

14 Michelangelo modorával, még nagyobb a két Zuccaro keze között, sennél is nagyobb Maturino és Polidoro között.²⁵³

A többi mester általában középserű, nem olyan könnyű felismerni őket, mint az előbbieket, nem is olyan veszélyes, mint az utóbbiakat.

De ha fel akarjuk ismerni a képek festőit, ennek megvan a maga módja; amennyire tőlünk telik, töltjük meg elménket a mesterekről (nem általában mint emberekről, hanem pusztán mint festőkről) alkotott helyes és tökéletes idéékkel. És annak arányában, ahogyan ezt tesszük, válunk e területen jó műértőkké.²⁵⁴

Mert ha abban ítélkezünk, hogy ki a szerzője valamely festménynek vagy rajznak, akkor ugyanazt tesszük, mint amikor megmondjuk, kire hasonlít egy portré. Ez esetben úgy találjuk, hogy a festmény megfelel annak az ideának, amelyet elménkben erről az arcról kialakítottunk; itt pedig a szóban forgó művet összevetjük azzal az ideával, amelyet egy bizonyos mesterről alkotunk, és észrevesszük a hasonlóságot.

És amint egy képmás hasonlóságát annak az ideának az alapján ítéljük meg, amelyet egy személyről kialakítottunk, akár jelen van, akár nem (mivel ugyanabban a pillanatban úgysem láthatjuk az embert és a képet), úgy járunk el a jelen esetben is, még ha a kérdéses művet ugyanattól a mestertől való egy vagy több, elfogadott és egyidejűleg előtűnk levő művel vetjük is össze.

Az egyes mesterekről alkotott ideáinkat a történelemből és műveikből meríthetjük.

Az előbbi általános elképzeléseket ad ezekről a nagy emberekről és eljárásukról, lehetőségük mértékéről, stílusuk változásairól, arról, hogy karakterük mennyire egyedülálló, vagy összehasonlíthatók-e egymással stb.

Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászművészetben

(A tézis)

A jó ízlés, amely világszerte egyre inkább terjed, először a görög ég alatt kezdett kialakulni. Az idegen népek minden leleménye szinte csak első magként érkezett Görögországba, és más természetet és alakot öltött abban az országban, amelyet, mint mondják, Minerva azért adott lakhelyéül a görögöknek, mint olyan országot, amely majd bölcs fejeket terem, mivel itt minden más országnál mérsékeltebb időjárást talált.

Az az ízlés, amellyel ez a nemzet műveit felruházta, az ő sajátja maradt. Csak ritkán távolodott el Görögországtól anélkül, hogy valamit ne veszített volna, és távoli égtájakon később vált ismertté. Kétségkívül teljességgel idegen volt az északi ég alatt abban az időben, amikor az a két művészet, amelyeknek nagy tanítómesterei a görögök, kevés tisztelőre talált. Abban az időben, amidőn Correggio tiszteletreméltó műveit Stockholmban a királyi istállóban az ablakok elé akasztották, hogy elfedjék őket.²⁵⁶

És meg kell vallanunk, hogy Nagy Ágost uralkodása az a tulajdonképpeni szerencsés időpont, amelyben a művészeteket mint idegen kolóniát Szászországra bevezették. Utódja, a német Titus alatt váltak ennek a tartománynak sajátjaivá, és általuk válik általánossá a jó ízlés.²⁵⁷

E monarcha nagyságának örök emlékműve az, hogy az ő korában a jó ízlést alakítandó, mindenki szeme elé állították az Itáliából származó legnagyobb kincseket s mindazt, ami tökéleteset még más országokban a festészet terén alkottak. Buzgalma, hogy a művészeteket örököseivé tegye, végül nem nyugodott, míg görög mesterek valódi, hiteles és ráadásul elsőrangú műveit utánzásra át nem adta a művészeknek.

Megnyíltak a művészet legtisztább forrásai, boldog aki megtalálja és izleli őket. E forrásokat keresni annyi, mint Athénba utazni; és Drezda immár Athén lesz a művészek számára. Számunkra az egyetlen út, hogy nagyok, sőt – ha ez lehetséges – utánozhatatlanok legyünk, a régiek utánzása. És amit valaki Homérosról mondott, hogy az tanulja meg csodálni, aki megtanulta. Ahhoz, hogy Laokoönt éppolyan utánozhatatlannak találjuk, mint Homéroszt, úgy kell ismernünk őket, mint barátainkat. Ily pontos ismeretségben ítélünk majd úgy, mint Nikomachos Zeuxis Helenéjéről. Ő így szölt egy tudatlanhoz, aki a képet ócsárolni akarta: „Vedd az én szememet, s akkor istennőnek fogod látni”.²⁵⁸

Ilyen szemmel nézte Michelangelo, Raffaelo és Poussin a régiek műveit. Ők forrásból merítették a jó ízlést, Raffaelo épp ott, ahol keletkezett. Tudjuk, hogy ifjakat küldött Görögországba, az ókori emlékek rajzolására.

Egy régi római kéztől származó szobor mindig úgy fog viszonyulni a görög mintaképhez, amint Vergilius Didója, kíséretében az Oreádiai között megbékélt Diánával, Homéros Nausikaájához viszonyul, akinek utánzására a költő törekedett.

Laokoön az ókori Rómában ugyanaz volt a művészeknek, ami számunkra: polykleitos szabálya, a művészet tökéletes szabálya.

Félesleges felidézni, hogy vannak bizonyos hanyagságok a görög művészet leghíresebb műveiben: a delfin, amelyet a játszadozó gyermekkel együtt a Medici-Venuszhoz hozzattek, Dioskoridés munkája kőbe vésett Diomédész a palladiummal, a főalaktól eltekintve ennek példája. Tudjuk, hogy az egyiptomi és szíriai királyok legszebb érmein a hátoldal kidolgozása ritkán ér fel a királyok fejével. A nagy művészek hanyagságukban is bölcssek, nem hibáztatnak anélkül, hogy ezzel együtt ne tanítanának is. Úgy szemléljük műveiket, ahogyan Lukianos akarta szemlélni Pheidias Jupiterét: Jupiter magát nézzük, ne lábainak számolyát.²⁵⁹

A görög művek ismerői és utánozói ennek mesterműveiben nemcsak a legszebb természetet találják meg, hanem még többet, mint a természet; vagyis annak bizonyos ideális szépségeit, amelyek, mint Platónnak egy régi kommentátora tanít bennünket, az elménkbe kivetített képekből keletkeznek.²⁶⁰

(A szép görög természet)

A közülnk való legszebb test talán nem hasonlítana jobban a legszebb görög testhez, mint Iphiklész testvéréhez, Héraklészhoz. A görögök első formálásában a szelíd és tiszta égbolt hatása működött közre, ennek a képződménynek azonban a korai testgyakorlatok adták a nemes formát. Képzelnünk el egy ifjú spártait, akit egy hős nemzett egy hősnővel, akit csecsemőként soha nem szorítottak pólyába, aki hetedik életévétől kezdve a pusztai földön aludt, és gyermekkorától kezdve gyakorolta a birkózást és az úszást. Állítsuk mellé korunk egy fiatal szibaritáját, és akkor ítéljük meg, melyiket vegye mintául a művész egy fiatal Théseus, egy Achillész vagy akár egy Bacchus képéhez is. Ha ezt követi, rózsákkal, ha amazz, hússal táplált Théseust alkot, amint egy görög festő ennek a hősnek két különböző ábrázolását jellemezte.

A testgyakorlásra minden fiatal görögöt erőteljesen ösztönözték a nagy játékok; a törvények az olympiai játékokra tízhónapos előkészületet követeltek, mégpedig Élisben, azon a helyen, ahol megrendezték őket. A legnagyobb díjakat nem mindig meglett férfiak, hanem többnyire ifjak nyerték el, mint Pindaros ódáiból tudjuk. Az ifjúság legfőbb vágya az volt, hogy hasonlónak váljék az isteni Diagorashoz.

Nézzétek a gyors indiánt, amint a szarvas után iramodik! Mily elevennek válnak nedvei, milyen hajlékonyakká és gyorsakká idegei és izmai, és testének egész építménye milyen könnyedé válik! Így állítja elének hőseit Homéros, és Achillészt főleg lábainak gyorsaságával jellemzi.

A testek a gyakorlatok révén kapták meg azt a nagy és férfias kontúrt, ame-

lyet a görög mesterek szobraiknak adtak; nem volt bennük felfúvódás és fölösleges háj. A fiatal spártaiaknak tíznaponként metelenül kellett az ephorosok elé állniuk, akik szigorúbb diétára fogták azokat, akik híznai kezdtek. Sőt, Pythagoras törvényeinek egyike az volt, hogy óvakodni kellett a test minden fölösleges kövérségétől. Talán ugyanilyen oka volt annak is, hogy a görögöknél a legregebbi időkben azoknak az ifjaknak, akik birkózó versenyre készültek, a gyakorlat idején csak tejes ételeket engedélyeztek.

A testnek minden fogyatékosságát gondosan kerülték, és mert Alkibiadész ifjúkorában nem akart fuvalat tanulni, mivel az az arcát eltorzította volna, példáját követték a fiatal athéniaiak.

Ennek következtében a görögök ruházata úgy készült, hogy a legkisebb kényszer sem alkalmazta az alkotó természettel szemben. A szép forma növekedése mit sem szenvedett a mi mai, különösen a nyakon, a csípőkön és a lábszáron szorító és nyomó ruházatunk különféle fajtáitól és részeitől. A görögöknél még a szép nem sem ismerte öltözködésében az aggodalmaskodó kényszer: a fiatal spártai nők oly könnyedén és kurtán öltözködtek, hogy ezért csípőmutatóknak nevezték őket.

Az is ismeretes, hogy milyen gonddal jártak el a görögök, hogy szép gyermekeket nemzenek. Quillet Kallipédiájában nem sorolja fel ennek annyi módját, mint amennyi szokásos volt köztük.²⁶¹ Még azt is megtették, hogy megpróbálták feketévé tenni a kék szemeket. E törekvés támogatására is rendeztek szépségversenyeket. Ezeket Élisben tartották, a díj fegyverekből állt, amelyeket Minerva templomában függesztettek fel. Nem hiányozhattak ezekről a versenyekről az alapos és tanult bírák sem, mivel – mint Aristoteléstől tudjuk – a görögök rajzolni tanították gyermekeiket, elsősorban azért, mert úgy gondolták, hogy ez jártasabbá teszi az embert a testi szépség szemlélésében és megítélésében.

A legtöbb görög sziget lakosainak, jóllehet oly sok idegen vérral keveredett, szép népfaja és a szép nem különös bája ugyanott, különösen Chios szigeten, egyúttal megalapozott sejtést nyújt mindkét nem szépségéről őseik korában. Ezek azzal dicsekedtek, hogy őseredetiek, sőt régebbiek még a holdnál is. Hiszen még ma is egész népek vannak, amelyeknél a szépség egyáltalán nem kiváló vonás, mivel mindenki szép. Egyértelműen ezt mondják az utazók a grúzokról, és ugyanazt híresztelik a kabardinszkiakról, egy nemzetről a krími tatárok között.

Nem ismerték még a görögök azokat a betegségeket, amelyek oly sok szépséget elpusztítanak, és tönkreteszik a legnemesebb teremtményeket is. A görög orvosok írásaiiban nyoma sincs a himlőnek, és olyan megkülönböztető jegyek, mint a himlőhelyek nem jellemzik egyetlen görög alkatát sem, pedig Homéros gyakran a legcsekélyebb vonásokig leírta őket. A nemi betegségek és azok gyermeke, az angolkór, a görögök szép természetét szintén nem támadták meg. Általában minden, amit a születéstől kezdve az érett kor teljéig a test alakítására, az emberi alak megőrzésére, kidolgozására és di-

szére a természet és a művészet nyújtott és tanított, a régi görögök szép természetének előnyére hatott, és így is éltek vele. Felettből valószínű, hogy az ő testük kiváló szépsége felülmúlta a miénket.

