

„ESZMEI” ÉPÍTÉSZET A SIXTUS-KÁPOLNA MENNYEZETÉN*

Az elmúlt 450 év alatt a művészek és általában a kultúra embereinek figyelme meglehetősen különböző módon fordult a Sixtus-kápolna mennyezetének freskói felé: a Michelangelóval egykor bizalmas viszonyban álló kortársak, Ascanio Condivi és Giorgio Vasari lelkes és olykor kissé naív leírásától kezdve a modern művészettörténet tolmácsolásáig és azokig az elméletéig, amelyek ebben a nagy festőciklusban a létezésnek egy, a reneszánsz neoplatonizmus által sugalmazott filozófiai koncepcióját akarták felismerni.

Egyébként is egy nagyszerű művészi alkotás annyi összefüggést és analógiát ébreszt az emberben, amelyek arra készítenek, hogy olyan jelentést olvasson benne, amelyek messze túlmennek a valódi, tényleges és saját értékein, és így a különböző — ha nem is szembenálló véleményeknek — a lehetősége is széleskörű emberi visszhangjának ékesszóló bizonyítékává válik. Itt azonban csak a Sixtina mennyezetén levő alkotás vizsgálatát akarjuk folytatni, annak képzeletbeli architektúráját, mint azoknak a valóságos tendenciáknak az előképét, amelyek később Michelangelónak, az építésznek munkájában majd megjelennek.

Ismeretes, hogy a Sixtus-kápolna freskóival kapcsolatban elsősorban Vasarira hivatkozhatunk. Szerinte Bramante, féltékeny lévén Michelangelo jó hírnevére — azt sugalmazta a pápának, hogy megszakítva a síremlékén való munkát, bízta meg a szobrászt egy nagy festészeti feladattal, amelynek súlya alatt — e művészeti ágban való járatlansága miatt — az vitathatatlanul összeroppanna. Anélkül, hogy túl sok hitelt adnánk ilyen kérdéseknek, amelyek jóval közelebb állnak a rágalmazáshoz, mint a művészettörténethez, annyi bizonyos, hogy az első időben Michelangelo minden erőfeszítést megtett, hogy ezt a fárasztó munkát ne rá, hanem Raffaellóra osszák ki. Ennek oka az lehetett, hogy — minden más megfontolástól eltekintve — folytatni kívánta Gyula pápa síremlékét, ezt a bonyolult munkát, amely elég volt arra, hogy évekre teljesen lekösse őt. Végül így ír Vasari: „... látva, hogy Őszentsége kitart mellette, engedett, hogy elkészíti, és a pápa Bramantének parancsolta meg, hogy építse meg az állványt, hogy festeni lehessen; amely állványt az kenderkötelekre függesztette úgy, hogy kilyukasztgatta az íveket. Amikor Michelangelo ezt meglátta, megkérdezte Bramantét, hogy mivel festenie kell, mi legyen a lyukakkal, az pedig azt mondá: eh, majd utólag gondol rá, és hogy nem lehetett másképp megcsinálni”. Ezekután Michelangelo tanulmányoz egy más megoldást, hogy fából építse az állványt, és feltalált egyet, amely a

* R. Pane olasz művészettörténész professzor magyarországi előadása, amely a Michelangelo jubileumi év alkalmából hangzott el.

„sorgozzone” felett nem érinti a falat. Az olasz nyelvben abban az időben sorgozzone ablakpárkányt jelentett, és ez felhatalmaz minket, hogy azt tartsuk: a művész talált egy, a ma használatban levőhöz meglehetősen hasonló eljárást.

Ami mások segítségét illeti, az elvégzendő feladat olyan nagy volt, hogy magának a festménynek elkészítésében is szükség volt erre. Így Michelangelo ahhoz folyamodott, hogy együttműködésre kérje meg „néhány barátját, festőket, hogy ebben a dologban segítséget nyújtsanak neki és azért, hogy lássa tőlük a freskó-festés módját, amiben azoknak tapasztalatuk volt”. Ezek a festők: Granacci, Giugliano Bugiardini, Iacopo di Sandro, az idősebb Indaco, Angelo di Domenico és Aristotile da Sangallo voltak. Néhány kísérlet után azonban elhatározta, hogy mindannyiukat eltávolítja és egyedül áll neki a vállalkozásnak. Mégis, az anyagok miatt még korántsem volt vége a nehézségeknek; a vakolaton például, a freskó egyharmadának elkészítése után penész keletkezett, és ezért szükséges volt Giuliano da Sangallo közbelépése, aki „bátorította őt, hogy folytassa munkáját, és megtanította, hogy miképpen szedje le a penészt”.

A festés 1508. május 10-én kezdődött el, ahogy ezt maga a szerző tanúsítja: „Mintha ma volna, úgy emlékszem arra a május 10-ére, 1508-ban, amikor én, Michelangelo szobrász megkaptam Gyula pápától, a mi Szentatyánktól a második 500 kincstári dukátot. . . a Sixtus pápa kápolnája mennyezetének festéséért, amelynek a munkálatait aznap megkezdtem”; így kezdődött a boltívek előkészítése, mialatt Michelangelo rajzolta a kartonokat. Az előkészületi munkák 1509 január elejéig folytatódtak, és az első rész, ami az első három képnek felel meg, Noé részegségétől kezdve, már szeptember közepe felé elkészült.

Ugyanazon év november elsejére leplezték le az elkészített részt, szétszerelve a faállványt, hogy alulról is szabadon lehessen látni. Az első három epizód a hossz tengely mentén folytatódó képek sorának csak egyharmada, és nyilvánvaló, hogy az ablakok méretének változása annak a tapasztalatnak az eredménye, amelyet úgy szerzett, hogy messziről nézte a képet. Ily módon a festő felfedezte, hogy az előadás közvetlensége és láthatósága nyerne azáltal, ha kevésbé aprólékos formában fejtené ki azt, egyszerűbb szerkezettel és nagyobb alakokkal. (1. kép)

És itt — mellőzve a tudósok számos hipotézisét a kivitelezés egymást követő (valószínűleg négy) szakaszáról és az ezeknek megfelelő stílusváltozásokról — a Vízözön jelenetére szorítkozunk, arra az epizódra, amely még Noé két történeténél is jobban jelzi az egész mű kezdeti szakaszát. A Vízözön szerkezetét, ahol mély perspektivikus térben több mint hatvan zárt és éles körvonalú figurát helyezett el, a későbbi szakaszok annyira megtagadják majd, hogy ez teljesen elszigeteltnek fog tűnni; a laikus szeme által is felismerhető művészi szándékváltozás tanúságtétele, amely másrésről annál értékesebb jelentőségre tesz szert, minél többet ad vissza a művész emberi korlátaiból, ebben az egyébként emberfeletti műben.

