

MŰVÉSZETTÖRTÉNET
I. KÖTET
A KEZDETEKTŐL A 19. SZÁZADIG

BACCALAUREUS SCIENTIÆ TANKÖNYVEK

A SOROZAT KÖTETEI:

BUDAPESTI MŰSZAKI ÉS GAZDASÁGTUDOMÁNYI EGYETEM
GAZDASÁG- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR

Alkalmazott Pedagógia és Pszichológia Intézet

Ergonómia és Pszichológia Tanszék

IZSÓ LAJOS – HERCEGFI KÁROLY: *Ergonómia*

JUHÁSZ MÁRTA – TAKÁCS ILDIKÓ: *Pszichológia*

Műszaki Pedagógia Tanszék

BENEDEK ANDRÁS: *Szakképzés-pedagógia*

KATA JÁNOS: *Korszerű módszerek a szakképzésben*

BENEDEK ANDRÁS: *Digitális pedagógia – Tanulás IKT környezetben*

Közgazdaságtudományok Intézet

Környezetgazdaságtan Tanszék

KÓSI KÁLMÁN – VALKÓ LÁSZLÓ: *Környezetmenedzsment*

SZLÁVIK JÁNOS: *Környezetgazdaságtan*

ILLÉS IVÁN: *Regionális gazdaságtan – Területfejlesztés*

Társadalomismeret Intézet

Kognitív Tudományi Tanszék

KOVÁCS ILONA – SZAMARASZ VERA ZOÉ: *Látás, nyelv, emlékezet*

PLÉH CSABA: *A pszichológia örök témái: történeti bevezetés a pszichológiába*

Szociológia és Kommunikáció Tanszék

S. NAGY KATALIN: *Szociológia közgazdászoknak*

S. NAGY KATALIN: *Szociológia mérnököknek*

HAMP GÁBOR – HORÁNYI ÖZSÉB: *Társadalmi kommunikáció mérnököknek*

SYI: *Cselekvésselmélet dióhéjban*

Üzleti Tudományok Intézet

Menedzsment és Vállalatgazdaságtan Tanszék

KÖVESI JÁNOS – TOPÁR JÓZSEF: *A minőségmenedzsment alapjai*

KÖVESI JÁNOS: *Menedzsment és vállalkozásgazdaságtan*

KOLTAI TAMÁS: *Termelésmenedzsment*

Pénzügyek Tanszék

LAÁB ÁGNES: *Számviteli alapok*

KARAI ÉVA: *Könyvelésmódszertan felsőfokon*

PALINKÓ ÉVA – SZABÓ MÁRTA: *Vállalati pénzügyek*

VERESS JÓZSEF: *A gazdaságpolitika nagy elosztórendszerei*

Üzleti Jog Tanszék

SÁRKÓZY TAMÁS: *Üzleti jog*

MŰVÉSZETTÖRTÉNET

I. KÖTET

A KEZDETEKTŐL A 19. SZÁZADIG

Írta

RAJKÓ ANDREA
S. NAGY KATALIN



TYPOTEX

Budapest, 2009

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Társadalomismeret Intézet – Szociológia és Kommunikáció Tanszék

Copyright © Rajkó Andrea, S. Nagy Katalin – BME GTK – Typotex, 2009

ISBN 978 963 279 075 6

ISSN 1787-9655

Témakör: *művészettörténet*

Kedves Olvasó!

Önre gondoltunk, amikor a könyv előkészítésén munkálkodtunk.
Kapcsolatunkat szorosabbra fűzhetjük, ha belép a *TypoKlubba*, ahonnan értesülhet új kiadványainkról, akcióinkról, programjainkról, és amelyet a *www.typotex.hu* címen érhet el. Honlapunkon megismerkedhet kínálatunkkal is, egyes könyveinknél pedig új fejezeteket, bibliográfiát, hivatkozásokat találhat, illetve az esetlegesen előforduló hibák jegyzékét is letöltheti.
Kiadványaink egy része e-könyvként (is) kapható: *www.interkonyv.hu*
Észrevételeiket a *velemeney@typotex.hu* e-mail címre várjuk.

Kiadja a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Gazdaság- és
Társadalomtudományi Kar, valamint a Typotex Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja

Felelős kiadó: Kövesi János – Votisky Zsuzsa

A borítót Mózes Katalin grafikájának felhasználásával

Tóth Norbert tervezte

Felelős szerkesztő: Sebes Katalin

Műszaki szerkesztő: Leiszter Attila

Terjedelem: 14,8 (A/5) ív

Készült a Multiszolg Bt. nyomdájában

Felelős vezető: Kajtor István

TARTALOM

BEVEZETŐ	7
1. FEJEZET / A WILLENDORFI VÉNUSZ. AZ ALTAMIRAI ÉS A LASCAUX-I BARLANGKÉPEK	11
2. FEJEZET / A BABILONI ISTÁR-KAPU. ASSZÍR DOMBORMŰVEK	17
3. FEJEZET / A KARNAKI AMON-TEPLOM SZOBRAI. AZ ÍRNOK. EHNATON ÉS NEFERTITI	23
4. FEJEZET / A KRÉTAI KÍGYÓISTENNŐK. A KNÓSSZOSZI PALOTA. MÜKÉNÉ VÁROSA	37
5. FEJEZET / A KOCSIAJTÓ ÉS POSZEIDÓN (ZEUSZ). A GÖRÖG MÉRTÉK, LÉPTÉK ÉS HARMÓNIA	44
6. FEJEZET / AZ ETRUSZKOK KÜLÖNÖS VILÁGA A FRESKÓKON. HÁZASPÁROK SZARKOFÁGJA	56
7. FEJEZET / RÓMA, A VILÁGHÓDÍTÓ CIVILIZÁCIÓ. A POMPEJI FESTÉSZET	66
8. FEJEZET / AZ ÓKERESZTÉNY MŰVÉSZET. BIZÁNC. AZ IKONOK	79
9. FEJEZET / A KERESZTÉNY KÖZÉPKOR. A ROMÁN KOR MŰVÉSZETE	86
10. FEJEZET / A GÓTIKUS KATEDRÁLIS. A SZÁRNYAS OLTÁROK. JAN VAN EYCK ÉS ROGIER VAN DER WEYDEN	101
11. FEJEZET / A RENESZÁNSZ PERSPEKTÍVA. AZ EGYÉNI KÉPESSÉGEK. LEONARDO, MICHELANGELO, RAFFAELLO	126
12. FEJEZET / A MANIERIZMUS. EL GRECO ÉS PIETER BRUEGEL	165
13. FEJEZET / A BAROKK ILLUZIONIZMUS. VELÁZQUEZ, RUBENS, REMBRANDT	177
14. FEJEZET / A ROKOKÓ. WATTEAU ÉS FRAGONARD	203

BEVEZETŐ

Ez a könyv elsősorban a BME Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatóinak készült, ám azoknak a mérnök- és közgazdászhallgatóknak is szól, akik a két féléves művészettörténet tantárgyat választják. Az első kötet az első félév anyaga: a kezdetektől a rokokóig, a 18. század végéig. A második kötet a második félévhez kapcsolódik: a 19. század elejétől napjainkig.

1989 óta tanítunk a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen művészettörténetet, az akkori rektor kezdeményezésére az azt megelőző évtizedek kötelező ideológiai jellegű tantárgyai helyett. Azóta a hallgatók újra meg újra felvetik, hogy legyen saját tankönyvünk – annak ellenére, hogy vannak kiváló művészettörténet-könyvek, mindenekelőtt E. H. Gombriché. A 20. századot szinte végigélő angol művészettörténet-könyve több magyar nyelvű kiadást ért meg (és számos angolt), rendkívüli sikere olvasmányos, cseppet sem tudálékos stílusának köszönhető. Egyre népszerűbbek az internetes portálok, linkek is. Ez utóbbiak közül javasoljuk a képanyag használatát, hiszen minden megnézhető a képernyőn, könyvünket pedig megvehetetlenné drágítanák a színes reprodukciók. (Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a Wikipédia-szócikkek sokszor megbízhatatlanok, adataik tévesek, megállapításaik felületesek – itt jegyezzük meg, hogy a lexikális adatokban, főleg időpontokban, a szakirodalom sem egységes: minél korábbi időszakról van szó, annál valószínűbbek az eltérések.)

„Eredeti” művészettörténetet írni, főként a 19. századig, szinte lehetetlen. Régészek, történészek, szak-művészettörténészek (egy-egy korszak specialistái) publikációit forrásként használtuk, a fejezetek végén közlünk néhány tételt a szakirodalomból. Természetesen saját értékrendünknek, ízlésünknek megfelelően emeltünk ki, hangsúlyoztunk műveket: hogy a számos egyenértékű alkotásból melyiket mutatjuk be, a szerző vagy szerzők választásán múlik. A művek interpretálása, értelmezése annak függvénye, hogy a művészettörténeti módszerek, iskolák közül melyek hatottak erőteljesebben szemléletünkre. E könyv szerzői művészetszociológusok, így a művészetekben is a társadalom egyes korszakokra jellemző kommunikációs formáinak, a nyelveknek, vallásoknak, hiteknek a változásait, a szimbólumok, jelek szerepét látjuk megnyilvánulni.

Gyakran épp a képzőművészetben fogalmazódnak meg elsőként azok az átalakulások, amelyek a paleolitikum, neolitikum (barlang- és sziklarajzok, festmények, istenanya-, termékenységszobrocskák, megalitok) óta az emberiség civilizáció- és kultúratörténetében, viselkedésében, norma- és értékrendszerében végbementek. Azok közé tartozunk, akik szerint a művészettörténet a reneszánszig elválaszthatatlan a vallásoktól, hitelvektől, a korai kezdetektől (kb. 30 ezer éve). A 16–17. századig az alkotások az istenségekhez, a szent dolgokhoz, a létezés kérdéseihez, így az erkölcsi rendszerekhez kötődnek. A manierizmusra és ellenreformációra válaszul a barokk még erősen kapcsolódik a középkorhoz, újradefiniálja a hitet. Ezért is döntöttünk úgy, hogy az első félév – s így az első kötet – anyaga a barokk kései ágával, a rokokóval zárul. A második félév – s majd a második kötet – a 19. és 20. század művészetéről szól, amikor is háttérbe szorul a művek szakrális funkciója, megváltozik kulturális kontextusa. Az izmusok, majd a 20. században a belőlük kinövő avantgárd a 19. század modernizációs ideológiáinak felelnek meg. A tanítási tapasztalataink alapján igyekeztünk műcentrikus könyvet írni, hiszen évről évre kiderült, hogy a hallgatók leginkább egy-egy művön keresztül tudnak megközelíteni korszakokat, stílusokat, áramlatokat. Eredetileg azt terveztük, hogy műelemzéseken keresztül mutatjuk be az egyes korszakokat, végül mégis maradtunk a szokásos megközelítésmódnál (történetiség, helyszínek, stílusok, iskolák, művek esztétikai elemzése).

A két félév kevés idő a hatalmas műfolyamhoz, az idő- és térbeli kiterjedéshez képest. Szűkíteniünk kellett: nem tanítunk építészettörténetet (ha valaki szívesen foglalkozna vele, a BME Építézmérnöki Karán meghirdetett órák közül választhat), és nem tanítunk Európán kívüli művészettörténetet annak ellenére, hogy ma már jelentős könyvek állnak az érdeklődők rendelkezésére az ázsiai, észak- és dél-amerikai, afrikai művészetek történetéről. Ez is a könyv szükségszerű korlátai közé tartozik. Minden hiányossága ellenére fontosnak tartjuk, hogy írásban is közvetítsük szemléletünket, annál is inkább, mert a kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatók művészeti kommunikáció tantárgyához hasonló címmel készül a tankönyv, melyhez elengedhetetlenül szükséges a művészettörténet-tankönyvek szöveges és képi anyagának ismerete.

AZ ALÁBBI MÚZEUMOK HONLAPJÁT AJÁNLIJUK:

Alte Pinakothek, München (<http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/>)
British Museum, London (<http://www.britishmuseum.org/>)
Egyiptomi Múzeum, Kairó (<http://www.egyptianmuseum.gov.eg/>)
Ermitázs, Szentpétervár (http://hermitagemuseum.org/html_En/index.html)
Etruszk Múzeum (Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia), Róma
(<http://www.ticketeria.it/villagiulia-ita.asp>)
Galleria degli Uffizi, Firenze
(http://www.firenzemusei.it/00_english/uffizi/index.html)
Kunsthistorisches Museum, Bécs (<http://www.khm.at/>)

Metropolitan Museum of Art, New York (<http://www.metmuseum.org/>)
Musée du Louvre, Párizs (<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>)
Musée national du Moyen-Âge (musée Cluny), Párizs
(<http://www.musee-moyenage.fr/>)
Museo Nacional del Prado, Madrid
([http://www.museodelprado.es/index.php?id=250&tx_indexedsearch\[sword\]=%20en%20ingles](http://www.museodelprado.es/index.php?id=250&tx_indexedsearch[sword]=%20en%20ingles))
National Gallery, London (<http://www.nationalgallery.org.uk/>)
Pergamon Museum, Berlin
(<http://www.sacred-destinations.com/germany/berlin-pergamon-museum>)
Régészeti Múzeum (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο), Athén
(http://www.culture.gr/h/1/gh151.jsp?obj_id=3249)
Régészeti Múzeum (Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου), Heraklion
(http://www.grecia.cc/museo_archeologico_heraklion.htm)
Rijksmuseum, Amszterdam (<http://www.rijksmuseum.nl/>)
Szépművészeti Múzeum, Budapest (<http://www.szepmuveszeti.hu/>)

Továbbá:

Flick fotógyűjteménye a különböző korszakok szobrászairól és festményeiről –
Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)

JAVASOLT IRODALOM

Belting, Hans: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után.* Atlantisz Kiadó, Budapest, 2007
Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde (szerk.): *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig.* Corvinus Kiadó, Budapest, 2001
Gombrich, Ernst H.: *A művészet története.* Glória Kiadó, Budapest, 2002
Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete. I-II.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1980
S. Nagy Katalin: *Önarcképek. A művész társadalmi szerepének változásai.* Palatinus Kiadó, Budapest, 2001
Shepherd, Rowena – Shepherd, Rupert: *1000 jelkép a művészetek és a mitológia világából.* Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 2004
Stukenbrock, Chistiane – Töpper, Barbara: *1000 mestermű – Európai festészet 1300-tól 1850-ig.* Vince Kiadó, Budapest, 2006
Szentkirályi Zoltán – Détsy Mihály: *Az építészet rövid története. I-II.* Műszaki Kiadó, Budapest, 1986, 1994
Wittkower, Rudolf – Wittkower, Margot: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig.* Osiris Kiadó, Budapest, 1996

1. FEJEZET

A Willendorfi Vénusz

Az altamirai és a lascaux-i barlangképek

A korai kőkorszakból származó szobrot, a *Willendorfi Vénuszt* mindössze 11,1 cm-es, szemcsés mészkőből faragták, és vörös okkerrel festették. Az ausztriai Willendorf közelében találták meg 1908-ban, az 1990-es újbóli rétegvizsgálat alapján 22-24 ezer évesre becsülik. Eredetéről, a készítés módszereiről, eredeti jelentéséről, funkciójáról alig tudunk valamit. Vannak, akik szerint földanya istenség vagy talán termékenységig kabala, mások szerint a vadászó-gyűjtögető közösségen belüli előkelő társadalmi pozíciót szimbolizálja. Vannak, akik a kőkori természetmítosz megtestesítőjét látják benne és a hasonló leletekben (pl. az i. e. V. évezred első felében virágzó tiszai kultúrából származó, a Hódmezővásárhely melletti Kopáncs–Kökénydombon talált, 23 cm-es agyagedény zsámolyon ülő, geometrikus mintázatú nőalak, melyet *Kökénydombi Vénusznak* neveztek el.).

A római istennőről, Vénuszról kapta a nevét a *Willendorfi Vénusz*, a 6 cm magas *Mentoni Vénusz*, a 14,7 cm-es *Lespugue-i Vénusz*, számos hasonló szobor és a 44 cm-es, okkerrel festett domborművön látható, ugyancsak dús formákat mutató lausseli *Bölenyszarvastartó Vénusz*. A szakemberek, elemzők egy része tiltakozik is az elnevezés ellen, mert úgy vélik, ez összehasonlítást sugall a klasszikus görög Aphrodité- és a római Vénusz-szobrokkal, például a görög ideát, római ízlést megtestesítő *Milói Vénusz*-szal. Mások e kisméretű figurák ironikus elnevezésében a prehisztorikus korszak nőideálját vélik megjelölni (és a saját előítéleteiket kifejeződni az ún. „primitív” népekkel szemben). Európában szinte mindenütt találtak hasonló dús idomú anyaistennőket, naiv módon formázott női szobrocskákat (Málta, Hacilar, Çatal Hüyük, Nea-Nikodémia, Cernovoda, a Duna-völgyi síkságon, az égei-tengeri szigeteken stb.). Nőiségük kidomborítása miatt az asztrológusok szerint termékenységvarázslatra szolgáltak. Ám találtak velük egyidős, erősen megnyújtott, sovány nőfigurákat is Spanyolországtól Szibériáig (El Pendo, Laugerie Basse). Ez utóbbiak nem ősanabálványok, inkább talán engesztelő áldozatok. Közös, hogy nincs arcuk, és vörös festéknyomok (talán vér) lelhetők fel rajtuk.

A *Willendorfi Vénusz* – minden utólag feltételezett, belevetített funkciójától függetlenül, illetve azzal együtt – mindenekelőtt szobor, igen magas művészi, esztétikai színvonalon megalkotott körplasztika. Az ismeretlen szobrász ideális nőalakot formázott, akinek gömbölyű hasa, nagy melle és szeméremajka hangsúlyozza a gyermekszülésre és szoptatásra alkalmas női test iránti tiszteletet. Nem törekedett reális ábrázolásra (apró kezek; a lábak kialakítása nem teszi lehetővé, hogy megálljon; nincsenek arcvonásai; fejét vagy hajfonatok, vagy fejfedő borítja), talán épp azért, mert a termékenység révén a vadászat titokzatos oltalmazójának hitték.

Az őskori szobrot teremtő ember, aki maga is és az a közösség is, amelybe beletartozott, gyűjtögető és vadászó életformát élt, feltehetően azért készített szobrokat, festett és rajzolt a barlangokban, hogy e mágikus cselekménnyel a maga javára fordítsa a természeti jelenségeket. Nem valószínű, hogy a kb. 30 ezer évvel ezelőtől kezdve, a paleolitikumban, az utolsó jégkorszakban keletkezett szobrok, domborművek, vésett táblák, barlangrajzok és festmények alkotói hivatásos művészek voltak, de feltételezhető, hogy a mágus-varázsló-művész szerepben a munkamegosztás első képviselői. A kb. 10–20 cm magas szobrokból a legtöbbet az Atlanti-óceán környékén találták, de az Urálban is fellelhetők. Ezek a kőből, csontból, fából faragott plasztikus alkotások, kicsi ember- és állatfigurák – s főként nők – magas szintű anyagismeretről, kiváló természetmegfigyelésről, pontos ábrázoló képességről tanúskodnak. Nem egyenletes vizuális készségről, de többségük olyan individuális tehetségről, hogy a plasztikai érzékenység révén bizvást nevezhetjük alkotóikat az első szobrászoknak, a körvonalakat, karcolásokat és véséseket az ősi grafikáknak, s létrehozóikat az első rajzművészeknek.

A mésző *Willendorfi Vénusz* sokak számára túlzottan ható domborulatai (Bécs, Naturhistorisches Museum) a zsírkőből faragott *Mentoni Vénusz* (Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales) termékenységet biztosító formáinak hangsúlyossága és arányossága, a mamutagyarból készült *Lespugue-i Vénusz* geometrikus bontása, különleges görbe felületeinek együttese a 20. századi szobrászat ismeretében (Henry Moore, Giacometti, Bokros Birman Dezső stb.) nem is kétséges, hogy műalkotás, még ha nem művészi, esztétikai okokból hozták is létre őket alkotóik. Antropológusok szerint a felső paleolitikum emberében lényegében azonos megjelenésű volt, mint a mai ember, miért volna más a szobrászatuk és festészetük? (Pl. Vénusz-szobor Brassem-pouyból, gravette-i időszak, 29–22 ezer évvel ezelőtt.)

Az anatóliai neolitikus lelőhelyről, Çatal Hüyükből származó női szobrocskák 8–7 ezer évesek, köztük az egyik különleges darab egy trónon ülő nőalak szülés közben, két oldalról talán leopárdra támaszkodik. Ügyes, tehetséges emberek a készítői, akárcsak az ott talált, vakolóanyagból mintázott bikafejeké, leopárdoké, emberlábú keselyűké. A Közel-Keleten is találtak 7–6 ezer éves 6–12 cm-es női agyagszobrokat hangsúlyos női idomokkal.

Ha a kislasztikák a varázslás eszközei voltak, még inkább annak tekinthetők a barlangfestmények. Ma is szétteppük elmúlt szerelmünk fényképét, ma is sokféle babona, hiedelem kapcsolódik a figurális ábrázolásokhoz. Ma is vannak

szerte a világban varázslók, jósok, kuruzslók, akik képek és szobrok segítségével kísérlik meg a rontást vagy javítást, befolyásolást, s vannak, akik hisznek ebben. Talán valóban mágikus hit hozta létre a gyakran alig megközelíthető barlangok falára festett, karcolt, szinte naturalistának mondható vadászjeleneteket, bikákat, lovakat, bölényeket, mamutokat, oroszlánokat, gyapjas orrszarvúkat, szarvasokat és a leegyszerűsített, stilizált vadászó vagy táncoló embereket. A totemállatokat (a rómaiak például farkastól, mi, magyarok a turulmadártól származtatjuk magunkat) rendszerint több rétegben festették egymásra, jelenlegi ismereteink alapján 30 és 5 ezer évvel ezelőtt (sokáig tartotta magát a feltételezés, hogy az őskori művészet időbeli hatása a Krisztus előtti, vagy másként: az időszámításunk előtti 15–10 ezer év közé esik). Skandinávia sziklarajzai, az Onyega-tó és a Fehér-tenger partvidékén találtak korábbiak, míg az afrikaiak, a szicíliaiak, a Tarantói-öbölbeliek, a spanyol Levante körüliek későbbi korokból valók, így az idő kitágult 32 és 5 ezer közötti évre, térben pedig mindegyik földrészre (külön érdekesség, hogy mindenütt ugyanazokat a színeket használták, s mindenütt a piros, a vér, a termékenység és az élet színe a domináns).

Emmanuel Anati, a Barlangművészeti Világarchívum alapítója szerint az ősi emlékek képileg annyira hasonlóak, hogy feltételezhető valamiféle „eredeti anyanyelv”, a képi kommunikáció mindenütt ugyanazon metaforák, jelrendszerek alapján formálódott. Az őstörténész öt kontinens 160 országában vizsgálta a barlangfestészet motívumait, témáit, az ábrázolástípusokat, a piktogramokat és ideogramokat, így hitelesnek fogadhatjuk el megállapítását: „Az összehasonlító elemzés világosan feltárja, hogy a legősibb művészet az egész világon ugyanazt a formát ölti; azonos logikai struktúrákra és gondolatátársításokra, ugyanarra a szimbolizmusra épít.” (*La Struttura elementare dell'arte*. Edizioni del Campo, Capodi Ponte, 2002)

A mintegy másfél évszázada felfedezett első barlangfestményeket, sziklarajzokat, kisméretű tárgyakon lévő ábrázolásokat eleinte gyanakvással fogadták, és hamisítványoknak tartották. Spanyolországtól, Franciaországtól az eurázsiai löszsíkságokig, a Bajkál-tó vidékéig, az uráli Kapouvarig, a szibériai Angara völgyéig, majd pedig Zimbabweban a busmanoknál, Tasszili n'Addzserben a Szaharában (Algéria), a Serra da Capivara Nemzeti Parkban (Brazília északkeleti részén kb. 20 ezer éves, a fiatalabb sziklarajzok 6–2 ezer évesek), Magyarországon Szeleta településen találtak barlangrajzot, Argentínában Cueva de las Manosban (ez 9 ezer éves, „a kezek barlangjának” is hívják). A valószínűleg kultikus célokra, nem pedig lakóhelyül szolgáló barlangok (Niaux, Lascaux, Rouffignac, El Castillo, Les Trois Frères, Chauvet, Les Combarelles, Altamira és így tovább) közül a legszebbnek a legismertebb Altamira mondható.

1868-ban egy műkedvelő régész kislánya fedezte fel a Vizcayai-öböl partján (Spanyolország északi részén). 2001-ben „hasonmásmúzeum” nyílt, hogy megvédjék a pusztulástól a 15–20 ezer éves festményeket, az őskor „Sixtus-kápolnáját”. A mészköveken a sziklák felszínének domborulatait követte vagy követték az alkotók. Két kézlenyomat és titokzatos jelek láthatók a mozgó, vágózó vagy épp mozdulatlan, haldokló mamutok, bölények, szarvasok, lovak, vaddisznók

között. A 18 méter hosszú, 9 méter széles mennyezet egyik részén kb. harminc dinamikus bölényábrázolás látható, harciasak, erősek, az emberhez viszonyítva nagyok, félelmetesek. A festőnek – vagy festőknek – a fekete és barna mangán-földdel megrajzolt kontúrokkal, a belső részek vörösevel, okkerekkel, a sötét és világos színek változásával sikerült érzékeltetnie az állatok egymáshoz viszonyított távolságát. Rendkívüli megfigyelőképességének köszönhetően ma is, mi is átélhetjük a valós, tényleges és a belső küzdelmet, amely az alkotót arra készítette, hogy megörökítse ezeket a létüket meghatározó állatokat. Ezekben a festményekben – létrehozójuk szándéka szerint – titokzatos erők lakoznak, s ezt a mai kor embere is képes átélni a dinamikus formák, az expresszív színek, a látványt meghatározó kontúrvonalak és az erőteljes vörösek közvetítésével. A körülmények, a civilizáció, a technikai színvonal s még sok más tényező az elmúlt hosszú évezredek alatt megváltozott, az alkotásvágy, az érzelmek kifejezésének vágya, az élet öröme, a természet és az ember kapcsolatának megfogalmazása, a belső, a valódi lényeg keresése azonban összeköti az Altamira falaira sárral, vérrel, vízzel, szénnel festőket velünk, akik lenyűgözve és áhítattal nézzük a bölények, bikák vonulását, sorsukat és halálukat. Van az Altamira-barlang mennyezetén egy páratlan szépségű, igen színes ábrázolás egy haláltusáját vívó bölénytehénről. Megismételhetetlen, utolérhetetlen, csúcspontja az egész művészettörténetnek. (Mint Ehnaton Egyiptoma, Periklész Athénja, a Mediciek Firenzéje: a fokozhatatlan tökéletesség.) Aki ezt festette, korának Leonardója, Paul Kleeje volt, még ha a nevét, személyét nem ismerhetjük is.

A 15–12 ezer éves altamirai barlangfestmények ugyanolyan jelentősek, frissek, nagyvonalúak, őszinték, mint a tőlünk épp csak karnyújtásnyi időtávra lévő reneszánsz freskók, Masaccio vagy Piero della Francesca falképei. Magukról az őskori alkotókról valószínűleg sosem fogunk többet megtudni, hiszen még jóval az írásbeliség előtt vagyunk, és a dokumentumok nem alkalmasak az azonosításra: a liguriai Toirano-barlangban talált lábnyomos, ujjal rajzolt nyomok, az argentinai „kezek barlangja” nem alkalmas identifikálásra, ám Altamira festői, a lascaux-i pónilovak és „úszó szarvasok” alkotta szabályos frízek, a rouffignaci barlang „Ötök fríze” vésett mamutjainak létrehozói, a niaux-i „Fekete szalon” bölényeinek festői igazi mesteremberek és valódi művészek voltak. Ezek a sárga és vörös és fekete rajzok – a festék felhordása, az alakok megformálása, a kompozícióba rendezés szándéka, a szimmetrikus csoportok, az állatok mozgalmassága – tökéletes műalkotások.

A *lascaux-i barlang* (Franciaország, Dordogne megye) sziklafestményei mesetermüek. A barlang „hajójában” látható 1,6 méter hosszú tulok és a száguldó lovak, az ún. „bikák rotondájában” – az őskori művészet legnagyobb képfrízén – kiegyensúlyozott kompozícióban őstulkok, lovak, szarvasok, továbbá egy 3 méteres dühödt, fekete bika: nagyszerűségük, varázslatos szépségük a korai emberi társadalmakban élő és alkotó ember kiváló formaérzékéről, elsőrangú képalkotó képességéről tanúskodik. A körvonalakat valószínűleg mohából és hajból készült ecsettel rajzolták, a nagy felületekre üres csonton át fújva hordták fel a színeket (ma szórópisztollyal teszik ugyanezt). A bölények, bikák, lovak,

szarvasok intenzitása mágikus hatású, minthogy az ember maga törékeny szimbólumként, sebezhető, szorongásokkal teli lényként jelenik meg, gyakorta fej nélkül vagy állatmaszkban, állatjelmezben.

Talán soha többet nem jött létre olyan víziószerű, étellel, mozgással teli állatábrázolás, mint Altamirában és Lascaux-ban mintegy 15 ezer éve. Talán csak Krétán az i. e. 1500-as években. (Ember és állat viszonya változott meg alapvetően a földműves, majd a városi kultúrák létrejöttékor.)

Meglepő ellentét látható az állatábrázolások naturalizmusa, hitelessége, és az emberi alakok erős leegyszerűsítése, stilizáltsága között. Ennek oka máig tisztázatlan. Mint ahogy a geometrikus absztrakt formák népszerűsége sem megmagyarázott az emberi létet biztosító állatok természetes és érzelemgazdag megjelenítése mellett.

A képkalkítás kezdetei valahol a Neander-völgyben rejtőznek (a liguriai Toirano barlangjában agyag lábnyomok, ujjal rajzolt jelek, emberi karmolásznyomok), 50–40 ezer éve. Az ukrainai Mezinben fellelt, absztrakt motívumokkal díszített leletek 25 ezer évesek. (Itt jegyezzük meg, hogy mi főként európai példákra hivatkozunk. Az elmúlt évtizedben intenzívvé vált a dél- és észak-amerikai, az ausztráliai és az afrikai leletek feltárása és feldolgozása. Egyetlen különös barlangképsorozatot említünk: a 10 ezer éves argentin kezek, kézlenyomatok színes sokaságát.)

A 30 és főként 15 ezer évvel ezelőtti képek, szobrok társai, rokonai a 20. század, a jelenkor legnagyobb műveinek. Még alaki, formai hasonlóságok is találhatók a kultikus, rituális művek (a „Rouffignaci mester” frízei, „Nagy niaux-i mester” Fekete szalonja, a *Lespugue-i Vénusz*, a *Mentoni Vénusz*, a *Futó íjász* sziklaképe Cuve Remigiában stb.) és a modern művészet kiemelkedő alkotásai között (Giacometti, Henry Moore, Manzu, Paul Klee, Miró és így tovább). A 20. századi modern művészetek tudatosan vállalták a szellemi, formai rokonságot a kőkori kultúrák, a paleolitikum, a neolitikum, az őskori művészet finom kiviteli csont- és mamutagyar faragásaival, a termékenységszobrokkal és a különleges szépségű barlangfestményekkel.

Mivel ebben a könyvben festészettel és szobrászattal foglalkozunk, építészettel kevésbé, csak utalunk arra, hogy az i. e. II. évezredet rendkívüli monumentális építési láz jellemezte, melynek egyik létesítménye, Stonehenge, az őskori Európa legnagyobb szentélye. Patkó alakú kőépítménye ma is látogatható (a kőtömbök magassága 2–7 méter, tömegük egyenként 20–30 tonna). Temetkezési hely volt? Kultuszközpont? Kozmikus templom? Ünnepeles szertartások helyszíne? Gyógyító hely? Csillagászati megfigyelő? A bronzkori megalit kultúra emléke ma is sokakat vonz, sokféle kutatót is. Valószínűleg már az i. e. 7200-ban lakott terület volt – s ma is megmagyarázatlan, varázslatos rejtély. A bretagne-i carnaci kősorokat, *menhireket* tizenegy, 1000 méternél hosszabb sorban állították fel. A négy-hat kőtömbből emelt *dolmenek* (kőoszlopok), sírépítmények Skandináviától kezdve számos francia és spanyol megyén át Észak-Afrikáig megtalálhatók. Funkciójukról ma is viták zajlanak, egyes kutatók szerint kultikus építmények, mások szerint naptárak, a napfordulókat jelezték, csillagászati szerepük volt.

JAVASOLT IRODALOM

A művészet kezdetei. (A művészet története) Corvina Kiadó, Budapest, 1990

Az első civilizációk. A kezdetekről i. e. 970-ig. Larousse világtörténet. Új Ex Libris Kiadó, Budapest, 2000

Chippendale, Christopher: *Stonehenge Complete.* Thames and Hudson, London, 2004

Gönczöl Enikő: *Őskor, ókori civilizációk 476-ig.* Raabe Klett Kiadó, Budapest, 1999

Laming, Anette: *Őskori barlangművészet. Lascaux.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1969

Waechter, John: *Az ember őstörténete.* Helikon Kiadó, Budapest, 1988

Zolnay Vilmos: *A művészetek eredete.* Holnap Kiadó, Budapest, 2001

KÉPEK

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Prehistoryc Art

Museo de Altamira (<http://museodealtamira.mcu.es/>)

Prehistoric Art – Virtual Museum (<http://vm.kemsu.ru/en/preart-diff.html>)

Sziklarajz.lap.hu

The Museum of Cycladic Art (<http://www.cycladic.gr>)

2. FEJEZET

A babiloni Istár-kapu Asszír domborművek

Az i. e. IV. évezred utolsó századaiban a hatalmas kiterjedésű Mezopotámia déli részén olyan kultúra születik, amely máig meghatározó az emberiség és ezen belül a művészetek történetében. Megszületik az első nagyváros, Uruk, a szervezett állam első koncepciója és az írás (képírásos agyagtáblák láthatók például Berlinben, a Vorderasiatisches Museumban és Párizsban, a Musée du Louvre-ban). Mint Egyiptomban a Nílus, Mezopotámiában az Eufrátesz folyam teszi lehetővé kereskedelmi központok létrehozását.

A legkorábbi mezopotámiai (a név jelentése: folyamköz) településekről keveset tudunk: az időszámításunk előtti VI. évezredben már vályogtéglá házak, falvak sorakoztak, nagyméretű tárolóedények maradványait találták. A *Willendorfi Vénusz*hoz és más őskori nőtárcsákhoz hasonló, 8-9 ezer éves agyag- és alabástromszobrokat találtak (Jarim-tepe, zagroszi leletek). A térség jelentős része azonban máig feltáratlan. A sumerok eredetéről sem sokat tudunk, néhány hullámban fokozatosan érkeztek kelet felől, önmagukat azonban őslakosnak tartották. Mezopotámia iránt az érdeklődést a Biblia legrégebbi szövegei táplálták, melyek szerint e területen kezdődött a világtörténelem. A bibliai próféták elítélték a gazdag Babilon és Ninive romlottságát, a szent könyvekben a zsidó nép elnyomóiként szerepelnek a kegyetlen asszír uralkodók.

Az időszámításunk előtti első évezredekben számos város létezett Mezopotámiában (Uruk, Ur, Babilon, Kis, később Nippur, Eridu, Lagas stb.) Az Irak Múzeumban (Bagdad) korabeli oroszlánvadászat-sztéléket (domborműves díszítésű, feliratos kőtáblákat), vázákön termésáldozatot bemutató jeleneteket őriznek. I. e. 3000 körül alakult ki az ékírás (piktogramok), agyagtáblákba nyomkodták őket. Leghíresebb írásuk a *Gilgames-eposz* (II. tábláját, amely a vízözön történetét beszéli el, Londonban, a British Museumban őrzik). Isteneiket emberi formában jelenítik meg. A 12 táblán fennmaradt *Gilgames-eposz* azt beszéli el, hogy főhőse, Gilgames, Uruk város legendás, i. e. 2700 körül uralkodó királya,

a „kétharmadrész-isten és egyharmadrész-ember” hogyan próbálta kalandos utazásokon megszerezni a halhatatlanságot. Őse, Utnapistim tanácsára felhozza az édesvízű tenger fenekéről az élet fűvét, a nehezen megszerzett növényt egy kígyó ragadja el tőle, így Gilgames kénytelen lemondani az örök életéről, és reményvesztetten hazatér.

Az építészet, templomaik és palotáik szorosan összekapcsolódtak a vallással. Négyzet alapú, emeletes építményeiket, a *zikkuratokat* („templomhegy”, lépcsős piramis) is az istenek hatalmának hirdetésére emelték (Marduk-szentély, Bábeli torony), a tornyok tetején a szentéllyel, melyben áldozatokat mutattak be a papok. Az alsó emeletekre monumentális lépcsősor vezetett. A szárított vagy égetett téglából készült épületeket kívülről színes burkolattal díszítették, geometrikus és figurális ábrákkal. A III. évezred körül szabályozták a 2800 km Eufrátesz (Purattu) és a 200 km hosszú Tigris (Idiglat) szakaszait. Ez az időszak Sumer virágkora. A hatalom Közép-Mezopotámiába, Babilonba (jelentése: az Isten kapuja) helyeződött át. Az i. e. 1792–1750 között uralkodó Hammurápi (Hammurappi) 28 törvényét egy 2,25 méter magas sztélére, fekete diprit emlékkőre vésette fel, a virágzó kereskedelem, pénzügyek, adminisztráció bizonyítékául (i. e. 18. század első fele, Párizs, Louvre). Érthető, hogy e szabályozott, rendszerző kereskedő civilizációban fontos szerepe volt az írónak, aki egyben könyvelő is volt (pl. III. Tukulti-apil-Ésarra nimrudi domborművének részlete, London, British Museum). A 2,25 méter magas kőstéle felső részén egy dombormű Hammurápit ábrázolja, amint áldozatot mutat be Samas, az igazság és a nap istene előtt.

Az ékírás és a sumer irodalom elismert kutatója, Samuel Noah Kramer Sumerről szóló könyvének (*The Sumerians, their History, Culture and Character*. University of Chicago, Chicago, 1963) alcíme: *Huszonhét dolog, amiben övök a történelmi elsőség*. Ők voltak az első írástudó és valóban városias társadalom.

A domborművek, szobrok is hasonló szellemben készültek: a névtelen sumer, babiloni, majd asszír művészek szigorú frontálisban ábrázolják az emberi alakot, a fejet oldalnézetbe fordítják, jelentékenyen felnagyítják az orrot és a szemet, a homlokot és az állat erősen elcsökevényesítik. A frontális elvét legélesebben az épületplasztika „kapuőrzőinél”, a szárnyas oroszlánoknál és bikáknál érvényesítik. Az emberfejú szárnyas bika kapuőrző kolosszusoknak is öt lábuk van (több is látható belőlük a Louvre-ban és a British Museumban). A hatalmas kőtömbökbe faragott bikák az újasszír szobrászat mesterművei.

A nimrudi, khorszábádi és ninivei paloták szárnyas kapuőrzőinek erős, szilárd tömegformáiban építettöik és építőik mély vallásos hite naturista ízléssel párosul.

A legszebb szobrok egyike a Tellóban talált *Gudea szobra*, kezében vázát tart, amelyből vízsugarak ömlenek, halakkal. Öltözkéire könyörgéseket véstek. A kormányzó fején geometrikus díszítésű szalag. Gudea szobrai a largasi kézművesek magas szintű kifejezőerejéről tanúskodnak.

Különösek az i. e. III. évezred elején, az i. e. 28–27. században készült, feltűnően nagy és kifejező szemű imádkozó szobrok, szoborpárok (pl. Inanna istennő nippuri templomából, a tell-aszari Abu-templomból, Bagdad, Irak Múzeum). A testek szinte geometrikusak, a fejek, arcvonások elevenek, pontosak.

1922 és 1934 között Leonard Woolley angol régész, a mezopotámiai őstörténet úttörőinek egyike végzett ásatásokat Urban. Az ott talált, Ur-Nammu, Ur királya építette zikkuratot szokás rokonítani a Bibliában, Mózes első könyvében szereplő „Bábel tornyával”. (Több királyt is ismerünk Urból Ur-nammu néven, az első király zikkuratja, szimbolikus építménye az i. e. 22. század végéről származik. Ebből az időből őriznek egy Ur-Nammu szobrot, fején agyaggal teli kosárral, Bagdadban, az Irak Múzeumban.) Urban találták azt a 22 cm magas, kőberakásos, egyedülálló frízt, mely az igen korai időszakban a falusi életet örökíti meg (Bagdad, Irak Múzeum). A „nagy halottas gödörben” találták a két, fára ágaskodó kecskét ábrázoló, 50 cm magas, aranylemezekkel és lazúrkővel borított faszobrot, hasán ezüstlemezekkel, a gyapjút kagylóból készítették. A kecskét eredetileg ezüstlánc rögzítette a fa ágaihoz (London, British Museum). Kiemelkedő tehetségű, ismeretlen szobrász ennek az aprólékosan, igényesen megmunkált, díszes, különleges műnek az alkotója. Ez a szép és több ezer évesen is bizvást „modernnek”, „korszerűnek”, akár szürrealistának is nevezhető munka persze azért is szembetűnő, mert az akkori kor emberének fontosak voltak az állatok, így az állatábrázolásokban is több egyénítés volt megengedhető, mint a szigorú emberábrázolásokban. Az embereket ábrázoló szobrok nem portrék, nélkülözik egy adott személy jellemző vonásait, a mindenkor uralkodó ideális megjelenítésének szánták, ünnepélyességet, fennkölséget sugároznak. Az i. e. III. évezred elejéről származnak a hangszereket díszítő, festett, geometrikus és lazúrral berakott bikafejek. Gazdagon díszítettek, ezek az ábrázolások a sumerok magas színvonalú művészetének bizonyítékai. A bika a mezopotámiai művészet kedvelt szimbóluma, az erő és a termékenység jelképe.

A jellegzetes sumer berakásos technikával készült az ismeretlen rendeltetésű ún. *Ur jelvénye*, mely szintén Woolley ásatásai során került felszínre Urban. Az I. uri dinasztia életéről nyújtanak eleven képet e hosszú lapok (funkciójuk bizonytalan: a zászló vagy jelvény egy fadoboz formáját követi), mindegyiknek kék a háttere. A másként *Uri standard*nak is nevezett kétoldalas frízt lazúrkőbe ágyazott kagylóberakás díszíti. Szinte filmszerű a jelenetsor mindegyik oldalon. Az ismétlés megerősítés. A frontális ábrázolás ellenére mozgalmas a cselekmény, három-három sorban egymás fölé komponálva. Egyik oldalán csatajelenet látható, a másik a győzedelmi ünnepet ábrázolja. Az előbbin a két-két vadszámár vontatta, tömör kerekű harci szekerektől indul a jelenet. A középső szinten a gyalogság megkötözött, levetkőztetett foglyokat terel a király elé, aki a felső sávban szekere előtt állva fogadja hódolásukat. A másik, az ún. *Béke-oldalon* az alsó sávban a győzelmi lakoma kellékeit cipelő szolgák vonulnak, felül a trónszéken ülő király nem harci öltözetet, hanem ún. *kaunakészt* (harangra emlékeztető öltözetet) visel, serleggel a kezében, a vendégekkel együtt az énekesnőket és a hárfásokat hallgatja. A kompozíció egyértelműen bizonyítja, hogy a

három regiszterre osztott jelenetekben az uralkodó legelöl, legfönt található alakjához vezet a felvonulás. Hasonló berakásos technikával és analóg motívumokkal díszített táblákat Kisben, Máriban és Eblában is találtak.

Berlinben, a Pergamon Museumban látható a rekonstruált boltíves, reprezentatív 14,3 méter magas *Istár kapuja* Babilonból, a város északi három kapuja közül a középső. A kék mázas cseréppel borított, impozáns városfalat az ókori világ hét csodája között tartották számon. A két bástya homlokzatát és a félkörívben átboltozott nyitás körül a falsíkot II. Nebukadnezár (Nabukodonozor vagy II. Nabú-kudurri-uszur) uralkodó (i. e. 604–562) mázas téglaburkolattal díszítette. A ragyogó kék alapszínből enyhe pasztikával, levegősen elhelyezve szimbolikus állatfigurák emelkednek ki: fehérrel színezve Marduk isten szent állata, a kígyófejű sárkány, sárga színnel a termékenységre utaló bika, a mezopotámiai pantheon viharistenének, a háború és a szerelem sumer istennőjének, a termékenység istenének, Dumuzinak a kedvese, egyben Uruk és Akkád városának istennője. Istárnak (Inanna istennő akkád neve) ajánlott kapu.

Ugyancsak Berlinben, a Pergamon Museumban látható II. Nebukadnezár palotájából a trónterem mázas téglaburkolat homlokzatának részlete, alul a színes, dekoratív, egy irányba vonuló oroszlánok, fölöttük a gazdag mintázatú, *palmettára* (hét vagy több pálmalevélből álló, legyezőszerű dekoratív elem) emlékeztető keretezésben stilizált pálmákkal.

Az Eufrátesz folyó partján fekvő Babilon, Marduk isten legfőbb kultuszhelye már az akkád Sarrukin dinasztiaalapító uralkodó idején (i. e. 2400 k.) jelentős város, a II. és I. évezred között Sumer és Akkád központja.

A több százezer lakosú, szűk utcákkal és ablaktalan házakkal teli várost körülvevő 18 méter magas, 8 km hosszú agyagtégla falakról a görög Hérodotosz így írt: „A falak tetején egymással szemben emeletes házakat húztak fel, közöttük pedig egy négyesfogatnak is elegendő utat hagytak. A falakon körben száz torony áll, amelyek, akárcsak az ajtók és a küszöbök, bronzból készültek.” (Hérodotosz: *A görög–perzsa háború*. Osiris Kiadó, Budapest, 2004. Muraközy Gyula fordítása) Robert Koldeway német régész és építész, aki a 20. század elején az első jelentős ásatásokat vezette, azt állította, hogy Babilon az i. e. 7–6. században lehetett a legszebb, a leggazdagabb, ekkor volt vallási és kulturális szerepe újra olyan kiemelkedő, mint a kezdetekkor és Hammurápi alatt, amikor a törvények szerint a birodalom fővárosa volt (i. e. 1728–1686, mások szerint i. e. 1792–1750).

Igazi világváros az Újbirodalom központja, II. Nabú-kudurri-uszar (i. e. 605–562) alatt lett.

Az asszír hadsereg rendkívül kegyetlen, „a juhnyájra támadó farkasként” maradt meg a környező népek emlékezetében, a hadakozásaikat és vadászataikat igen részletesen bemutató domborművei és epikai költeményei miatt is. Valószínű, hogy semmivel sem voltak öldöklőbbek, brutálisabbak, mint ellenfeleik, ők viszont képesek ábrázolásokon rögzítették – főleg szalagszerű domborműveken – a háborús eseményeket, a mindennapi életükben fontos vadászatiakat, templomi áldozatokat, küzdelmes munkákat. Mindezeket figyelemre méltó dekoratív tájképi háttérben. (A *Keselyű-sztéle* például Éannatum lagasi uralkodó-

nak a szomszédos Umma város feletti győzelmét örökíti meg. Elöl halad a király, mögötte előreszegezett lándzsákkal nyomulnak a bőrpajzsos harcosok, át-gázolva a legyőzött ellenség ruhátlan holttestein.) Az Óbabiloni Birodalomból és az újbirodalmi időszakból is meglepően sok dombormű maradt fenn. Az utóbbiból nagyon sok látható a British Museumban és a Louvre-ban: például az asszír Sarukin király (i. e. 721–705) teljes díszben, vagy I. Éannatum *Keselyű-sztéléje* a Louvre-ban. Gyakori a királyi vad, az oroszlán vadászata (pl. egy rab-szolga oroszlánt enged ki ketrecéből, hogy Assur-bán-apli [Asszirbanipál] elejt-se, és *A sebesült nőtény oroszlán* a British Museumban – talán a legszebb asszír állatábrázolás, amint bemutatja a sebesült oroszlán haldoklását).

Szinte realista jeleneteket láthatunk a British Museumban: például asszír ost-romgépek támadják Lákis tornyait és falait, a védők tűzcsóvákat dobálnak le (i. e. 700 k., hadjárat ábrázolása Szín-ahhé-eriba [Szinahériba] palotáján); csata az elámiakkal az Ulaj folyón Szuza mellett Assur-bán-apli palotáján. Az Assur-bán-apli tetteit megörökítő mozgalmas, dinamikus reliefek az asszír művészet legszebb alkotásai közé tartoznak, a keretet alkotó táj és az emberek, állatok mozgásának ellentéte is fokozza a domborművek hatását, hatásosságát. Különö-sen szokatlan a *Pihenés a lugasban* című dombormű (British Museum), a kegyetlen háborús jelenetek, a brutálisan legyőzött ellenség, a sok halott, a kíméletlenül el-hurcolt legyőzöttek helyett Assur-bán-apli a kertjében étkezik egy heverőn pi-henve, szemben ül vele felesége, körülötte az őket legyező szolgák.

Nyugalom és biztonság, békés percek.

Ahogy templomaik, tornyaik, a zikkuratok is tömör agyagtégla építmények; szobraik is tömörek, akár égetett agyagból, kőből, akár bronzból készültek. A frontális ábrázolásmód mellett jellegzetességük a szimmetrikus szerkesztés, a tömörszerű megformálás, az egyszerű jellemzés és az erőteljes, fejlett izomzat ki-alakítása (ezek rendszerint feszültséget mutatnak, ellentétben az arcok nyugalmával). A szobrok az erő, a fenséges méltóság, a nagyság érzékeltetői, dekoratív hatásra is törekszenek. A kor emberei kedvelték a keveréklényeket, a démon-alakokat, szárnyas állatokat. Domborműveiken a szalagszerű ábrázolásmód jel-lemző, akárcsak az egyiptomiaknál. Harci jeleneteket, vadászjeleneteket, mun-kaábrázolásokat, az udvar életét, életképeket készítenek – rengeteget. A királyi hadjáratok, véres események megörökítése mellett kedvelik a templomi áldoza-tok bemutatását. A sematikus formaképzés mellett fogalmi és szimbolikus ele-meket is beépítenek a kompozícióba. A művek mégis lenyűgözően valóságghű-ek, természeteseek (pl. II. Szargon khorsabadi palotájának domborművei).

Az uralkodót dicsőítő domborműveket hatalmas, ötlábú (hogy minden né-zetből négynek látszódjék), emberarcú szárnyas bikák kísérik. A király hosszú, derékszögű, gondosan fésült szakállt és finoman kidolgozott ruhát visel.

Az istenek, istennők, királyok, előljárók és olykor az alattvalók szobraiból a fé-lelemkeltés szándéka árad. A sumer szobrászat meglehetősen merev, statikus. Legjellegzetesebb szobrászi műfaja az *orans*: az alak ima közben mozdulatlanul, mellén összefont karokkal áll. Aránytalanul nagy, szuroktól karikás szemmel va-lahova távolra, a láthatáron túlra néz.

Fazekasságuk, a geometrikus díszítésű, színes, festett edények, domborműszerű ábrázolással vésett drágakövek, a királýsírok gazdag leletei is igényes kivitelűek.

A Tigris és az Euphratész körüli hatalmas közel-keleti civilizáció az i. e. XII–IV. évezredtől az i. e. 5. századig igen szerteágazó, gazdag művészetet hozott létre. Az i. e. III. évezred fordulóján létrejövő I. kora dinasztikus kortól, a protoelámi írástól az i. e. 500 körül, Asszíria bukásáig sumerok, akkádok, asszírok, babilóniaik hoztak létre birodalmakat, városokat, magas szintű építészetet, templomokat, szentélyeket, királyi temetőket, függőkerteket, palotákat s mindezekben rendkívüli méretű domborműveket, szobrokat, kőből, bronzból, terrakottából, és persze festészetet is (ebből kevés maradt meg). Hosszú hódító harcokkal teli történelmük során rendkívüli, igen jellegzetes és nagyszámú képzőművészeti alkotást hoztak létre, melyeket szerencsére megcsodálhatunk a British Museumban, a Louvre-ban, Berlinben, a Pergamon Museumban vagy Bagdadban, az Irak Múzeumban.

JAVASOLT IRODALOM

- Komoróczy Géza: *Fénylő ölednek édes örömeiben. A sumer irodalom kistükre*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983
- Kurth, Amélie: *Az ókori Közel-Kelet*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2005
- Leick, Gwendolyn: *Mezopotámia. A városok evolúciója*. Gold Book Kiadó, Budapest, 2004
- Openheim, A. Leo: *Az ókori Mezopotámia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1982
- Picaza, María Victoria Chico – Munoz, Paz Martínez – Montoya, Rosa Comas – Pappalardo, Umberto: *A korai civilizációk*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2000
- Postgate, Nicholas: *Az első birodalmak*. Helikon Kiadó, Budapest, 1985
- Soldi, Sebastiano: *Az ókori Közel-Kelet művészete*. (A művészet története 1.) Corvina Kiadó, Budapest, 2006
- Székely András: *Az ókori Kelet művészete*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1983

KÉPEK

- Artlex Art Dictionary (<http://www.artlex.com/>) – Mesopotamian art
- Eyeconart Art, Art History Pages (<http://www.eyeconart.net/history/directory.htm>) – Mesopotamian Art
- LIVIOUS Articles on Ancient History (http://www.livius.org/ba-bd/babylon/babylonian_empire.html)
- Mesopotamia. The British Museum (<http://www.mesopotamia.co.uk/>)
- Near Eastern Art Gallery (<http://www.geocities.com>)

3. FEJEZET

A karnaki Amon-templom szobrai

Az írnok. Ehnaton és Nefertiti

Mintha a semmiből nőttek volna ki hirtelen az egyiptomi templomok az időszámításunk előtti IV–III. évezredben, akárcsak a Krisztus utáni 4. században a Római Birodalom széthullásával párhuzamosan a keresztény bazilikák.

A valóság persze az, hogy hosszú évszázadok készítik elő, építkezések sora, életforma-változások, környezeti és szellemi kényszerek mindazt, amit az egyiptomi csodának neveznek. Városok és falvak alakulnak a Krisztus előtti VII–VI. évezredben Mohendzso-daróban (India), Çatal Hüyükben (Anatólia), Jerikóban (ma Izrael), az V–IV. évezredben Sumerban (Uruk-periódus, Mezopotámia).

Az egyiptomi predinasztikus kor az időszámításunk előtti VI–V. évezredre tehető. Sokak szerint az őskori Egyiptom az i. e. 12 ezer év előtti időktől i. e. 3100-ig állt fenn. 3100 körül már alkalmazták a hieroglifákat („szent vésetek”). Egyedi írásmód, formailag képírás, mely élőlényeket, tárgyakat ábrázolt, azonban szót, szótagot is jelölhetett. Az Óbirodalom kezdetét a III. dinasztiahoz, Dzsószer fáraóhoz kötik (valószínűleg i. e. 2686–2613), a rituális ruházatot viselő, trónoló fáraó szobrát a lépcsőzetes piramis alján egy szoborfülkében találták (ma Kairó, Egyiptomi Múzeum). Főminisztere, Imhotep, a zseniális tehetségű építész megépítette az első lépcsős, hatemeletes piramist. A piramisépítés nagy korszaka a III. és VI. dinasztia mintegy négyszáz éves uralkodásának idejére esett (a IV. dinasztiai Kheopsz, Khephrén, Menkauré nagy gízai piramisai a Kairó közelében húzódó sivatag szélén, a Királyok Völgyében egy csoportban helyezkednek el). Az eredeti csiszolt mészkőlap burkolatok nagy része már nincs meg. A monumentális piramisok magassága, az átlagosan két és fél tonnát kitevő kőtömbök és milliós mennyiségük a mai látogatókat is elképeszti, s ma is születnek mindenféle teóriák a lenyűgöző technológiák megfejtésére. Átéltető ma is az ember kicsinységének (ténylegesen kicsi a gúlák között) és nagyságának (hiszen ember a teremtője, építője e fenséges létesítményeknek) kettőssége, egyszerre mindkettőnek az igazsága. A súlyos gránittömböket ezer kilométer-

ről, Asszuánból szállították a helyszínre (hajóúton – de hogyan?), hibátlanul illesztették össze (hogyan? miként emelték a gigantikus kőtömböket a kellő magasságba?), szerkezetileg és esztétikailag lenyűgöző sírkamrák, impozáns folyosók, padozatok, a falakon művészi gonddal csiszolt mészkőlapok, gigantikus tetőszerkezetek, oszlopcsarnokok, hatalmas pillérek, sziklába vésett reliefs – s mindez pontos és pompás kivitelben. Nemcsak az egyiptomi csillagászok, hanem a gúlatervezők is kitűnő matematikusok lehettek.

„Minden dolog tart az időtől, ám az idő is fél a piramistól” (Abd-el-latíf, 1162–1231, bagdadi történész, egyiptológus). Nem véletlen, hogy Napóleon egyiptomi hadjárata után rohamosan úrafelfedezik Egyiptomot (1799-ben kerül elő az ún. rosette-i kő, ennek segítségével fejtí meg Jean-François Champollion a hieroglifákat).

A piramisokhoz az Óbirodalom idején „halotti” templomok kapcsolódtak, itt zajlottak a halott király tiszteletére rendezett temetési szertartások. (A Bostoni Egyetem régészprofesszora, Farouk El-Baz szerint a Szahara nomádjai vitték a természetből eredő piramisformát a Nílus mellé.) Az Óbirodalom két nagy sírtípusa a masztaba és a piramis. Az előbbi egy felső kamrával is rendelkezett, ebben lakott a halott lelke, a „képmás”, ezekre a falakra faragták és festették az elhunyt alakját. A piramis építészeti együttesében a „képmás” más helyet foglalt el. A piramisok magassága és oldalainak hajlása bizonyítja, hogy az építészek megfejtették a négyzet és a kör közötti összefüggéseket, tisztában voltak a ϕ számmal (3,1416). El-Bershében felfedeztek egy rajzot i. e. 2000 körülől, ezen egy szoborkolosszust szállítanak, 172 ember húzza a szánra helyezett szobrot. Ma is új teóriák születnek a piramisok építéséről, ám vannak egyiptológusok, akik szerint nincs semmi titok, rejtély, igen nagy létszámú munkás ereje győzte le a kezdetleges módszereket.

Az „örökkévalóságnak épülő” templomok az istenek lakóhelyei: fő funkciójuk, hogy otthont adjanak az isteneknek. Nagyszámú papság és személyzet, nagy földbirtokok tartoztak egy-egy templomhoz. A kőtemplomok nagyjából azonos terv szerint épültek, téglalap alaprajzúak, négy fő részből álltak, két tömör kőtorony között nyíló főbejárattal, körös-körül oszlopok sora, a falakon hatalmas domborművek. Az udvarok szobrokkal teli. Az egyiptomiak hite szerint, ha az elhunyt mumifikált teste valami módon megsemmisült, a halott a szoborban élhetett tovább. A szobrokat, akárcsak a sírfestményeket, az évente megismételt „szájmegnyitás” szertartásával „életre lehet hívni”, így azok „életre keltek”, hogy örökké éljenek. Az egyiptomiak hittek az emberi lélek halhatatlanságában, abban, hogy az emberi élet folytatódik a halál után. A „ba”, a lélek, amely a halál után elhagyja a testet, és a „ka”, a hasonmás, a teremtő erő, az energia együttesen alkotják minden ember lényegét, és biztosítják a létezés örökkévalóságát.

A leghíresebb *portikusok* (oszlopok) és oszlopcsarnokok Amon luxori és még inkább karnaki templomában találhatók. II. Ramszesz karnaki nagy oszlopcsarnoka a világ leghatalmasabb ilyen építménye, 5000 négyzetméter alapterületű, a középső oszlopok 21 méter magasak, 20 különféle istennek szentelték az épületegyüttest.

A monumentális halotti szobrászat, akárcsak a piramisok, masztabák (csonka gúla alakú síremlékek) építése a III. dinasztia, Dzsószer uralkodása idején alakult ki (egyik szakkarai szobrának talapzatán Imhotep nevével). Az idealizálás, a frontális kompozíciós szabályoknak megfelelő, merev formák, a méltóság és a nyugalom jellemzi őket. A szigorú stílus egyik kiemelkedő alkotása, Khephrén fáraó trónoló dioritszobra, 22 másik szoborral együtt a gizai völgytemplomban áll.

A magánszobrászat az V. dinasztia első felében virágzik, ekkorra egyre több faszobor is készül, általában életnagyságban, színes festékekkel bevonva, egy részük egyénítés nélkül, a test tömörszerű felépítésében a kompozíció geometrizáló jellegét hangsúlyozva; más részük léletszerű megformálásban (pl. *Falusi bíró*, Kairó, Egyiptomi Múzeum, 1,1 m).

A tekintélyes méretű gizai piramisok, a hozzájuk csatlakozó halotti templomok, az előkelők masztabái és a szfinxek az Óbirodalom építészetének legmonumentálisabb épületegyüttese. Számos nagyszerű építészeti alkotás jött létre, például Hatsepszut királynő terasztemploma Deir el-Bahariban (melynek tervezője, Szenenmut ugyanolyan kivételes tehetségű építész, mint a III. dinasztia-beli Imhotep, Dzsószer fáraó később félistenné emelt szakkarai tervezője). Hatsepszut királynő csaknem 2 m-es szobrát a Deir el-Bahar-i templomban találták, a szokásos uralkodói díszben, fején *klaft* (egyiptomi királyi fejdísz), nyaka körül a szertartási gallér, csípőjén rövid kötény, finom vonásai nem utalnak a sikeres hadvezérre, aki Szíriában és Föníciában számos csatát vezetett (más egyiptológusok szerint csak néhány núbiai felkelést vert le, társuralkodója volt a harcias III. Thotmesznek – New York, Metropolitan Museum). Hatsepszutot gyakran ábrázolták férfiként, fáraószakállal, állítólag férfias jelleme, akarateréje, rendkívüli építkezései miatt igen nagy tekintélye volt Egyiptom előkelőinek körében (eredetileg II. Thotmesz főfelesége és féltestvére). Legnagyobb támogatója az Amon-papság, mint ezt Hatsepszut halotti templomának egy hosszú reliefsorozata is bizonyítja. A gizahi komplexumhoz csak a hatalmas karnaki együttes hasonló, mely több mint ezer évig épült, s mintegy 30 fáraó építtette.

A karnaki Amon-templom építését az Újbirodalom idején még I. Thotmesz (1506–1494) kezdte meg, nagyarányú munkát végeztetett III. Thotmesz (1490–1436). Amon kultusza (thébai isten – emberalakban kettős tollkoronával, és/vagy kosfejű az egyiptomi istenek fő alakja, felesége, Mut az ég istennője, keselyűisten, fiúgyermekük Resef, a Hold istene) annyira megerősödött, hogy alakja összeolvadt az addig különálló Ré napistenével és Hórusz égistennel. Attól kezdve Amon-Rének nevezték. Amon-Ré főisten szobra a karnaki templomnál ma is látható, itt kosként ábrázolták. Torinóban, a Museo Egizióban látható III. Thotmesz fiatal hősként, szép teste, finom mosolya nem árulkodik arról, hogy tizenhét évig vívott csatát Egyiptomon kívül. III. Thotmeszt három, különböző életkorban készült portréjáról ismerjük, határozott arcvonásai, kemény állú képmásai egyéniségét is megmutatják az uralkodói szerepnek megfelelő kellékek és ábrázolásmód mellett (London, British Museum). A hetedik pülon (kapuzatot) is ő építtette, a hetedik pülon és főtengely közötti udvarban találták

meg 1904-ben azt a rejtékhelyet, melyből kb. 20 ezer (!) szobor és sztélé került elő. A thébai „istenhármasság” (Montu, helyi isten, akit gyakran azonosítanak Hórussszal; a keselyűszárnyakkal ábrázolt Mut, a Nap lánya, a luxori anyaisten-nő és férje Amon, az Újbírodalom idején az egyik legfőbb isten) főistenének templomában III. Ramszeszt Oziriszként jelenítik meg a szobrok. A különböző istenek szentélyeiben különféle istenek gránitszobra áll vagy állt (többségük európai múzeumokban). Ptah a művészetek istene, Ozirisz és Izisz fia, az egyik legfontosabb egyiptomi isten, Epet vizilóistennő, Széth háborúisten, Máth vagy Maat az igazság istene és így tovább. A szfinxek sorával szegélyezett út kötötte össze Amon kultuszának két thébai központját és a 3 km-re lévő luxori templomot. Az egyik oroszlántestű és kosfejű szfinx mellső lábai között fáraószobrot tart (a kos Amon szent állata). Az Amon-templom első udvarában, a második pülön előtt a több mint hat évtizedig uralkodó II. Ramszesz szoborkolosszusa áll, lábánál felesége, Nofertari királyné jóval kisebb méretű szobra. Az elődök művét a XIX. dinasztia két nagy fáraója, I. Széthi (1304–1290) és II. Ramszesz (1290–1223/24) tette teljessé a templom látványát meghatározó hüposztíl csarnok (az egyiptomi templomok nagy oszlopcsarnoka, amelynek mennyezetét oszlopok támasztják alá) megépítésével. II. Ramszesz fekete gránitszobra (Torino, Museo Egizio) az igazság és a rend megtestesítőjének mutatja őt, a szögletes kontúrok, az egyes elemek merevsége archaizáló, ám a XIX. dinasztia nagy uralkodójának lágyabb megformálása azt bizonyítja, hogy Ehnaton kultusza (lásd alább) minden nyom erőszakos eltüntetése ellenére sem maradt hatástalan. Hét-hét sorban 122 bimbófejezetes oszlopot is építettek a III. Amenhotep (Ehnaton apja) által épített 23 méter magas, kinyílt virágok kelyhét mintázó fejezetű papiruszoszlopok mellé.

A csarnok papiruszmocsarat jelképezett 15 és 22 méter magas oszlopai eredetileg tetőt tartottak, köztük álltak az istenek és a királyok szobrai. Később II. Ramszesz a csarnok külső falára csatajeleneteket vésetett (pl. a kádesi csata ábrázolása). III. Amenhotep kvarcitból készült, lenyűgöző portréja ma Londonban látható (British Museum), emberfeletti méltósága szinte fia, Ehnaton expresszívebbé váló stílusát vetíti előre.

Gigantikus, határtalanná tágított a tér. A képekkel és szövegekkel telefargott oszlopok, szobrok, obeliszkek, kosfejű szfinxek, falmaradványok ma egy-egy egészen hatnak – töredékességük és különböző időszakban létrejöttük ellenére is. Aki ma sétál közöttük (némileg hangyának érezve magát), valószínűleg elképzelni sem tudja, milyen lehetett a látvány 3-4 ezer évvel ezelőtt, amikor az előkelőségek még hajóval érkeztek a Níluson a szertartásokra.

A karnaki templomnál is nagyobb területű lehetett III. Amenhotep halotti temploma, a luxori templommal szemközt, a Nílus nyugati partján, a fáraó palotájától, Malkatától nem messze. Szinte teljesen elpusztult, de megmaradt a fáraó két hatalmas, 18 m magas kvarcit homokkő ülő szobra, a *Memnón-kolosz-szusok*, melyek kb. 3400 éve állnak a thébai nekropoliszban, a Nílus partján. Az időszámítás első évszázadában élő történetíró, Sztrabón számolt be az i. e. 27-es földrengésről, melyben az északi szobor deréktól felfelé összeomlott, és ettől

kezdvé hajnalonként „énekelt”, halk füttyülő hangot adott – feltehetően az emelkedő hőmérsékletben elpárolgó harmat miatt. A görögök a szoborban a trójai háború egyik hőst, Memnont látták, aki énekével köszönti anyját, a Hajnalt. Az éneklő szobor legendája sokakat vonzott, állítólag hittek jósló tehetségében is. Római császárok is jóslás reményében látogatták a szobrot. Septimus Severus császár összeillesztette a kettétört szobrot, így 199-ben a hang örökre elhallgatott. A Memnón-kolosszusok arcából alig látszik valami, de robusztus méretük az üres tájban ugyanazt a fenséges, időtlen biztonságot sugározza, mint a karnaki templomegyüttes megmaradt, az örökkévalóság bizonyosságát mutató szobrai.

III. Amenhotep (1402–1364) uralkodása idejéből, sőt az egész XVIII. dinasztia elejétől a XIX. dinasztia végéig tartó korszakból, az Újbirodalom előkelőinek temetőjében, Théba nyugati oldalán százával tárták fel a sírokat s bennük számtalan falfestményt. Az Óbirodalom és a Középbirodalom korából sokkal kevesebb festmény maradt meg, s állapotuk sem olyan kielégítő. Az Újbirodalomig, az Amarna-korszakig a festészet és a rajz, akárcsak az írás, eszköz volt a vallási előírások, a világkép közvetítésére. Kötött volt az ábrázolásmód és a motívumkészlet is. A fejét és az orrot profilban, a szemet azonban előlnézetben láttatták, a vállak szembefordulnak, a medence oldalnézetben, az alak egyik lábával előrelép (a szobrászatban a lábakat mindig egymás mellé helyezték), a lábak oldalnézetben. A színek mindig szimbolikusak, intenzívek és ragyogóak, rituális jelentésük miatt a festők csak azt ábrázolhatták, amit a vallás megengedett. A színezésnek pontos jelentése volt, akárcsak az építész által használt anyagoknak az épület minden részének jelentésében és szerepében. Az istenek szentélyeiben, a halotti kápolnáknak, a föld alatti sírokban a falfestmények vég nélküli sorozatban jelennek meg, akárcsak a hieroglifák. Szakrális és mindennapi jelene-tek, a témákat és a beállításokat a papok határozták meg. A falfelületeket egymás fölé helyezett, horizontális sávokban díszítették.

Tökéletes a kidolgozásuk már a IV. dinasztiaiban; a piramisépítő Kheopsz apja, Sznofru idején, i. e. 2550 körül készült, ún. *Médiumi ludak* (Kairó, Egyiptomi Múzeum) falfestményein is, de a legszebbek az i. e. 1400 körüli időben készültek, s a thébai temetőkből kerültek elő. A festők névtelenek, de rendkívüli tehetségűek, mint azt a British Museumban látható falfestmények bizonyítják (pl. *A kis marhahajcsár*, *Lakoma a Völgy ünnepe alkalmából*). A XVIII. és XIX. dinasztia festői a kötelező ábrázolási előírások megtartása mellett és ellenére érzékel-tenni tudták, hogy alkotó egyéniségek. A mozgalmas és lenyűgöző falfestmények hatásukban semmivel sem maradnak el attól, amit a templombelső, -oszlopok a térszervezéssel, vagy amit a festett szobrok és reliefek keltenek.

„Légy írnok!” – hangzott el gyakori intelemként a tanulni vágyó, a tudást igen nagyra becsülő egyiptomiak körében a hivatalnoki ranglétrára lépő ifjak számára. Az írnostság annyira kedvelt, becsült foglalkozás volt, hogy a memphiszi előkelők – olykor még hercegek is (pl. Huenré herceg, IV. dinasztia) – írnostszobrok formájában örökítették meg magukat. Fáraókról (Horemheb, II. Ram-

szesz) is készültek szobrok és képek, melyeken írnokei pózban, kezükben író-náddal, térdükön papirusztekercssel láthatók. „Törekedj a tisztviselői hivatás elérésére. Egy írnoke, aki tehetséges a szakmájában és művelt, nagyon szerencsés. Kitartóan tanulj, hogy elsajátítsd az írás mesterségét. Egyetlen percet se vesztess el feleslegesen...” (Kákossy László könyveiből)

Az egyiptomi írás emlékei az i. e. IV. évezredből maradtak ránk. Írnokokat ábrázoló szobrok a legkorábbi művek között szerepelnek. Az írás és a nagyra becsült, adót sem fizető írnokek szobra az örökkévalóságot biztosította. Nagyon kevesen tudtak írni még az egyiptomi előkelők köreiben is (a több mint ezer hieroglifából mintegy hétszázat a mindennapokban is használtak). Nők is lehettek írnokek (pl. Idut hercegnő az V. dinasztia-ban, Meritaton királynő a XVIII. dinasztia-ban), és jó képességű, intelligens, alacsony származású fiatalok is tanulhattak (pl. Szenenmut, Hatsepszut fáraónő minisztere vagy Horemheb, aki titkár, majd főparancsnok, végül fáraó lett). Nevelésük öt éves korukban kezdődött, a diplomáciai levelezés nyelve, az akkád mellett más nyelvet is tanultak. Szakosodás is létezett: királyi, templomi, katonai, kincstári, gabona-számlálási stb. írnokek. Eddig egy ilyen iskolát, ún. „életházat” (*per ankh*) tártak fel az Ehnaton alapította Ahet-Aton városában. A királyi magán- és a templomi könyvtárakban és levéltárakban papirusztekercseket őriztek. A XIX. dinasztia idején élt Tjai királyi írnoke sírjában az írnokek sorait oldalnézetben, a levéltár iratszekrényeket tartalmazó helyiségeit felülnézetben örökítették meg.

A legismertebb és talán a legszebb írnoke-szobor Párizsban, a Louvre-ban látható: *Kai írnoke* (Szakkara, V. dinasztia, mészkő, 53 cm). A háromszögbe, piramisformába komponált ülő alak rendkívüli nyugalmat áraszt, figyelmesen tekint előre, test- és fejtartása, válla, kézmozdulatai munkájának alárendeltek. Többszerűen mintázott: keresztbe tett lábbal, talpazaton ül. Egyszerre realisztikus és stilizált a mellkas és a has izomzata, a ráncok, a vállcsontok, a nyak (szinte lélegzik). A fej anatómiailag pontos, az arc részletei, a színezett, feszülő bőr, a kontúros kék szem rendkívüli plasztikai érzékről, kiemelkedő képességű szobrászról tanúskodik. Egyszerre karakterizáló, az egyéni jegyek megmutatója (pl. az éles, okos száj, a csillogó, mágikus szem, az intellektuális tekintet, a figyelmeztetett és temperamentumos arckifejezés az orr körüli ráncokban), ugyanakkor az írnokság elvont ideájának is megfelelő, épp a szigorú geometrikus formák által. Szép a színezése is, a vörös festésű test, a fekete haj, a fehér kötély; a halványsárga papirusztekercs és a kék szem ragyog. A kompozíció tökéletes. Még egy figyelemre méltó és az írnoke-szobrokon ritka mozzanat: az írásra kész jobb kéz ujjainak és a papiruszt tartó bal kéz hüvelykujja körmének plasztikus megformálása. Valószínűleg ez is hozzájárul, hogy az alig több mint fél méteres szobor messziről és közélről egyaránt monumentálisnak hat, mintha nagyobb léptékű volna.

Ha a kairói Egyiptomi Múzeum névtelen írnokat összehasonlítjuk a louvrebelivel, érzékelhetjük a két szobrász képességei közötti különbséget. A piramidális kompozíció ennél még hangsúlyosabb, a felsőtest és a karok itt is igen plasztikusak. Az arc karakterisztikus (Szakkara, V. dinasztia, mészkő, 51 cm),

az erőteljes, határozott orr, a mosolygó, enyhén lebiggyesztett száj az egyéniség megmutatását, a komponálás módja az írnoi ideál ábrázolását szolgálja. A szakirodalom egyöntetűen (ez ritkán fordul elő) a párizsi *Írnokot* tartja a legszebb írnokszobornak – s talán ezért a legismertebb.

A *Vörös írnoi* (Párizs, Louvre) vagy a *Falusi bíró* (Kairó, Egyiptomi Múzeum) eleven szobrai után IV. Amenhotep (később Ehnaton; Újbírodalom, XVIII. dinasztia, 1364–1347) idejéig nem találunk hasonlókat, a Középbírodalom hosszú évszázadai alatt a kultikus ábrázolásokra a merev, statikus, szertartásos formák jellemzők, az elvont, de racionális hagyományörzés, a realitástól távoli, idealizált minták szerint. Az udvari konvenciók alapján a szobrok és a falfestmények reprezentatív képekké válnak. Mindkét szobor az V. dinasztia idejéből, a magánszobrászat kiemelkedő korszakából való.

Falfestményekről is ismerünk írnokábrázolást, például Menna thébai sírjából. Menna IV. Thotmesz királyi birtokainak írnoka volt. Az egyik jelenetben családjával együtt vízimadár-vadászaton vesz részt, a másikon egy bika rituális megtisztításán látható. A sír mestere nagy tehetségű, virtuóz festő lehetett.

Az V. dinasztiai Izszeszi király idejéből (i. e. 2400 k.) származnak az első olyan papiruszok, amelyekre írtak is (a szöveg nélküli legrégibb papiruszdarab az I. dinasztia korából származik i. e. 3000 körülből).

Ha bármelyik múzeumban (pl. Berlin, Kairó) egyiptomi gyűjteményt nézegetünk, nem kell különösebben szakértőnek lennünk ahhoz, hogy megkülönböztethessük azokat a szobrokat, domborműveket, tárgyakat, falfestményeket, amelyek Ehnaton rövid uralkodása idején készültek, az előtte és az utána következő egyiptomi kultúra alkotásaitól. Ehnaton apja is nagy építő volt: III. Amenhotep udvarát a luxori templomban sokan tartják a legszebb egyiptomi építészeti együttesnek, különösen a nagy udvart három oldalról körülvevő, papiruszkotheget utánzó, bimbót formázó oszlopfőben végződő oszlopokat. A középső sor előtt ül hatalmas trónusán, a jellegzetes fáraóöltözékben a jelentékeny király.

Kevés uralkodónak, kevés történelemformáló személynek van akkora irodalma, kultusza, mint a IV. Amenhotep nevet Ehnatonra cserélő („Aton üdvössége”, „a napkorong jötevője”), furcsa külsejű, rendkívüli képességekkel megáldott embernek. Megítélése ma is ellentmondásos, akárcsak saját korában. Az interneten számos, napjainkban született írás bizonyítja, hogy nem is ember volt, hanem földöntúli lény (kettővel vagy néggyel több génnel és 3,5–4,5 m-es testmagassággal). Hosszú évtizedek óta Mózással, a zsidó vallás, a monoteizmus megteremtőjével kötik össze (a legendák szerint talán a testvére, vagy a két személy azonos). Tartják hermafroditának (a dokumentumok szerint hat lánya volt), biszexuálisnak, súlyosan elmebetegnek, antiformalistának és így tovább. Nevezik „baljós önkényúrnak”, gyengeelméjűnek, titokzatosnak, békés misztikusnak, eretneknek, forradalmárnak, hasonlítják rossz emlékezetű római császárokhoz, Hitlerhez, Maóhoz, Napóleonhoz. A történészek és az írók (számos regény hőse) egy része elismeri: nagy formátumú, karizmatikus reformer, val-

lásalapító volt. Tartják a világtörténelem „első prófétájának” és „első individualistájának”, az általa irányított új, természetelvű művészetet „impresszionizmusnak”. Egy biztos: amit létrehozott és létrehozott, kiemelkedik az egyébként is jelentékeny egyiptomi építészet, szobrászat, irodalom, tárgykultúra gazdag folyamából. Mint az Egyiptom létét meghatározó, bő termést biztosító egykori Nílus, olyan bő termésű az egyiptomi művészet. Ebből a gazdagságból, sokaságból, minőségből kitűnni Ehnatonnak nyilván azért sikerült, mert rendkívüli céltudatossággal, kérlelhetetlen, következetes irányítással, akarattal, mélységes hittel, meggyőződéssel szállt szembe évszázados – sőt évezredek – hagyományokkal, kialakult formákkal, szemléletekkel (lásd *Ehnaton portréja*, relief, Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung).

Ha csak egyetlen egész alakos domborművet nézünk meg alaposan, Ehnaton szobrászáét, akinek több száz, ezer egyiptomi szobrásszal szemben a nevét is megőrizte az emlékezet, könnyebben megértjük Ehnatont és bukásra ítéeltségét is. Bak (vagy Bek – jelentése: szolga) és felesége szemben áll a nézővel, pocakos (sörhasú?), cseppet sem szép, nem idealizált, s mindez i. e. 13-ban, azaz több mint 3300 évvel ezelőtt (valószínűleg ez a legkorábbi ismert önarckép, Berlin, Altes Museum). Megrendelője rákényszerítette a realizmusra, időnként szinte karikatúraszerűen próbálta valóságosnak láttatni még Ehnatont is, ezzel az egyéni jellemvonásokat hangsúlyozva – addig és még sok száz évig szokatlan módon. A Bakot (Beket) és III. Amenhotep-kolosszust alkotó Mentet ábrázoló asszuáni sztélén a két szobrász azt állítja, hogy Ehnaton „tanítványa, akit őfelsége oktatott”. Ez azt jelentheti, hogy az ő irányításával készültek azok a szobrok, amelyek – nemritkán eltűnözve – a valóságot s nem az ideákat akarták megmutatni.

Ehnaton a XVIII. dinasztia kései periódusának uralkodója, III. Amenhotep és a núbiai Teje (Tia) fiaként feltehetően i. e. 1378. november 24-én született (más adatok szerint i. e. 1364–1347 között élt, vagy 1353-tól 1335-ig). Csupán 12 éves, amikor aktívan építkező, nagyra törő, sokat háborúzó apja halála után átveszi a trónt (más források szerint 12 évig apjával együtt uralkodott; 1355-ben, 1353-ban vagy 1347-ben került a trónra, uralkodói neve Noferheperur Uaenré, azaz „Szépek Ré alakjai; Ré egyetlene”). Egyiptom fénykorát éli. Feleségével (aki valószínűleg a féltestvére), Nefertitivel (Nofretéte – jelentése: „eljött a szép hölgy, a szép Aton szépségéből fakad”) az addig nem különösebben tisztelt fénykorong, fénygömb, a Nap – Aton – kultuszát erősítik, szembekerülve a nagy hatalmú Amon-papsággal és békepártisága miatt a katonasággal is. Új főváros építésébe kezdett Tell el-Amarnában, krétai kézműveseket is alkalmazva az általa tisztelt egyetlen isten, a Napisten tiszteletére. Atonnak nincs képmása, mint az ősi isteneknek, és nem kizárólag Egyiptom, hanem az egész világ istene. Az egyetlen, az univerzális Isten. Aton a fény őseleme, a láthatatlan egy-Isten látható szimbóluma, a Napon keresztül megnyilvánuló intelligencia, aki a napsugarakon keresztül ad életet a földi lényeknek. Aton jelképe a domború korong, amelyből kézfejekben végződő sugarak indulnak ki (pl. *Ehnaton fáraó családja áldozatot mutat be Atonnak*, dombormű, Berlin, Altes Museum). Ehnatonnak tulajdonítják az Ay főtisztviselő amarnai sírjában talált *Naphimnuszt* (melyet a bibliai

104. zsoltárral rokonítanak, ezzel is alátámasztva az Ehnaton és Mózes közötti kapcsolatot):

*A világ a Te
kezedben van,
ahogyan
megalkottad.
[...]
Milyen sokfélék a Te
műveid!
Te alkottad tetszésed
szerint
a földet, az embert,
minden állatot.
(egyiptomiból angolra fordította Sir Alan Gardiner,
angolból magyarra fordította Meritaton Isetnofret)*

Egy másik fordítás szerint: „Te vagy az egyetlen isten, kihez senki sem hasonló.” Egy thébai templomfal talányos felirata szerint a régebben tisztelt istenek „beszüntették mozgásukat”, az örökké létező és mozgó napkorong az egyetlen isten, az élet fenntartója. Megint más fordításban:

*Megalkottad a távoli eget,
Hogy benne tündökölve lakj,
És látva láss mindent,
Mit létrehoztál,
Ki voltál egymagad.
(„Ó napkorong ura a fénynek...” Himnuszok az ókori Egyiptomból. Grigácssy Éva műfordításai. Balassi Kiadó, Budapest, 2007)*

Számos más városban is emeltetett új építményeket, szobrokat, domborműveket az új hitnek megfelelő művészi stílusban, új ikonográfiai felfogásban. A karnaki szoborkolosszusok egynegyede a királynőt ábrázolja, a Tell el-Amarna-i falfestményeken ő maga, Nefertiti és lányaik láthatók. Ehnaton a szobrok, domborművek alapján hosszú arcú, hosszú orrú, vastag ajkú, keskeny csípőjű férfi, akiből rendkívüli erő sugárzik. Erről a tudatos, saját korát meghaladó gondolkodóról még azt is megerősítik, hogy képes volt a hitvilág, az építészet, a szobrászat megreformálásán túl a már korán rögzült egyiptomi írás megváltoztatására is: miközben a XVIII. dinasztia, így igen sikeres apja, a 38 évig uralkodó III. Amenhotep idejére már lényegesen eltér egymástól az írott és a beszélt nyelv, Ehnaton képes arra, hogy a beszélt nyelvet tegye az írás nyelvévé, vagyis az újegyiptomi nyelv irodalmi rangra emelkedett.

A számos megmaradt Ehnaton-ábrázolás közül néhány igen nagy és kisebb méretű szobor sokat elárul Ehnatonról, az újító emberről. Az egyik (ma: Kairó, Egyiptomi Múzeum) a karnaki Nap-templom egyik pillére volt. Ezt a szentélyt IV. Amenhotep uralkodása kezdetén építtette. Itt az uralkodót látjuk: a csaknem egész alakos, sovány test megformálója – valószínűleg Bak (Bek) – megrendelőjének óhaját követve eltér az egyiptomi, az istent és embert ötvöző hagyományoktól: nem leplezi a hosszú nyakat, a beesett mellkast, a vékony kart, az alacsony fekvő csípőt, az előredülledő hasat, a vastag combot, az aránytalanul hosszúkas, hegyes állú arcot, rajta leginkább egy kifinomult lóéhoz hasonló orrnyerget s a negroid beütésre utaló vastag, szorosra zárt ajkak. Mintha testi jellegzetességei, aszimmetriái s nyílt megmutatásuk is azt szolgálná, hogy megkülönböztesse, elkülönítse magát az előző három Amenhotep nevű fáraótól és a Ramszeszekről (akiket nem lehet egymástól megkülönböztetni – ezt egy séta a British Museum egyiptomi gyűjteményében példásan bizonyítja) és a többi elődjétől, individualitását hangsúlyozva, azt, hogy ő egyetlen és megismételhetetlen példány. Ezzel is istenével azonosul. Talán az is szerepet játszik önmaga testi esendőségének megmutatásában, hogy szellemi, lelki, intellektuális kiválóságának teljes tudatában volt, azzal is, hogy egyéniségével és eszméivel képes hatni más emberekre, miközben megőrzi tekintélyét, határozottságát, függetlenségét, bizonyos értelemben kíméletlenségét is.

A másik karnaki eredetű Ehnaton-portré ehhez képest mindössze 63 cm, homokkő (ma: Berlin, Altes Museum), ám monumentális hatást kelt, akárcsak a Kairóban látható. A Brüsszelben (Musées Royaux d'Art et d'Histoire) őrzött mészkő reliefen profilban ábrázolják, ugyanolyan szokatlan realizmussal, mint az előző szoboré, amely szemből mutatja az érzékeny, befelé figyelő, elmélyülten gondolkodó arcot. A szobor és a relief a misztikus, a rajongó, a saját maga által teremtett hitre koncentráló Ehnaton-t mutatja. Akárcsak a Louvre-beli változat, amelyen a vallásreformer néz szembe konokul, mindenre eltökélten alattvalóival, követőivel és ellenségeivel (s persze velünk, mai nézőkkel, akik megborzongunk ennyi erő, elszánás és az alkotó ilyen fokú tehetsége láttán). Számunkra a leginkább megszólító, megrendítő a nem emberméretű töredék – 1,37 méter magas, 0,88 méter széles, 0,60 mély – a Louvre-ban, egy oldalfolyosón áll egy bejárati ajtó közelében. Luxorból, a karnaki templom pilléréről került Párizsba. Mindennél, papiruszoknál, ékírási tábláknál, magánházakban felállított, a királyi családot ábrázoló kis oltároknál, domborműveknél, sírfeliratok hálahimnuszainál jobb dokumentuma annak, ki is lehetett valójában a IV. Amenhotep néven fáraóvá lett, majd trónra kerülése 5. évében nevet változtató Ehnaton. Sokan csúnyának tartják, mások csúnyaságában is egyéninek (Kákosi László is *Ré fiai* című könyvében), külsejét meghökkentőnek (e tankönyv írói – egy idős professzor asszony és egy fiatal nő, két fiú mamája – kifejezetten megnyerőnek, sőt: szépnek látják) e senki máshoz nem hasonlítható férfiút. „Ki voltál egymagad”... „Messze voltál és közel voltál... – vallja Ehnaton *Naphimnuszában* istenéről –, ki millió formát teremtettél magadból.” Mintha csak önmagáról írná e sorokat, mintha erről vallaná az egykori karnaki pil-

léreken álló Ehnaton-szobrok. Néhányan biztosan megértő és méltó társai voltak: anyja, Teje királynő, akinek különös szépségű portréja, mely kicsisége (9,5 cm) ellenére is monumentális, ugyancsak Berlinben látható, akárcsak a felesége, a szellemi társé, Nefertitié, és ide sorolható az elgondolásokat kőbe formázó Bak (Bek) is.