A természet legtökéletesebb teremtményeit egy olyan országban, mint Egyiptom volt, a művészetek és tudományok állítólagos hazája, ahol a természet sok hatásában szigorú törvények korlátozták, a művészek csak részben és tökéletlenül ismerhették meg. Görögországban viszont az emberek ifjúkoruktól az élvizetnek és örömnnek szentelték magukat, és egy bizonyos mai polgári jómód az erkölcs szabadságának soha nem vált kárára; s így a szép természet leplezetlenül mutatkozott meg a művészek nagy tanulságára.

(A görög művészek természettanulmánya)

A művészek iskolája a gymnasionokban volt, ahol az ifjak, akik a nyilvánosság előtt szeméremből ruhát viseltek, teljesen meztelenül végezték testgyakorlataikat. A böles, a művész odajárt. Sókratész azért, hogy Charmidész, Autolykóst, Lysist tanítsa, Pheidias azért, hogy ezekből a szép teremtetésekből gazdagítsa művészetét. Ott tanulták meg az izmok mozdulatait, a test formáit; tanulmányozták a testek körvonalait vagy a kontúrt azokon a le nyomatokon, melyeket az ifjú birkózók hagytak a homokban.

A test szép meztelensége oly változatos, valóságos és nemes helyzetekben mutatkozik meg itt, amilyenekbe a mi akadémiaiunkon beállított, fizetett modellek soha nem hozhatók.

A belső érzés hozza létre a valóság jellegét, és az a rajzoló, aki tanulmányainak ezt meg akarja adni, a valóságnak még az árnyékát sem szerzi meg, ha ő maga nem pótolja azt, amit a modell szenvtelen és érzéketlen lelke nem érez, és kifejezni sem tud valami olyan akcióval, amely egy bizonyos érzés vagy szenvedély sajátja.

Platón sok dialógusa Athén gymnasionjaiban kezdődik; bevezetésükben képet alkot számunkra az ifjúság nemes lelkéről. Ebből is arra következtethetünk, hogy ezeken a helyeken, testgyakorlataikban hasonló cselekmények és helyzetek fordultak elő.

A legszebb ifjak ruhátlanul táncoltak a színházban, és Sophoklés, a nagy Sophoklés volt az első, aki ifjúkorában ebben a látványosságban részesítette a polgárokat. Phrynész az eleusisi játékok idején valamennyi görög szeme láttára fürdött, és amikor kiszállt a vízből, a művészek számára egy Venus Anadyomené mintája lett.²⁶² És tudjuk, hogy Spártában az ifjú lányok egy bizonyos ünnepen teljesen meztelenül táncoltak az ifjak szeme láttára. Amintől itt idegenkednénk, elviselhetőbbé válik, ha meggondoljuk, hogy a korai egyház keresztényeit is – férfiakat és nőket egyaránt – a legcsekélyebb lepel nélkül ugyanabban a keresztútban keresztelték meg vagy merítették alá.

A görögöknél tehát minden egyes ünnep alkalom volt a művészek számára is, hogy a szép természettel a legalaposabban megismerkedjenek.

A görögök embersége szabadságuk virágkorában nem kívánt bevezetni

semmiféle véres látványosságot, és ha – mint egyesek gondolják – ilyenek szokásban voltak is valaha a jón Ázsiában, jó ideje ismét felhagytak velük. Antiochus Epiphanész, Szíria királya római gladiátorokat hozatott, és bemutatta a görögöknek e szerencsétlen emberek színjátékait; kezdetben ezek megütközést váltottak ki. Idővel eltűnt ez az emberies érzés, és ezek a látványosságok is a művészek iskoláivá váltak. Ktésilas itt folytatta tanulmányait haldokló ökölvívójához, „akinek látni lehetett, mennyi maradt meg még benne a lélekből”.²⁶³

(Az ideális szépség: a naturalizmus túlszárnyalása)

Ezek a természet megfigyelésére ösztönző gyakori alkalmak arra serkentették a görög művészeket, hogy még messzebb menjenek. Hozzáfogtak, hogy mind a test egyes részeinek, mind összarányainak szépségeiről általános fogalmakat alkossanak; s ezeknek a fogalmaknak a természetben is felül kellett emelkedniük. Mintaképük egy csupán az értelemben létrehozott, szellemi természet volt.

Így alkotta Raffaello is Galateáját. Lássuk Baldassare Castiglione grófhoz írott levelét: „Mivel a nők között oly ritka a szép, én egy képzeletben levő ideálval élek” – írja.²⁶⁴ Ilyen, az anyag szokásos formája fölül emelkedő fogalmak nyomán alkották a görögök az isteneket és embereket. Az istenek és istennők homloka és orra majdnem egyenes vonalat alkotott. Híres aszszonyok fejének a görög érméken ugyanilyen profilja van, s ez esetben nem volt önkény ideális fogalmak nyomán dolgozni. De feltételezhetjük azt is, hogy ez az alkat a régi görögöknek éppolyan sajátosság volt, mint lapos orruk a kalmüököknek, kicsiny szemük a kínaiaknak. A gemmákon és érméken ábrázolt görög fejek nagy részei alátámasztják ezt a feltevést.

A római császármékat a görögök érmeiken ugyanilyen ideák nyomán alkották: Livia és Agrippina fejének ugyanolyan a profilja, mint Artemisiának és Kleopátrának.

Mindamellett feltűnik, hogy azt a törvényt, amelyet a thébaiak írtak elő művészeiknek, hogy „a természetet a legjobban kell utánózni”, egyébként pedig büntetést kell kilátásba helyezni, Görögországban más művészek is törvényként tisztelték. Ahol a lágy görög profil a hasonlóság megrövidítése nélkül nem lehetett alkalmazni, a természet valóságát követték, amint ez Titus császár leányának, Juliának Euodos kezétől származó szép fején látható.²⁶⁵

Az a törvény azonban, hogy „a személyeket hasonlónak és ugyanakkor szebbé kell tenni”, mindenkor a legfőbb törvény volt, amelyet a görög művészek önmaguk fölött elismertek, és szükségképpen feltételezi, hogy a műter célja egy szebb és tökéletesebb természet volt. Polgynótos állhatatosan követte ezt az elvet.

Ha tehát egyes művészekről azt halljuk, hogy úgy tettek, mint Praxitéles, aki knidosi Venusát ágyasa, Kratina mintájára alkotta, vagy mint más fes-

tők, akik Laist választották a gráciák modelljéül, akkor gondolom, ez is anélkül történt, hogy eltértek volna a művészet általános, nagy törvényeitől.²⁶⁶ Az érzéketlen szépség adta a művészet alapját, emeből az ideális szépség a fennkölt vonásokat: abból az emberit merítette, emeből az istenit.

Ha valakiben van elegendő ihlet ahhoz, hogy a művészet legbelsőjébe pillantson, akkor összehasonlítva a görög figurák egész további felépítését a legtöbb új dologgal, különösen olyanokkal, amelyekben inkább a természetet, mint a régi izlést követték, sokszor még alig felfedezett szépségeket fog majd találni.

Az újabb mesterek legtöbb figuráján azokon a testrészeken, amelyek összenyomódnak, kicsiny, túlságosan hangsúlyozott bőrredőket látunk, míg ott, ahol ezek a redők görög figurák ugyanígy összenyomott részein vannak, egyik redő a másiktól gyengéd lendületű hullámvonallal emelkedik ki oly módon, hogy egyetlen egészet alkotnak, és együttvéve látszólag csak egyetlen finom nyomást gyakorolnak. E mesterművek olyan bőrt mutatnak, amely nem feszül, hanem lágyan tapad az egészséges húrra. Ez pedig dagadó kiterjedés nélkül tölti ki a bőrt, amely a húros részek minden hajlásánál egységben követi annak irányát. A bőr sohasem vet a hústól elváló külön kis redőket, mint a mi testünkön.

Éppígy különböznek az újabb művek a görögöktől sok kis mélyedéssel és túlságosan sok, túlságosan érezhetően megcsinált gödröskével. Ha vannak is ilyenek a régi művein, takarékos bölcsességgel, és annak a görögök tökéletesebb és teljesebb természetében rejlő mértéke szerint enyhén jelezték őket, és igen gyakran csak a gyakorlott szem számára felfedezhetők.

Itt mindig magától kínálkozik annak a valószínűsége, hogy a szép görög testek alkatában – akárcsak mestereik műveiben – az egész felépítésnek nagyobb egysége, a részeknek nemesebb kapcsolata, a sokféleségnek gazdagabb mértéke volt meg, s hiányoztak a mi testünk szikár feszültségei és sok beesett horpadása.

Nem juthatunk tovább, csak a valószínűségig. Ez a valószínűség azonban érdemes művészeink és műértőink figyelmére, annál inkább, mivel szükséges, hogy megszabadítsuk a görög emlékek tiszteltét a sokak által hozzájuk társított előítélettől, nehogy látszólag csak az idő folyamán rájuk rakódott patina miatt tartsák őket utánzásra érdemesnek.

Erről a kérdésről megoszlik a művészek véleménye; pedig részletesebb tárgyalást igényelne, mint amennyit a jelen esetben adhattunk.

(A természet jobb utánzása a görögök utánzása útján)

Közmert dolog, hogy a nagy Bernini egyike volt azoknak, akik a görögök elsőbbségét – részben szebb természetükben, részben figuráik ideális szépségében – elvitatni szándékoztak. Ezenkívül az volt a véleménye, hogy a természet meg tudja adni minden részének a szükséges szépséget; a művészet annyit, mint ezt megtalálni. Azzal dicsekedett, hogy megszabadult egy elő-

ítélettől, amellyel kezdetben viseltetett a Medici-Venus bájjával szemben. Fáradtságos stúdiumok után különböző alkalmakkor mégis észrevette ezt a bájt a természetben.²⁶⁷

Venus volt tehát az, aki megtanította őt arra, hogy a természetben felfedezze azokat a szépségeket, amelyeket előbb csakis benne vélt megtalálhatónak, és amelyeket Venus nélkül nem keresett volna a természetben. Nem éppen az következik-e ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb kell felfedezni, mint a természetben levő szépséget, és hogy ez megragadóbb, mert összpontosítva van, nem pedig annyira szétszórt, mint amaz? A természet tanulmányozása tehát legalábbis hosszabb és fáradtságosabb út kell legyen a tökéletes szép megismeréséhez, mint az antikvitások tanulmányozása. És Bernini, aki a fiatal művészek figyelmét mindig elsősorban a természetben levő legszebbre irányította, nem az ehhez vezető legrövidebb utat mutatta meg nekik.

A természeti szép utánzása vagy egyedi tárgyra irányul, vagy pedig különböző egyedekből gyűjti megfigyeléseit, s összehozza őket. Az előbbi hasonló más, portré készítésének nevezik; ez az út vezet a holland formákhoz és figurákhoz. A másik pedig az általános széphez és annak ideális képeihez vezető út; a görögök ezt választották. Köztük és miközöttünk azonban az a különbség, hogy a görögök e képekhez – még ha nem is a szép testekről vették volna őket – azáltal jutottak, hogy mindennap alkalmuk volt a természeti szép szemlélésére; nekünk ez nem mindennap mutatkozik meg, és ritkán úgy, ahogyan a művész kívánja.

A mi természetünk nem egykönnyen fog olyan tökéletes testet létrehozni, mint amilyen az Antinous Admirandusé, és az idea sem lesz képes olyasmit alkotni magának, ami felülmúlja a szép istenségnek az emberinél magasabb rendű arányait a vatikáni Apollóban. Amit csak képes volt létrehozni a természet, a szellem és a művészet, az itt a szemünk előtt van.

Úgy vélem, utánzásuk taníthatna meg bennünket arra, hogy gyorsabban váljunk bölcsékké, mert az utánzás itt az egyikben találja meg annak összesét, ami az egész természetben eloszlik, a másikkban pedig azt is, hogy a legszebb természet merészen, de bölcsen milyen messze képes önmagán túlemelkedni. Arra tanít meg majd, hogy biztonságosan gondolkodjunk és tervezzünk, mivel az utánzás itt az emberi és egyben az isteni szépség végső határait kitűzve látja.

