúságuk ellenére a figurák veszítenek jelentőségükből a térrel szemben. Mindazonáltal a mintázásban s a redők kezelésében érezzük a giottói örökséget.

(L. a 47. oldalt is.)

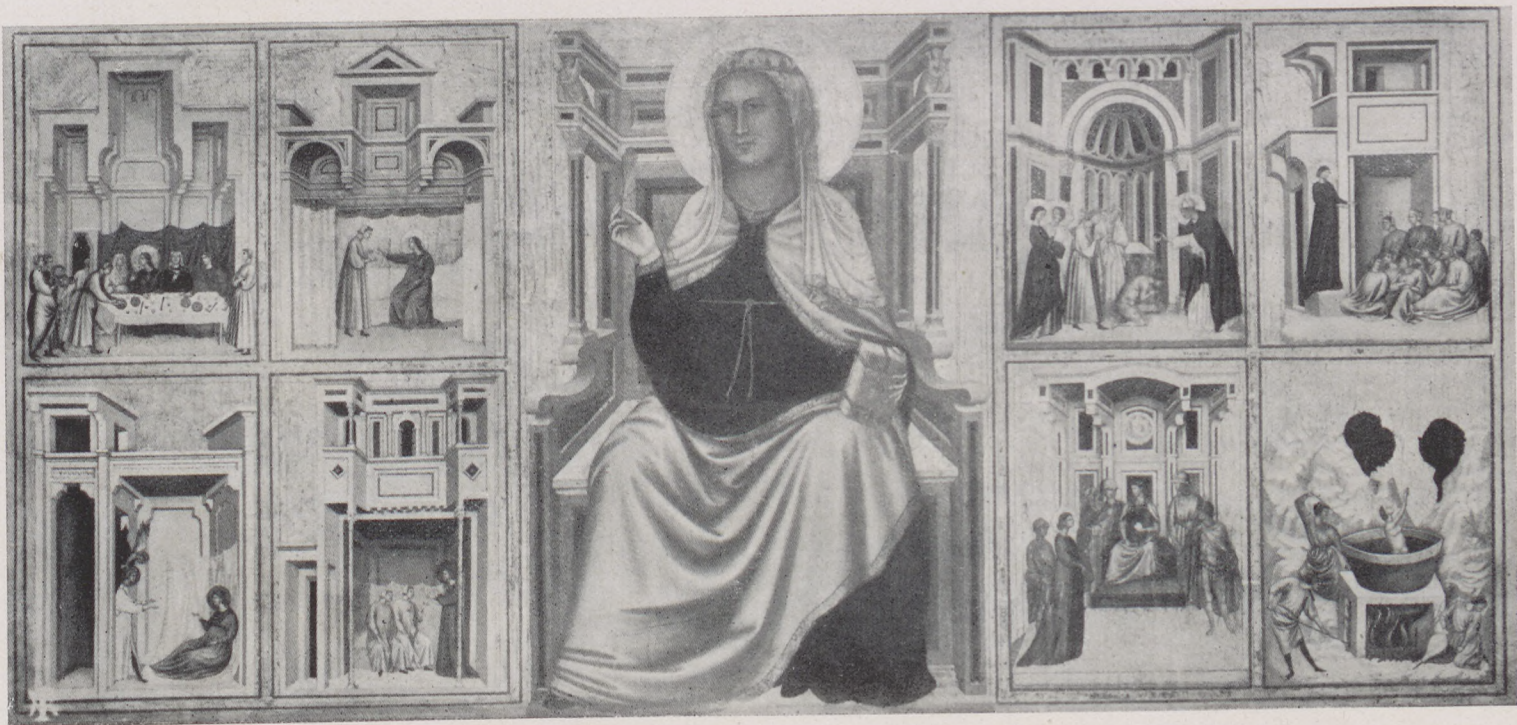
61. sz. kép. A SZENT CECILIA-OLTÁR

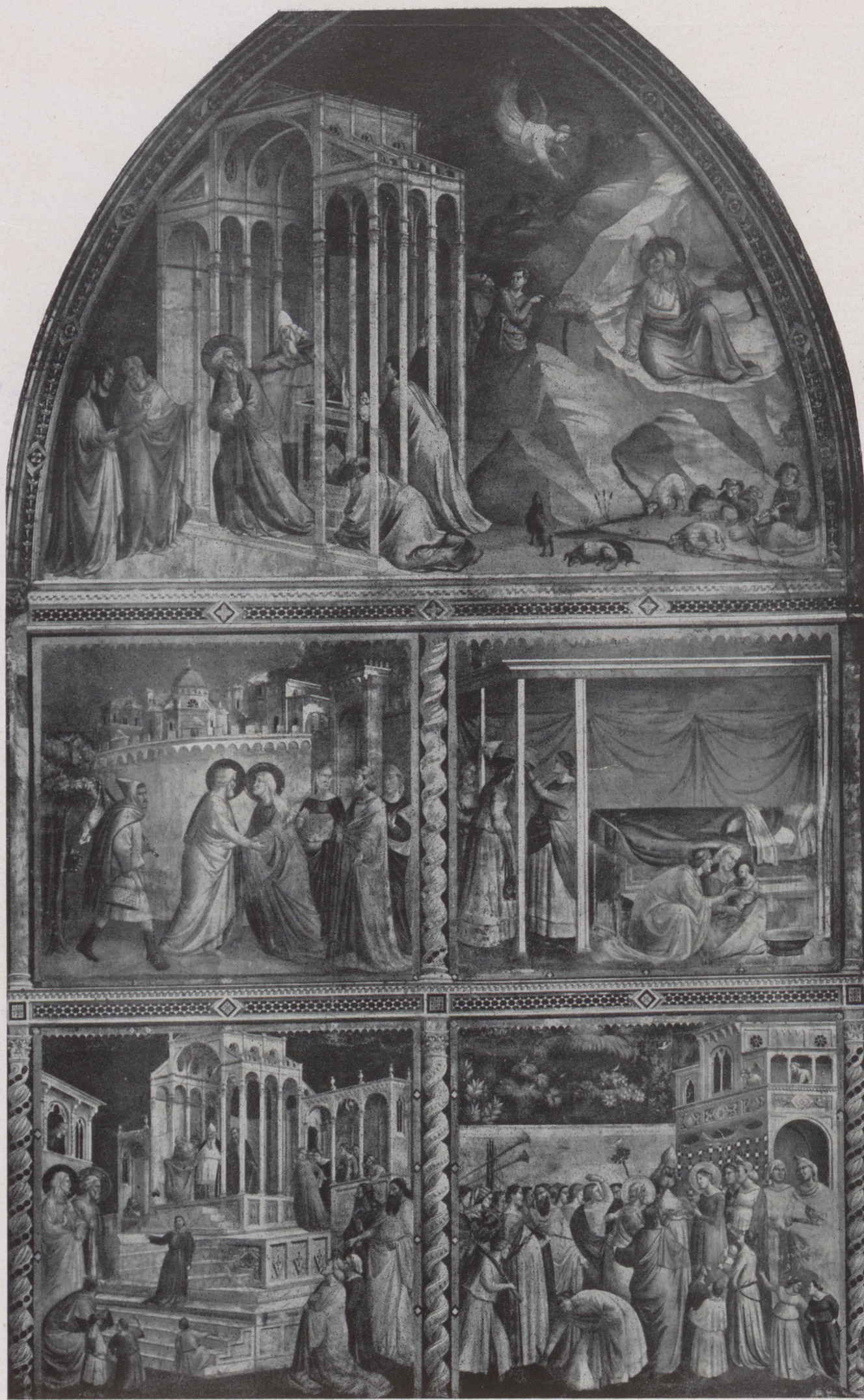
(Firenze, Uffizi.) 1307.

A nyolc kis jelenet tárgya: 1. Cecilia menyegzője. 2. Cecilia megtéríti a nász-szobában vőlegényét, Valeriánt. 3. Valerián visszatér feleségéhez. 4. Valerian fivére szintén megtér. 5. A fivér megkeresztelése. 6. Cecilia prédikál a népnek. 7. Katonák az előljáró elé viszik. 8. Forró vízben lefejezik.

Assisi óta erősen fejlődött a mester térérzéke, mégis felismerni a kéz azonosságát. Az építészeti környezet monumentális és oly szakszerűen felrajzolt, mintha építész festette volna. Minden egyes jelenetben drámai feszültség uralkodik és a taglejtéseknek elhithető erejük van. A kompozíció áttekinthető, ritmikus és az alakok jól helyezkednek el az eléggé mélyen tagolt térben. Valami klasszikus nyugalom és előkelőség vonzóan egyesül e képeken az arányok gótikus elnyújtottságával. A főalak enyhésége a sienaiakat juttatja eszünkbe. Elég összehasonlítani a trónoló Ceciliát az Ognissanti-Madonnával (25. sz. képünk), hogy lássuk, mennyire Giotto lebegett a művész szeme előtt s mennyire eltávolodott egyúttal Giottótól. Egyszerűsége, harmónikus gúlaszerkezete ellenére nélkülözi a jelentős súlyt és biztonságot.

(L. a 47. oldalt is.)





TADDEO GADDI

Firenzei festő, Gaddo Gaddi mozaikfestő fia és Agnolo Gaddi festő apja. Első szignált műve, a berlini triptichon (1334), erős Daddi-hatást árul el. 1332–1338-ban festette főművét a firenzei S. Croce Baroncelli kápolnájában: a Mária élete-sorozatot. 1341–42-ben a firenzei S. Miniatóban s a pisai S. Francescóban teljesített megbízásokat. 1349 és 66 közt ismételt szerepel az adókönyvben s a dóm-bizottság tagjai közt. 1355-ből maradt fenn utolsó szignált és datált műve: az Uffiziban őrzött Madonna két női szenttel (Poggibonsiból). Ezenkívül néhány kisebb mű tulajdonítható neki. — Cennini szerint Gaddi huszonnégy évet töltött Giotto műhelyében. Ez a közlés nem cáfolható, de nem is bír túl nagy valószínűséggel. Hogy Giotto köréhez tartozott, ez meglátszik művein és emellett szól többek között a Gaddi-család hagyománya, amely Taddeóban Giotto szellemi öröksége letéteményesét tisztelte. Taddeo mindazonáltal nem volt nagy egyéniség. Alaposan képzett, mozgékony agyú művész volt, bizonyos szempontokból kezdeményező is (bonyolult tér, fényhatások), de művészetéből hiányzott a látnoki biztonság és az érzelmi mélység.

62. sz. kép. JELENETEK MÁRIA ÉLETÉBŐL

(Firenze, S. Croce, a Baroncelli-kápolna keleti falán.) 1332–8.

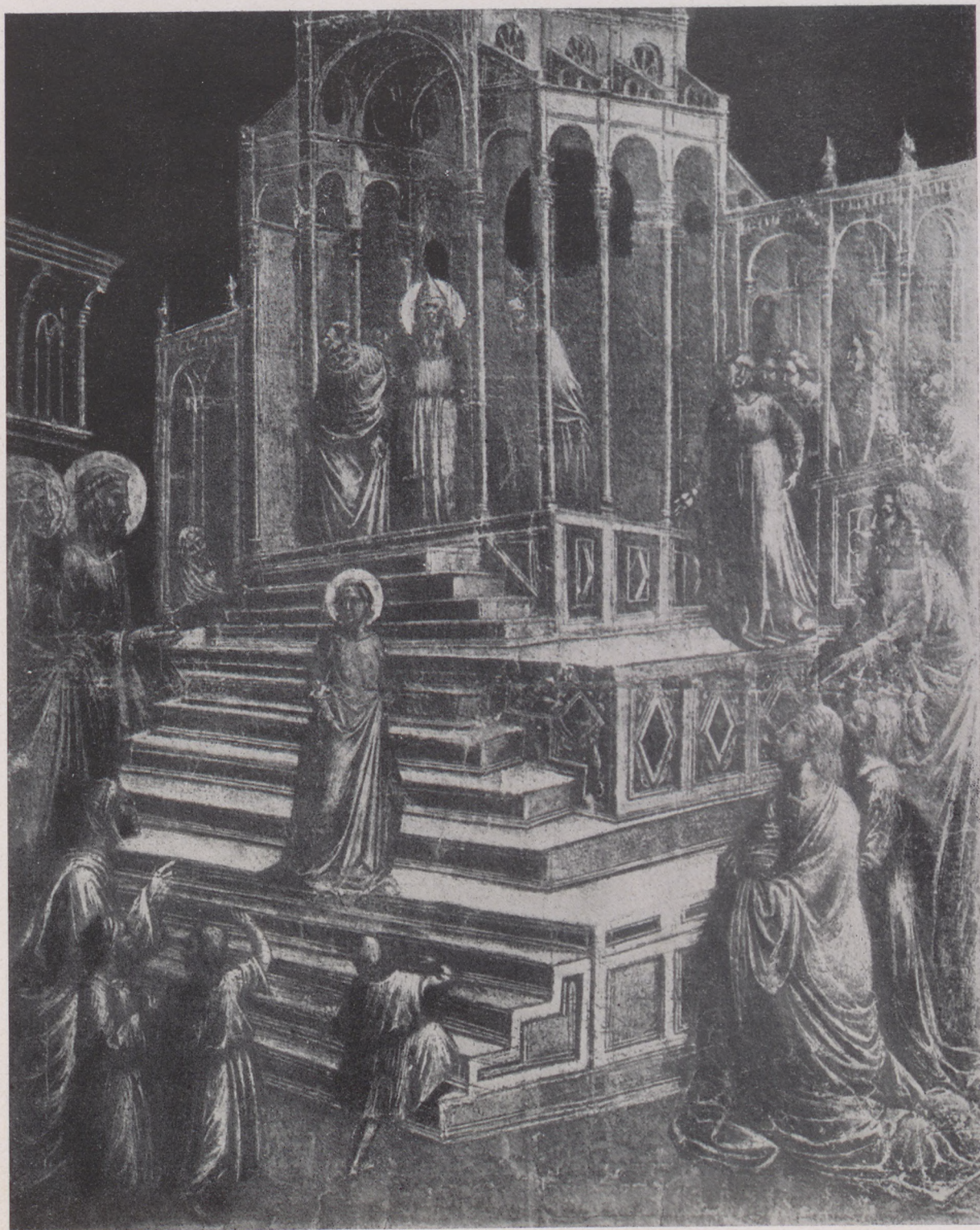
Két jelenetet, Joákim kiutasítását a templomból és Joákim álmát, kapcsolja össze a felső kép, de szorosabb szerkezeti egység híján s a kép balra billen. Épület és táj, a bal s a jobb oldal figurái is összhang nélkül illeszkednek egymáshoz. Gaddi figyelmét a részletfeladatok kötik le s e téren valóban jelentőset hoz létre. A szellős, faltalan templom keskeny, magas arányai gótikusan érzettek. Elevenen mozognak benne a szereplők. A feladat virtuóizást igényel, még sienai viszonylatban is merész a kísérlet. Az éjszakai jelenet a nyugvó báránnyal s a holdfényes sziklával igen hangulatos. Az aranykapuban való találkozás jeleneténél kitűnően oldja meg az épület perspektíváját: a városfal ívben vezet hátrafelé. Az alakok csoportosítása bármily megnyerő is, nélkülözi a giottói biztonságot: a két heves mozgású főszereplővel baloldalt egy élénken kilépő alak versenyez, de a jobboldali csoport nyugodtan áll. Mindez a kiegyenlítetlenség azonban nem érinti a főalakok előkelőségét és belső báját. Ugyanez vonatkozik a Mária születése-képre is. Giottói nagyság és sienai kecsesség egyesül benne a giottói mély harmónia és a sienai dekoratív csálhatatlanság nélkül. Mária templomba-menetele képénél a feladat bonyolultsága s a sok érdekes részlet köti le Taddeo figyelmét. Az utolsó kép, Mária eljegyzése is tanulságos. Figyeljük meg, mennyit haladt a tömeg ábrázolásának technikája nem is ötven év alatt (l. 15. sz. képünket): mennyire sokirányú és felszabadult itt a tömeg nyüzsgése a régi kötöttséghez képest. Gaddi pontosan látja, merre kell fejlesztenie a festészetet, nehéz feladatokat tűz ki magának a célok megvalósítására; csak éppen a látomás átütő ereje hiányzik belőle; a program nem ölt eléggé elevenen testet a megvalósításban. Mennyivel egyszerűbb, megszorítottabb Giotto valósága s nála mégis tökéletesnek érezzük a valóságot, fölényben minden technikai nehézséggel szemben. Gaddi célkitűzései merészebbek, de megvalósításukban tanácstalannak bizonyul.

(L. a 47.—48. oldalt is.)

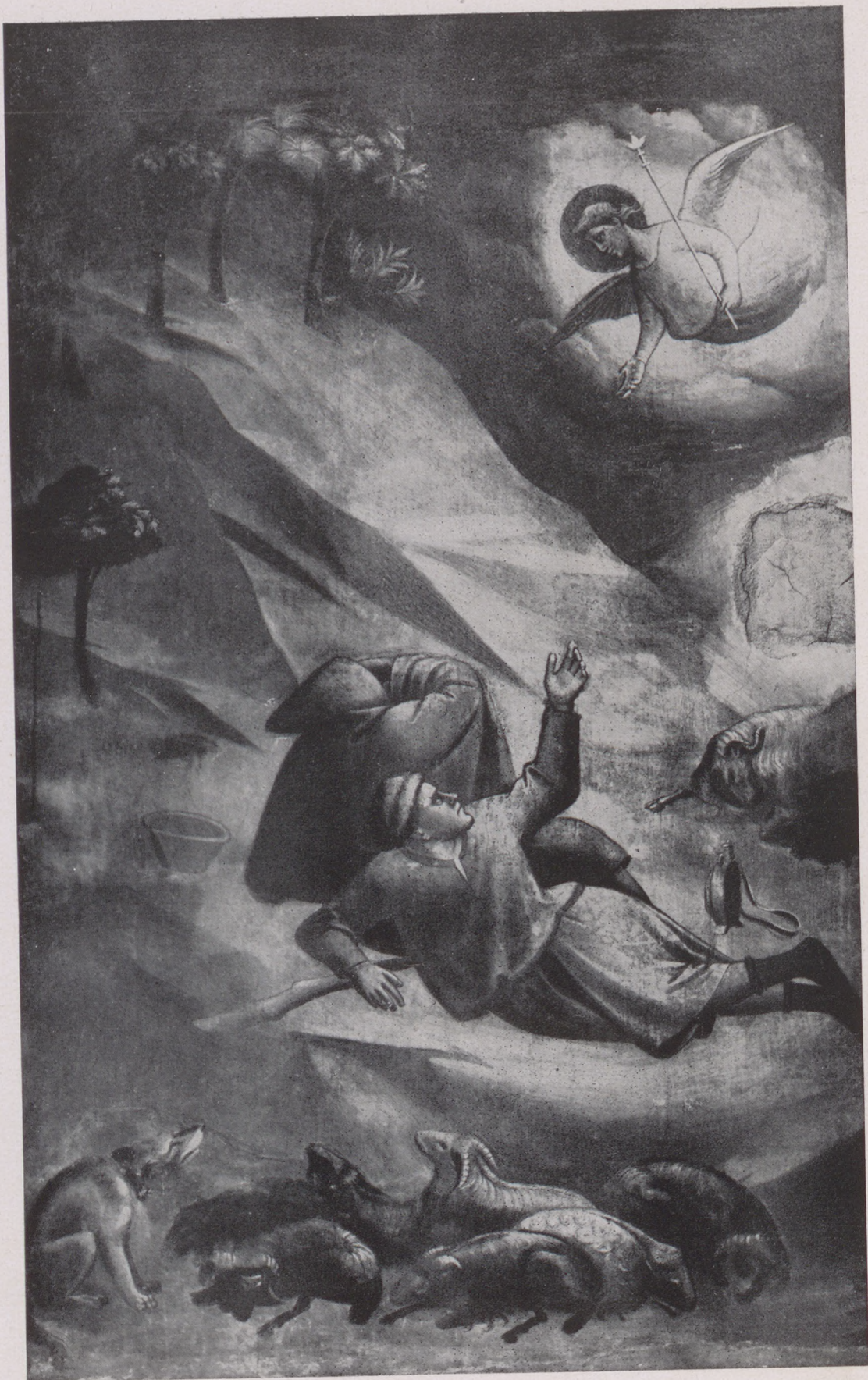
63. sz. kép. TADDEO GADDI: MÁRIA TEMPLOMBAMENETELE

(Páris, Louvre. Rajz a St. Croce Baroncelli kápolnájában lévő freskóhoz: lásd 62. számú képünket.) 1332—38.

