

M Ű V É S Z - I R Ó K
A Z O L A S Z R E N E S Z Á N S Z B A N

BÖLCSÉSZDOKTORI ÉRTEKEZÉS

Készítette

PINTÉRNÉ VIGH ÉVA

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM

SZEGED

1979



T A R T A L O M

I. A reneszánsz kialakulása és értelmezése.....	1
II. Politikai viszonyok a XVI. sz.-i Itáliában.....	8
Jegyzetek.....	12
 LEONARDO DA VINCI.....	 14-55
I. A leonardoi tudományos megismerés folyamata és módszerei.....	 24
II. Trattato della pittura.....	32
III. A "Trattato della pittura" és Leonardo festményei.....	 50
Jegyzetek.....	56
 MICHELANGELO BUONARROTI.....	 60-106
I. A szépség Michelangelo költészetében.....	82
II. A szeretet-szerelem Michelangelo költészetében.....	 86
III. A művészet Michelangelo költészetében.....	92
IV. A késő öregkor költészete.....	98
Jegyzetek.....	107
 BENVENUTO CELLINI.....	 109-153
I. A manierizmus és Cellini.....	109
II. Vita - Benvenuto Cellini mester élete.....	112
III. "Trattati" és "Rime".....	143
Jegyzetek.....	154



I. A reneszánsz kialakulása és értelmezése

A reneszánsz, magyarul újjászületés, az egyetemes kultúrtörténet egyik legragyogóbb korszaka. Giorgio Vasari híres művében használta először és elsőként az "újjászületés" terminust. Kétségtelenül ráértett arra a tényre, hogy az általa tárgyalt korszak művészete, filozófiája sokat merített az antik hagyományokból.

Az antik világ kultusza Itáliában sosem szűnt meg teljesen, csak a középkor az ókori hagyományokat saját szellemének megfelelően oly módon alakította át, ahogyan az a kor vallási felfogásának megfelelt. A XIV- XV. századtól kezdve viszont az ókor emlékeit a középkori gondolkodástól független szellemben kezdték vizsgálat tárgyává tenni. Ily módon érezhette Vasari - és nyomában évszázadokig a reneszánsz-kutatás - a korszakot a reneszánsz korának, az antik világ, az ókori gondolat- és eszmerendszer újjászületésének.

Tartalmi és formai tekintetben is a kialakuló új műveltség "a klasszikus ókor visszfényének látszott".¹ De valóban csak látszott, mert nem volt az. Az új tartalom régi formákban jelentkezett ugyan, de a haladás éppen abban mutatkozott meg, hogy a konkrét, új társadalmi, kulturális tartalom az örökitett formákat is kezdte átalakítani.

Tekintsünk el attól az igen szélsőséges polgári nézettől, mely szerint a tárgyalt korszak csak mint stílus-kategória létezik vagy még így sem. A polgári reneszánsz-kutatás általános jellemzője, hogy az ókor felelevenítését tekintették a reneszánsz fő ismervének. Vagyis tulajdonképpen a folyamat megfordítását állítják: az antik világ ki tudja hogyan újjászületett szelleme hozta létre a reneszánszt és nem a reneszánsz

nyúlt vissza az ókorhoz, a görög kultúrában találva meg saját törekvéseinek példaképét, tápláló erejét, céljainak igazolását, bonckés alá véve a középkor hagyományos hitét, világnézetét.

Más polgári nézet szerint a reneszánsz a középkor része, semmi sem különbözteti meg a középkortól, hangsúlyozva ezzel a történelmi folytonosságot. E nézetek nem veszik figyelembe a reneszánsz korszakalkotó jelentőségét, azt a tényt, hogy a reneszánsznak a középkortól alapvetően különböző, meghatározott történelmi, gazdasági bázisa van.

A marxista történettudomány, természetesen követve a folytonosság elvét, előtérbe helyezi azokat a gazdasági, társadalmi, kultúrális tényezőket, amelyek pregnánsan megkülönböztetik a reneszánszt a középkortól. A reneszánsz kultúra híven tükrözte a feudalizmus válságát, a középkori életfelfogás túlhaladottságát, egy új korba való átmenet minden problémáját. Ezért sem lehet a reneszánsz kialakulását pusztán az antik kultúra újjászületésére redukálni. Bár a hatás kétségtelenül sokoldalú és hasznos volt. A középkorból kinövő minőségileg más társadalmi rend törvényszerű fejlődésének eredményeképpen alakult ki az új műveltség.

A reneszánsz az európai társadalmi fejlődés olyan meghatározott korszaka, amelyre a kapitalista viszonyok, a tőkés árutermelés kialakulása, a manufaktúrák létrejötte, az ipar és kereskedelem fellendülése volt a jellemző. A feudális függőség alól felszabadult városokban pedig megjelenik az új osztály, a polgárság, amely első számú hordozója lett az új kultúrának.

A reneszánsz kialakulása, talán jobban, mint bármely más művészeti stílus elterjedése, szorosan nemzeti formák kö-

zött ment végbe.² Itáliában fejlődtek ki először azok a gazdasági-társadalmi alakulatok, amelyek lehetővé tették a humanista gondolkodás és a reneszánsz művészet létrejöttét. A kapitalista termelés csirái az itáliai városokban jelentek meg először, évszázadokkal megelőzve a többi európai államot. Érdemes megfigyelni, hogy a római birodalom bukása után a félszigeten a városok fejlődése - bármennyire is visszaesett 476 után - végeredményben folytonos volt. Ezekben a városokban - Firenze, Genova ill. Velence - a kisárutermelés és kereskedelem viszonylag korán vette fel a tőkés jellemzőket. Ugyanakkor a félsziget politikai széttagozottságából következik, hogy a kapitalista fejlődés nem lehetett egységes. A XIV. századtól kezdve a kapitalista fejlődés klasszikus példája Firenze városa, amely éppen ennek köszönhette a reneszánsz kultúra- és humanista műveltség terén betöltött központi szerepét egészen a XVI. századig.³

A prekapitalista termelési mód megjelenése tehát a magyarázat arra a kérdésre, hogy miért éppen Itáliában született meg a reneszánsz.

A reneszánsz létrejöttében a gazdasági tényező mellett, sőt azzal szoros kölcsönhatásban nem elhanyagolható szellemi áramlatok is segítették az új korszak felvirágzását. Már szó volt arról, hogy kétségtelenül gazdag és tudatos volt az antikvitásból való merítés. Jelentős tényező volt a középkori eretnekmozgalmak hatása is az emberközpontú világnézet kialakulására és a vallásos hit megingására.

Az első nagyobb eretnekmozgalmak már igen korán, a XI. században megindultak. A XII. század táján egyre inkább szaporodó mozgalmakat azután mind nehezebb figyelemmel kísérni, sőt megkülönböztetni, mivel önálló, specifikus tartalmi je-

gyekkel nem nagyon rendelkeztek, hiszen a legkülönbözőbb mozgalmak tanai - a külföldről eredőket is beleértve - keveredtek, asszimilálódtak. Fel kell figyelni arra, hogy "ezek a mozgalmak...főként szervezeti kérdésben szállnak szembe a római egyházzal s néhány, nem a katolicizmus lényegét érintő dogmatikai kérdésben".⁴

A XII. század második felétől azután Itália-szerte fellángoltak azok az eretnekmozgalmak, amelyek esetében nem részletkérdésekről volt már szó: az egyház egész rendszere ellen irányultak. Feltűntek a mindennapi élettel, a városok politikai, gazdasági helyzetével jobban harmonizáló, ha úgy tetszik evilágibb vallásosság igényének jegyei.

A különféle eretnekmozgalmak áttekintése, tartalmi vonatkozásainak ismertetése most nem feladatunk. Csupán a ferences mozgalommal kívánunk foglalkozni néhány mondat erejéig, lévén a korszak kétségtelenül legjellemzőbb, legnagyobb hatással és eredménnyel bíró jelensége.

A lényegében eretnek eredetű ferences mozgalom kialakulását tekintve túlnyomórészt a városokhoz kötődött, bár a társadalom minden rétege képviseltette magát Assisi Ferenc személyéhez kapcsolódva. Jóllehet a "mozgalomnak nem is annyira az ő személye, mint inkább az őt követő tömegek adtak forradalmi jelleget".⁵ A mozgalom mindenesetre nemcsak a kiszákmányolt tömegek tiltakozását fejezte ki. Lényegét tekintve új tartalmat adott magának a vallásnak és ezzel a rugalmasabb, individuálisabb vallásossággal tágabb teret, nagyobb mozgásszabadságot engedve a gyakorlati, szellemi és érzelmi életnek. A ferences mozgalom legalizálása az egyház részéről önvédelem volt: csak így tudta elkerülni, hogy széles néprétegek elpártoljanak tőle. Kénytelen volt nem egy dogmatikus

és gyakorlati-szervezeti kérdésben engedményt adni. Mindenesetre a polgárság így megtalálta az elméleti, gyakorlati kibontakozásának megfelelő vallási formát, az egyházzal való együttélés lehetőségét. A maga módján ez is reformáció volt. A ferences mozgalom olyan egyedi történelmi-társadalmi helyzet terméke volt, amely viszonylag rövid ideig maradt fenn eredeti formájában. A mozgalom további sorsa témánk szempontjából közömbös. A lényeg az, hogy képes volt az egyház megbonthatatatlannak hitt dogmarendszerén rést vágni, előfutárként kedvező talajt biztosítva a későbbi merész előretörések számára.

Ettől az időtől kezdve a polgárság számára az egyház kezd csak politikai probléma lenni. A megváltozott vallásosság következtében fokozatosan kialakuló új etikai normák olyan specifikus viszonyt alakítanak ki az egyház és a polgárság kapcsolatában, amelyet a szükség és a pillanatnyi érdek határoz meg.⁶ Ebből következik számos olyan dogma elvetése, amely akadályt emelt a gyakorlati élet előtt. Egyre nagyobb érdeklődéssel fordultak az emberi tevékenység felé, amely visszahelyezte jogaiba a természetes érdeklődést a világ és dolgai iránt. Az egyre nagyobb intenzitással meginduló kereskedelem mind távolibb égtájak felé vonzotta az evilági életben boldogulni, meggazdagodni vágyó polgárt.

A fentiekből következik, hogy az új világkép kialakulása - az eretnek mozgalmakon túl - nem kis mértékben köszönhető már a XII.-XIII. század folyamán meginduló keleti utazásoknak.⁷ Az utazások célja elsősorban anyagi érdekekkel magyarázható. A keleti fűszerek, arany, drágakő, luxuscikkek beszerzésére irányuló utak közben azonban az utazók, kereskedők akarva-akaratlan bopillantást nyertek egészen és alap-

jában más vallású és erkölcsű népek életébe. Jóllehet e kereskedő réteg formálisan még megőrizte vallását, keresztény hitét, de foglalkozása és így életmódja teljesen másfajta embert követelt, mint amilyen az aszkéta, a túlvilági remények által minden evilági örömtől megfosztott ember volt. Hivatásuknál fogva a realitáspkból kellett kiindulniuk. Ezek a realitások pedig azt bizonyították, hogy a vak hit helyett saját okosságában, találékonyságában, erejében és józan eszében kell bízni.

Mivel a Közel-, majd a Távol-Keletre utazó kereskedők nem voltak már fanatikusán vallásosak, nem érte őket meglepetésszerűen és nem is sújthatta le őket annak a sokféle vallásnak, így erkölcsi normának a létezése sem, amelyekkel útközben találkoztak.

Az "egyetlen vallás" hit megdőlésétől elméletileg nincs messze az "egyetlen egyházfő", a pápa csalhatatlanságának megkérdőjelezése. Ez a lépés, legalább is határozott formában még sokáig váratott magára. Ennek ellenére az új, szabadabb világkép kialakulásában fontos tényező volt a hit megrendülése.

A lényeg az, hogy az új gondolkodásmód az észre apelál, keresik az ok-okozati összefüggéseket. Nem a feltétlen engedelmesség az életideál, hanem a racionálisan gondolkodó, tervező, alkotó Ember. A világnézet ilyen átalakulása figyelhető meg - számos ellentmondásával együtt - a XIV.-XVI. században, a reneszánsz korában.

A természet jelenségeit kezdték megfigyelni, leírni, majd később magyarázni. Ez a lassú folyamat vezetett - a vallásos hit megrendülésével párhuzamosan - a természettudományos gondolkodás kialakulásához. Az első jelentős lépést e



tekintetben az arab filozófia, különösen az averroizmus térhódítása jelentette. Amikor a "veritas duplex" elve bevonult a köztudatba, ez egyet jelentett a tudományos gondolkodás jelentőségének elismerésével és a vallás mellé helyezésével. Ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy a reneszánszban az új világnézet és emberideál valódi hordozója elsősorban a művészet és bizonyos fokig az irodalom mert virágzásuk századokkal előzi meg a tudomány fejlődését. A művészet célja a természet és benne az új emberideál ábrázolása. A kézművességtől véglegesen elváló művészeteket nagyszerű, műveikkel halhatatlanságra aspiráló, tehetségüket fenn hirdető művészegyénségek művelik. A tökéletességre törekvő művészek kezdeményezései pedig nem egy esetben a tudományok egy-egy ágának adtak kezdő lökést. Gondoljunk csak Leonardo és több nagy művész anatómia terén kifejtett korszakalkotó munkásságára.

A filozófiai gondolkodás, a humanizmus, az evilági élet dicsőítése, a tudományos gondolkodás kezdetei, a művészi kifejezés újszerűsége magától értetődően megváltoztatták az emberek viszonyát ahhoz a kérdéshez, hogy mi végből élnek is a világon? A célt Tansillo "Vendemmiatoré"-jában a következőképpen jelöli meg:

Lassate l'ombre ed abbracciate il vero,
non cangiate il presente pel futuro:
anch'io d'andare in ciel già non dispero,
ma per viver piú lieto e piú sicuro,
godo il presente e del futuro spero;
così doppia dolcezza mi procuro,
ch'avviso non saria d'uom saggio e scaltro
perdere in ben per apettarne un altro. 8

Természetesnek tűnik az is, hogy ugyanez a ma már alig olvasott szerző vallásos hangulatú sorokat is írt. Micsoda ellentét!

De vonatkoztassunk el a maga korában népszerű Tansillo-tól! Vajon melyik mutatja a valós életérzést? A mélyen vallásos versek tömege, vagy az élet szépségét magasztaló költemények? Nem is annyira a válasz a lényeges, hanem a tény, hogy a kérdés egyáltalán felmerülhetett a kialakult új gondolkodás talaján, annak az új gondolkodás- és viselkedésmódnak a talaján, amely Dante óta egyre nagyobb erővel támadta az emberi érzéseknek, gyakorlati tevékenységnek gátat emelő középkor szellemét.

II. Politikai viszonyok a XVI. századi Itáliában

A Quattrocento az olasz városállamok belső megerősödésének időszaka volt. Gyakorlatilag a politikailag és gazdaságilag legerősebb öt nagy köztársaság, fejedelemség, királyság illetve a pápai állam - Firenze, Velence, Milano, Nápoly és Róma - döntött a félsziget sorsa felett, úgyelve arra, hogy a közöttük kialakított egyensúly fel ne bomoljon. Az öt nagy állam mellett seregnyi kisebb köztársaság, fejedelemség létezett még, amelyek viszont nem igen szólhattak bele Itália történelmének alakításába.

A városok egymás közötti viszonyát az állandó bizonytalanság jellemezte. Az általános egyensúlyt nem a békeszeretet tartotta fent, hanem a gyanakvás, a féltékenység. Az olasz államok egymást követő ligái végül is eredménytelenek marad-

tak. Ideig-óráig tudták csak fenntartani a belső egyensúlyt ezek a mindenkor zsarnoki, nepotisztikus, tehát egyéni célokat szolgáló ideiglenes szövetségek.

Európa-szerte nagy hírnévnek örvendtek az olasz államférfiak, condottierék ügyességük, ravaszságuk miatt. A korabeli olasz politikai életben azonban ügyességük ügyeskedéssé, fondorlatossággá fajult. Nemzeti öntudat, távlati célok megvalósítására irányuló tett, céltudatosság hiányában a történelmet alakító erők célja az öncélú hatalom megtartása ill. növelése volt, figyelmen kívül hagyva a szükségszerű nemzeti feladat megvalósítását: az egységes Olaszország megteremtésének gondolatát.

Amíg a szomszédos Franciaország, Spanyolország egységes állam volt, erős uralkodói kézben, nagy létszámú hadsereggel, addig Itáliára a már említett széttagoltság, belső ellenségeskedés volt a jellemző. Lorenzo de' Medici ügyes politikai érzékkel ugyan viszonylagos nyugalmat teremtett, 1492-ben bekövetkezett halálával Itália helyzete tovább romlott.⁹ A fejedelmek idegen "segítségért" sem riadtak vissza. Céljaik eléréséhez külföldi uralkodóktól kértek és kaptak segítséget.

Igy azután érthető miért és hogyan nyílt meg az út az idegen beavatkozás előtt. Franciaországnak vagy Spanyolországnak még homályos ürügyet sem kellett keresnie ahhoz, hogy a XV. század végétől kezdve periódikusan végigdúlják Itáliát.

Az 1494. esztendő VIII. Károly francia király hadjáratának éve a nápolyi királyság ellen, Lodovico il Moro beleegyezésével. A hadjárat végül is nem várt események sorozatát zúdította az olasz városállamokra.¹⁰

A századforduló és az azt követő évek Cesare Borgia hadjáratának kora. Apja, VI. Sándor hathatós támogatásával

egymás után hódította meg a kisebb nagyobb városokat, fejedelemségeket. Nemcsak csapatai, szövetségesei segítségével ért el sikereket, hanem hirhedt kegyetlenségével is. Legyilkoltatott, megmérgeztetett mindenkit, aki csak - akár potenciálisan is - útjába került. Ennek ellenére, ha átmene tileg is, sokan benne látták a Dante óta napirenden lévő kérdés, az egyesítés problémájának megoldóját.¹¹

Cesare Borgia halála után /1507/ továbbra is az "örök" ligák egész sora követte egymást. A résztvevők természetesen ugyanazok voltak: Velence, Firenze, Milano, Róma, Nápoly és az idegen hatalmak a bekapcsolódott német császárral együtt, mindig a pillanatnyi helyzetben előnyösnek tűmő felállásban.

Az 1516-ban trónra lépő I. Ferenc és az 1519-ben megkoronázott V.Károly császár között lévő ellenségeskedés szinte állandó szintere Itália volt. Az idegen beavatkozás teljesen megváltoztatta a félsziget politikai, társadalmi, kulturális arculatát.

1521-ben kezdődött el közöttük az a háború, amelynek Itália szempontjából egyik legszomorúbb eseménye 1527 május 6.-án következett be. A franciák ellen egyesült német-spanyol seregek elfoglalták Rómát, ahol kegyetlen erőszakosságokat, rablásokat követtek el. A "sacco di Roma" négy napig tartott.

1527 egyébként az az esztendő, amelyet, ha képletesen is, a reneszánsz kultúra visszahozhatatlan alkonyának tekinthetünk, elsősorban az ezt követő politikai események miatt: 1530-ra az egész félsziget Velence kivételével¹² idegen uralom alá került. A megrekedt kapitalista fejlődés, Itália re-feudalizálódása következtében a társadalmi fejlődés elakadásával következett be az a tragikus társadalmi és egyéni konfliktusokkal terhes új időszak, amely a művészetekben is érez-

tette hatását. Bár a művészet viszonylagos önfejlődése miatt még születik egy-két reneszánsz remekmű, ennek ellenére általánosan jellemző a tartalom és forma ez utóbbi javára történő eltolódása. Ez az új művészeti stílus, amely a reneszánszon belül a kifinomult formai megoldásokat részesíti előnyben: a manierizmus. A rövidesen fellépő ellenreformáció és kora pedig már a barokk stílusjegyeiben találja meg művészi kifejeződését.

Ennek a mozgalmas korszaknak volt szülöttje Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti és Benvenuto Cellini, akiknek különböző, kivételes egyéniségén, életvitelén, művészetén és irodalmi munkásságán keresztül bepillantunk a XVI. századi reneszánsz mozgalmas világába.

Jegyzetek

1. Engels: A természet dialektikája, Budapest, Szikra, 1950. 9.
2. Ez a magyarázata az olasz és az északi reneszánsz kialakulása között eltelt viszonylag hosszú időnek ill. a két reneszánsz között fennálló tartalmi és formai különbségeknek.
3. Ismert politikai és történelmi okok miatt a Cinquecentóban Róma veszi fel az "itáliai kultúra központja" megtisztelő címet, bár Velence szerepe sem elhanyagolandó: éppen a XVI. század első fele a velencei és egyben a az egész itáliai reneszánsz festészet csúcspontja. Bellini, Giorgione, Tiziano, Lotto, Tintoretto, Veronese - hogy csak a legnagyobbakat említsük - tevékenysége fémjelzi a kort.
4. Sallay Géza: Eretnekmozgalmak és az olasz comunális polgárság vallásos krízise a Trecento végéig, /Renaissance tanulmányok, Budapest, Akadémia, 1957. 22./
5. Sallay Géza: Eretnekmozgalmak és az olasz comunális polgárság vallásos krízise a Trecento végéig, /Renaissance tanulmányok, Budapest, Akadémia, 1957. 23./
6. A viszony jellege természetesen függ attól is, hogy a polgárság milyen rétegeről van szó, hiszen a polgárságot érintette legjobban a társadalmi differenciálódás.
7. A Kelet iránti érdeklődés fokozódásához hozzájárultak a keresztes hadjáratok is.
8. Luigi Tansillo: Vendemmiatore /Fortunato Rizzi: L'anima del Cinquecento e la lirica volgare, Milano, Fratelli

Treves Editore, 1928. 136-137./

9. "La funzione di Lorenzo é importante per ricostruire il nodo storico italiano che rappresenta il passaggio da un periodo di sviluppo imponente delle forze borghesi al loro decadenza rapida... Lo stesso Lorenzo può essere assunto come "modello" della incapacità borghese di quell'epoca a formarsi in classe indipendente e autonoma per l'incapacità di subordinare gli interessi personali e immediati a programmi di vasta portata" /Antonio Gramsci: Quaderni del carcere, Torino, Einaudi, 1975. 1831./
10. Például Firenzében a Mediciek után Savonarola fellépése.
11. Gondoljunk csak Macchiavellire, aki a "Fejedelem" megírásakor egy Cesare Borgia-szerű, erkölcsi gátlásoktól mentes, tehetséges emberben kereste Itália megmentőjét. Sőt a békés Leonardo da Vinci hadmérnökként dolgozott Borgia mellett.
12. A Velencei Köztársaság maradt az egyetlen erős és független állama Itáliának. Úgyes, bár önző politikáján, diplomáciáján túl kereskedelmi, gazdasági alapjainak köszönhette ezt. A korábbi századok folyamán felhalmozott gazdagság és a hagyományos "mérleg"-politika még évszázadokon keresztül biztosította Velence önállóságát.



LEONARDO DA VINCI



Nincs még egy olasz, akiről annyit irtak volna, mint Leonardo da Vinciről, a reneszánsz kimagasló géniuszáról. Ezért nem könnyű róla írni, hiszen mi újat lehet még hozzátenni a könyvtárnyi monografiához, tanulmányhoz, amelyek szinte minden szempontból megvilágították már e kivételes egyéniséget, mindenféle tevékenységét, magyarázták azt, ami megfoghatatlan.

Elsősorban a sokoldalúság az, ami mindenkit megragadott és amire a különböző korok a legkülönbözőbb módon próbáltak választ találni. Nincs most mód arra, hogy e nézetek ismertetésére kitérjünk. A reneszánsz ember és kor eszménye a homo universalis volt. Az egyetemes ember feltételeinek azonban nagyon sokan megfeleltak Leonardo előtt és után is. A reneszánsz sokoldalúság kérdése mindenesetre kevésbé bonyolult probléma, mint ahogy azt a korábbi századokban hitték. Számos marxista igényű, reneszánszszal foglalkozó tanulmány idézi Engelsnek azt a nagyon ismert, már-már elcsépelet kijelentését, miszerint a reneszánsznak a tudás, a művészet óriásaira volt szüksége és óriásokat is nemzett. Tény, hogy a középkor szellemi sivárságából kinőtt új korszak tág teret biztosított az egyén intellektuális, művészi felemelkedéséhez.

Ugyanakkor figyelembe kell venni azt is, hogy a XIV-XVI. században a tudományok, a művészetek még nem váltak annyira szét, nem differenciálódtak, mint napjainkban. A tudományok fejlődése még alacsony szinten állt, nem volt nehéz elmélyülni egyszerre több tudományágban egy-egy kiváló embernek. A művészeknek is érteniük kellett többé-kevésbé a társművészetekhez. Nem véletlen tehát, hogy egy jó építész egyben elsőrangú szobrász is volt, vagy kiváló festő. Nemcsak Leonardoról jegyezték fel, hogy értett a zenéhez, Giorgionéval kapcsolatban is említést tesz Vasari a velencei festő nagyszerű lantjátékáról. A Louvre-ban látható Ve-

ronesenek a "Kánai menyegző" című híres festménye, amelyen együtt zenél Tintoretto, Bassano, Veronese és Tiziano. Nem szabad messzemenő következtetéseket levonni e festmény kapcsán, mégis jó példaként említhető ez az alkotás a művészek együttélésére, szoros kapcsolatára. A művészek mindenesetre sok mindenhez értettek, így a homo universalis eszménye nem volt elérhetetlen. Ugyanakkor egységes embereszményről nem beszélhetünk még a reneszánsz homo universalisának kapcsán sem, mert konkrét embereszmények /vagyis a létező emberek eszményített képének/ rendkívüli gazdagsága tárul elénk. Hiszen ideálként fogható fel Lorenzo de' Medici, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Michelangelo, sőt még Cesare Borgia is, pedig mennyire különböző egyéniségek voltak!

De visszatérve Leonardohoz, anélkül, hogy érdemeit csorbítanánk feltétlenül figyelembe kell venni a fenti tényeket is, amikor sokoldalúságáról beszélünk. Bár zsenialitását csak korunk tudja igazán felmérni, amikor számos tudományos megsejtése, találmánya utópiából valósággá válik.

Leonardo da Vinci 1452-ben született a Firenze melletti Vinci községben. Gyermekkoráról keveset tudunk. Egyrészt törvénytelen származásával /ami akkoriban ugyan nem volt szégyen/ és korán megnyilvánuló tehetségével magyarázható, hogy apja, a firenzei polgár, jegyző, Verrocchio műhelyébe adta festőinasnak a 14 éves Leonardot. Ettől kezdve 30 éves koráig Firenzében élt.¹ Ebből az időszakból számtalan rajz /tanulmányok, vázlatok, karikatúrák, tájképek, technikai berendezések terve/ maradt fenn. Verrocchio ez időből származó festményein is felfedezni vélik Leonardo

keze, illetve ecsetje nyomát. Önálló munkái közül a Háromkirályok szinte az egyetlen hiteles alkotás, az is befejezetlen. Ma az Uffizi képtárban látható festmény vázlatos, olykor éppen csak néhány vonással jelzett, szintelen részleteivel együtt is megkapó. A képen a leonardoi festésmód minden ismerve fellelhető. Leonardo a legapróbb részletekig előkészítette - tanulmányokkal, vázlatokkal - a festést. Az alakoktól hemzsegő képen a legkülönbözőbb emberek, mozdulatok és érzelmek láthatók, néhol csak sejthetők.

Fantasztikus műszaki tervek már akkoriban foglalkoztatták. Autodidaktaként egyre inkább pótolta hiányos ismereteit, bár ezek az ismeretek nem kis mértékben tértek el a kor tudósai által hirdetett tudományos nézetektől. Matematika, térképészet, mérnöki tervek, folyamszabályozás és számtalan más "apróság" kötötte le figyelmét.

Lorenzo de' Medici, minden művészet nagy pártfogója, semmiféle megbízatást nem adott Leonardonak, minden bizonynyal nem is ismerte Leonardo ezirányú tevékenységét. Nem is ismerhette, hiszen kész, nagyhatású művel ekkoriban nem jelentkezett a Verrocchio-tanítvány. Kellemes társasági emberként, ünnepségek rendezőjeként ajánlotta őt Lorenzo a milánói Sforzák udvarába.

Maga Leonardo da Vinci is írt bemutatkozó-ajánló levelet Lodovico il Moronak, amikor 1483-ban végleg elhatározta, hogy elhagyja Firenzét. Pontokba szedve sorolja fel ebben a levélben mi-mindenre képes, mivel tudná szolgálni a herceget. Érdekes megfigyelni a Leonardo által felállított sorrendet: 1. Ho modi de ponti leggerissimi e forti, e atti a portare facilissimamente... 2. So in la obsidione de una terra toglier via l'acqua de' fossi... 3. ...ho modi di rui-

nare omni rocca o altra fortezza... 4. Ho ancora modi de bombarde comodissime e facile a portare... 5. ...ho modi de molti instrumenti attissimi da offendere e difendere; 6. ...ho modi per cave e vie secrete e distorte fatte senza alcun strepito per venire ad un certo /luogo/ e disegnato, ancora che bisognasse passare sotto fossi o alcuno fiume. 7. ...faró carri coperti, sicuri e inoffensibili..."² Mindezek után csak a tizedik pontban tesz említést arról, hogy "In tempo di pace credo soddisfare benissimo a paragone de onno altro in architectura, in composizione de edifici e pubblici e privati... conducero in sculptura di marmore, di bronzo e di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare a paragone de onni altro e sia chi vuole. Ancora si poterá dare opera al cavallo di bronzo, che sará gloria immortale e eterno onore... de la casa Sforzesca."³

Elsősorban tehát hadimérnöknek, a hadtudományokban jártas egyénnek tüntette fel magát. Minden bizonnyal nagy szerepet játszottak ebben a körviszonyok is. Végül is fantasztikus vagy akár kivitelezhető terveiből semmi nem valósult meg, hadigépei nem jutottak túl a mégoly pontos vázlatokon. Lodovico il Moro nem volt hadvezér, inkább diplomataként igyekezett sikereket elérni. Kérkedő kényúr volt, a kinek bizonyára hízelt, hogy Leonardo személyében ilyen sokoldalú emberrel is emelheti udvarának fényét. Egészen más jellegű feladatokkal bízta meg tehát. Az ajánlólevélben már említett lovasszobor agyagmintája elkészült ugyan, de a kiöntésre már nem került sor, bár a terv 16 évig foglalkoztatta Leonardot. A herceg udvarában elmés mulattatásaival, mechanikai mutatványokkal, színpadi díszlet- és jelmeztervekkel hasznosította magát.

Közben megrendelésre főleg Madonna-képeket festett, kisebb megbízásoknak tesz vagy nem tesz eleget. Milánóban kezdett hozzá a Sziklás Madonnához is. A szerződésben kikötött nyolc hónap helyett azonban közel 20 évig dolgozott a képen, ill. a mű két változatán.

Milánóban is fantasztikusnak tetsző építészeti, városrendezési tervek foglalkoztatták. Szinte lehetetlen felsorolni mindazt a különféle mechanikai, művészeti, tudományos elképzelését - akár csoportosítva is - amelyket figyelemre, sőt megvalósításra méltatott, rajzban bőséges kép- és szövegmagyarázattal ellátva. Alig van olyan területe a mechanikának, technikának, amely ne ragadta volna meg Leonardo képzeletét: a csatornaépítéstől a posztóvágó gépen át a bűvárruháig szinte mindennel foglalkozott. Lodovico Sforza azonban továbbra is csak az udvari Ünnepségekkel kapcsolatos teendőkkel bízta meg. Sem feltalálóként, sem festőként nem számít rá. Való igaz, nagyszabású tervei, elképzelései, állhatatlan, mindig újra vagy még soha nem volt-ra vágyó fantáziája miatt a művészi, festői tevékenység háttérbe szorult, bár Vasari utal arra, hogy a festészetet soha abba nem hagyta.

Leonardo da Vinci Milánóban eltöltött éveivel kapcsolódik minden művészi munkája közül a legimpozánsabb, a híres és befejezett Utolsó vacsora megfestése. Leonardo ugyan egyházi értelemben hitetlen volt, a vallás külső formái teljesen idegenek voltak számára, mégis paradox módon, a kereszténység egyik legismertebb képévé vált a Cenacolo.

Leonardo a legapróbb részletekig kidolgozta a freskót /Krisztus arca kivételével/: "...a műnek minden apró részlete hihetetlen gondosságról tanuskodik. Az asztaltartitón még

a szövet fonalai is ki vannak dolgozva, úgy, hogy az igazi vászon nem mutatna valóságosabb képet".⁴ Sajnos az idő múlása, a helyiség klímája és főleg a rosszul megválasztott, nem hagyományos festési eljárás /itt is Leonardo kísérletező kedve nyilvánult meg/ miatt rövidesen mállani kezdett a festék.⁵

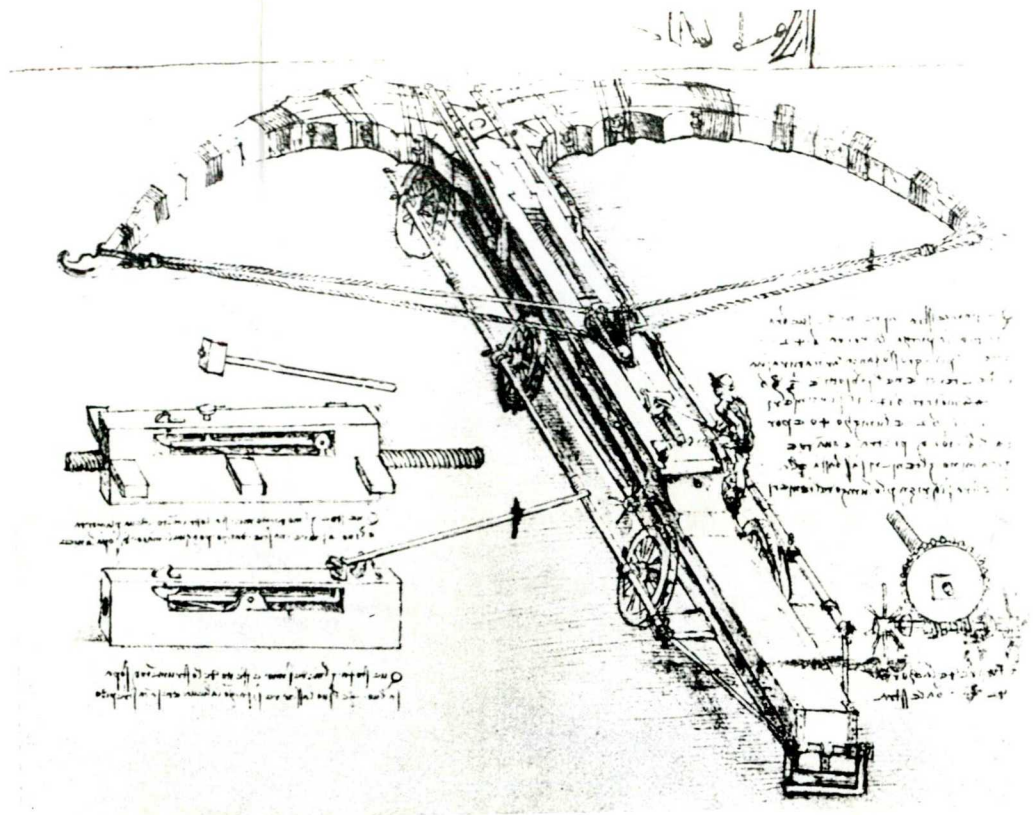
Ebben az időben kezdte el feljegyezni nézeteit a festészetről, a művészetek közötti versengésről.

Leonardo da Vinci 1499-ben hagyta el Milánót. Isabella d'Este udvarában töltött rövid idő után Velencében köt ki. A Signoriának úgy látszott nagy szüksége van a haditechnikában jártas Vincire, aki magasba röppenő fantáziájával csak úgy ontja a terveket: védőmű berendezéseket, zsilipeket, robbanó hajókat, nautikai fegyvereket, tengeralattjárót rajzol, tervez. Ezernyi gondolata ugyan papírra vetett álom maradt csak, megvalósításukra Leonardo korában nem volt mód. Végül is Velencében sem járt szerencséivel grandiózus terveivel.

1500 tavaszán Leonardo szülőföldjén, Firenzében van. Közel 20 esztendőtt töltött távol a várostól. Lorenzo de' Medici derűs, életszerető városa nem a régi már. Új, egészen más művésznemzedék nőtt fel, a régiek is megváltoztak: Botticelli a pasztell árnyalatú Primavera vagy a Nascita di Venere óta szigorú, kemény képeket fest.

Leonardo Firenzében festi a Szent Anna harmadmagával című képét, amely, mint legtöbb műve, befejezetlen maradt. Anna figurája a legbefejezettebb valamennyi alak között. Arcán az a nyugodt, szoborszerű derű látható, az a "leonardói" mosoly, ami annyira jellemző a művész Madonna-ábrázolásaira.