Ha a párizsi, berlini, kairói múzeumokban őrzött Ehnaton-portrék derengő mosolyát és mandulavágású, szokatlan formájú szemét figyeljük, azt a zárttságot, amit arcának minden részlete hordoz, és hozzágondoljuk a szobrásznak a korszakra nem jellemző (és ezt a korszakot évezredekben mérhetjük!), aprólékos, gondos, figyelmes munkáját, közelebb jutunk annak megértéséhez, mi mindentől olyan meggyőző e szobrok – és modelljük – kisugárzása, erőteljes hatása. Alig néhány jelentős szobrász munkája és alig néhány „nagy ember” (ahogy Freud nevezi Mózes-könyvében Ehnatont) fogható ezekhez a művekhez s a művekben megőrzött személyhez a kultúratörténetben.

Az egyistenhit, az univerzalitás eszméjének híve, terjesztője – szimbolikus értelemben megteremtője – az ábrázolások szerint mintha maga is nyughatatlan, szellemi lény volna – istenéhez hasonlóan.

Felesége, társa, Nefertiti a „Tiszta arcú”, „Az Öröm Úrnője”, „Bájjal Megáldott”, „Nagy Szeretetű”, „A szép, aki ott jön”, gyönyörű asszony lehetett. Arca finom, orra egyenes, szemöldöke szépen ívelt, bőre rózsaszínes-barnás, nyaka hosszú. A berlini Altes Museumban látható, 48 cm magas, törékeny mészkőből készült, festett szobron jobb szemét hókristály berakással képezték ki, és szemfestékekkel rajzolták körbe. Bal szeme hiányzik (ez számos találgatásra ad okot: szembajára, a szobrász bosszújára, esetleg a szobor befejezetlenségére). Fején lapos végű, aranszalagokkal díszített, kék korona. Életkorát is valóságúen ábrázolták, arcán és nyakán könnyen kivehetők a ráncok. A színes festés csaknem teljesen ép, bal orrtővénel és bal szeme sarkában a bőrszín meleg tónusa miatt ragyog az egész arc. E mellszobor ismeretében hihető, amit egyiptológusok állítanak: a főfeleség, a ragyogó szépségű, különös és nem hercegi, királyi családból származó Nefertiti egyenrangú, méltó társa férjének a változások, újítások megvalósításában.

Talán nincs is olyan kultúratörténeti, régészeti, művészettörténeti könyv, amelyik ne lelkesen írna Nefertiti szépségéről, kifinomultságáról, kiemelkedő, csodálatos mivoltáról. A szakírók is kilépnek a kötelezőnek vélt tudományos tárgyilagosságból, ha róla szólnak. Sokan tartják a több mint háromezer éves, befejezetlen szobrot és asszonyt megdöbbentően modernnek. Népszerűsége Leonardo *Mona Lisá*jáéval vetekszik. A portrét Thotmesz szobrász Tell el-Amarna-i műhelyében találta Burckhardt 1907–08-as ásatásai során, melyeket a berlini Deutsche Orient-Gesellschaft finanszírozott.

Számos más mészkőszobor, dombormű őrzi az enyhén nyújtott koponyájú, hosszú, vékony királyné karakteres arcát, olykor egész alakját. Teste rendkívüli szépségét egy Berlinben őrzött meztelen szobrán és Párizsban, a Louvre-ban egy vörös, áttetsző, finoman redőzött vászonruhában lépkedő, érzéki szobortorzó mutatja. A váll és a mell kecses íve, a vízszintesen bemélyített

köldökvonal, a bőr ráncai az átlátszó ruha alatt, a ruha ráncai a szobrász zsenialitásáról tanúskodnak, s persze modelljük megragadó szépségéről.

Számunkra még a közismert berlini büsztnél (mellszobornál) is kedvesebb a kairói Egyiptomi Múzeumban őrzött, rózsaszín kvarcitból készült, ugyancsak befejezetlen, gyönyörű, átszellemült fej. A szép ívű, kemény embert sejtető szájon vörös festék, a szemek körül és az egyenes, kíváncsi orr alatt határozott, fekete kontúrvonalak. Ilyen egyszerre okos és szép, fürkészően értelmes és nőies, határozott és érzékeny arcot keveset ismerünk a művészettörténet emberi portréinak sorában. A mi képzeletbeli múzeumunkban, virtuális képgalériánkban csak Donatello *Bűnbánó Mária Magdolnája* hasonlítható ehhez a kivételes személyiséghez (s persze kivételes szobrászhoz). A szoborfej ugyancsak Thotmesz Tell el-Amarna-i műhelyéből került elő az első világháborút megelőző években, alig száz éve ismerjük csupán.

Fiút nem szült, a hat lány közül a négy kisebb az Aton tiszteletére épített új és akkori viszonyok között igen modern fővárosban, Ahet-Atonban („Aton fényhegye”) látta meg a napvilágot. Oxfordban, az Ashmolean Múzeumban látható egy falfestmény részlete a Tell el-Amarna-i királyi rezidenciából, melyen a tradicionális egyiptomi ábrázolásmódtól eltérően az igen tehetséges, névtelen festő a lányokat nem kisméretű felnőttként ábrázolta: kerekded gyermeki vonásaik vannak, és anyjukhoz, apjukhoz hasonlóan részletező módon és szuggesztívan mutatta be őket. Az Ehnaton és Nefertiti ihlette festészet is rendkívül merész, olykor szinte expresszív, az új teológia szolgálatában áll, valóság-hűsége törekvő, különösen az „eretnek városban”. A természet, a növények, a madarak, a papiruszbozótok – és így tovább – színpompásak, költészet és realitás árnyalt ötvözetek, érzékenyek, elegánsak. Alkotóik igazi egyéniségek.

A régebbi karnaki Amon-templom közelében építtette fel Ehnaton a *Gempaaton*-komplexumot („a Napkorong megtaláltatott”), a főtemplom és a palota mellett itt külön temploma (Hut-benben – „A benben-kő palotája”) épült Nefertitinek. Itt domborműveken kizárólag őt ábrázolták, a fáraót nem. A feliratok „Aton legszebbjének”, „Aton szépének szépeként” nevezik.

Az Atonnak szentelt főváros határköszteléinek mindegyikén Ehnaton és Nefertiti látható egy, két vagy három lányukkal együtt, fölöttük Aton, akinek kezekben végződő sugarai az *ankhot*, az élet jelét nyújtják feléjük (pl. *Ehnaton és családja*, *Ehnaton és Nefertiti gyermekeikkel*, i. e. 1345 k., oltárrelief, mészkő, 32,5 × 39, Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung). A királyi családot az addig megszokott formális, merev megjelenítés helyett könnyedebben, természetesebben ábrázolták mindennapi tevékenységeik közepette. A falakat és az oszlopokat élénk színekkel festik, növények, madarak, halak és egyéb állatok, vidám természeti jelenetek díszítik. Naturalizmus, szimbolizmus, sőt: expresszivitás – Ehnaton harmadik lányáról, Anheszenpaatonról az Amarna-kor lezárulta után készített, torzítatlan fejformájú szobor is bizonyítja, hogy a nyújtott koponyaformák, testi deformítások az új szemlélet következményei (a magánházakban, magánkápolnában talált Ehnaton- és Nefertiti-szobrok mentesek a túlzásoktól, az erős naturalizmustól).

Nefertiti egyszer csak eltűnik Ehnaton környezetéből (haláláról nincs bizonyíték, talán férfinéven társuralkodó lett, talán Szemenhkaré fáraóval azonos). Származása is ismeretlen. Az ókori művészek, az egyiptomi, asszír, babilóniai és mások által létrehozott szobrok, domborművek közül kimagaslik mindegyik, amelyik Nefertitit ábrázolja.

Ehnaton uralkodása 17. évében hunyt el, sírja még befejezetlen volt, az eredetileg előcsarnoknak szánt helyiséget avatták sírkamrává. Betegség? Meggyilkolták? Az Amon-hitet visszaállítani akaró papok megmérgezték? Az utód Tutanhatonnak, azaz „Aton élő képmásának” (talán Ehnaton és a második feleség, Kia fia, esetleg Ehnaton öccse; a legújabb feltételezések szerint Ehnaton legidősebb lányának, Meritatonnak a fia) nevet kellett változtatnia (a névváltoztatás jelzi, hogy visszaállították jogaiba a régi főistent, Amon): Tutanhamon elhagyta a fővárost, Ahet-Atont, vissza kellett térnie a régi valláshoz. A róla és feleségéről (Ehnaton lánya) készült aranyozott és festett faragás a trónszéken (i. e. 1330 k., Kairó, Egyiptomi Múzeum) még az új istenhit, új művészeti alkotásmód szellemében készült. (1922-ben – tízévi kutatás után – fedezték fel a sírját a Királyok völgyében, kifosztatlanul. Tutanhamon közismertségét meglepően épségben maradt sírjának köszönheti. Múmiája most is ott található. Sokak szerint az ő aranymaszkja a legismertebb ókori egyiptomi műalkotás.)

Ehnaton vallásának és emlékének üldözése a XVIII. dinasztia utolsó fáraója, Horemheb uralkodása idején kezdődött: szobrainak arcát összetörték, fővárosát és a karnaki Gempaaton lerombolták, épületeinek kőtégláit (szerencsére, mert így megmaradtak feliratok) más épületekbe építették be, az ő és családtagjai nevét igyekeztek mindenünnen eltüntetni, a feliratokból kivakarni, a későbbi királylistákon sem az ő, sem közvetlen utódai nevét nem szerepeltették. Mindezek ellenére egyik egyiptomi uralkodópár sem lett olyan híres, és egyikről sem tudunk annyit, mint Ehnatonról és Nefertitiről.

Állítólagos sírját megtalálták, szarkofágját és múmiáját – a mindenféle találgatások, bizonyítékok ellenére – nem.

JAVASOLT IRODALOM

- A művészet kezdetei.* (A művészet története) Corvina Kiadó, Budapest, 1990
Kákossy László: *Réfiak.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 1995
Kákossy László: *Az ókori Egyiptom története és kultúrája.* Osiris Kiadó, Budapest, 2005
Longley, Elizabeth: *Az ókori Egyiptom.* Helikon Kiadó, Budapest, 1996
Shulcz, Regine – Seidel, Matthias: *Egyiptom.* Vince Kiadó, Budapest, 2007
Vargha Edit: *Napkorong a fej alatt.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985., 1998
Wilkinson, Richard H.: *Az ókori Egyiptom templomai.* Alexandra Kiadó, Pécs, 2007

KÉPEK

Art of Ancient Egypt: Web Resource

(<http://www.art-and-archaeology.com/timelines/egypt/egypt.html>)

egyiptom.lap.hu

Eternal Egypt – L’Egypte Eternelle (<http://www.eternelegypt.org>)

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Egyptian Art

King Padibastet’s Tomb. The Virtual Egyptian Museum

(<http://www.virtual-egyptian-museum.org>)

Meritaton (<http://meritaton.fw.hu/>) – Amarna

4. FEJEZET

A krétai kígyóistennők. A knósszoszi palota Mükéné városa

A krétai vagy minószi civilizáció színvonala jelen korunkból nézve is igen magas. A szabályosan tervezett városokban, igényes, többszintes házakban lakáskultúrájuk ennek csak az egyik ága. A legendák szigete, Kréta – ez a földközi-tengeri sziget – az i. e. 2600–1400 közötti, a legrégebbi ismert európai kultúra az emberiség történetének egyik legérdekesebb, legmeghökkenőbb és legszebb helyszíne.

A krétai vagy minószi civilizáció eredete, kialakulásának körülményei nem pontosan ismertek. Valószínűleg Anatóliából érkezhettek ide telepések (az ősi etruszk népcsoportot is innen származtatják). Egy görög legenda szerint Zeusz és Európé vak fia Minósz istenkirály, aki a Nap lányát, Pasziphaét vette feleségül. Minósz eredetileg a krétai királyok címe lehetett, róluk nevezték el a civilizációt minószinak. A görögök a krétai őslakókat *pelaszgoszoknak* nevezték, szerintük földrajzi helyzetük, tengeri kereskedelmük, a szomszédos keleti kultúrákkal való érintkezésük következtében virágzott fel rendkívüli műveltségük.

Az a tény is szokatlan a babilóniaiak, mezopotámiaiak, hettiták, egyiptomiak kultúrájával összehasonlítva, hogy nincs olyan istenpantheon, mint a felsoroltaknál, és ami keveset az előzők isteneihez viszonyítva a krétai istenekről tudunk, az is a nőistenek, az ún. kígyóistennők elsőbbségét jelzi. A földanya tiszteletére alakult ki a bikakultusz. Isteneiket nem formázták meg szobrokban, kultuszukból hiányzott a képi ábrázolásokhoz kötődő szertartások rendje. Valószínűleg a szabadban, a természetben és szent barlangokban végezték a feltehetően a neolitikumból tovább élő természethit szertartásait, illetve a loggiás homlokzatokkal a környezet felé nyitott palotákban a többi közösségi funkció mellett. A kultusznak egyéni formái lehettek, mint ez egy agyagpecséten látható, amelyen egy alak egy hegyi istennő előtt imádkozik, vagy egy domborműves kőedény töredékén, amelyben egy szentélyben tartózkodik valaki.

A knósszoszi palotában találták a legszebb kígyóistennő-szobrot (i. e. 1600 k., Kréta, Heraklion, Régészeti Múzeum). A fiatal, fedetlen kerek keblű, földig érő szoknyát s azon ovális formájú, geometrikus díszítésű kötényt viselő nő oldalra kinyújtott két kezében egy-egy fejjel lefelé tekergő kígyót tart. Fején talán egy macska ül, ez feltehetően királyi szimbólum. Ugyancsak fedetlen keblű egy másik ábrázolás, földig érő ruhában, jobb kezében a kígyó (i. e. 1500 k., Boston, Museum of Fine Arts). A görög mitológiában Ekhidna kígyóistennő az oroszlán anyja, az állatot Héra istennő büntetésül küldte az argoszi hegyekbe. Az egyiptomiaknál Utó kígyóistennő a gyermekágyas anyák oltalmazója. A knósszoszi palotában talált, i. e. 16–15. századi kígyóistennők még hordozzák a közel-keleti hagyományok hatását, és a matriarchátusra is utalnak. Elegánsak, érdekesek, mint a palotákban található freskón az ifjak (pl. *Liliomos herceg* – akit egyébként egyesek koronás istennőnek tartanak, míg mások lépés közben ábrázolt fiatal férfinak).

Az i. e. 1900 körül, lejtőre épült Knósszosz, Kréta legnagyobb, viszonylag ép-ségben megmaradt bronzkori épületegyüttese minden valószínűség szerint a minőszi civilizáció vallási és politikai központja (a mai Heraklion közelében, melynek Régészeti Múzeumában látható a leletek egy része). Ötszintes, kb. 1300 helyisége lehetett. Krétával kapcsolatban nagyon sok a ha..., a feltételes mód. Az biztos, hogy i. e. 2000 és 1600 között Knósszoszban, Phaisztosban, Zakroszban, Mallián és másutt rendkívüli paloták épültek, bennük színes freskók, fal-festmények.

*Knósszosz nagy vára, kilenc évig, hol a legfőbb:
Zeusszal társalgó Minosz gyakorolta uralmát*

– szól Homérosz *Odüsszeiá*jában (Devecseri Gábor fordítása, XIX. ének).

Homérosz szerint kilencven város van a szigeten!

A szakrális szertartási központként és egyben királyi lakhelyként funkcionáló knósszoszi palotát Sir Arthur John Evans angol régész harmincévi munkával tárta fel és rekonstruálta az 1900-as évek elején. A palotát többször pusztította földrengés, tűzvész, polgárháború, többször építették újjá. A korábbi hipotézisek szerint a 125 km-re lévő Théra (ma: Szantorini) szigetét sújtó vulkánkitörés, hamueső, szökőár pusztította el a krétai kultúrát. I. e. 1400 körül a palotát ismét felépítették, s még kb. háromszáz évig használták. Vannak, akik szerint a Peloponnészosz-félszigetről érkező mükénéiek rombolták le a palotaegyüttest.

A palota helyiségeinek egy része nyitott, más részük zárt, nem hasonlítanak egymásra; volt, amelyikhez verandák, tornácok csatlakoztak, másokban medencék állhattak; voltak négyzet és téglalap alakúak, s olyanok is, amelyek közepén vagy falai mentén oszlopok sorakoztak. Némelyek világosak, mások sötétek vagy félhomályba borulók. A ma közöttük sétáló is meglepődik rendszertelenségükön, változatosságukon s azon, hogy mennyire eltérnek a korábbi vagy velük egyidős egyiptomi s a későbbi görög épületegyüttesektől. Nem a hatalom demonstrálására épültek, reprezentatív jellegűek, sokfunkciójúak.

A palota középpontja egy 30 × 55 m-es, tágas udvar, nyugati oldalán a reprezentatív épületek, közöttük a trónterem, emögött hosszú folyosóra felfűzve a raktárak, bennük sokszor embernagyságot is meghaladó, geometrikus mintázatú cserépedényekben olajat, gabonát és más egyebet tároltak. Felettük szintén fogadótermek széles díslépcsőkkel. A bensőséges méretek miatt is közvetlen, derűs hangulatot árasztanak – ez az ókor építészetében sehol másutt nem jellemző.

A hatalmas kiterjedésű, többszintes palota déli szárnya különösen monumentális és szövevényes lehetett. A kb. ötven belső udvart sok kis helyiség vette körül, folyosórendszere meglehetősen bonyolult volt, amint azt az alaprajz is bizonyítja. Az áthidaló gerendázatot égő, vibráló vörösre festett, felfelé széleledő oszlopok támasztották alá. Az oszlop formája is különös: a törzs mindig lefelé keskenyedik, fönt párnatagként kidudorodó, gyűrűs fejezet és négyszög abakusz (oszlopfő) zárja le, valószínűleg szimbolikus jelentése lehetett. Színük élénk. Egy freskótöredék jól mutatja, milyen volt a minőszi oszlop (épségben egy sem maradt meg, töredékekből és e freskó segítségével rekonstruálták). A falakat kívül s belül gyönyörű freskók díszítették – például *Fogolymadaras*, *Delfines freskó*. Tiszta színeket használtak, kéket, fehérét, vöröset és sárgát, ritkábban ábrázoltak férfiakat (általában sötét bőrűek), gyakrabban nőket fedetlen kebellet (többnyire világos bőrűek, szőke hajúak). (E könyv idősebb szerzője egyszer hajóval ment Athénból Krétára, játékos, ugráló, szinte táncoló, éneklő delfinek kíséretében. Ámúlt s bámúlt, vajon 3400–3600 évvel ezelőtt ugyanilyeneket láthatott a knósszoszi palota freskófestője?!). Az állatábrázolások életszerűek, mozgalmasak, derűsek. A trónteremben a falakon griffek az alabástromtrónus körül.

A híres, realiztikus, derűs, színes és gyönyörű delfines freskók a királynő megaronjában (szobájában) ma is láthatók, ebben a lakrészben is volt faülökével, folyóvízzel és csatornával ellátott árnyékszék, égetett, geometrikus mintázatú fürdőkád, vízvezeték és szennyvízcsatorna. Esztétika és technika csodálatos és magas szintű egyensúlya, minősége, itt is – és az egész krétai civilizációban. A nagy lépcsőház mai, helyreállított állapotában figyelemre méltó, különösök a freskók nyolcas alakú pajzsai. A palota központi udvarához vezető déli bejáraton van a „liliomos herceg” freskója.

A palota keleti szárnyában van a *bikaugratást* ábrázoló híres freskó, férfiak (a freskón vörössel) és nők (fehérrel festve) vettek részt ezeken a veszélyes kultikus sportmutatványokon. Arany és elefántcsont bikaugró szobrocskákat is találtak. Színes freskók az egész szigeten találhatók palotákban, magánházakban, mélyvörösek, fehérek, ihletettek, érzékenyek. *Hagia Triadában* (ma *Ajia Triada*) találtak egy festett mészko koporsót (i. e. 1400 k.), oldalain megfestve azok a rítusok, amelyeket a halott körül mutattak be.

A teraszos, kaotikusnak mondható épületsoportok alapján alakulhatott ki a római korban a palotához kötődő mitikus legenda, amely szerint a krétai király, Minósz, nem akart feláldozni az isteneknek egy szép bikát, melyet Poszeidón tengeristentől kapott ajándékba. Haragjában Poszeidón rávette Pasziphaét,

Minosz feleségét, hogy egyesüljön a bikával. Nászukból született a bikafejű, embertestű szörny, a Minótauros (neve egyesíti Minosz – a király – és a tauros – a bika – nevét), akit a király a legendás hírű ezermester, Daidalosz által épített labirintusba (labürinthosz) zárt be. Az áthatolhatatlan folyosókból, szobákból álló palotarészbe csak az athéni Thészeusz hercegnek sikerült bejutnia Ariadné, a királylány szerelme és fonala segítségével, hogy megölje a szörnyeteget. A labirintus valódi létezésére nem találtak bizonyítékot, de aki végigjárta a bonyolult alaprajzú knósszoszi palotát, a lakosztályok nyugtalan rendszerét, többször is érezhette úgy, hogy épp itt lehetett a labirintus, amelynek névadója a *labürosz*, a bikakultuszban szertartási célokra használt kettős bárd (ilyet többfelé találtak, például Messzarában). (Thészeusz és Minótauros legendáját számos görög vázafestményen megörökítették.)

A labirintus mitikus jelentésű szimbólum, beavatási út, része a termékenységekultuszoknak. Útvesztő, mely elválaszthatatlan a halál és az élet fogalmától. Számos regény, költemény, zenemű, festmény, film témája a minósi legenda és a labirintus (Ország Lili az 1970-es években festette *Labirintus*-sorozatát).

A krétai labirintusnál régebbi az i. e. 3000 körülről származó írországi Newgrange megalitikus folyosósírainak díszítése, vagy a máltai Tarxien templomban (i. e. 2650 k.), az egyiptomi Peribsen fáraó abüdoszi sírjában (a II. dinasztia, i. e. 2000 k.), a Szardínia szigeti Luzzanas-sír (2000 előtt) egyik kőlapján látható labirintus.

Egy korinthuszi agyagtáblácskán három csillaggal körülvéve ott a Minótauros mint a Bika csillagképe és a napéjegylenlőség jelképe. A sokféle magyarázat a krétai művészet, s ezen belül a Minótauros klasszikus legendáját és annak ábrázolását illetően azért is elfogadható, mert a krétai írást a mai napig sem sikerült megfejteni, pedig 1908-ban Hagia Triada (újgörög: Ajia Triada) közelében (Kréta déli részén) egy olasz archeológus egy templom alagsorában megtalálta a bronzkorból, a minósi kultúra középső időszakából (i. e. 1850–1600) származó ún. *Phaisztoszi korongot* (Heraklion, Régészeti Múzeum). A szakértők szerint valószínűleg naphimnusz, esetleg verses formájú teremtetéstörténet. A korongon 241 szimbólum, 45 egyedi jel látható. Ezek közül a leggyakrabban előforduló szimbólum egy tollas fej (gyalogló emberi figura) és egy sisak (női mell, csengettyű alakú szimbólum).

Azt sem tudjuk, kik voltak e különös építészet, pompás festészet, kiemelkedő kézművesség, magas színvonalú civilizáció létrehozói. A görögök – minden bizonnyal Kréta elfoglalói – *pelaszgnak*, *pelaszgoszoknak* hívták őket. Valószínű, hogy az Égei-tenger szigetvilágának már a neolitikum idején Krétán élő őslakossága az i. e. III. évezredtől élénk kereskedelmet folytatott a kis-ázsiai partokon élőkkal és az egyiptomiakkal is. A keleti kultúrákkal való érintkezés is hozzájárulhatott a gazdag, az elő-ázsiaitól és az egyiptomitól különböző civilizáció, vallás és művészet létrejöttéhez. A nagy kiterjedésű paloták mellett polgárvárosok épültek, a hatalom nem despotikus jellegű volt, inkább a fejedelmek kölcsönösen vállalt függőségi viszonyán alapult, és a korban szokatlan módon biztosított jólétet, szabadságot a lakosság széles rétegeinek. Knósszoszi fajansz város-

mozaikok, többszínű lapocskák kerültek elő az ásatásokon, melyek lapos tetejű, ablakos, többszintes, a tetőn még külön helyiséggel megtöltött házakat ábrázolnak (i. e. 1700–1600 között). Már az i. e. 2100-as évekből kerültek elő terrakottaszobrocskák, a nők harangként elterülő, hosszú szoknyában, ruhaderékban, magas fejfedőben, a férfiak rövid szoknyában vagy ágyékkötőben, bonyolult hajviselettel. Nagyon sok kis állatfigura készült, bikák, szarvasok, juhok, kecskék.

A nőknek – nemcsak a kígyóistennők (pl. i. e. 1500 k., Boston, Museum of Fine Art), hanem a freskók is tanúskodnak erről – megkülönböztetett szerepük volt Kréta szigetén, a mindennapi élet jeleneteiben és a szakrális ceremóniákban, vallási szertartásokban is (pl. a bika átugratásában a férfiakkal egyenlőként vesznek részt – pl. *Párizsi nő*, Heraklion, Régészeti Múzeum). A bikakultusz és a bikaáldozat elterjedt lehetett, ennek bizonyítéka a krétai művészet gyakori témájaként a kő vagy terrakotta bikaszarv, a kultikus bikán átugró jelenetek a freskókon (pl. a knósszoszi palota keleti szárnyából, i. e. 1600–1400) és a bikaugró arany- és elefántcsont szobrocskák.

Az ásatások rendkívül magasan fejlett kézművességről tanúskodnak: bronzból, aranyból, elefántcsontból, zsírkőből és terrakottából készült dísz tárgyakat, serlegeket, edényeket (köztük bikafej formájúakat a bikakultusznak megfelelően), ámulatba ejtő fürdőkádakat, tengeri motívumokkal díszített kerámiákat (gyakori motívum a polip) találtak.

A minószi kultúra egyik legfontosabb lelete – a már fent említett – 15 cm-es *Phaisztoszi* írásos agyagkorong (Heraklion, Régészeti Múzeum) az i. e. 1850–1600 közötti időből, egy templom alagsorából. Hasonló jelek találhatók a Knósszosztól 40 km-re fekvő Mallia palotájában előkerült oltárkövön. Tartalma mindmáig rejtély, megfejtetlen, valószínű, hogy egy naphimnusz vagy egy verses formában szedett teremtéstörténetet tartalmaz. Néhány kutató szerint a 45 jel, 241 szimbólum az anatóliai és az egyiptomi hieroglifákhoz hasonlít.

Thérán, a Krétához legközelebb fekvő *kükládikus* (a bronzkori égei-tengeri szigetek kultúrájának jelzője) szigeten i. e. 1550 körül legalább két város jött létre, melyeket egy vulkáni kitörés i. e. 1500 körül elpusztított. 1967-ben Szpiridon Marinatosz régész vezetésével ép házak sorát tárták fel, falfestményekkel, hatalmas korszakkal. Az egyik ház egy hajóhad parancsnokáé lehetett, benne 7 m hosszú, 40 cm magas festett fríz, amely kultikus, hadi és hajós jeleneteket ábrázol, rendkívül szép hajókkal, állatokkal, delfinekkal, halakkal. Mesterük remek természetmegfigyelő lehetett! Akárcsak az ún. *Béta-ház* egyik helyiségének három falán látható antilopok és az ún. *Delta-ház* varázslatos freskójának festője. Ez utóbbi tavaszi pompázó növényvilágot örökít meg madarakkal. A *Béta-ház*-ban ökölvívó gyermeket is festettek, és innen való *A kék majmok* mozgalmas freskója is (i. e. 1500 k.).

A krétai kultúra igen erősen hatott a mükénéi kultúrára, mely nevét központi városállamáról, Mükénéről, a Peloponnészosz-félsziget északkeleti részén található romvárosról kapta. Az első ismert város, melynek volt akropolisza (fellegváregyüttese). Fontos lelőhelyek még Tirünsz, Spárta, Pülosz.

Egy kereskedőből lett műkedvelő régész, a német Heinrich Schliemann, Trója megszállott kiásója tárta fel 1876-ban Mükénét és látványos, épségben megmaradt arany- és ezüstleleteit (például *Agamemnón halotti maszkja*, aranylemez, 26 cm; az i. e. 1550 körül készült kultikus rendeltetésű *Nesztór-serleg*, arany, 14,5 cm; bikafej formájú *rhüton*, azaz ivóedény, magassága a két arany-szarvval 31 cm). A halottak arcára a királyi temetkezéseknél arany halotti maszkot helyeztek, több rétegből is előkerültek hasonlóak, mint amit már említettünk.

A várost habarcs nélkül egymásra rakott kőtömbökből álló falak (küklopius falazás) veszik körül, legismertebb bejárata az *Oroszlános kapu*, mely szerkezetével az ősi megalitokra emlékeztet, rajta a boltív elődjeként háromszög forma, ezt tölti ki az oroszlános dombormű. Az oszlop két oldalán ágaskodó oroszlánok mellső lábukkal az oszlopos oltárra támaszkodnak. A falak kívül csupaszak, belül élénk színű freskók. Számos sír közül a legismertebb a 15 méter átmérőjű *Átreusz kincsháza*, melyet belül aranyvirágok díszítettek. A 14,5 m átmérőjű köralaprajz fölött 13,2 m magasságig emelkedő, méhkas formájú, álboltozatos építmény az építészet történetének egyik technikai csúcsteljesítménye: messze megelőzi a korát. 33, egymás fölötti sorba rakták pontos illeszkedéssel a kvádertömböket. A klasszikus görög korban úgy vélték, hogy e falakat a mondabeli óriások, a küklopszok építették. 36 m hosszú, 6 m széles folyosón közelíthető meg. Valószínűleg i. e. 1400–1300 körül épült.

A püloszi palota trónterme freskóinak formakincse erős krétai hatásról tanúskodik, akárcsak fürdőkádjaik, a megmaradt gazdag elefántcsont- és ezüstleletek. Tirünsz vastag falú fellegvára védelmi célokat szolgált. A kapuhoz kétoszlopos tornác csatlakozik, középpüti megaron (szoba, oszlopokkal tagolt négyszögletes terem – a görög templomok előképe). A freskók, a kerámiatárgyak, ötvösmunkáik krétai hatást mutatnak, erősen kötődnek a krétai művészethez. A festészet nem csupán díszítő, hanem elbeszélő jellegű (a korai görög vázafestészet előfutárának tekinthető). Tirünsz erődjét is Schliemann találta meg 1884-ben.

A mükénéiek a krétaiaktól vették át a lineáris B írást is.

A mükénéi civilizáció i. e. 1100 körül omlott össze, valószínű, hogy a dór népvándorlás és a belviszályok miatt. A városok teljesen elnéptelenedtek.

JAVASOLT IRODALOM

- Az antik világ. Kréta és Mükéné.* (A művészet története 2.) Corvina Kiadó, Budapest, 1990
Attenborough, David: *Az első édenkert. A Földközi-tenger világa és az ember.* Park Könyvkiadó, Budapest, 1997
Hood, Sinclair: *A minószi Kréta.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1983
Szabó György: *Mediterrán mítoszok és mondák.* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973
Szentkirályi Zoltán: *Az építészet világtörténete.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980
Warren, Peter: *Az égei civilizációk.* Helikon Kiadó, Budapest, 1989

KÉPEK

- Akrotiri (Santorini) – Wikipedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Akrotiri_\(Santorini\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Akrotiri_(Santorini)))
Kreta-kepgaleria.lap.hu
Minoan Crete Archeological Sites
(<http://www.ancient-greece.org/archaeology/minoan-archa.html>)
The Minoan Palace of Knossos
(<http://www.explorecrete.com/archaeology/knossos.html>)

5. FEJEZET

A Kocsihajtó és Poszeidón (Zeusz) A görög mérték, lépték és harmónia

2500–3000 év távlatából is nagyon közel vannak hozzánk a görögök, ez a furcsa nép, amelynek származásáról bizonytalanok az adatok. Ami azonban az építészet, szobrászat, kerámiaművesség, színház, irodalom, filozófia Európában – az ma is függetleníthetetlen mindattól, amit úgy hívunk: a görögség, az ókori kultúra. Nagyon gyakran állítják különböző nemzetiségű és foglalkozású szerzők, hogy az athéni, az i. e. 5. században alakult, déloszi szövetség néven ismert tengeri szövetség létrejötte valójában a modern Európa születése. (Természetesen maga az Európa elnevezés is görög eredetű. A görög mitológiában Európé egy föníciai hercegnő, akit Zeusz bika alakjában csábított el. Homérosz szerint az Európa eredetileg Közép-Görögország, majd i. e. 500 körülől az egész görög s a felette lévő északi terület neve.)

A görög őskor az i. e. II. évezred végétől az i. e. 7. évszázad végéig tart, addigra fejeződik be a törzsek vándorlása, és véglegesen letelepszének. Az i. e. 6. században a kis-ázsiai partoktól, a Fekete-tengertől az Égei-tenger szigetein, a Balkánon, Szicílián, Dél-Itálián át Provence-ig terjedő görög területeket kb. 1500 település, zömmel élénk kereskedelmet űző városok népesítették be. Többségük lélekszáma ötezer fő, ritka az olyan negyedmilliós város, mint Athén és Siracusa. A szabad polgárok közösségeként felfogott városállam, a polisz (Athén, Korinthosz, Théba, Spárta), a demokrácia is görög találmány. I. e. 510-ben Kleiszthenész hozza létre a világ első demokráciáját. A perzsa háborúk után évszázadokig az athéni demokrácia a példaadó. Az i. e. 5. században létrejött déloszi szövetség központja Athén (Déloszból a kincstárt i. e. 454-ben költöztették Athénba). Periklész (i. e. 495–429) népvezér, politikus és az Athénban élő filozófusok, drámaírók, szobrászok, építészek, történészek olyan várost teremtettek, melynek kisugárzása máig ható.

Kialakul az olümposzi istenek mondáinak rendszere, a föníciai ábécét honosítják görög ábécéként (a mükénéi írást elfelejtették), i. e. 800 és i. e. 350 között

a népesség 700 ezerről 8-10 millióra növekedett, gyarmatokat alapítottak: Nápoly, Marseille, Korzika, Isztambul görög település. Az emberi viszonyokra, a görög életformára a homéroszi eposzokból (*Iliász*, *Odüsszeia*) következtethetünk. A legkülönbözőbb formát öltő, emberi alakokat ábrázoló agyagszobrok az i. e. I. évezred kezdetétől maradtak ránk. Némelyik szinte absztrakt, többségük geometrikus díszítésű (pl. *Női idol*-szobrocska Boiotiából, i. e. 700 k., terrakotta, Párizs, Louvre). A kb. 10 cm-es, mozgalmas, stilizált bronzszobrocskák akár a kortárs szobrászat, kispasztika rokonainak, előképeinek is tekinthetők. Már ebből a korból maradtak fenn jelentős kerámiavázák geometrikus díszítésekkel (pl. i. e. 750 k., 1,55 méter magas [!] agyagváza, melyet Athén temetőjében sírjelölésre használtak, a díszítés középpontjában halotti jelenet látható, a halott ravatalon fekszik, körülötte a gyászolók – Athén, Nemzeti Múzeum).

A városok központja az agora, a piacter. Hosszanti elrendezésű, kelet-nyugati tájolású templomaik négyszög alakú termék, bejáratuk az egyik rövid oldalon, előtte többnyire oszlopos előcsarnok. Az építészeti tér – akár a templomoké, akár a lakóházaké – ugyanolyan egyszerű, átlátható, emberszabású, nem misztikus és nem titokzatos, mint a görög mitológia világa. A belső teret két vagy három oszlopsor tagolta, belül, a *naosz*ban az istenség szobra állt. (Naosz vagy cella: a templom főhajójának neve.) A nagyobb templomok cellája három részből állt: előcsarnok (*pronaosz*), főhajó (*naosz*), hátsó csarnok (*opiszthodomosz*).

A templomépítészetben két stílus érvényesült: a dór (pl. Korinthosz: Apollón-templom; Olümpia: Heraklion; Korfu: Artemisz-templom) és a ión (pl. Delphoi: Apollón-templom; Paestum: Héra-templom; athéni Akropolisz). A későbbiekben a két stílust vegyítve is alkalmazták (pl. Parthenon). A dór oszloprendet főként az anyaországi és a nyugati görögök kedvelték, a ión oszlopokat a kis-ázsiai görögök. Később megjelent a korinthuszi oszloprend. A görög monumentális építészet i. e. 650 körül született meg.

A *dór oszlop* lábazat nélkül áll, az oszloptörzset élben találkozó *kannelurák* (függőleges homorulat az oszlop fedélzetén) fedik, az oszlopok zömök arányúak. A törzs és a fejlemez (*abakusz*) között elhelyezkedő körkörös párnatag (*ekhinosz*) statikailag és esztétikailag egyaránt fontos (pl. Artemisz-temploma Korfun), ilyen a klasszikus normákhoz közel álló (i. e. 540 k. épített) Apollón-templom Korinthoszbán; az athéniak kincsesháza Delphoiban; az Aphalia-templom Aigina szigetén; az olümposzi Zeusz-templom; az athéni Thészeion-templom. Az itáliai Paestumban ma is álló pompás, tökéletes formájú Poszeidón-templom lábazat nélküli, vájatokkal barázdált, egyszerűségében lenyűgöző oszloprendjével az értelem, az értelmes rend, a logikus tagolás megtestesítője. Athéna Parthenón, a Szűz Athéna, Athén védőszentjének temploma még restaurált változatban is lenyűgöző élmény, a tervező Pheidiasz kortársa, Szókratész *Antigonéjában* elhangzó mondatának igazsága itt átélhető: „Az embernél nincs csodálatosabb”. Ugyanaz a harmonikus világegyetem-felfogás tükröződik a templomokban, mint a homéroszi eposzokban vagy a természetfilozófiában.

A *ión oszlop* karcsúbb, magasabb, lábazata erősen tagolt, fejezete alsó sávját tojásléc díszíti, e fölött kétoldalt csigákban végződő (*voluták*) lap helyezkedik el.

Az oszlopnyak gazdagon díszített. A ión oszlop elegáns, sudár, frontális beállítottságú, az oszloptörzsön nyugvó oszlopfő pótlólagos megmagasítása révén az oszlopok vékonyabbnak tűnnek, kecses hatást kölcsönöznek a templomnak (pl. az Akropoliszon utolsónak létrehozott, két részre osztott, Athéné és Poszeidón tiszteletére épített *Erekhtheion*, keleti oldalán hat ión oszloppal az előcsarnok; az ókori világ hét csodája között számon tartott epheszoszi *Artemiszion*). Vannak, akik szerint a dór oszloprend férfias szigorával szemben a ión oszloprend nőies vonásokat hordoz, a női test arányai szerint épül fel.

A *korinthuszi oszlop* díszesebb, dekoratívabb az előző kettőnél (állítólag Kallimakhosz építész, szobrász találta fel), oszlopfője alsó részén akantuszlevelek futnak körbe, felül pálmatest, s az abakusz sarkait egy-egy csigavonal díszíti. Az oszlopot szobor is helyettesítheti, a férfi az atlaszfigura, a női a kariatida. A korinthuszi oszloprend a leányok karcsúságát utánozza. Mindhárom oszloptípus arányrendszere az emberére hasonlít, pontosan kiszámított arányaikkal hozzájárulnak a templomok szépségéhez.

Az i. e. 8. század eleje, az i. e. 7. század vége felé építik az első templomokat (i. e. 700–480 az archaikus kor, például Apollón-templom Korinthuszban és Thermoszban; Héra-templom Olümpiában; i. e. 5. század paestumi bazilika). A templomok főhelyisége, a cella, avagy a főhajó (naosz) négyszög alakú, itt helyezték el a névadó isten szobrát. Idővel az épületszerkezet egy vagy két oszloppal bővült. A dór templomok az i. e. 5. századra érték el tökéletes formájukat (pl. Aphalia-templom Aiginán, Poszeidón-templom Paestumban, Zeusz-templom Olümpiában, Thészeion-templom Athénban).

Az első olimpiai versenyeket – Zeusz, a legfőbb isten parancsára – i. e. 776-ban szervezték. A stadionokban a testneveléssel együtt bontakozik ki a görög szobrászat, itt születik meg a ruhátlan fiatal férfiak egyik szobortípusa, a *kurosz*. Ebből a korai időszakból is nevezetes alkotások maradtak fenn (pl. *Borjúvivő*, i. e. 560, a keresztény Jó Pásztor alakjának előképe, Athén, Akropolisz Múzeum; ugyanitt több *kurosz*- és *koré*-szobor – álló leányalak, hosszú ruhában; birkózó és labdázó ifjak; *Kroisosz*, egy csatában elesett athéni ifjú márványszobra, i. e. 530 k., Athén, Nemzeti Múzeum). A terrakottaszobrokon, kisbronzokon az arc „archaikus mosolya”, az oromdíszek, a háromszögletű timpanonokat díszítő figurák, a dór frízek, faragott figurák érzékeltetik, milyen irányban halad ábrázolóművészetük.

A korai görög kultúra még kötődik a keleti népek műveltségéhez, mitológiai képzeteihez, de az i. e. 6–5. századra kialakul az a görög filozófia, művészet, amely az európai gondolkodásnak – a Biblia mellett – az alapja lesz.

A görög festmények nagy része elveszett. Előkerülésükre kevés az esély, kevesebb, mint a szobrokéra (mint például az 1972-ben a dél-olaszországi Riaccénél a tengerből előkerült két harcos életnagyságúnál kicsit nagyobb bronzszobor, melyek i. e. 460–450 k. készültek).

A klasszikus szobrászat egyik legnagyobb újítása a *kontraposzt*: ez az álló láb és a támasztó láb ellentétén alapul, a nyugalomban is érezhető mozgáskészség érzékeltetésére, s a vállak és a fej tartására is kihat (pl. Polükleitosz *A lándzsavi-*

vő, i. e. 440 k.; *Démoszthenész* szobra, i. e. 4. század). Sokan Müron *Diszkoszvetőjét* (római márványmásolat, az eredeti i. e. 5. század) tartják a legjellegzetesebb, legkiemelkedőbb szobornak. A mozgás, a megelőző és a következő mozdulat érzékeltetése érdekében, merészen megcsavarja az atlétatestet. A diszkoszt a következő pillanatban eldobó férfiak felső része a hátravetett vállal és karral szimmetrikus, a karok kontúrja a hátul lévő, lábfejére támaszkodó bal láb vonalában folytatódik, és félkört alkot. A jobb láb függőleges, szilárdan támaszkodik a talpra, és az egész mozgó testnek biztos támaszt nyújt. A kerek körvonalú fejre formailag válasz a kerek diszkosz. A lendületben lévő test hiteles; biztos, hogy Müron modell után dolgozott.

Mások Pheidiasz monumentális *Pallasz Athénjét* és *Zeusát* tartják a korszakot jelképező műveknek. Az Athéntől délre 260 km-re fekvő Olümpiában, a Zeusznak szentelt kultikus központban négyévente zajlottak az olimpiai játékok, még a spártaikkal vívott harcok közepette is. I. e. 457-ben épült meg a templom Zeusz tiszteletére (64 × 27 m-es alapterületen 34 db, egyenként 10 × 53 m-es oszlop tartotta a márványlapokból álló tetőt). Ebben helyezték el Pheidiasz remekművét, a világsodák harmadik helyén álló, 12 méter magas szobrot vasból, fából, elefántcsontból és aranyból. Zeusz hatalmas, jóságos öregúrként, „atyaiszenként”, jószívű apaként ült a trónon, egyáltalán nem mennydörgő, haragvó, büntető istenként, ahogy addig ábrázolták. (Időszámításunk 393. évéig zajlottak itt a játékok, a meztelen férfiak sportküzdemei, Zeusz volt a védnök, neki mutattak be áldozatokat. I. Theodosius császár, a Római Birodalom első keresztény uralkodója pogány kultuszként betiltotta az olimpiák rendezését.) A szobrot valószínűleg i. sz. 394-ben, mások szerint 475-ben hurcolták Konstantinápolyba, a Bizánci Birodalom központjába, ahol tűzvésznek esett áldozatul. Érződik erős hatása a bizánci keresztény istenábrázolásokra, mintha Pheidiasz olümpiai Zeusz-szobra lenne a mintaadó.

Két szoborról külön is írunk – lehetne több tucatról, de ez a két szobor e könyv mindkét szerzőjének nemcsak a görög művészetből, hanem az európai szobrászat egészéből a legkedvesebbjek közé tartozik, mégpedig azért, mert mindkettő tökéletes, hibátlan, lenyűgöző és kikezddhetetlen szépségű.

Az egyik az ünnepélyes, igen komoly bronz *delphoi Kocsihajtó*, a szépség, nemesség, erő ötvözete. Az 1,8 méter magas férfi eredetileg egy négylovas kocsin állt, melyet egy lovászfíú vezetett, erre kisebb töredékek utalnak. A szicíliai Gela türannosza, Polüzasz vagy öccse fogadalmi ajándékként készítette az i. e. 478-ban vagy 474-ben rendezett püthiai játékokon, Delphoiban (Delfiben) elért győzelme emlékére, Apollón istennek ajánlva (ezt valószínűsíti a szobor talpazatán olvasható felirat). A megmaradt töredék bal keze hiányzik, jobb kezében tartja a lovak mozgását szabályozó zablát, bicepszé megfeszül. Ezüstberakásos homlokszalag szorítja le göndör haját, duzzadt, húsos, erőt és fegyelmet sugárzó ajka rézberakást kapott, tág, előrefigyelő szeme kő- és üvegberakással készült. Szabályos, szimmetrikus arcát határozottan előreugró áll zárja. Egyenes, erőteljes, kissé vastag nyakán kidagadnak az erek, szinte hallani,

ahogy egy pillanatra eláll a lélegzete. Magas, mozdulatlan testét hullámos, művészien redőzött ruha borítja csaknem bokáig, hasa fölött övvel leszorítva. Meztelen lábfejei is megfeszülnek, még áll stabilan, biztonságosan, de néhány pillanatra, és nekiindul. Az arc és a test, a kézfej és a lábfejek ugyanarról a lelkiállapotról vallanak. Haján és szemhéján, ajkán még látni a vékony aranyozás nyomait, ez melegebbé teszi a szigorú arcot. A szakirodalomban gyakran semmibe meredőnek mondják a *Kocsihajtó* tekintetét, sőt olykor kifejezéstelennek (szeme ónixból van, színes kövekből kirakva, már csak ezért sem mondható élettelennek). Szerintünk ugyanarról szól, mint az életnagyságú szobor minden részlete: a koncentrációról, a magas minőségű összpontosítás képességéről, az emberi akaratőről, a teljesítés előtti állapotról. A kezdetről, amely mögött évek munkája, szorgalma, felkészülése lehet. *A mostról. Most van...* Persze, mögötte a múlt, és előtte a jövő. Persze, gögös, rátarti, akár egy kamasz fiú, a mindentudás gögje, a mindenre elszántság, a győzni akarás tükröződik a szemében, karjában, mellkasán, lábfején. Úgy, ahogy van, az egész emberen, mert biztos benne, hogy mielőtt nekiindul, mielőtt bármit csinálna, néhány pillanatra meg kell állnia. Micsoda ellentmondás! A mozgás és a megállás, az idő és az időtlenné merevedő idő. Az idő nem áll meg, megállíthatatlan, múlik – és mégis... Vagyis töredéknyi lét a nemlét határán. A köztes lét, amely talán olykor a teremtéshez hasonló állapotban átélhető az erre figyelni akaró, tudó embernek. Vagy a halál beálltának pillanata, amely rejtélyes módon olykor mégis visszafordítható. A szakirodalom abban sem egységes, mit ábrázol a szobor: vannak, akik szerint a győztest – ám akkor miért ilyen szótlan, titokzatos? A dicsőségnek semmi jele az arcán, a testtartásában. Igaz, a görögök számára az önfegyelem, az érzelmek feletti uralom a civilizált görög jellemző magatartása.

Állítólag i. e. 470 körül a rhégioni Püthagorasz (i. e. 520 k. – i. e. 440 k.) a viaszveszejtéses eljárással (a bronzöntés legkifinomultabb eljárása, melyet már az egyiptomiak is ismertek) készült mű alkotója. A Szamasz-szigeti Püthagorasz szobrász műveit leginkább görög életrajzíróktól és Plinius jellemzéséből ismerjük, de egyetlen konkrét művét sem azonosították megbízhatóan (Hamvas Béla is ír róla *Az ősök nagy csarnoka* című könyvében, Medio Kiadó, Budapest, 2005).

A szinte hasábszerű felépítésű, világos szerkezetű *Kocsihajtó* Delphoiban állt, a jósdahely díszeként. Az archaikus időkben a várost a világ közepének tartották, az Apollón Phoibosz (talán a legszebb Apollón-fej az olümpiai Zeusz-templom nyugati oromcsoportjából való, ma: Olümpia, Múzeum) tiszteletére épített szentélyegyüttes népszerű jóshely volt. Nemcsak az alatt az ezer év alatt, amíg a görögök vallási központja, ma is különös, misztikus hatást kelt a Parnasszosz-hegy oldalában. Mintha még mindig ott élne titokban Püthia, a fantasztikus látatok, papnő a *tholosz* (kör alaprajzú sírépítmény), a töredék voltukban is gyönyörű templomok között úgy, ahogy ez Homérosznál, Aiszhülosznál és Euripidésznél olvasható, mint ahogy némely vörös alakos vázán ez ma is látható. Fénykorában, i. e. 6–4. században állítólag háromezer szobor volt a delphoi templomokban és körülöttük. A vulkanikus kigőzölgés, a táj, maga a kultusz-hely, a szentélyek és szobrok hatása különös lelkiállapotot idézhetett elő szem-

lélőjűkben. Amikor aztán az i. e. 4. század körül bezárták a jóshelyet („eljárt felette az idő”), a rengeteg műkincs-szobor között a *Kocsihajtó* is a földre került – hosszú évszázadokra. (Vannak, akik szerint i. e. 373-ban az Apollón-templommal együtt egy földrengés temette a földre, így őrizve meg a pusztulástól.) 1896-ban francia kutatók találták meg három darabra szétesve, legnagyobb szerencsénkre. (Jelenleg mindössze hét eredeti görög bronz nagyszobrot ismerünk, a többi mind római másolat.)

„Szigorú stílusban” készültnek szokás nevezni az i. e. 480–450 közötti szobrokat, melyek már nem az archaikus szobrokhoz hasonlítanak, de még nem viselik a klasszikus görög szobrászat tipikus jellegzetességeit. Ez is ilyen. Általában rosszul fotózzák. Aki „élőben” láthatta a Delphoi Múzeumban, és megcsodálhatta az arc, a kéz, a lábak, a hajtincsek, az erek, a szempillák, a szemek részletező mintázását, a ruha párhuzamos redőit, a szobor ritmusát, a részek és az egész egymáshoz való viszonyát, a statikusságot és a dinamizmust, két dologra következtethet. Egyrészt a *Kocsihajtó* alkotójának rendkívüli tehetségére, öntudatosságára, művészi magabiztosságára, utolérhetetlen s épp ezért felülmúlhatatlan szakmai, technikai ismereteire. Másrészt arra, hogy két korszak határán jöhetnek létre az egyedi, különös, mehökkentő s elmélyülésre készítő művek (mint erre a továbbiakban számos példát hozunk bizonyítékkal).

A *Poszeidón* vagy *Zeusz* bronz istenszobor, amelyet másodikként bemutattunk, a korai klasszikus görög szobrászat kiemelkedő alkotása, i. e. 460–450 körül készült. Még magán viseli az ún. „szigorú stílus” jegyeit, ám ha körbejárjuk, térhatásának szokatlan merészsége, részletgazdagsága már átlépi annak határait. Hageladasz, a szobor állítólagos alkotója, közvetlen elődje a Periklész-korabeli athéni és argoszi szobrászatnak. Vannak, akik boiótiainak, mások athéninak vagy argoszinak vélik a művészt, valójában ismeretlen, akárcsak a delphoi *Kocsihajtó* alkotója. Az euboiai Artemiszion-foknál elsüllyedt hajó roncsainál a tengerben talált, 209 cm-es monumentális rézsobor vagy Poszeidónt, a tengeristént ábrázolja, kezében szigonnyal, vagy Zeusz főistent a villámmal (Nemzeti Régészeti Múzeum, Athén). Zeusz a görög mitológiában a mindenség, az olümposzi istenek, az ég, a viharok és a villámok ura; Gaia, a föld és Kronosz, az idő fia, Kréta szigetén született. A görög pantheon élén áll, de a világon két bátyjával, Poszeidónnal, a vizek és a földrengés istenével, és Hádésszal, az alvilág és a földről távozó elhunytak istenével osztozik.

Ha Pheidiasz olimpiai *Zeusz* szobrával hasonlítjuk össze a kifinomult bronzöntéssel készült artemiszioni leletet, melyet a tenger őrzött meg hibátlanul, nemcsak a lelőhely miatt véljük úgy, hogy a szabályos, gyönyörű férfitest Poszeidón tengeristené. A háromágú szigonyt az egyszemű óriásoktól, a küklopszoktól kapta (egy korinthuszi plaketten jól látható a jelképévé vált szigony, i. e. 550–525, Párizs, Louvre). Ha ránézünk a térképre, érthető, hogy a tenger miért fontos a görögök életében, Poszeidón egy hajós nép királyi istene, Poszeidón lényege a tenger lényege.

A tökéletesnek, szimmetrikusnak tűnő férfitest anatómiailag „tökéletlen”, aszimmetrikus: a bal kéz meghosszabbítása és a bal arc rövidülése miatt. Ezek

az eszközök is a hatást szolgálják. Hajának és szakállának hullámai a tenger hullámvását idézik. Arcának részletei, egyenes, határozott orra, érzéki szája, nagy, nyitott szemgödrei, szemöldökívének éles kontúrja a hatalom és a szépség biztonságáról tanúskodnak. A test izomzata részletesen kidolgozott, valóban mintha élne, lélegezne, szinte tapinthatóan élethű.

A Poszeidón- (vagy talán Zeusz-) szobron minden mozgásban van, az előrelépő lábra támaszkodó testen az előző mozdulat lendülete és a következő mozdulat feszültsége érződik. A megemelkedő jobb lábfejtől (csak a lábujjakra támaszkodik) az előrelendülő bal kézfejig minden a mozgás folytonosságáról szól, miközben nyugalom, erő, magabiztosság árad a figura egészéből. A racionalizmus, racionalista igény, ahogy a görög gondolkodók előbb a természetet, majd a társadalmat értelmezni, magyarázni kezdték, és Hérodotosz történetírása hasonló forrásból fakad, mint a korabeli építészet, szobrászat, festészet és vázafestészet. Az attikai tragédia nagy klasszikusának, Szophoklésznek a művei a görög világot ugyanúgy a maguk teljességében mutatják be, mint a plasztikus, vizuális alkotások. A nagy egyéniségek és a közösség viszonyáról, a törvények sértetlenségéről, az értékek védelméről, a városok javáról, az ellentmondások és a visszásságok példaszerű megoldásáról, a szenvedélyekről és a bölcsességről, az ideákról és a realitásról vallanak a szobrok, domborművek, színdarabok, a történetírás, a filozófia és minden egyéb. Szabad emberek szabad közösségében a kultúra közös – és szent – élmény. Ez van benne a *Kocsihajtóban*, a *Poszeidónban*.

Ahhoz a teljességhez, amely a két korai klasszikus szobrot, a *Kocsihajtót* és a *Poszeidónt*, majd a klasszikus görög szobrászat, Periklész Athénjának és zseniális szobrászának, Pheidiasznak a műveit jellemzi, hasonló az európai képzőművészet történetében még egyszer jön létre: néhány reneszánsz művésznél (pl. Donatello, Michelangelo szobrai). Pheidiasz az athéni hatalom, a periklészi demokrácia tetőpontján, Donatello Firenze csúcspontján dolgozik.

Meztelen ifjakat ábrázolnak az archaikus korra jellemző *kuros*-szobrok is (pl. *Teneai Apollón*). Az i. e. 6. századi birkózó és labdázó, derűs ifjak mozdulatainak megörökítése közeledés ahhoz, amit klasszikus görög szobrászatnak nevezünk, és teljes eltávolodás, különbözés az egyiptomi szobrok merevségétől.

A klasszikus fénykor, a politikai fellendülés és kulturális virágzás idején Athén lakossága háromszázezer körüli, ennek körülbelül fele athéni polgár. A polisz, a városállam férfitpolgárokból, a családjaikból és szolgáljaikból álló független közösség, melyet férfitpolgárok – választott hivatalnokok – irányítanak. A görög hétköznapi élet – a munka, a lakásbelső, az öltözködés és egyebek – dokumentumai az i. e. 6–5. századból megmaradt vörös és fekete alakos vázák képei (pl. az athéni Kleophradész-festő, Kadmosz-festő, Pán-festő, a vulci Euphi létosz-festő vázaképei).

Az athéni archaikus *Akropolisz* (Fellegvár), a mükénéi korból fontos központ (talán a legendás Thészeusz, az attikai hős, a krétai Minótauros, a félig bika, félig ember szörny legyőzője is ott lakott) i. e. 480-ban megsemmisült, amikor Xerxész perzsa csapatai elfoglalták Athént. A görög hajóhad szalamiszi győzelme,

a görög városok i. e. 478-ban kötött szövetsége után Periklész nekiállhatott a reprezentatív szent hely újjáépítésének. Erre negyed század adatott számára. Periklész Athénjában a megújuló városépítkezést a milétoszi Hippodemosz vezeti, a festészet megújítója a Thasszosz-szigeti Polügnótosz, a szobrászok közül többen Párosz szigetéről valók. Az, ami Athénban az építészetben és a képzőművészetben az i. e. 5. században történik, szerteszágázik Szicíliáig, Hispániáig; a görögök lakta világban Afrikától a Fekete-tenger partvidékéig Athén a mintaadó. Athén szellemi hatalmát volt hivatva bizonyítani és terjeszteni a monumentális építkezés, mindenekelőtt az Akropolisz és az eleusziszi *Telesztérion* (beavatási csarnok) újjáépítése. Az építkezések felügyelője a kor legismertebb és legtehetségesebb szobrásza, Pheidiasz, számos építész és szobrász munkájának irányítója. Együtt dolgozik Kallikratésszel, a tekintélyes építésszel és Anaxagorasz filozófussal: együtt a szobrász plasztikai tudása, az építész szerkesztő tudása és a filozófus spekulatív tudása arányokról, mértékről, harmóniáról. Egy mást kiegészítve így a tökéletes, az új szellemű egységet, a kozmosz harmóniáját alkothatták meg térből, oszlopokból, az optikai korrekció számos megoldásából, kváderekből, függőleges illesztésekből, finom szemcséjű márványból és persze precíz szabályok s még precízebb szabálytalanítások a görög gondolkodásra jellemző törvényszerűségeiből. Megépült az *Athéna Parthenosz*, a szűz Pallasz Athéné márványtemploma az Akropoliszon, „a templom”, ahogy a korabeliek emlegetik (31 m széles, 70 m hosszú), a cellájában Pheidiasz 11 m-es arany-elefántcsont Athéné-szobrával (másolatból ismerjük, Hadrianus császár uralkodásának idejéről: i. sz. 117–138 között készülhetett). Elkészültek a körülfutó gerendázat 92 metopéjának (a dór templomok párkányának frízében levő négyzetes mező) domborművei, Pheidiasz munkái – mitikus harcokat ábrázoltak: görögök és amazonok, istenek és gigászok, kentaurok és lapithák harcát, Trója pusztulását; továbbá a cella négy külső falát szegélyező, 160 méter hosszú fríz 358 faragott alakja, a két oromcsoport mintegy 50 figurája közül kiemelkedik az Athéné születését és az Athéné és Poszeidón harcát bemutató jelenetsor (a megmaradt domborművek nagy részét a 19. században Lord Elgin Londonba szállította, a British Museumban láthatók). A keleti tünpanonról szállították Londonba a három istennő, köztük Aphrodité szobrát, Pheidiasz zseniális alkotását (i. e. 437–432), az istennő ruharedői folyamként hullámoznak, követve a gyönyörű női test mozdulatait. Balra a főkultusz épülete, az *Erekhtheion* szentélye, benne a város védőistennőjének, Athénének régi faszobra; elől pedig a *Propylaia*, a monumentális kapuépület. Színek és szobrok nélkül – hiszen amit lehetett, elvittek – töredékességében is sugallja Athén hatalmas erőforrásait, intellektuális fölényét, magabiztosságát, az emberi csodát, amit az i. e. 5. században teremtettek. Ma is megrendítő és felejthetetlen élmény az Akropolisz, a klasszikus Athén vallási központja. Jobbra az épületek közül a legnagyobb, az ókor egyik legszebb épülete az i. e. 447 és 438 között épített, márványszobrokkal gazdagon díszített *Parthenón*.

Az athéni Akropolisz maga a tökéletesség, az egység, az arányosság – még ma is, töredékes, hiányos állapotában is. A finom szemcsés pentelikoni már-

vány fénye, a hol a dórhoz, hol az iónhoz közelítő oszlopok rendje, a csarnokok tágassága, az épületek (Parthenón, Propülaia, Erekhtheion) egymáshoz kapcsolódása megtestesíti a görög világkép teljességét, az ellentétekből létrejövő egyensúlyt, harmóniát. Az i. e. 454-ben kezdett építkezés, újjáépítés utolérhetetlen épületegyüttest hozott létre az athéniak máig ható szellemi hatalmának és befolyásának jelképeként.

A szerencsés város a bölcs és igazságos Pallasz Athénéről, Zeusz legkedvesebb gyermekéről – aki Zeusz fejéből pattant ki teljes fegyverzetben – kapta a nevét. A homéroszi himnuszoktól kezdve számos műben dicsőítik őt. Az athéni Akropoliszról való fogadalmi domborművön látható a gondolkodó Athéné övvel befogott, leomló redőzetű ruhában, amint éppen a csatában elesett polgárok nevét olvassa (i. e. 470 k., Akropolis Museum, Athén): a faragás tökéletességről, a testek, az arcvonások, a tömegek, a formák magabiztosságáról tanúskodnak.

Számos további domborművet sorolhatnánk fel az Akropoliszról. Csak néhány példa: metopé a Parthenón déli oldaláról, *Kentaurrel küzdő lapita*, a félig ló, felsőtestében ember és egy harcos egymásnak feszülése (i. e. 440. k., 1,2 m, London, British Museum). Ugyanitt látható részlet a Parthenón nyugati oldalának frízéről: *Lovasok* a Panathénaia-ünnep felvonulására készülnek (i. e. 440 k., 1,03 m). Nemcsak Athénban, másutt is hatásos, meggyőző és gyönyörű oromcsoportok, metopék készültek, talán Olümpiában a legszebbek (pl. *A látnok* a Zeusz-templom keleti oromcsoportjáról; *Héraklész az eget tartja Athéné segítségével Atlasz helyett*, 1,56 m; Olümpia, Múzeum).

A templomok szerves alkotóelemei a szobrok és a domborművek. A görögök isteneiket saját képükre formálták, így ábrázoló művészetük antropomorf szemléletű, az emberi arányokat veszik alapul. A művekben a testi tökéletesség és az erkölcsi érték együttesen jelenik meg, a szép és a jó elválaszthatatlanul összetartozik (*kalokagathia*). Felsorolhatatlan a ma is ismert jeles művek sora, s mennyi, ami az idők folyamán elveszett, elpusztult! Athénban, Londonban, Berlinben, Párizsban, Delphoiban, Olümpiában, Rómában, Nápolyban volt szerencsénk többször is végignézni – de hiszen még Budapestre, a Szépművészeti Múzeumba is jutott látványos görög anyag. Ha valaki kételkedik a művészet fontosságában, netán az élet értelmében, menjen el, és nézze meg akár itthon a 2500 éves görög alkotásokat, gondolkozzon el a görög klasszikus szobrászat mérték-egyszerűség-harmónia elvén. Kiegészítésül javasoljuk az i. e. 7–5. századból származó vázakepeket. 1,55 méter magas az az agyagváza (i. e. 750 k., Athén, Nemzeti Múzeum), melyet Athén temetőjében sírjelölésre használtak, a díszítés központjában halotti jelenet látható, a halott ravatalon fekszik, s körülötte állnak a gyászolók. Istenek és hősök, mítoszok részletei, áldozatbemutatók, csatajelenetek – a görög vázák csodálatos alkotások, igényes dokumentumai egy virágzó kultúrának. Néhány fontos emlék a Szépművészeti Múzeumban is megcsodálható (pl. *Athéni vörös alakos külix*, i. e. 480–470 k.).

Kevés szó esett a fekete alakos és vörös alakos vázákról, holott a görög kerámia, az agyagművesség színvonaláról, igényességéről több tízezer megmaradt váza tanúskodik. A görögök narratíva iránti szenvedélye (eposzai, tragédiái)

és komédiáik, Homérosz, Szophoklész, Euripidész és sokan mások bizonyítják) a festett vörös és fekete alakos vázákon is megnyilvánul. A mitológiai jeleneteket úgy alakították, hogy a korabeli élet problémáira is választ adjanak. Ma is úgy olvashatók e vázáképek, akár a 20. századi filmek: tanúságtételek a történelemlről, a mindennapokról, a napi politikáról és a mítoszokról. A klasszikus Exekiasz (pl. *Akhilleusz megöli Pentheszileiát, az amazon királynőt Trója alatt*, i. e. 540 k., London, British Museum; *Akhilleusz és Aiasz kockázik*, i. e. 540 k.), Ethümidész, Klitiasz, Amanisz (pl. *Dionüszosz táncoló ifjakkal és nimfákkal*, i. e. 530 k., 44 cm, Bazel, Antikenmuseum) és a többiek világos alapra feketével festett díszítményei, a feketén belül kaparással rajzolt alakok, az i. e. 7. századi attikai vázák, Durisz (pl. *Eosz és Menmo*, i. e. 490 k., Bécs, Kunsthistorisches Museum), Brügosz, Eufroniosz és mások i. e. 5. századi fekete testű, vörös-barna alakos, festéssel készült vázái, Polügnotosznak a térbeliség érzékeltetésére képes vázáképei ugyanazt sugározzák, közvetítik, mint a szobrok, domborművek. Díszedények és használati edények, az istenek és emberek mindennapi életének megörökítői. A görögök kiváló ritmusérzékéről tanúskodnak az edények alakjával összhangban lévő figurák és díszítések. A konvenciók határozzák meg a legnépszerűbb témák ábrázolását, a séma a történet elmesélésében segít, az alakok az attribútumok és pózok segítségével azonosíthatók, van azonban lehetőség az egyéni képességek megmutatására is (pl. Amanisz humorérzéke).

Az i. e. 3–2. századnak, a klasszikus kort követő hellenizmus korának (Nagy Sándor halálától, i. e. 323-tól i. e. 146-ig) legjellemzőbb épülete Pergamon fellegvára, legismertebb szobra a monumentális *Laokoón-csoport*, Agészandrosz, Athénodórosz, Polüdórosz munkája. A figurák szenvedélyes, ellentétes irányú mozgatai, a nagyfokú feszültség, az eltorzult arcok, a küzdelem ábrázolása valóban a korszak jellegzetes művévé avatja a szobrot. Talán a *Szamothrakéi Szárnyas Niké*, Paioniosz erőteljes, szép női szobra a korszak legjelentősebb alkotása (i. e. 2. század, márvány, Párizs, Louvre). Képes a repülés érzékeltetésére a hatalmas, vitorlamódra dagadó öltözettel, a drapéria redőzetével, az arányos test ferde tengelyével. Praxitelész Olümpiában megtalált híres márványszobra, a *Hermész a gyermek Dionüszossal*, ugyancsak a hellenizmus mozgalmas emléke, akárcsak másik híres alkotása, a *Knidoszi Aphrodité*, a szépség és a nőiesség megtestesítője. A pergamoni Zeusznak és Athénénak szentelt oltárt i. e. 181 és i. e. 159 között építették, hogy emléket állítsanak a galaták fölött az i. e. 3. században aratott győzelemnek. A domborművek az istenek és a gigászok harcát ábrázolják (pl. az emberi felsőtestű, szárnyas, halfarkú, lólábú Triton, a tenger istenének, Poszeidónnak a fia, anyjával, Amphitritével együtt három titán ellen harcol). A sok harcoló test elfedi a hátteret, és ettől úgy tűnik, mintha Zeusz és Athéné oszlopos oltára a kozmikus csata felett lebegne.

Nagy Sándor építtette a *prienói Athéné-templomot* i. e. 350 után, Pütheosz építész, a tervezője könyvet is írt az építészetről. A korszak jellegzetes épülete egy Mauszólosz nevű herceg által építtetett síremlék, a *halikarnasszoszi mauzóleum*, melyet a legjobb görög építészek és művészek készítettek el. Közel 50 méter magas volt, teli szobrokkal – az ókori világ hét csodájának egyikeként tisztelték.

Nagy Sándor portréja Pergamonban, a mai Törökországban került elő. Az energikus, fiatal hódító 19 évesen indította meggyilkolt apja helyett a Perzsia elleni nagy hadjáratot. I. e. 356-ben született, i. e. 336–323 között Makedónia királya, halálakor mindössze 33 éves. Katonai zseni, az egész Perzsa Birodalmat meghódította, eljutott egészen az Indus folyóig. Görög és makedón telepésekkel új városokat alapított, Egyiptomban a később metropolisszá növekedő Alexandriát, a nevét viselő számos város egyikét. Az i. e. 3. században az Egyiptomot 300 éven át uraló Ptolemaida-dinasztia alapítója, I. Ptolemais, akinek portróját érmekről ismerjük, Alexandriában építette fel az ókori világ legnagyobb könyvtárát 500 ezer tekerccsel, ez volt az akkori világ irodalmi, matematikai, csillagászati, építészeti, geográfiai, filozófiai, orvostudományi kutatóközpontja. Arisztotelész hatására tudósok is tagjai voltak kíséretének. Arisztotelész, a nagy hatású filozófus (i. e. 384–322) az i. e. 3. században az esztétika megalapítója. Halála után készült portróját Nápolyban, a Museo Nazionaleban őrzik. Ő vezette be a valódi tudományos vizsgálat módszerét. A görög filozófia máig tartó hatása közismert, sokan Platón és Arisztotelészt tartják az európai filozófiatörténet legjelentősebb alkotóinak. A görög tudomány is nagy hatást gyakorolt az európai gondolkodásra és magától értetődően a görög építészetre, szobrászatra, a képzőművészet egészére (pl. Püthagorasz a matematika és a zenei harmonia közötti kapcsolat felfedezésével hatott).

Ez időben a tengerpartokon világvárosok fejlődtek (a hagyomány szerint Milétosz, az egyik legfontosabb ión görög város egymaga 90 gyarmatvárost alapított; Epheszosz, Szmirna, Halikarnasszosz stb.), a római terjeszkedésnek mégsem tudnak ellenállni. A 70 új várost alapító Nagy Sándor uralkodásától a római hódításig (i. e. 1. század közepe) a hellenisztikus világbirodalomban, mely Indiáig és Szudánig terjedt, hatalmas építkezések zajlottak (pl. a halikarnasszoszi Mauszóleon, az epidauroszi színház, a milétoszi Baluterion – tanácsház és színház i. e. 170 k. –, a látványos pergamoni Akropolisz agorával, gigantikus színházakkal, nagyon nagy Zeusz-oltárral, Athéné-szentéllyel, kétszázezer kötetes könyvtárral. Minden megvan bennük, ami a görög poliszokban, templomokban, középületekben – csak minden hivalkodóbb, pompásabb, szabadosabb.

Ahogy Babilónia, Assíria és Egyiptom világa évszázadokon át tartó virágzás után elenyésczik, a görög világ is átadja helyét a gyors ütemben terjeszkedő római civilizációnak. Pusztulás, a nagy birodalmak szükségszerű bukása? A görög szellem, mitológia, filozófia, matematika, színház, építészet, szobrászat, kerámia kétezer év elmúltán is benne van mindennapjainkban. Nemcsak tudományos publikációk özöne, hanem viccek sora kezdődik így: „Már a régi görögök is...” Felsorolhatatlan a görög művészet, tudomány, filozófia, tragédia, építészet, mitológia öröksége az európai kultúrában az alkotókészségtől a háborúskodásig, a demokráciától az oszlopokig, a pénzürméktől az enciklopédikus világkoncepcióig... (Akár oldalakon keresztül.) A nyugat-európai reneszánszban, a 18–19. századi európai, amerikai klasszicizmusban, politikában, a modern világ nyelvében, gondolkodásmódjában.

Az i. e. 2. század közepétől Róma lett a mediterráneum ura, elfoglalták a görög területeket, Kis-Ázsiát, a makedón királyságot, i. e. 146-ban kíméletlenül lerombolták Korinthoszt, ugyanakkor i. e. 174-ben Cossutius római építész elkezdte építeni Athénban Zeusz monumentális templomát (csak i. sz. 132-ben fejezték be). Athén maradt a legfontosabb egyetemi város i. sz. 529-ig, amíg Justinianus keletrómai császár el nem rendelte az iskolák bezárását a keresztény hit végleges győzelmeként.

JAVASOLT IRODALOM

- Boardman, John: *Görög művészet*. Jászöveg Műhely, Budapest, 2007
Castiglione László: *Görög művészet*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1961
Johnston, Alan: *Az archaikus Görögország*. (A múlt születése) Helikon Kiadó, Budapest, 1984
Sarkady János – Szilágyi János György – Ritoók Zsigmond: *A görög kultúra aranykora. Homérosztól Nagy Sándorig*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984
Sarti, Susanna: *Görög művészet*. (A művészet története 3.) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
Spawforth, Tony: *Az ókori Görögország templomai*. Alexandra Kiadó, Pécs, 2006
Siebler, Michael: *Görög művészet*. Vince Kiadó, Budapest, 2008

KÉPEK

- Ancient Greece (http://www.ancientgreece.com/s/Main_Page/)
Art in ancient Greece – Wikipedia
(http://en.wikipedia.org/wiki/Art_in_ancient_Greece)
Eyeconart Art, Art History Pages
(<http://www.eyeconart.net/history/ancient/greece.htm>) – Ancient Greece
Greek Art (<http://ancient-greece.org/art.html>)
National Archelological Museum of Athens – Wikipedia
(http://en.wikipedia.org/wiki/National_Archaeological_Museum_of_Athens)

6. FEJEZET

Az etruszkok különös világa a freskókon Házaspárok szarkofágja

Az ősi Itália legtitokzatosabb népe, az etruszk fejlett városi kultúrában élt, és amíg az i. e. 350 körüli években a rómaiak le nem igázták, élénk kereskedelmet folytatott a Közel-Kelettel és a görögökkel. Amikor az etruszkok feltűntek Itáliában, Nápoly környékén és Szicíliában a görögök alapítottak kolóniákat, Róma még jelentéktelen település volt. „Nagy a hatalma az etruszkoknak szárazföldön és még nagyobb a tengeren” – írja Livius, Róma legismertebb krónikása.

A mai Róma környékén, a Tiberis és az Arno folyók által határolt területen, a mai, csaknem egész Közép-Itáliában (Etruria) az i. e. II. és I. évezred fordulóján telepedtek meg a valószínűleg Kis-Ázsiából bevándorló etruszkok. A hagyomány szerint az i. e. 753-ban alapított Róma királyai i. e. 616-tól i. e. 510-ig etruszkok voltak. Hérodotosz szerint kis-ázsiaiak, mások szerint itáliai őslakók, egy modern elmélet szerint a bevándorló indoeurópai népek és a mediterrán őslakosság keveréke – azaz eredetük máig nem tisztázott. A latin költészetben lüdiainak nevezték őket, Vergilius az *Aeneis*-ben így ír:

*...fenn laknak agyllai várak
őskori szirtjein, ott az a hely, hol a hajdani, hadban
nagy-nevű lyd nép élt, etruscus hegyfokok ormán.*

(Lakatos István fordítása,
<http://mek.niif.hu/06500/06540/06540.htm>)

Az ókori források a halikarnasszoszi Dionüsziosz kivételével egyetértettek abban, hogy az etruszkok keletről jöttek. Az i. e. 9–8. századból kunyhó alakú hamvvedrek (Firenze, Museo Archeologico Nazionale), kettős kúp alakú hamvvedrek (Róma, Museo Gregoriano Etrusco), geometrikus díszítésű ivóedények kerültek elő a nekropoliszokból. A nagyon magas színvonalú bronzműves tár-

gyak a korai arisztokrácia státusszimbólumai. A Cerveteriben, Tarquiniában, Vulciban és másutt előkerült leletek szerint az i. e. 8–7. században az etruszk kultúra még közel áll a főníciai, urartui, egyiptomi művészethez, kerámiatárgyaikat orientalizáló motívumok díszítették. Írásukat feltehetően a görögöktől vették át, és az i. e. 7–6. században már a krétai, az attikai, a korinthoszi hatás a legerősebb. Templomépítészetükben kialakul a zártabb, egyhomlokzatú, laposabb tetejű, oszlopsor nélküli, alacsonyabb oszlopú etruszk forma, amely később a római építészetnek szolgál mintaképül (pl. fedetlen atrium). A fagerendázon és az oromzaton domborművek, tarkán festett vagy sima terrakottalakok, a mennyezet és a nyeregtető fából készült. Sírépítészetük a lakóházak berendezését utánozza (pl. caerei *Oszlopfők sírja*, i. e. 7. század vége). A sírokban közvetlenül a tapasztott falra vagy a sziklára festettek temperatechnikával, máshol freskótechnikát alkalmaztak. A sírkamrák falát festmények díszítik, vidám jelenetek: vadászat, játékok, tánc, zene, lakoma derűs, telt színekkel. A hétköznapi és ünnepi mitológiai jelenetek – főként az i. e. 550 k. – 470 k. időben – ma is szokatlanul frissek, életteliak, a természeti elemek, madarak, fák, növények és az ornamentika különösen megragadóvá, hatásossá teszik a játékos eseményeket. A *Leopárdos sír* (i. e. 5. század közepe) és a *Tricliniumos sír* (i. e. 470) táncoló és zenélő alakjai kifejezésteliak, örömet sugároznak. (Pl. az élénk színek mellett fejlett rajztechnikát alkalmaztak, a vakolatba karcolt körvonalakkal erősítik a látványt. Nem törekedtek a modell anatómiailag pontos visszaadására.)

Számos szerző, régész, művészettörténész elragadtatottan ír a hatalmas nekropoliszok, temetővárosok, az etruszk kultúra egyedülálló emlékegyüttesének megdöbbentő művészi értékű festészetéről, a síremlékek, a domborművek és a festmények lenyűgöző formagazdagságáról. Az etruszk a római kor előtt az egyetlen civilizáció, amely jelentős számú festészeti emléket hagyott ránk (a görög festészetet leginkább írott forrásokból és a vázafestészetre gyakorolt hatásából ismerjük). Szemmel láthatóan maguk az alkotók is örömeiket lelték a szertartások vagy a mindennapi élet eseményeinek megfestésében.

A legrégebbi festményeket a vei *Campona*-sírban találták, az i. e. 6. század elején keletkezhetett. A mindennapi élettel kapcsolatos jelenetek közül kiemelkedik a tarquiniai *Vadászat és halászat sírja* (i. e. 530–520). A madarak mozgalmas és természetű megjelenítése az etruszk festőket Altamira festőivel és a 20. századi Kleevel, Miróval köti össze; Matisse táncosai rokonai az *Oroszlános sír* táncosainak. A *Jósok sírjának* élénk gesztusú szereplői rendkívüli érzelm gazdagságról, expresszivitásról tanúskodnak. A *Birkózó atléták* a *Madárjósok sírjában* dinamikusak, életszerűek, bizonyítva, hogy az etruszk életfelfogás a festészetben fejeződik ki a legszabadabban. Mindkettőn lakoma látható a halotti szertartások részeként. A líra és a kettős furulya kelléke ezeknek a szertartásoknak. A színek árnyaltak, a vonalvezetés finom, az ornamensek kecsesek. Az *Oroszlános síremléken* hasonló bikatáncot látunk, mint Krétán; látunk kultikus kézmozdulatot (a mai olaszok is így böködnek merev ujjakkal a másik felé, mit sem tudva arról, hogy a „gonosz” elleni több ezer éves védekezést utánozzák). A festmény központi alakja, az elhunyt a keleti kultuszokban az újjászületést szimbolizáló to-

■ 58 ■ 6. AZ ETRUSZKOK KÜLÖNÖS VILÁGA A FRESKÓKON. HÁZASPÁROK SZARKOFÁGJA

ját mutatja fel, körülötte delfinek, színes madarak; fekhelye a stilizált hullámmokkal jelzett tengeren.

Az alkotók nem törekedtek anatómiai hitelességre, sem tekintélyre, tökélyre, méltóságra, mint a görögök: ezek az emberek jól érezték magukat a maguk teremtetten világban, akárcsak a krétaiak. Hozzájuk hasonlóan a tenger, a tengeri kereskedelem biztosította számukra a megélhetést, s tette lehetővé, hogy megteremtsék ezt a vidám, derűs, színes, fénylő művészetet. Tarquiniában a freskók mellett festett terrakottaurnák is készültek, az egyik legszebb darabon meztelen ifjak lovakat vezetnek (i. e. 4. század, Tarquinia, Museo Nazionale).

Az i. e. 4. században egyre inkább a túlvilággal, a mitológiával kapcsolatos jeleneteket festettek. A portrék és a feliratok által az egyéniségüket is megmutató elhunytakat isteni és pokolbéli lények, mitológiai hősök kísérték utolsó útjukra (pl. II. *Orcus síremléke*, i. e. 350 k., Tarquinia). Az etruszk vallásban fontos az istenek és emberek között közvetítő lények szerepe: ezek olykor démoni lények, többnyire finom, elegáns, szárnyas nők (a keresztény angyalok előképei), akik felbukkannak az emberek között, és megváltoztatják a sorsukat.

A sírokban temperatechnikával a sziklafalra vagy az agyagtapasztásra, a mesterségesen épített falakon freskótechnikával készültek a képek; Cerveteriben, Tarquiniában, Orvietóban, Vulciban, Chiusiban, Paestumban maradtak meg viszonylag nagy számban (sajnos, miután felfedték őket, egy részük tönkrement a levegő nedvessége és a látogatók miatt, például Tarquiniában a mintegy hatvan festett sírból ma már csak húsz van épségben, Chiusiban a húsz közül csak három). A növényekből és ásványokból előállított festéket a még nedves falra kenték. Mint már írtuk, a nekropoliszban, „a holtak városában” a halomsírok az élők házának beosztását és berendezését rekonstruálják. A bejáratról folyosó vezet a négyszögletes alaprajzú, két részből álló, kővel burkolt szobába. Az átrium és a sírkamra az elhunyt házának előszobáját és hálószobáját szimbolizálja; ezek az i. e. 7. századtól oldalfülkékkel gazdagodtak, az átrium gyakran kör alakúvá vált. Az élők városának lakóházaihoz hasonlóak a dombozművek, a falfestmények, a berendezés és a használati tárgyak. Vallásukban a halottak kultusza fontos szerepet játszott a természet erőit megszemélyesítő isteneik mellett.

A festmények egy része épségben maradt meg a föld alatti sírkamrák védelmének köszönhetően. Az i. e. 4. századig körülrajzolták a motívumokat folyamatos, sötét vonallal, s azon belül töltötték ki festékekkel. Az archaikus korban (i. e. 6. század) sötétvöröset alkalmaztak a férfiak arcánál, testénél, a nőknél fehéret. Az i. e. 6. század harmadik negyedétől az i. e. 2. századig terjedő időszak etruszk falfestészetét leginkább Tarquiniában ismerhetjük meg. Az előkelő rétegekhez tartozó emberek lehettek a megrendelők, mint ezt a témaválasztás is igazolja. A Tarquiniában megmaradt, igen gazdag falfestménysorozat (i. e. 5. század – ún. „virágkor”) az attikai görög vörös alakos vázafestészet hatását mutatja, és sok a hasonlóság a krétai falfestészettel is (pl. a krétaihoz hasonló bikatáncos sötét színű, míg a bika előtt és mögött álló lányok világosak, akárcsak az *Oroszlá-*

nos sírban. Ezen a táncoló férfi haja stilizált csigákban omlik a vállára – sok más etruszk szoborhoz, falfestményen szereplőhöz hasonlóan –, s ugyanígy a krétai freskókon is ornamentális a hajviselet). Különösen szép falfestmények láthatók Tarquiniában *Az olimpiai játékok sírjában* (i. e. 520 k.), a már említett *Jósok sírjában* (i. e. 530 k.), az *Oroszlános sírban* (i. e. 530 k.). A *Vadászat és a halászat sírja* (i. e. 530 k.) szépen komponált halotti lakoma, a házaspáron szép ékszerek, a férj karja az asszony vállán, a nő keze a férfi mellén, nyugodt, derűs az összetartozásuk, körülöttük a családtagok, egy lány fúvós hangszeren játszik, a sarokban két kedves liba. Az oldalfalon mozgalmas tengeri világ, különösen a delfinek lenyűgözőek. Szép a *Leopárdos sír* (i. e. 480–470) a kettős fuvolán játszó férfival, a *Tricliniumos sír* (i. e. 480–470 k.) a zenész alakjával és a táncosok, fuvolás alakjával (i. e. 480–470), a lány és elmosódott színekkel, a díszes ruhákkal, a mozgó alakok körül a szőlő- és borostyánlevelekből font füzérrel. Ezt a sírt már 1827–1834 között felfedezték, s George Dennis 1848-ban megjelent könyvében (*Cities and Cemeteries of Etruria*) érzékletesen mutatja be. Ő írja le először, hogy a nemek a színekből is kiderülnek, a férfiak teste sötétvörös, a nőké meleg árnyalatú sárgásfehér. „Valamennyi árnyalat megőrizte eredeti ragyogását” – írta, a 2300–2400 év nem tett kárt a képekben. A *Báró sírjában* a halotti búcsúnak rendkívüli szépségű kompozíciója látható (i. e. 530–520), valószínű, hogy apa, anya és fiúk a szereplők gyönyörű mozgású lovak társaságában. Készítőjük feltehetően egy Ióniából kivándorolt keletgörög művész lehetett. Az *Augurok sírjában* (i. e. 530–520, Monterozzi nekropolisz) a halállal kapcsolatosak a jelenetek, a monumentális falfestmények teljes magasságban betöltik a falakat. A témák jellegzetesen etruszkok, a festészet ion hatást mutat. Az i. e. 550 körülből való *Bikák sírja* az egyetlen, ahol görög mitológiai jeleneteket látunk: Akhilleusz csapdába ejti Tróiloszt a trójai háborúban egy hatalmas szökőkútnál, a víz a kút oroszlánszobraiból bugyog elő. A téma görög, de a kidolgozás etruszk, az alakok szinte elvesznek a fák, a növények és a szökőkút között. A lovon ülő Tróilosz megnyújtott lábán hegyes orrú etruszk cipő (számos falfestményen szereplő figura hasonlóan hosszú, hegyes orrú cipőt visel). A narratív mitológiai jelenet fölött két szeretkezési jelenet (egy férfi és egy ifjú az egyikén, két férfi és egy nő a másikon), mindegyiken szerepel egy-egy bika. A gránátalmákkal és bokrokkal teli mezőn száguldozó bikák az élet legyőzhetetlenségéről, az életerőről tanúskodnak. Egy színes madárraj, más-más irányba repülő madarakból.