Ha a művész erre az alapra épít, és engedi, hogy kezét és érzékeit a szépség görög szabálya vezesse, már azon az úton van, amely biztosan vezet majd természetel a természet utánzásához. Az egészen, a tökéletesnek az ókor természetével ben rejlő fogalmait megtisztítják és érzékelhetőbbé teszik majd számára a megosztottságnak a mi természetünkben jelenlevő fogalmait. Képes lesz arra, hogy amikor a természet szépségeit felfedezi, összekösse őket a tökéletes széppel, és a számára folyton jelenlevő fenséges formák segítségével ön-maga számára is szabállyá válik majd.

Csak akkor és nem előbb hagyatkozhat majd különösen a festő a természet utánzására olyan esetekben, amikor a művészet megengedi neki, hogy eltérjen a márványtól, mint például a ruháknál, és szabadabban járjon el, amint Poussin tette. Mert, mint Michelangelo mondja: „az, aki folyton másokat követ, soha nem lép előre, és aki magától semmi jót nem képes csinálni, a mások dolgait sem képes jól használni”.

Olyan lelkek számára, akikhez a természet kegyes volt,

„Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan”²⁶⁸

itt nyitva áll az út ahhoz, hogy eredetiekké váljanak.

Ebben az értelemben kell felfognunk De Piles tudósítását, amely szerint Raffaello az idő tájt, amikor a halál elérte, arra törekedett, hogy elhagyja a márványt és egészen a természetet kövesse. Az ókor valódi ízlése a köznapit természetet kereszttől is folyton kísérte volna őt, és a természetben tett minden megfigyelése egyfajta kémiai átalakulás útján azzá vált volna benne, ami az ő lényege, lelke volt.

Talán több változatosságot, nagyobb szabású drapériákat, több koloritot, több fényt és árnyékot adott volna festményeinek; de mégis, figuráit nem annyira ezekért kellene nagyra becsülnünk, mint inkább a nemes kontúr és emelkedett lelkelet miatt, amelyeknek megalkotását a görögöktől tanulta meg.

Semmi sem mutathatná meg nyilvánvalóbban a régiek utánzásának előnyét a természet utánzásával szemben, mint az, ha két egyformán szép tehetségű ifjút választanánk ki, és egyikkel az antikvitást, másikkal a pusztá természetet tanulmányoztatnánk. Az egyik a természetet úgy formálná, amint találja: ha olasz, talán éppen úgy festené figuráit, mint Caravaggio, ha hollandi és szerencsés is, mint Jacob Jordaens, ha francia, mint Stella. A másik azonban úgy alakítaná a természetet, amint azt megkívánja, és olyan figurákat festene, mint Raffaello.²⁶⁹

(*A rajz értéke. A kontúr*)

Még ha a természet utánzása a művésznak mindent megadna is, a kontúr helyességét akkor sem lehetne ily módon elérni; ezt egyedül a görögöktől kell megtanulni.

A görögök figuráin a legnemesebb kontúr egyesíti vagy írja körül a leg szebb természet és az ideális szépségek minden részét, vagyis még inkább ez mindkettőben a legmagasabb rendű fogalom. A Zeuxis kora után fellépő Euphranórt tartják az elsőnek, aki ennek emelkedettebb modort adott.²⁷⁰

Az újabb művészek közül sokan próbálták utánozni a görög kontúr, és szinte senkinek sem sikerült. A nagy Rubens távol áll a testek görög körvonalaiktól, legtávolabb éppen azokon a művein, amelyeket itáliai útja és antikvitás-tanulmányai előtt készített.²⁷¹

Az a vonal, amely a természet teljességét annak fölöltségétől elválasztja,

igen kicsiny, és a legnagyobb újabb mesterek erősen ingadoztak mindkét irányban ezen a nem mindig megfogható határon. Az, aki a kiaszott kontúr akarta elkerülni, dagályba esett, s aki ezt kerülte, ösztövérségre.

Talán Michelangelo az egyetlen, akiről el lehet mondani, hogy elérte az ókort, de csak az erős, izmos figurákban, a hősi kor testeiben; nem a fiatalosan kecses, sem pedig a női figurákon, amelyek keze alatt amazonokká változtak.²⁷²

A görög művész ellenben minden figurán hajszálpontossá tette a kontúr, még a legfinomabb és legveszélyesebb munkákban is, amilyenek a gemmák. Szemléljük Dioskoridész Diomedését és Perseusát,²⁷³ a Teucer kezétől való Héraklész Ioléval, és csodáljuk az e téren utánozhatatlan görögöket.²⁷⁴

Általában Parrhasioszt tartják kontúrban a legerőteljesebbnek. A görög figurák ruházata alatt is a mesteri kontúr uralkodik mint a művész fő törekvése, amely – akár egy áttetsző ruhán keresztül – a márványon át is megmutatja a test szép alkátát.

A drezdai királyi antikvitások közül az érett stílusú Agrippina és a három Vesta-papnő méltó arra, hogy itt mint nagy példákat idézzük őket.²⁷⁵ Agrippina gyaníthatóan nem Néró anyja, hanem az idősebbik Agrippina, Germanicus felesége. Erősen hasonlít éppen ennek az Agrippinának egy állítólagos álló szobrához, amely a velencei Biblioteca di San Marco előcsarnokában van. A mienk ülő, életnagyságúnál nagyobb alak, fejét jobb kezére hajtja. Szép arca mély elmélkedésbe merült lelket mutat; gondolhatnánk, hogy a érzéketlen minden külső benyomással szemben. Feltételezhetnénk, hogy a művész a hősnőt abban a szomorú pillanatban akarta ábrázolni, amikor hírtül hozták neki, hogy Pandataria szigetére száműzik.

A három Vesta-papnő kétszeresen is tiszteletre méltó. Ezek az első nagy herculanumi leletek. Ami azonban még ennél is értékesebbé teszi őket, az ruhájuk nagyszerű modora. Ebben a műfajban mindhármán, de kiváltképp az életnagyságúnál nagyobb szobor a Farnese-figurával és más elsőrangú görög művekkel egyenrangú. A másik kettő életnagyságú, s annyira hasonlít egymáshoz, hogy úgy tetszik, egy és ugyanazon kéztől származnak. Csak a fejük különbözik, ezek nem egyformán jók. A legjobb fejet a gondóritett haj barázdák módjára felosztva borítja a homloktól egészen odáig, ahol hátul össze van kötve. A másik fejen a haj simán húzódik át a fejtetőn, és elől a gondór hajat egy szalag fogja össze és köti le. Elképzelhető, hogy ezt a fejet a gondór hajat egy szalag fogja össze és köti le. Elképzelhető, hogy ezt a fejet újabb, noha jó kéz készítette és illesztette fel.

E két figura fejtét nem fedi fátyol, ami azonban nem teszi vitássá Vesta-papnő elnevezésüket, mivel Vesta-papnők máshol is találhatók fátyol nélkül, sőt a nyakon hátul látható erős ruharedeőkből úgy látszik, hogy a fátyol, amely a ruhának nem elkülönített része, hátra van vetve, amint ez a legnagyobb Vesta-papnőn látható.

Érdemes tudtára hozni a világnak, hogy ez a három isteni darab mutatta az első nyomokat Herculanum föld alatt rejtőző kincseinek felfedezéséhez.

Akkor kerültek napvilágra, amikor emléke még szintúgy a feledékenység alá ásva és eltemetve nyugodott, mint a város maga is önnön romjai alatt. Akkor, amikor a szomorú sors, amely ezt a helyet érte, jóformán még csak az ifjabb Pliniusnak abból az elbeszéléséből volt ismeretes, amelyben megírta, hogyan halt meg nagybátyja *Herculanum* pusztulásakor.²⁷⁶

A görög művészet e nagy remekműveit már német ék alá plántálták, és itt tisztelték, amikor – amint tudjuk – Nápolynak még egyetlen herculanumi emléket sem volt szerencséje felmutatni.

1706-ban a Nápoly melletti Porticiben Elbeuf herceg villája számára ásták az alapot, ekkor találták meg őket egy eltemetett boltozat alatt; más ugyanott felfedezett márvány- és bronzdarabokkal együtt rögtön azután Eugen herceg tulajdonába, Bécsbe kerültek.

Ez a nagy műértő, hogy legyen egy kiváló hely, ahol felállíthatók, elsősorban ennek a három figurának egy sala terrenát építtetett, s itt kaptak helyet néhány más szoborral együtt. Bécsben az egész akadémia és valamennyi művész szinte megbotránkozott, amikor még csak homályosan beszéltek eladásukról, és mindenki szomorúan nézett utánuk, amikor Bécsből Drezdába szállították őket.

A híres Matielli,²⁷⁷ akinek Polykleitos kölcsönözte a mértékét és Pheidias a vésojét (Algarotti), elszállításuk előtt mindhárom Vesta-szüzet a leggondosabban agyagba másolta, hogy ezzel pótolja a veszteséget. Néhány év múlva követte őket, és megtöltötte Drezdát művészetének örök műveivel. Papnői azonban itt is tárgyai maradtak drapéria-tanulmányainak, s ebben rejlett ereje egészen öregkoráig, és ez nem alaptalan előítélet ezek jelességéről.

(A drapéria)

Drapérián értjük mindazt, amit a művészet a figurák meztelenségének felruházásáról és a redőzött leplekről tanít. Ez a tudomány a szép természet és a nemes kontúr után az ókor műveinek harmadik kiváló sajátsága.

A Vesta-szüzek drapériája a legmagasabb rendű modorhoz tartozik. A kis törések a nagyobb részekből lágy ívvel futnak elő, és ismét elvesznek bennük az egésznek nemes szabadságával és gyengéd harmóniájával anélkül, hogy elrejtjenék a meztelen test szép kontúráját. Mily kevés újabb mester kifogástalan a művészetnek ezen a területén!

Annyiban azonban igazságot kell szolgáltatni néhány nagy művésznek, kiváltképpen újabb idők festőinek, hogy egyes esetekben a természet és a valóság károsodása nélkül tértek le arról az útról, amelyet a görög mesterek figuráik ruházatában szokás szerint követek. A görög drapériát többnyire vékony és nedves kelmék nyomán munkálták meg, amelyek következképpen, amint a művészek tudják, szorosan a bőrre és a testre tapadnak, és látatják annak meztelenségét. A görög asszony egész felsőruhája egy nagyon vékony anyag volt, ezért hívták peplonnak, fátynak.

Hogy a régiak nem mindig finoman redőzött ruhákat csináltak, azt dom-

borműveik, a régi festmények és különösen a régi mellszobrok mutatják. Bizonyíthatja ezt a szép Caracalla a drezdai királyi antikvitások között.

Az újabb időkben egyik ruhát a másik fölé kell tenni, olykor súlyos ruhákat is. Ezek nem vethetnek olyan lágy és folyamatos redőket, mint az ókoriak. Ebből ered tehát a nagy ruhafelületek új modora, amelyben a mester nem kevésbé mutathatja meg tudományát, mint a régiak hagyományos modorában.

Carlo Marattát és Francesco Solimenát tarthatjuk e tekintetben a legnagyobbaknak.²⁷⁸ Az új velencei iskola, amely még messzebbre próbált menni, tűzba vitte ezt a modort, és mivel mást nem keresett, csak nagy formákat, ruhái merevvé és bádoghoz hasonlóvá váltak.²⁷⁹

A lelkiesség, a *humánium* kifejezése. *Nemes egyszerűség*

A görög mesterművek elsőrangú, általános ismertetőjegye végül is egyfajta nemes egyszerűség és csendes nagyság a testtartásban éppúgy, mint a kifejezésben. Amint a tenger mélye mindenkor nyugalomban marad, bármint tomboljon is a felszín, éppúgy a görögök figuráinak kifejezése is minden szenvedély mellett nagy és nyugodt lelket mutat.

