

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE FILOSOFIE**

TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător de doctorat:

PROF. UNIV. DR. EGYED PÉTER

Doctorand:

KÁNYÁDI IRÉNE

2013

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE FILOSOFIE**

O abordare fenomenologică a spațiului in pictura lui Giotto

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Egyed Péter

Doctorand:

Kányádi Iréne

2013

**BABEŞ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM
KOLOZSVÁR
TÖRTÉNELEM ÉS FILOZÓFIA FAKULTÁS
FILOZÓFIA DOKTORI ISKOLA**

**A tér fenomenológiai elemzése
Giotto festészetében**

Vezető tanár:

Prof. dr. Egyed Péter

Doktorandusz:

Kányádi Iréne

2013

Tartalom

Bevezető.....	5
1 Fenomenológiai áttekintő	10
2 A festő helyzete a középkorban és a reneszánszban	22
2.1 Giotto, mint autonóm művész.....	22
2.2 Giotto újítása.....	31
2.2.1 A lineáris perspektíva elemeinek bevezetése	31
2.2.2 Az érzelmek bevezetése	36
3 A kápolna építése	39
3.1 A Scrovegniék elvárása, a freskóciklus projektje	39
3.2 Művészi-vallási kontextus	42
3.2.1 A freskóciklus projektje (művészi-vallási szinten).....	42
3.3 Művészeti újítások	50
3.3.1 Lineáris perspektíva	50
4 Narrativitás a festészetben.....	52
4.1 A freskóciklus narrativitása	52
4.1.1 Középkori narrativitás, reneszánsz narrativitás.....	53
4.1.2 Narrativitás és irányvonalak.....	54
4.1.3 Irányvonalak és időbeliség.....	55
4.1.4 Narrativitás és időbeliség	58
4.2 A történet és a befogadás ideje	62
4.2.1 A keretezés	64
4.2.2 Fokalizáció	66
4.2.3 A plasztikai elemek mint narratív elemek.....	68
4.3 A háttér, a köztes terek mint narratív elemek	70
4.3.1 A térszerkesztés.....	72
4.3.2 Narráció és iterációs szerkezet	77
4.4 Szövegreferencialitás	78
4.5 A szemantikai perspektíva mint narratív elem.....	79
5 Képleírások.....	83
5.1 Első regiszter.....	86
5.1.1 Kiűzetés a templomból.....	86
5.1.2 Joákim a pásztorok előtt.....	87
5.1.3 Angyali Üdvözlés Annának.....	88
5.1.4 Joákim áldozatot mutat be az Úrnak	90
5.1.5 Joákim álma	91
5.1.6 Találkozás az Aranykapunál	92
5.2 Második regiszter.....	93
5.2.1 Mária születése.....	93
5.2.2 Mária bemutatása a templomban	95
5.2.3 Mária és József.....	96
5.2.4 A kérők vesszőfelmutatása.....	96
5.2.5 A kérők imádsága.....	97
5.2.6 Mária és József esküvője.....	97
5.2.7 Hazatérés	97

5.3	Harmadik regiszter.....	98
5.3.1	Jézus születése (Lk 2, 1-20)	98
5.3.2	A mágusok imádása	100
5.3.3	Jézus bemutatása a templomban (Lk 2, 22-38).....	100
5.3.4	Menekülés Egyiptomba.....	102
5.3.5	Az ártatlanok legyilkolása (Mt 2, 16-18)	103
5.4	Negyedik regiszter	104
5.4.1	Jézus a főpapok között (Lk 2, 41-52).....	104
5.4.2	Jézus megkeresztelése	105
5.4.3	A kánai menyegző.....	105
5.4.4	Lázár feltámasztása	107
5.4.5	Jézus bevonulása Jeruzsálembe (Mt 21, 4-5, Zk 9, 9-10)	109
5.4.6	A kereskedők kiűzése a templomból	111
5.5	Ötödik regiszter.....	112
5.5.1	Az utolsó vacsora	112
5.5.2	Az apostolok lábmosása (Jn 13, 1-17)	113
5.5.3	Júdás csókja (Mk 14, 43-52) vagy Jézus elfogatása	113
5.5.4	Jézus a szinódus előtt	115
5.5.5	Jézus kicsúfolása és meggyalázása	116
5.6	Hatodik regiszter.....	116
5.6.1	Krisztus a Kálvárián (Jn 19, 17).....	116
5.6.2	Keresztrefeszítés vagy Jézus halála (Jn 19, 23-30).....	116
5.6.3	Jézus levétele a keresztről (Jn 19, 38-40).....	118
5.6.4	Noli me tangere – Ne érints engem! (Jn 20, 1-18).....	119
5.6.5	Jézus felemelkedése (Apostolok Cselekedetei 1, 9-11)	121
5.6.6	A Szentlélek leereszkedése (Apostolok Cselekedetei 2, 1-4)	122
5.7	Az Utolsó Ítélet.....	122
5.7.1	Tárgyreferencialitás a konceptuális elemekben	122
5.7.2	Júdás és Lucifer alakja	124
5.8	Diadalív.....	126
5.8.1	Angyali Üdvözlét (Máriának)	126
5.8.2	Mária és Erzsébet találkozása (Lk 1, 39-55).....	128
5.8.3	Jézus elárulása.....	128
5.9	A quadrilobo-k.....	129
5.10	Egyéb hieratikus figurák, mint időszintézisek	130
5.10.1	Az angyalok mint hieratikus figurák.....	130
5.10.2	A bűnök és az erények	131
	Konklúzió.....	136
	Irodalomjegyzék.....	141
	Mellékletek.....	148

Bevezető

Mottó: „[...] a dolgokról mint számunkra adott jelenségekről alkotott képzetünk nem a magukban való dolgokhoz igazodik, hanem éppenséggel ezek a tárgyak mint jelenségek igazodnak képalkotásunk módjához [...]”.¹

Roland Barthes a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című tanulmányában azt mondja, hogy egy történet megértése nem azt jelenti, hogy a szavakat egymás után megértjük vagy, hogy lépésről lépésre követjük őket, hanem azt, hogy a történet rétegeit átlátva, kapcsolatot tudunk teremteni a narratíva horizontális és vertikális struktúráival. Amikor egy történetnek megváltozik az értelmező feltétele, más értelemmel és jelentéssel ruházódik fel. A történeteknek az értelmezői műveletekként való olvasata teszi másként érthetővé a történetet. Giotto célja nem az, hogy kimerítsen egy témát, hanem az, hogy azt egy lényeges mozzanat irányából ragadja meg, és több dimenzióban, több narratív szinten át összekapcsolja a történet elemeit.

Jelen dolgozat célja az, hogy a narratív rétegek és a narrátori pozíció elemzésének segítségével mutassak rá a tér- és időviszonyokra, és hogy a befogadó szemszögéből vizsgálja a padovai Aréna-freskókon végigvonuló narratívát. Ebből a szempontból arra kérdezek rá, hogy mi az, ami a nézőt arra motiválja, hogy továbbhaladjon a kápolnában, mi az, ami felkelti a figyelmét. Mi az, ami az itt látható jeleneteket dinamikussá teszi? Hogyan lehet ezt a dinamikus rendszert értelmezni? A cselekmény dinamikáját a narratíva felől emelem ki, ezen belül is a narratíva intencionalitás-struktúráját elemzem a képek értelemképződésének a folyamatán belül.

A képleírásoknak a módszere fenomenológiai. Amennyiben abból az előfeltevésből indulok ki, hogy ez a típusú leírás intencionalitást tételez, akkor a freskóciklusnak ez a leírása nem redukálódik csak a képek tárgyának és témájának a leírására, hanem a képek jelentésképződéseinek a retorikájára irányítja a figyelmet. Azért választottam a fenomenológiai módszert, mert az intencionalitást nemcsak a tudaton belül, hanem a festői nyelven belül is tételezzük. A festő látása valaminek a látása, a festő a festés által

¹ Kant: *A tiszta ész kritikája*. 36.

fenomenológiai redukciót hajt végre. A festői nyelv sohasem megismételhető, hanem egyszeri, intencionális teljesítmény, éppen ezért a sematizáltságtól mindig különbözik. Ebből adódólag festészetben megjelenő tárgy mindig lényegi. Heidegger-el együtt mondhatjuk, hogy a fenomenológia a művészettel áll a legszorosabb kapcsolatban.

Giotto első látásra egy üdvtörténetet mesél el. Az üdvtörténet a freskóciklusoknak az örök témája; amikor a templomba belépő körülnéz, tudja, hogy mi vár rá. A középkori üdvtörténetek célja elsősorban az volt, hogy az olvasni nem tudó emberek részére bemutassák Jézus életét, csodáit, kínszenvedéseit. Ezek a történetek jól meghatározott kánonok szerint voltak megfestve. A templom védőszentjétől vagy patrónusától függően a történet partikuláris elemeket épített be magába. Az üdvtörténet fabulája már egy eleve adott dolog, és a kánonok, amelyek szerint megfestették őket, az egyház nézőpontját képviselték. Egy szekvenciális, *annales*-típusú, nem interpretatív történet megjelenítése.

Hayden White a történetírás különböző formáit abból a szempontból vizsgálja meg,² hogy figyelembe veszi azt, hogy adott korban mi számított jól megformált történetnek. Megállapítja az *annales* és a modern történetírás közti különbségeket. Az *annales*ek nem jelölnek a történetek között semmi szükségszerű kapcsolatot, szekvenciálisak és nem interpretatívak. Nem rangsorolnak, nincs kezdet és vég, ok és okozati összefüggés. White joggal teszi fel azt a kérdést, hogy a világ valóban jól megírt történetek formájában tárul-e fel előttünk, amelynek kezdete, vége és egy olyanfajta koherenciája van, amely láttatni engedi a véget minden kezdetben.³ A válasza erre a kérdésre az, hogy nem, az életnek nincs elhatárolható kezdete és vége olyan szempontból, mint ahogyan a narratíváknak. A narratíváknak a szervezőelve az, amely egy esemény oksági viszonyait megadja és kronológiai szempontokba sorolja azokat vagy egy koherenciával ruházza fel őket.

A freskóciklus történet-szerűségének konstitutív jellege abban áll, hogy az *annales*-jellegű eseményeket az újra-elmesélés révén egy rendezett egységbe fogja össze, látjuk benne a festő egység-adó, konstitutív tudatát, szubjektivitását.

Akár az élet történetszerű alakulásáról, akár az elbeszélés történetszerűségéről beszélünk, mindkettő az idő paradigmáját feltételezi, mivel az idő és elbeszélés elválaszthatatlanok egymástól.

A narratívának egyik fontos jellemzője az ok-okozati összefüggéseknek a feltárása, amely által egy kontinuitást ad az elbeszélte cselekménynek. Jelen dolgozatban

² White: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*.

³ Uo.

fontosabbnak tartom előtérbe helyezni a narratívának azt a jellemzőjét, amely az egyéni helyzeteket, a partikulárist, a célokat és motivációkat helyezi előtérbe.

A narrativitás kétféle mezőben jön létre, az események és szereplők, valamint az elbeszélő. Az elbeszélő az események szövedékét interpretatív módon meséli el, tárja fel. Ennek értelmében nem beszélhetünk egy olyan történelmi valóságról, amelynek örökérvényű státuszt vagy igazságértéket tulajdoníthatunk. Ha azt állítjuk, hogy a narratíva kultúrától és szubjektív beállítottságtól, interpretációtól függő, nem beszélhetünk igaz vagy hamis dolgokról ennek kapcsán. Vegyük úgy a freskóciklust, mint egy személyes narratívának a kibontakoztatását. Az Üdvtörténet az extradiegetikus keret, amelyet Giotto elénk tár a maga sajátos, szubjektív módján.

A dolgozat első részében egy fenomenológiai áttekintő keretén belül leírom a festői látásmód és a festés, mint folyamat konstitutív jellegét, párhuzamot vonva a festői és a fenomenológia redukció között.

A második fejezetben körülirom a történelmi-társadalmi keretet, amelyben Giotto élt, az 1300-as évek Olaszországi viszonyait. Ennek függvényében behatárolom a művész kondícióját az adott társadalmi kontextusban és azt, hogy milyenek voltak a társadalmi elképzelések és az elvárások evvel szemben. Mindezek vonatkozásában kiemelem Giotto művészi egyéniségét és teljesítményét.

A dolgozat harmadik része a padovai *Cappella degli Scrovegni*-re összpontosít, amely a művészettörténet egyik legnagyobb alkotásának számít már megszületésének pillanatától napjainkig. Ennek függvényében kitérek a Giotto által bevezetett újításokra úgy a plasztikai elemek, mint a kifejezés szintjén. Ilyenek például a középkori itálo-bizánci hagyományban gyökerező fordított perspektíva meghaladása és az érzelmek bemutatása. Teszem mindezt a festői kifejezésmód és a festő látásának lényegiségét, intencionális teljesítményét helyezve előtérbe. Ennek értelmében ez a történeti áttekintő a látás történetének a szempontjából valósul meg.

Jelen dolgozatnak nem az a témája, hogy kifejtse azt, hogy a történelemben linearitás van-e vagy szekvencialitás; célja inkább azt bemutatni, hogy az elbeszélő hogyan korszakol egy narratív konstrukcióban, és milyen elemekre fekteti a hangsúlyt. Deleuze szavait idézve: „Egyrészt minden egyes réteg, történelmi vagy történeti képződmény a látható és megfogalmazható dolgok olyan eloszlását foglalja magában, amely hatással van

önmagára; másrészt egyik rétegről a másikra változhat az eloszlás, mert maga a láthatóság stílusában változik, míg maguk az állítások a rendszerüket változtatják meg.”⁴

A negyedik részben áttérek a festészeti narrativitásnak a rövid bemutatására, ennek keretén belül a középkori és a reneszánsz festészet narratív struktúráira.

Az ötödik fejezet – egyben a legterjedelmesebb – a képleírásokat foglalja magába, amelyek lényegleírások, és azt próbálják megragadni, hogy hogyan bontakoztatják ki a látás új és más lehetőségeit ezek a képek. Ennek érdekében a perspektíva-váltást és azokat a plasztikai és narratív elemeket helyezi előtérbe, amelyek ezt lehetővé teszik. Felhasználom a Gérard Genette által kidolgozott *narratív szinteket* és *narrátori pozíciókat*, valamint az Edward Branigan *horizontális és vertikális rétegződés* sémáit. A freskóciklus egy olyan strukturális egység, egy olyan sokrétű képződmény, amely különböző rétegekből épül fel. Ezen rétegek (jelentésrétegek, narratív rétegek, stílusrétegek) szerves összekapcsolása, egymásba fonódása adja meg a ciklus művészi értékét és dinamizmusát, amely tökéletes talajt nyújt egy fenomenológiai típusú leírásnak. Ezzel Giotto, a festő, a zseniális művész, a *homo pictor* az, amely a láthatóság új területeit tárja fel és megtöri korának a szemléleti dogmatizmusát.⁵

Amíg a középkori freskóciklusok egyenes vonalúan építkeztek egy vertikálisan megadott irányban, addig Giottónál a vertikálitást a horizontálisnak olyan megtörései gazdagítják, amely a diegetikus tér határ-átjárásához vezet, létrehozván a narrációs szintek fuzionálását.

