

TOSCANA SZOBRÁSZATA A QUATTROCENTÓBAN¹

I.

Kévszázadok művészete ragyog olyan sokféle színben, kevés században érvényesülnek a különböző törekvésű, istenáldotta tehetségek egyéniségük szerint olyan szabadon, mint általában a quattrocentóban. Meghítt közvetlenségén és természetimódatán felül éppen változatosága miatt tetszett ez a kor olyan nagyon a XIX. század emberének. A quattrocento sokszínű ragyogásában saját világának különféléiségére vélt ráismerni, az egymástól eltérő akarássokban a modern művészet változatos arculatát fedezte fel. Pedig nagy a különbség a két század között. Ami az akkorinak erőnye, dicsősége volt, az a mainak és a félmultnak hiánya, gyöngesége. Iránytű nélkül való hanyóadás bizonytalansága. A quattrocento sokszólamú, de együttesében harmonikus zenekara helyett ma és a XIX. század második felében hangzavar tombol, melyben nem mindig csendülnek fel meggyőző, őszinte melódiák. A quattrocento új, dicsőséges föllendülés kezdetét jelenti, a mai kakofonia zavart, sokszólamú csendülnek fel meggyőző, őszinte melódiák. A quattrocento új, dicsőséges föllendülés kezdetét jelenti, a mai kakofonia zavart, sokszólamú csendülnek fel meggyőző, őszinte melódiák. A quattrocento új, dicsőséges föllendülés kezdetét jelenti, a mai kakofonia zavart, sokszólamú csendülnek fel meggyőző, őszinte melódiák.

Nagy lehetőségek, mely távlatok tárultak fel akkor az őszintőnösen dolgozó művészek előtt, akik tudatosan is más szellemiök fakadó művészetre törekedtek. A késői olasz gotika lankadsága megszűnt, a szemek felnyitak, az elernyedt karok új és bámulatos erőre kaptak, a beteljesedés reggele köszöntött be. A quattrocento, bár újjászülés, rinascimento, mégis szerves folytatása a multnak. Nem képzeltető el sem az antik művészet, sem a gotika nélkül. Formakifejezése, szelleme a kétfő együtteséből táplálkozik, anélkül, hogy diszharmónia lenne benne. Assisi Szent Ferencnek aszkézisével, alázattal párosult természetszeretettel éppúgy fölcsívta, mint az antik istenek, hősök testi tökélyének csodálatát. Az irodalomban már 200 év óta érvényesültek e törekvések és a művészetek fejlődésében is Giotto már közelebb van a korai renaissance Masacciojához, mint Giovanni Pisanoéhoz, akinél pedig csak egy nemzedékkel fiatalabb. *A művészi ábrázolás most a természetből elvonatkozott, eszmei szempontok helyett a fizikai valóság törvényszerűségeire helyezkedik.* Nem a naturalizmus bevonulását jelenti ez, hiszen a gotikában is egyes részletek — fejek, kezek — csodálatos természetihűségei árulnak el, hanem az ábrázolásnak a látott kép szerint való megfogalmazását, a természetben uralkodó törvényszerűségeit elismerését, velük megegyező kompozíciót.²

A középkorban a valóságos érzéstől irányított művészi képzelet a kifejezendő eszmének vagy eseménynek kedvéért átalakította a jelenségek egymáshoz való kapcsolatát. Így az alakokat jelentőségük szerint nem egyszer különböző nagyságban festették, mintázták, megjelenésüket a természettől eltérően transzcendens érzések, eszmék, rendszerek szerint közvetítették a szemlélőnek. A középkor mely híre, másvilágtól való féltelme a művészetben is kiélte magát. Úgy stilizálták a formákat, hogy azoknak kalligrafijában, átszellemítésében vagy felkavarásában zaklatott, az ördög kísértésének kitért lelkük vallomást mondhasson. Nem a való élet ismeretlen szépségeinek himnuszát akarják zengeni, nem keresnek megnyugvást harmonikus, kiegyensúlyozott ábrázolásokban, hanem üdvözülni akarnak a művészet által is és szabadulni kívánnak lelki szorongatottságtól. Aki középkori művészetet alkotások szemlélésénél ezt nem veszi számba, aki itt is az antik művészet vagy a XIX. századi naturalizmus szabályait, szelleme szerint ítéli, az elött zárva marad a román stílus és a gotika érvényű, misztikus világa.

A középkor lelki viharzása azonban fokozatosan elült. Nemcsak a profánok, hanem isten kiválasztott szentjei is dicsőíteni kezdték a világ szépségeit. Északon a művészet a régebbi érzések lendítéreljénél fogva, és az ottani felés követelményeinek megfelelően még tovább ápolja a gotika formakavargását, sőt ekkor örül legjobban önmagáért való jétékának, általában azonban a soha teljesen meg nem tagadott antik hagyományok ébredésnek kezdtek. Nem ez volt az első visszaemlékezés, csak a mostani volt a megérett, a győzelmes. II. Frigyes uralma alatt Capuában, vagy a XIII. század végén és a XIV. század elején Pisában, Firenzében és Rómában (Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio) a szobrászat már antik példaképek után indult, de a protorenaissance tünetek, melyek az építészet történetében is érvényesültek (a firenzei S. Miniato, Battistero), csak rövid ideig tartó átmeneti jelenségek voltak a középkor művészetében. A quattrocento hajnalán azonban az új szellem végérvényesen győzedelmeskedik. A vallás, mely mindent a maga dogmája, skolasztikája és érzései szerint irányít, most kiegyenlített talál a világ szépségeinek, törvényszerűségeinek, szinte az élet önelcsúdlóságának elismerésében. De ezzel egyidejűleg rájötték arra is, hogy az új eszmék legbiztosabban, legkövetkezetesebben és legemelkedettebben már kifejezésre jutottak az antik művészetben, irodalomban

¹ A szerző közelítőben megjelenő munkájának bevezetése.
² V. B. H. Dvorák: Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance I.

ban és, ime, egyszerre követendő remekeknek ismerik fel a klasszikus emlékeket. Eddig is látták ugyan a klasszikus szobor- és építmény-maradványokat, de amíg érzéseik, törekvéseik nem egyeztek az antik művészet szellemével, nem eszméltek azok szépségére, értékére. Hogy is méltányolhatná a görögök kor embere Venus vagy Apolló testi tökélyét, mikor ő a lélek diadalát kívánta a sanyargatott test fölött, mikor a mezeiiséget lehetőleg elleplezte kanyargó, önálló játéku ruharedőkkel, melyek mögött a tagok a való élettel ellenkező mozdulatokba merevedtek.