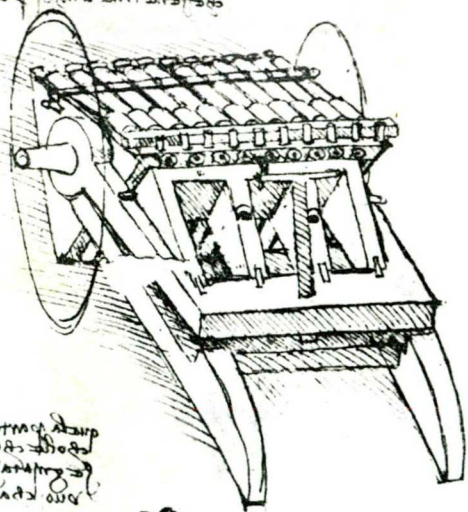
A következő állomás Leonardo da Vinci életében Cesare



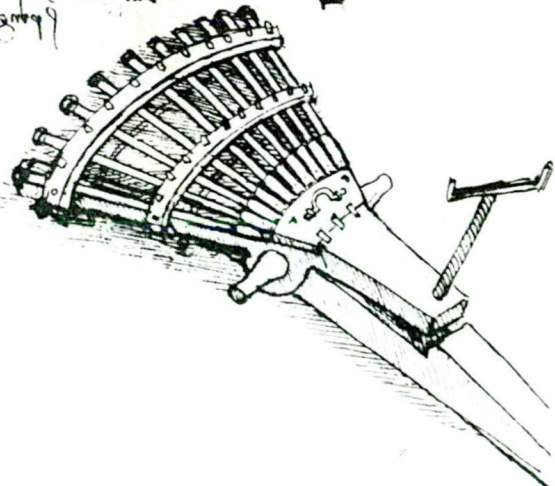
Agyútalpra helyezett óriás-szamszerij

„Orgonaágyú” és „legyezőágyú”,
amelyek a modern gyorstüzelő
és rakétafegyverek
utópikus elképzelései.
De alapelv tekintetében
még a XIX. századi gépfegyverek
se haladták túl
Leonardo elgondolását

Handwritten notes in a cursive script, likely a transcription of the text on the left.



Handwritten notes in a cursive script, likely a transcription of the text on the left.



ÁGYUTERVEK

Borgia tábora. Leonardo az olasz reneszánsz leghíresebb egyénisége, Cesare Borgia talán a leghírhedtebb. Leonardo az ő szolgálatába állt hadimérnökként. Térképeket készített, új hadigépeket szerkesztett, azután amilyen lelkiismeretfurdalás nélkül hagyta el korábban szülőhazáját a Borgiaért, ugyanolyan szenvtelenül ment el tőle, visszatérve Firenzébe, ahol a köztársaság hadiszakértője lett.

Természetes, hogy egyéb problémák is foglalkoztatják. Ezek közül legkitartóbban az ember repülésének gondolata nyugtázta le: a madarak repülését régóta figyelte, vizsgálat tárgyává tette szárnyaik struktúráját és még Firenzében felvázolta a madarak röptéséről írandó tanulmányának tervezetét. A szárnyak szerkezetéről pl. a következőket állapítja meg: "Farai l'anatomia dell'alie d'uno uccello, insieme colli muscoli del petto motori d'esse alie. El simile farai dell'omo, per mostrare la possibilità che è nell'omo a volersi sostenere infra l'aria con battimento d'alie".⁶ Leonardo fedezi fel elsőként, hogy a repülés mechanikai probléma.

E második firenzei korszakában festette meg nemcsak a leonardoi művészet, de talán az egyetemes festészet leghíresebb darabját, a Mona Lisát, Francesco del Giocondo, gazdag firenzei patricius feleségének portréját. Négy évig dolgozott a képen. A kortársak is feljegyzik, milyen egyéni módszerekkel alkotott, még a modell szórakoztatására is volt gondja: "...miközben a hölgyet festette, mindig hívott valakit, aki énekelt vagy muzsikált, folyton bohócokat tartott, hogy felvidítsák a modellt, hogy elűzzék komolyságát...".⁷

Mona Lisa mosolyáról tanulmányok, versek, novellák születtek, annyira megragadta az utókor képzeletét,⁸

De igazságtalanok lennénk, ha nem jegyeznénk meg,



hogy már megfestése után nagy volt a kép hire. Másolatokat készítettek róla és még Raffaellot is megihlette a jellegzetesen leonardoi kompozíciójú és színvilágú csodálatos alkotás.

Az Anghiari csatát a Palazzo Vecchio nagytermének falára szánták, Michelangelo freskóját a szemben lévő falra. Nagy rivalizálás indult meg a két kimagasló szellem között. Mindössze a freskók kartonjai készülnek el, a freskók kezdeti állapotukban abbamaradtak. /később Vasari középszerű alkotásaival borították a falakat./ Mindkét karton viszont óriási hatással volt a kortársakra. Sajnos rövidesen ezeknek is nyoma veszett és csak másolatokból érzékelhetjük-Leonardo és Michelangelo teremtményeinek tehetségét.⁹

A Mona Lisával és az Anghiari csatával véget is ért Leonardo firenzei korszaka, de egyben a jelentős alkotások korszaka is. Tudományos kutatások terén - ekkoriban főleg anatómiával foglalkozik - tett még néhány lépést. A nyughatatlan vándorlás évei következtek: a francia király, XII. Lajos szolgálatába lépett udvari építészként és festőként, de eközben három évet Rómában is töltött /az akkori politikai viszonyok folytán a franciákkal szembenálló Rómában/, majd pár hónapra visszatér Firenzébe /ahol a Battistero Rustici-féle bronzszobrainak kivitelezésében segít/. Itt támadt az az ötlete, hogy vázlatait, feljegyzéseit rendszerezze: "Cominciato in Firenze in casa Piero di Braccio Martelli addì 22 di marzo 1508. E questo fia un raccolto senza ordine, tratto di molte carte, le quali io ho qui copiate sperando poi di metterle alli lochi loro, secondo le materie di che esse tratteranno. Credo che, avanti ch'io sia al fine di questo, io ci arò a riplpcare una medesima cosa più volte;

sì che, lettore, non mi biasimare, perché le cose son molte, e la memoria non le può riservare e dire: questa non voglio scrivere perché dianzi la scrissi; e s'io non volessi cadere in tale errore, sarebbe necessario che, per ogni caso ch'io ci volessi copiare su, per non replicarlo, io avessi sempre a rileggere tutto il passato, e massime stante con lunghi intervalli di tempo allo scrivere da una volta all'altra".¹⁰

Végül is a rendszerezésre nem került sor. Milánóba visszatérve utolsó képein dolgozik tanítványaival. Ekkor készülnek a Bacchus és a Keresztelő Szt. János lágy, nem-nélküli alakjai. Hermafrodita vonások egyébként Leonardo nőalakjain is felfedezhetők. A szigorú száj - a mégoly megkapó mosoly ellenére - a kissé férfias vonások elárulják Leonardo idegenkedését a női nemtől.¹¹

Való igaz, hogy magánéletéről nagy ritkán jegyzett fel valamit, mindenesetre még célzást sem találunk a másik nemmel való bármilyen kapcsolatára. Így vagy úgy, el kell fogadnunk ezt is, mint a leonardoi egyéniség sajátját, ahogy Michelangelo, Caravaggio, Sodoma és számos más nagy művész esetében tesszük.

A már korábban említett római tartózkodás nem volt szerencsés Leonardo, a művész számára. Akadályozta Leonardo, az egyetemes ember mindig újat megismerni vágyó, kísérletező kedve. X. Leo pápa nem ismeri fel Vinci géniusát, ő csak azt látja, hogynem tudna úgy dolgozni, mint a pápai udvar többi művésze. Vasari idézte ezzel kapcsolatban a pápa mondatát, amely a kortársi értetlenség tipikus példája is lehetne: "Ó, hát ez az ember semmire se jó, hiszen még hozzá se kezdett a műhöz, s máris a befejezésén gondolkodik".¹²

Leonardo da Vinci figyelmét anatómiai, botanikai kutatások kötötték le. Rómát elhagyva, élete utolsó állomására érkezik, Franciaországba. I. Ferenc Amboise mellett, nem messze a királyi palotától, egy kis kastélyt enged át az idős művésznak. Leonardo alkotó gondolatai ismét messzire kalandozhattak, bár udvari ünnepek rendezésében is részt vett.

Utolsó rajzai egyikén egy távolba tekintő, merengő öregembert ábrázolt, talán saját magát. 1519. május 2.-án halt meg. Ahogyan életében legendákat szöttek alakja köré, halála is legendás. Vasari azt állítja, hogy a keresztény vallással kapcsolatos tudnivalókat - amelyeknek a megismerését életében elmulasztotta - igyekezett volna utolsó éveiben bepótolni. Állítólag a király karjában halt meg, miután beismerte, "hogy nagyon megsértette a Jóistent és a földi embereket, mert művészként nem úgy dolgozott, ahogyan kellett volna".¹³

Aki mélyrehatóan tanulmányozza Leonardo életművét, eszméit, furcsának találná, hogy halálos ágyán ki akart volna békülni az egyházzal, amelynek eszméivel egész életén át, minden gondolatával szemben állt. Arról nem is szóva, hogy Leonardo halálakor I. Ferenc - történelmi tény - nem is tartózkodott Amboise-ban.

Mindenesetre a Vasari által elmesélt utolsó óra minden valóságatlansága ellenére bizonyítja, hogy amár a kortársak milyen nagyra becsülték Leonardo da Vincit, az Utolsó vacsora és a Mona Lisa festőjét.

Richard Friedenthal jegyzi meg, hogy Leonardo bár "szolgált Firenze városát és Lodovico il Morót,... a Velen-

cei Köztársaságot és a Borgiákat, szerencsét próbált a oá-pai udvarnál, felajánlotta szolgálatait a török szultánnak, és mint a francia király évjáradékosa halt meg francia földön. ... De valójában csak magamagát szolgálta".¹⁴

Zsenialitását csak a technika kora érthette meg. Festészetről szóló értekezései azonban már jóval korábban, a XVI-XVII. század folyamán közkinccsé válhattak.

I. A leonardoi tudományos megismerés folyamata és módszerei

Leonardo vonzódása a természethez minőségileg más, mint amennyire egy művésznak szüksége lehetett a természet törvényeinek ismeretére. Ennek az őszinte, mély, minden részletre kiterjedő figyelemnek, a hétköznapi ember számára sokszor aprólékosságnak tűnő "contemplazione"-nek megértése a kulcs Leonardo nyughatatlan, mindent megismerni vágyó egyéniségéhez.

A természetet tisztán filozófikus módon, ha úgy tetszik a dolgok mélyébe hatolva kutatta. A természet legparányibb növényében is talált valami megkapót, valami lényegit, amit addig még senki nem vett észre vagy nem tartotta leírásra, lerajzolásra, elemzésre fontosnak. Azokra a részletekre helyezte a hangsúlyt, amelyek végül is egységes egészt alkotják természetfilozófiájának.

Amennyire gyermekkorából származó gyér adatokból következtetni lehet, ez a ragaszkodás vele született érzelmi és értelmi viszonyulás, amelyet tudatos fejlesztés követett.

Az újabb kutatások is alátámasztották Marx megállapítását, mely szerint Leonardo műveltségében, irányulásában döntőek a firenzei ifjúkori évek. Bármennyire sokáig élt is

Milánóban, Franciaországban, egyéniségére és művészeti irányulására a toszkán hagyományrendszer nyomta rá bélyegét. A neoplatonisták Firenzéjéből indult, egész fiatalságát a kifinomult, idealista esztétizálókkal telített környezetben töltötte. Jobban mondva e környezet periferiáján, abban a közegben, amit modern kifejezéssel élve művésztársadalomnak nevezünk. Ezeknek a művészeknek pedig a platonistáknál jóval több közük volt a gyakorlati élethez.

Ugyanakkor Leonardora nem hatott olyan mélyen és elementáris erővel az ókor, az antik filozófia és művészet, mint a reneszánsz többi nagy egyéniségére. Az ókori görög és latin szerzőkön nevelkedett kortársak minden bizonnyal értetlenül álltak Leonardo természetfilozófiája előtt, igazi jelentőségét fel sem tudták mérni. Jóllehet "hirneve annyira elterjedt, hogy nemcsak életében tartották nagy becsben, hanem halála után s későbbi nemzedékek még nagyobb tisztelettel adóztak neki".¹⁵

Ennek ellenére Leonardo értékelése nem volt egyértelmű már saját korában sem, legalább is ezt látszik igazolni a művész marón gúnyos önkritikája, miszerint ő "...omo senza lettere"¹⁶, műveletlen ember. Azokról, akik őt ezért megvetik, így ír: "...le mie /fatiche/ a me medesimo non concedono; e se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro, non inventori, ma trombetti e recitatori delle altrui opere, potranno essere biasimati".¹⁷ Ragaszkodik saját véleményéhez, mert ha nem is ismeri a klasszikus szerzőket, állítja, hogy a tapasztalat "fu maestra di chi ben scrisse".¹⁸

Nem szabad teljesen komolyan vennünk Leonardo e kijelentését korának tudósaira vonatkoztatva. Megállapításá-



ből érezhető egyes költők nyelvezete, a semmitmondó latin szónoklatok elleni állásfoglalása.

Érdektelen, jelentéktelen dolgokról írni nem Leonardo sajátja. A szinte stílusgyakorlásra szánt, másokat utánzó irományok és írók, számára nem mondanak semmit. Csak azt tartja leírásra, tehát megörökítésre érdemesnek, ami valamiképpen újat, új meglátást, tapasztalatot jelent. Nem véletlen, hogy a firenzei festészet történetének értékelésekor Giotto-t és Masacciót emeli ki, az őket utánzó seregét még csak említésre sem méltatja...

Amennyire nem volt egyértelmű, egységes Leonardo gondolkörének megítélése a kortárs számára - az igen nagyra becsült művészi tevékenységén túl - annyira ment egyszeri és megismételhetetlen csoda számba az utókor számára is. A mód, ahogyan századokon át Leonardo szellemi tevékenysége tudatosult-tudatosították, változó volt, a mindenkori társadalmi rendszerek ideológiájának megfelelően. Filozófiai, ismeretelmélet-szerű kérdésekről szóló írásairól jó ideig szinte megfélemedtek vagy hamisan értelmezték azokat. A misztifikálással határos csodálat a festő Leonardora összpontosult.

Nem véletlen, hogy az alapjában materialista világnézetű, a vallást, ennek dogmáit, szertartásrendszerét elvető gondolkodó népszerűsítése nem állt érdekében a polgári társadalmaknak. Kardos Tibor "Leonardo a gondolkodó" c. munkájában utalt arra, hogy korábban "kiemelték magányosságát, pesszimizmusát, vándorlásait és hazátlanságát...", elszakítva az esetleges tényeket a konkrét történelmi-társadalmi viszonyoktól.

Egyesek a középkor folytatójának kívánták beállítani, avagy a manierizmus előfutárának tekintették. Mindkét nézet tarthatatlanságát könnyű bizonyítani: Leonardo eszméi annyiban középkoriak, amennyiben kapcsolódnak a középkor végén működő arab és keleti materialista filozófusokhoz /Averroes, Avicenna/, de ilyen meggondolás alapján a nem skolasztikusan értelmezett Arisztotelészhez, Archimédészhez, tehát az ókorhoz is kapcsolhatták volna.

Még nehezebb elképzelni Leonardot manierista előfutárnak. Elsősorban azért, mert számtalanszor leírta és alkalmazta a természet, az innen meritett tudás, tapasztalat elsődlegességét. A gyakorlatban, művészi tevékenysége során is távol tartotta magát a bevált, klasszikus forma hangsúlyozásával élő "manirtól".

Leonardo egyéniségének és filozófiai nézeteinek körülhatárolása csak olyan tudományos módszerrel lehetséges, amelynek alapját, kiindulópontját az a társadalmi, ideológiai fejlődés jelenti, amelyet a reneszánsz kor, a humanista műveltség két évszázados átalakulása, fejlődése során elért.

Könyvtárnyi monográfiát, elemzést, méltatást írtak Leonardo da Vinciről. E tanulmányok egy része állandóan az ún. "leonardoi titokról", a Gioconda nem kevésbé titokzatos mosolyáról, a művész emberi, eszmei mivoltának megfejtetlenségéről szól.¹⁹ Ha a Gioconda titokzatos mosolya nem más, mint a chiaroscuro, a sfumato finomsága, a megvilágítás halványsága, akkor a leonardoi titok sem más, mint az az állhatatos, a természet és benne az ember megismerésére irányuló tevékenység, amellyel a tudományok legkülönbözőbb területein kívánt ismereteket szerezni, mivel "...szüntelenül dolgozott

az agya",²⁰ ahogyan Vasari egyszerű szavakkal megfogalmazta.

Leonardo kétségtelenül az aktív alkotó gondolkodás mellett szállt síkra. Nem a memóriát kell fejleszteni, valotta, hanem a gondolkodás képességét. "Siccome il ferro s'arrugginisce senza esercizio... così l'ingegno, senza esercizio si guasta."²¹ Aforizmának is beillik ez a meglátás, Leonardo számára azonban tudatos életelv. És hogy gondolkodásába, a természet titkainak megfejtésébe rendszert vigyen, lejegyezte hirtelen támadt észrevételeit egy később összeállítandó könyv megírása céljából. Így alkothatunk fogalmat a leonardoi tudományos megismerés módszereiről, amelyek végül is jelentősebbeknek bizonyultak, mint sok, korát századokkal túlhaladó, tudományos /anatómiai, aritmetikai, geológiai, botanikai, csillagászati stb./ felismerése.

Ily módon Leonardot a tudománytörténetben is hol az egyik, hol a másik tudomány vagy izmus /naturalizmus, pozitivizmus, experimentalizmus/ előfutárának tekintették. Nem vették figyelembe, hogy bármennyire is besorolható egy-egy tudományág képviselői közé, Leonardo da Vinci az újabbkori tudományok egész századunkig tartó korszakának úttörője, ha már mindenképpen előfutárnak akarjuk tekinteni. De nem egyes kifejtett vagy alig érintett zseniális nézete, megsejtése által válhatott azzá, hanem azon elvek és szabályok felállítása révén, amelyeket az objektív igazság megragadása céljából állított fel magának.

Mindenekelőtt le kell szögezni: Leonardo kétségtelenül tudatosan helyezte szembe az utánzó humanista vagy a tekintélyelveken alapuló skolasztikus tudományosságot a maga alapjában véve materialista tudományával.

Olyan élő tudomány ez, amely a természet tudatos megfigyelésén, azaz a tapasztaláson át, az elmélet bekapcsolásával, a többszöri kísérletezés során szerzett megbizonyosodás által jut el a konzekvenciák levonásáig, a szabályok megállapításához. Mindez a modern tudományos kutatások módszereit előlegezte.

A tapasztalati módszer a lényege az anyagi világ megismerésének. "A me pare che quelle scienze sieno vane e piene di errori, le quali non sono nate dall'esperienza, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che la loro origine o mezzo o fine non passa per nessuno de' cinque sensi."²² "La esperienza non falla mai."²³ Leonardo ugyanakkor leszögezi, hogy "questa esperienza si faccia più volte".²⁴ Hogy mi módon? Ime Leonardo másik, zseniális, a korabeli tudományos módszereket messze túlhaladó megállapítása: "Inanzi di fare... una regola generale, sperimentalo due o tre volte, guardando se le esperienze producono gli stessi effetti".²⁵ A kísérletezés így igazolja vagy megcáfolja a tapasztalatot, a "contemplazione" által észlelt megnyilvánulásokat.

A megismerésben tehát az igazság megragadásának eszköze a tapasztalat, de túl ennek érzékeken felfogott tényén, Leonardo tisztán racionális értéket is tulajdonít neki.

A tapasztalás és a kísérletezés mellé a megismerés folyamatába beékelődik még egy fundamentális tényező, az elmélet. Ennek fontosságát többször is aláhúzza, mivel a tudás, a megfogalmazás nélküli gyakorlat olyan "come 'l nocchiere, ch'entra in navilio senza timone o bussola, che mai ha certezza dove si vada".²⁶ Vagy máshol így fogalmaz: "Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica, nata

da essa scienza".²⁷

A megismeréshez a következő lépcsőfokok vezetnek tehát: az érzékszervek által szerzett tapasztalat, melynek igazságértékét a többszöri, különböző körülmények között elvégzett kísérletezés során állapítjuk meg. És ekkor lép be az értelem, azaz az elmélet, amellyel ki kell mutatni "perché tale esperienza è costretta in tal modo ad operare. E questa è la vera regola".²⁸ A tapasztalásnál kell tehát elkezdni a megismerést "e con quella investigare la ragione".²⁹

Ez pedig annak a felismerését jelenti, hogy "Nessun effetto è in natura senza ragione".³⁰ A jelenségek determinista felfogása ez Leonardonál! A tapasztalati módszert egyetlen esetben lehet kiküszöbölni, mintegy átugrani, akkor, ha "intendi la ragione, e non ti bisogna esperienza".³¹ Az objektív valóság megismerhetőségének belátása és az anyagi világ végtelenségének felismerése ez Leonardonál, jóllehet számára a végtelenség ésszel fel nem fogható. "La natura è piena d'infinite ragioni, che non furono mai in esperienza".³² De nincs kizárva, hogy további kutatások eredményeképpen, akár matematikai úton is a világ megismerhető!

Leonardo da Vinci a dialektikus gondolkodástól sem állt távol, amennyiben a mozgást jelöli meg a világban végbemenő mindennemű élet, cselekvésforma mozgatórugójaként, okaként: "Il moto è causa d'ogni vita... Ogni azione bisogna che s'eserciti per moto".³³ Tudományos kutatásainak tanulmányozásakor, ehhez készített rajzainak elemzésekor mindig szembe ötlik a mozgás. Akár a fizikai mozgás törvényeiről /fény, hang, hullám stb./, akár az élőlényekről értekezik /halak úszása, madarak repülése/. Számos anatómiai jellegű rajzán láthatjuk az emberi test izmainak a különféle hely-

zetváltoztatások során bekövetkezett elmozdulásait. De a mechanikai mozgások tanulmányozása is éppoly közel állt hozzá /gépek, hadieszközök stb./. A rendelkezésére álló egyszerű eszközök segítségével megértette a Föld mozgását a Nap körül. Vasari már kevésbé értette meg a lényegét, amikor így írt Leonardo tudományos munkásságáról: "...megfigyelte az ég mozgását, a hold és a nap pályáját".³⁴

Az állandóan változó és mégis ugyanazon világról szóló megjegyzései Leonardónak azt engedik sejtetni, hogy a dialektika a megismerés lényegi része lett volna. Herakleitosz híres folyó-elméletét ő így fogalmazta meg: "L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò, e la prima di quella che viene...",³⁵ vagy "Guarda il lume... cioè che di lui tu vedi, prima non era e, cioè che di lui era, più non è".³⁶

Az anyagi világ egységét vallotta, amelyben "La necessità è tema o inventrice della natura, è freno e regola eterna".³⁷ Ez a szükségesség pedig nem más, mint az objektív anyagi világ és annak minden megnyilvánulása...

A világ és alkotórészeinek tanulmányozási módszere Leonardo da Vinci esetében nem maradt a puszta teória szintjén. A tapasztalat, a kísérletezés, az elmélet és a gyakorlat összekapcsolása, törvények felállítása nem csupán elvont gondolat volt Leonardo számára. A fenti módszerekhez való tudatos ragaszkodás figyelhető meg minden tudományágban, amelyet e csodálatos elme művelt.



II. Trattato della pittura

Ha geológiai, kozmológiai, anatómiai, mechanikai tárgyú zseniális meglátásai megfogalmazásakor nem tért el módszertani elveitől, miért tette volna a legegységesebb, tartalmát tekintve talán legértékesebb gondolatainak, a festészetről szóló tapasztalatainak, tanácsainak értekezésekben való összefoglalásakor.

Számos bizonyított tény utal arra, hogy a "Trattato della pittura" címen ismert Leonardo da Vinci könyv a szerző szándéka szerint is kiadásra szánt értekezéseket tartalmaz. Leonardo halála után, hűséges tanítványa, Francesco Melzi volt az - feltehetőleg - aki a birtokában lévő kéziratokat, feljegyzéseket elsőként csoportosította, elrendezte, minden valószínűség szerint mesterének elképzeléseit követve.

A "Trattato..." tanulmányozásakor - miután mások által szerkesztett könyvről van szó - gyakori "fedésekkel" találkozhatunk: ugyanaz a gondolat többször, szinte azonos formában bukkan fel vagy hiába keressük egy félbehagyott, magyarázatra váró elmélet későbbi kifejtését. A tartalmi összefüggés is laza a fejezetek között, melyek formájukat tekintve a pár sorostól az oldalasig terjedhetnek. Gyakran éppen az egy-két soros törvények, "precetto"-k a legjelentősebbek.

Mindezek az észrevételek azonban mitsem vonnak le a "Trattato..." értékéből, amelynek jelentősége, a szerző személyén túl, az a mély, minden részletre kiterjedő figyelemben nyilvánul meg, amely valósággal lenyűgözi az olvasót.

Leonardo da Vinci művészetéről, festészetéről szóló tanulmánya nem egyedülálló a reneszánszban. Az alkotó művészek-

nek, szobrászoknak, építészeknek művészi tevékenységük mellett megvolt az az igényük is, hogy a teória szintjére emeljék művészetük lényegét, tartalmi, formai megoldásait, megfogalmazzák a reneszánsz esztétika lényegét. Természetesen jelentőségüktől, igényességüktől függően igen heterogén értekezések voltak ezek.

A reneszánsz korban a művészetről alkotott nézetek nem alkottak még egységes képet, számtalan megválaszolásra váró, nyitott kérdés volt: mi a szép, melyik művészet a leghasznosabb, hogy csak a legfontosabb kérdéseket említsük. Ez utóbbi - a művészetek közötti elsőbbséget eldöntendő - probléma központi helyet foglal el, bizonyítva ezzel, hogy a művészetek egységes felfogásának eszméje, /ami csak évszázadok múlva kezd kialakulni és a marxista esztétikában teljesül ki/ mennyire kialakulatlan volt még ebben a korban.

A reneszánsz esztétika kidolgozása együtt fejlődött a művészetekkel. Fontos jellemzője a kornak, hogy a művészi gyakorlattal szoros kapcsolatban és kölcsönhatásban fogalmazódtak meg a legjelentősebb esztétikai gondolatok. /A művészetek elsőbbsége közötti verseny is így mindig annak a művészeti ágnak javára dőlt el, amelynek aktív művésze volt a mindenkori teoretikus./

Maga a reneszánsz esztétika hármas axiómára épül:

1. a művészet mimezis /Alberti/, 2. a művészet tudomány /Leonardo da Vinci/, 3. a művészet hierarchikus /szinte minden művész problémája/. Az alkotó művészek - Ghiberti, Alberti, Piero della Francesca, Leonardo, Michelangelo, Cellini, - a kortárs művészetekben és saját gyakorlatuk-

ban adódó kérdéseket elméletileg és gyakorlatilag párhuzamosan igyekeztek megvilágítani.

A Quattrocento esztétikai nézeteinek legalaposabb, legértékesebb összefoglalása Leon Battista Alberti nevéhez fűződik. Alberti a festészetről szóló értekezésében a festő feladatáról és a festészet céljáról elmélkedik. A jó festőnek eszerint nem elég festeni tudni: legyen járatos a szabad tudományokban, tudja a geometriát, sőt olvassa a költőket és a szónokokat is. Nagyon lényeges még a szép ---mint központi kategória - meghatározása. Nem elég ugyanis szépet alkotni, de tudni kell a teória szintjén, mi a szép. A szépség végeredményben nem más, mint a belső adottságok és a külső feltételek, tehát a részek, törvényszerű összhangja, minden változtatás nélkül. A szépség tulajdonképpen maga a test, a bárminemű alkotás, melyben a szépség benne rejlik, elválaszthatatlanul áthatja azt. Azaz a szépség nem más, mint a belső tartalom megnyilvánulása. A dekoráció, a szépítgetés ily módon nem azonosítható a szépséggel. A művésznek mindenkor követnie kell a természetet - mimesis! - szemmel és ésszel egyidejűleg. Alberti esztétika terén kifejtett munkássága nagy hatással volt az utókorra.

Leonardo da Vinci tehát művészetről szóló írásaival végeredményben hagyományt folytatott és neki is voltak bőven követői.

A "Trattato della pittura" szerkezeti felosztása, miután nem Leonardótól származik, számunkra most kevésbé lényeges. Maga Leonardo tíz könyvre tervezte művét. A későbbi szerkesztők nyolc részre bontották az értekezéseket, csoportosítva a leonardói gondolatokat.

A "Trattato..."-ban Leonardo da Vinci is bőségesen foglalkozik a reneszánszban alapvető kérdésnek, a művészetek elsőbbségének problémájával, a művészetek közötti minőségi különbségeknek egyik vagy másik művészeti ág javára történő eldöntésével. Manapság értelemetlen lenne azon vitatkozni, vajon a festészet, a szobrászat vagy a zene-e a magasabbrendű. A reneszánszban azonban, mint már említettük, alapvető esztétikai feladat volt a kérdés eldöntése, hiszen a legnagyobb művészek is hol józannak tűnő belátáson alapuló, hol ma már nevetségesnek ható érvekkel keresték a probléma megoldását.

Ezért magától értetődik, hogy a művész, elsősorban festő Leonardo számára is lényeges feladat volt a nagy kérdésre adandó válasz megadása: Leonardo egyértelműen a festészet felsőbbrendűségét hirdette a művészetek közötti versengésben. Döntő érvként az érzékszervek közötti minőségi különbséget hozta fel. Eszerint a szem "...è finestra dell'umano corpo"³⁸ a legértékesebb érzékszervünk: "...l'occhio, vero mezzo infra l'obietto e l'impressiva".³⁹ A világ szépségét is szemünkkel érzékeljük, ezért "chi perde il vedere, perde la bellezza del mondo con tutte le forme delle cose create".⁴⁰

A fentiekből következik, hogy az a művészet a felsőbbrendű, amelyik nemesebb érzékeket szolgál. A látás "è provata esser tripla alla nobiltà di tre altri sensi".⁴¹ "Tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso... perché è stato eletto di volere pittosto perdere l'udito ed odorato e tatto, che il senso del vedere."⁴² Tehát a leonardoi okoskodás szerint a festészet a legértékesebb minden más művészethez viszo-

nyitva.

Összevetve a költészettel "...tale proporzione sia dalla scienza del pittore a quella del poeta, qual é da' suoi sensi, de'quali questi si fanno obietti".⁴³ Leonardo igyekszik még világosabban kifejtteni, miért a szem a leg-nemesebb érzékünk, ill. miért a festészet áll minden más művészet fölött: "...il poeta nel descrivere la bellezza..., te lo dimostra a membro a membro, ed in diversi tempi, ed il pittore tel fa vedere tutto in un tempo."⁴⁴

Sem a szépség, sem a rútság részletről részletre nem mutatható be, mert a szépség "...consiste nella divina proporzionalità delle predette membra insieme composte, le quali solo in un tempo compongono essa divina armonia di esso congiunto di membra"⁴⁵ és "...le sue pari dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia".⁴⁶ Leonardo hevesen kikel azok ellen, akik a festészetet csak mesterségnek nevezik: "Se voi chiamate meccanica perché è prima manuale, ché le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori disegnate con la penna manualmente quello che nell'ingegno vostro si trova".⁴⁷

A költészet után a festészet és a zene kapcsolatát, viszonyát veszi szemügyre. A hallás "secondo senso all'occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo".⁴⁸ "L'occhio meno s'inganna nel suo ufficio che nessun altro senso, perché vede se non per linee rette, ...Ma l'orecchio forte s'inganna ne' siti e distanze de' suoi obietti, perché non vengono le specie a lui per rette linee, come quelli dell'orecchio, ma per linee tortuose e riflesse."⁴⁹

Ezért állítja Leonardo tehát, hogy "Quella cosa è

più degna che soddisfa a miglior senso. Adunque la pittura satisfattrice al senso del vedere è più nobile della musica che solo soddisfa all'udito".⁵⁰

A marxista esztétika szempontjából bármennyire is vitatható ez az álláspont a festészet-költészet-zene összevetésekor, meg lehet állapítani, hogy a leonardoi eszmerendszeren belül logikusan végigvitt gondolatsorral állunk szemben.

A festészet jelentőségének bizonyítására felsorakoztatott érveket azonban Leonardo közel sem ilyen logikus módon, a szobrászat ellen fordítja. Bár előrebocsátja, hogy "adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, ed esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare con picciola imputazione poterne dare sentenza, quale sia di maggior ingegno, difficoltà e perfezione l'una che l'altra".⁵¹ A szobrászat esetében nincs tehát szó a szemről, sem a szobor időben és térben való együttszemlélhetőségéről. /Ui. ezek voltak a festészet elsőbbsége mellett szóló fő érvek./ Ha a fentieket figyelembe vesszük, a szobrászat legalább is egyenrangú lenne a festészettel.

Akkor mi a különbség a festészet és a szobrászat között? "Lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente... lo scultore nel fare la sua opera per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo, ed altra pietra soverchia, ch'eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con l'esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito di fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato di polvere di marmo che pare un forno,

e coperto di minute scaglie... e l'abitazione imbrattata e piena di scaglie e di povere di pietre."⁵² Viszont a festő egészen másként dolgozik. "Il pittore con grande agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e muove il lievissimo pennello co' vaghi colori, ed ornato di vestimenti come a lui piace; ed è l'abitazione... pulita, ed accompagnato spesso volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, le quali, senza strepito di martelli od altro rumore misto, sono con gran piacere udite."⁵³

Szinte magunk előtt látjuk Leonardo da Vincit, amint a kortársak által is említett tiszta, rózsaszín kabátjában ül festménye előtt és a tisztasági mániával határos rend, tisztaság veszi körül műtermében. Kötőrmelék, márványpor nem piszkítja be. Munka közben szép zenét hallgat, ahogyan a Mona Lisa festése közben is tette. Valószínűleg így vagy így is dolgozott Leonardo. A fenti kitétel a festőkről azért fontos számunkra, mert minden bizonnyal személyes tapasztalatból, élményből fakadt.

A szobrász és a festő munkamódszereinek, a munka körülményeinek összehasonlítása - főleg Leonardóhoz viszonyítva - igen sekélyes elgondolás. Olvashatunk olyan megjegyzést is, miszerint Michelangelo elleni haragja miatt ragadtatta el magát ennyire Leonardo da Vinci...

A szobrásznak csak testi erőlködés árán sikerül véghezvinni művét, szellemi erőfeszítésre nincs vagy alig van szüksége.

Valamivel "tudományosabb" igényű az a meglátása Leonardónak, hogy "ha meno discorso la scultura, e per conseguenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura".⁵⁴ Mindjárt meg is magyarázza ezt a kitételt: "Il pittore ha dieci

vari discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinguità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce non s'impaccia, perché la natura da sé le genera nelle sue sculture; del colore nulla;...".⁵⁵

Leonardo reflektál a szobrászoknak, később Michelangelonál és Cellininél is felfedezhető érvére, miszerint a szobrászat azért is előkelőbb a festészetnél, mert tovább, akár örök időnkig fennmarad a műalkotás. A festmény viszont jobban ki van téve az idő múlásának: "Questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perché tal permanenza nasce dalla materia, e non dall'artefice...".⁵⁶ Különben is, teszi hozzá Leonardo, a festményt is be lehet vonni olyan anyaggal, nem is beszélve az égetett szinekről, ami következtében a színek művészete is örök időnkig csodálható.

Az alkotás folyamatában is alapvető különbség van a szobrász és a festő művészete között: "scultore solo leva, ed il pittore sempre pone; lo scultore sempre leva di una materia medesima, e il pittore sempre pone di varie materie".⁵⁷

Leonardo végül is sommázva ítéletét, megállapítja: "La pittura è di maggior discorso mentale e di maggior artificio e maraviglia che al scultura, conciossiaché necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete infra essa natura e l'arte, ...e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artificio".⁵⁸

A festészetet - mint láttuk - Leonardo minden más művészet fölé helyezte. De milyen szabályok szerint kell a

festőnek élni, alkotni, hogyan kell festményeivel, freskóival megfelelnie a festészet felsőbbrendűsége következtében előállt követelményeknek?