Ezek azok a momentumok, amelyben megragadhatónak látom a Bergson-féle *időtartamot*,⁶ amely a szellemi erő spontaneitásával és teremtképességével rendelkezik az elbeszélés keretén belül. Ez az, amire Max Imdahl az *éppen-itt* és *éppen-most* dimenzióját érti, az idő és pillanat szintéziseinek összefoglalását.

A dolgozat fenomenológiai alapját a műalkotás időbeliségével kapcsolatosan a heideggeri terminológia, a térbeliséget illetően pedig a Merleau-Ponty fogalmi apparátusa képezi. Fontosnak tartom megemlíteni evvel kapcsolatosan az olasz fenomenológiai hagyományban Cesare Brandi nevét, aki a heideggeri vonalon haladva fejti ki a műalkotásról szóló elméletét, ennek keretén belül is a Giotto-kutatás egyik legnagyobb szakértője.

⁴ Deleuze: *Foucault*. 48.

⁵ Kukla: A szemtől a kézig. Konrád Fiedler és a képzőművészet elmélete. In Loboczky (szerk.): *Filozófiai diskurzusok*.

⁶ Vö. Bergson: *Tartam és egyidejűség*.

Dolgozatomban fontos szerepe van a Brandi által kidolgozott „*astanza*” fogalomnak, amely a műalkotás irreduktibilitását hivatott érzékeltetni bármely olyan tartalomra, amely nem a saját jelenléte „*itt és most*” (*hic et nunc*). A műalkotás nem veszít vitalitásából az történelem során. A Brandi-i esztétika fontos kötőeleme a műalkotás *jelen-léte* (*presenzialità*) amely a jelennek mindig történelmi tudatot ad.

1 Fenomenológiai áttekintő

Az „önelvű vizualitás” elve nyomán vált nyilvánvalóvá az, „hogyan a fogalmi gondolkodás mellett létezik a vizuális gondolkodás is, a vizuális megismerés, és hogy ennek révén a szavakra le nem fordítható tartalmak is az emberi tudat részévé válhatnak. E csupán vizuálisan apperceptálható tartalmak szintén csak a vizuális nyelv segítségével válhatnak az emberek közötti kommunikáció részévé, mindenfajta verbális megközelítésük csak körülírás, az eredeti tartalomgazdagság elszegényítése, konkrétságának a csökkenése.”⁷

A freskóciklus narrativitását Konrad Fiedler látásmélete és posztmodern történelemolvasatának függvényében is elemzem. A történelmi-társadalmi kontextus leírása azért indokolt, mert ennek ismertetésével (ismerésével) láthatjuk, hogy melyek voltak azok a hagyományos történelmi konvenciók, amelyeket Giotto zsenije meghaladott. A narratíva fejezetben bővebben kifejtem a középkori és a reneszánsz narráció és történelemfelfogás közti különbségeket és azt, hogy Giotto hogyan lépi túl a hagyományos konvenciókat. Konvenciók alatt nemcsak a reprezentációs szokásokat, hanem a történelmi-kulturális beágyazottságot is értem. Fontosnak érzem hangsúlyozni azt, hogy egy olyan korban vagyunk, amely már felkészült átlépni a tradicionális világnézetet és elindulni az európai gondolkodás nagy periódusának, a modernizmusnak az útján. A tradicionális ember számára a földi világ a túlvilág fényében konstituálódott, a *múlt* nem múltba-vesző volt, hanem a transzcendens kezdetektől való út a jelen felé. A tradicionális, vallásos ember egy vertikális struktúrában képzelte el az életét, amely összekötötte és átjárhatóságot biztosított számára a transzcendens és a földi világ között. Ebben az értelemben a tradicionális ember számára a lineáris időfelfogást az *eszkhaton* jelentette, ami pedig a történelmi tudatát illette, az örökkévalóság bűvöletében élt. Ebben a világban az individualitás az előtte levőnek az ismétlését jelentette, amellyel nem szakította meg, nem tört ki a tradícióból. Mivel a fenti (az égi) és a lenti (a földi) jelentette a referenciapontokat, jól kifejtett hierarchia-tudata volt. Ebben az értelemben írja Baudrillard, hogy: „Egy kasztrendszerre és rangokra épülő társadalomban nem létezik olyasmi, mint a divat, mivel az ember helye megmásíthatatlanul elrendeltetett. Így

⁷ Németh: *A művészet sorsfordulója*. 242.

társadalmi mobilitás sem létezik. Tilalom védi a jeleket, és biztosítja teljes érthetőségüket; minden jel egyértelműen egy társadalmi rangra utal [...] Kasztrendszerű társadalmakban, legyenek azok akár feudálisak, akár ősi, vad társadalmak, a jelek száma korlátozott, és nincsenek széles körben elterjedve, mindegyik egész értékével tilalomként szolgál, mindegyik kölcsönös szerződés kasztok, klánok vagy személyek között. A jelek ezért egyáltalán nem önkényesek. Az önkényes jel akkor jelenik meg, amikor ahelyett, hogy két embert felbonthatatlan kölcsönösségbe állítana, a jelölő elkezd visszautalni a jelölt átszellemületlen világára, a valós világ közös nevezőjére, amellyel szemben senkinek nincs semmifajta kötelezettsége.”⁸

Giotto nagysága abban rejlik, hogy ezeken az előre-meghatározottságokon kívül tudott kerülni. A festői nyelve, stílusa által meghaladta ezeket a társadalmi-konvencionális kereteket, és alkotta meg azt a festményt, amiben tulajdonképpen materializálódik az ő látása.

Hayden White *Metahistory*-jában azt mondja, hogy a történész feladata lényegében költői feladat. Azért vezetem be jelen esetben a művész és a történész közti analógiát, mert a dolgozatban elemzésre kerülő freskóciklus alapvetően egy narratív festmény, az emberiség megváltástörténetének az újra-elmesélése. Roland Barthes a *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe* című tanulmányában azt mondja, hogy egy történet megértése nem azt jelenti, hogy a szavakat egymás után megértjük vagy, hogy lépésről lépésre követjük őket, hanem azt, hogy a történet rétegeit átlátva, kapcsolatot tudunk teremteni a narratíva horizontális és vertikális struktúráival. A valamiként látás, testi jellegéből kifolyólag helyhez és időhöz kötött és ezáltal történelmileg meghatározott. A középkor üdvtörténete univerzális, ez nyújtotta a stabil keretet az egyén létezése számára. „Isten azt akarja, hogy minden ember üdvözljön, és eljusson az igazság ismeretére.” (Tim. 2, 4) De nem külön-külön, hanem néppé fogja össze őket (II. Vatikáni Zsinat Egyház 9. Szám). A kor szellemét meghaladva, Giotto üdvtörténete egy személyes narráció keretébe van helyezve. Giotto azáltal, hogy feltörte a kor konvencióinak kereteit egy egyedi nézőpontból szemléltette az üdvtörténet eseményeit és ez által kitágította a mindenkori látás határait, a látásnak más lehetőségeit is kibontakoztatta.

Fiedler szerint a képzőművészet a látás lehetőségeivel ismert meg bennünket, azzal, hogy a mindennapi látóérzékelés kötelékeit széthasítja és túllép a természetes, a szokványos látásból. „A dolog láthatósága tehát nem egyezik meg a kinézetével, s a

⁸ Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*. 78.

képzőművészet feladata az, hogy szemléleti megvalósulásában mutassa meg a látható világot.”⁹

Egy dolog észlelés közben nem a maga szingularitásában jelenik meg, hanem végtelen számú kapcsolat köti össze más dolgokkal. A megfigyelés ezen gazdagságát nevezi Sartre úgy, mint a dolgok természetének konstitutív eleme. A képek esetében másként állnak a dolgok: a kép különböző elemei nem állnak kapcsolatban az őket körülvevő dolgokkal. Ebből kifolyólag „a kép tárgya sohasem több, mint a róla való tudatunk, s ezzel a tudattal meghatározható: semmit sem tudhatunk meg egy képről, amit azt megelőzően ne tudnánk már.”¹⁰ A képi tudás központjában az *intenció* áll, amely a képen keresztül egy bizonyos tárgyat kínál fel saját magának. A tudás, amely szorosan kötődik az intencióhoz, pontosítja a képi tudat tárgyát, szintetikusán hozzátéve annak meghatározottságait. Egy tárgy képalkotó tudatát létrehozni egy intencionális szintézist feltételez, amely magába foglalja a múlt számtalan pillanatát. A kép tehát nem állapot, hanem tudatforma, és mivelhogy „a képben a tiszta reprezentációs elem azáltal, hogy elsődleges és közölhetetlen, mindig tudatos aktivitás terméke [...] szükségszerűen adódik, hogy a képi tárgy soha sem lehet több, mint a róla való tudatunk.”¹¹

Ebben az értelemben vonhatunk párhuzamot a plasztikai és a figuratív elemek és a nyelv szintaktikai és szemantikai elemei között. Merleau-Ponty szerint a primordiális nyelv állandó jelleggel világkonstituáló és önkonstituáló. Mivelhogy egy élő tapasztalat kifejezése, egy állandó jelleggel valamivé válás. Állandóan változik és küszködik. Erőfeszítést igényel. A másodlagos nyelv konvencionális, amíg a primordiális a személyes velejárója. Mivelhogy a másodlagos nyelv konvencionális, természetéből kifolyólag áttetsző, transzparens. Amikor egy szót hallunk, az értelmét halljuk – míg az elsődleges nyelvezetben a szavak együttesét, azok zenéjét halljuk.

A festészet, akárcsak a primordiális nyelv, az önnön kifejezését jelenti. Ahogyan a festő tapasztalja a világ potencialitását, az a munkájában fejeződik ki. Ezt tükrözi a festészet, mint konstituáló aktus; a világ, amit kifejez, nem előre adott, hanem a munka folyamatán keresztül alakul ki, konstituálódik. A festő munkája, mint fenomenológiai folyamat ezáltal nem rokon értelmű a valaminek a megoldásával. Az, hogy valamit megoldunk, azt jelenti, hogy a plasztikai és a figuratív elemeket egymás mellé soroljuk egy

⁹ Vö. Fiedler Adolf von Hildebrandot kommentáló jegyzeteivel (II, 356-391)

¹⁰ Sartre: A kép intencionális szerkezete. In Bacsó (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. 103.

¹¹ Uo. 107.

rendezett, harmonikus egységbe. Ez a fajta meghatározás inkább közelít a „szép”-nek az Alberti-féle definíciójához. Az elsődleges fenomén az, hogy a festészet, mint folyamat, munka, és nem szépség. De ahhoz, hogy megérthessük az utóbbit, meg kell értenünk az elsőt. Az az igazság, amit itt tárgyalunk, nem azonos azzal, amit ezen a néven ismerünk, és a megismeréshez valamint a tudományhoz rendelünk minőségként, hogy ezáltal megkülönböztessük a széptől és a jótól, amelyek a nem-elméleti magatartás értékeinek megnevezésül szolgálnak. A festő úgy dolgozik, hogy nyomot hagy és birtokában van érettségének nyelve, amely jellegzetesen hordja magán kezdeti műveinek halvány akcentusát – mondja Merleau-Ponty. Ez az a „belső séma”, amely minden képen egyre uralkodóbbá lesz.

„A belső séma itt maga az élet, amely kilép önnön inherenciájából, felhagy önmagával, mint örömforrással, s a megértés és megértetés, a látás és láttatás egyetemes eszközévé válik, nem a néma individuum mélyére zárva, hanem szétáradva mindabban, amit lát. [...] Szükség volt arra a termékeny pillanatra, amikor a tapasztalat felszínén a stílus kicsirázott, amikor egy meghatározott és látens jelentés megtalálta önnön emblémáit, melyek a stílust kirajzolni, a művész számára alkalmazhatóvá, a többiek számára pedig elérhetővé tenni hivatottak.”¹²

Nincs két festő, amelynek a gesztusai ugyanolyanok lennének, viszont ez nem jelenti azt, hogy egy festő gesztusai statikusak, változatlanok az életműve folytán. Minden festőnél lassúbb vagy gyorsabb ritmusban megfigyelhetjük ezt a változást, annak függvényében, ahogyan az anyagokat újra feltalálja, újraszervezi. De ezen változások függvényében is megmarad valami, ami az övé. Ez a változás alakítja ki az életmű folyamatát. Ugyanaz a festő más anyagokkal másként dolgozik, nyilván, az anyag meghatározottságából adódóan, de megmarad valami, a gesztus talán, ami közös. Ez az ismétlődő gesztus az, amely arra enged következtetni, hogy a festészet egy bizonyos szinten egy „habitualis aktus.”¹³

Ugyanakkor ez az aktus nem a mentális szituáción kívül történik. Minden szituáció más, mint az előtte vagy az utána következők, éppen ezért a festő látása a festményt másként látja, és az adott szituáció függvényében alakítja a munkafolyamatot. Éppen ezért a festés aktusa nem egy mechanikus reflex-láncolat, hanem egy jelentőséggel bíró, élő-aktus. „Jóllehet a mű csak az alkotás során válik valóságossá és így valóságában függ az

¹² Merleau-Ponty: A közvetett nyelv és a csend hangjai. In Bacsó (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. 153.

¹³ Vö. Danto: Basic Actions In White (szerk.): *The Philosophy of action*. 43–58.

alkotástól, az alkotás lényegét a mű lényege határozza meg. Jóllehet, a mű alkotott-léte vonatkozásban áll az alkotással, mégis az alkotott-létet, éppúgy, mint az alkotást, a mű múltéből kell meghatároznunk. Most már nincs mit csodálkoznunk azon, hogy eleinte és igen sokáig csak a műről beszéltünk, s csak végül ötlük szemünkbe az alkotott-lét. Ha az alkotott-lét oly lényegszerűen tartozik a műhöz, miként ez a mű szóból kicseng, akkor még határozottabban kell arra törekednünk, hogy megértsük azt, ami eddig a mű múltéteként nyert meghatározást.”¹⁴

Mi az, ami a festő látásmódját megkülönbözteti a hétköznapi látásmódtól, hogyan látja a festő a világot, ahhoz, hogy az általa látott világot a műalkotások egyediségében élénk tárja a maga módján? Ahhoz, hogy ezt a problémát tematizálhassuk, párhuzamot vonunk a festői látásmód és a fenomenologikus beállítódás között. A festő, amikor fest, kilép a hétköznapi sematikus látásmódból, és a jelenségekből adja vissza a lényegi minőségeket. A megfestett képben a világ már nem mint reprezentáció áll előttünk, hanem a festő az, aki benne megszületik. A festmény már csak úgy láttat valamit, hogy semminek sem a látványa, „autófiguratív”, felhasítja a dolgok bőrét, hogy megmutassa, hogy hogyan lesznek a dolgok dologgá és a világ világgá. A láthatónak a belső megelevenedése, a sugárzása az, amit a festő a mélység, a tér és a szín nevek alatt keres – mondja Merleau-Ponty.¹⁵

A festészet folyamata tehát egy fenomenológiai folyamat. Ezen belül érthetjük a festészet történetének folyamatát, a generációk szukcesszivitását, ugyanakkor egy festő életművének a folyamatát.