A renaissance azonban visszahelyezte régi jogába az emberi testet. A természet törvényeit és a valóság szemléletét ismerte el a művészi ábrázolás alapjául. Már Giotto művészetében is megjelentek a renaissance művészet szempontjai. Preskóin a monumentális alakok együttese már a való élet törvényszerűségein alapszik. Emberei — bár típusos egyszerűséggel és nagyvonalúsággal — mégis úgy mozognak, cselekszenek, mint ahogyan testük szerkezete, lelkük hevülete előírja. A nagy leplek alatt érezzük fellett, erőteljes idomalkat. Lélek és test kezd egyensúlyba jutni egymással. A kompozíciók is az ábrázolt esemény, jelenet valóságosságát, helyesebben mondva: világosságát, érihetőségét célozzák. Semmi fölösleges, játékos vagy misztikus stílizáltság. A monumentális egyszerűség már a való élet igazát hirdeti. Ezért nevezhető a részletekben, a típusokban, az architektúrában még görögök Giotto a renaissance hírnökének.

Giotto eredménye azonban a mester egyéni szemléjével függött össze. Az utána következő két nemzedék egészen a XV. század elejéig belőle élt, anélkül, hogy művészetének lényeges eredményeit továbbfejlesztette volna. A kora-renaissance első mesterei is inkább tőle tanultak, mint utódaitól, akárcsak Fra Bartolomeo, Raffaél és Michelangelo, akik szintén inkább Masacciót, Donatellót, Querciót vallották mesterüknek, mint a quattrocento végének negédes, stilizált művészeit.

Igen érdekes, ha a renaissance építészet, szobrászat és festészet keletkezését, illetőleg fokozatos kialakulásukat külön-külön vizsgáljuk. Bár mind a három egymással párhuzamosan születik meg, mégis eltérő létrejöttük természete. Bizonyára az építészetnek a két ábrázoló művészetétől, a festészetétől és a szobrászattól való különbségén alapszik ez. Hódolatlan hajolunk meg ugyan Brunelleschi szeméje előtt, aki a renaissance építészetet az Ospedale degli Innocentiben és a Pazzi-kápolnában egyszerre, szinte minden előzmény nélkül megteremtette, de az ábrázoló művészetekben lehetetlen volt a görög hagyományaitól így egyszerre elszakadni, mint az architektúrában. Az antik építészet eleminek recepciója, ha hallatlanul bátor és korszakalkotó tett volt is, könnyebben mehetett végbe, mint az emberábrázolásnak új

törvényekre való helyezése. Mennyit kellett itt újra tanulni és milyen más szellemben, mint azelőtt, hogy a plasztikának és a képrásznak modern fogalmazását fokozatosan elérjék. Nemcsak az érzésnek, hanem a látásnak is meg kellett most változnia. A korszakban a helyes látás érvényesítését követelte, a dolgok térbeliségének, a távlatnak világos és valószínű érzékelését. Az építészetben csak új és az eddigiőtől eltérő szerkezet, formamegoldás jött a régi helyébe, de az ábrázoló művészetekben az új stílus érdekében revidálni kellett a külvilágról való képet is. Nem lehetett egyszerre átugrani a trecento bátoratlan szerkesztett formamegoldásaiból, az emberi test fölépítését féltéken és bizonytalanul éreztető ábrázolásaiból a világos, határozott formamegoldásokba és a test szerkezetét, egyensúly-törvényeit tökéletesen érvényesítő ábrázolásokba, mint az építészetben a görögökből a kora-renaissance-ba. A későbbi századok művészei érzésük útján, tisztán a látás segítségével is képesek hibátlan távlati megoldásokra, mert a helyes látás alapján álló ábrázolás hagyományaihoz nőttek fel, a renaissance mestereinek azonban ezt fokozatosan kellett megtanulniuk. Éppígy csak fokozatosan sajátították el az új szellemnek megfelelő emberábrázolás szabályait is. Óriási tanulmányi igényel az emberi test sajátos fizikai funkcióival, lelki megnyilvánulásaival. Donatello, a quattrocento legnagyobb szobrásza és a renaissance egyik alapvető művésze is csak lépésről-lépésre hódíthatta meg az új szellemnek és a valószínűségnek megfelelő szobrászi ábrázolás eszközeit.

