

## A PERSPEKTÍVA JELENTÉSVÁLTOZÁSAI MANTEGNA MŰVÉSZETÉBEN

Michele Savonarola padovai orvos *Commentariolum de laudibus Patavii* című 1445-ben megjelent munkájában kiemelt helyen foglalkozik a „város büszkeségével”, a festészettel.<sup>1</sup> A festészet fő érdemét abban látja, hogy az a perspektíva tudományával áll kapcsolatban, ami viszont a matematika, a geometria és végzősoron a filozófia része. Jellegzetesen humanista érvelés ez a festészet méltósága mellett, nyilvánvalóan a firenzei teoretikusok, humanisták hatása alatt, akik már a tudományos alapokra helyezett perspektíva festés valóságos gyakorlatával hitelesíthették efféle meghatározásaikat. Padovának azonban Mantegna feltűnéséig nem volt olyan festője, aki műalkotásokkal tudta volna bizonyítani Savonarolának azt az állítását, hogy a „perspektíva a festészet anyja.” A városát dicsőítő tudós így olyan trecento festőkről emlékezik meg csupán, akik még nem ismerhették a „perspectiva artificialis” exakt alkalmazását. Savonarola festészet definíciójában ezért inkább egy határozott teoretikus igény megfogalmazódását kell látnunk. Ennek alapján már eleve valamelyes fogalmat alkothatunk magunknak arról, milyen sikerre és elismerésre számíthatott Padovában az a művész, aki Savonarola elképzeléseit végül is valóra váltotta. A város a trecentóban az optikai tanulmányok legjelentősebb központjának számított. 1390-ben itt jelent meg a középkori perspektívára vonatkozó ismeretek nagyszabású összefoglalása, az egyetemen előadó Biagio Pelicani értekezése, a *Quaestiones perspectivae*. Pelicani munkája kimutathatóan hatott a művészi perspektíva kialakulására.<sup>2</sup> Egyébként is joggal állapítható meg: abban, hogy Mantegna a par excellence humanista festővé vált, aki művészetében a korareneszánsz valamennyi törekvését egyesítette, nagy szerepe volt a padovai egyetem meghatározta kulturális légkörnek. A dinamikus és ellentmondásos polgári fejlődés talaján Firenzében születtek meg a humanizmus eszméi.<sup>3</sup> Tiszta formában való kikristályosodásuk viszont könnyebben valósulhatott meg az egyetemi város kulturális közegében.<sup>4</sup> Nem tekinthető véletlennek az sem, hogy az empirikus perspektíva alkalmazásában a XIV. század második felében éppen a Padovában működő festők jutottak a legmesszebbre. Altichiero, Avanzo, Giusto de Menabuoi freskóin a nagyméretű belső terek, a bonyolult térkapcsolások jelzik

<sup>1</sup> L. A. Muratori: *Rerum Italicarum Scriptores*. Tomo XXIV, Parte XV., Fasc. 11., Città di Castello 1902. 44, 55. o.

<sup>2</sup> R. Klein: *Pomponius Gauricus on Perspective*, *The Art Bulletin* 1961, 211, 212. o.

<sup>3</sup> A. Hauser: *The Social History of Art*, New York, 1951. 278—310. o.

<sup>4</sup> Az egyetem jelentősége csak nőtt, és újabb privilégiumokat kapott miután Padova 1406-ban Velence fennhatósága alá került. Lásd: S. Romanin: *Storia documentata di Venezia*, Tomo IV., Venezia 1925; C. Gasparotto: *Padova*, In: *Padova, Guida ai monumenti e alle opere d'arte*. Venezia, 1961. CLV—CLVII. o.