Folyamatról beszélek, mert a festmény, mint végtermék, csak a festés folyamata által jöhet létre, éppen ezért egyiket a másiktól nem szabad elválasztanunk. A festészet nem egy mentális aktus, amely a testet mint egyszerű gépezetet dolgoztatja, hanem a világban-való élő-test megnyilvánulásának egy aktusa. Nem mindennapi tevékenység. A néző, amikor a festményt mint végterméket látja, egy olyan folyamat végterméke áll előtte, amely megértése nélkül maga a festmény is ködbe burkolózik. A munkafolyamat a festmény különböző strukturális aspektusainak az egyike. Ennek a megértése rávilágít a festészet, mint élő aktus megértésére. „Minden más létrehozással szemben a mű alkotott-létének különössége abban áll, hogy alkotott-léte a megalkotás részét alkotja” – mondja

¹⁴ Heidegger: *A műalkotás eredete*. 34.

¹⁵ Vö. Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*

Heidegger.¹⁶ A mű alkotott-létére irányuló kérdés közelebb visz bennünket a mű műszerőségéhez és ezáltal valóságához.

Mindezen tényezőktől függetlenül a festő tevékenysége mint alkotás, mint folyamat, tértől és időtől függetlenül ugyanaz.

A festő társadalmi státusza, a mecénás és néző (közönség), a festés folyamatában használt anyagok és azok a konvenciók, amelyek ezen anyagok használatát meghatározzák, mind-mind meghatározzák a festmény, mint végtermék természetét. Például a középkor vagy reneszánsz festő–mecénás viszonya teljesen más volt, mint a kortárs művész–kurátor viszony. A történelmi rálátás segít megérteni abban, hogy adott kontextuson belül miért az, és nem másfajta festészeti stílus helyezkedik előtérbe, kap prioritást. Meg kell jegyezni, hogy ez a kontextus fontos, de nem elégíti ki teljes mértékben az elvárásainkat. A történelmi kontextus vizsgálata alatt nemcsak a kronológiai események vizsgálatát értem, hanem – Jonathan Crary-vel¹⁷ együtt feltéve a kérdést, hogy a művészet története nem esik-e egybe az észlelés történetével –, szem előtt tartjuk azt, hogy a látás története nem pusztán az ábrázolási módszerek története, hanem a megfigyelő látásának a története is. A dolgozat első részében található történelmi bevezető ebből az előfeltevésből vizsgálja meg ezt a kontextust.

Nem feltétlenül az a fontos, hogy adott korban például miért a figuratív elemek helyeződtek előtérbe, más korban pedig teljesen háttérbe szorultak, a fontos az a folyamat, amelyben ezek megjelennek, vagy eltűnnek. A fenomenológia számára ez a kontinuitás az, amely magába öleli a „résztevőket”, vagyis a festőt, a nézőt, a festményt (egy festő életművén belül végbemenő változások ugyancsak ennek a folyamatnak az elemei).

Induljunk ki abból az előfeltevésből, hogy a festészet elsődleges realitása az expresszivitásában rejlik. A reprezentációs funkciója másodlagos és derivált. Ahhoz, hogy a reprezentációt expresszió nélkül próbáljuk megérteni, tévedés. Hogy megérthessük a reprezentációt, értenünk kell az expressziót. Hasonlóan a primordiális nyelvezethez (Merleau-Ponty), ahhoz, hogy egy festményt megértsünk, be kell lépni a festménybe, megkeresve a festménynek az egzisztenciális jelentését a festmény egységében. Mert ha a festmény úgy működik, mint a primordiális nyelvezet, amely konstituálja és kifejezi a világot, amelyet tapasztalunk, akkor megteremti saját magának a saját audienciáját. Azzal, hogy átfogja a festménynek az élő-értelmét, a néző megtapasztalhatja a világnak azt az

¹⁶ Heidegger: *A műalkotás eredete*

¹⁷ Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. Században.*

aspektusát, amelyet a festmény kifejez. Ennek a folyamatnak a generációkon való áthaladása teszi lehetővé az újra és újra kialakuló audienciát, a festménynek az újraértékelődését és új értelmi horizontok konstituálódását. Az elsődleges fenomén, az, amit az elsődleges festészet tár fel, az a valóban kifejező. Ebben az értelemben használok a Gottfried Boehm által bevezetett „vizuális többértelműség fenoménját,”¹⁸ amelyről a szerző úgy nyilatkozik, hogy minden képi alkotásra jellemző és hogy a hagyományos képek esetében a köztes helyekről olvasható le.

„A néző szeme és ama elmélet számára is, amely a fenomenológia belső perspektívája szerint tájékozódik, egy lényeges belátás adódik ebből. Ha a vizuális folyamat mindenkor stilizálja a meglevő adattömeget, s a szemléleti világ bőségéből csupán meghatározott aspektusokat emel ki, akkor minden látás, éppen ha sikerül, *átlátás* (*Übersehen*). A látható profilja a háttérbe vesző inaktív impulzusok előtt alakul ki. Természetesen ez a viszony szakadatlanul változik: nincs eldöntve egyszer és mindenkorra, hogy mi fókuszálja a vizuális figyelmet, és mi az, amitől passzív jelenléte közepette eltekintenek, azaz, ami a háttérbe kerül. A passzív jelenlét azt jelenti: potenciálisan látható dolog, valami, amit egy bizonyos pillantás nem teljesít be, egy másik viszont beteljesíthet, ennél fogva *nincs jelen* a szemlélet pillanatnyi perspektívájában.”¹⁹ Ennek függvényében ismét kijelenthetjük, hogy a látás egy értelmezési folyamat, amely a vizuális többlettel, többértelműséggel újrakonstituálja a festmény által megteremtett világot.

A festmény strukturális aspektusát képezi a *munkafolyamat*. Ahhoz, hogy ezt jobban megérthessük, meg kell vizsgálnunk a festmény keletkezésében szerepet játszó anyagokat és azt, hogy ezek milyen módon és mértékben vannak hatással a festményre. Merleau-Ponty nyomán felhozom példának az ecsetet, mint a festészetnek egyik legfontosabb alapanyagát. Az ecset nem egyszerűen csak egy festőecset, hanem olajfestéshez, temperához, falfestéshez stb. használt ecset, amelynek léte már magában hordozza a falat, a vásznat, a temperát, az olajfestéket. Ezek az anyagok igazából csak egymás függvényében válnak érthetővé, ugyanakkor érthetőbbé teszik a festés folyamatát, mint munkát és a festményt, mint ezen folyamat végtermékét. Láthatjuk, hogy a festmény meghatározottságai bensőségesen kötődnek az őt összetevő elemek meghatározottságaitól. Egyiket sem lehet különválasztani a másiktól és megérteni a maga szingularitásában,

¹⁸ Boehm: *Látás*.

¹⁹ Uo.

izoláltságában. Ha ezeket együttesen próbáljuk megérteni, másként látjuk a végterméket, a festményt. Az ecset például egy olyan fenomenális objektum, amelybe már bele van szövődve a festő, a néző, és a festmény, belegöngyölődik a festő világban-való létébe. Az ecset a festő kezének a meghosszabbítása. Azáltal, ahogyan a festő az ecsetet kezeli, a gesztusai által, a színek kompaktsága vagy lazúrossága által megteremti a textúrát, mint plasztikai elemet. Giottónál például az ecset nyomai elrejtettek, de nem jelenti azt, hogy nincsenek ott a maga elrejtettségükben. A freskó lehetőségei ebből a szempontból eléggé korlátozottak, mert a vakolat még nedves, amikor a mészvízzel összekevert festéket ráfestik. A vakolat száradása folyamán a festék a vakolat belsejébe hatol, együtt köt meg vele. Éppen ezért gyakorlatilag lehetetlen az ilyen jellegű textúrát megteremteni a freskókon. Giottónál a lazúrok mesteri felvitele adja meg a freskók selymes, akvarellszerű textúráját. Ugyanakkor a freskóknak csillogó színeket, áttetszőséget, monumentalitást kölcsönöz. A freskótechnika egy másik jellemzője az, hogy a festő a nap kezdetén kiméri a falon a megfestendő részt, és csak azt a részt vakolja meg, mert a száradás után az újrafestés vagy javítás lehetetlen. Ennek értelmében a freskó esetében a megfestendő rész kerete nem mindig egyezik egy jelenet megfestett keretével. Láthatjuk, hogy minden anyag magában hordoz egy adott potencialitását, viszont egyik sem teljességgel nyitott. Amit olajfestékkel létre lehet hozni, nem lehet megteremteni vízfestékkel, vagy fordítva. Ahogyan a freskót festik, úgy nem lehet festeni a táblaképet. Érdekes példája ennek Giotto kísérletezése a freskó (*fresco*) és *secco* kombinációjával, ami az idő folyamán nem állta meg a helyét.²⁰ Az anyagok, amivel a festő dolgozik, nemcsak a munkafolyamat részei, hanem szervesen hozzátartoznak a „végtermékhez” is. Habár a végtermék, mint dologszerűség elrejtí önmagát és anonim szerepben marad azért, hogy a kép egyensúlya megmaradhasson, mégis a kép meghatározottságai lényegesen függenek a hordozó meghatározottságaitól (például egy színfolt vagy egy ecsetvonás megváltoztatása teljesen felbontja az adott kép egyensúlyát és struktúráját.)

Martin Heidegger *A műalkotás eredete* című művében a „művészeti mű” lényegét keresve első lépésként a dolog dologszerűségének a lényegét fogalmazza meg. Ami a dolgok állandóját és magvasságát adja, az a dolog anyagi jellege. A dolog a megformált anyag, mondja Heidegger. A műalkotások dologszerűségét is ebből a szempontból határozza meg: ami „a dolgok állandóját és magvasságát adja és ugyanakkor azok érzéki

²⁰ Jól látható a restaurálási munkálatok előtti freskókon az, hogy Mária ruhája a színét veszítette. Ez abból adódott, hogy Giotto a seccotechnikával ráfestett a freskóra, azért, hogy a fontosabb részeket jobban kidolgozza, de mivel az nem ivódott bele a vakolatba, idővel lekopott, elveszítette a színét.

ingerének fajtáját – a színeset, a hangzót, a keménységet, a tömeggel bírót –, előidézi, az anyagi jelleg a dolgokban.”²¹

Heidegger nyomatékosan kiemeli a művész anyaghoz való viszonyának a fontosságát. A jól sikerült műalkotás az, amikor a művész úgy használja fel az anyagot, hogy nem használja el azt. „Jóllehet a szobrász úgy használja fel a követ, ahogy, a maga módján, a kőműves is. De nem használja el a követ. Ez csak akkor van így, ha a mű nem sikerül. Jóllehet a festő is felhasználja a festéket, de úgy, hogy a színt nem emészti el, hanem felragyogtatja. S jóllehet a költő is szavakat alkalmaz, de másként, mint a hétköznapi beszéd és írás. A költői szó valóban szóvá lesz és az is marad.”²²

Visszatérve az eszköz eszköz-létére és a mű mű-létére, itt van a kulcsfontosságú különbség. A műben az anyag úgy használódik fel, hogy nem marad belőle semmi a műhöz szükséges anyagból, az eszköz viszont eltünteti az anyagot, a saját eszköz-létének a szolgálatába állítja azt. Pontosan azért, hogy az anyag a műalkotás szolgálatába állítódik, egy világot állít fel, ahol az „anyag a mű világának nyíltságába emelkedik.”²³

Sartre hangsúlyozza, hogy „a kép egy aktus, amely egy jelen nem-lévő vagy nem-létező tárgyat vesz célba a maga testi mivoltában. Ezt fizikai vagy pszichikai töltete által teszi, amely azonban nem tisztán, hanem a megcélzott tárgy analóg reprezentánsaként jelenik meg. A specifikáció az *anyag* szerint történik, minthogy az információt közlő intenció azonos marad.”²⁴

Eugen Fink szerint a kép „a reális hordozó és az általa hordozott képvilág egységes, értelmileg összetartozó egésze.”²⁵ A hordozó nem más, mint a képben a reális, egyszerű valóság. Minden képnek magától értetődően és lényegszerűen van egy hordozója. „Képnek csak olyan valamit nevezhetünk, ami voltaképpen részesedik a reális-transzcendentális létből. Képvilágnak a képben ábrázolt nem-valóságot nevezzük. Csak a valóságos hordozó és a nem-valóságos képvilág együttese alkotja a konkrét kép-faktumot.”²⁶ A hordozó, a kép-objektum implicite nem érdekel bennünket, bár létezéséről állandó jelleggel tudatában vagyunk. Ezt elfedi a kép-objektum, de ez nem jelent nem-láthatóságot, csupán átlátszóságot.

²¹ Heidegger: *A műalkotás eredete*. 25.

²² Uo. 25.

²³ Uo. 26.

²⁴ Sartre: A kép intencionális szerkezete. In Bacsó (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. 111.

²⁵ Fink: Megjelenítés és kép. In Bacsó (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. 93.

²⁶ Uo. 94.

Heidegger szavaival élve, mint ahogyan a festő használja fel a festéket úgy, hogy nem elhasználja azt, hanem felragyogtatja a színt, ugyanúgy a „hordozó” elfedettségekben van adottságának valódi módja.

Fink hangsúlyozza, hogy értelmetlen azt gondolnunk, hogy a képtudat a reális hordozótól különállóan is létezhet. A képvilág mindig és lényegszerűen együtt fordul elő valamilyen reális hordozóval, viszont a hordozó mellőzése a néző számára hozzátartozik a kép-fenomén apperceptív struktúrájához. Sőt – mondja – néha rendellenességet jelent, ha a néző pillantása magára a hordozóra irányul. Viszont a kép-világ meghatározottságai lényegesen függenek a hordozó meghatározottságaitól. Ezt nevezi Fink a kép „ablakszerűségének”. Valami, amin átnézek, túlpillantok. „A képfenoménnek ezen az ablakstruktúráján alapul a kép szemlélőjének sajátos énhasadása.”²⁷ A kép nézője ugyanakkor ennek a képvilágnak a szubjektuma is, élményszerűségében rejlik a kép intenciója. A képalkotó tudat úgy jelenik meg, mint a képben a tárgyat létrehozó spontaneitás.

Így tehát a festő azzal, hogy megválasztja az anyagot, amivel dolgozik, értelmet ad neki és ugyanakkor értelmet lát benne. Ezáltal a festés nemcsak egy aktus, hanem létdimenziója van, a *világban-való-létezés* dimenziója. Az anyagok élő-jelentőséggel bírnak a festő számára – az ecset a festő kezének meghosszabbodásává válik. A festő miközben az általa kiválasztott anyagokkal dolgozik, egy élő-világ tárulkodik fel előtte, amelyben mozog. A létmódnak ez az új módusza kezdi feltárni és megvalósítani önmagát. Ez egy olyan élettér, amelyet nem könnyű elhagyni. A festés mint aktus a festő teljes fizikai beleélését igénybe veszi. „A festészet elragadtatást ébreszt bennünk és visz a végletekig, amely maga a látás, mert látni annyit jelent, mint távolról birtokolni, és mert a festészet ezt a furcsa birtoklást a lét minden vonatkozására kiterjeszti.”²⁸ A festő miközben fest, a *látás* mágikus elméletét gyakorolja, a dolgok keresztülmennek rajta, a látása az univerzum tükre vagy koncentrációja, és végső soron ugyanaz van amott, a világ velejében, és itt, a látvány velejében. A fény, megvilágítás, árnyékok, színek, mindazok, amelyek létrehozzák, hogy a hegy szemünk előtt hegygé legyen, egyike sem valódi létező, vizuális létük van csupán – mondja Merleau-Ponty.