Ami a munka időtartamát illeti, tudjuk, hogy 1512 végén vagy 1513 elején Michelangelo leállványozta a kész mennyezetet, a kezdés után mintegy négy évvel, nem pedig húsz hónappal, ahogy Vasari és mások írták.

Amikor a freskó készítése már a vége felé járt, 1512. október 15-én Sebastiano del Piombo egy levelet címzett Michelangelónak, amelyben Gyula pápa magánkihallgatásáról számol be. Sebastiano azt mondja, hogy a pápa nagy csodálatot érez Michelangelo iránt, és meg van győződve arról, hogy Raffaello az ő hatására változtatta meg eredeti módszerét, majd utána hozzá-



1. A Sixtus-kápolna belseje az Utolsó Ítélettel

tette: „... de félelmetes ember, látod, hiszen nem lehet vele semmire menni. . .” Nagy barátjának vigasztalására azonban Sebastiano hozzáteszi: „És én azt feleltem Őszentségének, hogy az Ön félelmetessége nem ártott senkinek, és hogy Ön csak a nagy mű miatt tűnik félelmetesnek”. Ragyogó felismerés, amikor egy művész a nála nagyobb művészhez fordul, elmondva, hogy amikor az idegenek zordnak, kesernyésnek és barátságtalannak tartják őt cselekedeteiben, ez az alkotás mély gyötrelmének megbocsátandó következménye. Az alkotásé, amely magányosságot és meg nem alkuvást követel, és itt már találkozunk a „félelmetesség” szóval, amelyre a modernek gyakrabban emlékeznek, mint arra, hogy magát a „Rinascimento” szót is ő alkotta. Michelangelo művészetének meghatározására. Azt a szót, amellyel később, Vasari írásaiban találkozunk.

Mielőtt leírnánk a művet, beszélünk kell az azt megelőző eseményekről és magának a Sixtus-kápolnának a szerkezetéről:

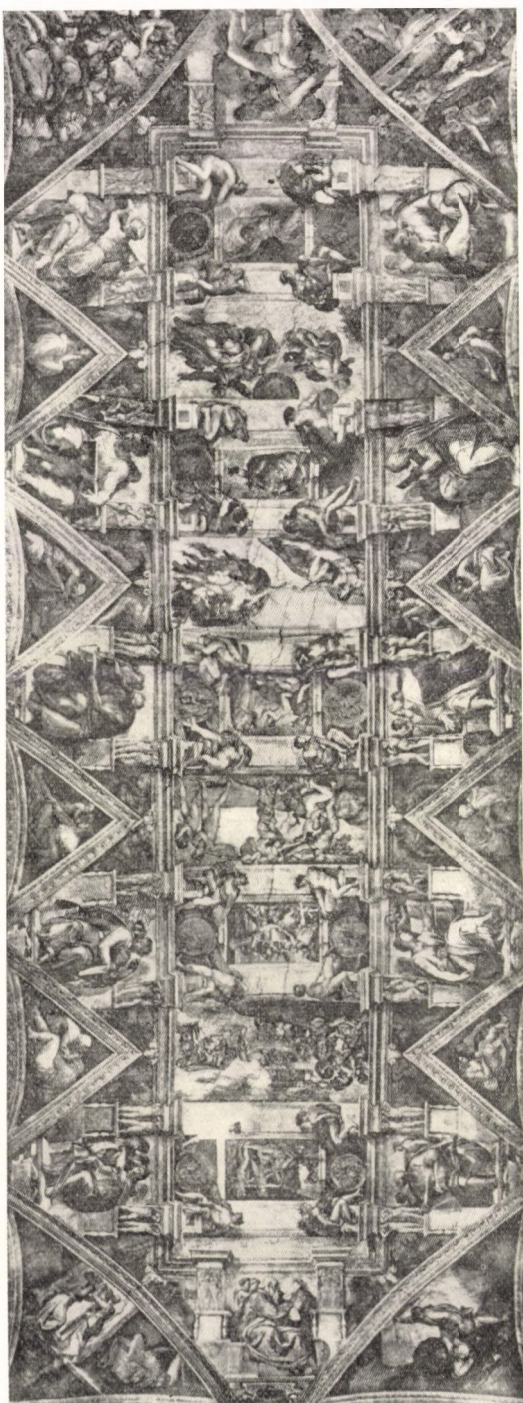
Az épület, amelynek építését 1483-ban fejezték be, egy 40,23 m × 13,40 m-es négyszögletes térből áll, amelyet tizenkét nagy ablak világít meg, mindegyik hosszoldalon hat, alacsony dongaboltozat fedí, és az ablakok felett nyole lunetta, mindkét oldalon négy-négy, plusz négy kettős jelenettel amelyekből minden sarokban egy-egy helyezkedik el.

A boltívet a legősibb középkori hagyományok szerint ezüstre festették, arany csillagokkal, utánozva a mennyeboltozt. A nagy ablakok alá egy sor freskó került, egyrészt ótestamentumi, másrészt újtestamentumi jelenetekkel. Így a mennyezet freskója arra volt hivatva, hogy egyensúlyt tartson a múlt, — sőt, már a régmúlt, amit e quattrocentobeli festmények jelképeztek — valamint a jövő között, amely magának a művésznek az alkotásában, a minden tektonikus tervet tagadó Utolsó Ítélet drámai újdonságában fejeződik ki.