A festmények, bár több helyen megrongálódtak, mesterien érzékeltetik a fényt, a levegőt, a tenger mozgását, a hullámokat, a madarak reptét, a növényeket. Az embereket és az állatokat naturalisztikusan ábrázolták – stilizáltságuk ellenére az éles megfigyelőképeség a részletekre is kiterjed. A valódi főszereplő a természet, az ember csupán a természet egyik alkotóeleme. A mozgás (emberek, állatok, növények dinamikus mozgása) és a színek is igen változatosak, árnyaltak. Mindig az élet diadalát hirdetik, a madarak, delfinek, virágkoszorúk, virágmezők, a tenger végtelen szépségét.

Az emberi arcok, a beszédes szemek, a kifejező, változatos mozdulatok, az élénk gesztusú kézfejek, a szinte önálló jelbeszédet folytató ujjak, lábfejek,

■ 60 ■ 6. AZ ETRUSZKOK KÜLÖNÖS VILÁGA A FRESKÓKON. HÁZASPÁROK SZARKOFÁGJA

a gyakran meztelen vagy félmeztelen testek, a hettita jellegű, hosszított cipők, a hajak és szakállak ornamentális szerepe mind-mind az etruszkok különös művészi tehetségéről, ábrázoló képességéről, látásmódjuk érzékenységéről, kifinomultságáról szólnak. S a fenti felsoroláshoz tegyük hozzá az élet szimbólumai-ként megjelenő kedves kacsákat, díszes, gyönyörű gyöngyvirágokat, életfákat, a kultikus bikákat, a fejedelmi oroszlánokat, a színes madarakkal körülvelt delfineket, a tenger fenséges hullámain, a vágtazó lovakat, s persze a kultikus papnőket és a szárnyas démonokat is.

Leírhatatlan az etruszk sírok festményeinek szín- és formagazdagsága, a mozdulatok ábrázolásának sokfélesége, beszédessége, a hiteles használati tárgyak megjelenítésmódja, pompája. Miközben ezt írjuk, jövőnk rá, hogy még csak nem is említettük a *Fekete koca sírjának* az ágy alatt lakomázó kedves állatcsoportját (Gauguin Tahitiban készült festményein látható hasonló a 19. század végén), vagy a *Halottas ágy sírja* freskóján a széles ágyon, hímzett terítőn fekvő, meghatóan szép házaspárt, vagy *A három lakomaágy sírja* festményét (i. e. 470, „zseniális művész, egy ókori Renoir alkotása” – írja Kenediné Szántó Livia *Az etruszkok nyomában* [Corvina Kiadó, Budapest, 1977] című könyvében).

A szépek között is a legszebb a *Búvár sírja* (i. e. 470 k., belül festett kőkoporsó záró lapja a búvár alakjával, Paestum, Museo Paestum). A meztelen fiatal férfi a tengerbe ugrik, mintha a semmibe ugrana. Teste belefeszül a térbe, ellentétes irányú mozgással egy elágazó, stilizált vízinövény és dekoratív palmetták. Jól érzékelhető a térbeli elrendezés. Hasonló vízbe alábukó alak látható Tarquiniában a *Vadászat és halászat sírjában* (i. e. 520 k.): a háttér kidolgozottabb, tetszetősebb, mint a paestumi síron, azon viszont finomabb, és a búvár ugró mozdulata, teste íve szebb, ahogy belefeszül a térbe. Ugyancsak a *Búvár sírjában* táncoló, zenélő és félig felöltözött férfiak, az egyik jelenetben egy lantot kezében tartó, élvezeg férfi egy kerevetre dőlve, előtté asztal. A nekropoliszokat, halotti városokat építő, szarkofágokat festő, halotti urnák tetejére szobrokat ültető etruszkok, együtt élve halottaikkal s a halállal, egyedülállóan közvetlen, emberi, a mindennapok örömeitől boldog, tánccal, zenével, mozgással telített képeket alkottak – szinte impresszionista módon.

Az etruszk művészetre vonatkozó ismereteink legnagyobb része a sírokból előkerült leletekből származik. Mint ahogy a mindennapi élet tárgyait, eszközeit is a nekropoliszok domborműveiből, stukkókból készült ábrázolásaikból ismerjük. A *Domborművek sírjában* (i. e. 4. század, Banditaccia nekropolisz, Cerveteri), a föld alatti kamrában ma is jól láthatók a különböző tárgyak stukkóból, például az egyik oszlopon hosszú pengéjű kés, fejsze, csákány, kannák, edények. A *Pajzsok és székek sírjában* (i. e. 5. század, Cerveteri) pajzsok és székek, mint egy egykori lakószobában, az etruszk otthonban. Számos sír látogatható ma is Cerveteriben, Tarquiniában – 2400–2600 évesek! –: a termekben élethűen, a kőágyakon kőpárnákkal magasított heverők, faragott-festett halotti ágyak, székek, a családfő és a feleség tárgyai – sisak, kard, vért, íróeszköz, tükör, edény –, állatok, emberek, alakjai. A közismert *Domborművek sírján* kívül és a festmé-

nyeknél említett sírokon kívül is még számos felsorolható, például *Étkezőterem sírja*, az *Augurok sírja*, a *Bárók sírja*, a *Játékosok sírja*; ez utóbbi az i. e. 6. században készült, és festése erősen emlékeztet az *Oroszlános sír* ábrázolásmódjára, a festő az oroszlánok nemének megkülönböztetésére is alkalmazza az emberi nemek megkülönböztető színezését.

Egy halott város, a holtak városa, nekropolisz, a sírok mintha lakószobák volnának; „teljes és lenyűgöző látvány az antik halotti város és emlékművei” – írja Massimo Pallottino régész az etruszkokról szóló könyvében (*Civiltà artistica etrusco-italica*. Sansoni, Firenze, 1971). Az utcákon sétálva nincs temetőélménye a látogatónak, s belépve, a háznyi, többtermes, -fülkés két és fél ezer éves sírokban sincs. A gazdag belső kiképzés láttán bizvást mondhatjuk: az elhunytak alakjai, a halotti tor látványa, a használati tárgyak (kőből, a kőbe vagy gipszből faragva) mind-mind az életről szólnak. Az újjászületés bizonyosságáról. Élet és halál harmonikus.

A templomok szobordíszai is agyagból készültek. Az i. e. 7. század közepeire caerei *Öt szék sírjában* férfi és női ülő terrakottaszobrokat találtak, előrenyújtott karral, mintha felajánlanának vagy épp elfogadnának valamit (London, British Museum és Róma, Musei Capitolini). Az i. e. 7. század utolsó negyedében Chiusiban antropomorf hamvvedrek készültek, melyeken az elhunyt fejét vagy egész testét jelenítették meg (Chiusi, Museo Archeologico Nazionale). Előkerültek többféle anyagból készült szobrászati alkotások is.

Szép szárnyas terrakottalovakat ismerünk az Ara della Regina néven ismert tarquiniai templomból az i. e. 4–3. századból. A lovak megmintázása valóságos (magasságuk 115 cm), szárnyaik a művész szárnyaló fantáziájáról tanúskodnak (szárnyas hősöket és démonokat – mint említettük – a freskókon is ábrázoltak). A bronzszobrok közül a leghíresebb a *Capitoliumi nőstényfarkas*, az ikreket szoptató nőstényfarkas bronzszobra (i. e. 5. század, 86 × 115, Róma, Musei Capitolini; Romulus és Remus alakjával a reneszánszban, a 15. században egészítették ki.). Az etruszk bronzszobrászat fénykora az i. e. 6. és 5. század közé esik (pl. *Táncosnő formájú bronzkandeláber*, London, British Museum; *Ficoroni-cista* i. e. 300 k., Róma, Etrusco di Villa Giulia). Rómában a Villa Giulia-ban, az etruszk múzeumban látható az *Etruszk pap* lenyűgöző bronzszobra. Nem kell túl sokat csodálni, hogy rádöbbenjünk, az i. e. 8–6. században készült 10–20 cm-es etruszk bronzszobrok és a 20. század egyik legjelentősebb modern szobrásza, Giacometti drótvázhoz hasonló figuráinak szellemi, formai, nyelvi rokonságára. Az agyagot főként vallási és halotti tárgyaknál alkalmazták, profán (történelmi, magánjellegű) motívumok alig léteznek. Maradtak fenn olyan szobrok, amelyek nem mutatnak sem görög, sem orientalizáló hatást. A *Capestranói harcos* (i. e. 6. század, 209 cm, Chieti, Museo Nazionale) mondhatni tipikus etruszk mű, talán egy sírpítőt ábrázol. Széles kalap látható az i. e. 8–6. századi, harcost ábrázoló 10–15 cm-es bronzszobrokon.

Veii-ből (egykor Veio) származik a leghíresebb – s talán a legszebb – etruszk szobor, a *Veii Apollón* (i. e. 515–492, 180 cm, Róma, Etrusco di Villa Giulia), mely

■ 62 ■ 6. AZ ETRUSZKOK KÜLÖNÖS VILÁGA A FRESKÓKON. HÁZASPÁROK SZARKOFÁGJA

az archaikus görög szobrászatot idézi. Jellegzetes mosolyával az etruszk művészet kiemelkedő alkotása. Egykor a veii Minerva-szentély oszlopait díszítette, valószínűleg Vulca, az etruszk uralkodó készíttette (1916-ban találták meg, 2004-ben restaurálták a színpompás szobrot).

Aldous Huxley, 20. századi író *A tűzjáték után* című elbeszélésében a főszereplőket elvezeti Rómába, a Villa Guiliába: „Magas szobor tornyosul fölötte. Ez a veii Apollón – magyarázta a férfi. – És, tudja, ez a világ legszebb szobra. Valahányszor látom, egyre jobban meggyőződöm erről [...]. Az isten ott állt a talpazatán, egyik lába előre, szálegyenesen, redőzött öltözkébe burkoltan. Karjait elvesztette, de a feje sértetlen volt, és különös etruszk arca titokzatosan mosolygott.” (Aldous Huxley: *Visszatérés a szép új világhoz*. Cartaphilus, Budapest, 2008. Szűr-Szabó Katalin fordítása.)

Az etruszk szobrászat kiemelkedő művei a sírokban elhelyezett szarkofágok. A koraiak égetett agyagból készültek, később faragott kőből. Az i. e. 7. századból vagy még régebbről kezdetlegesebb emberábrázolások maradtak fenn. Az i. e. 5. században a sírábrázolásokon megjelentek a kerek fejdísszel ékesített, széles arcú, meglehetősen elhízott férfiak, akiknek ruhátlan mellét és hasát gyakorta némi túlzással jelenítette meg a művész. Nyakukban rendszerint nagyméretű repkénykoszorú lóg, Kharónnak, az alvilági hajósna szánt obulust tartják.

A házaspárszarkofágok közül kiemelkedik a késő archaikus Caeréből való *Cerveteri házaspár szarkofágja* (i. e. 530 k., égetett agyag, 2 m × 140 cm, Róma, Etrusco di Villa Giulia).

A mai Cerveteri az ókori etruszk Caere város örököse, nekropoliszai közül a legismertebb a *Banditaccia*, ahova az i. e. 7. és 6. század között temetkeztek. Eből az időszakból származik az ún. *Kunyhó-sír*, a *Festett oroszlánok sírja* és a *Hajósír*. A Rómában látható *Házaspár szarkofágját* a Banditacciában találták meg, akárcsak a másikat, amely Párizsban, a Louvre-ban látható. A hosszúkás arcok, a domború homlokok, a mandula formájú szemek, az előreugró orrok és állak s a jellegzetes mosolyra húzódó ajkak ión hatást mutatnak. A nagy felületű felső testek összenyomódnak, és beleolvadnak a test alsó részének tömegébe, amelyet csupán a köpeny ráncai jelölnek. A tömegeket és az izmokat naturalisztikusan formálták meg. A házaspár félkönyékre dőlve fekszik, elől az asszony, mögötte a férfi, aki jobbát gyengéden a felesége vállán nyugtatja. Felsőtestük megmunkálása gondos, jó megfigyelőképességről, az alkotó tehetségéről, igényességéről tanúskodik. A férfi magas, nyúlánk, arca borotvált, előreugró állán hegyes szakáll. Derűsek, nyugodtak, biztonság árad belőlük. Mintha a tiszteletükre rendezett halotti toron vennének részt. Ugyanakkor átszellemültek, mosolyuk, jókedvük szinte nem e világi, mintha már részesültek volna a túlvilági üdvösségben. Túl azon, ami formailag és világgépíleg, a halottkultusból következőn etruszk bennük, még egy rétegük van: a tartós házastársi kapcsolatnak az európai képzőművészet történetében kevés – vagy talán nincs is – hasonló megjelenítése, mint ez a szarkofág-szobor (talán csak a 15. században Jan van Eyck *Arnolfini házaspárja*). A kezek ritmusa, formai, kompozíciós összetartozása

arról szól, hogy megvalósulhat a csoda: két ember úgy tartozhat össze, hogy ketten együtt egészet alkossanak. Az indiai mesétől Thomas Mann *Az elcserélt fejek* című novellájáig mennyi műalkotás témája, hogy az istenek bosszúja miatt emberek keresik elszakított részüket, párjukat, akivel újra egységes egészet alkothatnának. Ez a házaspár, ovális arcuk mosolyától a lábfejek egymásra utalásáig, plasztikailag is egy egészé van komponálva. Különösen a kezek ritmusa szól közös életről és a halálban is tovább tartó közösségükről.

Az agyagszobrászat különös formái az etruszk hamvasztóurnák, melyeknek fedelét naivan mintázott emberfej díszíti. Később az urna maga is stilizált emberformát ölt. Egy Montescuidóból származó agyagurna (i. e. 650 k., 49 cm, Firenze, Museo Archeologico) fedelén egy ételekkel megrakott, háromlábú asztalka mellett ülő és a kiszolgáló, álló figura látható, a fogóján, fülén is ott ül ugyanaz az alak; mindhárom figura arca, mozdulatai élénkek, kifejezésteliek. A jelenetek kétségtelenül egyéni ízlésről is vallanak. A fejekkel díszített hamvedrekből, canopusokból a helyi múzeumok (pl. Chiusi Múzeum), a világ számos jelentékeny múzeuma (Koppenhága, Berlin, Párizs, London, és persze Firenze, Bologna, Róma) őriz különleges darabokat, karakteres arcúakat. A canopusok arca bronzból cizellált halotti maszkkal volt fedve, ezeket rendszerint külön állítják ki (az i. e. 6. századi halotti maszkok hasonlóságot mutatnak a mükénéi i. e. 16. századból származó maszkokkal).

Az elhunytat a szarkofág fedelén fekvő helyzetben vagy fél könyökére támaszkodva ábrázolták. Az i. e. 5. századtól kezdve a szarkofágok vagy urnák oldalát domborművekkel díszítették. Témájuk a halott búcsúztatása tánccal vagy halotti torral, olykor a siratás szertartása (ugyanezeket festették a sírok falaira is). Az i. e. 4. században olyan szarkofágok is készültek, amelyeket nem reliefekkel, hanem festményekkel díszítettek (pl. Tarquiniában az *Amazón-szarkofág*, melyet görög festmények inspiráltak). A reliefek szobrászati kidolgozása, archaikus ritmikus és szögletes kifejezőmódjuk a ión stílusra emlékeztet. A domborműveket is festették, akárcsak a hamvakat tartalmazó terrakottaurna tetején a szobrot (pl. egy meglepően jó állapotban megmaradt urna díszítő festése, a festett dombormű *Eteoklész és Polüineikész viadalát* ábrázolja, i. e. 6. sz. század, London, British Museum).

Ötvösművészetük is kiemelkedő (vannak, akik szerint az ókori népek közül az etruszkok voltak a legjelentősebb ötvösök). Számos használati tárgyat készítettek bronzból magas művészi színvonalon, közülük is a legszebbek a bronztükrök. Arany karpereceket (pl. a Cerveteriben feltárt *Regolini Galassi-sírból*, i. e. 7. század) gazdag díszítésű domborítással és granulálással alakítottak ki, apró arany szemcséket forrasztottak a sima felületre. Egyébként ebben és a tarquiniai *Bocchoris-sírban* talált karthágói, föníciai és egyiptomi tárgyak bizonyítják, az etruszkok az i. e. 7–6. században élénk kereskedelmet folytattak közeli és távoli környezetükkel is.

A fémedényeket gyakran *trébeléssel* (hideg domborítás kalapáccsal és üllővel) díszítették. Jellegzetes díszítési technikát alkalmaztak: a kikalapált aranylapon apró aranygömböcskével alakították ki a képet, az ornamenteket, a figurális

■ 64 ■ 6. AZ ETRUSZKOK KÜLÖNÖS VILÁGA A FRESKÓKON. HÁZASPÁROK SZARKOFÁGJA

ábrázolásokat. Az ún. *Ficoroni-cistán* (i. e. 4. század, Paestum, 75 cm, Róma, Etrusco di Villa Giulia), a piperék tárolására készült hengeres dobozon gazdag díszítést véstek, az Argonauták történeteinek egyes jeleneteit. A fedélen Dionüszosz és két szatír alakja, szobra, melyek egyben fogantyúként is használhatók. A mester a vésésnél a rövidüléssel hibátlanul érzékelteti a perspektívát. Az ún. *Villanovai bronzkunyhó* (i. e. 800 k., New York, Metropolitan Museum of Art) tejét magas farú hajó díszíti, az ajtó fölött állatfej látható.

Az etruszk bronzszobrászat a korabeli észak- és dél-itáliai népek művészetére is erős hatással volt.

I. e. 630-tól kezdett elterjedni a korinthuszit utánzó festett kerámia, melyet „etruszkó-korinthuszinak” neveznek. Kiemelkedő művészek: a keletgörög születésű Fecskék-festője és a korinthuszi származású Szakállas szfinx-festő Vulciban és a Szalagcsokrok festője Caerében (amforáik Rómában láthatók Európa talán legszebb múzeumában, az Etrusco di Villa Guiliában).

Az i. e. 2. században Etruriát a rómaiak teljes egészében elfoglalták, az etruszkok azonban kultúrájukat és nyelvüket még sokáig megőrizték. Írásukat a jelentékeny mennyiségű nyelvemlék ellenére nem sikerült teljesen megfejteni, s mai napig vita folyik arról, hogy az írást a görögök vették-e át az etruszkoktól vagy az etruszkok a görögöktől. A legismertebb teória szerint a latin írás is az etruszk ábécé átvételén alapul.

Az etruszk kultúra hatása a római civilizációban kimutatható a várostervezésben, az építészetben, a vallásban. Az etruszk hitvilág szorosan kapcsolódik a göröghöz, Delphoiban több etruszk városnak is volt kincsháza. Az etruszkok közvetítették a görög kultúra (istenek, kerámiaművészet, edények stb.) számos elemét a római civilizációnak.

Pontosan így kellene fogalmaznunk: a mai Európa krétai-görög-etruszk-római-zsidó-keresztény hagyományokon alapul. Sem Krétáról, sem Etruriáról nem ildomos elfeledkeznünk!

Az etruszk szobrok elevenisége, jellemábrázoló ereje, formavilága a 20. századi modern szobrászat három nagy hatású alkotójára hatott kimutathatóan: Giacometti, Henry Moore és Marino Marini.

Az i. e. 4. század vége és az i. e. 1. század közé eső időben Etruriában egyre inkább Róma hatása válik meghatározóvá. Amikor a latin lépett az etruszk nyelv helyére, ez lényegében az etruszk civilizáció végét jelentette. Az épületek, a bronzszobrok egyre inkább a rómaihoz igazodtak, az utóbbiak leginkább a közép-itáliai portréművészethez. Újfajta urnák, szarkofágok készülnek Chiusiban, Volterrában, Perusiában – ez már inkább Róma és nem Etruria művészete.

JAVASOLT IRODALOM

- Az antik világ. Etruszk művészet.* (A művészet története 2.) Corvina Kiadó, Budapest, 1990
Az etruszkok és a rómaiak. (A régészet nagy pillanatai) Magyar Könyvklub, Budapest, 2001
Guintuli, Stefano – Pedrazzi, Tatiana: *Főníciai és etruszk művészet.* (A művészet története)
Corvina Kiadó, Budapest, 2008
Kenediné Szántó Lívia: *Az etruszkok nyomában.* Corvina Kiadó, Budapest, 1977
Reich, John: *Az ősi Itália.* Helikon Kiadó, Budapest, 1987
Szilágyi János György: *Etruszk művészet.* Gondolat Könyvkiadó – Képzőművészeti Alap
Kiadóvállalata, Budapest, 1959
Warren, Peter: *Az égei civilizációk.* (A múlt születése) Helikon Kiadó, Budapest, 1989
Pallottino, Massinus: *Civiltà artistica etrusco-italica.* Sansoni, Firenze, 1971

KÉPEK

- Archaeological Walking Tours – The Land of the Etruscans
(www.romanwalks.com/etruscan.htm)
Archaeology and art images (<http://www.archart.us/>)
[Etruszk.lap.hu](http://etruszk.lap.hu)
National Etruscan museum of Villa Giulia
(<http://www.national-etruscan-villa-giulia.com/>)
The Mysterious Etruscans – Pre-Roman Civilisation in Italy
(www.mysteriousetruscans.com/art)

7. FEJEZET

Róma, a világhódító civilizáció A pompeji festészet

Rómát Mars isten ikerfiai, a nőstényfarkas által felnevelt Romulus és Remus alapította i. e. 753-ban – legalábbis a legenda szerint. Az időpont a régészek bizonyítékai alapján valószínűsíthető. A mai Rómában a Forum Romanumon Romulus egykori temploma helyén uralkodói palota maradványait találtak i. e. 750 körülből. A hét dombra (*Septimontium*) települt Róma magja a Palatinus-dombon épült négyszögű város. Vallási rendeltetésű akropolisza a Capitolium, az i. e. 509-ben épített Jupiter-templom az etruszk szentélyekre hasonlított, a terrakotta szobordíszek egy része is Etruriából származik. Róma lakossága az i. e. 8. században etruszkokból, szabinokból, aequeusokból és latinokból állt. Számos itáliai vaskori kultúrát sikerült azonosítani, a görög gyarmatosítás, majd az i. e. 7. század elején – római hagyomány szerint – Numa király megváltoztatta az addig is ott élők sorsát, Róma népe már a királykorban (i. e. 700–510) megkezdte terjeszkedését. A római hadsereg túlereje előtt az etruszkok, a gallok és a görögök is kénytelenek voltak meghajolni. Terjeszkedésük során fokozatosan egész Itália területét, időszámításunk kezdetéig a Földközi-tenger környékét, Nyugat- és Közép-Európát (a Rajna és a Duna vonaláig), a Brit-szigetek déli felét, a Balkánt és Kis-Ázsiát is meghódították. Mindenütt utakat, hidakat (pl. mély szakadék felett átívelő híd a spanyol Rondában), vízvezetéseket (a leglenyűgözőbbek egyike ma is látható a Pont du Gard, a dél-franciaországi Nîmes közelében: az i. e. 20 k. épült *aquaeductus* 49 m magas, 270 m hosszú, háromszintes) építettek, behálózták a leendő Európát.

Történelmét három részre szokás tagolni: 1. a királyság kora (i. e. 753–510); 2. a köztársaság kora (i. e. 510 – i. sz. 27); 3. a császárság kora (i. sz. 27–476). A római kultúra aranykora Augustus uralkodása. A római kultúra s benne a vallás, a görögök és az etruszkok hatására alakult ki, de az őslakosok, valamint az Európa- és Kis-Ázsia-szerke meghódított népek kultúrája is befolyásolta.

A görögök hatása az i. e. 4. század végétől, amikor a rómaiak a kelták és a samnisek felett győzelmet arattak, nemcsak a római művészetben vált igen erőssé, meghatározóvá, hanem a filozófiában, vallási kérdésekben, az orvostudományban, más tudományokban is. A görög dór és ión építésrendet is a római ízléshez alakítják: például *Fortuna Virilis-templom*, *Vesta-szentély*. A római köztársaság idején a különböző görög stílusokat egyetlen épületen belül alkalmazzák, az alsó szintet a dór, a másodikat a ión jellemezte s a harmadikat a korinthuszi oszlopok vagy féloszlopok díszítették (pl. *Marcellus-színház*, i. e. 1. század; *Tabularium*, azaz az állami levéltár). Gyakorlatias szemléletük következtében a római civilizáció rendkívüli magas szintű. Amerre mennek, utakat, hidakat, városokat, templomokat, amfiteátrumokat építenek (az építészet elméleti és gyakorlati kérdéseiről szól Vitruvius Pollo építész műve a *Tíz könyv az építészetről*). I. e. 312-ben megépítik Róma első főútvonalát, a Via Appiát (ma is járható) és az első vízvezetékét, i. e. 221-ben a Circus Flaminiust, a széles körutat a Tiberis folyó közelében. Görög típusok alapján emelték a templomokat (pl. *Fortuna Virilis*, i. e. 439-ban *Saturnus-templom*).

Az egyik legkorábbi művészeti alkotás, amely biztosan Rómában készült, a praenesti származású Novios Plautios által szignált bronzedény, a *Ficoroni-cista* (i. e. 300 k.), falán az Argonauták mondájának egyik epizódja látható.

Görög művészek telepedtek meg Dél-Itáliában. Egy római polgárjogú görög művész, Menelaosz készítette *Oresztész és Elektra* szobrát (i. e. 1. század), praxitelészi mintákat követve. A görög városokból szobrok százait vitték hadizsákmányként Rómába, így az előkelők lakóházaiba is számos példány került. Amikor kimerült az eredeti forrás, másolatok készítésével elégitették ki a szükségleteket. A köztársaság idején a kiváló bronzöntő etruszkok készítették a római szobrokat görög minták alapján, eredeti etruszk, latin és római elemeket ötvözve. Etruszk bronzöntők, de rómaiak műve a *Capitoliumi farkas*, a Róma-alapító Romulus és Remus szobra. Valószínű, hogy etruszk öntés, de már jellegzetesen római a *Brutus-portré*. Augustus koráig az etruszk szobrászok a vicus Tuscus negyedben, a Capitolium lábánál éltek, majd elrómaisodtak.

A római szobrok egyik legismertebbje *Marcus Aurelius* (121–180) császár, filozófus bronz lovas szobra, mely évszázadokig állt a római lateráni palota mellett, majd 1538-ban visszahelyezték a Capitoliumra (Piazza del Campidoglio), s ma is ott áll, példázva, hogy *Marcus Aurelius* volt az utolsó az „öt jó császár” közül. 170–180 között hadjáratai során írta meg *Elmélkedéseit*, sztoikus művét Epiktétosz hatására, mely ma is a szolgálat és a kötelesség emlékműve. A szobor úgy ábrázolja őt, ahogy lelkiismeretes, önzetlen karaktere *Elmélkedéseinek* olvasásakor megjelenik. Feltehetőleg azért nem olvasztották be több más bronzszoborhoz hasonlóan, mert Róma kereszténnyé válását követően sokáig úgy vélték, hogy az első keresztény uralkodót, I. Konstantint ábrázolja. Az i. e. 4. század végétől gyakran állítottak lovas szobrokat Rómában, reprezentatív jelentőségükkel megfeleltek az itáliaiak természetének, alkatának.

A római szobrászat leginkább a portrészobrászatban hozott létre viszonylag önálló, a görögöktől függetleníthető műfajt. A *ius imaginum* törvény a fontos

közigazgatási tisztséget – például consul, tribunus, praetor – betöltőknek engedte, hogy portrészobrot készíttessenek magukról. Míg a görögöknél az istenek kivül csak az kaphatott szobrot, aki halála után félistenné, hőrosszá magasztosult, a rómaiaknál annak is lehetett szobra, aki az államot szolgálta. Ugyanakkor előfordult, hogy ha utólag valakinek a szerepe megkérdőjeleződött, a szobrát elpusztították. Erre számos példát tudunk: Sulla elpusztította elődje, Marius szobrait, majd Caesar ismét visszaállíttatta. Caesar szobrait a köztársaságpártiak döntötték le, majd Augustus helyreállíttatta. Nerva elpusztította Domitianus szobrait, Caracalla pedig fivére, Geta portréit. (A képrombolás és szobordöntögetés végigvonul az európai történelmen – máig. 1956. október 23-án este Budapesten ledöntik a ledönthetetlennek hitt Sztálin szobrot.)

Egyszerű származása ellenére Cicero, mivel consullá választották, más tisztségviselő patríciusokhoz hasonlóan portrészoborban örököltethette meg arcvonásait (nem képmása, hanem művei és szerepe őrizték meg nevét, beszédeit). A legtöbb római portréhoz hasonlóan ő is szigorúan, fegyelmezetten néz a római jellemet hangsúlyozandó.

Általános szokás volt a császárokról egész alakos szobrokat és portrékat készíteni bronzból is, márványból is klasszicizáló vonásokkal. Csak néhányat sorolunk fel: *Julius Caesar* portréja a római császárkorból (Museo Pio-Clementino, Vatikán); a Museo Vaticanóban láthatók császárkori márványportrék mindmáig Antonio Canova szobrász, a klasszicizmus megalapítójának rendezésében kiállítva (az 1800-as évek elejétől, Museo Chiaramonti); feleségének, Liviának primaportai villájában Augustus szobra győztes hadvezérként ábrázolja Róma első császárárt (i. e. 63 – i. sz. 14), amint épp a csapatokhoz beszél. Kezében a consuli méltóságot jelképező botot tartja. Páncélján finom reliefen uralkodásának dicső eseményei, a legyőzöttek Hispániában, Galliában, az Eufrátesz határvidékén, a páncél mellrészén kocsijával a Nap vonul. A szobor görög minta alapján készült. Az egyik büsztön Augustus fején az uralmát jelképező babérkoszorú. Sok márványszobra közül az egyik márványszobor magisztrátusként ábrázolja őt (Louvre). Augustus szobrai mintául szolgáltak a további császárszobrokhoz.

Caligula (12–91) büsztje is a Louvre-ban látható. Nem szépítenek a szobrázok, amikor az istenné magasztosult, kidülledt szemű Claudius császárt (10–54) vagy a fiatal Nerót (37–68) és a már nem fiatal, cseppet sem rokonszenves Nerót (Róma, Museo Nazionale) örökítik meg, ezek jobban visszaadják jellemét, mint monumentális szobra, a *Colossus* (melyről az i. sz. 80-ban megnyitott, ötvenezer nézőt befogadó római Colosseum kapta a nevét: gladiátorjátékokat és állatküzdelmeket rendeztek benne). Az anyacsászárnő-szobrok közül Liviáét emeljük ki mint igen jellegzetest, aki Tiberius császár (akit Augustus örökbe fogadott, i. e. 42 – i. sz. 37) mellett töltötte be ezt a tiszteletet, és Augustus feleségeként osztozott vele a hatalomban. Livia egyik szobrát sokáig a női erények megszemélyesítőjének vélték. I. e. 4. századi görög sírszobrokat idéz ugyan, de szigora jellegzetesen római (Róma, Museo Vaticano). Fiáról, Tiberiusról sok márványportré maradt fenn, egyiken ülve ábrázolják (Róma, Museo Vaticano), ez is további császárábrázolások mintája lesz.

A császári családokat domborműveken is megörökítették, például Augustus békeoltárának részeként látható népes családja. A császári család nőtagjairól is sok képmás maradt fenn, például Agrippina, Livia, Antonia császárnékról vegyítve realizmust, görög hatást és a római jellegzetességeket.

Traianus császárnak (98–117) nemcsak márványszobrait, hanem a római Forum közepén álló 38 méter magas márványoszlopát is ismerjük. A talpazat 5 méter magas, domborművekkel díszített, ebben helyezték el a császár hamvait. Az oszlop tetején állt a császár aranyszobra (1587 óta a helyén Péter apostol szobra áll). Az oszlop törzsét a császár két daciai hadjáratát ábrázoló, kb. 200 méter hosszú, spirálisan felfutó domborműszalag díszíti 22 csigavonallal. 23 márványtömbből rakták össze. A domborműves szalag telítve van, nincs űr, számos motívum – fák, sziklák, páncélok – tölti ki a jelenetek közötti részeket. Minden ábrázolt jelentős eseménynél ott látható Traianus is. A dákok külsején, öltözkén kívül a római katonák tevékenységét is megismerhetjük: erődítményeket építenek, hajókat raknak be, tábort és hidakat építenek, hallgatják a császár szónoklatát, de a megölt ellenség levágott fejét is – akárcsak a mezopotámiaiak – megörökítik, s azt is, ahogy dák asszonyok római katonákat kínoznak, a rómaiak pedig felgyújtanak egy cölöpfalut, az asszonyok és gyerekek hiába könyörögnek kegyelemért. Az oszlopnak, melyen szinte filmszerűen peregnek az események, a dokumentumértéke is rendkívüli. Apolódoros, a tervező, nemcsak a görög, hanem a mezopotámiai hagyományokból is merített. Traianus oszlopa látható Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) *Római capriccio* című festményén, melyen a 18. századi Rómát mutatja be (Oxford, Ashmolean Museum) számos római kori maradvánnyal.

Augustus és utódainak idején válik általánossá, hogy a császárok diadalíveket emeltetnek saját dicsőségükre. Ez az emlékeztető szolgáló építmény nagyon is megfelel a római szellemnek, jöllehet hellenisztikus eredetű: Kis-Ázsia görögök lakta városaiban gyakoriak a diadalívre emlékeztető városkapuk. Rómában az egykori kis-ázsiai kapuból emlékmű lett, történelmi eseményeket vagy egy-egy kiemelkedő személyhez köthető jeleneteket ábrázoltak rajtuk. Augustus diadalíve a Mars-mezőn állt, mely eltűnt, megmaradt viszont Susában i. e. 8-ban állított emlékműve. Tiberius római diadalíve sem maradt fenn, ma is épségben látható viszont Provence-ban, egy Orange nevű kisvárosból kivezető országút közepén a háromnyílású, hatalmas Tiberius-diadalív. A győztesek emelte diadalíveket is domborművek borítják. Titus és Septimus Severus diadalívei a Forum Romanum diadalútjának két végén álltak. Titus (39–81) diadalíve Rómában a zsidó háborúban aratott győzelme ünnepére készült.

A diadalíveket és az emlékműveket díszítő történelmi domborművek is a római szobrászat jellegzetes területe. Az egyik kiemelkedő mű az Augustus császár által állított Békeoltár (*Ara pacis Augustae*) áldozati menetet ábrázoló fríze. Az *Ara pacis Augustae* i. e. 13-ban emelték, annak tiszteletére, hogy Augustus Hispániából és Galliából sikeresen tért vissza Rómába. Az *Ara pacis* csaknem négyzet alapú volt, belsejében egy egyszerű oltár. A falakat kívülről két relievesáv díszítette, a felső emberi alakokat, az alsó indákat és növényi motívumokat

ábrázolt. A három őselem, a *Föld*, a *Levegő* és a *Víz* látható a bejárat egyik oldalán, a másikon az *Állam* allegóriája, a Rómát megszemélyesítő istennő mellett a *Béke* és a *Tisztesség* allegóriái. A túloldali bejárat két oldalát Róma alapításának mondája és *Aeneas áldozata* díszítette. A bejáratokat összekötő oldalakon húzódik az *Ara pacis* legeredetibb, jellegzetesen római domborműve, amelyen Augustus császár vezet egy polgári menetet, mellette a tisztségviselők, lictorok és Augustus családtagjai. A szereplők méltóságteljesek, nyugodtak, arcuk realisztikusan kidolgozott, felismerhetők, azonosíthatók (a görög mintán, a Parthenón frízén nem azonosíthatók a szereplők, még Periklész sem). Az *Ara pacis* nagy újdonsága a portré műfaja.

Nagyon szépek az alsó frízén a növényi ornamensek, akantuszlevél-csokrok, a spirálba csavarodó indák, palmetták, virágok és a kecses állatok, Apollón kedvenc hattyúja, a gyümölcsöktől roskadó girlandok. Rendet és derűt sugároznak a nagyon is valóságos, szinte élőnek ható növények, száraz, levelek, virágok. A görögöké absztrakt, szimmetrikus, az ornamensek is megfelelnek az emberek megjelenítéséből áradó ideatannak, a rómaiaké érzékletes, szabálytalan és vidám.

Sok szakember szerint az *Ara pacis* mintha plasztikus kommentárja volna Horatius *Századévi énekének*, amelyben a költő, akárcsak a szobrászok, az örök Róma létrehozóit dicséri. Az emlékmű méreteit tekintve egyáltalán nem nagy, falai a homlokzaton 14, oldalt 12 méter hosszúak, és magasságuk is csak 6 méter. Mégis, amit szimbolizál, maga a Római Birodalom, politikai és kulturális hatalma csúcspontján. Sokan hasonlították jelentőségét az athéni Parthenónéhoz, ahogy azokon a reliefeken Athén polgárai lovon vagy gyalog vonulnak az Akropoliszra Athéné istennőhöz, ahol az olümposzi istenek várják őket a templom homlokzatának közepén. A görög művészet hatása kétségtelen, azonban egészen mások a reliefeken szereplő alakok, arcok. A rómaiak életszerű, valós portrék, a görögök elvont ideák megtestesülései.

Az *Ara pacis* töredékeinek egy részét a 16. században találták meg, s ezek ma a római Villa Mediciben, a Museo delle Termében, a Museo Vaticanóban, a firenzei Uffiziben, a párizsi Louvre-ban, a bécsi Kunsthistorisches Museumban láthatók. 1902-ben a Fiano-palota alatt ötméteres mélységben találták meg nagy márványtalapzatát s újabb domborműveket. Számos portré őrződött meg a köztársaságkori és a császárkori művészetből, közülük több is látható például Münchenben, Koppenhágában (Carlsberg Glyptotek), különböző európai múzeumokban.

Nemcsak Rómában, a provinciákban is emeltek Augustus tiszteletére templomokat. I. e. 16-ban építették a nîmes-i Maison Carrée-t, s ez már olyan templom, amelyet számos építészeti megoldás különböztet meg a görögötől, és tesz jellegzetesen rómaivá, például a magas lépcsőfeljárat, a tágas előcsarnok, a szabadon álló korinthuszi oszlopok, a zömök cella falába beépített féloszlopok, a cella mögötti csarnok, az *opiszthodomosz* hiánya. Tarragonában (Spanyolország, a rómaiak idején Hispánia) egy márványtemplomot építettek Augustus tiszteletére.

A domborművekben nemcsak hadi vagy a császári család életéből vett jeleneteket örökítettek meg, hanem a római világban igen népszerű sportviadalokat is. A British Museumban látható domborműves táblán kocsihajtó csapatokat ábrázolnak. Egy i. e. 1. századból való oltárfríz alkotó reliefsorozaton, melyet Lucius Domitius Ahenobarbus emeltetett consullá választásakor, nászmenetet ábrázolnak valóságábrázoló törekvésekkel, Amphitrité és Neptunus kocsiját kísérik a néreiszek és a tritónok (München, Glyptothek). Ezek a frízek még erős hellenisztikus hatásról tanúskodnak, míg a Louvre-ban látható darabok, az oltár elejéről, a római realizmus jegyében készültek, és áldozati szertartást mutatnak be.

Római jellegzetesség a hatalmas sírok állítása, rajtuk s bennük szobrok, domborművek. Az *Augustus-mauzóleum* kerek épületét ma a pápák koncertteremként használják. Egyiptomi mintára márványból épült piramisba temetkezett Caius Cestius praetor. Tornyokba is temetkeztek a via Appián (pl. Crassus triumvir menyje). Nemcsak a gazdag patríciusok építtettek díszes, nagy mauzóleumokat, hanem egyszerűbb polgárok, kézművesek is. Eurysaces pék i. e. 1. század végi sírjának nyílása a kemence szájára emlékeztet, felső, dombszerű szalagján a pékmesterség jeleneit ábrázolta egy ügyes, szakszerű szobrász.

Jelentős a római padlómozaik-művészet is, ma is látható Rómában a Pantheonban a többszínű, geometrikus mintázatú márványpadló, mely összhangban van a mennyezet kazettáival. Mindenütt, amerre a Római Birodalom terjedt, nagy népszerűségnek örvendtek a mozaikok. Egy római erődítmény képe van egy észak-afrikai mozaikon (Tunisz, Bordo Museum). A Flaviusok és Antoninusok, Tiberius, Claudius és Nero uralma alatt új típusú monumentális együttesek, fórumok, bazilikák, fürdők, hatalmas boltozott építmények épültek, s ezekben számtalan padlómozaik, oldalfalmozaik. Nevezetes a Pompejiben a Casa del Faunóban előkerült *Nagy Sándor-mozaik*. Leggyakrabban reprodukált részlete mozgalmas csatajelenet lovakkal, harcosokkal: *Dareiosz perzsa király az isszoszi csatában*. A mozaik egy kora hellenisztikus falfestmény másolata, melynek eredetét valószínű Philoxenosz görög festő készítette. Pompeji és Herculaneum utolsó idejében egyre inkább a falakra vitték fel a mozaikot, melyet addig padozat-, padlóborításként alkalmaztak díszítésül, ilyen például a Casa di Nettuno e di Amfitrite egyik falmozaikja. A színes kő- vagy üvegkockák ragyogása fokozta a pompás kolorisztikus hatást.

Alexandriából és Pergamonból is Rómába, a világ új fővárosába költöztek a mozaikkészítők, az ezüstművesek és a gammavésők (vésett ékkövek készítői) is, akárcsak a görög szobrászok különböző görög városokból, például Apolloniosz, Arkeszilaosz, Paszitelész, akik görög felfogás szerint készítettek római istenszobrokat. Görög szobrok másolásával váltak híressé például Antiochus (görögül Antiokhosz), Cossutius Credo, Diogenész és mások. Egy Rómában dolgozó művészcsoporthat „neoattikusoknak” neveztek, akik márványvázák, talapzatok készítése mellett régi görög szobrokat alakítottak át rómaivá. A Museo Vaticanóban látható a *Libával birkózó kisfiú* című római másolat, az eredetit Boéthosz görög szobrásznak tulajdonítják (i. e. 3–2. század, Galleria dei Cande-

labri). A szépség és szerelem istene a *Belvederei Apollón* egy i. e. 4. századi görög bronzszobor római másolata márványból, az eredeti valószínű Leókharsz műve (Vatikán, Museo Pio-Clementino). Ugyanitt látható *Thália* múzsa görög eredeti alapján készült római márványszobra, *Minerva* és *Marsziasz* szobra.

Kevés eredetileg is római művész működött Rómában, a kivételek egyike Coponius, aki a Pompeius színházat díszítette (i. e. 1. század). Végül is rómaiává változott az is, amit görögök, etruszkok és mások római igény, szükséglet szerint készítettek. A császárság korától nagyobb részben importált művészet római karakterűvé válik, minden nem római formát átalakítanak a római szellemnek megfelelően. Augustus korának művészete hűvös klasszicizmus, átveszi a hellenizmusból a formák térszerű és festői felfogását, átalakítja a római ízlés naturalizmusa szerint. Ez az udvari művészet természetesen az uralkodó és az állam dicsőségét, dicsőítését szolgálja.

Nehezen állapítható meg, hogy a római festészetben mennyire terjedt el a görög hatás. A rómaiaktól sok, a görögöktől kevés festmény maradt meg. Feltételezhető, hogy az ábrázolásmód görög mintaképekre vezethető vissza, valószínűleg a festők, a falfestményeket létrehozó mesterek nagy része is görög eredetű. Horatius írta egyik költői levelében: „Durva legyőzőjén győzött a levert Görögország, / s pór népét Latiumnak művészetre kapatta.” (*Az episztolák második könyve*, I. 156–157. sor, Illyés Gyula fordítása.)

A római festészet fennmaradt emlékeinek egy része mitológiai jeleneteket ábrázoló falfestmény, más része ornamentális, díszes falfestmény. Római palotákon, lakóházakon kívül sokfelé maradtak meg képek, így Aquincumban s más magyarországi római kori településen is. Az ókori szerzők szerint a római Fabius Pictor freskói csatajeleneteket ábrázoltak. A római festészet az Augustus dinasztia idejére „barokkos” jellegűvé vált annak hatására, hogy az időszámításunk kezdete körüli időkre meghonosult Rómában a keleti és a görög fényűzés a dúsgazdag patríciusok körében. Cornelius Diadumenus házának *Venust* és *Adonist* ábrázoló festménye (Nápoly, Museo Archeologico Nazionale) jó példa arra, miért nevezi a szakirodalom „barokkos” jellegűnek az az időben készült freskókat (visszavetítve egy 17–18. századi stíluskategóriát). A festő a diagonálisan elhelyezett emberi (isteni) testek élénk színével egyensúlyozza ki a tér és az alakok kapcsolatát. A jelenet szereplői fesztelenül ülnek, miközben egy márdárfészket szemlélnek (valószínű, hogy ezek a freskók hatottak a barokk festőkre, és ezért ildomos használni a barokkos jelzőt).

Gyakran ugyanaz a tárgy a festészetnek és a domborműveknek. Görög motívumokat dolgoz fel a *Perszeusz kiszabadítja Andromédát* című, finom kidolgozású festmény és egy, a Palatinuson előkerült, magánházat díszítő kisméretű relief. Szépen, igényesen kidolgozott mű, az ifjú és a lány bájosan közeledik egymáshoz, a tunika és a köpeny párhuzamosan futó redői harmonikusak, kiegyensúlyozottak.

A római lakóházakban az atriumból nyíló helyiség, a *tablinum* és a mellette lévő étkezőhelyiség, a *triclinum* falait díszes márvánnyal vagy festett stukkóbevonattal borították. Pompeji házakban épségben maradtak meg. A római festé-

szet emlékei leginkább s viszonylag épségben Pompejiben őrződtek meg. Pompeji hellenizált itáliai város, melyet eredetileg egy közép-itáliai törzs, a samnionok laktak. I. e. 89-ben került római fennhatóság alá.

Időszámításunk 79. évének augusztus 24-i napján a Nápolyi-öbölben a Vezúv kitörése több várost elpusztított. Pompejire tajtékkő- és hamueső zúdult. Az ifjabb Pliniusnak sikerült elmenekülnie édesanyjával együtt, az ő leírásából ismerjük, milyen szörnyű élményt jelentett azoknak, akik megmenekültek... a többség azonban meghalt. A romba dőlt város régészeti feltárása a 18. században kezdődött (az ásátásokról akvarellek, rajzok készültek, például Jakab Philipp Hackert német festő, grafikus 18. század végi rajzai, Düsseldorf, Goethe Museum). Az ásátás népszerű volt az európai arisztokrácia körében, 1804-ben Mária Karolina osztrák főhercegnő, nápoly-szicíliai királyné is megtekintette.

A súlyosabb tajtékkő és a hamu két és fél méter vastag rétegben borította el Pompejít, és épségben megőrizte a tárgyakat és az embereket, mindenféle eszközöket és még az edényekben az elszenesedett ételeket is. A látvány kísérteties: mintha egy 20. századi modern szobrász, Marisol vagy a mi Schaár Erzsébetünk találta volna ki az egészet, az 1960-as évek végén. A füsttől fuldokolva köhögő fiú, ölelkező pár – a pompeji múzeumban a csaknem kétezer éves emberek, ahogy épp utolérte őket a halál (pl. arcra bukott, menekülő férfi teteme, egy vándor teteme, megláncolva elpusztult kutya stb.).

A Vezúv kitörése miatt elpusztult városokban a szoborleletek mennyisége is tetemes, ezek nem a görög-római szobrászat élvonalbeli alkotásai, de a stílusukat utánzó, márványból, bronzból vagy tufából faragott, dekoratív művek, sírportrék, másolatok (a Villa dei Papiriben híres görög személyiségek portréi és nevezetes görög szobrok másolataiból galériát találtak – ma a Nápolyi Nemzeti Régészeti Múzeumban láthatók). Előkerültek az átlagból kiemelkedő művészek által készített portrészobrok, a császárok és a közeleti nagyságok mellett a város lakóiról formázott portrék (pl. Livia császárné márványszobra a Villa dei Misteriben, Caecilius Iucundus bankár hermára helyezett bronzfeje, C. Cornelius Rufus mellszobra). Görög mintára, de egyszerűsítetten, stilizáltan készült a legtöbbjük. Pompejiben *Apollo* bronzszobra is megmaradt templomában, találtak *Venus* márványszobrot arannyal festett ékszerekkel, *Bacchust* egy domborművön és márványszobrát, azaz isteneiket ábrázoló szobrokat is.

Fontos maradvány a bazilika, az ezerötyszáz nézőt befogadó színház, a házak, például a Vettiusok házának kertje, a megmaradt szobrok, például Juppiter, Juno és Minerva istenek szobra, ám egészen egyedülálló az épségben, pompázó színekben megmaradt falfestmények keltette élmény. A Villa dei Misteri (i. e. 60) falfestményeinek jelentéséről ma is folyik a vita, valószínű, hogy menyasszonyok beavatása történik a dionüszoszi misztériumokba.

August Mau 1882-ben négy stílusra tagolta a pompeji freskókat, s azóta ezeket a kategóriákat alkalmazzák az i. e. 200 – i. sz. 79 közötti római falfestményekre.

Az első a Földközi-tenger keleti vidéke gazdag hellenisztikus házainak márványoszlopokkal burkolt falait utánozza – festett gipszszel (azaz nem eredeti,

hanem utánzat). Ezt a kezdeti, hellenisztikus eljárást, a falburkoló elemek, fél-oszlopok színes stukkódísszel való imitálását nevezik *inkrusztáció*s, *berakásos* stílusnak.

Későbbi, de ebből származik az *architektonikus stílus*, amikor a falakra perspektivikusan ábrázolt építészeti elemeket festettek, igyekeztek valóságosnak láttatni az épületeket. A festett oszlopok olyan hatást keltenek, mintha elválnának a faltól, így a szoba kitágul, mélysége lesz. A második stílus is átvétel akkoriból, amikor Pompeji római kolónia lett, azaz i. e. 80-ból. Ekkor a freskók előterébe oszlopokat festettek, bonyolult optikai hatást keltve. A fent már említett Villa dei Misteri egyik fülkéjében kiugró architrávokat (a görög templomok homlokzatképzésénél kialakult oszlopos-gerendázatos rendszer áthidaló, kiváltó eleme) tartó oszlopok keltenek térérzetet. A második vagy architektonális falfestészeti stílus jellegzetes példáját tárták fel Oplontisban (Torre Annunziata) egy villában. A faldekorációban jelentős a szerepe a természeti tájnak, bizonyítva a rómaiak rajongását a kertek, parkok, a természet látványa iránt. A második stílushoz tartoznak az ún. *Odüsszeia-tájképek* is, a római Esquilinus-dombon egy villa falát díszítő freskósorozat az i. e. 1. század második feléből (Museo Vaticano, illetve egy római magángyűjtemény).

A harmadik stílust az architektonikus elemektől való elfordulás jellemzi, a szobákat ismét zárt és intim hatásúvá tették. A harmadik stílusról i. e. 12 körülől beszélhetünk. Ilyenek például az Agrippa Postumus számára épült (i. e. 11) villában található falfestmények. Az építészeti elemeknek díszítő funkciójuk van, a parányi oszlopfőknek és lábazatoknak nincs más funkciójuk. Livia Prima Porta melletti villájában egy egész szoba falai kertet ábrázolnak. A harmadik, az *ornamentális stílus* leggazdagabb motívumai a játszadozó amorettek, a karikatúraszerűen ábrázolt jelenetek. Az i. e. 1. században a római képzelőerő túlzásokra ragadtatta magát. A freskókat szokatlanul aprólékosan festik nemcsak Pompejiben, hanem például a *Domus Aurea*nak (vagy Aranyház), Nero római császár római palotájának stukkó- és freskomaradványai is ilyenek (ez utóbbi freskókat Michelangelo és Raffaello korában találták meg, és erősen hatottak a 16. századi reneszánsz díszítőstílusra – a pompeji házakat akkor még nem ismerték).

A negyedik stílusban az oszlopokból nyurga cikornyák, karcsú tekercek lettek, csupán díszítenek. Ilyen látható például a Vettiusok házában a kerti szobájában. A negyedik stílust *illuzionisztikusnak* vagy *fantasztikusnak* nevezik, nem törekszik a valószerű, természetes ábrázolásra, mint az első és második stílus. A festők az építészeti elemeket, oszlopokat, frizeket, ablakokat különös, fantasztikus módon festik meg. A formák labirintusa elképesztő. Számos képi elem kifinomult képzelőerőről tanúskodik. Olykor modern kovácsolt fémmunkákra emlékeztetnek a spirálisan csavarodó levelek. Sok szakember szerint nem is az amorettek, a kis állatkák, az épületelemek, hanem az élénk, telített, gazdag színnek, az összetett színskála a szépség forrása. A formák örvénylése közben egy szín hol eltűnik, hol ismét előbukkan.

A harmadik és negyedik stílusban gyakori, hogy a falfelület közepére egy kiha- gyott négyszögbe görög festményt másoltak (pl. Casa dell'Ara, Casa dei Vettii

Pentheus-szobájában). Az 1. század harmadik negyedében élte virágkorát a római falfestés igen rafinált módszere. A színes vagy fekete felületeken, megőrizve a síkszerű hatást, ragyogó színekkel festett álomszerű alakokat láthatunk. Kihasználta a világító fehér és az aranyló színek villódzását, fényhatásait. Nem törekedtek reális ábrázolásra, a tér is irreális, a figurák is mesebeliek, irracionálisak, az ornamentika is fokozza az illuzionista bemutatási módot. Milyen távol van ez a festészet a görögök plasztikus, realiztikus, higgadt, racionális ábrázolásmódjától, s milyen közel a 20. századi abszolút festőiséghez! A fényfoltok, a színek kontrasztja és árnyalatai a fontosak, a látvány, az illúzió – akárcsak az impresszionizmus óta sokféle modern izmusban, irányzatban (pl. Vettiусok háza). A legszebbek, a legtehetségesebb művészek alkotásai a római festészet csúcspontját jelentik. Varázslatosak, festőiek, képi víziók, az optikai illúziókeltés magasiskolája, távolodás a világ valóságosságától s közeledés a transzcendentálishoz (a római katakombákban már éled a keresztény művészet).

Gyakran keveredtek a stílusok, egyszerre, egyugyanazon épületben egymás mellett létezhetett többféle is (pl. Livia palatinusi házában).

Szakértők azt állítják, hogy ezeknek a freskóknak nem szabad túlbecsülni a művészi jelentőségét. Mondják, a nagyváros, Róma divatkövetése, egy vidéki város közepesen kulturált ízlése az, ami Pompejiben és Herkulaneumban a falakon látható. Legszebbnek a Vettiусok háza falfestményeit tartják és Epidus Rufus, a „tragikus költő” házában falfestményeit. Dokumentumértékük felbecsülhetetlen. A *Tengerparti tájkép villákkal* című falfestmény (Nápoly, Museo Nazionale) Pompeji város részleteit, utcáit, épületeit örökíti meg s a városlakók utcai öltözetét. Magát a Vezúvot is sokszor megfestették még 79, a végzetes kitörés előtt (pl. Casa del Centenario, Nápoly, Museo Nazionale), de igazán szép képek is vannak közöttük, például egy gyümölcscsendélet. Pompejiben az egyik legszebb, legértékesebb maradvány Libanus háza *Költőnőjének* finom, érzékeny arcképe, félúton a valós portré és az idealizált képmás között. Meghatóan szép a virágot szedő, háttal álló Flóra, a tavasz és a virágzás istennője, egy Stabiaeban talált harmadik stílusú festményen (Nápoly, Museo Nazionale).

A Pompejinél kisebb eltemetett város, Herculaneum rendszeres ásatása 1927-ben kezdődött. Egy templomot, színházat, gymnasiumot és számos lakóházat ástak ki a 20 méter vastag tufaréteg alól.

Attól kezdve, hogy a 18. században felfedezték, Pompeji és Herculaneum freskói megtermékenyítették az európai és amerikai lakáskultúrát, paloták és múzeumok modellje lett, amit megtaláltak (pl. az 1974-ben megnyitott kaliforniai J. Paul Getty Museumnak a herculaneumi Villa dei Papiri szolgált mintául, a belső oszlopcsarnok falaira a Pompeji *Faun házában* díszítését másolták).

A későbbi festészetet leginkább a sírépületekből ismerjük (pl. Via Latina-i sírok). A sírok falképein gyakran ábrázoltak, igen látványosan, gladiátorjátékokat és állatküzdelmeket. Ez a hagyomány az etruszkokig nyúlik vissza, bár igazán Augustus idején jött divatba.

Sok képzőművészt meghíletett Pompeji és Herculaneum. Ország Lili az 1970-es évek elején itáliai utazásai, mindenekelőtt Pompeji hatására festette ha-

sonló című sorozatát. Különösen az oszlopokkal együtt megmaradt előkelő lakóházak portálja, lakásbelsőik látványa alakította 1968–1972 között festett képeit. Tudni lehet, hogy a Casa della Venere, Julia Felix városi villájának nagy portikusza (oszlopcsarnoka), a Casa dei Vettii *peristyluma* (a római ház körülzárt hátsó udvara), a Casa del Menandro egyik hálóterme volt rá nagy hatással (fotózta és rajzolta is őket), ami persze nem azt jelenti, hogy másolta volna a látványt, mint a 18. század végi, 19. század eleji akvarellisták, grafikusok, hanem ezek a formák metamorfózison átesve váltak képépítő elemmé a festményein.

A rómaiaknak a modern világra maradt legfőbb hagyatéka a római jogrendszer, a *ius gentium*, „a nemzetek törvénye” és a római irodalom – Cicero (mellszobra ma Firenzében, az Uffiziben látható), Horatius, Vergilius –, továbbá szerte Európában az úthálózatok, a viaduktok, hidak és vízvezetékek, és maga a latin nyelv, amely ma is alapja az orvostudománynak, természettudományoknak. A latin nyelv az összes európai nyelvben maradandó nyomokat hagyott, évszázadokig ez volt a művelt európaiak közös nyelve.

A gótok és a vandálok az 5., majd a 6. században lerombolták, kifosztották Rómát. 1084-ben ugyanezt tették a normannok. A város mégis megmaradt.

*Párod nincs a világon, Róma, habár csupa rom vagy,
Egykori nagyságod roncsaidon mutatod.
Porba tiporva kevélységed s Caesar palotái
Régi kor, isteneid temploma sárba rogyott.*

– írja már a 12. században a tours-i Hildebert de Lavardin, francia költő, író, teológus (*Nincs hozzád hasonló*. Rónay György fordítása. In *A francia líra kincsesháza*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1961).

Az ókori Rómát a reneszánsz fedezi fel. Petrarca (1304–1374) *De Viris Illustribus* (*Jeles férfiakról*) című művének illusztrált változatában ott a Colosseum, a Pantheon, részlet a San Nicola in Carcere-templomból. Ezeknek Petrarca barátja, Giovanni Dondi padovai orvos 1375-ben készült régészeti jegyzetei szolgálnak alapul. Ettől kezdve évszázadokon át számos festményen, rajzon szerepelnek római kori épületek, terek, szobrok. A 17–18. században divatossá vált az itáliai utazás, főleg az angol arisztokraták, ifjak körében.

„Rómát látni és meghalni” – ez a mondás még ma sem veszítette érvényét. (E könyv idősebb szerzője 1978 és 2008 között tucatnál is többször járt Rómában. Róma leírhatatlan. Épp azért, mert az időszámításunk előtti 8. századtól máig minden együtt van, s együtt, egyszerre látható, tapintható – felfoghatatlanul. Különösen egy olyan országból odaérkezőnek, ahol alig valami maradt épen a mindössze ezeréves múltból, s az is többnyire érzéketlenül elhanyagoltan.)

A Forum Romanumon ma is lehet sétálni a Capitolium-domb és a Palatinus-domb között. Számos templom ma is jó állapotban látogatható, például a Fortuna Virilis temploma (i. e. 40 k.). Ma is használjuk a Pons Fabriciust, a Fabricius-hidat (i. e. 62). Ma is látható a Marcellus-színház nézőtere (i. e. 13 k.) és a Colosseum: a Flavius császárok hatalmas méretű amfiteátruma (i. sz. 80) romos álla-

potában is az európai építészet monumentális emlékműve (a 18. században a pápa a keresztény mártírok emlékhelyévé avatta). Épségben maradt meg Róma egyik szimbóluma, a nagyméretű, centrális templom, a Hadrianus által újjáépített Pantheon (i. sz. 118–128) az összes isten tiszteletére. Csak a nyolcoszlopos portikusz emlékeztet a templomok szokott formájára, mögötte a cella kör alakú, 43,3 m-es belső átmérőjű rotunda (körtemplom, kerek templom), mely félgömb kupolával fedett. A 3. század elején Cassius Dio írta *Róma története* című munkájában, hogy azért nevezik Pantheonnak, mert az égbolt hasonmása, a görög eredetű római elnevezés szerint az összes isten temploma. Felül, a kupolán közel 9 m átmérőjű nyílás (*opeion*), ez világítja be a lenyűgöző teret. S persze ma is látjuk a 27 m magas, 3,5 m átmérőjű *Traianus-oszlopot*, és elsétálhatunk Titus monumentális, egynyílású diadalíve alatt, mely i. sz. 81-ben épült Jeruzsálem bevételének emlékére, a Forum Romanum délkeleti végén, s rajta a jeruzsálemi Templom elpusztításakor elrabolt gyertyatartó fehér márványból kifaragva. A pillér belső oldalán a zsidó háború hadizsákmányait látjuk kifaragva, köztük a 70-ben lerombolt zsidó Templom kincseit. Az oszloprend a ión és a korinthiszi formákat egyesíti, ez jellemző a Flaviusok építkezéseire.

S persze nem csak Rómában folytonos a múlt.

Pompejiben utcákon, lakóházakban csodálhatjuk a római civilizáció és kultúra igényességét. Tiburban a Vesta-templom (i. e. 1. század eleje) maradt épségben és Hadrianus villája. S mindenütt az európai provinciákban találhatók császárkori épületek (pl. Splitben Diocletianus palotája; Arles-ban amfiteátrum, színház; Nîmes-ben templom; Trierben a Pantheon utáni legnagyobb fennmaradt római belső tér; Baalbekben templomegyüttes: Jupiter-templom oszloposra, a rafinált tömegalakítású Venus-templom, és a mi Aquincumunkról se feledkezzünk meg).

Róma örök.

A Birodalom azonban megbukott. Annak ellenére, hogy az i. e. 300 és i. sz. 300 közötti kereskedelem addig sosem tapasztalt léptékű növekedését rengeteg hajóroncslelet is bizonyítja, s ugrásszerűen nőtt a kikötővárosok száma. A hatalmi harcok, az erőforrások kimerülése, a határookra nehezedő külső nyomás – okok sokasága sorolható, mi minden vezetett az évszázadokig diadalmas Római Birodalom széthullásához. A határrendszer Északnyugat-Európában 406 telén rövid idő alatt omlott össze, a Rajnán átkelve más népek alapítottak királyságokat Galliában, Hispániában. A Hadrianus-fal 120 km hosszan szelte ketté Britanniát, a 6. század közepén elfoglalták a „barbárok”. A Duna-menti határok a nyugati gótoktól elszenvedett vereség után 378-ban omlottak össze.

Rómában az 1. században már ott vannak a katakombákban a keresztények, egy jelentéktelen vidéki provinciában a zsidó vallásból létrejött új hit terjesztői, akiket még i. sz. 250 körül is kegyetlenül üldöztek. 311-ben a keresztény egyházat hivatalosan elismerik, az új fővárosban, Constantinopolisban kivirágzik az új kultúra, Rómában az i. sz. 4. évszázadában már monumentális keresztény bazilikákat építenek az új szellem jegyében.

JAVASOLT IRODALOM

- Castiglione László (szerk.): *A római művészet világa*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974
- Castiglione László: *Római művészet*. Corvina Kiadó, Budapest, 1971
- De Tommaso, Giandomenico: *Római művészet*. (A művészet története 5.) Corvina Kiadó, Budapest, 2008
- Pogány Frigyes: *Róma*. Corvina Kiadó, Budapest, 1971, 1974
- Pompeji. Az eltemetett város történelme*. Alexandra Kiadó, Pécs, 2005
- Római művészet*. Glória Kiadó, Budapest, 2007
- Siebler, Michael: *Római művészet*. Vince Kiadó, Budapest, 2009

KÉPEK

- Ancient Rome: Images and Pictures (<http://catholic-resources.org/AncientRome/>)
- Eyeconart Art, Art History Pages
(<http://www.eyeconart.net/history/ancient/rome.htm>) – Ancient Rome
- Gallery of Ancient Art: Ancient Rome – Google, images
- LIVIUS Articles on Ancient History (www.livius.org)
- Róma.lap.hu

8. FEJEZET

Az ókeresztény művészet Bizánc. Az ikonok

A kis városállam, Róma előbb az Ibériai-félszigetet, majd a Földközi-tenger térségét foglalta el, majd azon is túl terjeszkedve erős katonasággal és közigazgatással világbirodalmat épített ki. A görög szellem, vallás, művészetek átvétele mellett integrálta a többi leigázott nép kultúráját is. Az évszázadokig tartó hódítás, dicsőség, építkezés, hatalom végül mégis a többnemzetiségű, -etnikumú, sokféle vallású Római Birodalom bukásához vezetett.

I. Constantinus, Nagy Konstatin (272–337), akit csapatai 306-ban kiáltottak ki császárnak, 313-ban a milánói ediktumban törvényessé tette a keresztény vallást (valószínű, hogy ő csak a halálos ágyán vette fel a kereszténységet). Konstantin kolosszusának feje a Musei Capitoliniben, Rómában látható. Egy korabeli bronzszobrot is ismerünk a császárról. (A 17. században Rubens festette meg *Konstantin megtérését*.) 312 októberében látomása támadt, egy kereszt jelent meg az égen e szavakkal: „E jelben győzni fogsz!” (A reneszánsz Piero della Francesca festette meg Konstantin álmait.) 324 után újjáépítette Byzantium városát, elnevezte Nova Romának, azaz Új Rómának; a várost halála után nevezték el róla Konstantinápolynak. Nagyarányú keresztény templomépítkezés kezdődött. Az első keresztény templomok a 4. században épültek (pl. Szent Péter-templom, a városfalon kívüli Szent Pál-templom). Az ókeresztény épületforma, a bazilika hosszanti elrendezésű templom, téglalap alaprajzú, melyet oszlop- vagy pillérsorokkal három hajóra osztottak, a középhajó végéhez illeszkedett az *apszis* (félkörös alaprajzú fülke, amelyben a szószék állt). A másik templomtípus centrális elrendezésű (pl. Santa Constanza vagy a Galla Placidia mauzóleum).

395-ben I. Theodosius, az ortodox kereszténység élharcosa két fia között osztotta fel a Római Birodalmat, Nyugatrómai Birodalomra és Keletrómai Birodalomra – ez a kettő többé nem egyesült, s a vallási megosztottság ma is fennáll a kereszténységen belül.

313-ig, amíg üldözték a kereszténységet, nem maradtak fenn keresztény építészeti emlékek, nem is épülhettek templomok, a katolikus egyházi szertartásokat magánházaknál tartották. Római pogány családok megengedték a keresztényeknek, hogy szerteágazó, többemeletes sírfolyosókba, *katakombák*ba temetkezzenek. Ezekben alakul ki az ókeresztény falfestészet és a szarkofágokat díszítő plasztika. A 2–3. század fordulóján a falakat és a boltozatokat behálózó vonalak között szimbolikus alakok jelennek meg: Krisztus és hívei, a Jó Pásztor, az *oransok* (kitárt karral, kifordított tenyérrel imádkozó férfi- vagy nőalakok), Dániel az oroszlánveremben, Jónás és más próféták, ószövetségi jelenetek, Mária a kiseddel. Még egyszerű, lineáris a díszítés, és a színek is visszafogottak. A keresztény ikonográfia kezdetekor még az antik mitológia elemeivel keverednek (Nap–Krisztus, Apollón a Nap-szekerén, Orpheusz–Krisztus stb.). A Via Latina katakombákban egymást váltják a pogány és keresztény témájú sírkamrák. A Via Latina katakombájának képei a pátriárkák történetét ábrázolják. Az ószövetségi jelenetek előképei az újszövetségi eseményeknek. A zsidók Bibliájából a 2–4. században azokat a történeteket választják témául, amelyek a keresztényeknek is tanulságul szolgálnak (*Ábrahám áldozata*, *Mózes*, *Átkelés a Vörös-tengeren*, *Illés mennybemenetele*, *Jónás* stb.). Az újszövetségi jelenetek kapcsolatban vannak ószövetségi előképeikkel (*Angyali üdvözlés*, *Jézus megkeresztelése*).

A 4. század vége felé a Via Latina katakombáinak festményein már olyan témák jelennek meg, amelyek jellemzői lesznek az egyházi művészetnek (pl. *Győzedelmes Krisztus*, *Misztikus Bárány* – ennek legszebb példája San Marcellino e Pietro katakombájának freskóján látható). Ez a föld alatti temetkezési helyek festészetének, plasztikáinak fénykora, mely egybeesik a vértanúkultusz általánossá válásával. Olyan szép falfestményeket ismerünk, mint Domitilla katakombájában a *Veneranda* és *Szent Péter leánya* és a *Szent Callixtus* katakombájának *Mózes*e.

Az első építészeti emlékek: a két mellékhajós Santa Sabina-templom, a centrális elrendezésű Santa Costanza-templom Rómában, a ravennai sokszög alaprajzú Keresztelőkápolna gyönyörűen fénylő mozaikképeivel (kupolájában *Jézus megkeresztelése*, melyen három személy látható: Jézus, Keresztelő Szent János, a Jordán folyót megszemélyesítő ember és a Szentlélek galamb képében), a ravennai elrendezésű San Vitale-templom, a mozaikokon az uralkodó, a papság és katonaság, Theodora, a táncosnőből lett befolyásos császárné és kísérete (532–547), s itt látható Justinianus (uralkodott 527–565) híres mozaik képmása. Az 549-ben felszentelt Sant’ Apollinare Nuovo sokak szerint Ravenna legszebb bazilikája, idillikus környezetben.

A római Santa Maria Maggiore-ből az efezusi zsinat után, 431-ben lett Szűz Mária-templom. Figyelemre méltó, híres mozaikjain *Mária élettörténetét* jelenítik meg az alkotók, s nemcsak a kanonizált módon, a kánoni evangéliumok alapján, hanem az apokrif elbeszéléseket is figyelembe véve. A főhajó ablakai alatt ószövetségi jelenetek sorakoznak, ezek a 4. században készültek, összesen 28 kép. A Santa Maria Maggiore hajójának oldalfalain elbeszélő jelenetek, az apszisban és a diadalíven reprezentatív képek, bárányallegória (a leölt bárány a paradicsomi hegyen a *Jelenések könyvé*ből való). A 431 után készült mo-

zaikok Jézus gyermekségtörténetét ábrázolják apokrif anyagok felhasználásával (*Angyali üdvözlés, József álma, A mágusok hódolata, Menekülés Egyiptomba* stb.).

Ez a háromhajós épület a római bazilikák mintájául szolgált (pl. San Clemente, Santa Sabina, Santi Giovanni e Paulo). Aki ma Rómában csak ezt az egyetlen „basilica maiort” (ezt a címet a pápa adományozhatta a kiemelkedő jelentőségű templomoknak) nézi meg, fogalmat alkothat az ókeresztény művészet nagyságáról, hatásairól. A térélmény, a főhajó ablaksora által biztosított megvilágítás, a mellékterek, a mozaikok fenségessége átélhetővé teszi, hogyan közvetítette mindez a hívőknek vizuálisan a keresztény teológiát, hitet. A 7. században már ugyancsak Mária-templomként említett Santa Maria in Trastevere (a Tiberisen túli városrészben) szintén rendkívül hatásos. A San Zeno-kápolna gyönyörű mozaikjai nem az ókeresztény korban, hanem később készültek ugyan, de hatásuk megegyezik azokéval. (Az egyes szimbólumok jelentéséről: Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Jel Kiadó, Budapest, 2000.) Ravennában az 5. és a 6. évszázadban nyolc olyan templom épült bizánci stílusban, a görög–római hagyományokat követve, melyek felkerültek az UNESCO Világörökség listájára (az Ariánus keresztelőkápolna – Battistero degli Ariani; a Theodorik-mauzóleum).

Róma válik az új Jeruzsálemmé, Péter és Pál apostolok a keresztény Róma alapítói.

A kettéosztott Római Birodalom keleti felén, a Bizánci Császárságban újra az építészet és a képzőművészet virágkoráról beszélhetünk, színvonala eléri az ókori stíluskorszakok színvonalát. A bizánci építészetre a kupola, a félgömb alakú boltozat jellemző. Az oszloprendek, párkányok az antik örökségre, a római formákra emlékeztetnek. A 6. században épül a milliós lélekszámú városban a Hagia Szophia (latinul: Sancta Sophia, a Szent Bölcsesség temploma – ma múzeum). Belépve ma is lenyűgöző a látvány, a hatalmas tér felett látszólag alátámasztás nélkül lebeg az óriási kupola. Arany hátterű mozaikjának pompája, a padlózat színes burkolása, a baldachinos oltárok, a domborműves szószékek a bizánci császári és vallási hatalom jelképévé teszik a mai léptékkal mérve is tekintélyes méretű épületet.

A kupola évszázadokig a bizánci, a görögkeleti egyház leghatásosabb látvány-eleme. A Bizánci Birodalom, a Keletrómai Császárság vallása is jelentősen eltér a nyugatitól, a 7–9. század közötti időszakot a görögösödés időszakának szokás nevezni, a 10–11. századot az aranykornak, majd a keresztes háborúk után, 1453-ban elbukik a birodalom. Az Oszmán Birodalom és a cári Oroszország egészen a 20. században bekövetkezett bukásukig a Bizánci Birodalom, Róma és Konstantinápoly örökösének tartotta magát – ez azonban már egy másik történet.

Nagy Szent I. Justinianus (527–565 között uralkodott) a bizánci hatalom fő itáliai színhelyén, Ravennában is sok templomot építtetett. Az egységes vallás megteremtése érdekében még az athéni, Platón által alapított Akadémiában is betiltotta a filozófiai és jogi képzést, s a birodalmon kívül is hittérítő missziókkal támogatta a kereszténység terjesztését. San Vitaléban az oltár egyik oldalának mozaikján Theodora császárnő és kísérete látható, amint aranyserleget ajándékozik a templomnak, a másik oldalon I. Justinianus nyújtja ajándékát.

A háttér egyszínű. A Sant'Apollinare Ravennában, a két oszlopsoros, ácsolt tetős bazilika még a római irányzatot követi, a belső falakon a mozaikok a bizáncit. A háttér arany, a mozaikképek telt, meleg színekkel ragyognak. *Az öt kenyér és a hal csodája* (520 k.) mozaik középpontjában hosszú hajú ifjúként, bölcs nyugalomban Krisztus áll bíbor köntösben, karját áldón széttárva. Gyönyörű, fénylő mozaikok készültek Sziciliától a görög területekig sokfelé.

A mozaik virágkora a 6. század, Justinianus kora. Nagy tudást igénylő, időigényes technika. Sokszor látomásszerű az arany háttér – a mennyország jelképe – miatt. Az isteni szféra szereplői mindig középen helyezkednek el, és mindig magasabbak, mint a földi szféra szereplői. A képszerkezet szigorúan szimmetrikus. Távtlat nincs, az alakok testetlenek. A színek ragyognak, különösen fénylenek. A Santa Maria Maggiore-templom angyalai tüzes, élénk színűek, mintha belülről kapnának fényt. A Galla Placidia Mausoleum falain a növényi és geometrikus díszítések mély tónusú kék, zöld és arany színe elmondhatatlannul szép, aurájuk irreális. Rómában, a San Clemente-bazilikában, ha a nap sugaraiból kevéske éri az apszis mozaikját, középen a *Keresztre feszített Krisztust* és körülötte a spirális ornamentikákat, felizzanak a zöldek, kékek, s az irracionális légkörben tapintható az isteni jelenlét (még a nem hívőknek is). Ráadásul a templomban látható Masolino (1383–1447) és Masaccio (1401–1428) *Alexandriai Szent Katalin vértanúságát* megörökítő kora reneszánsz freskója 1428-ból. E lenyűgöző festménysorozat és a San Clemente apszismozaikja együtt segít megérteni a keresztény mitológia keltette áhítatot.

Nápolyban a San Giovanni in Fonte baptisztériumában, keresztelőkápolnájában a mozaikok – több szerző egybehangzó véleménye szerint – hipnotizálón fénylenek, megrendítő hatásuk alól nincs emberfia, aki ki tudná vonni magát. Különös fényt árasztanak a mandorlával, dicsfénnel ábrázolt Krisztusok (mintha a legelmélyültebb, titokzatos Buddha-szobrok rokonai volnának), hátterük arany, ez Krisztus fénye. 401–417 között, I. Ince pápa idején gyakran a győzedelmes trónoló Krisztus látható a hierarchikus elrendezés főhelyén (pl. Santa Pudenzia), az apszis mozaikján.

Jelentősek a színes padlómozaikok is változatos geometrikus formakincsükkel. A nagy császári palota hatalmas mozaikpadlóján a jelenetet a mindennapi életből vették, de különféle állatábrázolások és fantasztikus démonok is díszítették a padlót (valószínűleg II. Jusztinianosz uralkodása idején, 685–695 között készültek). Gyakran a padlómozaikok nem dekoratív jellegűek, hanem szimbolikus jelentésűek. II. Jusztinianosz korában a festészetben új témák tűnnek fel, például a sinai Szent Katalin-kolostor apszismozaikjain *Jézus színeváltozása* (transfiguratio, 548–556). Jusztinianosz korának jellegzetes alkotásai a keresztre feszítések, ahol jelen vannak a tanítványok és Mária, az egyház szimbóluma. A freskók és mozaikok ikonszerűvé válnak.

A szobrok állítását a papság többnyire ellenezte, de a festett képeket, mozaikokat többségük patronálta, hiszen a hívők nem tudtak írni, olvasni, s ezért a kép az egyházi tanítás, a keresztény dogmák terjesztésének eszközévé válhatott. „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanez a fes-

tészet” – hirdette I. Gergely pápa. Szobrok helyett domborművek készültek inkább, főleg elefántcsontból (pl. *Mihály arkangyal*, *Orans Mária*). A festetlen alakok irracionális térben lebegnek. A katakombák festészetéhez szorosan kapcsolódik az ott található szarkofágokat díszítő plasztika (pl. *Oransok szarkofágja*, 4. század, márvány; a Jó Pásztor mellett Dániel az oroszlánveremben, Jónás és más ószövetségi történetek).

A 4. század második felétől Milánóban Szent Ambrus építtetett templomokat (Basilica Salvatoris – Megváltó temploma; Basilica Virginum – Szent Szűzek temploma; Basilica Apostolorum – Apostolok temploma; Chiesa dei Santi Martiri – Szent Mártírok temploma). Rómában a 4. század végén és az 5. században a templomok mellett a nem vallási rendeltetésű épülettípusok is kialakultak. 352–366 között épült a háromhajós Santa Maria Maggiore-bazilika, belsejében gazdag mozaikképek sorával. Jelentős építészeti és mozaik falképmű – ma is látogathatók Rómában – a Santa Sabina, a San Clemente, a Santa Pudenziana, a Sant Anastasia, a Santi Giovanni e Paolo, a San Vitale, a San Pietro in Vincoli és így tovább. A mozaikokon erősen érződik a ravennai hatás. A hittételek igazolását szolgáló képek a 4. és 5. századot a monumentális festészet nagy korszakává teszik. Ravenna, Milánó, Róma és Nápoly templomfalai őrzik e különös művészet legszebb alkotásait. Az ókeresztény művészet spiritualizmusa hatja át a fénylő mozaikokat.

A szellemi tartalom keresztény, de a formákban még jelen van az antik művészet és filozófia nyelve. „A kép az írástudatlanoknak az irodalom” – írja Sztrabón, az 1. évszázadi író, földrajztudós; „a templomi képek és díszítések az írástudatlanokhoz szóló prédikációk és Szentírás-szövegek” – mondja Durandus, a 13. századi egyházjogász. Damaszkuszi Szent János, 8. századi jeruzsálemi szerzetes teológus szerint „ami a beszéd a fülnek, az a kép a szemnek”. A képzőművészet az egyházi nevelőmunka része.

Az 5. században már sokasodnak a Krisztus-ábrázolások, a kultikus képek. A képek tiszteletéből kifejlődő bálványimádás veszélye ellen a 7–8–9. században az egyház képrombolással, képüldözéssel védekezik, főként a Bizánci Birodalomban. A kolostorok egyre inkább búcsúhelyeké lettek, legnagyobb vonzerejük a csodálatos – nemritkán csodatevő – ikonok. A képrombolás kora (726–843) Bizánc politikai, hatalmi, kulturális válsága az arabok előretörése és Róma önállósulása miatt. A császárok korlátozni szerették volna a szerzetesek egyre növekvő hatalmát. A III. León bizánci császár és II. Gergely római pápa közötti éles viták a képek tiszteletével kapcsolatban csúcsosodtak ki. III. León 730-ban megtiltotta Krisztus, Mária, az angyalok és a szentek emberalakban történő ábrázolását. Fia, V. Konsztantinosz (741–775) parancsára megsemmisítették az arany mozaikképeket, s helyükre hellenisztikus gyökerű ornamentikákat, állatábrázolásokat tettek. Halála után, 787-ben a nikai zsinat visszaállította az ikonok kultuszát, III. Mikhaél (842–867) végképp elrendelte a képek tiszteletét. A 9. század vége, 10–11. század a Bizánci Birodalom aranykora. A 11. századtól török és normann veszély, gazdasági válság fenyegette a birodalmat, 1204-ben a keresztes haderők megalakították a Latin Császárságot. Közben egyre több ko-

lostor épült, a 12. században a fővárosban az utolsó nagyszabású építkezés a Pantokrátor-templom, a középkori bizánci építészet jellegzetes, kiemelkedő alkotása (a pantokrátor a bizánci művészetben az ítélő Krisztus). 1118 táján készül el a Hagia Szophia utolsó monumentális mozaikkompozíciója. A latin császárok idején (1204–1261) a bizánci templomok nagy részét bezárták, a liturgia nyelve a latin lett, 1201-től Konstantinápoly visszafoglalása után új korszak kezdődik és tart 1453-ig, amikor is a törökök végleg elfoglalják a várost.

A 8–10. században bontakozik ki a bizánci művészet második virágkora. A kolostori művészet kánonja, szerzetesek ortodoxiája következtében a görögkeleti ikonokat még a 17–18. században is ugyanabban a modorban festették, mint a 10–11. században. Az ikon közvetítő szerepet tölt be a földi világ és az égiek között, tartozéka az ortodox liturgiának, maga a szó – *eikon* – egyszerűen csak képet jelent, későbbiekben változott az egyházi festészetben a szentkép fajtájává. Csak a bűneit megbánó, gyakran imádkozó szerzetesek készíthettek ikonokat (Tarkovszkij *Rubljov* című filmjéből ismerhetjük meg az ikonfestők életformáját). Minden későbbi *Szeretetteljes Szűzanyát* ábrázoló ikon elődje a kijeви herceg által Konstantinápolyban rendelt ikon, a *Vlagyimiri Istenanya*, amelyen Máriát és a kis Jézust bensőséges anya–gyermek kapcsolatban festik meg. A 14. századi ikonok szigorú aszkétikus stílusban, de realista igényrel készülnek.

A névtelen és névvel ismert ikonfestők közül kiemelkedik az ikon- és freskófestő Andrej Rubljov (1360–1370 között – Moszkva, 1430), akinek nevét először a Blagovescsenszkij székesegyház (Kreml) freskóinak festésekor említik. 1411 körül készítette a *Szentháromság-ikont* (Moszkva, Tretyakov Képtár), melyen az Ábrahám és Sára által vendégül látott három angyalt ábrázolja szomorúan és át-szellemülten. A kép bonyolult szimbolikájú, valójában középen Krisztus, balján az Atya és jobbján a Szentlélek látható egymás iránti szeretetben. Ha csak ezt az egyetlen képet ismerjük is, fogalmat alkothatunk az ikonok jelentőségéről, máig ható hatásáról.

Nemcsak Bizáncban és Rómában s a hozzájuk tartozó területeken – egészen Moszkváig és Nápolyig –, hanem Szíriában és Palesztinában is jelentős az ókeresztény művészet. Sőt, vannak szerzők, akik szerint Keleten alakult ki, s onnan jutott Rómába a keresztény liturgia. Ezt a látszatot igazolta az Eufrátesz melletti városban, Dura-Europoszban felfedezett templom: zsidó és keresztény mozaikjaival, freskóival, képsora Ábrahám, Jákob, Mózes, a próféták, Sámuel életéből vett jeleneteket ábrázol. A legkorábbi Krisztus-ábrázolás is Dura-Europoszban készült 232–256 között, itt is, mint a későbbiekben, amikor a művészek Krisztust ábrázolták, nem zsidó származását vették alapul, hanem az újszövetségi elképzeléseket. Az evangéliumokban nincs leírás Krisztus külsejéről, a Szent Péter-templom alatti nekropoliszban Krisztus Hélioszként jelenik meg a mozaikon. A 3–4. században kétféle ábrázolás tűnik fel szinte egy időben: egy szakálltalan, rövid, fürtös hajú és egy hosszú, hullámos, vállra omló, középen elválasztott hajú. Jellegzetes ruházata, a tunika és a pallium (mélyen lecsüngő köpeny) hellenisztikus hatásról tanúskodik.

A 14. század elején készül a ma is tökéletes állapotú *Mária elszenderedése* mozaik (ma a Kariye-dzsámi, egykor a Megváltó-templom Konstantinápolyban) és az apszisban az *Anasztászis-mozaik*, amelyen Krisztus alászáll a holtak birodalmába, Ádám és Éva kezét fogja, körülöttük ószövetségi próféták, királyok. Krisztus lába alatt az összezúzott halál angyala. Ezek a késő bizánci mozaikművészet legkiemelkedőbb művei. A 13–14. században még épülnek kolostorok (különös kolostorváros a Meteóra, megközelíthetetlen sziklák csúcsán a mai Görögország területén). Gazdag falképek a miniatúrák stílusát követik.

JAVASOLT IRODALOM

- A korai középkor.* (A művészet története 3.) Corvina Kiadó, Budapest, 1990
Bugár M. István (szerk.): *Szakraális képzőművészet a keresztény ókorban. I–II.* Kairosz Kiadó – Paulus Hungarus Kiadó, Budapest, 2004
Borchgrave, Helen de: *Kalandozás a keresztény művészet világában.* Atheneum Kiadó, Budapest, 2000
Faludy Anikó: *Bizánc festészete és mozaikművészete.* Corvina Kiadó, Budapest, 1982
Kádár Zoltán: *Bizánci művészet.* Corvina Kiadó, Budapest, 1987
Lazarev Viktor: *Bizánci festészet.* Magyar Helikon, Budapest, 1979
Giulia Marrucchi – Riccardo Belcari: *Az ókereszténységtől a román korig.* (A művészet története 6.) Corvina Kiadó, Budapest, 2008
Uspenszkij, Leonyid: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban.* Kairosz Kiadó, Budapest, 2003
Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai.* Jel Kiadó, Budapest, 2000

KÉPEK

- Andrej Rubljov – Wikipedia (http://hu.wikipedia.org/wiki/Andrej_Rubljov)
Art History: Resources on the Web (<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html>)
Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland (<http://www.crsbi.ac.uk/index.html>)
El Portal del Arte Románico (<http://www.circuloromanico.com/>)
E-manuscripts: Middle Ages and Renaissance – The Royal Library (<http://www.kb.dk/en/kb/nb/ha/e-mss/mdr.html>)
Eyeconart Art, Art History Pages (<http://www.eyeconart.net/history/medieval.htm>) – Medieval Art
History of Art, Artists & Art Movements (<http://www.arthistoryguide.com>) – Byzantine Art
Hrisztijansztvo v iszkussztve (www.icon-art.info)
Középkor.lap.hu
Medieval Art History (www.medievalarthistory.com)
Netserf: Medieval Art (www.netserf.org/Art)
TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – by Movement – Medieval
Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)
Web Museum, Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/>)

9. FEJEZET

A keresztény középkor A román kor művészete

A román kori művészet fogalmát Arcisse de Caumont francia archeológus honosította meg 1824-ben, utalva az antik római hagyományokra. A 11–12. századi Nyugat-Európa művészete a keresztény hitet szolgálta, fő feladatuknak a keresztény templomok építését tekintették – a püspöki székesegyházaktól, katedrálisoktól a temetőkápolnáig.