Az emberi test akkor áll elő, amikor a látó és a látható, a tapintó és a tapintott között, egy szem és egy másik között létrejön egy bizonyos összefonódás. A festészet problémái a

²⁷ Uo. 96.

²⁸ Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. 58.

felcserélődésnek ezen furcsa rendszeréből adódnak. Minőség, fény, szín, mélység, amelyek itt vannak előttem, azért vannak itt, mert visszhangot keltenek a testünkben, mert az befogadja őket, mert a dolgok belső ekvivalensei.

A festői szem és kéz együttműködésének produktuma, a festmény az, amely által a néző nem csak egy látnivaló lát, hanem maga a látható születését, kifejeződését, eseményszerűségét.

Amikor egy festményt nézünk, amely színfoltokból, vonalakból, pontokból tevődik össze egy síkon, akkor a szemünk ezekből a plasztikai elemekből újraalkotja, újra létrehozza a festményt. Ezáltal az alkotás tevékenysége a festmény kapcsán nem csak a festő privilégiuma, hanem a néző, megfigyelő számára is adott. A néző szeme nem percipiál, hanem létrehoz.²⁹

Giotto a padovai freskóciklus kapcsán a vizualitásnak olyan lehetőségeit bontakoztatta ki, amelyek előtte ismeretlenek voltak, a narratív festészetnek olyan elemeit vezette be, amelyek nem voltak megtalálhatóak az előtte levő itáló-bizánci festészetben, és a reneszánsz kialakulása folytán el is tűntek. Ennek egy jó példája az általa felhasznált iterációs szerkezet.³⁰ Ezeknek a narratív elemeknek a kapcsán elemzi Max Imdahl a *látó látás* és az *újra-felismerő látás* fogalmait, amelyben a kétfajta látásmód megkülönböztetése által megvilágítja a képek nézésének a dinamikáját, nyitott potencialitását. Ugyancsak ezeknek a vizuális elemeknek a kapcsán tér ki arra is, hogy a kétféle látásnak e dinamikája során a kép újranézése milyen módon nyújt többletmegismerést. Az Aréna-freskók kapcsán mutatja ki azt, hogy az ábrázolt történet hogyan lépi túl a szövegreferencialitást a vizuális elemek segítségével. Továbbhaladva a Panofsky és a Sedlmayr-féle értelmezési módszeren,³¹ így határozza meg az ikonika fogalmát: „Az ikonika a fenomenális leírásnak olyan eljárása, amelynek alapja [...] az ikonográfiai és az ikonológiai módszertől eltérő forma és képfogalom. A látó és újra-felismerő látás szintézisével foglalkozik [...] és azt vizsgálja, miként hat együtt a képen a szintaktika és a szemantika. [...] Az ikonika a képet

²⁹ Vö. Boehm: *Látás*

³⁰ Lásd a Giotto által használt narratív elemek bővebb kifejtését a *Középkori és reneszánsz narratíva* című alfejezetben.

³¹ Sedlmayr rétegmodelleken alapuló szerkezetelemzést használ, a képet olyan egy rendszerként kezeli, amelyet a rétegek viszonya határoz meg és e rendszer összetettségét többdimenzionálisan kell mérni, amely az elemek számával növekszik. Ezek a rétegek analógiákon alapulnak. Giotto képeit olyan összetett rendszerekként kezeli, amelyek az ellentéteket egységesítik.

értelmi egészként ragadja meg, és az ikonográfiai és ikonológiai értelmi dimenziót pedig ennek mozzanataiként.”³²

A dolgozat második részében található képleírások lényegi leírások, amelyek a freskóciklus lényegi jelentéseinek vagy tartalmának a megragadására törekednek. Ezen leírásokban abból a feltevésből indulok ki, hogy a művészi törekvéseket ahhoz, hogy megérthessük, kortól és időtől való függőségükben kell megértenünk.

³² Imdahl: i.m. 89.

2 A festő helyzete a középkorban és a reneszánszban

2.1 Giotto, mint autonóm művész

Ahhoz, hogy a „művészi kontextuson” belül megérthessük Giotto korát, és ezen a koron belül a művész kondícióját, fontosnak érzem ezt az akkor uralkodó festészetről írott műfaj, a *Tractatus*-ok irányából vizsgálni meg. Egyrészt azért, mert ezek a *Tractatus*-ok élethűen tükrözik azt a folyamatot, ami pár év alatt teljesen megváltoztatta az európai festészet irányát, másrészt, mert aprólékosan tárgyalják az akkor uralkodó festészeti technikákat és újradefiniálják a festő, mint tudatos művész, és a festészet, mint művészet helyét az európai kultúrában. Azoknak a technikáknak a megértése, amellyel egy festő dolgozik, nagyon fontos szerepet játszik a festő életművének, mint kreatív, élő folyamatnak a megértésében. A középkorban és a reneszánszban íródott legfontosabb *Tractatus*-ok a Lorenzo Ghiberti, Cennino Cennini, Leon Battista Alberti és Leonardo Da Vinci művei. Jelen dolgozatban ezek képezik a vizsgálat alapját.

Ghiberti³³ *Comentarii*-jének első könyve, a *Comentario* a görög és a római művészetet tárgyalja Vitruvius és Plinius alapján. Főként a művész intellektuális és gyakorlati képzéséről és a művészet eredetéről ír. A szerző hangsúlyozza, hogy fontos a művésznek a *grammatica*-ban, *philosophia*-ban és *geometria*-ban való jártassága. Megjegyzi, hogy a művészet Toscanában született újjá Giotto jóvoltából, aki kilépett a *maniera greca* stílusból, ami szerinte nem volt művészet. Giotto mellett elismeri a sienai iskola két reprezentánsát, Simone Martini-t és Ambrogio Lorenzetti-t is.

Első látásra Cennini³⁴ *Tractatus*-a nem sokban különbözik a Theofilusétól, amelynek létezése a középkorban szükséges volt. Theofilus³⁵ a művészet eredetét a kétkező

³³ Lorenzo Ghiberti a reneszánsz egyik leghíresebb szobrásza, kiemelkedő alkotása a firenzei Battistero kapuja, amelyet Michelangelo a Paradicsom kapujának (Porta del Paradiso) nevezett el. 1450 körül írja meg a *Comentarii* című művét, amelyben a művészet törekvéseit fogalmazza meg.

³⁴ Cennino di Andrea Cennini da Colle di Valdelsa a toszkáni utolsó giottisták egyik mestere volt. *Tractatus*-a a kora-reneszánszban íródott, viszont magán hordja a késő-középkor hagyományát is. Ebből a szempontból nézve egy ikonográfiai exegézis. Ebben az időben a nyugati világ ikonográfiai kánonjai már jól meg voltak határozva a *Legenda Aurea*-ban, Jacobus de Voragine, amelyben pontosan le voltak írva a jelenetek és a szereplők helye egy ikonográfiai ciklusban. Az európai hagyományban Cennini volt az első, aki a festészetet művészeti rangra emelte az 1390-ben írt művében, a *Libro dell'arte o trattato della pittura*-ban.

munkában, a szántásban, a szövésben, fonásban látta. Írásában még nem tett éles különbséget az alkotás és a készítés között. Theofilus a *Schedula diversarium artium*ban még úgy határozta meg a festészetet, mint „az Úr házának díszítését.”

Nyilvánvaló, hogy nála még a művészet meghatározása a klasszikus tanításban gyökerezett, amely úgy határozta meg a művészetet, mint „ars est recta ratio facibilium”, mint a művészet a létrehozható dolgokról való helyes gondolkodás, vagy a művészet mint a létrehozás helyes elve amelyek segítségével megalkothatóak a dolgok. Azért nevezték *ars*-nak a művészetet, mert *arctat*, vagyis korlátok közé szorít, mondta Cassiodorus. A művészet nem kifejezés volt számukra, hanem készítés, egy eredmény érdekében végzett tevékenység. A festőt és a kovácsot egyaránt úgy tekintették, mint *artifex*. Ennek függvényében a művészetelmélet mindenekelőtt mesterségelméletet jelentett. Jól tükrözik ezt a felfogást a középkori festészetéről írt értekezések.

A középkorban tehát a művészi kép értéke az *ingegnum* tulajdonosát ihlette meg, aki rendszerint egy egyházi méltóság vagy a mecénás volt. Éppen ezért a képnek a megrendelője fontosabb volt a festőnél, aki azt festett, amit megrendeltek tőle. Első látásra az lehet az érzésünk, hogy a festő nem alkotott, hanem a jól meghatározott kánonok szerint elkészítette a megrendelt képet. Ez a dolog megkérdőjelezi azt az előfeltevésünket, hogy a festés folyamata kortól és időtől függetlenül egy fenomenológiai folyamat. De ebben a kontextusban fontos szem előtt tartanunk azt a tényt, hogy ha egy festmény meg is van rendelve, az még nem határozza meg teljes mértékben annak a módját, ahogyan meg van festve. Két festő nem egyformán festi meg ugyanazt a témát, mivelhogy az teljesen átértékelődik más és más festőknél, másként tételeződik és teremődik újra. Tehát az, hogy egy festményt megrendelésre festettek-e vagy sem, nem tudta befolyásolni létrejöttének a fenomenológiai lényegét. Éppen úgy nem tudja csorbítani vagy megbéklyózni a festőnek a kreativitását és a festészet folyamatának az alkotói, élő tulajdonságát. A festés a plasztikai elemekkel, a színekkel, tónusokkal a tárgyaknak olyan dimenzióját ragadja meg, amely elvonatkoztat a hétköznapi szemlélettől. A festő – *látásából* kifolyólag, abból, ahogyan a dolgokat látja és elének tárja –, társadalmi kontextustól, elvárásoktól függetlenül alkotó, kreatív művész.

Cennini nagy léptékben meghaladta elődjait azáltal, hogy határozottan különbséget tett a mesterségek és a tudomány között, és azzal, hogy hangsúlyozta, hogy a festészet a

³⁵ Theophilus Presbyter (kb. 1070-1125), benedek-rendi szerzetes volt, a *Schedula diversarium artium* című munkája a középkori mesterségekbe nyújt betekintést.

mesterségek fölé kell emelkedjen. Kitüntetett szerepet juttatott a festészet számára, ezzel pedig a *trecento* művészi-kulturális probléma velejébe hatolt.

Habár a festészet még az *artes mechanicae* és az *artes liberales* között ingadozott – a XIV. század Firenzében a festőket még egy helyen említették az orvosokkal –, már Cennini idejében a festészet, a szobrászat és az építészet a firenzei Campanilla reliefjein úgy voltak ábrázolva, mint a szabad művészetek prologusai. Ugyanakkor Filippo Villani³⁶ is 1400-ban hangsúlyozta a festészet szellemi fontosságát.

Mindezek ellenére ebben az időben a festészet még nem találta meg a helyét sem a szabad művészetek sem a mechanikus (kétkézű) „művészetek” között. A teológia uralkodása alatt minden művészeti ág egyszerűen „szolgálólány” volt. Ebből a nézőpontból olvasva a Cennini által adott meghatározás jóval meghaladta korát. Szerinte a művészet *alkotás*, de ugyanakkor a *neccesitas*-ból származik, tehát még egyfajta *ars mechanica*-ként határozta meg. (*operazione a mano*).

Ugyancsak nála találjuk meg a csíráját annak is, hogy a művészet a mesterségek sorából kiemelkedik. Itt már megjelenik az az elv, hogy „annak a megfestése vagy megalkotása, ami nincs”, már a művész hatókörébe tartozik. Így a középkorban uralkodó *ingegnum* és az *ars* közötti különbség kezd eltörlődni. Cennini hangsúlyozza, hogy ha a költő a szavakat a saját akarata szerint kötheti össze, és a nem-et vagy az igen-t úgy használhatja, ahogyan jónak látja, akkor a festő is úgy festheti meg az alakjait, álló vagy ülő formában, ahogyan ő akarja. Ebben az értelemben is Cennini egy fontos lépést tett a kortársaihoz képest. A festészetet meg lehet és meg kell tanulni, hangsúlyozta. Habár ezt a nézetet a középkori Theophilus-nál is megtaláljuk, a különbség kettőjük között az, hogy a festő Theophilus-nál még mint kézműves, Cennini-nél már mint inspirált művész jelenik meg. *Dipintor e maestro*. Új értékkel ruházta fel a festészetet, egyenértékűvé tette a költészettel. A festőt az *artifex*-ből művészi (*maestro*) rangra emelte. Fontosnak tartom hangsúlyozni azt, hogy Cennini büszkén és tudatosan a Giotto által megnyitott vonal követőjének vallotta magát, a firenzei Taddeo és Agnolo Gaddi hagyományán haladva, és hangsúlyozta, hogy a Giotto műhelye nem akármilyen, hanem az olasz festészet történelmi hagyományának első vonala. Ennek óriási fontossága volt, mert láthatjuk, hogy már a kortársak szemében Giotto úgy volt tekintve, mint az, aki megváltoztatta a festészetet: a

³⁶ Filippo Villani, firenzei krónikus, krónikáiban megjelennek a kor nagy művészei is, többek között Giottóra is sokat hivatkozik.

görög formából a modernre, a latinra. Giovanni Villani is így ír róla: „Giotto leginkább a természetnek megfelelően ábrázolt minden alakot és cselekedetet.”³⁷

Boccacciónál pedig ezt találjuk: „Olyan hűséges hasonlatossággal tudott ábrázolni, hogy művei már nem is a tárgyak képének, hanem magának a tárgynak látszódtak.”³⁸ Ugyanakkor Boccaccio szerint Giotto új festészete a bölcseknek szólt, amíg az előtte levő művészet a tudatlanok szemét akarta gyönyörködtetni. Vasari pedig így ír róla: „A festőművészek hálával tartoznak a természetnek, hiszen szüntelenül róla vesznek példát, azon igyekeznek, hogy a legnemesebb és legszebb részleteinek javát elsajátítva utánozzák, lemásolják; véleményem szerint nem kisebb hála illeti Giotto firenzei festőt; ugyanis, mikor a pusztító háborúk eltörölték a föld színéről a rangos piktúrát, és megsemmisítették a műalkotásokat, Giotto, noha ügyefogyott mesterek között nőtt fel, Isten adományaként felélesztette és annyira felvirágoztatta a rossz útra tért művészetet, hogy már jónak lehetett nevezni. Giottót az a durva, tehetségtelen korszak csodálatos módon olyan lángeszű alkotómunkára készítette, hogy működése révén új életre kelt az ábrázolás művészete, amelyről kortársai keveset vagy éppen semmit se tudtak.”³⁹

Láthatjuk tehát, hogy a Giotto által elindított vonal mennyire döntő volt a festészet történetében, hiszen a festészet tanulása és a kép létrehozása utána már mint folyamat és mint stíluskialakítás jelent meg kortársai és az utána következők tudatában. Giottóval kezdődően a festészetet egy olyan élő folyamatként írták le, amelynek résztvevői saját festészeti nyelvezetüket alakítják ki teljes tudatossággal.