Már a boltozat számára készült néhány tanulmány nagyjában megsejteti a művész legelső gondolatait: egyikén közülük nagy alak ül a trónon, két pillér között és a boltívben kerek és négyszögletes képmezőknek egy egy szakasza található. Egy másik vázlaton megjelennek a pillérek alakok nélkül, amelyek később majd a végleges felosztás kulcsmotívumai lesznek. Ebben az első fázisban — amely csupán a boltozatra szorítkozik lunetták nélkül és így programja szerényebb — már megjelenik az a gondolat, hogy az elbeszélést alárendelje a díszítendő felület valóságos szerkezetének. Ezt követte az a határozott elképzelés, hogy magát a szerkezetet is hangsúlyozza oly módon, hogy a festett tagozatok ritmusát szükségszerűen a boltozat formája sugalmazza. A művész egy később — 1523-ban — kelt levélben a következő szavakkal emlékezik az első szakaszra: „... Az említett mű előtt elkészült rajzokon 12 apostol volt a lunettákban, a boltíves mennyezet további felülete bizonyos részekre lett felosztva, amelyeket szokás szerinti díszítések töltöttek ki. A mű elkezdése után nagyon szegényesnek tűnt nekem, és megmondtam a pápának, hogy miután az apostolokat magukban festettem meg, úgy vélem, ez nagyon szegényesre sikerült. Megkérdezte, hogy miért, mire azt válaszoltam: mert ők maguk is szegények voltak. Akkor új megbízást adott, hogy tegyék azt, amit akarok és ami engem kielégítene, és hogy festhetek az ablakok alatti freskósorozatig”. Itt azonban úgy tűnik, a művész emlékezetében két momentum keveredik össze a kezdeti, amelyet le akart írni, és a későbbi, amelyet a pápával szemben visszautasított, aki a munka végén azt kívánta, hogy aranyozott díszítést tegyen hozzá, mert a festmény olyan „szegényes”-nek tűnik, amire a festő azt felelte, hogy azok a nagy bibliai személyek is szegények voltak.

A téma, amelyet a boltozaton kellett megfesteni, alá volt rendelve azoknak a műveknek, amelyeknek alkotói a quattrocento végének festői voltak. A nagy ablakok alatt a falat két jelenetsor díszítette: balra Mózes története, jobbra pedig Jézus Krisztusé, így, miután az emberiség történelmét már „sub lege” (a törvény alatt) és „sub gratia” (a kegyelem alatt) egyaránt ábrázolták, egy következő történet nem lehetett más, mint az emberiség történelme „ante legem” (a törvény előtt), amelyet — mint az előző kettőt — az oltártól a bejárat irányába fejtett ki. (2. kép) A kifejtés a végéről, Noé részszegségének jelenetével indul, majd folyamatosan eljut a kezdésig, az első jelenetig, az Örökkévaló alakjáig, aki szétválasztja a világosságot és a sötétséget. Ezt a fordított sorrendet joggal tulajdoníthatjuk a művész olyan szándékának, hogy először próbát tegyen a freskófestésben — ami eddig nem volt jártas — ugyanis azokkal a jelenetekkel kezdte, amelyek a kápolna főbejáratához helyezve kevésbé voltak láthatók, mint azok, amelyeket az oltár közelében festett meg.

Elérkeztünk odáig, hogy leírhatjuk az architektonikus felosztást. Michelangelo aláhúzza és hangsúlyozza — ahogy már említettük — a boltozat valódi szerkezetét, a hevederek, oszlopfők és párkányok kapcsolatát, melyek — lévén, hogy magából a boltozathoz indulnak ki — hangsúlyozzák annak jelenlétét. A mennyezetfelosztás gondolata



2. Michelangelo: A Sixtina mennyezete

a keresztirányú és hosszirányú tagozatok kereszteződésén nyugszik, amelyek — miután egyenlő távolságra levő lunettákból indulnak ki — a boltozatot oly módon szelik át, hogy az egymást követő lunetták (amelyeket az ablakok határoznak meg, amelyek fölé helyezték őket) kilenc nagyobb és kisebb négyszögletű táblát képeznek, amelyekben a főjelenetek találhatóak. Ilyen ritmikus változatosság alkotja a kompozíció alapját, azt, amit Condivi olyan jól meghatároz, talán magának Michelangelónak szavaira emlékezve: „... és ez kergette el azt a csömört, ami az egyhangúságból fakad”.

Az egész boltozat az egymásnak szorosan alárendelt mértani formák és emberi alakok megfelelő elosztásán alapszik. Ebben téved Vasari, amikor — igaz, azzal a szándékkal, hogy magasztalja a freskót — megjegyzi: „... element, miután kijavította inkább a beosztást az alakokkal, mintsem az alakokat a beosztással.” A kiemelés pontosnak tűnik, mert szellemes. Az igazság azonban egyáltalán nem ez. Megjegyezzük, hogy az efféle feltételezett alárendeltség előítéletekből fakad, amelyek napjainkban is élnek. Az ugyanis, hogy a művész első építészeti kifejezéseit egyszerűen párkányoknak és támaszoknak tekinti a festői kompozíció számára, amelyben majd fel lehet ismerni a lényeges részt, a megfelelő alkotások valódi értelmét. Ez pedig, a kifejezendő lényegtől elválaszthatatlan kölcsönös és szükségyszerű összefüggés tagadása lenne azon túlmenően, hogy elfogadhatatlan hierarchiát tétel fel az egyes részek között, amelyek versenyeznek, hogy ezt a lényeget kifejezzék.

Azt a gondolatot, hogy két dimenzió változásából ritmust alkosson, — amit újabban „ritmikus travénak” neveznek — az antik emlékek, különösen a diadalívек sugalmazták Michelangelónak. Már II. Gyula síremléke számára készített tanulmányokban jelen van ez a gondolat, sőt, végleges formájában, a S. Pietro in Vincoliban levő síremléken ez marad meg az eredeti elképzelés egyetlen továbbéléseként.

A síremlékhez készült különböző sajátkezű tanulmányok között van egy, amely az eredeti állítás fényes bizonyítéka. Ez egy londoni rajz, amelyiken egy diadalív vázlata látható. Itt elég a két pillér egyike melletti boltívet említeni, hogy a ritmus eredete nyilvánvaló legyen.

Ilyen értelemben alapvető tematikai hasonlóság áll fenn a két nagy mű között, amelyek időbelileg is igen közel állnak egymáshoz, mivel Michelangelót feltartották a márványon való munkában, hogy egy még nagyobb festői ciklussal foglalkozzék. És most elérkeztünk a Sixtus-kápolna figurális kifejezésével kapcsolatos, néhány modern véleményig.