37. Andrea Mantegna: Hermogenes megkeresztelése. Padova, Eremitani templom, Ovetari kápolna. 1944-ben elpusztult

az irányt, amerre a következő század művészete fog haladni.<sup>5</sup> Mantegna a közvetlen ösztönzést, és tegyük hozzá, a versengési kedvet, ezen a téren is azoktól a vezető firenzei mesterektől kapta, akik a quattrocento első felében jutottak megbízáshoz Padovában, hiszen Lippi, Uccello, Castagno vagy Donatello alkotásai minden teóriánál erősebben hathattak a fiatal festőre.<sup>6</sup>

Az alábbiakban Mantegnának azokat a freskóit fogjuk röviden elemezni, amelyeket az Eremitani templom Ovetari kápolnája számára, kisebb-nagyobb megszakításokkal 1449 és 1457 között (vagy esetleg 1457-en túl) készített.<sup>7</sup> Elemzésünk célja annak megvizsgálása, hogy az elméleti alapokra helyezett perspektíva, mint újonnan meghódított formaeszköz, az Ovetari freskóciklus esetében, hogyan tölti be jelzőrendszer szerepét, miképpen bővíti a tartalmi, kifejezési lehetőségeket.

#### *Szent Jakab prédikációja a démonokhoz*

A térábrázolás ezen a jeleneten még teljes egészében hagyományos. Az egyszerű kockatér lényegében giottoi előzményekre vezethető vissza. A nézőpont, illetve horizont aránylag magasan és középen helyezkedik el jó rálátást biztosítva. A meglehetősen szűk térnek kettős funkciója van: egyrészt befogadja az epizód szereplőit, másrészt alkalmat ad Mantegnának arra, hogy az antik formakincsből merített építészeti tagozatokkal, faragványokkal dekoratív hatásokat érjen el. Egyelőre azonban hiányzik az a harmadik funkciója, amit a többi freskón már világosan felismerhetünk: a tér, a perspektíva még nem a cselekménnyel, drámával tudatosan összehangolt, azt a maga kompozicionális lehetőségeivel kiteljesítő tényező.

#### *Hermogenes megkeresztelése (37. kép)*

A Hermogenes megkeresztelése esetében már jellegzetesen reneszánsz téralakítással van dolgunk. Ha az előbb a trecento hagyományokhoz kapcsolódó kockaterről beszéltünk, akkor most a ritmizált vagy proporcionált tér a helyénvaló megjelölés. A padló négyzethálója, csakúgy mint a pillérsor egyenletesen vezeti a szemet a mélybe. A képsíkkal párhuzamosan szintén pillérek zárják le a teret. A padlókokkák és pillérek szabályosan tagolnak, mértékegységet, modulust adnak. Az, hogy ebben az időben a négyzethálós padlót, mennyre szinte magával a perspektívával azonosították a műhelygyakorlatban, kitűnik Mantegna mesterének, Squarcionének egy festőnövendékével kötött szerződéséből. Ebben Squarcione azt ígéri, hogy tanítványát a „pavimentum” helyes megrajzolására és rajta a figurák és tárgyak jó elosztására fogja megtanítani. (Az más kérdés, hogy a művek tanúsága szerint erre maga Squarcione volt a legkevésbé képes).<sup>8</sup> A perspektíva tehát nem csak a mélység illúzióját teremti meg, de szervezi is a kompozíciót, kiindulópontot nyújt az alakok elrendezéséhez, beoszt, fegyelmez, arányokat szab. Általa a kompozíciós váz válik láthatóvá, egyetlen tekintettel felfoghatóvá. A reneszánsz festészet két alapvető törekvése: az illuzionizmus és

<sup>5</sup> J. White: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1967, 108–110. o.

<sup>6</sup> G. Fiocco: *L'arte di Andrea Mantegna*. Venezia, 1959.

<sup>7</sup> N. Garavaglia: *L'opera completa del Mantegna*. Milano, 1967. 88–92. o.

<sup>8</sup> Idézi: M. Baxandall: *Painting and Experience in fifteenth Century Italy*. Oxford, 1972. 127. o.