A Római Birodalom megdőlése utáni évszázadokban új népek, új háborúk, küzdelmek, a nyugati, római és a keleti, bizánci keresztény egyházak közötti torzsalkodások során megszületik az európai ember, az európai kultúra, Európa. 800-ban Nagy Károly frank királyt római császárrá koronázza a pápa, létrejön a Német-római Császárság, a sokak által Második Birodalomnak nevezett keresztény államalakulat. A Karoling-reneszánsz az aacheni udvarban Róma szellemét élesztgeti. A pápaság politikai hatalma megerősödik.

Ez az államalapítások, egyben a keresztény uralkodás felvételének az időszaka (pl. Magyarország, Csehország, Lengyelország). 1095-től kereszties hadjáratok indulnak, amelyek a kereskedelmet is jelentősen fellendítik. Új szerzetesrendek alakulnak (a cisztercinek igen nagy a hatása a korabeli építészetre). Az egyházi és világi hatalmasságok küzdelme az egyeduralomért, a köztük lévő ellentétek ösztönzően hatottak a művészetre.

A korszak határai vitatottak, az 5.-tól a 13. századig a kezdetét és a végét is többen többféleként kezelik, értelmezik. A „sötét” középkor elnevezés, ha csak a jelentős templomépítészetet (pl. román altemplom Pannonhalmán), a latin nyelvű irodalmat (pl. lovagkori költészet), a kódexeket tekintjük, akkor is igazságtalan. A skolasztikus tudomány, az egyetemek (*universitas*), a „hét szabad művészet” oktatása a valláshoz kötődik. Szép számban működtek jelentős gondolkodók, akik a görög filozófusok műveit vizsgálták (pl. Avicenna, Aquinói Tamás, Roger Bacon). Abban általános a megegyezés, hogy a romanika virágko-

ra a 12. század, a stílus termékeny időszak 1050–1150 közé esik. A közös keresztény hit nemzetközileg egységes stílust eredményezett.

A görög és római építészet óta nem volt olyan monumentális építészeti stílus, mint a román. A nagyarányú templomépítés magához vonzotta az építészeket túl a szobrászokat, a festőket s körük a kézműveseket.

A korabeli építészet a Nyugatrómai Birodalomban a római mintához igazodik, innen származik a „román” elnevezés. A keresztény templomok a római vásárcsarnokok, a három- és öthajós bazilikák példáját követték. Újdonság a harangtorony (pl. Firenze, Pisa), amely külső építmény a bazilika mellett. Gyakrabban inkább a főhajó fölé építettek tornyot vagy a mellékhajókra egy-egy tornyot. A 11. században kialakítanak egy jellegzetes formát, az ívsoros folyosót és a lapos pilléreket. A félköríves ikerablakokon kívül kör alakú rózsablakokat építettek. Mindenféle templom épült: püspöki székesegyház, katedrális, dóm, városi és falusi plébániatemplom, kolostorok templomai, keresztelőkápolnák, temetőkápolnák – igen nagy számban.

A román kori építészetben négy lényeges nemzeti vonás különíthető el: az itáliai, a francia, a német és az ibériai. Az itáliai templomok művesebbek és kecsesebbek (pl. az öthajós pisai székesegyház), a németek, amelyek oromzatos toronysíksakot alkalmaztak, vastag falúak, várkastélyokra, erődítményekre hasonlítanak, az ablakkivágások lőrészerűek (pl. a háromhajós wormszi székesegyház, a templom négy sarkán hatalmas tornyokkal, 11. század). A francia a Karoling-előzményekre támaszkodik, egyik legfontosabb területe Burgundia. Többnyire háromhajós, keresztházas, kóruskörüljárós és kápolnakoszorús bazilikákat építenek. A Pireneusi-félszigeten főleg a délfraancia jellegzetességeket veszik át a 11. században újraéledő keresztény építészetben, az eddigi, megelőző arab–mór építészből csak alaktani motívumokat emelnek át (pl. patkóívek).

Van valami robusztusság, ugyanakkor ünnepélyesség is a román kori templomokban. Nagy tömegek befogadására alkalmas a tér (pl. Saint-Sever, Toulouse; angoulême-i székesegyház; Sainte-Madeline, Vézelay; Saint-Étienne, Caen). Erőt sugárzó, nyugodt, feszültségmentes a templombelső (pl. a nagy hatalmú clunyi apátság öthajós bazilikája). A korai román építészetben még a tömegforma, a plasztikusan alakított faltest uralkodott, a korszak végére egyenrangú társ lesz a belső tér, sőt a belső tér „légtere” is. Megnő a fény szerepe a tér jelentőségének kiemelésében (pl. az avetuni Saint Louise-székesegyház, 1120 k.) A dongaboltozatot a keresztboltozat váltja fel.

Az oszlopok nem őrzik az antik klasszikus arányokat, formájuk többnyire zömök. Kifejlődik a jellegzetes román fejezettípus, a *rajnai* vagy *kockafejezet*, oldalfelületein gazdag geometrikus, növényi vagy állatalakos faragott díszítéssel. Ebből alakul ki később a *redős* és a *trapézfejezet*, figurális: ember-, állat-, szörnyalakos díszítéssel, jelenetsorokkal. A figurális oszlopfők szép és különös példái a burgundi Arnay-le-Duc egykori perjelségi templomának figurális fejezetei, ahol maszkok társulnak a jelenetes ábrázoláshoz.

Angliában alakul ki a *bordás keresztboltozat*, onnan kerül a kontinensre (durhami háromhajós székesegyház, 1093–1143). Az angol érett romanika szép pél-

dái: a hertfordshire-i Saint Albans-székesegyház külső négyzetes tornyaival, a londoni White Tower (1078), a yorki székesegyház (1079 k.), a winchesteri, gloucesteri, durhami székesegyház és a legszebb talán a canterburyi, különösen az Anzelm-féle szentély (1093–1096).

A német román kori építészet kiemelkedő alkotása a Harz-hegységben a gernrodei Saint Cyriacus-kolostortemplom, a hildesheimi Saint Michael-templom (a főhajóban 1200 k. festett famennyezet ornamentális keretezésű, figurális mezőekkel), a speyeri székesegyház (monumentális temetkezési templom, 1030–1106, külseje és belseje egyaránt festői hatást kelt), a bambergi székesegyház (késő román, kora gótikus). A Maria Laach-i, 1093-ban alapított bencés apátság ma is álló épülete a formailag tökéletes román stílusú templomot testesíti meg.

A francia román építészet jelesei: a toulous-i Saint-Philibert bencés apátsági templom, a már többször említett clunyi bencés apátsági templom (sajnos csak a keresztház déli szárnya áll nyolcszögletű tornyával és a lépcsőtoronnyal, valamint a keleti keresztház egyik apszisa – a francia forradalom után rombolták le a 19. század elején), a vézelayi Sainte-Madelaine-templom, az arles-i Saint Trophime-templom. A mi megmaradt bélépátfalvi templomunk is francia mintára készült.

A Pireneusi-félszigeten jelentős a geronai székesegyház – trapéz alakú kerengőjével – és a mohamedánok elleni harcban segítő Szent Jakab apostol tiszteletére emelt Santiago de Compostela-székesegyház.

Firenzében a 11. század közepén épül a Keresztelő Szent János-baptisztérium a kora keresztény, nyolcszög alapú, centrális tér mintájára. A 11.-től a 13. századig épül Firenzében a San Miniato al Monte-bazilika, hasonló térarányban, tagolásban. Toscana leghíresebb román együttese az öthajós pisai székesegyház a mellette álló „ferde toronnyal” és a keresztelőkápolnával. Jelentős a milánói Sant’Ambrogio-templom, a római San Paolo fuori le Mura-bazilika kolostorkertje, a veronai San Zeno Maggiore-bazilika (különös szépségű kapuján expresszív domborművekkel, a *Kiűzetés a paradicsomból* jelenet a legmeggrázóbbaknak a hasonló témájúak körül).

Hans Sedlmayr és Richard Krautheimer a román kori építészet ikonográfiájáról kimutatta, hogy Itáliában az egyházi épületek nemcsak fedelet kínáltak a hívőknek, hanem szóltak is hozzájuk, üzeneteket közvetítettek, akárcsak a templomokhoz szorosan kapcsolódó faragások, kőszobrok, domborművek, vízköpő szörnyek, falfestmények, mozaikok. Például a velencei San Marco-templom építészetileg nyitott jellege és a templombelső ugyanarról szól: a vallási, társadalmi, politikai újítások összeolvadásáról, a keresztény világkép meggyőző erejéről, hitelességéről.

A magyar román építészet európai viszonylatban is számottevő templomai a nagy monostorok (pl. a lébényi bencés apátsági templom, 13. század; a jákit 1256-ban szentelték; a zsámbéki premontrei apátság – 1220 k. – a 18. század óta romokban áll). A 11. század végét Magyarországon is, hasonlóan a nyugat-európai országokhoz, nagyarányú építkezések jellemzik (pl. garamszentbenedeki bencés és somogyvári Szent Egyed bencés apátsági templom). A 12. században avatták fel a pannonthalmi apátsági templomot és a pécsi székesegyházat.

A román kori *világi építészet* kiemelkedő emléke, Wartburg vára (11. század vége) ma is látogatható, különösen érdekes a thüringiai őrgrófok várfalhoz épített háromszintű palotaépülete, a *pallas*. Itthon a korszak világi építészetének jellegzetességeit hordozza a visegrádi alsóvár hatemeletes lakótornya (1250 k.), a Héder nemzetség lévai vára, a szepesi vár.

A várkerületet tornyokkal is megerősített kőfalak, árkok, földsáncok veszik körül, a vár bejáratát kaputorony védi. A várúr lakóhelye a lakótorony. A városok gyakran a várak körül, utak csomópontjainál, sokszor a római városok romjain épülnek. Védőfalak veszik körül, a bejáratokat tornyokkal védett kapuk őrzik. A templomokon kívül városházák, kereskedő- és iparösszeházak, őr- és tűztornyok, a nemeseknek lakótornyok, a vagyonosoknak családi házak épülnek (eleinte igénytelenek). Freiburgban, a Zähringen hercegi család által alapított városban (12. század első fele) ma is láthatók korabeli házak, akárcsak az elzászi Rosenheimben vagy Regensburgban.

Toscanában San Gimignano példája ma is igen érzékletesen szemlélteti, milyen látványt nyújthatott annak idején a legtöbb román kori város: égnek meredő tornyok, főnemesek és kereskedők lakótornyai.

Franciaországban az öregtorony (*donjon*) a román kor lakóépülete és egyben hatalmi jelvénye (Provins, Gisors, Yvelines stb). A 12. század kezdetén az addig szabálytalan várfalakat felváltják a szabályosabbak, terjed a négyzet alaprajz, sarkain kerek toronnyal. A főúri és püspöki paloták a kezdeti szerény méretek és kivitelezés után egyre fényűzőbbek, tágasabbak lesznek, díszes árkádsorokkal, galériákkal, ikerablakokkal, pompás homlokzattal (pl. Saint'Antonióban a Granolhet családnak a 12. század második negyedében elkészült háromszintes városi háza a román kori városi építészet egyik legépebben megmaradt emléke. A homlokzaton a pillérek előtt szoboralakok állnak).

A normann katonai arisztokrácia emlékei főként Anglia déli partjain maradtak fenn. Az angolok által *keep*nek nevezett kődonjonok sora az 1060 körül Chepstow-ban emelt nagy, négyszögű toronnyal kezdődik. A négyzetes vagy négyszögű lakótornyokból (pl. Canterbury) kör (pl. Yorkshire) és sokszögű (pl. Lincolnshire) alaprajzú, sokhelyiséges toronyházak lesznek.

Volt ugyan világi művészet, várépítészet, lakótornyok, lakóházak stb., de jelentőségük meg sem közelíti az egyházi művészetét. A legfőbb építészeti feladat a templomépítés, hiszen a kor művészete egyértelműen a keresztény hit szolgálata. A templom minden egyes részlete, építészeti elemei (a román félkörív az épület külsején és belsején, a tömörszerű formák, a vaskos arányok, a világos szerkezeti tagolás), az alaprajz, a kapuk, a szentély, a szobrok, az oszlopfők, a domborművek, a falfestmények, az Ó- és Újszövetségből s a szentek életéből vett jelenetek, a felszerelési tárgyak – mind-mind az Istent, Krisztust, az egyházat szolgálják. S ebben nem különbözik egymástól a korai romantika (pl. a speyeri székesegyház), az érett romanika (pl. Tours, Limoges, Toulouse városok zarándoktemplomai), a romanika virágkora (pl. Poitiers, Fontenay, Clairvaux temploma), sem a kései romanika (pl. a wormsi és a bambergi székesegyház).

A 10. századtól figyelhetők meg a monumentális szobrászat újjászületésének csirái. A szobrászat, akárcsak a festészet, alárendelt szerepet tölt be az épületekben, főként az építmény díszítésére szolgál. A leggazdagabb a szobrászat a templomok bejáratí oldalán, a kapuk felett és két oldalukon. Gazdagon faragottak a féloszlopok (pl. a zarándokútvonalon lévő San Juan de la Peñában [Spanyolország] a kolostor kerengőjének egyik oszlopfőjén János hajol Krisztushoz az *Utolsó vacsora* jelenetben, a másik oszlopfőn gyönyörűen faragott hátsóló). A kapu feletti mezőben bibliai jelenetek, gyakori téma az utolsó ítélet, a kapu két oldalán az apostolok és a szentek, meglehetősen merev testtartásban.

A kőszobrászat mellett a bronzszobrászat domborműves kapuszárnyak, keresztelő medencék, lámpások díszítésére szolgált. A legszebb domborműves öntött bronz- vagy bronzborítású kapuk a hildesheimi székesegyházon, a pisai dómon láthatók. Talán a veronai San Zeno-templom bejárata a legkülönösebb, legvonzóbb e könyv szerzői számára (fakapu bronz képmezőkkel, 1135 k.). Kicsit naiv, egyáltalán nem naturalista, stilizált; anatómiailag pontatlan emberalakjai mégis élénk taglejtésekkel, mozgásosságukkal hatnak. Hitelesítik a bibliai történeteket. A *kiűzetés a paradicsomból* jelenet azóta is utolérhetetlenül szól a biztonság elvesztésének fájdalmáról, a Bibliából ismert eseményt profánná, mindennapivá teszi a kiűzetés az otthonból, otthonosság helyett a létezés elbizonytalanodása. A nyugati kapu jobb szárnyán látható *Szent Zénó* horgászás, gyógyítás és egy fuvaros megmentése közben (egy-egy képmező 44–49 × 40–45 cm).

A kapu feletti ívmezőben gyakorta ábrázolják a *Világbíró Krisztust*, amint az utolsó ítéletkor dönt az üdvözültekről, akik a paradicsomba, és az elkárhozottakról, akik a pokolba kerülnek. Sokszor mandorlában, dicsfényben trónolva jelenítik meg. Így Arles-ban, négy evangélista állatszimbólumával együtt mutatja a szobrász: talán azért, mert a korban a művészeket, kőfaragókat s a megrendelő egyház képviselőit nem az egyedi jelenség, hanem a típus, az általános érdekli. Az *arles-i Krisztust* gyönyörű arca, felemelt kézfeje, a mandorlában komponáltsága, nyugalma az elvont ideák szintjére emeli, nem egy konkrét személy, hanem a keresztény hit Krisztusban megtestesülő ideáltípusa. Burgundiában számos templom timpanonjában ül mandorlában Krisztus két angyaltól övezve (pl. Saint Fortuna-apátság nyugati homlokzata). Provence-ban Saint-Gilles-du-Gard-ban a Saint-Gilles apátsági templom nyugati homlokzatán a sokalakos ábrázolássor a középkori szobrászat első zárt és legterjedelmesebb passzióciklusát tartalmazza (12. század második negyede). Az északi kapun, az architrávon Krisztus megmossa az apostolok lábát, a kapuk közötti déli falon *Krisztus Pilátus előtt*, a déli kapu frízén a *Megváltó halála* események (egy oldal is kevés lenne felsorolni az igényesen faragott jeleneteket).

Az oszlop és a félkörív a román kor szobrászatában is a leggyakoribb alapforma, összekötő elemük, az oszlopfő kifejezetten alkalmas szobrászati elemek kialakítására. Az autuni Saint-Lazare-székesegyház egyik oszlopfőjén egy angyal látható, aki a Három királyok álmában (1100 k.) jelenik meg. A három királyi koronás fő egymás fölött látható, ahogy egy ágyon fekszenek, egyetlen félkörívnyi lepel alatt. Még nincs térábrázolás, nincs perspektíva, naiv és mégis igényes, ahogy a kőfaragók elkészítették a jelenetet.

Chauvignyben az egykori Saint-Pierre káptalani templom szentélykörüljárójában megfigyelhető *A királyok imádása* jelenet (12. század második fele). Tournus-ben a Saint-Philibert apátsági templom durván megmunkált ornamentális és növényi díszű oszlopfői egyikén álarcszerűen megmunkált férfifej, a másikon egy férfi kalapáccsal, valószínű Gerlanus építész ábrázolja (12. század második negyede). Ha ez a feltevés igaz, akkor ez az európai művészettörténet első ilyen témájú ábrázolása.

Különös, már-már szürreális jelenet látható Moissacban az egykori Saint-Pierre apátsági templom déli kapuján: *Az ördögök egy gazdag ember lelkét gyötrik* (1120–1135). A kapu bal oldalán *Pál apostol* és a jobb oldalon *Jeremiás próféta* szobra igen magas színvonalú szobrászi képességről tanúskodik. Egyébként is Moissacban maradt meg a román építészet legnagyobb és legdíszesebb kerengője, amelyben az oszlopfőkön bibliai jelenetek láthatók. Megrendítő jelenet *Júdás öngyilkossága* Autunban, a Saint-Lazare-székesegyház egyik oszlopfőjén (1120–1130), *Krisztus első kísértése*, egy másikon Szűz Mária mellett Mihály arkangyal kivont pallossal (12. század közepe).

A gernrodei egykori St. Cyriakus apácakolostor *Szent sírjának* gazdag szobrászati díszje igen magas színvonalú (pl. Metronus vértanú püspök szobra). A német román szobrászat legkülönösebb alkotása a kelet-vesztfáliai Extersteine bei Horn Szent sír-templomában az öt és fél méter magas és több mint három és fél méter széles szikla dombormű. A keresztlevételt ábrázoló dombormű (12. század első negyede) monumentális alkotás, a húsvéti misztériumjátékokhoz szolgált díszletül.

A bambergi és a naumburgi székesegyházak szobrászati emlékeiről külön is szólnunk kell. Hangsúlyozzuk, hogy ebben a korban a szobrászt és a megrendelőt a típus érdekli, nem az egyedi jelenség (pl. a német hildesheimi Sankt Michael-székesegyház 1015-ben készült és az itáliai, veronai San Zeno Maggiore 1023–1035-ben készült, lenyűgöző bronzkapuja igen közeli rokonságban áll egymással stílusban, szemléletben és kivitelezésben is). A naumburgi dómban látható melenző *Uta* és a huncutul mosolygó *Reglindis* azonban egyéniségek, a korabeli divatnak megfelelő öltözködésük ellenére is. Két, igen karakteres személyiségű, e világi nő, nem szentek, nem égi történetbe ágyazottan. Mindketten bő köpenyt viselnek, s mozdulataik, arcuk is e földi léthez kötöttek. Meglepő, hogy abban a korban, abban a környezetben cseppet sem szakrális felfogású szobrok készülhettek. Uta grófné, a kegyurak egyikének párja, akármelyik korszakból való hölgy is lehetne. A hozzájuk tartozó urak, *Ekkehardt* és *Hermann* szobrai nem olyan életteliak, mint a két hölgy alakja. Valószínű, hogy a naumburgi mesterre hatottak a chartres-i épületszobrok. Az ő művének tartják a mainzi dóm és a metzi székesegyház domborműveit is.

A bajor Bambergben az impozáns dóm, a Georgenchor északi oldalának első pillérén – kívül a templomon – látható az ún. *Bambergi lovas* (1237 előtt, homokkő, 233 cm), ez a rendkívül kvalitásos, önálló szobor az első, templomban felállított német lovas szobor. Méltó párja a naumburgi dómban látható nem egyházi, nem a keresztény dogmákhoz kapcsolódó, igen személyes szobroknak. Szinte

érthetetlen, hogyan kerül ide ez a pompás, figyelmes ló és szép arcú, nemes, büszke fiatal lovasa. Egyes feltevések szerint az első magyar királyt, Istvánt ábrázolja, akinek felesége, Gizella a bajor Henrik herceg lánya, mások szerint III. Konrád, a második keresztes hadjárat kimenetele következtében meggyöngyült német király lovas szobra.

Tartása, arca, megjelenése utalhat királyi származására, valószínűleg a lovagság, a lovagiasság középkori keresztény eszményét testesíti meg. Rejtélyes alkotás, ám tökéletes.

Olykor a szobrászt azonosítani lehet, például Mateo Mester készítette 1168–1217 között *Szent Péter, Pál, Jakab és János* álló szobrait a Santiago de Compostela-katedrális kapujánál, maga a *Pórtico de la Gloria* (Dicsőség kapuja) középső kapuzata és a főhajó bejárata is Mateo mester rendkívüli műve (1168–1188). Már annak a teológiai szemléletbeli változásnak lehetünk tanúi, amely átvezet a gótikába, ahogy Krisztusból, a világbíróból a megváltó Krisztus lesz.

Pármában a székesegyházban látható Benedetto Antelami (1150 k. – 1230 k.) építőmester legkorábbi domborműve, a *Levétel a keresztről* (márvány dombormű, 1178, 110 × 230), ő dolgozott a firenzei templom kapujának egyes domborművein, szobrain. Hatása sok helyütt érződik (pl. luccai dóm homlokzata, a spoletói San Pietro-templom 16, téglalap alakú homlokzati domborműve: bibliai történetek, állatmesék jelenetei, a bűnbánó bűnös halála, démonok, angyalok, oroszlánok). Egyre több szobrász neve válik ismertté (pl. Rómában a San Paulóban Pietro Vasaletto és Niccolò d'Angelo művei).

E könyv szerzőinek különösen kedvesek a három ciklusban épült clunyi apátsági templom szobrai, domborművei, oszlopfőfaragásai: az *Ádám és Éva* jelenetek (egyiken Éva arca az archaikus nőidolokat idézi), *Ábrahám* az ölébe hajló Izsákkal, az évszakokat ábrázoló figurák, különösen a *Tavaszi mandorlában*, görög-bizánci ruhában és a *Paradicsom virágai* az oszlopfőkön. A kőszobrászat kiemelkedő alkotása a délfrancia Saint-Gilles- és az arles-i Saint-Trophime-templom kapuzata, a vézelayi Siente-Madelaine-templom kapujának ívmezőjét kitöltő dombormű Krisztus és az apostolok alakjával. Mind közül a legszebbek a chartres-i székesegyház nyugati kapuzatának bélletszobrai (béllet: kapu vagy ablak befelé szűkülő, egész vagy féloszlopokkal díszített kerete).

A mi jáki bencés apátságunk nyugati kapujának szobordíszai jelentősek, különösen a *Krisztus és az apostolok* (1240–1260) és egy kő *Krisztus* (1220–1230). Az életnagyságú apostolsorozat páratlan szépségű egész Közép-Európában a 13. században. A Madonna-szobor fülkéjének oldalán festésmaradványokra leltek. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött homlokkő *Királyfej* (1230 k., 9 cm) és vörös mészkő *Királyfej* (1200–1225, 17 cm), továbbá a kaposvári Rippl-Rónai Múzeumban látható *Az oroszlánnal küzdő Sámson* (1170–1190, homokkő, 81 × 48,5) a magyar román kori szobrászat kiemelkedő alkotásai. A pécsi székesegyház altemplomának falán több részlet maradt fenn *Sámson életéről*, köztük olyan jelenetek, amelyek nem szerepelnek a Bibliában, csupán jelképes események. A somogyvári apátságból származó reliefek (12. század közepe) esendő bumfordiságukban ér-

zékeltetik a korszak szellemét. A gazdag növényi díszítésű rozetta az életfa-motívumos lapok, a magas domborműves reliefek (egyiken az *Ítélt Krisztus* fél alakja, másutt keresztet tartó angyalok) az itáliai tanultságról tesznek tanúbizonyságot.

Az államalapító István király korában a magyarországi építészet, szobrászat is román kori stílusú. A 11. századi székesfehérvári, kalocsai, pécsi székesegyházak, a pécsváradi, zalavári, somogyvári apátsági templomok valószínűleg nyugati Karoling-típusú épületek voltak. Olasz hatásról tanúskodnak az építészeti dekorációk, a szobrászati díszek (pl. koronás aggastyán, bűnbe eső; a somogyvári relieftáblák: *Oroszlánnal küzdő Sámson*; a gyulafehérvári székesegyház déli kapuja; az esztergomi palota kapuoroslánjai – 1190 k.). Francia hatásról tanúskodik a pilisszentkereszti kolostorban *Gertrudis királyné szarkofágja* (1220 k.) A *Szent István szarkofágján* (Székesfehérvár, 11. század első fele) az ábrázolás szimbolikus értelmű, az örökdő kerubok a mennyei király, Krisztus jelenlétére utalnak. A rövidebb oldalon egy repülő angyal emeli a halott csecsemő lelkét a magasba. Naiv báj a somogyvári apátságból származó reliefeken (12. század közepe).

Az angol sussexi Chichester-székesegyházban fennmaradt egy szentélyrekesztő két domborműve: *Mária és Márta találkozása Jézussal* és *Lázár feltámasztása* (1120–1125), mindkettőn meghatódott, fájdalomteli arcú figurák. Az angol román kor gyakran alkalmazott gazdag ornamentikát (pl. a cambridgeshire-i Ely katedrálisának és a herefordshire-i Kilpeck templomának kapuja).

Eddig főleg a templomkapukon, homlokzatokon és az oszlopfőkön található szobrokról, domborművekről volt szó. A templomba, azaz Isten házába belépve a román kori hívőt meglehetősen félelmetes látvány fogadta, holott már kint a kapuk orommezőiben a szigorú világbíró, uralkodó Krisztust láthatta, a portálszobrászat fő témája pedig az *Utolsó ítélet* (pl. Beaulieu-sur-Dordogne, Saint-Pierre apátsági templom, 1130–1140). Mindenki kényszerült a halállal való szembenézésre, a halál a keresztény hit szerint nem jelenti az élet végét, hanem a túlvilágon folytatódik az utolsó ítélet szellemében, ki a pokolba, ki a paradicsomba jut. A Conques-en Rouergue apátsági templom nyugati kapu orommezőjén (12. század második negyede), az alsó sorban a pokolbéli jelenetek, egy lovagot lovával együtt löknek le, fent egy tékozlót épp felakasztanak. Nem annyira a kínokat ábrázolják, mint inkább az egyes bűnök és vétkek testi büntetését. A román kori szobrászat egyik legdrasztikusabb jelene az autuni Saint-Lazare-székesegyházban látható (1120–1146): a lelkeket mérlegelő *Mihály arkangyal* és az *ördög*, mögöttük keblén kígyóval a *Bujaság*. Ugyanitt a lelkek mérlegelése is ijesztő, félelmet keltő (ezekhez képest a vízköpő szörnyek egész kedvesnek mondhatók). Nem véletlenül vallják 20. századi expresszionista szobrászok és festők szellemi elődjüknek ezeket a tekergető, szenvedő, üvöltő, a pokol tüzére ítélt figurákat. Horst Bredekamp német művészettörténész szerint „a templomok kőbe faragott démonainak az a szerepe, hogy a gonosz, a saját képmását látva, elrettenjen” (Horst Bredekamp: *Kunst als Medium sozialer Konflikte*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975). A román kor embere számára bizonyos fokig minden a másvilág, a túlvilág tartozéka. A szimbolikus és allegorikus ábrázolásokból, képekből és jelképektől bontakozik ki számukra – és persze számunkra is – a keresztény hit lényege.

Ahhoz képest, hogy a román kori plasztika mennyire megveti a testiséget, meglepő számban találkozunk a mezítelenség ábrázolásával, nagy falloszú férfiakkal és a mezítelen női test naturalista megjelenítésével, méghozzá olyan helyeken, kapukon, oszlopfőkön, hogy a belépő hívő feltétlenül észrevegye. Olykor egészen felnagyítva a női szeméremtest (pl. Kilpeck, St. Mary- és St. David-templomban egy konzolon, 12. század közepe), jelentheti a mezítelenség a paradicsomi, bűn nélküli életet (pl. Éva az autuni Saint-Lazare-székesegyház kereszthajója északi kapujának szemöldökgerendáján, 1130 k.). Az első emberpár is mezítelenül áll a tiltott fa két oldalán (uo. Gislebertus műve az északi kapu szemöldökpárkányán).

Ritkán használták szobrászati nyersanyagként a fát. Fafaragók készítették a templomok berendezési tárgyait, olykor a padok széleit gyönyörű fejekkel zárva. Az alpirsbachi kolostortemplom híres felolvasóállványa a szabadon álló faragványok egyik legszebb példája (12. század közepe, festett fa, 137 cm). Számos múzeumban Barcelonától Rómáig, Kölnig, Zürichig – őriznek *Trónoló Madonna a gyermekkel* festett faszobrokat, olykor féldrágakő berakásokkal. Az egyik legszebb *A megfeszített Krisztus feje* (1070 k., diófa, 190 cm, Köln, Schnütgen Museum). Kölnben a Saint Maria im Kapitol-templom bal kapuszárnya is fából készült, különösen szép a *Híradás pásztoroknak*, a *Jézus születése* és *A királyok imádása* jelenet (1065 k. festett fa, a teljes kapu szárnymagassága 474 cm, a szárnyak szélessége 226 cm).

Egyházi remekművek készültek elefántcsontból (pl. a salernói ikonosztáz, 1084 k., 24,5 cm), mely a késő antikvitás óta kedvelt anyag. Aprólékosan kifaragták a bibliai jeleneteket a középkori könyvfedeleken, ereklyetartókon.

Nagy Károly császár kulturális manifesztumában a 8. századi püspök, Orléans-i Theodulf megfogalmazása szerint a képek nem „szent tárgyak”, hanem útmutatók, melyek a bibliai és egyéb szent eseményeket megidézve, láttatva, az igaz hithez vezetnek. Bővítették azoknak a jeleneteknek a körét, melyet érdemes, sőt meg kell festeni (pl. a világbíró Krisztus, Mária és a szentek képmása). A festészet szerepe a keresztény üdvtörténet tételeinek hirdetése.

Nagy Károlytól, majd az ottói kortól a 13. századig megszámlálhatatlan mennyiségű freskósorozat, falikép készült egész Európában – főként a clunyi bencések és ciszterciek hatására. Nemcsak a francia, hanem az egész érett román kori művészet csúcspontja – minden művészettörténet-tankönyv szerint – Cluny. Sajnos a kolostortemplom a francia forradalom idején elpusztult. A cluny szerzetesek szellemi alapon álló monarchiájának vezetője, a cluny apát valóságos uralkodó, a zárandoklatok szervezője, politikai és morális szerepe kiemelkedő. Számos egyházatyát, pápát, szentet adtak az egyháznak. A zene annyira fontos volt számukra, hogy a templomok szentélyének oszlopfőire helyezték a különböző hangzások jelképes ábrázolásait.

Megmaradtak másutt, például a Lavandin bencés apátságában vagy Lyontól keletre, Saint-Chefben a megragadó freskók. A spanyol leóni Colegiata San Isidoro és a Panteón de los Reyes kápolnáját ugyancsak a romanika Sixtus-kápolnájának szokás nevezni. A katalán mester Jézus életének jeleneteit bizáncias

módon ábrázolja, színvilága vörös, szürkéskék és sötétbarna tónusú. Indás keretben, színesen festett állatok között vannak a mozgalmas képek (pl. *Maestas Domini* [Trónoló Krisztus], *Híradás a pásztoroknak*, *A betlehemi gyermekgyilkosság*, 1180 k.). Az angol canterbury székesegyház freskói maradtak meg épségben (pl. az Anzelm-kápolnában *Pál apostol tűzre veti a kígyót*, 12. század; a kriptában Gábor arkangyal kápolnájának falán és boltozatán a freskók, 1180. k.).

A német román kori festészet formai szigorával különbözik a többitől. Figyelemre méltóak például a schwarzdorfi freskók (a felső templom apszisában *Maestas Domini*, 1180 k., *Utolsó ítélet*, 1180 k.). Az ausztriai és svájci emlékek a németekhez kapcsolódnak (pl. Zillis, Santa Maria, a famennyezet 153 képe, 1130–1140 k, Krisztus élete és szenvedéstörténete).

A skandináv kevés fennmaradt táblák egyike az Eke templomából származó *Krisztus mennybemenetele* (1200 k., ma Stockholm, Statens Historiska Museum). A cseh és morva román kori freskók a 12. századból valók (pl. Znojmo, Szent Katalin-kápolna falképei 1134-ből).

A román ikonográfia epikus jellegű. A Biblia legkülönösebb lapjait választja ki, hogy szörnyű figyelmeztetésként mutassa be a világ végnapjainak történetét. Emberfeletti arányokkal, embertől idegen arccal ruházza fel Krisztust, az emberré lett Istent és Isten képmását, az embert. Szörnyek kísérete, apokaliptikus látomások, bűnösök büntetése, görcsös formák, ez a hit egy félelmetes Istentől szól szimbólumokban, jelképekben. Szinte zavarba ejtő a furcsa szövegek mennyisége, a metamorfózisok. A megfestett és kőbe vésett borzalmak nagyon is hasonlítanak a korabeli költészetre, a szentek életének történeteire, a nagy lovagtörténetekre. E korban az európai népek képzelete hasonlót szül minden művészeti ágban, a falfestményeken, a domborműveken, a miniatúrákon megjelenő fikciók másutt is jellemzők, megtalálhatók. A román művészet „Isten eposzát, a világvége eposzát és a káosz eposzát tárja elénk” – összegzi Henri Focillon (*A formák élete. A nyugati művészet*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982. 168. Vajda András fordítása).

A román kori templomi freskókat *Biblia Pauperorum*nak, a szegények bibliájának szokás nevezni, az írástudatlan tömegek számára képi nyelven közvetítették a bibliai történeteket, a keresztény hitvilágot. Az ábrázolás jelzésszerű, olykor sematikus, a keresztény középkor világképének bemutatására koncentrál. A festmények is zömében vallási tárgyúak és szimbolikus jelentésűek. A szimbolikus jelölések az olvasni nem tudó nézőket a Biblia tartalmáról tájékoztatták. A négy evangélistát (Lukács, Márk, Máté, János) gyakran helyettesítik attribútumaikkal (pl. a könyv a keresztény tanítás foglalata, sas, oroszlán, ökör, angyal), vagy a figura mellé teszik, hogy a figura azonosítható legyen. A szenteket is attribútumaikkal és dicsfényvel ábrázolják, mindig rendkívüli komolysággal. A megjelenítés néhány lényeges vonásra összpontosít. A színek és a vonalak szerepe a hangsúlyozás. Az eget, a tengert, a földet egyszerű hullámvonalakkal vagy sávokkal érzékeltetik. A kompozíciót egyszerű, geometrikus elképzelések szerint tagolják, a román kompozíció alapja az egyszerű geometrikus séma: az ovális (ilyen a mandorla is), a kör, a háromszög. Jellemző a szimmetria és a ki-

egyensúlyozottság. Akárcsak a szobrokon, az alakok a festészetben is típusként vannak megjelenítve, nem egyénítenek. A színek sem naturalisztikusak, gyakoriak az élénk színekombinációk: vörös–kék, fekete–fehér, zöld–barna, s bennük az arany mindig az isteni, a krisztusi lét fenségének, méltóságának a szimbóluma. Számos freskón láthatók egész városnegyedek, épületek anélkül, hogy a figurák eltakarnák. Néha egy egész ház vagy templom kerül az előtérbe (pl. az auxerre-i Saint-Germain-kripta Szent István-kápolnájában lekicsinyített városkép), ez erőteljes bizánci hatás. Hasonlók a 9. századi könyvfestészetből ismeretek. A templomok félreeső helyein szívesen festenek groteszk ornamenseket, szörnyeket, mesebeli lényeket, furcsa alakzatokat – mintegy ellentétként a fő helyek szigorú ábrázolásmódjának.

Az ókeresztény művészet az ókori római, bizánci mozaikok, freskók mintáit követi az elrendezésben. Gyakran az apokalipszis látomása szerint szivárványon, mandorla közepén, mennyei dicsőségben trónol angyalok, próféták és apokaliptikus aggastyánok mennyei seregétől körülvéve (pl. *Maiestas Domini* a katalóniai, tahulli San Clemente-templomból). A freskók alapvető témája és motívuma a *világbíró Krisztus* és a *trónoló Madonna*, ezeket a templom legfontosabb pontján, a keleti apszisban ábrázolták. A csoportkompozíciókban az alakokat vagy egymás mellé sorolják, vagy egymás mellett, mögött, fölött állnak (additív vagy integratív kompozíció). A templomban, főként a szentélyben álló nézőt, hívőt valósággal körülvesszik a bibliai figurák, az isteni kozmosz. A *Maiestas* (trónoló Krisztus-) ábrázolások állandó kísérői az evangélisták és a szimbólumaiknak tekintett négy apokaliptikus lény: az angyal (Máté), az oroszlán (Márk), az ökör (Lukács) és a sas (János). A mennyei seregek, angyalok mellett megjelenítik a prófétákat, az apostolokat, a négy egyházatyát, a huszonnégy aggastyánt, akik a hit igazságait, az isteni rendet közvetítik. Kedvelt a *Mennyei Jeruzsálem* ábrázolása a *Jelenések könyvének* 21. fejezete alapján, ennek fontos része a gonosz legyőzése és a hívek megváltása (pl. Civate, San Pietro al Monte, az előcsarnok keleti falán egy túlméretezett sárkány tekereg, akit a Mihály angyal vezette mennyei seregek legyőznek).

A falképek általában freskótechnikával készültek, a festéket a friss vakolatra hordták fel, és a száradás után az, amit a falra festettek, a fal szilárd része lett. Az itáliai templomokban azonban a román korban is gyakran mozaikkal díszítették a falakat, vagyis szoros kapcsolatban maradtak Bizánccal, Konstantinápolyval, ahol tovább élt az ókeresztény művészet, és tovább virágzott a mozaikművészet. A freskót helyettesítő olasz mozaikok háttere aranyosan csillog a beépített arany színű mozaiklapocskáktól. Különösen szép mozaik Jacopo Torriti 1295-ös apszismozaikja, amelyen Krisztus koronát helyez el anyja, Mária fejére (Róma, Santa Maria Maggiore).

Palermóban a Cappella Palatinában (Királyi kápolna) láthatók különösen szép mozaikok (1132–1189), az apszis félkúpulájában *Krisztus-Pantokrator* (ítélő Krisztus) félalakos megjelenítése nyűgözi le a látogatót arany és kék színeivel, uralkodó mivoltában. Szicíliát a normannok hódították meg és a bizánci hagyó-

mányokat is felelevenítették a költséges mozaikok készítése során. Palermóban, a Palazzo dei Normanniban látható *Vadászjelenet* mozaikon (12. század) leopárdok, pávák, kentaurók: a keresztény szimbólumok antik mitológiai motívumokkal kapcsolódnak össze. Csillog az arany a háttérben az égi, mennybéli világnak megfelelően. Azért is érdekes a palermói mozaik, mert ritkán szerepel táj, természet a román kori ábrázolásokon. Mindezzel együtt az összkép mégis a hierarchikus tekintélytiszteltet légkörét árasztja, hasonlóan, mint a Justinianus-kori Bizánci Birodalom nagy léptékű császári templomai, a Hagia Sophia vagy a San Vitale. A valóságra emlékeztető jelenségekkel nem nagyon találkozhatunk, a távlat, a háttér, a fény-árnyék ekkor nem a valóság megjelenítésének eszközei. A testek síkban maradnak, arányaik nem a természetesnek megfelelőek, a lelkiállapotokat a kezek, a gesztusok, az erős taglejtések tolmácsolják. Ahogy a korabeli irodalom szinte kizárólag vallásos irodalom, a képzőművészet is a szerzetesség által kialakított keresztény kultúra része, szinte csak vallásos képzőművészet létezik.

A 12. századból ismert legkorábbi magyarországi falfestmények például a Feldebrőről a katolikus templom altemplomából (*Káin áldozata, Atyaisten, Szent Pál*, 1100–1150), a Hidegségben lévő igen jelentős templomból valók (*Maestas Domini*, a kör alakú kápolna apszisát merev vonalritmusú, dél-németországi igazodású falképek borítják). Radocsay Dénes *Falképek a középkori Magyarországon* című könyvében (Corvina Kiadó, Budapest, 1977) mutatja be a freskókat Almakeréktől Zselicáig a mai és az egykori magyar területeken lévő megmaradt templomokban. Különösen szépek – hiányosságuk és a megrongálódott jelenségek ellenére – a Miskolc-közi Szalonnán a református templom apszisában látható román kori ornamens töredékek, a felszentelési kereszt és a diadalív béléten a próféták mellképe (*Ábrahám, Dávid király, Dániel, Illés* stb.; részletek a *Szent Margit-legendából*, 1250–1300). Lőcsén, az egykori minorita templomban a képsor kopottsága ellenére is meggyőző jelenetek Mária életéből, az *Irgalmasság cselekedetei* című sorozat; Velemérben, a katolikus templomban az evangélisták, *Szent Mihály arkangyal, Angyali üdvözlés*, a szentély és a diadalív freskói bizonyítják, hogy a magyarországi román kori falfestészet formailag, kivitelben és szellemiségben is szervesen kapcsolódott a nyugati freskókhoz. Nagyon szép az angyalábrázolás a jáki katolikus templomban (*Harcos szent pallossal*, 12. század közepe). E könyv írói számára – a viharos magyar történelem, a pusztítások ellenére is viszonylag soknak mondható – korabeli freskók közül a legkedvesebb a Miskolc-közi vizsolyi református templomban (ahol az első Károli Bibliát is őrzik) látható *Köpenyes Madonna* (hasonló témájú kép látható Nógrádszágon, a gurki domban). A bizánci ikonok Mária-arcára is hasonlító Mária hatalmas köpenyének mindkét szárnyán imádkozó, könyörgő emberek, főleg nők, naiv áhítattal, biztos hit sugárzik a jelenetből. Szépek a freskomaradványok az apszisban, a templomhajó boltozatán.

A kézzel írott kódexek miniatúrafestészete is a keresztény szellemiség terjesztését szolgálta. A könyv a liturgia tartozéka, Isten szolgálatában áll. A Karoling- és az Ottó-korból is híres festőiskolákat ismerünk. A szertartáskönyveket

fejezet- és szövegkezdő iniciálék díszítették. A bibliai jeleneteket és a szenteket egész oldalasra festették a könyvekben. A figurális ábrázolás mellett igen jelentős az ornamentika, a díszítés is. A könyvfestés teljes mértékben alárendelődött a román kori vallásosságnak, s annak érzelmetlétettsége, expresszivitásra törekvése határozta meg a kifejezésmódot. Az angol román kori miniatúrákon tovább él az ír és a kelta hagyomány, dinamikusak és nagyon színesek a kompozíciók. Színskálájuk eltér a korabeli német kódexek illusztrációitól. Az ír 7. századi *Durrow-i Biblia* és a 800 k. keletkezett *Book of Kells* esztétikai színvonala erősen hatott nemcsak az angolszász, hanem a kontinens Karoling-művészetére is. Az Ottó-kori miniatúrák erőteljes színvilága annak is következménye, hogy a szépséget a fénnel azonosították, az „ábrázolás fénye” pedig a mindennekfelett álló isteni lény metaforája.

A 10. század eleje és a 13. század között új műfaj keletkezett, az ún. *Exultet-tekercs*. Húsvét vasárnap ezeket leeresztették a szöszékről, egyik oldalukon a misén felolvasott szövegek, a hívek felé forduló másikon az illusztrációk, a képek voltak láthatók (pl. *Józsua-tekercs*, 950 k., Róma, Biblioteca Apostolica Vaticana). A Karoling-kódexek erősen hatottak a román kori falfestészet motívumkincsére (Ravenna és Róma bizánci és ókeresztény mozaikjai mellett). A ruhák megfestésének módja is gyakran Karoling-miniatúrákra vezethető vissza (pl. Rómában a San Clemente-bazilika altemplomának falképei). A figurákat érthető attribútumok jelölik (pl. a könyv a keresztény tanítás foglalatára számos Szent Lukács evangélista-, Szent Jeromos-, Szent Ágoston-ábrázoláson). A szentek feje körül dicsfény, s mint már említettük, az evangélistákat gyakran szimbólumaik helyettesítik (angyal, oroszlán, ökör, sas). A kompozíció alapja geometrikus: kör, ovális vagy háromszög. A színek, akárcsak a formák, nem naturalisták, a színekombinációk élénkek: vörös-kék, fekete-fehér, zöld-barna. A legfőbb méltóságot, a krisztusi égi világot az arany, a bíbor és a skarlátvörös szimbolizálja.

Az Ottó-kori könyvfestészet számos műve található Londonban, a British Museumban, Párizsban, a Bibliothèque Nationale-ban, Münchenben, a Staatsbibliothekban, Bécsben, az Österreichische Nationalbibliothekban, Oxfordban, a Bodleian Libraryban stb. *Oroszlán Henrik evangeliariuma* (1185–1199) a román kori könyvfestészet egyik legszebb példája, az ornamentika és az emberi alak ábrázolása megegyezik a 11. századi Benedek-rendi szerzetes, Theophilus útmutatásaival (másolatban fennmaradt művében, a *De diversibus artibus*ban, a középkori mesterségeket mutatja be). A spanyol Apokalipszis-kéziratok a román kori könyvfestészetben belül is különös szépségűek, kifinomultak, mintha a mórok, muzulmánok közé zárt keresztények ebben is elzárt helyzetüket akarták volna meghaladni (pl. *A négy apokaliptikus lovas*, 980 k., Valladolid, a székesegyház könyvtára). Kontrasztos, színpompás lapok, alapszínük az aranysárga, a mély, világító vörös, a föld színét idéző sötétbarna. A nyergek és a ruhák arab hatásról tanúskodnak, akárcsak az áradó elbeszélő stílus, a megfestett épületek, állatok, növények, az ornamensként alakított madarak. Egészen különös a *San Sever-i Apokalipszis* (11. század közepe, Párizs, Bibliothèque Nationale) ragyogó

vörös, zöld és sárga alapszínével, négy sarkában a szokatlanul ábrázolt négy evangélistával, akiknek kezét az ornamensként festett attribútumaik – a lebegő vörös angyal, vörös ökör, földtől elrugaszkodott zöld oroszlán és a fehér sas – fogják, emelik, karddal, nyíllal, mérleggel száguldó fehér, vörös, fekete lovak, a negyedik ló fölé odairva: MORS. Rendkívül expresszív, hatásos, mozgásos, ragyognak, fénylenek a színek.

E könyv szerzőinek kedvenc miniatúrái a világmodellek, például *A világot teremtő Atyaisten* (1250 k., Bécs, Österreichische Nationalbibliothek), amelyen az Atyaisten tervezőként, kézművesként körzővel jelenik meg, amin számolva, méricskélve teremt. Ebből is, akárcsak az asztronómai kéziratokból, sugárzik, hogy a középkori világbkép komplex: mikrokozmosz és makrokozmosz összefügg egymással. Bár nem láthatunk be Isten műhelyébe, hogy megértsük a teremtést, ő sok jelet adott, amelyből összeállítható a kozmosz jelképes és allegorikus modellje.

Az egyházi rendeltetésű textilművészet kiemelkedő, magas színvonalú, közismert darabja *A bayeux-i szőnyeg* (1067–1077). A bayeux-i székesegyház három részletből álló kárpitja ún. gyógyírfonallal (valójában gyapjúhímzés vásznon, a készítőik hite szerint gyógyító erejű fonál) hímzett, fél méter széles, több mint 70 méter hosszú. 58 képből áll, Anglia Hódító Vilmos és a normannok általi meghódítását meséli el. Vilmos, a hódító, lóháton, pompás lovagi vértzetben, sisakban, sarkantyús csizmában indul a csatába, nyugtalanul ugráló oroszlánok kísérik. Az alsó képsávban a legyőzöttek leteszik a fegyvert. A jeleneteket stilizált természeti formák és épületek választják el egymástól. Az állatábrázolások angolszász mesegyűjteményekből valók. Sok mindenki azonosítható, például Hitvalló Edward és egy szolga; normann íjászok a hastingsi csatában, legszebb talán a normann hajó és utasai. Az ereklyék ünnepén, január 1-jén, Jézus körülmetélésének napján a bayeux-i katedrális főhajójában volt látható, ma a Bibliothèque Municipale-ban (Bayeux) nyűgözi le a részletek gazdagságával, az elbeszélés stílusával a látogatókat. A megnyújtott alakok az előkelőségre, eleganciára utalnak. A formális ikonográfiai alkalmazások a jellemzők (pl. az ünnepi lakoma az újszövetségi és a keresztény művészetekben gyakori kánai menyegző-ábrázolások kompozícióját követi). Feltűnik azonban az egyénítés szándéka, különösen az uralkodók megjelenítésekor. A szőnyeg nemcsak műalkotásként rendkívül jelentős, hanem kordokumentumként is: a történelmi események, a harcok mellett a hétköznapi életet, a táborépítést, a konyhák berendezését, a főzést, az étkezést, az uralkodók, az urak, a harcosok, a munkások ruházatát is megismerhetjük.

Itthon a korabeli textilművészeti ág legszebb emléke a Gizella királynő nevéhez fűződő koronázási palást.

A román kori művészet, különösen a francia művészet igen jelentős alkotásai közé tartoznak az üvegablakok, bár szerényebbek, mint amilyenek majd a gótikus templomokban láthatók (pl. alsirsbachi apátság: *Sámson a gázai kapuval*, 1180–1200, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum). Chartres-ban a *Szűzanya a gyermek Jézussal*, az ún. Notre Dame à la Belle Venière a középkori üveg-

művészet csúcsa. Olyan nyugalom, derű, béke árad ebből az üvegképből, mint a későbbi chartres-i gótikus szobrokból.

Több szakember véleménye szerint az üvegfestészet megjelenése valójában a román kori művészet végét és a gótika kezdetét jelenti.

JAVASOLT IRODALOM

A korai középkor. Franciaország román kori művészete. (A művészet története 15.) Corvina Kiadó, Budapest, 1990

Focillon, Henri: *A formák élete. A nyugati művészet.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982

Marosi Ernő: *A román kori művészete.* Corvina Kiadó, Budapest, 1972

Mues, Alejandro Montiel (szerk.): *A korai román és a román stílus.* Magyar Könyvklub, Budapest, 2000

Toman, Rolf (szerk.): *Román stílus. Építészet, szobrászat, festészet.* Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1998

KÉPEK

Art History: Resources on the Web (<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html>)

Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland

(<http://www.crsbi.ac.uk/index.html>)

El Portal del Arte Románico (<http://www.circuloromanico.com/>)

E-manuscripts: Middle Ages and Renaissance – The Royal Library

(<http://www.kb.dk/en/kb/nb/ha/e-mss/mdr.html>)

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Medieval Art

Középkor.lap.hu

Netserf: Medieval Art (www.netserf.org/Art)

Romanika.lap.hu

History of Art, Artists & Art Movements (<http://www.arthistoryguide.com>) – Byzantine Art

Hrisztyiansztvo v iszkussztve (www.icon-art.info)

Medieval Art History (www.medievalarthistory.com)

TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – by Movement – medieval

Web Gallery of Art (www.wga.hu)

Web Museum Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/>)

10. FEJEZET

A gótikus katedrális. A szárnyas oltárok Jan van Eyck és Rogier van der Weyden

A „gótikus” elnevezés a reneszánsz korból származik, kissé lekezelő módon a virágzó reneszánsz előtti középkor művészetét hívják így, arra utalva, hogy a középkor szakít az ókor, az antik „aranykor” eszméivel, és visszasüllyed a „barbárság”, a „sötétség” időszakába. Szerintük a gótika a barbár gótok „torz” szellemében fogant. Igaz, elszakad az antik építészettől, bár annak egyes elemeit átformálva megtartja. Giorgio Vasari (1511–1574), a neves olasz művészeti író, építész és festő kifejezetten gúnynévként használja, és ormótlan, zűrzavaros szemléletnek nevezi. Csak a 19. század elején határolják el végül is egymástól a romanikát (román stílust) és a gótikát, és csak a 19. század első harmadában szűnik meg az ellenérzés a gótikával, „az ízléstelen túlszűfoaltsággal” szemben (hogy aztán pár évtized múlva a neogótikában diadalmaskodjék).

Valójában a gótikus építészet annak a változásnak a következménye, amely először Franciaországban jön létre a feudális anarchia helyébe lépő erős központi hatalomnak köszönhetően. A jómódú polgárság is az uralkodót támogatja a monumentális, gazdagon díszített építmények létrehozásában és a lenyűgöző gótikus székesegyházak megépítésében. A polgárság becsvágya jelenik meg a hatalmas dómokban, kőműves- és kőfaragócéheket virágoztatnak fel. A királyi és főúri lovagi kultúra virágzása mellett megerősödik a városi, polgári kultúra, kereskedőszövetségek keletkeznek, kialakul a polgári életforma s a polgári józanságnak, létszeretnek, realitásigénynek megfelelő művészet. A 12. és a 15. század között számos csúcsíves boltozatú, változatos alapformájú, különböző méretű és terű, egyre keskenyebb, karcsúbb pillérű és oszlopú, hatalmas, színpompás, csúcsíves üvegablakú templom épül. A boltozatok súlyát tovább csökkentették, vékonyabban falazták. A boltozatok csillag, hálós, legyező, illetve tölcser alakúak. Az ívformák csúcs-, számráható-, függöny- vagy Tudor-ívek. A kereszthajók homlokzata a főbejáratot ismétlő kapuzat és a rózsablak révén sejteti a nagy méreteket. Az egyenes és íves külső támaszok a gótikus templom

legjellegzetesebb külső elemei. A tetőről csorgó csapadékot a falaktól vízköpők, tátott szájú, fantasztikus szobrok vezetik el, ember vagy állat alakú kőfaragványok. A gótikus templomok külső és belső térhatása az igen magas méretek és karcsú tégarányok miatt lenyűgöző, monumentális. Magasba törő jellegük az Isten felé törekvést hangsúlyozza.

Mindahhoz, amiről a továbbiakban beszélünk – a képzőművészetről – persze a kort is jobban illenék ismerni: tarka és heves volt az élet, ahogy Johan Huizinga *A középkor alkonya* című könyvében bemutatja, mindenki gyűlölte az újjazdagokat, akiknek a városépítészet és táblaképfestészet felvirágzása köszönhető. A kor irodalma tele van a fösvenység, az irigység elleni kirohanásokkal. Szélsőséges érzelmekre hajlamos kor. A nagy pártharcok kora: a 13. századtól makacs pártviszályok Itáliában, Franciaországban, Németalföldön, Németországban, Angliában, azaz egész Európában. Családok közötti magánháborúk dúlnak. Gazdag és szegény egyaránt állandó bizonytalanságban él. A harmincéves aszszonyok s az ötvenéves férfiak már öregnek számítanak.

Még nagyon erős a lovagi eszme, hiába tiltja az egyház a lovagi tornát. Kevés olyan korszaka van az európai kultúrának, amely annyit foglalkozott volna a halál gondolatával, mint a késői középkor. 1400 felé a halál képe a képzőművészetben és az irodalomban kísérteties, fantasztikus alakot öltött (pl. utolsóítélet-ábrázolások). Minden embert, a hierarchikus társadalom bármely pontján helyezkedett is el, nagypolgár vagy kézműves, lovag vagy földműves, mélységes büntudat és az Istentől való félelem hatott át, ez magyarázza a szentek kultuszát is, akiktől azt remélték, hogy közbenjárnak Istennél az emberek érdekében. A filozófia (tomizmus), a műveltség is egyet jelent az univerzális skolasztikus ismeretekkel. Sok a szerzetesrend, kolostorok épülnek, bűnbocsánat-cédulákat árulnak, összekeveredik a szent és a profán gondolkör.

Igen kevesen tudtak olvasni, még Dante népszerű *Isteni Színjátékát* (*Divina Commedia*, 1307–1321) is templomokban tartott nyilvános magyarázatok közvetítették. Itália és Németalföld új polgársága is kultikus, vallásos képeket igényelt, rituális ábrázolásokat, vallásos elbeszélő festményeket. A 14. század kezdetétől a donátorokat egyre sűrűbben ábrázolják az általuk adományozott oltárképen. Rengeteg a kép, a festmény, az új himnuszok, imák, szinte semmi különbség a világi és egyházi dalok zenei jellege között. A képek az írástudatlanok könyvei, megmutatják, hogy miben kell hinni, segítik a vallásos érzékenységet és a vallásos képzeletet. Minden elképzelhető dolog képekben ölt testet, az alkotás célja és mondanivalója fontosabb esztétikai értékénél.

A korszak zseniális vagy „csak” nagyszerű, kiemelkedő festőinek, szobrásza-
inak szép, derűs, egyensúlyos, magas esztétikai szintű, igényes művei láttán – Giotto, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Simone Martini és így tovább – hajlamosak vagyunk elfeledkezni arról, hogy a 14–15. században pazar, harsány a divat, hogy barbár ünnepélyeken, multságokon nyilvánult meg a hihetetlenül rossz ízlés, az udvarok, kastélyok tele voltak limlomokkal, fényűző, ritka vicikvacakkal, haszontalanságokkal, bizarr játékokkal. S per-

sze a képzőművészeti alkotások között is sok a jelentéktelen, a cseppet sem művészi színvonalú. Kevés maradt meg abból a környezetből, ahová akkor a műalkotásokat helyezték, s művek is csak kis számban maradtak fenn ahhoz képest, amennyi volt belőlük. A korszak alapvetően vizuális, a gondolat is látható képek alakját ölti, a látás érzékének volt vezérszerepe – és a kortársak mégis (vagy épp ezért?) jobban becsülték a költőket, mint a festőket.

Megkülönböztethető, erősen eltérő stílusváltozatok

- a francia katedrális gótika (1140–1350): a chartres-i székesegyház, a párizsi Notre Dame, Saint-Denis-apátság, a reimsi székesegyház, az amiens-i székesegyház, a bourges-i székesegyház, a pápák avignoni palotája; Angliában a canterburyi székesegyház, a Westminster-apátság, a salisbury székesegyház;
- a ciszterci és kolduló rendi építészet (1200–1400): az assisi San Francesco-templom, a firenzei Santa Croce- és Santa Maria Novella-templom és a Campanile, a milánói székesegyház, a velencei Palazzo Ducale (Doge-palota), a sienai székesegyház;
- a polgári gótikus építészet (1350–1550): a Loire menti Blas-várkastély, a prágai Károly-híd és tornyai, a prágai királyi palota Ulászló-terme, a krakói egyetem épülete (Collegium Maius), Cambridge King's College.

A párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzik Jean Fouquet festő és miniaturista 15. századi miniatúráját, amelyen naiv bájjal és realizmussal magyarázza a király az udvari építésznek, milyennek akarja a bourges-i székesegyház részleteit.

Magyarországon és Lengyelországban a 13. század második felétől válik uralkodóvá a gótika, és csak a 14. század első felében váltja fel a reneszánsz végérvényesen. Angliában a 12. század második felétől a 16. század közepéig tart, 1480 utáni változata a Tudor-stílus.

A csaknem négy évszázados korszak eltérő időhatárok között korai, érett vagy virágzó és kései szakaszra tagolódik.

Jelentős a korszak irodalma, a vallásos költészet és próza mellett megjelennek a lovagregények, regényes történeti krónikák, a virágzó lovagi szerelmes költészet mellett divatba jön a polgári verselés. A polgári gondolat leginkább a firenzei Dante Alighieri (1265?–1321) műveiben kap teljes formát. Dante számára a mulandó földi hírnév illusztrációiként jelennek meg szülővárosának festői, Cimabue és Giotto, akiket nem mesteremberként, hanem a költőkkel egy sorban emleget elbeszélő költeményében, az *Isteni Színjátékban*. A költő Giovanni Boccacciót is megragadja Giotto művészetének élethűsége, természetábrázolása.

Megváltozik a művészeti munka értékelése, a művészetfelfogás, a műalkotás szerepe, egyre nagyobb jelentősége s megbecsültsége lesz a művészegyéniségnek – a trecento kezdetekor még főként Itáliában, azon belül is Toscanában. A műalkotás személyes teljesítményként való értékelésének jó példája, amikor Duccio di Buoninsegna (1255 k. – 1318 k.) *Maestà-oltárát* ünnepélyes körmenetben viszik át a városon a dómba. Egyre több művészetről szóló felirat jelenik meg a templomok homlokzatain, a padlózatok kőlapjain, síremlékeken (pl. a

párizsi Notre Dame-székesegyház déli kereszthajó-kapuzatán: „Az Úr 1257. évében február hó 12. napján kezdték el ezt Krisztus Szülőanyjának tiszteletére, Chelles-i János kőfaragómester életében.” Strasbourghban az egyik kapu felett: „Az Úr 1277. évében, Szent Orbán napján a steinbachi Ervin mester kezdte el ezt a dicső művet.” Kőfaragómestereket dicsérnek a feliratok!

A 12. század második felétől egyre gyakoribb a művek szignálása, a mester megnevezése. Eleinte a nevek megörökítése nem több allegorikus utalásnál vagy felszólításnál a mester lelki üdvéért való könyörgésre, a 13. században viszont természetessé válik a mű létrehozójának megnevezése.

Fokozatosan egyre jelentékenyebb szerephez jut az új képzőművészeti műfaj, a *táblakép*, mely már teljesen függetlenedik az építészettől. Bármennyire csodálatosak is a szobrok, a festmények, az illusztrációk, a gótika igazi arculatát a gótikus székesegyházak és a gótikus városok, várak, paloták, a városi lakóházak tömegalakítása, a nagyméretű, magasba törő terek, a csúcsívek, a boltozatok gazdag díszítése (a sugaras bordázatú, csillag-, legyező-, tölcser- és hálóboltozatok, a fiókos dongaboltozatok), a nagyméretű színes üvegablakok, az alapvető építészeti alaktani elemek (pillérek, támpillérek, oszlopok, gyámkövek, párkányok, a falnyílások) határozzák meg. A táblakép megjelenése viszont az individualizmus iránti igény, a személyiség előtérbe kerülésének korai megnyilvánulási formája.

Az első gótikus templom építtetője a kor egyik tekintélyes egyházférfia, Suger apát (1081–1151), aki a valóság teljes megismerésének igényével lép fel mélységes vallásossága mellett. 1136-ban kezdeményezte a saint-denis-i háromhajós bazilika átépítését, ezt tekintjük az első gótikus épületnek (számos francia király nyugszik itt). Kövér Lajos és VII. Lajos tanácsadójaként sok templom átépítése fűződik a nevéhez.

Suger apát könyvéből idézünk: „*A templom díszítése.* Miután tehát jövedelmünk növekedését ily módon felsoroltuk, belefogunk az épületeken végzett munkáinkról szóló megemlékezésbe, hogy ezzel hálát adjunk a mindenható Istennek mi is, utódaink is, s azok kedvét a jó példa arra serkentse, hogy folytassák, vagy ha szükséges, befejezzék. Nem szabad félni semmiféle szükségstől, sem pedig bármely hatalomnak akármiféle gáncsoskodásától, ha a szent vértanúk iránti szeretetből, semmivel sem törődve, vagyonunkból nekik áldozunk.” (Georges Duby: *A katedrálisok kora.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984. Fázy Anikó és Albert Sándor fordítása.)

Suger az épületet mindenekelőtt teológiai alkotásnak tekintette, a gótikus katedrális számára a fény poézise. Összekötötte Isten új képét, az evangélium élő Krisztusát a régi képpel, az Örökkévalóéval.

„A kapukon ez olvasható:

*Bárki, ha azt kutatod, mi ad értéket: kapuinknak
Munkáját nézd, árát és aranyát ne csodáldad.
Fénylik a mű nemesen, és melynek fénye nemes,
Tölts be fénnel az elmét, hogy igaz fény útja nyomában*

*Menjen előre igaz fényig, hol igaz kapu Krisztus.
Jelzi emitt az aranykapu hűen, hogy milyen ott benn,
Mert anyag által lustán hág fel az ész a magasba,
És a letört föltámad láttán ennek a fénynek.*

Az ajtószemöldökön pedig ez:

*Vedd ez áldozatot, nagy bíró, Sugeriuától,
Kérlek, végy be saját nyájadba kegyelmesen engem.”*

Aquinói Szent Tamás (1225–1274) szerint a művészi alkotásnak világos megfogalmazásúnak (*Claritas*), teljességre törekvőnek (*Integritas*) és összhangban lévőnek (*Consonantia*) kell lennie. Assisi Szent Ferenc (1182–1226) *Naphimnusz*-ának természet- és emberszemlélete meghatározó az itáliai gótikában, akárcsak a középkori misztika nagy alakjainak – Eckhart mester (1260–1328), Bonaventura (1221–1274), Albertus Magnus (1206–1286), Nicolaus Cusanus (1401–1464) – írásai. A 11. századtól sorra alakuló egyetemeknek döntő szerepük van a papi mellett a polgári értelmiség létrejöttében.

A sok pompás, elegáns, gyönyörűséges gótikus székesegyház közül e kötet szerzőinek a legkedvesebb, a leginkább lenyűgöző a *chartres-i székesegyház*. Az 1194-ben leégett román stílusú székesegyház sértetlenül maradt kriptája fölött épült 1220-ig. A kilencbejáratú katedrális belmagassága 36 m, hossza 128 m, igen tágas. A főhajót az oldalhajók négyzetes keresztboltozataival azonos szélességű, keskeny téglalap alaprajzú keresztboltozatok fedik. Kiforrott tér- és tömegkialakításával mintaképül szolgált más székesegyházaknak.

A 13. századi katedrálisokban a labirintusnak nemcsak ornamentális, hanem reprezentatív szerepe is van. A chartres-i székesegyház labirintusa megmaradt, ennek rajzát Villard de Honnecourt fennmaradt vázlatkönyvében a *Daedalus háza* felirat jelzi (a 13. századi francia építőmester kb. 250 rajzát őrzik a párizsi Bibliothèque Nationale-ban). Szent Iván-napkor, a nyári napéjegyenlőség idején ma is százak zárandokolnak Chartres-ba, és a katedrális padozatának labirintusábráját térden csúszva, imádkozva járják végig. Itt említjük meg, hogy kevés olyan művészettörténeti témakört övez annyi misztikum, mint a gótikus építészet elméletét és a gótikus székesegyházak labirintusait, ablaküvegeit, fényviszonyait, ezen belül is hatalmas szakirodalma van a chartres-inak. A tér egészét átítatja a magasságba, az égi szférába vezető fény.

Gyakran hasonlítják a középkori építőpályákat a modern szabadkőműves-pályához, a középkori kőfaragók geometriai jelrendszerét a modern „titkos” szimbólumokhoz. Villard de Honnecourt rajzos példái, a francia Mignot és Parler család, a gmündi Heinrich mester szerkesztéstudománya, geometriai tudása mintha valami titkos tan része lett volna. A 12–13. században fantasztikus épületleírások születnek (pl. Jüngerer Titurel a Grál templomának épületéről, az ideális vár leírása a *Rózsa-regény* Guillaume de Lorris által írott első részében).

Gervasius (1141–1235 k.) angol középkori történetíró a canterburyi templom-égeréről és az újjáépítésről szól 1185 után kezdett krónikájában: „Ennek nyarán a kereszthajtótól kezdve tíz pillért, vagyis mindkét felől ötöt emelt. Közülük a két első, a másik kettővel szemben, főpilléreknek tette meg, márványoszlopokkal díszítve őket. Ezek fölé tíz ívet és boltozatot helyezett. Miután pedig mindkét felől megcsinálta a trifóriumokat [az oszlopsorok alsó ívezete fölött és az ablak alatt létesített árkádokat] és a felső ablakokat, midőn az ötödik év kezdetén állványokat készített elő a nagy boltozat boltozásához, lábai alatt hirtelen eltörtek a gerendák, s vele együtt eső kövek és fák között földre zuhant a felső boltozat fejezeteinek magasságából, vagy 50 lábnyiról. A ráeső fáktól és kövektől súlyosan megsebesülve, a munkára alkalmatlanná vált. Az ő kivételével senki nem sebesült meg. Egyedül a mesterrel szemben volt ily kegyetlen vagy Isten boszszúja, vagy a sátán irigysége. Az így megsebesült ember tehát, bár orvosoktól ápolva ágyban feküdt, abban a reményben, hogy visszanyeri egészségét, reményében csalatkozván, nem volt képes felépülni. Mégis, mivel a tél közeledett, s ajánlatos volt befejezni a felső boltozatot, a munka utolsó részét valamely igyekvő és tehetséges szerzetesre bízta, aki a habarcskészítőket irányította. Ez sok irigykedést és rosszakaratú cselekedetet okozott, mivelhogy őt, bár fiatal volt, nála hatalmasabbaknál és gazdagabbaknál okosabbnak tartották.”

A chartres-i székesegyház – melyet a szakirodalom is a francia gótika klasszikus alkotásaként tart számon – előzményei a burgundiai és normandiai román kori templomok. Gyalog közeledve az épülethez vagy a légi felvételeket szemlélve, lenyűgöző a vízszintesek és függőlegesek páratlanul harmonikus egyensúlya (pl. az 1220–1280 között épült amiens-i székesegyháznál a függőleges és a vízszintes már nincs ilyen egyensúlyban, a függőleges válik meghatározóvá).

Chartres-ban hihetetlenül gyorsan építkeztek. 1193-ban a leégett román stílusú templom helyén indult a munka, és 1198-ban már fel is szentelték a szentélyt. Ez a gótikus katedrális ma is olyan atmoszférájú, mint a középkorban, a tér hangulata a belső fénnel számolva, az arányok, a részletek a mesterek által tudatosan végiggondolt hatást szolgálgják. Minden – az árkád, a trifórium, az üvegablakok színe, a kapuszobrok, a csúcsíves nyílások, a mérmű (körívekből alkotott geometrikus díszítmény) bordái, a belső tér – organikus egész, és minden részlet, alkotóelem kapcsolódik egymáshoz, s mindez a teljesség élménye, azaz a hit okán. Független az e világi környezettől, kiemelkedik a mindennapi létből, fölé emelkedik, a transzcendens világba, a hit világába.

A chartres-i és a reimsi székesegyház elemzése során Szentkirályi Zoltán írja (*Az építészet világtörténete*. Terc Kiadó, Budapest, 2004), hogy a gótika „interieur-re beállított” stílus, mely a tömegeket is belülről kiindulva, a térből bontja ki a skolasztikus okfejtésre jellemző formális logikával, s olyan következetesen, amire más történeti stílusokban nem találni párhuzamot. Az igazságnak két forrása van a gótikus művész számára: a hit és a tudás, a tekintély és az értelem, a teológia és a filozófia.

A korszakra jellemző szobrok mellett a chartres-i szobrok – főleg a nyugati

kapuzat alakjai – friss, eleven közvetlen portrék, megjelenítésük olyan határozott, hogy bizonyosan élő, valódi modellekről készültek. Az egyéni vonásokat hangsúlyozzák, az egyszerit ragadják meg, aprólékos, jellegzetes részleteket figyeltek meg, s ez a szépség forrásává válik. Egyenként megnézve, vizsgálva is egyetlen igaz megállapítás tehető: ezek az arcok emberi arcok, akár valamelyik őszövetségi, júdeai király, akár maga Krisztus, valamelyik apostol vagy szent. Méreteik megegyeznek az oszlopokéval, testük a falhoz kötött, a párhuzamos redőkben lefutó ruha szorítja bele a függőleges vájatba. Az arcok elevenek, élnek, külön egyéniségek, személyek. Rendelkeznek azokkal a megkülönböztető jegyekkel, saját attribútummal is, amelyeket a keresztény képzőművészet adományozott a prófétáknak, előhírnököknek, apostoloknak, szenteknek, hogy ezek révén azonosíthatók legyenek. Ám személyes arcuk is van, mely megmutatja saját lelki arculatukat, arcvonásaik egyéni hajlamaik hű kifejezői. A mesterek igyekeztek típusokat is megkülönböztetni, azaz a szobrok emberi típusokat ábrázolnak. Sokféle árnyalat a vonásaikban. „Isten azért vált emberré, hogy mi is olyanok legyünk, mint az Istenek” – vallja Szent Ágoston.

A chartres-i szobrok emberarcok, olyanok, mint ma a bárhol fotózható emberi arcok.

Az Európában szertesugárzó francia gótika – Chartres, Reims, Cluny, Amiens, Tours székesegyházai, a párizsi Notre Dame és Sainte-Chapelle – mellett az itáliai gótika semmivel össze nem téveszthető téralakítása, gótikus templomai is lenyűgözőek. Sokáig tartotta magát a tévhit, s még ma is előfordul a szakirodalomban, hogy nincs is itáliai gótika, vagy csak néhány épület, de azokat is főként idegenek építették. Bizonyítékul elég felsorakoztatni a *sienai székesegyház* gazdag faragásokkal teli s evvel együtt kiegyensúlyozott homlokzatát, a velenicei *Doge-palotát* (1309–1424), a világi gótikus építészet egyik legszebb példáját, a *milánói székesegyházat* (rajta és benne kétezer szobor található!), az orvietói székesegyházat ragyogó rózsablakával. Külön kiemelendő a magas tornyairól nevezetes *San Gimignano*, e 12. századi gótikus város, mely ma is szavakban elmondhatatlan élményt nyújt a látogatónak, akár csak Barcelona gótikus városrészének utcái, lakóházai.

A gótika „latin” változatát a kolduló rendek, a ferencesek és a domonkosok honosították meg. A rendek szabályai és a szegénységi fogadalom tiltották a látványos formálást, a túlzott díszítést (pl. a rendalapító Szent Ferenc tiszteletére épített templom Assisiben, 1228–1253). Firenze legszebb gótikus emléke, a *Santa Croce* a kolduló rendek térszeményét fejezi ki fölülmúlhatatlan tökélyel.

A franciskánus mozgalmat megelőzően csak az ember az ember „testvére”, azóta minden teremtmény az. A szeretetnek ez az új fogalma, a megújult természetszemlélet, a pantheizmus a művészetekben a realizmusigényt eredményezi. Egyszerre transzcendens és életszerű a hit ereje és a mindennapi élet iránti érdeklődés feltámadása, az univerzalizmus és az egyéni különbségek, vonások felfedezése.

Az angol gótika klasszikus példája *Salisbury* gyönyörű, szürkére patinázódott, kőből emelt székesegyháza. Szerkezeteivel és felépítésében rokon vele a

lincolni székesegyház, melynek különösen boltozati rendszere figyelemre méltó (csillagboltozat). A *wellsi székesegyház* alakos oszlopfőivel és gyámköveivel tűnik ki, az oszlopkötegek fejezetein megmintázott növények között alakok számai bújnak meg.

Sokáig, a 19. század közepéig tartotta magát az a tévhit, hogy a gótika nem francia eredetű, hanem német földön született, a germán szellem terméke. A cluny bencések és ciszterciek, tehát francia szerzetesrendek készítették elő a teremtették meg a gótikus stílust. A német gótika nagyszerű építményét, a *kölni dómot* is minden valószínűség szerint francia mester tervezte, olyasvalaki, aki részt vett az amiens-i székesegyház építésében. A Rajna-völgy nagy egyházi műemléke a *strasbourgi székesegyház* csodás rózsablaival, színes üvegablakaival és gazdag szobordíszével. Erich von Steinbach kezdte építeni 1277-ben. A Rajna-vidék és Közép-Németország polgársága lelkesen fogadta az új stílust, és a 13–14. század folyamán nemcsak templomokat, hanem nagyszabású városkapukat (pl. a Holstein-kapu Lübeckben), városházákat (legrégebbi valószínű az aacheni, melyet a választófejedelmek 13. századi szobrai díszítenek) épített. Ma is megvannak, láthatók a kölni, nürnbergi, lübecki polgárházak. Nürnbergben az egyik híres kúttal szemben áll a *Nassauer-ház*, amelynek két alsó emelete a 13. századból, a felsők a 15. századból valók. Ugyancsak eredeti formájában áll az 1489-ben épült ún. *Pilátus-ház*, tanúsítva az akkori polgárság gazdagságát és józan életvitelét. A többnyire kőből épült földszinti falakat freskók díszítették: bibliai bűnök és erények, szentek és próféták, középkori lovagregényekből vett jelenetek.

A francia gótika korán eljutott Flandriába és a Németalföldre, a mai Belgiumba és Hollandiába (pl. a héthajós antwerpeni katedrális, a brüsszeli Szent Gudula-székesegyház). Bruggében (franciául Bruges, németül Brügge) a hajósgazdák vízi csarnoka és a posztókereskedők 13. századi csarnoka tanúskodik arról, milyen városokat, városi épületeket eredményezett a gótika és a polgárosodás együtt, nem is beszélve a bruggei *Hôtel de Ville*-ről, az 1377-ben épült városházáról. Hollandiában is, Belgiumban is több városban utcák sora őrízte meg a középkori hangulatot, a gótikus magánházakat, például a genti *Graslei*, azaz Gyepes rakpart, melyen ma is állnak a céhek egykori székházai és a gazdag kereskedők lakóépületei – homlokzataik 14–15. századiak, ám egy 12. századi is van közöttük. Delft város főterét, a *Kornmarkt*-ot – Gabonapiac – ugyancsak gótikus épületek veszik körül.

A korabeli festők képein (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden) megismerkedhetünk a flamand és a holland kereskedőházak külsejével és belsejével, választékos bútoraival, gótikus falburkolataival, ragyogó fényt árasztó üvegablakaival, értékes keleti szőnyegeivel és falikárpitjaival.

A gótikus épületszobrászat nagyon magas színvonalú. A templomkapukban gyakran oszlopszoborként (Chartres) vagy szabadon álló alakként (Reims) állnak a figurák, idővel egyre kevésbé mereven, mindinkább mozgásban, élénk gesztusokkal. Jellemzővé válik a gótikus lágy stílus jellegzetes S hajlata (pl. *Mária és Erzsébet találkozása*, 1220 k., a reimsi székesegyház homlokzatán). A reimsi székesegyház nyugati homlokzatának négy szoboralakja a francia gótika két

alapvető irányvonala szerint készült. Kettő – épp *Szent Erzsébet* és a látogatására siető *Szűz Mária* – életszerű, realista földi emberek, a másik kettő – *Mária* és az őt félrehajtott fejfel üdvözlő, hírhozó *Angyal* – kecsesebb, kevésbé klasszicizáló, érzelemtelibb, légiesebb.

Előfordul, hogy egy szentet ábrázoló szobor valamelyik király arcvonását viseli, például Szent Lajos vagy V. Károly francia királyét (1390 k., Louvre).

Az építészeti elemekhez harmonikusan igazodó a párizsi *Notre-Dame-székesegyház* főkapujának gazdag szobordíszje. Gyakran „kőbe faragott himnuszoként” emlegetik. A hármaskapuzat fölött elhelyezkedő *Királygaléria* páratlan egyensúlyt hoz létre az 1200 és 1240 között épült homlokzaton, és túl ezen, a 28 álló, egész alakos szobor nyugalmat, erőt és biztonságot sugároz.

A 14–15. században épült *wellsi székesegyház* homlokzatán a nagy párkányzatok sűrű hálójába foglalt szobrok pazar bőségben állnak, mintha dús szövésű építészeti kárpit borítaná be. Sokak szerint a szobrok és a homlokzatot keretbe foglaló toronypár miatt ez a legszebb angol templom.

A német katedrálisokon és katedrálisokban nem az *île-de-france-i* gótikus szobrászat utánzása történik, a francia mintákat szabadon átértelmezik. Az alakok ruházatának lebegésében inkább a német román kori jellemzők köszönnek vissza (pl. a magdeburgi székesegyház okos és balga szüzei ünnepélyes nőalakok). Itt két szoboregyüttesről külön is kell beszélnünk. A szakirodalom egy része a román kori, más része a gótikus művészethez tartozónak mondja a *bambergi székesegyház lovas szobrát*, mely a hagyomány szerint III. Konrád császárt ábrázolja (egyések szerint a mi István királyunkat). Az ifjú lovas harcost olyan tetterővel, cselekvőkészséggel ruházzák fel, mely a „germán tetterő”, „germán szellem” hordozója, megtestesítője.

Az 1270 táján készült *naumburgi katedrálisban* a hűbéres fejedelmek és feleségeik is hol román, hol gótikus szoborként jelennek meg. A szakirodalom szerint *Eckhart őrgrof* és felesége, a szép, vonzó, elegáns *Uta* szobrai az eredetiség mintaképei – emiatt inkább gótikus műveknek szokás tartani őket. Egy biztos: az európai plasztika csúcsai közé tartoznak (*Uta* szobra a dóm nyugati szentélyében, 1250 k.; *Mária* szobra a dóm szentélyrekesztője ajtóbélletében, 1250 k.). A naumburgi mester nemcsak az alakok felépítését, a testek és a ruhák viszonyát oldotta meg fölényes tökéletességgel, hanem az egyénien megformált fejek és kezek által egyéniségek egész sorozatát teremtette, örökítette meg. Különösen a nők ábrázolásában mutatkozik meg tehetsége, közülük is egészen kiváló, kiemelkedő az *Uta* szobor (melyről már a román stílusról szóló részben is írtunk).

III. *Merész Fülöp* francia király szobormása a párizsi Saint-Denis-apátságban már ismert művészek, Chellios és Jean d’Arras munkája, a halotti maszk nyomán készült hű portré, ezért mérföldkő a realizmus felé haladó gótikus sírszobrászat fejlődésében.

Egyre inkább ismerjük a szobrászok nevét (pl. az építés- és szobrászcsaládhoz tartozó Andrea Pisano 1290 k. – 1349: *Madonna a gyermek Jézussal*, 1330 k., márvány, 31 cm). A 15. században épült *toledói* (spanyol) *székesegyháznak* két mestere volt: Martin és utóda, Pedro Pérez. Különösen szép a szobrokkal gaz-

dagon ékesített *Oroszlános kapu*, mely oldalról nyílik a kereszthajóba. Itthon az európai színvonalú gótikus szobrászat mestere Kolozsvári Márton és György, *Szent György* bronz lovas szobrának a másolata (1373) a prágai várban a székes-egyház előtt látható.

A gótikában jelentős a síremlékszobrászat, a bronzplasztika, az elefántcsont és a faszobrászat is (pl. *Madonna a gyermek Jézussal*, a 13. század vége, Orléans, Musée d'Histoire; *Szent János apostol* nemes testtartású faszobra, Louvre). Rendkívül értékesek a szárnyas oltárok domborművei, faragványai. Le Boutellier 15. századi szobrász színes domborműve, *A három királyok hódolata* ma is eredeti helyén, a párizsi Notre-Dame szentélye mögötti térben látható. A pamplonai székesegyházban van *Nemes Károly és Leonóra királyné szarkofágja*, melyet 1416-ban a tournai-i Jeannin Homme főépítész alkotott. Nemcsak a fekvő alakokat faragta meg realiztikusan, hanem a függőleges oldalakat díszítő valamennyi sirató, csuklyás alakot is. A burgosi Las Huelgas-kolostorban található *Berenguela királyi hercegnő síremléke* a Krisztus életét elmesélő igényesen faragott domborművek miatt érdemel figyelmet (1269). Az angol sírszobrászat az újszerű típusokban és a testtartásokban megnyilvánuló ötletességével tűnik ki (pl. *Fekvő lovas*, 1300 k., a danbury Keresztelő Szent János-templomban).

A katalán művészet egyik leghíresebb alkotása a *Szent Nagy Károly* szobor (1345, festett alabástrom), valójában Aragóniai IV. Péter királyt ábrázolja. Készítője Jaume Cascalls szobrász.

V. és VI. Károly legjobb szobrászai közé tartoznak azok a síremlékkészítők (*faiseurs de tombes*), akik a díszes szarkofágok tetején nyugvó alakokat mintázták. A fejedelmek és az egyházi méltóságok sírszobrai módot adnak a művészeknek valódi arcvonások megörökítésére. A legrégebbi ilyen emlékmű *Szép Fülöp márványszarkofágja*, Pierre de Chelles alkotása 1298 és 1307 közöttől. Napjainkban is láthatók síremlékek a Saint-Denis-apátságban, mely a francia királyok temetkezési helyéül szolgált. Világi történeteket a székesegyházakban igen ritkán ábrázolnak, mint amilyen például Nagy Károly vagy a keresztes háborúk mondavilága. Egyelőre a történelem középpontjában nem az egyházi és világi uralkodók, nem a lovagok és a polgárok állnak, hanem Jézus története, az Ő- és az Újszövetség. Az apostolok és a szentek szobrai mellett – mint már volt róla szó – ábrázolják attribútumaikat: Péternél a kulcsot, Pálnál a kardot, Andrásnál a keresztet, Szent Jeromos mellett az oroszlánt, Szent Antal mellett a disznót, Szent Györgynél a sárkányt, Alexandriai Szent Katalinnál a kereket.

A német faszobrászat választékos, gyöngéd Madonnáiból, Mária és Erzsébet találkozásából számos gyönyörű példányt őriznek a New York-i Metropolitan Museumban és az európai múzeumokban. Prágában Peter Parler német szobrász terjeszti a gótikát, kiemelkedő munkája a prágai katedrális befejezése és a templom trifóriumának realista mellszobrai.

Gyönyörű francia gótikus elefántcsont faragványok maradtak fenn: evangéliumi jelenetek és az isteni személyeket dicsőítő ábrázolások. De maradtak fenn a hétköznapi életből való jelenetek is, lovagi tornák, udvarlási jelenetek (nincsenek közöttük egyetlen).

Az egész középkori ötvösművészet talán legcsodálatosabb remeke a *geronai székesegyház főoltára*, Andreu és Bartomeu mives domborműve (1325).

Végül még egy szobrász félalakos portréjáról kell beszélünk, mely eredetileg a strasbourgi katedrális belsejében volt, ma a templom múzeumában látható: valószínűleg Nicolas Gerhaert holland születésű, német és osztrák területen dolgozó szobrász önarcképe! Ez még szokatlan vállalkozás, de a változások jelzése.

A gótikus festészetben hasonló törekvések jelentkeznek, mint a szobrászatban. A rendszerint arany háttér előtt az eleinte erősen nyújtott alakok egyre inkább emberek arányait öltik, s megjelennek a természeti környezet elemei, városokat, épületeket ábrázolnak. A falfestmények, freskók és szekkók (a freskónál az alap a festéskor még nedves vakolat, a festék mézsvízzel összekevert porfesték; színei tartósabbak, mint a szekkónál, melyet száraz vakolatra festenek) mellett sok táblakép, szárnyas oltár, kódexillusztráció, miniatúra maradt meg. Írtuk s még fogjuk hangsúlyozni: megváltozik a művészettelfogás, a műalkotás szerepe, átalakul a művészi munka értékelése, és ami a legjelentősebb változás: egyre fontosabb a művész személye, egyénisége, képességei, kézjegye.

