

Wilde János

MICHELANGELO TANULMÁNYRAJZA EGY ANTIK MINTA NYOMÁN¹

A Casa Buonarrotiban őrzött, férfi hátaktot ábrázoló nagyméretű tollrajzról² ez idáig általánosan elfogadott bizonyosságnak számított, hogy élő modelltől készült tanulmány, amely a *Fürdőző katonák* kartonjának egyik alakját ábrázolja.³ A tanulmányrajz azonban valójában egy antik plasztikára vezethető vissza.

A minta egy – Herkules tetteit ábrázoló – késő római szarkofág-reliefen szereplő alak volt. Ennek a domborműnek két, egymástól enyhén eltérő példáját ismerjük, a 3. századra jellemzően már mindkettő sorozatban előállított darab.⁴ Az ősmodell

¹ A bécsi Österreichisches Museumban 1932. február 18-án tartott előadás. Nyomtatásban megjelent: Johann Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932/1934 (1934). 41–64.

² Inv. Nr. 216 (73); 41,1 x 28,6 cm. Vékony, megsárgult papír, vízjel nélkül; a bal felső sarka betoldva, a jobb szélén (ahogy a hátoldalon látszik) a toldás régi; középen keresztirányban egy vállrész ábrázolásának nyomai. Egy lágysz-előrajz alig kivehető nyomai (bal váll, a lábszár belső kontúrja), egyébként barnás tinta. A rajzot nedvesség károsította, mégpedig éppen azokon a helyeken, amelyek a plasztikus összenyomás szempontjából meghatározók: a hát alsó felén, a combon, különösképpen a tövénél, a bokánál és a lábfejnél; ezeken a helyeken a vonalháló elhalványult és elmosódott. Michelangelo több összehajtott lapot és az így keletkezett ív elülső oldalán (a rajz felső részének hátoldala, az írás áttetszik!) egy különféle változatokat tartalmazó „ricordo”. A Milanesi által átnézett szöveg a következő: A di 24 di settenbre 1528 venne Lionardo lo mio nipote a stare in casa mia a Firenze (1528. szeptember 24. napján Lionardo, az unokaöcsém jött lakni firenzei házámba); alatta változatok az unokaöcs ábrázolásához az október 10. és 30. közötti időszakból.

³ Bernard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*. Amplified ed. I–III. Chicago, 1938. Nr. 1418. és I.: 175. sk.; Karl Frey: *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*. I–III. Berlin, 1909–1911. Nr. 26.; Henry Thode: *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*. I–III. Berlin, 1908–1913. Nr. 65. és III.: 189., I.: 102.; Adolf von Beckerath: Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im königl. Kupferstichkabinett in Berlin. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 28. 1905. 113.; Wilhelm Köhler: Michelangelos Schlachtkarton. *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission*, 1. 1907. 165.; Frey, aki a lapot (akárcsak a többiek) modelltanulmánynak tartja és a cinquecento első éveire datálja, nem lát okot arra, hogy a rajzot közvetlen összefüggésbe hozza a csatakartonnal. Tolnai Károly (*Thieme-Becker Allgemeines Künstlerlexikon*. XXIV. Leipzig, 1930. 517.) az 1505 körüli évekre datálja.

⁴ A lateráni töredék (Carl Robert: *Die antiken Sarkophagreliefs*. III/1. Berlin, 1897. 30. tábla, 111.) a korábbi és jobb állapotban levő példány (1. és 3. kép). A másik példány (Robert 1897. i. m. III/1 29. tábla, 103.), egy szarkofág teljes elülső lapja, jelenleg a therma múzeumban található (Nr. 87b).

feltehetőleg avatott művészkez munkája lehetett, mivel a motívumok a plasztikai lelemény gazdagságáról tanúskodnak, így például az érdeklődésünkre számot tartó figura a relief középső részén. Szembeötlő rajta a test két felének erőteljes kontraszthatása. Jobb oldalát a mozdulat egysége uralja, a törzs és a végtagok között, a saroktól a könyökig egyetlen vonal vezet, amely, akár egy íj, ki van feszítve. A test bal oldala, amely részben belevész a relief alapjába, mozgalmas kontraposzt ábrázolású, a lábfej erőteljesen kilép, a váll és a kar hátramarad. Ez rendkívüli mélységet kölcsönöz a tiszta oldalnézetnek, az alak olyan benyomást kelt, mintha elfordulna. Ezek a formai sajátosságok ferdén balról szemlélve, tehát amikor a figura hátát látjuk, még erősebben jutnak érvényre: a jobb oldal sziluettje lineárisan teljesen zárt, az összhatás egészét tekintve az elfordulás válik meghatározóvá.

Michelangelo rajza ezt a nézetet adja vissza. A rajzon és a domborművön megjelenő plasztikus forma azonosságához nem férhet kétség. Ezt a tényt adottként kell elfogadnunk, jóllehet hasonló esetről Michelangelónál eddig nem volt tudomásunk. Konkrét mintáját nem ismerjük, mivel a képen látható szarkofágtöredéket csak a 19. században találták meg, a másik példányt pedig először Winckelmann említi 1760-ban. A figura viszont (ellenkező irányba néző változatban) megtalálható a vatikáni Belvedere *Achilles és Penthesilea* szarkofágján is,⁵ amelynek nyomán már Giulio Romano készített rajzot; az a körülmény, hogy a motívumot egy érem hátlapján Francesco di Giorgio használta,⁶ amellet szól, hogy ez az antik lelemény Közép-Itáliában már Michelangelo előtt ismert volt.

Ha tüzetesebben megvizsgáljuk a rajzot, felfedezzük, hogy ezen is vannak olyan jegyek, amelyek, még az említett összefüggés ismerete nélkül is, óhatatlanul plasztikai mintára utalnak. A figura testtartása nem egy beállított modellé, nincs benne semmi statikus, a természetellenesen behajlított jobb láb mintegy lebeg, a balt nem lehet úgy kiegészíteni, hogy az biztos támaszt adjon az alaknak. Michelangelo modelltanulmányai nem ilyenek. De a technika is más. A belső formák nincsenek lehatárolva, fokozatosan mennek át egymásba, a legkiugróbb helyeknek egészen finom vonalkázás ad ragyogást, mintha a megformált anyag márvány volna. Hogy a minta magasdombormű lehetett, az valószínűsíti, hogy a bal kar és a bal comb belevész az alapba, és hogy a jobb láb a relief alapjához tér vissza. A rajzot a kutatók teljesen egybehangzóan és kétségkívül helyesen 1505-re datálják. Ebben az időszakban ennyire erősen megnyújtott arányok nem bizonyíthatók Michelangelónál. A karcsúság, továbbá bizonyos eltérések az anatómiai szempontból helyestől, végül a kis kerek fej és a sejtetett fejpánt bizonyítja a konkrét kapcsolatot a késő római szarkofág alakjával.