38. Andrea Mantegna: Szent Jakab Herodes Agrippa előtt. Padova, Eremitani templom, Ovetari kápolna. 1944-ben elpusztult

a racionalizmus így kap eszközt a megvalósuláshoz a középpontos perspektívában.<sup>9</sup>

A mélybe futó egyenesek találkozási pontja ezúttal nem középen, hanem jobboldalt van, nemcsak a túlzott szabályosság elkerülése végett, hanem hogy a másik oldalon annál teljesebben, zavartalanabban táruljon elénk a perspektivikus kép.<sup>10</sup> Ennek a térmegoldásnak ugyanakkor már teljesen konkrét jelentéshordozó szerepe is van. Hermogenes megkeresztelése: vallásos rítus, ünnepélyes cselekmény. A pillérek és a kockapadló kimért, higgadt, egyenletes ritmusa ennek az emelkedett ünnepélyességnek a kísérői, architektonikus megfelelői.

*Szent Jakab Herodes Agrippa előtt* (38. kép)

A képet a mellette levőhöz a nagyjából azonos nézőpontra szerkesztett padlózat kapcsolja. A jelenet cselekménye azonban az előzőnél jóval komorabb, tragikusabb: a római helytartó kimondja a halálos ítéletet Szent Jakab felett. Mantegna a tér megformálásában is képes ezt a megnövekedett drámai hőfokot érzékelteni. A Kereszteléshez képest két új elemet vezet be. Az ünnepélyesen tagoló pillérsort egyetlen súlyos, masszív térhangsúly, a római imperiumot jelképező diadalív váltja fel. Ugyanakkor, baloldalt, egy nagyobb térrészt üresen hagy. Nem kétséges, hogy ez a formaelem, ez a hiátus, azzal, hogy egyféle aszimmetriát teremt, nagyban hozzájárul a drámai feszültség fokozásához. Mantegna művészetében van még rá példa, amikor a szabadon hagyott tér hasonló jelentést kap: a Pradoban őrzött Mária halálán. Ott, az embernélküli tér a halál támasztotta betölthetetlen úr nagyerejű kifejezőjévé lesz.

*Szent Jakab útja a vesztőhelyre* (39. kép)

Mi sem tanúsítja jobban Mantegnának azt a humanista eszmékből táplálkozó törekvését, hogy új művészi lehetőségeket kutatva, mind nehezebb próbáknak vesse alá képességeit, mint az Útban a vesztőhelyre jelenete. Az alulnézetre szerkesztett kompozíció ilyen tökéletes, pontos megvalósítása technikai bravúr.<sup>11</sup> Az efféle műalkotás Alberti értelmében vett igazi „dimostrazione”: a tehetség, a találatkonyság, a nehézségeken felülkerekedő tudás büszke bizonyítása.<sup>12</sup> Ez a bizonyítani akarás, ez a kortársi eredmények túlszárnyalására irányuló szándék pedig már eleve a mű hatását lényegesen befolyásoló, alapvető tartalmi összetevő.<sup>13</sup> A sott'in su alkalmazása túl ezen további két eredménnyel jár. Egyrészt a kép előtt álló nézőpontjának figyelembevétele minden eddiginél jobban bevónja a szemlélőt a képtérbe. Másrészt viszont az alulnézet révén az alakok fölének magasodva jelennek meg, ami nem csupán fizikai értelemben értendő, mert így méltóságuk, a köznapi lényektől való távolságuk kap hangsúlyt. Ez utóbbi hatásra meggyőző példa a San Zeno oltár is, ahol az alacsony

<sup>9</sup> A. Hauser: i. mű, 266—277. o.

<sup>10</sup> O. Fasolo: Appendice prospettica ad „Architettura di Mantegna” di V. Fasolo. In: *Arte pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*. Firenze, 1965. 238. o.