Az átalakulás már a trecento végén kezdődik. Mig Északon a gotika csak most éli ki kalli-grafikus formáit, addig Firenzében megkezdődik az antik művészet recepciója. Giovanni Pisanonak a trecento elején virágozó, szenvedelmes gotikája, mely az utódok művészetében a század folyamán teljesen elállt, módorossá, szokványossá vált, az utolsó évtizedekben végleg elvesztette hatóerejét. De sorsdöntő volt az olasz plasztika jövőére az is, hogy a szobrászok ekkor nemcsak domborművekre, hanem főképpen fülkékben vagy szabadonálló szobrokra kaptak megbízást. A középkorban az itáliai, különösen a toscanai szobrászat elsősorban domborműveket alkotott. Templomaik kapubületeit nem ékesítették őrálto alakok, mint az északi székes-egyházak portáleit, csak kivételesen jutott ilyen feladat osztályrészü a szobrászoknak. Így többek között éppen Giovanni Pisano faragott szabadonálló alakokat. A trecento végén a helyzet azonban megváltozott. Ekkor szobrokkal kellett benépesíteni a székesegyház, a Campanile és az Orsanmichele fülkét. Bennük szóltak meg féltéken a gotika stílusgyökerének, szellemének elanyúlásával a sokáig háttérbe szorított, de csak ritkán tel-



SZÓNYI ISTVÁN: FALU ŐSZEZEL. Vízfestmény
A Kőr-kiváltásból. Nemzeti Szalon



SZOBOTKA IMRE: MALOM. Olajfestmény

jesen elnyomott klasszikus formahiszkegy. E tizenötövi szobrok már nem egyeztek olyan szorosan az épületek stílusával, mint elődök. Az alakok beállítás, tömegük hangsúly, a ruharepítéltrendezése, a redők alakítása már új akarákokat áruel. A régebbi olasz gotika lágy, gördülékény stílizálása helyett most az antik minták után való eszményítés kezd a plasztikában érvényesülni. Halkan felcsendül, mint az előbbi kiegyesltője, részben előidőzője a természet közvetlenebb, valószíribb ábrázolásának vágya is.

Érdekes megfigyelni, miképpen küzd egymással, vagy miképpen köt egymással egységet a régi és az új stílusakarás. Látszólag nagy ugrással szinte az antik szobrászat földjén teremnek, nem egyszer átveszik a legtipikusabb klasszikus ruharedőzetet, sőt némelykor az alak beállításának egyes motívumait is, de a szobor felépítése, az antik felfogástól eltérő tömegkiegyensúlyozás elárulja, hogy itt még a klasszikus művészetnek csak külsőleges, a lényegét nem ismerő utánzásáról van szó. Test és ruha még azonos tömeg, az alak nem áll a lábán szervesen kiegyensúlyozva, hanem öltönyével összeolvadva súlyosodik a talapzatra. Nem látjuk, nem érezzük, miként hordja a láb a test súlyát. A talapzatra leomló és ott kis ráncokban visszacsapódó ruharepítélt elődök a tagok azon részét, amelyek az állásra a legjellemzőbbek. Legfőképpen a lábféjek kandiálnak ki a hosszú köntös alól. Az alaknak még nincs olyan önálló, organikus élete, hogy a szobortömeg elválhasson a talapzattól. Az utóbbin visszaverődő kis redők nem egyszer átmenetet alkotnak az alak és a talapzat gotikus sokszöge közt.

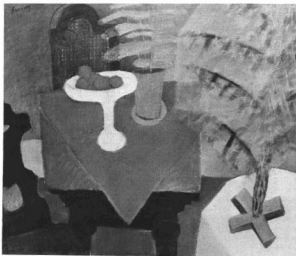
Ezeket a székesegyház külsején, a Campanile és az Orsanmichele fülkéiben lévő szobrokat vetjük mintául a quattrocento elejének nagy szobrászmesterei és ezek eredményeit fejlesztették tovább azután a természet és az antik szobrászat törvényeinek segítségével. E három épület szobrászi ékesítése volt az újkor plasztika iskolája. Itt érlelődnek meg az igazi szobrászati feladatok, itt igyekeznek a mesterek a legfontosabbat, az álló alak problémáját természetesen és világosan megoldani. Pontos jelenség, a közbíbeli együltetható, hogy e szobrokkal kapcsolatban változnak meg a szoborfaragás külső körülményei is. Még a régebbiek, a tizenötöbellek nagyrészen műhelyszerűen készülnek, egy-egy alakot több mester farag, kik a hagyományos formáktól csak lassacskán térnek el, addig a XV. századbéli szobrokat már megkülönböztetett művész-egységnek alkotják. A késői gotika modoros egyöntetűségét az egységiség kultusza váltja fel, a műhelyek hagyományából zsenik törnek elő. A középkori értelemben vett műhely, mely egy-egy építkezéssel volt kapcsolatos és amelyben a tradíciókat ápolják, elvesztí igazi jelentőségét és helyébe az egyes mesterek böttegal

lépnek. Vége az egyöntetűségnek, főliszabadul a művészi gondolat, megindul a verseny a művészek között, mindenik saját nyelvén akar megszólalni. A bányadt szoboralakokat határozott stílust eláruló, kemény márványférlak váltják fel. Benső szenvedély, nagyszabású formavágák hajtják a mestereket, nagyszerű verseny folyik a természetábrázolás tökéletesítéséért.