Érdekes e rajzot — az egyetlen jelentősebb megmaradt firenzei trecento-rajzot — összehasonlítani a kész képpel, mert a különbségből következtethetünk Taddeo szándékaira. A freskó képmezője pontosan négyzetes, a rajzé téglalap-alakú. Úgy látszik, az eredeti terv szerint vagy az egész ötös sorozat képfelületének kellett volna hosszabbnak lennie, vagy Taddeo a felső mező javára kurtította meg az alsókat. Így a rajzon Mária két hetede a képmagasságnak, a freskón csak egy negyede; a rajzon alakja jelentősebb, súlyosabb, mint a freskón; itt erősebben balra kerül, közelebb a szülőkhöz és feléjük irányul kézmozdulata, míg az eredeti elképzelés szerint kezében könyvet tartott. A rajzon jobblába térde hajlított s így Mária tömörszerű jelenség. A freskón jobblába kissé oldalt nyúlik és sziluettje lényegesen aszimmetrikusabbá válik. A freskón távolabb kerül a jobb csoporttól, az alsó csoport pedig távolabb a loggiában elhelyezkedőtől. A templom épületéből több látszik, arányai lényegesen keskenyebbek, karcsúbbak, az alakok viszonylag kisebbek, tehát az egész kompozíció szellősebb. A rajzon a hagyományos tizennégy lépcsőfok párhuzamosan vezet felfelé, a freskón a lépcső kétszer is irányt változtat, ezáltal jobban hangsúlyozza a mélységet. Végül a szent szülők a freskón hátrább kerülnek és Joákim nem nyújtja ki kezét, miáltal alakjuk aránytalansága kevésbé zavar. Összevéve: a kész mű gótikusabb, könnyedebb és szabadabb.



A. M. MUZEUM
A. KÖNYV-
TÁRA



64. sz. kép. TADDEO GADDI: BETLEHEMI PÁSZTOROK

(Firenze, S. Croce, a Baroncelli-kápolna déli falán.) 1332—8.

Az éjszakai fényhatással való kísérletezés Taddeót egy viszonylag kitűnő megoldáshoz segítette. Távolság áll még az illuzionisztikus ábrázolástól — a kép nem sötét — mindazonáltal kékesszürke tónusa s a fény ragyogó játéka egy újkori festői feladatot valóságérzéssel, merészen pendít meg. Az angyal körött sűrűn sugárzik a mennyei világosság; az angyal arca és testének elülső része félárnyékban van. A fény elöntötte a talaj egy-egy foltját, mindenütt meg-megérinti a földet és felcsillan a fák koronáján, az állatok prémjén és simogatásával felriasztja álmukból a pásztorokat. Szép a pásztorok megilletődöttsége, ha nem is oly mélyen megkapó, mint hasonló esetben Giottonál; szép a természet sejtelmes félebersége, szép az alvó kos a háttérben s a szűkülő eb elől. A kép hangulata, mindent egybevetve, átható.

(L. a 48. oldalt is.)

65. sz. kép. TADDEO GADDI: SZENT FERENC ELRAGADTATÁSA

(A S. Croce sekrestyéjének egyik ajtóablaja. Firenze, Accademia.) 1330-as évek.

A huszonkét táblából álló Krisztus- és Szent Ferenc-sorozatot a kutatók különböző időpontra datálják. Van Marle, Sirèn és Mather a Baroncelli-képek kora elé teszik, Coletti utána. — Véleményem szerint e képek rokonsága a Baroncelli-kápolna sorozatával nyilvánvaló. Gaddi, mint lényegében eklektikus művész, feladatonként egyidejűleg is némileg eltérő modorban festett, amire az 1334-es berlini triptichon a legjobb példa. E táblák — ezt kolorizmusuk, térfelfogásuk, fényjátékuk igazolja — a Baroncelli-művel azonos korokban keletkeztek. Hogy néhány évvel előbb, utóbb vagy közben, stílus-érvekkel nem dönthető el.

A kevés eszközzel elért sajátos fényeffektus az elsődleges hatóelem e képecskén. Alapszíne zöldesbarna s ugyancsak világosabb zöldesbarnán áradnak el a fényfoltok. Ugyanez a világosbarnaság veszi körül a tüzes kocsit s a sötétvörös lángokat, de vastagabban felrakottan és aranysugarakkal átszötteen, úgy, hogy e folt valóságosan világít. Az épület árnyékos részei viszont sötétebb barnák. A szerkezet cik-cak-vonala egyszerűen áttekinthető.

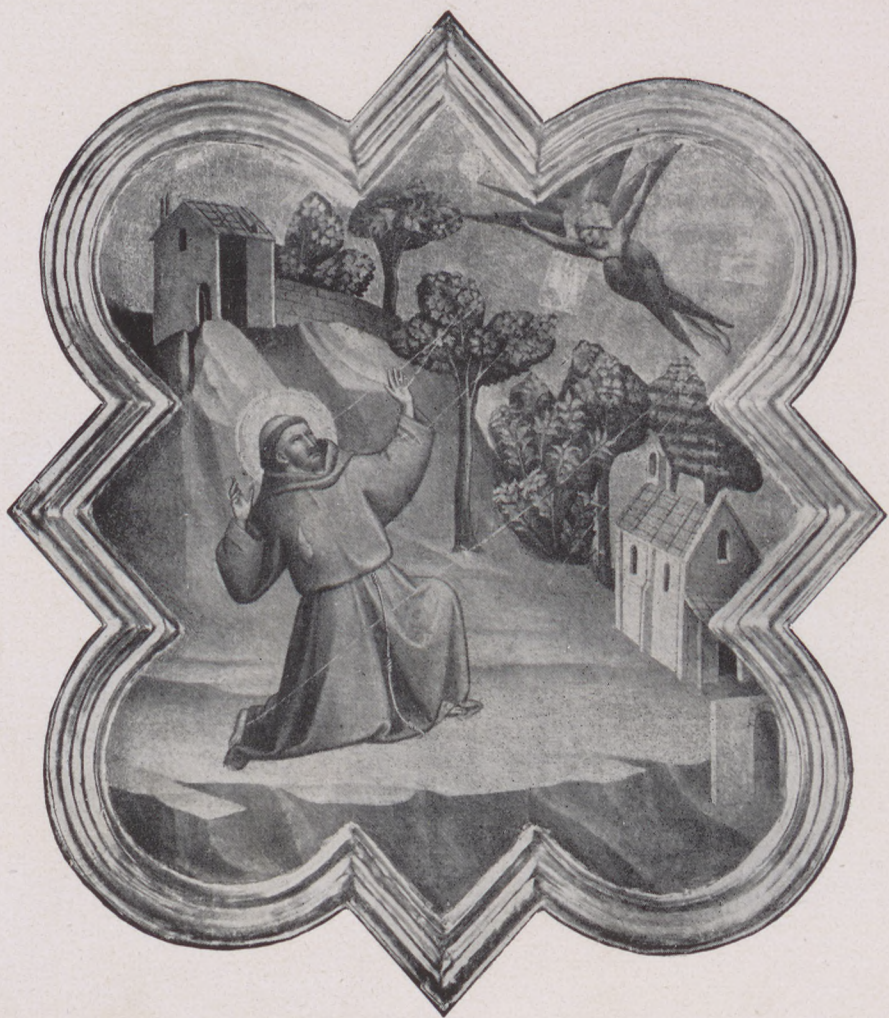
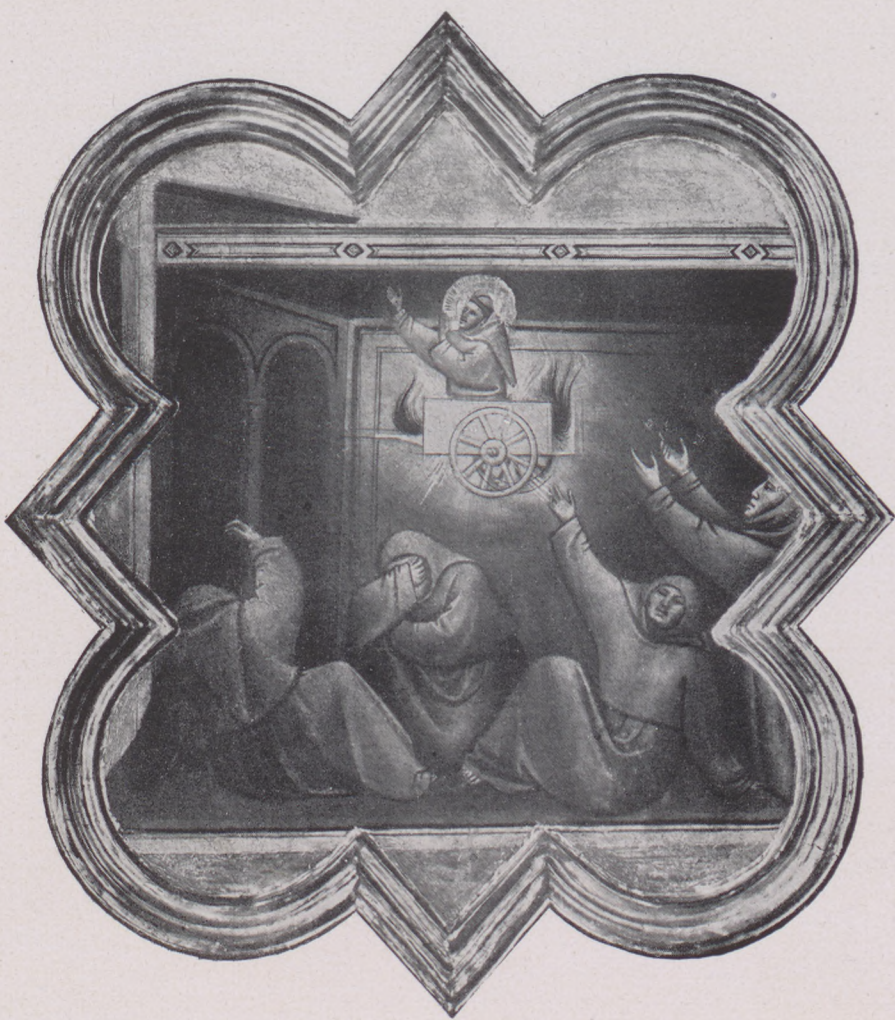
(L. a 47. oldalt is.)

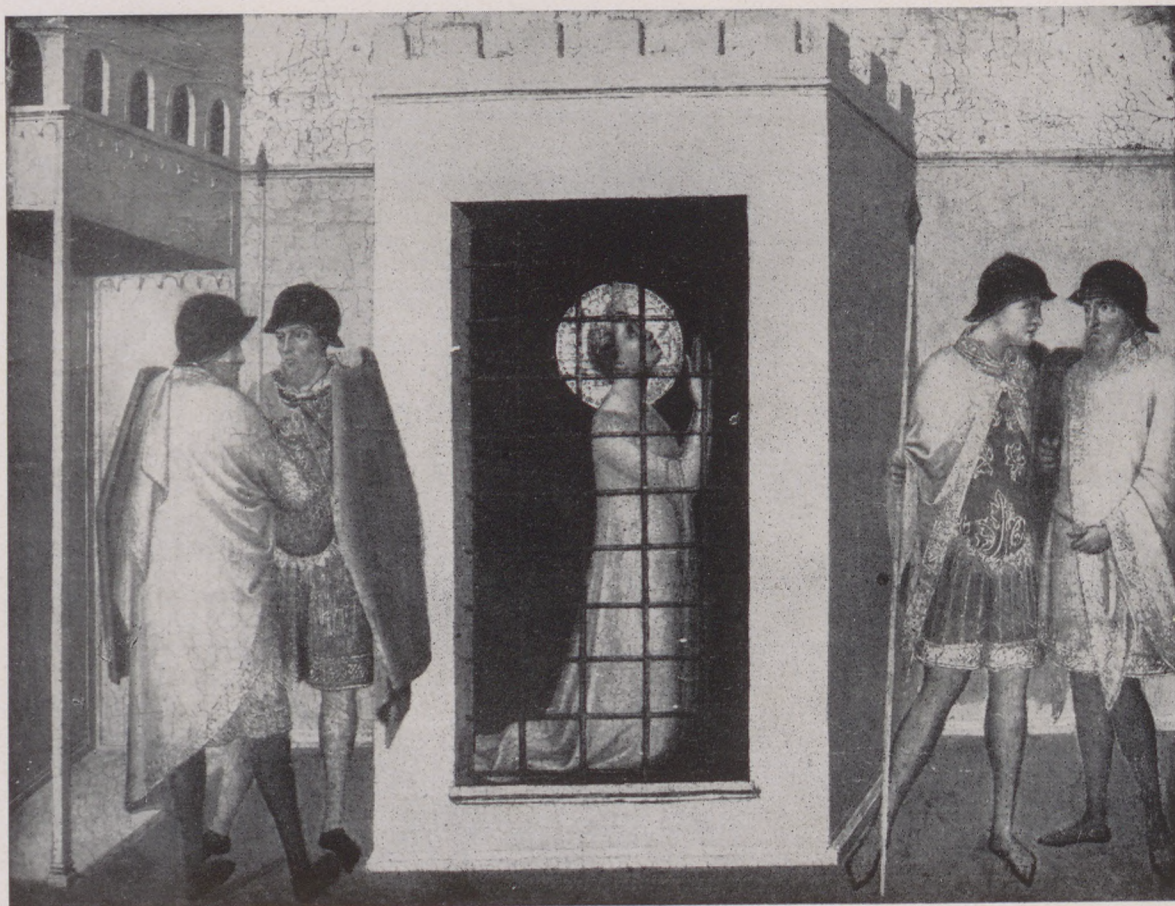
66. sz. kép. TADDEO GADDI: SZENT FERENC SZTIGMATIZÁCIÓJA

(A S. Croce sekrestyéjének ajtóablái közül. Firenze, Accademia.) 1330-as évek.

E jelenetben is a színek s a fényhatás viszonya a legérdekesebb. A mindenütt feltűnő reflexek nem a test domborúságát hivatottak emelni, hanem festőien sugároznak. Így sugárzik a két szikla-lejtő Szent Ferenc fölött s a szemközti házacska fala s legerősebben a két csík a dombtetőn álló ház szegletén. A kép alapszíne szürke: szürke a szikla, a föld, alig melegebb árnyalású a kámzsa, feketés-zöld és világos-szürkészöld a fák törzse és lombja. Ebben a viszonylag semleges tónusban világít égő korallpirosan a kerubimszárnyú Krisztus-jelenség.

(L. a 47. oldalt is.)





BENARDO DADDI

Firenzei mester, a hagyomány szerint Giotto tanítványa. 1320 előtt jegyezték be a firenzei vegyescéh lajstromába. Ismételten szerepel neve okiratokon és szignált képeken. A firenzei Lukács-társaság alapító tagjai közé tartozott. Az alapítás éve 1339 vagy 49. Meghalt 1350 körül. — Ha nem is volt a Giotto-műhely tagja, korai műveiben mindenesetre Giotto hatása alatt állt. A S. Croce Pucci-Berardi kápolnájában festett Szent Lőrinc képei bizonyos rokonságot árulnak el a Cecilia-mester stílusával. E freskók valószínűleg egyidejűek az 1328-ra datált s az Ognissanti-templomból származó Madonnával (Uffizi). A harmincas évek elején fokozott sienai hatás alatt megváltozik stílusa. Most túlnyomóan kisméretű oltárokat fest, lágy, dekoratív modorban, ragyogó, finom színekkel. 1333-ból datált remekműve a Bigallo-beli triptichon. Valószínűleg 1334-ből való a firenzei Accademia rokonszellemű, apróméretű Trónoló Madonna-oltára, valamivel későbbi a berlini triptichon, az Uffiziban őrzött sokrekeszű oltár, a Vatikán valamivel nagyobb méretű Magnificat-Madonnája (II. táblánk), a sienai Accademia háromrekeszű Mária-oltára (1336) stb. Utolsó képei a firenzei Accademia apró Keresztrefeszítése (1344) és az Orsanmichele tüneményesen szép Madonna-oltárképe. — Bernardo Daddi művészetével a sienai jellegű kismester-stílus honosodik meg Firenzében.

67. sz. kép. MADONNA-OLTÁR

(Firenze, Bigallo.) 1333.

Drágamívű trónusán, könnyeden és törékenyen ül Mária, repeső gyermekével térdén. Tágas körötte a tér, mint egy mesebeli aranytemplom. A szentek kara két sor finom bordaív között áll őrt a mennyei jelenés felett. A balszárnynon a karácsonyi csoda színhelye ível mélyen a térbe. A Kálvária képe viszont, a jobbszárnynon, a közeli aranyhättér elé rajzolódik éles vonalban. Az oldalszárnnyak csúcsmezején a Szent Miklós-legenda üde bájjal s tündöklő gyengédséggel megfestett egy-egy jelenete látható: amint a szent kiment egy gyermeket a gonosz király kezéből és visszavisz övéihez. Magas festői kultúra, választékos színízlés, bensőséges báj jellemzi Daddi művét, valódi érzelem rezeg drága színei, finom rajza mögött; áradóan hangulatos, csak éppen a nagy sienaiak látomásokban megnyilvánuló erőteljességét nélkülözi.

(L. 48. oldalt is.)

68. sz. kép. SZENT BORBÁLA FOGSÁGA

(Bruxelles, Wouters-gyűjtemény.) 1340 körül.

E képecske egy predella középső táblája. A két kiegészítő tábla (Szent Borbála a császár előtt és Szent Borbála mártíromsága) a newyorki Griggs-gyűjteményben van.

Szelídebb, gyengédebb nem lehet ecset, mint Daddié. Az ő világában nincs szenvedély, csak megilletődöttség: nincs hangos szó, hangos gesztus, hangos szín. Borbála fekete bőrtöne meghitt cella s zord őrei tapintatos világfiak. Úgy állnak, ritmikus négyesben, karcsún, baráttan, mint ahogyan finom és érző udvari emberekhez illik. A négy remekül formált lábszár, a négy ívelt sisakú fej csupa grácia. Maga Borbála pedig aranyosan fénylő fehérségében csupa ima és csupa érintetlenség. Daddi kis képe kihívja az összehasonlítást a Péter-oltár szabadulás-jelenetével. (2. sz. képünk.) Ami ott lendülő vonal és sikon tapadó domborúság, az itt fényben s levegőben lélekző test; ami ott táncos grácia, itt merengő rezgés.

Az életeszmény változott és vele új és halkabb hangon szólal meg a szépség.

(L. 48. oldalt is.)

MASO DI BANCO

Maso személye az olasz festészettörténet egyik legrejtelmesebb részletkérdését veti fel, melynek számtalan megoldási kísérlete nem nélkülözi a groteszk elemet. Ehelyütt csak néhány szóban vázoljuk fel a probléma lényegét. Vasari, a 16. század híres életrajzírója, aki pontatlan adataival oly gyakran hozza zavarba a modern kutatót, megemlékezik egy „Tommaso di Stefano detto Giotto”-ról (azaz Tommaso, Stefano fia, akit Giottonak neveznek). Ennek a művésznak tulajdonít egy sor művet, így a 69. számú képünkön közöltet is. — Kiderült azonban, hogy Vasari három különböző művész nevét keverte össze. Tommaso di Stefano szobrász volt. Egy Giotto di Maestro Stefano (Stefano mester fia) szerepel 1368-ban a firenzei festőcéh tagjai között és 1369-ben a Vatikánban foglalkoztatták mint Giovanni da Milano segédjét. S végül Maso di Banco (Maso: Tommaso rövidítése) 1343 és 50 között ismételt szerepel a céhlajstromban és a Lukács-Társaság tagjai között. Továbbá egy újabban előkerült okirat igazolja, hogy 1341-ben perben állt a Bardi-családdal. Mivel Ghiberti (XV. század) Masót a legkiválóbb Giotto-tanítványként dicséri és mint az ő művét említi az S. Croce-beli egyik Bardi-kápolna freskóit, mely remekművek máig fennmaradtak, tehát Maso személye egy fontos művével egyetemben biztosítottnak látszik. Maso, Giotto és Tommaso di Stefano a régi forrásirodalomban ismételt és ellentmondóan szerepel, de Vasari óta Masóról nem hallunk, csak Giottonót említik. — Tényként kell elfogadni, hogy Maso alkotta a S. Croce egyik Bardi-kápolnájában a Szent Szilveszter-freskókat. Ezekkel stílusban a legszorosabban összefügg az Uffizi-beli Krisztus siratásoltár. Mindaddig, míg valamilyen cáfoló adat fel nem merül, semmi okunk sincs feltételezni, hogy ezt a másik remekművet nem Maso alkotta. (A kutatók nagyobb része Giottonak tulajdonítja az Uffizi-beli képet. Rintelen egy északolasz művész alkotását látja benne. Suida és Toesca Masóéknak tartják. Wulff, Venturi és Sirén megállapítják, hogy a Bardi-kápolna freskói és az Uffizi-kép azonos kéz munkái.) — Masónak tulajdonítható továbbá a nagyszerű Utolsó Ítélet a S. Croce kereszthajójában, néhány freskomaradvány az assisi S. Francesco alsótemplomában, egy Mária koronázása és két Szent Szaniszló-legenda. S megemlítjük a Szépművészeti Múzeumunk tulajdonában lévő Mária koronázását (Rothermere lord ajándéka); ebben több kutató szintén Maso művét látja, bár ellenvéleményekben sincs hiány.

69. sz. kép. KRISZTUS SIRATÁSA

(Részlet a S. Remigio-pietából. Firenze, Uffizi.) XIV. század közepe.

Az oltármű minden egyes alakja giottói jelentőséget, súlyt és nagyságot visel. Kompozíciós szempontból is az egyes elemek kissé lazán egybefűzöttek; csak a holttest körüli csoport függ szerkezetileg össze, a többi alak külön-külön áll. Nem is a szerkezet Maso erős oldala, hanem a kifejezés roppant ereje. Arcai alapjában keményen mintáztak, de a szürkén tapadó, sűrű sötétségig fokozódó köd s a szüremelő fények ellágyítják a tömör forma felületét. Ezért hat Maso északian. Színhatásai az erőteljes ellentéteken épülnek. A nyugodt mag Krisztus gyöngyös-szürkésen árnyalt ámbraszín teste, mely fölé Mária sötétkébe burkolt alakja hajol. A fehér lepel és az arany glória választja el Magdolna égővörös ruhájára omló aranyszőke hajától, e legélénkebb, tüzes színakkordtól. Krisztus halálrafaradtan aludni látszik; hűnyt szeme tekintetét keresi Mária, mint akinek szívét szétmarta a fájdalom. Magdolna maga elé mered, sívár vigasztalanságban s számára az élet minden értelmét elvesztette. Ha valaha festő a lélek legmélyén szántott, úgy Maso e látók közül való.

