

RUGGIERO ROMANO

Művészet és társadalom a renaissance-kori Olaszországban

Hölgyeim, Uraim, kedves Kollegák!*

Nem mint művészettörténész nyúlok most az ismertetésre kerülő kérdéshez. Inkább a társadalommal és a környezettel, mint a művészettel és a műalkotásokkal kívánok foglalkozni. Ennek a módszernek is van bizonyos érdekessége, bár nincs szándékomban teljes mélységében és szövevényességében tárgyalni a renaissancekori Olaszország társadalmának hatalmas problémáját. Tulajdonképpen a XV. és XVI. századi olasz élet néhány olyan pontjának feltárására fogok csak szorítkozni, melyeket — okkal, vagy ok nélkül — sarkalatos pontoknak tartok.

I

Michelet, De Santis, Burckhardt óta a renaissance-kori Olaszország tanulmányozása hatalmas fejlődésen ment át: egyre nőtt a tudományos monográfiák, az eredeti interpretációk, a ragyogó szintézisek száma. Az út nem mindig volt könnyű, sőt néha elég veszélyes fordulatoknak lehettünk tanúi; gondolok itt elsősorban a varázserejű „renaissance” szóval való visszaélésre akár a Karoling, akár a XII. vagy XIII. századi renaissance vonatkozásában, hogy az egyéb — főleg gazdasági és irodalmi — vonatkozásokról ne is beszéljek. Ezek a többékevésbé nagyhangú megjelölések félreérthetőségüknél fogva komoly veszélyt jelentettek. Félreérthetőségük gyakran a szavakkal való játékból fakadt: valójában sokáig a renaissance irodalmának, a renaissance gazdaságának, a renaissance gondolkodásának nevezték azt, ami tulajdonképpen csak az irodalmi, gazdasági és szellemi élet újjáélédeése volt a római birodalom bukása utáni századok hosszú sorvadása után. Minthogy a renaissance szó elemi jelentésén (újjáéledés, új életre kelés) volt a hangsúly, több-kevesebb tudatossággal feláldozták a szó tudományos jelentőségét, sőt a renaissance, a Michelet-i értelemben az emberiség tavaszát, a világ újrateremtését jelentő valódi renaissance egész szellemi frissességét is.

Ez az újrateremtés természetesen nem egy perc, egy hét, vagy egy év műve volt; napról-napra, lassan, fokozatosan ment végbe. Kétségtelen azonban, hogy a változás jelei egy adott pillanatban egész élességükben megnyilvánultak, széleskörűen, erőteljesen terjedni kezdtek és világosan kirajzolódtak a szereplő személyek tudatában.

Nehéz lenne ezt a pillanatot pontosan megjelölni, s véleményem szerint nem is lenne szellemileg gazdaságos feladat. Ezt figyelembe véve, én a renaissance nagy korszakát 1450 és 1550 közé helyezem. Vajon mi jellemzi ezt az

* Ruggiero Romanonak, az École Pratique des Hautes Études professzorának a Kossuth Klubban 1964 júniusában tartott előadása.

aranykort? Tudós-nemzedékek egész sora kísérte meg, hogy — hol kielégítő, hol nagyon félrevezető módon — választ adjon erre a kérdésre. Mert valljuk be: a renaissance olyasféle meghatározásával, hogy az a természet és az egyén, vagy a l'art pour l'art elve, vagy valami más érvényesülésének korszaka, nem sokra megyünk. Egyetlen jellegzetes vonás kiemelése e bonyolult és sokrétű mozgalom meghamisítására vezetne; a renaissance-t csak teljes egészében lehet megragadni és rekonstruálni.

Nehéz és kockázatos vállalkozás lenne ennek az összességnek a művészetrel való minden kapcsolatát feltárni; erre már csak az idő rövidsége miatt sem vállalkozhatom. Válogatnom kell tehát. Az általam alkalmazott válogatás azonban távolról sem jelenti azt, hogy a felhozott érveket a renaissance egyedüli, döntő jellegzetességének tartom; ezek csak ismertető okfejtésem alapelemei.

A történéseket — nemcsak a művészettörténéseket, hanem minden történést — állandóan foglalkoztatja az a probléma, hogy hogyan viselhette az olasz patriciátus a kifinomult, művészi étellel szükségszerűen velejáró, jelentős költségeket abban az időben, mikor az olasz gazdasági élet és elsősorban a patriciátus a gazdasági stagnálás korszakába lépett. Nyilvánvalóan különös ellentmondásról van itt szó. Kétségtelen, hogy a XV. századtól kezdődően rendkívüli pénzihiány mutatkozik, mivel az olaszok óriási tőkéket kötnek le építkezésekre és műtárgyak gyűjtésére. Annak ellenére, hogy a köz-, magán- és egyházi építkezések a munkások jelentős részének munkaalkalmat jelentenek, e költségek improduktív jellegűek: a *conspicuous consumption* olyan tömegével állunk szemben, aminek súlyos következményei voltak az olasz gazdasági életre. A kérdés nemcsak gazdaságtörténeti, hanem művészettörténeti vonatkozásban is igen fontos: alapjában véve azt kellene megtudni, hogy a nemjövendelő vagyontárgyakba való beruházásokat valóban szellemi és művészi érzék határozta-e meg (a válasz jelentős mértékben rávilágítana a középkori *Wunderkammer*-től a renaissance-kori műgyűjtő gondolkodásáig megtett útra), vagy egyszerűen csak az a körülmény, hogy a tőkéseknek nem állt rendelkezésére egyéb jövendelő tőkeelhelyezési lehetőség.