Leonardo a festőknek szóló, "regulákat" összefoglaló tanításaival, megállapításaival, javaslataival a fenti kérdésekre is kimerítő választ adott. A festőinasoknak adott tanácsa például megszívlelendő mindenkinek, aki eredményt akar elérni: "comincerai dalle particole... e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria e nella pratica la prima. ... ricordati che impari prima la diligenza che la prestezza".⁵⁹ A festő életmódjával kapcsolatban azt javasolta, hogy "il pittore...dev'essere solitario, e massime quando è intento alle speculazioni e considerazioni... se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo;".⁶⁰ Így válhat valaki jó festővé, teljesen művészetének élve, kizárva a környezet figyelem- és időmegosztó hatását.⁶¹

Az igazán jó festő mindent egyforma tökéletességgel ábrázol. "Non è laudabile quel pittore che non fa bene se non una cosa sola, come un nudo, testa, panni, o animali, o paesi, o simili particolari, imperocché non è sì grosso ingegno, che voltatosi ad una cosa sola, e quello sempre messa in opera, non la faccia bene."⁶² Akinak tehetsége csak egyetlen dologra irányul, az az egyetemességet adja fel a részlet kedvéért /l'universale - particolare/, az egyetemesség pedig egyik ismérve a kiváló festőnek. "Conoscendo tu pittore non potere esser buono se non sei universale maestro di contraffare colla tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e le ritrai nella mente, onde, andando tu per campagne, fa che il tuo giudizio si volti a' vari obietti,

e di mano in mano riguarda or questa cosa, or quella, facendo un fascio di varie cose elette e scelte infra le men buone."⁶³

Leonardo is így járt-kelt vázlatfüzetével a kezében, ezt Vasaritól tudjuk. Az egyetemesség kérdése többször visszatér még a "Trattato..." oldalain, mint pl.: "facil cosa è all'uomo che sa, farsi universale".⁶⁴

Mintha Leonardo saját magáról mintázta volna az ideális festőt, amikor arról ír, hogy "quel pittore che non dubita, poco acquista".⁶⁵ Feljegyezték róla az Utolsó vacsora festése idejéből, hogy gyakran órákig állta a freskó előtt, majd elment, anélkül, hogy egy ecsetvonást is tett volna vagy két-három vonással javítgatott valamelyik alak mozdulatán, árnyékolásán. A befejezetlen képeket, sőt az egész leonardoi tevékenységsor befejezetlenségét részben ennek a kételkedésnek tulajdonítja Vasari: "...nagyszerű, magasztos lelke túlon túl nagyra tört, ezért ütközött akadályokba /azaz saját ítéletébe/, s mivel mindig azon igyekezett, hogy a nagyszerűséget nagyszerűséggel, a tökéletességet tökéletességgel tettezze...".⁶⁶ Ha a nem kételkedő festő kevésre viszi, az örökké kételkedő Leonardo befejezetlen alkotásokat hagyott az utókorra. Bár a Háromkirályok vagy a Szent Anna harmadmagával c. képek befejezetlenségükben is megragadó szépségére vagy Michelangelo alig kinagyolt torzóira gondolva semmi hiányérzet nem merül fel bennünk. Igaz, ezt csak a kivételes tehetségek esetében érezzük. Gyakran a vázlatok, a félkész művek jobban megragadják a szemlélő képzeletét, mint egy közepeszerű, kész alkotás.

Leonardo számos gyakorlati tanácsot is ad a festőknek. A tanulás és az egészséges önbizalom felkeltése illetve megtartása érdekében jobb társaságban rajzolni, mint egyedül.



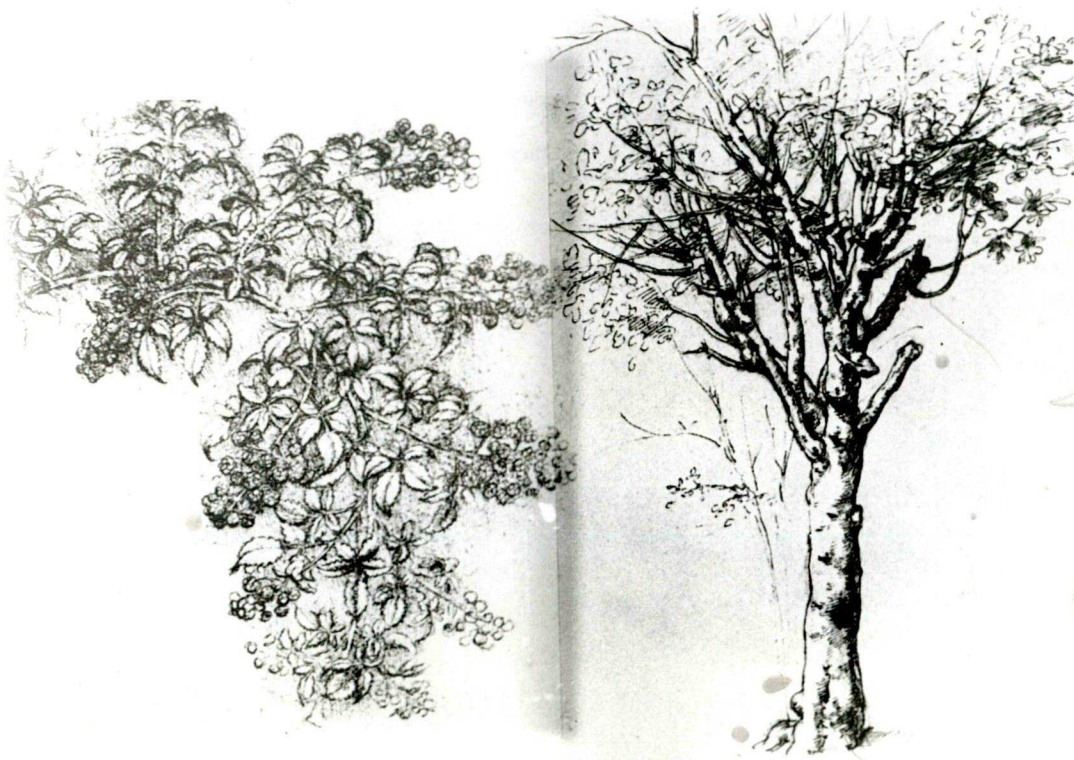
Kitér olyan részletekre is, hogyan kell emlékezetből jól megtanulni a dolgokat; milyen fényben kell alkotni a természet utáni rajzolásnál /"Il lume da ritrarre di naturale vuol essere a tramontana, acciò non faccia mutazione"⁶⁷/; milyen fényt kell választani nyílt mezőn, zárt térben; "quando ritrai i nudi, fa che sempre li ritragga interi... altrimenti faresti uso di non appiccar mai le membra bene insieme"⁶⁸/; hogyan kell tájat rajzolni /"gli alberi sieno mezzi illuminati, e mezzi oscurati, ma meglio è farli quando il sole è occupato da nuvoli..."⁶⁹/; hogyan lehet jól megrajzolni a beállított modellt /"ferma un... telaio, dentro riquadrato con fila, infra l'occhio tuo e il nudo che ritrai e quei medesimi quadri farai sulla carta dove vuoi ritrarre detto nudo sottilmente..."⁷⁰/.

Még oldalakon át lehetne sorolni a rengeteg hasznos tanácsot, matematikai alapokon nyugvó megállapítást. Érdekes megfigyelést tesz Leonardo, amikor arról szól, hogy "ogni parte di buono e di tristo che hai in te si dimostrerà in parte nelle tue figure"⁷¹ és érdekes az a bizonyára szintén tapasztalaton alapuló meglátása, miszerint "segue ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore"⁷², vagyis ha a festő "è pronto nel parlare e ne' moti, le sue figure sono il simile in proutitudine; e se il maestro è divoto, il simile paiono le figure co' loro colli torti; e se il maestro è da poco, le sue figure paiono la pigrizia ritratta al naturale, e se il maestro è sproportionato, le figure sue son simili; e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente, le quali sono nemiche di conclusione..."⁷³.

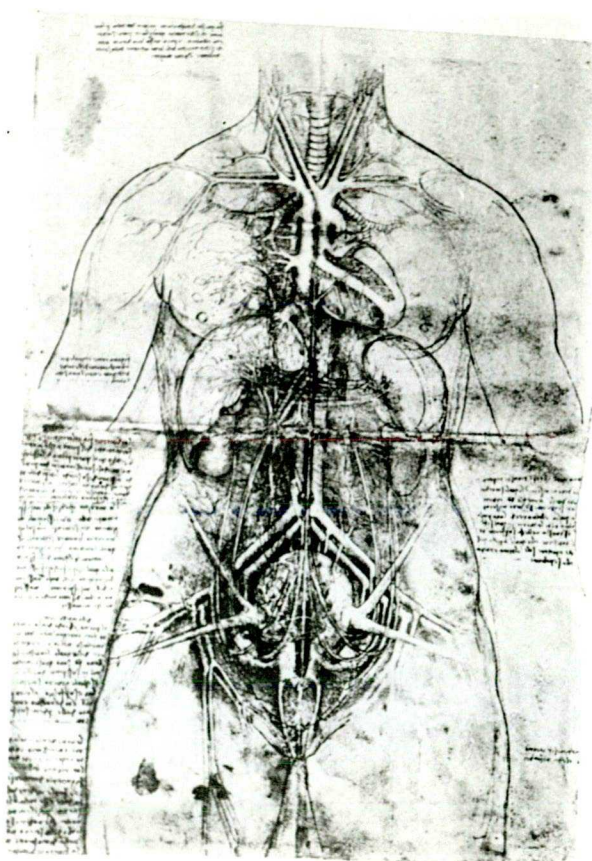
Ezért tartja Leonardo rendkívül fontosnak, hogy "ricordati d'intendere i mancamenti che sono nella tua persona, e da quelli ti guarda nelle figure che da te si compongono".⁷⁴

Magát a festészetet Leonardo két fő részre osztja. "Dividesi la pittura in due parti principali, delle quali la prima è figura, cioè la linea che distingue la figura de' corpi e loro particole; la seconda è il colore contenuto da essi termini."⁷⁵ "La figura de' corpi si divide in due altri parti, cioè: proporzionalità... e movimento."⁷⁶ Máshol a két fő részt vonalra és árnyéokra osztja. Végeredményben azonos tartalomról van szó, hiszen a színek az árnyékolással emelkednek ki, illetve az árnyékolást Leonardo a különféle színekből hozza ki. A részek arányossága minőségre és mozgásra tagolódik. A mozgás és annak érzékeltetése alapvető fontosságú eleme a leonardoi festészetnek, de ha visszaemlékezünk a tudományos megismerés módszerei fejezetben említett "moto"-ra, akkor világossá válik, hogy a mozgás nemcsak a festészetben játszik központi szerepet.

Rajztanulmányai is gyakran feltűnnek, a beható anatómiai kutatások folytán, az izmok helyzetének, egymáshoz való kapcsolódásuknak magyarázata a különféle elmozdulásokkor. Leonardo arra törekedett, hogy pontosan megfigyelje az emberek, az állatok, az egész természet mozgását és azt festményein a lehető legtermészetesebben adja vissza. "Le figure degli uomini abbiano atto proprio alla loro operazione in modo che, vedendole, tu intenda quello che per loro si pensi o dica."⁷⁷ Ezért "descrivi quali sieno i muscoli e quali le corde che mediante diversi movimenti di ciascun membro si scoprono, o si nascondano, o non facciano nè l'uno, nè



BOTANIKAI TANULMÁNYRAJZOK



EMBERI SZERVEZET

l'altro; e ricordati che questa tale azione è importantissima e necessarissima appresso de' pittori e scultori che fanno professione d' maestri".⁷⁸

De ugyanakkor óva inti az "anatómus" /notomista/ festőt: "guarda che la troppa notizia degli ossi, corde e muscoli non sieno causa di farti pittore legnoso, col volere che i tuoi ignudi mostrino tutti i sentimenti loro".⁷⁹

Aki a "Trattato..."-t figyelmesen olvassa, feltűnik a témák, a megfigyelések és a magyarázatok szinte hihetetlen sokasága. Felötlik a gondolat, vajon hogyan is volt képes Leonardo da Vinci ilyen széleskörű ismereteket szerezni? Ő maga ugyan a már említett okoknál fogva, csak nagyon kevés festményén használta fel megfigyeléseinek eredményeit, így "csak" rajzai és értekezései által következtethetünk arra, milyen lett volna a soha el nem készült képeken az éjszaka, a vihar, a tenger hullámainak ábrázolása.

Leonardo rendkívül nagy figyelmet fordított a színek, fények és azok reflexeinek tanulmányozására. Megállapítja, hogy "i lumi sono di due nature: L'uno si domanda originale e l'altro derivativo. Originale dico esser quello che deriva da vampa di fuoco, o dal lume del sole, o d'aria; lume derivativo sarà il lume riflesso".⁸⁰ A fények reflexei "sono di tanto minore o maggiore evidenza, quanto essi saranno veduti in campi di maggiore o minore oscurità".⁸¹ Leonardo nem elégszik meg az egyszerű ténymegállapítással, matematikailag bizonyítja is: "Quella parte del riflesso sarà più illuminata che riceve il lume infra angoli più eguali del luminoso, come nella percussione. Provasi, e sia il luminoso n...".⁸²

Leonardo megemlíti, sőt bizonyítja a kettős és háromszoros reflexek létét, szól a reflexek színéről, az emberi

test által visszavert színekről.

Hasznos tanácsokat ad a történeti képek megkomponálásához is. Nagyon fontosnak tartja, hogy a festő nyitott szemmel járjon, "sì vago spesso volte nel tuo andare a spasso di vedere e considerare i siti e gli atti degli uomini nel parlare, nel contendere, nel ridere e nell'azzuffarsi insieme, ...e quelli notare con brevi segni in questa forma su un tuo piccolo libretto, il quale tu devi sempre portare teco".⁸³ Nagy gondot kell fordítani a kompozíció első figurájának elhelyezésére, hiszen ettől függ a többi alak helyzete is. És ime, egy Leonardonál gyakran visszatérő intés a történeti képeken szereplő emberekre vonatkozóan: "Nelle istorie debbono esser uomini di varie complessioni, età, carnagioni; attitudini, grassezze, magrezze; grossi, sottili, grandi, piccoli... giovani, forti e muscolosi, deboli... allegri, malinconici, ...e così vari abiti, colori e qualunque cosa in essa istoria si richiede. È sommo peccato nel pittore fare i visi che somigliano l'un l'altro, e così la replicazione degli atti è vizio grande",⁸⁴ vagy ahogyan máshol ismételtén felhívja a figyelmet az ismétlések veszélyére: "Dilettesì il pittore ne' componimenti delle istorie della copia e varietà, e fugga il replicare alcuna parte che in essa fatta sia...".⁸⁵

A reneszánsz festészet nagy vívmányát - ti. a lélek és az érzelmek ábrázolását - Leonardo is magáénak vallja. A lelkiállapotokhoz illő mozdulatok, arckifejezések ábrázolását könnyen el lehet sajátítani a néemtől. A különböző alakok, változatos érzelmekt kifejező emberek megjelenítése a festményeken azért is lényeges, mert a néző csak így módon tud azonosulni a kép mondanivalójával.

"I componimenti delle istorie dipinte debbono muovere i riguardatori e contemplatori di quelle a quel medesimo effetto, ch'è quello per il quale tale istoria è figurata... ch'essi /riguardatori/ sieno congiunti al medesimo caso di che esse istorie figurate sono rappresentatrici; e se così non fanno, l'ingegno di tale operatore è vano."⁸⁶

A szín, a színek kapcsolata, a színek tükrözése és perspektívája a leonardói festészet másik fontos alkotóeleme. Leonardo da Vinci a színek felosztásakor a következőket állapítja meg: "Colori semplici domando quelli che non sono composti, nè si possono comporre per via di mistione d'altri colori".⁸⁷ "I semplici colori sono sei: il bianco,...il giallo, ...il verde, ...l'azzurro, ...il rosso, ...il nero."⁸⁸

Képet alkothatunk magunknak a színek árnyékának színeiről, a távoli és közeli tárgyak színei közötti különbségekről, modern kifejezéssel élve, a szindinamika alapjairól, a színek perspektívájáról /"D'un medesimo colore posto in varie distanze ed eguali altezze, tale sarà la proporzione del suo rischiarimento, quale sarà quella delle distanze che ciascuno di essi colori ha dall'occhio che li vede. Provasi..."⁸⁹/, a színek végtelenségig folytatható keveréséről, az arcok és a testek árnyékának színeiről, a tájak perspektivikus színváltozatáról. Megtudjuk hogyan lehet és kell a színek szépségét, fényét fokozni vagy tompítani, milyenek a fehér és a fekete árnyékának színei, mennyire fontos a háttér, hiszen "i colori saranno giudicati quello che non sono mediante i campi che li circondano"⁹⁰, és milyen háttér illik a színek megvilágított és árnyékos széleihez.

Leonardo da Vinci szemben állt az erős kontúrral dolgozó festők technikájával. Véleménye és gyakorlata szerint

nagyolva össze kell állítani az alakokat, helyüket a kompozíció szerkezetében, mozdulataikat, fel kell vázolni a hátteret és ezután a színek, a fény-árnyék hatás, a perspektíva szabályai szerint kell folytatni a munkát. A "Trattato della pittura" első és második része az eddigiekben röviden ismertetett témákat tárgyalja.

A könyv harmadik része a "De' vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra" címet viseli. Ezek azok a fejezetek, ahol Leonardo anatómiai ismeretei a legjobban megmutatkoznak. A testek általános méretarányait mindig szem előtt tartva tárgyalja az összes testrész, a tagok arányait, egymáshoz való kapcsolódásait, elmozdulásuk legkülönbözőbb módzatait. Ismét a mozgásról olvashatunk tehát!

Leonardo hihetetlen figyelemmel kíséri és gondossággal magyarázza az emberi test mozdulataival bekövetkező változásokat, amelyek az inak, az izmok és ízületek alakváltozásait, megnyúlását vagy összehúzódását vonja maga után. Még a különböző életkoroknak és érzelmi állapotoknak megfelelő mozdulatokat is taglalja, s ugyanazon elmozdulás különböző helyekről való szemlélésére is felhívja a figyelmet. Leonardo megállapítja, hogy "i moti sono di tre specie, cioè locale, azionale semplice, ed il terzo è moto composto d'azionale col locale".⁹¹

Ezzel kapcsolatban az izmokról is bőséges információt nyújt. A testek egyensúlya és a súlyelosztás szintén fontos kérdés. Az állatok mozgásformái is érdeklik, nemcsak az ember. Nagyon ismertek macska- és lótanulmányai. A testmozgás mechanizmusának kutatása kiterjedt a madarak röptésének tanulmányozására is.

A továbbiakban részletesen foglalkozik a "Trattato..."

a kompozíció lehetőségétől megfosztva, a perspektívával, azaz a messziről szemlélhető dolgokkal, a távoli tájakkal, a vonalperspektívával, optikai hatásokkal illetve csalódásokkal.

A könyv e részének kétségtelenül legizgalmasabb része a biztos anatómiai tudás birtokában leírt tények, magyarázatok sokasága. Anatómiai jellegű rajzok is bizonyították, mennyire otthonos volt Leonardo a tudományágban, különösen az akkori viszonyokat figyelembe véve.⁹²

A "Trattato..." negyedik része felbontott az anató-

miáról már alaposan megismert embert: a draperiákról /de/

panni/ és a viseletekről /degli abiti/, illetve ezek természet-

teről van szó. A közepkor festészetében a ruházattal az emberi

test elrejtésére törekedett. Leonardo korának divatja, a túl-

disztet, redős blúzok sem nyertek meg a művész tetszését.

Erdemes megfigyelni, hogy a draperiák tárgyalásakor Leonardo

mennyire támaszkodik anatómiai és perspektívai ismeretére.

"I panni si debbono ritrarre di naturale"⁹³, ami egyben azt

is jelenti, hogy az anyagokat a test anatómiai sajátosságai-

nak figyelembe vételével és a perspektíva, a színdinamika,

a fény-árnyék hatás biztos ismeretében lehet csak természetse-

tesen megfesteni. "Ad un panno non si deve dare confusione

di molte pieghe, anzi farne solamente dove colle mani o

braccia sono ritenute, ed il resto sia lasciato cadere sem-

plícemente dove lo tira la sua natura."⁹⁴ A redőzések meg-

festésekor a rövidülésre is tekintettel kell lenni: "Fa ve-

dere, dove la figura scorta, maggior numero di pieghe che

dov'essa non scorta".⁹⁵

Az emberi testet nem szabad elrejtani, értékelte

kell a ruha alatti mozgásokat, vagy ha még más ruha is

van a megfestett alatti: "Le pieghe de' panni ... debbono con-

i loro lineamenti mostrare l'atto di tale figura in tale modo che non diano ambiguità o confusione della vera attitudine a chi le considera, ...e se tu figuri figure vestite di più vestimenti ...non paia che l'ultima veste rinchioda dentro a sé le semplici ossa di tal figura".⁹⁶

A könyv ötödik részének gerincét a fény-árnyék hatások részletes, minden apróságra kiterjedő leírása alkotja, kiindulva abból, hogy mi az árnyék /"L'ombra... è da esser chiamata alleviazione di lume applicato alla superficie de' corpi"⁹⁷/, mi az árnyék lényege, hány részre oszlik az árnyék /"in due parti....primitiva, ...derivativa"⁹⁸/, és hogyan függenek ezek össze /"l'ombra primitiva si fa base della derivativa"⁹⁹/, hány féle formája van ezeknek az árnyékoknak. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Leonardo, hogy "mai l'ombra avrà la vera similitudine del dintorno del corpo donde nasce, ancora che fosse sferica, se il lume non sarà della figura del corpo ombroso".¹⁰⁰

A fények és árnyékok színeivel is foglalkozott Leonardo. Szinte minden egyes állítását rajzban, matematikai úton igazolja, bizonyítja, ezért ezek a fejezetek minden tartalmi értéküket figyelembe véve is száraz, tudományos fejtegetéseknek tűnnek, összehasonlítva a korábbi részek laikusok számára is élvezetes, könnyen érthető gondolataival.

A csillogásról /"Del lustro"/, a reflexekről /"De' riflessi"/ szóló feljegyzések is pontos megfigyelésről tanuskodnak. A hegyek árnyékosságáról elmélkedve Leonardo ismét az általános perspektíva szabályait alkalmazza, amikor megjegyzi: "Le cime de' monti si dimostreranno sempre più oscure che le loro basi. Questo accade perché tali cime de'

monti penetrano in aria più sottile che non fanno le basi loro, per la seconda del primo /libro/...".¹⁰¹

A "Trattato della pittura" szerkesztés szerinti hatodik részében a fákról és a lombokról kialakított nézeteit olvashatjuk a nagy mesternek. Világos már az első soroknál, hogy Leonardo alapos botanikai tudására támaszkodott, amikor a fák ágazatairól, a levelek erezéséről, a lombok, fák növekedéséről, a fakéreg szerkezetéről elmélkedett.

Még arra is kitért, hogy mennyire fontos a fatábla megfelelő előkészítése a festéshez. "L'asta che sarà fatta di quella parte dell'albero ch'è più volta a tramontana, sarà quella che meno delle altre si piegherà, e più manterrà la sua naturale dirittura."¹⁰²

Leonardo sort kerített az ágakon, lombozatokon lejátszódó fényjelenségek, csillogások, levegő- és szinperspektiva s természetesen a különféle árnyékolási módok magyarázatára is. Végül a fák, a növények élethű megfestésére vonatkozó szabályok ismertetésére tér ki.

A könyv hetedik és nyolcadik része a felhőkkel illetve a horizonttal foglalkozik.

III. A "Trattato della pittura" és Leonardo festményei

Érdekes kérdés, vajon Leonardo da Vinci saját művészeti tevékenységében alkalmazta-e és ha igen, hogyan, a fentiekben röviden vázolt festési módokat, technikákat és mindazokat a "precetto"-kat, amelyek követését ő maga elengedhetetlennek tartott a jó festő számára. A festészettel kapcsolatos négy fő dolog, hogyan érvényesül képein? Azaz: "...il movimento di tal figura bisogna che nasca da grande discre-

zione d'ingegno; la seconda parte nobile è l'avere rilievo; la terza è il buon disegno; la quarta il bel colorito".¹⁰³

A Háromkirályok című kép éppen befejezetlenségénél fogva érdekes számunkra, hogy Leonardo kép-felvázolási módszerét nyomon követhessük. "Il bozzar delle storie sia pronto, e il membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti di esse membra, le quali poi a bell'agio piacendoti potrai finire."¹⁰⁴ A festményen valóban éppen csak vázolva vannak az alakok, mozdulataik, a háttér. Számos rajztanulmány előzte meg azonban még ezt is: arcok, érzelmek, mozdulatok, háttér, mind tudatosan megkomponált részletek.

A Sziklás Madonna Louvre-i változatán az első dolog, ami megragad bennünket, az a kép hangulata, harmonikus érzelmi egysége. A piramisszerű szerkesztési mód jellegzetesen leonardoi. A megvilágítás elosztása is a kompozíció kiemelését szolgálja. A barlangba beszűrődő világosság a kép legfontosabb részein pihen meg, ezzel is hangsúlyozva az arcok, a testek egy-egy részletének jelentőségét, szépségét.

A kis Keresztelő Szent János és a gyermek Jézus mozdulatai megfelelnek annak a leonardoi kitételnek, hogy "i putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti quando seggono...".¹⁰⁵ A testek méretarányai is rendkívüli fontosságra tettek szert Leonardonál, aki még a gyermekekre vonatkozóan is külön tételt állapított meg: "L'uomo nella sua prima infanzia ha la larghezza delle spalle eguale alla lunghezza del viso, ed allo spazio che è dalle spalle alle gomita, essendo spiegato il braccio, ed è simile allo spazio che è dal nascimento della verga al mezzo del ginocchio".¹⁰⁶

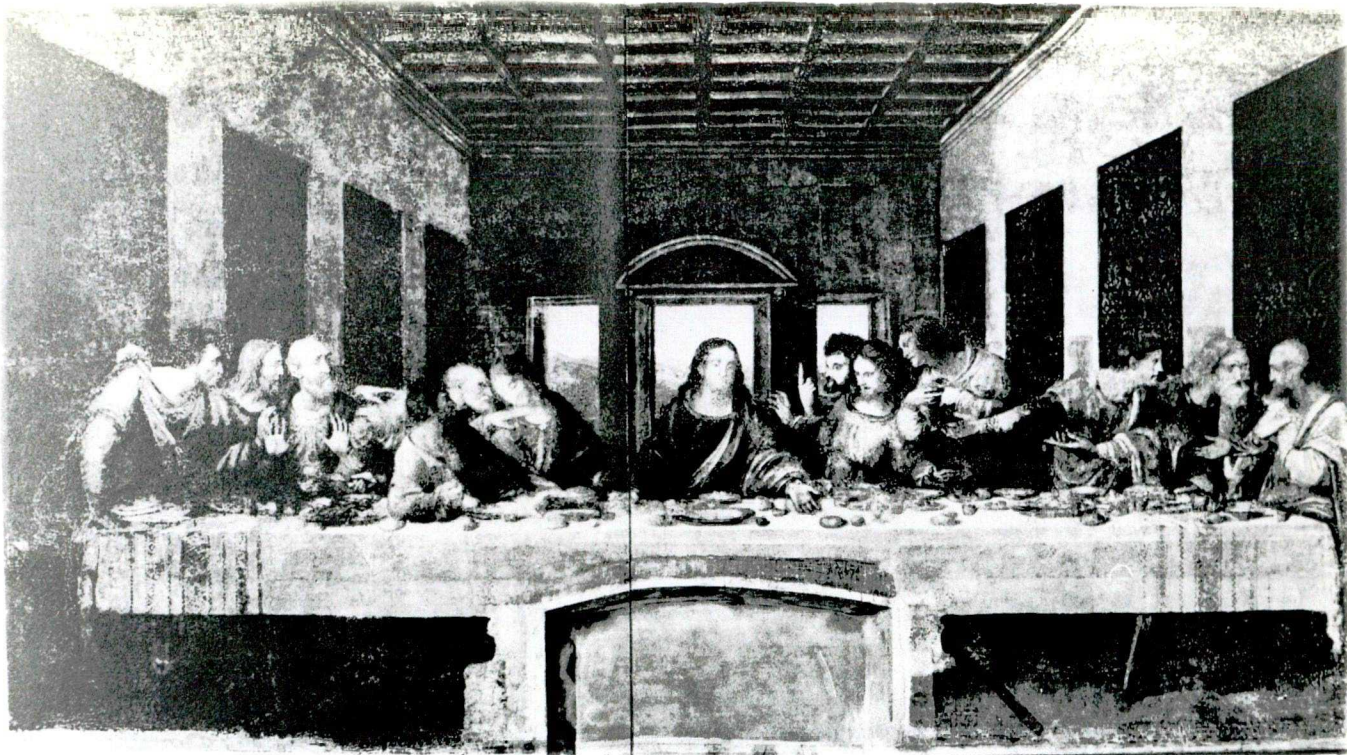
Ezen a festményen sem látható szinte egyetlen tiszta

szin sem. De emlékezzünk csak, mit mond Leonardo a szinekről, a szinek megvilágítás, perspektíva, visszatükröződés kövezkeztében létrejött változásairól! Az alakok, különösen a gyeremekek testének plaszticitását a sfumato alkalmazása gyengíti.

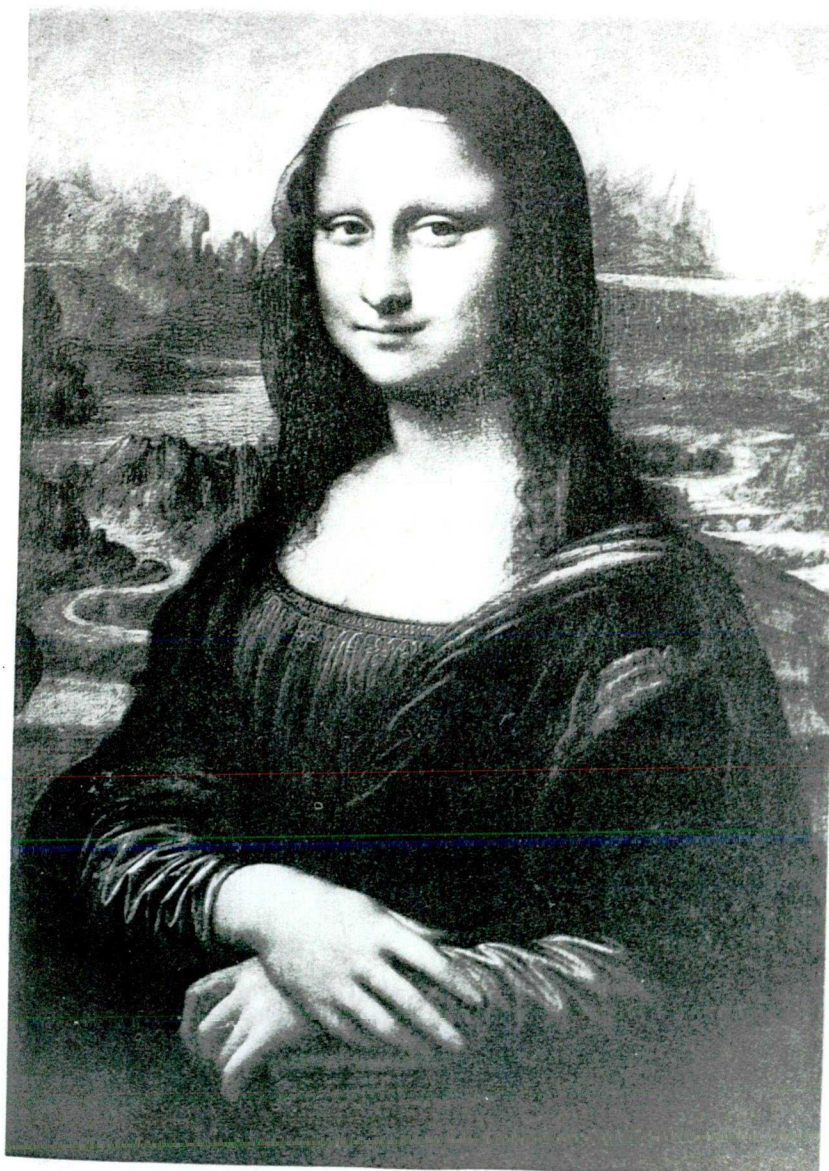
A háttér megkomponálása, finom színhatásai is tipikus leonardo-i tájra emlékeztetnek. Az árnyékos barlang sűrűjét világos sziklanyílások törik meg, még jobban sejtetve ezzel a messzeséget.

Az Utolsó vacsora című freskón a kompozíció tudatossága ötlük először a szemünkbe: Jézus ugyanis egy asztalnál ül a többiekkel, alakját csak a tudatos kompozíciós megoldások segítségével emelte ki Leonardo. Ha a Sziklás Madonna kapcsán a hangulat egysége kapott meg bennünket, az Utolsó vacsora esetében éppen a hangulati, érzelmi sokszínűség, az ellentétek halmozása az, ami meghökkentő. Jézus szavaira az apostolok arcán a legkülönbözőbb érzelmek tükröződnek. Nem hiába tartotta Leonardo a festők legnagyobb hibájának /"Sommo difetto è de' pittori..."¹⁰⁷/ "replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria".¹⁰⁸

Ehhez kapcsolódik az a megállapítása is, hogy "la più importante cosa che ne' discorsi dellapittura trovar si possa, sono i movimenti appropriati agli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili".¹⁰⁹ Valóban, a rendkívül expresszív erejű kézmozdulatok minden szemlélő fantáziáját megmozgatják. De az érzelmeknek megfelelő, egyértelmű testtartásokra is nagyon kell ügyelni és arra, hogy "non... si replicano le medesime attitudini in una istoria".¹¹⁰



UTOLSÓ VACSORA



MONA LISA



A különféle érzelmeket kifejező arcok, kezek, testtartások mellett "fa che i visi non sieno di una medesima aria, come ne' più si vede operare; ma fa diverse arie, secondo le età e complessioni, e nature triste o buone".¹¹¹

Az ellentétes figurákat Leonardo még jobban kiemeli azáltal, hogy egymás mellé helyezi őket, ahogy tette ezt Júdas gonosz, sötét ábrázatával és a mellé helyezett szép és jó Jánossal. Öreg és fiatal, szép és középserű alakok váltakoznak így a leonardoí szabály szerint.

Mona Lisa szépsége, titokzatosnak ható mosolya, nagyon is tudatos festési technika következménye. "Per... amentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e amentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza."¹¹² Leonardo megállapítása szerint "quando vuoi ritrarre uno /ritratto/, ritrailo a cattivo tempo, sul far della sera... quando è o nuvolo, o nebbia; e questa è perfetta aria".¹¹³

Általános érvényű szabályként jegyzi meg Leonardo da Vinci a reflexekkel kapcsolatban, hogy a színek ily módon történő keveredését, egymásba olvadását minden festőnek ismernie kell. Mona Lisa bőrén is láthatók vagy inkább érezhetők a ruházat színéből eredő reflexek leheletszerű hatása. "Fa di operare ne' riflessi dell'effigie delle figure il colore delle parti de' vestimenti che sono presso alle parti delle carni che loro sono più vicine."¹¹⁴

Az éles kontúroknak Leonardo mindig ellensége volt. A fény-árnyék tudatos alkalmazása a leonardoí festészet egyik fő ismérve: "...i dolci lumi finiscano insensibilmente nel-

le piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità".¹¹⁵

Mona Lisa ruházatának megfestését is tudatos tanulmányosorozat előzte meg. Idézzünk most csak egyet a példa kedvéért, a drapériákról írt fejtegetései közül: "ti ricorda in ogni qualità di panno di fare le pieghe infra l'una rompitura e l'altra grossa in mezzo e sottili dai lati, e la minore grossezza di essa piega sia nel mezzo dell'angolo rotondo della piega".¹¹⁶

A kép háttére, annak színezése legalább olyan érdekes probléma, mint Gioconda mosolya. A hegyekről, a szín- és levegőperspektiváról írottakat szinte teljes egészében alkalmazta Leonardo a Mona Lisa háttérére. "Quelle verdure si dimostreranno partecipare più d'azzurro, le quali saranno di più oscura ombrosità... l'azzurro si compone di chiaro e d'oscuro in lunghe distanze."¹¹⁷ A távoli hegyek csúcsa sötétebbnek tűnik, mint a lába: ennek oka a levegő változó sűrűségében keresendő.

A korábbi kérdésre tehát - hogy Leonardo alkalmazta-e az általa felállított szabályokat saját festészetében - egyértelmű igennel válaszolhatunk. Sajnos azonban, hogy csak nagyon kis számú festmény kapcsán vonhatjuk le ezt a következtetést. A "Trattato della pittura" és Leonardo rengeteg rajza, vázlata viszont némi kárpótlást nyújt...