(L. 48. oldalt is.)

ISMERETLEN GIOTTO-KÖVETŐ

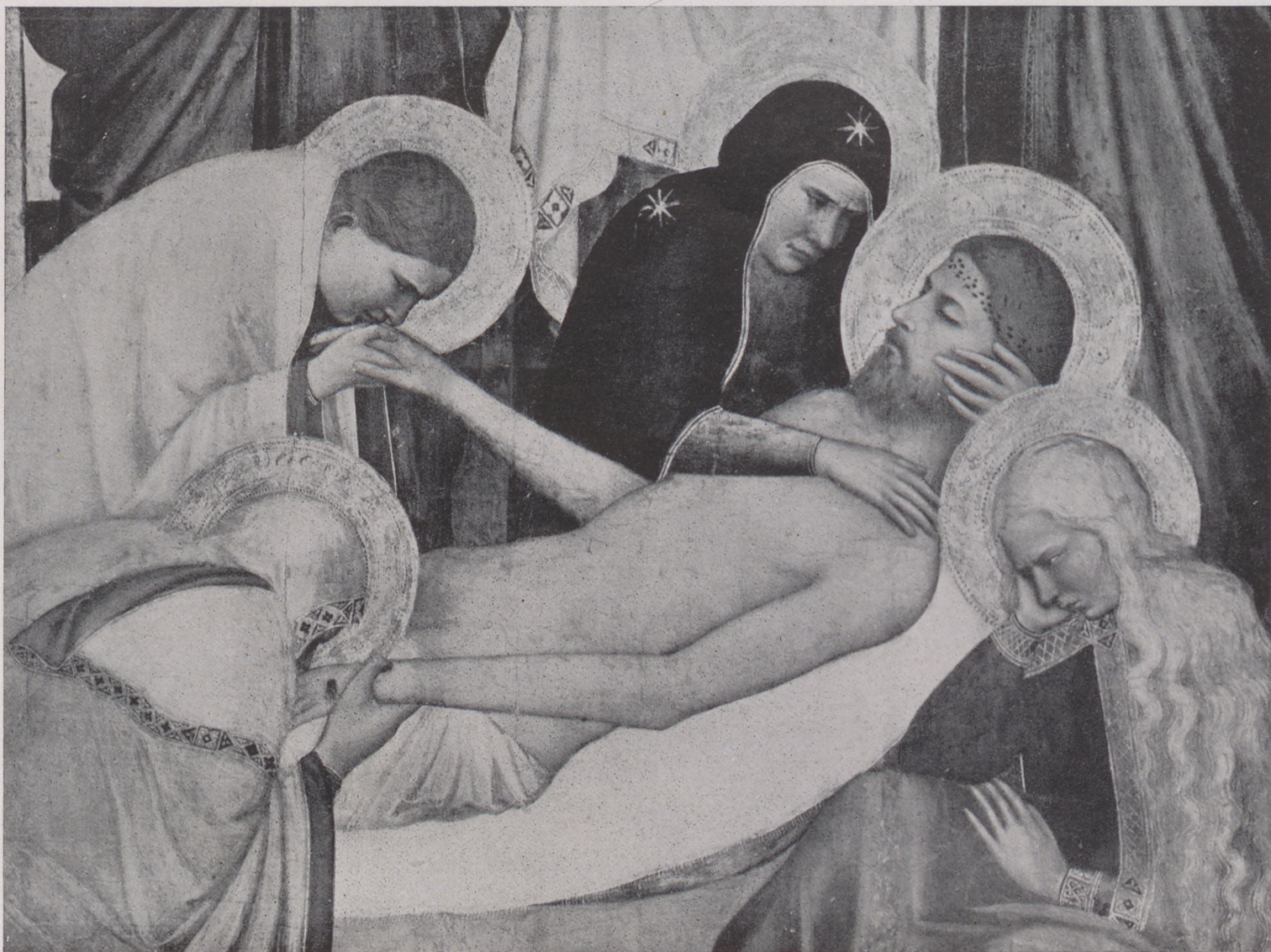
70. sz. kép. SZENT NŐ FEJE

(Az assisi S. Francesco alsótemplomából származó freskó-töredék. Budapest, Szépművészeti Múzeum). XIV. sz. második negyede.

Crowe és Cavalcaselle megállapítása szerint e freskó-töredék az assisi alsótemplomból való s annak a borda-szegélynek töredéke, amely a Spini-család gyermekének feltámasztását veszi körül. Crowe és Cavalcaselle (1903-ban) e művet Giottonak tulajdonították. Ha ez az attribúció nem is áll helyt (l. Meller és Lederer), mindenesetre kétségtelen, hogy az attribúciót a munka kitűnő minősége valószínűsítette. E freskó-töredék egy már sienai hatás alatt álló Giotto-követő műve. (A kép történetére nézve l. Lederer Sándor, a Szépművészeti Múzeum Évkönyve I.)

Az arcél s az arcvonások határozottsága, a kendő tiszta plaszticitása, a mintázás belső szilárdsága s az ünnepélyes, átszellemült hangulat tükrözi a giottói hagyományt. A redők gazdagsága s eleganciája, a hosszúkás, keskenycsontú arctípus és főleg a vibráló fényjáték érezteti a megváltozott idők hatását s a sienai művészettel való összefüggést. Szín szempontjából e töredék semleges, a szürke különböző árnyalatait szövegeztet meg csupán s így hatása szinte grafikai.

reminiscence long



AM.M. MUZEUM
KÖNYV-
TÁRA



FRANCESCO TRAINI

Pisai mester. Először 1321-ben említik nevét, Pisában. Majd 1337 és 41 között többször szerepel neve. 1344–45-ben fizetést vesz fel a pisai S. Caterina-beli Szt. Domonkos-oltárképért. E művet ma a múzeum őrzi s egy érett mestert ismert meg velünk. Ha ez a mester nem is áll a nagy sienaiak színvonalán, mégis a Lorenzettikkel rokonjelenség és igen tehetséges, vérbeli festő. Eleven és naiv mesélő, kitűnő érzékkel a mozgalmasság iránt. Az egyik részképen egy a vízből menekülő csoport mozgásritmusa erősen emlékeztet a Camposanto koldusaira. H. D. Gronau a drámaiság szempontjából Giovanni Pisano-hatást feltételez. Egyfelől az a körülmény, hogy Traini pisai mester volt, másfelől a stílusbeli összefüggések indokolják, hogy benne tekintsük a Camposanto két freskójának, a Halál diadalának és az Utolsó Itéletnek mesterét. E művet Vasari Orcagnának tulajdonította. Az 1900 körüli szerzők, felismerve Vasari közlésének kétes értékét, különböző sienai vagy sienai hatás alatt álló mestereket javasoltak. Újabban a kutatók egyre inkább hajlanak arra, hogy Traini szerzőségét fogadják el. (Supino, Meiss, H. D. Gronau, Salmi, feltételeken van Marle; Gombosi utal arra, hogy a Halál diadala perspektivikus rendszere idegen a sienai madártávlat szerű szemlélettől). — Vajjon a pisai S. Caterina számára 1363-ban egy Franciscus nevű mesternél rendelt és máig fennmaradt kép Traini műve-e, kétes. Ha igen, akkor Traini stílusának a hatvanas évek elején alapos változáson kellett keresztülmennie. — A második világháború alatt a Camposantót egy lövedék felgyújtotta. Az Utolsó Itélet viszonylag kevésbé sérülten maradt meg. A Halál diadala erősen megrongálódott s részben elpusztult. Megmaradtak: a lovasok és a jobboldali idill, valamint a feltámadás angyalai jobboldalt. E könyv lezárásakor bizonyos restaurációs kísérletek vannak folyamatban, részben a római Istituto Centrale di Restauróban.

71. sz. kép. A HALÁL DIADALA

(Pisa, Camposanto.) 1350-es évek.

A kép közepén egy nagy gödörben hevernek a halottak s most vannak feltámadóban. Angyal és ördög viaskodik a lelkekért. Az elkárhozásra szántakat balra a sírtól, fent, a pokol lángoló krátere várja. A sírgödör mentén jobbra az élet örömeinek önösen élők nem veszik észre, mi történik közvetlen közelükben. Balra ellentétük, az élőhalott s a halált hiába hívó koldusok. A kép másik alsó felén egy vadásztársaság torpan meg három nyitott koporsó előtt, melyben férgek és kígyók marják szét a holttesteket. Fent balra a szerzetesek élik Istennek tetsző szemlélődő életüket.

E mű nagyszerű tárgyi gazdagsága és hangulati sokrétősége egyetlen élmény köré kristályosul, de ez az élmény bonyolult, végleteket kapcsol, boldogságot és rettenetet, békét és orkánt, illatot és rothadást. A művész elhithető erővel valóságot varázsol a hívek szeme elé, élet virul és fonnyad, szövődik és viharzik a falon. A mesterség, a technika szempontjából Traini nem tud teljesen felül-emelkedni a nehézségeken. Meredek sziklatorlasz osztja ketté a színt; mindkét oldalon bizonytalan mélységű a tér. Balra a lejtős hegy fogja körül a gondtalan vadászokat s nem tudni, honnan jönnek s hogyan férnek el e helyen. Csak fent a platón mozognak szilárdan s idilli biztonságban a gyér figurák. A túloldalon a gáláns liget úgy ködlik fel álomszíneiben, mint valami csodálatos szőnyeg. Lent a halotti gödör és fent a viharos ég bizonytalan végtelenben gomolyog. Ami Giottonak nem sikerült Utolsó Itéletében (33. sz. képünk), hogy kellőképpen elrendezze s egyeztesse — koordinálja — a tér-darabokat, azon Traini is megbicsaklik. De az élmény nagyszerűsége, a tárgyi-érzelmi tartalomegység és a részletek kifejező gazdagsága elfeledteti e mű előtt a szerkezeti fogyatékoságot.

(L. 50. oldalt is.)

72. sz. kép. KOLDUSOK

(A Halál diadala részlete. Pisa, Camposanto) 1350-es évek.

A szuggesztiót az ismétlés, a halmozás teremti meg. A nyomorultak fenyegető esdeklése szörnyű lázalom. Kinyújtott görcsös csonkjaikkal „Ave”-t intenek a Halálnak és megdermesztik az élőket.

73. sz. kép. TRAINI: LOVAGI IDILL

(A Halál diadala, 71. sz. képünk részlete. Pisa, Camposanto.) 1350-es évek.

E jelenet tárgyi szempontból Boccaccio dekameronjával függ össze. Boccaccio elbeszélései keretétül egy a Firenzében pusztító pestis elől menekülő társaságot választ; három ifjú és hét hölgy énekkel, tánccal és andalgással tölti idejét s közben érzelmes és csintalan történetekkel szórakoztatja egymást. Aligha lehet véletlen, hogy e képen is három fiatal férfi és hét fiatal nő élvezi életét, a rettenet, a halál tőszomszédságában. Fölöttük angyalok lefelé tartott fáklyákkal.

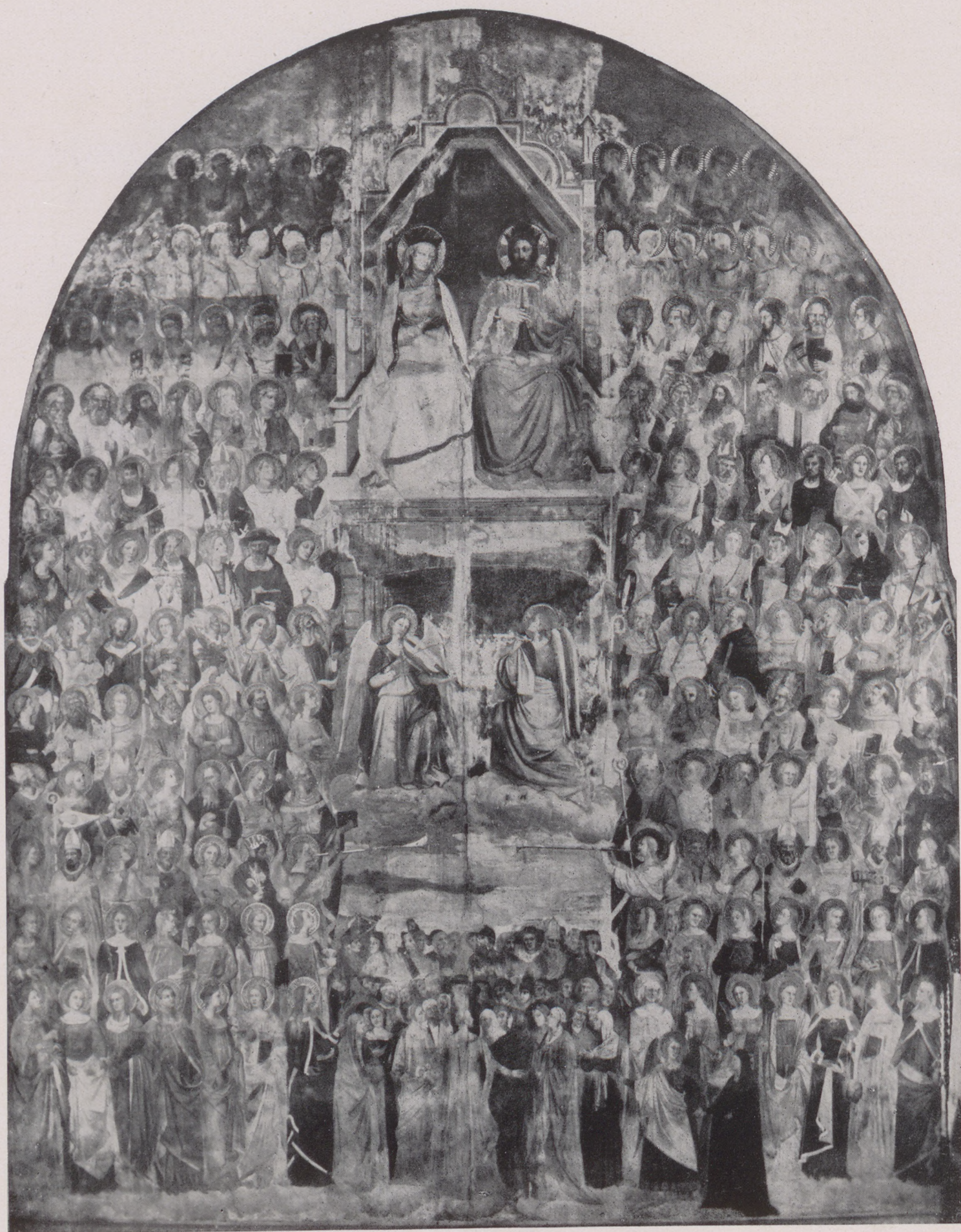
Halványan, mint egy flamand falikárpit, díszlik e tüneményes jelenet. Zöld fákon piros gyümölcs virít s lent szürkén bolyhos a fű. A sólymos ifjú világos vörösbe öltözött és ruháján sárgás fények játszanak. A kutyás hölgy ruhája rózsaszín brokát; mögötte áll, aranybarnában és vöröses barnában, egy-egy női alak. A sólymos férfi palástja kék, kivilágító piros béléssel. Mögötte a két hölgy ruhája málnaszín és fehér. A cimbalmos lány kacér testét zöld brokát fedi s az elmélázóét sötétbordó ruha. A hegedülő ifjú végül is kék és vörös brokátban pompázik. A színek ritmusával párosul a vonalaké: tagoltan, mint egy hexameter, de édesen, mint egy canzone.

74. sz. kép. A HÁROM HALOTT

(A Halál diadala, 71. sz. képünk részlete. Pisa, Camposanto.) 1350-es évek.

„Mi voltunk, amik ti vagytok, ti lesztek, amik mi vagyunk” — példázza e félelmetes találkozás. A lovak szimatolva torpannak meg s az emberek, az urak borzadályuk s undoruk felett erőt véve elgondolkodnak. Mindegyikük másként reagál a látottakra, de megilletődött valamennyi. A lovak ösztönös ijedelmében is egyéni változatokat látunk. A kórus, íme, sokszólamúvá lett.





NARDO DI CIONE

Firenzei festő, Andrea Orcagna (Andrea di Cione) és Jacopo di Cione fivére. 1343-ban fordul elő neve először a céhlistán. 1347-ben a legjobb firenzei festők között említik. Az 1350-es években festette ki a S. Maria Novella Strozzi-kápolnájának falait az Utolsó Ítélet, a Pokol és a Paradicsom freskóival. Neve ezidőben és a hatvanas években különböző okmányokon szerepel. 1365-ben végrendelkezett és 66-ban meghalt. — Neki tulajdonítható a Badiában egy rossz állapotban fennmaradt Passio, egy apostol-oltárkép a londoni National Galleryben, egy Mária Koronázása a londoni Victoria and Albert Museumban, több kisebb képe amerikai gyűjteményekben és egy Madonna két szenttel a bajmóci Pálffy-gyűjteményben. A Budapesten őrzött Somzée Madonnára vonatkozó adatokat a 161. oldalon közöljük.

Nardót a régebbi irodalom és még van Marle is fivére Andrea tehetséges, de mégsem egyenrangú segédjének tartotta. Az újabb irodalom (Toesca, Gombosi, H. D. Gronau stb.) felismerte Nardóban a nagy és önálló egyéniséget, ami azonban nem változtat a fivérével való szoros kapcsolatain.

75. sz. kép. A PARADICSOM

(Firenze, S. Maria Novella, Strozzi kápolna.) 1350-es évek.

A tolongás fölött, a szentek s angyalok kárpitszerű fala között hatalmasan előretüremlik a trónus. Ha tekintetünket az isteni párra függesztjük, úgy nagyságuk és nyájas fenségük mellett elhalványul az egész mennyei kar. Alattuk két megtermett, szépséges angyal térdel felhőkön. Az egyik felénk fordul, hívó hegedűszóval, a másik felfelé int. A súlyelosztás e képen valóban távol áll a valóságtól. Könnyű felhős úrön nyugszik az angyalok terebélyes alakja s ugyane levegős talajba horgonyzott a trónus az isteni párral. Az alatt — szintén felhőkön — szorongó boldogok és szentek sokkal tűnékenyebbek, mint a fent diadalmaskodó isteni pár. Ez az irracionális szerkezet minden kezdetlegességet nélkülöz: jól átgondolt és a maga módján jól megoldott. A csoportok minden figurája egyébként bájjal teljes és a sokfelé forduló, hajló fejek halk hullámmzással bodrozzák a síkot. Mindez csendesesen csillogó, kissé lebegő, szüremelő fények közt.

(L. 51. oldalt is.)

ORCAGNA

Andrea Orcagna (voltaképpen Andrea di Cione), Nardo és Jacopo di Cione fivére, firenzei festő, szobrász és építész. 1343-ban a céhlajstromban szerepel, 1347-ben a legjelentősebb firenzei festők között említik. 1352-ben a kőfaragó-céh tagja; ekkor (1352—60-ban) készíti híres tabernákulumát az Orsanmichele számára. 57-ben ugyane templom, 59-ben az orvietói dóm építésvezetője. További adatok működéséről 1368-ig találhatók. 1357-ből való festői főműve, a firenzei S. Maria Novella Strozzi-kápolnájának oltárképe. Az Uffiziban őrzött Máté-oltárára 1367-ben kapott megbízatást. A művet 1368-ban öccse, Jacopo fejezte be. Felesége 1377-ben mint özvegy szerepel.

76. sz. kép. A STROZZI OLTÁR

(Firenze, S. Maria Novella, Strozzi-kápolna) 1357.

A trónoló Krisztus átnyújtja baljával Szent Péternek a mennyország kulcsát, jobbával (!) Aquinói Szent Tamásnak az igazi tanítás könyvét. Tamás mögött Szűz Mária áll, Péter mögött a Keresztelő. A bal ívmező alatt Mihály arkangyalt és Szent Katalint, a jobb alatt Szent Lőrincet és Pál apostolt ábrázolja a művész. A predellák tárgya: balra: Szent Tamás elragadtatása nápolyi miséje alatt. Középpütt: Péter a tengeren jár. Jobbra: II. Henrik császár meghal. A lélekméréskor Mihály arkangyal megmenti lelkét.

Kristályos logika, összhang minden rész között, az ellentétek fölényes kiegyenlítése, a tömegek tökéletes rendezettsége, a hideg s meleg, a világos és a sötét színek harmónikus kiegyenlítése jellemzik e művet. Hogy ez az oltár Szent Tamás, a középkori filozófia hatalmas összefoglalójának, példa nélkül álló dicsőítését hirdeti, jól egybevág a festmény stílusával. Az Assisi Szent Ferenc és Aquinói Szent Tamás közötti alkati különbséget alig szemléltethetné a művészet meggyőzőbben, mint ahogy egyfelől Giotto, másfelől Orcagna szemlélteti. Giottónál a logika is a lélek és az élet igazsága, ahogy Orcagnánál az érzelm is szellemi és szinte elvont érzelm. Nála minden megfontolt és kimért. A Krisztusból kifutó két rézsut egyenes a maga roppant dogmatikus határozottságával támaszt nyer a figurák szilárd megállásában, de megenyhül állvonaluk és redőik tartózkodó hullámai-ban. Lelki zártságuk és hajlíthatatlanságuk a lágyság színezetét ölti. Ahogyan a tértelen aranyfal előtt földietlenül és szilárdan megjelennek, magát a tökélyt képviselik. Orcagna itt a nagy összefoglaló; egységbe olvasztja az ellentéteket, oly hiánytalanul, hogy ezen az úton tovább haladni már nem lehetett.