A kérdés még nincs eldöntve. A közhelyek egész sorát mondták már el ebben a vonatkozásban; beszéltek a kereskedelmi utak áthelyeződéséről, a kereskedők szellemi lendületének meggyengüléséről, az olasz ipar végéről. . . Vég nélkül lehetne sorolni ezeket az üres frázisokat. Kétségkívül téves nézetek, de mégis súlyos következményekkel jártak, mert úgy ábrázolták az olasz patriciusokat, mint akik mindenbe belefáradva, vállalkozó kedv nélkül, magukat teljesen a klasszikusok olvasásának és magyarázatának szentelve, tőkéiket földvásárlásba fektetik, s békés járadékosokká válván, minden idejüket irodalmi és művészi kedvtelésekkel töltik. Fernand Braudel *La Méditerranée et le monde méditerranéen* c. nagyszabású munkájában világosan bebizonyította, mennyire élő volt még Olaszország a XVI. században; hangsúlyozom, a termelés minden ágában csak úgy, mint a kereskedelmi elosztásban és a sokrétű pénzforgalomban. Ezzel a közhelyek szép építménye, törékeny vára összeomlott; az olasz vagyonok ilyen, az egész XVI. századon keresztül kimutatható fennmaradása pedig nagy mértékben hozzájárulhat problémánk megvilágításához.

De ez nem minden. Itt van ezen felül az olasz gazdasági élet jelentős szektora, a mezőgazdaság is.

A jelenség nem ismeretlen, bár általában rosszul értelmezik: mintha a fáradt, vállalkozó kedv és lendület nélküli olasz kereskedők felhagytak volna a kockázatos üzletekkel és pénzüket házak és vidéki földbirtokok vásárlásába fek-

tették volna, hogy — egy társadalmi mimikri-jelenség befejezéseként — szép, nyugalmas vidéki házaikban élve megpróbáljanak beleolvadni a nemességbe. Az ábrázolás mindenesetre szép, de sajnós, nagyrészt hamis. Az olasz kereskedők tőkéjük egy részét ugyanis minden időben, még legintenzívebb tevékenységük idején is ingatlanvásárlásba fektették; elemi óvatosság ez. És a kereskedelmi virágzás idején az üzletemberek jó, magashozamú földet kerestek tőkebefektetésre. A XV. század közepétől, de különösen a XVI. század elejétől a földbirtokoknak két típusát keresik. Egyrészt az egyházi földbirtokot, lévén, hogy az egyház nagykiterjedésű földekkel rendelkezik ugyan, de igen tőkeszegény, s ezért kénytelen földjei nagy részét bérbe adni. Az új *bérlők* így tőkeelhelyezési lehetőséghez jutnak, kénytelenek azonban beruházásokat eszközölni, mert a földeket fel kell javítani. És ezekben a feljavításokban van az ügylet titka. A tulajdonos ugyanis nem bonthatja fel a bérleti szerződést anélkül, hogy a bérlőnek vissza ne fizesse a feljavítás költségeit. Amint tudjuk, az egyháznak nincs készpénze s így soha sincs abban a helyzetben, hogy bérleti földjeit visszavegye. Az első, gazdaságilag nehéz helyzetben kénytelen egy falat kenyérért eladni a földeket a bérlőnek. Ezekben az ügyletekben tehát, legalábbis az első fázisban, a spekulatív jelleg uralkodik; a csendes, minden nyugalmat biztosító földbirtok csak később, a második, harmadik generációval alakul ki.

Ez a spekulatív jelleg méginkább kidomborodik az ugyanezen üzletemberek által keresett földek másik típusánál: a mocsaras vagy szűzföldeknél. Alvise Cornaro, az olasz renaissance egyik legvonzóbb alakja a XVI. század közepén beszámol arról (meg kell említeni, hogy 1475-ben született és 1566-ban halt meg), milyen jól érezte magát Piano-i villájában, „la quale è bellissima”. De hol épült ez a csodaszép villa, a humanisták e találkozóhelye? Olyan területen, melyről maga Cornaro csapoltatta le a vizet, s „ez a hely most, csodálatos felszabadítása folytán annyira derűs, hogy valósággal nevet”. Ez a „csodálatos felszabadítás” csak úgy válik érthetővé, ha az olasz üzletembereket nem fáradt lovagoknak képzeljük, akik szórakozóhelyet keresnek, hogy nehéz, túlságosan nehéz munkájukat kipihenjék.

Így keletkezhettek új vagyonok Olaszországban; így frissülhettek fel a régiék. Gondoljuk meg, hogy a velencei köztársaságban pl. 150 000 hektárt vontak művelés alá a XVI. és a XVIII. század között. Egy 1541-ből származó oklevél tanúsága szerint a Morosini, Da Molin, Trevisan, Contarini, Pisani, Canal és a Gritti-családok is résztvettek a feljavítási munkálatokban; — megannyi tekintélyes név, abból a velencei patriciátusból, amelyről a történelmi tradíció minden konkrét bizonyíték nélkül állítja, hogy felhagyott üzleteivel és pénzét békés, sőt neveléses járadékokba fektette.

