

Wilde János

MICHELANGELO ÉS LEONARDO¹

Mivel úgy volt, hogy egy *post festum* megemlékezést tartunk Leonardo születésnapjáról, a témát is e szerint jelöltük ki: „Michelangelo és Leonardo”. De nem a nagy emberről fogok beszélni. Ehelyett a mester nagyságát tükröző egyik történelmi jelenséget szeretném megvizsgálni a következő kérdésfeltevéssel: Mennyit köszönhetett nagy elődje példájának Michelangelo, akit a sors arra rendelt, hogy a késő cinquecento művészetét alapvetően meghatározza? A történész a *pioni* hajlik rá, hogy úgy vélje, jogos ez a kérdés, és elegendő anyag van a megválaszolására; ugyanakkor óvatosságra intheti a tény, hogy ez esetben egyetlen kortárs sem gondolt arra, hogy az idősebb művész hatással lett volna a fiatalabbra. Michelangelo világa annyira újnak látszott, olyan szuggesztív erővel hatott rájuk, hogy elfeledtette a közelmúltat. Csak egyetlen idevonatkozó tanúságtételt említek: X. Leó pápa Sebastiano festőnek tett megjegyzését Raffaello halála után: „Nézzé csak Raffaellót: amint meglátta Michelangelo munkáit, felhagyott Perugino modorával és az övét utánozta, amilyen hüen csak tudta.” Majd hozzátette: „És akik csak ma dolgoztok, mind tőle tanultatok.” Egyetlen szót sem ejtett Leonardóról. A (művészet)történész Vasari egyik legnagyobb teljesítménye, hogy helyesbítette ezt a nézetet, amikor bámulatos pontossággal meghatározta Leonardo helyét a történelemben. De magának Vasarinak sem jutott eszébe feltenni az általunk felvetett kérdést, s elődje, a Codex Magliabecchianus jegyzeteinek névtelen összeállítója Baccio Bandinelli tekintélyére hivatkozva azt állította, hogy Michelangelo ellenséges érzéseket táplált idősebb kollégája iránt. Márpedig ezeknek az életrajzíróknak a gondolkodásában ez majdhogynem negatív válasszal ér fel.

A fenti történetet persze elvethetjük, mondván: elfogult forrásból származik, és különben sem tartozik a tárgyhoz. Biztosan tudjuk ugyanis, hogy Michelangelo utálta Bramantét, mégis csodálta, és teljes mértékben elismerte művészetét. És ezután rögtön szeretném kijelenteni: nem fogom összehasonlítani a két személyiséget. Céлом behatárolt: néhány esetet szeretnék tárgyalni, amikor valamiféle kapcsolat fedezhető fel kettejük munkája között. Más szavakkal, a művészettörténész rég bevált módján *hatásokat* fogok keresni a szó tágabb értelmében, beleértve a tudatos kritikát és szembenállást. Remélem, a megközelítem és az észrevételeim nem akadályozzák a jelenlévőket abban, hogy gyönyörködjenek a bemutatásra kerülő néhány jól ismert reprodukcióban.

Tagadással kell kezdenem: Michelangelo korai fejlődésében Leonardo munkája nem játszott szerepet. Fiatalemberként, 1482-ben elhagyta Firenzét; Michelangelo

¹ 1952. május 27-én tartott előadás a Courtauld Institute of Art-ban. A szöveg változatlan, de néhány szakirodalmi utalással ki lett egészítve. A fordítás az alábbi publikáció alapján készült: Johannes Wilde: Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95. 1953. 65–77.

ekkor hétéves volt. Az a néhány festmény, amit Leonardo hátrahagyott, a két vezető műhely, Verrocchio és a Pollaiuolo-fivérek műhelyének modorában készült, s csupán kvalitásukban tűnt ki. Ez a modor kevésbé érdekelte Michelangelót: csupán arra hívta fel a figyelmét, hogy milyen fontos az emberi alak lehető legpontosabb tanulmányozása. A fiatal szobrász – aki először intelligens pártfogók támogatásával, majd a saját szakállára dolgozott a San Marco kertjében – magáévá tette ezt a programot. De a mintakép-keresésben a múlt nagyjaihoz, Masaccióhoz és Donatellóhoz fordult, rajtuk keresztül pedig Giottóhoz és Giovanni Pisanóhoz; s e választásában megerősítették az ókori klasszikus példák, amelyeket megismert.

Lorenzo (de Medici) fáradozása, hogy felelevenítse a monumentális plasztika hagyományát Firenzében, nemcsak Michelangelo szobrászatában érte el gyümölcsöt. Ott volt Andrea Sansovino, a legidősebb tanonc Bertoldo „szabadiskolájában” és rajta kívül Torrigiani. De miként az idősebb nemzedékek művészeinek, akik az 1480-as években képesek voltak monumentális alakok mintázására, nekik is el kellett hagyniuk Firenzét Lorenzo Magnifico halála után, hogy külföldön kapjanak megbízást. Akik közülük megmaradtak, azok a 15–16. század fordulóján ismét összegyűltek az újonnan megalakult köztársaságban. Hazatérve nem csalódtak; de Firenze szerencsétlenségére az akkor induló csodálatos kezdeményezések félbeszakadtak Guiliano della Rovere (II. Gyula) pápa művészeti-hatalmi politikája következtében.

Úgy tetszik, Leonardo érkezett elsőként; nagy sikerei a milánói Lodovico Sforza megrendelésére, a herceg zsoldosvezér apjáról mintázott hatalmas lovasszobor agyagmodellje, és az *Utolsó vacsora* híre megelőzték. Vasari elbeszéli, milyen fogadtatásban részesítette szülővárosa. Leonardo alkotta meg ennek az új korszaknak az első nagy szenzációját. Szent Annáról rajzolt kartonját Fra Pietro da Novellara írta le 1501 áprilisában. Michelangelo a következő hónapban tért vissza; nyilván ő is azonnal megnézte a rajzot. Vajon hogyan hatott rá?

A probléma, amelyre Leonardo kartonja klasszikus megoldást adott, ott élt Michelangelo gondolataiban: ez foglalkoztatta a *Pietà* faragásakor, amely az ő első közönségsikerének számított. A szobor összevethető a (ma a londoni National Galleryben látható) Burlington House-beli kartonnal, amely a művészettörténészek többsége szerint megelőzte a firenzei kartont. Ha ez a feltevés helytálló, akkor ez a két munka a két művész egymástól független fejlődésének állomását képviseli, azt a szintet, amelyet hazatérésük előtt külön-külön értek. Magától értetődik, hogy összevessük a kettőt: az egy kis kápolna oltára számára készült szoborcsoportot és az oltárra vagy magánáhitatra szánt festmény teljes méretű kartonját. Mindkettő mély teológiai tartalmat hordozó, de azt pusztán emberi élethelyzetben megragadó ábrázolás; s mint ilyenek, a késő középkor egyházi művészetének témái. Kompozíciójuk az emberi alak újonnan felfedezett jelentőségére épül, ugyanakkor nagyon keveset mutat a természetes környezetből.

