

ANDREA MANTEGNA

PÁDUA az elmúlt évben egy nagy szentnek, Szent Antalnak és egy nagy művésznek, Andrea Mantegnának centenáriumát ülte. Ez a kettős jubileum ünnepe volt az egész emberiségnek. 1931-ben múlt 700 éve, hogy Szent Antal Páduában meghalt és 500 esztendeje, hogy Mantegna, a páduai iskola legkiválóbb képviselője, született.

Mind a kettő adoptív fia volt csak az ősi városnak, mely erős bélyegét rányomta szellemi alkatukra és egész működésükre. Egymástól nagyon távoleső vidékekről jöttek, Szent Antal Lisszabonból, Mantegna meg egy Vicenza melletti kis faluból. Más-más faj és kultúra adta őket, Pádua szellemi légkörében mégis rokonokká lettek. Erkölcsi mélység és komolyság, hajthatatlan meggyőződés, szilárd, zárt szellemi és lelki egység jellemezte kemény acélból edzett egyéniségüket. Egyikük sem volt újító, hanem inkább szervező s csak alkalmazta, egyénivé gyúrta, más talajba ültette az átvett újat. Szent Antal az assisi „poverello“ eszméit, vallási demokráciáját hirdette, karitatív gondolatát propagálta rendkívüli hatással, azonban Szent Ferenc gyöngéd poézise nélkül, ő a nagy szervező, s úgy viszonylik Szent Ferenchez, mint tarsusi Pál Szent Péterhez. Mantegna a firenzei Quattrocento technikai vívmányait ültette át Északolaszországba, a perspektíva és anatómia moderm ábrázolási eszközeit, a plasztikai alakítást és a térbeli képszemléletet; mindent átvett és kitűnően megtanult, amit Toscana ekkor már tudott, csak a mosolyt hagyta ott, amint Szent Antal átvette a nagy rendalapító reguláit anélkül, hogy a Fioretti illatát érezte volna. Pádua nem a mosoly és a tavaszi virág-illat városa, mint Assisi, Siena, Firenze vagy Fiesole, hanem a józan és kemény munka műhelye. Az ókori Róma reális szelleme közelebb állott hozzá, mint a keresztény miszticizmus álomszövése; falai között a Carrarák már a középkorban oly antikizáló kultúrát honosítottak meg, mely II. Frigyes délolasz protoreneszánszával vetekedett. A helyi kultúra ösztöne hajtotta Mantegna mesterét, Francesco Squarcionet, midőn lázasan gyűjtötte az antik szobrokat és gipszeket, hogy azokat nagyszámú tanítványainak oktatásánál felhasználja és példáid állítsa. Mantegna mesterétől, aki egyúttal gyámja is volt s aki nagy tanító, de igen gyenge festő volt, más művészi örökséget alig kapott, mint az ókori Róma tiszteletét és az antik szobrok gyűjtésének költséges szenvedélyét, amire egész keresete ráment, úgy hogy sok munkája és puritán életmódja ellenére koldusszegényen halt meg. Kérges tenyerű falusi asztalos gyermeke volt, nem előkelő környezetben nőtt fel s bár

később udvari festő lett, mindvégig egyszerű ember maradt. Életrajza eseményekben szegény, nem sokkal több annál, minthogy élt és dolgozott. Életéről kevés hiteles feljegyzés maradt, mert csak a munkának élt. Igazi biográfiája a művei, melyek azonban mindent elárulnak, amit egy halhatatlan halandóról tudni érdemes. Művei maradék nélkül, világosan mutatják be egyéniségét s többet mondanak róla, mint amennyit okmányok, mémoiresok, terjengős életrajzok közölhetnének.