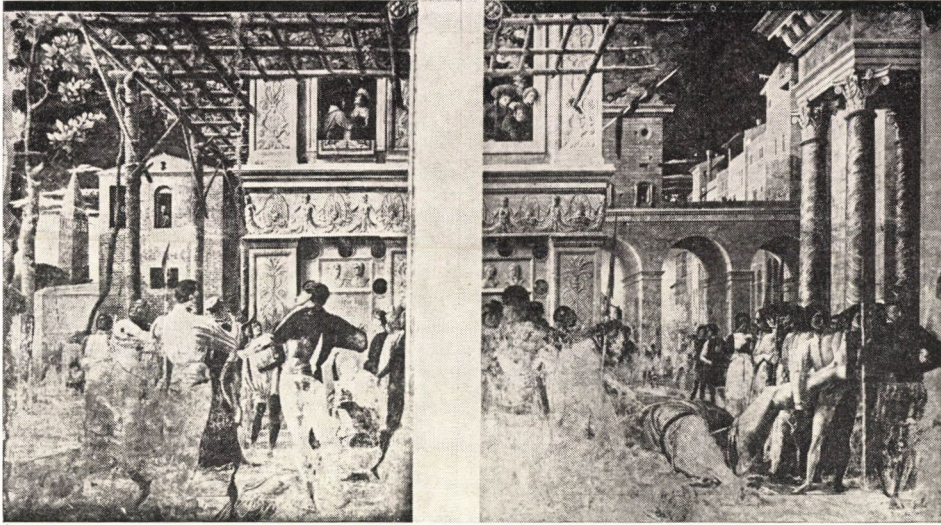
<sup>11</sup> O. Fasolo: i. mű, 237. o.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich: *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. In: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London, 1966. 7—8. o.

<sup>13</sup> M. Baxandall: i. mű, 141—143.



39. Andrea Mantegna: Szent Jakab útban a vesztőhelyre. Padova, Eremitani templom, Ovetari kápolna. 1944-ben elpusztult



40. Andrea Mantegna: Szent Kristóf mártíromsága; Szent Kristóf holttestének elszállítása. Padova, Eremitani templom, Ovetari kápolna

nézőpont — úgyszólván az aranyháttér realista megfelelőjeként — a szentek elkülönült, fennkölt létét érzékelteti.

A mártíromság előtti percek a dráma csúcspontját képezik. Mantegna az alulnézet kínálja formai lehetőségek kihasználásával, a kifejezésben is rendkívüli intenzitásig jut el. Hasonlítsuk össze a diadalív-motívumot az Elítélésen és ezen a freskón. A diadalívet ott szembenézetből láttuk és kulisszaszerűen határolja a teret. Most fölénk tornyosul, súlyos dongaboltozatával ránk nehezedik, fenyegető erővé vált. Ha az előbb a római birodalom jelképe volt általában, akkor most konkrétan az elbizakodott hatalom, az önpusztító gőg, a hübrisz szimbóluma. És hogy ez nem utólagos moralizáló belemagyarázás, hanem Mantegna művészi szándéka, azt a Kivégzés háttere is bizonyítja: a kopár hegyoldal az elhagyott romokkal világos utalás a hatalom mulandóságára, hívságára.

Az alulnézet következménye az architektonikus elemek hirtelen meredek rövidülése is, ami a kifejezésben hasonló, a drámai hatást élező szerepet tölt be, mint a jobboldali házsornál a középső, toronyszerű épület ferdén történő, hangsúlyos kiugratása. Az enyészpont pontosan a pajzsos őrt álló katona tengelyébe került, elhelyezése tehát excentrikus, amit a kompozicionális gyújtópontként ható katona figurája tesz világosan leolvashatóvá.

*Szent Kristóf mártíromsága és Szent Kristóf holttestének elszállítása (40. kép)*

Mantegna időrendben utolsó munkáin az Ovetari kápolnában térképész, architektónikus környezet, illetve perspektíva szempontjából a Szent Jakab ciklus freskóihoz képest három újdonságot figyelhetünk meg. Az elsőt abban határozhatjuk meg, hogy a két jelenet azonos térben játszódik, amivel azok nemcsak térbeli, hanem dekoratív egységet is nyernek.