A "Trattato della pittura" érdekfeszítő gondolatainak olvasása után meg kell állapítanunk, hogy Leonardo da Vinci írónak is kiváló volt, a quattrocentói epika talán legnagyobb alakja. Stilusa, amelyet ma talán népszerű-tudományos stilusnak neveznénk, tömör, világos, élvezetes és könnyen

érthető, még akkor is, ha figyelembe vesszük azt a tényt, hogy nagyon gyakran olyan új ismereteket, gondolatokat vetett papírra, amelyeknek pontos kifejezése a korabeli nyelvben, de még a tudományos nyelvben használatos szavakkal is nehézségekbe ütközhetett.

Ennek ellenére Leonardo a maga elé állított magas-szintű követelményeknek megfelelően is jól tudta alkalmazni a nyelvet.

Giuseppina Fumagalli mutat rá híres munkájában,¹¹⁸ hogy Leonardo kézírataiban bőven lehet javítgatások nyomát látni. De ezek a javítások nem annyira gondolati hiányosságok, mint inkább nyelvi, stilisztikai korrigálások. Miből is áll a stilus csiszolgatása? "Uno scorciare minuto, un alleggerire e isnellire continuo, un mettere in valore di postura l'esspressione di valore, un sopprimere l'inespressivo, che dinotano una conoscenza tecnica, una critica sottile della parola."¹¹⁹

Leonardo képes volt világossá tenni a legbonyolultabb eszmei tartalmat is élvezetes, szemléletes leírásaival, magyarázataival vagy egy-két soros aforizmáival. A szenvedélyes tudásszomjból származó sorok közérthetősége, színes, olvasmányos stilusa, formai erényei - a tartalmi mellett - teszi Leonardo da Vinci írásait az olasz reneszánsz egyik legértékesebb, legsajátosabb alkotásává.

Jegyzetek

A jegyzetekben használt rövidítések:

Pr = Leonardo da Vinci: Prose, Torino, Unione Ed. 1928.

Vas= Giorgio Vasari: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete, Budapest, Magyar Helikon, 1978.

Fum= Giuseppina Fumagalli: Leonardo Omo senza Lettere, Firenze, Sansoni, 1939.

Tr = Leonardo da Vinci: Trattato della pittura, Roma, Unione Cooperativa Ed. 1890. oldal/fejezet

- - - - -

1. Marx is említést tesz arról, mennyire meghatározóak voltak ezek a fiatalkori firenzei évek.
2. Pr 3-4.
3. Pr 4-5.
4. Vas 430.
5. A II. világháborúban bombatalálat érte a Santa Maria delle Grazie-t. A restaurátorok nagy győkezettel próbálták Leonardo halhatatlan remekművét helyreállítani...
6. Fum 116.
7. Vas 434.
8. Walter Pater versét is a rejtelmes Mona Lisa ihlette:

Mona Lisa

Idősebb a szikláknál, amelyek között ül,
Miként a Vámpir,
Sokszor meghalt,
És megtanulta a sir titkait;
Mély tengerek bűvára volt,

S elmerült napjaik maga köré gyűjtötte;
Különös kelmékre alkudott Kelet kalmárjaival;
Mint Léda,
Anyja volt a trójai Helénának,
És mint Szent Anna,
Anyja volt Máriának;
S mindez neki annyi volt,
Mint a lantok és fuvolák hangja;
S nem él,
Csupán az élvezet finomságban,
Mely formába öntötte a változó vonalakat,
S a kézre és szemhéjra szint lehelt

9. Igaz, olyan másolatokról van szó, mint pl. Rubensé.
10. Pr 12.
11. Még 1476-ban Firenzében botrányos pert akasztottak a nyakába. Állítólag viszonyt folytatott egy 17 éves fiatalemberrel. A vád alól végül is felmentették Leonardot.
12. Vas 436.
13. Vas 436.
14. Richard Friedenthal: Leonardo, Budapest, Gondolat, 1974. 5.
15. Vas 436.
16. Pr 164.
17. Pr 164.
18. Pr 164.
19. Tény, hogy személyes jellegű levelek, naplórészletek nem nagyon maradtak az utókorra, eltekintve néhány érdektelen levéltől, elszámolástól. Mindez azonban nem magyarázza, hogy a rejtély fátylába kellene burkolnunk.

20. Vas 426.

21. Pr 161.

22. Pr 171.

23. Pr 166.

24. Pr 166.

25. Pr 168.

26. Pr 157.

27. Pr 158.

28. Pr 168.

29. Pr 168.

30. Pr 167.

31. Pr 167.

32. Pr 23.

33. Pr 27.

34. Vas 427.

35. Fum 357.

36. Pr 90.

37. Pr 23.

38. Tr 18/24.

39. Tr 13/19.

40. Tr 17/23.

41. Tr 18/24.

42. Tr 17/23.

43. Tr 18/24.

44. Tr 20/28.

45. Tr 21/28.

46. Tr 13/17.

47. Tr 11/15.

48. Tr 19/25.

49. Tr 6/7.

50. Tr 20/27.

51. Tr 26/34.

52. Tr 23/32.

53. Tr 23/32.

54. Tr 24/32.

55. Tr 24/32.

56. Tr 24/33.

57. Tr 28/36.

58. Tr 35/47.

59. Tr 35/48.

60. Tr 35/50.

61. Máshol Leonardo azt hangoztatja, hogy társaságban alkotni jobb. Ellentmondásnak látszik ez a kétféle megállapítása, de figyelembe kell venni, hogy Leonardo az elmélkedésre ajánlja a magányt, az elmélkedés következtében érvényre jutó alkotó tevékenység során a társaságot.

62. Tr 36/55.

63. Tr 36/53.

64. Tr 45/76.

65. Tr 37/55.

66. Vas 432.

67. Tr 38/59.

68. Tr 46/82.

69. Tr 47/85.

70. Tr 43/80.

71. Tr 49/94.

72. Tr 51/102.

- | | |
|--|------------------|
| 73. Tr 52/105. | 102. Tr 270/845. |
| 74. Tr 52/106. | 103. Tr 133/397. |
| 75. Tr 53/108. | 104. Tr 39/61. |
| 76. Tr 53/109. | 105. Tr 61/139. |
| 77. Tr 54/112. | 106. Tr 97/260. |
| 78. Tr 57/123. | 107. Tr 51/105. |
| 79. Tr 57/122. | 108. Tr 56/119. |
| 80. Tr 66/154. | 109. Tr 102/276. |
| 81. Tr 67/157. | 110. Tr 102/276. |
| 82. Tr 68/158. | 111. Tr 104/283. |
| 83. Tr 71/169. | 112. Tr 48/90. |
| 84. Tr 72/174. | 113. Tr 60/135. |
| 85. Tr 73/179. | 114. Tr 70/166. |
| 86. Tr 74/184. | 115. Tr 105/287. |
| 87. Tr 82/209. | 116. Tr 84/218. |
| 88. Tr 92/250. | 117. Tr 175/522. |
| 89. Tr 78/195. | 118. Fum |
| 90. Tr 87/228. | 119. Fum 22. |
| 91. Tr 108/300 | |
| 92. A kortársi tudósítás szerint,
mintegy 30 boncolást végzett. | |
| 93. Tr 176/526. | |
| 94. Tr 176/ 526. | |
| 95. Tr 176/128. | |
| 96. Tr 178/531. | |
| 97. Tr 179/533. | |
| 98. Tr 180/539. | |
| 99. Tr 183/549. | |
| 100. Tr 193/594. | |
| 101. Tr 247/782. | |



M I C H E L A N G E L O B U O N A R R O T I

Michelangelo Buonarroti 1475-ben született Capreseben. Egy settignánói kőfaragó családjához került dajkaságba. Vasari jegyezte fel, amit Michelangelo erről mondott neki: "...a dajkám tejével szivtam magamba szobrászszerszámaim, a véső és a kalapács kezelésének tudományát".¹ A család időközben beköltözött Firenzébe és apja, Lodovico a kis Michelangelót grammatikai iskolába járatta, aki azonban hamarosan felcserélte a könyveket a rajzszerszámokra. "Lodovico..., mivel nem tudta fiát leszoktatni a folytonos rajzolásról..., elszánta magát, és beszerezte Domenico Ghirlandaiohoz."² Nem kellett sok idő ahhoz, hogy Michelangelóban feléledjen igazi vénája, a kő, a szobrászkodás utáni olthatatlan vágy. Alig múlt 14 éves, amikor sikerült bejutnia Lorenzo de' Medici által alapított szobrásziskolába. Itt Bertoldo tanítványaként felhívta magára a Magnifico figyelmét, aki palotájában szállásolta el a tehetséges fiút.

Michelangelónak így lehetősége nyílt arra, hogy szinte gyermekfejjel tanulmányozza a Medici kert értékes ókori márványszobrai, magába szívja az antikvitás levegőjét és egyben megismerje a kor firenzei társadalmának legkiemelkedőbb gondolkodóit, költőit, filozófusait, mint Angelo Polizianót vagy Marsilio Ficinót. Ficinót, akinek neoplatonizmusa "mélyrehatóan hatott a fiatalember lelkivilágára és ellenállva az időnek a legtisztább fény volt, amely verseit beragyogta".³

Egyrészt tehát az antik hagyományok, másrészt a neoplatonizmus volt az a két alaptényező, amely gondolkodásmódját áthatotta a nagy mecénás 1492-ben bekövetkezett haláláig. De ezek az élmények végigkísérték egész életében.

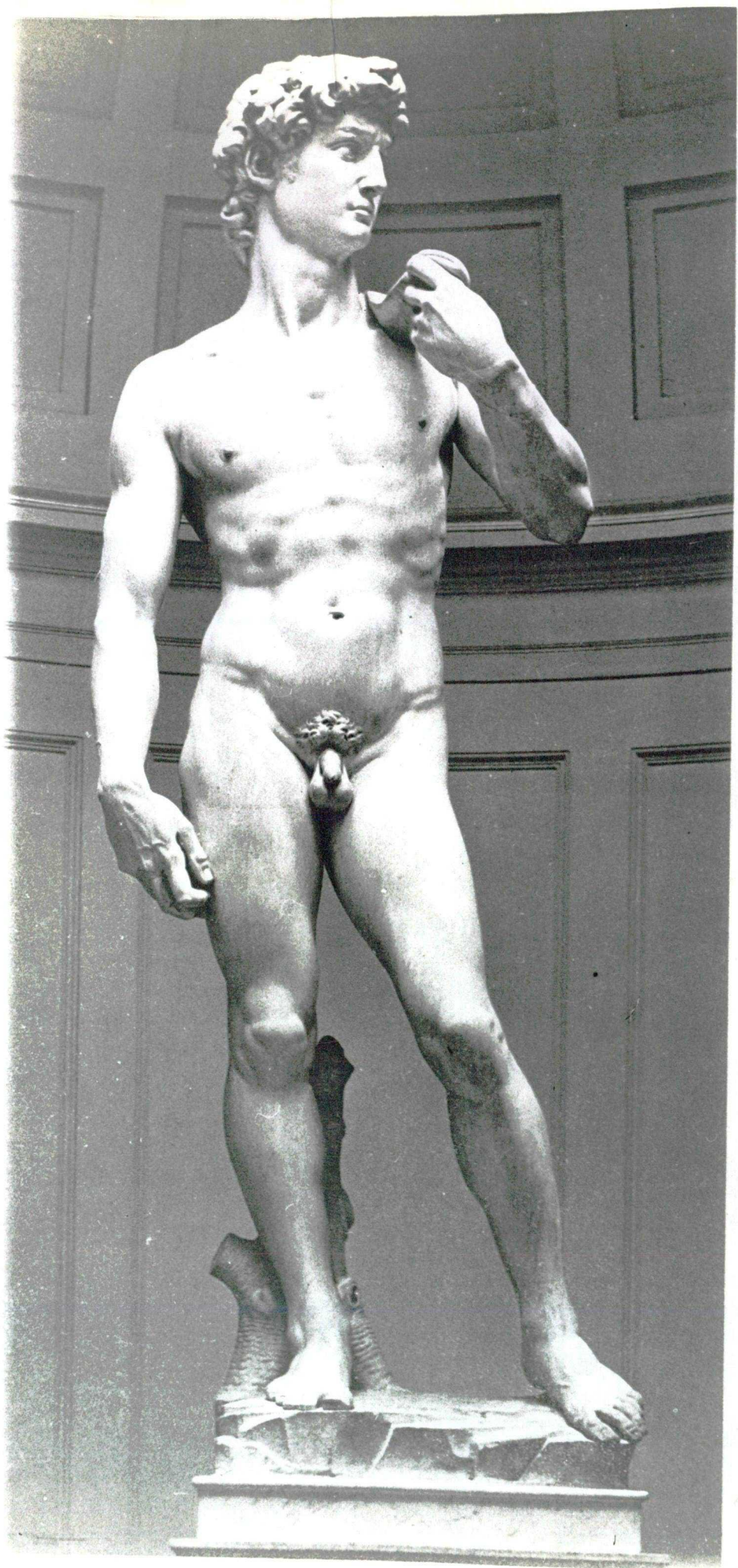
Ugyanakkor kétségtelen, hogy Savonarola prédikációi is nem kis mértékben hatottak az amúgy is őszintén vallásos művész életfelfogására. Savonarola uralma idején Michelangelo alig kapott feladatot: nem a reneszánsz művészet városa volt akkor Firenze. Hogy is lett volna, amikor a fanatikus, aszkétikus vallási szigor kiirtani igyekezett mindent, ami Lorenzo de' Medici virágzó városát fémjelezte. A domonkos rendi perjel kikelt minden, nem a vallást szolgáló művészet ellen, ostromozta a polgári fényűzést, nyilvánosa elégettette a bűnösnek kiáltott könyveket és fényűzési cikkeket.

Michelangelonak eredendően megvolt a maga mély vallásos hite, mégis "a savonarolai vihar nyomokat hagyott a művész lelkében..."⁴, olyan nyomokat, amelyek különösen később, az öregkori vallásos hangulatú versekben éreztették hatásukat. Michelangelot magányos, borongós kedélye, alapvetően vallásos világnézete fogékonnyá tette Savonarola büntudatot felkeltő, megtérésre hívó szavaira.

Érdekes kettősség mindenesetre e nagy művész érzelmvilágában, hogyan csodálhatott két olyan különböző egyéniséget, mint Lorenzo és Savonarola.

Rövidebb velencei, majd bolognai tartózkodás után az egyre ismertebbé váló Michelangelot az 1496-os esztendő Rómában találja. Első igazán nagyszerű, utánozhatatlan, újszerű formai megoldással kivitelezett főművét itt készíti el. A megbízás egy Pietára szólt: "...ez a szobor igazi képet nyújt a művészet minden értékéről és hatalmáról".⁵

1502-ben Michelangelo ismét Firenzében van, ahol Piero Soderini gonfaloniere megbízásából két évi kemény munka után "a Signoria jelképeként a fiatal Dávidot mintázta meg paritytyáival a kezében, intésül, hogy miként Dávid megvédte népét



DÁVID



és igazságosan uralkodott, az is bátran védje meg, és igazságosan vezesse a várost, aki Firenzét kormányozza".⁶ Dávid Michelangelo keze alatt óriás lett, "il gigante", ahogy a firenzeiek hívták. A formák kidolgozását a lényegre korlátozza - a klasszikus antik művészet szellemében - túlzott részletezés nélkül. Mind Dávid, mind a Pietá az anatómia tökéletes ismerőjének mutatja a művészt, mégis csak a döntő, jellemző formákat alakítja ki vésője alatt.

Az immár nagyhirű szobrászt és festőt 1505-ben II. Gyula pápa Rómába hívta. Az erélyes, hadakozó pápa, az egyházi állam hatalmának megerősítője igazi reneszánsz fejedelem módjára nagy mecénása volt a művészeteknek. Első megbízása Michelangelo számára, óriási siremlékének elkészítése volt. Carrarában a mester saját kezűleg nagyolta ki a hatalmas márványtömböket, amikor a pápa elejtette a tervet. Michelangelonak talán legszebb művészi álma foszlott semmivé, azaz majdnem semmivé, hiszen a végül közel negyven év múlva felállított siremlék az impozáns emlékmű kivonatolt, lekicsinyített, leegyszerűsített változata volt csupán. Mózes, amely végül is központi figura lett, mellékalaknak szánta a művész. Vajon milyen lett volna az eredetileg elképzelt főalak, ha a mi szemünkben Mózes a szobrászi formaalkotás tökéletessége?

Michelangelot egész életén át végigkísérte nagyszerű ábrándjának kudarca. Leveleiben negyven éven át itt-ott kicseng a művészetéből kifosztott ember elkeseredése, a monumentális terv kudarca feletti fájdalma. Kétségtelen, hogy életét és művészetét ért ekkora csalódás is hozzájárult örök pesszimizmusának, gyötrődésének, magabazárkozottságának fokozásához. Gyanakvó, gyakran összezördülő természetének, belső háborgásának táptalaja - lelki alkatán túl - az ilyen és

hasonló jellegű szerencsétlenségek voltak. II. Gyula Rómájával⁷ sincs kibékülve:

Qua si fa elmi di calici e spade,
E il sangue di Cristo si vend' a giumelle,
E croce e spine son lance e rotelle
E pur da Cristo pazienza cade

Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,
Che n'andre' 'l sangue suo 'nfin alle stelle,
Poscia ch'a Roma gli vendon la pelle
E ecci d'ogni ben chiuso le strade

/ X /

Michelangelo sértett művészi hiúságában otthagyt a Rómát, a pápát. Távozásában még az is közrejátszott elhatározásában, hogy "...mi fe' pensare s'i' stavo a Roma, che fussi fatta prima la sepoltura mia che quella del Papa".⁸

A pápa és a művész közötti kibékülésre csak Bolognában került sor, ahol Michelangelo a pápa lovasszobrát készítette el⁹, amivel II. Gyula nagyon meg volt elégedve. Erről Michelangelo így ír testvérének: "...venerdì sera a ventuna ora papa Julio venne a casa mia dov'io lavoro, e stette circa a una meza ora a vedere, parte ch'io lavoravo; poi mi dette la benedizione, e andossene: e à dimostrato contentarsi di quello che io fo".¹⁰

II. Gyula mintegy kárpótlásul 1508-ban újabb monumentális megbízást ad Michelangelonak: a Sixtus kápolna mennyezetét kell freskókkal díszítenie. A mester tiltakozik: ő nem festő, hanem szobrász. Mégis elkezdte a munkát, igaz, teljesen a saját elgondolásai szerint. A Sistina magas tükörfel-

tozatára vitte fel hatalmas bibliai képsorát több mint négy évig tartó keserves, fáradságos munkával. Az eközben elszenvedett testi kinjairól szól a szarkasztikus drámaisággal megírt I'ho già fatto un gozzo... kezdetű 1510 körül keletkezett verse. Érzékletes szinekkel, szellemes hasonlatokkal fejezi ki magát. A freskókat hanyatt fekvé kellett festenie, ezért érzi úgy:

I'ho già fatto un gozzo in questo stento,
Come fa l'acqua a' gatti in Lombardia

.....

.....

La barba al cielo e la memoria sento
In sullo scrigno e 'l petto fo d'arpia
E 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
Mel fa, gocciando, un ricco pavimento.

E' lombi entrati mi son nella peccia,
E fo del cul per contrappeso groppa;
E' passi senza gli occhi muovo invano.

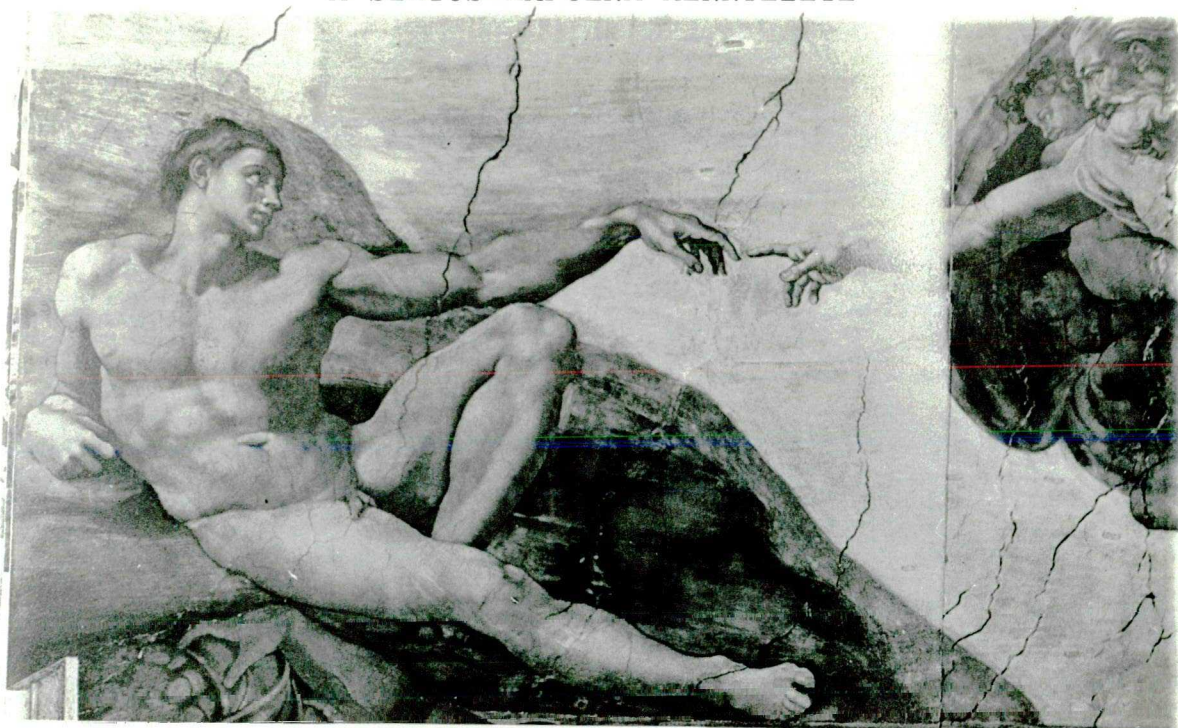
Dinnanzi mi s'allunga la corteccia,
E per piegarsi, addietro si raggroppa,
E tendomi com'arco soriano.

/ IX /

Ez idő tájt írott leveleiben is hasonló kedvtelenségről, rossz hangulatról tesz tanubizonyságot. A pápa állandóan sürgette a munka befejezését. Gyakran vitatkozott az erőszakos II. Gyula és a nem kevésbé nyakas Michelangelo, aki



A SIXTUS-KÁPOLNA MENNYEZETE



ÁDÁM TEREMTÉSE

családjának írott leveleiben is állandóan panaszkodik rossz sorsáról: "io ancora sono in fantasia grande, perché è già un anno che io non è avuto un grosso da questo Papa, e none chiego, perché el lavoro mio non va inanzi i' modo che a sue a me ne paia meritare".¹¹ Szintén apjához intézte a következő sorokat: "io mi sto qua malcontento e non troppo ben sano e con gran fatica, senza governo, senza danari...".¹²

Hasonló értesülésekkel bír Vasari is, aki Michelangelo életrajzában bő teret szentel a Sistina freskók keletkezési körülményinek, idézve II. Gyula és Michelangelo szópárbaját is. Ugyancsak Vasaritól tudjuk, hogy a művész "...nagyon fáradságos munkát végzett, ugyanis mindig a feje fölött kellett dolgoznia, s ettől annyira elromlott a látása, hogy olvasni vagy rajzot nézni is csak alulról fölfelé tudott; ez a baja hónapokig tartott".¹³

A kényelmetlen körülmények, a testhelyzet, a fáradságos munka, a pápa sürgetései bármennyire is elkedvetlenítették, a baj igazi okát mégis abban kell látni, hogy

Non sendo in loco bon, nè io pittore

/ IX /

vagy ahogyan egy már említett levélben írja apjának: "E questa è la difficoltà del lavoro, e ancora el non esser mia professione. E pur perdo il tempo mio senza frutto".¹⁴

Michelangelo a korszak egyik jellemző, bár ma naivnak tűnő vitájában - ti. a művészetek elsőbbségét eldönteni kívánó vitában - mint majd látni fogjuk, a szobrászat mellett foglalt állást. A testi kinok, az erő kifejtés felemlegetése szobrai alkotása során fel sem merültek. A Cappella Sistina freskóinak festésekor sem tudta vagy talán nem is akarta le-



tagadni szobrász mivoltát. 1547-ben, jó pár évvel már a világ legnagyobb oltárképe, az Utolsó Itélet megfestése után is így ír Benedetto Varchinak: "Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura: et però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, et che dall'una all'altra fussi quella differenza ch'è dal sole alla lume."¹⁵

Azután válaszul Varchinak egy korábbi filozófiai gondolatmenetére Michelangelo is tisztán filozófiai értelemben megengedi, hogy "...quelle cose che hanno un medesimo fine, sono una medesima cosa... et dico,... che la pittura et scultura è una medesima cosa... Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura: basta che venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura et pittura, si può fare fare loro una buona pace insieme, et lasciar tante dispute, perché viva più tempo, che a far le figure".¹⁶

A vérbeli, aktív, alkotásra vágyó művész zárja itt már a gondolatsort: azaz a cselekvés a döntő! Nem a vitatkozás a lényeg, hanem a művészi tevékenység, bárminemű legyen is az.

1512-ben végre elkészült a nagy mű. "Io ò finita la cappella che io dipingevo: el Papa resta assai ben sodisfatto..." írta apjának. Az, hogy más tervei nem nagyon sikerültek úgy, ahogy remélte "incolpone e' tempi che sono molto contrari all'arte nostra".¹⁸

Akárhogyan is vélekedett Michelangelo, kompozíciós újításai - a tér beosztásával és az egyes bibliai jelnekek festett építészeti keretek közé foglalásával - a képek monumentális megfogalmazásával és apró jelképes alakok töme-

gével páratlan képtárrá barázzolta a Sistinát. "Ez a mű kétségkívül világító fáklya művészetünkben, a annyit javított a festészetben, annyi fénnel árasztotta el, ami elegendő ahhoz, hogy világossággal ragyogja be a hosszú évszázadokon át sötétségbe merült világot."¹⁹

A képsorozat a világ teremtetését és az emberiség bibliai őstörténetét ábrázolja. A főszerep mindenhol a plasztikusan megfestett emberi testé. Michelangelo művészetének egyetlen tárgya a meztelen emberi test szépsége. Az ezt körülvevő természetről nincs mondanivalója. Éppen azokban az években, amikor a velencei festők az ember és a természet egységének megragadásán fáradoztak, Michelangelo semmibe veszi mindazt. Nemcsak a jelenetek háttéréül, de ornamentikájában sem juttat szerepet a természetnek, növényi motívumoknak: diszitó elemül is az emberi testek legkülönbözőbb pozitúrája szolgál. Alakjai inkább plasztikus, mint festészeti megoldások. A rajzé a vezető szerep, a testek formáinál a rajzosság és nem a chiaro-scuro dominál. A színek is visszafogottak, szinte csak szükséges járulékaik a freskónak.

Michelangelo zsenialitásával, a szokványos témák egyedi megfogalmazásával a világ mindmáig egyik legragyogóbb freskó-sorozatát hozta létre, amely festésének körülményeit tanulmányozva felvetődhet a kérdés: vajon hogyan festette volna meg Michelangelo a Cappella Sistina freskóit, ha hivatásának tekintette volna a festészetet, ha festőnek tartotta volna magát?

Még egyszer visszatért a Sistinába 22 évvel később, 1534-ben: az Utolsó Ítélet nagyszabású oltárképét készítette el a már öregedő, kiábrándult, egyre inkább a vallásban vigaszt kereső művész. Mégis éppen erről a művéről jegyzik meg

sokan, hogy ez Michelangelo legkevésbé keresztény érzésvilágú alkotása. Forrongó képzelete egyetlen hatalmas, tagolatlan örvényben ábrázolja az utolsó ítélet napját. Szinte minden egyes alak arcán, mozdulatain az érzelmek legszélesebb skálája tükröződik: büntudat, félelem, irigység, kéj stb. Mintha Dante színjátéka elevenedne meg. A dantei hatás mellett meg kell még jegyezni, hogy Michelangelo "...mindig bölcs volt és jó megfigyelő, s mert rengeteg embert ismert, élettapasztalatai révén ugyanolyan tudáshoz jutott, mint amilyenre a filozófusok elmélkedéssel és olvasással szoktak szert tenni".²⁰

Az egész monumentális frekóról árad a művész súlyos, mély pesszimizmusa, amelyhez lelkialkatán túl nem kis mértékben járult hozzá az a konfliktusokkal terhes történelmi helyzet, amely élete végéig rányomta bélyegét magánéletére és művészetére egyaránt: "...perché l'uomo non dee ridere, quando il mondo tutto piange".²¹

Az Utolsó Ítélet még el sem készült, máris Itália-szer-
te beszéltek róla. Hogyan is állhatta volna meg Pietro Aretino - aki a Velencei Köztársaság védettségéből figyelte a világ eseményeit - hogy ne közölje Michelangeloval elképzeléseit a nagy mű kivitelezésére vonatkozóan. A mester egy rendkívül udvarias tónusú levélben azt válaszolja, hogy miután "...avendo compita gran parte della istoria, non posso mettere in opera la vostra immaginazione...".²² Az udvarias hangnem finom iróniába csap át: "Or per rispondere allo scrivere di me, dico che non solo l'o caro, ma vi supplico di farlo; da che i Re e gli Imperatori hanno per somma grazia, che la vostra penna gli nomini".²³ Lám, milyen mestere Michelangelo a szónak is.

De térjünk vissza időben mintegy két évtizedet. 1516-

1534-1534-ig Michelangelo jobbra Firenzeben tartózkodott. Olyan nagyszabású munkák vártak itt rá, mint a Biblioteca Laurenzianatervei, vagy mint a Sacrestia Nuova szoborcsoportjai: Giuliano és Lorenzo Medici síremléke a napszakok szimbiózisával.
A négy napszak közül az alvó Ejszaka a legnépszerűbb. Már elkészültékor mindenki csodájára járt. Nagyon ismert és gyakran idézett az a négy sor, amit Giovanni Stronzi írt Michelangelo Ejszaka szobrára:

La Notte, che tu vedi in sì dolci atti
Dormir, tu da un Angelo scolpita
In questo sasso, è, perché dorme, ha vita
Destata, se noi credi, e parlati

/ CIX/16 /

A költeményben nincs semmi talányosság. Összinté, közérthető. Az utalás /Angelo/ Michelangelóra magától értetődő. Michelangelo válassza sem késlekedett sokáig. A négy soros, epigrammaszerű tömörséggel foglalta össze a művész érzelmait: jobb aludni, mintsem látni a "danno e la vergogna" világát:

Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, dehi parla basso.

/ CIX/17 /

E négy sor szavakkal érzékelteti azt, amit a szobor tökéletes tartaival és formai egyensége a márvány lehetőségein belül elérni képes volt: az alvó Ejszaka karját bal combjára feszítve támasztja előrehenyelt fejét, nem árnul el nyugodt,

békés álmot. Álma csak lidércnyomás lehet, szimbóluma és méltó párja Michelangelo híres éj-szonettjeinek. A művész vallja, hogy születésétől fogva az éjszaka embere volt:

E a me consegnaro il tempo bruno,

Come a simil nel parto e nella cuna

/ CIX/21 /

A sötétség ihlette, /Vasari is feljegyezte, milyen gyakran látta éjjel alkotni/ borongós lelkipvilágának is az éj sötétje, csöndje felelt meg.

Ogni van chiuso, ogni coperto loco,

Quantunque ogni materia circoscrive,

Serba la notte, quando il giorno vive,

Contro al solar suo luminoso gioco

/ CIX/20 /

Állítja, hogy az éj szentebb a nappalnál:

Ma l'ombra sol a piantar l'uomo serve

Dunque le notti più ch'e' di son sante,

Quanto l'uom più d'ogni altro frutto vale

/ CIX/20 /

Ugyanakkor

Quando ẽ ben notte, più buio esser suole

/ CIX/21 /

A sötétségre azonban mindig jön a fény, a nappal:

Pur mi consola assai l'esser concesso

Far giorno chiar mia oscura notte al sole,

Che a voi fu dato al nascer per compagno.

/ CIX/21 /

A pesszimista hangulatú szonettek vigasztaló, felemelő befejezése ez a terzima. Talán a legszebb, így méltán a legիրésőbb ilyen tárgyú szonett az O notte... kezdetű. Magasztos és Ünnepélyes költemény.

O notte, o dolce tempo, benché nero,
Con pace ogn'opra sempr'al fin assalta,
Ben vede e ben intende chi t'esalta,
E chi t'onora, ha l'intelletto intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero
Che t'umida ombra e ogni quiete appalta,
E dall'infima parte alla più alta
In sogno spesso porti, ov'ire spero.

O ombra del morir, per cui si ferma
Ogni miseria, a l'alma, al cor nemica,
Ultimo degli afflitti e buon rimedio;

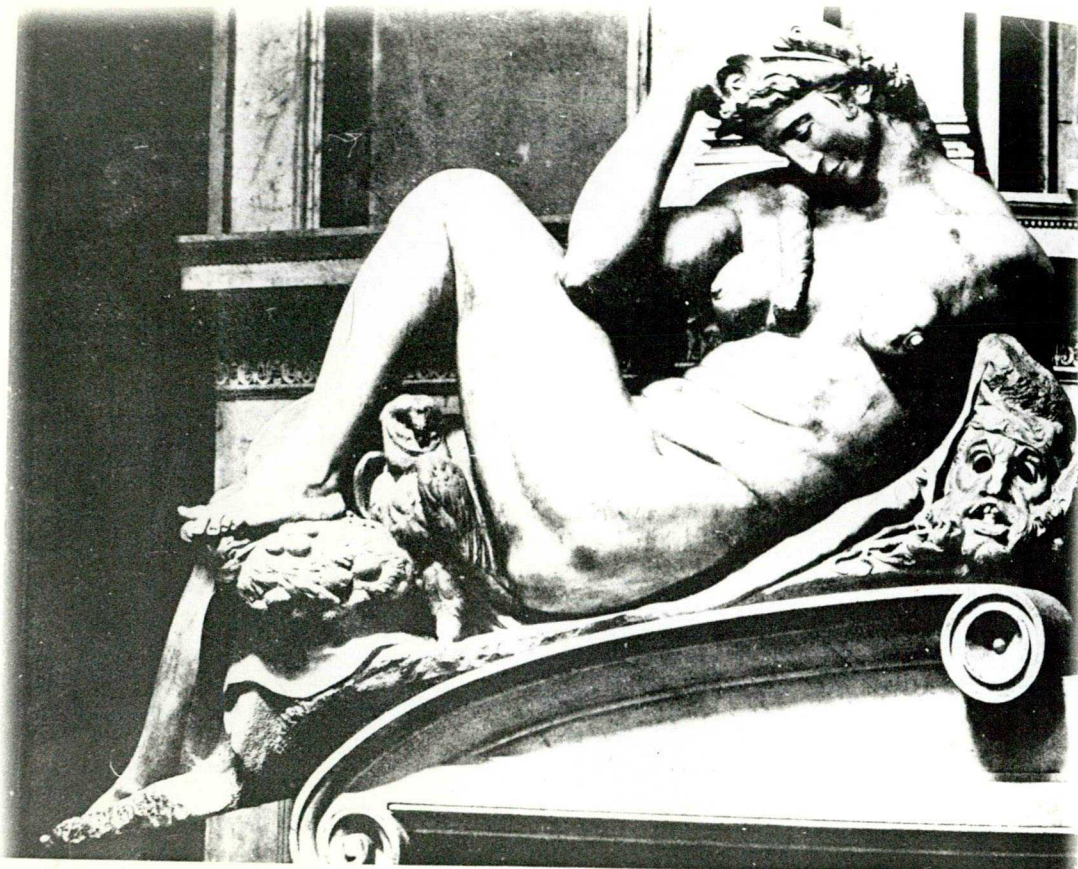
Tu rendi sana nostra carne inferma,
Rasciughi i pianti, e posi ogni fatica,
È furì a chi ben vive ogni ira e tedio.