Ez a lélek jelenik meg Laokoón arcán, és nem csak az arcán, a leghevesebb szenvedés közben. A kín, amely felfedezhető testének minden izmában és inában, és amelyet szinte magunk is érezni vélünk a kínosan összehúzott alsótest láttán anélkül, hogy az arca és egyéb részekre néznénk, mondom, ez a kín mégsem tombolva nyilvánul meg az arcon és az egész beállításban. Nem tör ki borzasztó kiáltásban, amint Vergilius éneklí az ő Laokoónjáról. A száj nyílása nem erre vall; ez inkább aggodalmas és szorongó sóhajítás, amint Sadoletto írja le. A testi kín és a lelki nagyság a figura egész alkatában egyenlő erővel és mintegy kímélve oszlik el. Laokoón szenved, de úgy szenved, mint Sophoklés Philoktetész: nyomorúsága lelkünkig hatol, de azt kívánjuk, hogy mi is úgy viseljük el a nyomorúságot, mint ez a nagy férfiú.²⁸⁰

Egy ilyen nagy lélek kifejezése messze túlhaladja a szép természet alkotását: a művésznek önmagában kellett éreznie annak a léleknek az erejét, amelyet márványba vésett. Görögországban egy személyben művészek és világbölcselek éltek, és nemcsak Metrodóros volt ilyen.²⁸¹ A bölcsélet a művészetnek kezét nyújtott, és annak figuráiba a közönségesnél nagyobb lelket lehelt.

Valamilyen ruha alatt, amellyel a művésznek Laokoónt mint papot el kellett volna látnia, fájdalma számunkra csak fele annyira lenne érzéketes. Bernini még azt is felfedezni vélte, hogyan kezd hatni a kígyóméreg Laokoón egyik combjában, amely már megmerevedett.

A görög figuráknak minden olyan csellekménye és testhelyzete, amelyet a bölcsességnek ez a jellege nem jellemzett, hanem túlzottan tüzes és vad volt, abba a hibába esett, amelyet a régi művészek „parenthesisis”-nek neveztek.

Minél nyugodtabban áll a test, annál alkalmasabb arra, hogy a lélek való-

ságos jellegét ábrázolja. Minden olyan beállításban, amely túlságosan eltér a nyugalmi helyzettől, a lélek nem a rá legjellemzőbb, hanem erőszakolt és kényszerű állapotban van. Heves szenvedélyekben a lélek észrevehetőbbé és jellegzetesebbé válik, ám az egység állapotában, a nyugalom állapotában nagy és nemes. A Laokoónban a kín, egymagában ábrázolva, parenthysis lett volna; a művész ezért, hogy a lélek jellegzetességét és nemességét egye- sítse, olyan akció adott neki, amely a nyugalmi helyzethez, ekkora kínok közepette a legközelebb állt. De ebben a nyugalomban a lelket olyan voná- soknak kell jellemeznünk, amelyek csak az övéi és más léleknek nem sajátjai, hogy nyugalmassá, de egyúttal hatásossá, csendessé, de nem közömbössé vagy álmosá alakítsák.

Ennek valóságos ellenítéte és a vele szemben álló végső szélsőség a mai, különösen a kezdő művészek igen közönséges ízlése. Az ő tetszésüket semmi sem nyeri el, csak az, amiben szemtelen tűzzel kísért szokatlan testtartások és cselekmények uralkodnak, s erről ők azt mondják, hogy szellemes kivitelű, vagy – az ő nyelvükön –, hogy franchisezzával készült. Kedvenc fogalmuk a kontraposzt, amely számukra egy tökéletes műalkotás valamennyi maguk alkotta sajátosságának gyűjtőfogalma. Figuráikban oly lelket követelnek meg, amely üstökös módjára válik ki köréből, minden alakban Ajast és Capaneust szeretnének látni.

A szépművészeteknek éppúgy megvan a gyermekkoruk, mint az emberek- nek,²⁸² és e művészetek kezdete úgy látszik olyan volt, mint a művészek kez- deti szakasza, amidőn csak a fennhéjázó, a meghökkentő tetszik. Ilyenforma volt Aischylos tragikus műzsája, és Agamemnónja – részben túlzásai követ- keztében – sokkal homályosabb lett, mint minden, amit Hérakleitos írt. Talán az első görög festők sem rajzoltak másként, mint ahogy első jó tragé- diaírójuk költött.

A hevesség, a felületesség minden emberi cselekvésben a legelső, utoljára következik a higgadtság, az alaposág. Ez utóbbinak azonban időre van szüksége, hogy megszodálhassuk. Ez csak a nagy mesterek sajátja, a heves szenvedélyek tanítványaik számára is előnyt jelentenek.

Azok, akik bölcssek a művészetben, tudják, milyen nehéz dolog ez a látszó- lag utánozható

„...ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum, frustra que labore

Ausus idem.”²⁸³

La Fage, a nagy rajzoló a régiek ízlését nem érthette el.²⁸⁴ Művein minden mozgásban van, és ennek láttán az ember zavartá és szórakozottá válik, mint olyan társaságban, ahol mindenki egyszerre akar beszélni.

A görög szobrok nemes egyszerűsége és csendes nagysága ismeretöjegy- e a legjobb korból való, Sókratész iskolájából származó görög írásoknak is. És ezek a tulajdonságok teszik Raffaello kiemelkedő nagyságát, amelyet a régiek utánzása révén ért el.

Egy oly szép testben élő oly szép lélek, mint az övé volt, azt követelte, hogy az újabb korban elsőnek érzékelje és fedezze fel a régiek igazi jellegét. És az volt a legnagyobb szerencséje, hogy ezt már egy olyan életkorban megtette, amelyben a közönséges és félbemaradt lelkek érzéketlenek maradtak a va- lódi nagyság iránt.

Az ókor alkotásaihoz a szépségeket érzékelni tanult szemmel, az antikvi- tásnak ezzel a valódi ízlésével kell közelednünk. És ekkor szemünkben Raf- faello Attilián a sokak számára élettelennek látszó főalakok nyugalma és csendessége igen jelentőssé és fenségesé válik.²⁸⁵ A római püspök, aki el- téríti a hun királyt attól a szándékától, hogy Rómára rohanjon, nem szó- noki gesztusokkal és mozdulatokkal jelenik meg, hanem tiszteltetreméltó férfiként, aki pusztá jelenlétével csillapít le egy lázadást, akárcsak az, akit Vergilius ír le:

„Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem

Conspexere silent arrectisque auribus adstant,”²⁸⁶

Istenben bízó arccal a pusztítóval szemben. A két apostol nem bosszúálló angyalként lebeg a felhők között, hanem – ha szabad a szent dologot a pogány- hoz hasonlítani – úgy, mint Homéros Jupitert, aki szempilláinak rezzenésével megrázkódítja az Olympost.

Híres, félmagas relief ábrázolásában a római Szent Péter-templom egyik oltárán Algardi nem adta vagy nem tudta megadni két apostolfigurájának azt a hatásos csendességet, amit elődje megadott. Ott úgy jelennek meg mint a Seregek Urának követői, itt halandó harcosokként, emberi fegyverekkel.²⁸⁷

Mily kevés olyan értőre talált Guido Reni szép Szent Mihály a római kapucinus templomban, aki képes lett volna felismerni annak a kifejezésnek a nagyságát, amelyet a művész arkangyalának adott! Vele szemben Conca Mihályának ítélük a babért, mert arca haragot és bosszúállást tükröz, míg ez, miután megdöntötte Isten és ember ellenségét, komorság nélkül, derűs és háborítatlan kifejezéssel lebeg fölötté.²⁸⁸

Ugyanígyen nyugodtan és csendesesen festi le az angol költő a Britannia felett lebegő bosszúálló angyalt, akihez hadjáratának hőstét, a blenheimi győztest hasonlítja.²⁸⁹

(Raffaello Sixtus-Madonnája)

A drezdai királyi festménygaléria kincsei között van immár Raffaello kezétől egy méltó mű, mégpedig legjobb korszakából, amint Vasari és többen mások is tanúsítják. Egy Madonna a gyermekkel, Szent Sixtusszal és Szent Borbá- lával, akik kettőlől terdelnek, valamint az előtérben két angyallal.²⁹⁰

Ez a kép a piacenzai San Sisto-kolostor főoltárképe volt. A művészet ked- velői és ismerői odajártak, hogy ezt a Raffaellót lássák, mint ahogy Thespiába is csak azért utaztak, hogy ott megnézzék a Praxitelés kezétől származó szép Cupidót.

Nézzétek a Madonnát, ártatlansággal teljes és ugyanakkor az asszonyít

meghaladón egyszerű arcával, boldogan nyugodt tartásban, abban a csendességben, melyet a régiak istenségeik képein uralkodóvá tettek. Egész kontúrja mily egyszerű és nemes!

Karjában a közönséges gyermekek fölé magaszkoduló gyermek, akinek arcából az istenségnek egy sugara mintegy előviláglik a gyermeki ártatlanság keresztiül.

Alatta oldalt a női szent lelkének imádó csendjében térdel, de messze alatta marad a főalak fenségének. Arcában ezt az alázatot lágy bájjal helyettesítette a nagy mester.

A vele szemközti szent férfi a legtisztelietreméltóbb aggastyán, olyan arvonásokkal, amelyek Istennek szentelt ifjúságát látszanak tanúsítani. Szent Borbálának a Madonna iránti áhítata, amelyet keblére szorított szép keze még érzékelhetőbbé és megragadóbbá tesz, segít abban, hogy kifejezővé váljék a férfi szent felkezelének mozdulata. Éppen ez az akció festi le számunkra szent elragadtatását; a művész a nagyobb változatosság kedvéért nagyobb megértéssel ábrázolta a férfiúi erőt, mint az asszonyi tartózkodást.

Az idő mindenesetre sokat elvett ennek a festménynek feltételezhető fényéből, és a színek ereje részben tönkrement; csak az a lélek élteti még most is, melyet az alkotó kezének munkájába lehelt.

Mindazok, akik abban a reményben lépnek ehhez és Raffaello más műveire, hogy megtalálják bennük azokat a kis szépségeket, amelyek oly becsessé teszik a németalföldi festők munkáit, egy Netscher vagy Dou kínos gondját, egy Van der Werff elefánsontóra emlékeztető testzinét,²⁹¹ vagy akár Raffaello egynémely korunkbeli honfitársának kinyalt modorát is, ezek – mondom – hiába keresik majd a nagy Raffaellót Raffaellóban.

(A szobrászok munkamódszere)

A görög mesterek műveiben levő szép természet, a kontúr, a drapéria, valamint a nemes egyszerűség és csendes nagyság tanulmányozása után a művészek szükséges szempontja munkamódjuk kikutatása lenne, hogy szerencsésebbek legyenek azok utánzásában.

Tudjuk, hogy első modelljeiket többnyire viaszból készítették; az újabb mesterek azonban helyett agyagot vagy más hasonló képlekeny masszát választottak, s ezeket különösen a hús kifejezésére találták alkalmasabbnak, mint a viaszt, amelyet e célra túlságosan ragacosnak és szívósúnak találtak.

Mindazonáltal nem akarjuk azt állítani, hogy a nedves agyagba való mintázás módja a görögök számára ismeretlen vagy szokatlan lett volna. Még annak-a nevé is tudjuk, aki e téren az első kísérletet tette.

A sikyóni Dibutadész volt az első agyagfigura mestere, és Arkésilaus, a nagy Lucullus barátja inkább agyagmodelljei, mint művei által vált híressé. Csinált Lucullusnak egy agyagfigurát, amelyet az 60000 sesteriusért vásárolt meg, és Octavius, a lovag ugyanennek a művésznek egy talentumot adott egy nagy csésze pusztá gipszmodelljéért, amelyet aranyban akart elkészíttetni.²⁹²

Az agyag lenne a legalkalmasabb anyag figurák formázására, ha megtartaná nedvességét. Mivel azonban a kiégetéskor ez eltávozik belőle, szilárdabb részei összezsugorodnak, a figura veszít tömegéből, és kisebb teret tölt be. Ha a figura minden pontján és részén ugyanolyan fokon szenvedné el ezt a kisebbedést, jóllehet csökkenen, megmaradna ugyanaz az arány. Kisebb részei azonban gyorsabban kiszáradnak, mint a nagyobbak és a figura teste, a legvastagabb rész legkésőbb: és azért azok tömegéből ugyanakkor több hiányzik majd, mint emeből.