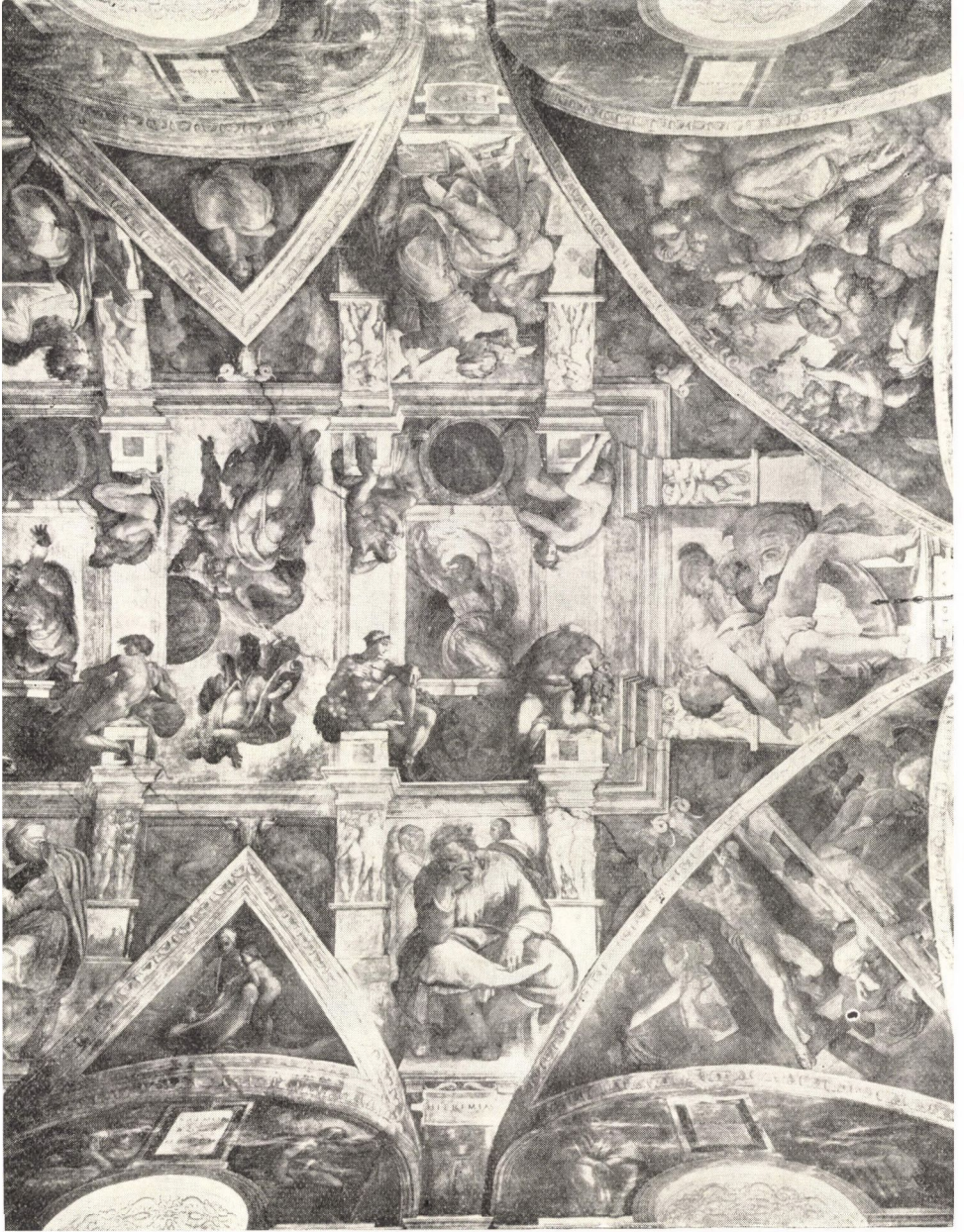
Charles de Tolnay — akit Michelangelo legnagyobb modern tanulmányozójának lehet tartani — olyan kérdésekre hivatkozik, amelyeket szerintünk el lehetne hanyagolni, ha nem lenne típusa annak a szorosan racionális mentalitásnak, amelyik azt ajánlja: úgy gondoljunk a művészetre, hogy kizárjuk minden külső logika létezését. A tudós olyan problémákról beszél, amelyek — szerinte — egészen máig megoldatlanok maradtak. Azt kérdezi, hogy a boltívre festett történeteket keretek közé szövött kárpitnak kell-e tekintenünk, ahogy a kutatók egy csoportja javasolja, vagy a boltozatra illesztett táblaképeknek; mások szerint a boltozat megnyitása a valódi mennyebolt felé. Ezekre a kérdésekre Tolnay azt válaszolja, hogy a freskókat nem lehet kárpitnak tekinteni, minthogy hiányzik a szegély, ami mindig jelen van a reneszánsz hasonló alkotásaiban, ahol a kárpitot akarták utánózni (így Raffaello, Salviati stb.). Az sem lehetséges Tolnay szerint, hogy a boltozatra illesztett táblaképeknek tekintsük őket, mert hiányoznak a keretek, amelyek pedig állandóan

megtalálhatók, ha a freskók táblaképszerűen jelennek meg; végül úgy sem lehet értelmezni őket, mint a valóságos mennybolt illuzionisztikus jelenlétét, mivel hiányosan belőlük a távlati rövidülés. Mindazonáltal Michelangelo intenciói világosan kinyilatkoztatottnak tűnnek: „a keresztirányú nagy boltívek architektonikus profiljaikkal úgy merülnek fel előttünk, mint hatalmas, különleges hálózat, amelynek rácsain keresztül tekintetünk elmerül egy ideális szférában. „Ideális”. Végre itt az a fogalom, ami egymagában is elég arra, hogy a kérdés eddigi megoldásait tagadja. Megismételve az előbb érintett problémát, pontosan ez az ideális jelleg az, amelynek felismerése visszazorítja és meghiúsítja a valószerűn alapuló szegényes problematikát. (3. kép)