A második újszerű vonás az, hogy Mantegna a térelemekből az eddigieknél változatosabb, sokrétűbb, gazdagabb összképet alakít ki. Ezt a komplex tér-

képzést az elő-, közép-, és háttérre való tagolással, illetve a mélységszintek könnyed összekapcsolásával éri el.

Harmadik újdonságként a perspektíva egyetlen motívumra történő hangsúlyos koncentrációját, az egy alakra alkalmazott erős rövidülést, az óriás Szent Kristóf jeltestének ilyen módon történő ábrázolását említjük.

A két jelenet egységesítése egy térben megfelelő a San Zeno oltárnál is alkalmazott művészi módszernek. Ott úgy szüntette meg az alakoknak a triptichon formából adódó elkülönülését, hogy ugyanakkor a háromrészes oltár formát meg is tartotta: a faragott keretet a három oltártáblát átfogó pillércsarnok részévé tette.

A Szent Kristóf jelenetek változatos, kötetlen térképzése, a lazább csoportfűzés, a korabeli olasz város épületeinek és kortárs személyiségek jelenléte, egyáltalán a rómaiságra utaló motívumok kevésbé jelentős szerepe, az imperiumot idéző ünnepélyes, szigorú hangvétel hiánya néhány kutatót arra indított, hogy ezeknek a freskóknak a készülési idejét a Szent Jakab freskók elé tegye, vagy legalábbis azok valamelyikével nagyjából egyidejűnek tekintse.<sup>14</sup> Arra hívatkoztak, hogy a Kristóf jelenetek közvetlenebb, mindenféle doktrinárségtől távol álló felfogása, a Padovában dolgozó toszkán mesterek hatásának tudható be, ez a hatás pedig pályája elején érthette legerősebben Mantegnát. Csakhogy ez a feltételezés nem csupán a freskóciklusra vonatkozó fizetési dokumentumoknak mond ellent, és nem csak Vasari és Scardeone egybehangzó tudósítását tekintti merő kitalálásnak.<sup>15</sup> Nem veszi figyelembe Mantegnának azt a tudatos alkotómódszerét sem, amellyel minden egyes új feladatot új eszközökkel igyekezett megoldani. Ha viszont ebből indulunk ki, akkor belátjuk, hogy még csak nem is arról van szó, hogy Mantegna ebben a későbbi periódusban elveszítette volna érdeklődését és lelkesedését az antikvitás iránt.<sup>16</sup> Egyszerűen számolt a Kristóf legendának a Jakab legendától alapvetően eltérő jellegével. Szent Jakab apostol ugyanis méltóságban kétségkívül sokkal magasabban áll a szentek ranglistáján mint Kristóf. Kristóf története tele van tisztán mesés-fantasztikus elemekkel — elég ha most csak óriás mivoltára utalunk — ami már a XV. századtól kezdve fenntartásokat keltett tiszteletével szemben.<sup>17</sup> Kristóf „alacsonyabb” rangjának tudata feltétlenül közrejátszott a színtér megválasztásában. A két legenda jeleneteinek környezetében megmutatkozó különbség Vitruvius meghatározását idézi emlékezetünkbe a tragikus, illetve komikus színpadképéről. Eszerint a tragédiák színpadképén fejedelmi környezetet kell ábrázolni oszlopokkal, díszes orozatokkal, szobrokkal, míg a komédia színpadképén egyszerű polgárházak szerepeltetése a helyénvaló. A kialakuló reneszánsz színház is ezt az elképzelést vette alapul a színpadképek megformálásánál, amint az Sebastiano Serlionak már a XVI. század közepén írt traktátusából világosan kiderül.<sup>18</sup> Az összefüggés a reneszánsz színpadkép és Mantegna helyszínválasz-

<sup>14</sup> C. Ragghianti: Casa Vitaliani. La Critica d'Arte, 1937. 243–250. o. N. Garavaglia: i. mű, 88–92. o.