Műveiből egy zárkózott és zord, erkölcsi mértékében nagyigényű, gránitból faragott egyéniség, kemény, sokszor darabos, de mindig őszinte szava szól hozzánk. Éles és józan szemmel nézi a világot s kérelhetetlen, nem ritkán nyers művészi igazmondással tolmácsolja a látott valóságot. Arcképein sem hízeleg, még kenyéradó gazdáinak, a Gonzagáknak sem, kiknek több mint négy évtizedig volt udvari festője, de nem bókoló udvaronca. Szentképei, Madonnái is távol állanak a konvencionális reneszánsz szépségeideáltól. Fennkölt morális szépség különbözteti meg őket. Magasabbrendű lények, nem testi, hanem lelki szépségük, emelkedettségük, nagyságuk által. Madonnái magukbamerülten komolyak, tiszta homlokukra a bánat fátyla borul, mintha előre éreznék isteni gyermekük tragédiáját, féltve szorítják remegő anyai keblükre s nem folytatnak velük idilli játékot, mint a firenzei Quattrocento gondtalan, bájos Madonnái. Kis Jézusai és angyalai túlfejlett, koraérett, hallgatag gyermekek, nem játékos, mosolygó puttók. Szentjei nem könnyed mennyei testőrök, hanem gyötrődéseken, szenvedéseken, vértanúságokon keresztül megtisztult és felmagasztosult lények, holtuk után is hitükért harcoló katonák. Madonnáit nem ülteti virágos pázsitra, hanem sziklás barlangba. Képeinek háttere különbözik a firenzei festők illatos, ciprusos, liliomos, rózsapergolás kertjeitől. Tájképe a dolomitok kietlen, zord vidéke, alig van rajta növényzet, hanem néha egy-egy lombtalan száraz fa, vagy a sziklatalajon egy-két magányos fűszál. Golgotája kopár, félelmetes, omladozó sziklarengeteg, melyből a Megváltó halálával minden élet kiszikkadt — döbbenetes hangulati kísérője a nagy tragédiának.

Mantegna a vallásos festészetnek nem trubadúrja, hanem nagy-szabású epikusa. A csendes, andalító, lírai áhítatnál közelebb állott hozzá a megváltás drámája, amit megrázó erővel tudott kifejezni.

A Krisztus sírbatételét ábrázoló kompozícióján, melynek rézmet-szésű kivitelét tévesen vitatják el tőle, Mária kétségbeesetten jajveszékkel, nem merül fájdalmával csöndesen magába, mint Fra Angelico Kálváriáján; Magdolna szinte önmagából kikelve tárja szét karjait s nem kibontott, dús hajának aláomló fűrtjeivel gyönyörködtet, mint Perugino képein; János, a kedvelt tanítvány pedig, akárcsak a S. Zeno számára festett nagy oltárkép predeUáján, kezeit tördelve kiáltoz s nem szép ifjúsága negédével mereng, mint a firenzei S. Maria Maddalena dei Pazzi freskóján, melynek költői himnuszát lány lírai tenorjával Perugino dalolta el. Mantegna a szenvedést mégsem torzította el a karikatúráig, mint legtöbb német kortársa, hanem megőrzi a Krisztus-dráma isteni fönségét, kifejezési és formai méltóságát. Mint tudjuk, ágya fölött nem Madonna-kép mosolygott, hanem az

anyjától szívettépő fájdalommal siratott holt Krisztus tetemének, bravúros, merész rövidülésben páratlan verizmussal festett képe (Milano, Brera), mely előtt a térdet nem könnyen hajtó Michelangelo leborult, s amelyet fiai, atyjuk halála után csakhamar kénytelenek voltak eladni, hogy adósságait törleszthessék.

Ha fő művészi elve a reális valóságábrázolás volt is, s nem riadt vissza olykor a brutálisan nyers valóságtól sem, realizmusa mégsem volt mikroszkopikus, mint flamand vagy német kortársaié, a valóságot képein mégis újraalkotta. Nem imitativ, hanem kreatív művész volt. Alakjai, ha a részletekben meggyőzően, szinte tapinthatóan valószerűek, ha egyes formáikat objektív látással adta is vissza, egészükben az ő kreációi, ideális átköltései, egyéni alkotásai. Akár szentek, akár földiek, rendkívüli lények. Erősek, bátrak, testben és lélekben edzetten, acélos hősök. Mintha mindegyikük tudatában lenne morális missziójának. Az ő képzelt, heroikus emberisége ez.