A márványcsoport kompozíciója a klasszikus magas dombormű szabályait követi: mint a félovális alap mutatja, egyenletesen domború, legmagasabb pontjai közép-re esnek, és a felszakadó formák sora finoman kijelöl egy függőleges tengelyt. Merev

szimmetria nélküli, frontálisan beállított csoport. A mélyebb rétegek plaszticitása csökken, Krisztus bal karja majdnem lapos domborműként van faragva. Azok, akik oldalról vetettek egy pillantást a szoborra, emlékeznek rá, milyen meglepő hatást kelt a faragás mélységének csökkenése.

Leonardo egyenletes plaszticitású csoportja ferdén helyezkedik el a térben. A szem plasztikus formák három vagy négy párhuzamos sorát követi, amelyek jobbról balra lefelé ereszkednek. Kissé jobb felől kell nézni ezt a kartont, ahelyett, hogy szemből néznénk ahhoz, hogy meglássuk a kompozíció teljes plasztikus és térbeli hatását. A képen elengedhetetlen a táj, mint a tér konkrét megjelenési formája. Két ponton kapcsolat van a környezet és a csoport között: az előtérben lévő kavicsok enyhén hangsúlyozzák a plasztikus formák ferde sorait; Szent Anna felfelé mutató jobb keze, amely megszakítja a csoport sziluettjét, befejezetlenül maradt: formai párhuzamát a háttér sziklái és dombjai alkották volna.

Erőteljes hasonlóság fedezhető fel a típusok között. Ehhez hozzávehetjük a feltűnő analógiát a két mű között: a Szűz bal karjának mozdulatát a *Pietà* és Krisztusét Leonardo *Utolsó vacsoráján*. E mozdulat jelentése, az isteni akarat nyugodt elfogadása nem az ujjak helyzetétől függ, amelyek mai megjelenése mindkét esetben restaurátorok munkája. Ez az analógia mutatja, hogy már e korai szakaszban konszenzus volt arról, hogyan kell kifejezni az érzelmeket a késő reneszánsz ember- és szépségeszményével összhangban.

Ellentét figyelhető meg a drapériák kezelésében. Leonardo a ruharedőket már ekkor az alakok modellálására és a belső vonalvezetés folytonosságának biztosítására használta. Michelangelo összetorlódó redői és mélyen mintázott redőzuhatagai mint független plaszticitású központok korábbi gyakorlatot követnek: a márványfaragók eszköztárához tartoztak, és Verrocchio műhelyének büszkeségei voltak. Vasari leírja, hogyan állították elő mesterségesen ezek modelljeit és adták vissza rajzon. A számtalan ilyen rajz egyikét Leonardo készítette, mielőtt Milánóba ment; az 1480-as években Ghirlandaio műhelyében használták, és Michelangelo bizonyosan ismerte.

Leonardo 1501-es firenzei kartonja tehát ugyanennek az ábrázolásnak azonos méretarányú, új változata volt, egyetlen módosítással: a gyermek Szent Jánost a teológiailag nem kevésbé jelentős Bárányra cserélte. Ez a karton elveszett, és hogy pontosan hogy nézett ki, arra nézvést eltérőek a vélemények; így biztonságosabb az ehhez készült egyik vázlatból kiindulni. Mint látják, a kompozíció elvei nem változtak, de a formák jóval plasztikusabbak, és a ferde elrendezés tisztábban kivehető. A vázlat jelöli, hogy folyóval, híddal és fákkal tarkított táj egészíti ki ezt az elrendezést.

Leonardo új kompozíciójának sikere, úgy tűnik, arra készítette Michelangelót, hogy megkísérelje ugyanezt a témát a maga módján ábrázolni. Saját kompozíciója fejlődésének három állomását ismerjük. Az Ashmolean Museumban őrzött rajz egy vázlatkönyv lapján látható; bizonyíthatóan ezt a vázlatkönyvet használta a hazatérését követő két évben. A rajztechnika alapján köthető Leonardo művészetéhez: a forma ívét részben követő rövid, erős, párhuzamos vonalak nem találhatók meg

Michelangelo korábbi rajzain, viszont Leonardo valamennyi, ebből az időszakból való tollrajz-tanulmányára jellemzőek. Az alakok frontális sorba rendezésekor Michelangelo egy korai firenzei mintát követett (vö. Benozzo Gozzoli képével: Pisa, Museo Civico), de azzal, hogy a középponttól távol helyezte el a gyermek Jézust, feszültséget adott a képnek. A művész a tanulmányt feltehetően egy szoborcsoporthoz szánta, mivel körvonalai zártak, mint a *Pietà* esetében, és nincs szükség a környezet jelzésére: a csoport teljesen elszigetelt. Az erősen fokozott plaszticitás centruma a felső részre helyeződött, ahol a fő pontok az első síkra esnek. Más-különben a karcsú, nyújtott alakok sok közös vonást mutatnak a késő quattrocento eszményeivel. Ez a Szűz típusán is megfigyelhető, a fej gyöngéd mozdulatán és a gyermek játékos mozgásán. Úgy tetszik, Leonardo ösztönző példája összességében segítette a fiatal művésznak világosabban megfogalmazni eszméit.

A Louvre majdnem befejezett tanulmánya két vagy három évvel későbbi. Ugyanazok az eszmék itt mintha még teljesebben jutnának kifejezésre. Az alakok elrendezése még plasztikusabb: Szent Anna és a Szűz negyvenöt fokos szögben helyezkedik el a legelső síkhoz képest, a gyermek pedig derékszögben, hogy érzékelhető legyen a tömb mélysége. Mert ebben az esetben a csoportot kocka alakzatban képzelte el a művész, a kocka határai szinte tapinthatóak. A tömböt sűrűn kitöltő formák mintha párhuzamokba rendeződnének, mint a korábbi kompozíción. A tartalom kifejezése világos; Fra Pietro hasonló kifejezésekkel írta volna le, mint Leonardo kartonját. De itt az alakok hangulata eltérő. Szent Anna elgondolkodó komolysága visszhangra talál a Szűz fejmozdulatában. Meg kell jegyezni, hogy a Szűz egész alakja a trecento két találmányát idézi: ikonográfiailag az alázatos Madonnáét (*Madonna humilitatis*), az alacsonyan ülő, félig térdelő Mária képét, amely Itáliában valószínűleg Simone Martini egyik prototípusára vezethető vissza; a törzs és a fej kifejező mozdulata, a karok helyzete és a fejnek a törzset követő, tulajdonképpen tiszta profilba fordítása pedig Giovanni Pisano egyik szibilláját juttatja eszünkbe a művész pistoiái szószékeről.² Ezek a források kevéssé érdekelték Leonardót.