<sup>15</sup> A fizetési dokumentumokról: G. Paccagnini: Cronologia della Cappella Ovetari. In: Arte pensiero e cultura a Mantova . . . Firenze 1965, 77–85. o.; Vasari és Scardeone erre vonatkozó tudósítását idézi: S. Bettini–L. Puppi: La Chiesa degli Eremitani a Padova. Vicenza, 1970. 92–93. o.

<sup>16</sup> S. Bettini–L. Puppi: id. mű, 92. o.; G. Fiocco: id. mű; 89. o.

<sup>17</sup> H. Aurenhammer: Lexikon der christlichen Ikonographie. Band I., Wien, 1959–1967. 439. o.

<sup>18</sup> R. Krautheimer: The Tragic and Comic scene of the Renaissance. Gazette des Beaux-Arts, 1948. 327–346. o.



tása között persze nem feltétlenül közvetlen, de a különbségtétel alapjául mindkét esetben ugyanaz az elképzelés szolgált. Végső soron — noha a mártíromság témája ezt kizárni látszik — még a komikum sem állt távol a két Szent Kristóf jelenettől: a hatalmas holttest cipelése — mellette groteszk összehasonlításként a csak másolatokon látható kisgyerek — önmagában humoros ízű. De nem ment a komikumtól a másik epizód sem, ahol a katonák zavartan nézelődnek a Kristófnak szánt, de a kivégzést néző király szemébe fűrődő, eltévedt nyílvevessző után.

A halott Szent Kristóf merész rövidülésben történő ábrázolása több tartalmi következménnyel jár. Az extrém, szokatlan beállításnak mindenekelőtt figyelemkeltő hatása van, a formai hangsúly a figurát tartalmi középponttá avatja.<sup>19</sup> Másodsor — mint ezt már a „Szent Jakab útban a vesztőhelyre” alulnézeti kompozíciójánál is elmondhattuk — Mantegna saját virtuóz tudásáról tesz tanúbizonyságot. Harmadszor, a rövidülés a gigászi test megjelenésének eleve meglepő-fantasztikus hatását még tovább fokozza. És végül negyedszer, a halál által ledöntött test tehetetlenségét, a szó szoros értelmében vett földhözköttetését érzékelteti.

Ez utóbbi tartalmi vonás még erőteljesebben jelentkezik a Brera Halott Krisztusán, ahol a könnyörtelen naturalizmus és az erős rövidülés együttesen váltja ki a megdöbbentő hatást.<sup>20</sup> A halál ábrázolásában a rövidülés sajátos értelmet kap. A perspektíva törvényszerűségei földi, természeti, emberi törvények, kiterjesztésük Krisztusra végletes profanizálással egyenlő: Krisztus is e törvényeknek alávetett ember. Értelmezésünk mellett szólnak azok a quattrocento festészetéből meríthető példák, amikor az isteni fenséget éppen e kötöttségek alól való kiszabadítás jelzi. Masaccio Szentháromság freskóján az alulnézetből adódó rövidülést csak a mellékalakokra alkalmazta. Krisztus és Atyaisten ugyanakkor szembenézetből jelennek meg. A hasonló megoldásra felsorolható további példák között van Mantegna Trivulzio Madonnája is.<sup>21</sup>

Talán ezzel a rövid áttekintéssel is sikerült megmutatnunk, hogy a perspektíva formaeszközének mind tökéletesebb, mind virtuózabb felhasználása, milyen új tartalmak, új módon való megfogalmazását tette lehetővé Mantegna számára.

<sup>19</sup> M. Baxandall: i. mű, 143–145. o.

<sup>20</sup> A quadratura eljárás alkalmazásáról a Halott Krisztusnál, lásd: E. Battisti: Mantegna come prospettico. Arte Lombarda, 1971. 103. o.

<sup>21</sup> J. White: id. mű, 152, 196, 197. o.