/ LXXVIII /

Az első versszakban az édes, fekete, békét hozó éjszákát dicsőíti a költő. A szonettforma tökéletességével, hangulatával eléri, hogy azinté ellankad az olvasó is, "ogni stanco pensiero", ahogyan a második versszakban világossá válik. Az érzékletes színekkel, az éjszaka megszemélyesítésével ma-

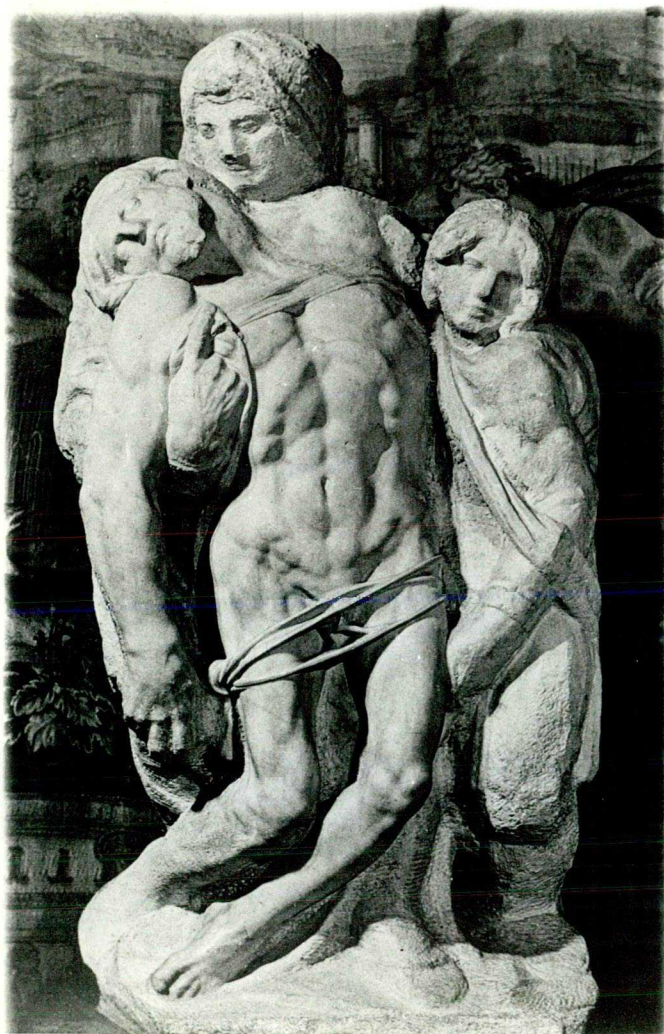
gunk előtt látjuk a fáradt művészt, amint a halál árnyékának /"ombra del morir"/ tartott nyirkos és nyugodt éjnek átadja magát önfeledten, gyógyírt /"buon rimedio"/ keresve minden bajára, hogy testben és lélekben megnyugodjon /"tu rendi sana nostra carne inferma"/. Az éj újjáteremtő képességének emel oltárt az utolsó terzinában. Bár nagyon valószínű, hogy Michelangelo nem mindig használta ki az éjszaka e tulajdonságát: számára az éj sötétje, csendje, a munka, a művészi önmegvalósítás nyugalmát hozta. "Keveset aludt, éjszaka, ha nem jött álom a szemére, gyakran felkelt, fogta a vésőt, és munkához látott; kemény papírból csinált sapkát magának, arra ragasztotta az égő gyertyát, nem kellett kezével tartania, a gyertyafény megvilágította a követ, amin dolgozott."²⁴

Az éjszaka, a sötét, bűvös éj és a halál kapcsolata a világirodalom számos költőjét ihlette versírásra. Külön tanulmányt igényelne egyébként Michelangelo e témájú költeményeinek világirodalmi helyét és szerepét elemezni. De az olasz irodalomban is találhatunk követőket, gondoljunk csak Leopardi, Monti költészetére...



AZ ÉJSZAKA

PALESTRINAI PIETÁ



Visszatérve Rómába, életének utolsó, nagy periódusát tölti ott 1564-ben bekövezkezett haláláig. Művészetében a Giudizio Universale után építész munkássága is kiteljesedik. A San Pietro munkálatainak vezetőjeként az ő tervei alapján emelték a csodálatos kupolát. A munkát olyan lelkiismeretesen végezte, hogy semmilyen más feladatot nem vállalt, sürgetésnek nem engedelmeskedett.

Magánemberként is életreszóló élmények érik Michelangelot: megismerkedik Tommaso de' Cavalierivel és később Vittoria Colonnával, akik szerelemes és vallásos jellegű költeményeinek kiapadhatatlan ihletőivé váltak.

Cavalierivel való kapcsolatát évszázadokon át különbözőképpen értékelték vagy egyszerűen elhallgatták. Kétségtelenül kényes téma ez. Condivi és Michelangelo kortárs barátai igyekeztek "elplatonizálni" az öregedő művész rajongását, mondván: a tökéletes szépség iránti szeretet vezette csak Michelangelot. Haragosai viszont nyíltan utaltak nemcsak Cavalierire, hanem Febo de Poggiora és Gherardo Perinire is... Az apologia két módja lehetséges tehát: "platonizálás" és átsiklás a téma felett. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Michelangelo levelei, számos versének hangneme, amelyeket Cavalierihez intézett, olykor több mint meghökkentőek. A még pápák előtt sem megalázkodó művész, Cavalierivel való megismerkedése után így ír a kortársi beszámoló szerint is páratlan szépségű ifjúnak: "...se io non arò l'arte del navicare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, né si sdegherà del mio disugliarsigli, né desiderrà da me quello che in me non è... l'uve del secol nostro unica al mondo... quand'io abbi mai a esser certo di piacere, come è detto, in alcuna cosa a vostra Signoria, il tempo presente, con tutto quello che per me à a veni-

re, donerò a quella... Leggiate il cuore, a non la lettera."²⁵
Amikor egyszer félreértés támadt közöttük, egy nyílt, meghatódott hangú szonettben így szól Michelangelo:

S'un casto amor, s'una pietà superba
S'una fortuna infra dua amanti eguale,
S'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
S'un spirto, s'un voler duo cor governa,

S'un'anima in due corpi è fatta eterna
Ambo levando al cielo e con pari ale,
S'amor d'un colpo e d'un dorato strale
Le viscer di duo petti arda e discerna.

S'amar l'un l'altro, e nessun se medesmo,
D'un gusto e d'un diletto, e tal mercede,
Ch'ha un fin voglia l'uno e l'altro porre. / XLIV /

Kapcsolatukról, Cavalierihez fűződő viszonyáról maga Michelangelo így szól: "casta voglia", "foco onesto" /L/, "onesto desio" /LXIV/, "Amore è un concetto di bellezza/immaginato..." /LX/. Sőt a Veggo nel tuo bel viso... kezdetű szonettben kifejezetten a rossz nyelveket okolja, amiért félreértik kapcsolatukat:

... 'l vulgo malvagio, isciocco e rio
Di quel che sente, altrui segna e addita / LXIV /

Magyarázatként nekünk el kell fogadni, hogy Michelangelo kortársai és a későbbi kutatók által is különbözőképpen

értelmezett kapcsolat minőségét teljes bizonyossággal eldönteni nehezen lehetne, sőt szinte lehetetlen. De nem is központi probléma ez Michelangelo szerelmi költészetének tárgyalásakor. A szonettek, a madrigálok, sőt az egyes töredékes verssorok szépségére, formai megoldására, a platonista szerelem tan tartalmi jegyeire kell koncentrálni, ezáltal is közelebb kerülve e kaotikus művészlélek legbensőbb világához.

Michelangelo irodalmi tevékenységének megítélésekor tényként kell elkönyvelni, hogy költészete olyan szerves alkotórésze egyéniségének, mint szobrai vagy freskói, jóllehet a képzőművészetben óriás volt, a szobrászatnak talán legnagyobb lángelméje, verseit pedig ugyanez a zsenialitás emeli jóval az átlag fölé.

E. N. Girardi megfigyelése helytálló, amikor állítja azt, hogy Michelangelo versei "lényegében nem szórakozásból és időtöltésből, nem is túlságosan összetett és mély gondolatok kifejezésének lelki szükségletéből, nem hangulati és szerelmi kitörésből, hanem a Michelangelóban egyszerűen és alapvetően jelen levő írói hajlamból születnek".²⁶

Michelangelo költészete a Cinquecento petrarkizmusának nagy áramlatába tartozik. Petrarca a költészet évszázadokra szóló nyelvezetét, tartalmi-formai alapjait, ha úgy tetszik sablonját teremtette meg. A "Canzoniere" szerzője még idealizálta a testi szépség, a szerelem, a boldogság vagy elkeseredés érzését. A Trecento szelleme ezeknek az érzéseknek lírai átélését illetve konkrét kifejezését bűnösnek tartotta volna: így lett a testi szépségből Szépség, mint eszme. Petrarca metaforáinak, egyszerűnek tűnő, de gondolatiságában mégis gazdag képeinek az volt a rendeltetése, hogy abban a korban még teljesen új, humanisztikus tartalmat, annak megfele-

lő stilussal tegye érzékletessé.

Csak hogy a XV-XVI. századra a szerelemről, az ember mindennemű érzéséről egészen más, szabadabb nézetek alakultak ki. Az új, pontosabban más módon átélt és közvetített tartalomhoz új, adekvát forma kialakítására lett volna szükség. De a költészet egyre inkább kezdett pallérozott elmék mestersége lenni, és a mesterség kifejezéshez jelen esetben nemcsak etimológiailag áll közel a mesterkéeltség fogalma. A költők példaképévé Petrarca vált. De Petrarca költészete konkrét, reális élményekből táplálkozott. A neoplatonizmus szellemében élő és alkotó epigonok viszont tisztán elméleti, spekulatív módon kikövetkeztetett élményeket vittek ismételten az elvonatkoztatott idea síkjára.

Petrarca stilusának utánzása tehát - a petrarkizmus - az érett reneszánszban sablont, szokványosságot, modorosságot, közhelyeket eredményezett. Mindezek ellenére kétségtelenül nagy jelentőségű volt az a tény, hogy a petrarkisták olasz nyelven irtak - ezzel is folytatva a petrarcai hagyományt. A költészet nagy vonalaiban így bármennyire is idejét múlt, élettelen hatást kelt bennünk, a maga korában élővé tette a nyelvet, a "lingua volgare". És ha figyelembe vesszük a XVI. sz.-i történelmi viszonyokat - Itália széttagozottságát, idegen uralmakat, megszállásokat, - az olasz nyelv volt a nemzeti öntudat fenntartásának leghatékonyabb eszköze.

Mint már említettük, Michelangelo költészete is a XVI. századi petrarkizmus egyik láncszeme. Ez a petrarkizmus azonban teljesen más, mint Pietro Bembo vagy követőinek petrarkizmusa, mert "...amíg Bembo számára Petrarcat utánózni lényegében a hang, avagy a stilus, a zeneiség, a tónus, magának a szellemi magatartásnak az utánzását jelenti, Michelan-

gelonál csak a szerkezetek, az érvelő és konstruktív sémák felhasználását szolgálja... Ez a petrarkizmus tehát szerkezeti és nem modoros, intellektuális és szimbólikus, nem szentimentális és szónoki, objektív és nem szubjektív".²⁷

A szerkezeti alapot Michelangelo Petrarcatól veszi, bár Dante is jelen van a művész költészetében. Nem annyira a dantei stílus, költői eszköztár tükröződik, hanem abban az értelemben, hogy a firenzei polgár számára Dante volt "...a nyelv és a polgári műveltség atyja... tehát inkább imitatio virtutisről, mintsem imitatio artisről van szó".²⁸

Már Condivi megemlíti, s aztán Michelangelo egyetlen kortársa sem hagyja szó nélkül Michelangelo nem is annyira érdeklődésből, mint inkább tudatos irodalmi irányulásból fakadó vonzalmát Dante iránt.

Dal ciel discese, e col mortal suo, poi
Che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
Ritornò vivo a contemplar Dio
Per dar di tutto il vero lume a noi.

Lucente stelle, che co' raggi suoi
Fe' chiaro a torto el nido ove naqu' io,
Nè sare' 'l premio tutto 'l mondo rio;
Tu sol, che la creasti, esser quel puoi.

/ CIX/37 /

Dante halandóként /"col mortal suo"/ bocsátotta az emberiségnek az igaz fényt "lucente stella"-ként. Michelangelo itt még nem említette Dante nevét, de már az első vesszak utalásaiból /"...visto ebbe l'inferno e 'l pio"/ rá kell gondolnunk, aki halhatatlan művével és "co' raggi suoi" bevilágította a toszkán földet.

Di Dante dico, che mal conosciute
Fur l'opre sue da quel popolo ingrato,
Che solo a' giusti manca di salute.

Dantét a "popolo ingrato" rosszul ismerte, azaz elítélték, száműzték, nem ismerték fel azokat az érdemeit vagy csak későn, amelyek annyira elbűvölték Michelangelot. Ő viszont mégis mindent vállalna a száműzetésért:

Fuss'io pur lui! ch'a tal fortuna nato,
Per l'aspro esilio suo, con la virtute,
Dare' del mondo il più felice stato.

/ CIX/37 /

A szonett minden sorából, szavából kicseng az a nagyrabecsülés, amellyel Michelangelo viseltetett a Divina Commedia szerzője iránt. A felkiáltás is /"Fuss'io pur lui"/ erre utal. Egy másik, talán kevésbé expresszív erejű Dante-szonettet is ez a csodálat inspirált. Nemcsak formai szempontból, hanem a tartalom, a kifejezőeszközök vonatkozásában is rokon szonettekről van szó:

Quante dirne si de' non si può dire,
Ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese;
Biasmar si può più 'l popol che l'offese,
ch'al suo men pregio ogni maggior salire.

Questo discese a' merti del fallire,
Per l'util nostro e poi a Dio ascese
E le porte, che 'l ciel non gli contese,
La patria chiuse al suo giusto desire.

Ingrata, dico, e della sua fortuna
A suo danno nutrice, ond'è ben segno
Ch'a' più perfetti abbandona di più guai

Fra mille altre ragion sol ha quest'una:
Se par non ebbe il suo esilio indegno,
Simil uom nè maggior non nacque mai.

/ CIX/49 /

A két szonett közötti gondolati hasonlóságot keltik a gyakran azomos kifejezések, képek, az apoteózis szándéka. Ime:
"Dal ciel discese" - "questo discese" a pokolba, "Per dar lume a noi" - "Per l'util nostro", "il suo splendore s'accese"
- "Lucente stella, che co' raggi suoi" még a vakoknak is erős.
És bár "visto ebbe... 'l pio" mégis - "le porte, che 'l ciel non gli contese/La patria chiuse", azaz "quel popolo ingrato"
- "Ingrata" haza, amely nem ismerte fel Dante nagyságát, mert
"Che solo a' giusti manca di salute" - "Ch'a' più perfetti abbandona di più guai". Így "l'aspro esilio" - "esilio indegno" lett osztályrésze.

E hires, értékes Dante-szonettek is bizonyítják, hogy Michelangelo számára egy negy költő és maga a költészet szeretete mit jelentett. Ezért anakronisztikus az az elképzelés, hogy saját verseit nem becsülte sokra, még ha Dantéval vagy Petrarccal hasonlította is össze magát. Nem szabad, hogy megtévesszen bennünket az a néhány, barátainak írt levélben fellelhető kitétel, mely szerint versei százalmas, apró dolgok: "...cercando fra certe mie cose, mi venne alle mani un numero grande di quelle frascherie /költemények/"²⁹, avagy tűzbe való: "se vi piace...; se no, datelo al fuoco".³⁰

Ugyanakkor az a tény, hogy állandóan csiszolta, javít-



gatta, sőt javítás céljából el is küldte egyes verseit barátainak, ellentmond a fenti megjegyzéseknek: "Voi c'avete spirito di poesia, vi prego che m'abbreviate e raconciate uno di questi madrigali, quale vi pare il manco tristo...".³¹

A "nem becsülés" fogalmát tehát fel kell cserélnünk a "meg nem elégedés" gondolattal. Ahogy Michelangelo szobrai, freskói alkotásakor is mindig a lehető legtökéletesebbet kívánta elérni, ugyanezt az elvárást kell költeményeire is vonatkoztatnunk. Annál inkább, mert Michelangelo költészete ép-púgy szerves része művészi, emberi mivoltának, az egész életműnek, mint a Pietà vagy a Dávid. Verseiben végigkísérhetjük egész életén,³² megismerhetjük őszinte, önmarcangoló érzéseit egy-egy műalkotás megszületéséig, a magánéletében történt viharos, de mindig mélyen emberi eseményeket. Képet kapunk arról is, hogy Michelangelóban mennyire eggyé forrt a művészet minden más érzéssel, tevékenységgel.

Szó volt arról, hogy Michelangelo költészetében mit jelentett a dantei és petrarcái hatás, gyakran kész stílárís elemek, szerkezeti megoldások átvétele. Az eredetiség azonban nem feltétlenül azonos a teljesen új elképzelésekkel. Michelangelo eredetiségét és kiemelkedését az epigonok sorából nem az egészében új forma jelenti, hanem az egyéni ihletésű, a kor és a michelangeloi egyéniség valóságtalajából kinőtt, őszinte emberi érzésekben és gondolatokban kiforrott tartalom újszerűsége.

Bármelyik képzőművészeti alkotását is szemléljük, először a mű egészét fogjuk fel. Miután teljes egészében érzékeljük pl. a Pietà fenségét, akkor kezdjük el az egyes részletek - a kéz mozdulatának, az arc kifejezőkészségének - tanulmányozását. Rónay György, Michelangelo verseinek kiváló

magyar fordítója mutatott rá arra, hogy verseivel is ezt kell tenni: "az egészet is át kell fognunk, az egész monoton varázsanak is át kell adnunk magunkat, hogy aztán külön-külön az egyes versek szépségét is a maga teljességében, mondhatni "szervességében" átérezzük".³³

Michelangelo költészetére a tartalmi változatosság nem jellemző. Végeredményben a szerelem-szépség-halál alaptémák variációiból születtek versei. Mindegyik témában találhatók olyan költemények, amelyek Michelangelot a kor mély megértőjének mutatják: hosszú életének minden szakaszában az adott konfliktusokat éli át és általánosítja azokat nagyon szoros összefüggésben művészetével, legbensőbb egyéni vívódásaival. A személyes élmény, az egyéni világkép és tapasztalat objektiválódik Michelangelo költészetében. Így válik jó néhány verse korunkban is élvezetes olvasmánnyá, s így lesz egy kaotikus művészlélek, egy befeléferdult személyiség nyitott könyv az utókor számára.

Csak hogy ez a nyitott könyv olykor igen nehéz olvasmánynak bizonyul. Ha a formára azt mondjuk, hogy nagyon nehézkes, nyers, olykor erőltetett, túlságosan leegyszerűsítőnek a kérdést. G. R. Ceriello állapítja meg, hogy a "nagy bensőségesség gyakran a gondolat súlyos homályát eredményezi, amely sokszor nehézkessé teszi az olvasást; és úgy tűnik, hogy néha úgy lát neki a versfaragásnak, mint egy márványtömbnek, és a kalapács erőszakosságával próbálja kihozni belőle az eszmét".³⁴ Homályos utalásai, szaggatott versmondattana is hozzájárulnak ahhoz, hogy számos költeménye csak bőséges jegyzeteléssel el látva érthető.

I. A szépség Michelangelo költészetében

A szépség, annak megjelenése és megjelenítése, a szépség, mint eszme, központi kategória Michelangelo költészetében. Ime a fiatalon, Firenzében eltöltött évek hatása: a neoplatonizmus. Igaz ugyan, hogy a platoni eszméket a keresztény gondolkodás átalakította, "szalonképessé" tette, amennyiben a szépség csodálata, az utána való vágyakozás tulajdonképpen istenhez való vágyódást jelentette. Ez a vágyódás, azaz a szeretet a földi szépség megpillantásán keresztül lángol fel, a szemén keresztül:

...per gli occhi mortali all'alma corre / XXXII /

Passa per gli occhi al core in un momento / CXXVIII /

che cosa è questo, Amore,
ch'al core entra per gli occhi, / VI /

Tehát a külső szépet a szemén keresztül /"per gli occhi"/ érzékeljük, megpillantva egy konkrét, szép arcot, bár

Con l'occhio, che non vede
Per virtù propria, tardi s'innamora.
Disegna in me di fuori,
Com'io fo in pietra od in candido foglio,
Che nulla ha dentro ed evvi ciò ch'io voglio / CVII /

Ez azt jelenti, hogy a szem önmagában mit sem ér: "Che gli occhi senza 'l cor non han virtute". /CIX/98/ Ugyanakkor "Tardi ama il cor quel che l'occhio non vede". /CIX/104/

A szépség látomása végül is a szívben /"al cor"/, a lélekben /"all'alma"/ rögződik. Michelangelo gyakran vette művészetéből a hasonlatokat, ahogyan itt is tette: úgy marad meg a szépség bennünk, mint kőben vagy papíron a műalkotás. Egy szonettjében a következőképpen fogalmaz:

L'anima, l'intelletto intero e sano
per gli occhi ascende più libero e sciolto
All'alta tua beltà;

/ CIX/8 /

A Dimmi, di grazia, Amor... kezdetű szonett első versszakában határozott formában teszi fel a kérdést Ámornak:

Dimmi, di grazia, Amor, se gli occhi miei
Veggono 'l ver della beltà ch'aspiro,
O s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,
Veggio scolpito il viso di costei.

Sarkalatos pontja ez a neoplatonista szépségeszménynek. A láttott szép vajon valóság-e vagy lelkünk kivetítődése? És Amor válaszol:

- La beltà, che tu vedi, è ben da quella,
Ma cresce, più ch'a miglior loco sale,
Se per gli occhi mortali all'alma corre.

Quivi si fa divina, onesta e bella,
Com'a sé simil vuol cosa immortale:

Questa e non quella a gli occhi tuo' precorre. / XXXII /

A külső szépség belső vízióhoz társul, vagyis a szépség, amit meglátunk /azaz viszontlátunk/ már bennünk van: egy szép arc megpillantásából született, de a lélekben idealizálódott, istenivé vált /"si fa divina"/. Az idealizált szép ismét konkréttá válva jelenik meg szemünkben /"a gli occhi tuo' precorre"/. Tehát a szépség bennünk, emlékezetünkben él.

...dalla memoria della gente

Alcun'altra beltà nel cor traluce;

/ LXXV /

Másként fogalmazva: a földi szépség az égi szépség tükré csak.

Quantunque sia che la beltà divina

Qui manifesti il tuo bel volto umano,

/ CIX/104 /

Michelangelo számára az eszményi szép keresése nem elvont gondolati probléma. Művészetében a szépség megragadása a legfőbb, s talán az egyetlen cél.

Per fido esempio alla mia vocazione

Nel parto mi fu dato la bellezza,

Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio;

S'altro si pensa, è falsa opinione.

Questo sol l'occhio porta a quella altezza

ch'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.

Se i giudizi temerari e sciocchi

Al senso tiran la beltà, che muove

E porta al cielo ogni intelletto sano,

Dal mortale al divin non vanno gli occhi



Infermi, e fermi sempre pur là dove
Discender senza grazia è pensier vano

/ XCIV /

Az a szép, amely végül is a szellemet a magasba emeli /"porta al cielo ogni intelletto sano"/ nem az érzéki, hanem az eszményített isteni szépség. Ezzel ismét gondolatmenetünk kiindulópontján vagyunk: a szépség - amely vágyakozást gyújt isten felé - magát a vágyódást, a szeretetet jelenti:

Amore è un concetto di bellezza
Immaginata o vista dentro al core

/ LX /

Ezáltal a földi szerelem igazolást talál, mint lépcsőfok és átmenet isten szeretetéhez.

Gli occhi mie' vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute
Non hanno altra virtute
Ch'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle
Dalle più alte stelle
Discende uno splendore,
Che 'l desir tira a quelle;
E qui si chiama amore.
Nè altro ha il gentil core,
Che l'innamori e arda, e che 'l consigli,
Ch'un volto, che negli occhi lor somigli.

/ CIX/99 /

Mielőtt tovább mennénk, érdemes egy pillantást vetni a szépségeszmény kialakulására. "A szépségeszmény akkor tűnik fel, midőn a reneszánsz polisz leáldozóban van."³⁵

Tehát akkor, amikor a szépség, mint a mindennapi élet alkotórésze rohamosan veszendőbe megy. A XV-XVI. század fordulójának zürzavaros eszméi és politikai viszonyai között eszményileg kívánták visszaállítani /és nem feltétlenül tudatosan/ - Raffaello, Michelangelo a művészetben, Ficino a filozófiában - azt, ami a valóságban megszűnt, legalább is jelenléte nem tűnik általánosnak. Michelangelo költészetében is a szépség ideája fokozatosan tolódik el a külsőtől a belső felé, ami még inkább igazolja a fenti gondolatsort.

II. A szeretet-szerelem Michelangelo költészetében

Az emberi szépség vezetőként szolgál az ideális, tehát isteni szépség eléréséhez, sőt ez az egyetlen mód, hogy az égbe jussunk /"Ch'ascenda al ciel"/. Ez a neoplatonista szereteteszmény - amely a szépség kultuszából született - az alapvető jegye Michelangelo minden szerelmes versének. A leghatározottabban neoplatonikus verseit Cavalierihez írta. Ezek a költemények alkotják Michelangelo szerelmi témájú költészetének jó részét.

Se nel volto per gli occhi il cor si vede,
Altro segno non ho più manifesto
Della mia fiamma, adunque basti or questo,
Signor mio caro, a domandar mercede.

/ L /

A "Signor mio caro" megszólítás már a Cavalierihez intézett levelekből ismerős. A szonett petrarcái jellegét a következő terzina még nyomatékosabbá teszi:

O felice quel dì, se questo é certo!
Fermisi in un momento il tempo e l'ore,
Il giorno e 'l sol nella su' antica traccia,

azért, hogy karjában tarthassa kívánt, édes urát /"Il desiato mio dolce signore"/. Ebben a szonettben még jóval több az érzéki szerelem megjelenítése, mint a neoplatonikus szereteteszmény kifejezése. De a következő töredékes versből már nyilvánvaló a földi szerelem átlényegülése.

In me la morte, in te la vita mia.
Tu distingui e concedi e parti el tempo;
Quanto vuo', breve e lungo è 'l viver mio.

Felice son nella tua cortesia.
Beata l'alma, ove non corre tempo,
Per te s'è fatta a contemplare Dio. / LIX /

Itt a szerelem, a boldogság nem más, mint isten végtelen szemlélete "ove non corre tempo", Ámor kegyében. A szép emberi arc látása felkelti azt az érzést a költőben, hogy istenhez juthat:

Veggo nel tuo bel viso, Signor mio,
Quel che narrar mal puossi in questa vita:
L'anima, della carne ancor vestita,
Con esso é già piú volte ascesa a Dio. / LXIV /

Csak a szép dolgok szolgálnak vezetőül az égbe, szép halál is csak annak lesz osztályrésze /"fa dolce la morte"/,

aki minden másnál jobban, hiven szereti a szépet /"Più
ch'altra cosa"/.

Nè altro saggio abbiám nè altri frutti
Del cielo in terra; e chi v'ama con fede
Trascende a Dio, e fa dolce la morte. / LXIV /

A Cavalieri-versek jól megszerkesztett, intellektuális-
nak ható nyelvezete nagyon jól megfér az érzelmi intenzitást,
telítettséget jelző kifejezésekkel: "ardor cocente", "arden-
te foco", "caldi sospiri" /CIX/40/, "asseco strale", "s'im-
fiamma", "ch'i' arda e mora" /LX/, "mia fiamma" /L/.

A földi szerelem szublimálása már a Cavalieri-szonet-
tekben megjelenik tehát, de Michelangelo szerelmi lírájának
másik csoportjára - A Vittoria Colonnához írt versekre -
még inkább jellemző. Vittoria Colonnához mély, bensőséges,
őszinte baráti kapcsolat fűzte az öregedő művészt. Vallási,
művészeti kérdésekről folytatott beszélgetéseik nagy inspi-
ráló erővel hatottak Michelangelo költészetére, de művészi
alkotásaira is. Egyik legszebb, Colonnának írt szonettjében
világosan kifejti, hogy a végtelen szépség /"immensa bellez-
za"/ által felkeltett szerelem, amely mindig a magasba tör,
az első lépcsőfok istenhez /"primo grado, che al suo creato-
re/....l'alma ascenda e sale"/.

Non è sempre di colpa aspra e mortale
D'una immensa bellezza un fero ardore,
Se poi si lascia liquefatto il core,
Che 'n breve il penetri un divino strale.

Amore isveglia e desta e 'mpenna l'ale,
Nè l'altro vol prescribe al van furore;
Qual primo grado, ch'al suo creatore,
di quel non sazia, l'alma ascende e sale.

L'amore di quel ch'i' parlo in alto aspira; /XCI/

A szépség fogalma Michelangelonál relativ. Sohasem beszél abszolút szépségről. Kissé gyakran használt kifejezéssel élve: nem az a szép, ami szép, hanem ami tetszik. A szeretett arc bármilyen szép is, szépsége megsokszorozódik a szerető tekintetben: "...fo più bello il suo viso" /CIX/77/. De lehet csúnya is a hölgy, mert Ámorról lévénszó:

...nel suo regno non s'attenda o chiami.

E 'l ciel pur vuol ch'io brami,

A quel che spiace non sia pietà vana:

Ché l'uso agli occhi ogni malfatto sana.

/ CXXI /

Egy kevésbé ismert madrigáljában a már ismert gondolatokat ismétli, éltetve a szerelem fiatalító hatását:

Mestier non era all'alma tua beltate

Legarmi vinto con alcuna corda;

Che, se ben mi ricorda,

Sol d'uno sguardo fui prigion e preda;

Ch'alle gran doglie usate

Forz'è ch'un debil cor subito ceda.

Ma chi fia ma' che 'l creda,

Preso da' tuo' begli occhi in brevi giorni,

Un legno secco e arso verde torni?

/ CIX/43 /

A szerelemre való visszaemlékezés, vagy egy váratlan, új érzés hatására az öregedő, már-már a halál közelében /"prossima è la sera" CXXII/, annak vigaszt hozó mivoltában reménykedő Michelangelot Ámor még mindig kerülgeti /"L'arco subito torse" CIX/57 /. Ezekben a Vittoria Colonnával való barátsága idejéből származó költeményekben a bár platonisztikus jegyű szerelem egy más fajta átélésének lehetünk szemtanúi. Ezek a 60-70 évesen írt madrigálok, szonettek a michelangeloi költészet egészen új fejezetét alkotják a szerelem-halál alaptémájú verseken belül. A költemények közötti gondolati hasonlóságot, sőt azonosságot, ugyanazon kifejezések, jelzők, hasonlatok alkalmazása is alátámasztja.

Caduto è 'l frutto e secca è già la scorza
E quel, già dolce, amaro or par ch'i' senta.
Anzi, sol mi tormenta
Nell'ultim'ore e corte
Infinito piacere in breve spazio

/ CIX/81 /

A Mestier non era... kezdetű madrigálban önmagáról még mint száraz fáról beszélt /"legno secco"/, ami még kihajthat, hozhat új hajtásokat. A fenti versben viszont már száraz a fakéreg /"...secca è già la scorza"/ végérvényesen, visszavonhatatlanul.

...io pur ti ringrazio
In questa età: ché s'i' muoio in tal sorte
Tu 'l fai più con mercè che con la morte

/ CIX/81 /

A költő jól ismeri Ámort, hiszen

I' fu', già son molti anni, mille volte
Ferito e morto non che vinto e stanco
Date, mia colpa; e or, col capo bianco,
Riprenderò le tue promesse stolte?

/ CXI /

Ha tehát fiatalon /"un verde core" CIX/86 / is számtalanszor
megégett a szerelem tüzében

Che farà, chiuso po' da l'ultim ore,
D'un più volte arso un insaziabil foco?

hogyan is remélheti

Che, più secco ora, in un sì grande, spero
Che l'alma al corpo lungo tempo duri?

/ CIX/86 /

hiszen

...peggio è al sezzo strale

Mia ricaduta, che 'l mio primo male.

/ CIX/57 /

Néha úgy érzi, hogy csak a halál menekíti meg Ámortól
/"s'almen perdoni a' morti" CIX/58 /, máskor optimista mó-
don, bizva a szerelem örökkévalóságában így szól Ámorhoz:

Ben tempo saria ormai
Ritrarsi dal martire,
Ché l'età con 'l desir non ben s'accorda;
Ma l'alma, cieca e sorda,
Amor, come tu sai,
Del tempo e del morire,
Che, contro a morte ancor, me la ricorda
E, se l'arco e la corda

Avvien che tronchi o spezzi,
In mille e mille pezzi,
Prega te sol non manchi un de' suoi guai:
Ché mai non muor chi non guarisce mai.

/CIX/11/

A szeretet, a szerelem, a végtelen szépség csodálata tehát azok az érzések, amelyek éltetik az embert, amelyekből nem szabad soha kigyógyulni. Michelangelonak ez az szemlélete erős változáson fog átmenni - mint majd látni fogjuk.

III. A művészet Michelangelo költészetében

Az Éj-szonettek kapcsán már észrevehettük, hogy Michelangelo költészetének mennyire szoros kapcsolata van művészetével, ezen belül is különösen a szobrászattal. Költői eszköztárában láthattuk, mennyire gyakori a művészetből vett párhuzam, a kő, márvány hasonlat.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.

/ LXXXIII /

"In un quadro o in una statua di Michelangelo si "vede" lo scheletro delle figure ritratte, si sente la sodezza della struttura sotto i colori o il rilievo del marmo."³⁶
Gramsci a szobrász tevékenységét e szonettel kapcsolatban a bábaasszonyéhoz hasonlítja: "Togliere il soverchio di marmo che nasconde la figura concepita dall'artista a gran colpi di martello sul blocco corrisponde all'operazione dell'oste-

trica che trae alla luce il neonato...".³⁷

A szobor, a leendő műalkotás benne él, lakik a kőben, csak a felesleget kell eltávolítani, ami a szobrász feladata. Michelangelo érezte és nagyon jól tudta, hogy mit lehet egy-egy kődarabból kihozni. Az igazi művész nem erőlteti rá elképzeléseit a kőre, hanem az anyag természetét, tulajdonságait követve kibontja a kőben meglévő, bár rejtett művészi lehetőségeket. A szonett további részében a költő a művészetet a szerelemhez hasonlítja. Most azonban arra kellett koncentrálni, amit az első versszak ölelkező rímei kifejtnek: Michelangelo tömören megfogalmazott művészetelméletére.

Hasonló eszmei tartalommal telített a *Sì come per levar...* kezdetű madrigál is. "In pietra alpestra e dura"-ban az igazi művész már benne látja a leendő műalkotást:

Che là più cresce, u' più la pietra scema,
Tal alcun' opre buone,
Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con inculta sua cruda e dura scorza.

/ LXXXIV /

Csodálatos hasonlat ez: ahogyan a kő magában rejti a kész művet, ugyanúgy rejti a test a lélek szép műveit /"opre buone"/. Michelangelonál a szépség ideálja fokozatosan tolódik a belsőtől a külső felé, hiszen a lélek a szép, a test pedig nem más, mint "...il soverchio della propria carne/...dura scorza". A műalkotás, a szobrászat /"prim' arte"/ örök.

Molto diletta al gusto intero e sano
L'opra della prim'arte, che n'assembra



I volti e gli atti, e con più vive membra,
Di cera o terra o pietra, un corpo umano.

Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano
La rompe o storce o del tutto dismembra,
La beltà, che prim'era, si rimembra,
E serba a miglio loco il piacer vano. / LXXXV /

A szobor vagy annak emléke megmarad. Ezért csak a
szobrászat, a kő méltó a szépség megörökítésére. Az alábbi
híres madrigálból érződik "a művésznak a művészet örökké
tartó erejébe vetett hite".³⁸

Sol d'una pietra viva
L'arte vuol che qui viva
Al par degli anni il volto di costei;
Che dovria il ciel di lei,
Sendo mia questa, e quella sua fattura,
Non già mortal, ma diva,
Non solo agli occhi miei?
E pur si parte e picciol tempo dura.
Da lato destro è zoppa sua ventura,
S'un sasso resta e pur lei morte affretta.
Chi ne farà vendetta?
Natura sol, se de' suo' nati sola
L'opra qui dura, e la sua 'l tempo invola. / CIX/45 /

A szépség, a kedves arc megörökítését Michelangelo
a művészetre bizza. A művészet és a szépség tökéletességé-
nek hasonlítása állandó alapelem Michelangelo ilyen tárgyú

költeményeiben. Művészet nincs szépség nélkül és a szépség egyik megnyilvánulási formája a művészet. Csak a halálhoz közel, sok évi próbálkozás után juthat el a művész a tökéletes mű /"immagine viva"/ kivitekezéséhez:

Negli anni molti e nelle molta prove
Cercando, il saggio al buon concetto arriva
D'un'immagine viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura;

És ahogyan sok időre van szüksége a művésznek, éppúgy a természet is sokat kutatott, míg Vittoria Colonnában megtalálta az eszményi szépet:

Similmente natura,
Di tempo in tempo, d'uno in altro volto,
S'al sommo, errendo, di bellezza è giunta,
Nel tuo divino,.....

/ CIX/50 /

A művészet nagyszerű képessége, hogy halhatatlanná teszi az alkotót is. A kemény kőből faragott szobor tovább él, mint szobrása: a kreatív emberi gondolat, az eszme, amely testet ölt a műalkotásban, képes arra, hogy századoknak közölje mondanivalóját. Hogyan lehetséges ez?