Az első számon tartott nagymester a firenzei Giovanni Cimabue (1240 k. – 1302 k.), akinek tanítványa, Giotto di Bondone (1267–1337) a korszak minden kétséget kizáróan legkiemelkedőbb, egyéni hangú festője. Fő művei Assisiben a San Francesco-templomban a *Szent Ferenc életét* ábrázoló falképsorozat, a firenzei Santa Croce-templom két kápolnájának festményei és Padovában a Cappella dell’Arenában *Mária életét* elbeszélő freskók. Giotto az új művészetszemlélet megtestesítője, az első igazi nagymester az antik művészet óta (ezer év telt el!). A Firenzei Köztársaság polgárai magukat a rómaiak utódjának, folytatóinak tartják, Giotto önmagát latinnak, aki az itáliai nemzeti jellemvonásokat juttatja érvényre művészetében. Giotto protoreneszánsz személyiség, általa a festészet többé nem alárendelt kifejezőeszköz többé, nem csupán mesterség, hanem a filozófiával és a költészettel egyenrangú teremtő tevékenység. A festészet immár a művészi fantáziában létrejövő ideák rögzítése. Giotto a kortársak számára sem mesterember, hanem egyenlő a költőkkel, filozófusokkal – legendák, anekdoták születnek, mint ezer s még több év távlatában egykor a római művészekről. Állítólag nem is festőnek tartotta magát, hanem várostervezőnek, aki számos telket felvásárolt Velencében, melyek azután városrendezési terveiben szerepeltek. Talán nemcsak azért tett eleget Padovában a Scrovegni fivérek felkérésének, hogy kereskedő apjuk bűnbocsánatáért elkészítse a *Scrovegni-kápolna* csodás, nem emberi léptékű tisztaságot sugárzó falfestményeit, hanem saját harácsoló, telekszerző, pénzcsináló természetét is ezzel kívánta ellensúlyozni, bűnbocsánatot nyerni. (Megörökítette a kápolnában Enrico Scrovegni felajánlását.) Az utókor mindenért felmenti, hiszen az itáliai 13–14. századi rendkívüli minőségű, kifejező, magasrendű festészetéből is Giotto kápolnája messze világít. A Scrovegni-kápolna falfestményei – az európai festészet egyik csúcspontja. Bernard Berenson, a híres amerikai művészettörténész, aki egész életét az olasz

művészetnek szentelte, 93 évesen, nem sokkal halála előtt írta: „Giotto – megoldhatatlan kérdés! [...] Giotto zseni volt [...] Mint a művészettörténet központi alakja, Giotto mindmáig megoldatlan.” (Bernard Berenson: *The Italian Painters of the Renaissance*. Phaidon, London, 1952)

A másik kortárs zseni, Dante Alighieri *Isteni Színjátékában* Rinaldo Scrovegni gazdag bankárt mint fő uzsorást a pokolba helyezi, akinek bűnei megbocsáthatatlanok. Fia, Enrico Scrovegni egy padovai római amphiteatrum romjaira építteti a családi palotát és a kápolnát az 1300-as évek elején (innen a neve: Aréna kápolna). Valószínű, hogy Giotto nemcsak a faliképeket festette, hanem a kápolnát is ő építtette.

A *Madonna dell'Arena-templom* vagy *l'Annunciata-templom* méretei: hossza 29,16 m, szélessége 8,48 m, magassága a boltozat csúcspontjáig 12,80 m. Az egyetlen hajóból álló kápolna freskói, melyek teljesen befedik a falakat, Jézus életének eseményeit ábrázolják az előzményektől (Joachim, Szent Anna és Szűz Mária története) egészen pünkösdig, a feltámadásig. A bejárat fal belső oldalán látható a monumentális *Utolsó ítélet*. Az ítéző Krisztus felett egy nagy, hármas osztású, gótikus ablakon át árad a fény a kápolnába. A kazamaták márványberakását idéző, 3-3 vízszintes és 7-7 függőleges, ornamentális sáv a két oldalfalat 18-18, közel négyzetes (200 × 185) képmezőre osztja. A képek alatt festett márványfülkékben a hét erény és a hét főbűn allegorikus képei jelennek meg. A képi elbeszélés három egymás fölötti sorban fut, a jobb oldali fal felső sávjában, a diadalív mellett kezdődik *Joachim életének* hat történetével, majd a szemben lévő falon, a bejárat mellett folytatódik *Szűz Mária életének* hat jelenetével, azután az *Angyali üdvözlés* két képe következik a diadalív két oldalán. A *Vizitáció* zárja Krisztus „előtörténetét”. A jobb oldali fal középső sávjában Jézus életének első öt jelenete a *Születéstől* a *Betlehemi gyermekgyilkosságig*. A szemközti falon további hat jelenet; az első a *Jézus a tudósok között*, az utolsó a *Jézus kiűzi a kufárokat*. A diadalívtól balra a *Júdás elárulja Jézust*. A jobb oldali fal alsó sávjában a *Passió* öt jelenete az *Utolsó vacsorától* a *Krisztus megcsúfoltatásáig*, majd a szemközti falon a bejáratától kezdve az utolsó hat történet a *Kálvária-úttól* a *Pünkösdig*. Az egyes freskókat szalagok keretezik, részben díszítőelemek, részben az Ószövetségből vett jelenetek, részben szentek mellképei. A dongaboltozat a csillagos eget utánozza, a medalionokban Krisztus, a próféták, Szűz Mária, a keresztsíkokban angyalok, szentek. Az Aréna-freskókon a szakértők szerint csekélyebb a segéderők közreműködése (pl. Salvini), mint Giotto Assisiben festett *Szent Ferenc-ciklusán*. Giotto egyértelműen és meghatározóan a freskók festője. Az ikonográfiai programokról és a lehetséges jelentésekről számos művészettörténeti könyv szól, ezek megmaradt dokumentumok híján nehezen igazolhatók.

Mi mindenről lehetne írni? Giotto felfedezi a tájat, a természetet (*Menekülés Egyiptomba, Bevonul Jeruzsálembe*). Giotto megjeleníti az emberi érzelmeket (*A betlehemi gyermekgyilkosság, Lázár feltámasztása, Krisztus megcsúfoltatása*). Giotto felfedezi a perspektívát, a térbeliséget (*Az angyal köszönti Szent Annát, Jézus születése*). Giotto az épületek mellett a belső tér és a tárgyak fontosságát mu-

tatja meg (*Az angyal köszönti Szent Annát, Mária születése*). Giotto plasztikusan, domborműszerűen szerkeszti figuráit (*A három királyok imádása*). Giotto gótikus eleganciával fest (*Az esküvői menet, Jézust bemutatják a templomban*). Giotto jeleneit drámai feszültséggel, rendkívüli intenzitással festi (*Lázár feltámasztása, Júdás csókja, Krisztus siratása* – ez utóbbi kettőt az elemzők a sorozat legszebb, legkifejezőbb darabjának tartják, ezek a leghíresebbek is). Giotto metafizikus festő (*Krisztus feltámadása, Utolsó ítélet*). Sokat beszélhetnénk az arcok kontúrvonalairól, melyek miatt egyetlen arc alapján is azonosítható a festő.

A kápolna középpontjában állva vesz körül bennünket a csoda: az egységes látvány. Miközben minden egyes jelenet külön egység, önálló kompozíció, a megfestett kápolnabelső egységes egész, egyetlen hatalmas, harmonikusan összekapcsolódó műteljesség. És a maga nemében az első (Fra Angelico, Masaccio, Masolino, Piero della Francesca, Botticelli, Ghirlandaio követi teljes templombelsők freskóinak megfestésével) és tökéletes egység. Nem véletlenül kötik össze a kultúratörténetben Giottót és Dantét, a Scrovegni-kápolna belsejét és az *Isteni Színjátékot*. Személyesen is találkozhattak: Giotto Padovában a város urai, a Canarák számára is dolgozott, náluk ismerkedett meg Dantéval (Dante 1307 és 1321 között írta az *Isteni Színjátékot*).

Nagyon nehéz egyetlen jelenetet kiválasztani a sok megható, megrázó, megdöbbentő közül. Számunkra is a *Júdás csókja* a legkedvesebb. Talán Jézus arca miatt, kimagaslik a többiek közül, profilban látjuk, talán nincs is ehhez hasonló gyönyörű, tiszta arcú Jézus az egész művészettörténetben. És ilyen csúnya, eltorzult arcú Júdás sincs. Akinek aransárga köpenye egyértelműen az aranyra, pénzre utal, amiért ez a hamis csók, az azonosítás történik. Amilyen szép Jézus minden részletében, haja, szakála, egyenes orra, okos homloka, figyelő tekintete, izmos nyaka, kék köpenye, testtartása, olyan rút és taszító a másik. A kétféle tömeg, a lábak és kezek mozgása, a tekintetek iránya, a lándzsák, botok, a két fáklya – az evangélisták által rögzített Újszövetségből ismert esemény nagyon is emberi történetté válik. Az áldozat mégsem áldozat, hiszen kiválik, kitűnik mind közül, aki jelen van, övé az erkölcsi diadal, és a másik a legyőzött, a vesztes, a pusztulásra ítélt.

S persze külön is kellene írni *Az angyali üdvözlés* öntudatos, erőteljes, a hírt vállaló Máriájáról (eltérően a sok itáliai és németalföldi meghökkent, megrendült, megijedt, csodálkozó, hátrító Máriától), a csodálatos *Vizitáción* az öt nőről (ezek a nők emancipált nők a 13. századból, ha szabad ilyent írni), a *Bevonulás Jeruzsálembe* ugyancsak gyönyörű Jézusáról és a *Krisztus siratása* síró angyalairól, a heves érzelmeket nyilvánító tanítványokról (ez utóbbi két kép is a legszebbek, legjobban komponáltak közé tartozik).

Állítólag önarcképe is látható a kiválasztottak alakjai között az *Utolsó ítélet*en.

Az assisi *Szent Ferenc-bazilika* felsőtemplomának főhajójában látható ó- és újszövetségi jeleneteket is Giotto festette, a főhajó mindkét falán és a homlokzati fal belső oldalán látható a 28 jelenetből álló *Szent Ferenc története* (ennek leghíresebb s legszebb darabja a *Szent Ferenc prédikál a madaraknak*). A Szent Ferenc-ciklus képein az emberi érzelmek igen széles skáláját festi a csendes, meditatív, lírai érzel-

meztől az erős szenvedélyig, drámaig. Az alsótemplomban a *Mária Magdolna története* teljesen befedi a Magdolna-kápolnát a boltozattól a falak aljáig.

Padova előtt Assisiben, majd Rómában, Firenzében, az 1310-es években újra Firenzében, 1328–1332 között Nápolyban, Anjou Róbert király festőjeként, 1334-től Firenzében a dómépítkezés vezetőjeként dolgozott, tervei szerint kezdi a Campanile, a város jelképévé vált harangtorony építését. Firenzében, az Uffiziben látható *Trónoló Madonnája*. A firenzei Santa Croce-templomban a Peruzzi-kápolnában látható a *Keresztelő Szent János története* freskóciklus. Táblaképei közül *A három királyok imádása* New Yorkban, a Metropolitan Museum-ban, *Az utolsó vacsora* Münchenben az Alte Pinakothekben látható.

Giorgio Vasari festő 16. századi művészetéletrajz-gyűjteménye (első kiadás 1550; második, javított 1568) Giottót tekinti az újkori művészet első nagy művészegyeniségének, az európai művészet megújítójának. „Túlszárnyalta nemcsak korának mestereit, hanem az elmúlt évszázadokéit is” – írta róla Leonardo da Vinci 1500 körül (*Codice Atlantico. Leonardo da Vinci válogatott írásai*. Vál. Csorba F. László, Typotex Kiadó, Budapest, 2002. Krivácsi Anikó fordítása).

A firenzeiekkel azonos törekvések jellemezték Siena trecento kori festését is. Az első nagy mester Duccio di Bondone (kb. 1255–1319, Siena), akinél az ember a természet részeként jelenik meg. 1288 körül megfestette a sienai székesegyház üvegablakának kartonjait, majd a főoltárképet. A sienai városház, a Palazzo Pubblico *Madonna angyalokkal és szentekkel* (*Maestà*, 1315, 763 × 970) freskóját Simone Martini (1284 k. – 1344) festi. Ezen Madonna a gyermekkel az igazságos kormányzás eszményképe. A térdeplő angyalok mögött Siena négy védőszentje kéri a városnak Mária pártfogását. A kétoldalt álló alakok, köztük a 12 apostol testtartása, arckifejezése életteli. A *Maestà*-freskóval szemben, ugyancsak a fal teljes szélességében van Simone Martini merészen újító freskója, *Guidoriccio da Fogliano lovas képe* (1328–1330, 340 × 968). Kétoldalt, a háttérben két legyőzött, elnéptelenedett vár látható. Középpütt a céltudatos hadvezér fénylő páncélos lován vonul, kiváló jellemportré. Az energikus arc a trecento portrék legszebb korai példája. A kopár sziklakkal, élettelen várakkal ellentétben a ló és lovasa díszes, színes, élénk. Világi téma nagyon is világi környezetben.

Simone Martini legismertebb műve, az *Angyali üdvözlés* (1333, fa, tempera, 265 × 305, Firenze, Uffizi) a sienai dóm *Saint'Ansano-oltára* számára készült. A bizáncias háttér a gótikus jellemzőkkel és hármass ívű oromzattal, faintarziás, díszes trónussal, Mária átszellemült, légies alakjával, a hírhezó angyal káprázatos fényessége, sárga köpenyének dekoratív, kígyózó fodrozódása földöntúli atmoszférát sugall. *Szent Családja* (1342, fa, tempera, 50 × 35, Liverpool, Walker Art Gallery) ritka téma a középkori művészetben. A gótika lélekábrázolásának kiváló példája ez a kép, ahogy a három szereplő tekintete a zárt kompozícióban összekapcsolódik, ahogy a kéztartások kifejezik a szemrehányó József, a feszült Mária és a különös gyermek közötti bonyolult, drámai kapcsolatot.

A sienai festők sorában jelentős Pietro Lorenzetti (1280 k. – 1348) és Ambrogio Lorenzetti (1290–1348).

Az 1300-as években az Ibériai-félsziget művészete újabb francia ösztönzést kapott. Az új hullám „a lineáris gótika” először Kasztíliaiban honosodik meg, majd Aragóniában (Ferrer Bassa). A katalánokra a firenzei és sienai trecento hat. A 12–14. századi spanyol zsinagógák és otthonok szertartás- és imakönyvei is a korszak szellemének hű tükrői (pl. *Peszach Haggada* a budapesti Magyar Tudományos Akadémia Keleti Könyvtárában). Az itáliai mellett frankoflamand könyvfestészet ihleti a spanyolországi internacionális gótikát (pl. Luís Borrassà, Nicolás Francés). Luís Borrassà *Szent Péter a vízen jár* című képének (1411–1413, fa, tempera, 65 × 102, Tarrasa, San Pedro-templom) táj- és térszemlélete, az arcok finom érzelmei, az alakok érzelmi telítettségű gesztusai miatt méltán sorolható az európai festészet kiemelkedő alkotásai közé. Nagyon szépen van megfestve a víz hullámlása, a hajók rövidülése, a kézmozdulatok. Feltűnően szép, gondos a kompozíció.

A németalföldi mesterek közül kiemelkedik a burgundiai hercegi udvarban alkotó Jan van Eyck (Maaseik, 1390 k. – Brugge, 1441) és testvére, Hubert (1366–1426). A belgiumi Gent város székesegyházában látható főművük az ún. *Genti szárnyas oltár*. A genti oltárt a középkori teológusok *Summái*hoz szokás hasonlítani: akárcsak azok, teológiai igazságokat, hitigazságokat foglalnak össze az új vizuális nyelven sokrétűen, gazdagon. A genti Saint Bravo-templomban felállított szárnyas oltáron (1432 k., fa, 350 × 236), akárcsak az új templomok apszisaiban a nagyméretű mozaikokon és a 15. századot megelőzően a freskókon, jellemző az isteni, krisztusi világ megjelenítése. Ugyanakkor a 26 táblát (kívül 12, belül 14) nyugodt, szimmetrikus kompozícióba fogja össze a festő, semmi nyüzsgés a tömeg ellenére sem, és unalmassá sem válik sehol, mint egy nyugodtan, komolyan, egyenletes ritmusban pergő film, amit újra és újra szívesen végignézzünk. A tárgyak szimbolikus tartalmán túl gondos megfestésük is akármeddig leköti a néző figyelmét. Egy megszállott valóságfestő részletező, aprólékos, finom munkái, miközben a fény, a fényhatások, a fényfoltok, a világítás, a világosság foglalkoztatják. Talán épp ez a titka: egy fülkében lévő használati tárgy, egy brokátköpeny, a fa a zöld mezőben ugyanolyan fontos számára, mint a fény, a tér, a szimbólumok. A genti oltár csukott szárnyakkal is lenyűgöző. Az alsó négy rész fülkéjében a plasztikusan megfestett Szent János-szobrok – Keresztelő és Evangélista Szent János – mellett balról és jobbról az imádkozó Jodocus Vijd és felesége, Elisabeth Borluut, tekintélyes városi polgárok. A borostás és áhítatos férfi s a szigorú, ám élénk tekintetű asszony arca szokatlanul valóságos. Gyakori motívum a külső szárnyfelületeken a felettük látható *Angyali üdvözlés*. A hírhozó, szép arcú, a Máriát felemelt ujjával maga felé intő, hívó, másik kezében a Mária szüzességére utaló liliomot tartó angyal, és a hosszú köpenyébe zárkózó, szomorú Mária hasonló módon van megfestve, mint az alsó táblán a két János-szobor. Mária felett a kiterjesztett szárnyú galamb, a szentlélek, talán az ő jelenléte, talán az angyal szavai okozzák, hogy a fiatal nő arc rendkívül átszellemült, szemgolyói felfelé és befelé fordulnak, mint ha nem lenne teljesen magánál, révületben és rémülten fogadja a különös köz-

lést. Ez az a pillanat, amikor Jézus testet ölt Máriában, és kezdetét veszi az Újszövetség.

Mindkettőjük mellett betűk a korábbi hagyományokhoz kötöttek, holott az idő tájt már eltűnnek a képekről a feliratok. A ragyogó színekkel festett szárnyas angyal melletti táblán kinyílik a távlat, genti utcára látunk és a katedrális tornyára. Felül Eritren és Cumana szibillák, mellettük Zakariás és Mihály próféta. Mind a négyük körül bibliai idézetek, írásos feliratok. A kis félköríves mezők prófétái és szibillái Krisztus eljövételét jövendölik.

A kinyitott szárnyas oltár felső sorának bal oldalán, altestét kezével, levéllel takaró, nagyon bánatos, mély tekintetű, férfias Ádám, jobb oldalon a terhes, kezében gránátalmát tartó, zaklatott, érzéki arcú Éva, mindketten meztelenek, már túl a bűnbeesésen. Különös kontraszt a gyönyörű brokát-, nehéz selyem- és bársonyruhákban pompázó angyalokkal, a súlyos, nehéz redőzetű ruházatban lévő angyallal és Máriával szemben ez a két meztelen, sápadt, fény-árnyékkal plasztikussá formált emberi test. Jelenlétük is furcsa, de indokolt: hiszen a bűnbeesés következménye, hogy a Bárány, azaz Krisztus megváltóként magára vegye az emberek szörnyű bűneinek terheit. Jan van Eyck zsenialitását, bravúros, fölényes festői tudását bizonyítja, ahogy megfestette Ádámot és Évát a sötét háttér előtt, elkülönített fülkében: alulnézetből. Ádám talpának megfestése, akárcsak jóval később a barokk freskófestők fogásai, fokozza az alulról felfelé nézést.

Mindkét oldalon zenélő és éneklő angyalok következnek pompásan megfestett, gazdag díszítésű ruhákban. Kivétel nélkül mindegyik arca szomorú, sőt: fájdalmas, némelyik szeme, grimasza megerősíti: megtörtént a végzetes bűnbeesés, az ember kínos, fájdalmakkal teli történetre ítéltetett. A középütt trónoló, uralkodó Atyaisten mellett balról az imádkozó, bájos arcú, koronás Mária, jobbán a térdén Bibliát lapozó, bánattal teli János, akinek felemelt, figyelmeztető jobb keze a kompozícióban össze van kötve az ugyancsak felemelt isteni ujjakkal, mintegy válaszul rájuk. A zárkózott arcú, szomorú tekintetű Atyaisten lábánál is egy királyi korona, és ruhája alsó szegélyére ráhímezve: Dei (= Isten). Vannak, akik szerint Krisztust festette meg égi uralkodóként a festő, arca valóban hasonlít korábbi ábrázolásokra. Mások szerint s szerintünk is az Atyaisten és a Fiúisten azonosságának hangsúlyozása nyilvánul meg ebben a hasonlóságban, a teológiai egylényegűség. Szépsége fenséges, ünnepélyes, nyugalma nem e világi, ugyanakkor tele van méltóságteljes, megértő szeretettel. Giotto a legszebb Krisztust festette meg a *Júdás csókján*, Jan van Eyck a legelfogadóbb Atyaistent (a gyermekét megértően segítő Apát), akit valaha megfestettek. Arca emberi arc, akárcsak a másik kettőé. Uralkodó, mint a kora keresztény művészet számos mozaikján, freskóján. A köpenyek színe – Mária kéken, hiszen az Ég királynője, János a remény zöldjében, Isten a szeretet, a tűz, a hatalom, az ítélet vörösében –, akárcsak a kora középkori megjelenítésekben, a keresztény szimbolikának felel meg. Olyan, mintha az utolsóítélet-ábrázolásokon ülne a Bíró és két oldalán Mária és János: utalás ez a történet végére, amely a külső oldalon ábrázolt *Angyali üdvözlet*tel vette kezdetét. Már az ünnepélyes felső sor is tele uta-

lásokkal, a Biblia világában járatos 15. századi néző sok-sok történetet köthetett a látványhoz.

Az alsó sor öt táblája valóságos eposz, film, narratíva, hosszú-hosszú elbeszélés képi nyelven. Balra két táblán keresztes lovagok vonulnak pompás, gazdagon díszített lovakon, zászlókkal. „Krisztus katonái” – hirdetik, lovagi öltözkében. Valóságos korabeli személyek, némelyikük azonosítható. A jobb oldali két táblán gyalogosok: szerzetesek, papok, a sziklák tövében két asszony: egyikük Mária Magdolna, hosszú, vörös hajáról könnyen azonosítható. Mind a négy hosszú, magas tábla háttérben erdős táj, távolban templomok, városrészlet, mediterrán fák madarakkal. S alul, középen a misztikus, máig megfeszíthetetlen csoda, a középső tábla (nagysága, mint felette három, Mária, az Úr és János táblájáé együttvéve). Címe: *A Bárány imádása*. (A Bárány imadására az Apokalipszis tartalmaz utalást, melynek szerzője János evangélista, a két János egyike, akiket az oltárszárnyak külső oldalán látunk.) A középtérben középtűt áll a Bárány oltára, térdeplő angyalokkal körülvéve. Elöl két angyal a tömjénfüstőlőt lengeti, hátul, balra egyikük a fakeresztet tartja. A kép előterében az Élet kútja. Felülről, a Szentlélekből arany sugarak érik az oltárt körülvevő zöld mezőt, a Bárány fejéből is arany sugarak világítanak. A háttérben dombok, virágzó bokrok, városok, templomok, tornyok, melyek körül özönlének a hívők. Botanikusok 32 féle növényfajtát azonosítottak, köztük pineákat, pálmákat, narancsfákat, melyeket Jan van Eyck az Ibériai-félszigeten tett utazásakor tanulmányozhatott. A háttér templomai, palotái az égi Jeruzsálem földre szállott épületei, egyszerre utalnak a mennyországra és a németalföldi környezetre. A piros virágokkal teli bokrok mellől a hitvalló püspökök, jobb oldalról a fehér virágú fák, fehér liliomok közül a vértanú szüzek csoportja, a fehér szín és a liliom is a szüzességre utal. Elöl egyikük kezében fehér bárány. Az előtérben balról az ószövetségi patriarchák vonulnak, közöttük olyan pogányok a kereszténység előtti időkből, akik „jónak” ítéltettek, például Vergilius fehér köpenyben. Jobbról a vértanúk haladnak, élükön a részben térdeplő, részben álló vagy még mozgó apostolokkal. Pál, Mátyás, Barnabás azonosítható, István mellett Ágnes, Barbara, Dorottya, Orsolya.

A Civitas Dei (Isten városa) tagjai mindazok, akik Isten országának eljövetelet elősegítik (a Civitas Dei Szent Ágoston nagyszabású történelemfilozófiai konstrukciója). A polgárok, az ókori és középkori emberek, a jámborok a festő szerint is sokfélék, nők, férfiak, lovagok, papok, szentek, írástudók, egyházi és világi hatalmasságok, szegények, gazdagok, kövérek, soványak, fiatalok, öregek, mindenfélék. Ami összeköti őket, az a feliraton olvasható: „Jézus az út, az élet, az igazság.” A festmény gondolatilag is tökéletes építmény, de a komponálása is tökéletes, a megfestés módja is rendkívüli.

Középpontja az Agnus Dei, Isten Báránya. Minden őhozza vezet, őkörlötte történik. A bárány a bűntetlenség, a tisztaság szimbóluma. Keresztelő Szent János azt mondja, amikor meglátja Jézust: „Nézzétek, az Isten báránya! Ő veszi el a világ bűneit” (János 1,29; az idézetek a Szent István Társulat Bibliájából valók). Jézus egyrészt Isten pásztora, másrészt Isten szolgája, aki olyan, „mint a juh, ame-

lyet leólni visznek” (Izajás 53,7). A bárány feláldozása a zsidó pészachkor volt szokás. Jézus is áldozat, akit keresztre feszítenek, hogy beteljesedjék, így válhat a Megváltóvá, amiért e világra jött. Már a kora keresztény katakombákban megjelent az Isten báránya mint Jézus-szimbólum. (A nyugati keresztény világban a húsvéti bárány a mai napig a feltámadás szimbóluma.) Az Ószövetségben Ábel, a jó áldoz bárányt Istennek, aki azt tetszéssel fogadja, később Szent Ágnesnek és a pásztorok védőszentjének, Szent Vendelnek az attribútuma.

Jan van Eyck áldozati Báránya az Úr és a választott nép, a zsidók közötti szövetség Krisztus általi meghaladása: „El a régi kovással, hogy új tésztává legyetek [...] Hiszen húsvéti bárányunkat, Krisztust feláldozták” (Korintusiaknak írt levél I. 5,7). Ebben az értelmezésben a Bárány egy új szövetség jelképe, a keresztény hitben való újjászületés ígérete.

Jan van Eyck jelentős festményei a *Van der Paele Kanonok Madonnája* (1436, 122 × 157, Brugge, Groeningemuseum), a *Rolin kancellár Madonnája* (1433 k., olaj, fa, 166 × 62, Párizs, Louvre), *Madonna a templomban* (1425–1430, olaj, fa, 31 × 14, Berlin, Staatliche Museen), *A turbános férfi* (1433, olaj, fa, London, National Gallery), *Jan de Leeuw portréja* (1436, olaj, fa, Bécs, Kunsthistorisches Museum), *Margaretha van Eyck* (1439, olaj, fa, Brugge, Musée communal des Beaux-Arts).

A zseniális *Genti szárnyas oltár* mellett még egy festménye van, amely mérőföldkő a művészettörténetben, az első és máig legnagyobb méretű házastársi portré, *Az Arnolfini házaspár* (1434, olaj, fa, London, National Gallery). Ha a genti oltár a húsvét apoteózisa, a feltámadás esszenciája, a Krisztusba vetett hit képi kifejeződése, *Az Arnolfini házaspár* a polgári család, a házasság, a férfi–nő kapcsolat, a gyerekszületés soha azelőtt és soha azóta meg nem festett csodája, az, amiért élni érdemes, ami a létezés lényege. Amíg a szárnyas oltár az istenhit felülmúlhatatlan, meggyőző objektuma, *Az Arnolfini házaspár* a földi lét felülmúlhatatlan, meggyőző objektuma. Kisméretű kép, amely egyre növekszik a nézőben. E könyv idősebb szerzőjének abban a szerencséjében volt része, hogy többször is láthatta Londonban élőben a festményt. Amikor 1984-ben először látta, nem akarta elhinni, hogy ilyen kis méretű. (1981-ben Párizsban, a *Mona Lisa* előtt, 1977-ben Bécsben, a *Willendorfi Vénusz* előtt állt hasonlóan hitetlenkedve: valójában csak ekkora az, ami monumentális a reprodukciókon?!) S még egy személyes megjegyzés: ez a mindössze 59,5 cm magas kép a világ összes festménye közül mindkettőnknek a legkedvesebbek között van.

Ezen a képen is balról jön a fény, melynek forrása hátul, a tükörben még egyszer megismétlődik. Ott a házaspár hátulról látszik, s még két személy, nyilván a házassági tanúk, s egyikük maga a festő. Ezt erősíti a tükör fölötti díszes felirat: „Johannes de Eyck fuit hic”, Jan van Eyck jelen volt. Elöl a kiskutya a hűség szimbóluma, mint a középkori síremlékeken, a férfi papucsai az otthon szentségére utalnak, mint ahogy Mózesnek mondta az Úr: „Vedd le sarudat, mert szent hely, melyen állsz.” Az egyetlen égő gyertya Krisztusra emlékeztet, akárcsak a templomokban nappal is égő gyertyák. Az ablakban a gyümölcsök az elveszett paradicsomot idézik. A szimbolikus jelentéshordozók fontosak a festőnek, de mindennél fontosabb a korabeli ruhákban álló házaspár mozdulata: a magába

mélyedő, komoly, eltökélt férfi jobb kezét óvón, intőn, figyelmeztetőn emeli, mint a hírvívő angyal az Angyali üdvözet-képeken. Bal kezében gyengéden, finoman tartja a fiatalasszony felfelé nyitott, elfogadó, befogadó tenyerét. Minden szónál, eskünél többet mond kettejük jelenéről, jövőjéről, ahogy egymás kezét érintik. Hit és bizalom. Együtt, egymásért. A remény színében, zöld köntösben álló flamand asszony is befelé hallgatózik, bal kezét hasán pihenteti gyengéden, ott növekszik a gyermek, akiért minden van, ami a képen látható: a lét csodája, a csend, a békesség, a most és a majd történéseinek elfogadása.

Sokáig tartotta magát az a nézet, hogy a németalföldi táblaképfestészet története a Van Eyck fivérekkal kezdődik, hogy az olajjal festett táblakép feltalálója Jan van Eyck. A német Max J. Friedländer 14 kötetes művészettörténeti munkájában (*Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*. 1903, angolul 1963-ban) is még ezt állítja. Valószínű, hogy egy tournai-i mester munkásságának egy része megelőzte őket (egyébként a fivérekről is vita folyik, a *Genti szárnyas oltárt* valószínűleg egyedül Jan van Eyck festette, és testvére, Hubert van Eyck nem is festő, hanem szobrász volt). A források Robert Campin (1375–1444) néven emlegetik elődjüket, de nevezik őt a Flémalle-i Mesternek is. Műveit nem szignálta. A *Jézus születése* (1420–1425, olaj, fa, 83 × 70, Dijon, Musée des Beaux-Arts), *A donátor Keresztelő Szent Jánossal és Szent Borbála* (a Werl-oltár szárnyképei; 1438, olaj, fa, 101 × 47, Madrid, Prado) az új stílus szerinti művek, összefogottságuk, térszemléletük, szimbólumhasználatuk, a tárgyak realitása, a fények, a szobabelső és a távoli táj kapcsolata bizonyíték erre. Az *Angyali üdvözet-oltár* (*Méride-oltár*, 1425 k., olaj, fa, szárnyak: 64,7 × 27,5, középső tábla: 64 × 63, New York, Metropolitan Museum of Art) a kor jellegzetes szobabelsőjét mutatja, ugyanabban a házban játszódik minden jelenet. Jobbra Szent József, aprólékos kidolgozású műhelyében a mindennapi munkájához szükséges tárgyak, szerszámok. Az asztalon egy elmés faszerkezet: egérfogó, mely szimbolikusan maga Szent József, akinek a jegyese, Szűz Mária (az ördög megtévesztésére egy házasságra lépő nő) a szeplőtelen fogantatásban hordozója a születendő gyermeknek, mint erre Szent Ágoston is utalt egy beszédében. Ennek képzőművészeti ábrázolására csak a 15. század elejétől kerül sor. A középső táblán Mária a földön ülve olvassa a Szentírást, ezzel is alázatosságát jelzi a festő. Flamand lelemény a hírhozó angyal és Mária zárt szobában való együtt szerepeltetése.

Robert Campin volt a mestere a szintén Tournai-ból való Rogier van der Weydennek, aki megtanulta Campin festői módszerét, az alakok plasztikus formálását, a szinte expresszív érzelmek megjelenítését, a képfelület zárt, tömött, hézagtalan kitöltését.

A brüsszeli iskola vezetője, Brüsszel város festője Rogier van der Weyden (1399–1464) pap festő viszi tovább a Van Eyck fivérekké festészetének eredményeit. E könyv idősebb szerzőjének a 20. századi Paul Klee mellett Rogier van der Weyden a kedvenc festője kompozíciós készsége, az érzelmek hitelességét megfesteni képes tudása miatt. Ezért választották a szerzők készülő *Művészeti kom-*

munikáció című tankönyvük egyik mintadarabjává *Keresztlevétel* című, az 1430-as évek végén festett, Madridban, a Pradóban látható festményét. Ez a kép évszázadokon át a spanyol uralkodói rezidenciát, az Escorialt díszítette, onnan került a múzeumba. A kompozíció olyan tökéletes, amihez fogható kevés található az európai művészettörténetben. A nagyméretű fatáblán (220 × 262) három csoportban, mintha hármasság tagolású szárnyas oltár volna, tíz ember zsúfolódik össze anélkül, hogy a zsúfoltság érzetét keltenék a nézőben. Balra négyen: a földre hanyatló Máriát emelni igyekvő János evangélista és mögöttük a síró arcát eltakaró, ugyancsak Máriát segítő Mária Kleofás (Mária féltestvére). Jobbról, mintegy János ellenpólusaként, a kezét tördelő, megroggyant testtartású Mária Magdolna. Mellette Arimathiai József, aki mély gyászában nem is meri érinteni a halott testét, csak fehér leplet fogva tartja óvatosan. Mögüle nyújtja óvón, óvatosan előre tenyerét, nehogy baja történjen az élettelen testnek. Középpütt magasodik a kereszt, mögé támasztva a létra, azon az angyal, aki a halott Krisztus bal karját tartja, hogy le ne zuhanjon. Nikodémusz áll elől, ő fogja a lepelben a testet. A különös kompozíciót a fejek, a lábak és mindenekelőtt a kezek ritmusa eredményezi. Ahogy a merev test jobb karja élettelenül lelóg, s ahogy vele párhuzamosan Mária kezének ujjai összekapcsolódnak a halott fia lelógó bal kézfejének ujjával – átlósan a kompozícióban. S ugyanígy átlósan esne Jézus teste, s vele párhuzamosan átlósan dől Mária teste. A töviskoronás fiú feje anyja feje felé hanyatlik. János lépő jobb lába a kép bal alsó sarkában ugyancsak Jézus hanyatló bal kézfejével kötődik össze, s ebben a képzeletbeli kompozíciós vonalban még Mária éles bal könyöke is benne van. János bal lábának vonalára Nikodémusz előrelépő lába válaszol, ráadásul mind a kettő vörös színű. Így mehetnénk végig, hogyan kötődnek, hogyan válaszolnak egymásra testrészek, vonalak, színek, milyen fantasztikus a belső ritmus. A fejek, arcok hármasság csoportjai, az élők és a halott, a formák, színek, vonalak viszonya, a metszéspontok, a zseniális rend, szervezettség. Írtuk: mindenekfelett a kezek, s mindenek mellett, ahogy a színek, formák, anyagok, ritmusok gazdagságából kiemelődik a merev test sápadtsága. Annyira él minden, és annyira halott a test! Minden ennek a szörnyű ellentétnek van alárendelve. S hiába tudjuk, hogy a korabeli hívők számára a történet itt nem ér véget, hogy jön a feltámadás – itt és most nem ezt látjuk, hanem az irtóztató tény: az anya, a testvéri barát, a többiek, nők és öreg férfiak elvesztették a fiút, a testvért, a szeretett lényt.

Rogier van der Weyden pap volt. S mint több festménye tanúsítja, hívő ember (pl. *Királyok imádása oltár*, 1460–1462, olaj, fa, szárnyképek: 138 × 70, középkép 138 × 153, München, Alte Pinakothek). A *Keresztlevételen* azonban az élet végeségét, a halál elfogadhatatlanságát festi meg. Furcsa a kompozíció zártsága is. Nem a hegy a háttér, ahol az Újszövetség szerint az esemény zajlott, hanem zárt a tér, ráadásul olyan színű a háttér, mint a kora keresztény művészetben, ahol még nem festettek természetet, tájat háttérként, csak az égi létre utaló arany színt. (Talán ezért is tartják a festőt többen is némileg – a korszakhoz képest – konzervatív művésznek.) Alul sincs semmi, csak egy halott koponyája, hogy onnan is elinduljon egy vonal a kompozícióban, amely Mária kezét és János

Ha Jan van Eyck az anyag, a tárgyi világ, a valóság érzéki festője, felfedezője mindannak, ami az emberi világ – s ebbe az ember maga ugyanúgy beletartozik, mint a környezete –, s a hitben, az ideák világában is földi megnyilvánulásait keresi, a szakrálisba emeli a hétköznapi és a hétköznapiakban átélhetővé a szakrálist, akkor Rogier van der Weyden az emberi lélek, az érzelmek festője, aki az emberek belső világát teszi láthatóvá (portréiban is, mintegy megelőlegezve Rembrandtot), a lét lényegét az átélt érzelmekben találja meg. Talán ez is oka, hogy némely szerzők nem is annyira a gótikus, mint inkább kora reneszánsz festőnek tartják.

Eörsi Anna szerint „az ő festészetük bontakoztatta ki legteljesebben az internacionális gótika stilizáló, idealizáló tendenciáit, ugyanakkor a természeti látvány meghódítása útján is ők jutottak a legtovább” (Az *internacionális gótika festészete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1974). A burgundiai Berry hercege számára készült zsoltároskönyv illusztrációi egyben életképek is, azaz a „polgári” műfajok kezdetei, a polgári festészet ősei a portrétól a tájképig. Berry herceg gyűjteményében 18 óraskönyv volt: ezek már nemcsak imádkozásra szolgáltak, hanem gyönyörködtetésre, a mesterek „csodálatos művészetének” (ez a korabeli leírások gyakori fordulata) áhítatos csodálatára.

Fentiekén kívül külön is szólunk a szárnyas oltárok elterjedéséről, arról, ahogy lassan kiszorították a templomokból a falfestményeket. 1420 körül már szinte mindenütt az olajfestményekkel készült szárnyas oltárok a jellemzőek. 1394-ben készült a spanyolországi Manresa Santa María de la Seo-templomának *Szentlélek-oltára*, Pere Serra alkotása: képszerkesztése elegáns, a lágy színek kezelése virtuóz, csúcspont a mester és a három testvére műhelyében készült szárnyas oltárok között. Nemcsak a stiláris jegyek, az elbeszélő jelenetek is érdekesek, biztos technikai tudásról, gondos munkáról vallanak.

1350 és 1510 között készültek a lengyel táblaképfestészet kiemelkedő alkotásai. A vallási tárgyú ábrázolásokon olykor a lengyel történelemből vett jelenetek is feltűnnek, és lengyel szentekről – Adalbert, Hedvig, Szaniszló – festenek legendaciklusokat. Krakkó, az akkor főváros, jelentős művészeti központ, mintegy száz festő dolgozott a városban. Kevés kézjegy és monogram maradt a műveken. Néhány festő nevét és művét azonban össze tudjuk kapcsolni (pl. Mikolaj Haberschraek, Jan Wielki, Stanisław Sary).

A 14. század közepétől IV. Károly, majd IV. Vencel német-római császár Prágája is bekapcsolódik az új stílusba francia és itáliai hatásokra (pl. Treboni mester).

A gótikus művészet jellegzetes és jelentős művei a kódexek, illusztrálásuk és a miniatúraművészet. A 13. század folyamán a kéziratok miniatúrai az üvegfestészetből merítették az ihletet. A képek tisztán dekoratív értéke mellett figyelemre méltó realizmusra törekvésük is (pl. *Monteramayi breviárium*). A *Canterbury zsoltároskönyv* illusztrációiban megjelenik a környezet, előbb jelzésszerűen, majd valódi térábrázolással. A díszítések fantasztikus növényi, állati alakzatokból vagy valós növényi és állati ábrázolásokból állnak.

Az üvegfestészetben is kiemelkedő a gótikus templomépítészet. A hatalmas ablaknyílásokon a színes üvegelemeket ólompálcák fogják össze. A mozaikszerűen összeállított, nagyméretű képek vallásos tárgyúak, az Ó- és Újszövetség történeteit ábrázolják, többnyire párhuzamosan. A sokszínű üveglablakon beeső fény különös és különlegesen szép hatást kelt a belső térben, a mai néző számára is átélhetővé teszi a gótika transzcendens művészetét. Szerencsére a háborúk ellenére is megmaradtak ép ablakok francia, német, angol templomokban, nekünk leginkább a chartres-i székesegyház és a párizsi Notre-Dame üveglablakai tetszenek.

A chartres-i székesegyház 12. századi üveglablakán (*Notre-Dame de la belle verrière*) Szűz Mária ölében a gyermek Jézussal szavakban leírhatatlan szépséget, derűt, békességet sugároz, a hit biztonságát. Chartres-ban a 166 színes üveglablak majdnem hiánytalanul megmaradt. A mesterek a leggyakrabban a vörös és a kék színt alkalmazták. A vörös melegen ragyog, ha átsüti a nap, a kéknek kisebb a fényigénye, a szórt fény is elegendő ahhoz, hogy életre keljen. Az északi oldalon, főként a főhajó felsőgádorának ablakain a kék jut túlsúlyba, meghatározva az alaptónust. Pierre de Roissy, a chartres-i teológia igazgatója a Szentíráshoz hasonlítja az üveglablakokat, a besütő nap „megvilágítva bennünket, eltávolítja tőlünk a rosszat” (Pierre de Roissy: *Speculum ecclesiae – Az egyház tükré*. 12. század vége). Duranol püspök is így ír a 13. században: „Az üveglabla-

kok isteni írások, az igazi nap, vagyis Isten fényét vetítik be a templomba.” (Marosi Ernő [összeáll.]: *A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. század*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997)

Az itthoni gótikus művészetre előbb a francia, majd a német hatott. Meghonosításukban előbb a cisztercieknek, majd a kolduló rendeknek, a ferenceseknek és a domonkosoknak volt jelentős szerepük. Az építkezések virágkora Nagy Lajos (pl. diósgyőri várat jegyajándékol a feleségének adta) és Zsigmond uralkodásának idejére esik. Méreteik kisebbek, templomtömegeik zártabbak, homlokzataik egyszerűbbek – de a fennmaradt gótikus templomaink alapján – korai budavári *Boldogasszony-templom* (1255–1269), soproni *ferences templom* (128–1340) és *Szent Mihály-templom* (814–15. század), kassai *Szent Erzsébet-templom* (az 1378-ban leégett helyén épült háromhajós, keresztházás bazilika, főhajóját sokszögzáródású szentély zárja, különösen szép a 15. század első felében készült északi kapuzata és a főoltár [1474]) – van mire büszkék lennünk. A legszébb gótikus templom a Báthoriak által a 15. század végén építtetett nyírbátori református templom egységes, sűrű osztású hálózattal, a déli hosszoldalon háromosztatú, halhólyagmotívumos mérművű csúcsíves ablakokkal. Figyelemre méltó a visegrádi vár kora gótikus *Salamon-tornya*, valamint a visegrádi és a budavári királyi palotából is, ami megmaradt. Gótikus lakóházak maradtak meg Budán, Sopronban, Kőszegen, Magyaróvárott és Pécsen, többnyire egyemeletesek, a boltozott kapualjak két oldalán ülőfülkék változatos vakműves ívekkel.

A magyarországi építkezéseken olasz tervezők dolgoztak. Számos templomban megmaradtak gótikus falképek, melyek közül kiemelkedik a veleméri templom falképsorozata, Aquila János (Johannes Aquila) művei a 14. század végéről és a keszthelyi ferences templom szentélyében feltárt freskók. A legkorábbi, 12. századi freskóegyüttes a feldebrői altemplomban látható.

Az esztergomi palotakápolna 14. századi falképeinek Telegdi Csanád esztergomi érsek a megrendelője, nagyrészt helyükön maradtak az apostolokat, prófétákat ábrázoló medalionok, melyek festői a sienai mestereket követik. Szepesi András mester a festője a Szalonnán látható képeknek (15. század eleje). Némelyik vidéki kis templomunkban is igényes gótikus freskók maradtak meg, például a csarodai, a zselízi (Želiezovce, ma Szlovákia), a kiszombori képek, Gelencén a Szent Katalin-legenda, a kakaslovnici plébániatemplomban a Szent László-legenda.

A szárnyas oltárok, a táblaképfestészet legszebbje az ismeretlen nevű M. S. mester passiót ábrázoló táblái s különösen a *Mária találkozása Erzsébettel* (*Vizitáció*) jelenet (15–16. század, Esztergomi Keresztény Múzeum). A Selmezbányán 1508-ban működő M. S. mester igen eredeti művész, ez a műve a középkori magyarországi művészet csúcspontja. A feltehetőleg selmezbányai magyar művésznek csak hat képét ismerjük: 1506-ban készültek a selmezbányai katolikus Szent Katalin-templom főoltárára. A 16. századi magyar szárnyas oltárokból szép gyűjtemény található a Magyar Nemzeti Galériában. Itt őrzik az ereklyetartóként is funkcionáló szépelességi házi oltár két szárnyát (1360 k.), mely egye-

dülálló emlékünk a korai gótikából. Az internacionális gótika magyarországi anyagából kiemelkedik Kolozsvári Tamás műve, a garamszentbenedeki *Kálvária-oltár* (1427). A németalföldi realizmus hatása mutatható ki a mosóci *Szentháromság-oltár*on (1471), a lipótszentmártoni *Mária-oltár*on, a medgyesi *Passió-oltár*on. Az 1474–1477 között felállított gazdag architektúrájú *Kassai főoltár* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) nagy hatással volt az eperjesi *Szent Miklós-templo*m főoltárára és a bártfai *Szent Erzsébet-oltár*ra.

A szépeességi műhelyek mesterei közül kiemelkedik Lőcsei Pál mester alakja, aki valószínű Veit Stoss krakkói műhelyében tanulta a mesterséget. Főműve a lőcsei *Szent Jakab-templom főoltára* (1508–1517), amely figurái mozgalmas stílusában, kifejező erejében, gazdagságában, méretében is rokonítható a krakkói *Mária-oltár*tal. A kor egyik legpompásabb emléke *Erzsébet királyné házi oltára* (Párizsból érkezett Károly Róbert udvarába). Faszobrászatunk első emlékeit is a klasszikus francia gótikus tradíciók határozzák meg. A 14. század második felétől egyre több épület szobrászi díszítéséből maradtak emlékeink. Lágý, finoman mívés faszobor Madonnák láthatók az esztergomi Keresztény Múzeumban.

JAVASOLT IRODALOM

- Marosi Ernő (összeáll.): *A középkori művészet történetének olvasókönyve. XI–XV. század.* Balassi Kiadó, Budapest, 1997
- Berenson, Bernard: *The Italian Painters of the Renaissance.* Phaideon, London, 1952
- Duby, Georges: *A katedrálisok kora. Művészet és társadalom. 980–1420.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1984
- Chastel, André: *Itália művészete. I–II.* Corvina Kiadó, Budapest, 1973
- Entz Géza: *A gótika művészete.* Corvina Kiadó, Budapest, 1973
- Eörsi Anna: *Az internacionális gótika festészete.* Corvina Kiadó, Budapest, 1974
- Gótikus művészet.* (A művészet története 7.) Corvina Kiadó, Budapest, 2009
- Huizinga, Johan: *A középkor alkonya.* Magyar Helikon, Budapest, 1976
- Marosi Ernő (szerk.): *Magyarországi művészet 1300–1470 körül. I–II.* (A magyarországi művészet története 2.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987
- Marosi Ernő: *A középkor művészete. I–II.* Corvina Kiadó, Budapest, 1997–1998
- Suckale, Robert – Weniger, Matthias – Wundram, Manfred: *Gótika.* Vince Kiadó, Budapest, 2007
- Wolf, Norbert: *Giotto di Bondone 1267–1337. A festészet megújulása.* Taschen/Vincze Kiadó, Budapest, 2007

KÉPEK

Art Cyclopedia (<http://www.artcyclopedia.com/>) – Gothic Art

Uo. – Artists

Gothic architecture – Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Gothic_architecture)

Gótika.lap.hu

History of Art, Artists & Art Movements (<http://www.arthistoryguide.com/>) – Gothic Art

History of Art from Paleolithic Age to Contemporary Art (www.all-art.org) – History

Olga's Gallery – Online Art Museum (www.abcgallery.com)

Photographs of 500 Gothic Cathedrals – Google

TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – by Movement – Medieval-Gothic

Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)

Web Museum, Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/>)

11. FEJEZET

A reneszánsz perspektíva

Az egyéni képességek

Leonardo, Michelangelo, Raffaello

A francia eredetű *reneszánsz* (*renaissance*, olaszul *rinascimento*) szó „újjászületést” jelent. A fogalom olasz eredetijét, a *rinascita* szót először Vasari használta a 16. században a középkor után „újjászülető” művészet jellemzésére.

Mikortól beszélhetünk reneszánszról, és meddig tart? Kezdetét általában Itáliában a 14. századra teszik, Európa többi részén a 16. századra. Ám vannak, akik Giotto-t, Cimabué-t, Lorenzettit, Pisanelót, Jan van Eycket, Rogier van der Weydent is belesorolják. Az 1300–1600-as évek közötti időszakot nevezik „kora újkornak”. Giorgio Vasari (1511–1574) *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című 16. századi mű híres szerzője az itáliai művészet megújulását a 13. század végére teszi, és Cimabue s Giotto munkásságához köti. Jacob Burckhardt szerint: „Az államnak és minden világi dolognak objektív szemlélete és kezelése Itáliában jelent meg elsőként; ám ezzel párhuzamosan merült fel erőteljesen a szubjektum kérdése; az ember szellemi egyéniség lesz, és mint ilyent ismeri meg magát.” (Elek Artúr fordítása) A brit és amerikai történészek új kutatásai szerint a reneszánsz gyökerei a 14. századi Itáliába nyúlnak vissza, de a 18. századi amerikai intézményrendszer és építészet is a klasszikus antikvitás és a reneszánsz jegyében jön létre.

Minden megváltozott. A kitágult világ, a tudomány, a filozófia, a vallás, a mindennapi élet. Hosszú folyamat, olykor évtizedek, másutt évszázadok. Csak néhány hivatkozás a történelemből tanultakra:

Amerika felfedezése, Kolumbusz útja (1492); Johannes Gutenberg találmánya, a könyvnyomtatás kezdete (1448); a humanizmus mint szellemi áramlat; a reformáció és annak előkészítése; V. Márton pápa döntése 1417-ben, hogy Avignonból udvarával együtt visszaköltözik Rómába (előtte Mantovába és Firenzébe ment); a társadalmi változások, a polgárság megerősödése; a személyiség szerepének megnövekedése; a görög és a római múlt tanulmányozása; a mű-

veltség, az értelmiségi lét fontossá válása; Platón bölcséletének és a kereszténységnek az összeegyeztetése; a test és a lélek szépségének szenvedélyes keresése.

A quattrocento a kora reneszánsz ideje (1420–1500). A cinquecentóban a stílusfejlődés két szakasza a fejlett, érett (1500–1540) és a késő reneszánsz (1540–1580). Európa különböző országai Itáliából veszik át az új stílust néhány évtizednyi, olykor évszázadnyi késéssel, Magyarország már az 1470-es években, Mátyás király uralkodása alatt. Már az Anjou-királyok nápolyi kapcsolatai révén szorosak az itáliai és a magyar kulturális kapcsolatok, Mátyás 1474-ben veszi feleségül Beatrixot, a nápolyi király lányát.

A Mediciek a 13. században érkeztek Firenzébe, s egy kiterjedt európai bankhálózatot működtettek. Bankárok és kereskedők. 1434-től Cosimo de' Medici Firenze korlátlan ura, az ő pénzéből válik a város a humanista tudósok és a reneszánsz művészek központjává. Cosimo de' Medici (1389–1464) bankár, akit kortársai „a haza atyjának” neveznek, hasonló szerepet tölt be a reneszánsz Firenze létrejöttében, mint Periklész a klasszikus Athénban udvari művésze, Pheidiasz segítségével. Cosimo de' Medici a Palazzo Vecchióban – mely az új reneszánsz palota prototípusa – maga köré gyűjtötte a kor jelentős gondolkodóit, humanista tudósait, költőket, szobrászokat, festőket, könyvtárat létesített az újjáépített firenzei és fiesolei dominikánus kolostorban. Unokái, Giuliano és Lorenzo (il Magnifico, 1449–1492) folytatták tevékenységét. A Mediciek ambicionálták, hogy Firenze legyen az új Athén, az ókori civilizáció örököse és az új művészet bölcsője. Két nagy pápát is adtak a kereszténységnek: X. Leót és VII. Kelemet.

Firenzében a 14–15. században a banki tevékenységből, a gyapjú- és selyem-exportból bőséges mennyiségű pénz áll rendelkezésre építkezésekre, művek megrendelésére. Egyetlen példa: a San Giovanni-keresztelőkápolna Ghiberti készítette bronzkapuja 22 ezer aranyforintba került. Egyetlen kapu a három közül! (Összehasonlításként: ez az összeg a Firenzei Köztársaság éves védelmi költségvetése, egy mesterember éves bére 15 aranyforint, egy igáslóért 8 aranyforintot fizettek.)

A „firenzei stílus” Párizstól Madridig, Mantovától Prágáig, Nápolytól Budapestig (akkor még Pest-Budáig) elterjesztésében a Medici-dinasztiának és az általuk foglalkoztatott művészeknek meghatározó szerepük. A 14. század elején kezdődő folyamat betetőzése Toscana politikai egyesítése (1555), a Giorgio Vasari kivitelezésében létrejött Uffizi, a múzeum (1581), a Pitti-palota a Bobolinkerttel, az idős Michelangelo védnökségével megszületett Képzőművészeti Akadémia (1563, Accademia delle Arti del Disegno). A Mediciek mellett az Albizzi, a Cerchi, a Pazzi, a Tournabuoni családok is részt vettek a gazdagság megteremtésében és az építkezésekben, a város arculatának megváltoztatásában, de a vezető szerep 1744-ig a Medici-dinasztiáé.

A Medici család tagjairól számos portré készült, például Agnolo Bronzino (1503–1572) képen *Cosimo de' Medici* (1551–1553 k., olaj, ónlemez, 16 × 12,5, Firenze, Uffizi) balra forduló profilja magas intellektusú, tudós humanistát mutat nyolc másik Medici-portréval együtt. Ugyancsak Agnolo Bronzino festette meg *Lorenzo il Magnifico* portróját (1551–1553, olaj, ónlemez, 16 × 12,5, Firenze, Gal-

leria degli Uffizi), a nagy mecénásét – valószínűleg halotti maszkja alapján készítette el – és *Giuliano di Piero* (1551–1553) portréját, akit 1478. július 26-án öltek meg a Medici család politikai vezető szerepének megdöntésére szőtt Pazzi-összeesküvésben (Lorenzo bemenekült a sekrestyébe, így maradt életben. A lázadókat kivégezték, Firenze népe a Medicieket támogatta). Agnolo Bronzino *X. Leó pápa* (1551–1553 k., olaj, ónlemez, 16 × 12,5, Firenze, Uffizi), eredeti nevén Giovanni de’Medici portréját is megörökítette, akit 37 évesen választottak pápává, s a Medici család sok más tagjához hasonlóan kifinomult ízlésű, a zene, a költészet, a művészet minden válfaját kedvelő férfi volt. *VII. Kelemenről*, Giulio de’Mediciről, az 1523-ban megválasztott pápáról is festett portrét (1551–1553 k., olaj, ónlemez, 16 × 12,5).

Angelo Bronzino az 1550-es években megfestette Alessandro de’Medici herceget, I. Cosimo de’Medici nagyherceget kétszer is, az ő fiát, Francescót is, őt később I. Francesco de’Medici toszkán nagyhercegként is. Portrét festett Laura Battiferri elismert költőnőről, a Medici-udvar egyik jelentős szellemi alakjáról.

A firenzei „szellem” szerint, ha egy kereskedő vagyona tett szert, nem volt szabad takarékoskodnia, szép palotát kellett építtetnie magánkápolnával, és illett vásárolni egy kellemes vidéki villát is. Hozzá kellett járulnia a firenzei templomok, kolostorok, közintézmények építéséhez: nemcsak Isten dicsőségére, hanem Firenze és családtagjai becsületére is (így építtetett Alberti tervei alapján palotát Giovanni Rucellai, aki hatalmas vagyonát a híres vörös firenzei festéknek köszönhetette).

Jót tett a városban kialakuló reneszánsz szellemnek az 1439-ben Cosimo Medici és barátja, IV. Jenő pápa által Firenzében összehívott római katolikus és görög ortodox egyház egyetemes zsinata. Azon túl, hogy nagyszerű látványosság volt (megihletve sok festőt Gentile da Fabriánótól Benozzo Gozzoliig), a görög tudósok jelenléte megnövelte a klasszikus szövegek, az ókori történelem, filozófia és művészet iránt az érdeklődést. Cosimo Medici a platonikus tanulmányok ápolására akadémiát létesített, könyvtárát hatalmas összegekért beszerzett klasszikus művekkel gyarapította. 1488-ban, Firenzében adták ki nyomtatásban először Homérosz műveit. Egész Európából sereglettek a diákok a firenzei egyetemre, mert csak ott lehetett görög nyelvet tanulni.

Lorenzo Medici látható Domenico Ghirlandaio (1449–1494) freskóján a Santa Trinità-templom Sassetti-kápolnájában, Sandro Botticelli (1445–1510) *A három királyok imádásán* ő a második király (akkor még a Santa Maria Novella-templomban). Ismeretlen művészek ezüstveretű érmei és gemmái is megőrizték Lorenzo arcmását. *A három királyok imádásán* az előtérben baloldalt látható, kardot tartva, az ügyes lovag, bajvívó Giuliano Medici is. Szépnek nem mondhatók a nagy formátumú Mediciek jellegzetes, erőteljes orrukkal, ám karakteresnek vagy egyéniségnek igen. Olyanoknak látszanak, akik tudatosan vállalták azt a szerepet, amely udvarukba és a firenzei feladatokhoz vonzotta a 14–16. század jelentős gondolkodóit, tudósait és a legjelentősebb építészeket, szobrászokat, festőket, iparművészeket. Csak néhány név a teljesség igénye nélkül: Filippo Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Luca della Robbia, Fra Angelico, Filippo Lip-

pi, Paolo Uccello, a cinquecento forrongó éveiben egyszerre tartózkodik Firenzében a Mediciekhez kötődve Leonardo da Vinci, Michelangelo és Raffaello.

Firenzében a Medici, Milánóban a Sforza, Mantovában a Gonzaga, Ferrarában az Este család uralkodott, városukban nagyszabású építkezéseket folytattak, bőkezűen támogatták a művészeteket. A világi építészet feladatai felnőnek az egyháziéhoz. A paloták, polgári bérházak, kórházak, székházak, könyvtárak, egyetemek építésében a kiegyensúlyozott tömegformákat kedvelték. A 15. század végén, a 16. század elején a francia királyok háromszor indítottak háborút Itália ellen. Elveszítették, ám számos műkincset vittek magukkal hadizsákmányként, és megismerkedve az új stílussal, meghonosították Franciaországban.

A 15. század végén, 16. század elején megerősödő Habsburg-ház – melybe akkor beletartozik a Német-római Birodalom is – területén gazdag kereskedővárosok alakulnak (Augsburg, Nürnberg), a bankügyletekkel egyes családok hatalmas vagyont szereznek. Ugyanakkor az új tanok terjedése Németországban létrehozza a két ágra szakadó reformációt: Luther Márton (1483–1546) a mérsékeltbb vallásújító, és Münzer Tamás (1488–1525), a zwickau pap a forradalmibb. Ez utóbbi vezeti az 1524-ben kirobbant nagy német parasztháborút.

Az új kultúra neves képviselői Itáliában Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti, Németalföldön Rotterdami Erasmus, Franciaországban François Rabelais, Angliában Morus Tamás és Shakespeare.

A kor sokoldalú humanistája, Leon Battista Alberti (1404–1472) építész, jogtudós, filozófus, költő, művészeti író dolgozta ki a reneszánsz művészet elméleti hátterét. Ő tervezte a *Palazzo Rucellai*t (1446–1451). A templomok tervezésénél is Alberti eszménye, az egybefüggő tér érvényesült, belső terük könnyen áttekinthető, gyakran centrális elrendezésűek. A *festészetről* (*Della pittura*) írott munkáját Brunelleschinek ajánlja. Az egyház mellett, mely a 4. század óta a művészet legfőbb patrónusa, a főúri udvarok, a jómódú polgárok is megrendelővé válnak, és a vallásosságon kívül a presztízs és a műélvezet is ösztönzi a megrendelőket, hogy képeket és szobrokat készíttessenek.

A továbbra is jelentős egyházi építkezések mellett megszorodnak a világi feladatok: francia főúri kastélyok, német fejedelmi kastélyok és a német városokban gazdag polgárházak, Itáliában főúrak és városi polgárok palotái, a nagyméretű palazzók, városok körüli villák, mindenfelé Európában új városházák, egyetemek, iskolák, könyvtárak, céhek díszes székházai, kórházak, árvaházak – megváltozik a téralakítás szemlélete. A reneszánsz szellem azt kívánja, hogy a tér határozott egységgé záruljon, kiegyensúlyozott, áttekinthető legyen. A felépítés sajátosságai az egyes városokra jellemzők, így beszélhetünk firenzei, római, velencei, bolognai palotatípusról. Az építészeti elemek szigorú, átfogó geometrikus rendet alkotnak.

E könyvnek nem témája az építészet története, ám mint eddig is, felsorolunk néhány jelentős reneszánsz épületet.

Itáliában a firenzei dóm, a *Santa Maria del Fiore* építése 1294-ben kezdődött, a kupola 1418–1436 között készült; az *Orsanmichele* (1285-ben gabonacsarnoknak

épült, 1337–1350 között újjáépült szakrális és kereskedelmi funkcióban, 1360-tól a céhek patrónusának, Madonnának a temploma, benne Andrea Orcagna tabernáculuma [oltárszekrény], szobrászati remekműve); a *Palazzo Strozzi*, a kora reneszánsz palotatípusainak legkiérleltebb emléke; a városháza, a *Palazzo Vecchio* tornya (1299–1318); a Filippo Brunelleschi tervezte *Ospedale degli Innocenti* (lelencház, 1419-től építik); a szintén általa tervezett *Santa Croce-templom* Pazzi-kápolnája (1429–1461 k.); kihagyhatatlan a *Palazzo Medici*, a firenzei kora reneszánsz mester, Michelozzo di Bartolomeo (1397–1472) típusalkotó, rusztikus kőtömbökkel burkolt épülete, melyen érvényesíti a klasszikus építészetből átvett szabályokat; az ugyancsak ő tervezte *San-Marco kolostor* (1437–1451), különösen szép a könyvtár és a Szent Antal-kerengő. Fontos reneszánsz épület a teoretikus Leon Batista Alberti *Santa Maria Novella-temploma* (1458-tól) és a mantovai *Sant'Andrea-kápolna* (1471-től). Felsorolhatatlan a reneszánsz templomok, középületek, paloták, villák sora, mindössze még Donato Bramante milánói *Santa Maria delle Grazie-templomát* (1492-től), a Mediciek tulajdonában álló *Villa di Castellót*, a 15. századi *Sforza-palotát* említjük; Sienában a dómot (1266-ban kezdték építeni, 1357-től újjáépítették) és a *Palazzo Pubblico* tornyát (1325–1348).

Az érett reneszánszból római példákat sorolunk: Donato Bramante *San Pietro in Montorio-templomát* (1502) és a *Palazzo del Belvedere*t (Vatikán, 1505), Baldassare Peruzzi *Villa Farnesináját* (1508), Raffaello *Villa Madonnáját* (1518) s végül Michelangelo *Szent Péter-bazilikáját* (Michelangelo ekkor már 72 éves!). A római reneszánsz építészet vezető mesterei Donato Bramante, Baldassare Peruzzi, együtt dolgoztak a San Pietro és a vatikáni palotaegyüttes épületein.

Firenzében Filippo Brunelleschi (1377–1446), az itáliai reneszánsz építészet talán legnagyobb mestere nyerte el a firenzei székesegyháznak a teret áthidaló, 42 méter átmérőjű kupolája elkészítésére kiírt pályázatot. Tizenöt évig készült. Ez az alkotása Firenze jelképe lett (s egyben a reneszánszé is). 1421-ben megépítette az Annunziata terén álló Lelencházat, az *Ospedale degli Innocenti*t (sokan tartják ezt az első igazi reneszánsz homlokzatnak). A Medici család megbízásából kezdte el a leégett *San Lorenzo-bazilika* újjáépítését. A firenzei kupola mintául szolgált Pisában és Sienában is. Egyike a legszebb, legegységesebb, legelegánsabb épületnek, melyet valaha ember létrehozott. A szép fehérmárvány épület, kerek, egyszerű ablakaival, cserepeinek szigorú színével, könnyedén csúcsosodó alakjával ma is meghatározza Firenze látképét. Le kell szögeznünk azonban, hogy az oszlopok, ívek, párkányok rengeteg szakembert is megtévesztettek, s ezek láttán az antik művészet feltámadásáról kezdtek beszélni, holott sem a görögök, sem a rómaiak még csak hasonlót sem építettek a firenzei dómhoz! Az ókori klasszikus művészet, sem a görög, sem a római nem alkotott ilyen könnyed, nemes épületet (egyébként a görögök sosem alkalmaztak íveket). Brunelleschi számos újításán túl a firenzei palotaépítés ősmintáját is megadta: a földszint alig megmunkált kváderkövekből épült, durván kidolgozott kapukkal és ablakokkal, az emeletek díszítése finomabb, itt záróköves ablakok nyílnak, az egész hatalmas kőkockát nagyszabású párkányzat zárja le.

Brunelleschi (követőivel együtt, pl. Michelozzo di Bartolomeo, 1396–1472)

a polgárság számára több városi palotát épített, és római mintára számos vidéki villát, elkészítette a Medici-palotát, a Palazzo Pitti (1438), a Pazzi-kápolnát (1430 k.), a Palazzo Strozzi (1489). Ez utóbbit Filippo Strozzi, a gazdag firenzei kereskedő építtette, a palota az itáliai reneszánsz építészet egyik legjelesebb és legnevezetesebb emléke. Ezek az épületek a statikusságra, nyugodt egyensúlyra, egyszerű szépségre, biztonságérzetet sugalló horizontális kiterjedésre, a vízszintes irány hangsúlyozására, az emberi arányok figyelembevételére törekedtek. Egyszóval: a tökéletes harmóniára.

A Brunelleschi által felfedezett s épületeiben hasznosított perspektíva rendkívüli hatással volt nemcsak az itáliai, hanem az egész európai festészetre. Alberti a *Della Pitturá*-ban meghatározta a perspektíva geometrikus szabályait, ez a perspektivikus ábrázolás, szerkesztés széles körű elterjedését eredményezte. Teoretikusok és festők sora járult hozzá a perspektíva tudományának kidolgozásához (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer).

A szobrászat megújítása is a 13. század végére nyúlik vissza. Nicolo Pisano (1205 k. – 1280) a római domborművekből merített, de bibliai történeteket jelenített meg, ennyiben eltér az ókori domborművek témájától. Klasszikus jelleget szán műveinek (*A három királyok imádása*, *Krisztus születése*, márvány, 85 × 113, Pisa, keresztelőkápolna) – akárcsak Assisiben a San Francesco-templomban (1295 k.) a *Szent Ferenc-ciklus* festője, Giotto (1266/7–1337). Pisano Firenzében a harangtorony márvány domborművein a *Festészet* és a *Szobrászat* allegóriáját is kifaragta (83 × 69, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

Andrea Pisano (1290 k. – 1348) szobrász 1330 körül dolgozott a firenzei keresztelőkápolna déli kapuján, amikor a város a korábbi fakapu helyére megrendelte az új, aranyozott bronz domborművekkel ékesített bejáratot. 1400-ban a posztókereskedő céh nyilvános pályázatot írt ki az *Izsák feláldozása* dombormű tervére, melyben feltétel volt az emberek, állatok, növények élethű ábrázolása. A hét pályázó közül két pályamű nyerte el a bírálók tetszését: Filippo Brunelleschié, a San Lorenzo, a Santo Spirito, az Ospedale és a dóm kupolájának építőjéé, aki elsőrangú szobrász is volt, s aki Izsák meztelen alakjában megidézi a klasszikus szobrászat egyes elemeit (*Izsák feláldozása*, 1401–1402, aranyozott bronz, 45 × 38, Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Mégis Lorenzo Ghiberti (1378–1455) nyert, mert munkája 7 kg-mal könnyebb és így olcsóbb volt a terve (*Izsák feláldozása*, 1401–1402, aranyozott bronz, 45 × 38, Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Brunelleschi vízszintes kompozíciójával szemben ő átlós kompozíciót alkalmazott, hitelesebbé téve az alakok elhelyezését a tájban. Ábrázolása megfelel a Mózes I. könyvében szereplő szövegnek.

1404 és 1424 között készítette el Ghiberti a firenzei keresztelőkápolna északi kapuját (részben aranyozva), majd 1425-ben bekapcsolódott a dóm építésébe is. A Battistero keleti kapuján – melyet ő is főművének tekintett – 1425-től 1452-ig dolgozott. Michelangelo Ghiberti művét *Porta del Paradisónak*, a Paradicsom kapujának nevezte. A tíz jelenet témái az Ószövetségből valók: *Ádám és Éva*, *Káin és Ábel*, *Noé*, *Ábrahám*, *Jákob és Ézsau*, *József*, *Mózes*, *Józsua*, *Dávid*, *Salamon* és *Sába*

királynője. Az aranyozott bronzkapu keretének magassága 506 cm, szélessége 287 cm. Perspektivikus eszközökkel ábrázolja a teret, a tájképi háttereknel a relieftechnikát alkalmazza: a dombormű alsó széle erősen kiáll, az előtérben álló alakok magas reliefben vannak ábrázolva, s minél távolabbi a részlet, annál laposabb a domborúság. Az antik művészet számos vonása felfedezhető, sőt, hellenisztikus domborművek részletei ismerhetők fel.

Ez az első példa arra, hogy egy műalkotás helyének kiválasztását nem a bibliai téma, hanem esztétikai értéke, művészeti érvek határozták meg.

Ghiberti 1447 körül – ekkor már 70 éves – a *Paradicsom kapujának* (keleti kapu) egyik részére önmaga kíváncsi, okos *Önarcképét* is elhelyezte, bizonyítékként a művész szerepének, presztízsének megváltozására.

A dómműhely 1408-ban bízta meg Nanni di Bancót és Donatellót a főhomlokzat evangélista szobrainak, az előbbit egy *Ezsaiás* márványszobor (193 cm, Firenze, dóm), az utóbbit egy *Dávid*-szobor elkészítésével (1408–1409, márvány, 191 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello). 1415-ben határozták el a Campanile, a dóm harangtornya fülkeszobrainak elkészítését.

Donatello (eredeti neve Donato di Niccolò di Betto Bardi, 1386–1466) hasonlóan kiugró teljesítményű, igen jelentős reneszánsz szobrász, mint amilyen festő kortársai közül Masaccio és Masolino. A változások irányát meghatározó művész. Kezdetben márványból faragja, később bronzból és agyagból készíti szobrai. Ismeri az ókori görög–római művészetet, motívumokat vesz át belőle. Ő dolgozta ki elsőként az épülettől elszakadó szobor kompozíciós elveit. A reneszánsz emberszobor és lovas szobor megalkotója, akit a realizmuson, valóságábrázoláson túl az emberi drámák iránti fogékonyság, az érzelmek szenvedélyes megjelenítése is jellemez.

Fiatalon alkotja meg a firenzei székesegyház, a Campanile és a városházát a Dómmal összekötő Orsanmichele-templom fülkéi számára kiegyensúlyozott szobrai. Közülük a leghíresebb a *Szent János és az ifjú hős*, a *Szent György* márványszobor és a *Jeremiás*, melynek modellje a város polgármestere. A *Szent Márk* (236 cm) az Orsanmichele fülkéjében áll ma is.

Firenzéből Rómába (1432–1443) megy, tanulmányozza a római klasszikus művészetet, de közben is Firenzének dolgozik. Ekkor készíti a firenzei székesegyház karzatát. Az egymástól kicsit távol álló oszloppárok mögött az oldalon is folytatott domborműfríz húzódik, rajta felszabadultan, élénken táncoló, éneklő puttók, ellentétes irányú mozgásuk fokozza a játékos hatást. Az alakok szinte megelevenednek. Az építési tér, az oszlopok és a mozgó emberek között olyan a kölcsönhatás, amilyen megoldást a művészettörténetben eddig nem ismertünk. Tökéletes háromdimenziós körplasztikákat teremtett. A legjelentősebb kora reneszánsz mű, a *Dávid* szobor (1430–1432, 158 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello) a Mediciek palotájának kútján állt, csupán egy pástorkalap és egy lábszárvédő van a fiatal, izmos testen. A klasszikus ókor óta eltelt hosszú évszázadok után először merészkedett európai szobrász életnagyságú, háromdimenziós, élethű, meztelen alak létrehozására. Vasari szerint biztosan élő modelltől mintázta. Mondjuk ki: lélegzetelállítóan gyönyörű, érzelemgazdag

műalkotás. Ennek a római arcélű, fürtös hajú, szép arcú, kecses mozdulatú fiúnak elhisszük, hogy elszántságában képes volt legyőzni a behemót Góliátot. Könynyed, kecses mozdulattal teszi a parittyakövet fogó bal kezét csípőre, jobbában kard, s előtte a levágott fej. Dávid Firenze számára a szabadság jelképe, ezért is készítene a szobrászok (Verocchio, Michelangelo) szívesen Dávid-szobrot.

1443 és 1453 között Padovában működik, itt állítja fel egyik főművét, a Gattamelata („hízkelő macska”) lovas szobrot (bronz, 340 cm, Padova, Piazza del Santo, Erasmo da Narni velencei condottiere – zsoldosvezér – lovas szobra), mely mintául szolgál a további hasonló témájú szobroknak. Magas talpazata miatt monumentális hatást kelt, amely az azóta született valamennyi köztérre készült lovas hadvezér-, uralkodó- stb. szobornak közös jellemzője. Ahogy Donatellónak a kiindulópontot Marcus Aurelius lovas szobra jelentette, úgy kiindulópont az ő műve a továbbiakban, még a 20. században is (lásd az első világháborús emlékművek szobrai). Különösen a ló alakja lenyűgöző, ahogy a lovas féken tartja a tüzes, mozgó paripát. Élete utolsó szakaszában Sienában és Firenzében dolgozik, ekkor alkotja a Battistero aszketikus *Mária Magdolnáját* (1453–1455, festett és aranyozott fa, 188 cm, Firenze), ezt a meghökkentően modern, expresszív szobrot. Itt már egyáltalán nem a szépség a fontos Donatellónak, hanem az öregkor és a szenvedés ábrázolásának pontossága, realitása, a mélyen ülő szemek, az elvászott fogak, a csontos kezek, a szél- és napszitta bőr életszerűsége. Rongyos ruhában, csapzottan, vékonyan s a megélt történetektől meggyötörtén áll a bűneitől megváltott asszony, Krisztus egyik leghívebb kísérője. A tragikus asszonyi sorsot kevés szobor volt képes az elmúlt századokban olyan hitelesen és meggyőzően megjeleníteni, mint ez a *Mária Magdolna*. A jó útra tért prostituált volt Krisztus feltámadásának fő tanúja. Személyének leírása Jacobus de Voragine *Legenda aurea* című középkori művéből származik, ez a mű meghatározó volt a gótikus és a kora reneszánsz művészetre. Méltó párja a fiatalkorában *Habakuk prófétájáról* (1423–1426, márvány, 195 cm, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo) alkotott szobornak. A firenzeiek kopaszsága miatt *lo Zuccone* – tőkfej – névvel illették. A prófétaszobrok ilyen egyénítése addig nem volt szokásban. Az erősen naturalista, szinte csúnya fejű szobor valójában portré, egy erőteljes egyéniség dinamikus megjelenítése. Anatómia és drapéria tökéletes formai egységet alkot. Minden részmegoldás egyenlő erővel hordozza a súlyos tartalmat, a lét gondjaiba merült ember kételyeit. Messze felülemelkedik a bibliai személy jellemzésén, tipikusan 15. századi – és ma is korszerű! –, hiszen a humánus megrendítő szobrászi interpretációja. Donatello legnagyobb arányú oltárműve a padovai San Antonio-bazilika számára készült az 1440-es évek második felében, a főoltár egyik részlete, *A bűnbánó fiú csodája* (1446 k., bronz) azon túl, hogy az új stílus szellemében készült reliefkompozíció, sok más Donatello-műhöz hasonlóan remekmű, reneszánsz emberábrázolás, ám Donatello egyéni stílusában, az ő szellemi, mesteri kézjegyével.

Számos portrészobor készül Firenzében a 15. század második felében (Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Desiderio de Settegnano, Antonio Rossellino – ezek nagy része Firenzében, a Museo Nazionale del Bargellóban látható), Ná-

polyban (Francesco Laurana), Bolognában (Niccolò dell'Arca), Modenában (Guido Mazzoni), Velencében (Antonio Rizzo, Pietro Lombardo) márványból, festett terrakottából, kőből, aranyozva és festve. Az arcvonások egyéniek némi eszményítéssel, gyakran ókori mintákat követnek.

Az új bronzöntő eljárások megjelenése nyomán számos kis bronzszobor készül. A 15. századi Itáliában már sok műgyűjtemény létezik, talán II. Gyula pápé a leghíresebb, amelyben klasszikus műveket őriznek, és melléjük kerülnek a korabeli kisplasztikák is.

1506-ban egy római szőlőskertben felfedezik az 1. századból való *Laokoón-csoportot* (a görög eredeti római másolata, márvány, 242 cm, Róma, Museo Vaticano; márvány másolatot Baccio Bandinelli készített a szoborról, ma Firenzében, az Uffiziben látható). A klasszikus kor befolyása ekkor éri el tetőfokát Itáliában. Számos kis bronzmásolat készült a *Laokoón-csoport*ról, a *Belvederei Apollónról*, a *Belvedere-torzóról*. Számos hamisítás is készült. Szívesen rendelték neves művészektől is antik szellemben készült szobrokat, ilyen például Michelangelo *Bacchusa* (1496–1497, márvány, 184 cm, Firenze, Museo Nazionale del Bargello).

A quattrocento második felének egyik jelentős szobrásza Verrocchio (1436–1488), aki egyben kiváló ötvös és festő is. Firenzei műhelyében tanul Perugino és Leonardo da Vinci is. Sokat dolgozik a Mediciek megrendelésére, síremlékeket is készít számukra. 1476–1483 között mintázza és önti bronzba a firenzei Orsanmichele Donatello-fülkéje számára *Krisztus és Szent Tamás csoportját*. Mátyás király is rendelt tőle kutat, ennek elkészítését halála akadályozta meg.

1400 körül Firenzében az internacionális gótika festészetében, például Gentile da Fabriano *A három királyok imádásán* (1423, tempera, fa, 303 × 282, Firenze, Uffizi) megjelenik a valóság ábrázolásának igénye. A kora reneszánsz realizmus első legnagyobb példája Firenzében, a Santa Maria del Carmine-templom Brancacci-kápolnájában Masaccio *Szent Péter életét* bemutató freskósorozata, melyet Masolino da Panicale (1383–1440 k.) kezdett el 1424-ben úgy, hogy a mélység és a tér érzékeltetése már előrevetíti a reneszánsz művészettelfogását. 1425-ben csatlakozik Masaccio, aki az alsó falmezőkön már egyedül dolgozott.

Mi is a jeles itáliaiak jellemzője? A táj és az ember összhangja, a részletek aprólékos megfigyelése, a szépség megmutatása, a rajz élessége, a vonal-, levegő- és színperspektíva, fény-árnyék ábrázolások, a közeli színek telítettsége, a távoliak tompasága, világosan tagolt térszerkezet (elő-, közép- és háttér). Mélységes ember- és természetismeret, a humanizmus eszméinek megjelenítése képi eszközökkel. Rendkívüli mesterségbeli, technikai tudás. Etikusan emberideál. A lélekábrázolás elmélyítése.

Sokak szerint Masaccio (eredeti nevén Tommaso Cassai vagy Tommaso di Ser Giovanni di Mone; 1401–1428), ez a mindössze 27 évet megélt zseniális festő az első, aki freskóin alkalmazza a perspektívát.

Mi a perspektíva? A szemlélő nézőpontjából látható távlat, a távolság és nézőszög érzékeltetése az ábrázolt térbeli tárgyon. Először Firenzében, a Santa Maria Novella mellékhajójában festett *Szentháromság* (1425) freskón szembetű-

nő a perspektivikus ábrázolás. A perspektíva minden vonala egyetlen, a szem magasságában elhelyezett pontba tart. A képperspektíva megszerkesztése azt a benyomást kelti, hogy a fal valójában egy térre nyílik. A Keresztrefeszített, a galamb és az Atyaisten a boltozatos teremben látható, kétoldalt a szenvedő Mária és a fájdalmas Szent János áll, elől térdel jobbról-balról a két donátor. A kazettás mennyezeten vonalperspektíva, az enyészpontba tartó sugarak antik hatású épületet idéznek. Masaccio a fény irányítását is tökéletesen megoldotta. A tér-ábrázolás virtuozitása lenyűgöző.

1426-ban festette a pisai Santa Maria del Carmine többtáblás, ragyogó mély színű festményeit (a 18. században szétbontották, 13 darabja különböző múzeumban látható), melyeken az emberalakok reális ábrázolása Donatello szobrainak ismeretéről tanúskodik. Ez különösen a monumentális *Szent Anna harmadmagával* (1423 k., Firenze, Uffizi) című kép mesteri fény-árnyék alkalmazásain, természetűségre törekvő megfestésén mutatható ki. Hús-vér alakok a hatalmas kompozícióban. A következő évben kezdett a firenzei Santa Maria del Carmine Brancacci-kápolnájának freskóin dolgozni. Sok vita folyt arról, melyik freskót ki festette, pedig a Masaccio-freskók merész szerkesztése, a figurák testisége, érzéki, anyagi mivolta, erőteljességük, karakteres egyéniségük, plaszticitásuk elválik Masolino kecsesebb, tűnékenyebb alakjaitól. Masaccio festette a Szent Péter életét ábrázoló művek közül a *Szent Péter árnyékával gyógyít*, a *Szent Péter alamizsnát oszt*, a *neofiták megkeresztelése*, *Teofilus fiának feltámasztása* jelenségeket. Ezeken zseniálisan alkalmazza a perspektívát, érzékelteti a háromdimenziós tér mélységét. A freskóciklus témája, Szent Péter élete jelképes, az emberiség *historia salutis*a, azaz üdvtörténete. Az erőteljes Masaccio-freskók közül is kiemelkedik az *Ádám és Éva megkísértése* és a különlegesen szép *Adógaras*, amelynek középpontjában Krisztus látható a tanítványokkal, akik mintha monumentális szobrok volnának, s nemcsak testi mivoltukban erősek, dinamikusak, hanem arcuk is rendkívüli szellemi teljesítményről, koncentrációról tanúskodik. Az egyik apostol valószínűleg önarckép. Jobbra Szent Péter pénzt ad át az adószedőknek, a kép előterének háromnegyedét az apostolok mozgó, gesztikuláló csoportja tölti ki, amint körbeveszik a középpüti álló vörös ruhás, kék köpenyes Jézust: láthatóan vitatkoznak. Szakrális jelenet toszkán tájban, toszkán parasztokkal. A perspektíva törvényei és a fényviszonyok a valóság közegében tartják a jelenetet, mintha mindez velünk történne a hétköznapi realitásban. Egyszerű, egységes ábrázolás, és a három dimenzió illúzióját kelti. Lenyűgözően realista mű, a spirituális témák átlényegítése valóságossá, maga a táj is az Appenninek hegyvonulata. A nagyon egyéni alakok életszerűek, természetesen mozognak a centrális perspektíván belül. A kápolna freskóit végül 1481–1485 között Filippino Lippi fejezte be.

Brunelleschi, Donatello és Masaccio: egy építész, egy szobrász és egy festő – ők hárman a 15. század elején a megteremtői mindannak, ami utánuk következik, s amit maig reneszánsznak hívunk. Új korszakot nyitottak az építészetben, a szobrászatban és a festészetben. Mindhárman a matematikai arányokat alkalmazták a perspektivikus ábrázolásban.

A kora reneszánsz festészet képviselője a reformszemléletű dominikánus rend szerzetese, Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole vagy Fra Beato Angelico, 1400 k. – 1455). Korai *Angyali üdvözlete* (1432–1433 k., tempera, fa, 175 × 180, Cortona, Museo Diocesano) és *Utolsó ítélete* (1431 k., tempera, fa, 105 × 210, Firenze, Museo di San Marco) Masaccio freskóinak hatásáról tanúskodik, de már az a kifejező finomság látható rajtuk, amely érett műveinek fő jellemzője. A száműzetéséből 1432-ben visszatért Cosimo de' Medici szorgalmazta, hogy az egyház megújításának, megtisztításának jegyében a firenzei San Marco-rendházat adják át a reformszemléletű dominikánusoknak. 1437-ben Michelozzo nekikezdett az átépítésének, Fra Angelicót pedig megbízták a kerengő, a káptalan, a refektórium, a folyosók és a 45 cella freskóinak elkészítésével. 1450-ig segédeivel együtt folyamatosan dolgozott e nagyszabású, esztétikailag is kiemelkedő feladaton. A papfestő spirituális képeket festett, melyek hozzásegítették a dominikánus szerzeteseket, hogy elmélyedjenek Krisztus élettörténetében. Egyúttal azonban Fra Angelico mesteri tudása épp a tér megjelenítésében a legszembetűnőbb, a perspektíva szabályai szerint alkotja festményeit. Egyrészt természetes egyszerűséggel, biztos hittel festette meg jeleneteit, másrészt életszeretettel, valóságérzéssel. Áhítat, csend, lebegés, ugyanakkor mindaz, ami a kortársaknak vonzó a reneszánszban.

Képtelenség bemutatni mindazokat a festőket, akik hozzájárultak a reneszánsz kiteljesedéséhez. Néhányat említünk közülük: Benozzo Gozzoli (Fra Angelico tanítványa), Jacopo Pontormo, Domenico Veneziano, Fra Filippo Lippi (Medici személyes felfedezettje, 1406 k. – 1469). A művészeti perspektíva és az anatómia problémáival sokat foglalkozott Andrea del Castagno (pl. *Utolsó vacsora*, 1450 k., Firenze, Cenacolo di Sant' Apollonia) és Paolo Uccello (eredeti nevén Paolo di Dono, 1397–1475). Uccello Lorenzo Ghiberti műhelyében dolgozott. 1436-ban megbízást kapott, hogy készítse el a firenzei dómban Sir John Hawkwood angol zsoldosvezér lovas szobrának freskóját úgy, hogy bronzszobor benyomását keltse, azaz monokróm technikával. Leghíresebb festménye a *San Romanó-i csata* (1440–1450 k., tempera, fa, 182 × 323, Firenze, Uffizi). A centrális perspektíva szabályai szerint elrendezett erőterben a földön fekvő lándzsák rövidülő vonalai érzékeltetik a távlatot, a mélységérzetet a földön fekvő két ló és a középpontban ágaskodó szürke mén háromszög-kompozíciója ellensúlyozza. A harcoló seregek a festmény középpontja körül örvénylenek, a firenzeiek balról nyomulnak előre, a szövetségesek jobbra menekülnek. Fantasztikus mozgássorozat! Cosimo de' Medici rendelte meg a csataciklust, végül az új Palazzo di Medici fogadótermében tették közszemlére.

Andrea del Castagno (eredeti nevén Andrea di Bartolo di Bargilla, 1423–1457), aki pályafutását pásztorfiúként kezdte s Bernadetto de' Medici fedezte fel, 1448 nyarán készítette *Híres férfiak és nők* című freskósorozatát a Firenze melletti Villa Carducci loggiájában. Ezt a középkortól kezdve itáliai festészeti témát Alberti is figyelmébe ajánlotta a művészeknek. Dante, Petrarca, Boccaccio ábrázolása mellett három hadvezér. Őszövetségi nők, szibillák, Madonna és a gyermek – máig megfejtetlen a freskó ikonográfiai programja.