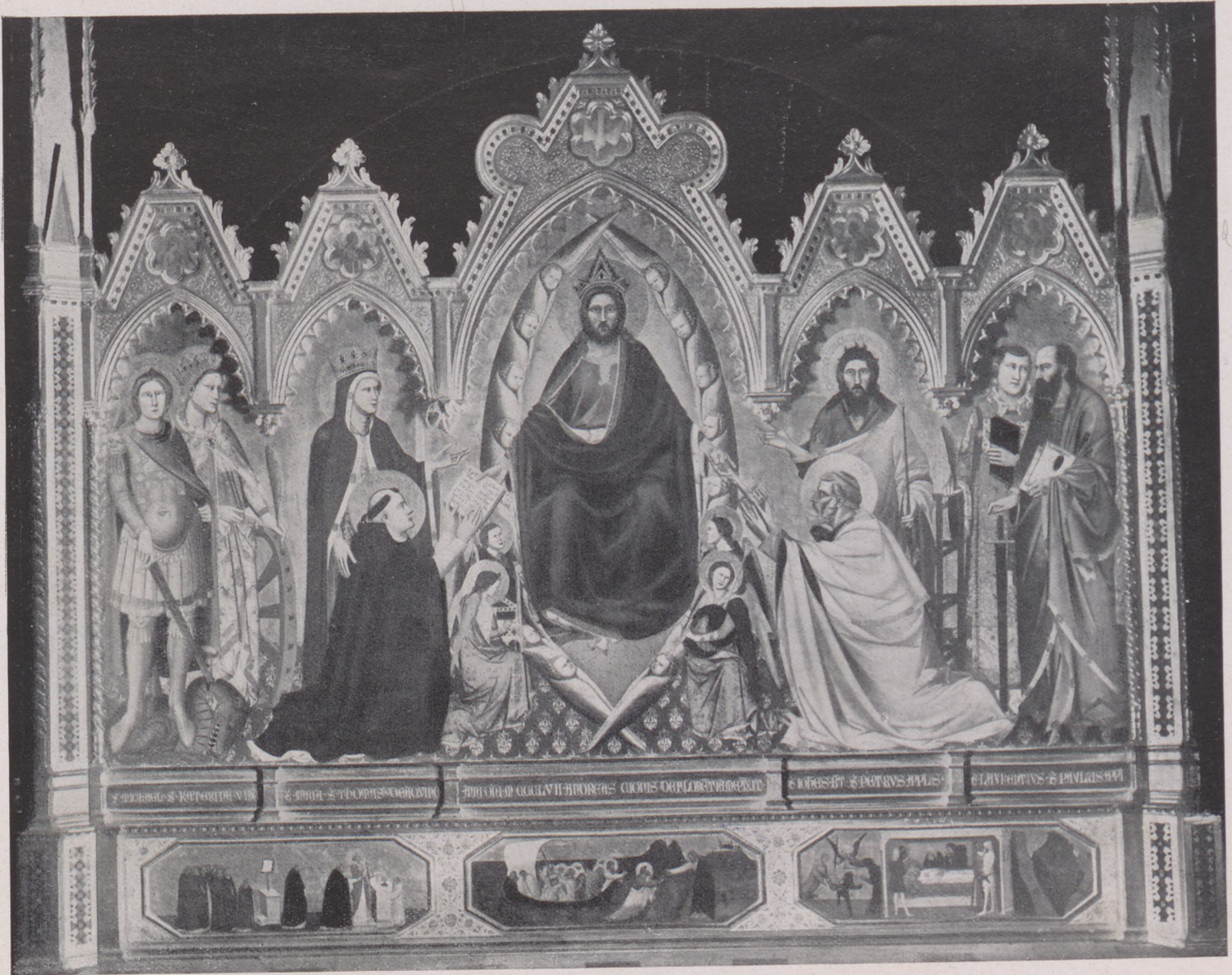
(L. 50.—51. oldalt is.)

77. sz. kép. NARDO DI CIONE: RÉSZLET A PARADICSOMBÓL

(L. a 75. sz. képünket. Firenze, S. Maria Novella, Strozzi-kápolna). 1350-es évek.

E részlet kitűnően szemlélteti az Orcagna és Nardo közötti különbséget. Az angyalok pátosza oldottabb, bensőségesebb, tartásuk, minden méltóságuk és súlyuk mellett kecsesebb, egyúttal fanyarabb is, mint Orcagna angyalaié. A takarékos redők nagystílusú zárják egybe a testüket, egyszerűbbek, mint Orcagnánál. De a határozott egyenesek rendalkotó orcagnai szigorát megtaláljuk a szárnyak s a lábak körvonalaiban.

plombó. (612)





78. sz. kép. NARDO vagy JACOPO DI CIONE: A SOMZÉE-MADONNA

(Budapest, Szépművészeti Múzeum) 1360-as évek.

Jacopo a legfiatalabb Cione három fia között. Említik 1365 és 98 közt. Az 1360-as években bátyja műhelyében dolgozott s ez, a hetvenes évek közepéig, legszerencsésebb korszaka. Közreműködött bátyja, Andrea, Máté-oltárképének elkészítésében (1368). A középső kép részben, a két szárny egészen az ő műve. A budapesti Somzée-Madonnához igen közel áll a firenzei Accademia-beli Mária koronázása-képe (1372—73), különösen Mária és a lent térdelő két angyal. Krisztus alakja viszont gyenge. Már pl. a vatikáni Mária mennybemenetele a későbbi, elhidegült és erősen a sienai kismesterek hatása alatt álló korszakát képviseli.

Szépművészeti Múzeumunknak a Somzée-árverésen szerzett Madonnája bármely Jacopo-műnél különb. Minőségére nézve jellemző, hogy a kutatók hosszú ideig egyhangúlag Orcagnának tulajdonították. Léderer Sándor kételkedett először Orcagna szerzőségében Daddi javára (1918). Berenson Jacopo di Cionenak ítélte oda a képet. Gombosi György egyik rendkívül finom analízisen alapuló munkájában (Szépművészeti Múzeum évkönyvei V., 1929) kimutatta a mű mély rokonságát Nardo stílusával. Többek között utalt a két alsó angyal és a Paradicsom angyalainak (77. sz. képünk) meglepő hasonlóságára, továbbá az Uffiziban őrzött Szt. Bernát-oltár és a mi képünk közötti stílusbeli összefüggésre. H. D. Gronau (1937) nem fogadta el Gombosi attribúcióját; a Szent Bernát-oltárt sem tartja Nardo művének. Coletti (1946) utóbbi oltárt Jacopo alkotásának minősíti. — Ami a Strozzi-freskók és a Somzée-Madonna közötti érintkezőpontokat illeti, úgy hozzáfűzhetem Gombosi érveire, hogy a stílus-azonosságot az Utolsó Ítélet egyes alakjai is feltűnően igazolják. Így pl. Toesca („Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts”) közli egy üdvözlő nő alakját: az aláomló haj, a fej hajlása, a szem vágása, mintázása és fénykezelése egyezik a mi Madonnánkéval.

Nézetem szerint a Gombosi-féle attribúciót hathatós stíluskritikai érveléssel megdönteni nem lehet. Jacopo legjobb színvonala (Máté-oltár és Mária koronázása) valóban Nardo mellé helyezi őt, de ez a körülmény még nem bizonyít amellett, hogy ő a Somzée Madonna szerzője. Egyes motívumok és a formakezelés hasonlósága a közös műhelyt, a közös „akadémiát” igazolja. Az igazság kedvéért meg kell azonban jegyeznem, hogy a mi Somzée-Madonnánk kivitelezése is bizonyos csekély minőségbeli egyenetlenségeket mutat. Nevezetesen a Madonna és a Gyermeke finoman megmunkált keze elüt az angyalok jóval szkematikusabb kezétől. A különbség a mi orgonázó angyalunk merev ujjai és a firenzei hegedülő angyal bal kezének mozgékony ujjai között lényegbevágó. A két angyal ruharedőzete is kevésbé harmonikus a budapesti képen, mint a firenzei freskón. A kép minősége egyébként — ismételjük — elsörendű. Fenn kell végül is tartanunk a szerzőséget illetően a Nardo és a (korai) Jacopo közötti alternatívát.

Az Orcagna-műhely harmónikus szelleme és Nardo gyengéd bája lebeg e kép felett. A Madonna szép arcában távolból még Giotto zárt és tiszta formakezelését érezzük, de itt minden enyhébb lett, az átmenetek lágyabbak, az árnyak ködösebbek, a fények előmlőbbek. A sienaiak felfogásával az anyag szépsége, az elegancia, a törekenység egyezik; de a sienai kismesterek kacér-ságának itt nyoma sincs. Minden arcon, minden fejtartásban őszinte az áhitat, az ünnepi derű és a nyájas öröm. A mélység nélküli, elvont tér a szimmetria és a dekoratív rend a dugentóig visszanyúló emlékeket idézi. Másfelől az eleven mintázás, a szimmetria halk megbontása (az alsó és a középső angyalpár fejtartásában), a pompa barátságos melegsége nagyon is a XIV. század szellemét képviseli.

(L. 51.—52. oldalt is.)

ANDREA BONAIUTI DA FIRENZE

Neve 1343-ban szerepel először a firenzei céhjegyzékben. Az 1360-as években díszítette a S. Maria Novella Spanyol kápolnájának falait: az oltárfalra a Keresztrefeszítést és alatta jeleneteket Krisztus életéből, a keleti falra a Diadalmas Egyházat, a nyugati falra Szt. Tamás diadalát, a bejárat falra Szt. Domonkos és Szt. Péter mártírt festette. 1366-ban megbízatást kapott az újjáépítendő Dóm modelljének megfestésére. 1374-ben a Szt. Lukács-szövetség tagja. 1377-ben fizetést kap a pisai Camposantóban alkotott S. Ranieri-legenda-képekért. E sorozatból három mű tulajdonítható neki. (Ranieri menekülése a világi élettől; a palesztinai út; kolostorbalépése és csodái. Mindhárom képmező felső negyede a második világháborúban elpusztult. A többi Ranieri-kép Antonio Veneziano műve volt; ezek közül egy maradt meg.) Ugyanez évben megírta végrendeletét.

79. sz. kép. A HÉT SZABAD MŰVÉSZET

(Részlet a Szent Tamás diadala című freskóból. Firenze, S. Maria Novella, Capellone degli Spagnuoli.) 1360-as évek.

Miként az Orcagna-oltár (76. számú képünk), úgy ez a freskó is a domonkosrendiek előnyomulásának és Aquinói Szent Tamás roppant értékelésének bizonyítéka. A freskó, a szelvényben kettéosztott képmezőn, fent az ótestamentumi próféták között trónoló Tamást ábrázolja s az alsó képsíkon, Tamástól jobbra, a hét teológiai tudomány, balra a hét világi tudomány allegóriáját. Képünk a világi tudományt, az úgynevezett „szabad művészeteket” mutatja be. Balról jobbra látható: az Aritmetika, lábánál Püthagorasszal; a Geometria Euklidesz-szel; a Csillagászat Zoroaszterrel; a Zene a bibliai Tubalcainnal; a Dialektika Arisztotelesszel; a Retorika Ciceróval; s végül a Grammatica Priscianusszal.

Andrea freskóját immár a quattrocento szele lengi körül. Figyelme a változatosságra összpontosul, de nem a szerkezet, a vonalvezetés, a csoportelosztás gazdagítására, hanem a taglejtések, a testtartás, az arctípusok egyéni jellegére. A giottói kompozíció egyre inkább feledésbe megy s a művészek mohó érdeklődése egyre gyakrabban fordul az elevenítés, a karakterizálás, a közvetlen, profán kifejezés izgalmai felé. Számunkra külön vonzóerő e képben a még le nem vetett középkori kötöttség találkozása az újkori megfigyelő szenvedéllyel. Az allegóriák hosszúderekű, karcsú hölgyei nővérek: homlokuk magas és domború, szemük keskeny és párnázott, orruk hosszú és egyenes, szájuk kicsi és ívelt, tekintetük és zárt ajkuk hűvös és tartózkodó, de rejtetten kíváncsi. Mozdulataik tágak, karjuk elkívánczik törzsüktől, a giottói befeléfordulást itt a kifelényúlás váltja fel. Mindegyik másképp ül; de ez még feltűnőbb a tudósok alakjánál. Új motívumot nem igen találunk tartásukban, az egy Tubalcainét kivéve, de a változatosságnak ez a foka új; az arctípusok pedig valóban egyéniek. Tubalcain, a jámbor vadember, Zoroaszter, a csillagos ég szerelmese, Euklidesz az elgondolkodó; Priscianus, aki elmerül az írásban s látszik rajta, hogy számára most minden más a világon megszűnt létezni, Cicero, e kissé álmatag iskolamester, vagy a bal szélen Püthagorász, a pedáns professzor: csupa jellemfigura. E roppant változatosság mellett, mint mondtuk, mégis szerkezetileg egyhangú e kép, mert minden eleme önmagában szinte elszigetelődik.

(L. 52. oldalt is.)

GIOVANNI DA MILANO

Lombard származású művész. 1350-ben Firenzében működik mint segéd. Korai szignált műve egy a pratói múzeumban őrzött Madonna-oltár. 1363-ban firenzei céhtag és vagyonos ember. 1365-ben szerződést köt a S. Croce Rinucci-kápolnájának kifestésére. A három alsó kép kivételével a többi Mária- és Magdolna-kép az ő műve. E korból való virtuóz Pietàja a firenzei Accademiában. 1369-ben a Vatikánban dolgozik. — Giovanni a legfontosabb összekötő kapocs a lombard és a toszkán művészet között.

80. sz. kép. MÁRIA SZÜLETÉSE

(Firenze, S. Croce, Rinuccini-kápolna.) 1365.

Olyan e szülészoba, mint egy virágoskert. Hosszú, kecsesnyakú, kisfejű asszonyok hajlonganak egymásfelé, édes, ábrándos ködbe fogottan. A meleg színek finoman árnyaltak, annak megfelelően, ahogy a fény rájuk esik. S a fény, hamvas párából borítottan, szélesen s lágyan áthullámszik az árnyba.

(L. 52. oldalt is.)





LORENZO VENEZIANO

A velencei trecento legkiválóbb festője. Említik 1356 és 79 között. Főművei: az Angyali Üdvözet-oltár, sok kisebb rekesszel (1357, Velence, Accademia); Szent Katalin misztikus eljegyzése (1358, Velence, Accademia); Mária halála (1366, Vicenza, Dóm); A kulcsátadás (1368, Velence, Correr-múzeum) és — a mester dekadenciája jegyében — az Angyali üdvözet a négy szenttel (1372, Velence, Accademia).

81. sz. kép. SZENT KATALIN MISZTIKUS ELJEGYZÉSE

(Velence, Accademia.) 1358.

A toszkán művészet nagy újítása, a téralkotás, nem érdekli Lorenzót. Madonnája úgy tündöklök, mintha egy aranygyűrű pajzsához vésték és festették volna alakját. Játékosan hajló feje fölött játékosan hullámszik aranyszőke haja s pajkos lendülettel fodrozódik palástjának aranyszegélye. A Gyermekek játszi elevenességgel nyújtja át gyűrűjét Szent Katalinnak s hosszúderekű csitri angyalok énekelnek és zenélnek hozzá: fent, a dicsfény felett, különös muzsikussággal, míg lent, jobbra, az álló angyal úgy nyitja dalra ajakát, mint egy kalitkás madár. Csupa folyékonyság e kép, de itt-ott kényesen bele-beleszúrja finom tüit a gótikus fanyarság: ahogy például Szent Katalin kinyújtja gyűrűsujját vagy a mögötte álló angyal az ékesen himzett hegyes papucskáját vagy ahogy az orgonáló angyal könyöke szögbe hajlik. Ez nem a mély érzések tragikus vagy ujjongó művészete, inkább igényes-ízes művesség, csiszolt és ápolt, mint egy főúri diadém.

(L. 54. oldalt is.)

RIMINI MESTER

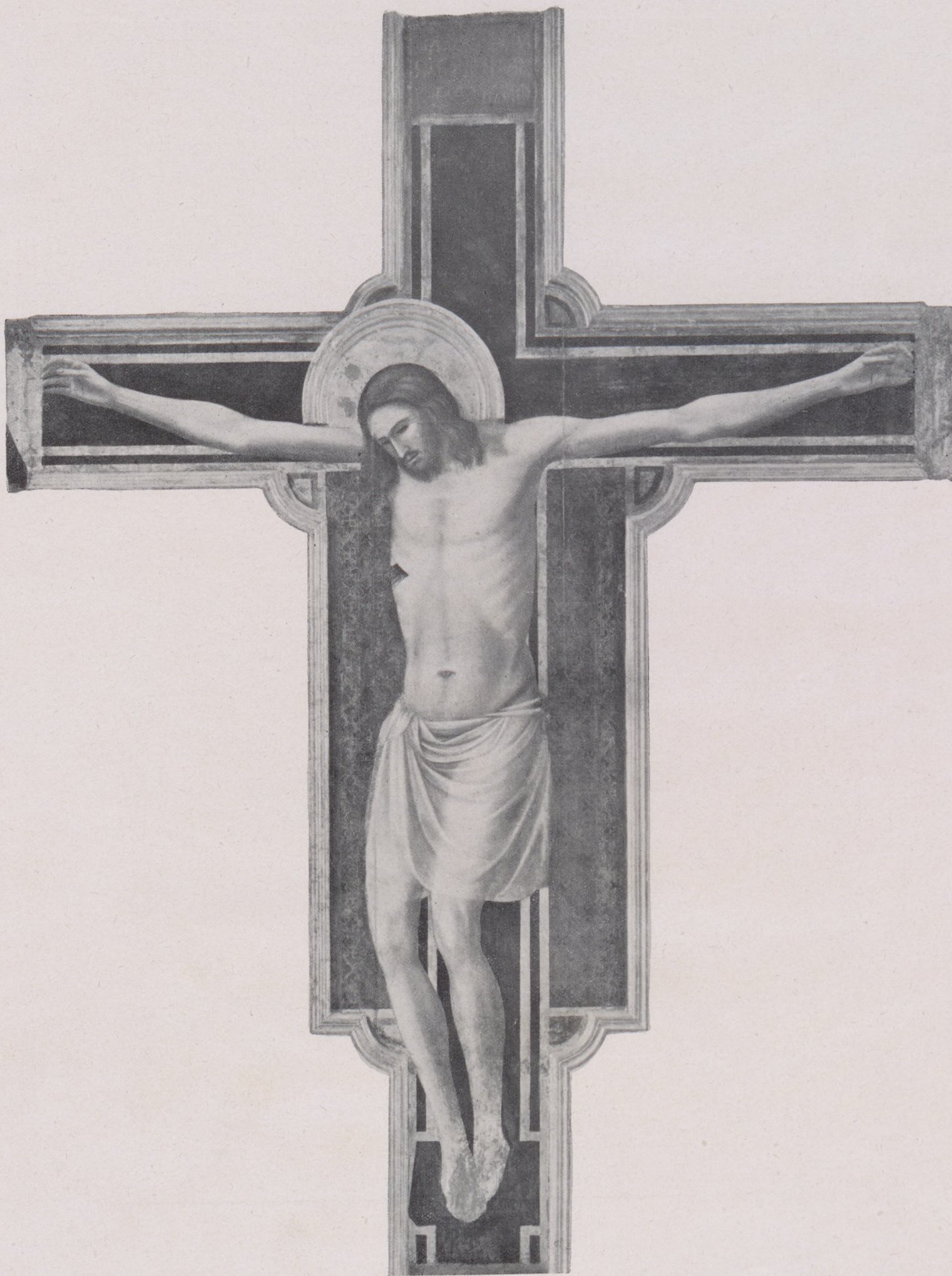
A rimini művész, aki a rimini S. Francesco (Tempio Malatestiano) e gyönyörű feszületét festette, kétség-telenül erősen Giotto befolyása alatt állott s feltételezhető, hogy a firenzei mester rimini tartózkodása alatt került hozzá közel. — A feszület szerzőségére vonatkozóan a nézetek egyébként nem egybehangzóak. Coletti határozottsággal Giotto sajátkezű művének tartja s főérve a mű magas kvalitása. Suida egyfelől a mű határozott giotteszk jellege miatt, másfelől tagadhatatlan rimini sajátosságai következtében Giotto keze mellett egy helybeli művész-munkatárs közreműködését feltételezi. Brandi és Beenken nem zárják ki Giotto szerzőségének lehetőségét. Toesca szerint a mű „közel áll Giottóhoz”. — A többi kutató egy Giotto-követő művének tartja a feszületet, így Cavalcaselle, Marle, Berenson, Cecchi. Rimini Giotto-követőt feltételeznek Salmi, Lavignano, Örtel és Sinibaldi-Bruneschi. Utóbbiak a művészt „A Malatestiano-feszület mestere” névvel ruházzák fel.