Cennini a giottói festészet alapjait úgy határozta meg, mint bizánci (*il greco*), de a nyelvezete már gótikus (*il moderno*), európai. Giotto tehát a bizánci alapokra egy latin stílust épített, egy olyan „nemzeti” festészetet, amely ugyanakkor az antikvitás hagyományához is mélyen kötődött. Giotto után a festőinasság státusza is megváltozott. Ez már nem a festészet, mint technika elsajátítását jelentette, hanem a festészet, mint *nyelvezet*, stílus elsajátítását és kialakítását.

Még egy fontos dolog, amire érdemes kitérnünk a Cennini *Tractatus*-ában az, hogy nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy a festészet tanulását a műhelyben kell kezdeni egy mester vezetése alatt, a természet után való festés majd csak ezután következhet. Ez azért

³⁷ Giovanni Villani 1340, *Cronica*, XI. 12 fejezet

³⁸ Boccaccio, *Dekameron*, Hatodik nap, ötödik novella. 23.

³⁹ Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*.

fontos tényező, mert a tanulás nagyban meghatározta a munkafolyamat menetét és a stílus kialakulását.

A természet után való festést az *il ritrarre* (lefordítás, megjelenítés) fogalommal fejezte ki, nem pedig az antik hagyományú *imitatio*-val. A középkori ember számára a természet egy nyelvezet, egy könyv volt. Az általa elrejtett összefüggések tették lehetővé azt, hogy az, ami nincs, legyen. A trecento az új *ritrarre al naturale* konceptussal megcserélte a középkori *dipingere con esempio* fogalmát, és hangsúlyozta a természet után való festés fontosságát a másolással szemben. A természetutánzás eszméje mellett érlelődik az a gondolat is, hogy ez az utánzás nem merülhet ki csupán a dolgok mechanikus, szolgai másolásában, hanem a művésznek valami újat és eredetit kell létrehoznia. Ahhoz, hogy a művész valami újat, eredetit tudjon alkotni, szükséges volt az, hogy jártas legyen egyéb humán tudományokban is, és hogy képes legyen arra, hogy összekapcsolja ezeket a különböző ágakat, a művészetet a tudománnyal, a filozófiával, az irodalommal, azért, hogy a világot már ne csak utánozni, hanem magyarázni is képes legyen. Leonardo azt mondja, hogy a művész szeme fölülmúlja a természetet, mert a természetben és a világban található dolgok végesek, azok a dolgok viszont, amelyeket a festő keze alkot meg a szem parancsára, végtelenek, mert azokat a festő a dolgok végtelen formáinak színlelésével mutatja ki.⁴⁰

„A természetességnek és az emberi igazságnak ugyanaz az igénye, amely Petrarcat és Salutatit az elvont tudomány és a barbár irodalom elítélésére indítja, s arra, hogy a nagy klasszikus mintákra hivatkozzanak, ugyanez az igény ihleti Giotto magasztalását vagy a «moderne» dicséretét is: hogy az elidegenedett, hideg és megmerevedett kánonokba rögzített művészetet a «természeti igazsághoz», a dolgok megfigyeléséhez és valószerű utánzásához vezették vissza.»⁴¹

„Éppen az ábrázolás «valóság»-értékét tekintik úgy, mint a kiválóság és a tekintély első kritériumát, és ez az igazi érv, amelynél fogva az antik szerzőket még mindig modellként, műveik vizsgálatát szükséges tanulmányként kell ajánlani. [...] A dolgok igazi természetének hű ábrázolását szolgáló képességen múlik tehát a művészet kiválósága.»⁴²

Az eszményi szépséget a valóság geometriai rendjének eszméjében keresték.

⁴⁰ Vö. Leonardo

⁴¹ Vasoli: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. 129.

⁴² Uo. 130.

A szépség és a harmónia koncepciójának az összekapcsolása, az *ordo geometricus* klasszikus, antik eszménye, amely az arányok elrendezésében találja meg a művészi szépség alapját. Alberti a harmonikus arányt a matematika és a zene törvényeiben látja meg, így pedig a szépséggel a dolgok matematikai és racionális felépítését azonosítja.

Albertinál a platonikus hatás nyoma érződik akkor, amikor azt írja: „de hogy ne vesztegessünk igyekezetet és fáradságot, el kell kerülni néhány ostoba ember szokását, akik tehetségükre igen büszkék, s a nélkül, hogy a természetből bármilyen példát merítenének, amit szemükkel vagy elméjükkel jeleznének, maguktól és maguknak igyekeznek festői dicsőséget szerezni. Egyet nem tanulnak meg: jól festeni, ezzel szemben hozzászoktatják magukat saját tévedéseikhez. A szakmailag járatlan tehetség szem előtt téveszti a szépség azon Eszméjét, amelyet a helyesen gyakorlottak tüstént felismernek.”⁴³

Leonardo szerint a matematikán keresztül érvényesül az emberi elme és a valóság közötti megfelelés előfeltevése, mert ebben a ritmus tükröződik, amellyel Isten a világot megteremtette. Szerinte a természet szerkezete a matematika tiszta jeleire lefordítható, amelyet a művészet harmóniája tud visszaadni. Így a művész alkotását analógiába lehet hozni az isteni teremtés folyamatával.

Vasari azt állítja, hogy a művészi ábrázolás eszményi funkciója az, hogy a dolgok egyetemes formáját ragadja meg, és a *Vitae*-ban azt írja, hogy a művész a sokféle dologból egy egyetemes ítéletet bont ki, amely egy egészbe fogja össze a méreteiben különböző dolgokat (emberi testeket, állatokat, növényeket, építményeket stb.), és az az arány, amelyet a festményekben kifejt ezen részek között, az a látható kifejezése és kinyilvánítása az elképzelésnek, amelynek a lélek a helye.

A középkorban úgy dicsérték a természet szépségét, mint Isten alkotását, felkarolva azt a Bibliai idézetet, hogy „Te mindent módjával és szám szerint és mértékkel rendeltél el.” (*Bölcs. 11,21*) Így a Biblia tekintélyére hivatkozva foglalkozhattak a pithagoreus számelmélettel.

A *homo quadratus* elmélete szerint, a világegyetemnek megfelelő szimbolikus jelentést tulajdonítottak a számoknak, amely egyúttal esztétikai megfelelés is volt. Elsősorban a zeneelmélet dolgozta ki ezt a típusú arányelméletet.

A fogalom történetében néha a tudományos, néha az esztétikai jelleg kerül előtérbe, de mindkét esetben a természetben megfigyelhető arányosságot, szabályosságot jelöli.

⁴³ Alberti: *A festészetről*, 37.

A *proportio* esztétikája inkább mennyiségen alapuló esztétika volt, de „nem sikerült kimerítő magyarázatot adnia arra a minőségen alapuló vonzalomra, amellyel a középkor a fény és a szín közvetlen élvezetéhez viszonyult.”⁴⁴

Bonaventura esztétikájában is fontos szerepet játszik az arányosság eszméje. Átvesszi Augustinus meghatározását, amely szerint a szépség a számszerű, az egyenlőség. A művészet egyszerre utánzás és kifejezés, nemcsak reprodukálja a külső világot, hanem kifejezi a művész belső ideáját.

Minthogy Isten a legnagyobb mértékben jó, ezért csak jó dolgot alkothat, olyanokat, amelyek hozzá képest el vannak rendezve. „Ennélfogva a rend feltételezi a számot, a szám pedig feltételezi a mértéket, mert semmi sincs máshoz képest elrendezve, csak az, ami meg van számlálva, és semmi sincs megszámlálva csak az, ami határolt, ezért szükséges, hogy Isten mindent szám, súly és mérték szerint alkosson meg.”⁴⁵ Augustinust idézve azt mondja: „A szépség a részek összhangja (*congruentia*), amely a szín kellemességével párosul. Tehát, ahol nincsenek részek, ott nincs szép sem.”⁴⁶

Ámde minden gyönyörködés az arányosságon (*proportionalitas-on*) alapul. A szépség és a gyönyörűség nem lehet arány (*proportio*) nélkül, az arány pedig elsősorban a számokban rejlik, szükséges, hogy minden dolog számszerű legyen. Ezért a lélekben a szám a legfőbb mintája a Teremtőnek és a dolgokban a legfőbb jó, ami a bölcsességhez vezet.”⁴⁷

„A lélekben megvan az egész természet iránti vágy. Az emberi test ugyanis alkatát és szervezetét tekintve a legnemesebb minden alkat és szervezet között, amely a természetben létrejött: ezért nem válik és rendeltetése szerint nem válhat teljessé és tökéletessé, csak a legnemesebb forma vagy a természet által.”⁴⁸

Strassburgi Ulrich azt írja *A szépről* című művében, hogy a széphez szükséges az arány, a *proportio*. Ezt négyféleképpen határozza meg: 1) mint az anyag és a forma diszpozíciójának az összhangját, 2) az anyag mennyiségének a forma természetével való összhangját, 3) a lélek nélküli testek esetében az anyagrészek számának és a formából eredő lehetőségek számának az összhangját, 4) a részek egymás közötti és a test egészéhez

⁴⁴ Eco: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. 177.

⁴⁵ Bonaventura: *A szépről*. In *Az égi és a földi szépről*.

⁴⁶ Uo. 363.

⁴⁷ Uo. 365.

⁴⁸ Uo. 368.

fűződő viszonyainak az összhangját. A helyes arány (*commensuratio*) az, ami valamit széppé tesz. A reneszánszban a szimmetria fogalom átvétele az antik hagyományból a perspektíva esetében történik, de a fogalomnak nem csak egy egyszerű átvételéről van szó, hanem átértelmezéséről. A latinban, majd az olaszban több fogalmat használnak a szimmetria jelölésére, több vagy kevesebb sikerrel. Ilyen például a *proportione*, az arány.

Cristoforo Landino azért magasztalja Cimabue-t, mert újra felfedezte a természethű ábrázolást, amit a görögök szimmetriának neveznek.⁴⁹ A természethez kötődő arányosság jelentette tulajdonképpen a középkor meghaladását a képzőművészetben.

Alberti számára a szimmetria nem feltétlenül egy esztétikai kategória, hanem az a természetben megellelhető arány, ami a műben reprodukálható, viszont a művészeti kompozíció nem feltétlenül a szimmetrián alapul. Geometriai és esztétikai értelemben egyaránt használja. Mértani hasonlóságot is jelöl, azt írja: „Herkules testének arányai sem tértek el azoktól, amelyek a gigász Anteusz testrészei között voltak, ahol azonos elvek és szabályok érvényesültek a kéztől a könyökhöz és a könyöktől a fejig, és így tovább, minden testrésznél. Hasonló mértéket találsz a háromszögeknél, ahol a kisebb a nagyobbak – a nagyságot kivéve – minden tekintetben megfelel.”⁵⁰

Azt írja: „Egy dolgot ajánlok, mégpedig hogy egy élőlény helyes méretezéséhez válasszanak ki egy tagot, amelyhez a többi hozzáméri. Az építész Vitruvius az ember magasságát a lábbal mérte. Nekem méltóbbnak tűnik, ha a többi tag a fejnek felel meg, habár észrevettem, hogy csaknem minden ember esetében a láb akkora, mint az álltól a fejtetőig mért távolság.”⁵¹

Az első könyvben, ahhoz, hogy a perspektívát tárgyalja, Alberti szintetizálja a geometria, az optika és a perspektíva gyakorlatának az ismeretanyagát. Itt az emberi testen lévő arányok segítségével geometriai és perspektívaszerkesztési problémákat próbál megvilágítani. A második könyvben esztétikai problémákkal foglalkozik, a festészetet, mint művészetet vizsgálja meg. Azt mondja, hogy a festészetnek három része van, a rajz (*circumscriptio*), a kompozíció (*compositio*) és a megvilágítás és színezés (*luminum*

⁴⁹ „Fu adunque el primo Joanni fiorentino cognominato Cimabue che ritrovo é liniamenti naturali et la vera proportione, la quale e greci chiamano Symetria, et le figure ne' superiori pictori morte face vive et di vari gesti, et gran fama lascio di sé.” Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino. Firenze Nicola di Lorenzo della Mappa 1481, Proemio... Fiorentini eccellenti in pictura et sculptura. In Morisani, *Art Historians and Art Critics-III. Cristoforo Landino, The Burlington Magazine*, XCV, 1953, 270.

⁵⁰ Alberti: *A festészetről*. 37.

⁵¹ Uo. 113.

receptio). A kompozíciónak is hármas struktúrája van, amelyet a felületek, a tagok és a testek kompozíciója alkot. A modell, ahonnan ezt a méretezést meg lehet tanulni, az a természet, pontosabban az emberi test.

Mivelhogy a szimmetria mint fogalom Vitruviustól és Pliniustól került át a reneszánsz hagyományba, maga a fogalom nem létezett a latin, s még kevésbé a *volgare* olasz nyelvben. Az említett szerzők írásaiban nincs egy egységes esztétikai vagy geometriai értelemben vett szimmetria-fogalom használat. Cennini a *misura* szót használja, Alberti a *proportione*-t, *proportionalita*-t, *misura*-t és *symmetria*-t egyaránt használja, de nem adja a fogalmak pontos meghatározását.

Mivel nem jelenti ki határozottan, hogy a szimmetria jelentené a szép alapját, nem lehet azt mondani, hogy kimondottan esztétikai kategóriaként használja.

Ghiberti azt írja: „És amikor a testrészek arányosak a szélesség és az arc nagyságához, szép forma születik, de nem következik belőle, hogy a testrészek önmagukban szépek volnának. Mert egyedül az arányosság teremt szépséget.”⁵²

Ghiberti a *symmetria* kifejezést a *proportione* szinonimájaként használja, de mint *simetria*-t is megtaláljuk nála. Szerinte az arányosság egyértelműen a természetből, konkrétan az emberi testrészek arányaiból származik.

A szimmetria fogalmát főként mint esztétikai kategóriát mutattam fel ebben a kontextusban, a *perspektíva* fogalmának jobb megértése érdekében.

Láthattuk, hogy a középkori analogikus viszonyokra épülő világképben az arány fogalma más, mint a reneszánsz szimmetriája, viszont ezeknek a megértése a festészetben használt perspektívák jobb megértésére szolgál. Panofsky szerint: „ha a perspektíva nem is értékmozzanat, mégis stílusmozzanat [...] amelynek révén egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét érzéki jelhez tapad, s ehhez a jelhez belsőleg hozzáidomul, ebben az értelemben nemcsak az döntő jelentőségű az egyes művészeti korszakok és művészi ágak szempontjából, hogy alkalmaztak-e perspektívát, hanem az is, hogy milyent.”⁵³

⁵² „Et quando le membra fossono proportionali alla quantità della larghezza et della faccia, sarà la bella forma auenga che'lli membri per se non sieno belli. Ma la proportionalita solamente fa pulcritudine.” Ghiberti Lorenzo, I comentarii. Introduzione a cura di Lorenzo Bartoli, Firenze, Giunti. In Hajnóczi: *Vitruvius öröksége*. 41.