Maradna még az a kézenfekvő ellenvetés, hogy az egyházak is fektettek pénzt műalkotásokba. Magam is említettem, hogy az egyház, mint földbirtokos, csak minimális készpénzzel rendelkezett. Ez kétségtelen. Itt azonban igen könnyen feloldható ellentmondással állunk szemben. Oldalakat lehetne írni azokról az apátokról, akik uradalmakat és értéktárgyakat adnak el azért, hogy kolostoraikat vagy templomaikat az új stílusnak megfelelően átalakíttassák, ugyanakkor azonban hagyják tönkremenni a rend egyéb birtokait.

Azt hiszem tehát, nem tévedek nagyon, ha azt állítom, hogy a renaissance legtermészetesebb velejáróinak, a fényűző életnek, a palotáknak, a műtárgyak iránti vonzódásnak fedezésére nemesak régi, hanem újonnan keletkezett vagyonok is szolgáltak. Fontos szempontról volt itt szó, amelyet — úgy hiszem — sikerült új és helyes megvilágításba helyeznem.

Semmiképpen nem szándékozom azonban a renaissance-kori Olaszország művészete és társadalma között most rögtön ilyen primitív összefüggést megállapítani: „eleven gazdasági élet — eleven művészet”. Bár feltétlenül szükségesnek tartom megismerni annak a világnak a gazdasági jelenségeit, amelynek szellemi megnyilvánulásait tanulmányozom; tudom, hogy nem szabad olyan összefüggéseket felállítani, amelyek könnyen tévútra vezetnek. Ezért megkíséreltem más úton megközelíteni a tárgyat, anélkül, hogy megfedkeznek előző megjegyzéseimről.

II

Ezúttal azonban mellőzöm a gazdasági szempontokat és huzamosabban csak művészettörténettel fogok foglalkozni, pontosabban egy ikonográfiai témával, amely változatai révén lehetővé teszi a kollektív fogékonyság mozzanatainak felmérését. Az Utolsó Ítélet hatalmas témájáról van szó, amely közös bizánci minta alapján terjedt el egész Európában. Ez az őstípus az Utolsó Ítélet jeleneteit egymás fölé helyezett síkokban ábrázolja. Fent Krisztus egy szivárványon, olyan méretben, hogy gyakran egyik sávból a másikba nyúlik át; két oldalán helyezkednek el a passio jeleit hordozó angyalok; lent vagy oldalt Szűz Mária angyalokkal körülvéve; még lejjebb végül a halottak feltámadása, a szenvedés és jutalmazás kettős övezetében. Ez a minta változások nélkül fellelhető a XI. és XII. század folyamán: valójában mozdulatlan, időnkívüli, mert az a megrázó pillanat, melyben a mindenség előtt feltárul s megítéltetik mindenki érdeme és bűne, kívül esik időn és történelmen, kívül esik az evilági életen. Mondhatni, fizikai mozdulatlanság ez; egy felsőbbrendű, extatikus béke visszfénye, amely még az elítélteket is lenyűgözi; kétségbeesésüket nem lázadás, hanem inkább végtelen szomorúság sugallja.

Olaszországban, a Sant' Angelo in Formis-tól (1075), a pármái baptisterium Antelami alkotta kapujáig, a Torcello-i mozaikokon át a ferrarai székesegyház előcsarnokának oromzatáig ez a mozdulatlanság kivétel nélkül mindig érvényesül.

A XIII. századi Olaszország, ha nem vesszük figyelembe Niccolò Pisano erőteljes hangját, hallgat erről a régi témáról. De ugyanennek a századnak utolsó éveitől az Utolsó Ítélet ábrázolása újra és újra feltűnik az egész félszigeten. Pietro Cavallini római Santa Cecilia-beli hatalmas freskóját Cimabue óriási mozaikja követi a firenzei San Giovanni keresztelőkápolnában, majd Giotto festménye a páduai Scrovegni kápolnában. Joachim de Fiore és Dante Olaszországa megáll, megdermed az Utolsó Ítélet víziója előtt. Nem elszigetelt esetekről van szó: Andrea Orcagna a pisai temetőben, bátyja, Leonardo a Santa Maria Novella-ban, fest figyelemreméltó freskókat; hasonló alkotások születnek Ravennában (Santa Maria in Porta), Toscanellában (Santa Maria Maggiore), Vildobonoban (Milánó vidékén) és a következő század elején Brindisiben (Santa Maria del Casale). Ebben a könnyen folytatható felsorolásban kell megemlíteni Giovanni Pisano és utánzóí kőbe vésett, erőteljes Utolsó Ítéleteit is.

Mindezek az olasz ábrázolások a bizánci minta nyomán haladnak — igaz, olyan átdolgozásban, hogy az néha csaknem felismerhetetlenné válik. Mindegyik az összehatás impozáns jellegével, a pszichológiai részvétel módjának megváltozásával tűnik ki. A kiválasztottakat valóban egyhangúság jellemzi; lendület nélküli tartásba merevedett alakjuk nem hieratikus ugyan, de szinte az öröm reménye nélküli összpontosított figyelmet fejez ki, vidámságra képtelen, aggodalmas várakozást még azok részéről is, akik paradicsomi zenét szólaltatnak meg. Az érze-

lem inkább a pokol kínjainak ábrázolásában jut kifejezésre. De a borzalom, a szörnyűség ábrázolása is felszínes marad: a büntetés, éppen eltúlzott vadsága miatt, elveszti reális súlyát.