82. sz. kép. FESZÜLET

(Rimini, S. Francesco.) 14. század első negyede.

A feszület aranymintás oldalmezőkkel bővített fekete szárán függ Krisztus teste, karcsún, elnyújtottan, súllyal. A fény széles árban önti el a testet, felragyog Krisztus homlokán, végighullámozik alácsüngő hajfürtjein, végigsiklik keskeny orrán, sugárzik mellén és megszámlálja bordáit. Az ágyékkendő íves redőin átvilágít. A láb s a kar nemes formáit elevenen kidomborítja s a kéz finom ujjain végigsimít. Az árnyak derengők, de a mélyebb helyeken elsötétednek. A fények és árnyak szinte túlfinomult gyengédsége, a gyönyörű, átlékesített test passzív szépsége, az arányok arisztokratikus karcsúsága tagadja meg Giottót és különálló egyéniségnek tünteti fel a rimini Giottó-követőt. E mester a legnemesebb bizánci hagyománnyal telítetten fogadta magába a nagy firenzei hatását.

(L. 53. oldalt is.)



AMN. MUZEUM
KÖNYV-
TÁRA



BARONZIO DA RIMINI

A festőiség szempontjából igen magasigényű rimini iskolának a legfontosabb trecento-mestere Giovanni Baronzio. Kevés adat határozza meg személyét és művészi alakja a tudomány részéről még alapos kimunkálásra szorul. Egy szignált és 1345-re datált sokrekeszű oltárát az urbinói képtár őrzi. A ravennai S. Maria in Porto falára több freskót festett. A római Palazzo Venezia egyik ékessége a hat jelenetből álló passiótábla. Nem kétséges, hogy a vatikáni képtár öt Baronzio neve alatt szereplő táblája közül a tüneményes kis Kálvária-oltár a három szenttel, de valószínűleg a nagy Kálvária-oltár is az ő műve. — Meghalt 1362 előtt.

83. sz. kép. KRISZTUS SIRATÁSA ÉS FELTÁMADÁSA

(Róma, Palazzo Venezia. Egy hatrészből álló tábla két képe.) XIV. század második negyede.

E képet Baronzio koránál régebbinek tartja Van Marle és Cavallini-hatást lát benne. E hatást Frey tagadja és a kép kitűnő minősége miatt kétkedik Baronzio szerzőségében. Viszont Baronzio szerzőségét fogadja el a legtöbb kutató, így például Hermanin, Berenson és Coletti.

Krisztus siratása. Fia fölé hajlik, sötét karéjban, Mária s amint átfogja a halott fejét, arcuk érinti egymást, szentfényövezte, fájdalmas magányban. Köröttük sirató asszonyok hajladóznak és Krisztus lábánál férfi-tanítványok. Magdolna lángoló vörösen veti szét karját, mint egy kiáltó jajszó az arany ég előtt. Krisztus valószerűtlen hosszú tagjai felett aranyárgás fények s lehelletnyi árnyak fátyla ködlik. S ott ível a siratók álomszép szivárvány-koszorúja: elől, elfordított fejjel, egy halványpiros asszony, mögötte hamvas fűzöldben egy másik, ismét halványpirosban és kékeszürkében egy harmadik s negyedik. Magdolna izzó pirosa mellett a csendes férfiak: az ülő szent krém köpenyben, sötétvörös ruhában, mögötte egy rózsaszínű ruha s kékeszöld köpeny, majd egy aranybarna palást s végül az aggastyán halványlila átvetője. A földet s a hegyeket a szürke szín árnyalata fűdi. A koporsó rózsás, a fák tompazöld koronáján telizöld levelek rajzolódnak ki. — A Feltámadás képe nem kevésbé gazdag. Tüneményesen szép, ahogyan kettészakad a csoport és a szabadulás lendületében Krisztus a magasba lejt.

(L. 53. oldalt is.)

BARNA DA SIENA

E sienai mester életrajzi adatait illetően Vasari kétes értékű közlésére vagyunk utalva, mely szerint 1369-ben Arezzóba költözött és 1380-ban alkotta a sangimignanói Colleggiatában (a plébániatemplomban) freskósorozatát Krisztus életéről. A következő évben állítólag lezuhant az állványról és fiatalon meghalt. Valószínű, hogy Vasari dátumaiban 20—25 évet tévedett. A Colleggiata-beli főműve mellett Perkins alapján neki tulajdonítják a sangimignanói S. Pietro Madonna-freskóját. Sok műve Sienában, Firenzében, Cortonában, Arezzóban elpusztult.

84. sz. kép. MADONNA SZENT PÁLLAL ÉS KERESZTELŐ SZENT JÁNOSSAL

(Sangimignano, S. Pietro.) XIV. század harmadik negyede.

Tekintéllyel magasodik szentjei fölé Mária, gótikusan elhajló derékkal, kezén vezetve tömzsi kisdédét. A gyermekalak fogja fel s vezeti le — szerkezeti szempontból — a Szűz oldalt ívelő alakját, úgy, hogy e két figura, egymás egyensúlyát biztosítva, oldhatatlanul egybe tartozik. A szentek kissé komorak, vékony testüket súlyos redőzet terheli túl. A fények s árnyak széles, nehéz foltokban váltakoznak. Nyájasság és közvetlenség nagysággal és szigorral egyesül e képen, mozgalmas festőiség pedig egyszerű, de korántsem áttetsző monumentalitással.

(L. 54.—55. oldalt is.)

BARTOLO DI FREDI

Sienai festő. Pályáját Ambrogio Lorenzetti hatása alatt kezdte (például Krisztus bemutatása, a Louvre-ban). 1352—63 a sangimignanói Collegiatában egy 24 freskóból álló ótestamentumi sorozatot festett. 1365-ben a sangimignanói S. Agostino számára egy Mária születése-oltárt készített. 1368-ban tért vissza Sienába. Ezentúl erősebben Simone Martini és az északi gótika hatása alá került, stílusa amellet fokozottan népszerű lett. Meghalt 1410 körül.

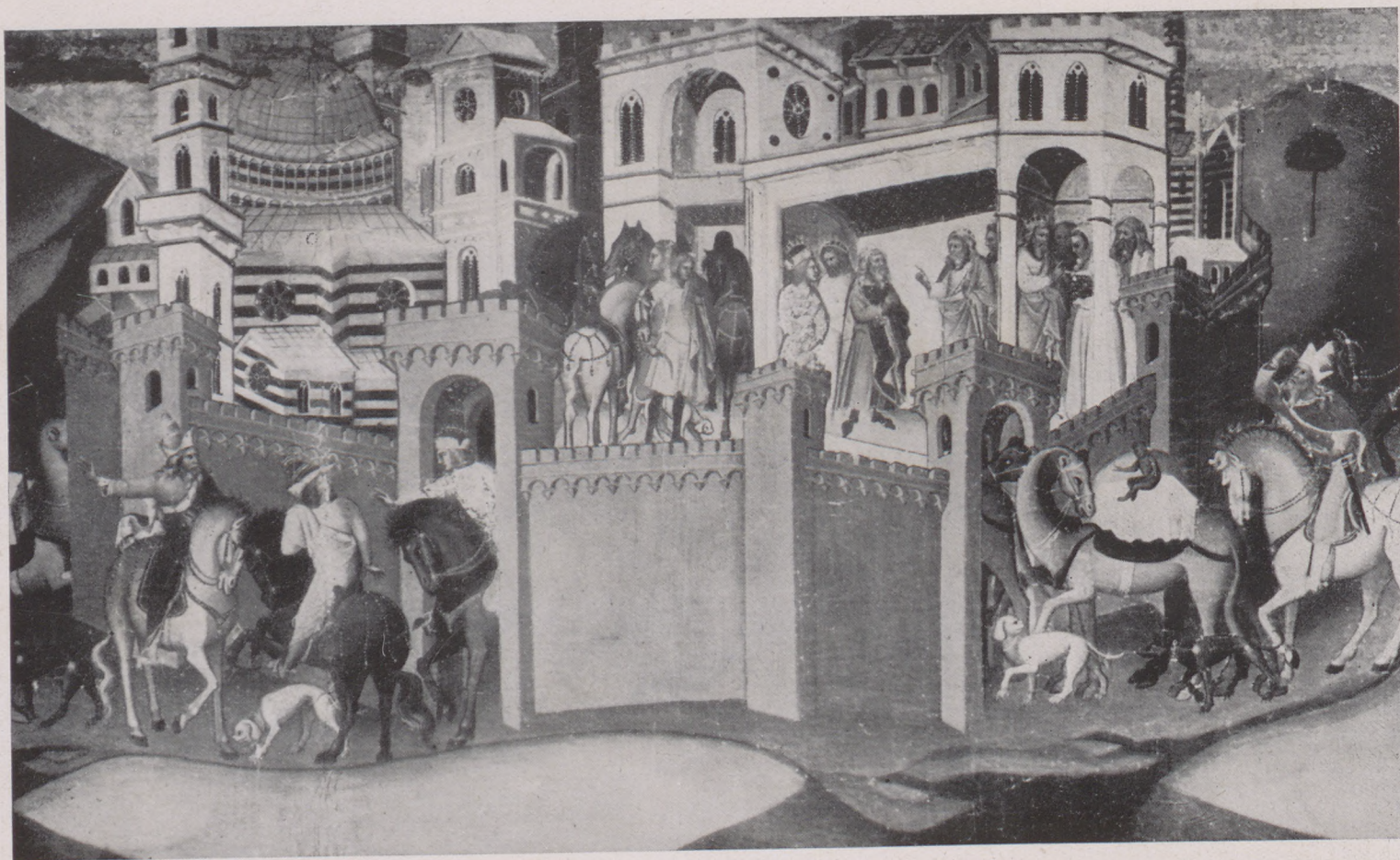
85. sz. kép. HÁROM KIRÁLYOK IMÁDÁSA

(Siena, Accademia.) 1388.

Egyenetlen, zsúfolt, groteszk alkotás és ellenállhatatlanul szívhezszóló. A karéjos hegyek oly plasztikusak, hogy majd kiugranak a kép síkjából és hirtelenségükkel erősen nyomják a túlnépes előteret. Egy-egy szépen mintázott fej, gonddal göndörített hajfűrt, egy-egy kackiás állat és keleti díszbe öltözött lovas megörvendeztet kedvességével. S emellet jó adag vaskos torzítás és modoros túlhajtottság csúszik a rajzba, különösen, ami az arcokat illeti. Kiegyenlítőlen a színválasztás is. Az öröklött színpompát, a kékek, rózsaszínek, zöldek és szürkék egyvelegét, az aranybrokátok ragyogásával vegyítetten, Bartolo valami népies, hangos tarkasággá változtatja. Míg a sienai kismesterek apró házioltárkáikkal az előkelő inyenceket gyönyörködtetik, addig Bartolo itt a tömegek örömére talál fel mindent, ami hangos bámulatra készítet: embert, állatot, hegyet és palotát, sok mulatságos mesét, sok mulatságos színt és cicomát.

(L. 55. oldalt is.)





86. sz. kép. BARTOLO DI FREDI: HÁROM KIRÁLYOK VONULÁSA
(Siena, Accademia. A 85. számú képünk részlete.) 1388.

Egy ily részleten tűnik ki, mily bájos illusztrátor, mily jóízű elbeszélő Bartolo. A természet valósága helyett itt a mese válik kézzelfoghatóvá, a játék nyer bűbájos realitást, térben, testben, színben, mozgásban.

SIENAI MESTER

Ez az ismeretlen mester alkalmasint Bartolo di Fredi követői közé, esetleg népes műhelyének körébe tartozik.

87. sz. kép. JELENET A HÁZASOK ÉLETÉBŐL
(Sangimignano, Palazzo Pubblico.) XIV. század vége.

Életkép (zsaner) a városháza falán: a megváltozott világfelfogás ékes bizonyítékaként. Tisztára formai szempontból e mű szentképeken annyiszor ábrázolt hálósoba-jelenetek egy világi változata. Tárgyi szempontból annál újabb a témája. A szolgáló elhúzza a függönyt és látjuk, amint a férj az ágyába száll. Kicsit bábszerű a mozdulata, de primitivitása számunkra különösen vonzóvá teszi e finoman világított és könnyed tömegeit jól kiegyensúlyozó intím képet.

TADDEO DI BARTOLO

Sienai festő. Született 1362-ben vagy 63-ban, meghalt 1422-ben. Finom ízlésű művész, aki a jó sienai hagyományt őrzi még a XV. század első évtizedeiben is. Együttal azonban az új stílusú népies gótika képviselője. Főművei: a montepulcianói dóm polüptikonja (1401), a perugiai képtárban őrzött polüptikon (1403), a sienai Servi-templom Krisztus születése (1404), a sienai Accademia Angyali Üdvözlét-oltára (1409) és a sienai Palazzo Pubblico-ban festett freskói: Mária és az apostolok, Mária temetése, valamint az antik mitológikus allegóriák (1406). Szépművészeti Múzeumunk birtokában az itt reprodukált képen kívül egy kis háromrekeszű oltára van, későbbi korából.

88. sz. kép. MADONNA A GYERMEKKEL

(Budapest, Szépművészeti Múzeum.) 1400 körül.

Suida e képet Barnaba da Modenának tulajdonította. A Taddeónak való attribúció Berensontól származik és van Marle, valamint a magyar kutatók is elfogadták. A kép, amint az angyalszárnyakon látszik, egy nagyobb oltárlap töredéke. A kép kiegészítését pl. a volterrai képtárban őrzött Madonna-oltár mintájára képzelhetjük el: a kerubínok feje a Madonna csípőjének magasságában volt látható, egyik szárnyuk felfelé nyúlt (ez megmaradt), a másik lefelé.

Mária típusa, a mintázás szerves, anatómiailag is kifogástalan volta, a kifejezés kissé már világias szentimentalizmusa magán viseli a quattrocento jegyeit. De technikailag e kép a legjobb trecento-hagyományban gyökeredzik. A piros hússzín finoman beleszótt rózsaszín fények és az átetsző zöldes alap elevenítik. A mintázás lágy és gyengéd, mindazonáltal plasztikus erejű. A könnyű fátylon áttűnik a vöröses haj. A Szűz vállát erősen megsötétedett kék palást fedi s láttatni engedi a málnaszín bélést és az aranybrokát ruhát. A gyermek kissé túlhalmozottan redőzött köpenykéje lila; fehér ingén átsötétlik a hússzín. Az arany háttér előtt árnyékszerűen vöröslik a két angyalszárny. Feltűnő a modernül, természetesen megformált kéz- és lábizületek mellett a régen idejétmúlt, bizáncias síkszerű aranyháló a Szűz palástján.

(L. 56. oldalt is.)





ALTICHIERO ÉS AVANZO

Altichiero da Zevio született 1329 körül Zevióban, Verona mellett. Meghalt 1390 körül. Egy nagytekintélyű festőműhely feje volt. 1370 körül költözött Padovába s műhelyébe fogadta a helybeli Jacopo Avanzót, akivel ezentúl együtt említik nevét. Schubring kísérlete, hogy Avanzo munkásságát bizonyos mértékig megkülönböztesse a mesterétől, nem meggyőző. Hogy különböző kezek dolgoztak a műhely nagy, közös munkáin, az kétségtelen, de az uralkodó minden esetben a vezető mester fölényes szelleme. E fennmaradt főművek: a padovai S. Antonio székesegyház S. Felice kápolnájában a hatalmas Kálvária-kompozíció és a Szent Jakab-legendák, valamint a S. Giorgio-kápolnában a Szent György-legenda képei és a Három Királyok imádása. Altichiero műve volt az elpusztult padovai Eremitaniban a Dotti-síremlék fölötti freskó, valamint a veronai S. Anastasiában festett Scaliger-lovagok hódolása a Szűz előtt (1390).

89. sz. kép. SZENT GYÖRGY LEFEJEZTETÉSE

(Padova, Szent György-kápolna.) 1380 körül.

E megragadó kompozíció hatását a függőlegesek uralma dönti el. A sziklák, a tornyok, a növények mind égnek törnek. Nyomasztó tömegüket fellazítja és ritmizálja a pikák erdeje. A kép alsó felét a körben állók sűrű karéja tölti ki, csakúgy a függőlegesség jegyében. Ebbe az egyszólamú kíséretbe hasít bele a végzetes főszólam, a halálos ítélet kérlelhetetlen lejtő vonala. Balra a lovon ülő vezér pálcája szabja meg az irányt s ezt átveszi a háttal álló katona válla, majd az előre hajló aggastyán keze — egy lépcsőfokkal lejjebb. A végzet beteljesedik a szent meggörnyedt alakján. A rézsút gördülő, lassú erőt a jobboldalt álló köpenyes alak s mellette a katona fogja fel és szilárdítja meg. Az együttes, tragikus hangulata mellett, mégsem komor. A kifejezés minden arcon s alakon trecenteszken tartózkodó; részvétet éreznek, nem bosszúvágyat. A színek akkordja sem fojtó, csak komoly. A sziklák gazdagon árnyalt okkerje, a növényzet sötét és világosabb kékes zöldje, leveleik-gallyaik eleven lélekző csillámlása felderíti a kötőmeg zordságát. A szent világossárga alakját tompán fénylő szinesség veszi körül: tengerzöld, okkerszín, mélyzöld, acélszürke ruhák.

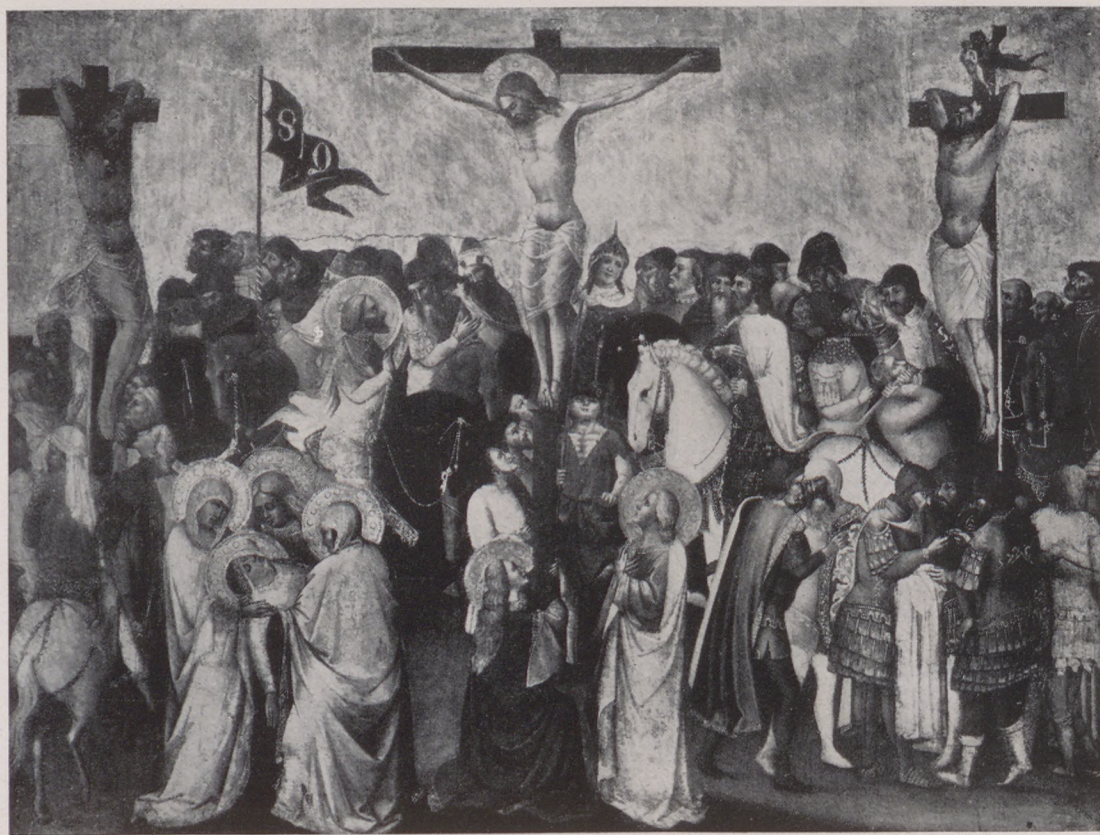
(L. 57. oldalt is.)

90. sz. kép. ALTICHIERO ÉS AVANZO: HÁROM KIRÁLYOK IMÁDÁSA

(Padova, Szent György-kápolna.) 1380 körül.

Bartolo di Fredi majdnem egykorú alkotásán (85. sz. képünk) mérhetjük le a különbséget a játékos elbeszélő és a formában teremtő fantázia között. Az uralkodó élmény Altichiero e művén az ünnepi nagyságé. Mint királynő trónol Mária a nyomorúság aklában, nőies, enyhe méltósággal, domború és tört redőkből épített palástjában. Aki előtte térdel: pompás király és csupa pompa a király kísérete. Páratlanul szemléletessé válik itt a gondolat, hogy a világ a szegénység fensége előtt hódol. Mária feje fölött, Máriát magasítón sötét és üres a tér, majd derekszögben zárul a tető nyerge. A tető vonalát veszi át a táj és a csoport: a tető bal lejtője ugyanúgy egy ágaskodó szikla-ban folytatódik, mint a jobb. Utóbbi vonalát megismétli, tagoltan, a várfal s mindez a térdelő agg király hódolatát erősíti. Ez az irány visszhangzik a hátul sorakozó tömegben. A lefelé hajló lónyak viszont tükörképszerűen ismétli a király hajlását a tulsó oldalon s így teljes a kiegyenlítés. Színben a hűvös árnyalatok uralkodnak, hogy annál finomabban érvényesüljön néhány melegebb akcentus. Mária köpenye kék, az előtte térdelőé arannyal díszes fehér. Baloldalt József ruhája halvány vörös és ennek a jobbszálen megfelel a háttal álló mongol katona sárgás-rózsás öltözéke. A kör-benállók koszorújában piros, fehér, acélkék, tengerkék és szürke váltakozik. A szikla kékes és sár-gás, a városhal kékesfehér.