⁵³ Panofsky: *A perspektíva mint szimbolikus forma*, 170.

2.2 Giotto újítása

2.2.1 A lineáris perspektíva elemeinek bevezetése

Mottó: „Giotto újra felfedezte, hogyan lehet a térbeliséget érzékeltetni egy sík felületen. És neki ez nemcsak technikai mesterfogás, amivel a hatást fokozhatja. Új értelmet ad festészetnek ezáltal. A régiek elbeszélték képekben a történetet, Giotto el tudja hitetni, hogy ott, a szemünk előtt történik minden.” (E.H. Gombrich)⁵⁴

A perspektíva, latin szó, átlátást jelent. „Az általános hit szerint a görögök találták fel a perspektívát [...] a rómaiak fejlesztették tovább [...] majd elveszett a középkorban [...] Később, a reneszánsz idején Itáliában fedezik fel újra.”⁵⁵ Panofsky hangsúlyozza azt is, hogy a perspektíva problémája lényegében tiszta matematikai és nem művészi problémának látszik, de „ha a perspektíva nem is értékmozzanat, mégis stílusmozzanat [...] amelynek révén egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét érzéki jelhez tapad, s ehhez a jelhez belsőleg hozzáidomul, ebben az értelemben nemcsak az döntő jelentőségű az egyes művészeti korszakok és művészi ágak szempontjából, hogy alkalmaztak-e perspektívát, hanem az is, hogy milyent.”⁵⁶

A nyugati festészet mint önálló művészeti korszak a bizánci „fordított perspektíva”⁵⁷ meghaladásával kezdődik. Wulff nyomán az orosz művészettörténészek a *lineáris perspektíva* fogalmából vezetik vissza a *fordított perspektíva* fogalmát, és hangoztatják, hogy a fordított perspektívában az enyészpont nem a képben, hanem a kép előtt van. Ennek teológiai alapja van, pontosabban az, hogy a kép nézi a nézőt, nem pedig fordítva. Ugyanakkor különböző képsíkok szimultán leképzéséről van szó, amely nagyon jól megfigyelhető az építészeti elemeknél, az arc felépítésében.

„Az ikont a saját elvei alapján kell megérteni, ennek lényege pedig annak a teológiai dogmának a kifejezése, amely Isten örökkévalóságát és mindenütt jelenlevőségét vallja. A

⁵⁴ Gombrich

⁵⁵ Dunning: *Changing images of Pictorial Space*. 2.

⁵⁶ Uo. 178.

⁵⁷ A „fordított perspektíva” fogalmát Oscar Wulff alkotta meg 1907-ben, tőle vette át Pavel Florenszkij és az őt követő orosz művészettörténészek

kettő szorosan összefügg: az időfelfogásból egyenesen következik a számunkra szokatlan térszemlélet és térábrázolás az ikonon.”⁵⁸

Clemen Antonova azt állítja, hogy a *fordított perspektíva* esetében nem a *lineáris perspektíva* megfordításáról van szó, hanem az „egyidejű síkok” jelenlétéről, amelyeket nem lehet egy azonos nézőpontból látni. „Ezen a látásmód révén van jelen az Isten az ikonon.”⁵⁹

Witelo *Perspectiva* című műve, amit *Optica* néven is ismernek, Alhazen optikájának a feldolgozása, amely tíz könyvben az optika geometriai alapelveivel, a fénytöréssel, a látás fiziológiájával stb. foglalkozik. Witelo, Grosseteste fénymetafizikájához hasonlóan, az isteni ősforrásból kiáramló szellemi fényt tekinti az érzéki fény alapjának, és azt mondja, hogy tulajdonképpen ez a fény konstituálja a testi világ formagazdagságát. A *Perspectiva*-ban a szépségről azt írja, hogy „a látással felfogott szépség a látható formák képmásainak egymással történő összekapcsolódásából ered, és nem csupán a dolgok pusztá képmásaiból, úgyhogy nemegyszer a megfelelő arányban álló ragyogó színek és képek szebbek, mint azok a képek és színek, amelyek híjával vannak ilyen elrendezésnek. [...] A részek arányossága tehát, amely valamely természeti vagy mesterséges formának sajátja, a szépséget inkább az érzéki képmások összekapcsolásában hozza létre, mintsem az egyedi képmások valamelyikében.”⁶⁰

A középkori művész a teret lényegében úgy érzékelteti, hogy egyik dolgot a másik fölé helyezi, másrészt úgy, hogy az egyik dolgot a másik mögé helyezi, anélkül, hogy kontrollálni tudná a köztük levő távolságot. Nincs érzékelhető tér a tárgyak és a figurák között.

Pavel Florenszkij *A fordított perspektíva* című művében azt állítja, hogy a középkori keresztény világlátás lényegi eleme a dualisztikus-kettős világ. Az ikonművészet ábrázolásmódja, amely a *fordított perspektívát* tudatosan használja, éppen ezzel az eszközzel éri el azt a célt, hogy érzékeltetni tudja a túlvilági valóságot. Ez nagyban tükrözi a középkori világképet, amely szerint a szépséget a külső megjelenés helyett inkább azokban a tulajdonságokban keresik, amelyekben a belső szépség nyilvánul meg. Nagyon fontosnak tartják az ikon szimboliztikáját, amely a tiszta, vegyítetlen színekben és a síkok, felületek jól meghatározott elrendezésében fejeződik ki. Plótinosz szerint a legfőbb

⁵⁸ Sashalmi: Tér, idő és jelenvalóság az ikonon. Isten szemével látni a világot. Clemena Antonova könyvének recenziója. In *Klió, történettudományi szemlélő folyóirat*, 2010/3, 19. Évfolyam

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Redl: *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. 434.

szépség eszmei jellegű, intelligibilis szépség, az érzéki szépség is a szellemi tartalmakon alapul, éppen ezért nem feltétlenül a részek helyes arányától függ, hanem a belső forma (*eidosz*) következtében jön létre. A középkori ember számára az élet realitását tulajdonképpen ez jelentette. A művészet célja az időtlen szellemi formák megragadása, nem pedig a természet utánzása. Ezt a hatást fokozza az, hogy nincs közös fényforrás (a fényt az aranyozott felületek szimbolizálják), árnyékolás. Az árnyékoknak kanonikusan jól meghatározott helyük van, az orr alatt, száj szegletében stb. Ezeknek a leírását pontosan meg lehet találni az Ermíniákban vagy a középkori *Tractatus*-okban. A kép uralkodó eleme a fej, a szellem központja, a fejen pedig a homlok nagysága háttérbe szorítja az arc többi elemét. Stilizált, vékony orr és száját festettek, evvel is kiemelve a reprezentált szent átszellemiesülését.

A reneszánsz festők minden egyes tárgyat és figurát ugyanabból a nézőpontból ábrázoltak. Ezért az ábrázolt tárgyak enyészpontja megegyezett, egyesítve és összekapcsolva az egyik tárgyat a másikkal, ugyanazon képi téren belül. Az egyesített térnek két jellemzője volt: egyrészt az egyesített nézőpont, másrészt az összefüggő, egységes téri kapcsolat a festmény összes alakja és tárgya között.

A *lineáris perspektíva* feltalálása Filippo Brunelleschi nevéhez kapcsolódik. Első perspektivikus rajzai a firenzei Battistero-ról, a Piazza della Signoria-ról és a Palazzo Vecchio-ról készültek. A Battistero épületét ábrázoló fatáblát az enyészpont magasságában kilyukasztotta. Ha a néző a kép hátoldalához illesztette a szemét és átnézett a lyukon, a dóm terét láthatta a Battistero-val. Ha a másik kezével egy tükröt emelt a szeme elé, a kezében tartott tábla számára addig láthatatlan felületén, Brunelleschi festményét pillanthatta meg. A lyuk segítségével Brunelleschi egyrészt megteremtette a vonalperspektíva egyik alapfeltételét, miszerint a képet egy szemmel kell nézni – a bifokális látás korrekciós hatásának kiküszöböléséhez, másrészt a helyes nézőpontot is biztosította, mely a horizont magasságában, a képre merőlegesen található. Brunelleschi mellett még megemlítem Masaccio freskóit, ahol az egyesített fényforrás vetett árnyékokat is generál, ami a talajsíkot a háttér felé mélyíti, ezzel növeli a tömeg és a tér illúzióját, egységesíti a kompozíciót. A Giottónál tapasztalható síkszerű feszség megszűnik.

Masacciótól kezdődően a modern képzőművészet nagy hangsúlyt fektet már az alakokat magába foglaló tér arányosságára is a benne levő alakok és formák viszonyára. A *lineáris perspektíva* szerint a szemünknek a horizontvonallal egy magasságban kell lennie ahhoz, hogy pontosan lássuk a képet. Ezt a helyet Alberti *távolságpontnak* nevezi, a festményben levőt pedig *enyészpontnak*.

Albertinek a látógúla pontos meghatározása lehetővé tette a *costruzione leggitima* feltalálását, amelyben sikerül elkészíteni a képnek egy olyan virtuális terét, amely nem más, mint a néző aktuális terének a kiterjesztése.

Leonardo da Vinci a *Trattato della Pittura*-ban azt mondja a perspektíváról, hogy ez „a látósugarak tanának a szülőanyja.”⁶¹ A perspektívát három részre osztja, az első kizárólag a testek vonalrajzával foglalkozik, a második a különböző távolságokban levő színek elhalványodásával, a harmadik a testeknek a távolsággal való csökkenésével. Az első részt rajznak nevezi, a másodikat és a harmadikat a látósugarak tudományának. Ez a tulajdonképpeni perspektíva, ebben csak látósugarak és gúlametszetek szerepelnek. Nála már a perspektíva a téri formák kapcsolatának, a dolgok összetartozásának, folyamatosságának szimbóluma. Alberti a *De pictura*-jában még bátortalanul említi a festészethez szükséges geometriai ismeretek szerepét, de Leonardónál már a matematika princípiumaira való alapozás a festészet megkerülhetetlen előfeltétele – láthatjuk, hogy a perspektíva megszerkesztése a geometria és az optika (a látáselméletek) kitűnő ismeretét feltételezte. A Giotto által megszerkesztett perspektíva az előzőekben felvázolt perspektíva-sémák között helyezkedik el: megtalálhatjuk nála a lineáris perspektíva elemeit, a tengelyperspektíva szerkesztésmódját. Festészetében megtart elemeket a középkor fordított perspektíva-szerkesztéséből, mint például a *Kánai menyegző* című festményének a menyasszony-alakja. Ebben az esetben Giotto a bizánci stílus jegyeit és technikáját teljesen tudatosan használta fel, de úgy, mint stílárius elemet: a menyasszony hieratikus mivoltát akarta hangsúlyozni a bizánci technikával. Láthatjuk tehát, hogy Giotto tudatosan használja ezeket az elemeket és a többféle perspektíva- konstrukciónak stílárius jelleget tulajdonít, nem úgy tekinti, mint egy stílus-meghatározottság merev kereteit. Éppen ezért válnak dinamikussá, plasztikussá és korokat meghaladóvá Giotto munkái.

Dagobert Frey⁶² rámutat arra, hogy Giotto után már nem beszélhetünk egy meghatározatlan kiterjedésű képfelületről, hanem egy vonalakkal titkon átítatott felület lett a festészet alapja. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy Giottónál az itálo-bizánci kép, amely inkább formula volt, mint forma, a jelképesből képivé teszi a transzcendens lényegiséget. Ezen különbségeknek a gyökere a festészet tanulásából indul ki, amelyre már Cennini is olyan nagy hangsúlyt fektetett: természetből való tanulás vagy másolás.

⁶¹ Leonardo da Vinci: *A festészetről*. 17.

⁶² Frey: Giotto und die Maniera Greca. Bildgesetzmäßigkeit und psychologische Deutung. In Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV, Köln, 1952, 74. In Imdahl: *Arénafreskók. Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*

Fenomenológiai szempontból fontos figyelembe venni a kétféle festési technikát. Főleg azért, mert a festő által látott dolgok meghatározva vannak az őket körülvevő többi dologtól, a háttértől. Mivelhogy a középkor vallásos jellegű festészetének egyik alapvető kritériuma a másolás volt, a természeti elemeket csak szimbolikus formában használták: például a szikla, a hit szimbóluma, a hal a kereszténységé, a bárány Jézus jelképe stb. Nem törekedtek arra, hogy „élethűen” fessék meg ezeket, hiszen anélkül is teljesen érthetőek voltak. Ez abból a világképből magyarázandó, hogy a középkori ember számára a természet egy tükörkép volt. Ezért volt jellemző rájuk az objektív mérték hiánya, a testrészek összefüggéstelensége, ahol összekeveredett a nagy és a kicsi, a rész és az egész, a lényeges és a másodlagos. A világ tagolásának egy másféle módjáról, a valóság elemeinek a miénktől eltérő, számunkra szokatlan, sajátos klasszifikációjáról beszélhetünk ebből a szempontból.

A szimbolikus térképzet másik felfogása a keresztény neoplatonizmus volt, amely nem a földi dolgokban látott valóságos realitást, hanem az isteni, az égi prototípusban, a földi dolgokat csupán ezek szimbólumának tekintette. Így megkettőzve a világot, a térnek egy új, kiegészítő dimenziót kölcsönzött, amelyet nem láthat szem, de egész interpretációsorozat segít felfogni. Az absztrakciót, mint olyant, a látható, konkrét megtestesüléstől elszakítva nem fogták fel.

A középkori kép nem egyetlen, hanem néhány vagy sok megfigyelési pontot tételezett fel, innen a „síkra terített ábrázolás, az aránytalanság, a fordított perspektíva.”⁶³

Az ikonográfiában a kedvelt háttér az arany volt. Az arany szimbolizálta a megváltást, az isteni fényt, ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy az adott képen lejátszódott jelenet vagy személy tértől is időtől független, örökérvényű. Így a templomfestésnek jól meghatározott szabályai voltak olyan értelemben, hogy pontosan előírták a jelenetek helyét az épületen belül és akár kívül, ugyanakkor pontos leírást adtak és törvényeket szabtak meg azzal kapcsolatosan, hogy egy jeleneten belül hogyan kell elhelyezni a szereplőket vagy megkonstruálni a háttérrel.

Giotto azzal, hogy szakított ezzel a hagyománnyal, egy olyan teret alakított ki, amely – Imdahl szavaival élve – „élménytérként” fejeződött ki, és amelyben mozgásirányok jelentek meg. Ebben a térben a dolgok már nem csak szimbolikus kifejezései voltak a túlvilágnak, hanem a szubjektum létté váltak. Ez az a léttér, amely megengedte, sőt megkövetelte az élő ember magatartását, mozgását, örömét, bánatát, földi, halandó életét.

⁶³ Gurevics: *A középkori ember világképe*. 78.