Formákban és nem színekben látott. Alakjai kemények, plasztikusak, mintha bronzból volnának öntve, vagy márványba faragva. Elárulják, hogy festő létére legtöbbet a szobrász Donatellótól tanult. Rajza tiszta, határozott, éles. Adva volt, hogy a firenzei Antonio Pollaiuolo mellett az olasz rézmetszet egyik megalapítója és legnagyobb mestere legyen. Korábbi művein színei fakók, a színhatás freskóin éppúgy, mint táblaképein gobelinszerű. Színezése csak később, sógorának Giovanni Bellimnek hatása alatt tüzesedik ki, de tónusa mindig mély, komor marad, élénk színekre sohasem derül. Nem tartozik a reneszánsz festő-poétái közé. Igazi hangszere a forma.

Mesterétől, a gyenge tehetségű Squarcionetól nem sokat tanulhatott. Korán függetlenítette magát tőle, s többet időzhetett a nagy firenzei mesterek, Giotto, Fra Filippo Lippi, Uccello, Castagno, Donatello páduai művei előtt, mint Squarcione lábainál. Fiatalkori Madonnái zárt formaképzésükben, komor hangulatukban, közvetlenül Donatello művészetének leszármazottai. A közeli Ferrarában a Quattrocento legpozitívabb művészegyéniességének, Piero della Francescának műveit volt alkalma megcsodálnia. Pozitív tudását gyarapította Uccello és Castagno művészetének tanulmányozása is. S ha a másfélszázaddal korábban élt Giotto a valóság szemlélet és a technikai eszközök tekintetében nagyon is távol állott a reneszánsz felfogásától, a drámai ábrázolásban és az etikai kifejezés mélységében a Scrovegnikápolna freskói példakép állhatták a fiatal Mantegna előtt, aki mint alig serdült ifjú, a párszáz lépésnyire fekvő Eremitani-templomban alkotta első nagyszabású művét. Ezekről a nagy idegen mesterektől többet tanult, mint Squarcionetól, aki a gyermekkorban hozzákerült Mantegnának inkább gondozója, gyámja, mint igazi tanítója, művészi nevelője, mestere volt, hiszen maga harminc éves koráig a szabó és hímző mesterséget gyakorolta. A modern kritika kellő értékére szállítja le Vasari előadását Squarcione szerepéről, s biztonsággal mutat rá Mantegna igazi művészi eredetére. Bármily pontos genetikai elemzéssel mutathatjuk is ki azonban azokat a nyomokat, azokat a hatásokat, amelyek stílusának kialakulásához vezettek, a legfontosabb tényező mégis a saját zsenije, lelki és szellemi adottsága volt.

Rendkívüli tehetségére és határozott egyéniségére jellemző, hogy már 18 éves korában, midőn a Cappella Ovetari nagyszerű freskóihoz fog, kész festő, s teljes technikai vértetben, mint lelkileg és művészileg teljesen kialakult művészi egyéniség jelenik meg. Bár mondani valója, témaköre később kiszélesedik, művészete lényegileg egész hosszú pályáján nem változik. Csak mint érett művészt ismerjük, pedig korán nyúlt az ecsethez. Művészi fejlődésének csak egy, egyetlen, egységes, zárt fejezete van. Hetvenöt évet élt, de alkotóereje sohasem lankadt, s nem érte az a szomorú művészsors, mint nem egy kiváló pályatársat, Peruginót, Pinturicchiót, Franciát, hogy önmagát túlélt s önmagát másolta volna. Nem lett a sajátmaga epigónja és modoros utánzója.