Hasonló módon — és kissé hitelt érdemlőbben, bár semmivel sem több alappal — vetődik fel gyakran egy másik kérdés — melyik az a látószög, amelyből a történetek folyamatosága legjobban szemlélhető? Más szavakkal az a kérdés: Michelangelo szerint hogyan haladjunk a freskó nézésekor? Ő ugyanis lemondott egy meghatározott perspektivikus látványról, éppen azért, mert a szemlélést nem akarta egyetlen nézetre leszűkíteni. Úgy tekintette a freskosorozatot, mint egy kozmikus látványt; mégis az alakok és jelenetek elosztása szükségessé tett egy meghatározott irány szerinti kibontakozást. Itt is — akár csak az általános felosztásnál — a belső tér szerkezete szabja meg teljes folyamatossággal az alakok helyzetét. Ugyanis perspektivikusan szemlélve a boltozatot, nyilvánvalónak tűnik, hogy a szibillák és próféták tizenkét alakja a lunetták közötti falszakasz függőleges folytatásában elhelyezett trónon ül. A geometrikus felosztás sem lett volna meggyőző, ha nem perspektivikusan ábrázolja. Figyelembe véve az előzményeket, a perspektivikus szerkezetet sem lehetett volna másképp megoldani, mint ha ideális, — tehát nem valóságghú — felosztást alkalmaz; ilyenek az egymást követő szakaszok centrális távlat-szerkesztéssel, ahol a párkányok és a pillérek a belső felé rövidülnek, bekeregetve a szibillák és a próféták számára fenntartott helyet. Csodálatos következetességgel és tektonikus szigorral oldotta meg végül a derékszögű sarkot, ahol végetér a hosszirányú folyamat, hogy helyet adjon a kettős lunettáknak, amelyek meghatározzák a négy háromszöget. Itt a jelenetek sorát az alakok átlós elhelyezkedése határozta meg. Továbbra is úgy kezelte az egész kompozíciót, mintha a négyyszög kerülete mentén futna végig, a valóságban azonban mindegyik függőleges falnak megfelelően, azaz síkképként van konstruálva. Így, a rövid oldalakon a párkány derékszögben befordul, a két szembenálló és elszigetelt alaknak: Jónásnak és Zakariásnak megfelelően.

Eddig csak a körbefutó falak szerint amelyek irányának alá van rendelve, követtük az alkotást. Természetesen a lunetták ívében levő ábrázolások, valamint a ruhátlan ifjak sorozata is ugyanúgy alárendelt. Ezenkívül megjegyezzük, hogy a szemközti falakon egy-egy próféta és egy-egy szibilla felel meg egymásnak: ha az oltár felől indulunk el, Jeremiás próféta a Libicának, Dániel a Persicának, Ezékiel a Cumanának, Ézsaiás az Eritreai szibillának, Joel pedig a Delficának felel meg.

Igy a kiegyensúlyozott keresztelődés, a „Kiasmos”, amelyet már az általános felosztásnál megfigyeltünk, a hosszú, központi négyszöggel való kapcsolatában jelentkezik, ami egyszerre jelképezi a boltozat legfontosabb, valamint legrágyogóbb és legvilágosabb részét; ez a két szemközti falat a pillérek között vonuló összekötő íveknek köszönhető és az égi háttérnek, amely háttérül szolgál a nagy jeleneteknek. E rész szemléletét a hosszirányú tengely határozza meg, az oltártól a főbejárat felé haladva, valamint a kilenc ábrázolás



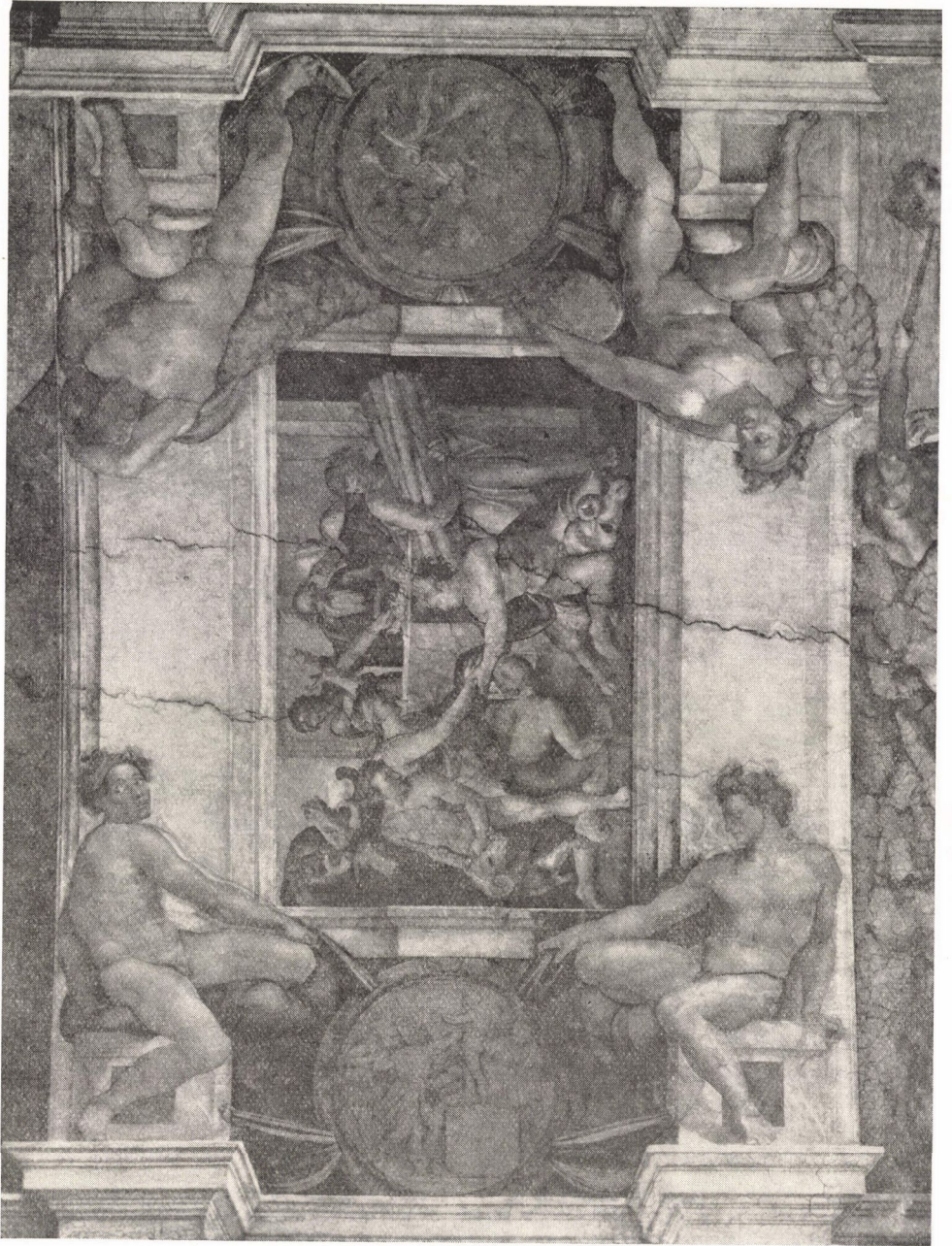
3. Részlet a Sixtus-kápolna mennyezetéből

sorrendje: Isten szétválasztja a világosságot és a sötétséget, a nap és a hold teremtése, a föld és a víz szétválasztása, Ádám teremtése, Éva teremtése, kiűzetés a paradicsomból, Noé áldozata, Vízözön. Noé részegsége. A lunetták fölötti sötét háromszögek — amelyekben egyszínű alakok találhatóak — közrejátszanak a fő jelenetsor kiemelésében.