AGNOLO GADDI

Firenzei festő és szobrász, Taddeo Gaddi fia, Gaddo Gaddi unokája. Apja halálakor (1366) kiképzése még nem volt befejezve. 1369-ben mint Giovanni da Milano segédje tevékenykedett Rómában. Meghalt Firenzében 1396-ban. A nyolcvanas években mint szobrász működött a Loggia dei Lanzi és a Dómban, a kilencvenes években üvegablakokat tervezett. A nyolcvanas években festette ki a S. Croce kórusát és 1394 körül a Castellani-kápolnát. Ugyane korszakból való a pratói dóm Capella della Cintola-beli freskó-sorozata a Szent öv történetéről. Halála évében a S. Miniatóban dolgozott. Táblaképei közül a legnevezetesebbek az Angyali Üdvözlés és a Keresztrefeszítés az Uffiziben.

91. sz. kép. A VALÓDI KERESZT CSODÁJA

(Firenze, S. Croce kórusa.) 1380-as évek.

A legenda szerint Helena királynőnek egy zsidó felfedi a helyet, ahol Jézus keresztjét a két lator keresztjével együtt elásták. Az igazi keresztet úgy ismerik fel, hogy érintésére egy halott asszony feltámad, mire a két lator keresztjét újra elássák. A kereszt kiásását és a felismerés csodáját egy képen egyesíti Agnolo.

E mű a sorozat legsikerültebb kompozíciója, habár sem tiszta szerkezettel, sem nagyszabású vonalvezetéssel nem dicsekedhetik. A kép tagolása a háttérben világos, de külsőséges (a híd), az előtérben a jeleneteket különválasztani hivatott csoport egybefolyatja a két részt. A keresztek nem szerencsésen viszonylanak egymáshoz. A baloldali kereszt túlságosan lenyomja a csoportot. A táj és a jelenetek között nincs valódi formai és ritmikus összhang. Mindehhez hozzáfűzhetjük a csoportok zsúfoltságát; a kép sok részlete mégis megkapóan szép, így például a megilletődött Helena a jobboldali jelenetben vagy a keresztet támasztó szakállas férfi s főképpen a feltámadt asszony. A rózsás-szürkés, mélytávlatú s a mélyben sötétedő táj igen hangulatos.

(L. 58. oldalt is.)

92. sz. kép. KÁLVÁRIA

(Firenze, Uffizi.) 1396.

Pátosz és szenvedély fűti e képet és a szerkezeti szépségek hiányaért kárpótol a hullámzó színek s fények mély összhangja s a bensőséges kifejezés egy-egy alak tartásában, arcjátékában. Sokat feladott Agnolo a giottói örökségből, amelyet részben még atyja is megőrzött: a tér színszerű határoltságát, a kompozíció kristályos összhangját, a plasztika átütő erejét, a fukar taglejtések sűrítettségét. A későgótika jegyében apró izgalmakat keres, mozgalmasságot és részletszépségeket.

(L. 58. oldalt is.)

SPINELLO ARETINO

Spinello di Luca Spinelli 1346 körül született Arezzóban és 1410-ben ugyanott halt meg. Iskolája firenzei és Firenze volt működésének főszíntere. Gombosi György kitűnő fiatalkori monográfiájában Spinello művészetében három korszakot különböztet meg. Az első korszakban az Orcagna-iskola stílusát követi. E korból való főművét az arezzói S. Franciscóban találhatjuk. (1370 körül). Második korszakában, elszakadva a kötött orcagnai iránytól, visszanyúlt Giottohoz, a zárt, ritmikus formához, az eleven, áttekinthető térhez. E korból — az 1380-as évekből — való például a montolivetói oltár, az antellai Katalin-kápolna legendái és a S. Miniato-beli Szt. Benedek-sorozat. A harmadik, gótikus korszak főművei: a második világháborúban erősen megsérült Ephisius és Potitus-legenda a pisai Camposantóban, a firenzei Accademiában őrzött Luccai oltár (Perkins szerint 1384-ből való), két Mária koronázása-kép a firenzei, illetve a sienai Accademián és a sienai városháza freskói.

93. sz. kép. SZENT JÁNOS ÉS SZENT NEMESIUS

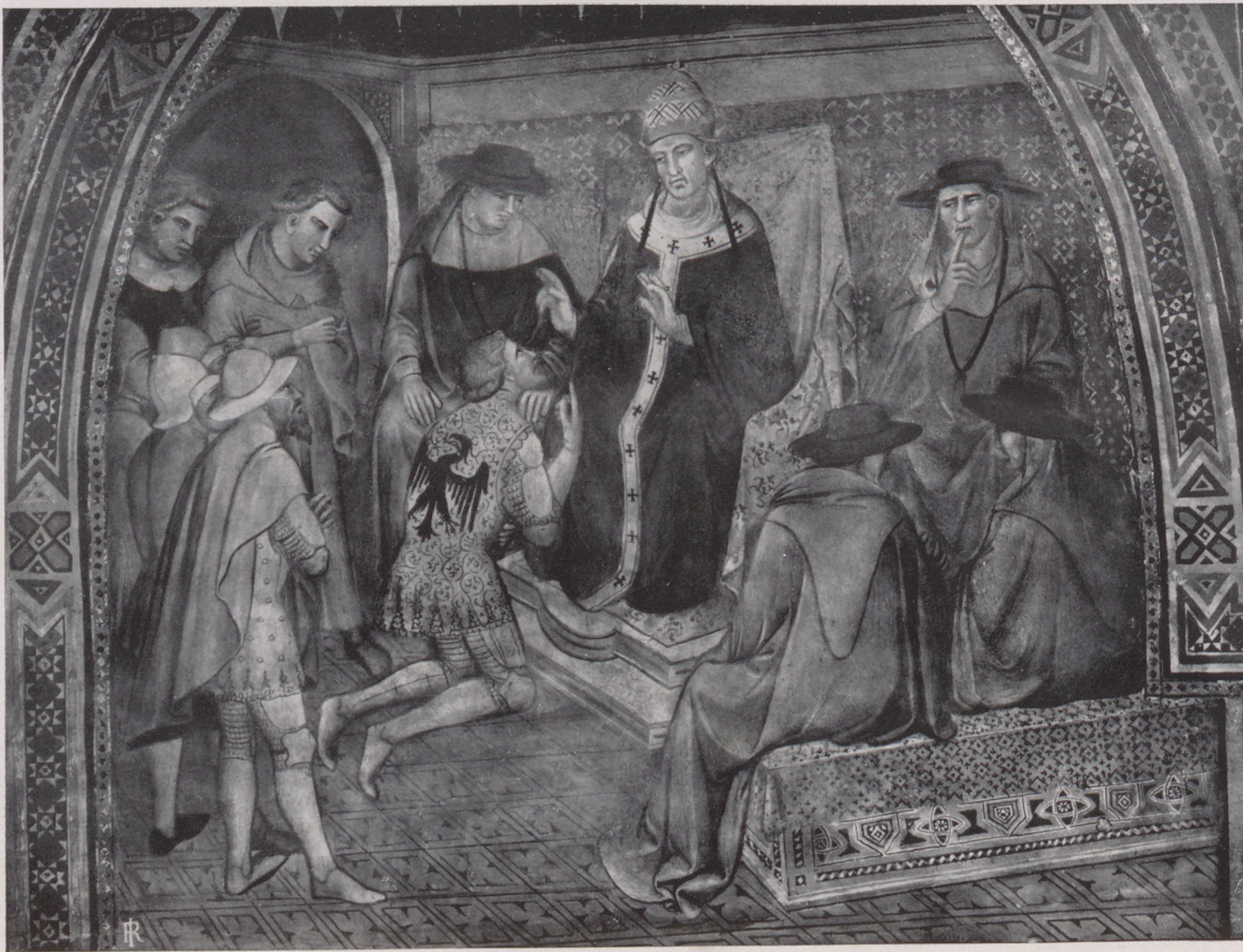
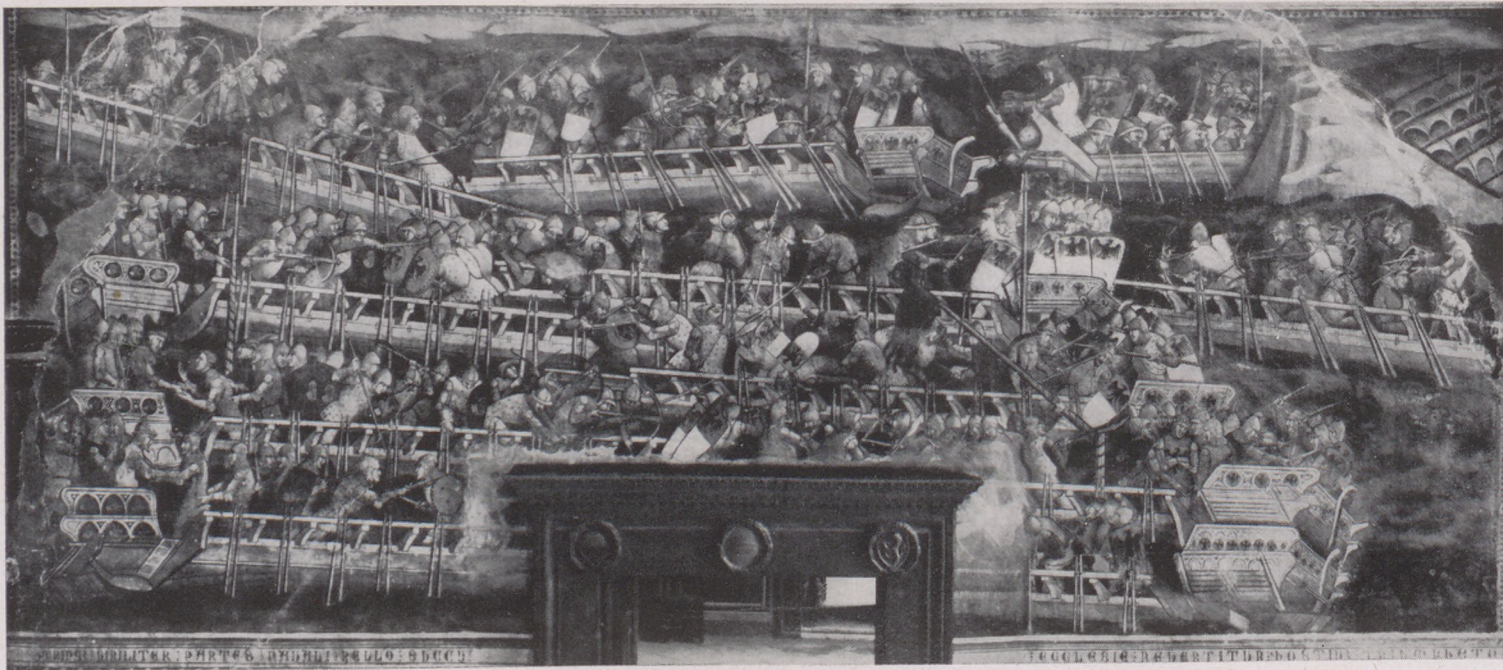
(A montolivetói oltár balszárnya. Budapest, Szépművészeti Múzeum.) 1385.

Az oltár jobbszárnyát és középső Madonna-képét a cambridgei (USA) Fogg-múzeum őrzi. A sienai képtár Angyali Üdvözlése Gombosi megállapítása szerint nem volt (koronázó) része ennek az oltárnak, mint ahogy régebben feltételezték. — Képünk predellája balra Szent Nemesius mártíromságát, jobbra a Keresztelő halálának két mozzanatát ábrázolja: lefejeztetését és Salomét a fejjel.

Az oltárszárny kompozícióján pontosan érezni, hogy a jobbszárny a bal vonalvezetését kiegészítette. A két szent taglejtésében bizonyos egyezést tapasztalunk. Baljával mindkettő összefogja köpenyét s egyúttal megragadja attributumát: Nemesius a zászlót, János az írástekerceszt. A redők keményebb, szilárdabb mintázása így mindkét esetben egy lendületes, folyékony szalagformával párosul. A főhangsúly a keresztelő szikár kezén nyugszik, az utal a középső képre, a Madonnára. Az alakok plasztikája telített, az eleven fényjáték ellenére nyugodt. A predellaképeken Spinello kitűnően oldja meg nem könnyű feladatát. Mindkét képen a fal mentén helyezi el, kicsinyedőn, a mártíromság tanuit s így a tér különös mélységet nyer.

(L. 58. oldalt is.)





94. sz. kép. SPINELLO ARETINO: TENGERI ÜTKÖZET

(Siena, Palazzo Pubblico.) 1407—08.

A kép hatása szönyegszerű. A kissé megbil'entett vízszintesek, a kissé rézsút fogott függőlegesek kiegyenlítésére Spinello nem törekszik. A kép főhatóeleme a halmozás, az erőteljes zsúfolás; pompás a változatosság és a küzdelem felszabadult ábrázolása. Alig ismétlődik meg kétszer ugyanaz a mozdulat. A fölényes részletmegfigyelés a távlati feladatok megoldatlanságával párosul: az egymás mögött lévő úgy vetül egymás fölé, mint egyiptomi reliefeken. Még kétszáz évig, Tintorettoig kell várnunk, míg ehhez hasonló nehéz távlattani problémák maradéktalanul megoldódnak. Az 1400 körüli időre jellemző, mennyire csábították a művészeket a valóságábrázolás legbonyolultabb kérdései.

(L. 58. oldalt is.)

95. sz. kép. SPINELLO ARETINO: OTTÓ CSÁSZÁR HÓDOL A PÁPA ELŐTT

(Siena, Palazzo Pubblico.) 1407—08.

Az érdekes módon rézsút beállított színpadon kevés figurát változatos módon helyez el Spinello. A pápa nyájas alakja roppant fölényben magasodik az alázatos császár fölé; a mögötte ülő bíbornok kiemelő, de egyúttal nyomasztó háttér. Egyébként az udvari belsőtér szereplőit jól ismerjük a nagy sienaiak képeiről. Egy-egy alakon azonban, különösen pedig a tömör redő-mintázáson érzünk még valamit a giottói örökségből; de a figurák csoportosítása, elhelyezése lényegesen bizonytalanabbá vált. A tehetséges Spinello művei előtt is igazolódik, hogy az égető új feladatok megoldására új lángelmének kellett megszületnie.

(L. 58. oldalt is.)

DON LORENZO MONACO

Sienában született, valószínűleg 1370 körül. 1391-ben Firenzében szerzetes lett s itt működött 1422 után bekövetkezett haláláig. Agnolo Gaddi műhelyében dolgozott, később ő maga egy tekintélyes műhely feje lett és rendkívüli befolyást gyakorolt kortársaira s a fiatalabb nemzedékre, egészen Fra Angelicóig. A sienai iskola festői eredményeit az orcagnai hatásokkal egyesítve egy igen erőteljes és egyéni ízű későgótikus stílussá formálta át. Főművei közül kiemeljük a Három Királyokat és Mária Koronázását (1413) ragyogó predelláival (Uffizi), az Angyali Üdvözlét és két rendkívül érdekes predellát a firenzei Accademiában.

96. sz. kép. ANGYALI ÜDVÖZLET ÉS SZENTEK

(Firenze, Accademia.) XV. század eleje.

A balszárnyon: Katalin és Antal, a jobbszárnyon Proculus és Assisi Szt. Ferenc.

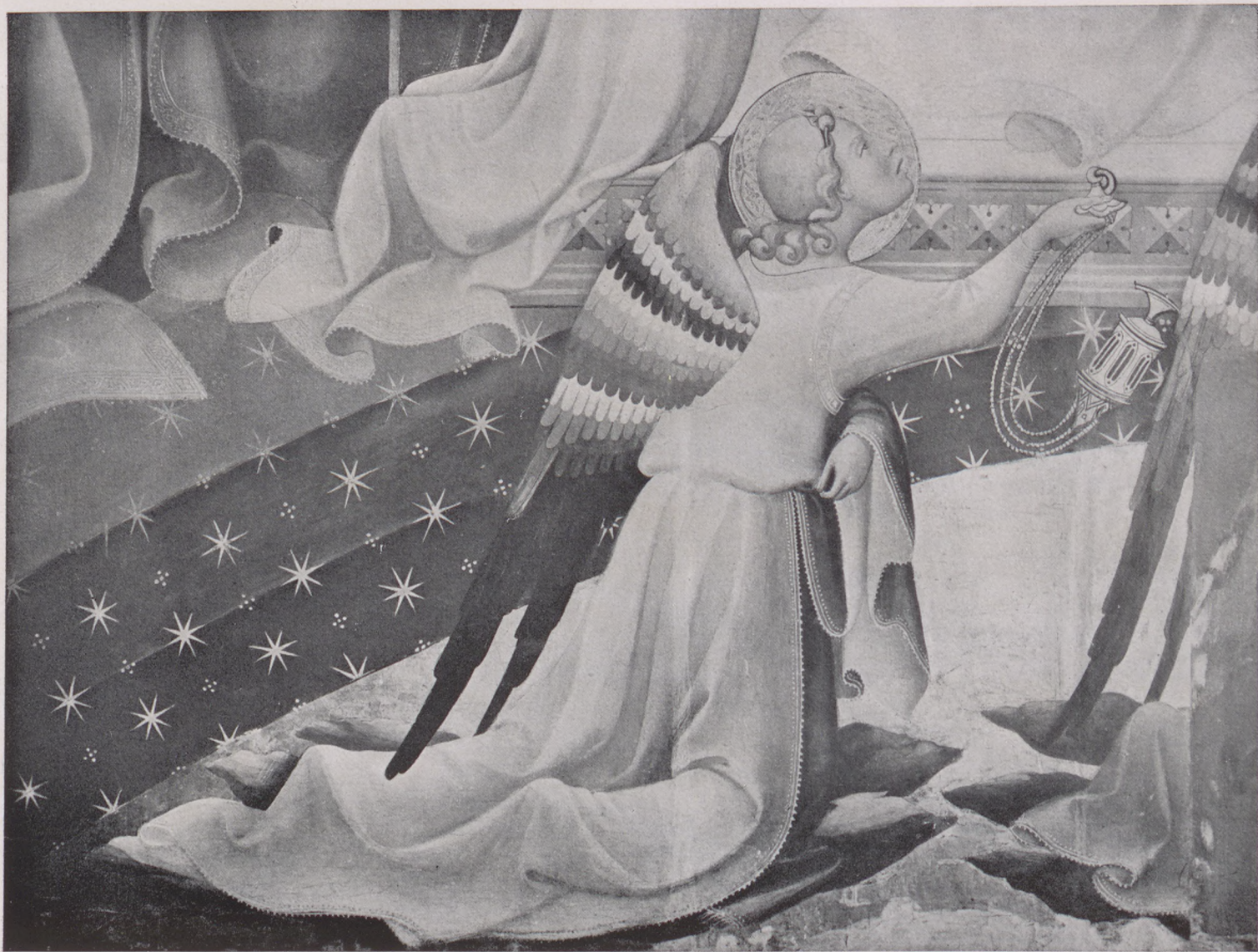
Az oltár szárnyait csak fent a záró ívsor tagolja, egyébként a jelenetet semmi sem választja el a szentektől s így még irracionálisabbá válik az arany háttér előtt tündöklő jelenség. A megilletődötten visszahúzódó Madonna Simone Martini Szüzére emlékeztet (45. és 47. számú képünk), e nyilvánvaló őstípusra. De Lorenzo Madonnája kevésbé zárkózott, tartózkodása kevésbé titokzatos. Palástja szegélyének haluszonzszerű csapdosása, a redők mély öblei, felfénylő tarajai öncélúbban díszlenek, mint Simone rejtett tűzű, visszafojtott, misztikus formái. A fény-árnyjáték nyugtalan, dinamikus, a vonalak kanyargása szeszélyes, a pátosz fékezetlenebb. Szerkezetileg a Simone-oltár élesen tagolt; Lorenzo — mint mondtuk — oldhatatlanul összefűzi e lap figuráit, raffinált aszimmetriában. Szent Katalin (balra) előkelő S-vonalával mintegy rugója a szintűgy S-vonalú angyalnak. E jobbfelé dülő derekak ellenjátéka a jobbszárny két férfiszentjének balfelé kitolódó csípője. A négy mozgalmas alak mellett a Szűz és Szent Antal képviselnek egy-egy szilárdabb pillért. A tekintetek összjátéka egyszerűbb: minden pár tekintete keresztezi egymást. A kézmozdulatok különbözők; csak a két szélső figuráé majdnem tükörképszerű. A kapcsolat a mű egyes elemei között tehát igen sokszerű és szoros, annak ellenére, hogy látszólag minden alak elszigetelten áll.

(L. 60. oldalt is.)

97. sz. kép. ANGYAL

(Részlet a Szűz Koronázásából. Firenze, Uffizi.) 1413.