Mármost ha e kapcsolat szempontjából vesszük szemügyre a rajzot, akkor megállapíthatunk különbségeket. Michelangelo a mintához képest a következő változtatásokat hajtja végre: 1. A fő motívum, a zárt, íjszerűen megfeszített jobb oldali

⁵ Walter Amelung: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. I-II. Berlin, 1903. II.: 120. skk. és 13. tábla.

⁶ Vö. George Francis Hill: *Corpus of Italian Medals*. I-II. London, 1930. Nr. 307.

körvonal maradéktalan érvényesülése érdekében – ezt a vastag vonal ismételt meghúzása biztosítja – visszahajlított alkar, amely e sziluett vonalát a reliefen hirtelen megszakítja, itt hiányzik. A nézőpont enyhén eltolódik, a hát gyakorlatilag balról, teljes szélességében látszik, a lábszár valamivel kevésbé balról és felülnézetben, a lábfej előlről profilban látható. 2. Az egyes formákat az eleven modell révén szerzett tapasztalatok gazdagítják, teljes plaszticitásban jelennek meg. Hasonlítsuk csak össze a váll részeit és a nyakat! 3. Az izomzat át van stilizálva, egy olyan formastruktúra jön létre, amelyben semmiféle antik jelleg nincs, sokkal inkább Jacopo della Quercia formavilágának szellemében értelmezett késő gótikus reminiscenciákat idéz.

Hogy ez a figura milyen erősen megragadta Michelangelo figyelmét, azt az a körülmény mutatja, hogy az alakot fő nézetében, azaz tiszta profilban is megrajzolta. Ez a második lap nem maradt ránk; azt, hogy létezett egyáltalán, Michelangelo tanítványainak a művei bizonyítják, amelyekben feldolgozták ezt a motívumot. Így például a római S. Giovanni decollato oratóriumában látható *Krisztus megkeresztelkedése* freskó, amelyet 1541-ben festett Jacopino del Conte.⁷ A festő, aki eredetileg Sarto tanítványa volt, a harmincas évek elején, nagyjából Michelangelóval egy időben érkezett Rómába; korai művei hemzsegnek a kölcsönzött michelangelói alakoktól.⁸ Az ifjúkori barát, Bugiardini mellett ő az egyetlen olyan művész, akinek a mester modellt ült egy portréhoz;⁹ ez az a szép portré, amelyet a Palazzo Pittiben lehet látni. Egy másik mű, amelyhez a rajzot körülbelül ugyanabban az időben használták fel, egy névtelen Michelangelo tanítvány alkotása, a *Krisztus megkorbácsolása* a Pradóban.¹⁰ Hogy a festő korántsem közvetlenül a szarkofág-figura alapján dolgozott, azt az azonos principium stilisationis bizonyítja, amely még az ábrázolás bizonyos merevsége és esetlensége ellenére is egyértelműen felismerhető. Azonkívül valószínű, hogy e kép két másik figurájának is Michelangelo rajzai szolgálnak alapul, a középső alakhoz vélhetően egy elveszett vázlat Gyula pápa síremlékének egyik rabszolga figurájához. A szarkofág-figura oldalnézetére vezethető vissza még Leone Leoni azon nevezetes ezüstérmének hátlapja, amelynek előlapján a mester portréja látható.¹¹ Vasari szerint erről a versón szereplő ábrázolásról Michelangelo maga rendelkezett.¹² De a figura nézete is Michelangelo átdolgozásában épült be az itáliai manierizmus formakincsébe; mindjárt az imént említett

⁷ Vö. Hermann Voss: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin, 1920. I.: 41. kép.

⁸ Figyelemre méltó például a Bargello márvány Apolló ábrázolása az ugyanazon oratóriumban található *Angyal üdvözlés Zakariásnak* falképen, amelyet Voss (i. m. 140.) az 1535 körüli évekre datált (Phot. Min. d. Pubbl. Istr. 2306). A tegez és a nyíl itt azt bizonyítják, hogy a kortársak a figurát ténylegesen Apollóként fogták fel.

⁹ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. I-II. Apparate vers. von Karl Frey. München, 1923–1930. 233.

¹⁰ Nr. 57; fa, 99 x 71 cm (a 4. képen a festmény felső részének egyötöde hiányzik).

¹¹ Vö. Ernst Steinmann: *Die Porträt Darstellungen des Michelangelo*. Berlin, 1913. 50. tábla.

¹² Vasari i. m. 233.

Jacopino del Conte egy másik, *Keresztelő Szent János születését* ábrázoló művében találkozunk vele.¹³

Mi ragadhatta meg Michelangelót az antikvitás e leleményében? Ha megvizsgáljuk az általa végrehajtott változtatásokat, azt látjuk, hogy csak a különleges mozgásmotívum volt az, aminek plasztikai értékét még egy kézműves szintű másolat álcájában is felismerte. Ezt a tényt le kell szögeznünk, ha ennek a kölcsönzésnek az értelmét és értékét felderítendő, előtörténetét a mester ifjúkori műveiben keressük.¹⁴

A legkorábbi ránk maradt tanúságok Michelangelo művészetéről Giotto és Masaccio freskói nyomán készült tanulmányrajzok.¹⁵ Ezek abban az időben születtek, amikor Michelangelo, miután egy évet töltött Ghirlandaio műhelyében – ekkor volt tizennégy éves –, a szabad szobrásziskola növendékeként a San Marco kertben élt. Erről az időszakról mondta idős korában, hogy akkoriban egész Firenze az ő iskolája volt. Ízig-vérig újkori jelenség, hogy a művész kilép a tradíció biztos kötelékéből, és szabadon szemeli ki magának mestereit. A minták megválasztása árulkodik a fiatal Michelangelo felfogásáról. Az egyik ilyen Masaccio, aki 1425 körül egy figyelemre méltó „protoklasszika” megteremtője, a másik pedig az ő stílusának fő forrása, a késői Giotto. A fiatal művész meghatározó élménye azonban Masaccio, a Sta Croce freskóit is Masaccio szemével látja. Az F1 jelzésű tanulmányrajzán észrevehető, hogy az ábrázolt figura súlyosabb és masszívabb, szilárdabban áll a lábán (jellemző az álló alak bal lábfejenél található pentimento, amely a minta tudatos korrekciójának tekinthető!), s ezáltal a test világosabb tagolású, a redők esése természetes, a nehézkedést követi. A lényeg, az arányoknak a hősiesség fokozása és a kifejezésben megmutatkozó csaknem zord komolyság teljességgel az ő tulajdona. Ugyanebben a felfogásban ábrázolja Szent Péter alakját Masaccio *Adógaras* freskójából. Minthogy azonban ez a figura maga is csak újrafeldolgozása János evangélista alakjának Giotto Peruzzi-kápolna-beli művéből, a *Drusiana feltámasztásából*, Michelangelo e rajzán a firenzei művészet fejlődésének három fordulópontja tükröződik.