Újabb mintegy két év kihagyás után Michelangelo elkészítette tondóját Agnolo Doni számára. Úgy vélem, ezt a munkát jogosan tekinthetjük úgy, mint a Szent Anna-csoport koncepciójának utolsó változatát. Egyértelműen a *Szent Anna harmadmagával* ikonográfiai hagyományát követi, nem pedig a *Szent Családot*; és minden kiegészítés – Szent János, aki elsőként tett tanúságot a gyermek istenségéről; a templomi kórus megalapítása, mint a felépítendő ecclesia szimbóluma; a leplekkel játszadozó meztelen ifjak, akik a korai *Lépcsős Madonna* puttóihoz hasonlóan valószínűleg a szent személyek mögé függönyt tartó angyalok leszármazottai – egyaránt jól illik a két témához. De ebben a munkában a formák minősége hangsúlyosabb a tartalomnál. A szinte mesterkéltlen egymásra figyelő három alak szorosan egybefűzött, szilárd egységet képez. De a szigorúan frontális beállítású csoport egyúttal egy kört alkot, s egy olyan tömbből van kialakítva, amelynek mélysége és szélessége szinte

² Ld. Johannes Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932. 60. skk., 18., 19. ábra.

megegyezik. Az embernek az az érzése, hogy a háttérben látható konkáv építészeti forma csak azért került oda, hogy hangsúlyozza a csoport kerek formáját, amely minden környezet nélkül megállná a helyét. A plasztikus középpont itt is a felső részre esik. A kis távolság miatt, ahonnan a képet nézzük, nem érezzük a hirtelen rövidülő tér folytonosságát, és ettől lenyűgöző a plasztikus hatás. Innen visszatekintve a római *Pietà* formavilágára vagy Leonardo egyidejű Burlington House-beli kartonjára, meg kell állapítanunk, hogy néhány éven belül új művészet született.

Am ez nem csupán Michelangelo érdeme. Nem szabad elfelejteni, hogy mire Michelangelo a *Doni Madonnát* megfestette, addigra Leonardo már befejezte a *Harc a zászlóért* kartonját és részben felvitte a falra. Rubens egyik korai rajza a holland Vilma királynő gyűjteményében³ a legjobb fennmaradt példány a karton után készült másolatok közül; Rubens híres Louvre-beli rajza ennek jóval későbbi, szabad változata. Ez a másolat nem minden tekintetben hű az eredetihez; az alakok heroikus felépítése nem a prototípust követi: az Annibale Carracci aktjain átszűrt Michelangelóra vezethetők vissza; a fiatal Rubens abban az időben épp Carracci aktjait tanulmányozta a Galleria Farnesében. A rajz szerkezetét és a többi részletet azonban biztonsággal elfogadhatjuk, ezeket más 16. századi másolatok is megerősítik. Sir Kenneth Clark azt mondta erről a csoportról, hogy „szinte elviselhetetlenül szorosan összekapcsolt és sűrű”, és kimutatta tömörségét;⁴ ugyanakkor mégsem mondható szoborszerűnek abban az értelemben, ahogy Michelangelo csoportja. A művész főként a *chiaroscuro* eszközével modellálja az alakokat; ebből és az átlós elrendezésből adódik a szabad tér mint természetes környezet, miközben a kompozíció alapjául szolgáló nagy hatszög forma harmonikusan rögzíti a csoportot a síkban. Michelangelo csoportja „festett szobor”, és mint márványalakjai és -csoportjai, egynézetű: szigorúan frontális beállítású plasztika. Véleményem szerint ez a felfogás ugyanabból a művészi formából ered, ahonnan a művész a monumentalitás eszményét vette: a trecento gótikus művészetéből, amelyben az alakokat az építészet részének tekintették. Ha Leonardo valaha látta ezt a munkát, mint ahogy minden bizonnyal látta, amikor 1507–1508-ban Firenzébe látogatott, akkor az erre adott válasza a Szent Anna csoport festett változata, a Louvre képe volt. Ebben határozottan elvetette a firenzei évek plaszticitás-eszményét – egyes helyeken a kép felülete olyan, mint a vízé, amelyet enyhén megérint a szél – anélkül, hogy feladta volna kompozíciós elveit.

Az, hogy az idős művész újra elővette és továbbfejlesztette a korábban sikeres kompozíciós sémát, Michelangelo szemében talán kimondatlan versengésnek látszott. A két művész más esetekben is hatott egymásra; például amikor az egyik példája arra ösztönzi a másikat, hogy olyan munkát vállaljon, amely kívül esik saját kedvelt művészi témáin. A cinquecento másik remekműve a Royal Academy gyűjteményében a *Taddei Madonna*. Michelangelo összes munkája közül talán ezen érezhető leginkább Leonardo hatása. Ha saját modorából indulunk ki, amely első Madonnáján, a *Lépcsős Madonnán* jut kifejezésre, akkor nehéz elhinni, hogy valaha

³ Kiadta: Johan Quijijn van Regteren Altena: *The Burlington Magazine*, 76. 1940. 199.

⁴ *Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle*. Cambridge, 1935. I.: XLIII.

is eljutott idáig. Ezúttal egy új Mária gyermekkel típus megteremtéséről van szó, az „édes és lány Madonná”-ról, ahogy Isabella d’Este, e típus ihletője nevezte: anya és gyermeke pontos, szeretetteli megfigyelésén alapul egyszerű, hétköznapi élethelyzetben, az anya egészen fiatal lány, a gyermek hozzá képest viszonylag nagy. E típus legtöbb terve Leonardo első firenzei korszakához köthető, de hazatérése után is folytatta ezt a kompozíciót: az *Orsós Madonna* biztosan ebből az időből származik. Az oxfordi rajz körülbelül 1480-ban készült. Alapötlet egy előre bekeretezett képhez. Ennek a kompozíciónak semmilyen későbbi átdolgozását nem ismerjük, bár több más változat is létezhetett, és közös alapul szolgálhatott Michelangelo tondójához és Raffaello *Alba Madonnájához*, amely még inkább magán viseli Leonardo hatását. Az egész képre jellemző lírai hangulaton túl Michelangelo munkájának egyes jellemzői egyértelműen Leonardóhoz kötik: az alacsonyan ülő Szűz; a bal alkar és bal láb ferde helyzete; köpenyének szépen ívelt, széles redői, s mindenekelőtt a jobb kar mozdulatának gyengédsége. Ez a mozdulat a domborművön olyan diszkrét, hogy az ember könnyen elsiklik a jelentése fölött: figyelmezteti a játszótársat, nehogy túlságosan megijessze Jézust. Fra Pietro kiemelte volna a mozdulat üzenetét, és elmagyarázta volna a tengelice számunkra kissé homályos, szimbolikus jelentését. Michelangelo 1504-ben, a *Dávid* befejezése után, talán pihe-nésképpen kezdett el dolgozni a domborművön, de befejezetlenül hagyta, amikor a következő év tavaszán Rómába hívták.