Donatello szobrászata a főpíllére a renaissance ábrázoló-művészetnek. Jelentősége veteszkiz Brunelleschi stílusújtó építészetének fontosságával és bizonyára felülmúlja az idő előtt elhunyt Masaccio jelentőségét, amely pedig a figurális művészet szempontjából szintén páratlanul fontos a festészetben. A renaissance stílusújtása természetesen Donatello nélkül is bekövetkezett volna, de nem folyt volna le így és nem lett volna ilyen biztos alapja a mester működése nélkül. Ghiberti, Quercia, Luca della Robbia nélkül a toscanai quattrocento szobrászat bizonyára eljut századvégi eredményéhez, de Donatello nélkül nem. A mester munkássága felülte a szobrászat minden válfaját és problémáját. Így a szabadonálló alak, a képmás, a melliszobor, mint a dombormó neki köszönheti az új szellemnek megfelelő, különböző megoldásait. Művészetének lényege a természet minél hívebb, kifejezőbb megközelítése, ezzel kapcsolatban az emberi test szerves felépítése és az öltöék anyagszerűségét, természetes omlását világosan feltüntető ábrázolás. Donatellónak naturalisztikus érzésen alapuló természet-stúdiumai és az új szobrászati problémákat fokozatosan felismerő és megoldó tanulmányai óvták meg a quattrocento plasztikáját attól, hogy túlhevessen és a lényegét nem ismerve vessen magát az antik művészet karjába. Donatello, ha átvesz egy klasszikus motívumot, jelentőségét saját valóságsemlétével ellenőrzi és teljesen összhangba hozza az egész alkotással. Művészte inkább a természet minél hívebb ábrázolása, mint az antik eszmény és szellem recepciója szempontjából újítászületés. Az emberi test kelío ismerete nélkül nem rohan neki az aktábrázolásnak sem, mint Quercia. Még bronzból való híres Dávidjának, egyik legklasszikusabb alakjának szögletes körvonalain is megérezük, hogy a természetből vett impressió uralkodik az antik formaeszményen. Dávid fanyar szépségét nem a gotika még élő hagyományával magyarázhatjuk, hanem Donatello realizmusával. Hiszen a toscanai trecento gotikáját a gördülő, lágy vonalharmónia jellemezte, Donatello első alakjai pedig éppen szögletességük miatt különböznek trecentóbelli elődöktől. Dávidjának a karok helyzete, a csipőre tett kéz és az élesen hangsúlyozott könyökállás jelzi a szakítást a régebbi stílus hagyományával szemben. Nem az antik művészetlen keresztül kereste Donatello a természetességet, nem az antik motívumok és beállítás átvételével igyekezett a test



PEKÁRY ISTVÁN: VIRÁGOK. Olajfestmény

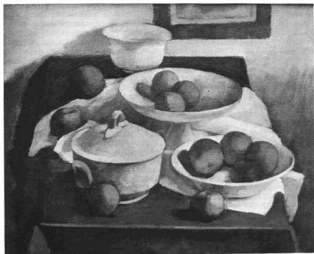


BERÉNYI RÓBERT: CSENDELET ÉS KARÁCSONYFA

Mindkét kép a KAI kiállításából. Nemzeti Szalon



BORNEMISZA GÉZA: CSENDELET HEGEDŰVEL. Tempera
Budapest székeséhváros tálalóna



CZIGÁNY DEZSŐ: CSENDELET. Olajfestmény
Budapest székeséhváros tálalóna

szerves fölépítésén alapuló természetes állást, az alak kiegyensúlyozását, modulárislehetőségeit, világos ábrázolását megoldani, hanem közvetlen természetanalógiájuk alapján. Eltekintve az egyes antik elemek esetleges átvételéről, Donatellót az antik művészethez csak a hasonló szemponatok és célok kapcsolják. Nanni di Banco *Quattro Coronati*-csoportjának alakjai látszólag haladottnak mestertünk első férfiainál, beállásukban, ruharedőikben több a klasszicizmus, de a renaissance továbbfejlesztésének szilárd alapját, jövőjét kevésbé biztosítják, mint Donatellónak a gotikával részben még jobban összefüggő, hiányosabb harmóniájú alakjai. Nanni emerei ennyiben a rheimsi székesegyház főkapujának *Mária Istogatóását* ábrázoló XIII. századi híres két alakjával hozhatjuk párhuzamba, amelyek szintén átmeneti jelenségek a gotika világában. Mindkét csoport az antik szobrok közvetlen másolása révén jött létre már akkor, midőn a kor szellem és az autochton művészeti fejlődés még nem érlelhető ki ilyen megoldást.

A renaissance művészet nem is nyugodott volna szilárd alapokon, ha kizáróan csak az antik ábrázolási, kompozicionális és dekoratív elemek átvételéről lett volna ekkor szó. Mert nagy a különbség az antik szobrászat kialakulása, fokozatos megelevenedése és a quattrocento plasztika kifejlődése között. A görög szobrászatot nem előzte meg vele ellentétes vagy legalább is különböző stílusakarás, formahagyomány, mint a renaissance-ot. Önállóan, szabadon bontakozhatott ki az emberi alak a márvány-tömbből a valóság-szemlélet ellenőrzése alatt. Ezért olyan egyöntetű az archaikus plasztika együttese és viszont ezért olyan változatos még a szűkebb értelemben vett firenzei quattrocento szobrászat képe is. Ahogyan az egyes mesterek a gotikával leszámolni akartak, ahogyan a természettel és az antik művészettel szembenállottak, úgy különbözők egymástól művészetük egyéni jellege is.

Domborműveiben és álló alakjaiban Ghiberti egyaránt Andrea Pisano stílusából és a későbbi firenzei gotikából indul ki. Művészete szinte észrevétlenül veszi fel az antik elemeket és az életből vett, de mindig melodikus vonalsszépességgel áthangolt motívumokat. Ő őrizte meg reliefjeiben leginkább a trecento hagyományait. Sorozatos elbeszélő reliefjei a középkor epikáját idézik fel Donatello egy-egy jelenetét önállóan folgó drámaiságával szemben. Nem igyekszik a természetet behatárolni és a maga egyedi különbözőségeiben megismerni, lemásolni, csak felszínesen oldja meg az új stílusból adódó plasztikai problémákat.

Luca della Robbia áll legközelebb az antik művészethez. Nem az egykori motívumok, típusok átvétele, hanem velészületeit klasszikus hajlandósága folytán. Oly tisztán, egyszerűen, nagyvonalúan, a mellékesek elhagyásával formál, komponál mindent, hogy alkotásai klasszi-

kusak saját erejükkel, szépségükkel, harmóniájukkal fogva. A természetet jól megfigyeli és annak meghitt bensőségét, lelki nemességét közvetíti. Kifejező anélkül, hogy a csínyát ismerné. Raffael ösztönös zsenialitása jelenik meg benne a maga kiegyenlültségében szinte egy évszázaddal korábban. Helyesen oldja meg a szobrászati problémákat, talán nem is tudja azt, hogy ezek új problémák. Donatello nagyobb, felelmetesebb, gazdagabb tartalomú nála és művészete is fontosabb a quattrocento fejlődése szempontjából, de Luca szobrászata bizonyítja legjobban, hogy a renaissance ideje, az antik eszménynek a valóság-szerűséggel kapcsolatos, természetes szintézise bekövetkezett.