Ikonográfiai szempontból egyébként a feltámadottak közepes méretű, jelentéktelen alakokká válnak; semmiben sem hasonlítanak az üdvösség várományosaihoz. Ez a jelenség világosan megmutatkozik a páduai Utolsó Ítéleten és a Giotto-iskola freskóin is fellelhető.

Az olaszok ábrázolta Utolsó Ítéletek nagy részére jellemző ebben a korban, hogy a feltámadási jelenetekből majdnem teljesen hiányoznak a halottak. Ez különösen a pisai Camposantóban jut kifejezésre. Orcagna művénél azonban más okból kell megállnunk.

Először is a Bíró mellé, ugyanabba az ovális keretbe helyezi el a koronás Szüzet, aki szintén szivárványon trónol; a kardokkal felfegyverzett szép angyalok pedig olyan nagy helyet kapnak a kompozíció középpontjában, hogy a horizontális, egymáshelyezett zónák idáig elég szigorú sémája megbomlik. Orcagna azzal, hogy a freskó közepén egy elég széles függőleges térséget képez ki és így szinte kettéosztja azt, még a két laterális szektornak is élénk vertikális jelleget ad. Míg a Bíró jobbján elhelyezett üdvözültek csoportja felfele tör, addig a baloldatra tömörült kárhozottakat egy könnyed diagonális mozgással lefelé irányítja.

Ilyen előjelek vezették be tehát az új sémát, amely távoli forrásától eljutott Giotto képezeletéig, hogy végül Michelangelo Sixtusi kápolnájában teljesedjék ki.

Egyébként a pisai temető kompozíciója, bár nem lépi túl az említett, állandó kereteket, nagy eredetiségről tesz tanúságot azzal, hogy eltekint a rossz szellemek és a testi fenyítés ábrázolásától. Már nagyon távol vagyunk mind Giotto, mind Bizánc mintáitól. Az elkárhozottak félelme, amely a büntetéstől való félelemné vált, pontos megfelelője a kiválasztottakat foglalkoztató jutalom várásának. Itt kezd a várakozás az Utolsó Ítélet valódi kifejezésévé válni.

Az olasz szobrászat 1300 után még sokkal súlyosabb esapást mért a hagyományos sémára, mint a festészet. Giovanni Pisano, apja, Niccolò megoldásait is figyelembe véve, a Pistoia-i Sant'Andrea templom és a pisai székesegyház szőszékeivel olyan kompozíciókat hozott létre, amelyek határozottan bátrabb kivitelezésűek és nem kevésbé újszerűek, mint Orcagna alkotásai. A pistoiai ábrázolásnál a művész, a szőszék oldalainak alakját kihasználva, majdnem teljesen elűntette a horizontális zónákra való felosztást. Különösen a Bírótól jobbra érvényesül ez, ahol az égboltot elárasztó kárhozottak teljesen vertikális szektort alkotnak. Jobboldalt még fennmarad a felosztás némi nyoma az apostolok által elfoglalt sík és az alsó sík között, de ennek az elhatárolásnak, éppúgy mint a pisai szőszéken, csak másodlagos szerepe van. Az apostolok, Krisztus és a feltámadottak között ügynvezett háromszög-társalgás alakul ki: az elsők nem bíróként jelentkeznek, hanem mint ügyvédek fordulnak a Megváltóhoz, kérve őt, mentse fel a várakozástól a sírból kiszállottak csoportját. Ugyanezek a megjegyzések érvényesek a pisai ábrázolásra is, bár itt az elhelyezés annyiban változott, hogy a szőszék két kockája ábrázolja a feltámadást, az igazakét az egyik, a szét-szórt kárhozottakét a másik. Ezek a faragványok sokkal kifejezőbbek a freskóknál, de úgy látszik, hogy Giovanni Pisano is több figyelmet fordít a kárhozottak rémületére, mint a leendő kiválasztottak örömére. Pontosabban: az üdvösség

részeseivé vált feltámadottak csoportja nem indul egyenesen az új paradicsomi élet felé, hanem megáll, csodálkozva, félelemmel telten, mintegy összetörve az ítélettől való félelemtől. Az Utolsó Ítélet időnkivüli koncepciója itt — világosabban, mint a pisai Camposanto freskóján — egy időbeli folyamatnak ad helyet. Erre még visszatérek.

Kompozícióinak jellegzetessége folytán az olasz XIV. század igen fontos állomást jelent az eszkatologikus várakozás kifejezésének fejlődésében, ugyanakkor a hanyatlás és a válság félreérthetetlen jeleit viseli magán. Jelentős tény, hogy kb. 1360-ig az Utolsó Ítéletnek ennyire széleskörű ikonográfiai ábrázolásával találkozunk a félszigeten, s az sem kevésbé fontos, hogy a következő évtizedekben, majdnem egy századon át másodrendű szerephez jut, az ilyen típusú kompozíciók szórányossá válnak, nem vonzzák a nagy művészeket; még a színezés sem képes pótolni ezt a hiányt. Röviden: Olaszországban Giovanni di Paolo és a Beato Angelico munkáit kivéve az egész Quattrocento alatt nem találunk többé kiemelkedő ábrázolásokat az Utolsó Ítéletről.