Különleges hely illeti meg a kora reneszánsz művészetében Piero della Francescát (1410 k. – 1492) aki festő, matematikus és művészeti író; életéről kevés adat maradt fenn. Valószínűleg szülővárosában, Borgo San Sepolcróban, egy sienai művésztől tanulta a mesterséget. 1439 körül Firenzében, majd Riminiben Sigismondo Malatestának, Ferrarában az Estéknek és Rómában dolgozik, művei többségét Arezzóban hozta létre. Vasari szerint élete utolsó éveiben megvakult. Saját művészi tevékenységének is háttérül szolgál nagy hatású tudományos műve, a *De perspectiva pingendi*.

1466 körül, évekig készülhetett főműve Arezzóban, a Szent Ferenc-templomban. A *Szent Kereszt legendája* az igazi kereszt története freskósorozat: *Ádám halála*, *Salamon király és Sába királynőjének találkozása*, *Konstantin álma*, *Az igazi kereszt megtalálása* és *Hérakleitosz és Kroszroész csatája*. Mindez úgy, ahogyan Jacobus de Voragine elbeszéli a *Legenda aurea*-ban. A keresztnek az ószövetségi időkben zajló története az újszövetségi kereszt hányattatásának előhírnöke. A kor politikai eseményei új jelenetek beiktatásával módosították a freskók ikonográfiáját (*Salamon király találkozása* és a *Constantinus csatája*). Sokan tartják az egyetemes freskóművészet legkiemelkedőbb, legjelentősebb remekművének elegáns vonalvezetése, különös színvilága, az alakok ünnepélyessége és a szigorú, fegyelmezett, geometrikusan rendezett kompozíció miatt. Az egységesen, harmonikusan festett freskókon az emberábrázolás megfelel a reneszánsz szépségeszménynek: életteli nők és férfiak a jelenetek szereplői.

A nagyméretű freskók három sorba tagozódnak. Az ablaktól jobbra, legfölül az *Ádám halála*; az Ádám testéből kinövő fából lesz Krisztus keresztje. A mezeten emberek és Ádám megfestésén az ókori művészet hatása mutatható ki. Középpütt látjuk a *Salamon és Sába találkozása* megrendítő, két részből álló jelenetét, melyeket egy oszloppal választ el egymástól a festő. Az elsőn *Sába megáll egy hídon és imádkozik*. Kétfókuszú a kép: az egyik a térdeplő királynő és udvarhölgyei méltóságteljesen, a másikon a lovászok, a kíséret csoportja. Az arányok s az emberi testek is valóságosak, a színek felelgetnek egymásnak a nyugodt kompozícióban. A táj nem Jeruzsálem, hanem a toszkán hegyek, a festő környezete. Sába és Salamon egy reneszánsz palotabelsőben találkozik, középpütt, a körülöttük lévő személyek valószínűleg valóságos modellek, a helyi nemesek. Az ószövetségi szereplők megjelenésükkel is kiemelkednek a többiek közül. A templomablak mellett látható a *Constantinus álma*. Katonai sátorban alszik a római császár, akinek az angyal jövendöli meg, hogy a kereszt jelében győzni fog az ellenség fölött. Kétoldalt egy-egy katona áll, a festő a fény segítségével érzékelteti, hogy közöttük és a sátor között ragyog a transzcendentális, nem e világi fény. A *Reggeli csata Constantinus és Maxentius között* a következő történet, itt a császár meg lovasai, Constantinus kezében a kereszt. Az ablaktól balra a csatajelenet. Felül Helena császárnő, Constantinus anyja elindul, hogy megkeresse Jézus keresztjét, melyet ki is ásnak. Háttérben Arezzo napfényes, vidám látképe.

1463-ban készítette szülővárosában a *Krisztus feltámadása* freskót, melynek geometrikus szerkesztettsége, monumentalitása, színvilága pontosan mutatja

a Piero della Francesca-jellegzetességeket, senkivel össze nem téveszthető, egyzersmind humanizmusa és a tiszta perspektíva miatt nagyon is az itáliai quattrocentóhoz köthető stílusát. Geometriai alapformákra épülő kifejezőmódja meghatározta festményei emelkedett, fenséges, tekintélyes, elmélyült hangulatát. Már-már a 20. század eleji kubistákhoz hasonlóan elvont, meghökkentően korszerű ma is. Költői, tágas, levegős a táj, a jelenetek ünnepélyesek, valami furcsa távolságtartás, kimérség jellemzi őket. Gazdagon, érzékletesen festett képekben a szoborszerű, határozott körvonalú figurák. A világosan megnyilvánuló geometrikus szerkezet mellett minden mozzanatban jelen van a geometria fontossága. Önmagát inkább a geometria tudomány képviselőjének, mint festőnek tartotta.

Több festményt készített az urbinói herceg megrendelésére, közülük a legismertebb a hercegi párról, *Federico da Montefeltro*ról és *Battista Sforza*ról készült diptichon, új szemléletű portré (1465–1466, olaj, fatábla, 47 × 33, Firenze, Uffizi). A portrék hátoldalán a hercegi pár diadalmenetét ábrázolta. Északi művészek-től ered a távolba vesző táj előtti elhelyezés ötlete és az olajfesték használata is. A Masaccio által kijelölt utat követi a valóság realista ábrázolásában és a perspektíva alkalmazásában. Tanítványai, Luca Signorelli és Pietro Perugino az érett reneszánsz mesterei.

Sandro Botticelli (eredeti nevén Alessandro di Mariano Filipepi, 1445–1510) önarcképét *A három királyok imádása* (1475 k., fa, tempera, 111 × 134, Uffizi) művéről ismerjük. Előbb ötvösnek tanult, majd festőnek. Mestere valószínűleg Filippo Lippi, akinek a fia majd Botticellinél dolgozik 15 éven át. Nagyon fiatalon, már 1470-ben önálló műhelyében festi a kereskedők céhének megbízása alapján az eseményeket. Szoros kapcsolatban állt a Mediciekkel, többükről festett portrét, közülük talán *Giuliano de' Medici* arcképe a legjelentősebb (1476–1477 k., tempera, fa, 75,6 × 52,6, Washington, National Gallery). A *Konvertiták ol-tára* című festményén a család több tagját is megörökítette.

Gyengéd, érzékeny Madonna-képeket fest (*Gránátalmás Madonna*, *Madonna del Magnificat*). 1481–1482-ben a római Sixtus-kápolna freskóin dolgozott (*Mózes próbatételei*, *Krisztus megkísértése*, *Az Áron ellen lázadók megbüntetése*). Ekkor éri el pályája csúcsát, ekkor festi leghíresebb képét, a *Vénus születését* (1484–1486, tempera, vászon, 175 × 278, Firenze, Uffizi). Rejtett allegóriáihoz, a kép ikonográfiájához a Firenzében meghatározó újplatonikus filozófia adhatja meg a magyarázatot. Gyönyörű a meztelen női test, amely épp kikel – vagy mások szerint épp megérkezik – a kagylóból, s hosszú vörös hajával takarja el szemérmét. Jobbról a díszes köpenyt felé vivő hölgy szinte angyalként röppen, lebeg, mozdul, balról a szelek fújnak életet lehelve a habokból megszületőnek. Víz és levegő, ember és természet, anyag és szellem, mitológia és valóság tökéletes egysége. A szerelem istennőjét ábrázoló kép a Medici család számára készült.

A másik mitológiai témájú kép a *Primavera* (*Tavaszi*, 1482 k., tempera, fa, 203 × 314, Firenze, Uffizi). A szerelem istennője, Venus középen áll egy virágos réten, narancsfaligetben. Felette lebeg fiacskája, Amor, aki a szerelem nyilaival lödöz. A képet valószínűleg a Mediciek udvari költőjének, Angelo Polizianónak

a költészete ihlette. A kép jobb oldalán Zephyrus, a szél istene, kék-zöld szárnyú lényként, egy nimfát érint meg éppen. Harmadikként Flora, a tavaszi virágok istennője. A másik oldalon Venus kísérői, a három Grácia körtáncsal köszönti a tavaszt. A kép szélén Mercurius, az istenek hírnöke, aki kígyós botjával elűzi a felhőket. Nemcsak a tavasz és a szerelem ünneplése, hanem annak, azoknak a neoplatonikus eszméknek a megtestesítése is, amelyeket a Medici-udvarban a filozófusok, főleg Marsilio Ficino és költők népszerűsítettek. Anyag és szellem, érzelmi és lelki vágy, szenvedély és tisztaság megtestesítője a kép. Igazi reneszánsz mestermű, elegáns, szép, harmonikus. Értelmezéséről ma is viták folynak. Talán Giuliano de' Medici és Simonetta Vespucci szerelmének, talán Simonetta halálának allegóriája. A középpütt álló, gyengéd kézmozdulatú Venusból az örökkévaló természet szépsége sugárzik. Nagyjából ötszáz növényt azonosítottak a képen. Rejtelmekkel teli, különös festmény.

A harmadik, szokatlan kép a *Camilla és a kentaur* (más változat szerint *Minerva és a kentaur*, 1482 k., tempera, vászon, 207 × 148, Firenze, Uffizi). Camilla, Vergilius *Aeneis*ének amazon királynője a quattrocentóban Boccaccio *Elegia di Madonna Fiammetta*jából (Híres nők) ismert, az eljövendő menyasszonyok példaképe. Ha Minerva (Pallasz Athéné), akkor a bölcsesség szűz istennője. A görög mitológiai lény, a félig férfi, félig ló kentaur a bujaság jelképe. Camilla vagy Minerva megfékezi a kentaur érzelmi vágyait. A festményt házassági ajándéknak szánták egy Medici unokatestvér esküvőjére. Ernest H. Gombrich, az osztrák származású, munkásságának nagy részét az Egyesült Királyságban kifejtő művészettörténész szerint a festmény allegória, melynek értelmezése a korabeli ficinói filozófia alapján: az isteni szféra felé forduló értelem diadalt ül az állatias, nyers lét felett. A ráció, a tisztaság, a szépség magasabb rendű a szenvedélyes vágyaknál. Camillát vagy Minervát Botticelli úgy festette meg, mint a *Primavera* női szereplőit.

Ezekkel, a szerelem örömeit, a táj, a virágok kínálta boldogságot, a szép női testek sugárzását hirdető képekkel párhuzamosan gyönyörű, élénk mozgással teli vallásos tárgyú képeket is fest. Az *Angyali üdvözlés* (1489–1490 k., tempera, fa, 150 × 156, Firenze, Uffizi) cinóbervörös padlócsempéivel hatásos ellentétet alkot a falak szürkéje, a zárt szobabelsővel a nyitott ajtón át látható tágas táj. Az angyal és Mária keze érintés nélkül is találkozik az élénk gesztusban. Kiegyensúlyozott, nagyon tudatos kompozíció, akárcsak a *Krisztus sírjátétele* (1490 k., tempera, fa, 140 × 207, München, Alte Pinakothek).

1490-ben kezdte Botticelli illusztrálni Dante *Isteni Színjátékát* (ma elosztva Berlinben a Staatliche Museen rézmetszetgyűjteményében és a Vatikán Apostoli Könyvtárában láthatók az ezüstceruzával és tollal készült, 32 × 47 cm-es lapok). Néhány illusztráció színezett, a *Pokolhoz* (34 ének) készített rajzok a legkidolgozottabbak. A *Paradicsom* XXVIII. énekében egy angyal táblát tart, erre Botticelli a saját nevét véste rá, mintegy jelezve, hogy szeretné önmagát az üdvözültek között tudni.

Később Botticelli a Firenzében 1490-ben tüzes szónoklataival a Mediciek ellen lázító Girolamo Savonarola hatása alá kerül, vallásos lesz, és egyre keveseb-

bet fest. Girolamo Savonarola domonkos szerzetes rendkívüli képességű prédikátor, aki 1494-ben elérte, hogy elűzzék a Medicieket, mivel ostromozta gazdagságukat, ünnepségeik romlottságát. Sokan a haza megmentőjét, a kereszténység megújítóját látták benne. 1498-ban eretnekség vádjával nyilvánosan máglyán megégették. Fra Bartolomeo (1473–1517) Savonarola portréját Szent Péter mártírként festette meg. Botticelli művei megszigorodnak, furcsa misztikum árad a *Szent Jeromos utolsó áldozása* (1495 k., tempera, fa, 34,3 × 25,4, New York, Metropolitan Museum of Art) című képéből, munkái egyre nyugtalanabbak (*A halott Krisztus siratása*, 1495 k., tempera, fa, 107 × 71, Milánó, Museo Poldi Pezzoli). Kései periódusának egyik legjelentősebb műve a *Krisztus misztikus születése* (1500, tempera, vászon, 108,5 × 75, London, National Gallery), mely lényegesen eltér a megszokott ábrázolásmódtól. A kép három részből áll, vízszintes tagolású. Az alsó részben, az előtérben három angyal–ember pár öleli egymást, körülöttük karóhoz kötözött démonok a földön. Az emberek kezében olajág, rajtuk lobogó szalagokon Lukács evangéliumából Istent dicsérő szavak. A középtérben a három királyok üdvözik térdre borulva a Szent Családot, a Gyermeke anyja felé nyújtózik kezével, lábával. Az istállótetőn három gyönyörű, díszes ruhájú angyal. S fent, az égi rétegben dicsfényben angyalok kara táncol, örvendezik lebegő mozgásban. A kép legfelső csíkján Botticelli misztikus görög nyelvű vallomása a kulcs a kép megfejtéséhez: „Én, Alessandro festettem eme képet az 1500-ik esztendő végén, mely Itália oly nagy csapásait hozza, fél időben Szent János tizennegyedikének beteljesülésekor, az apokalipszis második csapása során, mikor már három és fél esztendeje elszabadult az ördög. Aztán majd a tizenkettedik szerint láncra verték és látni fogjuk, Földre vettelve, mint ezen a képen.” Az egyház újjászületik, s örök béke uralkodik.

S itt most ismét nevek következnek: ki mindenkiről nincs módunk a terjedelmi korlátok miatt írni, holott a korszak jelentős művésze: Domenico Ghirlandajo (1449–1494), aki freskóin a bibliai jeleneteket Firenze utcáira, tereire helyezte, modelljei a firenzei polgárok voltak: a korabeli firenzei életet mutatta be valóságában, rendkívül élénken. Filippino Lippiről (1457 k. – 1504) már életében mint jelentős firenzei festőről beszélnek. Egyik festményén Jeromost, a 4. századi egyházatyát, ókeresztény filozófust festi meg: *A vizeklő Szent Jeromos a pusztában* (1485 k., tempera, fa, 40,8 × 28, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Szent Jeromos, a tudós szent kultuszának felbukkanása és gyors elterjedése Firenze vallási életének jelensége, összefügghet a humanista értelmiségi réteg kialakulásával, amelynek számára a bibliafordító és tudós Jeromos előképül szolgálhatott. Leonardo 1480–1482 között festi a befejezetlenül maradt *Szent Jeromost* (olaj, fa, Róma, Pinacoteca Vaticana), a meggyötört testű, a pusztában bűnbocsánatért könyörgő idős embert; az ember, az oroszlán és a jellegzetes leonardói háttértájjal alkalmazva a perspektívát.

A sienai festők közül kiemelkedik Domenico di Bartolo (1400 k. – 1461), Giovanni di Paolo (1403–1482), Sassetta (Stefano di Giovanni, 1392–1450) és Pietro Perugino (1458–1523).

Az érett reneszánsz három kiemelkedő személyisége: Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffaello Santi. Az érett reneszánsz egész Európához szól. Firenze helyett – után – Róma a központ. Az Örök Város visszanyeri birodalmi jellegét, ismét gazdasági, politikai, kulturális centrum. II. Gyula és X. Leo pápasága méltó a három zseni művészeti tevékenységéhez. Vasari így magasztalja Leonardót: „Igazán csodálatos és mennyei volt Leonardo [...] isteni kegyelem, nem pedig emberi igyekezet tette azzá, ami [...] olyan nagy és olyan sajátos tehetséggel volt megáldva, hogy bármivel foglalkozott is, könnyedén és tökéletesen megbirkózott a nehézségekkel. Nagy ereje volt, s ez ügyességgel, bátorsággal s mindig nemes, királyi nagylelkűséggel párosult. Hírneve annyira elterjedt, hogy nemcsak életében tartották becsben, hanem halála után a későbbi nemzedékek még nagyobb tisztelettel adóztak neki.” (Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Magyar Helikon, Budapest, 1978. Zsamboki János fordítása.)

Nem könnyű vállalkozás Leonardóról (eredeti neve Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452–1519) írni, hiszen szerteágazó tevékenységéről s benne művészetéről csak szuperlatívuszokban lehetne beszélni. Polihisztor. Mindenhez *nagyon* értett: tudós, anatómus, matematikus, hadmérnök, feltaláló, zeneszerző, költő, író, építész, tárgyszervező, szobrász, grafikus, festő. Nekünk persze mindennekfelett festő. Zseni. Hány hasonló van az emberiség történetében? (Talán Pheidiasz... talán csak Michelangelo, a kortárs... talán Paul Klee a 20. században... S ha a léptéket nézzük, talán összesen három a művészetek történetében: Leonardo, Shakespeare, Bach.) Jóval Kopernikusz előtt jegyezte fel tükörírásával: „A Nap nem mozog.”

Megszámlálhatatlan szakkönyv, tanulmány, regény és rengeteg legenda, mendemonda született róla. Vannak, akik szerint ő volt minden idők legműveltebb embere. S mi mindent akasztottak rá: buddhista volt, vegetáriánus, aszexuális, homoszexuális, misztikus, az ördög cimborája stb. stb. Ma bestseller, *A Da Vinci-kód* című regény és film teszi hírhedtté (de legalább még Debrecenben is kiállítást rendeztek a tiszteletére 2007 végén).

Anyja, Caterina, fiatal parasztlány, házasságon kívül szülte fiát Vinciben, a városka jegyzőjétől, Pierótól. Leonardo 1469-ben, Firenzében belép Andrea del Verocchio (1435–1488) festő műtermébe gyakornoknak, itt tanulta meg a rajzolást és a szobrászatot. 1473-tól tagja a Szent Lukács egyesületnek, a festők céhének. 1475 körül (mások szerint 1490-ben) festi egyetlen férfiportróját, a rendkívül kifejező *Zenész képmását* (olaj, fa). 1472–1475 körül festette az *Angyali üdvözlést* (olaj, fatábla, 98 × 217,2, Firenze, Uffizi). Ugyanaz a gyönyörű arcú hírhező angyal, mint mestere, Verocchio képén, melyet bizonyára Leonardo festett. Reneszánsz környezet, díszletek, táj, perspektíva, racionális szerkesztés, távolságtartó szereplők, kissé hűvös minden, még a távoli azúrkék táj is, mégis megkapó, megnyugtató az egész. A kompozíció és a feltűnő lineáris perspektíva kötődik a quattrocento hagyományaihoz, a háttérben a táj, a szereplők testtartása és arckifejezésük, a fény-árnyék viszonyok újszerűek, addig nem tapasztalt módon megoldottak. A fiatal, meglepett Mária kedves arcán kétkedő mosoly, az

angyal szárnya még nyitott, épp most érkezett, árnyéka előrenyúlik. Átható, okos, büszke arc, sokatmondón figyel a örömhír címzettjét. A lélekábrázolás, a festésmód, a kompozíció tökéletes és harmonikus. Az angyal titokzatos fényben jelenik meg dús növényzetű háttér előtt.

1482-ben meghívták Milánóba, hogy készítse el a Francesco Sforza tiszteletére emelendő hatalmas lovas szobrot. Csak az agyagmodellt készítette el, sosem fejezte be a munkát. 1495-től 1498-ig festette a Santa Maria delle Grazie-kolostor refektóriumában a Lodovico Sforza által megrendelt *Utolsó vacsora* (alfestmény, 420 × 910, eredeti helyén) című freskóját, azonnal a téma legtökéletesebb megjelenítéseként szólnak róla. A téma közkedvelt a 15. században, különböző nézőpontból ábrázolták a beszélgetést. Leonardo életteli képe hatott a későbbi ábrázolásokra. Ilyen, szinte színpadi hatású műként senki sem festette meg: a szemből és oldalról érkező fények, valamint a háttérfény növeli az elbeszélés dinamikáját. A jelenet a középponttól – Krisztus – a kép szélei felé és vissza felbontható epizodikus képsorokra. Közepén ül az emberfeletti szépségű és nyugalmú, átszellemült arcú Krisztus, a hosszú, fehér abrosszal terített asztal mögött hármas csoportokban a tanítványok, élénken gesztikulálva, mutogatva, egymással vitatkozva, feldúlt, igen zaklatott állapotban. „Ti közületek egy elárul engem” – hangzik az Újszövetség szerint. Az apostolok felháborodnak, félnek, nem értik Krisztust, pedig tele vannak iránta szeretettel. Júdás, az áruló ellenpontja Jézus méltóságteljes alakjának, Krisztustól balra a harmadik, és nem az asztal végén az utolsó, ahogy szokás. Az áruló a kompozíció és a gesztusok eszközével kirekesztődik a közösségből, mintegy ellenpontja a magányos Krisztus méltóságteljes, nyugodt, magabiztos és szomorú alakjának. Júdás az apostolokkal együtt van, együtt mártja Jézussal a kenyerét a tálba, ahogy az Márk evangéliumában áll (Mk 14,20). Az utolsó vacsorát ábrázoló 15. századi festményeken Júdás elkülönül a többiektől, glóriája sincs, és markában szorongatja az árulásért járó 30 ezüstpénzt (pl. Andrea del Castagno, Domenico Ghirlandaio). Leonardo ehhez a művéhez is számos tanulmányrajzot – fizionómiai, érzelmi reakciókat az arcokon – készített (Milánóban, Windsorban, Velencében láthatók). A mély, perspektivikus tér hátul az ugyancsak hármas osztású ablakon keresztül derűs tájra, nyugodt kék égre nyílik.

Három különös szépségű Madonnát fest: a lányos, gyermekével játszó *Madonna Benoist* (*Madonna virággal*, 1475–1478, olaj, vászon 49,5 × 31,5, Szentpétervár, Ermitázs), a gazdag drapériájú *Szegfűs Madonnát* (1475–1478, olaj, vászon, 62 × 47,5, München, Alte Pinakothek) és két változatban a *Sziklás Madonnát* (1483–1486, olaj, vászon, 199 × 122, Párizs, Louvre és London, National Gallery). Az előtérben óvó kezét emelő fiatal Mária a másik kezével a gyermek vállát öleli, jobbra a gyönyörű angyal ül, mellette a gyermek Keresztelő Szent János. A párizsi változaton az angyal kinyújtott ujjal a Kisdedre mutat, s a két kéz, Mária nyitott tenyere és a tökéletesen modellált angyalkéz egymáshoz kapcsolódása külön tartalommal telíti a képet. Az előtérben ülő személyek mögött barlang, melynek témája addig is és a későbbiekben is igen vonzza Leonardót, ezek titokzatos természeti képződmények számára. A háttérben hegyek, gleccserek, a

természet végtelensége. A felülmúlhatatlan szépségű, kecses, fiatal *Hermelines nő* (1485–1490, olaj, fa, 53 × 39,3, Krakko, Czartoryski Museum) arcán megjelenik a titokzatos mosoly. Következik a bájos *Madonna Litta* (*Madonna és a gyermek Jézus*, 1490–1491, olaj, vászon, 42 × 33, Pétervár, Ermitázs). Korábban, 1475 körül festi a *Ginevra Benci* (olaj, fatábla, 42 × 37, Washington, National Gallery) gyönyörű portróját, melyen a szoborszerű arc beleolvad az őt körülvevő szimbolikus tájba. Végül készül a *Mona Lisa* (*La Gioconda*, 1503–1506, olaj, fatábla, 77 × 53, Párizs, Louvre), ez az egyedülálló, megismételhetetlen csoda, melyen Leonardo élete végéig dolgozott.

Talán nincs is több olyan híres festmény a művészettörténetben, mint ez a kisméretű kép. Talán csak az egyiptomi Nefertiti mellsobrát, arcát reprodukálták, másolták annyit és annyféléként, mint ezt a rejtélyes mosolyú fiatal nőt. A 20. századi festőket is izgatta, számos parafrázis és karikatúra készült róla (pl. Salvador Dalí), még kínai katona változatban is megfestették. Egyetlen múzeum egyetlen festménye előtt sincsenek olyan tömegjelenetek, mint a vastag üveg és védőberendezések mögé rejtett *Mona Lisa* előtt. Erről is összehordtak hetet-havat, hogy nem is nő, hanem férfi, Leonardo szerelme, anyja, önmaga, hogy terhes, hogy nem is Leonardo festette... Véget nem érő viták zajlanak, hogy a portré Giocondo örgróf feleségét vagy Giuliano de' Medici ágyasát örökítette-e meg. Ma már mindegy. A nőiség időn kívülsége. Ahogy Leonardo fogalmazza: „A pillanat időtlen. Az idő a pillanat mozgásán keresztül támad fel, és a pillanatok az idő végpontjai.” Az értelmezési lehetőségek sokasága is a konkrét időtől függetleníti. Az idő nem tapintható, a *Mona Lisa* szépsége sem kézzelfogható. Ráadásul a lebbenések, a titokzatos mozgások – mosolya épp kezdődik vagy befejeződik? Karja épp lecsúszni készül? A bal kéz mutatóujja épp begömbül vagy előrenyúlik? – az idő viszonylagosságát, a mulandóság és az állandóság megkérdőjelezhetőségét beszélnek el. Talán ez az első modern portré? (E könyv idősebb szerzője 1981-ben látta először és azóta legalább tucatszor a *Mona Lisát*. Mindig más volt!! Ahogy Leonardo írja a szépségről: „Nézz a fényre, és szemléld meg szépségét; hunyd be a szemed egy pillanatra, aztán nézz ismét rá: amit most látsz, nem azonos a korábbival, és amit akkor láttál, nincs többé.” *Codice Atlantico. Leonardo da Vinci válogatott írásai*. Vál. Csorba F. László, Typotex Kiadó, Budapest, 2002. Krivácsi Anikó fordítása.)

A Heidelbergi Egyetem könyvtárában egy könyvben találtak egy 1503-ból származó bejegyzést, amely bizonyítja, hogy a *Mona Lisa* Lisa del Giocondo portréja, mint ezt Vasari is állította az 1550-es években.

Tökéletes háromszög-kompozíció: zárt előtér és messze nyitott háttér, balról folyó kanyarog bele a távolba. A hatásban is lényeges a háttér, a mozgó természet és a mozdulatlan, háromnegyed alakos nő különös kapcsolata. A két egymásra fektetett, de mozgásban lévő kéz megerősíti a nőies formákból áradó nyugalmat és nyugtalanságot. A tojásdad arc (ősforma) a leonardói *sfumato* (feloldja az éles körvonalat) mögött. Okos homlok, egyenes orr, mélyen ülő és figyelő szemek, kecses áll, elmélkedő tekintet, a megfjezhetetlen mosolyú száj: egy öntudatos, gyengéd, habozó és örömteli, szépségében biztos nő, erős sze-

mélyiség, kétkedő individuum, másként, mint annyi reneszánsz portrén megörökített ember. S Leonardo még hozzátett valamit: a leonardói tehetség mélységét, a komplex világlátást, a mindenről való mindentudást s mindezek egyensúlyát festői elemekkel előadva.

Sokan úgy tartják, hogy legfontosabb festményei befejezetlenek: *A három királyok imádása* (1482 k., olaj, fatábla, 246 × 243, Firenze, Uffizi), a *Sziklás Madonna* (1483–1485, olaj, vászon, 198 × 123, Párizs, Louvre), a firenzei Palazzo Vecchio számára készült *Anghiari csata* (Párizs, Louvre, csak a töredéke maradt meg) és hozzá számos tanulmány.

Számunkra az összes Leonardo-festmény közül a legkedvesebb a *Szent Anna harmadmagával* (1510 k., olaj, fatábla, Párizs, Louvre) és kartonváltozata (1499–1501, fehér kréta, faszén, 139,4 × 101,3, London, National Gallery), az ún. *Burlington House-karton* (Szent Anna, Mária és Jézus a gyermek Keresztelő Jánossal). A firenzei szervita kolostornak készült a kép. A csodálatos kartonon még négyen vannak: Mária a fő figura, anyja, Anna gótikus arca felé fordul, lábaik, melyeken a gyermeket tartják, szinte összekeverednek, s előttük jobbra gyermekként Keresztelő Szent János. A festményen ő már nincs, helyén egy bárány (Krisztus-szimbólum), akinek a rakoncátlan gyermek a fülét csavargatja. Az anyja ölében ülő Mária olyan anyai gondoskodással próbálja meg elhúzni fiát a báránytól, kinszenvedése szimbólumától – visszatartani sorsa elől? –, hogy a nézőben óhatatlanul felmerül, Leonardo, akinek nem volt saját gyermeke, még ezt is tudta. Anna hangsúlyosabbá válik, gótikus arca kiemelkedik, lánya, Mária az ölében ülve a gyermek felé hajol óvón, melankolikus mosollyal. Három generáció találkozása. A téma rejtélyes, még ha a vallási szimbolizmus szolgálatában áll is, hiszen érezhető: Anna is, Mária is szívesen megakadályozná az üdvtörténetet. Átlós kompozíció, feszes, szilárd, tökéletes (így csak Rogier van der Weyden tudott szerkeszteni). Valószínűleg egy barlang tetején ülnek, s mögöttük a távolba nyíló táj hegyekkel, éggel, tágas térrel. A firenzei szervita barátok felkérésére készült, 1501-ben az előzetes tervet kiállították a rend kolostorában. Vasari szerint két napig özönlöttek a nézők, csodálták, rendkívüli érzelmi hatást keltett. Sok szakember feltételezi, hogy ez az érdeklődés a művész és a befogadó közötti megváltozott kapcsolatot jelzi. Nem a téma, nem a vallási tartalom, hanem a kivitelezés, a megvalósítás, a *hogyan* vált fontossá, a művészi képesség, az individuum megnyilvánulása, a mesteri kézjegy, az esztétikai érték a mérték.

Leonardo festőiségében is benne van az a virtuozitás, amely vázlataiban, eszközeiben, írásaiban – olyan szakmai háttérrel, a tökélyre törekvő igényességgel, ami kevesekre jellemző a művészetek történetében.

Végül, 1513–1516-ban festette meg a *Bacchust* (olaj, fa, 117 × 115, Párizs, Louvre), mely a *Keresztelő Szent János* (1509 k., olaj, fa, 69 × 57, Párizs, Louvre) képzetbeli metamorfózisnak is felfogható. Ez utóbbi festmény rejtélyes, idealizált, sem nem férfi, sem nem nő, mert nem emberi figurája akár Bacchusként is felfogható. Kétségtelen, Leonardo akkori írásaiban már a nemek összeolvadását feszegeti, a hermafrodita titokzatosság testi és mentális vonatkozásai foglalkoztatják.

Mindkét festményhez készített vázlatrajzokat. Az utolsó években behatóan tanulmányozta az emberi embriófejlődést, a geológiát és az emberi életet párhuzamba állította a Föld történetével: egyszerre volt költő és természetfilozófus.

Nem sokkal halála előtt készített *Özönvíz* című rajzsorozata (ma Windsorban, a Royal Libraryban) olyan kifejezésbeli magasságokba emelkedett, ahova azóta sem követte senki. A szélben, viharban kavargó hullámok élnek – s ezzel alig mondtunk valamit valóságosságukról. Tökéletességükről.

Leonardo rajzainak mennyisége felmérhetetlen. Hiszen nemcsak festményeihez készített megszámlálhatatlannak tűnő tanulmányrajzot, hanem írásai mellett a tudós és anatómus Leonardo is rajzokkal illusztrálta mondanivalóját. Az emberi test felépítésének feltárásában úttörő a szerepe, s felfedezéseit rajzokon is megörökítette (a leghíresebb az emberi magzatról az anyaméhben, 1489-ben). Gyakran boncolt az egyház tiltása ellenére, ezeket is dokumentálta rajzaiban. Anatómia, optika, mechanika, vonalszerkezet, repülőszerkezet, gépek, tűzérési fegyverek, emberi arkifejezések, koponyacsontok, fák, növények, geometriai alakzatok, lovak, ruharedők, toszkán táj, fejpropozíciók – felsorolhatatlan, mi mindent rajzolt meg, s hányféle változatban.

Rendkívüli mennyiségű írás maradt utána. Festészetről, tudományról, repülésről, hadi eszközökről... Egész életében folyamatosan írt és rajzolt, kéziratok (kódexek), jegyzetfüzetek sokaságát töltve meg balkezes tükörfírásával és gondolatait, személyes dolgait, érdeklődéseit, ötleteit rögzítő rajzokkal. A számtalan főlíás ma már kibogozhatatlan. A kéziratokat Francesco Melzi, a hú tanítvány örökölte és őrizte 1570-ben bekövetkező haláláig. Azután szétszóródtak Madridba, Milánóba, Párizsba, Angliába, az Egyesült Államokba. Csak néhányról: a *Codex Atlanticum* (Milánó, Biblioteca Ambrosiana) 1478-tól 1519-ig rajzok sokaságát tartalmazza Leonardo mechanikai, matematikai, asztronómiai, fizikai, földrajzi, botanikai, kémiai és anatómia tanulmányaiból, számos előtanulmányt festményeihez, írásokat a fény- és árnyékelméletről, optikáról, perspektíváról. Van egy kisméretű jegyzetgyűjteménye (21 × 15, Torino, Biblioteca Reale) a madarak repüléséről. A windsori Royal Library tulajdonában található lebilincselő, ma is rendkívül érdekfeszítő anatómiai rajzainak korpusza, nagyjából 200 főlíás. 1507–1508 teléig egyházi tilalom miatt nem boncolhatott rendszeresen, ekkor nyílt lehetősége egy idős, természetes halállal elhunyt férfi testnek felboncolására és rajzolására Firenzében, a Santa Maria Nuova-kórházban. A szem, az agy, a koponya, a gerinc, a csontozat, a szív, a tüdő, a nemi szervek s mindezekhez írások is.

Felfoghatatlan, hogyan fért bele ennyi terv és alkotás, gondolat és írás, ötlet és kivitelezés egyetlen emberi életbe. Pedig részt vett előtte a Mediciek, majd a milánói s végül a francia udvar életében, mindennapjaiban, tervezte az ünnepi díszleteket is.

1513-ban Leonardo Rómában tartózkodott, és nem kapott érdemi megbízásokat. 1514-ben Rómába, majd Bolognába látogatott, aztán visszatért Milánóba. 1516-ban I. Ferenc francia uralkodó udvari festője lett. 1517-től az Amboise-hoz közeli Cloux-kastélyban lakott, és ott hunyt el 1519-ben.

Mi mást tehet felfoghatatlan léptékű tehetségével szemben, a hátrahagyott hatalmas mennyiségű rajz, terv, vázlat, írás, felülmúlhatatlan mesterségbeli tudása és megnevezhetetlen szépségű festményei láttán az utókor, mint fanyalog: nem fejezte be a műveit (pl. számos építészeti vázlata van, melyet Bramante és mások megvalósítottak, de egyetlen épület sem maradt fenn, ami neki tulajdonítható), nem fejezte be a perspektíváról szóló tudományos írásai összegyűjtését sem.

Számos festő sorolható a tanítványai közé – Boltraffio, Giampietrino, Marco d'Oggiono, Cesare de Sesto, Antonio da Monza, Bernardino Luini stb. –, követőjének azonban egyik sem nevezhető. Nem beszélve arról, ami a lényege a gondolkodó, kísérletező, újító Leonardónak – ami csak ő és megismételhetetlen.

Michelangelo Buonarrotti (teljes neve Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475–1564) már életében is rendkívüli megbecsülés övezte. Építész, szobrász, festő, költő – s mindegyiknek monumentális. Az elszegényedett nemesi család Capreséből Firenzébe költözött, a 13 éves Michelangelo előbb Domenico Ghirlandaio festőműhelyében, majd Bertoldo szobrásznál tanul. Hamarosan beköltözik a Medici-palotába, s részt vesz az ottani irodalmi és tudományos társaság összejövetelein, maga is ír verseket. 1492-ben, Lorenzo Medici halála után Velencébe, majd Bolognába, végül Rómába menekül Savonarola teokratikus hatalma elől. Az örök városban 1497–1499-ben készíti el a *Pietà* (174 cm) című márványcsoportját (Szent Péter-bazilika, Róma, Vatikán). Egy zseniális fiatalember (mindössze 22–24 éves!) műve a fiatal Madonnáról és az ölében fekvő fiatal férfitestéről. A kétalakos szobron a halott Krisztus, mint egy kisgyermek, fekszik a Szűz ölében. Olyan, mint bárki emberfia. A kompozíció tökéletes, az emberi test magas szintű ismeretéről tanúskodik. Szabályos emberméretű szobrot rendeltek tőle. Számos német és francia *Pietà*-szobor után az itáliai művészetben ez az első. Sokan lemásolták, és számtalan későbbi művész szoborcsoportjának szolgált mintájául (1972-ben egy örült magyar vandál módon megrongálta, gondosan restaurálták).

1501-ben tér vissza Firenzébe, ahol addigra kivégezték Savonarolát. Ekkor születik a *Dávid* (1501–1504, márvány, 434 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia), melyet a kortársak *il Gigante* néven becéztek. A szobor Donatello *Dávid* szobrával együtt Firenze város politikai szimbólumává vált. Eredetileg a dóm még üres tetejű támpilléreire szánták, ez magyarázza kolosszális arányait. Ez a Dávid már nem a bibliai pásztorfiú, hanem emberfeletti hős, avagy reneszánsz férfi. A mezítelen alak nem kerülhetett templomba, így a Palazzo Vecchio előtt állították fel (1873 óta a Galleria dell'Accademiában, a Szépművészeti Akadémia épületében van, a térre másolat került).

1500-ban telepszik le Firenzében Leonardo és 1504-ben Raffaello – Michelangelo egyiküket sem kedvelte életfelfogásuk miatt.

1505-ben II. Gyula pápa Rómába hívja, ekkor 30 éves. II. Gyula óriási méretű síremlékre vágyott, ennek töredéke készült el márványból, több fázisban, több megrendelésre 1505 és 1542 között: a monumentális (1513–1516, 235 cm) *Mózes*

(San Pietro in Vincoli, Róma), a *Lázadó rabszolga* (235 cm, Párizs, Louvre), a *Hal-dokló rabszolga* (1513–1516 k., 229 cm, Párizs, Louvre), a *Győzelem* (1520–1525, 261 cm, Firenze, Palazzo Vecchio) és még három rabszolga szobra. Michelangelo maga választotta ki a márványtömböket Carrarában. A munkát többször is leállították.

1521–1534 között Firenzében dolgozik a San Lorenzóban *Lorenzo de' Medici* és *Giuliano de' Medici síremlékén* (márvány, 178 és 178 cm). Egymással szemben, csaknem szimmetrikusan helyezkednek el, a lábazati rész fölötti falfelület három fülkére osztott.

Kárpótlásul a síremlék munkálatainak abbamaradása miatt II. Gyula 1508-ban megbízta, hogy fessen freskókat IV. Sixtus pápa egykori vatikáni házi kápolnájának falaira. Szinte egyedül festette meg négy év alatt a világ legnagyobb mennyezetképét. 1512-ben Mindszentekkor leplezték le a freskót. Még egyszer visszatért, hogy 1535 és 1541 között megfesse *Az utolsó ítéletet*, a világ legnagyobb oltárképét. A hatalmas freskón a Sixtus-kápolnában 343 figura látható. Ismerjük az egyes képmezők szereplőit, a hét próféta és az öt szibilla nevét. A négy sarokcsegyen (gömbhálózat alakú boltozati elem) freskói a zsidóság történetéből vett jelenetek: *Dávid legyőzi Góliátot*, *Eszter története*, *Hámán megbüntetése*, *Mózes* stb. A középső mező freskói a világegyetem és az ember megteremtése, bűnbeesés, Noé története. A keresztény teológiai programban klasszikus ókori témák, a freskósorozat ikonográfiája összetett, bonyolult.

Ma gyakran hangsúlyozzuk: az európai kultúra görög–római és zsidó–keresztény hagyományokra, elemekre épül. Mintha Michelangelo ezt a szemléletet alapozta volna meg, festette volna meg a Sixtus-kápolnában. Mintha II. Gyula ideái, politikai programja is erről szóltak volna, és ezt akarta láttatni, megörökíttetni a szobrász Michelangelóval, akinek így nyílt lehetősége azt is megmutatni, milyen zseniális festő és rendkívüli gondolkodó. Róma II. Gyula alatt újra úgy uralkodott, mint az ókorban. A freskósorozat az új Rómát szolgálta úgy, hogy a régit is átemelte, s még a zsidó Bibliát és az Újszövetséget is annak érdekei alá rendelte. Róma az Örök Város, a Sixtus-kápolna freskói az Örök Városról, az öröklétről, az üdvtörténet örökkévalóságáról szólnak.

Michelangelo két kedvenc olvasmánya a *Biblia* és Dante *Isteni Színjátéka*. Freskói e két monstrummű hatása a meghatározó. Michelangelo korlátlan tervezői szabadságot kapott! A pápa és a festő becsvágya az egész művészettörténet egyik legkiemelkedőbb teljesítményét eredményezte. A hatalmas mennyezet gazdag színvilágában két szín domináns: a zöld és a bíbor, a misék liturgikus színei. Az alakok méretének szándékos megnövelése arányos a nézőtől vett távolsággal. Alkalmazta a térbeli illúzió fogásait, ezzel jóval megelőzte a barokk freskókat. Önmagát gondolatokba mélyedve festette meg *Jeremiás próféta* alakjában. Oldalakat lehetne írni az évszázad csodás, robusztus, egyedi mesterművének jeleneteiről, szereplőiről, az alakok szobrászi-plasztikus, atlétikus megformálásáról, határozott vonalkezeléséről, ember- és világgépéről.

A kápolna alsó oldalfalainak freskóit IV. Sixtus kérésére firenzei és umbriai festők készítették. Nem akárhik – Botticelli, Ghirlandaio, Signorelli, Pinturic-

chio, Perugino, Cosimo Roselli, Piero de Cosimo – festették meg az egyenes síkú, négyszögletes falmezőkön a Mózes és a Krisztus életéből vett jeleneteket. Föléjük került a hatalmas mennyezetre Michelangelo színekből, formákból alakított univerzuma. Mintegy betetőzése ennek, hogy 24 évvel később – 1512 októberére végén lett kész a mennyezet (II. Gyula pápa egy év múlva meghalt) –, 1536-ban kezdte meg III. Pál pápa megbízása alapján a Sixtus-kápolna oltárfalán *Az utolsó ítélet* freskót. Lefaragta az oltárfal peremszegélyének stukkóját, hogy annak helyét is felhasználja. A kompozíció a tízparancsolat tábláinak körvonaltát veszi fel. Az emberi testek hatalmas vihara: az igazak a mennybe emelkednek, a kárhozottak lehullanak. Középpont a robusztus Krisztus, aki egyszerre Herkules és Apollón, ítélkező, felemelt karja irtóztató erejétől még anyja, a törékeny Mária is visszahőköl. A kompozíciót most is befolyásolta Dante költészete, *Isteni Színjáték*ának pokolbéli jelenetei és a klasszikus ókor mítoszai is. Kharón, aki ladikjával átkel az Akherón folyón, ez utóbbi példája. Ismét szintézis: görög-római és zsidó-keresztény hagyományok, univerzális szemlélet. Abban, hogy a nézőnek kell megtalálnia az irányt a kompozíció tüzetes megnevezéséhez – mivel nem rendezett a kép – Michelangelo a barokk festészet előfutárának is tekinthető.

A Szent Bertalan kezében csüngő lenyúzott emberbőrön Michelangelo hátborzongató önarcképe. Sokan értelmezték *Az utolsó ítélet* freskót a *dies irae* – a harag napja – tragédiájaként, mások a nehéz sorsú, idősödő, meggyötört művész vallomásaként a létezés tragikus mivoltáról.

Egy kései szonettjében így ír:

*Sok faragott bábúmmal mire mentem,
Ha most végül is úgy járok, ahogy
Ki tengert megjárt s parti sárba rekken?*

*Ami egykor hírt és nevet adott:
Ide juttatott a híres művészet;
Szegény öreg, más szolgálja vagyok.*

S belepusztulok, ha még hosszan élek.

(Szonett. Rónay György fordítása. In *Michelangelo Buonarrotti versei*. Magyar Helikon, Budapest, 1959)

1542 és 1545 között befejezte, illetve végül is 1545-ben építették föl II. Gyula síremlékét (márvány, Róma, San Pietro in Vincoli). Középre került az 1513–1516 között készült *Mózes*, aki feltehetően II. Gyula pápát és Michelangelót magát is szimbolizálja. Régebben úgy értelmezték a monumentális, tekintélyt parancsoló, görög-római szobrok testi és lelki erejét sugalló szobor zaklatottságát, hogy azt az állapotot mutatja meg, amikor Mózes kétségbeesett dühében már széttörte a tízparancsolat kőtábláját. Újabban inkább úgy vélik, azt a pillanatot örökí-

tette meg, amikor Isten közli Mózesrel, hogy nem léphet be az Ígélet Földjére, hisz elkövette a legszörnyűbb bűnt: embert ölt.

1545-ben Rómában, a Vatikánban megfesti a *Szent Pál megtérését* és 1550-ben a *Szent Péter keresztre feszítését*. Öregen is remek szobrokat alkotott kései *Pietà*-csoportjaival. 1547–1555 között Firenzében készült *Pietà*-ja (márvány, 226 cm, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) egyáltalán nem hasonlít a fiatalkorira. Az két-, ez négyfigurás. Ott az anya tartja ölében, csaknem vízszintesen a fiatal férfitestet, itt a csuklyás Nikodémusz tartja, csaknem függőlegesen az összecukló halott testet. Nikodémusz Michelangelo önarcképe (talán saját sírjára szánta az egy tömbből faragott rendkívüli kompozíciót?). Az új Szent Péter-székesegyház kupolájához készített tervei mindvégig megmaradó szellemi frissességéről tanúskodnak. Halála előtt közvetlenül is egy *Pietà* szobron dolgozott (1552/3–1564, márvány, 195 cm, Milánó, Castello Sforzesco). Mária magas, sziklás talapzaton állva tartja Krisztus testét, összefonódásuk a feltámadásra utal. Már nem tudta befejezni, pedig az is újítás, hogy az emberi léptékű Krisztus álló helyzetben van.

Még nem beszéltünk Michelangelóról, az építésről. A ma is lenyűgöző, nagyszabású, nagy léptékű római *Palazzo Farnese*, a *San Pietro-templom* és a *Capitolium tér* miatt vissza kell térnünk hozzá. A reneszánsz térbeli világában ő fedezte fel ismét az időt, mint ahogy freskófestőként is. A vizuális élményhez a mozgást társítja, végig kell menni, mozogni kell, hogy akár a San Pietróban, akár a világ legharmonikusabb, legtökéletesebben szerkesztett szimmetrikus terén létrejön az a dinamikus, ünnepélyes, meglepő térélmény, amelyet ő tervezett. A cselekvő, aktív ember a mérce, a valóságos emberi erő, s nem az ideák, a formák szépsége. Michelangelo terei az emberi cselekvőképességgel telítettek.

Sokak szerint Michelangelo nagysága abban rejlik, hogy az önerejére ráébredt ember – az új ember – küzdelmes létét ábrázolja minden munkájában, a fiatal, tettere kész *Dávid*-ban csakúgy, mint az indulatait visszafogó aggastyánban, *Mózes*-ban, a monumentális Sixtus-kápolna Biblia ihlette freskóiban csakúgy, mint a szobortestemberek örvénylő látomásában, *Az utolsó ítélet*-ben.

Az érett reneszánsz harmadik kiemelkedő alkotója Raffaello Santi (1483–1520). Előbb Urbinóban apjától, majd Perugiában Peruginótól tanulta a mesterséget. Korai híres műve az 1504-ben festett *Lo sposazio della Vergine* (*A szűz házasságkötése*). 1508-ban II. Gyula pápa őt is Rómába kérte a pápai lakosztály terveinek kifestésére. Félköríves, tágas falfelületeken ábrázolta a teológiai *Disputát* (*Vita az oltáriszentségről*) és *Az athéni iskolát*, közepén a beszélgető Platón és Arisztotelész alakjával. Peripatetikus módon haladnak át a magas csarnok közepén. Platón, az ideatanok képviselője felfelé, az eszmék birodalma felé mutat kezével, Arisztotelész, a természettudós lefelé, a föld felé. Sokak szerint Platón Leonardo arcát viseli, Arisztotelész pedig Bramantéét, a Szent Péter-bazilika építészéét. Raffaello önmagát is odafestette a legszélső, jobb oldali pillér mellé.

Az ókori szellemiség iránti elkötelezettségét leginkább *Galatea diadalmenete* című freskóján (1512 k., Róma, Villa Farnesina) fejezi ki. Az egyes alakok a har-

monikus kompozíciónak rendelődtek alá, a testmozgás a lélek és az érzelmek életre keltését szolgálja.

Megtanult mindent, amit Leonardo és Michelangelo újításaiból magáévá tehetett. Michelangelo ezt nem is bocsátotta meg, 1541-ben írott levelében panasolja: „...tőlem kapta mindazt, amit a művészetről tudott.”

Számos portrét festett Rómában: *X. Leó pápa* (1518–1519), *II. Gyula pápa* (1511–1512), *La Donna Velata* (1576), *Baldassare Castiglione* (1515–1516). *Sixtusi Madonnája* (1513–1514, olaj, vászon, 256 × 196, Drezda, Zwinger) a legismertebb és a legtöbbet elemzett festménye – írók, filozófusok által is –, gyakran emlegetik úgy, mint a reneszánsz műalkotás mintapéldányát. Vannak, akik szerint II. Gyula pápa látható a baloldalt térdeplő Szent Sixtusként. A budapesti Szépművészeti Múzeumban látható az *Eszterházy Madonna* (1508 k., tempera és olaj, fa, 28,5 × 21,5 cm). Tökéletes háromszög-kompozíció, a szem, a test és a kézmozgások a figyelmet a térdeplő gyermek Keresztelő Szent János kezében tartott mondatszalagra irányítják, melyen – a keresztény művészeti hagyományoknak megfelelően – a Krisztus kereszthalálára vonatkozó jövődőlést kellene olvasnunk. A szent Firenze védőszentje, ezért ez a képtípus nagyon népszerű volt. Finom melankólia, csendes belenyugvás lengi be a festményt. A szoborszerű testek mögött nyitott, harmonikus táj, érződik a leonardói hatás. A *Krisztus színeváltozása* (1518 k., olaj, fatábla, 405 × 278, Róma, Pinacoteca), Raffaello utolsó festménye tökéletesen megfelel annak, amit Alberti a perspektíváról, az új szemléletű festészetről írt tanulmányában. Két téma kapcsolódik egybe: a ragyogóan megvilágított, felemelt karú Krisztus Mózes és Illés között lebeg az égen, alattuk, a földre borulva tanítványai, Péter, János és Jakab. Az előtérben, a kép alsó felében Simon figyelmét élénk gesztusokkal terelik a vak fiúra, vaksága ellenére egyedül ő látja Krisztus mennybemenetelét, a színeváltozás vízióját. Baloldalt, a sarokban, könyvvel a kezében Jakab ül, a tanítvány. A szereplők élénk kézmozgása az események jobb megértését segíti. Minden mozgás, szín, kompozíciós elem a kép jelentésének és értelmezésének van alárendelve. A festmény klasszikus példája a reneszánsz festészetnek.

Az itáliai kora reneszánsz építészethez Európában elsőként a Magyar Királyság zárkozott fel. Az Anjouk óta nálunk komoly szerepet játszott Itália, s nemcsak a politikában. Mátyás király és a nápolyi Beatrix 1476-ban kötött házassága után itáliai mesterek, művészek jöttek az országba, akik reneszánsz stílusban építettek át a gótikus palotákat Budán és Visegrádon (pl. Giovanni Dalmata, Chimenti Camicia). Megépült Esztergomban a Bakócz-kápolna (1506–1519).

Angliába csak a 16. század első felében érkeznek itáliai építészek, hogy meghonosítsák a reneszánsz formákat (pl. a Hampton Court Palace Londonban). Új templomok alig épültek, a 16. század második felében a világi épületeket németalföldiek, németek tervezik (pl. Cornelis de Vriendt antwerpeni mester). Az angol reneszánsz kastélyok jellemző emléke a nottinghamshire-i Wollaton Hall (1588) és a londoni Banqueting House (Bankett-csarnok). A reneszánsz szobrászatot is itáliai mesterek teremtik meg Angliában, kiemelkedő reneszánsz festő-

jük, ifjabb Hans Holbein német – igaz, hosszú időre ő határozza meg az angol festészetet.

A franciák az itáliai vesztes háborúik során ismerkedtek meg a reneszánsz stílussal, és jó nevű művészeket csábítottak a francia főúri udvarokba. I. Ferenc egyenest Leonardo da Vincit. Az első francia reneszánsz épület I. Ferenc Loire-völgyi blois-i kastélya (1515–1524). A leghíresebb a chambord-i kastély (1519–1550), ez már valóban megfelel a reneszánsz követelményeknek, alaprajza is itáliai tanultságra vall. Philibert Delorme (de l’Orme, 1512 k. – 1570) a chenonceaux-i kastélyt és Fontainebleau kastélyában II. Henrik galériáját készíti. A 16. századi francia reneszánsz építészet kiemelkedő és közismert emléke a párizsi Louvre háromszintes szárnya (1546–1551). Tiszta, harmonikus, klasszikus formák, a tömegképzésben és a tagozásban is látszik az itáliai hatás, ezzel együtt is összetéveszthetetlenül francia Pierre Lescot (1510 k. – 1578) és Jean Goujon (1510–1566) irányítása nyomán. A francia reneszánsz építészetben a tömegforma bontottabb, mint az itáliaiban, a meredek hajlású, sokszor díszes kéményekkel gazdagított magas tető és a főpárkány fölé emelkedő, oromzatos tetőablak jellemzi.

A reneszánsz a francia festészetben még nehezebben terjedt, mint az építészetben. Jean Fouquet (1412–1480) 1450 körül festette *A meluni diptichon* Madonnáját (Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts). Jean Clouet 1516 után festette meg *I. Ferenc* arcképét (Párizs, Louvre).

Német területen a 16. század második felében bővülnek a régebbi kastélyok új reneszánsz szárnyal, a gazdag kereskedőváros – Augsburg, Nürnberg, München – patrícius-lakóházainak stílusa is ekkor alakul ki. Jellegzetes német reneszánsz épület a heidelbergi várkastély és a nürnbergi Pellerhaus. A lengyeleknél az első nagy hatású reneszánsz mű a királyi palota, a krakkói Wawel átépítése, az oroszoknál is itáliai hatásra az Uszpenszkij-székesegyház és a Vaszilij Blazsennij-székesegyház Moszkvában.

A németalföldi, német reneszánsz festészetet aprólékos, pontos környezetábrázolás és finom lélektani realizmus jellemzi. Nagyon sok jelentős reneszánsz festőjük közül néhány: Hans Memling, Dirk Bouts, Matthias Grünewald, Albrecht Dürer, ifj. Hans Holbein, Lucas Cranach, Hieronymus Bosch, id. Pieter Bruegel. Néhányukról külön is írunk.

A német, sőt az egész európai festészet egyik kiemelkedő művésze, Albrecht Dürer (1471–1528) festő, grafikus, ötvös, könyvkiadó, művészeti író, nemcsak a német reformációnak, hanem a reneszánsznak is a legismertebb képviselői közé tartozik. Önarcképeiből jól ismerjük magabiztos, büszke személyét, előtte senki sem örököltette meg ennyiszer saját arcát. Mindössze 29 éves, amikor 1500-ban Krisztusként festi meg önmagát. A nézővel teljesen szembeforduló mellkép, a szakrális és a köznapi szféra összekapcsolásaként Isten-Emberként jeleníti meg önmagát. Ez a szimmetrikus, frontális ábrázolás addig csak a Krisztus-képek kiváltsága volt. Dürer vallásos, mélységesen hívő ember, szó sincs hát istenkáromlásról. Sokkal inkább Luther követőjeként a szenvedő Krisztussal azonosult

és az Istenfia-Emberrel, aki megtapasztalta az emberlét keserűségeit, hogy igaz közvetítővé váljon az Ég és a Föld között. Van színpadiasság a műben, de ez a kor jellemzője is.

Nemcsak tollrajz- és olajfestmény-önarcképei, hanem az a képessége, hogy tökéletes pontossággal tudott lerajzolni bármit – szüleit, mesterét, tárgyakat, növényeket, állatokat –, kortársai szemében is valóságos csodának tűnt, és ma is lenyűgözve nézzük a pontos leképezést, mely ugyanakkor újratерemtése a valóságos látványnak. Akvarelljei, ecsetrajzai, tollrajzai, szénvázlatai, temperái, bármilyen eljárással készült tanulmányai zsenialitásának bizonyítékai.

Valószínű, hogy ősei a Gyula melletti Ajtós községből származtak, apja magyar aranyműves (Ajtós: németül Türier, nemesi előnévként használták a Dürert). Már gyermekkorában megmutatkozott váratlan rajzkészsége, 13 éves kori önarcképe rendkívüli megfigyelőkészségről tanúskodik, kétségtelen: csodagyerek volt.

A fametszés technikáját Michael Wolgemut német festő, grafikus műhelyében tanulta. Vándorévei során (1490–1494) Colmarban Martin Schongauer hatott rá. Bázeli, Strasbourg, Németalföld, Nürnberg után Velence következett. Meghatározó élmény számára az itáliai reneszánsz, Mantegna hatása rézkarcain is érezhető. Második velencei útja (1505–1507) után eljutott Bolognába, Ferrarába, Rómába. Bellinivel való kapcsolata révén ismerte meg Leonardo da Vinci műveit.

1494-ben ismerkedett meg Bölcs Frigyes szász választófejedelemmel, élete végéig legfőbb megrendelőjével. 1512-ben Miksa császár benne találta meg azt a művészt, akivel megvalósíttatta nagyszabású terveit. Dürer három portrét is festett a császárról. Miksa császár egy történelmi és családtörténeti krónikában örökítette meg a maga és a családja dicsőségét. Dürer és műhelye részt vett a *Diadalkapu* elkészítésében: 192 db fametszet áll össze óriási diadalívvé. A császárról készített fametszet az első abban az arcképsorozatban, amelyet jelentős személyekről készített. Rotterdami Erasmus, Bölcs Frigyes, Willibald Pirckheimer portréját rézmetszetben örökítette meg. Az egyéni vonásokat hangsúlyozta festett arcképein is (pl. *Michael Wolgemut arcképe*, 1516, *Johann Kleberger portréja*, 1526). 1498-ban jelent meg 15 fametszetből álló *Apokalipszise* latinul is, németül is. Vonalazott felülettel érzékeltette a fény- és árnyékhatást. Óriási sikert aratott, mert a világ végéről szóló számos evangéliumi jóslat a háborúkkal teli korszakban valóságosnak tűnt. Még két hasonló nagyságú, rendkívüli metszetsorozatot készített, a *Mária élete* és a *Nagy Passió* sorozatokat. A német és az itáliai reneszánsz stílus tökéletes egységét valósítja meg.

Elkötelezettségéről tanúskodik a reformáció, a humanizmus, az új teológiai szemlélet mellett leghíresebb rézmetszete, a *Melankólia* (1514), a *Szent Jeromos dolgozószobájában* rézmetszete (1514) és a mestermű, a csúcspont, *A Lovag, a Halál és az Ördög* (1513) című grafikája. Dürert egész életében foglalkoztatta a közeli halál gondolata (mindössze 57 évesen halt meg), és nagyon is átélte, érzékelte az általános emberi rettenetes hangulatát, a világvégevárását az 1500. évforduló miatt, a parasztháborúk iszonyatát, a pestist, az éhínséget. Szentül hitt az Apo-

kalipszis lovasaiban, Luthert „Isten eszközeként” fogadta. Szenvedésekkel teli világban élt, és híres, egyedülálló rézmetszeteiben, grafikáiban azt a világot teremtettené újá, amelyet ismert. Kreativitása, látomásai, gondolatai és utolérhetetlen rajzi készsége messze a szörnyű kor fölé emelik – mint azóta is sokszor sok művészt –, e műveinek lényege a kérdés: hová? hogyan? merre? S persze megválaszolhatatlanul.

1518-ban találkozott a Nürnbergben tartózkodó Luther Mártonnal, akinek ajándékozott metszeteiből.

1520-ban feleségével együtt Németalföldre utazott, késői műveire nagy hatással volt a németalföldi festészet technikája, színvilága, kompozíciós stílusa. 1521-ben festi meg *Szent Jeremost* (olaj, tábla, 60 × 48, Lisszabon, Museu Nacional de Arte Antigua).

1526-ban Nürnberg városára hagyta *Négy apostol* (1526, olaj, tábla, 215 × 76, München, Pinakothek) címen ismert két táblaképét, amely köré az Újszövetségből vett idézeteket írt Luther Márton fordításában. Hitt és bízott a reformátorban, rézkarcaival, fametszeteivel is mellé állt a vallásújításban. Sokszorosított grafikáiban a lutheri tanokat népszerűsítette. Élete végén művészetelméleti munkái kiadásáról is gondoskodott, ezek nagy hatással voltak a kortársakra.

1528 áprilisában sírkövére vették: „Mi bennem halandó volt, a holt által tartatik.” Nagyon gazdag nürnbergi polgárként halt meg, gyermektelen feleségére óriási vagyont hagyva. De mi ez a szellemi vagyonhoz képest, amit a reformációra, majd a művészettörténetre hagyott? Életműve a reneszánsz összegzése és nyitás az új irányok felé.

Jelentős német művész Matthias Grünewald (eredetileg Mathis Gothardt, 1480 k. – 1528), nevét és születési dátumát illetően is számos, egymásnak ellentmondó vélekedés van érvényben. Korai *Keresztre feszítés* című művén már az MG monogramot használja (ám még nevében sem lehetünk biztosak). Valószínűleg Würzburgban született, tanuló- és vándorévei után 1504-től 1512-ig Aschaffenburgban az érseki udvar, 1516-tól Brandenburgi Albert, majd a mainzi herceg szolgálatában állt. 1526–27 között Majna-Frankfurtban vendégeskedett, 1527-től haláláig Halléban élt. Kevés adatot ismerünk életéről. Monográfusai feltételezik, hogy Szent Brigitta, a svédországi misztikus írásai befolyásolták vallásosságát, hitét. Hagyatékában megtalálták Luther írásait is és egy németre fordított Bibliát.

Az általa festett képek tükörképei annak a vallási forrongásnak, amely az 1500-as években egyaránt jellemezte az írástudókat és az írástudatlan parasztokat.

Korai képei elvesztek, a *Krisztus kígyúnyolása*n (1503, olaj, tempera, vászon, München, Alte Pinakothek) már tökéletesen kész, önálló művészként jelenik meg. Művészetének alaptémája a keresztre feszítés, melyet nagyon sokszor festett meg, újra és újra, saját víziói és nem a középkori hagyomány szerint, mely a passió ezen jelenetét jelképesen fogta fel: nem történelmi eseménynek, hanem a krisztusi áldozatban naponta megújuló, örök időkre érvényes krisztusi szenvedésnek.

déstörténetnek. A 15. században, főként német festőknél, már megjelenik a drámaiság, a szenvedélyes átszellemülés. Grünewald felrúg minden érvényben lévő szabályt a kifejezés, a pszichológiai tolmácsolás érdekében. Visszatér a gótikus felfogáshoz. Az anatómiai tényeken, a kötelező arányokon, egymáshoz viszonyított mértékeken is átlép, különböző méretű figurákat állít egymás mellé, ha a téma, a tartalom így kívánja. A kifejezés, a gesztusok érdekében megnyújtja és kitekeri a végtagokat, ha kell, a plaszticitásról is lemond. Színhasználata annyira merész, öntörvényű, hogy nem mondhatunk mást: szokatlanul modern. Ízig-vérig expresszív művész, minden képi eszköz a kifejezést szolgálja.

Tulajdonképpen két korszak között áll. Az előző és a következő egybeolvasztása: a gótikáé (beleértve a kora gótikus evangeliáriumok képi világát) és a még meg sem született barokké (ahogy például a fénnel bánik, vagy ahogy hullámozóan mozognak az öltözékek). Mindezek mögött Grünewald lángoló, misztikus, fantasztikus hite húzódik.

Főműve az *Isenheimeri oltár* – különös mű a festészet történetében. Egy különös gyülekezet előtt, félreeső helyen áll, egy elzártsi kis településen, az isenheimeri antonita kolostorhoz tartozó templomban. Nem egy kulturális központ székes-egyházában, de még csak nem is egy népes város fallal körülvett templomában! Egy járványkórház megosztott templomhajójában (elől a rend tagjai, a beteggondozók, hátul az elkülönítetlen betegek) áll a 16 méter magas, csaknem 6 méter széles oltár, Matthias Grünewald szenvedélyes, drámai hangvételű alkotása. Középuitt a sebekkel, vérömlenyekkel teli, vérző arcú Megfeszített, jobbról Keresztelő Szent János Isten bárányával, balról a sovány János, a fájdalomteli tanítvány a halottsápadt, összerogyó anyával, Máriával. Kettejük előtt térdelve a jajveszékítő Mária Magdolna adja át magát a gyász irtózatának, lazacszínű ruhája, leomló szőke haja furcsa kontrasztja környezetének. Az arcok rettenetes fájdalomtól torzultak, az agyonkínzott halott krisztusi test látványa már-már elviselhetetlen. Lábazatként a *Keresztre feszítés* alá a *Sírbatételt* festette, mintegy lelki megnyugvasként a felette lévő zaklatott és zaklató képhez.

Az oltárkép zárt állapotában a középső táblán van a nyugtalan, mozgásokkal teli *Keresztre feszítés*, a hét, merev szárnyon egy-egy szent hatalmas alakja. Balra *Remete Szent Antal*, a bélpoklosok s egyben az isenheimeri oltár védőszentje. A méltóságteljes aggastyán mögött egy ördög töri be éppen az ólomfoglatatú üvegablakot, ez utalás azokra a kísértésekre, melyeket a szentnek kellett kiállnia a démonoktól megkínzottan (valószínűleg Guido Guersi, az apátsági rend előjárójának portréja, ő adta a megbízást a festőnek a nagyméretű oltár elkészítésére). Jobbra *Szent Sebestyén* áll kínzóoszlopa előtt, nyilaktól átjárt testtel, kezét imára emelve, pestisjárvány idején ő is közbenjárásért könyörög, ezért kerülhetett az oltárra.

Ünnepnapokon kinyitották a nyomasztó hangulatú oltárt és a Kálvária-hegy rémséges, rémült gyásza helyett láthatóvá váltak a karácsonyi ujjongás képei.

A bal oldali táblán, egy napfényben úszó templomtérben az *Angyali üdvözlés*. Mária bájos, vidám parasztlány, aki visszahőköl a beviharzó, roppant méretű, mozgalmas, dinamikus (és barokkos!) angyaltól. A színpadszerűséget még fo-

kozza egy valóságos piros függöny az előtérben. A középső oltárkép két részből áll: az *Angyalkert* az érzék feletti világ megjelenítése. A templom előtt térdeplő, túlsordult boldogságú angyal gambán játszik, gyönyörű hangszere, lebegő ruházata, külső megjelenése összhangban van a belső térben zajló fényes, mágikus eseményekkel. Jobboldalt az *Istenanya a kertben*, ez a Mária egyrészt egy vérbő rajnai parasztasszony-anya, másrészt átszellemített arcú égi lény. Mellette, a földön, az istállóban a szülésre utaló bölcső, fürösztő dézsa, a betlehemi pajta berendezési tárgyai. A háttér nem e világi, erősen kontrasztos az előtér földi valóságával. A kék és a fehér színek az égen a Szentlélek jelenlétét bizonyítják, a narancsos nagy folt Isten misztikus jelenvalóságát. Ez a fényesség a jobb oldali táblán teljesedik ki: *Krisztus feltámadása* elkábítja az előtérben szerteguruló római katonákat. Krisztus vakítóan sugárzó aura fénykörében száll felfelé, arca szinte egybemosódik a ragyogó fénnel, teste körvonalai szinte lángolnak, csak az öt seb vörös foltja rajzolódik ki látványosan. A feltámadás csodáját a festő ragyogó, erőteljes színekkel érzékelteti.

Még harmadik rétege is van a szárnyas oltárnak, mely *Szent Antal* tiszteletére készült: a faragott oltárszekrény közepén ül, mellette kétoldalt *Szent Ágoston* és *Szent Jeromos* szobrai. A bal oldali szárnyon Grünewald a rend védőszentjét, Remete Antalt remeteként ábrázolja, akit meglátogat a százévesnél is idősebb Szent Antal (feltehetően Mathias Grünewald saját arcát festette meg). A jobb oldali szárny *Szent Antal megkísértése*, az alattomosan támadó ördögök láthatók a legkülönbözőbb kísértők állatszerű alakjában rémisztő fogakkal, karmokkal. Angyalok harcos serege jelenik meg, hogy elűzze a lökdösődő, ijesztő, torz külsejű, fantázia szülte rémalakokat.

Grünewald saját, egyéni, mindenki másétól különböző vízióit festi, s mint ha nagyon is járatos volna az ember alatti, démonikus és az ember feletti, szférikus világokban. Az angyalok és az ördögök a festő számára valóságosan létező lények.

Ritkán látszik annyiféle szenvedés és egyben a megváltás ünnepélyes reménye együtt – vagy talán nincs is –, mint az *Isenheimeri oltáron*. Késői művein megcsendesedik ez a túlradó, eksztatikus kifejezés, fénnel, mozgással telítettség, ez az érzelmi, indulati gesztusokban, mimikában, vonalakban megnyilvánuló túlfűtöttség.

Grünewald önarcképeinek hitelességéről máig viták folynak. Mindenesetre azok, amelyeket leginkább saját portréiként azonosítanak, igen tette kész, szikár, kemény, makacs, feszült, rajongó átszellemültségű embert valószínűsítene. Természetesen őrá is ráfognak, hogy patológikus jelenség – ez azonban csak annak bizonyítéka, hogy mennyire nehéz értelmezni egy bonyolult, sokrétű, tekintélyes méretű, a szokványostól eltérő műalkotást.

Igaza van monográfusának, Wilhelm Fraengernek: „Egy művész önarcképe [...] az életmű maga.” (Wilhelm Fraenger: *Matthias Grünewald*. Corvina Kiadó, Budapest, 1988. Hárs Ernő fordítása) Grünewaldot nem a szépség érdekelte, nem a művészet maga. Képekkel akart prédikálni, hirdetni Krisztus tanának szent igazságait.

Albrecht Altdorfer (1480? – 1538) művészete jelentős fordulat a művészettörténetben, mivel vízfestményeinek és rézkarcainak többsége és legalább egy festménye (*Duna Regensburgnál*, 1526–1528 k., olaj, pergament, fa, 30 × 22, München, Alte Pinakothek) egyetlen emberi alakot sem ábrázol, és nem szól történetről. Nem szentképek, nem szentek élettörténetei, nem mitológiai jelenetek, hanem önálló tájképek, kizárólag a táj szépségeinek ábrázolásáért. Matthias Grünewald és Hieronymus Bosch is mást és másként fest, mint az itáliai reneszánsz kortárs festők, ám Altdorfer szakít igazán a középkorral, a keresztény művészeti hagyományokkal, hiszen addig elképzelhetetlen lett volna, hogy egy képnek ne legyen határozott egyházi vagy világi témája.

Ő festette az első önálló tájképet az európai művészettörténetben. Számos festményén teremti meg az emberalakok és a táj egységét (pl. *Szent György lombos erdőben*, 1510, olaj, fa, 80 × 75, München, Alte Pinakothek). Nagyméretű történelmi képén is egységet alkot a szinte valóságosnak tűnő csatajelenet és a tágas táj s a még tágasabb égbolt: *Nagy Sándor csatája* (*Az isszosi csata*, 1529, olaj, tempera, fa, 158,4 × 120,3, München, Alte Pinakothek). A harcosok megszámlálhatatlan sokasága is újdonság, a mozgalmas történet beillesztése is a magas nézőpontból látott tájba. A Földközi-tenger partvidéke a helyszín, a keskeny földnyelv mögött a Vörös-tenger, mellette jobbra Egyiptom a Nílussal, balra a Perzsa-öböl, s alatta még a Bábel tornya is felismerhető. A végtelenséget érzékelteti, célja a „világtájkép” megjelenítése. Bravúros festői teljesítmény a részletező, pontos rajzok és a gazdag színmoduláció összekapcsolása.

Keveset tudunk életéről, a felkészülés, pályakezdés éveiről alig. 1505-től tartózkodik Regensburgban, ahol 1513-ban házat és földtulajdont szerez, 1519-ben bevásárlják a városi tanácsosok külső körébe, 1526-ban belső tagnak. Tulajdonképpen őt sem a reneszánsz művészek, hanem már a manieristák között kellene tárgyalnunk, még ha munkásságának ideje előbbre is esik. A színekkel való bánásmódja és tájszemlélete alapján inkább a manieristákhoz áll közel.

Lucas Cranach (id., 1472–1533) a szász festészeti iskola megalapítója, a reformáció korának rendkívüli képességű német festője. Apja és fiai is festők, jelentős létszámmal dolgozó festőműhelyt, nyomdát, könyvkereskedést működtetett. 1504-től Bölcs Frigyes választófejedelem udvari festőjeként Wittenbergben élt. A vallásreformátor Luther Mártonhoz szoros barátság, szellemi kapocs fűzte, első gyermekének ő volt a keresztapja. Több arcképen örököltette meg Luthert.

Már első híressé vált, rendkívüli erejű, még bécsi festménye, a *Kálvária* (1503, Bécs, Kunsthistorisches Museum) a reneszánsz stílus jegyében készült, a formákkal és élénk színekkel egységet hoz létre az érzelmileg túlfűtött alakok és a természet között. Harmonikus, kiegyensúlyozott, derűs mű a *Pihenő szent család* (1504, olaj, tempera, fa, 69 × 51, Berlin, Gemäldegalerie), zenélő angyalokkal körülvéve erdős, hegyvidéki tájban helyezi el a szent családot, a színeket áthatja a fény.

Wittenbergbe költözésekor alakul ki dekoratív festői stílusa, melynek alapján művei és az általa működtetett műhelyben készült művek azonosíthatók (*Szent Katalin-oltár*, 1506, Drezda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie; *Szent*

Anna-oltár, 1509, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). 1509-ben 117 fametszetet készít a *Wittenbergi templomi énekeskönyv*höz. Ekkor készültek első rézmetszetei is Luther Mártonról, aki szerzetesi ruhában látható.

A protestáns egyházi festészet megteremtőjének tartják, jó néhány oltárképet festett a reformáció szellemében. A wittenbergi nagytemplom oltárát 1547-ben szentelték fel, ezen a reformáció elindítóit, Luthert, Melanchtont, Bugenhagent is megörökítette.

Nagyon sok portrét festett polgárokról, Luther családtagjairól, a választófejedelemtől és családjáról (pl. *Macklenburgi Katalin hercegnő portréja*, 1514, Drezda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie; *Bölcs Frigyes*, 1519–1520, Zürich, Museum Kunsthaus), ezek páratlan történelmi dokumentumok, s művészi színvonaluk Dürer és Holbein portréihoz mérhető.

Fia, ifjabb Lucas Cranach 1550-ben festette meg apja portréját (olaj, fa, Firenze, Uffizi) magabiztos mesteremberként, öntudatos polgárként, nagy formátumú egyéniségként, gazdag vállalkozóként, elszánt, tudatos alkotóként.

A nagy német reneszánsz festő, ifj. Hans Holbein (1497/98–1543), akinek apja, nagybátyja és testvére is festő, 1516-tól Bázélban, majd 1526-tól Londonban élt és alkotott. VIII. Henrik udvari festője: főként portrékat festett, de tervezett ékszereket, bútorokat, kosztümöket is. A reformáció korának utolsó nagy festőjeként tartják számon. Bázélban a nyomdák és könyvkiadók megbízására fametszeteket készített (ezzel a kézi festésű miniatűrakat helyettesítették). E korszakának legjelentősebb grafikai műve a *Haláltánc* sorozat (1524–1526, Bázél, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung). Készített illusztrációkat a Luther Márton által lefordított német nyelvű Bibliához.

1519–1520-ban festette a *Passió-oltárt*, melyet sokan tartanak élete főművének. Ahogy Cranach Luther barátságát, Holbein Rotterdami Erasmusét tudhatta magáénak, több nagyszerű portrén örökölte meg őt (1523, Bázél, Historisches Museum; 1530, Párma, Galleria Nazionale). Az Erasmustól kapott ajánlólevéllel kereste meg Morus Tamást Londonban, akiben pártfogóra, támogatóra talált. Megfestette *Morus Tamás és családjának képét* (1527, olaj, fa, New York, Frick Collection), jó érzéke volt a családi portrékhoz. A londoni Hanza-kereskedők adtak Holbeinnek szállást és megbízásokat. Ekkor készült legismertebb portréja az ifjú *Georg Gisze* (1532, olaj, fa, Berlin, Gemäldegalerie) danzigi kereskedőről, mely nemcsak karakterisztikus arckép, hanem egy társadalmi csoport tipikus képviselőjének megjelenítése is. Nem csoda, hogy ezután a Hanza-kolónia tagjai portrékat rendeltek tőle.

1533-ban festette a számunkra legérdekesebb festményét, *A követeket*, vagy másként *A francia követet* (*Jean de Dinteville követ és Georges de Selve püspök*, 1533, olaj, fa, 207 × 209,5, London, National Gallery). A csaknem teljesen négyzet alakú, nagyméretű kép formája az érett reneszánszban kedvelt formátum. Szabályosan tagolt kompozíció. A bal és a jobb oldal, a fent és a lent függőleges és vízszintes vonalakkal kapcsolódik egymáshoz, a néhány rézsútos vonal lazítja az amúgy szigorú, csaknem merev konstrukciót. A részletezőn megfestett tárgyaknak szimbolikus funkciójuk van. Egyértelmű, hogy a képen szereplő követ és

püspök barátok, s mindketten érdeklődnek a csillagászat és a geometria iránt. A képet különössé teszi az előtérben elhelyezett *anamorfózis*, egy perspektivikusan eltorzított részlet, amely szemből nézve felismerhetetlen. Csak balról és ferdé alulnézetből válik láthatóvá a halálfej. A mandolin elpattant húrja is a halálra utal. A fellapozott könyvben Johann Walter 1524-ben, Wittenbergben kiadott írásának egy részlete látható: utalás arra a közvetítő szerepre, melyet a képen bemutatott két ember a katolicizmus (a püspök jobboldalt) és a protestantizmus (a követ baloldalt) között betölt.

VIII. Henrikről az első portrét 1536-ban festette, a következőket 1537-ben és 1540-ben. Ez utóbbi a méltán legismertebb (olaj, fa, Róma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), cseppet sem idealizálta a rendkívül nagydarab, zsarnok, szeszélyes uralkodót, realista, valóság-hű módon ábrázolta, valóságos emberként, egyéni karakterjegyeit is megmutatva. Holbein nemcsak a testi, de a lelki tulajdonságokra is fogékony volt: remekül érzékeltette a testek, a ruhák és a tárgyak anyagi mivoltát, de sokat tudott és láttatott meg az emberi tulajdonságokból, a lelki rezdülésekből is. Legszebb női portréját *Dániai Krisztináról*, Milánó hercegnőjéről festette (1538, olaj, fa, London, National Gallery). Az egész alakos kép dokumentum a korszak divatos öltözkészéről, de egy határozott egyéniség bemutatása is.

Több önarcképet festett, az utolsót a halála előtt néhány hónappal (*Önarckép*, papír, színes rajz, 1542–1543, Firenze, Uffizi). Kezében tartja az írónt, mintha rajzolna. Fáradt ugyan, de látszik, olyasvalaki, aki benne él a korban. Érti és kedveli, jól tájékozódik benne, kihasználja, amit lehet, s tudja, hogy létrehozott egy életművet, amely biztosítja számára az örökkévalóságot.

Angliában 1543-ban pestisjárvány tör ki, ennek esik áldozatul Hans Holbein is az év novemberében.

A németalföldi Hieronymus Bosch (eredeti nevén Jeroen van Aken vagy Jheronimus van Aken, 1450 k. – 1516) igen különös festészet megteremtője, akinek talányos műveire igen sokfélélt hordtak össze misztikusok is, tudósok is, de szerencsére készült róla egy hozzá méltó nagymonográfia is, Wilhelm Fraenger műve. Tartották bolondnak, hallucinogén szerek szedőjének (azaz kábítószeresnek), szürreális látomásait magyarázták szektatagságával. Népes festőcsaládból származott. Apja műhelyében tanulta testvéreivel együtt a festőmesterséget. Életéről keveset tudunk. Bosch s'Hertogenboschban, egy nyugodt, virágzó, csendes kereskedővárosban élt meglehetősen eseménytelen életet.

1486-ban csatlakozott a Miasszonyunk testvérülethez mint kültag, 1488-tól mint a belső elit felesküdt tagja. A többiek lelkészek, papok, patrícusok. Találkozásaik vallásilag voltak szabályozva, hetente közös miséken vettek részt. Első ismert munkája is a szervezethez kapcsolódik: a Szűz Mária-kápolna oltárának szárnyképeit festette meg. Wilhelm Fraenger szerint a Szabad szellem testvériség tagja, az ő vallási rítusaiknak része a szexuális promiskuitás is, így szerettek volna a büntelenségnek abba az állapotába visszakerülni, amely Ádám és Éva bűnbeesése előtt létezett. Fraenger *A gyönyörök kertjét* (1500 k.) épp ezért a szekta vallásos tevékenysége bemutatásaként értelmezi. Vannak értelmezések,

amelyek Hieronymus Bochban a legnagyobb ezoterikusok, misztikusok egyikét vélik felfedezni, sőt: alkimistának tartják.

Bosch korának minden ellentmondását megfesti. A humanizmust és a bozorkányüldözés harmadik hullámát, melyet a bigott VIII. Ince pápa bullájában hirdetett meg. A spanyol uralom elleni németalföldi felkelést (1464-től 1492-ig tartott), a gazdagodást és a műveletlenséget, a korrupt klérust és a szektákat. A hitvány szerzetesekről és mulató apácákról szól *A bolondok hajója* (1490–1500, olaj, fa, 58 × 33, Párizs, Louvre). Kemény egyházi kritika a kolostori életet kigúnyoló *A Parázñaság és Falánkság allegóriája* (olaj, fa, 35,8 × 32, New Haven, Yale University Art Gallery). Ez a kor a természet újrafelfedezésének és az alkímiának, a fekete mágiaának az időszaka. Zavarba ejtő, ahogy mindez ott kavarog a műveiben, melyek szorosan kötődnek a bibliai jelenetekhez (*Ecce homo*, *Keresztet vivő Krisztus*, *A kánai menyegző*, *Az utolsó ítélet* – datálásuk bizonytalan).

Vannak, akik szerint a vallásos Bosch moralista, aki megrettent saját diabolikus vízióitól. Mások szerint tréfacsínáló, nagy satirikus, aki maró kritikával ítéli el kora romlottságát. Vannak, akik szektáns vallásossága dokumentumaként tekintenek műveire. (Ennek ellentmond, hogy legfőbb gyűjtője a legkatolikusabb uralkodó, II. Fülöp spanyol király volt, 36 képet szerzett Boschtól, nagy részük ma is Madridban, a Pradóban van.) Mások szerint egyéni meditációra rendelték meg tőle bíborostársai a képeket, s mint elkötelezett keresztények, a bűnök ostromozását látták a festményeken megjelenítve. Az biztos, hogy szimbólumrendszere rendkívül bonyolult, összetett, s egy részük máig megfejtetlen. A szimbólumok mindenféle gonoszság, bujaság, csalárdság, züllöttség megjelénítései. Sok közülük a testi élvezetekhez kapcsolódik. Az egyház megkapja a magáét (pl. a kutyafejű alakok a Domonkos-rendi szerzetesek, a megfeneklett hajó a lezüllött egyház). Képein fantasztikus lények, démonok, gnómok, szörnyek, hal-, madár-, disznó- és ragadozófejű emberek kínoznak, üldöznek, pokolba taszítanak köznapi, védtelen embereket. Bosch nyilvánvalóan felhasználta a középkorban népszerű bestiáriumokat, melyek valódi és képzeletbeli állatok – például egyszarvú, sárkány – leírását tartalmazzák. Távoli kontinensek egzotikus állatait így ismerték meg Európában, ahol részben rémületet keltettek, részben izgalmas lényeknek tartották és gyakran az emberi gonoszság kifejezésére használták fel őket.

Legismertebb műve, a *Gyönyörök kertje* szárnyas oltár (olaj, fa, 220 × 195, Madrid, Prado) 1500 körül keletkezett. A triptichon középső táblája Bosch munkásságában egyedülálló idillt mutat be. Paradicsomi tájban férfiak és nők mindenféle erotikus örömeknek adják át magukat nyíltan, felhőtlen boldogságban. Közben madarakkal, állatokkal játszanak, óriási gyümölcsökből falatoznak, vagy ki-be bujkálnak az érdekes, üres gyümölcsökbe, gyümölchéjakba. Monográfusai szerint Bosch egy új univerzumot teremtett – ami e földi világban, a megélt valóságban és a Bibliában leírtak alapján vette őt körül. Részben a való világ helyett teremtette meg ezt az új rendszert, ezt a teljességet, a triptichon zsúfolt és semmi máshoz nem hasonlítható világát. Talán csak Michelangelo Sixtus-kápolnájában van ennyi minden együtt, illetve ott sem, hiszen itt népe-

sebb a lélekszám, s az emberek sokasága körül még ott a rengetegféle négylábú, madár, egyéb állatfaj kavalkádja, s a megszámlálhatatlan növény, gyümölcs, a vegetáció, s a tárgyak, hangszerek felsorolhatatlanul. S míg Michelangelónál tudjuk, mi történik, kik a robusztus, szoborszerű alakok, itt szinte kibogozhatatlanok a részletek, alig valaki azonosítható. A biológiai vonatkozások azonnal spirituálissá alakulnak, szakadatlan metamorfózisnak vagyunk tanúi. Miközben minden mozgásban van, folyamatos a történés a hegyekben, a vizekben, a földön, a levegőben, az egészből mégis nyugodt, mély derű árad, az élet végtelensége, örökkévalósága.

Bosch úgy festi meg a *Gyönyörök kertjét* – s más jelentős műveit is –, mintha ő maga is benne lenne a képben, jelen lenne az eseményeknél, a világ teremtesénél, az Édenkertben csakúgy, mint a későbbi Krisztus-történet helyszínén. S ezáltal válik méltó társává az újplatonikus firenzeieknek, az erős éntudattal rendelkező itáliai festőknek. A gondtalan hangulatot még inkább fokozzák az erős, világos színek és az egyenletes, árnyéktalan megvilágítás. Fantasztikus növényi formák burjánznak az önfeledt emberek körül. Különösen szépek a kék buborékokba és kagylókba zárt párok. A háttérben egzotikus ásványi struktúrák. A festményen a középkorban népszerű szerelemligetek, kertek ikonográfiájának számos eleme látható. A kép az érzéki élvezetek panorámája. Különösségét fokozza, hogy készüléseinek idején a szexualitást vagy egyáltalán nem ábrázolták, vagy ha igen, bűnnek tartották, kényszerű rossznak az egyház tanítása szerint. Itt pedig a szexuális érintkezés számos formája testiségében nyíltan vagy metaforikusan, szimbolikus formában jelenik meg.

Bosch számos kutatója közül az egyik, Dirk Bax szerint ezen a szárnyas oltáron és Bosch más festményein is valójában korabeli közmondások, szólásmondások, szójátékok, dalok vannak megfestve. Wilhelm Fraengerrel, a magyarul is megjelent nagymonográfia szerzőjével értünk egyet: Bosch nem ilyen ragyogó színeket és elragadó formákat használt volna, ha elítélné a szerelmeseket, az erotikus jelenetek résztvevőit. A középső tábla és a triptichon bal oldali szárnya, *A földi Paradicsom* (olaj, fa, 220 × 97), olyan gyönyörű, megható s minden részletében biztató, álomszerű, ami Bosch elfogulatlan, örömteli viszonyát bizonyítja képe tárgyához. A jobb oldali szárny, *A pokol* (olaj, fa, 220 × 97) Bosch többféle pokollátomása közül a legmozgalmasabb, s közel sem olyan ijesztő, mint amit az *Utolsó ítélet*en (1500 k., olaj, fa, 60 × 114, München, Alte Pinakothek) festett, és nem is olyan sötét, nyomasztó, mint a *Négy tábla túlvilági jelenetekkel* (1500 k., olaj, fa, egyenként 86,5 × 39,5, Velence, Palazzo Ducale).