La causa all'effetto inclina e cede,
Onde dall'arte è vinta la natura.
I' 'l so che 'l provo in la bella scultura,

Ch'all'opra il tempo e morte non tien fede. / CIX/92/

Csodálatos gondolat! A művészet legyőzi a természetet. És ez Michelangelonál nemcsak költői megoldás. Szobrai kifaragásakor is arra törekedett, hogy tökéletesebbet alkosson a természetnél.

Michelangelo költészetében gyakori hasonlat a művészet, annak tárgya vagy egyszerűen a művészi munkafolyamat hasonlítása az ember érzelmeihez, isten avagy a természet alkotásaihoz. Láthatjuk tehát, hogy a költőben mindig jelen van hivatása teljes tudatában a szobrász, a festő. A legeszményibb elméletek, a neoplatonista szépségeszmény kifejezésekor sem szakad el azoktól a reális gondolatoktól, amelyek a valóság talaján álló művész mindennapjaihoz tartoztak. Ezt a megállapítást támasztják alá a *Sol pur col foco il fabbro il ferro stende...* és a *Sì amico al freddo sasso è 'l foco interno...* kezdetű szonettjei, ahol a szerelmi érzés megtisztulásához úgy jut el az égbe a költő, a belső tűz fellobbanásával, ahogyan - az első szonett hasonlatával élve - az aranyat finomítják a tűzzel. A második versben a téglaegetés munkafolyamata a hasonlat tárgya.

A *Se con lo stile o coi colori...* kezdetű szonettet Michelangelo Vasarinak ajánlotta a "Vite..." 1550-es kiadása után. Ez a vers költészeti erényein túl nagyon lényeges Michelangelo esztétikai nézeteinek tanulmányozásakor is. A reneszánsz esztétikának - mint láttuk - a mimezis elmélete, azaz a természet utánzása az egyik sarkalatos pontja. Michelangelo is hasonló módon gondolkodik, amikor így kezdi a szonettet:

Se con lo stile o coi colori avete

Alla natura pareggiato l'arte,

Anzi a quella scemato il pregio in parte,
Che 'l bel di lei più bello a noi rendete;

Tehát ha a természethez hasonlót sikerült alkotni a művészetben, sőt túlhaladni azt, ez mind arra szolgál, hogy magát a természetet még szebbnek lássuk.

Poi che con dotta man posto vi sete
A più degno lavoro, a vergar carte,
Quel che vi manca, a lei di pregio in parte
Nel dar vita ad altrui, tutto togliete

che se secolo alcuno omai contese
In far bell'opre, almen cedale, poi
Che convien ch'al prescritto fine arrive.

Or le memorie altrui, già spente, accese
Tornando, fate or che fien quelle a voi,
Mal grado d'esse, eternalmente vive. / CXXXIII /

A művész azonban nemcsak alkotásaiban él tovább, hanem Vasari művében is, aki mások életének dicsőítésével /"Nel dar vita ad altrui"/ szerez maga is babérokat és örök életet /"eternalmente vive"/.

Michelangelonak egy Vasarihoz írt levelében a következőket olvashatjuk: "...Ma io non mi maraviglio, sendo voi risuscitatore d'uomini morti, che voi allunghiate vita a' vivi, ovvero che i malvivi furiate per infinito tempo alla morte".³⁹ Azzal, hogy halott lelkeket /"uomini morti"/ vagy ahogy a költeményben olvashattuk "memorie...già spente"-ket



CHAPELLE SIXTINE - Le Jugement Universel (Michelangelo)
 UTOLSÓ ÍTELET / RÉSZLET



éleszt Vasari, az élők életét is meghosszabbítja.⁴⁰

IV. A késő öregkor költészete

Már korábban volt szó - Michelangelo szerelmi lírájának tanulmányozásakor - néhány késő öregkori szerelmes szonettéről, madrigálról. Öregkorában írt verseinek fő jellemzője mégis elsősorban a pesszimista végkicsengés, a melankólia vagy inkább rezignáltság. Ezek a 70-80 évesen írt költemények a nem túl bőséges michelangeloi költészet jelentős mennyiségű alkotását tartalmazzák. Tartalmát tekintve viszont a témavariációkon van a hangsúly. Az öregedés, a mély vallásosság, az elmúlástól való félelem vagy óhajta, a halál képezi a fő gondolati traktust. Ennek megfelelően és Michelangelonál már megszokott módon, a forma, a költői kifejezőeszközök, a hasonlatok és metaforák, az egyéni kifejezések gyakran fedik egymást.

Vittoria Colonnával történt ismeretsége előtt csak szorványosan írt vallásos jellegű költeményeket. A tisztán vallásos ihletettségű hang kétségtelenül Colonna hatására bontakozott ki, sőt állandósult. Nem véletlen az sem, hogy ebben az időszakban /1547-60/ a művészet általános izlésbeli válsága is hatott Michelangelora.⁴¹ Nőttön nő zárkózottsága, a világtól való elfordulása. Ennek a mély, egyre súlyosbodó befeléfordulásnak érzékletes kifejeződését figyelhetjük meg az *I' sto inchiuso...* kezdetű capitolóban. A testi nyomorúság, az érzelmi kiüttlanság mellett a legnagyobb fájdalom a művészetébe vetett hit megrendülése volt.

Che giova voler far tanti bambocci
Se m'han condotto al fin come colui
Che passò 'l mar e poi affogò ne' mocchi?

L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
Di tant'opinion, mi rec'a questo;
Povero vecchio e servo in forz'altrui;

A barokkos hangvétel ellenére Michelangelonak talán legmodernebbnek ható verse ez.

A már leveleiből jól ismert hangulati elem - a kedélytelenség, panaszkodás vagy belenyugvás - fut végig a capitulo sorain. Lehetnének ezek a gondolatok egy pillanatnyi fásultság kifejeződése is, ha hasonló hangulat nem térne egyre gyakrabban vissza, sőt elmélyülve Michelangelo költészetében: érlelt és érett meggyőződésről van tehát szó.

Nemcsak öregsége miatt gondolkodik így, hanem egyre világosabban látja, mennyi szenvedélyes szépbe, de tévelygésbe és hibába is sodorta őt a művészet, amely életének egyedüli célja volt.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idolo e monarca,
Conosco or ben com'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia / CXLVII /

Michelangelo mégis szinte az utozás pillanatig dolgozik és bár egyre ritkábban, költeményeket is ír. Figyelmesen átolvasva ezeket a verseit, az a benyomásunk támad, hogy az idős, 70-es, 80-as éveit taposó Michelangelo kételkedni kez-



dett neoplatonizmusában, abban a szeretet- ill. szépségeszményben, /amely lépcsőfok isten felé,/ s mindennek a gyújtópontjában lévő művészetben. Bár tudja, hogy

...l'uso di molti anni un dì non toglie / CIX/28 /

Un'or non vince l'uso di molti anni / CIX/29 /

mégis a kétségbeejtő gondolat, mely szerint egész életét úgy élte le, hogy - bár jóhiszeműen - téves eszméknek adta oda magát, egyre gyakrabban visszatérő motivum Michelangelo öregkori költészetében. Ehhez az érzéshez nem kis mértékben járulhatott hozzá a történelmi helyzet is: Lorenzo de' Medici Firenzének eszméi és erkölcsi alapvető változásokon mentek keresztül, a reneszánsz világ immár nemcsak látszólagos eltűnésevel.

Carico d'anni e di peccati pieno,
E col triste uso radicato e forte,
Vicin mi veggo a l'una e l'altra morte
E parte 'l cor nutrisco di veleno. / CLV /

Mindkét halálhoz - a test és a lélek elmúlásához - közeledve, látva testének és főleg lelkének jövőjét, Michelangelo számára már hiába van szépség a világon:

Non è più tempo, Amor, che 'l cor m'infiarmi,
Nè che beltà mortal più goda o tema:
Giunta è già l'ora strema / CIX/47 /

Közeledvén a végső órához, amelynek időpontja ugyan még bizony-

talan /"Di morte certo, ma non già dell'ora" CLVII/, egyre világosabban látja a költő, hogy hagyta magát evilági örömmel megcsaladni:

Le favole del mondo m'hanno tolto

Il tempo dato a contemplare Iddio,

/ CL /

Önáltatás volt minden: a szépség iránti olthatatlan vágy, a szerelem, a művészet, tehát mindaz, ami élete lényegi részét alkotta. A szonett befejező terzinája pedig semmi kétséget sem hagy, visszavonhatatlan önmegtagadás: kéri istent, gyűlöltesse meg vele a világot és valamennyi szépségét.

Mettimi in odio quanto 'l mondo vale

E quante sue bellezze onoro e colo,

Ché, anzi morte, caparri eterna vita.

Az örök életet, mint emlékezünk, számára korábban még a művészet jelentette. Most megtagadva mindezt, isten segítségét kéri, hiszen a művészi elhivatottság érzését is isten oltotta belé, /"colpa è di chi mi ha destinato al foco"/, hogy művészetével hirdessen csodálatos eszméket. Ezért a világhoz fűződő minden kötöttségtől is csak isten szabadithatja meg. A korábbi álmok /"Le favole del mondo"/ végső feledése önerőből nem sikerülhet, mert bármilyen elkeseredettség vesz is erőt Michelangelon, érzi, tudja: még mindig habozik szerelem és halál között. A jobbat keresi, mégis

...poi il peggio piglio;

Sì dal mal uso è vinto il buon consiglio.

/ CIX/36 /

Kétségek közt hánykolódva, hol meggyűlölve a szépet és Ámort, hol ismét vágyakozva utánuk, öregén, fáradtan már csak a halál mindent megoldó képességében bizik, Nem érti, mit akarhat tőle Amor, hiszen

...ogni età verde è schifa a' giorni estremi / CIX/65 /

Nem érti, miért kívánja még olykor a szépséget. Bűnnek tartja már ezeket az érzéseket, mégsem tud és talán nem is akar elszakadni tőlük:

Nè proprie forze ho ch'al bisogno sieno
Per cangiar vita, amor, costume o sorte. / CLV /

Ez a kettősség, az ellentétek és ellentmondások között vergődő lélek zaklatottsága vonul végig Michelangelo egész, öregséggel, halállal foglalkozó költészetén: érzékeivel és érzelmeivel vágyik a szeretet, a szépség után, hiszen sok évi megpróbáláson változtatni nehéz. Tudatával azonban mindent feledni próbál, isten segítségét kérve. Mintha szégyelné fiatalhoz illő érzelmeit.

Sconviensi al gran desio
d'alta beltà la speme,
Vie più l'effetto, a chi è press'al morire / CXVIII /

Mennyire más lenne, ha az ifjúság visszatérne!

Tornami al tempo, allora che lenta e sciolta
Al cieco ardor mi era la briglia e 'l freno;

Rendimi il volto angelico e sereno,
Onde fu seco ogni virtù sepolte;

E' passi spessi e con fatica molta,
Che son sì lenti a chi è d'anni pieno;
Tornami l'acqua e 'l foco in mezzo 'l seno,
Se vuo' di me saziarti un'altra volta.

/ CXIX /

De mit akar Ámor egy megfáradt öregemberrel? Egyre gyakrabban
visszatérő téma ezért a halál, a mindent megoldó és feloldó
"l'ora strema" /CIX/47/ gondolata.

La morte in questa età sol ne difende
Cagion di tanti mali,
Dal fiero braccio e da pungenti strali,
Che non perdona a condizion nessuna
Nè al loco, nè tempo, nè fortuna.

/ CX /

Minden fájdalomra, gondra, tévelygésre egyetlen ir a halál:

Altro refugio o via
Mia vita non iscampa
Dal suo morir, ch'un'aspra e crudel morte;

/ CIX/41 /

Michelangelo mégsem jut el a teljes reményvesztettséghez,
inkább valamiféle melankólikus állapot figyelhető meg, olyan ál-
lapot, amely egész életén át jellemző volt egyéniségére. Túlzá-
soktól, szélsőségességtől mentes érzelmi megnyilvánulásai, re-
zignáltasága, inkább drámai, mint tragikus életszemlélete világ-
lik át ezeken a költeményeken is.

A nyelvezet is keserűbb, kifejtettebb, sokkal kevesebb a versekben a talányosság, a túlbonyolított gondolati elem, mint más téma-ihletésű költeményeiben.

A földi életéről való lemondásról tanuskodik a talán legszebb, expresszív erejével kimagasló, gazdag képvilágú Michelangelo-szonett:

Giunto é già 'l corso della vita mia
Con tempestoso mar, per fragil barca
Al comun porto, ov'a render si varca
Conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idolo e monarca,
Conosco or ben com'era d'error carca,
E quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
Che fian or, s'a due morti m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fia piú che quieti
L'anima volta a quell'amor divino,
Ch'aperse a prender noi 'n croce le braccia / CXLVII /

A michelangeloi költészet áttekintésekor szándékosan utolsóként említett sorokból végső konzekvenciát levonni a nagy művész érzéseire vonatkozóan vajon lehetséges-e? Ebből az 1554 táján papírra vetett szonettből biztonsággal megállapíthatjuk-e, hogy az idős Michelangelo állandósult lelkiállapotáról beszél-

hetünk vagy csak rezignált pillanatról van szó?

Végül is Michelangelo minden költeménye, szobra, freskója, torzói egy-egy mozaik darab. Ezekből a darabokból kell hol érzelmeink, hol értelmünk segítségével megalkotni e nagy művész portréját, megértenünk érdekes, összetett egyéniségét, azt a Michelangelot, aki "...appartiene alla storia della nostra poesia entro la quale porta valori e aperture di singolare importanza".⁴² És tegyük hozzá: nemcsak az olasz irodalom számára kivételes fontosságú Michelangelo Buonarroti költészete...

Jegyzetek

A jegyzetekben használt rövidítések:

Let = Michealngelo: Lettere, Carabba Ed. 1932. I-II. kötet

Vas = Giorgio Vasari: A legkiválóbb festők, szobrászok és
építészek élete, Budapest, Magyar Helikon, 1978.

Gir = Enzo Noé Girardi: Studi su Michelangelo scrittore,
Firenze, Olschki Ed. 1974.

Cer = G.R. Ceriello: Michelangelo, Rime, Milano, Rizzoli, 1954.

Római számok = Michelangelo: Rime, Milano, Rizzoli, 1954.

- - - - -

- | | |
|------------------------------------|-----------------|
| 1. Vas 558. | 10. Let I/17. |
| 2. Vas 558. | 11. Let I/47. |
| 3. Cer 6. | 12. Let I/38. |
| 4. Cer 6. | 13. vas 578. |
| 5. Vas 565. | 14. Let I/47. |
| 6. Vas 566. | 15. Let II/79. |
| 7. Ceriello említi, hogy egyesek | 16. Let II/79. |
| a költeményt VI. Sándor idejé- | 17. Let I/49. |
| ből származtatják. A szonett má- | 18. Let I/49. |
| sodik sora kétségtelenül azokra | 19. Vas 579. |
| a korrupt időkre utal, viszont | 20. Vas 579. |
| az a kitétel, hogy a munkát el- | 21. Let II/108. |
| vették tőle és a háborúskodások | 22. Let I/49. |
| világos célzás II. Gyula Rómájá- | 23. Let I/149 |
| ra. | 24. Vas 636. |
| 8. Let I/12. | 25. Let I/142. |
| 9. A lovasszobrot a népharag törte | 26. Gir 3. |
| Össze 1511-ben. | 27. Gir 31. |

28. Gir 29.
29. Let II/81.
30. Let II/33.
31. Let I/158.
32. Sajnos ifjúkori verseiből nem sok maradt fenn. Egy hirtelen támadt dühkitörése során 1518-ban megsemmisítette addig írt költeményei nagy részét, nem kimélve számos rajzát se.
33. Rónay György: Michelangelo, a költő /Utószó a versfordításokhoz/, Budapest, Magyar Helikon, 1959. 258.
34. Cer 11.
35. Heller Ágnes: A reneszánsz ember, Budapest, Akadémia, 1967. 199.
36. Antonio Gramsci: Quaderni del carcere, Torino, Einaudi 1975. 1238.
37. Antonio Gramsci: Quaderni del carcere, Torino, Einaudi 1975. 857.
38. Cer 241.
39. Let II/85.
40. Michelangelo uatléása önmagára.
41. "A XVI. sz. második negyedében fokozatosan megrendültek azok a gazdasági és társadalmi alapok, melyeken a reneszánsz művészet és irodalom felvirágzott, s válságba jutott az a humanista eszmerendszer, amely a kor intellektuális és művészi életét áthatotta." Klaniczay Tibor: A manierizmus esztétikája /Hagyományok ébresztése c. kötetben/ Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1976. 337.
42. Valter Binni: Michelangelo scrittore, Torino, Einaudi, 1975. 74.



B E N V E N U T O C E L L I N I

I. A manierizmus és Cellini

Benvenuto Cellini hosszú, kalandokban bővelkedő élete nemcsak azért érdekes számunkra, mert a "Vita" révén megismerkedhetünk egy nem mindennapi művészegyéniség sorsával, művészetével, hanem elsősorban azért, mert Cellini életének 71 esztendejét a Cinquecentóban élte le: szemtanúi lehetünk így a reneszánsz utóvirágzásának, a "sacco di Roma" sorsdöntő harcainak, a manierista stílus előretörésének, amelynek kissé bővebb vizsgálata éppen Cellini művészetének, de emberi magatartásának megértése szempontjából is lényeges.

A manierizmus periodizációjáról, tartalmi jegyeiről talán még heterogénebb vélemények alakultak ki, mint a reneszánszról. Ez utóbbiról, mint kormeghatározásról és stílus kategóriáról már volt szó. Nézzük meg most röviden, mit is jelentett a manierizmus Itáliában?

A manierizmus volt már előbarokk, utóreneszánsz, a reneszánsz és a barokk közötti külön korszak, dekadens és haladó jellegű egyaránt. Klaniczay Tibor történelmi, társadalmi és művészettörténeti szempontból alátámasztott a fentiekkel kapcsolatos megállapítása a modern manierizmus-kutatás kiindulópontja. Eszerint a reneszánsz virágzása és a barokk fellépése közötti manierizmus "nem külön korszaka a művészetnek, hanem még a reneszánszhoz tartozik, annak kései fázisa, válságának kifejezője".¹

A manierizmus, mint különálló korstílus azért nem létezik, mert nincs meg az a jól körülhatárolható és meghatározott történelmi, gazdasági bázisa, mint a reneszánsznak vagy a barokknak. A reneszánsz ilyen értelemben vett



háttére a feltörekvő burzsoázia nagy gazdasági és politikai fellendülése a kapitalista termelési mód irányába. A barokk pedig a refeudalizálódás, a nemesi társadalom - bár átmeneti - konszolidálódásának időszaka. Mind a barokkban, mind a reneszánszban koruk legfőbb kérdései fogalmazódtak meg és kaptak tág életteret. A manierizmus viszont a reneszánsz társadalomnak és gazdaságnak hanyatló rendszerén belül csak mint stílus virágzott, felhasználva és némileg megváltoztatva annak vívmányait.

"A manierizmus létrejöttét a reneszánsz nagy reményeinek, mítoszainak összeomlásából érthetjük meg."² Az emberi méltóság, a "virtù", a derűs humanizmus elképzelése meghalt. A fokozódó eszmei, gazdasági, individuális válság, a pusztító háborúk, létbizonytalanság, vallási fanatizmus erősödése, az egykor gazdag itáliai városokat sújtó gazdasági regresszió /amelyek nem kis mértékben világpolitikai eredetűek/ és ennek következtében a feudális rendszer újbóli megszilárdulása a valóság tényeinek felismerésére vezette a reneszánsz mítoszából ébredt embereket.

Az általános gazdasági-társadalmi válság szükségszerű következménye volt az az intellektuális válság is, amely művészeti téren a fenti, egymással szoros összefüggésben lévő körülmények következtében kialakult manierizmusban öltött testet. A manierista stílusjeggyel jelölt művészetre általában a kifinomult, tökéletesen kikisérletezett technika jóvoltából a külsőségek, a forma túltengése volt a jellemző, ami gyakran a tartalom rovására ment.

Nos, ennek az időszaknak volt Benvenuto Cellini a szülöttje és avatott tollú szakértője: a kor ellentmondásainak figyelembe vételével lehet és kell egyéniségét megértenünk.

Ez az a kor, amikor szinte minden, korábban vitathatatlanak tartott érték, elv nemcsak nagy változásokon ment át, de alapjaiban ingatták meg e fordulatok a reneszánsz szellemét; amikor az állandóan növekvő létbizonytalanság, túlzás nélkül állíthatnánk, elidegenedés oly mértékben hatott a kimagasló egyéniségekre is, hogy életfelfogásuk, gondolkodásmódjuk is szükségszerűen alkalmazkodott a kor viszonyaihoz.

Cellini minden megnyilvánulása, ítélete, erkölcsi felfogása azontúl, hogy egy sajátos lelkialkatú egyéniség kivetítődése, egyben az általános értékrendszerre is jellemző. Amikor hűvös közömbösséggel beszél gyilkosságairól, tudomásul kell vennünk, hogy nem egyedi esetről van szó, hanem a kor szemlélete által elfogadott szokásokról. Ugyanez a megállapítás vonatkoztatható az egész "Vitá"-ra: az egyedi ember élete és cselekedetei általánossá válnak, jellemezve ezzel a kort minden megnyilvánulásával együtt. És ez az a tény, ami Cellini művét önéletrajzzá teszi: az önéletrajz értékének premisszája ugyanis a jelentős egyéniség és jelentős korszak találkozása. Egy nagyszerű memoár vagy napló irodalmi értékét nem lehet kétségbe vonni, számos példát találhatunk erre a világirodalomban is. A memoárban helyet kaphat a puszta tényyszerűség, ami nem szubjektiválódott, nem vált személyes élménnyé. A puszta szubjektivitás viszont a napló jellegzetessége. Az önéletrajz feladata és követelménye viszont a külső tények, tehát a világ és benne az egyéniség sajátos kölcsönhatásának tükrözése.

Ennek megfelelően az önéletrajz - az egyéniség kialakulásának, fejlődésének története - mindig szoros kapcsolatban és összefüggésben van a történelmileg is jelentős korszak sajátosságaival.

Meg kell említenünk még egy fontos kritériumot: az egyén és a világ közötti kapcsolatot a mindenkori hivatás, elhivatottság biztosítja, esetünkben a művészet. Cellini önéletrajzában az aranyművesség, a szobrászat az, ami közvetíti a művész és a társadalom között, mivel művészete az egyéni törekvéseket és az objektív társadalmi értékeket egyaránt tartalmazza.

A középkorban háttérbe szorult az egyéniség illetve a környező világ egyéni elsajátításának lehetősége. A hivatás közvetítő szerepe sem érvényesülhetett. A reneszánsz teremtette meg tehát a feltételeket az önéletrajz számára az egyéniség kibontakoztatásának lehetőségével.

II. Vita - Benvenuto Cellini mester élete

Az önmegvalósításra, hírnévre, halhatatlan alkotások létrehozására törekedő ember szükségét kezdte érezni, hogy nagyságát más módon is tudatosítsa az utókorral: életrajzának megírásával. Maga Cellini is így kezdi "Vita"-ját: "Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sì veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita".³

Cellini úgy érezte, hogy érdemes dolgokat hozott létre élete folyamán, ezért szükséges, hogy átadja tapasztalatait, élményeit és hányattatásai tanulságait az utókoroknak. Mi is lehetett valójában Cellini szándéka és célja? Elsődleges szándéka kétségtelenül az öngazolás volt, az, hogy művészetének rangját bizonyítsa és egyben idealizált, hősiest képet adjon önmagáról. Mesterségéről, saját tehetségéről akart

könyvet írni. Féktelen mesélőkedvével azonban - szerencsére - kitért a részletekre is, visszakanyarodva mindig "professione"-jéhez, csak azokat az eseményeket beszélve el, "che mi sforzano, li quali saranno i manco e i più notabili".⁴ Élettörténetében - amelyben a vezérmotívum saját művészetének dicsőítése lett volna - ily módon kaphattak helyet olyan epizódok, fő- és mellékalakok, amelyek leírása, jellemzése által bepillantást nyerünk a reneszánsz már halódó, de agóniájában is tobzódó, zaklatott világába. Megelevenedik előttünk a kor a maga őszinte, nyers valójában, szélsőséges, kimagasló vagy középszerű egyéniségeivel, a pápai, királyi, hercegi udvarok életével. Képet alkothatunk a XVI. század művészeinek életéről, helyükről a társadalmoban, abban a korban, amelyben "...a művészek, írók, tudósok egzisztenciális emelkedése éppen akkor érte el tetőpontját, amikor az ezt biztosító alapok kezdtek megingani".⁵

A reneszánsz egén gyülekező sötét felhőket Cellini nem vette észre vagy nem akarta észre venni. Tobzódik az elérhető örömekben és gyönyörökben, büszke arra, hogy I. Ferenc "mon ami"-nak szólitja, vállára teszi kezét és egyenrangú félként tárgyal vele. Igaz, Cellini ezt természetesnek veszi, hiszen "...avvenga che lo Inperatore andava vestito come mi andavo io, e che a me saria passo parlare a uno uomo che fussi fatto como me".⁶

Az önéletrajz több helyszínen játszódik: Firenzében, Pisában, Bolognában, Ferrarában, Nápolyban, Velencében, Rómában, Párizsban. Nem véletlenül, "perché sempre m'è diletta-to di vedere il mondo...".⁷ Nemcsak a világlátás volt azonban a viszonylag gyakori helyváltoztatás oka: Cellinit már 16 é-

vesen száműzték Firenzéből utcai verekedés miatt, később gyilkosság elkövetése miatt kellett Rómába menekülnie, ahonnan ismételt gyilkosság miatt távozik. Utazásai közben sem kimél martalócot, postamestert ha feldühítik vagy útjába állnak.

Bár firenzeinek vallja magát, hazájának Firenzét tartja, e reneszánsz értelemben vett hazafisággal nagyon jól megfért a szintén reneszánsz értelemben vett kozmopolitizmus. Ez a világpolgárság azonban nem azonos az "ubi bene, ibi patria" gondolkodásmóddal.⁸ A reneszánsz egyéniség szabadsága nyilvánul meg itt, az a szabadság, amelyet Cellini így fogott fel: "...io ero nato libero, e cosi libero mi volevo vivere... e come lavorante libero volevo andare dove mi piaceva".⁹

Az életrajz szerkezetileg három, jól tagolható fő egységre osztható: a római, a franciaországi és a firenzei periódusra. Természetesen ez nem jelenti, hogy az ezeket összekapcsoló rövidebb lélegzetű részek jelentéktelenebbek lennének. Sőt! Egy-egy fejezet vagy néhány oldalas rövidke epizód az életrajz legértékesebb részeit alkotják.

Emlékezzünk csak Diego beöltöztetésére! Az extrém tréfáktól sem visszakoizó római művészkör nagyon jól mulattott Cellini, a "cornacchia"-k felvonultatását is túlszárnyaló ötletén. A novellisztikus jellegű történet a Decameron hasonló típusú novelláit juttatja eszünkbe. A szellemes csattanó, a hangvétel és bizonyos fokig a stílus is Beccaccio-ra emlékeztet.

Vagy gondoljunk a salamancai püspökkel történő összecsordulására! Mesterünk ugyan bevallja, hogy a senelés és sok más apróság kissé elvonta a püspöknek ígért munkától, mégis



őrült haragra gerjed, amikor a meglátása szerint tökéletes edényt a püspök nem fizeti azonnal, mondván, "Io giuro a Dio che tanto voglio stare a pagarlo, quanto lui ha penato a farlo".¹⁰ A sors akarta talán, hogy az edény javításra visszakerüljön Cellinihez, aki ezután szóval /"...di a monsignore tuo padrone che io voglio li dinari delle mie fatiche, prima che egli /il vaso/ esca di questa bottega"¹¹/ és fegyverrel /"Tanti quanti di voi, ladri s'appresseranno a questo isportello, tanti con questo mio istioppo ne farò cader morti"¹²/ tartja vissza művét, védve igazát. Azután a püspökkel való egyezkedésre úgy indul, hogy először "...messimi in ordine con un gran' pugniale e il mio buon giaco...".¹³

Cellini azonban nemcsak a salamancai püspökkel járt így. Máskor is megesett, hogy ismerőse "tenendosi la medaglia in mano, nulla ne ritraevo delle mie fatiche".¹⁴ Egész életében számtalan esetben kellett kérni, könyörögni, követelni az elkészített munkáért járó fizetséget.

Cellinit nem elégitette ki az erkölcsi siker. Nem volt elég, ha "l'opera" mindenki és főleg saját maga által "la più bella opera che mai si fosse veduta..."¹⁵ volt. A dicsőiségvágy mellett anyagi elismerésre is számított. Munkái elkészítése után mindig megjegyzi - távolról sem mellékesen - mennyi arany scudot, pápai aranyat, járadékot kapott értük. I. Ferenc például "...ha fatto la medesima provvisione che sua Maestà dava a Lionardo da Vinci pittore: qual sono settecento scudi l'anno; di più vi paga tutte l'opere che voi gli farete...".¹⁶

Ötvös- és szobrászmunkáinak leírása, a kivitelezés folyamatának elbeszélése mellett legalább olyan fontos számára az értük kapott dicsőítő szavak és a fizetség mértékének köz-

lése. Végtelenül elkeseredik - mást nem tehet, hiszen egy pápának vagy hercegnek nem mehet karddal - amikor látja, hogy "...io ho fatto quello che mai nessuno altro uomo ha fatto innanzi a me, di questa indiavolata arte"¹⁷ és mégsem becsülik eléggé. Fáradságáért nem vagy alig kap honoráriumot. Még Franciaországból történő visszatérése után is megjegyzi, hogy "...delle opre mie finite io non avevo auto nulla al mondo: solo me ne avevo portato in Italia alcuni favori e promesse realissime".¹⁸ Pedig ott kétségtelenül jól élt saját kastélyában, olykor negyven-ötven munkásával dolgozva. Nem is beszélve I. Cosimo Firenzéjéről, ahol a hercegasszonytól is keveset kapott szolgálataiért. A duca pedig ígérekkel halmozta el: "io ti prometto che io contenterò te di sorte che io ti farò maravigliare"¹⁹ vagy "Domani senza fallo voglio spedire la tua faccenda; sì che sta di buona voglia".²⁰ Halogatja még az annyira csodált Perzeuszért is a méltó jutalmat. Cellini ekkor már meghatottan emlékezik vissza Párizsra, ahol "quel buon Re mi dava con quelle gran provvisioni, e nel compiacermi di tanti lavoranti quanto io domandavo...".²¹ Végso dühében megátkozza a napot, amikor újra Firenze földjére tette a lábát: "borbottavo... bestemiando quel maladetto giorno che fu causa a condurmi a Firenze: perché di già io vedevo la grandissima e certa perdita che io avevo fatta alla mia partita di Francia, e non vedevo nè conoscevo ancora che modo io dovevo sperare di bene con questo mio Signore in Firenze".²²

Minden bizonnyal Cellini esete nem egyedülálló a kor-
szak művész-mecénás viszonyában, jóllehet ötvösünk több el-
lenségét, mint barátot szerzett magának erőszakos, kihívó,
olykor szemtelen magatartásával.

A királyok, pápák, hercegek egymást túlszárnyalva igyekeztek maguknak megnyerni a kor legkiválóbb mestereit, elhalmozva őket a létező legkülönbözőbb feladatokkal. A művész pedig mindaddig szolgálatában maradt egy-egy nagyúr-
nak, amíg az biztosítani tudta és akarta a mester művészi és egyéni igényeit. Természetesen ez a megállapítás fordítva is igaz.

Tehetsége, emberi-művészi értékeinek tudatában a reneszánsz művész öntudatossága nyilvánul meg akkor is, amikor Cellini Cosimo Medicihez intézett apologetikus szónoklatai egyikét így fejezi be: "...vostra Eccellenzia... m'ha questa poca fede; e questo io credo che venga perché vostra Eccellenzia illustrissima crede troppo a quei che dicono mai di me, o sì veramente lei non se ne intende".²³ /A Perzeusz öntésének sikerében kételkedett a herceg./

Kelemen pápa is elragadtatott szavakkal illette Cellini minden elkészült munkáját, de nem akarta "túlfizetni" művészt, nehogy megelégedettségében tehetsége elsenyvedjen. Erre is kész Benvenuto válasza: "...le gatte di buona sorte meglio ucellano per grassezza che per fama: Così quella sorte degli uomini dabbene che sono inclinati alle virtù, molto meglio le mettono in opera quando egli hanno abundantissimamente da vivere...".²⁴ Kelemen pápa pedig úgy érzi, hogy "e' none sta bene essere così superbo con un Papa".²⁵ A pápa nem is hívta mintegy két hónapig. Az elégedetlen Cellini sem ment a pápához /"io in questo tempo non velsi mai andare al palazzo per nulla"²⁶/, mert tudta, nincs reménye, hogy bármit is kapjon. Őszentsége állandóan sürgette a munkák befejezését, Cellini viszont "pregavo che mi lasciassi cinquecento scudi, parte a buon conto, a parte mi mancava assai

bene de l'oro da poter finire detta opera. Il Papa mi disse: "Attendi, attendi a finirla." Risposi partendomi, che io la finirei, se mi lasciava danari, Così me ne andai".²⁷ Érdemes odafigyelni az öntudatos, sőt majdnem szemtelen "cellinis" válaszra...

Cellini ilyen és hasonló jellegű megnyilvánulásaiban egyéniségén és művészi önbizalmán túl közrejátszott minden bizonnyal egy másik figyelemre méltó tény: a polgárság alsóbb rétegéből származó ember számára sem volt már különös, szokatlan esemény egy hatalmassággal való találkozás vagy társalgás. A pápa vagy a király sem tűnt már szinte földöntúli lénynek az egyszerű emberek számára.

Elképzeltük miket és milyen hangnemben mondhatott Cellini a vele egyenrangúaknak, ha azok nem kedvére tettek vagy szóltak. Egy Tobbia nevű aranyművesnek például úgy válaszolt - amikor az a pápa parancsára Cellini munkájának mintáit kérte - hogy az önéletrajz lapjain már meg sem akarta ismételni. /"le parole... che io gli dissi, qui non accade replicare."²⁸/

Benvenuto Cellini mesternek azonban nemcsak a nyelve állt készenlétben, hanem kardja, puskája is. Utolsó érvként előkapta a mindig nála lévő fegyvert /"io messi la mano in sun una mia daga grande, che continuamente io portavo accanto per mia difesa"²⁹/. Szüksége is lehetett a védelemre. A kor sem volt közbiztonságáról híres, de Cellini is számtalan ellenséget szerzett magának vad, indulatos természete miatt. Ezért "...andavo con gli occhi aperti e con buona compagnia e benissimo armato con giaco e con maniche, che tanto avevo auto licenzia".³⁰

Az életrajz híres epizódja az Angyalvár ostroma. A

"sacco di Roma" vészterhes napjai elevenednek meg előttünk, bár Cellini a harcokat - mint minden más eseményt - saját szempontja, érdekei szerint ítéli meg, "non facendo professione di scrivere istorie, non mi occorre dirle: solo attenderò al fatto mio".³¹ Nem is akart ő kezdetben tevékenyen részt venni a harcokban, hiszen "Mi diletta in questo tempo della musica e di tai piaceri simili a quella".³² Nem vezette őt semmiféle jól megfontolt cél vagy eszme, de amikor belecsöppent a harc kellős közepébe, "férfihoz illő" cselekedetet akart véghez vinni. Ismerve Cellini természetét, ez a tett nem lehetett kisebb jelentőségű, mint Bourbon Károlynak, a császári seregek fővezérének a megölése. Később, mint a vár katonaságának tagja, tűzérként jeleskedett. Nagy "szerénységgel" csak annyit jegyez meg ezzel kapcsolatban, hogy "basta che io fu' causa di campare la mattina il Castello, e che quelli altri bombardieri si rimessono a fare i loro uffizii".³³ Azt mindenesetre el kell hinnünk, hogy "tal volta più ero inclinato a questa professione che a quella che io tenevo per mia, la facevo tanto volentieri, che la mi veniva fatta meglio che la ditta".³⁴ Kiélhette vad ösztöneit, vakmróságát és talán még a hősiesség szele is megérintette.

Önéletírása szerint hőstettet hőstetre halmozott, megnyerve ezzel a pápa kegyét. /"Il Papa me ne voleva di meglio assai, perché vedeva che io facevo l'arte con quella avvertenza che tal cosa si promette."³⁵ / Ráadásul Cellini még az orániai herceget is megsebesíti.

Cellininek, mint láttuk, nincs szándékában történelmet írni. A történelmi események, a politika csak annyiban érdeklik és kapnak helyet a "Vita" lapjain, amennyiben a művész közvetlenül részes bennük vagy érintett. Ezért tűnik úgy, túltengő

önhittségén túl, hogy az Angyalvár védelme az ő vállán nyugszik szinte teljes egészében.