Ugyanakkor ez az a léttér volt az, amely lehetővé tette a műalkotás, mint autonóm alkotás feltárulkozását. Max Imdahl azt írja Giottóról, hogy nála „az antikvitással és a középkorral szemben az »egész« a kialakítás és a rend foglalata [...] a felület maga meghatározottságot és méltóságot kap, méghozzá matematikai, ideális minőségei, nem pedig valós szubsztanciájának erejénél fogva.”⁶⁴

Ezzel kapcsolatosan Dagobert Frey úgy fogalmaz, hogy „az Aréna-freskókon az üres képmező a művész számára újszerű, szuggesztív erőt nyer, s hogy a művész ezt újszerű módon látja, és konstitutív jelentőségű egységként éli meg.”⁶⁵ „Giotto lélektani intuíciója egyedülálló, mélyreható és kifinomult.”⁶⁶

„Midőn egy világ feltárul, minden dolog elnyeri állandóságát és változékonyságát, távoliségét és közelségét, tágasságát és szűkösségét.”⁶⁷

2.2.2 Az érzelmek bevezetése

Az érzelmek bevezetése által Giotto új irányt ad a nyugati festészetnek, ami egyúttal a korszellem meghaladását is jelenti. Az akkoriban uralkodó bizánci stílus spiritualizálódott látásmódja tudatosan és jól meghatározott dogmák segítségével nyomta el a festészetben és egyáltalán a művészetekben uralkodó szenzualista megnyilvánulásokat, és ugyanakkor az érzelmi kifejeződés jeleit is. Abból a meggondolásból adódóan, hogy az érzelmek a földi, halandó élet manifesztálódásai, úgy gondolták, hogy a túlvilági élet a hieratikumban, a lemerevített örökkévalóságban nyilvánulhat meg. Ezt az elképzelést támasztotta alá a templomfestészetben és az ikonográfiában uralkodó bizánci stílus. Ami nagy változást jelentett ezen a téren Giotto művészetében az elsősorban a maszkyszerű arc elmozdulása a valóságos emberi arc, a *portré* felé. A portré az egyén személyes ismertetőjegyeivel történő ábrázolásmódja a művészetben. Giottónál nemcsak az arcvonások, hanem a portrészerűség mellett a ruhák is meghatározzák az adott személyeket. Láthatjuk tehát, hogy a festő a ruhák megfestésében nem kimondottan a középkori színszimbolikára helyezi a hangsúlyt, hanem a személyi jeleket mutatja meg vele.

⁶⁴ Imdahl: *Arénafreskók*. 21–31.

⁶⁵ Frey: *Giotto und die Maniera Greca*. 56.

⁶⁶ Toesca: *Giotto*.

⁶⁷ Heidegger: *A műalkotás eredete*. 73.

Külön szót kell említenem az általa használt ultramarin kékről, amely időközben lekopott a ruhákról, mert secco technikával volt felvive, és amely a kápolna legdominánsabb színe. Azzal, hogy a boltív alapszíne ez a kék, hatása uralja a kápolnában található többi színt is. Tudnunk kell azt, hogy az ultramarin abban az időben az egyik legdrágább festék volt. Mint ahogyan a neve is mutatja: ultramarin – *oltre mare* (olasz), tengeren túlit jelent, ezt a színt akkoriban a lazúrkőből, a *lapis lazuli*-ből készítették és aranyáron mért festékalapanyag volt. Mária-kéknek is nevezik többek között, mert a középkori ikonográfiában – de ezt a reneszánsz is továbbviszi –, Mária ruháját általában ezzel a színnel festették. Az Aréna kápolnában is elsősorban Mária ruhája van ezzel a színnel festve, de csak a *Jézus születése* jelenet után következőkben. Két jelenetben (*Mária születése*, *Mária és Erzsébet találkozása*) megjelenik egy-egy nőszemély, akik első látásra szolgálknak tűnhetnek, nem tartoznak a bibliai jelenet szereplői közé. Ha figyelmesebben megnézzük, láthatjuk, hogy a két nő magatartása alapján véve büszkébb, mint a jelenetek során megfestett szolgálké általában és *lapis lazuli*-val megfestett kék öltönyt hordanak – ez a dolog arra enged következtetni, hogy a Scrovegni család egy vagy két nőtagjáról van szó.

Giotto érzelmi drámaiságát Max Dvorák is kiemeli abból indulva ki, hogy Giotto „új általános igazságkategóriákat és formális értékrendszereket ismert fel”. Ezek „egy természetes, normatív művészi törvényszerűségben lépnek elő, amely nem a transzcendens világ tükörképe volt, forrása az érzéki élmény.”⁶⁸

Cesare Gnudi szerint pedig Giotto megteremtí az átjárhatóságot a metafizikai konstrukció és a valóság között „Giotto műveiben is az ellentétes erők találkoznak [...] a metafizikai konstrukció szilárd íve tökéletesen illeszkedik az emberi dráma kiteljesedéséhez. S ezen ív az őt totálisan kitöltő, teljes valóságot magába foglalja.”⁶⁹

Giotto a hangsúlyt a lelki folyamatok leírására teszi, ebben az értelemben mondhatjuk azt, hogy a szemünk előtt feltárulkozó narráció lélektani. Az eseményeket nem tényszerűen ábrázolja, hanem a szereplők érzelmi hozzáállásának a szempontjából mutatja be. „Az, hogy Giotto művészetének alapvető jellegzetessége a lélektani intuíció és az a képesség, amellyel azt olyan világosan kifejezi, és hogy ezzel éri el a legközvetlenebb és a legésszerűbb lélektani hatást, épp olyan egyértelműen nyilvánul meg itt, mint az Aréna

⁶⁸ Dvorák: Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben. In *A művészet szemlélete, Válogatott tanulmányok*. 102.

⁶⁹ Gnudi: *Giotto*. 13.

többi freskóján.”⁷⁰ Az érzelmek kifejezésének igénye kötődik a ferences-rendi hagyományhoz is, akik a merev dogmákkal szakítva a minél gazdagabb vallásos érzületre fektetik a hangsúlyt. Alakjai nemcsak drámaszerűségükkel, hanem szinte portrészzerűségükkel is kitűnnek.

Azzal, hogy a képhordozó felszínét átértékeli, új lehetőségeket nyit meg az utána következő festészet számára. Egy háromdimenziós koordináta-rendszerben érvényesülve a testek kidomborodnak, súlyuk lesz, lehetőség válik a mimikák megfestésére, és ezáltal az érzelmek kifejezése is új kvalitásokra tesz szert. A szereplők tömegszerűen hatnak, így a jelenetek megszerkesztése új kompozíciós lehetőségeket tár fel. Ebben a plasztikus térben a szereplők mozgásai valós mozgásként érvényesülnek, a mozgásnak ezzel az ábrázolásával az időbeliség struktúrái is megváltoznak az előtte levő, bizánci stílushoz viszonyítva. Ezzel az időbeliséggel, amelyben a szereplői mozognak és élnek, válik lehetővé a lelki folyamatuk ábrázolása. Éppen azért, mert a cselekvők történetei kapnak elsődleges szerepet, Giotto nem igazán fektetett hangsúlyt arra, hogy nagyon sok szimbólumot használjon; a gesztusok, a mozgalmasság, a mimika és az érzelmek erőteljes megnyilvánulása az arcokon a jelenre fektetik a hangsúlyt.

Berenson⁷¹ kiemeli Giottónál a taktilis imagináció stimulálásának a képességét és fontosságát a harmadik dimenzió bevezetésében. Szerinte a festészet egyik legfontosabb célja az, hogy a nézőben felkeltse a taktilis képzelőerőt. A megérintés igénye, amely taktilis értékeket kapcsol hozzá a retinális impresszióhoz, adja meg a dolgok és a tér harmadik dimenzióját és a valóságnak az igazi tétjét vagy alapját teszi ki. Ebben látja Giottónak a minden időket meghaladó és univerzális zsenijét. Az alakok plasztikai realitása a harmadik dimenzió bevezetése által valósul meg. Ugyancsak a taktilis impresszióhoz köti a freskóknak a drámai hatását és az érzelmek nagy kifejezőerejét.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Berenson: *Florentine Painters of the Renaissance*.

3 A kápolna építése

3.1 A Scrovegniék elvárása, a freskóciklus projektje

Dante Isteni Színjátékának purgatóriumában ezt írja: „*E un che d’una scrofa azzura e grossa, segnato avea la sua sachetto bianco mi disse: «che fait u in chesta fossa? [...] con questi fiorentini sono padoano».*”⁷² Dante nem mondja ki expliciten a nevét, de ebben a részben Rinaldo Scrovegniről beszél teljes lenézéssel, Padova egyik olyan uzsorásáról, aki ebből gazdagodott meg és emiatt került a purgatóriumba. Nem lehet pontosan tudni, hogy Rinaldo Scrovegni mikor halt meg: egyesek szerint az 1290-as években, Benjamin Kohl szerint, aki a Scrovegni család genealógiáját felállította, 1300-ban.

Fia, Enrico Scrovegni, folytatta apja uzsorásmesterségét, viszont az egyházzal nagyon jó kapcsolatot épített ki, amely kapcsolatok a „családi bűn”, az uzsorásmesterség megbocsájtását is szem előtt tartották. Dante-nak ez a szövegrésze nagy hatással volt Enrico Scrovegnire, aki a saját költségén, 1294-ben felépíti a Szent Orsolya (*Orsola*) cisztercita templomot, utána pedig az Aréna kápolnát. Mindkettőt nagy igényességgel építette fel, a kápolna dekorációhoz a kor legelismertebb művészeit hívta: a szobrászt, Giovanni Pisano-t, és Giotto-t, a kor leghíresebb festőjét.

Enrico jó viszonyban volt XI. Benedek pápával is. Okirat tanúsítja azt, hogy a pápa 1304. március 1-től kezdődően egy év és negyven napi feloldozást adott annak, aki a vallásos ünnepek alatt bűneit meggyónva és megbánva a kápolnát meglátogatta, és ötven napot azoknak, akik az ünnepek utáni egy hétben látogattak el a kápolnához. Enrico kezdeti célja az volt, hogy egy családi, zárt kápolnát építtessen, de végül is nyitott lett, ahol bűnbocsánatot lehetett nyerni. Ennek köszönhetően a padovaiak Enrico-ban nem a gazdag uzsorás képét látták, hanem a nagylelkű urat, aki a saját költségén a köz érdekéért kápolnát építtetett.

Enrico utolsó kívánsága így hangzik: „hála istennek, a saját fizetségemből építtettem fel – ha a halálom ideje nem Padovában ér el, hanem egy másik helyen, amennyiben

⁷² „S szememmel rajtuk még tovább motozván,/ egy másik táskát láttam vérvéresset:/ s vajnál fehérebb lúd ült a pirossán./ S egy kék kövér disznóval címeresset,/ [...] Hát ez idelelni mit kereshet?/ [...] Én vagy vagyok itten Pádovából első/ flórenciek közt [...]” Dante: *Isteni színjáték*, Purgatórium, XVII. 64–70.

lehetséges, a testemet szállítsák arra a helyre (az Aréna kápolnába). [...] Ha más helyen halok meg, ahol bármilyen okok vagy akadályokból kifolyóan a testemet nem lehet elszállítani Padovába, parancsolom, hogy annak a helynek, ahol meghalok, a legnagyobb templomába temessenek el, és ha ez Velencében lesz, akkor a San Mattia kolostorban temessenek el, és ha a testem bárhova is lenne eltemetve a padovai kápolnán kívül, ez a temetés csak akkor történjen meg, ha semmiféleképpen nem lehet a testemet Padovába szállítani.”⁷³ [Fordítás tőlem – K.I.]

Azzal, hogy Enrico annyira nyomatékosan hangsúlyozta azt, hogy a kápolnát a saját pénzén építtette, azt is hangsúlyozni akarta, hogy ő tulajdonképpen a *cavaleri gaudenti*, vagy *frati gaudenti*-ekhez tartozott (egy akkoriban nagyon vallásos lovagrend, amelynek elsődleges célja az uzsora megszüntetése volt). Viszont akkoriban a köztudatban a *gaudentes*-t, mint fogalmat és mint lovagrend nevét, ironikus hangnemben használták, kigúnyolva ezzel a rend gazdagságát, társadalmi és politikai befolyásosságát.

Ursula Schlegel szerint a két *coretti*, amit Giotto a templomi karzat mellé festett – ami a maga nemében egyedülálló és úttörő az olasz festészetben, jelezve Giottónak a térábrázolás iránti érdeklődését –, nem más tulajdonképpen, mint a két halottas szobának a megjelenítése, két olyan szobának a szimbóluma, ahol Enrico Scrovegni és az ő egész családjával és apjával, Rinaldo-val együtt nyugszik. A testamentumában Enrico már utal egy sírra, ami a kápolna belsejébe van építve. „apud ecclesiam, et in ecclesia [...] in monument ed ipsa constructo per me.” A boltívre nézve, láthatjuk a két *coretti*-t – halottas

⁷³ „Prima di tutto, io, Enrico Scrovegni figlio del fu ser Rinaldo Scrovegni, cittadino di Padova e Venezia, eleggo la sepultura del mio corpo in e presso la chiesa di Santa Maria della Carità dell’Arena di Padova, cioè nel monumeno costruito da me in quello stesso luogo- chiesa e monument che io, per grazia di Dio, ho costruito a mio proprie spese – se al tempo della mia morte sarò a Padova e in un altro luogo da cui sia possibile che il mio corpo sia trasportato nella detta chiesa.

Se infatti io morissi invece in un luogo diverso, dove per qualche causa cogente o impedimento non sia o non fosse possibile che il mio corpo venga trasportato nella ciatare chiesa e tomba, allora io comando ed ordino di essere seppellito nella più grande ed onorevole chiesa nel luogo dove io morirò, e se ciò accadrà in Venezia e dintorni, ordino di essere tumulato nel monastero di San Mattia a condizione tuttavia, che dovunque il mio corpo sia seppellito al di fuori della detta chiesa dell’Arena di Padova, io desidero ed ordino che questa tumulazione sia intesa durare soltanto finché il mio corpo non possa essere portato e tumulato nella predetta chiesa dell’Arena. [...] E I rettori e i sacerdoti di quella chiesa dove sarò seppellito devono essere pagati liberamente e senza alcun impedimento, ricevendo il denaro dai miei eredi o dagli esecutori o dal preposto della chiesa dell’Arena.

Le spese della traslazione del mio corpo, per la tumulazione nella citata chiesa dell’Arena da un’altra chiesa, come già detto, e per essere lì seppellito subito come primo luogo, se così a me sarà concesso, non devono superare la somma di cento ducati o fiorini presi dai miei beni, così come I miei esecutori stabiliranno, purché la spesa totale non superi I cento ducati. Ordino e desidero che, se il mio corpo sarà sepolto in un posto diverso dalla chiesa dell’Arena, sia comunque il prima possibile trasportato per la tumulazione all’Arena. E per la decorazione della stessa tomba dell’Arena, dove intend rimanere e dove il mio corpo deve essere sepolto, lascio dei miei beni tanto denaro quanto sembrerà appropriato ai miei esecutori, se saranno presenti, e nel caso questo non fosse possibile, a quelli dal loro luminati.” In Frugoni: *Gli affreschi della capella Scrovegni a Padova*. 14–15.

szobát, vagy ahogyan sokan emlegetik – hálósobát. Felettük jobb felől Jézus elárulását, bal felől Mária és Erzsébet találkozását, ezek felett pedig az Örömhír jelenetét. Nyilván, hogy ezeknek a jeleneteknek Giotto nagy fontosságot tulajdonított, őket helyezve a kápolna fő pontjaira, a freskóciklusok kiindulópontjául. A jelenetek alá festett két szoba (*coretti*) valamilyen szinten megszakítja a jelenetek folyamatának narrációját, egyfajta feszültséget kelt.