Témáiban, moralizálásában, univerzalizmusában ez a kép a gótikus katedrálisok üvegablakainak, homlokzatuk szoborcsoportjainak, domborműveinek, a középkori misztériumjátékoknak a szellemi rokona, mégis megfestésmódja, emberábrázolása, egyházkritikája, szabadsága, individuális mivolta a reneszánsz szemléletnek felel meg.

Bosch korában az ördögtől való intenzív rettegés átszötte az emberek mindennapi életét, valóságosan létezőnek vélték, hiába próbálta Erasmus meggyőzni kortársait arról, hogy a pokol démonai csupán képzeletbeli lények.

A köznapi emberek meggyőződéssel hitték, hogy az ördög beavatkozik minden emberi dologba, kísért, gonosz módon jelen van, ez nagyban hozzájárult pesszimizmusukhoz. Bosch ezt a köznapi hitvilágot festi meg *A szénásszekér* triptichonján (1500–1502, olaj, fa, 147 × 66, 147 × 232, 147 × 66, Madrid, El Escorial). Ördögök által üldözött embereket festett *A szénásszekér* triptichon külső szárnyaira (például *A házaló*), és *A pokol és a vízőzön* jelenetet a triptichon hátoldalára. Krisztus-ábrázolásaiban is a Jó és a Rossz küzdelme a lényeg, a gonoszság forrataga veszi körül a megváltót (*Töviskoronázás*, olaj, fa, 165 × 195, Madrid, El Escorial; *A kereszttétel*, olaj, fa, 76,7 × 83,5, Gent, Musée des Beaux-Arts). Némelyik emberi arc szinte sátáni, a vicsorgó ördög vívja bennük küzdelmét Krisztus ellen. Krisztus arca mindig szenvedő, de nyugodt, tiszta és jó emberi arc, kiemelkedve a sok torz, hisztérikus, nem normális szereplő közül. Végül is a szentség diadalmaskodik (*Keresztelő Szent János a pusztában*, 1500 k., olaj, fa, 48,5 × 40, Madrid, Museo Lázaro Galdiano; *Szent Kristóf*, 1480–1490, olaj, fa, 113 × 71,5, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen). Hiába a démonok, a bűnök, a pokol és a mindennapok borzalmi, végül is az értékek, a megváltás győzedelmeskedik, mint ezt utolsó triptichonja, a *Szent Antal megkísértése* (1505–1506, olaj, fa, 131,5 × 53, 131,5 × 119, 131,5 × 53, Lisszabon, Museu Nacional de Arte Antigua) hirdeti. A mindenható Isten megengedte az ördögnek, hogy kísértse az embereket és a szenteket is, de végül is épp így valósítható meg a hívók Krisztus-követő magatartása.

Bosch kapcsán rengeteg szó esik témáiról, szimbólumairól, allegóriáiról, valóságágról, ördögökről, babonákról, a középkori szellemi, világképi maradványokról, ikonográfiájáról, de kevés a gondolkodás és a látás, láttatás összefüggéseiről, a képi ábrázolásmódról, a festés mikéntjéről. Fontos, nagyon fontos az is, hogy Bosch képei nem férnek bele az egyházi keretekbe, hogy egyéni módon új típusai a 15–16. századi festészetnek. Kevés szó esik arról, hogy Bosch mennyire holland, hiszen párás tájai, a felhők színjátéka, változatos szürkéi, világgömbjei, csillámló kristálygolyói ahhoz a tenger – esős ég – tágas szárazföld – vegetáció együtteshez vannak kötve, amelyben a festő élt, mindennapjait töltötte, s ahonnan sohasem mozdult ki. Miközben számára az Ó- és Újszövetség a legmagasabb rendű dolog, a realitás a hazai táj – s ebben nagyon is hasonlót teremt, mint az itáliai reneszánsz festői. Az Édenkert valójában a Németalföld, Bosch természet- és világszemlélete a keresztény megváltásból és a sokféle misztérium mellett azokból a szépségekből, formákból, színhatásokból ered, amelyek közvetlen környezetében körülveszik.

Kevés szó esik rendkívüli kompozíciós készségéről, arról a képességéről, hogy egybe tudja tartani a térbeli, időbeli sokféleséget, a szereplők sokaságát, a mindenséget. Nagyon is rendezett minden, nincs káosz, zűrzavar.

Hieronymus Bosch elképesztően jó festő volt a festőművész, festőmester értelmében. A rengeteg ikonográfiai, vallástörténeti, pszichoanalitikus, néprajzi, asztrológiai, alkimista és így tovább értelmezés mellett hiányoljuk festőiségének elemzését. Számos kérdésre nincs pontos válasz: honnan tudta ugyanazt, amit a firenzeiek? A németalföldi kisváros kereskedői jutottak el Itáliába, és ők

voltak a közvetítők, vagy firenzei bankárok vittek magukkal képeket? Továbbfejlesztette azt, amit Jan van Eyck, Rogier van der Weyden alkotott? A késő gótikus, németalföldi részletekben rejlő, aprólékos realizmus, valóságfelfedezés hatására alakította így műveit? Mindenesetre Bosch – a témáitól, vízióitól, ideáitól függetlenül –, lecsupaszítva „csak” a képi nyelvre, zseniális volt. A fény-, a szín- és a térviszonyok zseniális festője. Számunkra nemcsak mint moralizáló festő lenyűgöző, hanem mint tájképfestő is (nem önálló tájképeket festett a 17. századi műfaj értelmében, de a táj, amelyben történnek az események, például *Imádkozó Szent Jeromos*, *Keresztelő Szent János a pusztában*, avatják fantasztikus tájfestővé), mint portréfestő is (nem önálló portrékat festett műfaji értelemben, de különösen az 1504–1505 után festett képein az arcok gondos portréként vannak megfestve, például *Keresztvitel*, *Töviskoronázás*), és persze mindenekelőtt a színnel, formákkal, vonalakkal, új képi világot teremtő festő.

Mint már az építészetre vonatkozóan írtuk, Magyarország már a reneszánsz előzmények korában, Nagy Lajos és Zsigmond uralkodása idején bekapcsolódott az itáliai szellemi változásokba, és ez az itthoni építkezésekben is megnyilvánult. Masolino, a kora reneszánsz mestere a zseniális Masaccióval közösen készített freskókat az 1420-as években egy olasz származású, nálunk élő főúr számára. Pannóniai Mihály 1415-től Ferrarában és itthon is dolgozott (*A trónoló Ceres*, olaj, fa, Budapest, Szépművészeti Múzeum). Mátyás király uralkodásának időszakára (1458–1490) esik a magyar reneszánsz kibontakozása. Ennek példái a budai és a visegrádi királyi paloták átépítése, loggiák, szökőkutak s ezek domborművei. A budai építőműhelyt a firenzei Chimenti Camicia (1431–1505), majd a dalmáciai, trogiri származású, Itáliában, Visegrádon és Budán egyaránt működő Giovanni Dalmata (1440–1509) vette át. Az ornamentumok faragását itáliai és dalmát mesterek végezték, a többi épületrészt magyar kőművesek építették. Mátyás igazi reneszánsz, humanista műveltségű mecénás, aki itáliai művészekkel, tudósokkal vette körül magát. S ne felejtjük: felesége a nápolyi király lánya, Aragónai Beatrix. Kódexillusztrátor-műhelye európai hírű, s jelentős volt kőfaragó- és majolikaműhelye is. Mátyás szenvedélyes gemmagyűjtő volt (pl. *Mátyás és Beatrix mellképe*). Milánói kőművesmestereket is foglalkoztatott.

Mátyás figyelmét a pécsi püspök, a költő Janus Pannonius hívta fel a reneszánsz képzőművészetre. Mátyás rendelt műveket Mantegnától, Filippino Lippi-től, Lorenzo de’Medici Verocchio készítette bronzreliefeket küldött neki ajándékba. Fennmaradt egy Mátyást és Beatrixot ábrázoló dombormű, feltehetően Gian Christoforo Romano műve. Mátyás halála után terjed el a reneszánsz stílus a főúri udvarokban: Bakócz Tamás, Szathmáry György, a Báthoriak, Perényiek, Szapolyaiak a megrendelők. A legszebbek közé tartozik a ma is látható *Lorántffy-loggia* a sárospataki várban és az esztergomi görög kereszt alaprajzú *Bakócz-kápolna*, melyet 1507-ben építettek a régi székesegyházhoz helyi vörös márványból. Kiemelkedő domborműemlék a *Báthory Madonna* (1526, vörös márvány, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria), a *Visegrádi Madonna* (1480 k., vö-

rös márvány, Mátyás király Múzeum, Visegrád) és a töredékes *Diósgyőri Madonna* (1490 k., márvány, 79 × 123, Budapest, Nemzeti Galéria és Miskolc, Herman Ottó Múzeum), mely Giovanni Dalmata műve. II. Jagello Ulászló uralkodása alatt (1490–1516) a budai műhelyt Benedikt Rejt (1454 k. – 1536) és Franciscus Florentinus vezette. Siklóson és Pécsen is nagyobb műhely működött. Jelentős a síremlékszobrászat, például Bakócz Bálint 1497–1498 körül készült sírköve álló figurával. Inkább a német reneszánsz hatását mutatja Pisen-dorfi Rueber János kassai főkapitány sírszobra.

A reneszánsz harmadik korszaka a nemzeti nyelvű irodalmak kialakulásának kora a 16. század elejétől a század végéig, a 17. század elejéig. Így van ez itt-hon is, megjelenik és széles körben terjed a magyar nyelvű, Károli Gáspár fordította *Biblia* (1586) és az első magyar nyelvű világi irodalmi művek (Sylvester János, Heltai Gáspár, Bornemissza Péter).

Még a mohácsi vész után is épültek a törökök által el nem foglalt területen reneszánsz épületek, például a *nyírbátori harangtorony* (16. század) Báthory István adományaként. Az 1550-es évektől a négy katonai területre felosztott ország-rész egy-egy központjában további erődöket építettek új olaszbástyás rendszerrel (Kanizsa, Győr, Érsekújvár, Kassa). A dunántúli reneszánsz várak közül a legkorábbi az *egervári* (1539–1569), melyet Nádasdy Kristóf építtetett, a sopron-keresztúri várkastély szintén a Nádasdyaké. Kőrmenden a Batthyány család építkezett (1604–1657). A Felvidéken a nagybiccsei, négy saroktornyos *Thurzó-várkastély* a 16. század végi reneszánsz jelentős emléke.

Viszonylag sokfelé épültek reneszánsz kastélyok a Felvidéken és Erdélyben is. Erdélyben a reneszánsz stílus Bethlen Gábor uralkodása (1613–1629) és I. Rákóczi György fejedelemsége (1630–1648) alatt éli virágkorát. A magyar városokban és falvakban is közkedvelté vált a reneszánsz, ekkor alakul ki a népi építészetben az íves tornácos háztípus.

JAVASOLT IRODALOM

- A korai reneszánsz.* (A művészet története) Corvina Kiadó, Budapest, 1991
Az érett reneszánsz. (A művészet története 7.) Corvina Kiadó, Budapest, 1986
A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve. Balassi Kiadó, Budapest, 2004
Baxandall, Michael: *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet.* Corvina Kiadó, Budapest, 1986
Burckhardt, Jacob: *A reneszánsz Itáliában.* Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978
Buricchi, Susanna: *Érett reneszánsz és manierizmus.* Corvina Kiadó, Budapest, 2006
Chastel, André: *Itália művészete.* Corvina Kiadó, Budapest, 1973
Johnson, Paul: *A reneszánsz.* Európa Kiadó, Budapest, 2004
Leonardo da Vinci: *A festészetről.* Corvina Kiadó, Budapest, 1967
Tolnay, Charles de: *Michelangelo. Mű és világkép.* Corvina Kiadó, Budapest, 1977
Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Magyar Helikon, Budapest, 1973, 1978

Vayer Lajos: *Az itáliai reneszánsz művészete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1982

Zöllner, Frank: *Leonardo da Vinci összes festménye és rajza*. Vince Kiadó, Budapest, 2006

KÉPEK

Art Cyclopedia (www.artcyclopedia.com) – Artists

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Early Italian Renaissance

Uo. – Northern Renaissance

Uo. – Leonardo's Paintings

Uo. – Michelangelo

Uo. – Raphael

List of Renaissance figures – Wikipedia

(http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Renaissance_figures)

Olga's Gallery – Online Art Museum (www.abcgallery.com)

Renaissance painting – Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_painting)

Reneszánsz.lap.hu

TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – Artists

Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)

Web Museum, Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/>)

Webmuseum, Paris (<http://www.iem.ac.ru/wm/>)

12. FEJEZET

A manierizmus. El Greco és Pieter Bruegel

A *maniera* – kézzel csinált, ügyes, később modoros értelemben használt – olasz szóból származik. Mi a manierizmus? Mikortól meddig tart? A reneszánszból önállósult stílusnak tartják, sokan az érett reneszánsz számos művét már ide sorolják. Vannak, akik szerint Michelangelo (1475–1564) a Sixtus-kápolnában festett *Utolsó ítéletétől* (1535–1541) és az ő időskori szobraitól számíthatjuk ezt a reneszánsz és a barokk közé ékelődő stílust. A 16. század közepétől a 17. század első harmadáig, mások az 1530-tól 1600-ig tartó stílustörténeti korszakot nevezik így. Talán Giordano Bruno szerzetes, fizikus, csillagász szégyenletes, 1660-as római máglyahalála a korszakhatár? Észak-Európában kb. 1590–1620 között virágzott. Klaniczay Tibor a manierizmust a reneszánsz elválaszthatatlan részének, utolsó fázisának tekinti. Mi is hajlunk erre, sokáig nem is akartunk önálló fejezetben szólni a manierizmus művészetéről, ám a terjedelmes reneszánsz-fejezet is az elválasztásra sarkallt.

Talán az 1545-ös tridenti zsinat (ellenreformáció), az 1555-ös augsburgi vallásbéke (akié a föld, azé a vallás), az 1566–1609 közötti németalföldi szabadságharc és polgári forradalom az a történeti háttér, amely keretül szolgál a manierista képzőművészet időszakához. A kor emberének megrázó élményei közé tartoztak a vallás nevében elkövetett kegyetlenségek (pl. a Szent Bertalan éjszaka Párizsban). 1526–1527 irtózatos év volt, még a középkorban megszokottnál is véresebb esztendő. Nemcsak a minket sújtó mohácsi csata – ekkor verték le páratlan kegyetlenséggel Thomas Münzer parasztfelkelését Németországban, és V. Károly császár hadai ekkor dúlták fel, fosztották ki Rómát oly módon, ami párját ritkítja a történelemben.

A manierizmus Itáliából terjed el a Németalföldön, francia és német földön, legnagyobb festője a görög származású spanyol El Greco (1541 k. – 1614). Megbomlik a reneszánsz klasszikus nyugalom, a harmónia, a kompozíciók egyre mozgalmasabbak, olykor rafináltan bonyolultak. Divatba jön a reprezentatív pompa, talán épp a politikai válság következtében. Nemzeti, birodalmi, vallási háborúk dúlnak, a török fenyegeti Európát. A reformáció előretörése kiváltja

az ellenreformációt. A hagyományos értékrend meglazul, felbomlik, általánossá válik az egykedvűség, a rezignáció. Az emberek alapvető életérzése a létbizonytalanság, szemben a reneszánszkori biztonsággal. A humanista eszmék megkérdőjeleződnek, a világ kiismerhetetlen a művészek és a tudósok szerint, ellentétben a reneszánsz tudománnyal és művészettel, amely a világ megismerésére törekedett.

A manierizmus kedvenc, legnépszerűbb képe a labirintus (még a vallásosak, hívők is úgy vélik, a világ Isten útvesztője).

Az új szépségeszmény (pl. a meghosszabbított formák, különleges ritmus, túlzások, az erőteljes körvonalazás, a figurák elkülönítve helyezése a képtérbe, a beállítások természetellenessége, a testformák átfogalmazása) szemben áll a reneszánsz ideával. A meghatározó esztétikai minőség a groteszk. Az ornamentika uralma és öncélúsága mellett jellemző a mesterkélttség, játékoság, keresettség, az érzelmi és érzéki hatások összefonódása. Ebben az időszakban születik meg a mai értelemben vett esztétika, kritika és Giorgio Vasari (1511–1574) könyve, *A legkiválóbb festők, szobrászok, építészek* (1550) révén a művészettörténet is. Kialakulnak a művészeti akadémiák, ahol a reneszánsz mesterek technikájának elméletét és gyakorlatát tanítják, nagyon fontossá válnak a technikai kérdések az érzéki hatások, az érzékletesség érdekében.

A manierizmus építészetében a térprobléma új megoldása jelentkezik a homlokzatépítésben: az épületek magasabb síkra emeltek, a szűk falmezőket telezsúfolják díszítményekkel. Olyan térlátomást teremt az építész, amely összeegyeztethetetlen a tapasztalati térrel. Kulisszaszerűség a jellemző (például Giacomo Barozzi da Vignola *Villa Lantéja* Bagnaiában; Vasari Uffizi-épülete; Baltazare Peruzzi *Palazzo Massimo alle Colonnája*; Bartolomeo Ammannati *Palazzo Pittijének* kert felőli része).

A firenzei manierista szobrászat kiemelkedő művésze Benvenuto Cellini (1500–1571), aki megvalósítja a soknézetűséget munkáiban. Rendkívüli könnyedséggel alkotott műveit nem kézműves, hanem intellektuális teljesítménynek tartja.

Jacopo Pontormót (1494–1557), a Mediciek egyik kedvenc festőjét, hatalmas faliképek alkotóját, aki 1514-ben a Medici családból származó X. Leó pápa címére köré megfesti a hit és a könnyörület allegóriáját, manierista művésznek tartják, sokak szerint az új stílus itáliai kialakulásában övé a főszerep (pl. *Madonna a szentekkel*, 1529). Megtöri a hagyományos háromszög-kompozíciót, és nem alkalmazza a szabályos, szimmetrikus, rendezett felépítést. Azok a nyugtalan mozgások, ideges tekintetek, kéztartások, amelyek Tintoretótól El Grecóig jellemzik a manierista festőket, már az ő festményein is megjelennek. A *József Egyiptomban* (1515–1519) című kép foglalja össze az új elveket: a formálásban, lelkiállapotok bemutatásában az irreális, sőt irracionális kap hangsúlyt. A téralkításban a perspektíva előtti állapotokhoz tér vissza. Első, ebben a stílusban készült alkotása a *Pucci-oltár* (1518), majd a karthauziak galuzzói kolostorának freskói. Alessandro de' Medici megrendelésére nagy freskókat és a család tagjait megörökítő arcképeket fest. 1537-ben fejezi be a Careggi-villa loggiájának díszí-

tését. Főműve a Capponi család kápolnája, a *Sírbatétel* jeleneten 11 merészen összekapcsolt figura: közülük a felső részen lévőek jóval kisebbek, lent pedig nagyobbak. Sem a teret, sem a helyszínt nem jelzi, kevés az árnyék, a színek világosak, a fényforrást sem látjuk, mintha inkább mágikus fény töltené be a képet.

Ugyancsak a manierizmus képviselője Taddeo Zuccaro (1529–1566). Különböző római templomok és paloták homlokzatának és belsejének freskóit festette, elsősorban Raffaello freskó- és díszítő tradícióit folytatva. Pápai megbízásra dolgozott (pl. a vatikáni Sala Regia). 1556–1558 között a Frangipani-kápolna körfestményeit festette San Marcellóban. Élete utolsó felében a Farnese család megbízásából festette a Palazzo Farnese és más villák festményeit.

A legjelentősebb manierista itáliai művész, Caravaggio (eredeti neve Michelangelo Merisi vagy Amerighi, 1573–1610) a 17. század eleji naturalisztikus ábrázolás iskolateremtő mestere. Új stílusa a fény és árnyék kontrasztján alapul, figuráinak drámai megvilágítása már a barokk festészetet előlegezi meg. Caravaggio Velencében tanulmányozta Giorgione és Tiziano művészetét. Valószínűleg 1590 körül Rómába utazott, és Cavalier d'Arpino műhelyében dolgozott. Ekkor keletkeztek legkorábbi ismert művei, például a *Beteg Bacchus-gyermek* (1593–1594, olaj, vászon, Róma, Galleria Borghese) és a *Gyümölcskosarat tartó fiú* (1593–1594, olaj, vászon, Galleria Borghese), mindkettő önarckép. Saját útját járva nem könnyen boldogult. Képei témaválasztásukkal, megfestésmódjuk különösségével eltértek a kortársakétól. Első egész alakos festménye, a *Bűnbánó Magdolna* (1593–1594, olaj, vászon Róma, Palazzo Doria-Pamphili) nagy feltűnést keltett szokatlan megjelenítésmódjával, érzékiségével, a hagyományokkal való szakítással.

A nehéz természetű, hirtelen haragú, verekedései miatt börtönviselt Caravaggio szerencséjére megismerkedett Francesco Maria del Monte bíborossal, Róma vezető műértőinek egyikével, aki támogatta a konvenciókkal szakító, az igazság megfestésére törekvő művészt. Neki festette a *Medúzát* (1598 k., olaj, vászon, Firenze, Uffizi), mely kortársai körében Caravaggio legismertebb műve volt. A bíboros közbenjárására kapta első egyházi megbízatását 1599-ben. A San Luigi dei Francesi-templom számára rendelték meg Szent Máté életének jeleneit. A négy képből három van meg: *Szent Máté és angyal*, *Szent Máté mártíromsága* és a *Szent Máté elhívása*. Mindegyik 1600–1601-ben készült, és mindhárom Rómában, a templomban eredeti helyén látható. Nem a klasszikus mintákat követte, ráadásul Mátét egyszerű parasztként ábrázolta, először a megrendelők nem is akarták elfogadni. Telített, meleg színeket alkalmazott, naturalizmusa nem a szépségre koncentrált, szakrális témái is e világivá válnak. Az 1606-ban festett *Mária halála* (1606, olaj, vászon, Párizs, Louvre) botrányt kavart, mert semmi patetikus, ünnepélyes nem volt hajlandó festeni, a helyszín is egy szegényházhoz hasonlít, maga Mária és a tanítványok egyszerű, megöregedett emberek (ráadásul Mária modellje egy közismert római prostituált volt). Az egyház visszautasította a realista képet (később Rubens közvetítésével került a mantovai herceg gyűjteményébe). Caravaggio mégis egyre híresebb lett. Mito-

lógiai tárgyú képei közül kiemelkedik a *Diadalmas Amor* (1598–1599, olaj, vászon, Berlin, Staatliche Museen), melyen nem puttóként festi meg Ámort, hanem valódi fiúként provokatív meztelenségben. Szakértők szerint ez a remekmű árulkodik a festő és a megrendelő, Vincenzo Guistiniani márki homoerotikus vonzalmáról.

1606 után Nápolyba menekült (egy verekezésben önvédelemből megölt egy férfit, ő is megsebesült), ott festi nagy hatású képeit: a *Krisztus ostorozását*, a *Feltámadást* és a *Rózsafüzéres Madonnát*. 1608-ban Máltára utazik, ő is tagja a lovagrendnek, s meg is festi a rend nagymestere, *Alof de Wignacourt* portréját (1608, olaj, vászon, Firenze, Palazzo Pitti) s az ottani La Valletta-i székesegyháznak több festményt (pl. *Szent Jeromos*). Ezután kilenc hónapig Szicília következik, majd újra Nápoly, ott készültek utolsó festményei, a *Keresztelő Szent János* és a *Szent Ursula mártíromsága*. 1610 nyarán halt meg, a pápai kegyelmet hozó levél, mellyel visszatérhetett volna Rómába, későn érkezett.

Festésmódja, színeinek intenzitása, a megvilágítás, kompozícióinak mozgalmassága nagyon hamar nagyon sok festőre hatott. A legtudatosabb utánpótlója Bartolomeo Manfredi, újításait legteljesebben Valentin de Boulogne vette át, Orazio Gentileschi és lánya, Artemisia Gentileschi (1593–1653) is követőjének számít. Hatása nemcsak az itáliai kortárs festők művein jelenik meg, hanem a 17. század első éveiben Rómában tanuló északi festőknél is, különösen az ún. utrechti katolikus festőművészeknél (pl. Genit van Honthorst, Adries Both, Dirck van Baburen). A következő generációban – a barokk festészetben – egyedisége, saját nyelvezete, jelentős életműve különösen Paul Rubensre volt mély hatással, aki több művét meg is vásárolta, és megfestette Caravaggio *Sírbatétel* (1602–1604, olaj, vászon, Róma, Museo Vaticano) című festményének másolatát. Az elmúlt évtizedekben fedezték fel újra különös, a 16. századi konvenciókkal szakító, egyéni megoldású, rendkívül hatásos festészetét.

Francesco Parmigianino (eredetileg Giromalo Francesco Maria Mazzola, 1503–1540) festő és alkimista úgy menekült meg 1526–1527-ben Róma kifosztásakor V. Károly hadaitól, hogy portrékat festett a hódítókról, majd sikerült Pármába szöknie. Ez az élmény meghatározó egyedi szemléletű művészetére. Michelangelo, Raffaello és Correggio is hatott festészetére, de mindenáron érdekesebbet, mást akart alkotni, mint az előző generáció. Tudatosan változtatta meg képein a hagyományos kompozíciót, a reneszánsz harmónia konvencionális szabályait. Természetellenesen megnyújtott formákat festett, mint ezt jól illusztrálja főműve, az anatómiai pontosságra látszólag nem adó *Hosszúnyakú Madonna* (1534 k., olaj, vászon, 216 × 132, Firenze, Uffizi) és a *Szent Jeromos látomása* (1527, olaj, fa, 343 × 149, London, National Gallery).

Ez utóbbi eltér a Jeromos-képek megszokott ikonográfiájától. A félmeztelen, idős Jeromos a kép bal oldalán alszik, az előtérben Keresztelő Szent János dinamikus, eksztatikus alakja, aki felfelé mutat, az égi jelenetre: ovális fénytől övezve Mária ül egy sziklán a nekitámaszkodó gyermek Jézussal, akinek teste szokatlanul plasztikus, érzéki. Madonnáját sokan egyenesen kegyeletstörténetnek tart-

ják, ahogy érzéki melle felé hajlanak hosszú ujjai, ahogy csaknem érzéki boldogsággal figyeli fiát. A festő szeszélyes módon megnyújtotta Mária nyakát. A Szűz finom ujjai, az előtérben álló angyal megnyújtott, hosszú, csupasz combjai is olyan torzítások, amelyek a kifejezés, a hatás érdekében történtek. Szinte nem is fogja a gyermeket. A kompozíció is eltér a konvencionális, harmonikus, szimmetrikus elvárásoktól: az összes angyalt a kép bal sarkába zsúfolja, míg a másik oldal üresen tágong, hogy akadálytalanul lássuk a próféta ösztövé, hosszú alakját. Sem nem transzcendens, sem nem e világi a szereplők megjelenése, ugyanakkor irracionális a motívum-összeállítás, a testarányok sokfélesége, nincs egységes tér, minden bizonytalan, esetleges, s ezt még erősítik is a kellékszerűen megjelenő tárgyak.

Gombrich szerint Parmigianino és újat, szokatlant kereső kortársai voltak a legelső „modern” művészek (pl. Rosso Fiorentino, Giulio Romano).

Pármában festett néhány nagyszabású freskót. Portréi közül elsőnek ő készített rézkarcot. Rendkívüli rajzkészséggel rendelkezett (pl. *Három öreg férfi*, 1535). Mindössze 21 évesen Rómában festett önarcképén érdekes megoldást választott. *Önarckép konvex tükröben* a címe (1524, olaj, fa, 24,4 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum), s mintha ezzel a furcsa, szokatlan, merész képpel már fiatalon meglévő virtuóz tudását akarta volna bebizonyítani. A konvex tükröben eltorzul az amúgy melankolikus arc, elől a hatalmasra nőtt kéz látszik, mintegy elválasztva a festőt a nézőtől. Ez már nem a reneszánsz harmónia, tudatos a feszültségkeltés, a képen belüli és kívüli nyugalanság. Műveire jellemző az érzékiség, a kacérság, az össze nem illő arányok, a külső jegyekkel hangsúlyozott lélekábrázolás.

Angelo Bronzino (1503–1572), a korszak egyik jellegzetes művészének fő területe a portréfestészet. Szerinte a látható emberi személyiség mögött létezik egy másik, egy másfajta lényeg. Az arc csak álarc – s ezzel megnyit egy újfajta portréábrázolási folyamatot (mely a 19. század végén Ensor, Munch álarc-arckép festményeiben tetőzik).

Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti [1518–1594], apja foglalkozása – kelmefestő, *tintore* – után kapta a Tintoretto nevet) velencei festő, a női szépség és az előkelő gráciák festője. Útmutatói a velencei mesterek, elsősorban Tiziano (1488/90–1576), aki végigélte a 16. századot, s mindvégig kitartott a reneszánsz festői elvek mellett. Tintoretót tartják az olasz manierizmus legnagyobb mesterének, aki a reneszánsz kompozíciós törvényekhez alkalmazkodik, de képein a merész rövidülések, a meghökkentő fény-árnyék hatások, a szenvedélyes festésmód a manierizmushoz köti. Fiatal- és öregkori önarcképei egyaránt szép és szenvedélyes, érzelmes férfit mutatnak, különleges lelki alkatot, olyat, aki fogékony a látomásokra. Veronese és Tiziano műhelyében tanult, az utóbbi nem kedvelte őt. Tiziano páratlan festője volt a szépségnek, képei kellemesek, Tintoretót viszont nem a szépség vonzotta, hanem a drámaiság, az események sodrása, a különös.

1548 és 1566 között több nagyméretű képet festett Szent Márk csodatételének témájáról, ezeket a sokalakos kompozíciókat a velencei festészetben addig szo-

katlan mozgalmasság jellemzi, erőteljes rövidülések és eltúlzott mozdulatok. A *Szent Márk megszabadítja a rabszolgát* (1548, olaj, vászon, 300 × 226, Velence, Gallerie dell'Accademia) című festményének fény-árnyék kontrasztja, a bravúros rövidülésábrázolás és a kép belső izgalmak tanúskodik arról, mi is valójában a manierizmus. A fénysugáron egyensúlyozva lebeg a szent erős rövidülésben ábrázolt alakja, s ereszkedik alá egy átló mentén, amely szimmetrikusan két részre osztja a képet, keresztezve azt az átlót, amelynek mentén a megkínzott, meztelen rabszolgák látható. A feszültség forrása a fényhatásokban keresendő.

Egyik kimagasló műve a *Zsuzsanna és a vének* (1555, olaj, vászon, 147 × 194, Bécs, Kunsthistorisches Museum). Fokozta a színek erősségét, a sötét és világos kontrasztot, olyan, mintha a fény a fiatal, érzéki nő meztelen testéből áradna. Rendkívül gondosan van megfestve minden részlet, még a szépítőszerek is. A környezet arabeszkszerű, a rózsasövény kiemeli a nő testének fényességét. Mitológiai témájú képek sokaságát festi, például a *Vénusz és Vulcanus* (1555 k., olaj, vászon, 135 × 198, München, Alte Pinakothek), amelyen az öregedő, de izmos Vulcanus festi meg drámaian, amint rajtakapja a feleségét Marssal, aki groteszk módon az ágy alá bújik. A tér aszimmetrikus, hátul a tükör a tér kitágítását szolgálja, ugyanakkor újabb térhálót hoz létre. Vénusz szinte hűvösen megfestett aktja az erőteljesen átlós irányú mélységi vonzás ellensúlya. Tintoretto kedveli a bibliai témákat is, például a *József és Putifárné* (1555, olaj, vászon, 154 × 170, Madrid, Prado) meleg árnyalatokban fürdő kompozíció. Próféták és szentek életét meséli el, hol fénnel, hol párával éri el titokzatos világuk érzékelését. Felfokozott mozgást végeznek, a mozdulatok a kifejezést, a hatást szolgálják. Egyénien adja elő az eseményeket. Az angyal mint álombéli káprázat jelenik meg Jézus előtt. Ezen a képen is mélységes a csend, mint sok más Tintoretto-festményen a titokzatosság eszközeként. A spirituális kérdések ábrázolásában egyre szuggesztívebb. A *Szent György harca a sárkánnyal* című képén (1555–1585 k., olaj, vászon, 157,5 × 100,3, London, National Gallery) szinte háborzongató fényhatásokkal és megtört tónusokkal fokozza a kompozíció belüli izgalmat, feszült légkört. A hercegnő egyenest a néző felé, kifelé menekül a képből lobogó vörös köpenyében, míg sárkányölő Szent György a lován meszsz, mélyen bent a kép háttérében. Az ég is izgatott színű, kavargó.

Szerencsére nem csak a szellemek világa foglalkoztatta. Kitűnő portrékat festett (ezekből egy férfiportré a Szépművészeti Múzeumban látható és több Bécsben a Kunsthistorisches Museumban).

1564-től 1587-ig a *Scuola Grande di San Rocco* (Szent Rókus) céhes iskola és templomi épület dekorálásával foglalkozott, a nagyszabású képciklust nagy létszámú műhelyével együtt készítette. Krisztus szenvedéstörténetét ábrázoló jelenetek láthatók. A Scuola di San Roccót a kortársak „Tintoretto Sixtus-kápolnájának” nevezték. 1576–1577-ben bízták meg Velencében, hogy készítsen festményeket a Palazzo Ducale számára, még 1588-ban is ezeken dolgozott a lányával és fiával együtt. Egy angol restaurátor elektronmikroszkóppal vizsgálta meg a velencei festők, így Tintoretto képeit is: szerinte a festékekbe kevert por ala-

kú üvegszemcséktől ragyognak a képek. Ez a technika élénkebb színek kikeverését, finomabb árnyalatok megfestését tette lehetővé.

A spanyol manierizmus legnagyobb mestere El Greco (eredeti neve Domenikosz Theotokopulosz vagy Domenico Theotocopuli, 1541–1614), mint neve is mutatja, görög származású, ámbar 1604-ben festett *Önarcképén* (olaj, vászon) egy spanyol grandot láthatunk. Valószínűleg Krétán kezdte tanulni a mesterséget a bizánci stílusú ikonfestészet alapján. Képein egész életében megőrizte a bizánci stílusjegyeket. 20 éves kora körül érkezett Velencébe, ahol Tiziano, Veronese, Tintoretto munkásságát tanulmányozta. Tizianótól tanulta a színkezelést, a testmozgás ábrázolását, a kompozíciók drámaiságát. Tiziano hatása látszik az 1560 körül festett *Assisi Szent Ferenc stigmatizációján* (ma magángyűjteményben). Tintoretótól, Veronesétől tanulta a kecses, kissé mesterkelt, de magasztos, drámai színek használatát, ábrázolásmódot. Bassanótól a kompozíciós sémákat. Tőlük vette át a merész perspektivikus rövidüléseket, a bonyolult vonalvezetést. 1570-ben Rómába ment, az itáliai manierizmus központjába. Nagyon nem tetszett neki a népszerű Michelangelo Sixtus-kápolnája, fel is ajánlotta, hogy jobbat fest helyette (mintegy öntörvényűségének bizonyítéaként). 1575–1576 körül utazott Spanyolországba annak reményében, hogy részt vehet az Escorialban folyó munkálatokban, a katedrális felújításában. 1576 végén telepedett le Toledóban, ahol megbízatások várták mint oltárépítőt, szobrászt és festőt. A Santo Domingo el Antiguo-templom oltárának festésekor jelenik meg az a tobzódó színskultúra, amelynek alapján azonnal felismerhető, hogy a kép tőle származik. Ide festette egyik legismertebb képét, az *Expoliót* (1577–1579, olaj, vászon, Toledo, Museo de San Vicente). Krisztust ábrázolja a keresztre feszítés előtt, amikor megfosztják ruháitól. Szinte bevezeti a nézőt a kép terébe, a néző úgy érzi, részese az eseményeknek. Drámai kompozíció, ragyogó színekkel. Ebben az első toledói korszakban készült a nagyméretű *Orgaz gróf temetése* (1586 k., olaj, vászon, 480 × 360, Toledo, Santo Tomé-templom), melyet sokan a legjobb festményének tartanak. Ezen saját magát és fiát is megörökítette. Az oltárkép alatti felirat egy 14. század eleji legendáról tudósít. Állítólag a jámbor gróf temetésekor megnyílt az ég, és az onnan leszálló Szent Ágoston és Szent István saját kezűleg helyezte sírba a lovagi páncélba öltöztetett halottat. Egyházi és nemes urak jelenlétében zajlik az esemény alul, a földi szférában, miközben felül Keresztelő Szent János és Mária könyörög az angyaloktól körülvett, vakító fehér leplen Krisztushoz, a világbíróhoz. Felül Szent Péter, a tanítványok s más egyházi méltóságok. A földi és égi szféra nem válik el egymástól, bár az alsó realistábban, a felső látomásosabban és mozgalmasabban van megfestve. A felső szférában minden mozgás felfelé s a fényességgel körülvett Fiúisten felé irányul, az alsóban a fentivel ellentétes irányú a mozgás, a halott földbe helyezése felé irányul. Az égiek súlytalanságát, testetlen mivoltukat szinte ideges rajzolással, színezéssel hangsúlyozta.

II. Fülöp spanyol király meghívására Madridba megy, nagyméretű képet fest az Escorial számára, a *Szent Mautius és a thébai légió mártírságát* (1580–1581,

olaj, vászon, Madrid, El Escorial). Ez már manierista stílusban készült. A király becsben tartotta Grecót, de sokan támadták, s mivel rendkívül érzékeny ember volt, visszaköltözött Toledóba, és ott is maradt haláláig (háza, műterme ma múzeum).

Bibliai tárgyú képein megnyújtja, hosszítja az alakokat, hogy növelje a szentek fenséges, ünnepélyes megjelenését. Ennek egyik legszebb példája a *Szeptélen fogantatás* (1608–1513, olaj, vászon, Toledo, Museo de Santa Cruz). A perspektíva szabályaitól független, forgószerű kompozíció közepén ül Mária valószínűtlen, megnyújtott alakja. Itt is, mint többi festményén, fekete kontraszttal tette élesebbé és ragyogóbbá a színeket, azt remélte, így a templomi üvegablakok hatását idézheti meg. A színezés nagyon érzékletes, de nem reális.

Egyre inkább eltávolodott a látvány, a valóság világától, egyre inkább deformálta figuráit a kifejezés érdekében, feladva a logikus térbeli összefüggéseket, lemondott a színek tárgy-leíró szerepéről. Fokozódó szkeptikus fanatizmusát sokan bizánci örökségnek vélik, a fiatalkori, kolostorokban eltöltött évekkel magyarázzák. A vallási témákat egyénien értelmezte, ez megrendelői és közöttük sokszor vezetett konfliktusokhoz.

Toledóban sok portrét is festett szürkés és okkeres színekkel, szokatlanul könnyed, széles, lendületes ecsetvonásokkal. II. Fülöpről is festett portrét.

Utolsó munkái között van a titokzatos *Ötödik pecsét feltörése* (Szent János látomása, 1608–1614, olaj, vászon, New York, Metropolitan Museum of Art) expresszív, eksztatikus látomás, előtérben az égi kék ruhás, kezeit az ég felé emelő, érzékenyen vibráló szenttel, a háttérben nyújtott, meztelen, bűnös alakokkal. Gombrich ezt a képet tartja Greco egyik legizgalmasabb alkotásának drámai ereje és János misztikus elragadtatottsága miatt. Az ítéletnap rettenetéről szól a kép, a gesztikuláló meztelen vértanúk, szentek követelik a világ elpusztítását. Ebben és más aszimmetrikus kompozícióiban is felhasználta, amit Parmigianino megnyújtott figuráiból és Tintoretto képalkotási módszeréből tanult. Több *Apostol*-sorozatot is festett ebben a látomásos stílusban. Karcsú, megnyúlt figurái nyugtalanul mozognak, a kicsi fejek, az ideges ujjak és az alakok absztrakt körvonalai a földi lét tagadói, nem e világi mivoltukat érzékelteti. Csillogó apró foltokkal szövi be a képfelületet, hogy a festmény fény- és színfoltok vibráló halmazává váljon. Egyetlen mitológiai témájú képet festett, a *Laokoón és fiait* (1610–1614, olaj, vászon, Washington, National Gallery), melyben krétai nevelését ötvözi velencei tanulmányával.

Toledo, Spanyolország még a középkori művészeti hagyományok eszméi világában él, és a vallásosság olyan misztikus, mint sehol másutt Európában. El Greco művészi módszerei megfelelnek az ottani elvárásoknak. A következő generációk azonban már elutasították, majd elfelejtették. Csak a 20. század eleji modern művészet fedezi fel újra, az expresszionisták nagy elődjüket tisztelik benne: mintegy bizonyítva látják, hogy nem minden kor igényeire és nem minden művész alkotott a klasszikus szépség mércéje szerint, és nem lehet minden műalkotást a természetűség kritériumaival megközelíteni.

Prágában, II. Rudolf udvarában alkot Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), aki arcképeit gyümölcsökből, növényekből, tárgyakból állítja össze, s így bizarr fantáziaképként hatnak. Többnyire a négy évszakot és a négy elemet ábrázolják, de például *II. Rudolf* portréját is megfestette így, arcát és testét gyümölcsök, zöltségek, gabonafajták alkotják.

A 16. század legnagyobb flamand festőjének, id. Pieter Bruegelnek az életművét (eredetileg Brueghel, 1525 k. – 1569) is szokás a manierizmus művészei közé sorolni. Valószínűleg Bredában (Hollandia) született, az életéről alig tudunk valamit. Az biztos adat, hogy 1551-ben fogadja mesterré az antwerpeni festőcéh. Ezután Itáliába utazik, egy évet tölt Rómában. Visszatérése után tíz évig Antwerpenben él, majd Brüsszelben telepszik le. Házasságából két fia születik, ifj. Pieter Brueghel és id. Jan Brueghel (fiai megtartották névadásuk eredeti formáját), mindkettőből festő lesz.

Kortársainak elismerését rajzolóként vívta ki, egyedi grafikák mellett rézkarokat is készített. Egyik groteszk rajzpéldázata *A nagy halak megeszik a kisebbeket* (1557, toll, 21,6 × 30,2, Bécs, Albertina). Önarcképrajzán önmagát sem kímélte. Groteszk, különös bibliai és falusi témájú képeiről Hieronymus Cock készített nagyon népszerű rézmetszeteket. Bruegel festményeire Hieronymus Bosch képei hatottak ösztönzően. Paraszti életképei, tájképei, allegorikus témái a köznap élet abszurditását mutatják, társadalmi szatírák. Még a szakrális témákat is vulgarizálja.

Első ismert festményein népes embercsoportokat mutat be: *Gyermekjátékok* (1560, olaj, tölgyfa, 118 × 161, Bécs, Kunsthistorisches Museum), *Flamand közmondások* (1559, olaj, fa, 117 × 163, Berlin, Gemäldegalerie). Szokatlan témák! Az európai festészetben a gyermekeket – még a gyermek Jézust is – kicsinyített felnőttként ábrázolták – túl sok gyerek született, és túl sok halt meg, az érzelmek tartózkodóbbak voltak. A *Gyermekjátékokon* Bruegel sok-sok gyerekalakja tompának látszik és kortalannak. Nyoma sincs annak, ami a következő évszázadokban válik divatossá az ábrázolásmódban. Nincsenek külön gyerekjátékok, fadarabokkal, csatokkal, karikákkal, hordókkal – környezetük tárgyaival – játszanak. Több mint 250 gyerek van a festményen! Bruegel nem könnyíti meg a néző dolgát, sőt! A perspektívát csak akkor tudjuk követni, ha a kép jobb felével állunk szemben. A házak széle diagonálisan tart bal felé és előre, az épületek egyensúlyt teremtenek, ugyanakkor feszültséggel teli kapcsolatot az előtér és a háttér között. A kép minden szabálytalansága ellenére – vagy épp azért? – lenyűgöző, megigéző, ingerlő. Miről is szól valójában? Nem gyerekjátékleltár. Talán azoknak van igazuk, akik szerint figyelmeztetés: az élet nem gyerekjáték, nem szabad elherdálni. Bruegel ezt olyan időszakban mondja ki, amikor II. Fülöp katolikus spanyol király kijelenti: „Inkább feláldozom százezer ember életét, semmint abbahagyjam az eretnekek üldözését.” Spanyol helytartók Antwerpenben és Brüsszelben is erőszakkal gátolják a protestantizmus terjedését. (A 16. században terjedt el a reformáció Észak-Európában, Dél-Németalföld azonban spanyol uralom alatt állt, II. Fülöp tűzzel-vassal védte a katolicizmust.

A nyolcvanéves háború után szabadult meg Németalföld a spanyol uralomtól. Nem tudjuk, de feltételezzük, hogy Bruegel is a reformáció híve.)

A kompozíció főtengelye a *Flamand közmondásokon* is balról, előlről tart jobb felé és hátra, a perspektíva széttart, a festő frontális ábrázolást is alkalmaz. A festményből árad Bruegel szkeptikus viszonya kortársaihoz. Rose-Marie Hagen és Rainer Hagen *Bruegel* című könyvükben 118 flamand közmondást azonosítanak és jelölnek meg számokkal a festményről készült rajzon.

Bruegel a mitológiai jeleneteket is paraszti környezetbe helyezi: *Ikarosz bukása* (1558 k., olaj, vászon, fa, 73,5 × 112, Brüsszel, Musée Royaux de Beaux-Arts). A bibliai témákat is újszerűen, a hagyományokkal szakítva ábrázolja: *Bábel tornya* (1563, olaj, tölgyfa, 114 × 155, Bécs, Kunsthistorisches Museum), *Betlehemi népszámlálás* (1566, olaj, fa, 115,5 × 164,5 Brüsszel, Musée Royaux de Beaux-Arts), *A három királyok imádása* (1567). A *Betlehemi népszámlálás*on (1566) valójában egy flamand falu látszik napnyugtakor. A bal széli épület falán lógó kétfejű sasos címer a Habsburgoké, a spanyol II. Fülöp, akinek nevében az adót szedik, a Habsburg-házból származott. A bibliai történetet Bruegel úgy ágyazta be a látványba, hogy első látásra szinte felismerhetetlen. Egy decemberi jeges falusi nap történéseit festi meg, a tér teli emberekkel, a jégen gyerekek csúszkálnak, a terhes Mária és József épp a fogadó felé igyekszik, melynek istállójában Jézus megszületik. Senki sem figyel rájuk. A *Bábel tornyát* németalföldi tengeri tájba helyezi a festő, a bibliai történetet sok realiztikus vonással egészíti ki, például Antwerpen város látképe, építkezési jelenetek, a pedáns emelőszerkezet is közéjük tartozik. Számos kunyhó látható az építmény tetejéig futó rámpákon. A torony gigantikus, túlszárnyal minden emberi léptéket. A *Betlehemi gyermekgyilkosság* (1566, olaj, fa, 115 × 164,5, Brüsszel, Musée Royaux de Beaux-Arts) és a *Pál megtérése* (1567, olaj, fa, 108 × 156, Bécs, Kunsthistorisches Museum) című képen a katonák a gyűlölt spanyol zsoldosok ruháját viselik (egyes feltevések szerint épp azért távozott Antwerpenből, mert a spanyol udvar számára gyanússá vált az a humanista kör, amelyhez Bruegel is tartozott).

Hat vagy tizenkét táblából (öt maradt meg) álló sorozata, a *Hónapok* (vagy *Évszakok-ciklus*, 1565, olaj, vászon, Bécs, Kunsthistorisches Museum) az ember és a természet szoros egységéről, a táj szépségeiről szól. A földön dolgozó parasztok munkája válik a hónapok jelképévé. A motívumok elrendezése az emberi tevékenységekhez kötött. A kompozíciók a dolgozók lendületes munkájára épülnek. Fontos a színek dinamikája, az évszakok színvilága fokozza vagy tompítja az alakok színfoltjait. Számos festményén a természet része az ember. A sorozat egyik darabján, *A csorda hazatérése* (1565, 117 × 159) című képen az állatok és hajtóik színvilága megegyezik, s az állatok, emberek ugyanúgy részei a tágas térnek, természetnek, mint a növények, a fák, a sziklák.

Keserű szatírákkal, kegyetlen kritikával reagál a németalföldi politikai állapotokra: *Vakok* (1568, olaj, vászon, 86 × 156, Nápoly, Museo Nazionale), *Koldusok* (*Nyomorékok*, *Leprások*, 1568, olaj, vászon, 18 × 21, Párizs, Louvre).

Utolsó éveiből – viszonylag fiatalon hal meg – három paraszti életképe maradt meg: a *Lakodalmas tánc* (1566, olaj, fa, 119 × 157, Detroit, Institute of Arts), a

Paraszttánc (1568, olaj, tölgyfa, 114 × 164 cm, Bécs, Kunsthistorisches Museum) és a legismertebb, a *Parasztlakodalom* (1568, olaj, vászon, 114 × 143, Bécs, Kunsthistorisches Museum). Ez utóbbi átlós szerkezete közel áll a korabeli itáliai kompozíciókéhoz. Az újszerű komponálás és a színek töretlen, szinte középkorias használata különös ellentétet teremt a képen belül, s ez is hozzájárul Bruegel eredetiségéhez, egyéni hangjához. Fontos számára a mozgások megragadása, a részletek bemutatása. Kezdetben a parasztek életvitele érdekelt, utolsó éveiben inkább a jellemük, személyi sajátosságai. Bruegel nem színpadot, színpadias jeleneteket fest, hanem a mindennapokat, a munkát, a környezetet, groteszk mivoltukban is nagyon valóságosan. Humorral és bölcsességgel: értette, szerette a paraszti életet. A színhely egy pajta, nagy társaság ül az egyszerű asztal körül. A falon a gereblye és két kéve az aratás idejére és a nehéz testi munkára utal. Szokatlan a téma és leginkább az ábrázolásmód. A tárgyakkal egy sarokvasról leemelt ajtón viszik körbe, bennük kása és leves. Bruegel magát az evést is megfesti: két ember épp a szájához emeli a kanalat, az egyik egy korsót, az előtérben egy gyerek épp az ujját nyalja le. A lakodalom témája addig a kánai menyegzőt jelentette, ahogyan János evangéliumában szerepel, ahogy Jézus a vizet borrrá változtatja: de enni nem esznek a bibliai történetben sem. Bruegelnél ez a legnagyobb: nem szégyenkezik, nem akar megfelelni a reneszánsz szépség elvont eszményének. Hús-vér alakok esznek, aratnak, táncolnak, mulatoznak, falánkak, gyávák, részegesek, derűsek: köznapis emberi lények. A legtöbb képen parasztek a mindennapokban, de nemesek, tudósok is. Az arcok nem olyan ápoltak, mint a reneszánsz festményeken megörökített nemeseké, polgároké. A bruegeli testiség, földközelség a természet részeként mutatja be az embert: ember, táj, állat, föld, növény, ég elválaszthatatlan egybetartozását.

Sokan *A vakok bukása* című (*Vakok*, 1568, olaj, vászon, 86 × 154, Nápoly, Museo Nazionale di Capodimonte) képét tartják a legmegrendítőbbnek. A cím Krisztus egyik tanmeséjére utal: „ha vak vezet világítalant, mind a kettő gödörbe esik” (Mt 15,14). A mozgás átlósan a jobb oldali alsó sarok felé vezet, itt nincs színes kavargás. A színek is visszafogottak: a barna és a késszürke árnyalatai. Gyámoltalanok, nyomorúságosak, életképtelenek, akiket megfest, riasztó naturalizmussal és expresszivitással. A szemgolyó nélküli szemüregek legalább olyan mehökkentők, mint amikor Bruegel bolondokat és démonokat fest.

Bruegel festészete megtermékenyítően hatott a következő évszázad, a 17. századi holland és flamand festők paraszti életképeket ábrázoló festményeire. Évszázadokon keresztül Paraszt Bruegelnek nevezték. Karel van Mander, a németalföldi festők életrajzírója beszámolt arról, hogyan látogatott el parasztlakodalmakba, falvakba (Karel van Mander: *Hírneves németalföldi és német festők élete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1987).

A végére hagyjuk a *Vadászok a hóban* című (*Téli táj*, 1565, olaj, fa, 117 × 162, Bécs, Kunsthistorisches Museum) egészen rendkívüli festményt. A 16. században már készülnek tájképek, ez azonban a maga egyediségében kiemelkedik a kortársak művei közül. A manierizmus kapcsán előfordul, hogy írják, megjelenik az elidegenedettség érzése a 16. század második felének az addigi hagyo-

mányokkal szakító festményein. Ez a festmény mintapéldánya a modern elidegenedettség élményének. A képen mindent hó borít, a távoli hegyek csúcsát csakúgy, mint az előtérben a földet, a maradék fűcsomókat. Két hideg szín dominál: a fehér és a szürkészöld. Minden élőlény – emberek, kutyák, fák, madarak, gyerekek – színe sötét, szomorú, itt minden boldogtalan és nyomorúságos. A sikertelen vadászattól kókadtan haladnak a vadászok és a kutyák, de nem is annyira ők, hanem a többi részlet lehangoló. S leginkább maga a természet, a hó, a jég, a föld, az ég. Minden elhagyatott, végtelen reménytelenség és magány. A lét kietlen, hiábavaló. Bruegel szerencsére ennek az ellenkezőjét is megfesti, például a *Szénagyűjtést* (1565 k., olaj, vászon, 114 × 158, Prága, Narodní Galerie). A természet változásai, a nyári színek reményt hordoznak, de nem képesek ellensúlyozni a *Vadászok a hóban* lesújtó kiszolgáltatottságát. Azt a valóban modern életérzést, amelyet a 20. században elidegenedettségnek nevezünk.

Élete végén visszatér a tájképekhez, illetve olyan kicsik a jelenetek a festményen, hogy a táj látványa válik meghatározóvá. Alig tűnik fel a bitófa a derűs, tágas tájban: *Szarka az akasztófán* (1568, olaj, vászon, 45,9 × 50,8, Darmstadt, Landesmuseum). A *paraszt és a fészekrablón* (1568, olaj, vászon, 59 × 68, Bécs, Kunsthistorisches Museum) a két szereplő mellett a tágas tájnak van fontos szerepe. A *vihar a tengeren* (1569, olaj, vászon, 70,5 × 97, Bécs, Kunsthistorisches Museum) azt érzékelteti, hogy a hullámokkal, a felhőkkel, a természet hatalmával szemben az ember esélytelen.

1569-ben hal meg. Abban az évben, amikor Németalföld – melynek ő enigmatikus festője – nyíltan fellázad a spanyolok uralma ellen.

JAVASOLT IRODALOM

A manierizmus. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1982

Buricchi, Susanna: *Érett reneszánsz és manierizmus.* (A művészet története 10.) Corvina Kiadó, Budapest, 2007

H. Takács Marianna (szerk.): *A manierizmus mesterei.* Corvina Kiadó, Budapest, 1972

Kelényi György: *A manierizmus.* Corvina Kiadó, Budapest, 1995

Klaniczay Tibor (szerk.): *A manierizmus.* Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1975

KÉPEK

Art Cyclopedia (www.artcyclopedia.com/) – Artists

Artlex, Art Dictionary (www.artlex.com) – Mannerism

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Mannerism

History of Art, Artists & Art Movements (<http://www.arthistoryguide.com>) – Mannerism

Mannerism – Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Mannerism>)

Olga's Gallery – Online Art Museum (www.abcgallery.com)

Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)

Web Museum, Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/>)

13. FEJEZET

A barokk illuzionizmus

Velázquez, Rubens, Rembrandt

A stílusirányzat neve a *barocco* olasz kifejezésből származik, jelentése: szokatlan, nyakatekert okoskodás; a portugál *barucca* szabálytalan gyöngyöt jelent. Francia nyelven jelentése bizarr, túlsúfolt, dagályos. Az elnevezés az utókor gúnyos névadása. A stílus iránti ellenszenv a 19. század nyolcvanas éveiben oldódik a neobarokk építészeti divat hatására.

A 16. század utolsó harmadától a 18. közepéig tart, és minden művészeti ágban erőteljes, uralkodó: a zenében (Bach, Vivaldi), az irodalomban (Tasso, John Milton, Lope de Vega, Cervantes) csakúgy, mint a képzőművészet valamennyi ágában. Sokan a tridenti zsinathoz (1545) kötik a kezdetét, mások a közös keresztény fellépés világképének tartják a terjeszkedő Török Birodalommal szemben. Vannak, akik szerint a reformáció térhódításával szembeni ellenreformáció terméke (ez utóbbi azért sem állja meg a helyét, mert a főúri, katolikus barokk mellett virágzik a polgári, protestáns barokk is). Sokak szerint a barokk az utolsó nagy stílus, a reneszánszot követően az utolsó nagy korszak. Általában három szakaszra tagolják: korai, érett és késő barokk. Itáliából indul, s főként az abszolút monarchiák központjaiban – Párizs, Madrid, Bécs – virágzik, s főként a katolikus országokban terjed el. A „Napkirály”, XIV. Lajos hosszú uralkodása (1643–1715) alatt a francia barokk, a Habsburg-udvar hatalmi harcaiban az osztrák és a magyar barokk testesíti meg világnézetüket.

A barokk életérzést igen találóan fogalmazta meg Calderón de la Barca spanyol költő: „játék az élet”. A „világszínház” (*theatrum mundi*), az „élet mint műalkotás” metaforák végigkísérik a 16. század végétől a 18. század végéig tartó időszakot. A képzőművészetnek s más művészeti ágaknak is úgy kell az ideológiai, vallási tartalmakat közvetíteniük, hogy lenyűgözzék, elkábítsák közönségüket. Ehhez szükséges az illuzionizmus (pl. a templomok és a paloták látszatere, illuzionisztikus mennyezetképei), a dinamikus, érzelmeket megmozgató formák, a színpadias pátosz.

Európában a 16–17. században polgár- és vallásháborúk dúlnak: a rendiség az abszolutizmussal küzd, egymásnak feszül a katolicizmus és a protestantizmus, a feudalizmus és a polgárosodás, az egyház és az állam. A harmincéves háború (1618–1648) új erőviszonyokat teremt Európában. A spanyolokat kiszorítják Németalföldről, a törököket Európából, a Loyolai Szent Ignác alapította jezsuita rend Latin-Amerikában és Afrikában végzett hittérítő tevékenysége a mai napig hatékony.

A 19. század végén Heinrich Wölfflin, híres svájci művészetkritikus az építészetre, képzőművészetre és zenére támaszkodva szembeállította egymással a reneszánsz és a barokk stílust, és bebizonyította, hogy a barokk önálló, autonóm korstílus:

	lineáris
	síkszerű
Reneszánsz	zárt rendszer
	világos
	sokrétegűségben is egyenlőségekre épül
	festői
	mélyészszerű
Barokk	nyitott rendszer
	sötét
	egysége az alá-, fölérendeltségen alapszik

A barokk esztétikája a reneszánsz folytatása, miközben új műfajokat teremt, új kompozíciós formákat hoz létre, és eltávolodik a reneszánsz emberléptékű harmóniájától. A szerteágazó kompozíciójú képalkotás merészen aszimmetrikus, az irracionális illúziókeltés fő eszközévé válik. Meglepetésre, csodálkozásra késztet, érzéki hatásra törekszik az isteni világrend elfogadása érdekében. A barokk vallásos művészet, melyben a látomásoknak megnövekszik a szerepük. Az illuzionisztikus ábrázolás, a végtelen térbe nyúló perspektíva, az érzelemmegnyilvánulások, a szédítő mozgalmasság az ideológiai célt szolgálják, akár csak a jelképes ábrázolások, szimbólumok, allegóriák, emblémák. A bibliai történetek és a pogány mítoszok is transzcendens tartalomra utalnak. Ugyanakkor fontos követelménnyé válik a természet utánzása, az új műfajokban (csoportos portré, főúri és polgári portré, tájkép, csendélet) az ábrázoltak, személyek és a környezet pontos bemutatása.

Az 1580-as években Bolognában megalakítják az első modern művészeti akadémiákat Lodovico Carracci és Antonio Annibali vezetésével. Követendő mintának a reneszánszt tekintették. A templomok mennyezetét hatásos freskókkal, a palotákat és a templomokat hatalmas méretű falfestményekkel díszítették. Témáik: Mária-kultusz, a mártírok élete, a szentek látomásai, de megtalálták a módját, hogy az antik mítoszokat is bevonják a szakrális festészet körébe. Világ-

képük lényege: a középpontban Isten és a szentek vannak. Az e világi létezés átmenet, az élet a túlvilágon kezdődik. Nemcsak a képzőművészet, az irodalom is erről szól (pl. az 1600–1681 között élt spanyol drámaíró de la Barca Pedro Calderón *Az élet álom* című műve).

A barokk díszítőfestészet nagy mesterei: Andrea Pozzo (Róma, San Ignazio), Pietro da Cortona, Guercino, Annibale Carracci. Műveikben szorosan kötődnek a barokk építészet legfőbb alkotásaihoz, a templomokhoz, melyek monumentalitásukkal, díszítettségükkel, aranyozásaikkal a hívókra kívántak hatni. A barokk templomba belépve az ember parányi, jelentéktelen a katolikus egyház hatalmához képest.

Az első barokk templom a Chiesa del Gesù (Róma, 1568–1584, Vignola tervezte), itt jelenik meg alapmotívumként a csigavonal. Az addigi geometrikus formák helyett bonyolultabb, hajlított alakzatok jönnek létre; az épületbelső kialakításával csakúgy, mint az illúziókeltés eszközeivel eléri, hogy kívülről tágasabb terűnek, összetettebbnek tűnjene, mint amilyenek valójában.

A római barokk építészet látványos várostervezéssel, nagyszabású úthálózatok, terek kialakításával kezdődik (Piazza del Popolo, Szent Péter tér, Piazza Navona stb.). Majdnem száz év alatt készül el a Szent Péter-templom (1612-ben Carlo Modena fejezi be a homlokzatot). 1613–1615-ben épül meg a Giovanni Vasanio tervezte Villa Borghese, 1635-ben a Bernini tervezte áldásosztó loggiával a Palazzo Quirinale és így tovább, szinte felsorolhatatlanul. VIII. Orbán pápa versengése a királyi udvarokkal rendkívüli építkezések sorát indítja Bernini, Borromini, Da Carbone tervei alapján. A mai Rómában látványában is meghatározóak az ő templomaik, palotái. X. Ince, IX. és X. Kelemen és XI. Ince pápa is folytatja a nagyszabású építkezéseket, tereket, templomokat, bazilikák felújítását (Spanyol lépcső, a Santa Maria Maggiore apszisa, San Giovanni in Laterano). Róma mellett nagyon sok vidéki városban is jelentős barokk épületek, templomok, kastélyok épülnek (pl. Torino: La Superga, 1717–1731; Stupinigi-vadászkastély, 1729–1733; Nápoly: Chiesa dell’Annunziata, 1762; Velence: Santa Maria della Salute, 1630–1631; Ca’Pesaro, 1652–1710).

Hatalmas építkezések ideje a spanyoloknál és a portugáloknál a 16. század vége és a 17. század, melyet Siglo de Oro-nak, arany évszázadnak szokás nevezni. Lope de Vega, Calderón színdarabjai, Velázquez, Ribera festészete nemcsak a spanyol, hanem az európai barokk csúcsteljesítménye. 1563–1584 között épül fel a San Lorenzo de El Escorial-kolostor, mely a 19. század elejéig, de még a 20. század második felében, Franco diktatúrája idején is meghatározza a spanyol építészetet. Csak néhány a nagyszabású épületek közül: Salamancában a La Clericia jezsuita kolostor (1760 k.), a Santiago de Compostela-székesegyház (1738), a Granada karthauzi kolostor (1732). Madrid ekkor alakul királyi székhellyé, reprezentatív udvari épületek változtatják meg arculatát (pl. Plaza Mayor, 1617–1619; Palacio Real, 1735–1764). Magyaránú barokk építkezések zajlottak a spanyol és a portugál gyarmatokon Mexikóban, Brazíliában, Kubában. A braziliai São Salvador da Bahia azzal büszkélkedett, hogy „több temploma van, mint ahány nap az évben”.

A francia barokk építészet megértéséhez kulcsmondat a 18. századi filozófus és író Montesquieu-é: „A királyokat körülvevő pompa és ragyogás hatalmuk része.” Az antikvitás óta egyetlen korszak sem tekintette annyira az urbanisztikát és az építészetet az abszolutisztikus uralom kifejeződésének, mint ahogy IV. Henrik és XIII. Lajos uralkodása alatt. Néhány a monumentális építkezésekből: Párizsban a Place des Vosges (1605–1642, Jacques Lemercier főműve); a Palais du Luxembourg (1615–1627); az Hôtel Lambert (1640–1644); a templomok közül a Sorbonne temploma (1635–1732), a Saint Sulpice (1646–1780); az Invalidusok temploma (1677–1706). Külön kiemelkedő a Louvre Bernini tervei alapján és a versailles-i kastély (Louis Le Vau és Jules Hardouin-Mansart, 1668–1678), melyet sokan az európai kastélyépítészet csúcspontjának tartanak nagysága, pompája, elrendezése miatt. Kastélykápolna, márványudvar, látványos park kapcsolódik az épülethez, melynek 75 méter hosszú tükörgalériája, szalonjai, királyi hálószobája a koncentrált hatalomról, a szertartások fontosságáról tanúskodik (ma is rendkívüli turistalátványosság).

A barokkot Angliában Inigo Jones építész (1573–1652) itáliai tapasztalatok alapján honosította meg. VIII. Henrik függetlenedett a pápától, és az anglikán egyházat nemzetinek nyilvánították. Az építkezések nem a katolikus egyházat, hanem a társadalom felső rétegeit szolgálták (London: Whitehall, 1619–1622; Wilton House, 1632; St. Stephen Walbrook, 1672–1687). Vidéki városokban is épültek barokk kastélyok (Bath, Norfolk, Oxford stb.), de legtöbbjükön már a klasszicizmus hatása érződik.

Német területen, sváb és frank földön, Szászországban, Bajorországban és Ausztriában egységes, uralkodó barokk stílusról beszélhetünk (Ludwigslust nagyhercegi kastély, 1764–1796; clemenswerti vadászkastély, 1736–45; münsteri érseki palota, 1767–1773; drezdai Zwinger, 1697–1716; würzburgi érseki palota, 1720–1744). A barokk kastélyok reprezentatív középpontja a lépcsőház, az uralkodói pompa méltó megjelenítését szolgálta. Bravúros templomok szinte megszámlálhatatlan sokasága épül. A svájci templomok és kolostorok is a német mintát követik (St. Gallen, apátsági templom, 1721–1770).

Bécs szinte barokk várossá válik (Hofburg). Három építészegyéniség határozza meg az osztrák városok, Bécs, Salzburg, Graz arcát: Johann Bernhard Fischer (1656–1723), aki 1696-tól a von Erlach nemesi nevet viselheti, Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745) és Jakob Prandtauer (1660–1726). 1715-ben kezdik építeni a Karlskirchét Bécsben, 1713-ban a Belvederét, 1702–1733 között a Peterskirchét. Lenyűgöző épületegyüttes a melki bencés apátság (1702–1738), a bécsi Schönbrunni kastély (1696–1775). A Habsburgoknak, birodalomépítésüknek, ambícióiknak tökéletesen megfelel a barokk.

A barokk Prágában és cseh területeken is hódít, Sziléziában és Lengyelországban is pompás kastélyok, templomok épülnek. Habsburg-Magyarország városainak és falvainak arcát is megváltoztatja a barokk építkezés.

Mint már említettük, a barokk építészet legfőbb alkotásai szerte Európában a templomok, ezek a rendkívüli díszítettségű, aranyozott, monumentális építmények, amelyeknek el kellett kápráztatniuk a hívőket, rádöbbszteni őket a római

katolikus Anyaszentegyház hatalmára, nagyságára, felülmúlhatatlanságára. A barokk szobrászat éppoly gazdag, szerteágazó, mint az építészet, hiszen a templomokba, kastélyokba, de a közterekre is igen nagy mennyiségű plasztika, szobor, dombormű, emlékmű, kút stb. készül. A barokk szobrászatra is a mozgalmasság, diszharmónia jellemző, kihasználják a fény-árnyék hatások nyújtotta illúziókeltési lehetőségeket, gyakran földöntúli, patetikus érzelmek ábrázolása a hangsúlyos, szemben a reneszánsz racionalizmusával, kiegyensúlyozottságával, emberléptékűségével.

A korszak kiemelkedő művésze, Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) olasz építész és szobrász Nápolyban született, és apja műhelyében tanulta a mesterséget. Vele együtt gyerekként költözik Rómába 1605-ben, V. Pál pápa hívására. Nagyon korán kap (1618) márványszobrokra megbízást Scipione Borghese bíborostól (*Proserpina elrablása*, *Dávid*, *Apollo és Daphné* – a római Villa Borghesében láthatók). A Borghese-szobrok közül a leghíresebb az *Apollo és Daphné* csoport (1622–1625, márvány, 234 cm), mely Ovidius, az i. e. 1. századi római költő *Átváltozások* (*Metamorphoses*) című, 15 könyvre osztott, 12 ezer soros költeménye alapján készült. A szerelmes Apollo már-már eléri a menekülő nimfát, aki azonban érintésére fává változik. A testek íve, az ellentétes irányú karok lendülete, az arckifejezések mozgalmassá teszik a művet, a szép testeket. Ugyanakkor tökéletes a kompozíció.

VIII. Orbán pápa *uralkodása* alatt Bernini Róma legtekintélyesebb művészévé válik. Kinevezik a pápai bronzöntőműhely vezetőjének és a Szent Péter-templom építőjének. A hatalmas térben épített márvány-, bronz- és aranybaldachinnal újszerűen kapcsolja egybe az építészetet és a szobrászatot. Ugyanezt teszi a VII. Sándor pápa *síremlékével* (1673–1674, márvány, aranyozott bronz), melyet ugyancsak a Szent Péter-templomban épít meg, farag ki. A pápáról több portrét, mellszobrot készített, és még sokan másokról is (pl. *Constanza Buonarelli*, 1636–1637 k., márvány, 72 cm, Firenze, Museo Bargello). 1647-ben fejezte be VIII. Orbán pápa *síremlékét* a római Szent Péter-templomban. Ezen is és *Alessandro Valtorini síremlékén* (Róma, San Lorenzo in Damaso) csontváz képében ábrázolta a halált. A római Santa Maria della Vittoria-templomban a Cornaro család kápolnájában látható legjellemzőbb és legellentmondásosabb szobrainak egyike, az *Avilai Szent Teréz ekstázisban* (1647–1652, márvány, stukkó, aranyozott bronz, 350 cm). Mintha szerelmi mámorban lenne az ekstázisával küzdő szent, s az angyal is pajzán mitológiai hősre emlékeztet, nyíla mintha Ámor nyíla volna. A kápolna is színpadra emlékeztet. Rendkívüli hatást kelt az egész, a teátrális illuzionizmus és az esztétikai retorika mesterműve. Egy titkos ablakból érkező fény világítja meg, ettől még inkább transzcendens, nem e világi élményt kelt.

A Piazza Barberinin megépíti az életnagyságúnál nagyobb *Triton-kutat* (1624–1643 – Triton félig hal, félig ember görög isten, Poszeidónnak, a tengerek istenének fia).

Négy delfin emelkedik ki a tengerből, egyikük farkával Jakab-kagylót emel a magasba, azon ül a tengeristen fia, megfújva a Triton-kürtöt, hogy véget vessen

a vízözönnek. Európa legszebb terén, a Piazza Navonán készíti el *A négy folyam kútját* (*Fontana dei Quattro Fiumi*, márvány, 1648–1652), mely bizonyos értelemben a világ közepét jeleníti meg: a Gangesz Ázsiát, a Nílus Afrikát, a Rio de Plata Amerikát, a Duna Európát szimbolizálja. A tér másik kútját, *A mór kútját* is ő készíti. A római Piazza Navona obeliszkkal és a világ négy legnagyobb folyóját megszemélyesítő alakokkal díszített díszkútját kortársai is nagyra értékelték, X. Ince pápa kegyét is ezzel nyerte el. A szobrok a látható formák mögött sokféle utalást, elvont tartalmat is közvetítenek, a jelképek egy része X. Ince pápa személyének dicsőítését szolgálja. Így Bernini vezetésével folyhat a Szent Péter-templom belsejének színes kiképzése, elkészíti a négy egyházatya óriási szobrait. Ugyancsak ő tervezi a Szent Péter-templom előtti hatalmas teret a kétoldalt a homlokzat felé húzódó oszlopcsarnokkal.

Párizsban elkészíti XIV. Lajos márvány mellszobrát (1665, 80 cm, Versailles). Hazatérte után újjáépíti a római San Angelót (1669–1670), az ovális alaprajzú San Andreát (1679). Döntően meghatározza Róma 17. századi művészetét, hatása messze felülmúlja az előző korok művészeit. Bernini kilenc pápát szolgált, 81 évesen halt meg. Az, ami ma is vonzó Rómában, az ő műve is.

Róma még a 17. században is a „művészet fővárosa”, vonzza magához a világot minden tájáról a művészeket. Számos olasz szobrász dolgozik Rómában: Francesco Mochi (1580–1654), Santi di Tito (1536–1603), Stefano Maderno (1576–1636) és sokan mások. XII. Kelemen pápa megbízására Niccolò Salvi másokkal együtt 1732–1751 között elkészíti a régi palotán, a Palazzo Polin a *Trevi-kutat* (*Fontana di Trevi*), ez a római szobrászok utolsó nagy közös műve. A monumentális homlokzat középső fölkéjében Pietro Bracci mozgalmas Neptunusz-szobra (a tengerek, vizek istenéé). Az antik Róma is a kutak városa, a barokk Róma is. Ez a tér és ez a jellegzetes barokk kút – mozgás és nyugalom ötvözete – a mai napig a város egyik legvonzóbb színhelye.

Olasz és németalföldi hatások mutathatók ki a francia barokk szobrászatban (pl. Simon Guillain, 1581–1658; Jean Warin, 1604–1672; Jacques Sarrazin, 1592–1660). A versailles-i kastélyparkba is sok szobor készül (pl. Balthasar és Gaspard Marsy: *A napszekér lovai*, 1668–1675, márvány; *Apollo és a nimfák*, 1666–75, márvány és sziklabarlang – életnagyságú, mozgalmas, többalakos kompozíciók). Népszerű műfaj a síremlék (pl. François Girardon *Richelieu bíboros síremléke*, 1657–94, márvány, Párizs, Église de la Sorbonne) allegorikus nőalakokkal.

A dél-németalföldi szobrászat különleges alkotásai közé tartoznak a szószékek. Kiemelkedik közülük méreteivel és megformálásával is Hendrik Frans Verbruggen (1654–1724) szószéke (1695–1699, aranyozott tölgyfa, kb. 700 × 350 × 200 cm, Brüsszel, Saint-Michel-et-Gudule-katedrális, a leuveni jezsuita templomból került ide).

Az angol barokk mellszobrászat mellett igen jelentős a márványsíremlék-szobrászat. A kor legjelentősebb angol építésze Christopher Wren, fő műve a londoni Szent Pál-székesegyház.

Németországban és Ausztriában is kutak, homlokzatok, köztéri és templomi szobrok, épületplasztikák sokasága őrzi a barokk kor emlékeit. Márvány- és

bronzszobrok, a szentélyekben aranyozott faszobrok is (pl. Hans Reichle, Eckbert Wolff, Andreas Schlüter, Leonhard Kern, Joannes Juncker, Martin Zürn és még igen sokan mások művei).

A barokk művészet és ezen belül a festészet mennyiségben is meglepő: a főúri kastélyoktól a falusi udvarházakig, a hatalmas templomoktól a kis falusi templomokig. Egész Európában s emellett Latin-Amerikában, Afrikában máig meghatározó a városok, falvak látványában, a belső terekben, a múzeumokban.

Itáliában: Caravaggio, Carracci, Bernini, Guido Reni, Andrea Pozzo, Guercino, Cortona; *a spanyoloknál:* El Greco, Velázquez, Murillo, Ribera, Vicente Carducho, Zurbarán; *Németalföldön és Flandriában:* Vermeer, Rubens, Rembrandt, Frans Hals, Gerrit van Honthorst, Pieter Lastman, Jan Steen, Jan van Goyen, Jacob van Ruisdael; *a franciáknál:* Georges de la Tour, Nicolas Poussin, Simon Vouet, Le Nain, Charles Le Brun; *az angoloknál:* William Hogarth, Thomas Gainsborough, Anthony van Dyck; *a németeknél:* Adam Elsheimer, Johann Liss, Johann Heinrich Schönfeld, Johann Georg Hinz, Georg Flege; *az osztrákoknál:* Anton Maulbertsch, Georg Donner, Franz Sigrist, Johan Ignaz Cimbalt; *ittthon:* Mátyóki Ádám (az építészetben Mayerhoffer András). Sorolhatnám még hosszasan a barokk művészek neveit.

A barokk festészet lényege az időben játszódó cselekmény, történet – még a portrékon, csendéleteken, tájképekben is. A térben szabadon áramló vonalvezetés jellemzi és mindenekfölött a fény-árnyék hatások kiaknázása. A hatáskeltés eszköze az illuzionisztikus megformálás. A gazdag, élénk színvilág, dinamikus mozgások, perspektívajátékok, az eltúlzott érzelmek megjelenítése, a színpadiasság, a gondosan kidolgozott részletek mind-mind az erős hatást szolgálják. Fő témái a bibliai és mitológiai jelenetek, de tömegével festenek zsánerképeket és tájképeket is, a főúri portrék mellett polgári portrékat és csoportképeket is. Nem ritka, hogy a festők szakosodnak, egy-egy műfajt vagy témát festenek megrendelésre.

Ne felejtsük: a zenében a barokk fantasztikus műveket teremt Claudio Monteverdi első operájától (1608) Johann Sebastian Bach (1685–1750) felülmúlhatatlan gazdagságú és minőségű életművéig. A festészetben is témává válik a zenélés és a zenehallgatás.

A 17. században Róma a világ művészeinek Mekkája, Rómába zarándokolnak a festők, és szerencsét próbálnak a pápák székhelyén. Annibale Carracci és Caravaggio révén Rómából indulnak azok a stílári újítások, impulzusok, amelyek szerte Európában meghatározzák a festészet alakulását. A barokk művészet azonban sokszínű, változatos, mozgalmas, akárcsak a kor, amelyben létrejött. Sokféle szellemi irányzat, sokféle szellemi felfogás találkozik össze benne. A katolikus országokban a katolikus egyház tekintélyének és híveinek visszaszerzését szolgálta a barokk művészet, az ellenreformáció, versenyezve a protestantizmussal. A felekezeti hovatartozás mellett a nemzeti hovatartozás függvényében is alakulnak a stílusjegyek. Az újkori ember gondolkodása, a társadalmi nyugtalanságok, a régi rend uralkodó osztályának fennmaradása, ugyan-

akkor a protestáns rendi, nemesi ellenállás az abszolutizmussal szemben, mindez jellemzi a korszak művészetét, festészetét.

Új műfajok születnek: a csoportos portré, a ravatalkép, az életkép (*genre*), a csendélet, az önálló tájkép. A művészi ábrázolás alapja a természet utánzása, a valóság megjelenítése, az ábrázolt személy korát, alkatát és környezetét pontosan kell bemutatni, de a lényegre koncentrálva, a mellékes részletek nélkül. Ugyanakkor fontossá válik az érzelmek, lelki és szellemi állapotok bemutatása, de a képtér a mindennapi tapasztalatoknak megfelelően tagolt, a tér összefüggő, folyamatos. A tájképeken pontosan érzékeltetik a középteret, amely átmenetet biztosít az elő- és háttér között. Az illuzionisztikus ábrázolás, a végtelen felé vezető perspektíva kitágítja a kép terét. A portrékon is, a figurális festményeken is az érzelemnyilvánítások széles skálája tükröződik. Minden mozgásban van, az erőteljes, dinamikus mozgások összekapcsolódnak az emocionális megnyilvánulásokkal és a térábrázolással.

Talán még az eddigieknél is fontosabbá válik a jelképes ábrázolások, a szimbólumok, allegóriák, emblémák szerepe, gyakori, hogy a hétköznapi jeleneteknek, a nagyon is realizisztikusan bemutatott helyszíneknek, eseményeknek rejtett, jelképes mondandójuk van. Nemcsak a bibliai történetek, hanem a pogány mítoszok is transzcendens tartalmak hordozói. Újraértelmezik a Bibliát, szakítva a hagyományos ikonográfiával (lásd például Caravaggio és Rembrandt ó- és újszövetségi témájú képei). Új részleteket találnak megörökítésre méltónak. A szentek életét, mártíromságát, a Mária-kultusz képeit az új dogmatikai tételeknek megfelelően festik (különösen erős a jezsuiták hatása).

Róma pompás barokk világvárossá alakul, újra megerősödik a katolikus egyház, fő megrendelője a művészetnek, melyben a rekatolizáció hatékony eszközt láttak. A templomokban és a palotákban nagyméretű falfestmények készülnek, a mennyezeten illuzionista eszközökkel, hogy a nézők, ha felfelé néznek, szinte a mennyboltot lássák. Az egyik templomfestő nagymesternek, Andrea Pozzónak a római San Ignazio-templomot díszítő freskója a jezsuiták hittérítő tevékenységének allegóriája, a barokk illuzionista festészet csúcspontja. Caravaggio ezzel az éteri fényben úszó, hatásos barokkkal, a „földi mennyország” illetően harsány, látványos ábrázolásmódjával száll szembe. A szenteket és a mitológiai alakokat népi figuraként festette, valóságosnak, nagyon is testinek, kézzelfoghatóan közelinek. Ugyanakkor a fény és árnyék alkalmazásával, a vetített árnyékokkal mégis szakrális hatást ér el, bensőséges, személyesen megélt vallássosság a teátrális uralkodó irányzattal szemben. (Caravaggiót hol manierista, hol barokk művésznek tartják, mi a manierizmus fejezetben írtunk róla.)

A bolognai Annibale Carracci (1560–1609) főműve a *Galleria Farnese mennyezet-freskója* (1595–1600 k.) Róma egyik legigényesebb épületének 20 m hosszú, 6 m széles, dongaboltozatos dísztermében. A freskó a Farnese család felmagasztalása mitológiai jelenetek segítségével. A sarkokon a valóságos teret az ég felé nyitja meg. Valóságos és festett architektonikus és plasztikus elemek, girlandok, karusok, medalionok váltakoznak a keretezett, nagyméretű, az érzelmre ható

festményekkel, a kör alakú képekkel, a keret nélküli figurális jelenetekkel. Az ábrázolási program alapgondolata, hogy az emberi lélek megváltozik az isteni szerelem révén.

Carracci tanítványai, Domenichino (Domenico Zampieri, 1581–1641) és Guido Reni (1575–1642) ugyancsak Bolognából érkeztek Rómába, ahol templomi freskókat festenek megrendelésre (Szent András vértanúsága, 1609, Róma, San Andrea della Valle). Mesterük halála után befejezik a Farnese-palota freskóit.

A spanyolok barokk festészete a spanyol királyi családot és az egyházat szolgáltatta. Legnagyobb festőjük, Diego Velázquez (1599–1660) is a királyi család udvari festője, elfogulatlanul festi a spanyol arisztokrácia tagjairól portréit. Vallásos és mitológiai témájú képein is józan realizmus nyilvánul meg.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez Francisco Pacheco manierista festő műhelyében tanult, és elvette feleségül a lányát. Korai művei vallási és zsánerképek (pl. *Sevillai vízárus*, *Étkező parasztok* – ez utóbbi a budapesti Szépművészeti Múzeumban), olykor bibliai témájúak (pl. *Krisztus Márta és Mária házában*), amelyek festésmódja, realizmusa, jellemábrázolása a festő rendkívüli tehetségéről árulkodik.

1623-ban Olivares gróf meghívására megfestette IV. Fülöp portréját, ennek sikereként, következményeként udvari festővé nevezték ki, s ekkor kezdődik élete végéig tartó festőtevékenysége. Páratlan arcképcsarnok születik a királyi családról, az udvarhoz tartozókról, a spanyol arisztokráciáról festett portréiból, melyeken cseppet sem kíméletes modelljeivel, pontos jellemábrázoló. A *mórok kiűzése* (1618) című festménye versenyt nyert, és ezért megkapta a királyi ajtónálló címet. A királyi képgyűjteményből Tiziano festményei tették rá a legnagyobb hatást, Velázquez rajta keresztül kapcsolódott a velencei festészeti hagyományokhoz.

1628-ban Madridban személyesen is megismerkedett Rubensszel, ennek folyamánya itáliai útja. 1629-ben a király ajánlásával Genovába hajózott. Velencében Tintoretto festményeiről, Rómában Michelangelo *Utolsó ítéletéről*, Raffaello képeiről és a Villa Medici antik szobraitól készített rajzokat. Nápolyból tért haza 1631-ben, s csaknem két évtizedig ki sem mozdult Madridból.

1635-ben festette meg egyetlen és hatalmas méretű történelmi képét, a *Breda átadását* (olaj, vászon, 307 × 370, Madrid, Prado), a németalföldi szabadságharc eseményét, jórészt Rubenst követve. A holland hadvezér a hosszan tartó ostrom után, a szabad elvonulás fejében átnyújtja a város kulcsát a győztes spanyol sereg vezetőjének. Két egyenértékű, egymást nagyra becsülő ellenfél csaknem barátságos találkozója. A győztes csapat fegyelmezett, lándzsái függőleges rendben, a vesztesek elkeseredetten, rendezetlen csoportban ácsorognak. A kompozíció s benne az emberek gesztusai érzékeltetik az esemény jelentőségét.

Udvari festőként IV. Fülöpről számos portrét festett, például a francia megszállás alól felszabadított Fraga városában (*IV. Fülöp fragai képmása*, 1644, olaj, vászon, 135 × 98, New York, Frick Collection), állítólag három nap alatt készült. IV. Fülöp és családja (pl. Baltazár Károly spanyol trónörökös, Bourbon Izabella),

az udvarhölgyek portréi mellett szívesen festette az udvar bolondjait, komédiá-sait, törpéit, hiszen az ő ábrázolásukban nem kötötték az elvárások, nem kellett megfelelnie senkinek. Paraszti, plebejus figurákat is ugyanilyen okok miatt festett, olykor mitológiai témák ürügyén is (pl. *Ivók*, 1628). Előfordult, hogy portréi alá ókori neveket írt (*Démokritosz*, *Menipposz*, *Aiszóposz*). Kiemelkedik festményei sorából *III. Fülöp arcképe*, *Ferdinánd bíbornok-infáns* és a kis *Don Baltasar Carlos infáns vadászsképei*, *Olivarez herceg lovasképei* (nagy részük Madridban a Pradóban látható).

Önarcképeiről öntudatos, kemény, elszánt tekintetű, tekintélyes spanyol úr figyelt kihívóan a nézőre (1630, 1643).

1649-ben a király megbízásából ismét Itáliába utazott, és számos Tiziano-, Tintoretto-, Veronese-festményt és egyéb műkincseket vásárolt a spanyol udvar részére. Megismerkedik Berninivel és Poussinnel, megfesti *X. Ince pápa* portréját (1650, olaj, vászon, Róma, Galleria Doria), sokak szerint ez a kép pályája csúcspontja.