A relief készítésének idejéből tizenkét puttótanulmánya maradt fent; ebből itt hármat mutatok be. Leonardo is készített hasonló tanulmányokat, talán a *Szent Anna* egyik változatához kapcsolódóan. Az is lehet, hogy pontosan egy időben készültek. Mindkettő élethűen ábrázolja az itáliai *bambinót*, ahogy ismerjük. Mégis úgy látszik, hogy Leonardo rajza, mint más esetekben is, sokkal közelebb áll az élő modellhez. Ez a – mondhatni Rembrandt-szerű – minőség hiányzik Michelangelo rajzából. Egy rendkívüli eszményítő erő mintha már ebben a korai fázisban is arra készítette volna, hogy a modellben az általánost lássa: egy típust, egy eszményt. Alakjaiban több szilárdság van, és – az ember meglepve veszi észre – magasabb fokú plaszticitás, mint a dombormű megfelelő alakjaiban. De az ötlet, hogy ilyen tanulmányokat készítsen, biztosan onnan ered, hogy látta Leonardo hasonló munkáit, sőt még megrajzolásuk módszerében is nagy mértékben az idősebb művészt követte.

Az utóbbi megjegyzés hosszú fejezetet nyithatna a következő címmel: Leonardo hatása Michelangelo rajztechnikájára. Ez a hatás mély és hosszan tartó volt. Most nincs idő ennek kifejtésére, de még egy példát szeretnék hozni, hogy megmutassam: a forma ívét követő vonásoknak ezt a sajátos technikáját Michelangelo megpróbálta átvinni a fekete krétarajzokra is (amit Leonardo sohasem csinált). A kréta akkor új eszköz volt számára, és kísérletezett vele. Ez egy korai tanulmány a fürdőző katonákhoz, pontosan egyidejű a puttókkal. Egyúttal Michelangelo eszményítő erejének szép példája; erről beszéltem az imént, mint zseniális tehetsége jellemzőjéről. Eszményképei változnak, de ez az erő változatlan maradt egész pályafutása alatt. Itt valami újat épített fel, továbbra is a quattrocento formáiból kiindulva, láthatóan a *Belvederei Apolló* finom, udvari eleganciáját megtestesítő modellek után. Jól

ismerjük ezt a típust az 1520-as évekből származó firenzei munkák nyomán, s talán meglepőnek találjuk, hogy ilyen korán, már 1504-ben is megtalálható.

Azt hiszem, most már itt az ideje, hogy figyelmünket az egyetlen esetre fordítsuk, amelyről tudjuk, hogy tényleges versenyhelyzetet teremtett a két művész között: a csatajelenetekre. Elég jól ismerjük ezek történetét; csak néhány tényt fogok feleleveníteni, amely érinti a témánkat.

Leonardo érdeklődése még ezekben a firenzei években, művészi karrierje utolsó igazán kreatív szakaszában sem szorítkozott kizárólag vagy akár döntően a művészetre. 1502-ben katonai mérnökként Cesare Borgia szolgálatában állt – bár azt a tény, hogy hosszú időre elhagyta Firenzét úgy értelmezhetjük, hogy ekkor még bizonyosan nem kapta meg az új megbízást. Ez minden bizonnyal nem sokkal 1503-as tavaszi hazatérése után történhetett. De a hatalmas falfestmény terve Leonardo elméjében kezdettől fogva végzetesen összekapcsolódott egy egészen más természetű, másik óriási vállalkozással: egy hajózható csatorna megépítésével, amely az Arno alsó folyását a tengerrel kötötte volna össze. 1503-ban Leonardo ezen a nagyszabású tervén dolgozott, és politikai támogatást próbált szerezni hozzá, még *mielőtt* ugyanez év végén megkezdte az előkészületeket a csatajelenethez. Az ezt követő nyolc vagy kilenc hónapban visszavonultan dolgozott a Sala del Papa termében: ekkor készült el a *modello* az egész munkához, valamint a teljes méretű karton egyes részei, és Leonardo talán technikai kísérleteket is végzett, hogyan lehetne a legjobban megfesteni a falon a jelenetet. Ekkor azonban a művész kitartása és meggyőző ereje váratlan győzelemhez vezetett: 1504. augusztus 22-én a Nagytanács jóváhagyta a csatorna megvalósítását, és elrendelte a munkálatok azonnali megkezdését. Leonardót gyakran látták a csatorna ásásának helyszínén. Nem tudjuk, mikor hagytak fel vele; egy 1504. október 11. keltezésű dokumentum még tartalmaz egy, a vállalkozás lehetséges sikerére vonatkozó intézkedést.⁵ Guicciardini⁶ szerint a vállalkozás a *commune* több ezer dukátjába került, de semmire sem vezetett. Ez a nagy visszhangot keltő kudarc igen rossz előjel volt a csatajelenet sikeres folytatásához, amelynek a kartonja messze nem volt kész, s főként amiatt, hogy a művész új technikát készült alkalmazni. Ennek ellenére 1505 tavaszán Leonardo úgy döntött, hogy a jogával élve, amelyet kikötött a szerződésben, a karton elkészült részét elkezdte felvinni a falra. Talán meg akarta akadályozni fiatal kollégája korai sikerét, aki ugyan tíz hónappal később kezdett hozzá saját kartonja elkészítéséhez, de eddigre nagy mértékben előrehaladt a munkában. Ám mihelyt Leonardo hozzálátott a festéshez, Michelangelót elhívták a munkától: szakavatott szeme nem követhette figyelemmel vetélytársa tevékenységét. Hosszú fáradozások után azonban ez a kísérlet is rosszul sült el, és a Signoria most már kénytelen volt minden reményét Michelangelóba vetni. Néhány hónappal azután, hogy Leonardo másodszor is Milánóba indult – a helyváltoztatás saját kudarca nyílt bevallásával ért fel – Soderini, „Firenze dózséja”

⁵ Ld. Gaetano Milanese: *Le Lettere di Michelangelo*. Firenze, 1875. 619., 628.

⁶ Francesco Guicciardini: *Storie Fiorentine dal 1378 al 1509*. A cura di Roberto Palmarocchi. Bari, 1931. 273.

nyilvánosan kijelentette, hogy Michelangelo Itália, sőt talán az egész világ legnagyobb művésze.⁷ Vajon megalapozott volt ez a kijelentés?