E tanulmányrajzok (több is van belőlük¹⁶) stílusa 1490 körül a legkevésbé sem jelent anakronizmust. Hasonló szintézisre törekvésre és az emberi alak ilyen új felfogására a nyolcvanas években egyébként még Közép-Itáliában is akad példa. Amikor Signorelli a loretoi Sagrestia della Cura egyik freskóján szabadon lemásolja Verrocchio *Tamás* csoportját, ez egyúttal a minta kritikája is, egyszerűbb és kifejezőbb taglejtések, a nyugtalanul meggyúrt drapéria helyett széles, folytonos redők,

¹³ Giulio Bonasone metszete, „Jacobus Florentinus Inventor” jelöléssel (Bartsch XV, 131., Nr. 76.). Az alkotó helyes meghatározása és az a figyelemre méltó feltételezés, hogy eredetileg ez a kompozíció is a S. Giovanni decollato-beli képciklushoz volt szánva, H. Vosstól származik (1920. i. m. 144.).

¹⁴ A következőkre vonatkozóan vö. K. v. Tolnai kiváló áttekintését Michelangelo fiatalkori fejlődéséről a szerző Michelangelo-szócikkében. Tolnai 1930. i. m. 515. skk.

¹⁵ Sajnos nem ismerem azt a tritonról készült szénrajzot, amely a settiganói Buonarroti-ház egyik szobájának a falán található, s amelynek eredetiségéért újabban Tolnai síkra száll (i. m., 515.).

¹⁶ Frey 1919–1911. i. m. 22., 23. (ezekről vö. Johann Wilde *Belvedere*, 11. 1927. 147.) és talán 41.

amelyek a fő irányokat hangsúlyozzák, az egész sziluett monumentális zártsága és itt is megnyújtott arányok és fokozott masszivitás. Vagy egy másik példa: Leonardónak a *Királyok imádása* kompozícióján baloldalt ábrázolt, bő köpenybe burkolt alak Masaccio ugyanolyan értelemben vett újrafeldolgozásának tekinthető, mint Michelangelo rajzai; a legszembetűnőbb ezen a figurán is a kifejezés mély, áhítatos komolysága. Csak éppen Leonardo és Signorelli ezen alkotásai egy lassú fejlődés eredményei. Michelangelo számára a firenzei „protoklasszika” tanulmányozása a kiindulópont, a fundamentum minden későbbihez. Ő egy fiatalabb nemzedék képviselője, akinél ezért a korszerű sokkal radikálisabb formában jelenik meg.

Annak a felfogásnak a kialakulásában, amely a korai tanulmányrajzain mutatkozik meg, kétségtelenül döntő szerepe volt a Medici-féle antik gyűjtemény ismeretének is. Lorenzo Medici humanista elképzelése azonban, hogy antik gyűjteménye alapján neveljen a „jó művészetre” fiatal szobrászokat, Michelangelo esetében közvetlenül nem lehetett termékeny. Eleinte ő is csak a firenzei múlt során felhalmozott *feldolgozott* antikvitásra fogékony. Első ránk maradt plasztikai művén, a tizenöt vagy tizenhat éves korából származó *Lépcsős Madonna* domborművön egyértelműen felismerjük a Giotto és Masaccio nyomán készített tanulmányrajzok eredményeit. Harmadik mintaként még Donatello csatlakozik az előzőkhöz, mégpedig a késő húszas és harmincas évek Donatellója, a Brancacci kardinális nápolyi síremlékén látható *Mária mennybevitele* és a Londonban található *A kulcsok átadása Szent Péternek* alkotója, aki maga is erősen Masaccio befolyása alatt állt. A *Lépcsős Madonna* nemcsak a szélsőséges alulnézetben koncipiált dombormű festői felfogásában és a „rilievo schiacciato” technikai megoldásában támaszkodik Donatellóra, hanem az a mód, ahogyan az idilli motívumok kontrasztáló háttére révén fokozza a fő csoport komolyságát, már szintén megtalálható Donatello londoni reliefjén. Sőt, feltehetően közvetlen összefüggés áll fenn az emitt egymást átkaroló puttók és a Michelangelónál a lépcső tetején megjelenő gyermekpár között. Egyúttal először fedezünk fel Michelangelónál közvetlen antik vonatkozást. Wölfflin hívta fel a figyelmet arra, hogy a Madonna ülésmotívuma és fejtartása a görög sírdomborművek mintáját követi; egy hasonló sztélé töredéke máig megvan a Palazzo Riccardiban.¹⁷ Az összefüggés azonban jószerevével csupán ikonográfiai természetű, mivel a motívum megformálása, sem anya és gyermeke plasztikai egysége, sem a formanyelv nem antik. A testrészek széles felületre vannak szétlapítva, a drapéria redőzete, lágy spirál formájú alakzatokban a szélekre tolódik.