Az Angyalvár még egyszer nagy szerepet játszik Cellini életében, tíz év elteltével, amikor bebörtönzik, megszökik, majd ismét visszakérül. /A vád ellene nem kevesebb volt, mint a pápai koronaékszerek eltulajdonítása a "sacco di Roma" idején./ Cellini védekezésében nem kis szerep jut akkori érdemei felelevenítésének: "sappiate che se io non e ero io, la mattina che gli imperali entrarono in Borgo, senza impedimento nessuno entravano in Castello; e io senza esser premiato per quel conto, mi gittai vigorosamente alle artiglierie, che i bombardieri e' soldati di munizione avevano abbandonato... Io fui quello che ferì il principe d'orangio d'una archibusata nella testa, qui sotto le trincee del Castello".³⁶

Bár a vád alaptalannak bizonyult, ellenségei, élükön Pier Luigi Farnesevel mégis elérik a pápánál /III;Pál/, hogy az Angyalvárba zárják. Cellini sikertelenül hangoztatja ártatlanságát, de a várparancsnok kegyét sikerül elnyernie, így becsületszavát adva, hogy nem szökik meg, sikerül viszonylagos szabadságot élveznie a vár falain belül. Hiába tanácsolták neki, hogy szökjön meg, mert "...chi è in prigione non è ubrigato nè si può ubrigare a osservar fede, si come nessuna altra cosa..."³⁷ - adja Cellini egy börtönőr szájába a szavakat. Cellatársa egy pap is hiába próbálja eleinte meggyőzni. /"questo frate non faceva mai altro che ricordarmi come io non ero ubrigato a osservar fede al Castellano, per esser io in prigione".³⁸/

A várparancsnok fura betegségének következményei végül is rábirják a szökésre. E betegség érzékletes, szemléle-

tes leírása, jellemzése, a szellemes megjegyzések, a gördülékeny stílus nagyszerű megfigyelőképességről tesznek tanúbizonyságot. Mi is a Castellano baja? Érdemes Cellini leírását nyomon követni: "questo Castellano aveva ogni anno certe infermità che lo traevano del cervello a fatto; e quando questa cosa gli cominciava a venire e' parlava assai, modo che cicalare; e questi umori sua erano ogni anno diversi, perché una volta gli parve essere uno orcio da olio; un'altra volta gli parve essere un ranocchio, e saltava come il ranocchio; un'altra volta gli parve esser morto, e bisognò sotterrarlo: così ogni anno veniva in qualcun cotai umori diversi. Questa volta si cominciò a immaginare d'essere un pipistrello e in mentre che gli andava a spasso, istrideva qualche volta così sordamente come fanno i pipistrelli; ancora dava un po' d'atto alle mane e al corpo, come se volare avessi voluto".³⁹

A várparancsnokkal folytatott beszélgetései, a szökés előkészítése talán még izgalmasabb és érdekfeszítőbb oldalak a "Vité"-ban, mint maga a szökés. Az "áldenevér" Benvenuto Cellininek mindenesetre sikerül megszöknie az "igazi denevér" várkapitánytól, még ha lábtörés árán is. Igaz, rövidesen visszakerül és az a néhány hónap, amit 1539-től 1540-ig ott tölt, egészen új Benvenuto Cellinit ismertet meg velünk.

A raboskodás valóságos üldözési mániát vált ki; mérgezéstől, gyilkosságtól fél. Nem bizik senkiben. Annyira elhatalmasodik rajta ez az állapot, hogy öngyilkosságot kísérel meg. Valami, egy láthatatlan erő /"Invisibile"/ azonban megmenti. Cellini úgy gondolta, "...che fussi stato cosa divina e mia difensitrice".⁴⁰ A Láthatatlannal történő kalandjai, azaz látomásai tovább folytatódnak.

E látomásait, földöntúli dolgokban való hitét nem le-

het kizárólag a börtön hatásának tulajdonítani, bár ötvösünk által átélt hónapok, a bánásmód kétségtelenül növelte a pszichopatia lehetőségét. Szabadulása után is "...mi resto uno splendore, cosa maravigliosa, sopra il capo mio: il quale si è evidente a ogni sorta di uomini a chi io l'ho voluto mostrare, qual sono pochissimi. Questo si vede sopra l'ombra mia la mattina innel levar del sole insino a dua ore di sole, e molto meglio se vede quando l'ebetta ha addosso quella molle rugiada; ancora si vede la sera al tramontar del sole".⁴¹ A feje fölötti fény mutogatásáról később ugyan nem esik szó. Pszichoanalitikus tanulmányt igényelne egyébként a fentiek elemzése...

De visszaemlékezhetünk korábbi és későbbi esetekre is, amelyek jellegüknél fogva kapcsolatosak a börtönben átélt eseményekkel, illetve az "splendore" látomásával: egy álom hatására szándékától eltérően cselekedett /apja jelent meg álmában és azt kívánta, hogy zenéljen, különben megátkozza/; avagy vadászatról visszatérőben tűzcsövát látott Firenze irányában: "Certo noi sentiremo domane qualche gran cosa sarà stata a Firenze"⁴² - mondja kísérlőjének és "...l'altro giorno al tardi venne la nuova a Roma della morte del duca Lessandro".⁴³

Szellemidézéseken való részvétele sem csak a kíváncsiságnak tudható be. A mágikus elemek kisebb-nagyobb mértékben átszövik az egész "Vité"-t. Cellini szereti bizonyos dolgok, események bekövetkezését, életének nagy fordulatait természetfölötti dolgok hatásának tulajdonítani.

Cellini vallásossága - egyénisége, cselekedetei ismeretében és figyelembe vételével - egyébként is érdekes probléma. Az Angyalvárban töltött hónapok az önéletrajz sze-

rint - és hihető módon - felerősítik Celliniben a vallásos érzést: "Cominciai da principio la Bibbia, e divotamente la leggevo e consideravo, ed ero tanto invaghito in essa, che se io avessi potuto nonarei mai fatto altro che leggere".⁴⁴ Akkor istenről való elmélkedéseiben találja meg legfőbb gyönyörűségét és éppolyan szuperlatívuszokban beszél erről a hirtelen támadt, túlburjánzó áhitatról, mint korábban és a szabadulás után önmagáról, művészetéről: "...io non mi ricordavo più nessuno dispiacere che mai io per l'addietro avessi auto, anzi cantavo tutto il giorno salmi e molte altre mie composizione tutte dirette a Dio",⁴⁵ sőt "...facevo orazione più divote che mai io avessi fatte per il passato".⁴⁶

Isten, a sors, a fortuna, a fátum szerepe Cellini életében a művész cselekedeteinek, gondolatainak, véleményének szabályozója, oka és magyarázata. Istenre, a sorsra hárítja a felelősséget bármilyen tettéért, kudarcáért, de még sikeréért is. "Idio tien conto de' buoni e de' tristi, e a ciascun dà il suo merito."⁴⁷ A szerencsében sem lehet mindig bízni, hiszen "la /fortuna/ vien sempre con modi diversi e non mai immaginati".⁴⁸ Ha valami nem sikerült neki "volse la mia mala fortuna...".⁴⁹

Ugyanakkor érdemes megfigyelni, hogy Cellini csak végső esetben, magyarázatként, apologetikus célzattal folyamodik isten vagy a sors felemlegetéséhez, amikor saját ereje, esze, becsvágya, ügyessége minden kísérletezés ellenére csődöt mondott avagy megköszöni istennek az elért sikert. /Pl. a Perzeusz öntése után "io m'inginochiali e con tutto 'l cuore ne ringraziai Iddio."⁵⁰

Íme egy újabb ismérve a reneszánsz emberének: saját egyéniségének önerőből való diadalra vitele, majd az új mó-

don átélt vallásosság birtokában, mintegy szokásból "Ringraziando di questa e d'ogni altra cosa sempre Idio".⁵¹

Cellini vallásossága is ilyen praktikus deizmus. Gyilkos indulatai, becsvágya, szerénytelensége ellenére is vallásos, hisz istenben, de gyakorlati ésszel istent csak ott látja, ahol az nem mond ellent cselekedeteinek.

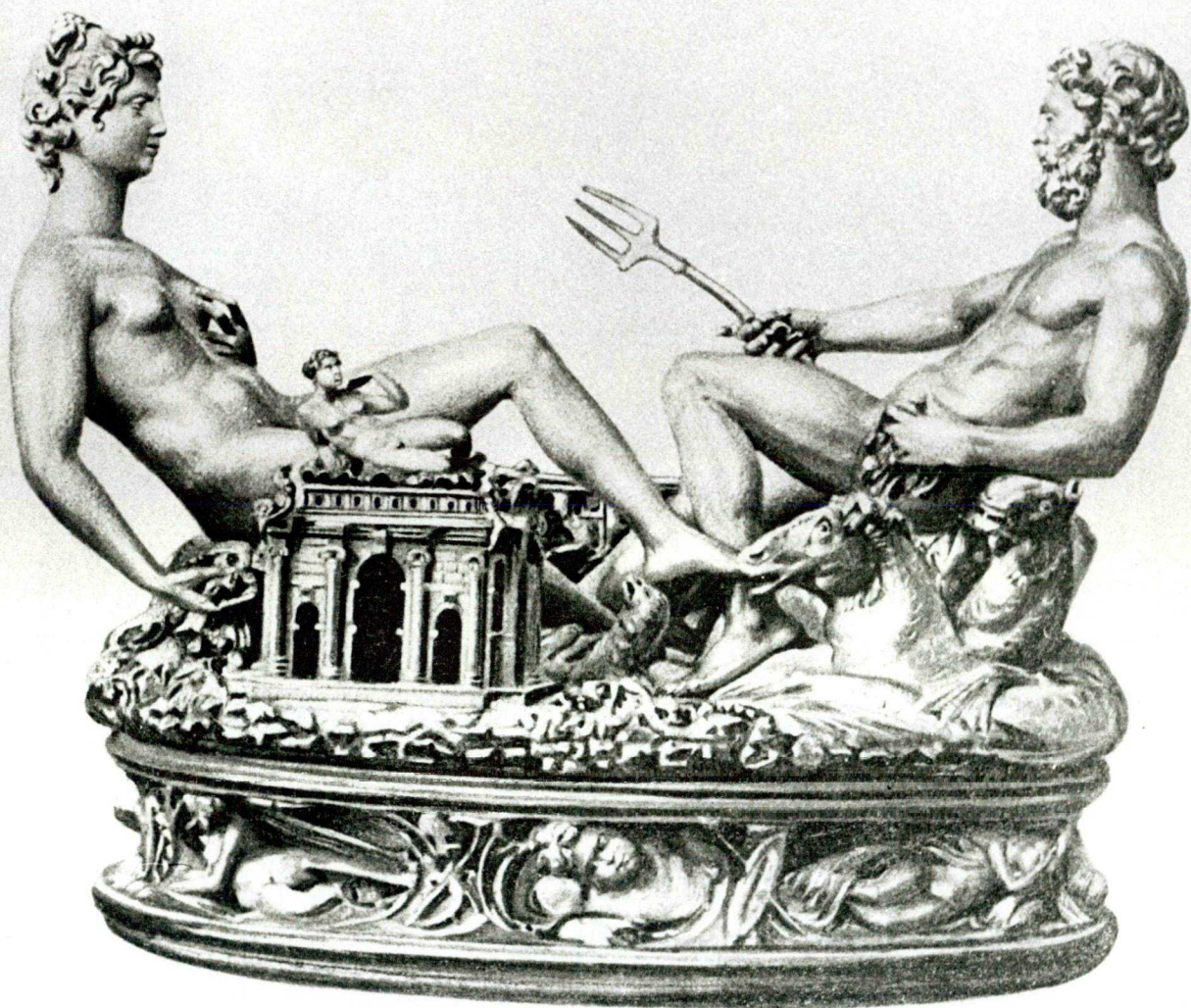
Benvenuto Cellini minden, általa jelentősnek tartott művéről hosszasan megemlékezik az életrajzban. Leírja a megbízatások körülményeit, a mű tervét és elkészülésének folyamatát, az esetleges nehézségeket és végül sohasem feledkezik el a nagyszerű fogadtatásról. Hatásos leírását olvashatjuk a híres sótartónak, amit I. Ferencnek készített, és a legtöbb olyan ötvös- vagy szobrászmunkájának, amelyeknek azóta nyoma veszett.

Mindegyik közül a Perzeusz öntésének leírása a legeredetibb, irodalmi szempontból is a legértékesebb. Az egész epizód nagyszerűen felépített epikai alkotás, melynek minden részlete - az agyagköpönyeg készítése, a viasz kiolvasztása, a körkemence építése, a tűz hevítése, az időjárás viszonyosságai, a megerőltető munka és a heves láz, a kemence tetejének kirobbanása, a csapok megnyitása, majd a forma megtelése olyan tökéletes, tudatosnak ható, drámai feszültséggel telített alkotás, amely egészen az elbeszélés csúcspontjáig /"in un tratto e' s'empie la mia forma"⁵²/ egyenletesen megkomponált hatást kelt. A befejező részt pedig a jól elvégzett munka feletti öröm hatja át, amely munkásaival együtt a nagyétvágyú falatozásban és jogos büszkeségben nyilvánul meg: "io, alquanto baldanzoso, parendomi d'essere un poco sacciente, me ne gloriavo".⁵³

"Si può ben dire che con essa termina la parte artisticamente valida dell'autobiografia."⁵⁴ A "Vita" további, utolsó fejezetei valóban nem mondanak már sem Celliniről, mint emberről és művészeiről, sem a korról lényegesen újat.

Benvenuto Cellini Önéletrajzában akarva-akaratlan bemutatja a korszak pápai, hercegi, királyi udvarait, intrikáival, pletykáival, erényeivel és bűneivel együtt. Cellini nem történelmet ír - "io non voglio curare di scrivere in questa mia Vita cose che s'appartengono a quelli che scrivono le cronache"⁵⁵ - a történelmi eseményeket is csak annyiban említi, amennyiben kisebb-nagyobb szerepet játszik bennük, vagy akár közvetve is érintik sorsát. /Pl. Ferenc király egy alkalommal nem tud neki fizetni, mert a háború felemésztette az e célra szánt pénzt./

A hétköznapiaknak, azoknak az emberi kapcsolatoknak, erkölcsi megfontolásoknak, lehetőségeknek az írója Cellini, amelyek szükségesek ahhoz, hogy a történelmi-társadalmi háttér ismeretében, képet alkothassunk a korról. Rómát a legkritikusabb években látja, az 1527-es esztendőt megelőző és követő időkben. Megismerkedhetünk bíborosokkal, talpnyaló udvaroncokkal, a római művészkörrel, pápákkal, azok emberi gyengéivel. Cellini szerint az Angyalvárból való kiszabadulását is annak köszönheti, hogy a pápától a megfelelő pillanatban eszközölték ki azt: "il Papa... gli usava una volta la settimana di fare una crapula assai gagliarda, perché dappoi vomitava. ... Allora il Papa sentendosi appressare all'ora del suo vomito, e perché la troppa abbondanza del vino ancora faceva l'uffizio suo",⁵⁶ gyorsan hozzájárult a művész kiendedéséhez...



SÓTARTÓ

I. Ferenc gyengéit is igyekezett kihasználni a párizsi udvarban. Mondták, "che io mi lasciassi alcuna volta vedere a sua Maestà in mentre ch'egli mangiava",⁵⁷ vagy "trovando il Re in una amorosa tempera, alla quale lui era molto sottoposto",⁵⁸ könnyebben lehet célt érni a királynál.

I. Ferenc híres volt arról, hogy itáliai művészeket hívott udvarába, így valóságos kis olasz kolónia jött létre ott. Cellini is megbecsült művésze volt e társaságnak és ha hinni lehet neki, a király büszkén említette egyszer, hogy Cellini személyében "aver cavato di Italia il maggior uomo che nascessi mai, pieno di tante professione".⁵⁹

Az itáliai reneszánsz szellemét csodáló francia királyi udvar életéből is érzékelhetünk valamit. A királyi kegyencnő, Madame d'Étampes alakja például lényeges túlzásoktól mentes, bár szubjektív beállítású arckép. A királyra gyakorolt hatása, a politikában játszott szerepe mindenesetre sokat elárul a francia történelem akkori viszonyiról. Madame D'Étampes alakja azért központi - a király személye mellett - mert Cellini nagy szerepet tulajdonít neki visszaemlékezéseiben. De, szinte mellékesen megismerkedhetünk az udvari emberekkel is, intrikákkal, szokásokkal.

Itáliába visszatérve Cellini Firenzében telepedik le, ahol I. Cosimo herceg uralkodik, igyekezve fenntartani

- sikertelenül - a Mediciek és a reneszánsz szellemét.

Udvaroncok, művésztársak ármánykodásaiból itt is kiveszi részét Cellini. Ellenségei a herceg és saját köréből is bőven akadnak. A hercegi udvar légköre nyomasztóan hat a már öregedő, egyre zsémbesebbé váló mesterre. Cosimóról nincs jó véleménnyel /"non conoscendo io che questo Signore aveva più modo di mercatante che di duca, liberalissimamente



procedo con Sua Eccellenza come duca e non come mercatante".⁶⁰/, a hercegasszonynak - egy gyöngyvásárlási ügy miatt - elveszti kegyét. Lekicsinylően beszél Cellini az udvari emberekkel és emberekről, néhol kifejezett rosszindulatot is feltekinthetünk. Ezzel egyidejűleg önértékelése ismét túlzásokba csap át.

Francesco Ricciot, az udvarmestert egyáltalán nem szivellei Cellini, vélt vagy valós gáncsoskodásáért. Ellenszenves neki az a "pratese, nimico nostro, figliuol d'un bottaio, ignorantissimo, per essere stato pedante fradicio di Cosimo de' Medici innanzi che fussi Duca, fussi venuto in tanta grande autorità".⁶¹ Válogatott kifejezésekkel illeti Ricciot /ahogy megszokhattuk már Cellinitől, szavaival sem kiméli ellenfeleit/. Sőt önmagával összehasonlítva Ricciot, annak fejéhez vágja, hogy "...li pari mia eran degni di parlare a papi e a imperatori e a gran re; e che delli pari mia n'andava forse un per mondo, ma delli sua pari n'andava dieci per uscio".⁶² Ezzel nemcsak semmibe vesz egy "cortegiano"-t, hanem a reneszánsz művész jogos öntudatát is meghaladó önhittsége is bizonyítást nyer ismét.

A művésztársadalmon belül is mindig voltak ellenfelei. Rómában elsősorban Pompeoval nem fért össze, akit végül is nagy dühében meggyilkolt. "...tutti mi benedissono le mani, parendo loro che colui mi avessi troppo assassinato, e maravigliandosi molto che io avessi tanto sopportato".⁶³ Tettenek indoklása és magyarázata, mint az önéletrajzban több alkalommal, a barátokra hárul. Merészebb megoldásként a pápa vagy a király szájába adja saját önvédelmi meggondolását.

Franciaországban Primateccio volt a célpont, akit

megfenyegetett./"...se io sento mai in modo nessuno che voi parliate di questa mia opera, io subito vi ammazzerò come un cane... a ogni modo".⁶⁴/ Megjegyzi még, hogy ennek hatására több inzultus nem érte Primaticcio részéről, "così andò nella sua malora questa bestia".⁶⁵

A Firenzében akkoriban működő művésztársai jó részével sem tart fenn baráti kapcsolatokat Cellini. Baccio Bandinelli szobrászt, ahol csak teheti, ott szégyeníti meg. Bandinelli, amint azóta a művészettörténet is megállapította, valóban nem volt kimagasló tehetségű művész. Ügyes és ügyeskedő mesterember volt. Cellini is úgy találja, "quante migliaie di ducati il Duca aveva gittato via in certe brutte operaccio di scultura, fatte di mano di quel bestial Baccio Bandinello".⁶⁶

A Baccio névből Cellini, nála már megszokott módon, Buacciot fabrikál, ezzel is érzékletesebbé téve vélekedését. Amikor a két vetekedő művész megjelenik Cosimo hercegnél, Cellini nem habozik igazát védeni Bandinelli külső és belső tulajdonságait, munkáit szidalmazva: "Vostra Eccellenzia illustrissima, ha da sapere che Baccio Bandinello si è composto tutto di male... di modo che ciò che lui guarda, subito a' sua dispiacevoli occhi, se bene le cose sono in sopralattivo grado tutto bene, subito le si convertono in un pessimo male. Bandinello... faceva i più brutti visi del suo viso, che era bruttissimo, che immaginar si possa al mondo".⁶⁷

Amikor Bandinelli "venne in tanta rabbia, che ei crepava",⁶⁸ Cellini folytatja, ezúttal a Herkules szoborcsoportot kritizálva, valóban szellemes hasonlatokkal, szemléletes jelzőkkel tarkítva, a firenzei élő beszéd stílusában. Cellini hosszas, bár érdekfeszítő "műelemzéséből" most csak a leg-

jellemzőbbeket emeljük ki: "...se e' si tosassi i capegli a Ercole, che e' non vi resterebbe zucca che fussi tanta per riporvi il cervello;... e che quelle sue spallacce somigliano due arcioni d'un basto d'un asino; e che le sue poppe e il resto di quei muscoli non son ritratti da un omo, ma... da un saccaccio pieno di poconi, che diritto sia messo, appoggiato al muro, ...le due gambe e' non si conosce in che modo le si sieno appiccate a quel torsaccio... la gamba dritta d'Ercole e quella di Cacco fanno a mezzo della polpe delle gambe loro: ché se un de' dua si scostassi dall'altro, non tanto l'uno di loro, anzi tutt'a dua resterebbono senza polpe da quella parte che ei si toccano...".⁶⁹

Más esetben Cellini kész volt arra is "di fare quella sanguinosa opera"⁷⁰ Bandinellivel szemben, aki nem egyedül áskálódott az életrajz tanúsága szerint ötvösünk ellen.

Egy Bernardone nevű ötvösről is tudunk, aki "sensale, orafaccio"⁷¹ és több alkalommal borsot tört Cellini orra alá. Egyszer annyira feldühítette Cellinit, hogy azonnal meg akarta ölni ezt a "Bernardacciot". Kissé lecsillapodva "io mi risolsi a fare le mie vendette in un altro modo".⁷² Így a következő gúnyverset írta Cellini és kiakasztotta, hogy mindenki olvashassa, a templom sarkára "dove si pisciava e caccava".⁷³

Qui giace Bernardone, asin, porcaccio
spia, ladro, sensale, in cui pose
Pandora i maggior mali, e poi traspose
di lui quel pecoron mastro Buaccio.

A véres bosszúk mellett vagy helyett efféle megnyilvánulásai is voltak Cellininek.

Ammanati művészetét sem becsülte semmire. /"Oh sven-turato marmo! certo che alle mani del Bandinello egli era capitato male, ma alle mani dell'Ammanato gli è capitato cento volte peggio!"⁷⁴ / Bizonyára e kijelentésében az is közrejátszott, hogy nem ő kapta meg azt a bizonyos márványt megmunkálásra...

A még élő művészek közül egyedül talán Michelangelo Buonarrotit dicsóiti Cellini, fenntartás nélkül, őszintén. Legnagyobb mesterének is őt ismeri el, hiszen Cellini fiatal kora óta tanult "sotto la bella maniera di Michelagnio-lo, e da quella mai mi sono ispiccato".⁷⁵

Benvenuto büszkén idézi azt a római esetet, amikor Bindo Altovitinek készített mellszobrot és ez az alkotása megnyerte még az isteni Michelangelo tetszését is, hiszen a nagy mester így szólt a szobor megtekintése után: "Chi è stato questo maestro che v'ha ritratto così bene e con sì bella maniera? E sappiate che quella testa mi piace come e meglio qualcosa, che si faccino quelle antiche".⁷⁶ Ezzel kapcsolatban levelet is írt Cellininek a már idős mester: "Benvenuto mio - Io vi ó conosciuto tant'anni per il maggior orefice che mai ci sia stato notizia, ed ora vi conosceró per iscultore simile...".⁷⁷ A Michelangelo-levél állításának pedig hihetünk...

Bár a legnagyobb minden művész között Michelangelo és tőle tanult a legtöbbet Cellini, önbizalma mégis határtalannak tetszik, amikor egy pályázat kapcsán így elmélkedik: "...io mi fido tanto delli mia faticosi e disciplinati studi, che io mi prometto di guadagnarmi la palma, se bene e' ci fussi quel gran Michelagnio-lo Buonaroti, dal quale, e non mai da altri, io ho inparato tutto quel che io so".⁷⁸

Igaz, Sansovino szobrász Velencében azért nem nyeri meg tetszését, mert az állandóan önmagát dicséri és tartja a legnagyobbnak. "...il Sansovino non aveva mai restato di cicalare delle sue gran pruove, dicendo mal di Michelagnuolo e di tutti quelli che facevano tal arte, solo lodando se istesso a maraviglia, questa cosa mi era venuta tanto a noia che,... solo dissi questa dua parole: "O messer Iacopo, li uomini da bene fanno le cose da uomini da bene, e quelle virtuosi, che fanno le belle opere e buone, si cognoscono molto meglio quando sono lodati da altri, che a lodarsi così sicuramenre da per loro medesimi."⁷⁹ Az övéhez hasonló mentalitást másoktól nehezen viselt el Cellini.

A "Vitá"-t számtalan fő- és mellékalak tesz még mozgalmassá a már említett személyeken kívül. Van akit csak pár szóval említ Cellini egy rövid, de találó jellemzés erejéig, mint Tribolot, aki "era il più pauroso uomo chi io cognoscessi mai...,"⁸⁰ Caiot, "questa era la più presuntuosa bestia del mondo",⁸¹ vagy Baccio Bettinit, akinek legjellemzőbb tulajdonsága az volt, hogy "aveva capaccio come un corbello".⁸²

Cellini elmeséli Pietro Bemboval való ismeretségét is, aki "...era grandissimo inelle sue lettere e inella poesia in superlativo grado, ma di questa mia professione sua Signoria non intendeva nulla al mondo".⁸³

Megismerkedhetünk inasaival, akik közül Ascanio a legismertebb, talán Dumas révén...

Érdemes megfigyelni, hogy Cellini életének mindhárom fő színterén - Rómában, Párizsban, Firenzében - volt egy-egy fő ellensége, akik megkeserítették életét és akikkel származásuk miatt nem tudott úgy elbánni, mint egy Pompeo-

val vagy egy postamesterrel.

Rómában Pier Luigi Farnesenek tulajdonítja börtönéveit, üldöztetését.

Párizsban Madame d'Étampes ármánykodik ellene, Firenzében a hercegasszony. Bruno Maier ezt annak tulajdonítja, hogy Cellini "...non sa comportarsi in maniera adeguata con le donne di alto lignaggio, ignora il complicato galateo della vita di corte".⁸⁴

Ha az udvari dámákkal nem találta meg a hangot, nem volt szerencséje velük, a saját osztályához tartozó nőkkel sem tudott tartósan mit kezdeni. A "Vitá"-ban több szerelméről megemlékezik Cellini, akik minden bizonnyal azért kaptak helyet az Énéletrajzban, mert a derék ötvösmester művészi vagy emberi nagyszerűségét, tökéletességét, találékonyságát voltak hivatottak reprezentálni. Általuk is bizonyítást nyert helytállása életének egy-egy nehéz időszakában. Akiket még csak említésre sem méltat, valószínűleg semmivel sem segítették elő az életrajz apologetikus célját, önmagasztaló szándékát.

Amennyire Cellini szavaiból kiderül, - a szokásos szuperlativusok ellenére - érzelmi életére nem lehettek különösebb hatással a nők, helyesebben mondva: érzései, szerelmei nem voltak olyan jellegűek, hogy alapvetően befolyásolhatták volna Cellini jellemét, cselekedeteit, művészi kibontakozását.

Tudomásunk van egy bizonyos Pantasileáról, aki "era grandemente innamorata di me", Cellini ennek ellenére: "fui forzato a concederla a un mio amico".⁸⁵ Amikor azután Pantasilea saját elhatározásából egy bizonyos Luigi Pulcit részesített előnyben, Cellini a hiúságán esett csorbát csak úgy tudta kiküszörölni, hogy karddal támadt rájuk és súlyosan

megsebesítette őket. Vajon mi lehetett Cellini szándéka e kis epizód elmesélésével? Egyrészt saját tettének magyarázata, önmagának kedvező színben való feltüntetése, másrészt annak bizonyítása, - amit aforizmaszerű gondolatokkal ki is fejt - hogy isten nevében tett eskü be nem tartása milyen következményekkel jár.

Cellini megemlít egy Faustina nevű lányt is, /"penso io che mai Faustina fussi sì bella"⁸⁶/, akinek kedvéért még muzsikálni is hajlandó volt. Ez pedig nagy érzelmeket takart Cellini esetében, mert ez a "maladetto sonare"⁸⁷ számára "l'è maggior dispiacere che io potessi avere al mondo".⁸⁸

Porzia asszonyt is Rómában ismertem meg ötvösünk "in un'aura quasi stilnovistica di lieti sorrisi e di onesti rossori".⁸⁹ Egyönyörű, bűbajos, kedves nő jelentős megrendeléseket adott Cellininek. Az elkészült munkák leírásával, az értük kapott erkölcsi és anyagi elismerések bő taglalásával világossá válik az egész Porzia-fejezet szerepe: Cellini művészi erényeinek, kivételes tehetségének, emberi értékeinek bizonyítása.

A kurtizán Angelicáért - és nem mellékesen egy Rómában elkövetett tettelegesége miatt - Nápolyba is elmegy, ahol "...trovai la mia Angelica, la quale mi fece le più smisurate carezze che immaginar si possa al mondo. ...mi stetti seco da quell'ora delle ventidua ore in sino alla seguente mattina con tanto piacere, che pari non ebbi mai".⁹⁰ A nagy szerelem csak addig tart, amíg a józan Cellini észre nem veszi, hogy sokba kerülne neki a lány, így azután páratlan érzelmei ellenére visszatér Rómába.

Franciaországban egy Caterina nevű modellje és egyben kedvese játszott főszerepet Cellini életében. A Cateri-

na-epizód bizonyára azt volt hivatott bemutatni, hogyan állt helyt Benvenuto Cellini a bíróság előtt, amikor ez a bizonyos "Caterinaccia" és anyja bevádolta őt bosszúból. Ugyanis Cellini majdnem rajtakapta Caterinát egy Pagolo nevű ifjúval. Cellini természete szerint azonnal vért ontott volna, de meg kellett annyival elégednie, hogy "cacciai via la madre e la figliuola a colpi di pinte, calci e pugno".⁹¹ Az ítélő bírág előtt Cellinit ékesszólása sem hagyta cserben, így sikerült megmenekülnie a szodomia vádja alól.

A Caterina úgy azonban még folytatódott. Most Cellinin volt a sor, aki szokatlan bosszút eszelt ki. Kényszerítette Pagolót, hogy vegye feleségül Caterinát, így azután szerepcsere folytán a felszarvazott ötvöséből, felszarvazó lesz. Cellini ezen rendkívül jókat derül, mellesleg naponta agybafebe veri a nőt, ha az felmérgesíti. Tréfás történetként adja elő az eseményeket, tudatva, hogy milyen remek dolgokat tud ő kieszelni. Az olvasó azonban inkább újabb adalékokat nyer ezáltal Cellini jellemére vonatkozólag...

Mint láthattuk, Cellinibe nem sok szorult a "cortegiano" magatartásból, életvitelből. Természetes ösztöneit, vad indulatait nők előtt sem tudta elrejtteni és valószínűleg a szándék sem volt meg benne.

Említést tesz még egy Gianna /Jeanne/ nevű fiatal leánykáról is, aki gyermeket szült neki. Minderről ötvösünk megjegyzése: "Questo fu il primo figliuolo che io avessi mai, per quanto io mi ricordo".⁹²

A családi érzés, a családi kötelék, felelősségérzet a fenti tények ellenére - az életrajz más részeinek tanúsága szerint - viszonylag erős volt Celliniben. Végig nagy szeretettel és tisztelettel beszél apjáról, anyagilag is támo-

gatja. Nővéreiről, azok gyermekeiről is mindig gondoskodik. Öccsét ököllel, fegyverrel védelmezi.

Cellini egyébként csak 66 évesen nősült meg, szolgálóját vette feleségül. Törvényes és törvénytelen gyermekeinek - összesen nyolcra van tudomásunk - igyekezett minél nagyobb anyagi biztonságot kikönyörögni, kiharcolni a ducától.

Benvenuto Cellini egyéniségének, emberi, művészi énjének jellemzése nem könnyű feladat. Nagyon összetett, szélsőséges egyénről van szó. Hogy nem volt hétköznapi egyéniség, arról a "Vita" olvasása során mindenki meggyőződhet. Figyelembe kell venni ugyanakkor azt a tényt is, hogy Cellini gondolkodásmódja, tettei és azoknak elbirálása mélyen gyökereznek a cinquecentoitársadalmának talajában.

Amikor Michelangelo esetében befeléfordulásról beszélünk, arról, hogy saját legbensőbb énje, lelke tükröződik képzőművészeti alkotásaiban, verseiben, Benvenuto Cellini egyéniségének vizsgálatakor éppen az ellenkezőjére, a világ felé fordulásra kell felfigyelnünk.

Cellini, bár kizárólag önmaga érdekli, mindenkor a külvilágra figyel. Amikor keresi a vele történt események rejtett motivumait, vizsgálja mások jellemét, saját magával hozza azokat összefüggésbe oly módon, hogy saját lelke nem játszik szerepet. Egoista, pénz- és dicsőségéhes, csak sikerei, emberi és művészi szenvedélyei érdeklik. Önmaga, pontosabban érdekeinek összessége a világ mércéje, ahol a szubjektum benső élete nem kap szerepet.

Lelkiismeretét soha nem boncolgatja, lelkiismeretfurdalást soha nem érez. Minden tettét elintézi azzal, hogy isten

akarta így, isten tudja mit esinál vagy legjobb esetben elismeri, hogy ő "per natura alquanto collerico"⁹³ avagy bizonyos cselekedeteit "...al mio solito, arditamente, con qualche poco di furore andavo faccendo".⁹⁴ Még csak a leghalványabb szándékot sem érezzük, hogy természetén változtatni akarna, semmilyen erőfeszítést sem tesz, hogy lobbanékonyágát leküzdje. /"...forse di tale bestiale passione io mi sarei morto, presi per rimedio di dar quell'esito che mi aveva dato tale occasione, sicondo il modo che in me sentivo."⁹⁵/

Még gyilkosságai után is könnyen összebékül önmagával, nem is érez okot a megbánásra. Ugy gondolja, hogy "...gli uomini come Benvenuto, unici nella lor professione, non hanno da essere ubrigati alla legge: or maggiormente lui, che so quanta ragione e' gli ha" - mondhatja III. Pál pápával.