Jacopo della Quercia szintén az előbbiekhöz fogható egyéniség. Stílusának az előbbiektől való függetlensége még nagyobb. De bármennyire jelentékeny is oeuvre-je, a quattrocento művészet további alakulására a mester alig gyakorolt befolyást. Csak a cinquecento és akkor is egy vele rokonlélek, Michelangelo nyúlt vissza hozzá. Művészete szorosan összefügg a gotikával, sőt a nagy quattrocento szobrászok között egy sincs, aki a ruharedőzet szenvedelmes és az északi izléssel rokon őrvenylését hozzá hasonlóan kedvelné. E mellett Quercia az antik művészet nagyvonalúságát is feljuttja. Ő leli leginkább kedvét a meztelen emberi test ábrázolásában, a test, néha szinte duzzadt idomok kifejező formálásában.

Úgy Ghiberti, mint Luca és Quercia alkotásai nélkül őrsebb, színtelenebb lenne a XV. század elejének olasz szobrászata, azonban a további fejlődés szempontjából egyúttal sem olyan fontosak, mint Donatello működése. A szépség kultuszát hangsúlyozzák Donatellóval szemben, aki az igazra, a kifejezőre való törekvésében sokszor elvette magától a bált, a formák tetszetőséget.

A quattrocento első felében úgy a szobrászatban, mint a festészetben a nagyvonalúság uralkodott. Az új szellem szakítani akart a kései gotika aprólékoságával, részletekből való összerakottságával és kezdetben a fokozatosan kialakuló főszemponotokat akarta érvényesíteni. A dekoratív részletezés későbbben fejlődik ki, midőn a mesterek már világosan érzik és ismerik az alapfogalmakat, midőn már játszani lehet az új tőkével. Azonban ez sem általános szabály, mert Ghiberti éppen a gotika dekoratív, harmonikus vonalvezetését igyekszik a quattrocentóba átmenteni. Midőn az emberi test organikus fölépítésének, az őrözék anyagszerű alakításának kérdése volt a legfontosabb, akkor másodrendű problémává szilleyed a ruhalepleknek lágyan omló, szemnek tetsző redőzete, melynek Ghiberti kissé feláldozta az előbbi.

Az ember test mintázása a quattrocentóban eleinte somms, az idomok nincsenek teljes

részletességgel formálva, hiányzik a csúdlók hangsúlyozása, a test különböző részeinek, valamint az öltözékek anyagszerű érzetelése. Milyen különböző ebből a szempontból például Donatellónak Dávidja és Verrocchiónak a század második felében létrejövő hasonló alakja. Donatello Dávidja még félig eszményített, kissé antik, kissé naturalisztikus ifjú, akinek elmerengése kifejezésbeli határozatlansággal párosul. Időmái sincsenek részletesen megmíltázva, Verrocchio Dávidja viszont csupa közvetlen és öntudatos természetesség. Az arckifejezés kihívóan merész, az állás határozott. Antik jelmezbe öltöztetett, vakmerő firenzei sítheder valamelyik előkelőség udvarából, míg elődje mithológiai berkekben tanyázó pástör, akinek lelkében homályos érzések derengenek.

De mily nagy a haladás a részletek hangsúlyozása, meglevenítése szempontjából magának Donatellónak munkásságán belül is. Hasonlítsuk csak össze az Orsanmichele híres Szent Györgyűn hengeres kődomait, kőverjét, egyszerűen mintázott fejét Gattamelata alakjának, fejének, páncéljának rendkívül részletes és anyagszerű formálásával. Maga Donatello végigjárja a szobrászi meglevenítés majdnem teljes skáláját, a gotika modoroságaiból kilábáló archaizmustól egészen a szertelen naturalizmusig. Az eleven mintázás készsége szempontjából olyan tökélt hagyott követőire, hogy azok bátran nyúlhattak újra a játékos stílizálásához, a részletek dekoratív kiaknázásához.

Bár a korszelleme egyformán irányította a képzőművészeket, a *quattrocento* elején az építészet és a szobrászat kapcsolata, stílus-egysége mégsem volt olyan szoros, mint a trecentóban vagy a quattrocentónak már a második harmadában. Maga a körülmény, hogy a gotikával fokozatosan szakítani kívánó szobrokat állítanak csúcsíves architektúrába, arra mutat, hogy a kettő stílusharmóniája most nem olyan fontos, mint régebben. A quattrocento elején a firenzei székesegyház főhomlokzatának négy üres fülkéjébe helyezett trónoló evangelisták már nem az egyenletőség, hanem az egyéni kiválás jegyében születtek. Az a művész — Niccolò d'Arezzo —, aki a régi gotikus architektúrával leginkább összhangban álló szobrot alkotja, a legmaradibb, a legenergiátlanabb, a legkevésbé egyéni alkotást szállítja. Ezzel szemben Donatellónak és Nanni di Bonconak erőteljesen karakterizált, nagyszabású evangelistái már nem törődtek a bomlokzat törekeny gotikájával. A quattrocento legelejének vezető szobrászai oly fontosnak találták az új problémák érvényesítését, hogy az architektúrával való stílusharmónia náluk másodsorba került. Ellenért a két művész stílusa között mégsem jöhetett létre, mert elvégre mind a kettőt ugyanaz a korszelleme irányította.