A *Kentaurok csatája*, a tizenhét éves ifjú műve, a humanista nevelés első hozadéka. A mitológiai téma, a kentaurok és lapithák harca Peirithoos menyegzőjén (a biográfus kiemeli, hogy a mű megalkotására a humanista Politianus ajánlotta Michelangelót), valamint a Firenzében újnak számító műfaj egy antik világ teremtésének szándékáról árulkodik. De forma tekintetében az antikvitás itt sem közvetlenül fejt ki megtermékenyítő hatást. Nem véletlen, hogy az ábrázolt alakok egyikénél sem bizonyítható antik előkép. Hekler a rajz bal oldalán megjelenő figurát,

¹⁷ Vö. Tolnai 1930. i. m. 515. sk.

a jobbiban méretes követ tartó ifjú alakját egy hellenisztikus gemmával hozza kapcsolatba.¹⁸ Úgy véljük azonban, hogy ehhez a figurához sem valamely antik mű, hanem egy antik mű feldolgozása, Bertoldo *Bellerophonja* adta az ösztönzést. A *műforma* a római szarkofágdomborművekből vezethető le; Tolnai külön felhívja a figyelmet a Terme di Dioclezianóban található Ludovisi-féle csata-szarkofágra. Külső hasonlóságok valóban fennállnak, így például a figurák elrendezése több szinten, a vezér alakjának kiemelése a középső mező felső részén, az elesettek motívuma az alsó sorban. De Michelangelónál minden, ami művészi szempontból lényeges, más. A domborúsági viszonyok elrendezése nála a mélység szerint történik, a középen ábrázolt hőst jobbról és balról két, kontraposztban megjelenített alak kíséri. A szimmetria úgy van kialakítva, mint Masaccio *Adógaras* freskójának főcsoportjánál. Ami viszont Michelangelo számára fontos, az a világnak mint dinamikus eleven matériának a felfogása és megformálása. Csak test áll rendelkezésére, és csak annyiban, amennyiben az az erőktől telített. Csak az erő *ad formát* a testnek és teszi teljessé. Minden merő feszültség és mozgás, ha pedig ez hiányzik, a matéria összemlik, holt, majdnem formátlan masszává válik. És ahogyan az önmagában álló testet, úgy a csoportot is mozgás hatja át, ugyanakkor azonban a rejtett szimmetria szilárd keretben tartja. Kitöltetlen térmélység, a környezetre nincs utalás, a térbeliség voltaképpen csak egy funkciója a testeknek. Ezért nincs is olyan egységes dombormű-alap, amelyből a figurák kiemelkedhetnének. A kötömb jelenti ennek a mozgalmasságnak a külső határait, a testek belevésődnek a kőbe. Az antikvitással való kapcsolat tehát itt is úgyszólván elméleti, a művészet szférájában nyomban érvényét veszti. A Bertoldo Bargello-beli bronz domborművével való közkeletű párhuzam éppen a lényegi ellentétéről tanúskodik. Bertoldónál egy archeológiai indítatású másolat, emitt egy minden ízében új alkotás, amelyhez az antik minta csak az ösztönzést adta. A *Kentaurok csatája* mindenekelőtt ifjúkori mű, az első megfogalmazása az életprogramnak, amelyet a művész későbbi korszakaiban újra meg újra átdolgoz (a csata-kartonon, az érc kígyót ábrázoló 1530 körül készített vázlaton, az *Utolsó ítélet* főcsoportján), és amelyhez *A kufárok kiűzése a templomból* című legkésőbbi fennmaradt kompozícióvázlatán (Frey 255) csaknem szó szerinti értelemben még egyszer visszatér.

A következő alkotások, egy életnagyságúnál nagyobb méretű Herkules szobor és egy fa feszület, a Magnifico halála után egyedül, minden támogatás nélkül maradt fiatal művész önálló vállalkozásai, nem maradtak fenn. Azután következik a bolognai epizód. Az *Arca di San Domenico* három alakjában egy másfajta formanyelvben folytatódik a csata-relief mozgalmassága. A korábbi eszmények mellé ekkor sorakoznak fel Quercia késői művei, és rövid időre csaknem teljesen bűvkörükbe vonják Michelangelót. Quercianál találja meg Masaccio súlyosságát és tömörségét, tehát ismét egy rokon felfogást, és egy artisztikusan gazdag redőjátékot, amelyben a mozgás maga válik formává, mégpedig igazi szobrászi értelemben. A

¹⁸ Anton Hekler: Michelangelo und die Antike. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7. 1930. 203. és I. 3. tábla.

három figura közül a legérdekesebb, a *Szent Proculus* kis szobra jellemző módon Masaccio, Donatello és Quercia reminiscenciákat mutat: idézi a vámszedő figuráját Masaccio *Adógaras* freskójáról, Donatello *Szent Györgyét az Or San Micheléből* és Ádámot Quercia *Bűnbeeséséből* a San Petronio kapujáról. Az előképeket azonban teljesen összeolvasztja; ez az ókeresztény harcos a Palazzo Vecchio előtt álló *Dávid* egyik elődje.

Michelangelo Firenzébe való visszatérése után készült következő munkája egy azóta elveszett, kisméretű *Giovannino* szobor, amely külsőre is e munkák folytatása lehetett. Minthogy Bolognából való hirtelen eltűnésekor még hiányzott egy *Giovannino* figura az *Arca di San Domenicó*ról, joggal feltételezhetjük, hogy ezt a már megkezdett szobrot vagy a hozzá készült modellt vitte magával Firenzébe. Ezzel egyidejűleg egy alvó *Cupido* figuráján dolgozik, amelyet egy közvetítő kereskedőn keresztül antik darabként adott el Rómába. A Rómában nagy feltűnést keltő eset, amely aztán oka lett Michelangelo áttelepülésének, fényt vet az antikvitás csodálatának divatjára, amely a quattrocento végén hatalmába kerítette a művészet iránt érdeklődő köröket. Időről időre felvetődött az a sejtés, hogy Tintoretto korai művének, a Münchenben őrzött *Vulcanus rajtakapja Vénuszt és Marsot* festménynek *Ámor* figurája ezt az ugyancsak elveszett szobrot ábrázolja. Végül is tudjuk, hogy Tintoretto gyűjtötte a Michelangelo művei nyomán készült reprodukciókat, tehát lehetséges, hogy az akkoriban Mantovában található alvó *Ámor* nyomán készült efféle másolatra is szert tett. A hipotézis alátámasztására megemlíthetnénk, hogy ez a figura még két másik manierista festményen is felbukkan (mégpedig különböző nézetekben), mi több, közülük az egyik Giulio Romano műhelyéből származik,¹⁹ ez pedig nyilvánvaló utalást jelentene Mantovára. Ha a hipotézis helytállónak bizonyul, akkor Michelangelo figurája pusztán másolat volt az antik minta nyomán, ugyanis ebből az *Ámorból* léteznek késő római példányok, sőt még egy olyan, bronzból készült cinquecento változata is van (korábban a Castiglioni gyűjteményben), amely kétségtelenül nem Michelangelóra, hanem az egyik antik darabra megy vissza.²⁰ A figurának mint változtatásokat nem mutató másolatnak azonban témánk szempontjából nem volna jelentősége és megmaradna tisztán életrajzi ténynek, elszigetelt esetnek a művész pályáján.