Ennél a pontnál — még mindig az egyik résznek a másikhoz kapcsolódó átmenetével kapcsolatban — meg kell határoznunk a ruhátlan alakok (Ignudi) funkcióját. Ezeknek az a feladatuk, hogy tartsák a girlandokat, amelyekre a kerek bronzsínű domborműveket felfűzték. Ez azonban csak ürügy. Létezésük valódi értelme más: szükségszerű váltakozás az építészeti részekkel. E cél érdekében a ruhátlan alakok hasáb alakú talapzatokon ülnek a párkányok kiugrása felett, megszakítva a szerkezet folyamatosságát. Jelenlétük mind a négy kiszögellésen arra szolgál, hogy szembeszökően és magától értetődő módon keretezzék a kisebb jeleneteket és így fontos feladatot lássanak el a kilenc szakasz változatos ritmusában. Ez a feladat nyilvánvalónak tűnik, ha meg- nézzük a Noé részegségét ábrázoló jelenet egyik sarkában a ruhátlan alaknak megfelelő helyet, ahol csak a figura feje maradt meg. Ezekben a zónákban az építészet és az alak közötti átmenet hiányzik, és a pusztá „felosztás” jelenléte érzékelteti, mennyire szükséges az alak által létrehozott váltakozás. (4. kép)

Ezenkívül mindegyik „Ignudi” pár másféle mozdulatot tesz akkor is, ha mozdulataik szemlátomást szimmetrikusnak tűnnek, mint a fentemlített jelenetnek, vagy Noé áldozatának a szélén. A változatosság és az összefüggés szerepe, amelyről említést tettünk, még világosabb lesz, ha arra gondolunk, hogy a meztelen alakok nem fejtenek ki igazi, valóságos erőfeszítést, olyan munkát, amelyet egy súly fenntartásából eredő, valóságos feszültség — kiegyensúlyozása igényelne. Miután a kerek medaillonokat az alsó párkány, és egy, a kisebb történetek párkányának konzolszerű kiszögellése már bekere- tetzte, a meztelen alakoknak nincs más feladatuk, mint hogy ragyogó mozdula- tokkal bizonyítsák vitalitásukat, azaz más szavakkal azt, hogy az általuk kifejtett funkció kizárólagosan pusztá jelenlétükben gyökerezik. (5. kép)

Mégis, számos tudósnak e figurákkal kapcsolatos magyarázatai egyedül- álló példáját nyújtják az intellektuális szellemességnek. Tolnay azonban fel- ismeri, hogy a meztelen alakok művészi funkciója az az építészeti funkció, amelyet az előbb említettünk, és a vita itt be is fejeződhetne, ha — ahogy hisszük — ezen a fent említett, eléggé nyilvánvaló jelentésen kívül más értelmet nem kellene keresnünk. A kutató azonban számos más véleményre emlékezhe- tik, Vasari talpnyaló magyarázatától kezdve, aki azt mondja, hogy a tölgyből és makkból álló füzérdíszek azt mutatják, hogy II. Gyula kora „aranykor” volt. A modernek közül Kugler és Burckhardt úgy beszélnek ezekről az alakokról, mint az „építészeti erők költői szimbólumai”-ról. Szerintem nem áll Tolnaynak az a megjegyzése, hogy a bőr természetes színe szembenáll az építészeti szimbólumával. Mások — mint Steinmann —, atlaszoknak hívják őket, pedig nem hordanak semmit stb. Végül pedig Tolnay számára a meztelen alakok „próféták és szibillák lelkének a géniusza” (genii of the souls of the Prophets and Sybils) — mert nosztalgikus kifejezésük megfelel a vágyról (desio) szóló újplatonista tételnek. E szerint a vágy egyike azon erőknek, amely a lelket Istenhez emeli. A másik ilyen erő az értelem (l'intelletto), amit a próféták mögött álló géniuszok személyesítenek meg (fits the Neo-Platonic doctrine of the „desio” as one of the forces which raises the soul to God, the other force being l' intelletto, personified in the Genii behind the seers).



4. Noé áldozata a Sixtus-kápolna mennyezetéről



5. Ruhátlan „ignudo” a Sixtus-kápolna mennyezetéről

Mi csak arra szorítkozunk, hogy megjegyezzük: ez a nosztalgikus kifejezés csupán az Ignudi sorozat néhányánál mutatkozik. Sok másíknál bármiféle pátosz kifejezése teljesen hiányzik, sőt, többeknél nyílt nevetéssel találkozunk, ami egyáltalán nem fér össze ezekkel a rejtett értelmezésekkel.

Itt fel lehet egyébként ismerni azt a nézeteltérést, ami gyakran állítja szembe egymással a művészettörténészeket; a vita tudományuk végső értelméről szól és az esztétika területére vonatkozik. Azoknak, akik közöttük szilárdan hisznek a művészet autonómiájában, az ilyen magyarázatokat csak kalandozásoknak kell tekinteniük, nem pedig műkritikáknak. Másrészről, ugyanaz a Tolnay, aki szerint újplatónista ábrázolásról van szó, közeledést mutat egy eltérő, és sokkal pozitívabb meglátáshoz, amikor így ír: „Mindemellett, ez nem egy adott filozófiai rendszer képi ábrázolása, hanem maga is filozófia, a transzcendens idealizmus alkotó szintézise, látható szimbólumokban. Ez az alkotó szintézis sokkal tisztább és mélyebb, mint amit korabeli filozófusok és költők munkáiban találhatunk.” És valóban, a génusz képzelete olyan formák életre keltője, amelyek kifejező energiájának semmi szüksége arra, hogy bármit is kölcsönözzön a filozófusok elméleteiből azért, hogy ideális szférába vigyen bennünket.