Mint mondtam, részletesen ismerjük Leonardo vállalkozásának történetét; de az általa készített *tervről* csak töredékes ismereteink vannak, ezért bármilyen rekonstrukció jórészt feltevéseken alapul. Megpróbálom röviden ismertetni a problémát. Ez egy *cassone* fatáblája az anghiari csata ábrázolásával: körülbelül a 15. század közepén festették, nem sokkal a csata után (amely 1440-ben történt), amikor még nem halványult el a fő események emléke.⁸ Művészileg a kép Uccello híres trilógiájával rokon a San Romano-i csatáról, amely szintén az 1450-es években készült, de ez szemmel láthatóan dekoratívabb. Ez pedig egy *fotómontázs*, amelyet három éve egy amerikai diák, Dr. Neufeld publikált.⁹ Leonardo három előkészítő vázlatából áll, és megvilágítja a szerző szellemes javaslatait Leonardo elveszett *modellójának* a rekonstrukciójára vonatkozóan. Egyenként véve úgy látszik, a rajzok arra utalnak, hogy a kompozíció készítésekor Leonardo figyelembe vette a témát megjelenítő, létező ikonográfiai hagyományt, és a sorrend, amelyben a rajzok itt el vannak helyezve, jól megegyezik a *cassonén* látható általános elrendezéssel. De vajon van arra bármilyen bizonyíték, hogy ez a sorrend helyes?

Kezdjük a jobb oldali csoporttal, a *Kavalkád*-jelenettel. Tökéletesen helyénvalónak tűnik, hogy egy hosszúkás képtér jobb szélét foglalja el. Van egy hasonló csoport a *cassonén*, ugyanazon a helyen. Ezt a rajzot a művész minden bizonnyal akkor készítette, amikor már előrehaladt az előkészületeiben, mert a jobb oldal legszélén, ahol egy trombitás látszik lóháton, a ló hátsó része nincs berajzolva, és egy függőleges vonal lehatárolja az alakot: ez pedig csakis a kép már rögzített szélét jelölheti. Levonhatjuk tehát a következtetést, hogy ez a csoport majdnem hasonlít az elveszett *modellóra*. Zárt csoport, amely a megemelt talajjal egyfajta talapzatot kapott; ez és a meglehetősen magas nézőpont arra utal, hogy a csoportot a művész a kép előterébe szánta. A rekonstrukcióhoz vezető első lépést Baron Geymüller¹⁰ tette meg már 1885-ben: ő ismerte fel, hogy a *Kavalkád* Leonardo falképtervének része.

Ezután balra következik a *Harc a zászlóért*; itt most a jelenethez készült fennmaradt két tanulmány közül a későbbi látható. Mint említettem, a jelenet kartonja biztosan elkészült, és a művész részben átmásolta a falra. A csoport elkeseredett küzdelmét jeleníti meg, akárcsak a fatábla megfelelő jelenete. Kompozíciós jellege alapján – a főalakok erőteljes mozgása jobbról balra – minden valószínűség szerint

⁷ *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 30. 1909. 113.: 54. dok. Giovanni Cambi firenzei történetíró már korábban hasonló véleményre jutott, nem sokkal azután, hogy a Piazzán leleplezték a *Dávid*-szobrot (1504. szeptember 8.). Giovanni Cambi: *Delizie degli Eruditi Toscani*. XXI. Firenze, 1785. 203.

⁸ Ld. Paul Schubring: Cassoni Panel in English Private Collections. *The Burlington Magazine*, 22. 1912/1913. 158. skk., 196. skk., illetve uő.: *Cassoni*. Leipzig, 1915. No. 105.

⁹ Günther Neufeld: 'Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari*: a genetic reconstruction'. *The Art Bulletin*, 31. 1949. 170. skk.

¹⁰ *Gazette des Beaux-Arts*, 34. 1886. 160.

középre vagy a középső részhez közeli helyre tervezték, nem pedig a bal oldali sarokba. Úgy vélem, egy másik, előtérben lévő csoporthoz készült, és nem a középtérbe, mint ahogy azt Dr. Neufeld elrendezése javasolja, mivel a perspektíva megegyezik a *Kavalkád* csoporttal és egy kartontöredékkal az Ashmolean Museumból,¹¹ legyen az akár eredeti vagy műhelyben készült másolat. Az egyik fej bizonyítja, hogy a csoport életnagyságúnál egyértelműen nagyobb alakokból állt, ez pedig túl nagy léptékű lenne egy hátrébb lévő csoporthoz.

Ezen a ponton meg kell állnunk a rekonstrukcióra irányuló törekvésünkkel. A vázlaton balra látható rajz két változat egyike Leonardo egyazon papírra rajzolt tanulmányai közül.¹² Mindkét elrendezés alkalmas lenne egy hosszúkás felület bal oldali részének kitöltésére a bal szélről kezdve; de olyannyira különböznek egymástól, és olyan nehezen kivehető, hogy biztosan az előkészületek korai fázisában készültek. Nem tudjuk, vajon a művész mindvégig hű maradt-e ezekhez az elképzeléséhez. Egy másik Leonardo-kutató, Miss Anny Popp¹³ feltevése szerint a Dr. Neufeld által kiválasztott vázlat jobb fele, a hozzávetőlegesen hatszög alakzatba írt csoport volt az első ötlet; a művész ebből a kezdeti magból kiindulva dolgozta ki a *Harc a zászlóért* jelenetet. Ez a javaslat azt jelentené, hogy végképp elvetjük ennek a vázlatnak [ti. Dr. Neufeld rekonstrukciójának - a ford. megjegyzése] a középső részét, a *Kavalkádot* egészen a bal oldali részig közelítjük/behúzzuk, és a központi hatszöget a rajz feltételezett végső változatával helyettesítjük.

Ez a nagymértékben leszűkített vázlat még indokoltabbnak tetszik, ha az ember a két vázlatot összeveti a falfelülettel, amely ténylegesen Leonardo rendelkezésére állt. A Nagytanács terme, amelyet 1495-1496-ban Savonarola köztársasága idején fejeztek be, egy hatalmas, kissé szabálytalan alaprajzú épület volt.¹⁴ A falfestmények részére kijelölt tér a keleti fal két nagy, hosszúkás felülete volt, jobbra és balra a Signoria székhelyétől, amelyet kétfelől ajtó és ablak szegélyezett. A jobb oldalt Leonardo, a bal oldalt Michelangelo kapta. Ezekkel szemben volt a terem két bejárata. A két hosszúkás falfelület valamivel több mint 7 x 18 méter, tehát meglehetősen nagy volt. És mégis: ha valaki a falra vetíti az oxfordi töredék, a *Harc a zászlóért* és a *Kavalkád* léptékét, kiderül, hogy ezek a Leonardo számára kijelölt falfelület magasságának több mint felét, szélességének pedig mintegy kétharmadát beterítene. A fennmaradó egyharmad rész kitöltésére a bal szélen épphogy elegendő lenne a sarokba eső csoport Dr. Neufeld vázlatán. Ugyanez igaz egy másik csoportra Michelangelo egyik British Museumban lévő vázlatán, amelyről Sir Kenneth Clark azt gyanította, hogy Leonardónak ebbe a sarokba készült végső tervének másolata lehet;¹⁵ ezt mindjárt

¹¹ Reprodukálva: Oswald Sirén: *Leonardo da Vinci*. Paris, 1928. 178. tábla.