A források három olyan plasztikai műről tudósítanak, amelyeket Michelangelo öt római éve alatt, az 1496 nyarától 1501 tavaszáig terjedő időszakban alkotott: két, magában álló szoborról és a Szent Péter-beli *Pietà* szoborcsoportjáról. Véleményem szerint a részeg *Bacchus* az a figura, amelyen mindjárt Rómába érkezése után *Ámor* figurájának rászédett vevője, Riario kardinális megbízásából dolgozni kezdett, és amellyel egy év múlva el is készült; a szobrot a kardinális visszautasította. Itt, akárcsak a *Kentaurok csatájánál*, a téma és a műforma is antik. A megbízás, amelyről Michelangelo egy Firenzébe küldött levelében beszámol, egy szoborkertbe szánt mű,

¹⁹ Giulio Romano: Jupiter születése. London, National Gallery Nr. 624; Madonna és gyermek. London, Bridgewater Gallery (Nr. 42?).

²⁰ Leo Planiscig: *Sammlung Camillo Castiglioni, Bronzestatuetten und Geräte*. Wien, 1923. Nr. 20.

amely végső soron azt várja el alkotójától, hogy versenyre keljen az antikokkal. Ezért van a figurának több nézete. A fő nézethez Michelangelo egy háromszög keresztmetszetű tömböt szemelt ki, a formákat pedig úgy rendezi el, hogy a figura mintegy felszólítja a nézőt, hogy jobbról és balról körüljárja. Tisztán technikai szempontból a szobor sokat köszönhet a késő antik szobrászatnak, mindenekelőtt a fúró mesteri használatát, amely Bolognában jelenik meg első ízben Michelangelo szerszámai között. A fej és mellkas lágy modellálása a Hadrianus kori Antinoos típus követéséről árulkodik. Máskülönb a lelemény Michelangelo sajátja; bizonyos megnyugvást mutat a legutóbbi művekhez képest, a természeti formák beható tanulmányozásáról, precíz kivitelezésről tanúskodik.

Hasonló külső jegyeket viselhetett magán az elveszett *Apolló* szobor is, Michelangelo második, Rómában készült munkája, amelyet ugyanannak a polgári mecénásnak a megrendelésére alkotott, aki a *Bacchust* is megszerezte, és aki végül a *Pietra* szólo megbízást közvetítette neki. A *Pietà*, egy zárt csoport, új szakaszt vezet be Michelangelo fejlődésében. A megnyugvás teljes, a fiatal művész maradéktalanul kapcsolódik a kor eszményéhez, ugyanazon a szinten áll, mint az egy nemzedékkel idősebb Leonardo, néhány évig ő a klasszikus stílus legjelentősebb képviselője. Az a majdnem tökéletes azonosság, amely kifejezés és gesztus tekintetében Leonardo *Utolsó vacsorájának* Krisztusa és a *Pietà* csoport Madonnája között áll fenn, az egész művészettörténet egyik legtanulságosabb analógiája.

A márvány *Dávid* Michelangelónak az a műve, amellyel kapcsolatban az antikvitással való összefüggés a leggyakrabban került szóba. Az álló motívum esetében a Herkules szarkofágon látható példákra, a formanyelv tekintetében pedig a Monte Cavallo dioszkurosaira szoktak hivatkozni. Mármost, ami a formanyelvet illeti, elegendő egyetlen részletre utalnunk, hogy megmutassuk, mennyire különbözik a vélt előképektől. Az a mód, ahogyan a *Dávid*nál a nagy mellizmok a törzs sziluettjét átmettik, egyetlen antik műben sem fordul elő. Az álló motívum kétségkívül klasszikus, de a terhet hordozó láb és a terhet nem viselő láb közötti kontrasztnak ezt a túlhangsúlyozását szintén sehol nem találjuk meg az antikvitásban. Ez gótikus jellegzetesség, egy kifejezési elem; a legközelebbi analógiákat a toszkán trecentóban felbukkanó antik hatások szolgáltatják. Ha Duccio *Maestáján* szemügyre vesszük a három *Máriát a sírnál* (ahol hasonló részleteket is látunk, ilyen a súlyosan lecsüngő kéz, ilyenek a magasra szökő szemöldökök közötti mélyen bevéselt keresztirányú redők, sőt még a hasonló kopár, hegyes kőformáció is, mint a *Dávid* szobor posztamentumán), erős lehet a kísértés, hogy itt közvetlen ösztönzést vélelmezzünk. Michelangelo 1501-ben Rómából Firenzébe tartván útközben bizonyíthatóan megállt Sienában, és a mű, amelynek megérkezése után azonnal nekifogott Firenzében, éppen a márvány *Dávid*. Duccio Magdolnájának álló motívuma kétségtelenül szobrászi eredetre vall. Jelen esetben közvetlenül attól a szobrásztól származik, aki maga is a gótika előharcosa Itáliában, műveit mindig az antikok nyomán alkotta: Giovanni Pisano. A sienai dóm homlokzatán a fiatalabb szibilla sok olyan figurához szolgál példaként, amelyek ezt a mozgásmotívumot variálják, és amelyek éppen világosan felismerhető antik lényegük okán nem téveszthetők össze az északi gótika

alkotásaival. Michelangelónak feltehetően a plasztikai gondolat nyerte el a tetszését Duccio kisméretű tábláján.²¹ Az ő szobrának is hasonló a kifejező karaktere, amely véleményünk szerint ezúttal konkrét tartalmi jelentést is magában foglal. A harcós Dávid szilárdan áll a jobb lábán, és leeresztett súlyos karja által a figura ezen az oldalon tömörszerű szilárdságot kap, a test körvonala teljesen zárt. Ezzel szemben a másik oldalon a sziluett fel van lazítva, a test bal oldala, amely az ellenséges világ felé fordul, nyitott. Az ellentétet Michelangelo más alakjainál is megtaláljuk, különösen a Mózes felépítése követi maradéktalanul ezt az elvet. A test jobb és bal oldala közötti különbséget a középkorban teológiailag értelmezték. A „Meditationes vitae Christi” című, még a reneszánsz korában is rendkívül közkedvelt ferences elmélkedésben van egy rész, amely éppen az egyik Dávid zsoltárhoz kapcsolódva, erről a különbségről szól, s amely mintegy Michelangelo Dávidjához szánt magyarázatként olvasható: „Ez Isten kegyelme az Ő szolgálival szemben, [...] hogy az Úr a küzdelem alatt mindenkor a *jobbukon* áll erős oltalmazóként. Amiként Dávid tanúságot tesz az Úrról: [...] Ő a jobbomon áll, hogy ne mozdíthassanak [...] Ő, hogy Te mindig itt vagy a jobbomon, jó Jézus!... Sújtsanak csak le a *bal* oldalamra, kaszabolják le akár, tiporja le, sújtsa porba a gyalázat: készséggel kínálok fel azt, [...] ha Te megmaradsz oltalmazómnak, jobb kezem oltalmazójának.”²² Ha fennáll ilyen tartalmi összefüggés, akkor azt felfoghatjuk a trecentóra való második utalásként.