Az Ignudi-k csaknem szimmetrikus elhelyezkedése arra indít minket, hogy más, a történetben részt nem vevő figurák mértani szimmetriáját megfigyeljük: az egyszínű meztelen alakok a lunetták felett, és a putto-párok, amelyek mintha a pillérek tömbjébe lennének vésvé. Jól megfigyelve őket felfedezhetjük, hogy egymásnak tökéletes szimmetrikus párjai, tehát ugyanazt a kartont megfordítva alkalmazva húzták meg a körvonalaikat, és így ezeket az alakokat építészeti részletnek kell tekinteni. Meg kell jegyezni, hogy e szimmetriát csak később lehet felfedezni, első látásra a fény- és árnyékhatások váltakozása nem engedi felfedezni, hogy ugyanarról a rajzról van szó. Így fokozatos átmenetet találunk a pillérek fehér párjai, az egyszínű „foglyok” és az „Ignudi” között.

Hasonló folyamatossággal halad a festmény a fény felé, eltávolodva a függőleges falaktól, és mint egyebütt, a michelangelói képek itt is vallásos vagy költői szimbólumot idéznek fel. Így Krisztus őseinek elmosódó alakjai arra az emberiségre emlékeztetnek, amely még nem állt jövőjének tudatában. Magányos, alvó alakok, szoptató anyák, tükör előtt, vagy a gombolyítónál álló nők, — egy elkövetkező világ homályos terhét hordva. És hasonlóképpen: amíg a felső alakok feszültséggel és mozgalommal telítettek, az ívek és a lunetták figurái mozdulatlanok és ernyedtek. Ha végeznek is egy mozdulatot, az minden visszhang nélkül belesimul az őket övező térbe. (6. kép)

Az előképeket illetően, amelyekre a Sixtus-kápolna utal, elsősorban az antik felidézéséről kell beszélni: a táblát tartó gyerekek ősei a római szarkofágok Eroszai, a meztelen alakok a Belvedere-i Torzóra és Laokoonra, a kerek domborművek és a rajtuk ábrázolt jelenetek a Konstantinus diadalívén levő kerek reliefekre emlékeztetnek; Noé úgy viselkedik, mint egy folyamisten stb. Hiábavaló volna azonban valami olyat keresni az antik világban, ami előképe lehetne a freskót átható dinamikus feszültségnek, amely a közvetlen egyidejűséget adja. A Sixtus-kápolna kompozíciója teljesen új és szokatlan akár a középkori, akár a reneszánsz tradíciók szempontjából nézzük. Helyes megjegyezni azonban, hogy a szerkezeti váz és az alakok arányát illetően a felosztás több analógiát mutat az elsővel. Nem valóságos tér az, amit az építészet és az alakok arányosan betöltöttek, hanem teljesen elvont arány uralkodik;



6. Roboamo alakja az egyik lunetta feletti háromszögből

az alakok különböző nagysága sem a perspektíva függvénye, hanem az ábrázolásé, mint a középkori festészetben. Megfigyelhetjük, hogy két, a sarkokon egymásnak átlósan elhelyezett ábrázolás mutat a legközvetlenebb analógiát a középkori ábrázolásmóddal: Holofernes lefejezése és Aman keresztrefeszítése. Mindegyik kettős színterű és hasonlóan számos, a szentekről szóló régi ábrázoláshoz, a külső és belső epizódot fal választja el.

Bár ezek a megjegyzések arra irányultak, hogy a freskót mint képzeletbeli építészetet tekintsük, és mint az építész alkotó ízlésének előjelét, nem hallgathatunk a színhatásról sem. A Sixtus-kápolna freskóinak fényárnyék értékei, az a tény, hogy ezek a fekete-fehér reprodukciókon is olyan hatásosan jelentkeznek, gyakran vezette a felületes szemlélőt arra, hogy ezeket a képeket festett szobroknak tekintse, amelyeket méretük nagysága, és számuk sokasága miatt alig lehet követni. Ez magával hozza a színértékek ritkán szereplő elismerését. Tolnay helyesen domborította ki ezeket a színértékeket egymáshoz való viszonyuk eredetiségében, vagyis úgy, mint egy nagy kolorista kifejezési módját. Különösen hatásos ítéletet mondott erről — amint azt Tolnay idézi — Montegut francia író: „Minél hosszabban nézzük a Sixtina festményeit, annál inkább arra a következtetésre jutunk, hogy Michelangelo nagy kolorista . . .” „Michelangelo színei szinte egy testet képeznek kompozíciójával, a maga teljes értelmében, és ebben is különbözik Michelangelo minden más festőtől. A boltozat freskóinak lágy színe enyhíti a jelenetek és az alakok félelmetes energiáját, bizonyos mértékben lágyítja és szelídíti a képzeletet, elbűvöli és simogatja azt, mintegy azért, hogy eloszlassa a pánikot, ami az embert ezek előtt a kolosszusok előtt akaratlanul is elfogja. Az ember első tekintetre el van bűvölve, a másodszeri megnézésre elragadtatásba esik, szinte — bocsánat a kifejezésért — beleszédül: az óriásoknak ez a világa szinte családiássá válik a színek mágikus hatására.” (7. kép)

Ezekben a szavakban pontosan kifejezésre jut az a gondolat, hogy éppen a szín az, amely elveszi az alakok súlyát, elérve a tökéletes összefüggést a formai értékek és az általuk sugalmazott szimbólumok között.

Mégis, minden színes reprodukció elégtelennek mutatkozik, mert — eltekintve a valóságos kromatikus gazdagság elkerülhetetlen csökkenésétől, aminek minden gépi reprodukció ki van téve, — amikor a freskó előtt állunk, az általános kép olyan összhatást gyakorol ránk, amelynek minden részlet alá van rendelve. Ez az összbenyomás, amit Baudelaire-i értelemben „folt”-nak lehet mondani; vagyis az első hatás, amit bennünk az általános színharmónia az elbeszélések részleteinek felismerésétől függetlenül keltett, világos és harmonikus változatokat mutat, amelyből az egymástól elszigetelt alakok és csoportok élénk színváltozatban lépnek elő a márvány-kemény vázból. Éppen ez a sokszínű ábrázolás az, amely a légius könnyedség érzését kelti és elveszi a súlyos tömeghatás életét, amit egyébként a gigantikus alakok láttán éreznénk.