Donatello művészetének fejlődése az építészet és a szobrászat viszonyát is kiütően demonstrálja. Működése utolsó szakában a mester teljesen függetlenítette szobrászatát az architektúrától. Kizáróan a kifejezés ereje, realizmusa érdekelte és szaktolt az architektúra által követelt figyelemmel. Elképzelhetetlen lett volna ez a gotikában, vagy akár a későbbi barokk művészetben. Íme, a kora-renaissance legnagyobb szobrászának oeuvre-jében merül föl először — akkor is a naturalizmus jegyében — szakadás a művészetek között, amely a XIX. század második felét annyira jellemzi. Valósággal Rodin előfutárjának lehet tekinteni emiatt Donatellót. Éppen ezért öregségének stílusa sem dekoratív, sem figurális szempontból már nem volt lényeges befolyással a flata-labb nemzedék formanyelvére, amelyben építészet és szobrászat ismét szorosan egybeforrt egymással. Donatello *Judith és Holofernes*-ének kiütően meglevenített, de tökéletlenül komondát, a körvonalak szépségével nem törődő csoportja szinte idegenül áll a quattrocento derekának látszi ritmusa, formaharmóniát kedvelő világában. Donatello kései működése Firenzében már nem a stílus, hanem a természetnek minél valóságosabb, részletesebb, anyagszerűbb ábrázolása miatt volt igen fontos. Ezt fölhasználhatták a stílus, a szellem szempontjából már más utakon járó, a mester zord látományait nem követő utódok is.

Donatello utódal tehát még a mester életében kiegyenlítették az építészet és a szobrászat stílusát egymással, sőt a kettőnek csodálatos együttesét hozták létre. Nem hiába voltak ők márványfaragók Donatellóval szemben. Architektúrájukban és plasztikájukban a márvány azonos akkordokban szólalt meg. E szobrászoknak főgondja a meglevenítés és a világos plasztikai beállítás mellett a figurális formák harmóniája, az architektúrával, a díszítő motívumokkal való összhangbahozása volt. Az arckokat, kezeket, lábfejeket ugyanaz a gazdagabb vonalú ritmus élénkíti, mint a Madonnák ruharedőit, a mennyből hirtelen alszállt vagy lebegő angyalok fölöttynekek csapongó fodrait. De ugyanaz a formatörekvés visszhangzik a szalagdíszes játékokban, a kacsaringókban indákban, a hasított akantuszlevelekben, a vőjött pilaszterek új, laza rajza fejezeteiben, a körívek finom, játékos tagolásában is. A forma és a vonal dekoratív jelentősége diadalmasodik. Milyen nagy és sikeres a képés például Donatellónak Cossa-síremlékétől Bernardo Rossellinónak Bruni-síremlékéhez. Az előbbin a szövetbalachin, az egészek többemeletes magesbátörése még a gotika hagyományait árulja el, az utóbbinak félköríves fülke-architektúrája a beléállított szarkofaggal viszont már a quattrocento-renaissancnak tökéletes hivallástétele. Pedig maga a Cossa-síremlék is óriási jelentőségű újítás volt az előzőkhöz képest. Donatello építési és díszítő zsenialitása a Cossa síremléken



IFJ. KERNSTOK KÁROLY: ÉVA. Olajfestmény

már megtalálta a legfontosabb renaissance elemeket, amelyek aztán a Bruni-síremléken fejlettebb, jellegüknek megfelelőbb kompozícióba olvadnak össze. Uróbbi alkotás tökéletes példája a renaissance architektúra és plasztika stílusos kapcsolatának, egyszersmind irányjelzője a további stílusalakulásnak. Desideriának Mar. appini- és Antonio Rossellinónak Portugál bíboros síremléke már csak természetes gazdagodása és festőibb továbbfejlődése a Bruni-émlék renaissance tökéjének.

Építészet és szobrászat most szorosabb frigyre lépnek, a mesterek olyan feladatokra kapnak leginkább megbízást, amelyben az építészetnek még fontosabb szerep jutott, mint a plasztikának. Míg a század elején, főképpen már meglévő épületek, — a székesegyház, a Campanile, az Orsanmichele, — fülkéinek benépesítése hárult a szobrászokra, addig most a két művészetet szorosan egybefűző problémákat kellett megoldaniuk az egyes mestereknek. Sír-

emlékek, oltárok, szószékek, énekes-karzatok, cibóriumok, keresztlő- vagy szökkóutak kerültek ki műhelyeikből. Az önálló, saját magában elgondolt szobormű, mely a mai kor salátja, és amely iránt a korai quattrocento, — és mint láttuk — különösen Donatello volt később hajlamos, nem állott előtérben a XV. század derekán működő újabb szobrász-nemzedéknél.

Az első quattrocento-szobrászok nagyvonalú, az álló alak önálló, nyugalmas fenségét kifejező művészete után tébéd az architektúrával szervezésben összefüggő, emellett mozgamasabb, játzsabb, részletezőbb törekvések lépnek fel az olasz plasztikában. A század végén, allegorikus domborművekben Pollaiuolo szinte már a barokk művészet határait éri el. Hasonló dekoratív vágyak érvényesülnek a festészetben is. Általános jellemzője ez az egész későbbi quattrocento művészetének. A németeknél éppúgy kifejezésre jut, mint az olaszoknál. Schongauer metszetein az apostolok éppolyan keresett finomkodással lépnek fel, mint a negédes ifjak Botticelli, Filippino Lipi vagy Fiorenzo di Lorenzo festményein.

Az új, játzsabb, dekoratív irány a festézzel való együttes komponálásnak is kedvezett. A szobrok, domborművek színezése egyébként szintén régóta szokásos volt. A Robbia-majolikák vagy a festézzel közösen végrehajtott kompozíciók csak az öröklött hagyományokat fűtték tovább az új stílusnak megfelelően. Építészet, szobrászat és festészet ismét a legszorosabban hatja át egymást. A sokszor felhozott példa, a Portugál bíboros síremlékét magábanfoglaló kápolna a firenzei San Miniatóban valóban a legkifejezettebb bizonyítja ezt az egymásbakapcsolódást, amelyben a szobrászati kompozíció szinte már úgy oldódik fel, mint a későbbi barokk századokban.