¹² Arthur E. Popham: *The Drawings of Leonardo da Vinci*. London, 1946. 192B. tábla.

¹³ Anny E. Popp: *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*. München, 1928. 52-es rajzhoz fűzött megjegyzés.

¹⁴ Ld. Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65-81.

¹⁵ Sir Kenneth Clark véleménye az *Anghiani csatáról* a következő (*op. cit.*, megjegyzés az 12339-es rajzhoz): „legalább kettő, de inkább három külön részből állt. A *Harc a zászlóért* volt közepén, a

látni fogjuk. Ám ezek csak találgatások; lehet, hogy végül valami egészen más került erre a helyre.

Függőben hagyom ezt a megoldatlan kérdést, és rátérek Michelangelo munkájára. A művész a lehető legjobb előjellel fogott hozzá teljes méretű kartonja elkészítéséhez, csupán néhány héttel azután, hogy a Piazzán leleplezték remekművét, az Óriást [A város így becézte a *Dávidot*. – a ford.]. De az előkészületeket már korábban megkezdte, miután 1504 tavaszán befejezte a *Dávidot*. A szobor sikere után senki sem kételkedett abban, hogy ugyanilyen sikeresen megbirkózik az új megbízással, és a Signoria az Opera del Duomo döntését felülbírálvá felszabadította a munkára. Gyorsan haladt vele, amíg a pápa Rómába nem hívatta. A történet nem ért túl jó véget, de emiatt senki sem hibáztathatja a művészt.

Abból adódóan, hogy Michelangelo akkor kezdte meg előkészületeit, amikor Leonardo *modellója* már kész volt, az következik, hogy alkalmazkodnia kellett, legalábbis valamilyen mértékben idősebb társa tervéhez: saját érdeke is ezt kívánta, és a Signoria is nyilván elvárta tőle. Valóban tudjuk, hogy ugyanazt a léptéket választotta, és a kompozíció előterébe szánt alakokat életnagyságúnál nagyobbra tervezte; de a források alaposabb tanulmányozása megvilágítja, hogy ennél többet is tett.

A témát tárgyaló valamennyi szerző azt állítja, hogy a *Fürdőzők*, amelyről jó képet ad Aristotile da Sangallo Holkhamben található másolata, Michelangelo teljes vagy majdnem teljes elgondolását mutatja. Véleményem szerint ez több okból is tévedés; ezek közül néhányat szeretnék említeni. Először is Vasari az mondja, hogy Sangallo grisaille festménye egy olyan rajz után készült, amelyen a művész huszonöt évvel korábban lemásolta Michelangelo *egész*, teljes méretű kartonját. De maga Michelangelo egy olyan időpontban, amikor már biztosan felhagyott vele, úgy utal erre a munkára, mint *il mio cartone che io comminciai* (= amelyet elkezdtem).¹⁶ Ez azt jelenti, hogy a karton nem volt befejezve, és nem foglalta magába a csatajelenet teljes kompozícióját. Másodszor, mint az imént említettem, egy dokumentumból tudjuk, hogy Michelangelo kartonjának alakjai életnagyságúnál nagyobbak voltak.¹⁷ Ha most a *Fürdőzőket* ebben a léptékben a falra vetítjük, azt látjuk, hogy a csoport a művész rendelkezésére álló tér magasságának nem több mint felét, szélességének pedig kétötödét foglalná el. Ebből következik, hogy a *Fürdőzők* a teljes kompozíciónak csupán egy csoportját képezte, bár valószínűleg a legnagyobb és a művész szempontjából talán a legérdekesebb csoportot. Egy másik megfontolás ugyanerre a következtetésre vezet. A tábor (láthatatlan) kapujában megjelenő ellenség láttán megrémült néhány katona nem csatajelenet szereplője – márpedig ezt a témát kérték a firenzei Tanácssterem falára. A művész a saját ízlése és célja szerint alakíthatta a megbízást, de aligha engedték meg neki, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a Signoria elvárását.

Kavalkád jobbra, és talán a Michelangelo rajzán ábrázolt csoport balra.” Ld. még uő.: *Leonardo da Vinci*. Cambridge, 1939. 139.

¹⁶ Milanesi 1875. i. m. 92.

¹⁷ *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 3. 1879. 62., No. 696., 697.

Ha a *Füldözők* az egyik csoportnak készült, akkor úgy tervezték, hogy a hosszúkás felület bal oldali részét foglalja el: egyértelműen ezt sugallja a folyópart ferde vonala. De hogy a töredék elérte-e a hosszúkás falfelület szélét, azt nehéz eldönteni. A másolaton úgy látszik, hogy a bal oldal nem lett teljesen befejezve: olyan benyomást kelt, mintha túl hirtelen érne véget, és két alak mozdulatai és tekintete minden *raison d'être*-t [létfeladatát] nélkülöznének. Mintha arra utalnának, hogy volt a háttérben egy jelenet, amely elvonta a figyelmüket: lehetséges, hogy a szikla a másoló hevenyészett megoldása. A jobb oldali dombok is kétséget ébresztenek: túlságosan közel nyomulnak az előtérhez, és mintha megszegnék a perspektíva szabályait. Mindenesetre jobbra rengeteg hely maradt, amit további csoportokkal lehet kitölteni. A csatát elbeszélő korabeli krónika, amelyet Michelangelo a *Füldözőkhöz* használt, témákat is ajánl megjelenítésükre. Vasari leírása Michelangelo tervéről értékes segítség ezek azonosítására. Miután részletesen leírja a *Füldözőket*, Vasari hozzáteszi: „sok lóháton ülő katonát is lehetett látni, akik épp harcba kezdenek egymással”. Mármint a cascina csatát épp az az esemény döntötte el, amikor firenzei lovasok a sorompó váratlan lerohanásakor oldalba támadták az előrenyomuló pisaiakat,¹⁸ így ezt valószínűleg nem lehetett kihagyni a csata hatalmas méretű megjelenítésekor.