A viasszal nem jár együtt ez a kényelmetlenség, semmi sem tűnik el belőle, és másként is megadható neki a hús simasága, amelyet a mintázásban csak nagy fáradság árán vesz fel.

Csináljuk modellünket agyagból, mintázzuk gipszbe, és öntsük azután viaszba.

A görögök sajátos módszere a modelljeik utáni márványmunkában – úgy látszik – nem ugyanaz volt, mint ami a legtöbb mai művésznél szokásos. A régiak márványaiban mindenütt a mester biztonságának és elővigyázatosságának nyomára bukkanunk, és még alacsonyabb rendű műveiken sem könnyű kimutatnunk, hogy valahol túl sokat faragtak volna le. A görögöknek ezt a biztosabb és helyesebb kezét szükségképpen határozottabb és megbízhatóbb szabályoknak kellett vezetniük, mint amilyenek nálunk szokásosak.

Szobrászaink megszokott eljárása az, hogy modelljeikre, miután jól kidolgozták és a legjobban megmintázták őket, egymást metsző vízszintes és függőleges vonalakat húznak. Ezután úgy tesznek, ahogyan az ember egy festményt nagyt vagy kicsinyt hálózat segítségével, és ugyanannyi egymást metsző vonalat hordanak fel a köré.

Tehát a modelnek mindegyik kis négyzőge jelzi beosztását a kő mindegyik nagy négyzőgön. Csakhogy, mivel ezzel a testi térfogat nem határozható meg, a modell kiemelkedésének és bemélyedésének a helyes mértéke sem írható le pontosan. Így a művész leendő figurájának a modell egy bizonyos arányát meg tudja ugyan adni, de mivel csupán szemmértékére kell hagyatkoznia, állandó kétségben marad afelel, nem dolgozott-e túl mélyen vagy túl sekélyen terve nyomán, nem vette-e el túl sok vagy túl kevés anyagot.

És sem a külső körvonalat, sem azt, amely a modell belső részét olykor csak lehetetszerűen jelzi, vagy a közép felé haladókat, nem képes olyan vonalakkal meghatározni, amelyek révén egészen csalhatatlanul és legcsekélyebb eltérés nélkül rajzolhatná meg a követő e kontúrokat.

Ehhez járul az is, hogy olyan terjedelmes munkában, amellyel a szobrász egymagában nem képes megbirkózni, segédeknek kezét is használni kénytelen, akik nem mindig elég ügyesek ahhoz, hogy szándékait megvalósítsák. Ha úgy esik, hogy egyszer valamit elfaragnak, mivel ezzel a módszerrel a mélységek határait lehetetlen kijelölni, akkor a hiba helyrehozhatatlan.

Egyáltalán meg kell itt jegyezni, hogy az a szobrász, aki már a kő megmun-

kálásának kezdetén addig fúrja a mélyedéseket, ameddig terjedniük kell, és ezeket nem fokozatosan keresi meg úgy, hogy csak a befejezés során nyerjék el megállapított öblüket, ez – mondom – soha nem lesz képes művét a hibáktól megtisztítani.

Az a fő hiányosság is megvan itt, hogy a kőre rajzolt vonalakat pillanatoként le kell faragni, ugyanilyen gyakran újrahunni és kiegészíteni, közben az eltéréstől rettege.

E módszer bizonytalansága így arra készítette a művészeket, hogy biztosabb utat keressenek, és azt, amelyet a római francia akadémia talált fel, és régi szobrok másolására elsőként használt, sokan modell utáni munkáikban is elfogadtak.

A lemásolandó szobor arányának megfelelően egy négyszöget rögzítenek rajta, amelyről egyenletesen beosztott skála szerint függőőnokat bocsátanak le. Ezek a zsinórok a figura szélső pontjait világosabban jelölik, mint ahogyan azt az előbbi módon a felületre húzott vonalakkal el lehetett érni, ott ugyanis mindegyik pont a legszélső volt. A művésznek is érzékelhetőbb mértéket adnak a legerőteljesebb kiemelkedések és mélyedések némelyikéről annak foka szerint, amint eltávolodnak az őket fedő részekről; és ennek a módszernek a segítségével valamivel bátrabban haladhat.

Mivel azonban egy görbe vonalnak a lendületét egyetlen egyenessel nem lehet pontosan meghatározni, a figura körvonalait ez a módszer is igen kétesen jelzi csak a művész számára, aki ott, ahol csekélyek az eltérések a fősíktól, minden pillanatban vezérfonál és segítség nélkül találja majd magát.

Nagyon is érthető, hogy ilyen módon a figurák igazi arányát nehéz megtalálni: ezt a függőőnokat metsző vízszintes vonalak segítségével keresik. Azokból a négyszögekből, amelyeket ezek a figurától távol álló vonalak alkotnak, a fénysugarak annál nagyobb szögben futnak szemünkbe, azaz annál nagyobbabbnak látszanak, minél magasabban vagy távolabb vannak nézőpontunkhoz képest.

Az antikvitások másolásánál – amit nem lehet tetszés szerint végezni – még most is megvan az értékük a függőőnoknak, és ezt a munkát még nem tudták könnyebbé és biztonságosabbá tenni; azonban modell utáni munkáknál ez a módszer az említett okokból nem eléggé biztos.

Michelangelo egy addig ismeretlen utat választott, és csodálunk kell, hogy talán senki sem vált követőjévé, holott őt a szobrászok nagy mesterüként tisztelik.

Az újabb időknek ez a Pheidiasa, a legnagyobb a görögök után, feltételezhetően nagy tanítómestereinek valódi nyomdokába lépett, legalábbis a világ más eszközt nem ismer arra, hogy a modell valamennyi érzékelhető részét és szépségét átvigyük a figurára és kifejezzük rajta.

Vasari ezt a leleményt kissé tökéletlenül írta le. Beszámolója lényegében a következő:²⁹³

Michelangelo egy vízzel telt edényt vett, ebbe tette viaszból vagy más szilárd

anyagból készült modelljét, s fokozatosan a víz felszínéig emelte. Így először a kiemelkedő részei mutatkoztak meg, a mélyedések pedig fedve voltak; végül is az egész modell szabadon és a vízen kívül volt. Azt mondja Vasari, hogy ugyanígy munkálta meg márványát is Michelangelo; előbb a kiemelkedő részeket érzékeltette, majd fokozatosan a mélyebbeket is.

Úgy tetszik, hogy Vasarinak vagy nem volt a legvilágosabb fogalma barátja módszeréről, vagy az elbeszélésében levő hanyagság okozza azt, hogy kissé másként kell elképzelnünk a dolgot, mint ahogyan ő leírta.

Nem határozza meg eléggé világosan a vizesedény formáját. A modellnek a vízből való folytonos kiemelése alulról felfelé igen veszélyes lenne, és sokkal több feltétele van annál, mint amit a művészek történetírója velünk tudatni akart.

Bizonyosak lehetünk afelől, hogy Michelangelo ezt az általa feltalált módszert a lehető legjobban kidolgozta és kényelmessé tette. Minden valószínűség szerint ekképpen járt el:

A művész a figurája tömegéhez illő alakú edényt választott; hosszukás négyszögnek képzelhetjük el. E négyszögletes láda oldalainak felső részét pontos beosztással látta el, s ezt felnagyított léptékben átvitte kövére, s ezen kívül a láda belső oldalait is pontos fokbeosztással jelölte meg fentről egészen a fenékig. A ládába fektette modelljét, ha nehéz anyagból volt, vagy a fenékéhez erősítette, ha viaszból készült. Alighanem rácsot feszített a ládára a szerszámokhoz, amelynek nyomán vonalakat rajzolt kövére is, és feltehetően közvetlenül azután a figurára is. A modellre annyi vizet öntött, hogy a kiemelkedő részek legkülső pontjaig érjen, s miután megjelölte azt a részt, amelyet megrajzolt figuráján is ki kellett emelnie, egy bizonyos mennyiségű vizet leeresztett, hogy a modell domborulata valamivel tovább előtűnjék, és akkor hozzáfogott, hogy ezt a részt megmunkálja a beosztások mértéke szerint úgy, ahogyan a felszínre került. Ha ugyanakkor modelljének egy másik része is láthatóvá vált, ezt is kidolgozta, amennyire szabadon állt, és így járt el valamennyi domború rész esetében.

Több vizet eresztett le addig, míg a mélyedések is előtűntek. A ládán levő fokbeosztás mindig megmutatta neki a kifolyt víz magasságát, és a víz tükre a mélyedések legszélső alapvonalát. Kővén ugyanannyi beosztás szolgált valódi mértékül.

A víz nemcsak a domborulatokat és mélyedéseket, hanem a modell kontúrjait is körülírta számára, és a láda belső oldalaitól a vízszint körvonaláig terjedt terület, amelynek nagyságát a másik két oldal fokbeosztása adta meg, minden ponton mértéke volt annak, hogy mennyit vehetett el kövéből.

Műve immár első, ám helyes formáját kapta. A víz tükre körülírt számára egy vonalat, melynek a domborulatok szélső pontjai a részei.

Ahogyan a víz süllyed edényében, úgy terjedt tovább ez a vonal mintegy vízszintesen, és a művész ezt a mozgást követte vésőjével egészen addig, amíg a víz szabadon mutatta számára a kiemelkedő részek legalacsonyabb lankáit,

amelyek a síkokkal egybefolytnak. Tehát a modelljének ládájában levő minden egyes kis fok nyomán figuráján egy nagyobb skálának megfelelően haladt, és ekképpen vezette a víz vonala művének legkülső kontúrjáig úgy, hogy a modell immár a víztől szabadon állt.

Figurája szép formát követelt. Újra vizet töltött modelljére egy megfelelő magassáig, és akkor megszámlálta a fokokat egészen addig a vonalig, melyet a víz jelzett, s ezáltal látta a domború rész magasságát. Figurájának ugyanerre a domború részére tökéletesen vízszintesen ráhelyezte vonalzóját, és annak alsó szélétől egészen a mélyedéig követte a mértékeket. Ha azonosnak találta a kicsinyített és a nagyobb fokok számát, ez a köbtartalom egy fajta geometriai számítása volt, s bizonyítva látta, hogy helyesen járt el.

Amikor megismételte munkáját, arra törekedett, hogy a modelljén látható izmok és inak nyomását és mozgását, más kis részek lendületét és a művészet finomságait figuráján is létrehozza. A víz, amely a legszervezhetlenebb részekre is kiterjedt, ezeknek hajlását a legélesebben kirajszolta, és a kontúr leghelyesebb vonalával írta körül számára.

Ez a módszer nem akadályozza, hogy a modellnek minden lehetséges testhelyzetet megadjunk. Profilba fordítva maradéktalanul feltárja a művész számára, amit elnézett. Megmutatja neki a kiemelkedő és belső részek egész külső kontúrját és az egésznek a keresztszomszagtétét is.

Míndez és a munka sikerének reménye olyan modellt feltételez, amelyet művészi kezek az ókor valódi izlése nyomán mintáztak.

Ezen az úton jutott Michelangelo a halhatatlansághoz. Hírneve és jutalma lehetővé tették számára azt a nyugalmat, hogy ilyen körültekintően dolgozzék.

Korunk művésze, akinek a természet és a szorgalom megadta a tehetséget ahhoz, hogy feljebb hágjon, s aki igaznak és helyesnek is találja ezt a modort, arra kényszerül, hogy inkább a kenyérért, mint a tisztesséért dolgozzék. A szokott vágányon marad tehát, úgy véli, hogy ezen nagyobb ügyességről tehet tanúbizonyságot, és továbbra is hosszas gyakorlással megszerzett szemérmétét használja útmutatóként.