A dekoratív törekvések, a részletező finomságok előtérbe jutásával együttjárt, mint annak kiegészítője, sőt előidézője az egész művészet derűsebb kifejezése is. Az első évtizedek komoly méltósága helyébe a kedveskedő mosoly lépett, amely nemcsak a kis Jézus, Mária, az angyalok, hanem átszellemülve még a szentek és a vértanúk arcán is megjelenik. Donatello komoly fanynarsága, megrázó realizmusa a derűs, kedveskedő arcok mellett bizonyos mértékben anachronizmus a század derekán. Késői működése ebből a szempontból is elszigetelt volt Firenzében és inkább Páduában csinált iskolát, hol közvetlen követői mellett különösen Mantegnánban éledt újra stílus. De az építészettel összefüggő dekoratív stílus nemcsak formaharmónia és kompozíciói tekintetében tökéletesítette az eddigi eredményeket, hanem az emberi test formáinak, szerkezetének tiszta szobrászi ábrázolása szempontjából is. Ez a lépés természetesen nem volt olyan nagy, mint Donatellóé, a cinquecento eljövetele szempontjából azonban mégis szükség volt rá.

Már Desiderio és Antonio Rossellino fölfogása is finomabb, előkelőbb, mint a mester realizmusa. Verrocchio és Antonio Pollaiuolo pedig még jobban megérették a donatellói gyümölcsöket. Donatello különösen kései alkotásai-ban nem fogalmazta meg kifogástalan érthetőséggel alakjainak mozdulatait, beállítását, ezzel szemben Verrocchio, aki pedig festő is volt, az emberi test felépítésének, mozgásának legvilágosabb formai értelmezésére törekedett. Erősen hangsúlyozza a csuklóknak, az izületeknek szerepét a mozdulatoknál és formai hangsúlyozásukat az idomok részletes, ritmikusan harmonikus mintázásával kapcsolja össze. Analitikus elemzéssel ábrázolja az emberi testet és vele együtt anyagszerűen, a redőzet játékának fokozott hangsúlyozásával mintázza az öltözéket is.

Pollaiuolót a mozgás, az erő kifejtés formai kifejezése is érdekli, nála és Bertoldónál már megtaláljuk a szobrászatnak pogány, l'art pour l'art értelmezését, mely a cinquecentóban az emberi aktnak önálló, saját szépségéért való előtérbe állításához vezetett. Régebben a téma határozta meg, idézte fel a művészi formát, most az utóbbi kerekedett felül.

A cinquecento eszményítése, nagyvonalúsága különösen két ok eredménye. Az egyik, a művészetfejlődési ok az analitikus ábrázolásnak nagy tökélye, melyet már nem tudtak továbbfejleszteni. Ilyen részletező, a valóságot teljesen kimerítő mintázás után a formák nagyvonalú összefoglalásának, szintézisének kellett elkövetkeznie. De az analitikus és a dekoratív jártasságában a közvetlen környezetből merítő ábrázolás a világias szellemmel is összefüggött, amely örömet lelte a természet gazdagságában. Minden egyformán tetszett neki és nem törekedett a lényeges kiemelésére. A század végén azonban mélyről jövő áramlatok bolygatták meg a világias szellemet. Ez volt a stílusátalakulás másik oka. A reformáció előszele robbant ki Savonarolának az erkölcsi lazaságot ostromozó, villámzó szavú prédikációiban, melyeknek a művészetre való hatását Bode helyesen ismertette föl. De eltekintve attól, hogy ha a művészet saját helys felteleinél fogva nem kívánta volna a szintézist, úgy Savonarola lángoló szavai sem járulhattak volna hozzá a változás előidézéséhez: a tragikus végű dominikánus barát epizódyszerű szereplése csak egyik oldalról motíválja az átalakulást. Igaz ugyan, hogy Savonarolának szónoklatai, melyek a szent események világias ábrázolását korbolták, a művészeket a valóságtól való elvonatkoztatásra, környezetükön való felülemelkedésre, bensőséges, hittel teli ábrázolásokra készítették, azonban a humanizmus erősödése még inkább az antik világ karjába hajtotta a quattrocento végének olasz művészeit. Savonarola a középkor szellemét képviselte a Mediciek Firenzéjével és a pápák Rómájával szemben és így nemcsak

egyházi, politikai és szociális okok miatt kellett neki elbuknia, hanem azért is, mert az antik föltámadás még nem élte ki magát teljesen és még nem érkezett el a nagy magabiztos állás ideje. Ezt majd csak a XVI. század második fele hozza művészi kifejezésével, a barokk stílussal együtt, amelynek korai és ezért pusztulásra ítélt előhírnöke volt Savonarola. Bár Giovanni della Robbia, Perugino, Leonardo és Fra Bartolomeo művészetének ideálisabb kialakulására, valóságosabb kifejezésre bizonyára befolyással volt szereplése, a humanizmus pogány szellemének beteljesülését azonban nem volt képes megakadályozni.