Valóban van néhány előkészítő vázlatunk egy vagy két ilyen lovascsoporthoz. Az egyik egy olyan lapon van, amelynek a *versóján* találunk egy vázlatot a *Füldözőkhöz* is. Ez az a rajz, amelyről Sir Kenneth Clark azt gondolta, hogy talán Leonardo tervéről lett lemásolva. Véleményem szerint azonban ez a feltevés nem eléggé megalapozott. Semmilyen bizonyíték nem támasztja alá, hogy Michelangelo, egészen fiatal korát kivéve, valaha is lemásolt volna egy korabeli művet. A technika nem különbözik gyors skiccei túlnyomó többségétől, és a felhasznált motívumok többé-kevésbé hagyományosak. A balra megkettőzött, előre dőlő ló, a kétféle ágaskodó ló, a katona elesett lovával – valamennyi megtalálható az anghari csatát megjelenítő *cassone* fatábláján. (Tudomásunk szerint a cascina csata ábrázolásának nem volt ikonográfiai hagyománya.) Csupán a ló helyzetének nincs párhuzama az utolsóként említett motívumnál, de aligha lehetséges, hogy ez Leonardóról lett másolva, mivel a testhelyzet természetellenes: a hátsó lábak még a földön vannak, míg a fej és a mellső lábak 180 fokban megcsavarva fordulnak felfelé. A lovak és a jelenet lendülete ezen a rajzon ugyanolyan, mint azokon, amelyek túl halványak ahhoz, hogy reprodukciót lehetne készíteni róluk.¹⁹ Ezek vitathatatlanul Leonardo erős hatását mutatják, ami a körülmények között természetes. Még két példát hozok e hatás bizonyítására.

Michelangelótól van két nagyméretű lapunk élő modell után készült lótanulmányokkal. Lehet, hogy későbbiek annál, mint amikor a művész hivatalosan a csatajelenettel foglalkozott: eddig nem sikerült pontosan meghatározni keletkezésük idejét, de hitelességüket sohasem vitatták. Az egyik az Ashmolean Museumban őrzött

¹⁸ *Cronisti del Trecento*. A cura di Roberto Palmarocchi. Milano, 1935. 552.

¹⁹ Bernard Berenson: *Drawings of the Florentine Painters*. Amplified ed. Chicago, 1938. No. 1399J (az Uffiziben) és No. 1557 (az Ashmolean Museumban ólomvessző-rajzokkal, melyeket Berenson nem írt le).

lap; a másik lap a Casa Buonarrotiban van.²⁰ Mr. Berenson ezt mondta az oxfordi rajzról: „Kétlem, hogy Itália egész művészetében, Leonardót is beleértve, találunk-e még egy lovat, amely ennyire hasonlít az élő állatra”. Egy lap Leonardo tanulmányaival, feltehetően a Sforza emlékművön végzett munka második szakaszából, nem sokkal 1490 utánról, szintén közvetlen természet után, egyedi modellekről készült állatokat mutat, némelyiket Leonardo a jegyzeteiben meg is nevezi. Mégsem portrékról van szó; a rajzok célja a ló pontos arányainak és a test felépítését meghatározó törvényeknek a megállapítása. Régóta készítettek hasonló tanulmányokat az emberi alakról, de a lovak tanulmányrajzait Leonardo vezette be, s ugyanolyan érdeklődést és szenvedélyt mutatott irántuk. Ezen a területen Michelangelo egyértelműen elismerte a tekintélyét, és követte a vezetését. Rajza feltűnően hasonló módon foglalja össze és egyszerűsíti le a formákat, hoz létre harmonikus képsíkokat, és így ér el monumentális hatást. Nyilván értő szemmel fürkészte Leonardónak e windsori laphoz hasonló példáit.

A kapcsolatot a freskótér ihlette elképzeléseket megjelenítő tanulmányokkal az oxfordi lap alján lévő vázlat alapján állapították meg, amely ugyanazzal a tintával készült, mint a tanulmányok. A vázlat a gyorsan felkiccelt csatajelenet jobb felének világosabban meghatározott változata. Van egy gondosan kidolgozott kompozíció-tanulmány is ugyanehhez a csoporthoz, szintén az Ashmolean Museumban. Ez a rajz közelíti meg legjobban Leonardo anghiai tanulmányainak formavilágát. A lovat és a jobb oldali két gyalogos katonát Michelangelo talán Leonardótól kölcsönözte; az pedig, aki a hátára esett és a bal lábát felfelé nyújtja, három változatban megtalálható Leonardo egyik Velencében őrzött lapján.²¹ A ló mellső lábai alatt lévő katonák a *Fürdőzők*ben megjelenő motívumok változatai. De az erőszakos harc igazán Leonardóra vall. Ebben, és erőteljes plasztikus hatásában a csoport felér a *Harc a zászlóért* jelenettel. A formák elrendezése mégis megint azt az elvet követi, amelyet ismételtelen felfedeztünk Michelangelo elképzeléseinek háttérében. Kétoldalt egy képzeletbeli talaj síkjához közel lévő formák; közöttük egy kiemelkedő, tagolt tömeg, folyamatosan domborodó alakzatban, egy függőleges tengellyel vagy erős hangsúllyal (a ló nyaka és feje) a közepén. Szinte tapintható a kockatömb, amelynek a határain belül a művész a domborműnek ezt a rendkívüli példáját kidolgozta. Párhuzamosan van elhelyezve a képsíkkal. Az átsuhanó árnyékok ellenére a csoport elszigeteltnek tűnik a környező tértől. Egészében véve stílusának jellege összhangban van a *Fürdőzők*kel.

Térjünk vissza a híres csoporthoz! Ha az elveszett *modellire* vonatkozó következtetéseink helyesek, akkor úgy tervezték, hogy fordított elrendezésben megfeleljen a fal másik végére kerülő *Kavalkádnak*. Bár egyetlen pillantással nem lehetett volna látni mindkettőt, egy kiegyensúlyozó szimmetria részét képezték volna: két közel azonos méretű, nagy csoport, a két bejárattal szemben, amely a szemet a beáramló fényvel együtt a terem központjára, a Signoria székhelyére irányítja. Hasonló témát jelenítenek meg – katonákat, akik még nem harcolnak –, de nagyon ellentétesen: az egyik oldalon

²⁰ Az Ashmolean Museumban lévő teljes lapot ld.: Berenson 1938. i. m. 592. ábra; a Casa Buonarrotiban őrzött lapot kiadta: Charles de Tolnay: *Old Master Drawings*, 10. 1935. 41. tábla.

²¹ Popham 1946. i. m. 192A tábla.

a tartaléksereg, amely az elrendelt parancsot követve kész bekapcsolódni; a másikon riadalom és teljes zűrzavar sokféle irányuló mozgásokkal. Az, hogy egy párdarab mellett döntött, ugyanolyan jellemző a fiatalabb művészre, mint az a mód, ahogy elrendezte a csoportot: egymás fölé helyezett alakok három párhuzamos sorban, és egy negyedik sor két, a belső végen előrelépő alakkal. Az egész jelenet, akárcsak a *Dávid*, éles szélű sziklákra helyezve; az előtér szó szerint le van vágva. Mindez a tagadása a Leonardo elképzelésére jellemző *organikus* egységnek. Leonardo lovasai egy negyedkör mentén helyezkednek el, a szélesen kinyíló szabad előtér mentén, két hátulról látható lovas a belső végen a szemet az előtérből a megnyitott térnek közel a végéig vezeti. Az egész jelenet térhatását nagymértékben növeli a zászlók élénk játéka.