Ez a szemérmék, amelynek öt elsősorban kellett volna vezetnie, végül is részben felettébb kétséges értékű gyakorlati eljárások során meglehetősen döntővé válik; milyen finommi és megbízhatóvá tehetné volna, ha ifjúkorától kezdve csálhatatlan szabályok szerint fejlesztette volna!

Ha a kezdő művészeket akkor, amikor először tanítják őket agyagban vagy más anyagban dolgozni, Michelangelónak e biztosabb módszerre figyelmeztetnék, amelyet ő hosszas kutatás után talált meg, akkor remélhetnék, hogy éppoly közel kerülnek a görögökhöz, mint ő.

(Az újabb festészet érdemei)

Míndaz, ami elmondható a szobrászatban a görög művek dicséretére, minden valószerűség szerint érvényes lenne a görögök festészetére nézve is.

Az idő és az emberi pusztítás azonban elrabolta tőlünk azokat az eszközöket, amelyek segítségével megfellebbezhetetlen ítéletet hozhattunk volna.

Elismerik a görög festők rajzát és kifejezését, és ez minden; a perspektívát, kompozíciót és koloritot elvitatják tőlük. Ez az ítélet részben lapos domborművekre, részben a régiek (nem mondható, hogy a görögök) Rómában és környékén, így Maecenas, Titus, Traianus és az Antoninusok palotáinak föld alatti bolthajtásaiban felfedezett festményein alapul. Ezekből sem maradt meg egészen harminc-egynéhányánál több, néhány pedig csak mozaik.²⁹⁴

Mások is megjegyezték már, hogy Poussin tanulmányozta az úgynevezett Aldobrandini-lakodalmat; hogy vannak még olyan rajzok, melyeket Annibale Carracci az állítólagos Marcus Coriolanusról készített, és hogy nagy hasonlóságot véltek felfedezni a Guido Reni művein levő fejek és az ismert Európa elrablása mozaik fejei között.²⁹⁵

Ha efféle freskók megalapozott ítéletet tennének lehetővé a régiek festészetéről, akkor művészeiktől az ilyenfajta maradványok alapján akár a rajzot és a kifejezést is elvitathatná az ember.

A herculanumi színház falairól a fallal együtt áthelyezett, életnagyságú alakokat ábrázoló festmények – mint állítják – rossz képet adnak erről. Théseus mint a Minotaurus legyőzője, amint az athéni leányok kezét csókolják és lábát átölelik, Flora Herculessel és egy faunnal, Appius Claudius decemvir állítólagos ítélete – egy művész tanúsága szerint részben középszerűek, részben hibás rajziak. A legtöbb fejében – így mondják – nemcsak hogy kifejezés nincsen, de Appius Claudiusban a jó karakterek is hiányoznak.²⁹⁶

De épp ez bizonyítja, hogy ezek igen középszerű mesterek kezétől való festmények, mivel a szép arányoknak, a testek körvonalainak és a kifejezésnek a görög szobrászoknál jelenlevő tudása a jó festőkre is jellemző kellett hogy legyen.

A művészetnek ezek a régi festőknek tulajdonítható elemei még sok lehetőséget adnak az újabb festők számára, hogy bennük érdemeket szerezzenek.

A perspektíva terén vitathatatlanul övék az elsőbbség, és – bármily tudálatosan védik is a régiket – e tudomány tekintetében az újabbak oldalán is marad. A kompozíció és elrendezés törvényeit a régiek csak részben és tökéletlenül ismerték, amint igazolhatják az abból a korból származó domborművek, amikor a görög művészetek Rómában virágoztak.

A kolorit terén a régiek írásaiban előforduló híradások és a régi festészet maradványai szintén az újabb művészek javára látszanak dönteni.

A festészeti ábrázolás különböző fajtái újabb időkben jutottak a tökély magasabb fokára. Állatképekben és tájképekben a mi festőink minden jel szerint felülmúlták a régiket. A más égővek alatt honos szebb állatfajok – úgy látszik – ismeretlenek voltak számukra, ha egyes esetekből, mint Marcus Aurelius lovából, a Monte Cavallón levő két lóból, sőt a velencei Szent Márk-templom kapuzata feletti állítólagos Lysippos-féle lovakból, a Farnese-bikából és ennek a csoportnak más állataiból szabad erre következtetni.²⁹⁷

Itt kell futólag megjegyezni, hogy a régiek lovaiknál nem figyelték meg a lábak átlós mozgását, amint ez a velencei lovakon és régi érméken látható. Az újabbak némelyike tudatlanságból követte őket ebben, és még védelmezték is őket.

A mi tájképeink – különösképpen a németalföldi festőkéi – szépségüket elsősorban az olajfestésnek köszönhetik: színek ezáltal több erőt, vidámságot és emelkedettséget nyertek, és maga a tömörebb és nedvesebb ég alatti természet sem keveset adott hozzá a művészetnek ilyenféle bővüléséhez.

Az újabb festőknek a régikkel szembeni jelzett és más előnyeik is megérdemelnék, hogy alaposabb indokokkal jobban megvilágítsuk őket, mint az eddig történt.

(Az absztrakt gondolkodás a művészetben. Az allegória)

Hátravan még egy nagy lépés a művészet kiszélesítéséhez. Az a művész, aki kezd eltérni a közönséges útról, vagy már el is tért, ennek a lépésnek a megköszöntésére törekszik. Lába azonban megtorpan a művészet legmeredekebb pontján, és itt gyámoltalannak érzi magát.

Néhány évszázad óta a szentek története, a regék és a metamorfózisok az újabb festők örök és majdnem egyedüli témái. Ezerféleképpen alkalmazták és módolták ki őket úgy, hogy végül a művészetben bölcset és a műértőt az undor és csömör fogja el.

Az a művész, akinek olyan lelke van, amely megtanult gondolkodni, lelketétlenül és elfoglaltság nélkül hagyja egy Daphné és egy Apolló, egy Proserpina, egy Európa elrablása és effélék esetében. Arra törekszik ugyanis, hogy költőnek mutakozzék, és képletes figurákat, vagyis allegorikus módon fessen.

A festészet a nem érzékelhető dolgokra is kiterjed. Ezek jelentik legfőbb célját, és a görögök – amint erről a régiek írásai tanúsodnak – azon fáradoztak, hogy ezt elérjék. Parrhasios, a festő, aki Arisztidészhez hasonlóan a lelket ábrázolta, mint mondják, egy egész nép jellemét is képes volt kifejezni. Úgy festette meg az athéniakat, amilyen jóindulatúak, s egyben kegyetlenek, könnyelműek, de ugyanakkor kitartóak, bátrak és egyben gyávák voltak. Ha ilyesmit egyáltalán lehet ábrázolni, akkor egyedül csak az allegória útján, általános fogalmakat jelentő képek révén juthatunk el ide.²⁹⁸

A művész itt mintegy pusztaságban találja magát. A vad indiánok nyelvei, amelyekből hiányzanak az ilyen fogalmak, s amelyekben nincs olyan szó, amely megismerhetőséget, teret, időtartamot jelenthetne, nem nélkülözik jobban az ilyen jeleket, mint napjaink festészete. Az a festő, aki tovább is gondolkodik, mint ameddig palettája elér, azt kívánja, hogy legyen egy tudós készlet, amelyhez járulhat, és ahonnan a nem érzékeltes dolgoknak jelentőségteljes és érzékelhetővé tett jeleit merítheti. Ilyenfajta teljes munka még nem létezik, az eddigi kísérletek nem eléggé jelentősek, és nem érnek fel ezekhez a nagy célokhoz.

Ez az oka annak, hogy a legnagyobb festők csak ismert témákat választottak. Annibale Carracci ahelyett, hogy a Farnese Galériában a Farnese-ház leghíresebb tetteit és történeteit ábrázolta volna allegorikus költő módjára általános szimbólumokkal és érzékletes képekkel, minden erejét csupa ismert fabulában mutatta meg.²⁹⁹

A drezdai királyi festménygaléria kétségkívül a legnagyobb mesterek műveinek egész kincstárát tartalmazza, s talán a világ valamennyi galériáját felülmúlja. Őfelsége, mint a szépművészetek legbölcsebb ismerője, szigorú válogatással csak a maga fajtájában legtekélyesebbet kereste; de mily kevés történelmi művet találunk ebben a királyi kincstárban! Allegorikus költői festményt még kevesebbet.

A nagy Rubens a legkiválóbb ama nagy festők közül, akik ennek a festészetnek járatlan útjára magasztos költőként, nagy művekkel merészkedtek. A Luxembourg Galéria, mint az ő legnagyobb műve, az egész világ számára ismertté vált a legügyesebb rézmetszők keze révén.³⁰⁰

Őutána újabb időkben e nemben aligha kezdtek el és fejeztek be annál emelkedettebb művet, mint a bécsi császári könyvtár kupolája, melyet Daniel Gran festett és Sedelmayer metszett részbe. A versaillies-i Hercules apoteózis, melyet Le Moine Hercules de Fleury kardinálisra való allúzióként festett, s amellyel Franciaország mint a világ legnagyobb kompozícióját val kéri, a német művészt tudós és elmés festészetéhez képest felettebb közönséges és rövidlátó allegória: olyan, mint egy dicshimnusz, melyben a legerősebb gondolatok a naptár névnapjaira vonatkoznak.³⁰¹ Itt adva volt a hely ahhoz, hogy valami nagyszerűt alkossanak, és csodálni való, hogy nem történt. Azonban rögtön azt is belátjuk, hogy ha a királyi kastély legelőkelőbb mennezerét egy miniszter apoteózisával kellett volna is díszíteni, a festő azt is elhibázta volna.

A művészeknek olyan műre van szüksége, amely tartalmazza az egész mitológiából, a régi és újabb idők legjobb költőiből, számos nép titkos világbölcseletéből, az ókor kő-, érem- és eszköz- emlékeiből azokat az érzékletes figurákat és képeket, amelyekkel általános fogalmakat költői módon formáltak meg. Ezt a gazdag anyagot bizonyos kényelmesen kezelhető osztályokba kellene sorolni, és a lehetséges egyes esetekre való különös útmutatással és utalással a művészek okulására elrendezni.

Ezáltal tág tér nyílna a régiek utánzására is, és arra, hogy a mi műveinknek az ókor emelkedett ízlését adjuk.

Mai díszterményeinkben a jó ízlést, amely azóta, hogy Vitruvius keserű panaszkodik írt le romlásáról, az újabb időkben még inkább romlott, egyben az allegória alaposabb tanulmányozása révén lehetne megtisztítani, és igazsággal meg értelemmel elköltöztetni.³⁰²

Cirádánk és a mindennél népszerűbb kagylódísz, amely nélkül manapság egy dísztermény sem lehet megfelelő, olykor nem tartalmaznak többet a természetből, mint Vitruvius kandeláberei, amelyeken kicsiny várak és paloták

voltak.³⁰³ Az allegória olyan tudást szolgáltatna, amelynek alapján a legkisebb díszítményeket is annak a helynek megfelelően alkothatnánk meg, ahol állnak.

„Reddere personae scit convenientia cuique.”³⁰⁴

A mennyezeten és az ajtók fölött többnyire csak azért vannak festmények, hogy kitöltse és befedje azokat az üres helyeket, melyeket nem lehet csupa aranyozással kitölteni. Nemcsak hogy nem állnak semmilyen viszonyban a tulajdonos rangjával és körülményeivel, hanem számára gyakorlatilag még hátrányosak is.

Az üres felülettől való irtózás tölti meg tehát a falakat és olyan festmények, amelyek minden gondolattól üresek, az úr betöltésére hivatottak.