Az északi országokkal való kontraszt a XV. század elejétől világosan kirajzolódik: ez a téma ugyanis a Rajna vidékén, Flandriában és Franciaországban erőteljesen újjáéled. A halált ábrázoló ikonográfiában fellelhető ellentéthez járul még az eszkatologikus ábrázolás diszkordanciája is, amint ez világosan kitűnik Alberto Tenenti alapvető tanulmányaiból. Ebből arra következtethetünk, hogy Olaszország és az észak-európai országok vallásosságának eltérése, még mielőtt a XVI. században, Luther idejében hevesen kirobbant volna, a XIV. és XV. század folyamán már nagyon elmélyült.

Tehát a XIV. század második felétől a *nova aetas*-ra való vallásos várakozás az olasz ikonográfiában mellékútra, zsákutcába kerül. Az a tény, hogy sikerült megszabadulni a hagyományos bizánci mintától, kétségkívül nagy eredményt jelentett, annyira, hogy a művészek öntudatlanul is támadni kezdték az eszkatologikus koncepció fogalmát, amelyre az felépült. Ennek a fejlődésnek azonban nem volt folytatása sem a kollektív érzelem, sem az ikonográfia terén.

Mintthogy az északi ábrázolásokat nem utánozták és nem alkalmazták Olaszországban, hasznos lenne megállni Angelico, Signorelli és Michelangelo elszigetelt, de igen jelentős alkotásainál.

A Quattrocento nagy újítása az Utolsó Ítélet ábrázolásánál annak térbeli, azaz földi dimenzióban való elhelyezése volt, olyan tájak keretébe, melyek hagyományos értelemben véve semmi apokaliptikus jelleget nem mutatnak. Ez a különleges jellegzetesség megtalálható bizonyos olasz kompozíciókon, az északi kompozícióknak pedig szinte törvényszerű velejárója. Ez utóbbiak, s ezekkel együtt Giovanni di Paolo és Angelico alkotásai is ügyesen használják ki ezt az újítást: ürügyet találtak az üdvözülésnek és a pokol kínjainak ábrázolására. Kétségtelen, hogy így az új korszak várásának új, a hagyományostól eltérően — és meglepően — ábrázolt kivetítésével találkozunk. Ezekben a művekben kifejezéshez jut a kimondhatatlan, ábrázolásra kerül a természetfeletti. Giovanni di Paolo *Paradiso*-jának egyik részletében egy elnőiesedett arcvonású angyal táncra kér egy megdőbbszent főpapot, míg egy másik ugyanazt teszi egy domonkosrendi szerzetessel; a boldogok találkozhatnak, összeölelkeznek, fiatal párok sétálnak kézenfogva, vagy egymás szemébe nézve; sőt egy öreg szakállas barátot is láthatunk, amint két fiatal nővel foglalkozik. A sienai akadémián őrzött, ugyancsak Giovanni di Paolo-tól származó Utolsó Ítélet jobb szélén hasonló jelenetet látunk;

a meztelen és bűnbánó feltámadtakat az angyalok egy gyönyörűséges kertbe vezetik és a kiválasztottakból alakult egyéb párok boldogsága közepette ismét egy püspök látható egy apáca oldalán. Ugyanez áll Beato Angelico alkotásaira is. A Saint Marc Múzeumban őrzött Utolsó Ítéleten a dominikánus az új város falai előtt mérközik meg a paradicsomi őrjáráttal. A feltámadottak már nem esdekelnek, hanem őszintén örülnek az üres sírok láttán.

Ugyanilyen eredetiségről tesznek tanúságot Signorellinek a XVI. században festett és az Órvieta-i székesegyházban őrzött hatalmas freskói. Ikonográfiájuk annyira újszerű — különösen a testi feltámadás jelenetében —, hogy inkább zseniális alkotásnak, mint a kollektív érzéshez alkalmazkodó formának kell tekinteni. A kiválasztottak mennybehívásakor az angyalok leszállnak megkoronázni a megdicsőülteket; s bár szemüket az égre emelik, úgy tűnik, hogy erős tagjaik nem képesek elszakadni a földtől.

Egyedül Buonarotti kísérli meg, hogy egységes, összefüggő képet adjon az ítéletről. Összehasonlíthatatlan műve természetesen elszigetelt maradt. Elszigetelődése ellenére, vagy éppen elszigetelődése miatt mégis úgy tűnik, hogy az Utolsó Ítélet dinamikus és időbeli, olasz koncepciójának eszményét képviseli, melynek csiráit már a Trecento óta megfigyelhettük. Krisztus megjelenése a feltámadottak között hatalmas kavargást idéz elő; egyetlen erő keríti hatalmába az egész emberiséget, elkápráztatva azt természetfölötti dinamikájával: az óriási kompozíción nincs egyetlen hely sem, ahol ez a kavargás ne éreztetné hatását. De Michelangelo kompozíciójának jelentőségét még inkább felmérhetjük az alkotás egy másik eleméből: egy csapásra kiküszöböl minden szentet, csak a Szűzanyát kíméli meg, aki magábazárkózott, félénk, merengő; mintegy elhatárolja magát fia ciklopszi munkájától.