A dominikánus barát szintén az eszményi szép felé mutatott, mint az antik világra esküdő humanizmus, azonban egészen más szempontból. Savonarola a tartalom, a hit szempontjából hirdette az eszményítés szükségét, a humanizmus viszont a forma szempontjából. Az utóbbi győzött. Az antik idealizmus jegyében a formaproblémáknak, a szépségnek, a harmonikus komponálásnak olyan uralma következett el, amely szembeszállott Savonarolával: és a művészet még nagyobb pogányságot eredményezett, mint aminő ellen a dominikánus forradalmár küzdött. Az erősebb humanista szellem fölszívta Savonarola külsőleg ugyanazt akaró művészi credóját és megteremtette



ZIFFER SÁNDOR: ÖNARCKÉP. Olajfestmény

a céljához érő renaissance l'art pour l'art fölfogását. De mint ahogyan a nap is csak egy pillanatilag van pályája délelfőjén, úgy a cinquecento is hamar barokká alakult át, hogy ismét megfellehessék vallásos tartalommal. Hiába, csak rövid ideig érvényesülhet a maga tisztaságában az olyan formaidealizmus, amely szembezáll a középkornak Krisztusi lelket formáló szellemével és a pogány szépségeszmény diadalát hirdeti a keresztény tartalom fölött. A manierizmusban a keret még küzdött egymással, az önálló formaproblémák háttérbe szorították a belülről jövő hangokat, de a barokkban ismét megtörténik a kiegyenlítődés forma és tartalom, antik szépség és keresztény bensőség között. Sőt ezt cselekedte ugyan féltékenyebben, viszont friss közvetlenséggel, a természet jegyében már a korai renaissance is.

A quattrocento végén az antik művészet formaeszményeinek minél tisztább megvalósítása volt a cél. A klasszikus emlékek olyan világos, a részletformákat oly tökéletesen összefoglaló és az esetlegességeken tülemlkedő, nagyvonalú ábrázolásról tettek nekik tanuságot, aminő valóban ideálja lehetett az analízisből kiemelkedni akaró olasz művészeknek. A közvetlen természetábrázolás szeszáción ekkor már túl voltak és elérkeztek oda, hogy az antik mesterek szellemiségével rokon lelki

tartalommal és formai készséggel oldják meg a művészi problémákat. A régi klasszikus példákat most jobban megértették, mint a század elején. Bertoldo közelebb jutott az antik eszményhez, mint Nanni di Banco.

A plasztikának ez a törekvése a nagyvonalúbb, eszményibb, összefoglalóbb ábrázolás után egyformán érvényesült a quattrocento végén Firenzében és Sienában. Benedetto da Maiano, Matteo Civitali, Giovanni da Stefano és Cozzarelli késői műveikben ugyanazt akarták. Az antik emlékek nagyobb befolyása következettben most a márványfaragás is jobban előtérbe lép. A szobrok színezése, a különböző anyagok vegyítése a kompozíciókban viszont háttérbe szorult. Érdekes különben megfigyelni, hogy Sienában az egész quattrocento folyamán a szobrászatnak mennyivel fejlettebb a stílusa, mint a festészetnek. Vecchietta és Nerroccio meglepően eleven és szabad fölfogású szobrokat mintáztak akkor, midőn festészetük régieskedő volt és meglehetősen elmaradt a firenzei képirás mögött.

Művészi problémák megoldásában a quattrocentóban a szobrászat általában megelőzte a festészetet. Donatello eredményeit nemcsak a szobrászok, hanem a festők is felhasználták. Megelevenítés, új motívumok kitalálása, tömegkomponálás tekintetében egy művésznek sem volt hozzá hasonló jelentősége.

YBL ERVIN

SZINYEI MERSE PÁL EMLÉKE

Jeszenszky Sándor Szinyei-serleg-beszéde az 1930. év február hó 4-én tartott Szinyei-lakomán. Olyan megilletődéssel nyúlok e serleg után, mint ha az a szent Grál kelyhe lenne, mellyel évről-évre megújítjuk szerződésünket a mi szeretett, nagy mesterünkkel, Szinyei Merse Pállal. Idéztek szellemét, hogy az utókor is elevenen érezze, mit jelentett és mit jelent ő ma is nemzetének és művészetének.

Ma, mikor ideálok dőlnek össze, mikor új ideálok után kutat a nemzet önutadata, különösen szükséges, hogy nagyjaink szüntelenül meglevenedjenek a mi emlékezésünkben. A nemzet szívéhez, nagyjai közül, azok férköznek legközelebb, kiknek élete is hívallás, nagy tettek vagy alkotásaik mellett. A magyar Pantheonban többségben vannak azok, kiknek életesorsa a martírium szent bélyegét viseli, kik egyénileg megszenvedtek azért, hogy mindnyájunkért tettek valamit. Hiszen nálunk még Petőfiének, az emberiség legragyogóbb ifjú zsenijének élete is a nemzet egyik gyönyörű, de balsorsra ítélt lendületének tragikus szimbólumává lett. E lélekemelő, de komor hangulatú galéria alakjai között az optimizmus reménytelő fényében áll előttünk Szinyei

Merse Pál. A megpróbáltatás keserves korszaka őt sem kerülte el, de a jó sors hozzáfűzte életéhez, ragyogó codaképpen, az elismerés, a diadal esztendeit. Ezért oly vonzó és harmonikusan kiegyenlített Szinyei élete, mint egy tökéletes művészi kompozíció, mely felébreszti az emberi lelkekben rejtőző hitet, hogy „míg valaki boldog nem volt, addig meg nem halhat”.

Szinyei mellett Madarász, Székely, Munkácsy mind a kiegyezés korának emberei, de amíg ezek lelkében maradt valami az előző idők szomorúságából, addig Szinyei volt az első, ki felismerte és hirdette az a verőfényt, mely 1867 után derült a magyarra. Nemzete szellemi virágzásának legzoddagabb kora illette meg és ez a kor teljes őszinteséggel nyilatkozik művészetében. Nem kellett neki idegen pompa, sem a mult lélekemelő pillanatai; a már kialakított művészi szépet sem hívta segítségül. Néki elég volt egyedül a magyar valóság. A magyar nap törtélen fénye, a magyar égbolt tiszta kékje, ragyogó báránylehől, fenn a magasban egy csallógó pacsirta és lent a zöld pázsiton néhány szép, boldog ember. És ezzel el tudott mindent mondani. A jelent, a jelen