Tiszta, jellegzetes Quattrocento-művész volt, működése mégis nagy távlatokat nyitott az olasz festészet jövőjének. Michelangelóval rokon egyéniség, s nem csoda, hogy ez nagyrabecsülte és hatását érezte. Meglepőbb, hogy Mantegna művészetébe kapcsolódik Correggio, akinek nemcsak rajongó lírai egyénisége, hanem lány festői előadása is szöges ellentétben állott vele. A két pármái kupolának közvetlen, példaadó előzménye Mantegnának a Camera degli Sposi mennyezetére festett freskója, azzal a nagy különbséggel, hogy Mantegnát a fal optikai áttörésénél nem vezette metafizikai cél, mint a barokk-festészet nagy kezdeményezőjét, hanem tipikus Quattrocento gondolkodással a perspektíva merész és újszerű alkalmazása.

Zordon egyénisége nem ismerte az dlágyulást. Józan, hideg fő volt. Lelkének csak egy lírai pontja volt: a klasszikus ókor tisztelete. Csak egy álma volt: Róma, melynek szent romjait jóval ötven éves korán túl látta meg először.

Az örök város áhítatát már Squarcione házában megtanulta. Alig van képe, első ismert műveitől kezdve, melyen, joidéig csak gipszektől, töredékektől, metszetektől, rajzoktól közvetített antik tanulmányainak nyoma ne lenne. Rómát dicsóíti utolsó nagyszabású művén, Caesar diadalmenetén is, melynek harsonás alakjai mintha Beethoven Erocájának méltóságteljes ütemeire lépkednének.

Művészete mégsem egyszerű függvénye az antiknak, hanem kora művészi eredményeinek nagyszerű szintézise. Jeleneteit gyakran antik környezetbe, római épületek, romok közé helyezte, s képeit egyébként is telehintette antikizáló díszítményekkel. Hőseit ókori ruhákba öltöztette, s nem egy ábrázolási motívumot vett át ókori szobrokból és domborművekből. S ha képeire az antik romok mellé antik szobrokat is festett, mindez csak külsőség, színpadi kellék volt, s a művészi ábrázolás lényegét nem érintette. Képzelete előtt Róma nagysága lebegett. Az ókori Róma örökösének képzelte magát, mint a reneszánsz minden művésze. Rómának ez a tudata az olasz művészet valamennyi korszakában élt. Mantegna régészeti, múzeumi eszközökkel rekonstruálta magának Rómát, de ez távol állott az igazi Rómától, művészi ábránd volt csak. Amint művészete is távolállott az antik római művésztől, kivált a festésztől. A színpadi díszletezéstől eltekintve, lényegileg csak annyi közössége volt a római művészi érzéssel, hogy alakjai rendkívül plasztikusak, statikusak, amit azonban