Az egyetemes ítélet így végül is tisztán emberi drámává alakult; nem mintha a metafizika problémái nem érintenék, de mert kizárólag embereket — jókat vagy rosszakat — vonultat fel; csak az emberek találkozását ábrázolja, azzal, aki meg akarta váltani őket; azzal, aki lehetővé tette a megváltást. Csak e rövid ikonográfiai áttekintés után lehet a sixtusi kápolna freskóin az Utolsó Ítélet végső soron új, összefüggő ábrázolását felismerni. Az óriási fal azt a gondolatot sugallja, hogy az utolsó ítélet nemcsak az idők végezetével képzelhető el, nem időn kívüli; még kevésbé végső leszámolás, amely arra hivatott, hogy az isteni harag iránti félelmet táplálja, hanem — éppen ellenkezőleg — egy szüntelenül jelen levő örökös kategóriát ábrázol, mint az igazság egyik megnyilvánulását.

*

E rövid áttekintés után meg kell állapítanunk, hogy az ikonográfiai minta a XI—XV. század folyamán mutatkozó különbségek és fejlődés ellenére is változatlan maradt; ezzel szemben a Quattrocento és a Cinquecento között ugyanez a minta gyors felbomlásának, majd hogy nem teljes elhagyásának vagyunk tanúi; ezt a felbomlást a XVI. és XVII. század folyamán új formák követik.

Ha meg akarjuk állapítani a művészi forma és a társadalom közötti összefüggéseket ezzel a fejlődéssel kapcsolatban (amely Michelangeloval forradalom-má válik), két út áll előttünk.

Az első út — melyet egyáltalán nem tartok jónak — valamiféle ellenpont létesítésében állna az Utolsó Ítélet ikonográfiai és konceptuális formáinak fejlődése között: követni az egyház egyébként igen merev álláspontját e problémával szemben; tanulmányozni a költők és filozófusok különböző értelmezéseit, és a

továbbiakban a művészetet a filozófiával, a költészettel vagy a teológiával magyarázni: mindez önkényes és terméketlen módszer.

Önkényes, mert ez az ellenpont egy olyan válogatott társaság szövegei alapján készülne, amely többnyire nem tört ki, nem törhetett ki saját környezetéből.

Terméketlen, mert még ha kimutatható is egy adott értelmiségi csoport ideológiai befolyása, ebből csupán a festményt lehetne magyarázni, de nem a festőt, még kevésbé a kort.

Őszintén szólva nem értem a Giorgione „Tengeri vihar”-ának értelmezésére irányuló erőfeszítéseket: nem sokat mond az sem, ha tudjuk, hogy nem tárgy nélküli festménnyel állunk szemben, hanem Jupiternek egy nimfa, pontosabban Io iránti szerelme ábrázolásával; ha megállapítjuk, hogy ennek irodalmi forrása Ovidius *Metamorphoses* c. munkája első könyvének 569—747. sora, s hogy a baloldalon álló pásztor a valóságban Mercurius. Készséggel elismerem, hogy az értelmezés pontos; be lehet mutatni azt is, hogy Jupiter és Io szerelmének témája milyen mértékben érdekelte Velence művelt köreit és hogy a mítosz ábrázolása mennyiben esett egybe néhány „humanizáló” patrícius többé-kevésbé érzelmes kalandjaival. Rendben van, de aztán hogyan lehet ezt a játékot a művészet és társadalom közötti kapcsolatnak nevezni? A legjobb esetben egy kép kialakulását magyarázták meg, de semmiképpen sem az alkotó helyét egy közös társadalmi zónában. Csak a „Tengeri vihar”-t magyarázták meg és nem Giorgionet, még kevésbé a renaissance művészetét.

Mert végül is el kell fogadni, hogy az olasz renaissance léte olyan tény, amely nem csak Észak- vagy Közép-Olaszország néhány városának „nagy családja” érintette. Ezek a festők a renaissance festői, és nem csak azért, mert a filozófia filológiai korszakában, „tehát az eredeti antik szövegek ismeretének és rekonstruálásának korszakában” éltek. Ez a magyarázat túlságosan egyszerű és veszélyes, mert nem lenne nehéz kimutatni — ki is mutatták —, hogy a renaissance előtt már több ilyen filológiai korszak létezett. Ami ezt az utolsó fázist jellemzi — és ezt kell a történéssznek kiemelni —, ez az, hogy minden előbbtől eltérő módon szerveződik, mert az emberek szellemi felkészültsége — minden emberé, neimesak egy bizonyos zártkörű csoporté — új elemekkel gazdagodott.

Egy másik lehetséges utat is említettem, amely bizonyára sokkal nehezebben járható: de sokkal értékesebb eredményekhez vezethet. Itt abból kell kiindulni, ami valóban új a renaissance-ban. Jegyezzék meg jól: ami új; és nem csak a középkor művészetéhez viszonyítva új. Arról az új vonásról van szó, ami megvan a renaissance művészetében, és nem lehetett meg a középkor művészetében. A renaissance mítoszai, utalásai, szimbolumai, sőt maga a renaissance művészet is létezett már a középkorban, a középkor hatalmas szellemi örökségében, s végeredményben e kor festői fel is használhatták volna. Képzeljük el egy pillanatra Jupiter és Io szerelmének egy XII. vagy XIII. századi festményen való ábrázolását: ez azért nem lett volna renaissance festmény; mint ahogy Giorgione képének sem Jupiter, Io és Mercurius allegorikus jelenléte adja meg renaissance-jellegét; ez csak bizonyos intellektuális vezetőkörök szellemi fejlődésének egy adott pillanatban uralkodó ízlését mutatja.