A közvetlenül ez után alkotott műnek, az 1502-ben készült bronz *Dávid*nak, a megbízás értelmében Donatello Dávid figuráját kellett alapul vennie. A művész nem tartotta magát ehhez a feltételhez. A vázlat mellé itt most nem azzal a szándékkal helyezünk illusztrációként egy korai klasszikát képviselő művet, nevezetesen Peruginónak egy a nyolcvanas évekből való, az Uffiziban őrzött rajzát, mintha bármiféle pragmatikus összefüggést akarnánk megállapítani közöttük, sokkal inkább azért, hogy megmutassuk: a Michelangelo művészi fejlődésének e klasszikus fázisában keletkezett művekhez milyen könnyű analógiákat találni középkori elődeinek művészetéből.

Olykor a két művészi világ – a toszkán és az antik – még egy és ugyanazon műben is összetalálkozik. A Bargello-beli *Madonna tondó* kompozíciójának zárt-ságát és harmóniáját tekintve aligha gondolnánk idegen inspirációkra. A főalak mégis félreismerhetetlenül Quercia egyik leleményére, még hozzá ezúttal egy korai művére, a sienai *Fonte Gaia Prudentia* reliefjére vezethető vissza. Az ülő motívum, a drapéria formáinak lágy kezelése, a redőképzés részletei és a szép késő gótikus arctípus megismétlődik a márványtondóban. Az erősen töredékes kútdombormű jelenlegi

²¹ Egyébként a sienai *Piccolomini-oltár* egykorú kis szobrain jelennek meg ebből a műből vett ruhamotívumok, amelyeknek megformálása azonban teljességgel Michelangelótól származik, segítédek csak az átdolgozásukban működtek közre.

²² Az idézet forrása a Mechitaristen-Congregations-Buchhandlung német fordítása, *Das Leben Christi, erzählt und betrachtet von dem heiligen Bonaventura*. 3. Aufl. Wien, 1856. (1. kiadás 1836). 146. A műről, az 1300-as évekre tehető keletkezéséről és terjedéséről a reneszánsz idején vö. P. Livario Oliger: *Le Meditationes vitae Christi del Pseudo Bonaventura*. Arezzo, 1922. VII/4. és VIII/1.

kiegészítése nem teljesen megfelelő, a sekély fülkét határoló ívet, amely korábban a kompozíció oválisát felülről lezárta, enyhén átmetszi a kerek női fej (épp úgy, mint Michelangelónál). A tondón az anyja ölében fekvő gyermek Jézus motívuma megtalálható egy *Phaedra szarkofágon*, a pisai Camposantóban levő úgynevezett *Contessa Beatrice szarkofágon*. Az összekulcsolt lábnak, a jobb karra támasztott fejnek, az egész testtartásnak hosszú az előtörténete az antikvitásban. Michelangelo ábrázolásán a gyermek lecsüngő bal karja és testéhez szorított keze nem antik, hanem toszkán elem.

Az antikvitásból való átvételek minden eddigi esetben viszonylag jelentéktelen motívumokat érintenek, és ezek tökéletesen új és eredeti művészi egységekbe épülnek be. A késő antik formavilág igazi birtokba vétele csak a Michelangelo klasszikus periódusát lezáró műben, az 1504–1505 telén készített csata-kartonnál történik meg. A művész ekkor már végigjárta az odáig vezető utat. A klasszika megnyugvást hozott, az egyes részek elkülönültek a kompozícióban. A kentaurok csatájának dinamikus egységét egyfajta statikus egység váltotta fel. A mozgás már nem folytonos, mintegy megmerevedett, az egyes motívumok viszonylagos önállóságukat megtartva kapcsolódnak egymáshoz. A magasság és mélység rétegzése sem eredményez semmiféle folytonosságot, a testek itt úgy jelennek meg, mint egy dobozszerű térben. Figyelemre méltó azonban, hogy Michelangelo ezúttal is csak bizonyos mozgásmotívumokat vesz át az antik művekből, a formanyelvet nem. Ezért megfelelőek a művészi szempontból jelentéktelen minták is, Michelangelo a számára érdekes nemes magvat használja fel belőlük.

Az előtérben jobbra látható katona, aki üggyel-bajjal húzza fel a harisnyáját, amint Hekler rámutatott, egy hellén gemmára megy vissza.²³ Eddig senki nem figyelt fel arra, hogy az előrenyomuló alak a jobb szélén az egyik Monte Cavallo-i dioszkuroszi figura feldolgozása. Michelangelóra jellemző a nézet megválasztása, ahogy az antik figura síkszerűen szétterített előlnézetét elfordítja, ebből a nézőpontból, félig hátulról ábrázolhatóvá válik a mozdulat egységes, valamennyi végtag pozícióját meghatározó lendülete. Michelangelo úgy rendezi el a formákat, hogy a jobb kar és a jobb váll egyforma távolságba kerüljön, így a mozdulat lecseng, ugyanakkor a kép belseje felé fordított fejjel új kontraszt jön létre. Donatello, aki a Bargello-beli *Keresztrefeszítés* domborművén ugyanebben a nézetben ábrázolta az antik figurát, ezt a Michelangelóra jellemző változtatást nem hajtotta végre.