Ez az oka annak, hogy a művész, akit kényére-kedvére hagynak dolgozni, allegorikus képek hiányában gyakran olyan témákat választ, amelyek inkább szatíráját, mint megbecsülését hirdetik annak, akinek művészetét szenteli. És talán finom elővigyázatból, hogy efelől biztonságban legyenek, kívánják a festőtől olyan képek készítését, amelyek semmit se jelentenek.

Gyakran az is gond, hogy ilyeneket találjanak, végül

„velut aegri somnia, vanae

Fingentur species.”³⁰⁵

Elveszik tehát a festésztől azt, amiben legfőbb szerencséje rejlik, vagyis a láthatatlan, elmúlt és jövődó dolgok megjelenítését.

Azok a festmények pedig, amelyek egyik vagy másik helyen jelentősek lehetnének, elvesztik azt, amit megtehetnének, mert közbömbös vagy alkalmatlan helyet jelölnek ki nekik. Egy új épület építettségének szobáinak és termeinek magas ajtóit fölé alighanem kis képeket rakat, amelyek elvették a nézőpontot és a perspektíva szabályait. Itt olyan képekről van szó, amelyek a szilárd és mozdíthatatlan díszítmények részei, nem pedig olyanokról, amelyeket egy gyűjteményben a szimmetriának megfelelően rendeznek el.

Olykor az építészeti díszítmények megválasztása sem alaposabb: fegyverek és trófeák egy vadászházon mindig ugyanolyan alkalmatlanok lesznek, mint Ganymedes és a sas, Jupiter és Léta a római Szent Péter-templom ércskapuinak domborművei között.

(A művészet végecélja)

Valamennyi művészetnek kettős végecélja van: szórakoztasson és oktasson; és ezért a legnagyobb tájfestők közül sokan hitték azt, hogy csak félig tettek volna eleget művészetüknek, ha tájképeiket teljesen figurák nélkül hagyták volna.

Az az eset, amelyet a művész használ, az értelemben legyen mártva, amint valaki Aristotelész íróverszójéről mondotta. Többet kell hagynia a gondolkodás számára, mint amennyit a szemnek megmutat, és ezt a művész akkor fogja elérni, ha megtanulja, hogy gondolatait az allegóriákba ne elrejtse, hanem beléjük öltöztesse. Ha lesz olyan témája, amelyet akár maga választott,

akár adták neki, amely költői vagy költőivé tehető, akkor művészete lelkesíti majd, és azt a tüzet fogja benne felélesztetni, amelyet Prométheusz az istenekről rabolt. A műértőnek lesz min gondolkodnia, és a pusztán műkedvelő is megtanul majd gondolkodni.

- gió: Luca Cambiaso (1527–1585) genovai festő, Giovanni Benedetto Castiglione (1616–1670) is genovai.
- 252 Shakespeare: *Julius Caesar*
- 253 Timoteo d'Urbino: Timoteo Viti (1469–1523); Pellegrino da Modena: Pellegrino Tibaldi (1527–1596); Cesare da Sesto (1477–1523); Bartolomeo Schidone (1570 k.–1615) Modenában, Parmában működött, Giovanni Lanfranco (1582–1647) a római barokk festészet jelentős mestere. Giovanni Battista Bertano vagy Giovanni Battista di Egidio (1516–1576) mantovai festő és építész, Giulio Romano munkáinak folytatója is. Bassano: a Bassanóban letelepedett Francesco da Ponte (1470/75–1541 előtt) és fiai. Bartolomeo Passerotti (1529–92) bolognai festő és fiai, Girolamo Romanino (1484/87–1562) bresciai festő. Schiavone vagy Andrea Meldolla (1563) Velencében letelepedett dalmát művész; Giovanni Battista Zelotti (1526–1578) veronai festő. Abraham Jansens (1575 k.–1632) antwerpeni mester, a romanizmus egyik utolsó képviselője, élete végén közeledett Rubens stílusához. Giuseppe d'Arpino nyomán készített metszeteket is. Matham: holland festőcsalád, Jacob Matham (1571–1631). Ciro Ferri (Le Cyre, 1634–1689) Pietro da Cortona tanítványa és utánzója. Maturino da Firenze: Polidoro Caldara (Polidoro da Caravaggio, 1500 k.–1543) segédje Rómában.
- 254 Azaz: a tökéletes műteremtő művészetének (Richardson művének címében is Art of Criticismről szól) ugyanaz a titka, mint a művészi ábrázolásnak, az ideatan mindkettőre érvényes.
- 255 Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) a hallei, majd a jeni egyetemen folytatott tanulmányai után egy ideig tanító, majd 1748–1754 között a Drezda mellett Nöthnitzben könyvtáros; történeti stúdiumokat folytat. Drezdában alkalma nyílik a műgyűjtemények tanulmányozására, kapcsolatban áll a festő Adam Friedrich Oeserrel. Itt adja ki 1755-ben a „*Gondolatos*”-at, majd ehhez kapcsolódó két pamfletjét is. 1755-ben Rómba utazik, itt szoros kapcsolatban áll Anton Raphael Mengsszel. 1758–59-ben Firenzében Stosch báró gemmagyűjteményét katalogizálja. 1759-től kezdve Alessandro Albani kardinális szolgálatában áll. 1763-ban előbb a Vatikáni Könyvtárban kap állást, majd a római régiségek felügyelőjévé nevezik ki. 1764-ben Drezdában jelenik meg fő műve, a *Geschichte der Kunst des Altertums. A Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* teljes szövegét közölik fordításban. Az eredetileg 175 bekezdésre tagolt írás nagyobb egységeinek jelölésére átvettük Senff kiadásának címeit, ezek tehát nem Winckelmannról származnak.
- Drezdai pamfletjéhez Winckelmann eredetileg nem fűzött jegyzeteket, ezeket az ugyanott névtelenül megjelentetett *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* című, 1756-ban kiadott művében pótolta. Egyik célja ugyanis a műteremtő pedantiája elleni fellépés volt. A *Sendschreiben* bevezetésében így győztölködik: „Egyik ismerősim az ókort tanulmányozta; szagáról ismeri... tudja, hány görög volt Herkules bunkóján, mennyi fírt Nestor serlegébe mai mérték szerinti, sőt úgy mondják, végül képes lesz arra, hogy válaszoljon mindazokra a kérdésekre, amelyeket Tiberius császár a nyelv-tudósoknak tett fel.” A *Gedanken* 1756-ban megjelent második kiadásában már együtt szerepelt a *Sendschreibennel* és Winckelmann harmadik, a „vitát” lezáró röpiratával, az *Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung*... cíművel, amely részletes forrásmegjelöléseket tartalmaz.
- 256 1648-ban, Prága meghódítása után a svéd II. Rudolf gyűjteményének egy részét elhurcolták, s a művek egy részét Krisztina királynő idején megcsontkították.
- 257 I. Frigyes Ágost (Eros Ágost, 1694–1733) szász választófejedelem, lengyel király és utódja, II. Frigyes Ágost (1696–1763).
- 258 A történet forrása: Alianos XIV. 47. (vö.: Szilágyi: EA II. 168).
- 259 Dioskoridész gemmáját Winckelmann (*Sendschreiben*, § 29.) mint a perspektivikus tévedés és elrajzolás példáját idézi (Lukianos, 27).
- 260 Proklos Timaios-kommentárjában, vö.: 161. jegyzet. Az azonos forráshely felhasználása is sejteni, milyen közel áll Winckelmann ideális szépségképzéséhez Bellori felfogásához.
- 261 Claude Quillet (1602–1661) kalipédiája a szép test nevelésének módszerét tárgyalta.
- 262 Praxiteles szobráról: Athénaios (vö.: Szilágyi: EA II. 89 skk.); Apellés festményéről hasonló anekdotát közöl Plinius 35, 87 (uo. 132).
- 263 Plinius 34, 8.
- 264 Vö. a 174. jegyzetet.
- 265 Eudosz gemmája a saint-denis-i Eserain de Charlemagne-t díszítette, 1791 után a párizsi Cabinet des Médailles-ba került.
- 266 Vö. 262. jegyzet.

- nus, Szent Ciriakus és Szent Lőrinc képe a frankfurti Städtisches Kunstinstitutban, Szent Erzsébet és egy vértanú nő a donaueschingeni képtárban van. A táblák valószínűleg 1509–11 között keletkeztek. – A *Krisztus színeváltozása*-kép 1511-ben készült kompozícióját Jörg Ratgebnek a frankfurti karmelita kolostor kerengőjében volt és ugyancsak elpusztult 1515-ös falfestményéről készült rajz őrizte meg.
- 235 A mainzi dóm három oltára 1520 körül keletkezett. Az egyik tábláról Sulpiz Boisserée 1808–10 között még látott egy Philipp Offenbachól (1566–1636) való másolatot.
- 236 Miksa bajor választófejedelem (1598–1651) szerezte meg 1615-ben a frankfurti Heller-oltár középképi, s meg akarta venni az isenheimi oltárt is. Sadeler metszete 1605-ben készült. 1922-ben egy esseni magángyűjteményben felbukkant az elvesztettnek hitt kép és az 1502-ben festett ún. „*Kis Keresztrefeszítés*” is. (Jelenleg: Washington, National Gallery.)
- 237 Grünewald grafikai tevékenységét azért nehéz megítélni, mert Sandrart Hans Baldung Griennelt téveszt össze (innen eredt téves neve is), ezért tartja Dürer-tanítványának. A Szent János-táblát Sandrart akkor láthatta, amikor Castel Gandolfoban VIII. Orbán pápa portréját festette. A kép talán Albrecht von Brandenburg mainzi érsek révén kerülhetett Rómába.
- 238 Grünewald halálának éve: 1528. Sandrart két portréváltozatot közölt Grünewaldról. Az egyik (Y) egy Wolf Huber-rajz reprodukciója, a másik (NN) egy Erlangenben őrzött rajzra vezethető vissza, melyet a mester önarcképének tartottak.
- 239 Roger de Piles (1635–1709) francia festő és művészeti író. XIV. Lajos megbízásából különböző diplomáciai küldetéseket teljesít. Az akadémián nem mint művész, hanem mint amatőr tanácsadó működik. Ebben a minőségében fordul szembe Le Brun tanáival, így a koleritől írott dialógusában (*Dialogue sur le coloris*, 1673) és művészetrajzaiban is: *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, 1681, és *Abrégé de la vie des peintres*, 1699. Sajátos értékelési módszerét fejt ki a *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*-ben (1708). Szövegünk az *Abrégé de la vie des peintres* második kiadásából (Paris, 1715: 538 skk.) való.
- 240 Roger de Piles arra törekedik, hogy elválassza egymástól az ízlés két értelmezését: a műfaji-íztanítai értelemben, hagyományosan felfogott „grand goût”-t (vö.: 201. jegyzet) és az ízlést mint történeti jelenséget.
- 241 Gout: ízlés, de egyben ízlés is; az ízlés fiziológiai értelmezéséhez Descartes nézetei mutatnak utat (az ember mint automata). Ugyanó hatott persze Le Brunre is, a szenvedélyek értelmezésében. Ez is felhívja a figyelmet arra, mennyire csekély felfogásbeli különbség az alapja De Piles „forradalmának”.
- 242 De Piles az iskolák egymás melletti létjogosultságának bizonyításával, de egyben az akadémiai értékrend szer szempontjainak egyenlő rangjával is küzd a „római ízlésen” alapuló akadémiai értékrend ellen.
- 243 Annibale Carracci 1595-ben hagyta el Bolognát, a Galleria Farnesét 1597–1604 között festette ki. Hasonló nézetek már Poussinnál is (Domenichino kijavítja Agostino Carracit: vö. 157. jegyzet).
- 244 Palma Vecchio (Antonio Negretti, 1480 k.–1528) bergamói, a Morettónak nevezett Alessandro Bonvicino (1498 k.–1555 k.) bresciai, Lorenzo Lotto (1480 k.–1536) Velencében született, Marchéban és Bergamo vidékén működött, Giambattista Morone (1525 k.–1578) bresciai festő.
- 245 A német ízlés jellemzése lenyegében a gótikus stílus megítélésére.
- 246 Gótikus stílus és németalföldi művészet De Piles számára is azonos, kivételt csak a romanistákkal, illetve Rubensszel és Van Dyckkal tesz. Felfogása ugyanaz, mint Bellorié (vö.: 198. jegyzet). Értékelése csak annyiban liberálisabb, hogy két alappillére van: Róma mellett Velence is.
- 247 Id. Jonathan Richardson (1665–1745) angol portréfestő és rézkarcoló, fiával (1694–1771) együtt több, a műkedvelőknek szánt mű szerzője. Erőteljesen támaszkodik Roger de Piles nézeteire. 1715-ben adta ki *An Essay on the Theory of Painting*... című munkáját, 1719-ben a műteremtő kézi-könyvtéként készres munkát jelentetett meg: első része a festmények kritikáját, a második a műteremtő módszereit tárgyalja. Közös művek az itáliai útikalauznak szánt *An Account of the Statues... in Italy* (1722). Szemelvényünk forrása *Two Discourses... Both by Mr. Richardson*. London, 1719, 98 skk.
- 248 E fejtegetés alapja Roger de Piles művészetfelfogása.
- 249 Az érvelés megelőzi a stíluskritikai módszer céltudatos kidolgozását.
- 250 Thersites: az *Iliás* 2. könyvében szereplő rút, gonosz férfiú.
- 251 Itt van igazán elemében a képszakértő! A tökéletes műteremtő feje úgy működik, mint a később kiadandó Thieme-Becker művészlexikon. Néhány művészethez: Battista Franco, Semolei (1498–1561) főleg Velencében működő festő, Paolo Farinati (1524–1606) veronai festő. Cangia-