De ne vigyük túlzásba a műkereskedő-szerepet. Valójában nem elég, ha egy mecénás megad valami renaissance-kori „modern” témát, ettől még a megbízott művész munkája nem lesz modern. Egészen más dolog kell ehhez; az, hogy érzéke legyen a modernséghez. Ezzel az érzéssel a művészt semmilyen meghatározott környezet nem ajándékozhatja meg, annak ő benne kell élni, az őt körülvevő közösség által átélt, asszimilált tapasztalat gyümölcseként. Mindazok

a témák, amelyeket szívesen neveznek „filológiai” jellegűeknek, nem kölcsönözhettek új erőt a művészeknek, aki csak a közös örökséget jelentő érzelmekre, gondolatokra, érzetekre reagálhatott, nem pedig egy irodalmi vagy filozófiai kör sugalmazására. Ne tévesszük össze az ízlést és a társadalmat.

Jóllátom egy ilyen javaslat kockázatait: megtörténhetik, hogy olyan határozatlan, differenciálatlan formuláknál kötünk ki, mint „modernség”, „individualizmus”, „természet iránti érzék” és hasonlók: ezekről már hosszú és eredménytelen tapasztalataink vannak. Nincs szándékomban Önöknek ilyen javaslatokat tenni, annak ellenére, hogy úgy hiszem, egyesek közülük még értékes szolgálásokat tehetnek.

Azok közül a jelenségek közül, amelyeket újaknak találok a renaissance művészetében — a XV—XVI. században —, szerintem különösen egy elem kap rendkívüli fontosságot: az idő. De ha az időre esik a választásom, ez még egyáltalán nem jelenti azt, hogy az olasz renaissance-t egyedül az időnek egy új, forradalmi értelmezése jellemzi. Ezzel csak annyit akarok mondani, hogy az idő egyik legfontosabb komponense annak a hatalmas közösségnek, amit renaissance-nak nevezünk. Nem arról van szó, hogy felsoroljuk az időre vonatkozó különféle tanokat Szent Ágostontól a renaissance-ig, mert ily módon újra csak vitákba bonyolódnánk az intellektuális állásfoglalásokkal. Amit tudnunk kell, az az, hogy az időre vonatkozó keresztény álláspontból kiindulva (ez az álláspont hosszú időn keresztül befolyása alatt tartotta a környező közösséget) az idő értéke a folyamatos, századokon át tartó fejlődés és a XV. században bekövetkezett, ugrásszerű fejlődés során megváltozott. Ne térjünk most ki a Machiavellinél újra megtalálható görög gondolatra, az *anaciklózisra*. Nem arról van szó, hogy az időt a középkortól a renaissance-ig továbbra is állatövi jegyekkel ábrázolták-e, vagy új, hellenikus vagy egyéb formában, ovidiusi vagy egyéb hatásra készült-e ez az ábrázolás. Ez a kérdés lehet — és volt is — gyümölcsöző tudományos kutatások tárgya, de a valóságos probléma nem ebben rejlik. A döntő itt az, hogy az emberek — minden ember — alapjában véve új, pontosabb, emberibb időérzékre tesznek szert. Az *orae inaequales* a 24 órával, vagy az óra számlapjának 12 órájával helyettesítik. Ennek az időszerkezetnek nemcsak technikai vonatkozásban van jelentősége (ezt a XIV. századi Olaszország sok városában felállított számos toronyóra világosan mutatja), hanem intellektuális következményei miatt is. Amint azt Marc Bloch igen szerencsésen megjegyzi, „a középkori társadalom arról álmódott, hogy emlékezet szerint fog élni; de az emlékezet sok szempontból igen megbízhatatlan tükörnek bizonyult”. Csak most, a XV. és XVI. században, a pontos időérzék kialakulásával különül el az emlékezet a szokástól, csak ekkor válik az idő Isten tulajdonából az ember tulajdonává. Jacques le Goff szerencsés megfogalmazása szerint csak most szentesül az egyházi idő és a kereskedő idejének elkülönítése. Ez az elkülönülés most már nemcsak az intellektuális körök, de az egész társadalom tudatába behatol: a középkori társadalommal szemben a renaissance egész olasz társadalmát az idő meghódítása jellemzi.

El kell vetni azt a tévhitet, hogy a humanista mozgalom új kultúrát, új fogalmi kereteket, új intellektuális felkészültséget hozott létre, amely aztán az iskolák, könyvek, festmények útján többé-kevésbé elterjedt az olasz és az európai társadalomban. A humanista világ ugyanolyan kulturális világ volt, mint amilyen már sok, nagyon sok akadt. Az egyetlen, az óriási forradalmi különbség abban áll, hogy ezek a humanisták olyan elvek hordozói voltak, amelyek már századokkal előbb kezdték elárasztani az olasz életet. Ezek az elvek lassan érlelődtek és lassan váltak közös örökséggé, ekkor aztán a humanisták köre vala-

milyen módon elméletbe foglalta azokat és bizonyos mértékig hozzájárult rendszerbefoglalásukhoz. Nem a klasszikusoktól tanulták az új időérzéklet, a tér, a halál, vagy a szerelem új érzékletét. De jobban megértették a klasszikusokat, ahogy a szerelem, a halál, a tér és az idő új érzéklete általánossá vált és a szövegek ennek megfelelően visszhangra leltek a XV. századi emberek agyában és szívében.