Valószínű, hogy ebben az időben keletkezhetett az a kiindulópontunkul szolgáló rajz is, amely egy szarkofág-figura nyomán készült, ezt az imént feltárt összefüggések ismerete nélkül is minden kutató így feltételezte. A rajz lényegi rokonságot mutat a csata-karton dioszkuroszi figurájának másolatával; a minta megválasztása és a rajta végrehajtott változtatások mindkét esetben ugyanebbe az irányba mutatnak. Még az is lehetséges, hogy a kartonhoz ezt a rajzot is felhasználta a művész. Olybá tűnik, hogy a mű megismerésében fő forrásunkként szolgáló, Holkham Hallban őrzött Bastiano da Sangallo-féle másolat nem teljes. Baloldalt, ahol a sziklák állnak, az

²³ Hekler 1930. i. m. 207. és I. 7/8. tábla.

eredetin valószínűleg még további alakoknak kellene szerepelniük.²⁴ A második forrás, egy nyilvánvalóan emlékeztetőből rajzolt hevenyészett, késői másolat, amelyet az Uffizi őriz (Thode 208). Ezen a kompozíció láthatólag ki van egészítve, többek között egy olyan alakkal, amely a szarkofág-figura mozgásmotívumát mutatja.

Ebben az időben, 1505 körül a tetőfokára hág Michelangelo érdeklődése az antikvitás iránt. A Gyula pápa síremlékéhez készített első terv, amelyet közvetlenül a csata-karton után vetett papírra, csupán az antikvitás eszme- és formavilágából érthető. Ez a fajta mauzóleum korábban teljesen ismeretlen volt az itáliai művészetben, a tervek szerint a szarkofág ennek az ovális alaprajzú belső terébe került volna. A külső architektúra diadalív homlokzatra emlékeztetett, a szobrászi dekoráció elemei a római győzelmi plasztikából származtak.²⁵ A részletek túl messzire vezetnének. Jellemző, hogy a terv ebben a formában még az érett reneszánsz kori Rómában is megvalósíthatatlannak bizonyult, 1513 után pedig keresztény tartalommal kellett megtölteni.

Erre az időszakra esett a *Laokoón* szoborcsoport megtalálása, amint ez Michelangelo életrajzából is ismeretes, és ugyanebben az időszakban használta fel Grünwald megállapítása szerint firenzei *Máté* szobrán a Pasquinót.²⁶ Első ízben fordul elő, hogy a művész számára antik *forma* válik meghatározóvá. A szobor tartalmaz növekményt, a torzónak egyfajta továbbgondolását, de a görög művész szándékától teljesen eltérő, más irányban. És az újonnan létrejött egység ismét a legszorosabb kapcsolatot mutatja a toszkán „protoklasszikával”, Quercia és a fiatal Donatello műveivel, amelyekben újra megjelenik az övbe beakasztott súlyos kéz motívuma is. A kifejezőerő robusztussága már túlmutat a klasszikus korszak műveinek nyugalmán, és egy olyan fejlődés nyitánya, amely a Sixtus-kápolna mennyezetén ábrázolt prófétákhoz vezet.

Egy ugyanekkor készült, a Louvre-ban őrzött rajz, amely egy *Szent Anna harmadmagával* ábrázoláshoz készült vázlat, bizonyítja, művészi fejlődésének ebben az új fázisában (ez váltja fel a klasszikus szakaszt) mennyire fontossá vált ismét Michelangelo számára első tanulmányrajzainak köre, a korai quattrocento és a trecento. A csoport alapgondolata és a Madonna figura motívuma, amelyben Doidalsas guggoló *Aphroditéjével* véltek felfedezni kapcsolatot,²⁷ Giovanni Pisanónak a pistoiai szószéken látható szibilláiból vezethető le. Ahogy az egyik jósnő hirtelen odafordulva az égi sugallat hangjára figyel, úgy változik a fiatal Madonna arca az elmélyült, komoly anya arcává. Tulajdonképpen már nem a mozgásmotívum, hanem a kifejezés gesztusa az, ami lenyűgözte Michelangelót. Hogy a

²⁴ Berenson 1938. i. m. I.: 176. és Köhler 1907. i. m. 165. ezt feltételezte. E hipotézissel fordul szembe újabban Anny E. Popp (*Leonardo da Vinci. Zeichnungen*. München, 1928. 48.).

²⁵ Vö. Emanuel Löwy: Stein und Erz in der statuarischen Kunst. *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1913. 27. sk., és Werner Weisbach: *Trionfi*. Berlin, 1919. 109. skk.

²⁶ Alois Grünwald: Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 27. 1907/1909. 130. sk. és 27. tábla.

²⁷ Hekler 1930. i. m. 219.

azoknak a történelmi jeleneteknek a közvetlen közelében található, amelyek a teremtés lényegi történést és annak bukását ábrázolják. Míg ezek a képek átgondoltan a térnek egy magasabb szférájába vannak helyezve, az ifjak (épp úgy, ahogy a próféták és szibillák, a misztikus istenélmény fő alakjai) a kápolna térének szférájában jelennek meg. Úgy véljük, ezek az alakok a maguk tökéletességében a szépet testesítik meg, azaz platonikus felfogás szerint az isteninek, hogy Marsilio Ficino szavával éljünk,³³ egy édes közösség „dulcis vitae communio” eszméjének földi megjelenési formáját képviselik. A konkrét kapcsolat az antikvitással tehát éppen e figuratípus esetében lep meg bennünket a legkevésbé.

Az antik vonatkozásoknál jóval több példáját találjuk a mennyezetben is a korai quattrocento és a trecento művészetével való kapcsolatnak. Ráadásul ezek nem csupán figurális és kompozicionális motívumok átvételében merülnek ki. Az a sajátos, olyannyira anakronisztikusnak ható téralakítás és elbeszélés mód, amely például *Hámán történetében* mutatkozik meg, maradéktalanul levezethető a művésznek a trecento iránti mély vonzódásából; ellenpéldaként szolgálhat Giotto Peruzzi-kápolna-beli műve, a *Keresztelő Szent János születése és névadása*. Michelangelo művészi mondandója viszont olyannyira önálló és új, hogy az efféle összefüggéseket, amelyek a történész számára fontosak lehetnek, majdnem erőltetetten kell a művekbe beleláttni.