Hazatérve Tiziano hatására festi meg a *Venus tükörrelt* (1644–1648, olaj, vászon, London, National Gallery), az első aktképet a prúd és vallásos Spanyolországban. Művei színesebbé, festőibbé, szabadabbá válnak, már-már impresszionista elemek jelennek meg rajtuk. Az *Udvarhölgyeken* (*Las Meninas*, 1656–1657, olaj, vászon, Madrid, Prado) önmagát is megfesti, amint a királyi párt festi. A *Las Meninas* a 20. századi festőkre is erősen hatott, 1957-ben Pablo Picasso 58 darabból álló festménysorozatban értelmezte Velázquezet, a művészt munkája közben népes társasággal körülvéve bemutató, sokak szerint az európai festészet mibenlétét, lényegét összegző művét (Museum Picasso, Barcelona). Michael Foucault, a 20. századi francia filozófus szerint Velázquez magát a festészetet reprezentálta a festmény létrejöttének körülményeit bemutató, nagy hatású képén. Számos elemzés méltatja e művet, „a spanyol aranykor” enigmatikus kompozícióját, sokan nevezik művészetfilozófiai munkának már a 19. század óta. (Svetlana Alpers könyvet szentel elemzésének: *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. Yale University Press, New Haven, 2005.)

Utolsó korszakának másik kiemelkedő alkotása *A szőnyegszövőnők* (*Las Hilanderas*, 1656, olaj, vászon, 117 × 190, Madrid, Prado). Mindkét nagyméretű kép témája a művész helyzete, a művészetek rangja a spanyol társadalomban. A *szőnyegszövőnőkön* az előtérben gobelinmanufaktúrát látunk, több asszony fon, gombolyít. A lépcsőkkel elkülönített, szinte színpadszerű benyílóban három nőalak: a halandó Arakhné versenyre hívja ki Pallasz Athénét, a szövés és fonás istennőjét. A történetet a görög mitológiából és Ovidius már többször említett *Átváltozások* című, 15 kötetes művéből ismerjük. A versenyben Arakhné egy gobelint készített Zeusz félrelépéseiről, így a hattyúról és Lédáról, a bikáról és Európeről, valamint Danaéről és az aranyesőről. Még maga Athéné is elismeréssel adózott tökéletes munkájának, de tiszteletlensége és az apjáról készült szövet témája miatt darabokra tépte a szövetet, és szétzúzta a szövőgépet is. A képen hátul látható a szőnyeg, melyen Arakhné Európé elrablását szötte meg (ez utalás Tiziano hasonló című festményére is, mely szintén a spanyol királyi

gyűjteményben található). A hármastagolású kompozíció, a háttér fényei Velázquez rendkívüli művészi képességeit bizonyítják. Mindkettő a festőmesterség csúcspontja, különösen a fények varázsos hatása és a belső térben elhelyezett alakok komponálása miatt.

Jusepe de Ribera (1591–1652) számos festménye IV. Fülöp gyűjteményéhez tartozott (pl. *Női párbaj*, 1636, olaj, vászon, 235 × 212, Madrid, Prado). Finoman árnyalt színekkel, az uralkodó aranysárga árnyalatokkal a velencei mesterek, Tiziano és Veronese hagyományait követő kolorista mester. Nápolyi tartózkodása meghatározó festészetére, különösen szegény embereket megörökítő festményeinek vallásosságára, drámaiasságára, szociális érzékenységére. Ma leginkább mitológiai ábrázolásai és a szentek vértanúságát megörökítő képei miatt ismerik (*Apollón és Marsziasz*, 1637, olaj, vászon, 182 × 232, Nápoly, Museo Nazionale di San Martino).

IV. Fülöp (1621–1665) idején indultak meg azok a nagy madridi vállalkozások, amelyekben a festők is részt vettek, például a Madrid melletti Buen Retiro kastély, a madridi Alcazar számos termének átépítése és belső kialakítása, a Torre de la Parada vadászkastély (benne Rubens és műhelyének mitológiai témájú képei 1630 körül). A művészek legfontosabb megbízói az udvar és az egyház.

Az itáliai monumentális barokk festészettel szemben kibontakozó francia barokk inkább „barokk klasszicizmusnak” nevezhető. Legjelentősebb mestereik Nicolas Poussin (1594–1665) és Claude Lorrain (1600–1682), akik egyébként életük nagy részét Itáliában töltötték. Poussint rendkívül érdekelte az ókori mitológia és filozófia, s ebből következően a reneszánsz művészet. 1631-ben festette a *Flóra birodalma* című nagyméretű képét egy szicíliai nemes megbízásából (olaj, vászon, 131 × 181, Drezda, Gemäldegalerie). Flóra, a virágok táncoló istennője, görög hősök és félistenek társaságában, közülük többnek – a mitológia szerint – a véréből haláluk után virágok nőttek. A kép felső sávjában Apollón napisten vágat szekerén. Poussin itt az antik művészetet tekinti példaképének. Derűs, finom a kolorit, a fény egyesíti a változatos mozgásban lévő figurákat, eseményeket. Illusztratív kép: az élet mint egész mulandó, ám egyes formái folyamatosan változnak.

Más szándékok állnak tájképfestészete mögött, például tudós barátja számára festett képén: *Viharos táj Püramossal és Thiszbével* (1651, olaj, vászon, 192,5 × 237,5, Frankfurt am Main, Städelisches Kunstinstitut). A téma Ovidius *Átváltozások* című munkájából ismert, akárcsak az előző festményé. A mitológiai történet azonban itt szinte mellékes, a hangsúly a táj megjelenítésén van, amelyben elementáris természeti erők viaskodnak, vihar van, villámok csapkodnak. A kép annak illusztrálása, hogy az ember még az időjárás viszontagságainál is kiszolgáltatottabb Fortuna, a szerencse istennőjének. Poussin Rómában is számos megbízást kapott párizsi híveitől. Itt keletkezett félalakos *Önarcképe* is (1650, olaj, vászon, 98 × 74, Párizs, Louvre), kezében rajzmappa, mögötte három festményének kerete. Komoly tekintettel néz az elképzelt nézőre, mintha azt sugallná: a képben a legfontosabb az elgondolás, az alapeszme. Hangsúlyozza a

rajz, a *disegno* jelentőségét. Formai szigorúsága miatt őt tekintik a klasszicista jellegű festészet megteremtőjének. Élete vége felé tájképeiben a szereplők már csak staffázsfigurák.

Claude Lorrain (eredeti nevén Claude Gellée vagy Le Lorrain, 1600–1682) főként tájképeket festett, valós elemekből rakta össze, de főszereplőjük a fény, minden annak rendelődik alá. A *Tengeri kikötő napfelkeltekor* című képet (1674, olaj, vászon, 72 × 96, München, Alte Pinakothek) három változatban is megfestette. Nem mitológiai alakok, hanem valóságos emberek nyüzsögnek az előtérben, az antik építményben, ám nem ők a lényegesek, hanem a napfelkelte, ahogy a napfény a tenger fölött áthatol a reggeli párán. Kései munkái közül kiemelkedik a *Táj Noli me tangere jelenettel* (1681, olaj, vászon, 84 × 141, Frankfurt am Main, Städelisches Kunstinstitut). A János evangéliumából ismert jelenet, Mária Magdolna találkozása a feltámadt Jézussal azonban csak kis részlete a hosszan elnyúló tájnak. Háttérben a hajnali párába burkolt Jeruzsálem, s mögötte a tengerpart. Finoman részletező a megfestés, a fénnel és színekkel árnyalás.

Francia festőiskoláról csak az 1600 körül született művészgeneráció, Le Nain (1599–1648), Simon Vouet (1590–1649) és Georges de La Tour (1593–1652) munkássága révén beszélhetünk. Simon Vouet húsz évet töltött Rómában, ahol 1624-ben az Accademia di San Luca vezetőjévé választották. 1627-ben tér haza Párizsba, és áll XIII. Lajos szolgálatába. Ő vezeti be a barokk formanyelvet Párizsban (pl. *Jézus bemutatása a templomban*, 1641, olaj, vászon, 383 × 250, Párizs, Louvre). Georges de La Tour főként vidéken élt és dolgozott, 1639-ben ő is elnyerte a királyi festő – Peintre ordinaire du Roy – címet. Hírnevét főként a polgárság köréből származó megrendelőinek festett ún. éjszakai festményeinek köszönheti, amelyeken Caravaggio hatása mutatható ki. Az éles fény és az erőteljes kontúrok miatt alakjai plasztikusak. Kedveli a misztikus és filozofikus tartalmakat (pl. *Szent Irén a sebesült Szent Sebestyénnel*, 1640 k., olaj, vászon, 166 × 129, Berlin–Dahlem, Gemäldegalerie), monumentális kompozícióit nagyfokú érzelmi koncentráció jellemzi. Késői képeit egyre inkább a fény és az árnyék ellentétére építette, gyertyával vagy fáklyával világítva meg szereplőit (pl. *Az újszülött*, 1645–1648, olaj, vászon, Rennes, Musée des Beaux-Arts; *Bűnbánó Magdolna*, 1630 k., olaj, vászon, New York, Metropolitan Museum).

Charles Le Brun (1619–1690), Vouet tanítványa is hosszabb időt töltött Rómában. 1664-ben lett első udvari festő (Premier peintre du Roy), így számos párizsi palota kifestésében vett részt, hatalmas képciklusokat alkotott (*Nagy Sándor bevonulása Babilonba*, 1664 k., olaj, vászon, 450 × 707, Párizs, Louvre; *Szent János megkínzása a Porta Latina előtt*, 1641–1642, olaj, vászon, 282 × 224, Párizs, St. Nicolas du Chardonnet-templom). Versailles-ban ő készítette a Tükörgaléria, a Béke és a Háború terme dekorációit, freskóit. Charles Le Brun önarcképein francia arisztokráciának, a festőakadémia teljhatalmú urának, magabiztos teoretikusnak mutatja önmagát. Halála után Pierre Mignard (1612–1695) lett az Akadémia elnöke, portréfestőként nagy hírnevet szerzett. Aki fontosnak számított az udvari életben, vele készítette el arcképét.

A 63 éves XIV. Lajos képmását (olaj, vászon, 279 × 190, Párizs, Louvre) 1701-

ben Hyacinthe Rigaud (1659–1743) festette meg. Az egész alakos, életnagyságúnál jóval nagyobb portré a korszak valamennyi jellegzetességét magán hordozza: egy nagy barokk uralkodóról készült pompás barokk festmény, mondhatni emlékmű. A király a legteljesebb ünnepi díszben látható, a hatalmas paláston a Bourbon-liliomok, mögötte a baldachinos trónus. A korona egy vánkoson nyugszik. Arcvonásai megfelelnek a valóságosnak, a kép az abszolút hatalmat, a királyi fenséget, a francia monarchia megtestesítőjét mutatja, tartása, mint egy antik uralkodóé.

1671 és 1699 között komoly viták folytak az Akadémián, voltak, akik a vonal elsődlegességét hirdették, és Poussint tartották követendőnek, és voltak, akik a szín elsőbbségét hangsúlyozva Rubens-követőknek kiáltották ki magukat. Valójában az antik minták és a modernitás közötti vita folyt, melyet Charles Perrault, kora vezető értelmiségi alakja összegzett 1688-ban egy röpiratában (*Parallèle des anciens et des modernes*). Ez a vita azóta is tart, pontosabban újra és újra fellángol a múlt, a hagyományok, a klasszikus formanyelv és a modernek között.

Le Brun és pártfogoltjai Poussin klasszicizmusa, ókort követő mintái mellett érveltek, szerintük még a természetet is korrigálni kell, ha nem felel meg az antik szépségeszménynek. Mignard, az ellenpárt vezetője Rubens és a velenceiek kolorista kvalitásait dicsérte. Esztétikai szempontból lassan *couleur* (szín) és *dessin* (rajz) egyenrangúvá válik, s bekövetkezik a 18. századra a szemléletváltás: a műalkotások nemcsak merev szabályrendszerek alapján értékelhetők, hanem figyelembe veendő a szemlélőben keltett benyomások is. Lassan érvényre jut valamiféle stíluspluralizmus, és a római és a francia festők mellett elismerik a velencei, sőt a flamand festészetet is.

A 17. században a flandriai és a holland festészet aranykorát élte, akárcsak az egész Németalföld. Már 1721-ben megjelent Arnold Houbraken holland író műve *Groote Schouburgh* címen, benne a megelőző század művészeinek életrajzai. A már idézett történész, Johan Huizinga szerint „a dolgok szeretete” jellemzi a hollandokat, s ez is szerepet játszott a németalföldi festészet lenyűgöző 17. századi felvirágzásában. Talán soha sehol annyi festő!

A flamand barokk legjelentősebb mesterére, Peter Paul Rubensre (1577–1640) erősen hatottak a 16. századi velencei festők, majd itáliai utazásai során Caravaggio és Carracci művei. Nagyon népszerű volt szerte Európában, rengeteg megrendelést kapott, képeiért szokatlanul magas árat fizettek, így nagyon meggazdagodott. Nagy hatást gyakorolt kortársaira, elismerték mint a kor legtekinélyesebb művészt. Számos tanítványa közül kiemelkedett Anthonis van Dyck, aki az angol udvar portréfestőjeként, „az udvari-elegáns stílus” képviselőjeként szerzett hírnevet.

Rubens kereskedő és városi tisztviselő apja valószínűleg kálvinista volt, így menekülnie kellett Antwerpenből Kölnbe, majd onnan a vesztfáliai Siegenbe, ahol Peter Paul hatodik, utolsó gyermekeként született meg. Apja halálakor, 1587-ben a család visszatért Antwerpenbe, ahol Peter Paul jezsuita iskolában tanult. Anyanyelvén kívül öt nyelven beszélt kitűnően. 1590-től Tobias Verhaegt

antwerpeni tájképfestő műhelyében segéd, 1598-ban a Szent Lukács céh mesterré választja. Korai művei flamand hatást tükröznek, az olasz művészettől áthatott németalföldi manierizmus szelleme indítja festői pályáján. 1600 és 1608 között Mantovában élt Vincenzo Gonzaga herceg udvarában. Nagy mesterek remekműveit másolta, így tanulta meg igen magas szinten a szakmáját. Időnként megbízásokat kapott a hercegtől. Rómában élt testvére, Philips Rubens humanista tudós, itt festette meg a Santa Croce in Gerusalemme templom háromrészes oltárát. *A Szent Kereszt megtalálása*, a *Töviskoronázás* és *A Szent Kereszt fölállítása* (1620–21, Párizs, Louvre) az olasz festők, főleg Jacopo Bassano hatását mutatják, de már jellemző rájuk az a monumentális kifejezőerő, amely Rubens sajátja.

1603-ban egy követséggel Spanyolországban járt, itt festette első jelentős művét, a *Jerma herceg lovas portréját* (1603, olaj, vászon, Madrid, Prado). Visszatérte után megfestette a mantovai jezsuita templom oltárképét, melyen a velencei iskola hatása érződik, Rómában készítette el a Santa Maria Vallicella-templom oltárképét, a *Madonna szentekkel és angyalokkal* (1608, olaj, vászon), melyet sokan a korai barokk legjelentősebb alkotásának tartanak. Ragyognak a színek, rendkívül lendületes, energikus mű. A fermói San Filippo Neri-templom számára festi meg a *Pásztorok imáadását*, amely már teljesen Rubens egyéni stílusában készült.

Antwerpenbe visszatérve 1609-ben udvari festővé nevezték ki az Albert és Izabella főhercegi pár udvarába. Feleségül vette Isabella Brantot, egy ügyvéd lányát, akitől három gyermeke született. Házastársi kapcsolatukat örökíti meg a derűs, elegáns *Rubens és Isabella Brant* kettős arcképe (1609–1610, olaj, vászon, 178 × 136, München, Alte Pinakothek) című képen. Ma is látható a székesegyházban *A kereszt felállítása* című oltárképe (1610–1611), melyen a színek velencei, az alakok testhelyzete Michelangelo hatásáról tanúskodik. Olyan műrekek születnek ekkor, mint a *Vénusz a tükör előtt* (1615, olaj, vászon, 221 × 181, Vaduz, Sammlung Fürst von Liechtenstein), a *Krokodil- és vízilóvadászat* (1615–1616, olaj, vászon, 247 × 321, München, Alte Pinakothek) híres vadászjeleneteinek egyike. Egyik legjelentősebb, legsikerültebb műve a hibátlan kompozíciójú *Leukipposz lányainak elrablása* (1618, olaj, vászon, 222 × 209, München, Alte Pinakothek). Az örvénylő mozgást, a hatalmas, telt idomú testeket, a cselekményt, a fényeket és a színeket Rubens úgy fogja össze egységes egésszé, ahogy csak kevesek tudtak komponálni a művészettörténetben. Tökéletesen kiegyensúlyozott kompozíció minden vonalnak, formának válaszol a képen belül egy másik.

A rengeteg megrendelést nem tudta teljesíteni, így nagy műhelyt hozott létre, ahol dolgozott többek között id. Jan Brueghel, Anthonis van Dyck, Jacob Jordaens, Frans Snyders. Sikerének a kulcsa a káprázatos festői technika, a könnyed előadásmód, a képeiből áradó életöröm, a világos, tiszta színek, a fény-árnyék ellentétek hatásossága. Kompozíciói egyre mozgalmasabbak, központi témája az emberi test érzéketes ábrázolása, akár mitológiai jeleneteket, akár valóságos témákat fest.

A főhercegi párnak nemcsak udvari festője, hanem diplomáciai, politikai tanácsadója is, gyakran utazik követként különböző európai udvarokba. Több nyelven beszélt, rendkívül tájékozott volt. Önarcképein látszik magabiztossága,

férfias ereje, jó kommunikációs készsége (pl. *Önarckép*, 1636, olaj, vászon, 109 × 85, Bécs, Kunsthistorisches Museum).

1621-ben Medici Mária meghívta Párizsba, ahol a Luxembourg-palota számára Medici Mária és IV. Henrik francia király életének legfontosabb eseményeiről festett sorozatot, 19 képet. Medici Mária életének eseményeit keresztény szimbólumok, allegóriák, mitológiai utalások sokaságával festi meg. A IV. Henrik életének jeleneteit nem terheli agyon utalásokkal, így könnyebben érthetők. Ekkor festi katolicizmusának ékes bizonyítékát, a *Három királyok imádását* (1617–1618, olaj, vászon, 211 × 195, Lyon, Musée des Beaux-Arts), mely egyértelműen az ellenreformáció iránti elkötelezettségéből született. Célját elérte, a kép rendkívül hatásos, a templomba lépőnek elakad a szava, akár hívő, akár sem. Rubens vallásos képei ott tudják kifejteni igazán hatásukat, ahova eredetileg készültek: a templomokban (sokkal kevésbé a múzeumokban).

1628-ban Izabella főhercegnő, Flandria Habsburg uralkodójának megbízásából Madridba utazott, hogy békét közvetítsen IV. Fülöp spanyol király és I. Károly angol király között. Annyira sikeres volt, hogy IV. Fülöp nemesi rangra emelte, és Angliába küldte mint németalföldi titkos tanácsának titkárát. I. Károly lovaggá ütötte (1630-ban a spanyolok és az angolok aláírták a békeszerződést). Ekkor, 53 éves korában újra megnősült. 1626-ban elhunyt felesége 16 éves unokahúgát, Helène Fourment-t vette el. Öt gyermekük született. Rubens megvásárolt egy vidéki kastélyt Steenben, és ideje nagy részét családja körében töltötte. Felhagyott a nagyszabású vallási kompozíciók festésével, és főként családjáról készített boldog, örömteli képeket (pl. *Helène Fourment két gyermekkel*, 1636–1637, olaj, vászon, 115 × 85, Párizs, Louvre). Ekkor készültek derús tájképei is. Utolsó képeinek egyike a *Steeni park* (1636, olaj, vászon, 52,7 × 97, London, National Gallery), ebből már hiányzik a Rubensre oly jellemző életöröm, inkább valamiféle szomorúság, nyugtalanság hatja át. A természeti táj nagyszerű élményét nyújtja az *Esti táj szekérrel* (1632–1634, olaj, vászon, 62 × 97, Firenze, Palazzo Pitti), bibliai és mitológiai jelenetek nélkül, csak maga a táj s a rendkívül szép fényviszonyok. A családjáról, fiatal feleségéről készült festményei különleges helyet foglalnak el művészetében: intimebbek, oldottabbak, festőibbek, s ezáltal modernebbek is, mint merev tartású, elegáns, méltóságteljes, megrendelésre készült portréi. A *három Grácia* (1636–1638, olaj, vászon, 221 × 181, Madrid, Prado) című aktfestményén mindkét felesége felismerhető, mindketten a kor szépségeszményét testesítik meg. A testek mozgása, ritmusa fokozza az érzéki hatást, az aktok ezüst és arany fényben fürdenek, Rubens rendkívüli mesterségbeli tudásáról tanúskodva. Önarcképei, gyermekeiről készült portréi is nagyon szépek, oldottak, olykor szinte impresszionisztikusak.

Súlyos kösvényben halt meg tíz év boldog házasság után.

Antwerpenben a festőfejedelemnek kijáró tisztelettel búcsúztatták. Életműve túlmutat a barokkon, sokak szerint az ő művészetéből nő ki a rokokó, s olyan klasszicista festőkön is érződik hatása, mint a 19. században Eugène Delacroix. Önarcképei is bizonyítják, hogy rendkívüli személyiség volt, erős, határozott, különlegesen művelt, másokra nagy hatást gyakorló.

Anthony Van Dyck (Antoon van Dijck, 1599–1641) flamand festő Antwerpenben született jómódú családban. Gyerekként kezd el festeni tanulni Hendrick van Balennél. 1615-ben már független festő, aki közös műhelyt hoz létre a még nála is fiatalabb ifj. Jan Brueghellel. 1613–1614-ben festett önarcképe érett művészt mutat. 1618-ban felveszik az antwerpeni Szent Lukács festőcéhbe. Peter Paul Rubens óriási műhelyében foglalkoztatja a fiatal festőt, Rubens tervei alapján készít falfestményeket.

Először 1620-ban utazik Londonba, ahol négy hónapig I. Jánosnak dolgozik. 1621-ben Itáliába megy olasz mestereket tanulmányozni (főként Tizianót). Genovában arisztokratákról készít egész alakos portrékat Veronese, Tiziano és Rubens stílusában. 1627-től újra Antwerpenben fest portrékat, életnagyságú csoportképeket. 1630-ban Izabella főhercegnő udvari festője. Ebben az időben valóságos témájú képeket is fest, több nagy oltárképet is. 1632-ben megfestette I. Károly angol uralkodó lánytestvérét, a cseh Erzsébetet Hágában. Visszatért Londonba, megbízott festőként őfelsége szolgálatában. Házat biztosítottak számára, képeit jól megfizették. Blackfriari műtermét gyakran látogatta a király és a királynő, hogy modellt üljenek. Nagyszámú méltóságteljes portrét festett I. Károlyról, az első tudatosan műpártoló angol királyról, Henrietta Mária királynőről és gyermekeikről. A variációkat ajándéknak szánták a király támogatóinak. Becslések szerint negyven portrét festett a királyról, harmincat a királynőről, kilencet Strafford hercegről és számos portrét főurakról. Sokak szerint *I. Károlyt lóháton* ábrázoló tetterős portréja (1620, olaj, 133 × 106, vászon, Firenze, Uffizi) és annak 1638-ban festett változata (olaj, vászon, 367 × 292, London, National Gallery) felülmúlja Tiziano V. *Károlyról* készített portréját. Mindemellett nem volt agyonterhelve triviális udvari kötelezettségekkel, mint Velázquez. Gazdag színhasználata, laza ecsetkezelése, eleven festésmódja élővé változtatja a büszkeséget és eleganciát sugalló képmásokat, portréi az arisztokrata-képmás mintapéldái.

Önarcképeken örökítette meg önmagát (pl. *Önarckép napraforgóval*, 1633, olaj, vászon, 58,4 × 73, London, Westminster Gyűjtemény) divatos, elegáns ruhákban. Szép és hiú férfi néz ránk vissza a képekről, aki szívesen ábrázolta magát arisztokrata személyiségként, világfias stílusban. Nemességet is kapott a királytól, az udvar legjobban fizetett alkalmazottai közé tartozott.

1638-ban angol polgár lett. Vonzódott az udvari élethez, elvette feleségül Lord Ruthven lányát, Maryt. 1641-ben Párizsban súlyosan megbetegedett, visszatért Londonba. Blackfriarsi házában hunyt el. A Szent Pál-katedrálisban temették el, ahol királyi szobrot emeltek tiszteletére. (Egy olajfestékfajta is a nevét viseli.)

A londoni Királyi Gyűjtemény nagyszámú Van Dyck-képpel rendelkezik. Van Dyck stílusa egészen Thomas Lawrence 1830-ban bekövetkező haláláig meghatározta az angol portréfestészetet, a 18. század legjelentősebb angol festőjének, Thomas Gainsborough-nak a festészete is Van Dyck hatása alatt áll.

Az a nyugalom, béke, jólét, ami Van Dyck műveiből árad, csak látszat: Oliver Cromwell küszöbönálló forradalmához lázongások vezettek, Van Dyck halála után nyolc évvel, 1649-ben lefejezték I. Károlyt.

A 17. században a világ leggazdagabb állama Hollandia. Az 1648-ban kivívott függetlenségük után a németalföldi tartományokban kialakul a polgári jómód, a magas szintű lakáskultúra. A katolikus spanyoloktól és Habsburgoktól megszabadulva vallásszabadságot hirdetnek, diadalmaskodik a protestantizmus. Átalakul a képzőművészet, hiszen nem a templomok, hanem az otthonok falát díszítik a képek. A műhelyek szakosodnak a zsánerképek, a tájképek, a portrék festésére, létrejön a műtárgypiac. A művészek specializálódnak: van, aki csak virágokat fest, van, aki elejtett vadat, Hendrik Avercamp jégen úzó szórakozásokat, Paulus Potter teheneket, Aert van der Neer holdfényes tájakat. Rubens is specialistákat tartott műhelyében, megrendelésre készült festményein Jan Brueghel festette a virágokat, Frans Snyders az állatokat, Jan Wildens és Frans Wouters a tájképek háttereit. A céhek csoportképeket rendelnek (Frans Hals, Rembrandt). Soha nem látott virágzásnak indul a tájképfestészet (Jacob van Ruisdael, Philips Koninck, Jan Brueghel, Aelbert Cuyp, Jan van Goyen, Hobbema), a csendéleteken, enteriőrökön a polgári gazdagság kellékeit örökítik meg (Vermeer, Pieter de Hoch, Clara Peters, Gerard Dou, Gerard ter Broch). A festés mesterségnek számít, nem úgy, mint Itáliában, ahol a festők a reneszánsz óta követelték, hogy az *artes liberales*hez, a szabad művészetekhez tartozhassanak. A holland festők általában kézművescsaládokban születtek, Rembrandt apja molnár, Jan van Goyené lábbelikészítő, Jacob van Ruisdael műkereskedő. Van Goyen ingatlan- és tulipánhagyma-spekuláns, Jan Steen kocsmát, Philips Koninck hajóáratot üzemeltetett. Néhány női festő is neves művész lett, Judith Leyster képmásokat és életképeket festett mestere, Frans Hals modorában, Clara Peters csendéleteket, Rachel Ruysch és Maria Oosterwyck virágcsendéleteivel szerzett nemzetközi hírnevet.

A műtárgypiac, a képkereskedések, galériák akkor alakultak olyanná, amilyenek ma is ismerjük. Ráadásul a közönséges hetipiacokon is árultak festményeket a zöltségek és gyümölcsök mellett. A polgárok számára a kép más a reprezentáció eszköze lett, aki csak tehetett, portrét rendelt magáról.

A Németalföld a 17. században festészetét tekintve is aranykorát éli: mint már írtuk, 1721-ben jelenik meg Arnold Houbraken holland író könyve a korszak művészeinek életrajzával. A sok ezer festő közül ma is több tucatot tartunk számon, sokkal többet, mint bármelyik korszakból, bármely ország idejéből (még a francia impresszionistáknál is többet). Igaz, a 15. században már volt néhány virágkorát élő flandriai város, Brugge és Gent, és olyan festők, mint Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling. A 16. században Antwerpen és Brüsszel, és festőként Pieter Bruegel.

1602-ben megalakul a Holland Kelet-indiai Társaság, és Hollandia kereskedelmi nagyhatalommá vált. A művészet erre a máig csodált jellegzetes németalföldi realizmussal reagált, nem a valóságot másolva, hanem újrateremtve, s a közölnivaló szolgálatába állítva. Újfajta allegóriákat alkottak a dolgok mögötti rejtett értelmet keresve. A polgárok földi gazdagodásuk mellett erényes, erkölcsös életet éltek, a földi dolgok mulandósága mellett az örök érvényű isteniben hittek. A protestantizmus predesztinációtana kiválasztottságuk büszke tudatát erősítette.

A legjelentősebb úttörő lépéseket a 17. század elején a gazdag kikötőváros, Haarlem festői tették meg, Esaias van de Velde (1587–1630) a tájkép, Willem Buytewech (1591–1624) a zsánerkép és Frans Hals a portréfestés területén.

Frans Hals (1582/83? – 1666) kizárólag képmást festett, némelyikük életképnek is felfogható. Legtöbbször egyszerű embereket, halárus asszonyt, csepűrágót, nevető gyermekeket, a bolondos *Malle Babbét* (1629–1630, olaj, vászon, 74 × 64, Berlin, Gemäldegalerie) ivókorsójával. Azt az életerőt, frissességet, amely belőlük áradt, képes volt reprezentatív képmásaiba is belevinni. Egy posztókészítő fiaként Antwerpenben született. 1585-ben családja vallási okokból Hollandia északi részére emigrált. Frans Hals egész hátralévő életét Haarlemben töltötte. Gyermekei közül többen is festők lettek. Tanulmányait 1600 körül kezdte Karel van Mandernél, a híres németalföldi festőéletrajzok (*Schilderboek*) szerzőjénél. Számos tanítványa volt, és bohém, könnyelmű természete ellenére kedvelték Haarlemben. Rengeteget festett jó pénzért, mégis folyton anyagi gondjai voltak. Portréin megelevenedik a 17. századi Hollandia társadalma. Képeit könnyed, gyors technikával, kevés színt használva készítette. Legjobb bevételei a lövészegyleteket ábrázoló festményeiből származtak: például *A Szent György lövészegylet lakomája* (1639, olaj, vászon, 170,5 × 249,5, Haarlem, Frans Hals Museum), a tisztek és altisztek között a festő sorban önmagát is megfestette. Ez a kép annyira híressé tette, hogy más városokból is kapott megrendeléseket.

Több évtizeden át festette az előkelő polgárokat, vidám katonákat, tisztos matrónákat, polgárasszonyokat, kereskedőket, halászfűikat, részegeskedőket, Haarlem boszorkányát (pl. *Farsangi mulatozók*, 1615 k., olaj, vászon, New York, Metropolitan Museum of Art; *Nevető fiú*, 1620–1625, olaj, vászon, Hága, Mauritshuis; *A halászfűi*, 1630–1632, olaj, vászon, Antwerpen, Koninklijk Museum). Alakjai többnyire derűsek, mosolyognak. 1624-ben festi *A nevető gavalért* (olaj, vászon, 83 × 67, London, Wallace Collection), ezt a briliáns módon megfestett, hagyományos félalakban ábrázolt portrét: a vakító fehér és a telt fekete szín színpompás kontrasztot ad. Mimikája valóságos, mosolya megszólítja a nézőt. 1628-ban festette *A jókedvű ivót* (1628–1630, olaj, vászon, Amszterdam, Rijksmuseum), ezt az eleven, jellegzetes figurát, egyik legismertebb képét. Olykor csendes humor, máskor csípős kritika hatja át portréit. Az egyik legszebb arcképe egy puritán asszonyról készült: *Cornelia Vooght Claesdt* (1631, olaj, vászon, Haarlem, Frans Hals Museum), az arcon látható finom mosoly enyhíti a személy szigorúságát. Frans Hals kialakított egy új portréstílust, ilyen a *Férfi széles karimájú kalapban* (1660–1666, olaj, vászon, 79,5 × 66,5, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen): dinamikus, eleven, merész ecsetjáratás jellemzi, a pillanatot örökíti meg, ettől még inkább a nézőhöz szól a kép. Az egymás mellé feltett színfoltoktól korszerűbbnek, szinte modernnek hat. Csoportos arcképei közül kiemelkednek élete utolsó éveiben a jótékonysági intézmény elöljáróinak tanácskozásáról festett képei (*Az aggok menhelyének elöljárói*, 1664, olaj, vászon, Haarlem, Frans Hals Museum; *Az aggok menhelyének elöljárónői*, 1664, olaj, vászon, Haarlem, Frans Hals Museum). Ez utóbbi festményen Vincent van Gogh

– akinek Frans Hals volt a kedvenc barokk festője – a feketének huszonhét árnyalatát számolta meg. 1640 után a társaságbeli emberek öltözkédésének elfogadott színe a fekete lett, senki sem tudott úgy fekete színeket festeni, mint ő: a szürkétől indulva ért el a legmélyebb ébenfekete ragyogásig.

Sikerének titka, hogy az emberi gyengeségeket is megfestette a méltóságteljes emberi arcok mögött. Róla is – mint annyi más festőről (pl. El Greco) – a 19. századig megfeledkeztek, az impresszionisták fedezik fel újra, mindenekelőtt Manet.

Rembrandt is hasonló stílusfejlődésen ment át, mint Frans Hals. Az 1650-es években feladta a sima festést és a gondos modellálást, ami még például 1640-es *Önarcképét* és felesége portréját jellemzi (*Saskia pompás ruhában*, 1642 k., olaj, fa, 99,5 × 78,7, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen).

Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606–1669) a 17. század legjelentősebb holland művésze. Az európai festészet legnagyobb alakja (az illem szerint: egyik, egyike..., de Rembrandt esetében ildomos elhagyni ezt az udvariassági formulát – Rembrandt „a” festő, nemcsak a 17. század, hanem az egész európai művészet történetében). Azt a kort, amelyben született és alkotott, a művészettörténészek a „Holland Aranykornak” nevezik, egyrészt a holland társadalom, a polgári mintaállam virágkora, kereskedelmi, politikai sikerei (spanyolok kiűzése, gyarmatbirodalmak létrehozása), másrészt a kultúra gazdagsága, a németalföldi festészet fantasztikus virágzása, új műfajok létrejötte, a polgári táblaképfestészet megteremtése, a festmény árucikké válása miatt.

Rembrandt kb. 600–700 festményt, 300–350 metszetet és 1800–2000 rajzot alkotott, művészi érdeklődésének középpontjában kezdettől fogva az emberábrázolás állt.

Leidenben született. Az apja jómódú molnár, anyja egy pék leánya. Testvéreinek száma bizonytalan (6, 8 vagy 9). A latin iskola után beiratkozott a Leideni Egyetemre, annak ellenére, hogy kora gyerekkora óta rajzolt, festett. Állandóan továbbképezte magát, filozófusokat olvasott, az amszterdami zsidó intellektüellel társalgott, utazásokra viszont jóformán nem vállalkozott: meggyőződése volt, hogy Hollandiában is kap elég művészi ösztönzést. Előbb Jacob van Swanenburgh leideni, majd Pieter Lastman amszterdami festőnél tanult. Nagyon hamar műtermet nyitott Leidenben Jan Lievensszel közösen. Leideni korszakában (1625–1631) festményei kisméretűek, rendkívül részletgazdagok, főként a ruházat és az ékszerek megfestésében. Témái zömében vallásiak és allegorikus jellegűek (pl. *Lázár feltámasztása*, olaj, vászon, 1630, Los Angeles, Country Museum of Art).

1627-től már tanítványokat fogadott, például Gerard Dou-t, Willem Drostot. Nagy műhelyt épített ki, az évtizedek során mintegy 150 tanítványt és munkatársat foglalkoztatott, akik másolatokat készítettek műveiről, melyeket ő szignált. 1631-ben már annyira ismert az amszterdami portrémegrendelések miatt, hogy beköltözik Amszterdamba, a híres Hendrick van Uylenburg műkereskedő házába. 1632-ben festi meg céhes megrendelésre a nagy társadalmi rangot jelen-

tő csoportképet, a *Tulp doktor anatómialeckéjét* (olaj, vászon, 169,5 × 216,5, Hága, Mauritshuis). A városi tanács egy évben csak egy boncolásra adott engedélyt. Rembrandt olyan élethűen festette meg a jelenetet, mintha maga is részt venne az előadáson. Olyan tökéletes a kompozíció, az elhelyezés, hogy minden céhtag, aki fizetett azért, hogy szerepeljen a képen, elégedett lehetett (nem úgy, mint majd a tíz évvel később festett *Éjjeli őrjáraton*). A sikeres csoportképet a céh gyűléstermében állították ki.

1634-ben feleségül veszi a műkereskedő unokahúgát, Saskiát, egy fríz patriciuscsalád lányát. A szerelmi házasság több rendkívüli festményt ihletett (*Saskia portréja*, 1633, olaj, vászon, 99,5 × 78,8, Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister; *Saskia mint Flóra*, 1634, olaj, vászon, 125 × 101, Pétervár, Ermitázs). 1639-ben a Jodenbreestraatba költöznek, egy zsidó kerületben lévő polgárházba (ebből később Rembrandt-múzeum lett). Felesége modellt is áll neki. Jómódban éltek ugyan, de három gyermekük halt meg közvetlenül a szülés után, és csak a negyedik, az 1641-ben született Titus (több Rembrandt-kép szereplője) élte meg a felnőttkort. Nem sokkal Titus születése után Saskia is meghalt, valószínűleg tuberkulózisban.

Az amszterdami korai évek alatt (1632–1636) Rembrandt nagy festővásznakra drámai jeleneteket festett mély tónusokkal. Folytatta a bibliai és a mitológiai témákat (például *Sámson megvakítása*, 1636, olaj, vászon, 236 × 302, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut; *Danaé*, 1636, olaj, vászon, 185 × 203, Szentpétervár, Ermitázs – ezen a ruhátlan emberi test szépségét festi meg költői módon).

Az 1630-as évek végén sok tájképet festett és rézkarcokat készített a természetről. Szívesen ábrázolta a természetben zajló küzdelmeket, szenvedéseket, vihar által kidöntött fákat, baljóslatú fellegeket (pl. *Tájkép*, 1640, olaj, vászon, 45,7 × 63,8, London, Wallace Collection; *Tájkép kőhíddal*, 1638, olaj, vászon, 29,5 × 42,5, Amsterdam, Rijksmuseum).

1628-tól 1661-ig készített rézkarcokat, melyeket a festészettől független, önálló kifejezési formának tekintett. A 17. században terjedt el a műfaj, Rembrandt-tól is sokan vásároltak. A rézkarc egyik legnagyobb mestere lett. (A mi Szépművészeti Múzeumunk 220 kompozíciót őriz abból a 290 rézkarcból, amelyet a szakirodalom Rembrandt saját kezű alkotásának ismer el. Ő- és újszövetségi lapok, önarcképek, portrék, tájképek, Jézus élete-sorozat – például *Menekülés Egyiptomba*, 1653 k.)

1640-től festményein tükröződnek a családi tragédiák, szenvedések. A bibliai, ó- és újszövetségi jelenetek mintha az ő lelkében zajló szenvedélyek, hullámzó érzelmek kivetülései volnának (pl. *Krisztus beteget gyógyít*, 1643, rézkarc, London, Victoria and Albert Museum). Ezekben az években kb. ötven portrét fest, darabját 500 forintért (egy munkás egy évi bére kb. 100 forint volt). Hírneve akkorára nőtt, hogy még a tartomány kormányzója is rendelt tőle egy passiósortozatot, melyen a fény a főszereplő.

1642-ben festette meg – imádott felesége, Saskia halála évében – az igen nagy méretű *Éjjeli őrjáratot* (*A lövészegylet kivonulása*, 1642, olaj, vászon, 450 × 400, Amsterdam, Rijksmuseum), mely mérföldkő az ő festészetében és az európai

festészet történetében egyaránt. A képet a múzeumban úgy állították fel, hogy mindkét oldalán korabeli festők hasonló témájú művei láthatók, így azonnal szembetűnik a különbség azok fényképszerű megjelenítése, a figurák egy sorba állítása és az *Éjjeli őrző* lenyűgöző, életteli kompozíciója között. Azoknak dokumentumfunkciója erős, ez pedig műalkotás, öntörvényű, saját hangvételő, különös, egyedi.

Frans Banning Cocq kapitány milíciája, egy csapat muskétás látható a képen, akik egy sötét udvarból lépnek ki a vakító napsütésbe. A festő azt ábrázolta, ahogy a csapat küldetésre indul, így eltért a hagyományos megjelenítéstől. Nem is aratott osztatlan sikert, főleg azok elégedetlenkedtek, akiket a jelenet háttérében, rosszul látható helyen vagy takarásban örökített meg (bár egyes vélemények szerint ez csak mítosz, hiszen polgári megbízóit előkelőbbnek mutatja, mint amilyenek valójában. Magát a címet is sokan kétségbe vonják, tévedésnek tartják az éjszakai akciót, csak a lakkréteg sötétedett meg erősen). Emiatt kifizetni sem akarták. Még a vászon egyes darabjait is le kellett vágni, hogy odafejjen a kiszemelt falra (mai állapotában 359 × 438). A képet egyébként az amszterdami lövészek parancsnoka és 16 társa a lövészegyesület csoportképeként rendelte meg, Rembrandt azonban egészen egyéni megoldásokhoz folyamodott. 29 alak látható a képen lendületes ecsetvonásokkal, aranybarna színekkel, nagy árnyékokkal és különös fénnel, sötét háttérrel. A személyek nem azonos hangsúllyal szerepelnek, hanem a kompozíciós rend követelményeinek alárendelten. Igazából itt is a fény-árnyék viszonyok, ellentétek érdeklik leginkább, a fény festői alkalmazása jobban foglalkoztatja, mint az alakok közötti sorrend.

A negyvenes években festett képei – az *Éjjeli őrző* kivételével – ismét kisebbek (pl. *Őnarckép*, 1640, olaj, vászon, 102 × 80, London, National Gallery; *Szent család az anyaggal*, 1645, olaj, vászon, 117 × 91, Szentpétervár, Ermitázs). Csalátagjainak elvesztése és az *Éjjeli őrző* sikertelensége egyre magányosabbá teszi. Modelljeit a város zsidónegyedéből és a szegénynegyedből választja (pl. *Jákob megáldja József fiait*, 1656, olaj, vászon, 174 × 209, Kassel, Gemäldegalerie; *Öreg zsidó*, 1654, olaj, vászon, 109 × 84,8, Szentpétervár, Ermitázs; *Zsidók a zsinagógában*, 1648, rézkarc, 7,2 × 12,8, Párizs, Bibliothèque Nationale). Együttérzése az elesettekkel, elfordulása a divatos témáktól és festésmódtól, szuggesztív festői formálása, szokatlan gesztusai elidegenítették tőle addigi gazdag polgári megrendelőit.

Rembrandt élettársi viszonyt kezdett Titus gondozójával, egy Greetje Dircx nevű özvegyasszonnyal, aki beperelte őt, mert állítólag házasságot ígért neki. Rembrandt a bíróság nem kényszerítette házasságra, de komoly kártérítési összeget kellett fizetnie. Az 1640-es évek végén a sokkal fiatalabb Hendrickje Stoffels lett a szeretője, akitől 1654-ben lánya (Cornélia) született.

Az 1650-es években Rembrandt stílusa ismét megváltozott, a festmények mérete megnőtt, az ecsetvonások erősebbek, a színek gazdagabbak. Feladta a sima festést és a gondos modellálást, ami még 1640-es *Őnarcképét* és *Saskia pompás ruhában* (1642 k., olaj, fa, 99,5 × 78,8, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) című festményét jellemezte. Az élete utolsó éveiben festett portrékon, például *Marga-*

retha de Geer képmásán (1661 k., olaj, vászon, 130,5 × 97,5, London, National Gallery) helyenként olyan vastagon vitte fel a festékréteget, hogy szinte dombozmű hatását kelti (festőkést és az ujjait használta). Máshol meg egészen vékonyan, a széles, híg ecsetvonás jól látható, ettől még feszültebb a kép. A festékréteg modellálása révén a látvány még izgalmasabb. Az ízlés mindinkább *Anthony van Dyck* arisztokratikus, elegáns, egyenletes, laza, változékony – és modern! – festésmódjának kedvez. Rembrandt egyre jobban eltávolodik korai stílusától és a divattól, mely a részletes, valóságghű ábrázolásmódot igényelte. Ekkor már leginkább a fény-árnyék változásokban rejlő lehetőségek érdekelték, az erős kontrasztokat arra használta, hogy minél inkább bevonja a nézőt a kép terébe, az ott zajló eseményekbe. A bibliai témák és az emberek ábrázolása is egyre érzékenyebb, a lélek útjai s nem a külső valóság foglalkoztatta. A portrékon az érzelmek kifejezése válik lényegessé, olyan emberismeretről tanúskodik, mint senki előtte és azóta sem a festészet történetében (pl. *A filozófus*, 1650, olaj, vászon, Washington, The National Gallery of Art; *Arisztotelész Homérosz mellszobrával*, 1653, olaj, vászon, New York, Metropolitan Museum of Art; *Bethsabé a fürdőben*, 1654, olaj, Párizs, Louvre; *Pál apostol*, 1657, olaj, vászon, Washington, The National Gallery of Art). A nagyszerű portrék sorából is kiemelkedik *A zsidó menyasszony* (1664, olaj, vászon, 121,5 × 166,5, Amsterdam, Rijksmuseum). Drámai jeleneteiben is az emberi kapcsolatokat, az érzelmek kifejeződését kutatja (pl. *Izsák feláldozása*, 1653, olaj, vászon, 209 × 174, Szentpétervár, Ermitázs).

Nincs diplomáciai érzéke, mint Rubensnek, a pénzhez sem ért, modora egyre érdekesebb, nem igazodik el a patríciusok közötti hatalmi viszonyokban, pártfogói elpártolnak az egyre önfejtőbb festőtől. 1660-ban Rembrandt 18 éves fia és hűséges élettársa, Hendrickje (gyönyörű képek modellje, például *Fürdés a patakban*, 1655, olaj, fa, 61,8 × 47, London, National Gallery) társaságot alapít, hogy megvédjék hitelezőitől. Hendrickje 1663-ban, valószínűleg pestisben, Titus 1668-ban, apja halála előtt egy évvel hal meg.

Élete utolsó éveiben festette meg az európai festészet történetének legnagyobb és legmeghökkenőbb önarcképeit. Összesen kb. száz önarcképét ismerjük, ebből kb. húsz metszet, nyolcvan festmény. Végigkövette életkora, pályája változásait, a reményeket, a sikereket, a családi tragédiákat, a balszerencsés fordulatokat, ahogy a vidéki gögös-kivagyiságú parasztiútból (*Önarckép*, 1629, olaj, fa, 37,5 × 29, Hága, Mauritshuis) gazdag, sikeres, magabiztos festő lett, méltóságteljes, öntudatos társasági ember (*Önarckép*, 1640, olaj, vászon, 102 × 80, London, National Gallery), aztán ahogyan beárnyékolta életét feleségének és gyerekeinek elvesztése (*Önarckép*, 1652, olaj, fa, 113 × 81, Bécs, Kunsthistorisches Museum), majd az önmagával kíméletlenül szembenéző érett férfiből (*Önarckép palettával*, 1665, olaj, vászon, 111 × 90, Párizs, Louvre) ahogyan öregemberré alakul (*Önarckép*, 1669, olaj, vászon, 82 × 65, Köln, Wallraf-Richartz Museum). Különféle kosztümökben is megfesti magát, katonaként, királyként, koldusként, keleti emberként, különböző társadalmi réteghez tartozóként, más-más arckifejezéssel (*Önarckép*, 1658, olaj, vászon, 133,7 × 103,8, New York, Frick Collection). Egyik utolsó festményén a vászon előtt ül, s egy öregasszony képmását festi, itt az ókori festő, Zeuxisz szerepét veszi magára.

Kevés tanulságosabb történet örökítődött meg az európai festészet történetében, mint Rembrandt személyiségének változása, ahogy az idő múlása kikezdi egy ember arcát.

Rembrandt nagyon sok műkincset, nyomtatványt, ritkaságot vásárolt, talán ez vezetett ahhoz, hogy 1656-ban csődöt kellett jelentenie. Műkereskedést nyitott, de ez sem segített, műgyűjteményét és házát elárverezték. Egy sokkal szényebb házba költöztek a Rozengrachtton. Ekkor alkotja portréművészetének kiemelkedő remekeit, élettársáról, *Hendrickjéről* (pl. 1658-59, olaj, vászon, 86 × 65, Berlin, Staatliche Museen) és fiáról, *Titusról* (1655, olaj, vászon, 77 × 63, Rotterdam, Boymans Museum). Titus portréja a fény-árnyék kezelés iskolapéldája. 1669-ben festi meg *A tékozló fiú visszatérését* (olaj, vászon, 262 × 205, Szentpétervár, Ermitázs), megrendítő festményeinek talán legmegrendítőbb darabját. A Lukács evangéliumból ismert történet az apa és fiú kapcsolat paradigmája. A megfestett jelenet a bűnbánó, térdeplő, így háttal látható fiú és az őt ölelő karokkal visszafogadó idős apa találkozása, a megbocsátás pillanata. Rembrandt kb. harminc ószövetségi témát festett meg, részben zsidó barátai hatására (a zsidónegyedben élt), részben a kálvinista prédikátorok is a Biblia olvasására buzdítottak. A hollandok kedvelték, ha festőik ószövetségi történetekkel fejezték ki koruk háborúit, eseményeit, az emberi kapcsolatokat.

Utolsó éveiben – minden megpróbáltatás ellenére – is sokat alkotott, műveiben egyre mélyül a lélekábrázolás, alakjai átszellemültek, meleg, lágy színekkel fest (pl. *Jákob megáldja József fiait*, 1656, olaj, vászon, 173 × 210, Kassel, Staatliche Gemäldegalerie). Ábrázolása lényegesen eltér a bibliai elbeszéléstől, inkább a festészetről vallott felfogása tükröződik az áldást osztó kézben, a tapintásban. Rembrandt képein gyakran kiemelt szerepe van a kéznek, a tapintás általi megismerésnek. A feszült jelenetben fontos a fény, a megvilágítás.

Rembrandt tájképeit is moralizáló tartalommal tölti meg (pl. *Táj közelgő viharral*, 1638 k., olaj, fa, 52 × 72, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), olykor szinte keresztény történeti képnek olvashatók. Tájképei gyakran drámaiak, a természeti erőkben az isteni hatalom nyilvánul meg.

E. H. Gombrich művészettörténetében így összegez: „Hollandia legnagyobb festője, minden idők egyik legnagyobb művésze.” Kenneth Clark szerint „Rembrandt méltán sorolható a civilizáció nagy prófétái közé. Rembrandt festményeinek pszichológiai élelátása páratlan a művészet történetében.”

Rembrandt mellett a 17. századi holland festészet legnagyobb alkotója, a zsánerképfestészet csúcsa Jan Vermeer van Delft (Jan vagy Johannes van der Meer, 1632–1675). Delft városában született egy kocsmáros, selyemszövő és műkereskedő fiaként. Szülei flandriai bevándorlók (eredeti nevük Vos). Apja a Szent Lukács céh mestere. Nem tudjuk, ki volt Jan Vermeer van Delft mestere, talán Carel Fabritius, Rembrandt tanítványa. Életről nagyon keveset tudunk. Amikor 1663-ban egy lyoni műgyűjtő meglátogatta, kiderült, hogy a festő nem tart otthon képeket, így egyet tudott megtekinteni egy pék házában. Nem dolgozott piacra, keveset festett. Szülei fogadóját örökölte, majd főleg élete végén az apjá-

tól örökölt műkereskedés révén tudott gondoskodni népes családjáról – 11 gyereke volt –, feleségének is volt vagyona.

1669-ben választották a festőcéh vezetői közé. Nagyon lassan és gondosan dolgozott, amit anyagi függetlensége tett lehetővé. Ráadásul egy delfti gyűjtő is támogatta, a hatvanas években már nagyon jó áron keltek el a képei. Tágas szobabelsői a nála három évvel idősebb Pieter de Hooch (1629–1684) ösztönzésére születtek. Az ötvenes évek végétől Vermeer kizárólag enteriőrököt festett, a bal oldalon mindig ablakkal, ahonnan erős fény árad be a helyiségbe. Időnként *camera obscurát* használt, egyesek feltételezik, hogy innen ered képein a csúcspontok zománcos csillogása (fényeinek köszönheti, hogy a 19. század végén újra felfedezik a francia impresszionisták).

Rembrandt tanítványa, Gerard Dou (1613–1675) fedezte fel azt a finom, sima festésmódot, amelyet Vermeer tökéletesített. Gerard Dou akkora tekintélyre tett szert ezáltal, amely messze felülmúlta Rembrandtét. Egy festményét, *Az ifjú anyát* (1658, olaj, fa, 73,5 × 55,5, Hága, Mauritshuis) II. Károly angol királynak ajándékozták.

Vermeer festményeinek időrendi sorrendje sem tisztázott, hiszen mindössze 16 képét szignálta, s ebből csak kettőt látott el évszámmal. Képeinek tematikája, motívumai nem különböznek a kortársaiétól, megfestésmódjuk, átszellemültségük azonban igen. Nála nem is a kép témája fontos, hanem a látvány festői ábrázolása. Legkorábbi festményei még olasz festők, főként Caravaggio hatását mutatják (*Krisztus Mária és Márton házában*, 1654–1655, olaj, vászon, 160 × 142, Edinburgh, National Gallery of Scotland; *Diana és a nimfák*, 1655–56, olaj, vászon, 98,5 × 105, Hága, Mauritshuis). 1656-ban, azaz 24 éves korában festett műve, a *Kerítőnő* (1656, olaj, vászon, 140 × 130, Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister) már jellegzetesen Vermeer-festmény. Ragyognak a színek, a kép eleven, remegő pásztában özőnlík a fény – s mindezek a jellegzetességek végigvonulnak egész életművén. *A konyhai szolgálólány* (*Tejöntő lány*, 1660–1661, olaj, vászon, 45,5 × 41, Amsterdam, Rijksmuseum) az európai festészettörténet egyik csúcspontja, csodája. Tökéletes kompozíció. Időtlen. Ez a tenyeres-talpas, erőteljes és gyengéd fiatal nő a megtestesült nyugalom, biztonság. Mintha mozdulata megállt volna az időben, fényben fürdik. Vermeer nem a tárgyakat festette, hanem a tárgyak közötti teret. Már-már misztikus tisztaság árad a képből. A rétegesen egymásra festett színekkel, lazúrréteggel a festő majdnem absztrakt közeget teremt.

Rendkívüli finomság párosul a kifejezetten mértanias felfogással a *Nő kancsóval* című képén (1662, olaj, vászon, 45,7 × 42, New York, Metropolitan Museum). Szokványos jelenet és mégis áhítat sugárzik az emelkedett, elmélyült nőalakból: *Leveleket olvasó nő* (1662–1665, olaj, vászon, 46,5 × 39, Amsterdam, Rijksmuseum). Az *Asztronómus* (1668, olaj, vászon, 50 × 45, Párizs, Louvre) és a *Geográfus* (1669, olaj, vászon, 53 × 46,6, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut) a tudósokat dolgozószobájukban ábrázolja munka közben: fények és árnyékok játéka, szimbolikus utalások az ember, a föld és a csillagok kapcsolatára.

A különös meditatív képek közül is talán a legfurcsább Vermeer-kép *A festőművészet* (1662–1665, olaj, vászon, 130 × 110, Bécs, Kunsthistorisches Museum).

Szokatlanul zsúfolt a kompozíció, több tárgy szimbolikus jelentés hordozója. A festő háttal ül, személye nem fontos. A modell Klióként, a történelem múzsájaként van jelen attribútumaival (trombita és könyv). A láthatatlan ablakon át beözönlő fény hatására felragyog a tárgyak színe. Ez az elkötelezetlen, magányos festő-gondolkodó, aki eltökélten azt festette, amit látott, nem a kortárs németalföldi festők szellemi társa, hanem a korszak lencsecsiszolóinak, a Leeuwenhoekeknek. Az életszerűség illúzióját megőrző mester a fény megszállottja volt.

Vermeert 1675. december 15-én temették el Delft régi gótikus templomában. Özvegye hiába próbálta megvédelmezni az örökséget, Vermeer képeit elárverezték, hagyatéka két gyűjtő tulajdonába került, és másfél évszázadra eltűnt az európai festészet történetéből. 1842-ben Théophile Bürger-Thoré francia művészettörténész fedezte fel, és kezdte összegyűjteni képeit. Van Gogh rajongott Vermeer műveirért, Marcel Proust irodalmi alkotásaiba is beleszötte alakját. Bürger-Thoré 1866-ban még 76 festményt tulajdonított Vermeernek, ma már 30–40-re apadt a számuk. A 20. század legnagyobb képhamisítási botránya is hozzá kapcsolódik: egy holland hamisító a harmincas évek közepén festette, és a csalást csak 1945 után leplezték le.

Magyarországon az 1620-as években jelenik meg a barokk stílus. A bécsi udvar, a katolikus egyház és a főnemesség gondoskodik róla, hogy a 17. század végére uralkodóvá váljék az építészetben, a képzőművészetben és az irodalomban (Zrínyi Miklós, Pázmány Péter). A főurak, a gazdag magyar arisztokraták, főnemesek barokk rezidenciákat alakítanak ki, létrehozzák az ősök galériáját életnagyságú portrékból (máig fennmaradtak a Batthyány, Esterházy, Nádasdy, Zichy, Csáky családok ősgalériái vagy töredékük). Ekkor terjed el a sokszorosított grafika (pl. az augsburgi Elias Widemann rézmetszetei Zrínyi Miklósról, Esterházy Pálról, Szelepcsényi György esztergomi érsekről [1652]).

Török-magyar csataképek voltak láthatók Zrínyi Miklós csáktornyai várában, Batthyány Ádám rohonci kastélyában, Lippay György érsek pozsonyi palotájában, a Nádasdyak sárvári kastélyában. A győri jezsuiták *Patrona Hungariae* mellékoltárán (1642) is a törökellenes harc látható. A legnépszerűbb magyarországi barokk képtípus – *Szent István felajánlja a magyar koronát Máriának* – ebből a gondolatkörből születik meg. A nagyszombati jezsuiták számára készült oltár (1637–1640) válik általános oltártípusá.

A török kiűzése és az Erdélyi Fejedelemség megszűnése után, az 1680–1690-es években a barokk válik uralkodóvá az élet valamennyi területén. Megindul a városok külső képének barokk átformálása (Buda, Sopron, Pozsony, Bártfa, Lőcse). A legfőbb mecénás a katolikus egyház (pl. a budai *Szentháromság-szobor*, 1712–1715, a pozsonyi dóm főoltára, 1735, a lőcsei jezsuita templom, a nyírbátori minorita templom oltárai).

Eltérő tehetségű osztrák, német és magyar mesterek hozzák létre a falfestészetet a nemesi kastélyokban csakúgy, mint a falusi templomokban (pl. Johann Lucas Kracker a jászói premontrei templomban, 1762–1764; ugyanő az egri Líceum könyvtára mennyezetképének festője). Dorffmaister István Sopronban te-

lepszik le az 1760-as években, és tevékenysége szinte az egész Dunántúlt behálózza (celldömölki és bakonybéli apátság, sárvári és légvándi kastély, gutatötösi, sitkei, császári, kismartoni, balfi, kenyeri plébániatemplomok).

JAVASOLT IRODALOM

- Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. Corvina Kiadó, Budapest, 2000
- Bale, Jonathan: *A barokk művészete*. Titán Computer Kft., Budapest, 2004
- Bauer, Hermann – Prater, Andreas: *Barokk*. Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2007
- Gerson, Horst: *Rembrandt Paintings*. Horison House, New York, 1968
- Kelényi György: *A barokk művészete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1985
- Lachi, Chiara: *Barokk művészet. (A művészet története 10.)* Corvina Kiadó, Budapest, 2007
- Réat, Alain: *Vermeer*. Corvina Kiadó, Budapest, 1994
- Rosenberg, Jakob – Slive, Seymour – Ter Kuile, E. H.: *Dutch Art and Architecture 1600–1800*. Pelican, London, 1993
- Rosenberg, Jakob: *Rembrandt Life and Work*. Phaidon, Oxford, 1980

KÉPEK

- Art Cyclopedia (www.artcyclopedia.com/) – Artists
- Artlex, Art Dictionary (www.artlex.com) – Baroque
- Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Baroque in Italy & Spain
- Uo. – Dutch Baroque
- Uo. – French Baroque
- History of Art from Paleolithic Age to Contemporary Art (www.all-art.org/) – History
- History of Art, Artists & Art Movements (<http://www.arthistoryguide.com>) – Baroque
- Olga's Gallery – Online Art Museum (www.abcgallery.com)
- Rembrandt van Rijn: life, paintings, etchings, drawings and portraits (www.rembrandtpainting.net)
- TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – Artists
- Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)
- Web Museum, Paris (<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/>) – Rembrandt
- Uo. – Baroque

14. FEJEZET

A rokokó. Watteau és Fragonard

Sokan nem tartják önálló stílusnak, hanem a barokk késői, monumentalitását veszített változatának. Mások szerint nem a barokk túlhajtásaira válasz, hanem a klasszicizmus utolsó korszakában jelentkező felvilágosodás kihívására születik meg. Nevezik még *régens stílusnak*, *copfstílusnak* is. Legtágabb értelmében a 18. század elejétől a 19. század első negyedéig, harmadáig tartott Európa különböző területein különböző művészeti ágakban. Megint mások szerint a 18. század első évtizedeitől a század derekáig virágzott az *art rocaille*, elsősorban a belsőépítészetben és az iparművészetben játékosá, könnyeddé alakítva a barokk formákat. Franciaországban alakult ki, neve a *rocaille*, kagyló szóból ered, ez az egyik legjellemzőbb díszítőmotívuma. A kagylók, csigák mellett változatosan hajlított, cikornyás, hullámos vonalak jellemzik, növényi díszek, folyondárok, virágok, indák, pajkos angyalkák. XV. Lajos alatt válik divatossá a 18. században, a Német-római Birodalom területein is jelentős az építészetben (pl. a würzburgi érseki palota és Sóllyom-ház, a drezdai Zwinger, a müncheni Rezidencia Színház) és az iparművészetben.

A lakóházakat többnyire patkó alakban építik, és az épületek központi részét rizalittal, a homlokzatból kiugró, hangsúlyozott résszel emelik ki. A homlokzatokat és a tetőt gyakran puttók, szobrok is díszítik, az ablakokat tört vonalú, kacskaringós párkányzat. A helyiségek szokatlan formájúak, kör alakúak vagy oválisak. Jellemző színek az elefántcsontfehér, a halványkék és az arany. Az épülő kisebb kastélyokat, szalonokat, budoárokat a kifinomult ízlést szolgáló bútorokkal rendezték be.

A rokokó vívmánya az egységes lakás- és szobaberendezés. Fontossá válik, hogy az aranyozott stukkók, a bútorok formája, a kárpit, a gobelinek, a falak díszítése, a pazar keretű tükrök, dísz tárgyak egységes képet tükrözzenek. Túldekoráltság, zsúfoltság, ugyanakkor könnyedség, játékoság és aszimmetria a jellemző. A bútorok elegánsak és kényelmesek, új szekrényformák jelennek meg: a szekreter és a komód.

A rokokó emberének célja az élet örömeinek hajszolása, jellemzi az érzékiség- és élvezetközpontúság (epikureizmus), hedonizmus, szabadosság, libertinus gondolkodás, a szabadság fontossága, a pragmatizmus, az intim, erotikus témák kedvelése. Kecses, bájos színpadí világot teremtenek a kertben, a lakásokban, a művészetekben. Kedvelt műfaj a vígjáték, a vígeposz, a bordal, az erotikus verses elbeszélés.

A francia rokokó, a XV. Lajos-stílus, avagy a „Louis Quinze” legismertebb építész, szobrásza és egyben aranyművese Juste-Aurèle Meissonnier (1693/95–1750) és Jean Bérain (1637–1711). Az 1730-as évektől megjelenő német rokokó mintájául Nagy Frigyes kastélyépítései és a már elkészült épületek újbóli berendezése szolgált. Az osztrák rokokó a bécsi udvarban alakult ki, nevezik Mária Terézia-stílusnak is. Az angol rokokó legismertebb alakja a bútorműves és tervező Thomas Chippendale (1718–1779), aki a francia rokokót ötvözte jellegzetes angol motívumokkal, és számos új bútorformát alkotott.

A rokokó korszakában válik híressé a szászországi meisseni és a sèvres-i porcelán. A leghíresebb porcelánkészítő-mesterek: Franz Anton Bastelli (1723–1763) és Johann Joachim Kändler (1706–1775) arisztokrata hölgyeket, a római eclogák, bukolikus költemények pásztorait, gáláns jeleneteket mintázott biztos formai tudással, gazdag színezéssel. A rokokó szobrok kis méretük ellenére anatómiailag pontosak, részletgazdagok, témaválasztásuk érzelmes. A dekoratív, játékos szobrocskák, porcelánplasztikák mellett a kastélyok kertjeiben jelentek a kerti szobrok, a kutakat és a szökőkutakat díszítő mitologikus és allegorikus kőfigurák, faragott vázák, szoborcsoportok (pl. szökőkút Nancyban a Szaniszló téren [Place Stanislas]). Franciaországban a marlyi kastély kerti szobrai mitológiai és allegorikus figurák. Finom felületkezelésük, természetes archifejezésük az új felfogás térhódítását jelzi.

A 18. századi német plasztika egyik irányzata a francia rokokóhoz közelít. A korabeli színjátszás hatására az alakok szinte súlytalanul lebegnek, táncos mozdulattal lépnek, könnyedek. Kifejezési skálájuk széles. A bajor Ignaz Günther (1725–1775) szobraira a francia udvari művészet és a német népi faragóművészet egyaránt hatott, kecsesek, szépek, elegánsak (pl. *Angyali üdvözlés*, 1764, fa, Weyam, Ágoston-rendi kanonoki templom). Világias bája jellemző a délnémet rokokó szobrászatra.

A puttók, a pajos angyalkák nemcsak a rokokó festészetnek, hanem a szobrászatnak is visszatérő motívumai.

Madame Pompadour számára dolgozott Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) szobrász, aki a francia szellemi élet kiemelkedő személyiségeit is megörökítette (pl. *Meztelen Voltaire*). Étienne-Maurice Falconet (1716–1791) Madame Pompadournak és II. Katalin cárnőnek is dolgozott, Szentpéterváron alkotta meg Nagy Péter klasszikus nyugalma lovas szobrát.

A rokokó festészet beleillik a stukkóval díszített, porcelánszobrocskákkal zsúfolt termekbe. Jellemzője a finom erotika, az érzelmesség, az aprólékos kidolgozás. A legkedveltebb műfaj a zsánerkép, életkép, ezek mellett számos mitológiai tárgyú kép készült és portrék, főleg apró portrék, ún. miniatűrök. Hát-

térbe szorult a barokkban oly kedvelt vallásos, allegorikus és történelmi festészet. Az élet gáláns oldalát bemutató zsánerképeknek nincs cselekményük, valódi témájuk az idill, a vidám, könnyed szórakozás, az „árkádiai boldogság”. A tájkép műfaja a 18. század során új témakörrel gazdagodott: a városlátképekkel. Velencében és Rómában festőiskolák alakultak az új képtípus, a *veduta* iránti igény kielégítésére. Két változata: az „idealizált” és a „reális” városkép.

A leghíresebb rokokó festők: Jean-Antoine Watteau, François Boucher, Jean-Honoré Fragonard, Maurice Quentin de La Tour, Jean-Étienne Liotard, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste François Pater, Giovanni Battista Tiepolo, Canaletto.

Közlük is kiemelkedik Jean-Antoine Watteau (1684–1721). 1702-ben, nagyon fiatalon, Párizsban kedvelt és népszerű festmények kereskedelmi célú másolásából él. 1703-ban Claude Gillot díszletfestő fogadja asszisztensévé, majd Claude Audrannál kezdett dekorációfestészetet tanulni, aki a Galerie du Luxembourg kurátoraként faldekorációkon, ún. Panneaux-kon dolgozott. 1709-ben sikerrel pályázik a párizsi Akadémia Róma-díjára bibliai tárgyú festményével (*Dávid és Nabal*, ennek a képnek nyoma veszett). Pierre Crozat bankár-műgyűjtő lesz a patrónusa, aki vásárol is tőle, és akinek magánkollekcióját tanulmányozhatja. Számos vázlatot, tanulmányrajzot készít Van Dyck, Rubens, Tiziano, Parmigianino és mások műveiről. 1718-ban az Akadémia tagjává választják *Zarándoklás Küthéra szigetére* (1717, olaj, vászon, 129 × 194, Berlin, Charlottenburgi kastély) című műve alapján.

1718-ban még egyszer megfestette a képet, kevés változtatással. A korabeli vígjáték, Dancourt *Három unokanővér* című darabja szolgált kiindulópontjául. Selyemruhás párok a lemenő nap párás sugaraiban, távolban ködbe vesző hegycsúcsok. A férfiak és nők a jobb sarokból, ahol Vénusz istennő rózsákkal övezett szobra áll, a tengeröbölben várakozó hajó felé tartanak. Cythere (Küthéra – ma Kithira) szigetén emelkedett ki Vénusz, a szerelem istennője a tenger habjaiból. A szerelmespárok elhagyni készülnek a szigetet. Örömeiket beárnyékolja a leszálló est, mely az ifjúság és a szerelem mulandóságára utal, a földi lét átmeneti voltára figyelmeztet. Melankolikus hangulat járja át a képet.

Súlyos tuberkulózisa miatt Londonba utazik kezelésre 1719 végén, ahonnan 1721-ben betegen tér vissza Párizsba, majd szülővárosába, Valenciennes-be utazik. Már nem sikerül hazaérnie, Nogent-sur-Marne-ban hal meg.

Watteau az életkép új formáját teremtette meg, megtagadva kora egész művészetét. Olyan érzékeny költői alkotásokat hozott létre, amelyeken az akadémikus precizitás mellett valami földöntúli derengés, melankólia, magányosság, különös szépség a meghatározó. A pásztori életben nemcsak az idillt és az érdekességeket látta meg, nem pusztán illusztrálta, hanem átélte, azonosult szellemével. Ezért festményei költői alkotásoknak tekinthetők, átlényegülnek a motívumok. Főműve, a *Gilles* (Pierrot, 1718–1720, olaj, vászon, 184 × 149,5, Párizs, Louvre) megrendítő alkotás annak ellenére, hogy valószínűleg egy olasz komédia előadásához készült cégtáblának. A fehér selyemruhában, némán, mozdulatlanul álló alak talán a főszereplő (mások szerint Belloni, a kor híres Pierrot-

alakítója). Nem önarckép, és mégis annak tűnik, oly erősen azonosul a festő a társtalan komédiással. A háttérben életteli figurák, de mintha nem is azonos térben volnának a méltóságteljesen magasodó, magányos lénnel, aki a közönségre figyelve várja az elismerést. Ez a kép a művész szerepének egyik lehetséges – ma is érvényes – pontos, hiteles megfogalmazása. A műből áradó melankólia szorosan összefügg Watteau sorsával, aki fiatalon lett tüdőbajos: a betegség rányomta bélyegét rövid, gondokkal, megpróbáltatásokkal teli, nyugtalan életére. Ezért is látjuk a társtalan, csendes, elkülönülten álló férfiban magát a festőt. Meglehetősen nagy a kontraszt a háttérben cseverésző vidám, színes társaság és a mozdulatlan, fehér ruhás alak között. Szinte monumentális ez az esendő figura, talán a ruha nagy, egyenletesen megfestett, világos foltja miatt: fehér, amely számos árnyalatot olvaszt magába. S attól is, hogy kitölti a teret, lábfeje és fejfedője az alsó és a felső kereteket feszegeti.

Önarcképéből (1717, melyet François Boucher másolatából ismerünk – krétarajz, papír, 24 × 20, Chantilly, Musée Condé) és Rosalba Carriera róla festett portréjából (1721) is hasonló melankólia árad, pedig egy gazdag műgyűjtő bankár pártfogásán keresztül a párizsi előkelő körök befogadták. Művészetének is fő témája a „fêtes galantes” (gáláns ünnepségek), a díszes kosztümök és vidám pásztorjátékok világa (pl. *Kedélyes társaság a szabadban*, 1717, olaj, vászon, 129 × 194, Párizs, Louvre).

A gitáros (*Mezzetin*, 1717, olaj, vászon, 55 × 43, New York, Metropolitan Museum of Art) a korán elhunyt festő utolsó művei közé tartozik. A 17–18. század fordulóján élt *commedia dell'arte* színészre utal a festő. Színpadias ruhájában, a kerti kőpadon gitározó, epekedő férfi a viszonzatlan szerelem jelképe is lehetne. Mögötte egy női kőszobor háttal, mintha az érzéketlen szerető ülne ott kővé dermedve, meg sem hallva a vágyakozó gitárost. Watteau gyakran ábrázolta képei szereplőit színpadi kosztümben. *Gersaint képkereskedő cégtáblája* (1716 k., olaj, vászon, 37 × 48, Berlin, Staatliche Museen) című művét eredetileg barátja, Gersaint képkereskedő új üzlete számára festette Londonból hazatérve, mindössze nyolc nap alatt – nagy betegen. A cégért később II. Frigyes vásárolta meg. Watteau-nak az ember törekeny mivoltáról vallott felfogása érződik az alakok selymes ruháinak tétova visszfényén. Realista és intim hatásokra törekedett. A szép arcok és ruhák, a képkereskedés falain sorakozó aktok ellenére ezt a művét is belengi a rá jellemző rejtett szomorúság.

Érdekességként említjük, hogy egy angol vidéki villából nemrég került elő Watteau egy képe, melyet 160 évig elveszettnek véltek. A kisméretű olajfestmény, *A meglepetés* 1718 körül készült, egy gitározó színészt ábrázol, aki a tőle jobbra ülő szerelmespárt figyeli. A Christie's aukciósházban 5 millió fontért (1,644 milliárd Ft) indították az árverést 2008. július 8-án Londonban, és végül a festmény 12,36 millió fontért kelt el. Követői, utánczói közül még a legjobbak, Jean-Baptiste François Pater (1695–1736) és Nicolas Lancret (1690–1743) sem tudták megközelíteni kedves, gáláns jeleneteikben, pásztoridilljeikben Watteau érzékenységet, elmélyültséget. Igaz, a keserű ironia, a melankolikus nosztalgia is hiányzik a képeikből.

François Boucher (1703–1770), XV. Lajos udvari festője, a „boudoir” stílus ünneptelt képviselője, akinek a témák csak ürügyül szolgáltak a finom erotikus megfestésmódhoz, Watteau munkáinak tanulmányozása során tett szert könnyed rajzmodorára. Könnyed szelleme sosem közelíti meg Watteau mélységeit, problémaérzékenységét. 1734-ben elegáns illusztrációkat készített Molière műveinek kiadásához, ezek is Watteau hatását mutatják. 1723-ban nyerte el a Prix de Rome-ot, az Akadémia díját. 1728-ban utazott Itáliába, három évet töltött Rómában. 1734-től tervező Oudry gobelinüzemében, ott készítette olajvázlatait (pl. *Kínai tánc*, 1742). 1755-től az üzem felügyelője, sok festményére is ugyanaz a dekorativitás a jellemző, mint gobelinterveire. Az 1740-es évektől fő pártfogója Madame de Pompadour, aki XV. Lajos királyt is erősen befolyásolta. *Madame de Pompadourról* (1758, olaj, vászon, Victoria and Albert Museum, London) festett műve nagy festői tudásról, könnyed ábrázolásmódról tanúskodik, ugyanakkor érzéki hangulatú, akárcsak azok a női aktjai, amelyeknek hírnevét köszönheti. Ez a festmény nagy tekintélyt szerzett Boucher-nak, méltó a híres, hírhedt hölgyhöz, akit egy intim, rokokó szobabelsőben örökített meg pompás, virágos ruhájában kiskutyája társaságában. A *Reggeli* (1739, olaj, vászon, 81,5 × 65,5, Párizs, Louvre) című műve a kor kedvelt zsánere. A mitológiai témák is alkalmat adtak arra, hogy legtöbbször kék drapéria előtt szép női aktokat jelenítsen meg (*Diana fürdőben*, 1742; *Diana visszatérése a vadászatról*, 1745).

Boucher képei tökéletesen megfelelnek a király és szeretője ízlésének. Neki készült művei közül a legjelentősebbek a *Napfelkelte* és a *Naplemente* (1753). 1765-ben a király első udvari festőjévé és az Akadémia vezetőjévé nevezték ki. Hírnevét, sikerét érzéki, pajzán, könnyedén megrajzolt női alakjainak köszönhette. A francia főnemesség kedvelt festője.

A változatos stílusú, a provence-i olajligetek, szőlőhegyek közötti kisvárosban születő Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) François Boucher tanítványa, akinek hatása korai zsánerképeiben mutatható ki. *Jeroboám megtagadja a bálványoknak való áldozást* (1752, olaj, vászon, Párizs, Beaux-Arts) című festményével nyerte el a Prix de Rome díját. Ezután 1756–1761 között Rómában dolgozott, főleg romantikus tájképeket festett. Erős hatással volt rá a velencei Giovanni Battista Tiepolo művészete. 1765-ben Párizsban, a Szalonban nagy sikert aratott *Coresus önfeláldozását* ábrázoló kompozíciója. Ezután felhagyott a történeti témákkal, és kisebb méretű, derűs képeket festett az aprólékos kimunkáltság helyett merész, széles, könnyed ecsetvonásokkal. 1765 után már csak a divatos rokokó stílusban festett vidám, bájos, olykor pajzán, erotikus zsánerképeket. Vállalta az Opera táncosnőinek és bankárok palotáinak dekorálását könnyed vonalvezetéssel, ragyogó színezéssel, virágok, fák között játszódó szerelmi jeleneteket festett. A meztelen testek világító erejét sokan Rubens erotikus nőihez hasonlítják. A korabeli rézmetszők szívesen sokszorosították a gáláns festményeket. Ő maga is készített rézkarcokat (pl. *La Fontaine* meséihez).

Festményei szép sorozatából kiemelkedik *A szerelem kútja* (1771–1772, olaj, vászon, New York, Frick Collection), *A szerelmeslevél* (1769–1770, olaj, New York, Metropolitan Museum of Art), *A hinta* (1766, olaj, vászon, London, Wal-

lace Collection), a *Fürdő nők* (1760, olaj, vászon, Párizs, Louvre), *A lopott csók* (1787–1789, olaj, vászon, Szentpétervár, Ermitázs). A fénnel telített atmoszféra áthatja a képeket, különös hangulatot adva az erotikus testeknek. A táj kelleme, boldog, az alakok kecsesek, kedvesek, a tónusok igényesen kidolgozottak, a kompozíció mindig kiegyensúlyozott. A 18. század pajzán témájú képei közül talán *A hinta* a leghíresebb. Színei, a rózsaszínek, a zöldek és kékek pompásan ragyognak, világítanak. Az ecsetkezelés könnyedsége miatt ezt a festésmódot „felhőpalettának” nevezték. Az, hogy a festő virtuóz kolorista, elsősorban a falévelek és a felhők megfestésmódjából, az élénk ecsetvonásokból derül ki. Sosem zavarba ejtőek a jelenetei. *A hinta* különösen finom, érzékeny, esztétikus, a vágy, a játék a fontos a szerelemben, s ezt Fragonard kitűnően közvetíti. Pikáns, hogy a kép megrendelője a francia egyház kincstárnoka, s eredetileg egy püspök lökte volna meg a hintát a kertész helyett. A hintázás lendületében a hölgy lába előrelelendül, így a rózsabokorban leelkedő szerető a rózsaszínű rokokó ruha alá pillanthat. A fák lombjai közül áttörő enyhe, meleg napfény világítja meg a kedves jelenetet.

Párizsban a Louvre-ban, a londoni Wallace Collectionban, számos francia, angol, amerikai magángyűjteményben láthatók művei. Amerikában vannak azok a dekoratív festményei, amelyeket eredetileg Madame du Barry asszony számára festett. Kedvelték „alla prima” (azaz aláfestés és áttetsző lazúrozás nélküli) festésmódját, vibráló, szellemes színfelületeit, ahogyan dekoratív ritmusba fogta a képfelszínt.

Megrendelőit, a francia nemességet 1789–1799 között elűzte a francia forradalom, így Fragonard is tönkrement. A múzeumi bizottság tagjaként egyike volt azoknak, akik előkészítették a Louvre megnyitását. Megélte a rokokó teljes kifejlődését, majd felbomlását és bukását is.

Az olasz rokokó egyik legjelentősebb festője, Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) egyben a velencei késő barokk utolsó képviselője. Paolo Veronese nyomdokain indult, Gregorio Lazzarini műhelyében tanult. 1726-tól festette freskói első sorozatát az udinei érseki palotában, 1731-től milánói és bergamói palotákat díszített, 1737-től Velencében készített freskósorozatot. 1740 körül bontakozik ki érett korszaka. 1744 és 1750 között festette Velencében a Palazzo Labián az *Antonius és Kleopátra* című freskósorozatát. A würzburgi érseki palota 1750–1753 között készített freskói, díszítése már átmenet a rokokó stílushoz bravúros koloritja, könnyedsége miatt. Nemcsak Tiepolo életművének, hanem a 18. századi itáliai művészet egészének egyik legjelentősebb műve ez a freskóegyüttes. 1754-től Velencében festi a *Chiesa della Pietà* mennyezetképét, *A híd dialát*. Sikeres, kinevezik a festőakadémia igazgatójává. 1762-től fiaival együtt Madridban III. Károly spanyol király új palotájában készíti a freskókat. Itt alkotja meg a művészete szintézisének tartott *Spanyolország dicsősége* (1763–1764) című hatalmas kompozícióját.

Freskói mellett táblaképei is jelentősek (*Szent Katalin*, 1746, olaj, vászon, Bécs, Kunsthistorisches Museum; *Mária hat szenttel*, 1739, Budapest, Szépművészeti

Múzeum). Rajzai és rézkarcsorozatai is atmoszferikus hatásúak, jelentékenyek. *Álarcosbál* (Minuet, 1756) című művén is élénk tónusokat használ, a meleg sárga színek széles skáláját vonultatja fel, a velencei karnevál elegáns mulatói keverednek a *commedia dell'arte* vidám figuráival.

Páratlan tehetségű művész volt, freskóin a festett és a valódi architektúra szinte megkülönböztethetetlen, a térhatás, illúziókeltés minden titkát ismerte, akárcsak Veronese, akit mesterének, elődjének tartott.

Eddig az idilli, hétköznapioktól mentes rokokóról volt szó, a nemesek, arisztokraták számára készülő fürdőző gráciákról, alvó nimfákról, aktokról, pásztrok és pásztorlánykák felhőtlen életéről, ligetekkel, zenével, szerelemmel teli álmovilágról, tavaszról, életörömről, némi melankóliáról. Bármilyen furcsa, ide sorolandó a 18. század francia festőjének, Jean-Baptiste-Siméon Chardinnek (1699–1779) az életműve is, akinek zsánerképei inkább a holland festészetből ismert intim hangulatú, tiszta festőiségű, mesterkéeltségtől mentes érzelmvilág megjelenítői. Az egyszerű francia polgárok hétköznapijait, életük köznapi mozzanatait, kedvelt játékait festi, ugyanakkor csendéleteket és remek portrékat is (*Önarckép*, 1771). Ezt a csendes, visszahúzódo embert a tárgyak szeretete jellemzi, kompozícióinak szerkezete a holland csendéletfestők örökösévé teszi őt (pl. *Gyermek porgettyűvel*, 1737; *A gazdaasszony*, 1733; *Reggelizőasztal*, 1763, Párizs, Louvre). *A bevásárló nő* (1739, olaj, vászon, Párizs, Louvre) egyik legnagyobb sikerű aratott műve, melyet többször is megfestett, és igen sokan lemásolták. Időskorában egyszerű, őszinte, lenyűgöző pasztellőnarcképeket festett.

A polgári lét szimbóluma is lehetne *Asztali áldás* (1740, olaj, vászon, 49 × 39, Párizs, Louvre) című festménye, melyen az asztalnál, étkezéshez készülve, két kislány ül összekulcsolt kézzel, az asztali áldást mondják, miközben rájuk meghatottan néző fiatal anyjuk ennivalót szed a tányérjukba. Egyszerű a környezet, szelíd, szeretetteljes a légkör.

Számos követője közül kiemelkedik François Léprice (1735–1784) festő és rézmetsző.

Eddig mindig a zsánerképekről beszéltünk, holott a rokokó kedvelt műfaja a portré is, épp a személyesség, az intimitás miatt. Maurice-Quentin de La Tour (1704–1788) arcképfestői tehetségét a divatossá váló pasztellképekben kamatoztatta. 1746-ban lett az Akadémia tagja. 1750-ben a király festője. Valamennyi arcképfestőt felülmúlta bámulatos ügyességével (pl. *Önarckép*, 1775, pasztell, papír, 46 × 38, Párizs, Louvre, és a kortárs filozófusokról festett portréi: *D'Alambert*, *Rousseau*).

A pasztellarcképek műfaját ügyes kezű festők terjesztették el Európában, mint a velencei Rosalba Carriera (1675–1757) és a genfi Jean-Étienne Liotard (1702–1789). Egyre több a női festő, s közöttük egyre több a sikeres, mint például Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842), aki már a szentimentális klasszicizmus képviselője.

A rokokó udvari kultúra Magyarországon főleg a Bécshez közelebb eső területeken jelenik meg az 1760-as években. Nem is annyira az épület kiképzése, mint

inkább berendezése, díszítése, kerti építményei hordozzák a stílus jellegzetességeit. Leghíresebb az Esterházyak fertődi kastélya, melyet „Fényes” Esterházy Miklós látványos együttessé alakított 1761–1762-től két évtizeden át. A bútorok, falikárpitok, mennyezeti stukkók, falburkolatok, olajképek, vázák mind-mind a rokokó dekoráció jegyében készültek elkápráztatva a látogatókat. Az operában a zenekar élén Joseph Haydn állt, bábszínházát jobbnak tartották, mint a párizsit. Mária Terézia császárnőt is elkápráztatta a rózsakert, a remetelak, a víz-esés, a kávéház, a kínai pagoda és a körhinta. Mintául természetesen a bécsi Schönbrunn szolgált.

Számos rokokó kastély épült Pozsony környékén (az Esterházyaké Csek-lészen, a Pálffyaké Királyfán, Grassalkovichéké Ivánkán, a Batthyány érseké Püspökin).

Világi rokokó festészetünk is kastélyokat díszített: az edelényi Esterházy-Forgách-kastélyt Woronieski János (1765-ben) és Lieb Ferenc (1769-ben), a pétervásárai Keglevich-kastély dísztermét Beller Jakab (az 1760-as években), a sárosszentmihályi Szirmay-kastélyt Wolucki Károly (1770-ben) festette ki.

A legeredetibb szobrászunk a kassai Hartmann Antal, aki 1744–1764 között Miskolctól Eperjesig szállított megrendelőinek oltárt, szószéket, bútort, stukkót, kőszobrot. Karakterformáló készsége a sebesváraljai Szentiványi-kastély kápolnáját díszítő, bajszos török fejből kialakított konzolsorozatán nyilvánul meg (Kassa, Kelet-szlovákiai Múzeum).

JAVASOLT IRODALOM

A rokokótól 1900-ig. (A művészet története) Corvina Kiadó, Budapest, 1989

Bailey, Colin B. – Conisbee, Philip – Gaehtgens, Thomas W.: *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard: Masterpieces of French Genre Painting.* Yale University Press, 2003

Iacomelli, Carlotta Lenzi: *A rokokótól a XVIII. század végéig.* (A művészet története 11.) Corvina Kiadó, Budapest, 2008

Mues, Alejandro Montiel: *A rokokó és a klasszicizmus.* Magyar Könyvklub, Budapest, 2001
Velladics Márta: *Barokk, rokokó és copf.* (Magyar építészet 4.) Kossuth Kiadó, Budapest, 2002

KÉPEK

Art Cyclopedia (www.artcyclopedia.com/) – Artists

Eyeconart Art, Art History Pages (www.eyeconart.net/history) – Rococo

History of Art from Paleolithic Age to Contemporary Art (www.all-art.org/) – History / Rococo

Olga's Gallery – Online Art Museum (www.abcgallery.com)

TerminArtors (<http://www.terminartors.com/>) – Artists

Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>)

Web Museum, Paris (<http://www.iliblio.org/wm/paint/auth/>)