Az érzelem túlárad, a lélek kitárulkozik s a fanyar-lágy áhitat szenvedéllé lobban. A hódoló angyal hő kívánczossággal nyújtja arcát a nap felé, térdelő teste repülne és tekintete megtörik a szépség káprázatában.





STARNINA

Firenzei festő; Agnolo Gaddi műhelyében dolgozott. 1387-ben a S. Luca-társaság tagjai között szerepel. 1398 és 1401 közt Spanyolországban volt, de ottani tevékenységének nem maradt nyoma. 1404-ben újra Firenzében találjuk; ekkor festette a S. Maria del Carmineben egy freskó-ciklusát, melynek, sajnos, csak elenyésző töredékeit találták meg 1932-ben. 1409-ben az empoli S. Stefano-ban dolgozott. Meghalt 1413 előtt. Vasari tévesen neki tulajdonította Agnolo Gaddi S. Croce Castellani-kápolnabeli freskóit; valószínű azonban, hogy közreműködött azok létrejöttében és Agnolónak a kórus-freskók készítésénél is segédkezett már. Procacci hasonlóságot állapít meg a S. Croce-beli freskók egyes jellegzetes részletei és az Uffizi sokat vitatott Tébai remetéi között, míg Toesca nem vél világosan láthatni az egész Starnina-kérdésben. Longhi megkísérli, hogy a Tébai remetét Fra Angelico számára vehesse igénybe. Coletti e képet feltétlenül Starninának tulajdonítja. A kép tárgya és beosztása egyébként a pisai Camposanto egy freskójának továbbfejlesztése. Az esztergomi múzeumban lévő Remeték élete valószínűleg az Uffizi-beli kép korabeli másolata.

98. sz. kép. A TÉBAI REMETÉK ÉLETE

(Firenze, Uffizi.) 1400 körül.

Magasból, de korántsem madártávlatból pillantunk e játékos tájra. Alakja színpadszerű és szilárdan megalapozottnak hat. A hegyek domborúsága, kiterjedése, súlya reális. A figurák a mélység felé nem kisebbednek kellő mértékben és a táj- és épületelemek, valamint az alakok között aránytalan a nagyságviszony. Azonban kitűnően megfigyelt minden egyes mozdulat. Erő rejlik bennük, kifejezéssel telítettek, groteszkségük mellett monumentálisak.

(L. 60. oldalt is.)

Jegyzékünkben azokat a műveket soroljuk fel, amelyeket jelen könyvünk megírásánál figyelembe vettünk. Aki a Trecento átfogó irodalma iránt érdeklődik, annak figyelmébe ajánljuk az újabb irodalom alapvető munkáit, nevezetesen: Crowe és Cavalcaselle (angol és olasz), Venturi (olasz), van Marle (angol), Michel (francia) és Vitzthum és Vollbach (német nyelvű) összefoglaló műveit. Magyar nyelven Lyka Károly: Művészettörténete és Éber Lászlóé a Barát—Éber—Takács-kötetben jön tekintetbe.

A tudományos tanulmányanyag nagy része folyóiratokban és évkönyvekben jelent meg. Így a L'Arte, Rivista d'Arte, Bolletino d'Arte, La Diana és Dedalo c. olasz, a Burlington Magazine c. angol, az Art in America c. amerikai és a Gazette des Beaux-Arts c. francia folyóiratokban stb. A Szépművészeti Múzeum anyagával kapcsolatban múzeumunk évkönyveire utalok. — Nélkülözhetetlenek a kutató számára a Thieme Baecker-féle Künstlerlexikon, valamint az Enciclopedia Italiana cikkei is. — Egyéb anyagunk s a fentebb említettek pontos címe:

D'ANCONA: Les Primitifs italiens, Paris 1934.

AUBERT: Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage, Leipzig 1907.

BACCI: Fonti e Commenti per la Storia dell'Arte Senese, Siena 1944.

BENKHARD: Das literarische Porträt des Giov. Cimabue, München 1927.

BERENSON: Italian Picture of the Renaissance, Oxford 1932.

BERENSON: Pittura Italiana, Róma 1937.

BERENSON: The Drawings of the Florentine Painters, London 1913.

CECCHI: Trecentisti Senesi, Róma 1927.

CECCHI: Giotto, Milano 1937.

COLETTI: Die frühe italienische Malerei I., Wien 1941.

COLETTI: I Primitivi. I Giotteschi e i Senesi, Novara 1946.

CROWE AND CAVALCASELLE: A History of Painting in Italy, I.—III. London 1903—8.

GIELLY: Les Primitifs Siennois, Paris 1926.

GOMBOSI: Spinello Aretino, Budapest 1926.

GRONAU, H. D.: Andrea Orcagna und Nardo di Cione, Berlin 1937.

HAMANN: Die südfranzösische Proto-renaissance u. ihre Ausbreitung in Norditalien, Marburg 1923.

HAUTTMANN: Die Kunst des frühen Mittelalters, Berlin 1929.

KARLINGER: Die Kunst der Gotik, Berlin 1926.

MARIANGELI: Giotto nella Basilica di Assisi, Assisi 1937.

MARIANI: Giotto, Róma 1938.

VAN MARLE: Development of the Italian School of Painting, I.—V. Den Haag 1923—25.

MATHER: The Reconstruction of the Work of Gaddo Gaddi, Princeton 1932.

MICHEL: Histoire de l'Art III., Paris 1907—8.

MURATOFF: La Pittura Bizantina, Róma.

OFFNER: A critical and historical Corpus of Florentine Painting, New-York 1930—31.

PERKINS: Giotto, London 1902.

PERKINS: Pitturi Senesi, 1903.

DE RINALDIS: Simone Martini, Róma 1936.

RINTELEN: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München-Leipzig 1912.

SALVINI: Giotto, Róma 1938.

SALVINI: Cimabue, Róma 1946.

SANDBERG-VAVALA: La Croce dipinta Italiana, Verona 1938.

SANDBERG-VAVALA: La Pittura Veronese, Verona 1926.

SCHLOSSER: Oberitalienische Trecentisten, Leipzig 1921.

SCHLOSSER: Die Kunst des Mittelalters, Berlin 1926.

SCHUBRING: Altichiero und seine Schule, Leipzig, 1898.

SCHWEINFURT: Die byzantinische Form, Berlin 1943.

SINIBALDI: La Pittura Italiana del Trecento, Firenze 1930.

SINIBALDI: I. Lorenzetti, Siena 1933.

SINIBALDI—BRUNESCHI: La Mostra Giottesca, Róma 1941.

SIRÈN: Giotto, Leipzig 1908.

SIRÈN: Die toskanischen Maler im XIII. Jahrhundert, Berlin 1922.

SUIDA: Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Strassburg 1905.

SUPINO: La Basilica di S. Francesco in Assisi, Bologna 1924.

THODE: Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien, Berlin 1885.

TOESCA: Giotto, Torino 1941.

TOESCA: Storia dell'Arte Italiana. I.—II., Torino 1927.

TOESCA: Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts, München 1929.

TOESCA: Gli Affreschi della vita di S. Francesco in Assisi, 1947.

VENTURI: Storia dell'Arte Italiana, III., V. Milano 1904—7.

VENTURI: La Basilica di Assisi, Róma 1908.

VITZTHUM—VOLLBACH: Malerei u. Plastik des Mittelalters, Berlin 1914—23.

WEIGELT: Duccio, Leipzig 1911.

WEIGELT: Giotto, Berlin—Leipzig 1925.

WEIGELT: Die sienesisische Malerei des XIV. Jahrhunderts, München 1930.

WULFF: Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1916.

ZOCCA: Catalogo delle Cose d'Arte... d'Assisi, Róma 1935.



K É P E K J E G Y Z É K E

S Z Í N E S K É P E K

MEO DA SIENA: MADONNA A GYERMEKKEL (Perugia, képtár). 1320-as évek. 3. oldalnál.
GIOTTO: MENEKÜLÉS EGYIPTOMBA. (Padova, Arena). 1305 körül. 16. oldalnál.
NICCOLO DI BUONACCORSI: ANGYALI ÜDVÖZLET (Budapest, Szépműv. Múzeum). XIV. sz. második fele. 48. oldalnál.
BERNARDO DADDI: MADONNA (Róma, Vatikán). 1330-as évek: 32. oldalnál.

| Képszám | Oldal | Képszám | Oldal | Képszám | Oldal |
|--|-------|--|-------|--|-------|
| 1. GIUNTA PISANO: Feszület (Assisi, S. Maria degli Angeli) | 63 | 16. AZ IZSÁKKÉPEK MESTERE: Izsák visszautasítja Ézsaut (Assisi, S. Francesco, felső- templom) | 83 | 33. GIOTTO: Az utolsó ítélet (Padova, Arena) | 104 |
| 2. SIENAI MESTER: Szent Péter kiszabadulása a börtönből (Siena, Accademia) | 63 | 17. DUCCIO: A Rucellai-Madonna (Firenze, S. Maria Novella) | 84 | 34. GIOTTO ÉS TANÍTVÁNYA: A Harag allegóriája (Padova, Arena) | 107 |
| 3. A MAGDOLNA-KÉP MESTERE: Szent Magdolna és legendája (Firenze, Accademia) | 64 | 18. DUCCIO: Maestà (Siena, Dóm-múzeum) | 87 | 35. GIOTTO ÉS TANÍTVÁNYA: Az Allhatatlanság allegóriája (Padova, Arena) | 107 |
| 4. JACOPO TORRITI: Mária koronázása és jelene- tek Mária életéből (Róma, S. Maria Maggiore) | 67 | 19. DUCCIO: Noli me tangere (Siena, Dóm- múzeum) | 87 | 36. GIOTTO: Zakariás a templomban (Fi- renze, S. Croce) | 108 |
| 5. A 4. sz. kép részlete | 67 | 20. DUCCIO: Krisztus bevonul Jeruzsá- lembe (Siena, Dóm-múzeum) | 88 | 37. GIOTTO: Keresztelő János születése Firenze, S. Croce) | 108 |
| 6. JACOPO TORRITI: Jézus bemutatása a templom- ban (Róma, S. Maria Mag- giore) | 68 | 21. DUCCIO: Krisztus Heródes előtt (Sie- na, Dóm-múzeum) | 91 | 38. GIOTTO: Heródes lakomája (Firenze, S. Croce) | 111 |
| 7. PIETRO CAVALLINI: Jézus bemutatása a templom- ban (Róma, S. Maria in Tras- tevere) | 68 | 22. DUCCIO: Az asszonyok a sírnál (Siena, Dóm-múzeum) | 91 | 39. GIOTTO: Szent Ferenc halála (Firenze, S. Croce) | 111 |
| 8. PIETRO CAVALLINI: Krisztus (Róma, S. Cecilia) | 71 | 23. GIOTTO: A madárprédikáció (Assisi, S. Francesco, felsőtemplom) | 92 | 40. SIMONE MARTINI: Maestà (Siena, Palazzo Pubblico) | 112 |
| 9. PIETRO CAVALLINI: Négy apostol (Róma, S. Ce- cilia) | 71 | 24. GIOTTO: A kabátajándék (S. Fran- cesco, felsőtemplom) | 95 | 41. SIMONE MARTINI: A 40. sz. kép részlete | 112 |
| 10. A KEREK KÉPEK MESTERE: Próféta (Róma, S. Maria Maggiore) | 72 | 25. GIOTTO: Szent Ferenc elragadtatása (Assisi, S. Francesco, felső- templom) | 95 | 42. SIMONE MARTINI: Madonna (Orvieto, Dóm-mú- zeum) | 115 |
| 11. A KEREK KÉPEK MESTERE: Próféta (Róma, S. Maria Maggiore) | 75 | 26. GIOTTO: Az Ognissanti-Madonna (Fi- renze, Uffizi) | 96 | 43. SIMONE MARTINI: Guidoriccio condottiere lo- vasképe (Siena, Palazzo Pubblico) | 116 |
| 12. CIMABUE: A S. Trinità-Madonna (Fi- renze, Uffizi) | 76 | 27. GIOTTO: Lázár feltámasztása (Pado- va, Arena) | 99 | 44. SIMONE MARTINI: A 43. sz. kép részlete | 116 |
| 13. CIMABUE: Angyalfej (a 12. sz. kép rész- lete) | 79 | 28. GIOTTO: A 27. sz. kép részlete | 99 | 45. SIMONE MARTINI ÉS LIPPO MEMMI: Angyali üdvözlés (Firenze, Uffizi) | 119 |
| 14. CIMABUE: Madonna Szent Ferencsel (Assisi, S. Francesco, alsó- templom) | 79 | 29. GIOTTO: A judáscsók (Padova, Arena) | 100 | 46. SIMONE MARTINI: A kijelentés angyala (a 45. sz. kép részlete) | 119 |
| 15. ISMERETLEN MESTER: Krisztus elfogatása (Assisi, S. Francesco, felsőtemplom) | 80 | 30. GIOTTO: A Szentsír őrei (Padova, Arena) | 100 | 47. SIMONE MARTINI: A Szűz (A 45. sz. kép rész- lete) | 120 |
| | | 31. GIOTTO: Krisztus siratása (Padova, Arena) | 103 | 48. SIMONE MARTINI: Szent Márton vonakodik fegyvert fogni (Assisi, S. Francesco, alsótemplom) | 123 |
| | | 32. GIOTTO: A 31. sz. kép részlete | 103 | | |

| Képszám | Oldal | Képszám | Oldal | Képszám | Oldal |
|--|-------|--|-------|--|-------|
| 49. PIETRO LORENZETTI: Sobac álma (Siena, Accademia) | 124 | 66. TADDEO GADDI: Szent Ferenc sztigmatizációja (Firenze, Accademia) | 147 | 82. RIMINI MESTER: Feszület (Rimini, S. Francesco) | 167 |
| 50. SIMONE MARTINI: IV. Honorius megerősíti a karmelita-rend szabályait (Siena, Accademia) | 124 | 67. BERNARDO DADDI: Madonna-oltár (Firenze, Bigallo) | 148 | 83. BARONZIO DA RIMINI: Krisztus siratása és feltámadása (Róma, Palazzo Venezia) | 168 |
| 51. PIETRO LORENZETTI: Madonna szent Ferencsel és Ev. szent Jánossal (Assisi, S. Francesco, alsótemplom) | 127 | 68. BERNARDO DADDI: Szent Borbála fogsága (Bruxelles, Wouters-gyűjtemény) | 148 | 84. BARNA DA SIENA: Madonna Szent Pállal és Keresztelő Szent Jánossal (Sangimignano, S. Pietro) | 168 |
| 52. PIETRO LORENZETTI: Levétel a keresztről (Assisi, S. Francesco, alsótemplom) | 127 | 69. MASO DI BANCO: Krisztus siratása (Részlet a S. Remigio-pietából (Firenze, Uffizi) | 151 | 85. BARTOLO DI FREDI: Három királyok imádása (Siena, Accademia) | 171 |
| 53. PIETRO LORENZETTI: Mária születése (Siena, Dóm-múzeum) | 128 | 70. ISMERETLEN GIOTTO-KÖVETŐ: Szent nő feje (Budapest, Szépművészeti Múzeum) | 151 | 86. BARTOLO DI FREDI: A 85. sz. kép részlete | 172 |
| 54. AMBROGIO LORENZETTI: Szojtató Madonna (Siena, Seminario di S. Francesco) | 131 | 71. FRANCESCO TRAINI: A Halál Diadala (Pisa, Camposanto) | 152 | 87. SIENAI MESTER: Jelenet a házasok életéből (Sangimignano, Palazzo Pubblico) | 172 |
| 55. AMBROGIO LORENZETTI: A Jó Uralom (Siena, Palazzo Pubblico) | 132 | 72. TRAINI: Koldusok (71. sz. kép részlete) | 152 | 88. TADDEO DI BARTOLO: Madonna a Gyermekekkel (Budapest, Szépművészeti Múzeum) | 175 |
| 56. AMBROGIO LORENZETTI: Fűzértánc (Siena, Palazzo Pubblico) | 132 | 73. TRAINI: Lovagi idill (A 71. sz. kép részlete) | 155 | 89. ALTICHIERO és AVANZO: Szent György lefejeztetése (Padova, Szent György-kápolna) | 176 |
| 57. AMBROGIO LORENZETTI: Bari Szent Miklós csodái (Firenze, Uffizi) | 135 | 74. TRAINI: A három halott (A 71. sz. kép részlete) | 155 | 90. ALTICHIERO és AVANZO: Három királyok (Padova, Szent György-kápolna) | 179 |
| 58. AMBROGIO LORENZETTI: Kikötő (Siena, Accademia) | 136 | 75. NARDO DI CIONE: A Paradicsom (Firenze, S. Maria Novella) | 156 | 91. AGNOLO GADDI: A valódi kereszt csodája (Firenze, S. Croce) | 180 |
| 59. AMBROGIO LORENZETTI: Város látképe (Siena, Accademia) | 136 | 76. ORCAGNA: A Strozzi-oltár (Firenze, S. Maria Novella) | 159 | 92. AGNOLO GADDI: Kálvária (Firenze, Uffizi) | 180 |
| 60. A CECILIA-OLTAR MESTERE: Szent Ferenc kiszabadítja a börtönből Aléziai Pétert (Assisi, S. Francesco felsőtemplom) | 139 | 77. NARDO DI CIONE: A 75. sz. kép részlete | 159 | 93. SPINELLO ARETINO: Szent János és Szent Nemesius (Budapest, Szépművészeti Múzeum) | 183 |
| 61. A CECILIA-OLTAR MESTERE: A szent Cecilia-oltár (Firenze, Uffizi) | 139 | 78. NARDO vagy JACOPO DI CIONE: A Somzée-Madonna (Budapest, Szépművészeti Múzeum) | 160 | 94. SPINELLO ARETINO: Tengeri ütközet (Siena, Palazzo Pubblico) | 184 |
| 62. TADDEO GADDI: Jelenetek Mária életéből (Firenze, S. Croce) | 140 | 79. ANDREA BONAIUTI DA FIRENZE: A hét szabad művészet (Részlet a Szent Tamás diadálából, Firenze, S. Maria Novella) | 163 | 95. SPINELLO ARETINO: Ottó császár hódol a pápa előtt (Siena, Palazzo Pubblico) | 184 |
| 63. TADDEO GADDI: Mária templombamenetele (Páris, Louvre) | 143 | 80. GIOVANNI DA MILANO: Mária születése (Firenze, S. Croce) | 163 | 96. DON LORENZO MONACO: Angyali üdvözlés és szentek (Firenze, Accademia) | 187 |
| 64. TADDEO GADDI: Betlehemi pásztorok (Firenze, S. Croce) | 144 | 81. LORENZO VENEZIANO: Szent Katalin misztikus eljegyzése (Velence, Accademia) | 164 | 97. DON LORENZO MONACO: Angyal (Részlet a Szűz koronázásából, Firenze, Uffizi) | 187 |
| 65. TADDEO GADDI: Szent Ferenc elragadtatása (Firenze, Accademia) | 147 | | | 98. STARNINA: A thébai remeték élete (Firenze, Uffizi) | 188 |