A freskó-festészetre egyébként is — éppen a színbeli árnyalatok korlátozása miatt, bizonyos monumentális jellemző. Valóban, egyedül a földfestékek azok, amelyek teljesen felszívódnak a freskó stukkójába. Vagyis azok a színek, amelyek a vörös, fekete, sárga és zöld színekből nyerhetők. Nem így viselkednek a fénoxidokból származó színek: az ultramarin stb. Ezzel együtt a színjátszó tónusok áttetszősége egyesül az enyhén elmosódó árnyékolásokkal, ami egyébként sajátossága a firenzei hagyományoknak, és ami finoman szétterülve formálja a meztelen részeket. A chiaroscuro-hatásoknak se végük, se hosszuk, és emlékeztetnek Leonardo da Vincinek az arcokkal kapcsolatban



7. Ádám teremtése a Sixtus-kápolna mennyezetéről

tett megfigyeléseire: eszerint az arcok megvilágítása jobb az alkonyat szórt fényében.

Ennek a tanulmánynak főcélja az volt, hogy megmutassa a hasonlóságot a Sixtus-kápolna és Michelangelo későbbi műveiben jelentkező felfogásváltozatok között. Szükséges tehát, hogy tanulmányunkat ebben az értelemben fejezzük be.

A kompozíció egyes részei közti kapcsolatot, a hosszirányú és a keresztirányú tendencia egymásbaolvadása, a jelenetek s az egyes alakok fény-árnyék hatása és színhatásuknak gazdagsága igen gyakran oda vezetett, hogy egyetlen nagyszabású tömegről beszéljenek, egy gigantikus hálózatról, vagy domborműről. Akár a Sixtus kápolnához, akár szobrászati és építészeti alkotásaihoz maga a művész adja meg négy verssorban szobrászi formálásának a kulcsát:

„A legjobb művész sem tud olyan eszmét,
mit fölöslegével nem rejt a kő
magába; s csak az elmét követő
kéz bonthatja ki burkából a testét.”*

A Sixtus-kápolna már maga is „képzeletbeli egyetlen márvány”, a maga mértani fegyelmével, amibe beleépül minden külön mozgás, amelynek zárt világát a szenvedélyek átszelik, de szigorúan kijelölt és át nem léphető határok közé szorítva. Ennek az „egyetlen márvány”-nak érzését találjuk meg abban a tömbben, amely magába olvaszt minden külön mozgást. Az a négyszög, amely — még a Sixtus-kápolna előtt — magába zárta II. Gyula pápa szobrának alakjait, később a Medici sírok köré képzett négyszögletű keretekben, a Laurenziana könyvtár falába vájt ablakban, a Kapitóliumi paloták boltíveiben. Valóban fel kell ismerni ezt az állandó ismétlődést, amit úgy lehet tekinteni, mint erkölcsi és vallási szimbólumot. Az emberi indulatok sokrétűsége, amit számtalan mozdulat fejezhet ki — amely azonban mindig fogoly marad — ezért a vágyakozás Isten felé, aki felette áll ezeknek a földi béklyóknak. Szükséges azonban, hogy ezt az allegorikus tartalmat a legtágabb értelemben magyarázzuk, úgy mondhatnám: szinte kozmikusan értjük, lemondva a túl konkrét kapcsolatokról, mint aminők az új-platónizmusra való gyakori és határozott hivatkozások a modern kutatásban. Ha igaz, más szavakkal, hogy a Sixtus-kápolnáról is — a legnagyobb alkotásokhoz hasonlóan — el lehet mondani, hogy „időtlen” művészet (zeitlose Kunst), ugyanakkor meg kell érteni azokat az okokat, amelyek meghatározták kialakulását.

Az építészetre való hivatkozást egy másik, rendszeresebb összehasonlítás is indokolhatja. Nézzük meg azokat a pillérek, amelyek a trónusok oldalán állnak. (8. kép) Itt a puttók márványba vannak bevésvé, úgy mint a kis oszlopok, vagyis a hasábalakú tömeg kiugró szegletei közé, amint később majd látható a Sagrestia Nuova oltáránál. Olyan elem ez, amely elvész abban a homályos monokrómiában, ahogyan a lunetták feletti alakok megjelennek; — olyan sötétség, amely mint már hangsúlyoztuk, arra szolgál, hogy tisztábban kiemelje a középső képsáv világosságát; — olyan festett alakzat, amelynek célja, hogy tisztábban szétválassza az alakok háromszögét az oszlopok mozgalmasságától ugyanúgy, mint ahogy egy valódi négyszögletes felület kizárja

*Michelangelo Buonarotti versei. Magyar Helikon. 1959. 44. vers. 86. old. (Rónay György fordítása)



8. Ezékiel próféta a Sixtus-kápolna mennyezetdíszéből

a korintusi oszlopfejeket a Sagrestia Nuova két síremlékének márvány mezejéből.

Azonban a Sixtus-kápolna ritka és szigorú ornamentikája is előhírnöke néhány jövő fejlődési folyamatnak; így a kos koponyája, ami a lunetta csúcsát jelenti, a kagyló alakú díszítések és a makkok, amelyek a szalagokban váltogatják egymást; olyan elemek ezek, amelyek emlékeztetnek a Medici-síremlékek díszítéseire, ugyanabban a szikár mértékben, ami a hedonisztikus élvezetek lehetőségétől visszariad.

Az „egyetlen márvány”-nak ez a fegyelme kifejezi a michelangelói géniusz legállandóbb irányzatát és bennünket visszavezet az építészet jelentőségéhez: az építészethez, amelyet ideális fegyelemnek tekinthetünk, mint egy ritmikus ismétlődés szükségességét. És most így fejezzük be a tanulmányt, visszatérve a mű eredeti felfedezéséhez: első tekintetre az egész kép inkább döbbenetet ébreszt, mint csodálkozást, miután a néző nem képes egyszerre felfogni a teljes alkotást. Mégis úgy érzi a jelenlétét, mint egy végtelen és visszhangzó zajt, aminek ő maga — akaratlanul is — részese lett. De rögtön ezután megsejti egy ritmikus felosztás jelenlétét, amely — azért, hogy egyszerre változó és állandó is legyen — biztosítja számára, hogy az egész freskó-sorozatot végigkísérhesse és megérthesse. Ily módon együtt alakul a mozgás érzékelése — ami annál erőteljesebben érvényesül, minél inkább kíséri a mértani alakok szigorúsága. Így születik az a feszültség-érzés, és egység, amely által az egész boltozat egy lélegzetre készült alkotásnak tűnik, sorsszerűnek és szükségszerűnek, — minden fáradság nélküli produktumnak. Kétségkívül elmondhatjuk, hogy az egész dinamika, amely majd kialakul a barokk-korszak művészetében, a legnagyobb leckét a Sixtus-kápolna freskóitól kapta, sokkal inkább, mint a márvány- és kőalkotásoktól.