Tetteinek motivumait sem igen vizsgálja. Természetesnek veszi, hogy úgy a jó, ahogy cselekszik. Vak szenvedélyei, dühkitörései is mindig másokra irányulnak. Amilyen spontánul cselekszik, olyan spontánul ítéli meg tetteit. Ítéletének jogi alapja ritkán van, morális alapja is önkényes. /"...al mio solito, fatto della necessità virtù".⁹⁶/

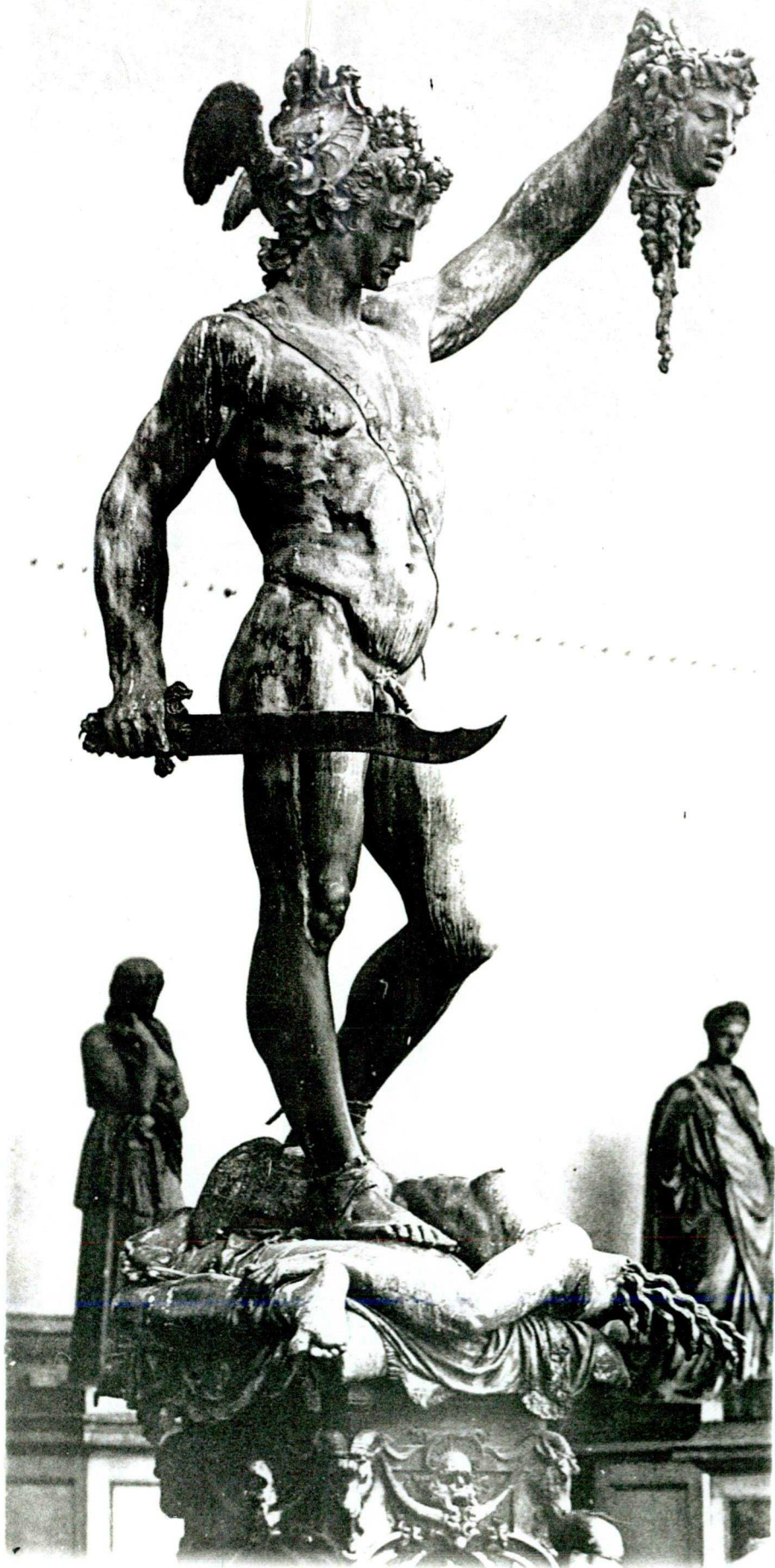
Hirtelen haragú, féktelen indulatú ember, aki "ero bene armato di giaco e maniche e con la mia spadetta e 'l pugniale accanto..."⁹⁷ "perché sempre mi son dilettrato di taner belle armi",⁹⁸ de használta is azokat: "...io messi la mano in sun una mia daga grande, che continuamente io portavo accanto per mia difesa".⁹⁹ Tegyük hozzá, nemcsak önvédelemből. Valahányszor feldühítik, kész arra "...di fare una delle più rovinose cose che in tempo di mia vita mai fatta avessi".¹⁰⁰ Ha nem jól áll a szénája, "non volendo tentare più la fortuna che il dovere",¹⁰¹ visszavonul. Ha nem tud

azonnal bosszút állni ököllel, fegyverrel, kissé lecsillapdva megállapítja, hogy "...i colpi non si danno a patti",¹⁰² és másfajta elégtétel után néz, bosszúját soha fel nem adva. /Lásd Pantasilea, Bernardone, Caterina, Bandinelli stb. epizódok./

Cellini szeret hősként feltűnni, bátorságát fitogtatni, leleményességét, ügyességét példákkal alátámasztani. Az Angyalvár ostroma idején láthattuk azonban, hogy Cellini hősiessége inkább kalandvágyból fogant, mintsem erkölcsi megfontolásból. Michelangelo számára Firenze erősítési munkálatainak elvégzése erkölcsi probléma volt, Leonardo zsenialitását kívánta hadi téren kamatoztatni, Cellini viszont a kalandot kereste.

Túltengő önérzete önhittségbe csap át: gáncstalan lovagnak, hirtelen haragú, mégis könyörületos embernek tartja magát, aki mindig segít az arra rászorultakon. /A "Vita"-ban erre is találunk egyébként példát./

Saját eszével, erejével, tehetségével mindennemű nehézségen felülkerekedik. Magabiztos fellépése a pápai, királyi udvarban sem hagyja cserben. Ráadásul - bár vallja, hogy "io che son sempre stato amicissimo della verità e nemicò delle bugie"¹⁰³ - hizelegni is tud urainak, ha úgy érzi, előnyére válik a dolog. "Io mi messi in ordine: ché essendo piaciuto col fare, volevo bene che altrettanto piacesse il mio dire."¹⁰⁴ - gondolja, amikor egy szoborcsoport megmintázásakor a király meglátogatja és kedvére való Cellini munkája. A művész elmagyarázza tehát a királynak a mű lényegét és eképpen fejezi be mondandóját: "Questa istatua di mezzo, grande, è figurata per vostra Maestà istessa, quale è un dio Marte, che voi siete sol bravo al mondo; e questa



PERZEUSZ

bravuria voi l'adoperate iustamente e santamente in difesa della gloria vostra".¹⁰⁵ Hogy mennyire hízeltedés ez, maga Cellini is tisztában van vele, mert így panaszskodik "che non fui avvertito di fare altrtanta commedia con madama de Tampus"¹⁰⁶ /d'âtampus/.

Cellinit nemcsak magánemberként, hanem művészként is hasonló tulajdonságok jellemzik. A végtelenségig bizik tehetségében, önbizalma határtalan. Módszeresen dícséri saját magát az önéletrajzban, de a legnagyobb elismeréseket - a már ismert módon - pápáktól, királyoktól, ismert személyiségektől kapja. Szinte minden munkájáról felsőfokon beszél és beszélget: A Pietro Bembonak készített arckép mintájáról úgy vélekedik, hogy "lappiù bella opera che io facessi mai, per quanto si apparteneva all'arte mia";¹⁰⁷ egy aranyozott kancsó és hozzá medence "la più bell'opera che mai si fosse veduta in Francia";¹⁰⁸ híres sótartóján is az alakok "fatte... con tanta pulitezzalavorate e parte ismaltate, quanto immaginar si possa".¹⁰⁹

A Jupitert látván az elragadtatott király így kiált fel: "Questa è molto più bella cosa che mai per nessuno uomo si sia veduta...".¹¹⁰ A firenzei nép is a Perzeusz felállításaakor egyöntetű csodálattal adózik Cellininek: "...non era ancora chiaro il giorno, vi si radunò tanta infinita quantità di popoli, che e' saria impossibile a dirlo, e tutti a una voce facevano a gara a chi meglio ne diceva".¹¹¹ Amikor I. Ferencstől honosítása levelet kap, meggyőződése Cellininek, hogy "un tal favore non s'era mai più fatto in quel regno".¹¹² Inasait, tanítványait is így biztatja: "...avete da me imparato tanto di questa povera virtù che io v'ho potuto insegnare, che voi siete oggi i primi giovani di Italia",¹¹³ hiszen

Itália, sőt az egész világ legelső ötvösetől tanultak a

mestereséget.

Benvenuto Cellini "Vita"-jában nyílt őszinteséggel

és egészen nyílvánvaló leletéssel egyaránt találkozhatunk.

Visszont ahogy őszintesége spontán, úgy fullentése sem tu-

datos, az apologetikus szándék ellenére. E szándék Celli-

niben bizonyára nem tudatosult, bár ravaszul megállapítja:

"Se io non dicevsi, in qualcuno di questa mia accidenti,

cognoscere d'aver fatto male, quell'altri, dove io cogno-

so aver fatto bene, non sarebbono passati per veri". 114

Arra törekedett tehát, hogy elhiggyék amit írt. Ezért egy-

két olyan tette való visszaemlékezést is vállalt, amelyek

nem a legkedvezőbb színpadon tűntetik fel az utókor előtt.

Cellini mozgalmás életének megfelelően a XVI. száza-

d társadalom minden osztálya és rétege képviselteti magát

az önéletrajzban. Hála Cellini, bár nem tudatos írói ere-

nyeinek, mindez olyan nagyszemű jellemzések és jellemábrá-

colások keretében teszi, hogy - figyelmebe véve a szemmel

látható szubjektív megnyilvánulásokat - hi korrajzként ol-

vashatjuk a "Vita"-t.

Eretnék papok, fukar püspökök, gazdaság mecénások, udva-

roncok, művészek és iparosok, martalócok, bátor és megfutam-

dó katonák, fogadósok, bergyilkosok, kurtizánok, szelvémosok,

csalók jelennek meg az önéletrajz oldalain.

Szinte minden fejezetben új arcok bukkannak fel, hogy

azután legközelebbük - szemléletes jellemzés után - átadja he-

lyet Cellini újabb barátainak, ellenségeinek vagy egyszerűen

csak kortársainak, akiket az író beszéltessen ugyan, de úgy vá-

logatott össze, hogy presztízszen reprezentálják a kort.

Cellini csak önmagát és művészetét idealizálta. A kor naturalista megjelenítésével az életrajz egyedi helyet foglal el a Cinquecento irodalmában, nemcsak tárgyánál és a téma megközelítésénél fogva, hanem stilusa miatt is. A kuszaság, a nyers, csiszolatlan stilus, a firenzei nép nyelvének használata, a keresetlen, közvetlen előadásmód mind megkülönbözteti Cellini művét a század manierista jellegű irodalmi alkotásaitól. Ugyanakkor a cikornyás jelzők halmozása, a felsőfokok kissé barokkos jelleget is kölcsönöznek az önéletírásnak.

Lenyűgöző ahogyan változtatja Cellini a direkt és az indirekt beszédet. Ezért támadhat az a benyomásunk, mintha ötvösünktől élőszóban hallgatnánk "vita travagliata"-jának kis és nagy eseményeit.

Cellini szeret túlozni, akár önmagáról vagy művészetéről, akár az őt körülvevő világról van szó. Ebből a tényből fakad a szuperlativuszok túlsúlya a "Vitá"-ban. Minden a létező legesodálatosabb, legnagyobb, leghíresebb, legjobb vagy ellenkezőleg, a legrosszabb, legkisebb, legrútabb.

A cellini írás megkülönböztető érdekessége még a kicsinyítő, nagyító vagy pejorativ értelmű képzők használatának kedvelése: a fontos ember - omaccone, a kis ember - omiciattolo, ha egyedül van - soletto, olykor az ördög is - diavoletto, fegyverei is, mint kedves gyermekei - pugnaletto, spadetta, gianettone, Gaddi kardinális - cardinaluccio, a csúf gyűrű - aneluzzo, a rút gyémánt - diamantaccio, Giorgio Vasari - Giorgetto, az ellenlábas Bernardone - Bernardaccio vagy Bernardonaccio, aki rossz ötvös - orafaccio, és ráadásul több mint disznó - porcaccio, a tehetségtelen művész munkája - operaccia, a nők Celliniért amorosette la-

crime-ket ejtenek.

Fantáziadús, érzékletes jelzők segítik Cellinit a jellemzésekben is. Szokatlan, szemléletes hasonlatai és metaforái az eredetiséget hivatottak biztosítani. Cellini szívesen használ aforizmaszerű, szentenciaszerű mondatokat tettei megokolásakor.

Az eredeti stílus és az önéletrajz tartalmi erőnyei teszik együttesen a "Vita"-t a XVI. századi reneszánsz egyik legérdekesebb, legközvetlenebb dokumentumává.

Benvenuto Cellini nem volt irodalmár, nem is tartotta magát írónak. Firenzei dialektusának közvetlenségével teljesen eltér a század gondos, kifinomult irodalmi stílusától.

Tudomásunk van arról, hogy Cellininek szándékában állt stilisztikailag átjavíttatni önéletrajzát. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy elküldte irását Benedetto Varchinak, aki viszont szerencsére felismerte, hogy a "Vita" igazi művészi értéke éppen abban a közvetlen, hétköznapi stílusban rejlik, ahogyan azt Benvenuto Cellini megírta.

"Da' poi che vostra signoria mi dice, che cotesto semplice discorso della vita mia più vi soddisfà in cotesto puro modo che essendo rilimato e ritocco da altrui, la qual cosa non apparirebbe tanto la verità, quanto io ò schritto"¹¹⁵ írta Cellini válaszul Varchinak.

Benvenuto Cellini önéletírásával "narrando se stesso, costruì un personaggio più durevole del suo Perseo".¹¹⁶

III. Trattati és Rime

Cellinit a "Vita" tette halhatatlanná. Egyéb, művészettörténeti szempontból bármennyire is érdekes írásai valószínűleg feledésbe merültek volna az Ünéletrajz hírneve nélkül. Cellini ugyan azt írta Benedetto Varchinak, hogy előszóban jobban ki tudná magát fejezni, "sì per essere io male dittatore e peggio scrittore",¹¹⁷ mégis megpróbálkozott az irodalommal.

Mint ismeretes, "Trattati" címen elméleti, de főleg gyakorlati, tapasztalati úton szerzett ismereteit írta meg az aranyművesség, a szobrászat technikai módszereiről.

Általános művészeti kérdések is izgatták, mint a reneszánsz szinte minden kiemelkedő művészt. Ezenkívül költeményeket is írt, elsősorban szonetteket.

A "Trattati" érdeme és jelentősége mindenekelőtt abban áll, hogy a kulturtörténet bőséges tényanyagot meríthet a képzőművészet - főleg az aranyművesség és a szobrászat - XVI. században alkalmazott módszereiről.

Távolról sem olyan tudományosan ugyan, mint Leonardo da Vinci, de Cellini is igyekezett saját művészetének rangját bizonyítani. Cellini - bár úgy látszik magának követeli az érdemet, hogy ő írt volna először az ötvösségről értekezéseket, - írásai szorosan kapcsolódnak a reneszánsz képzőművészetéről írt hasonló jellegű tanulmányok sokaságához, Alberti, Leonardo, Vasari tevékenységéhez, hogy csak a legismertebb teoretikusokat említsük.

Ami a polemikus-apologetikus célt illeti, a "Trattati" kapcsán meg kell jegyeznünk, hogy szoros rokonságot mutat a "Vitá"-val. Ugyanakkor az is lényeges momentum,

hogy feltételezi Cellini csodakarrierjének tudomásul vételét, inkább az ötvösség és a szobrászat "mirabili modi"-ainak és "bellissimi segreti"-inek ismertetésére koncentrálnak. Éppen azért kritikai szempontból figyelemre méltó az önéletrajzi elemek és a technikai fortélyok ismertetésének spontán keveredése. A "Vita" és a "Trattati" párhuzamba állítása mellett szól a stílusban, a mondat szerkesztésben, a művészi lelkesedésben, a spontaneitásban is kimutatható analóg hatás.

Cellini elsősorban kiváló aranyműves volt, így érthető, hogy a legbővebb teret a "Trattati"-n belül az aranyművességnek szentelte. Valamennyi - közel negyven - e témájú értekezés ismertetésére nincs mód, nem is ez a cél. Izelitőül mégis soroljunk fel néhányat: "A zománcozás művészete", "Hogyan kell a rubintot felhasználni", "Hogyan alkalmazzuk a smaragdot", "...a zafírt", "...a gyémántot", "A biborosi pecsétokról", "Az érmekről", "A módról, ahogyan a nagyméretű arany, ezüst tárgyat kell megmunkálni", "Az aranyozás módja", "Viaszkészítés az aranyozáshoz", stb.

A szobrászatról jóval kevesebb, mintegy nyolc értekezést írt: "Az öntés és a bronz művészetéről" /ennek érzékletes irodalmi feldolgozását találjuk a "Vitá"-ban is a Perzeusz öntésével kapcsolatban/, "A carrarai márványokról", "Óriás szobrok készítésének titka"...

Egyéb művészeti kérdéseket is érintett: a rajzolás elsajátításának elveiről, az építészetéről, valamint a már Leonardónál és Michelangelonál is felmerült - és a tárgyalta korszakban alapvető - vita eldöntéséről, a művészek közötti különbségekről ill. az elsőbbség eldöntéséről.

Az értekezések kapcsán maga Cellini az előszóban

ily módon okolja meg, hogy írásra adta fejét és véleményét mer nyilvánítani: "Conosciuto quanto e' sai dilettevole a gli uomini il sentire qualche cosa di nuovo, quest'è stata la prima causa... e la seconda causa /forse la più potente/ è stata che, sentendomi fortemente molestare lo intelletto per alcune mie fastidiose cause, le quali in questo mio piacevole discorso modestamente io le farò sentire, e son certo che le moveranno i lettori grandemente a compassione", ráadásul Cellini meg van győződve arról, hogy "mai nessuno si sia messo a scrivere i bellissimi segreti e mirabili modi che sono inella grand'arte dello orefice-ria", mert sem filozófus, sem más ember nem írhatott volna erről érdemben, "se non quegli che sono della stessa professione".¹¹⁸

Cellini vélekedéséből kiderül, hogy nem ért egyet azokkal, akik pusztán tapasztalatból dolgoznak anélkül, hogy művészi tevékenységük elméleti oldalát ismernék. /"io non fo conto di certi praticonacci..."¹¹⁹/, mert ezek falusi vagy külvárosi boltosokra emlékeztetnek, akik mindenféle áruból tartanak egy keveset, de ezekből semmi sem igazán jó /"delle quali non v'è nulla che sia buono"¹²⁰/.

Majd említést tesz néhány kimagasló elődről, aranyművesről, szobrászról egy-egy rövid jellemzés keretében, akik emelték a művészet hírnevét: Donatello /"fu il maggiore scultore che sia mai stato"¹²¹/, Ghiberti, Antonio del Pollaiuolo, Brunelleschi, Verrochio /"fu maestro del gran Lionardo da Vinci"¹²²/, Mantegna...

Ezek után kezd az értekezésekben a módszerek, a "receptek" ismertetéséhez. Minden egyes kis "trattato" önmagában, a laikusnak is szórakoztató olvasmány, éppen

az életrajzi elemek keveredése és a lebilincselő stílus folytán. Mégis, ha a tartalmi részt akarjuk kihámozni, elsősorban a művészettörténész számára jelent fontos kiindulási alapot.

Minden egyes rövid vagy nagyobb lélegzetű értekezésből kitűnik, mennyire fontos Cellini számára művészete, mennyire törekedett minél jobb és szebb alkotások kivitelezésére. Bőséges, minden részletre kiterjedő szakismertével csodálatra késztet. Ha a "Vita" olvasásakor fel is merült az a gondolat, hogy túltengő öndicsőréssel megáldott művésszel van dolgunk, a "Trattati"-k bizonyos fókig igazolják Cellinit. Közérthetően vezeti be az olvasót az aranyművesség rejtelseibe, bebizonyítva ezzel hozzáértését és elhivatottságát.

Az aranyművesség és a szobrászat műhelytitkainak tárgyalása után Cellini röviden kitér a társművészetekre is: a rajzművészetre /"Discorso sopra l'arte del disegno", "Sopra i principii a 'l modo d'imparare l'arte del disegno"/, az építészetre /"Della architettura"/.

A "Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo destro stato dato alla pittura nelle eseguite del gran Michelagnolo Buonarroti" című értekezése témájánál fogva bővebb említést is érdemel. Már többször szó volt arról, hogy a reneszánsz művészei milyen vitákat folytattak a művészetek közötti elsőbbségről: Leonardo da Vinci a festészetre szavazott, nagyszerűen kifejtve állítását; Michelangelo a szobrászat mellett tette le voksát; Cellini szintén a szobrászatot tartotta a legelső művészetnek, amint ez a fent említett trattatójából minden

kétséget kizáróan kiderül.

"Tutte le opere che si veggono... in cielo e in terra, sono tutte di scultura."¹²³ Azaz a világ valamennyi teremtménye háromdimenziós és nem kétdimenziós, mint a festészet. Minden közül az ember a legtökéletesebb, "il quale fu fatto, nel modo che si vede, di rilievo tutto tondo".¹²⁴ Ugyanakkor a festészet hazugság, színezés csupán. Természetesen, mondja Cellini, az ember a festést is olyan szépen meg tudja csinálni, "che certamente pare la verità".¹²⁵ Hiszen nagyszerű festőket is említ, akik viszont egyidejűleg kiváló szobrászok is voltak. "Tutte le pitture che fanno questi virtuosissimi pittori con grandissima sommissione le copiano dalla loro gran madre scultura."¹²⁶ Ezért történik meg valahányszor egy-egy tökéletes festményt látunk, így kiáltunk fel: "Questa cotal pittura veramente pare di rilievo".¹²⁷

Cellini nem elégszik meg ennyivel. Bővebben kifejti álláspontját, hogy minden kétséget eloszlasson: "Un pittore eccellentissimo, sì come un bugiardo, s'ingegna di somigliare la verità, volendo che la sua bugia sia più bella e più piacevole: così questo pittore con la sua mirabil virtù farà una figura... in otto giornate".¹²⁸ Mai szemmel nézve több mint naivnak tűnik ez az állítás, miszerint egy műalkotás esztétikai, művészi értéke egyenesen arányos a kivitelezésre fordított idővel. Így egy szobor, azaz a szobrászat annyival értékesebb művészet, amennyivel "uno eccellentissimo scultore... volendo egli fare una figura... ne porta, ...uno anno intero di tempo".¹²⁹ Ráadásul "una pittura vive molti anni pochi, e quella di scultura è quasi eterna".¹³⁰ Vagyis a művészi érték annál nagyobb, minél

időtállóbb anyagból készítette a művész. Cellininél még az is nyomós érv, hogy a festményt csak egyetlen oldalról /"a una sola veduta, e con piccol profilo"/ szemlélhetjük, a szobrot viszont körül lehet járni, száz vagy még annál is több nézőpontból csodálhatjuk. A festészet így a szobrászat árnyéka.

Egy Benedetto Varchinak írt levelében is - bár más indokokkal - hasonlóképpen vélekedik mesterünk. "Dico che l'arte della scultura, infra tutte l'arte che s'interviene disegno, è maggiore sette volte: perché una statua di scultura de' avere otto vedute, e conviene che sieno tutte di egual bontà."¹³¹ Cellini felhozza még érvként, hogy a szobrásznak értenie kell minden nemes művészethez: "Ancora dico che questa maravigliosa arte dello statuare non si può fare, se lo statuario non ha buona cognizione di tutte le nobilissime arte: perché volendo figurare un milito con quelle qualità e bravure che se gli appartiene, convien che il detto maestro sia bravissimo, con buona cognizione dell'arme; volendo figurare uno oratore, convien che sia eloquentissimo e abbia cognizione della buona scienza delle lettere; volendo figurare un musico, convien che il detto abbia musica diversa, perché sappia alla statua ben collocare in mano uno sonoro instrumento".¹³²

Végső szentenciaként kijelenti, "che la scultura è madre di tutte l'arte... La differenza che è dalla scultura alla pittura è tanta, quanto è dalla ombra e la cosa che fa l'ombra".¹³³

Benvenuto Cellini versben is igyekezett hangot adni vélekedésének, bár tartalmilag újat már nem mondanak ezek a képzőművészeti tevékenység margóján keletkezett köl-

temények.

La gloriosa mirabil natura
che di rilievo ci ha tutti creati,
e tutti in qualche parte ci ha variati,
fé i tondi prima, e poi dié di pittura. 134

Avagy:

Ma quel più gran sculpir eterno e 'ntero
in oro, argento, bronzo, marmi è degno
di tener sopra ogni arte il primo impero 135

Versben is megismétli, amit leveleiben, értekezéseiben is
untig hangoztatott: a festészet hazugság, a szobrászat
nem csal meg soha.

...il basso rilievo, ch'è bell'arte,
che agli occhi nostri non è sì fallacie.

Gli ha della verità pur qualche parte:
Si vede e tocca, e non è tanto audacie
come i color, che han tante bugie sparte. 136

A festészet is a szobrászatot próbálja utolérni,
mert a fény-árnyék hatással, a három dimenzió érzékeltetésével, a plasztikus megformálás illúziójával arra törek-
szik. A szobrászat örök, a festészet csak árnyék:

...sol quella eterna dura;
L'altra è l'ombra sol d'ogni figura 137

Cellini írónak sem vallja magát, még kevésbé költőnek. Csak egyszerűen olyan embernek, aki ért valamiképpen a versfabrikáláshoz. Költeményei minden bizonnyal semmi érdeklődésre nem tarthatnának számot, ha a "Vita" és néhány vers szoros tartalmi kapcsolata nem irányította volna a figyelmet Cellini ilyen irányú tevékenységére is. Ahogy Bruno Maier is megjegyzi, Cellini költeményei "hanno una limitata importanza in sede di poesia e sarebbero trascurabili, o quasi, se non fossero del Cellini".¹³⁸

Amiért mégis figyelemre méltóak, az az önéletrajzi motívumoknak köszönhető, mint például önmagát és alkotásait magasztaló versei.

Feci Perseo, o Dio, com'ogni uom vede,
e piacque a chi io lo feci e a tutto 'l mondo ¹³⁹

Máshol:

Gran virtuosi e re ho conosciuti,
e papi e duci e altri gran signori.
Si usa dir: "chi sta ben giamai si muti." ¹⁴⁰

Verseiben is megtalálhatók a szópárbajok a riválisokkal, ellenlábasokkal, mint ahogy Bandinellit - akiről és művéről a "Vita"-ban igen becsmérősen nyilatkozott - a következő szavakkal illeti:

quel fu invidioso, avaro scarpellino:
scoprite dal maciglio or qui vostre onte.

La vostre forma e l'arrogante vocie
dimostra che di luoghi alpestri siete,

che più diletta a voi quel ch'altrui nuocie.

L'ignoranzia in voi ciechi non vedete:

questa crudel le virtù tiene in crocie,

Ah voi, Signior, che non ve ne accorgiete! 141

"Giorgetto" Vasari művészetéről sincs jobb vélemény-
nyel, bár ezzel saját költői talentuma is csorbát szenved:

Gli è tal pittor qual io son buon poeta. 142

Cellini a maga költészetét a "boschereccia" jelzővel
illeti több versében. Meg is magyarázza mit jelent a szó:
"...son filosofo e poeta. Ma perché di queste grandi arti
ne è di tutte le sorti, la mia non è di quelle finissima,
per non mi essere esercitato in essa; e cognosciuta questa
differenza, ho posto nome a la mia filosofia e poesia, "bo-
schereccia". 143

Nemcsak magasztalja önmagát, de a "Vitá"-ból már
oly jól ismert módon, védelmezi is. Amikor szodomia, egye-
sek véleménye szerint távolról sem alaptalan vádjával 1556-
ban mindössze két hónapra bebörtönzik, versben így védekezik:

Stentato ho qui duo mesi, disperato:

chi dicie ch'io ci son per Ganimede;

altri che troppo aldacie i' ho parlato.

Di amare altro che donne mei si vede

sotto Perseo: del bel giovine alato

ne ho l'onorato premio ch'ogniun vede. 144

A börtönben idejének egy részét azzal töltötte, hogy verseket írogatott, elpanaszolva bajait, szépséges múltját, keserves jelenét és ki tudja milyen jövőjét. Álljon most itt egy szonettje, amelyet a börtön-hangulat inspirált.

Signior del cielo, o Dio della natura,
tu mi formasti, e colla tua virtute
mi desti grazia qui non conosciute:
perché or tien tu di me sì poca cura?

Mi trovo stretto in questa tomba oscura,
sepulto vivo, e pur la mia salute
spero per l'alte sacre precie acute,
che fa chi grazia in te per me procorra.

Ferma 'l poter del mio fatal destino,
e vincitrice fa quella benignia
stella, che alzato m'ha del vulgo gnioro.

Io son tuo servo, e tu 'l mio Iddio divino,
facendo grazie molte, pur sì alignia
qual me, che sempre ti amo, laldo e adoro.¹⁴⁵

Cellini életének utolsó évtizedét az a jogos panasz homályosítja be, amelyről a "Vita" utolsó fejezeteiből is képet kapunk: jussáért, járandóságáért esedezik I. Cosimhoz. Számos költemény született így. Ő, aki anynyi nagyszerű művet alkotott, pápák, királyok megbecsült művésze volt, öreg napjaira nem biztosít számára méltó életet a nagyherceg.

Son Benvenuto, il qual diverse pruove
d'arte sublime ho fatto; e l'aspre stelle
con tutto il lor peter m'han misso al basso.

In Roma e 'n Francia il trionfante Giove,
Perseo a Fiorenze, e altre cose belle
mi paga un carcer: or son stanco e lasso.¹⁴⁶

Cosimozhoz fordul - akit nem győz "glorioso", "divino", "inmortal", "celeste" jelzőkkel illetni - amikor "boschereccia poesia"-jával siratja a régi szép időket.

Con gioie in oro, argento, bronzo e marmi
promessi ovrar per voi tutto 'l mio ingenio,
con diligenza e con miglior disegno
sicondo 'l modo che fu detto darmi.

Pers'ho 'l tempo miglio di vita mia,
e giorno e notte piango la cagione
con la mia boschereccia poesia.¹⁴⁷

Benvenuto Cellini egyénisége természetesen verseire is rányomta bélyegét, már amennyire a manierizmus szellemében fogant, sajátos izlésnek megfelelő mesterkéeltség, fárasztó túlzások és körülírások megengedik.

Valószínűleg Cellini minden olvasója jobban jár, ha a derék ötvösmestert, mint a "Vita" íróját tartja szem előtt elsősorban és néhány versét életrajzi kiegészítő olvasmányként veszi csak elő. A "Vita", különösen egy-egy tudatos írói absztrahálási igény nélkül született epizódja, felejthetetlen élmény marad minden olvasója számára.



Jegyzetek

A jegyzetekben használt rövidítések:

Op = Benvenuto Cellini: Opere, Rizzoli, Milano, 1968.

Kl = Klaniczay Tibor: A reneszánsz válsága és a manierizmus
/A múlt nagy korszakai c. kötetben/ Budapest, Szépiro-
dalmi Kiadó, 1973.

M = Benvenuto Cellini: Opere a cura di Bruno Maier, Rizzoli
Milano, 1969.

- | | |
|---|--|
| 1. Kl 227. | 12. Op 98. |
| 2. Kl 228. | 13. Op 99. |
| 3. Op 47. | 14. Op 101. |
| 4. Op 25. | 15. Op 415. |
| 5. Kl 250. | 16. Op 410. |
| 6. Op 278. | 17. Op 536. |
| 7. Op 148. | 18. Op 506. |
| 8. Jacob burckhardt is utal "A re-
neszánsz Itáliában" c. nagyhirű
munkájában, hogy "a világpolgár-
ság... a műveltség minden olyan
korszakának ismertetője, amely-
ben új világokat fedeznek föl és
a régiben már nem érzik magukat
otthonosnak". | 19. Op 576.
20. Op 579.
21. Op 537.
22. Op 571.
23. Op 535.
24. Op 188.
25. Op 189.
26. Op 190. |
| 9. Op 76. | 27. Op 191. |
| 10. Op 97. | 28. Op 201. |
| 11. Op 98. | 29. Op 414. |

30. Op 235.

31. Op 146.

32. Op 132.

33. Op 134.

34. Op 135.

35. Op 137.

36. Op 314.

37. Op 317.

38. Op 317.

39. Op 324.

40. Op 352.

41. Op 375.

42. Op 273.

43. Op 274.

44. Op 351.

45. Op 354.

46. Op 360.

47. Op 131.

48. Op 422.

49. Op 434.

50. Op 545.

51. Op 443.

52. Op 545.

53. Op 546.

54. M 25.

55. Op 473.

56. Op 371.

57. Op 405.

58. Op 468.

59. Op 473.

60. Op 496.

61. Op 511.

62. Op 500.

63. Op 231.

64. Op 454.

65. Op 462.

66. Op 498.

67. Op 528.

68. Op 529.

69. Op 529.

70. Op 523.

71. Op 569.

72. Op 569.

73. Op 570.

74. Op 598.

75. Op 72.

76. Op 549.

77. Michelangelo:Lettere

Carabba Ed. 1931. II/102

78. Op 595.

79. Op 244.

80. Op 239.

81. Op 280.

82. Op 274.

83. Op 291.

84. M 23.

85. Op 115.

86. Op 93.

87. Op 69.

88. Op 57.

- | | |
|--|---------------|
| 89. M 27. | 117. Op 623. |
| 90 Op 220. | 118. Op 624. |
| 91. Op 447. | 119. Op 624. |
| 92. Op 463. | 120. Op 630. |
| 93. Op 81. | 121. Op 631. |
| 94. Op 498. | 122. Op 863. |
| 95. Op 455. | 123. Op 863. |
| 96. Op 524. | 124. Op 864. |
| 97. Op 420. | 125. Op 865. |
| 98. Op 443. | 126. Op 865. |
| 99. Op 414. | 127. Op 865. |
| 100. Op 288. | 128. Op 865. |
| 101. Op 129. | 129. Op 866. |
| 102. Op 303. | 130. Op 1002. |
| 103. Op 556. | 131. Op 1004. |
| 104. Op 433. | 132. Op 1004. |
| 105. Op 433. | 133. Op 892. |
| 106. Op 434. | 134. Op 891. |
| 107. Op 291. | 135. Op 891. |
| 108. Op 415. | 136. Op 888. |
| 109. Op 461. | 137. M 33. |
| 110. Op 472. | 138. Op 974. |
| 111. Op 574. | 139. Op 993. |
| 112. Op 427. | 140. Op 934. |
| 113. Op 408. | 141. Op 995. |
| 114. Op 457. | 142. Op 950. |
| 115. Op 1007 | 143. Op 900. |
| 116. Francesco Flora: Storia della let-
teratura italiana, Mondadori, 1954.
volume 2. 157. | 144. Op 897. |
| | 145. Op 905. |
| | 146. Op 926. |
| | 147. Op 1002. |

1. Leonardo da Vinci: Prose, Torino, Unione Ed. 1928.
2. Leonardo da Vinci: Trattato della pittura
Roma, Unione Ed. 1890.
3. Giuseppina Fumagalli: Leonardo Omo senza lettere,
Firenze, Sansoni, 1939.
4. Kardos Tibor: Leonardo és művészeti nézetei /Leonardo:
Tudomány és művészet c. kötet/, Budapest, Magyar Helikon, 1960.
5. Richard Friedenthal: Leonardo, Budapest, Gondolat, 1974.
6. Michelangelo: Lettere, Carabba Ed. 1932.
7. Michelangelo Buonarroti: Rime a cura di G. R. Ceriello,
Milano, Rizzoli, 1954.
8. Enzo Noe Girardi: Studi su Michelangelo scrittore,
Firenze, Olschki Ed. 1974.
9. Rónay György: Michelangelo, a költő, /Utószó a versforditá-
sokhoz/, Budapest, Magyar Helikon, 1959.
10. Valter Binni: Michelangelo scrittore, Torino, Einaudi, 1975.
11. Charles de Tolnay: Michelangelo, Mű és világkép,
Budapest, Corvina, 1977.
12. Benvenuto Cellini: Opere con l'introduzione di Bruno Maier,
Milano, Rizzoli, 1969.
13. Renaissance tanulmányok, Budapest, Akadémia, 1957.
14. Heller Ágnes: A reneszánsz ember, Budapest, Akadémia, 1967.
15. Klaniczay Tibor: A múlt nagy korszakai, Budapest,
Szépirodalmi, 1978.
16. Klaniczay Tibor: Hagyományok ébresztése, Budapest,
Szépirodalmi, 1976.
17. A Manierizmus /bev. és szerk. Klaniczay Tibor/, Budapest,
Gondolat, 1975.
18. André Chastel: Itália művészete, Budapest, Corvina, 1973.

19. E. H. Gombrich: A művészet története, Budapest, Gondolat, 1974.
20. René Berger: A Festészet felfedezése, Budapest, Gondolat, 1973.
21. Jacob Burckhardt: A reneszánsz Itáliában, Budapest, Képzőművészeti Alap, 1978.
22. Lukács György: Az esztétikum sajátossága, Budapest, Magvető, 1978.
23. Cesare Vasoli: Il rinascimento italiano nel pensiero critico d'oggi, X. Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Belgrado, 1979.
24. André Rochm: Letteratura e società nel Rinascimento Italiano, X. Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Belgrado, 1979.
25. Friedrich Engels: A természet dialektikája, Budapest, Szikra, 1950.
26. Marx-Engels: Művészetről, irodalomról, Budapest, Kossuth, 1968.
27. Antonio Gramsci: Quaderni del carcere, Torino, Einaudi, 1975.
28. Giorgio Vasari: A legkiválóbb festők, szobrászok és építésszek élete, Budapest, Magyar Helikon, 1973.
29. Fortunato Rizzi: L'anima del Cinquecento e la lirica volgare, Milano, Fratelli Treves Ed. 1928.
30. Francesco Flora: Storia della Letteratura Italiana, Mondadori, 1954.
31. Stendhal: Séták Itáliában, Budapest, Gondolat, 1961.