Hogy milyen nagy lehet a távolság az inspiráció forrása és a feldolgozás között, arra már csak két (hitünk szerint kétségbevonhatatlan) példát szeretnénk megemlíteni, és ezzel le is zárnánk ezt az inkább negatív eredményt hozó példasort Michelangelónak az antikvitáshoz fűződő, gyakran említett kapcsolatáról. Az *Ádám teremtésén* megjelenő Atyaisten lebegő alakjához azok a Viktória figurák adták az inspirációt, amelyeket a római diadalíveken a sarkok kitöltésére szoktak alkalmazni. A Krisztus őseinek a mennyezet alatti lunettákban ábrázolt egyik legpazarabb alakjához a Septimius Severus diadalívéről való folyamatosan szolgáltatott grafikai vázat. Noénak ezek a leszármazottai, a tökéletes bűnösségnek, annak az emberiségnek a képviselői, amely saját erejéből már nem találja az Istenhez vezető utat, a földi élet testi és lelki nyomorúságának foglyaiként, tartalmi szempontból a legszélsőségesebb ellentétei az antik természeti istenségek szimbolizálta földi lét dicsőítésének. Ugyanígy az a várandós fiatalasszony is, aki gyámoltalan és elhagyott, tompa létének értelmét fel nem fogván.

Mit jelentett tehát az antikvitas a fiatal Michelangelónak? Nem a kiindulópont volt számára, hanem csupán a művészet egy idegen világa, amelyet nagyra tartott, és amely alkalomról alkalomra olyan anyaggal látta el, amelynek segítségével könnyebben valósította meg művészi szándékait. Ez a világ nem közvetlenül nyílt meg számára, hanem a firenzei múlt művészetének kerülőútján, a trecento és a quattrocento korában feldolgozott antikvitáson keresztül. Amikor a fiatal Michelangelo közvetlenül az antikvitas felé fordult, akkor ezt teljesen konkrét szempontok alapján tette. Kizárólag a késő korból választott emlékeket, és lényegében

³³ Vö. Hettner 1879. i. m., 178.

forrás Giovanni Pisano volt, azt nemcsak olyan részlethasonlóságok bizonyítják, mint például a fátýollal keretezett fej vagy a jobb kar tartása, hanem az a tény is, hogy késői *Angyalí üdvözet* rajzán Michelangelo ugyanezt a csoportot alkotta újra (F.259), és ezúttal az angyal alakját változatlanul átvette.

Végül vessünk még egy pillantást a Sixtus-kápolna mennyezeti festményeire! Ezekben jelennek meg először a maguk teljességében Michelangelo eszményei, ezekben valósul meg művészi gondolatvilágának fenomenológiája, amelyben a biogenetika alaptörvénye értelmében ifjúkori fejlődésének stádiumai még egyszer megisméltódnak, az egészen korai Masaccio hatás a *Kentaurok csatájának* mozgalmasságában, azután a klasszikus, majd végül a *Máté* szobor kifejezéssel telített fázisa. Jelen összefüggésünk szempontjából az a fontos, hogy a keresztény ikonográfiai program tematikájában kibontakozó festmények tulajdonképpeni művészi tartalma a kor firenzei filozófiájának szellemében értett újplatonikus megfontolásokból táplálkozik. Hermann Hettner erre több mint fél évszázaddal ezelőtt mutatott rá, véleményünk szerint meggyőzően,²⁸ fejtegetései egyes részleteiben kiegészíthetők és korrigálhatók ugyan (mint ahogy ezt Karl von Tolnai éppen a legfontosabb pontokon meg is tette),²⁹ lényegében azonban helyénvalónak bizonyultak. Itt most nincs módunk ennek behatóbb taglására; talán sikerül majd bebizonyítani, hogy a Sixtus-kápolna mennyezeti freskója olyan műalkotás, amelyben a humanizmus művészileg produktívvá vált. Ezt a gigantikus alkotást ez a tény kapcsolja össze a legmélyebben az antikvitással. Formai összefüggéseket részint okkal, részint alaptalanul állapítottak meg a festett architektúra és az egyes ignudo figurák között; e kapcsolatok közül a legdöntőbb, a Joel balján ábrázolt ignudo rokonsága egy a bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött gemmával, téves következtetéshez szolgáltatott alapot.³⁰ Kris és Eichler szerint ugyanis a gemma nem antik eredetű, hanem később keletkezett, mint a freskó.³¹ Egy példa, amelyre Panofsky hívta fel a figyelmet,³² a *Máté* szobornál felhasznált *Pasquino* torzóval való kapcsolathoz kínál pontos analógiát. Ahogy emitt a *Pasquinót*, úgy egészíti ki Michelangelo a Jeremiás fölött balra látható ignudón azt a Belvedere-beli torzót, amely Vasari szerint a művész kedvenc antik darabja volt. Ezáltal ismét valami teljesen új minőség jött létre, mégpedig abban a felfogásban, amelynek jegyében Michelangelo kitalálta a mennyezeten megjelenő figuratípusokat. A ruhátlan ifjak nem tekinthetők merő dekoratív kitöltő elemeknek, ellenkezőleg, éppen ők juttatják világosan kifejezésre az egész kompozíció platonikus alap gondolatát. Ezek a figurák

²⁸ Hermann Hettner: *Italienische Studien*. Braunschweig, 1879. 250. skk.

²⁹ Tolnai 1930. i. m. 518.

³⁰ Grünwald 1907/1909. i. m. 133. skk és 7/8. kép.

³¹ Vö. Ernst Kris: *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst der italienischen Renaissance*. I-II. Wien, 1929. I.: 48. sk., itt a szerző a bécsi gemmát Valerio Bellinek tulajdonítja. A tényt már Erwin Panofsky (*Die Michelangelo-Literatur seit 1914. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1. 1921/1922. Buchbesprechungen, 41.: 63. jegyz.) helyesen látta.

³² Panofsky 1921/1922. i. m. 41. és 4/5. kép.

ezekből is csak mozgásmotívumok érdekelték. Ezért a kivitelezés művészi kvalitását csak a legritkább esetben tekintette mérvadónak.

Michelangelo nem volt klasszicista, az antikvitáshoz való viszonya csak egész művészi fejlődésének összefüggésében értelmezhető. Ő maga mondta el a leglényegesebbet erről a kapcsolatról. Egyik barátja mesélt neki (Vasari beszámolója szerint)³⁴ egy művésztől, aki csak antik mesterműveket másolt, mégis azzal dicsekedett, hogy túlszárnyalta a régieket. Amikor a barátja véleményét firtatta, Michelangelo ezt mondta neki: „Chi ua dietro a altri, mai non li passa innanzi, e chi non sa far bene da se, non puo seruirsi bene delle cose d'altri.”³⁵

Schulcz Katalin fordítása

³⁴ Vasari i. m. 263. sk.

³⁵ Aki másokhoz fordul ihletért, nem jut előbbre általuk, aki magától nem tud jót alkotni, a többiektől se kaphat segítséget.