A SZENTEKET LÁSD NEVÜK KEZDŐBETÜJE ALATT

- ALTICHIERO: szöveg 56, 57, 59, 60, 177, 178. — Képek 89, 90.
 ANDREA DA FIRENZE: I. Bonaiuti.
 ANDREA DI CIONE: I. Orcagna.
 ANGELICO, FRA: 12, 42, 47, 186, 189.
 ARNOLFO DI CAMBIO: 37.
 ASSISI MESTER: 125.
 AVANZO: szöveg 57, 59, 177, 178. — Képek 89, 90.
 BABITS MIHÁLY: 31.
 BARNABÀ DA SIENA: szöveg 54—55, 59, 169, — Kép 84.
 BARNABA DA MODENA: 54, 59, 174.
 BARONZIO DA RIMINI: szöveg 53, 59, 169. — Kép 83.
 BARTOLO DI FREDI: szöveg 55, 59, 170, 173, 178. — Képek 85, 86.
 BEENKEN: 166.
 BERENSON: 73, 82, 113, 125, 161, 166, 169, 174.
 BERLINGHIERI, BARONE: 29, 33.
 BERLINGHIERI, BERLINGHIERO: 29, 33.
 BERLINGHIERI, BONAVENTURA: 29, 33.
 BOCCACCIO: 37, 154.
 BOLTCIKKELYEK MESTERE: 46.
 BONAIUTI, ANDREA: szöveg 49, 52, 57, 59, 162. — Kép 79.
 BONAVENTURA, SZENT: 23, 38.
 BORDONE: 16.
 BOSCH, HIERONYMUS: 60.
 BOTTICELLI: 12, 13.
 BRANDI: 125, 166.
 BRUNESCHI: 166.
 BUFFALMACCO: 138.
 BUONACCORSI: I. Niccolò.
 CARRACCI: 12.
 CAVALCASELLE: 150, 166.
 CAVALLINI: szöveg 30—31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 53, 59, 60, 66, 69, 70, 73, 74, 81, 82, 105, 169. — Képek 7—9.
 CECCHI: 73, 82, 166.
 CECILIA-MESTER: szöveg 46, 47, 48, 51, 59, 93, 138, 149. — Képek 60, 61.
 CENNINI: 111.
 CIMABUE: szöveg 12, 28, 31—32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 60, 66, 73, 77, 78, 81, 85, 93. — Képek 12—14.
 CLAUDE: L. Lorrain.
 COLETTI: 28, 62, 66, 73, 113, 137, 146, 161, 166, 169.
 CONXOLUS (CONSOLO): 31, 33, 37, 73.
 COPPO DI MARCOVALDO: 29, 33, 77.
 CORREGGIO: 12, 15, 20.
 DADDI: szöveg 46, 48, 59, 141, 149, 161. — Képek 67, 68; III. tábla.
 DAMI: 137.
 DANTE: 31, 37, 41, 51.
 DEWALD: 137.
 DOBBERT: 138.
 DUCCIO: szöveg 33, 34—7, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 59, 60, 62, 85, 89, 90, 113, 114. — Képek 17—22.
 DÜRER: 12.
 VAN DYCK: 12.
 ENRICO DI TEDICE: 29, 33.
 VAN EYCK, JAN ÉS HUBERT: 46.
 FERENC, ASSISI SZENT: 23, 28, 38, 39, 49, 158.
 FERENC-KÉPEK MESTERE: 29, 33.
 FREY: 138, 169.
 GADDI, AGNOLO: szöveg 57, 58, 59, 141, 181, 186, 189. — Képek 91, 92.
 GADDI, GADDO: 82, 141, 181.
 GADDI, TADDEO: szöveg 46, 47—8, 51, 58, 59, 138, 141, 142—6, 181. — Képek 62—66.
 GERINI, NICC. DI PIETRO: 57.
 GIBERTI: 12, 28, 46, 150.
 GHIRLANDAIO, DOMENICO: 15, 45, 48.
 GIOTTINO: 150.
 GIOTTO: szöveg 11, 12, 13, 19, 31, 32, 33, 34, 37—42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 73, 81, 82, 93, 94—110, 113, 129, 130, 138, 141, 145, 149, 150, 158, 161, 166, 181, 182. — Képek 23—39; II. tábla.
 GIOVANNI DA MILANO: szöveg 48, 49, 52, 54, 57, 59, 162, 181. — Kép 80.
 GIUNTA PISANO: szöveg 29, 30, 33, 53, 60, 62, 77. — Kép 1.
 GOMBOSI: 49, 51, 137, 153, 157, 161, 182.
 GOZZOLI, BENEZZO: 55.
 GRECO: 16.
 GRONAU, H. D.: 153, 157, 161.
 GUARIENTO: 54, 57, 59.
 GUIDO DA SIENA: 30, 33, 35, 60.
 HERMANIN: 70, 169.
 HOMÉROSZ: 8.
 III. INCE PÁPA: 23.
 IZSAK KÉPEK MESTERE: szöveg 32, 37, 73, 82, 93. — Kép 16.
 JACOPO DI CIONE: 51, 59, 157, 158, 161. — Kép 78.
 KEREK KÉPEK MESTERE: szöveg 31, 73, 74, 78, 81, 93. — Képek 10, 11.
 LAJOS, TOULOUSI SZENT: 109, 113.
 LANGTON DOUGLAS: 113.
 LAVIGNANO: 166.
 LEDERER SANDOR: 150, 161.
 III. LEO CSÁSZAR: 27.
 LEONARDO DA VINCI: 12, 15, 16, 20.
 LONGHI: 73, 189.
 LORENZETTI, AMBROGIO: szöveg 44, 45—6, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 125, 130, 133—7, 153, 170. — Képek 54—59.
 LORENZETTI, PIETRO: szöveg 44—5, 47, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 125, 126—9, 137, 153. — Képek 49—53.
 LORENZO VENEZIANO: I. Veneziano.
 LORRAIN, CLAUDE: 17, 18.
 LUCA DI TOMMÈ: 55.
 MAESTRO DELLE VELE: 46.
 MAGDOLNA KÉP MESTERE: szöveg 29, 33, 65. — Kép 3.
 MAGNASCO: 18, 20.
 MALATESTIANO-FESZÜLET MEST.: 166.
 MANTEGNA: 19.
 MARGARITONE D'AREZZO: 29, 33.
 MARIANI: 73.
 VAN MARLE: 38, 62, 73, 113, 146, 153, 157, 166, 169, 174.
 MARTINI, SIMONE: szöveg 43—5, 46, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 97, 113, 114, 118, 122, 130, 170, 186. — Képek 40—48.
 MASACCIO: 31, 47, 60.
 MASO DI BANCO: szöveg 46, 48, 49, 59, 60, 150. — Kép 69.
 MATHER: 82, 146.
 MEISS: 153.
 MELLER: 150.
 MEMMI, LIPPO: szöveg 44, 59, 113, 118. — Kép 40.
 MEO DA SIENA: szöveg 54, 59. — Kép I. tábla.
 MICHELANGELO: 12, 15, 16, 31.
 MONACO, DON LORENZO: szöveg 58—60, 186. — Képek 96, 97.
 MURATOV: 62, 73.
 NAGY KÁROLY: 27.
 NAGY SANDOR: 8.
 NARDO DI CIONE: szöveg 49, 51, 52, 59, 157, 158, 161. — Képek 75, 77, 78.
 NICCOLO DI BUONACCORSI: szöveg 56. — Kép IV. tábla.
 DE NICOLA: 125.
 NUZI, ALEGRETTO: 54, 59.
 OFFNER: 93.
 ORCAGNA: szöveg 49, 50—51, 52, 54, 57, 59, 153, 157, 158, 161, 162, 182. — Kép 76.
 ÖRTEL: 166.
 PAL APOSTOL: 8, 9, 10.
 PAOLO DI GIOVANNI FEI: 56.
 PAOLO DI VENEZIA: 53, 59.
 PERKINS: 93, 113, 169, 182.
 PÉTER ANDRÁS: 46, 113, 125, 137.
 PÉTER OLTAR MESTERE: szöveg 30, 33, 62, 149. — Kép 2.
 PETRARCA: 37, 44.
 PIERO DELLA FRANCESCA: 137.
 PIOMBO: 16.
 PISANO, ANDREA: 42, 93.
 PISANO, GIOVANNI: 153.
 POUSSIN: 17.
 PRIMATICCIO: 12.
 PROCACCI: 189.
 PUCCI, ANTONIO: 93.
 RAFFAEL: 12, 13, 15, 16, 40, 77.
 REMBRANDT: 12.
 RENI, GUIDO: 12.
 RINTELEN: 93, 150.
 ROBERT, ANJOU: 113.
 RUBENS: 12.
 RUCELLAI MADONNA MESTERE: 85.
 RUSUTI: 31, 33, 70.
 SALMI: 73, 153, 166.
 SAVANAROLA: 17.
 SCHUBRING: 133, 177.
 SCHWEINFURT: 70.
 SCROVEGNI: 98, 105.
 SEMITECOLO: 57.
 SINIBALDI: 125, 130, 166.
 SIREN: 62, 65, 146, 150.
 SODOMA: 16, 117.
 SPINELLO ARETINO: szöveg 57—9, 60, 182, 185. — Képek 93—95.
 STARNINA: szöveg 59, 60, 189. — Kép 98.
 SUIDA: 85, 150, 166.
 SUPINO: 62, 93, 153.
 TADDEO DI BARTOLO: szöveg 56, 59, 174. — Kép 88.
 TAMÁS, AQUINOI SZENT: 49, 158, 162.
 TERTULLIANUS: 9.
 THEODOZIUSZ: 26.
 TINTORETTO: 185.
 TIZIANO: 12, 16.
 TOESCA: 34, 35, 62, 73, 81, 82, 93, 150, 157, 161, 166, 189.
 TOMMASO DA MODENA: 54, 59.
 TOMMASO DI STEFANO: 150.
 TORRITI: szöveg 30, 31, 33, 34, 39, 42, 66, 69, 70, 81. — Képek 4—6.
 TRAINI: szöveg 49—50, 52, 53, 59, 153, 154. — Képek 71—74.
 UGOLINO DA SIENA: 37, 59.
 VANNI, ANDREA: 55.
 VANNI, LIPPO: 55.
 VASARI: 12, 28, 34, 35, 46, 50, 70, 77, 85, 93, 150, 153, 169, 189.
 VAVALA: 62.
 VELASQUEZ: 12.
 VENEZIANO, ANTONIO: 57, 162.
 VENEZIANO, LORENZO: szöveg 53—4, 59, 165. — Kép 81.
 VENTURI: 93, 113, 125, 138, 150.
 VERGILIUS: 8.
 VERONESE: 16.
 VILLANI: 21, 22, 28.
 WEIGELT: 62, 86, 97, 125, 137.
 WEYDEN, ROGER VAN DER: 48.
 WICKHOFF: 77, 93.
 WULFF: 93, 150.
 ZIMMERMANN: 82.
 ZOCCA: 66, 70.



TARTALOMJEGYZÉK

| | |
|------------------|---|
| ELŐSZÓ | 5 |
|------------------|---|

ITALIA FESTÉSZETE

| | |
|--------------|----|
| I. | 7 |
| II. | 11 |
| III. | 13 |
| IV. | 18 |

A TRECENTO FESTÉSZETE

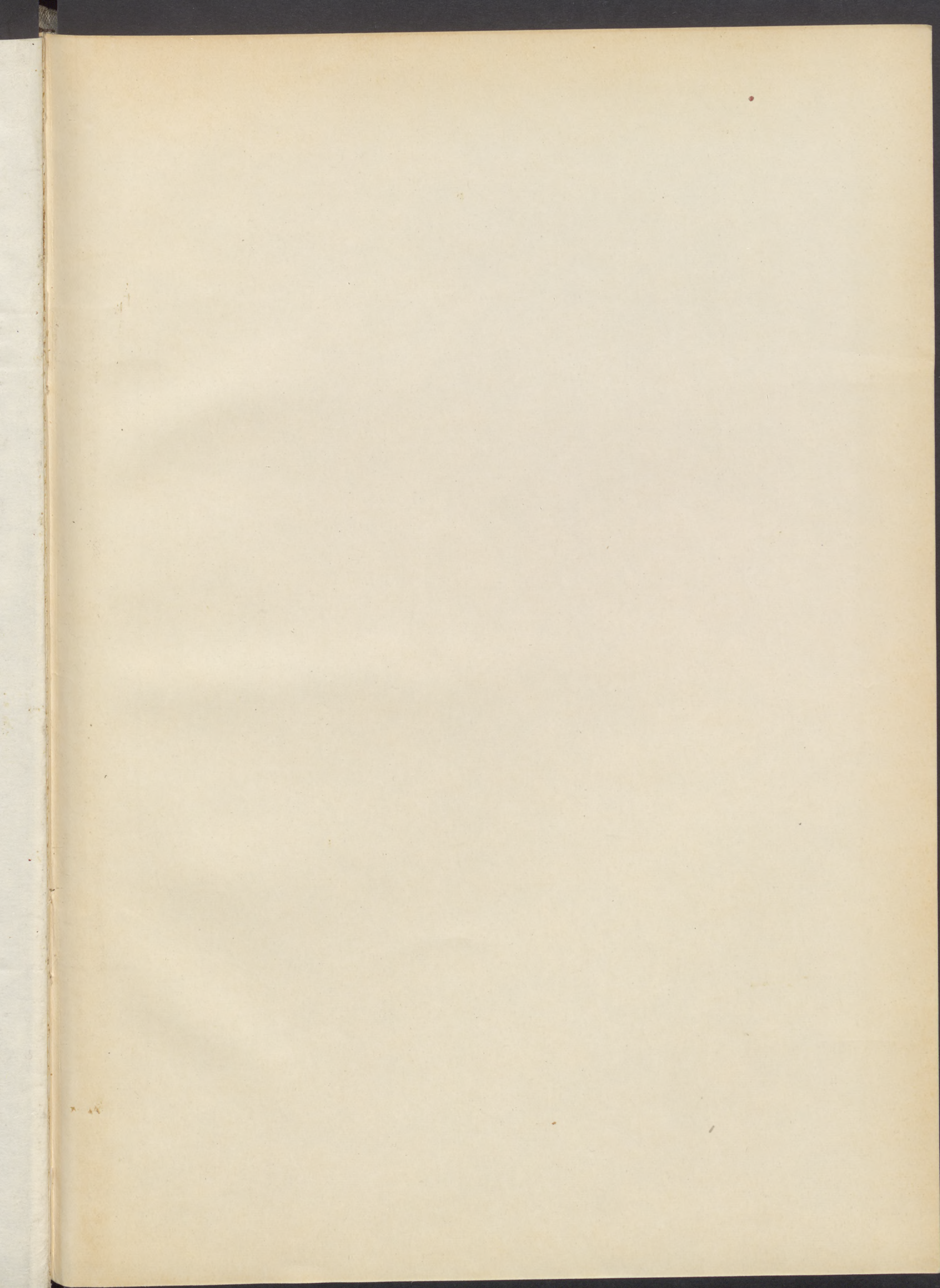
| | |
|---|----|
| I. | 21 |
| II. Itália festészete a korai középkorban és a dugento első három negyedében | 26 |
| III. A századvég mesterei | 30 |
| IV. Duccio | 34 |
| V. Giotto | 37 |
| VI. A nagy sienaiak Duccio után | 43 |
| VII. Giotto iskolája és a Giotto utáni firenzei nemzedék | 46 |
| VIII. Traini és az 1350 körüli mesterek | 49 |
| IX. A trecento Toszkánán kívül | 52 |
| X. Siena a század második felében | 54 |
| XI. A trecento vége; Altichiero és a firenzeiek | 56 |

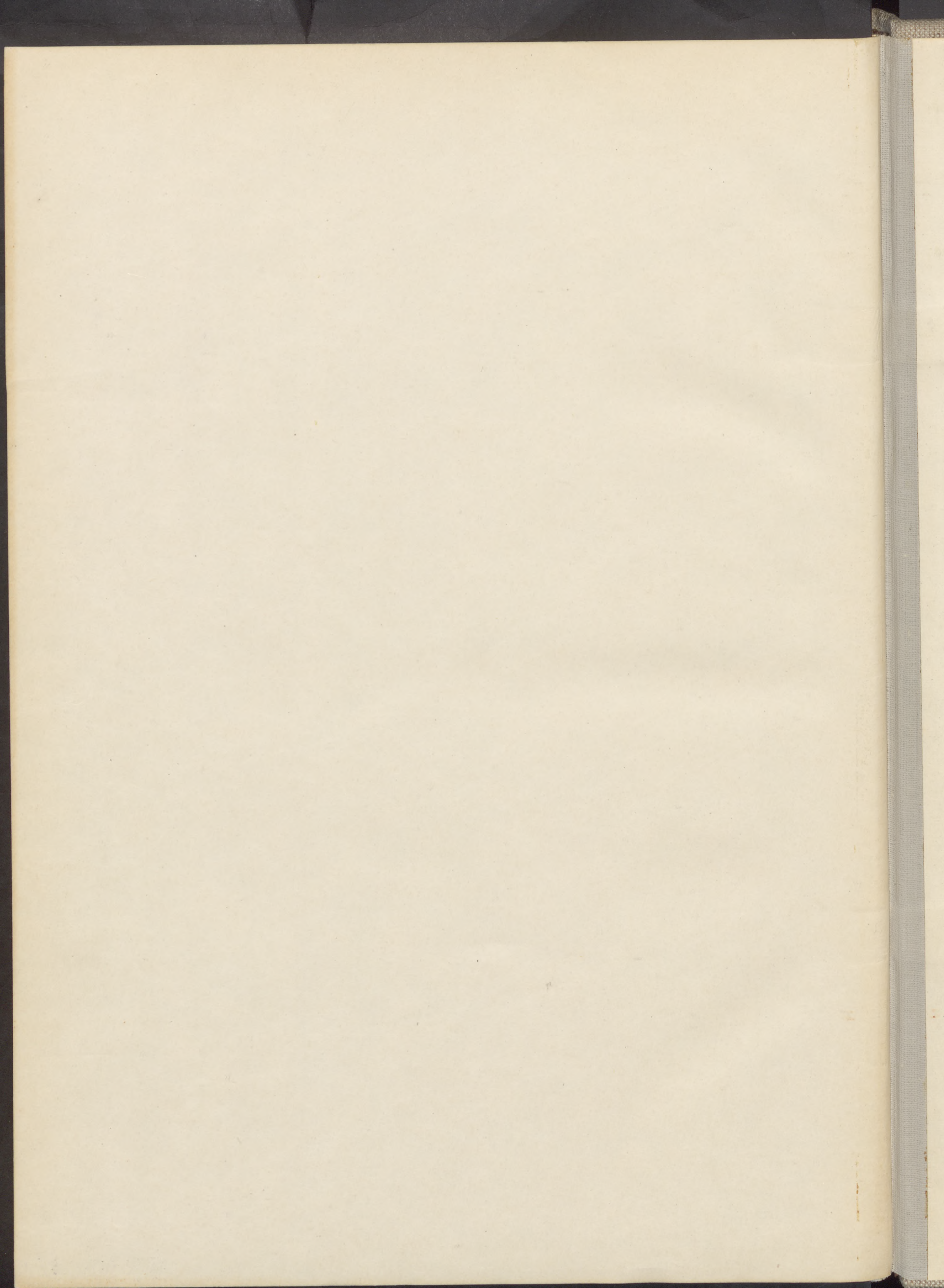
| | |
|--|----|
| A TRECENTO FESTÉSZETE KÉPEKBEN | 61 |
|--|----|

| | |
|--------------------|-----|
| IRODALOM | 190 |
|--------------------|-----|

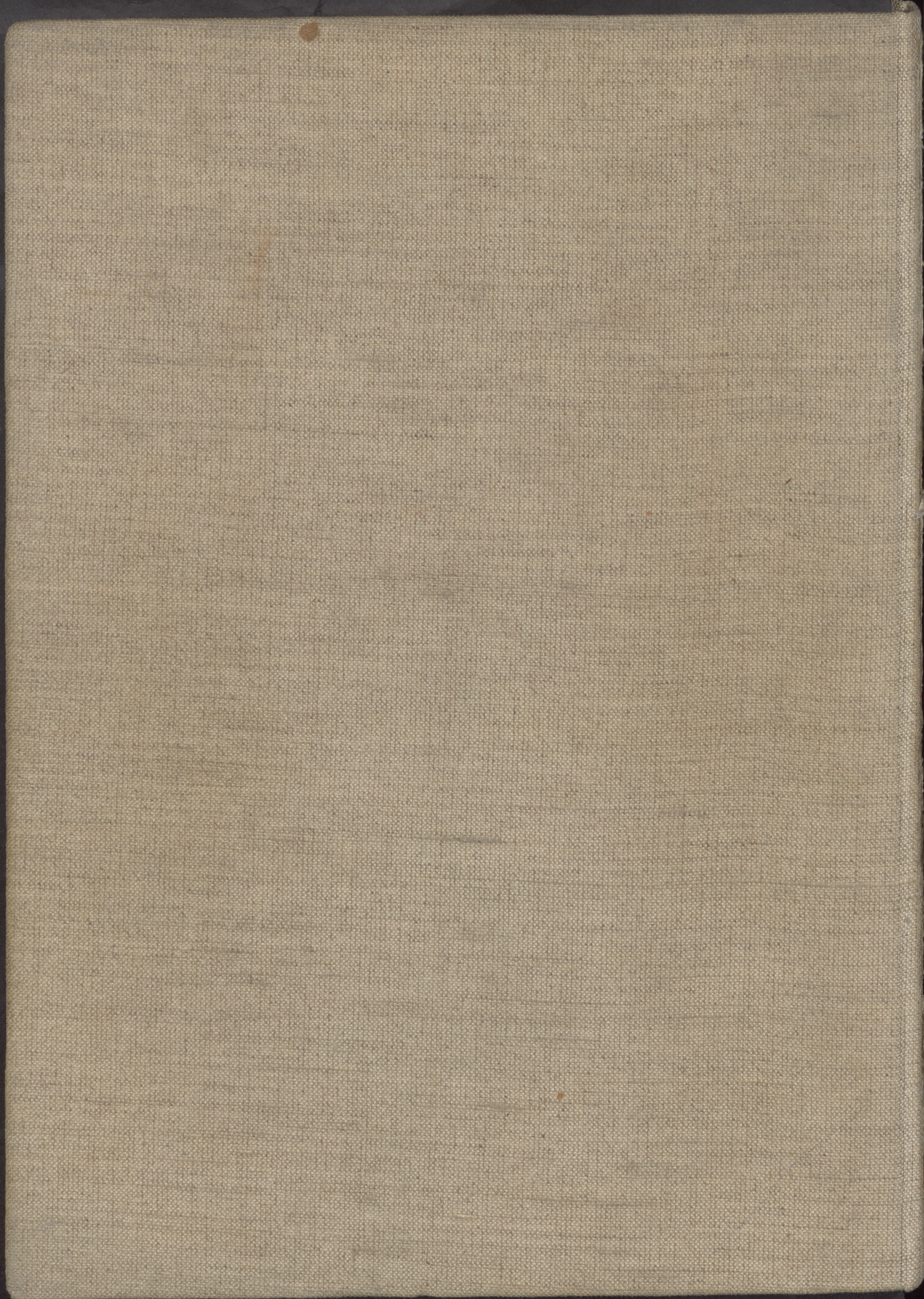
| | |
|--------------------------|-----|
| KÉPEK JEGYZÉKE | 191 |
|--------------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| NÉVMUTATÓ | 193 |
|---------------------|-----|





1977 AUG 2



BOLESLAV

MARTIN

A

TRICENTUM

RECENTIA

PARTI