Ha Léon Battista Alberti elsőként is foglalta elméletbe az idő értékét az ember életében, ez nem tulajdonítható Alberti különös értelmi képességének. Valóban nagy intelligenciájú ember volt, de nem jutott volna el az idő fogalmi meghatározásához, ha egy gazdasági, emberi, a régi idő fogalmától különböző időérzék nem hatolt volna már be minden olasz társadalmi osztály tudatába. Ha a költők érzékibb módon ábrázolták a szerelmet, ez nem azért történt, mert Ovidiust vagy Horatiust olvasták, hanem mert kapitány és katona a keresztes-hadjáratok kalandjaiból a szerelem sokkal konkrétebb felfogását hozta magával, mint amilyen a középkori Nyugat-Európában uralkodott. Csak amikor a szerelemnek ez a felfogása a gyakorlatba is átment — ehhez még évszázadokra volt szükség —, csak akkor olvasták Horatiust és Ovidiust más, érzőbb, emberibb látással.

A humanizmus és a renaissance kétségkívül forradalom volt, de a forradalom csak akkor hozhatja meg gyümölcseit — mint a humanizmus és a renaissance —, ha mélyen gyökeret ver egy társadalom talajába. Az idők folyamán ugyan módosítja ezt a társadalmat, de végső soron belőle fakad.

Az előbbieken már beszéltem az utolsó ítélet témájának fejlődéséről a XII—XVI. századi olasz művészetben és helyenként rámutattam ezen alkotások fokozatos elvilágiasodására. Szeretném hangsúlyozni, hogy okfejtésem sokkal könnyebb lett volna (de egyben kevésbé meggyőző is), ha ezt az elvilágiasodást a portrén mutatom be. Könnyű lett volna bemutatnom, hogyan diadalmaskodik az arckép, amely már nem elvont ábrázolása egy szimbólumokkal, az Isten által kijelölt helyét és rangját materializáló jegyekkel kifejezett személynek, hanem az időben, a térbeli és időbeli valóságban örökíti meg az egyént, nem örökkévaló lényegében, hanem mulékony létezésében, melyet a művészetnek éppen ez az új funkciója van hivatva halhatatlanná tenni. Én viszont az utolsó ítélet témáját választottam, ezt a sokkal szigorúbb kísérleti eszközt. A halottak feltámadása, számadásuk az istenséggel megsemmisíti az időt: az ítélet pillanatában a múlt, az egész múlt jelenné válik és jövő nem létezik többé. Elvileg tehát nincs lehetőség időbeli elemek beiktatására. Ennek ellenére az idő betör erre a területre is, ahonnan tulajdonképpen ki van rekesztve. Jól jegyezzük meg; az emberi, egzisztenciális idő, nemcsak a természetes, mechanikus idő. Még a végítélet drámai pillanatába is betör a jelen, hogy ellentmondjon az örökkévalóságnak. Kizárólag ez az idő az, amely lehetővé teszi, hogy megragadjuk egyes alkotások renaissance jellegét, más alkotások középkori jellegét. Mert a szigorú ikonológiai vizsgálat szempontjából az Utolsó Ítélet témájának még a Quattrocento alatt és a XVI. század elején is két ellentétes, de valóságos oldala van. Ikonográfiai mintájának fejlődése világossá teszi, hogy milyen messzire vagyunk már az eredeti bizánci felfogástól. De egyben kénytelenek vagyunk elismerni, hogy eszkatologikus vonatkozásban a középkor még nem ért véget, hogy még a XVI. század közepén is élő valóság: ebben a vonatkozásban az Utolsó Ítélet hosszúéletű mítosz, amely az első keresztény századoktól a XVII. századig eleven marad.

*

Nem hiszem, Hölgyeim, Uraim és kedves Kollégák, hogy felelni tudtam volna a tárgyköröm által felvetett minden kérdésre. Hogy ezt megtehessem, a

könnyebbik utat kellett volna választanom. Én azonban inkább az általam elfogadhatónak tartott, és — ha a hiúság nem téveszt meg — határozottan eredeti magyarázatot választottam, a renaissance-kori Olaszország gazdasága és társadalmi közötti kapcsolat bemutatásával. Majd kifejtettem, hogy az Utolsó Ítélet témakörébe, amely már magában véve is hozzáférhetetlen kellene legyen az új fogalmak számára, hogyan hatolt be egy új, vagy legalábbis újszerű módon értelmezett fogalom: az idő. Végül talán túlságosan is védelmembe vettem az olyan történelmet, melyben a „társadalom” kifejezés mintegy testet ölt, s hangsúlyt kap, eltávolodva azoktól az irodalmi és filozófiai törekvésektől, amelyek minden nemességük ellenére is egész kutatási területeket tehetnek vérszegényekké.

Ha talán túlságosan is ezt az utóbbi szempontot hangsúlyoztam volna ki, kérem, írják ezt a tanulmányaim, a közös tanulmányok iránti őszinte lelkesedés számlájára.