Michelangelo „szoborerdeje” akadémiai mintává vált a kortársai és nemzedékeken keresztül a követői számára. Jellemző módon az összetevőit tanulmányozták, a különálló alakokat vagy két-három katonából álló csoportokat. Ezt Vasari állapítja meg, hozzátéve, hogy Aristotile da Sangallo rajzán kívül nem ismert más másolatot az egész képről. De a másolók felhasználták, amit megtanultak, és hasonló módon új alakzatokat alkottak.

Hogy megértsük ennek az új művészetnek a hatását, amely alól kevesen tudták kivonni magukat, a grisaille festményt Michelangelónak a *Fürdőzőkhöz* készített eredeti tanulmányai fényében kell néznünk; s hogy meglássuk ez utóbbiak újdonságát, össze kell hasonlítanunk őket Leonardo korabeli akttanulmányaival. Mindkettőre jellemző az emberi test szerkezetének alapos ismerete, amelyet a két művész mélyreható és hosszú tanulmányozással sajátított el. Leonardo lapjához tartozik egy kiegészítő rajz (a Royal Academy kiállításán látható volt)²²: majdnem ugyanabból a nézőpontból ábrázolja az alakot, de *écorché* változatban (izomemberként): az összes izmot és az egész testet tudományos pontossággal meghatározva. Michelangelo is biztosan sok hasonló rajzot készített. Mindkét művész az általánosra koncentrált, felfüggesztve az esetlegest, de az így elsajátított tudást más művészi célra használják. Leonardo rajzán érezni a test szerves növekedését, a hús puhaságát, a bőr vibrálását. Alig használ vonalat e jelenségek visszaadására, a fekete krétát pasztellként kezeli, inkább fest, mint rajzol vele. A körvonalak rendkívül érzékenyek, félbemaradnak, szélesek vagy finomak, de mindig puhák és elmosódottak. Michelangelo tanulmányán az alak szoborrá merevedik. A plasztikus formát a kontrasztok határozzák meg és hangsúlyozzák, a körvonal éles és erős, a belső szerkezetet fejezi ki. Sokan felvetették, hogy az ilyen tanulmányok nem élő, hanem plasztikus modellek után készültek. Mindenesetre a sraffozással, ecsettel és a fehér kiemeléssel létrehozott felület csupán a csiszolt bronz- vagy márványfelülethez hasonlítható.

A kettő közötti legnagyobb különbség talán az arányok megválasztásában rejlik. Leonardo annak a hagyománynak a csúcspontján állt, amely azt tartotta, hogy közvetlenül a természetből objektív normákat lehet kapni. Michelangelo eszményekben hitt, a természetben, amely a halhatatlan lélekben mint *divina, onesta e bella* nyilvánul meg. A szavak tőle származnak, egy olyan lapról, amelyen két tanulmány látható a *Léda* festményéhez.²³ Az eszmények egyéni választásból származnak és

²² Popham 1946. i. m. 239. tábla.

változók. Ez az alak ugyanazt a típust képviseli, mint ami a British Museum-beli lapon látható: viszonylag keskeny vállak, széles csípő, hosszú, elvékonyodó végtagok. De a *Fürdőzőkhöz* készült tanulmányokon fokozatos eltolódás figyelhető meg a heroikusabb formák felé. A *Belvederei Apolló* eszményét a *Laokoón* és a *Belvederei torzó* eszménye váltotta fel; ezek a példák inkább megerősítésként, mint prototípusként szolgáltak. A Sixtus-kápolna mennyezetfreskóin Michelangelo ezt az eszményt monumentális ideállá fejlesztette. A windsori rajz Leonardo aktművészetének legheroikusabb fokát képviseli. Michelangelo egyik *Hámánhoz* készített tanulmányát egyazon méretarányban állítottam Leonardo vörös krétarajza mellé. Michelangelo rajza Leonardo módszerét, megszakadó vonalait követi, de a végeredmény alig különbözik attól, amit az előző tanulmányban láttunk.

Később felfedezték az arányok kifejező értékét és egyszerre különböző módszereket alkalmaztak, gyakran egyazon munkán belül is. A fiatalabb művészek elsajátították ezeket az új eszközöket, mivel azt hitték, hogy képesek reprodukálni Michelangelo formáit anélkül, hogy e formák mélyén rejlő lényegi tudás birtokában lennének. A windsorihoz hasonló rajzokat nem lehet utánozni, és nem is utánozta őket senki.

Leonardo a művészet hanyatlásáról szóló feljegyzésében ezt írja: „A festő csekély érdemű művet alkot, ha mások munkáját tekinti mércének, de ha a természet dolgainak tanulmányozására szánja magát, akkor jó eredményt fog elérni”; mivel, mint folytatja, a természet „valamennyi mester legfőbb vezetője”.²⁴ Ennek a mondatnak az első fele Michelangelo megfogalmazásában (Vasari elbeszélése szerint) így hangzik: „Aki mások nyomában jár, sohasem előzheti meg őket..., s aki nem tud önállóan jó műveket alkotni, az mások műveit se képes jól utánozni.”²⁵ Michelangelo a következő mondattal is egyetértett volna, bár talán kiemelte volna – ahogy verseiben tette – annak a másik erőnek a jelentőségét, amely az „eszményi szépség” megteremtője: s ez nem más, mint a forma elvont tisztasága. Ezen a ponton a két művész útja elágazott. Leonardo klasszicizmusa még maga a természet, amelyet harmonikusan adnak vissza édes, kerek formái, s alakjai ugyanezt kifejező mosolya, a létezés misztériumának szimbóluma. *Lédája* a chatsworthi és rotterdami rajzokon²⁶ ugyanolyan hű a természethez, mint Rembrandt *Danaéja*. Michelangelo kétszer festette meg a *Lédát*: a második táblán, amelyet negyed századdal az első után festett, és tudomásunk szerint befejezett, tökéletesen megvalósította a „szépség igazságát”, amelyre érett korában törekedett. Az elért szépségeszmény teljességgel a sajátja volt, de a klasszikus ókor hatása formálta és érlelte ki, s a kortársak joggal ítélték úgy, hogy e mércéhez fogható.

Sárváry Gabriella fordítása

²³ Ezt a lapot részletesen tárgyalom egy írásban, a Fritz Saxl professzor emlékének tiszteletére összeállított, hamarosan megjelenő esszégyűjteményben.

²⁴ Jean Paul Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 2nd ed. Oxford, 1939. I.: 371. skk.

²⁵ Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 1973. 638.

²⁶ Sirén 1928. i. m. 195B tábla (Chatsworth); Popham 1946. i. m. 208. tábla (Rotterdam).