nem ő fedezett fel az olasz festészet számára, hanem már a Trecentóban Cavallini és Giotto, ami az egész reneszánsznak közös törekvése volt, s ami elsősorban a Páduában és Ferrarában dolgozott nagy firenzei és umbriai úttörők közvetítésével került az ő művészetébe. Művészetének alapvető elemeit — perspektiva, anatómia, rövidülések, térábrázolás — alig, vagy egyáltalán nem ismerte az antik művészet, legkevésbé az antik festészet, azok a Quattrocento modor, gyökeresen új törekvései. Alakjai, bármennyire is tógát, vagy antik vértetűt viselnek, kortársai, kora bátor, kemény emberei, a reneszánsz polgárai, Macchiavelli, Savonarola, a Mediciék és Gonzagák, Gattamelata és Colleoni vértestvérei. Szentjei nem csak a keresztény ikonográfia jelvényeivel megkülönböztetett alakok, hanem a vallási képzelet hiteles megtestesítői. Heroizmusuk nem Róma nagyságától, hanem a szenvedélyesen átélt keresztény érzés mélyéből táplálkozik. Nyers, megtermett, dacos alakjai annak az északolasz falusi rögnek a gyermekei, amely az ő szülőföldje is volt. Művészeté nem a kifinomult udvari kultúra talajából, nem is egy nagy művészi centrum hagyományaiból, hanem az olasz parlag ősi humuszából nőtt ki. Férfiás, hideg, kemény egyénisége nem — mint régen hitték — a római álomkép romantikus vetülete, és nem — mint mások vélték — Lombardia őslongobárd előzményeinek kései kirobbanása (hiszen Mantegnát tulajdonkép nem is nevezhetjük lombardnak), — hanem annak a mindenre hivatott, egészséges, kihasználatlan erőnek kifejezője, mely annyi rendkívüli tehetséggel ajándékozta meg Olaszországot, s annak szellemi rétegeződését oly színessé és változatosá tette. Mantegna a val'padanai kis faluból — mely alig áll egy templomtoronynál és néhány háznál többől — annyi őserőt hozott magával, hogy egymaga meg tudta alapozni szűkebb vidékének és az egész Észak-Olaszországnak reneszánsz művészetét, melyen más vidékeken, magában Toscanában is művészek egész sora és több generációja dolgozott. Ebben rejlik igazi jelentősége az olasz reneszánsz történetében, ő az északolaszországi festészet legnagyobb tehetsége, s ha egymaga volna, akkor is gazdagon, méltón, tökéletesen képviselné azt.

Egyénisége az egész olasz reneszánsz festészetből magasan emelkedik ki s képének heroikusabb, keményebb, drámaibb arcélét mutatja, azokkal a lágyabb, simább, mosolygó vonásokkal szemben, melyeket lírai festői, Fra Angelico, Botticelli vagy Peruginó rajzoltak rá gyöngéd kézzel. Mint Signorelli, Piero de'Ua Francesca, Donatello, úgy Mantegna is csak az egyik oldalát fejezi ki az olasz lélek azon sajátos kettősségének, melyben lírai ellágyulás drámai kirobbanással, költői ábránd a nyers valósággal, égbe vágyó vallási rajongás a való élet kemény megmarkolásával váltakozik. Ez a kettősség — amely nélkül se az olasz középkort, de még kevésbé a reneszánszt nem lehet megérteni — jut kifejezésre Dante és Petrarca, Szent Ferenc és Cola di Rienzo, Macchiavelli és a Magnifico párhuzamában, s mind a két, egyformán erős áramlat végigkíséri az olasz művészet fejlődését, Cimabuétól és Ducciótól, Giottótól és Simone Martinitól kezdve, a reneszánszban Donatellón és Ghibertin, Signorellón és Botticellin, Mantegnán és Peruginón, Michelangelón és Rafaelen keresztül,

Caravaggio és a Carracciak, Feti és Tiepolo egyéniségében a bárókig, a settecento végéig.

Nem a véletlenek, hanem a rokon nagy szellemek titokzatos egymásratalálásának műve, hogy az alakjait héroszokká növelő, az antik kultúráért rajongó Mantegna, aki a reneszánsznak egyik leg-hivatottabb portréfestője, megfestette a magyar reneszánsz legnagyobb hősének, Mátyás királynak és legnagyobb humanistájának, Janus Pannoniusnak képmását. Mind a kettő sajnos elveszett. Mátyásról készített arcképéről későbbi metszetek és festmények nyújtanak némi fogalmat, Janus Pannoniuséről azonban nincs elfogadható nyom. Mátyásról heroizált lovasportrét is festett egy római ház homlokzatára, mely a római Magyar Akadémia székházának, a Palazzo Falconierinek közelében emelkedett, s melyet szintén csak gyöngé vázlatból ismerünk.

Mantegna magyar vonatkozású képei fatálisán osztoztak a régi magyar művészetnek abban a szomorú sorsában, hogy legszebb emlékei történelmünk tragikus pusztulásainak estek áldozatul.

GEREVICH TIBOR