- 267 Filippo Baldinucci: *Vita del Cavaliere Bernini*, Firenze, 1682, ahol bírálja Berninit az elekcio el-méletének elvetésért.
- 268 Juvenalis XIV. szatíra, 35: „akinek Titán bőkezűbb művészettel és jobb agyagból formázta a szívét”.
- 269 Bellori értékelésmódjának megfelelője, egyben Roger de Piles-lel szemben is: az ideális szépség előbbre való, mint a nemzeti izlés.
- 270 Értékeléséhez: Plinius 35. 128 (Szilágyi: EA II. 144).
- 271 Az értékelés megfelelő Roger de Piles szempontjainak (vö.: 246. jegyzet).
- 272 Vö. Dolce értékelését. L. 166. old.
- 273 Vö. 259. jegyzet.
- 274 Teukros: Augustus kori gemmavető mester.
- 275 A szobrokat a legjelentősebb XVIII. század eleji gyűjtőjé egyéniségnek, Savoyai Eugen hercegnek (1663–1736) a hagyatékából vásárolták meg. A XVIII. század elején a drezdai antikvitásgyűjtemény a brandenburgi római portrébűntől (1723–26), majd a római Chigi- és Albani-gyűjtemények darabjaival válik jelentőssé.
- 276 VI. 16. levél Tacitushoz.
- 277 Lorenzo Mattioli (1748) olasz szobrász, 1738-ig Bécsben dolgozik, majd áttelepül Drezdába, s ott a Hofkirche szobrászi dekorációját végzi.
- 278 Carlo Maratta (1625–1713) nagyra értékelése jól megfelel Bellori egyéb tekintetben is mutatózó hatásának. Francesco Solimena (1657–1747) művészetének igen nagy hatása volt Németországnak.
- 279 Ez a kritika a velencei barokk nagy festőire vonatkozik, akik generációjából a legjelesebbek: Sebastiano Ricci (1659–1734); Giovanni Battista Piazzetta (1683–1734); Giovanni Battista Pittoni (1687–1767); Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770).
- 280 Sophoklész: *Philoctetes*.
- 281 Emiliói Plinius: 35. 40.
- 282 A művészet életkorának feltételezése a stílusfogalom alapján felépített művészettörténet egyik alapvető feltétele.
- 283 „akárki / azt hinné, ő is tud ilyet, de hiába vesződik, / ha nekikezd.” Horatius: *Ars poetica* 240–41 (Novák József ford.).
- 284 Raymond de la Fage (1656–1690).
- 285 Fallesmény a vatikáni Stanza d'Elidodoróban.
- 286 „mint amikor jósa és érdemei miatt tiszteltreméltó férfú látnak, és csendben, figyelemmel állnak.” (Vergilius, *Aeneis* I. 151–152).
- 287 Alessandro Algardi: *Attila és I. Leó pápa*. Róma, S. Pietro, 1646–53.
- 288 Guido Reni *Szent Mihályáról*: vö. 175. jegyzet. Sebastiano Conca (1680–1764) *Szent Mihály arkangyala*: Róma, Sta Maria in Campitelli.
- 289 Joseph Addison (1672–1719) verse Marlborough herceg 1704-es bajországi hadjárataról.
- 290 A piacentzai San Sisto-kolostor főoltárképe 1754-ben került a drezdai galériába. Winckelmann tehát elsőként nyilatkozik a képről. Lelkesedését hosszú ideig kevesen osztják, s kétségbe vonják azt is, vajon alkalmas-e a kép állapota arra, hogy belőle megítéljék Raffaello művészetét. Ez a vita az első, 1826-os restaurálás után csak fokozódik.
- 291 A kor kabineteiben népszerű holland kismesterek: Kaspar Netscher (1635/36–1684), Gerrit Dou (1613–1675), Adriaen van der Werff (1659–1722).
- 292 A Korinthusban működő sikyoni Dibutadész Plinius (35. 151.) említi azzal a történettel kapcsolatban, hogy lánya a falra rajzolta kedvese árnyékának körvonalat, s ő ezt nedves agyaggal megmintázta. Arkésiaos: i. e. I. századi görög szobrász, Lucullus barátja; ő készítette Caesar Venus-templomának kultusz-szobrát, a Venus Genitrixet. Octavius kráterének történetét Plinius írja le (35. 156), l. Castiglione: EA. 268.
- 293 Winckelmann leírásának forrása Vasari Michelangelo-életrajza (Milanese VII. 272 sk.), amelyben Michelangelo munkamódszerét a befejezetlen rabszolgaszobrokon mutatja be, és inkább csak hasonlatként szól a vízbe merített modellről. A rabszolgaszobrok, amelyek a firenzei Boboli-kertben kerültek felállításra, „Öfelsége kívánsága szerint szolgájanak például akadémikusai számára”. Nyilvánvaló, hogy Winckelmann itt a művészi módszer tekintetében éppúgy, mint a forrás értelmezésében a gyakorlati jobbítás szándékától áthatott, lelkes diletánsként járt el. Módszere bizonyult és kivétel, de fontos dokumentuma annak, hogyan igyekezett tudományos alapszággal megközelíteni az ideális szépséget.

Winckelmann itt Turnbull *Treatise of Ancient Painting* (1740) illusztrációira hivatkozik.

Az ún. *Aldebrandini-lakodalm* (Vatikáni Múzeum) a XVI. század fordulójára körül egy eszquilani házból került elő. Az ún. Marcus Coriolanus-freskótörök a Villa Altieri-ben volt.

Thészeus az alhént gyermekek között, a herculanumi bazilikából. Nápoly, Museo Nazionale.

A *Dioscur*ok szobraihoz vö.: 42. jegyzet. A *Farnese-bika*: Dirke bűnhődése. Nápoly, Museo Nazionale.

Parrhasios jellemzéséhez: Plinius 35. 69 (Szilágyi: EA II. 126).

A Galleria Farnese falfestményeinek témáit Ovidius *Metamorphoses*-ből merítették.

Rubens allegorikus Medici Mária-sorozata a párizsi Palais Luxembourg számára készült (1622–25, ma: Louvre). A Rubens nyomán készült metszetek feldolgozása: R. Hequet: *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*. Paris, 1751.

Daniel Gran (1697–1757) mennyezetfreskója a bécsi Nationalbibliothek Punksalában 1730-ban készült. Jeremias Jakob Sedelmayr (1706–1761) rézmetszete Gran festménye nyomán: 1731-ben. François Lemoyne (1688–1737): Versailles, Salon d'Hercule, 1733–36. Hercules de Fleury (1653–1753) XV. Lajos minisztere.

Virruvius panasza a dekoratív festészet hanyatlásáról, amelyet Winckelmann itt a rokokóra vonatkoztat. Vö.: 193. jegyzet.

Virruvius: VII. 5. 4.

„Biztos, megfelelő jellemzést minden alának” Horatius: *Ars poetica*, 316 (Novák József ford.).

„a gondolatok kábák, mint lázbeteg álmai” Horatius *Ars poetica*, 8.

Horace Walpole (1717–1797) angol arisztokrata, műtör és író. Az etoni és cambridge-i kollégiumokban nevelkedett, 1739–41-ben Thomas Gray társaságában beutazta Franciaországot és Itáliát. 1747–53 között gótizáló stílusban építette át kastélyát, Strawberry Hillt, ahol nyomdát is alapított. Itt adta ki 1762–1780 között *Anecdotes of Painting in England* című munkáját. 1764-ben publikálta regényét: *The Castle of Otranto*. Szövegünk forrása az *Anecdotes of Painting* londoni, 1862-es kiadása. III. 783 skk. Ugyanezt a függelék fordította németre és adta ki Lipszében 1800-ban A. W. Schlegel.

Ifj. Plinius V. 6 (magyarul: *Levelek* 214 skk.).

George London és H. Wise királyi kertépítők a francia geometrikus stílus képviselői. Westminsterben alapítják az első jelentős XVIII. századi faiskolát; léte a kertművészet fejlődésének fontos előfeltétele.

Óránai Vilmos angol király (1689–1702); legnagyobb építkezését Hampton Courtban Christopher Wren vezeti.

Antoine Watteau (1684–1721) fété champêtre-jei az angol tájkert fontos mintaképei.

Az itt nyújtott jellemzés a klasszikus francia kertművészetre (pl. Versailles) vonatkozik.

Alexander Pope: *Epistle* 4. I. 118.

William Kent (1685–1748) eredetileg festő, Lord Burlington pártfogoltja, az angol tájkert stílusának kialakítója.

Vö.: 308. jegyzet.

Walpole a *Guardian* 1713-as évfolyamából Joseph Addison cikkét idézi. Az új kertművészet meghirdetői között fontos szerepet játszott Pope, akire erősen hatott Shaftesbury esztétikája. Charles Bridgeman, aki a szabályos elrendezéshez még ragaszkodik, sok tekintetben Kent előzménye.

Kent (vö. 313. jegyzet) fő művei: Rousham (1720–25), Stowe, Oxon parkjai.

Joshua Reynolds (1723–1792) angol festő Thomas Hudsonnál tanul, majd 1749–52 között Rómában dolgozik. 1768-ban az Angol Királyi Akadémia alapításakor annak első elnöke (1790-ig). Tizenöt akadémiai beszéde 1798-ban jelent meg. Szövegünk forrása beszédeinek német kiadása: *Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste*. Eduard Leischnig kiadása, Leipzig, 1893. 64 skk., részben a Holt: II. 277 skk. lapokon közölt szemlével egybevetve.

Guido Reni értékelése központi kérdése az akadémiai művészetelméletének, vö. Bellori (175) és Winckelmann (288. jegyzet) ellentétes nézeteit. Az idézett képek: *Judit és Holofernes* (1625–30, Róma, Galleria Spada); *Salome Keresztelő Szent János fejével* (változatai: 1635 körül, Sarasota; Ringling Museum; 1635–40, Chicago, Art Institute, illetve Madrid, Pérez-Sánchez gyűjtemény); *Perséus megszabadítja Andromédát* (Róma, Galleria Pallavicini); *A betlehemi gyermekgyilkosság* (1611–12, Bologna, Pinacoteca).

Reynolds elképzelései itt meggyeznek Winckelmann-nak a túlzott kifejezést (parenthesis) ellenző nézeteivel. Lessing *Laokoön*-ján mutatott rá, hogy ez az elképzelés az ut pictura poesis elméleté-