Enrico, un *prestatore pentito*⁷⁴ – fontos, hogy a testamentumában úgy jelenik meg, hogy a kápolnát Isten dicsőségére, Padova és Velence városának építette.⁷⁵

Az Utolsó Ítélet freskón, amely a bejárat falon helyezkedik el, Enrico a kiválasztottak oldalán jelenik meg. Fiatalon van lefestve, Giotto utal ezzel is arra a dogmára, hogy a feltámadáskor mindenki fiatalon, a krisztusi korban támad fel. Az Utolsó Ítéletben az alakok nagysága is hangsúlyozza, kiemeli a fontosságukat. Az elítéltek kicsiknek vannak ábrázolva, azok is, akiknek a sorsuk még nincs eldöntve, és magasaknak vannak ábrázolva az angyalok által vezetett kiválasztottak. Ugyancsak természetes nagyságban jelenik meg Enrico is, aki a Szűz-nek felajánlja a kápolna makettjét, ezzel is jelezve, hogy a kiválasztottakhoz tartozik. A Szűzön egy vörös öltöny van, ami a *caritas*, a szeretet jele, amiről a kápolna is el van nevezve. Mellette Szent Jánost láthatjuk és a kereszt alatt egy megkoronázott szentet, aki sokak szerint Szent Orsolya, akinek a tiszteletére Enrico már építetett egy templomot. Szent Orsolya jelenléte a nézőknek eszükbe juttatja Enrico-nak a múltban véghezvitt jó cselekedeteit. Ebből is láthatjuk, hogy a templom megépítése és kifesttetése Enrico számára egyrészt egy önfelelő aktus volt, másrészt a saját és családi bűnök eltörlését célozta meg. Az Utolsó Ítélet freskóján Enrico nem úgy jelenik meg, mint egy bűnbánó bűnös, hanem teljes máltósággal ajánlja fel a kápolna makettjét a Szűznek.

A freskóciklusoknak jól kiolvasható programjuk van: az alsó ciklussorban Mária életét láthatjuk; részletességét illetően a legnagyobb az addigi olasz festészetben, de ez érthető is, ha akár csak azt vesszük figyelembe, hogy a kápolna a nevét is az oltalmazó Máriáról kapta. Giotto aprólékosan kidolgozta Mária életét, nagy hangsúlyt fektetve a Szűz

⁷⁴ Uo. „Desidero, ordino e comando che tutti i miei guadagni male acquisiti, se così fosse risultato, guadagni che eventualmente non fossero stati restituiti, come pure tutti i guadagni male acquisiti di mio nonno Ugolino, di mio padre, Rinaldo, di mio fratello Manfredò e di suo figlio Manfredò iunior per la terza parte che ho ereditato e dunque direttamente mi riguarda, e in generale tutti i guadagni male acquisiti, i quali io sia legalmente tenuto a rifondere- ebbene, tutti questi siano restituiti e pagati, spese comprese, a tutti colori, che ne facciano richiesta, senza processi a controversie, prove, codizioni o patti.” 20.

⁷⁵ Uo. „per l'onore di Dio e del comune di Padova e Venezia.” 22.

születésére, szüleire, Joákim és Anna életére, ezzel is hangsúlyozva Mária tisztaságát, szűziességét. A Joákim és Anna ciklus is a maga nemében egyedülálló az olasz festészetben.

A második színt diszkrétén, de határozottan hangsúlyozza a megrendelő intencióját, elvárását. Azzal, hogy a kápolnában annyira fontos helyet foglal el Júdás alakja – a Jézus árulása jelenet az egyik legfontosabb helyen van, mintegy ellenpontosza az Angyali Üdvözlés jelenetét. Júdást még csak a pokol jelenetében láthatjuk –, ezzel is Giotto az uzsora bűnére és annak a pokolbeli következményére hívja fel a figyelmet. Enrico sírfelirata is nyilvánvalóvá teszi az utókor számára azt, hogy mennyire elkülönítette magát a kor más gazdag embereitől, ami a megbocsátást és a túlvilági életet illette.⁷⁶

Maria Annunciáta, Maria della Carità: 1252-ben egy dokumentum megerősíti, hogy a kápolna helyén már azelőtt is volt egy Santa Maria Annunciata-nak nevezett templom, amely az *eremitani* szerzetesek birtokában volt, de ők 1264-ben egy új templomot építettek, amelyet Filippo e Giacomo Minore-nak dedikáltak. Az Örömhír ünnepe, amelyet minden március 25-én megünnepeltek, egy nagyon ismert és közkedvelt ünnep volt Padovában. Egyesek szerint Enrico azzal, hogy a kápolna felszentelését erre az ünnepre tette, növelni akarta a jó hírnevét a padovaiak és a klérus szeme előtt. Ezen ünnep alkalmával egy nagyon speciális misét tartottak minden évben egy zárándoklat keretében, amelyben felolvasták a Bibliából az örömhír szövegét, a Gábor arkangyal és Mária közti dialógust. Az evangéliumot elénekelték és az angyali üdvözléssel egyaránt a Mária és Erzsébet találkozását is elbeszélték.

A Scrovegni család tagjai a kápolnába a palotájukból egy oldalsó ajtón mentek be. A freskóciklus narratívája ebből az irányból indul.

3.2 Művészi-vallási kontextus

3.2.1 A freskóciklus projektje (művészi-vallási szinten)

Foucault szerint „a középkorban a helyek között még hierarchikus volt a viszony: voltak szent és profán helyek, védett és kitett, nyílt, védtelen terek, városi helyek és vidéki helyek (mindez közvetlen értelemmel bírt a valós emberi életre nézvést), míg a kozmológia

⁷⁶ Uo. „Coloro che condussero una vita lussuosa nei tempi felici, avendo perso ogni loro ricchezza, sono stati dimenticati, senza più nome e fama. Ma Enrico Scrovegni, cavaliere, conservando un animo onesto, celebra qui una festa venerabile.” 23.

elméletében ott voltak az ég fölötti helyek, melyek elkülönöztek az égi helytől, amely a maga részéről ellentétben állt az evilági hellyel; voltak olyan helyek, ahová azokat a dolgokat helyezték, melyek azt megelőzően erőszakos módon elmozdítottak, ezzel szemben pedig olyan helyek, ahol a dolgok a helyükre kerültek, és megtalálták természetes pihenésüket. A helyeknek ez a hierarchiája, ellentéte és összefonódása alkotta a nagyvonalúan középkori térnek nevezett entitást: a lokalizáció terét.⁷⁷ A lokalizációs tér szorosan összekötődött a középkor egész szimbólumrendszerével, ami az élet, halál, égi, földi egymáshoz való vonatkozásait, egymásra hatásait illeti. A templom az a hely volt, ahol egy liturgikus idő és tér törte meg a hétköznapiak monotóniáját, ha úgy tetszik *hierophania*, a szentség megjelenése. Ez volt az a hely, ahol egy vertikális struktúra lépett hatalomra, a hétköznapi horizontális struktúra mellett. Éppen ezért fontos szempontok határozták meg azt, hogy hogyan építették, és ahogyan berendezték, értem ez alatt a freskóciklusok és az oltár pontos helyét a templomban, mert a középkori ember számára itt testesült meg és szentesült újra a világ.

A hely és a tér vonatkozása a helyszín lényegében található és csakis az ember függvényében gondolható el – írja Heidegger.⁷⁸ A kápolnát ennek függvényében tekinthetjük egy olyan helynek, amely a *négyesség* számára helyszínül szolgál és ugyanakkor egy teret rendez be, amelyben a freskók találhatóak. Ha a tér szót halljuk, implicite beleértjük a határt, mint olyant, ami egy teret körbezár. Ámde Heidegger állítja, hogy: „A határ nem az, ahol valami véget ér, hanem, ahogy ezt a görögök tudták, a határ az, amelytől valaminek *a léte kezdetét veszti*.⁷⁹ A tér lényegének megfelelően a határai közé beengedett. A tér az, amibe a föld és az ég, az isteniek és a halandóak bebocsáttatnak, ugyanakkor magába foglal különböző „teredéseket”, távolságokat, *spatium*-ot és a köztes tereket. A köztes terekből fejlődhet ki a magasság, a mélység, távolság, közelség, és ha ezeket elvonatkoztatva vesszük, a három dimenzió tiszta halmazszerűségét találjuk meg bennük. Ez az elvonatkoztatás a matematikai-algebrai relációkat váltja ki. Ahhoz, hogy az ember és a tér viszonyát végiggondoljuk, azokat a tereket kell végigjárjuk, amelyeknek „a léte építmények módján létező dolgokon nyugszik.”⁸⁰

⁷⁷ Foucault: *Más terekről, Heterotópiák*.

⁷⁸ Vö. Heidegger: Építés, lakozás, gondolkodás. In *Utóirat. Magyar Építőművészet melléklete* 2003, 1. szám

⁷⁹ Uo. 5.

⁸⁰ Uo. 6.

A padovai Aréna kápolnába belépőt a jelentéseknek egy egész hálózata ragadja meg. A templomi karzaton láthatjuk, hogy az Atya felszólítja Gábiel Arkangyalt, hogy készüljön fel az *Angyali Üdvözletre*, vele szemben Az *Utolsó Ítélet* freskója. Ha az oltár előtt állunk, és az óramutató irányába forgunk, a szemünk előtt feltárulnak a kápolna freskóciklusainak a jelenetei, egy középkori típusú történelmi elbeszélés. A kápolna minden fala a nézőnek egy-egy antitetikus freskót szolgáltat. A burkolaton, a legalsó regiszterben az Erény és a Bűn megszemélyesítései állnak. Az antitetikusság állandó jelleggel a néző szemébe ötlük.

Ennek a legjobb példája talán az északi falon található *Utolsó Ítélet*, ahol Krisztus fénykörben ül, vele szemben a Sátán pedig homályban. Krisztus alatt a kiválasztottak jobbra, a kárhozottak pedig balra vannak. Az ájtatosan térdeplő Enrico Scrovegnivel szemben pedig a kizsigerelt, áruló Júdás. A nézőnek akaratlanul is Dante Isteni komédiáját juttatja eszébe. A keleti falon, az oltár két oldalán három pár freskót látunk. A legfelső pár az *Angyali Üdvözlét*, a legalsók pedig két szobabelső. De a középső freskók *Júdás elárulása* és *Mária látogatása Erzsébetnél*. A két jelenetnek az egymás mellé helyezése elgondolkoztató, hiszen együttlétük távról sem nyilvánvaló. Ez a két freskó az ellentétességnek a konfrontációja, de miért van erre szükség? Hogyan lehet megmagyarázni ezt az antitetikus freskópárt az Aréna kápolnában? Talán jobban megértjük Mária és Júdás személyét ebben a kontextusban, ha a Scrovegni család problémáinak keretébe helyezve szemléljük. Amint már fennebb is említettem, a kápolna „célja” a Scrovegni család bűnének, az uzsorának az eltörlése a Mária közbenjárása által, ugyanakkor Enrico Scrovegni temetkezési helye. Mária a közbenjáró, Júdás az uzsora és az árulás szimbóluma. A két ellentétes szereplő dialektikájában láthatjuk a megváltás reményét. Mária méhe az újjászületés, az élet; a Júdás által kapott pénz az árulás pillanata, a halál. A pénz összekötő elemként jelenik meg ebben a dialektikában. Az Enrico Scrovegni által megrendelt Aréna-freskók a művészettörténetben egyik legalaposabban áttanulmányozott freskósorozat. Az épület eredetileg egy privát kápolnának épült volna a Scrovegni családnak, ugyanakkor Enrico temetkezési helyének. A kápolna 1303. március 25-én volt ajánlva az Angyali Üdvözlét ünnepén.

A kápolna freskóprogramjának az értelme, lényege sokáig vita tárgya volt. Nagyon sokan elfogadják az Ursula Schlegel által kinyilvánított véleményt, miszerint Enrico azért építette a kápolnát, hogy lemossa a családjáról az uzsorás bűnét. Érdekes megfigyelni a freskókon, hogy hol jelenik meg Júdás és a pénz motívuma. Júdás kétszer jelenik meg: amikor átveszi a főpaptól a pénzt (a pénzeszsákot) és az *Utolsó Ítélet*ben. Ugyanakkor a

Kereskedők kiűzetése jelenetben, ahol meg kellene jelennie a pénznek a pénzváltók asztalán, ott hiányzik. Ebben a freskóban Ursula Schlegel kapcsolatot vél felfedezni a Scrovegni családdal, akik gyanúsán jutottak a gazdagsághoz.⁸¹ Sehol a kápolnában nem látunk pénzt, egyedül csak a pénzeszsák jelenléte utal rá. Ebben az esetben a kapcsolat az elítélés és a kapzsiság között nyilvánvaló. Ugyanakkor *Az utolsó ítélet* freskón még látni olyan elítélteket, akik Júdáshoz hasonlóan a pénzeszsájkuk kötőjével vannak felakasztva. Az elárulás motívuma, akárcsak a kereskedők kiűzetése a templomból, eléggé ismeretlen a középkori olasz festészetben. A Schlegel-féle értelmezésben Júdás motívuma összekapcsolódik az uzsorásmesterség motívumával. De ezt az összekapcsolhatóságot XIV. századi írások is alátámasztják, ilyen például Remigio dei Girolami (1319).⁸²

Ugyanakkor megtörténhet az is, hogy a pénzeszsák kötőjével felakasztott személy az utolsó ítéletben nemcsak az uzsorást jelképezi, hanem a fősvényt. A bűn kategóriájában – a középkori dogma szerint – a kapzsiság egy általános bűn, az uzsora pedig egy egyéni esete az előbbinek. Attól függetlenül, hogy a freskón melyik van reprezentálva, Jacques de Vitry egyformán írja le mind a kettőt (1240), ugyanígy megtaláljuk Danténál is.⁸³ Ha figyelembe vesszük ezeket a Giottóval kortárs szövegeket, joggal elgondolkozhatunk azon, hogy a Scrovegni kápolna programja sokkal kifinomultabb és specifikusabb, mint ahogyan első látásra tűnik. Az uzsora motívumának ellentéte a termékenységé, amely a születés és az újjászületés, a bűnbocsánat motívuma is, amire tulajdonképpen áhítozott a Scrovegni család.⁸⁴

A kortárs egyházi irodalom aprólékosan leírja, hogy milyen kínok várnak a túlvilágon az uzsorásokra. Valószínű, hogy Reginaldo halála, és az, hogy uzsorásként halt meg, nagy sokkot jelenthetett Enrico számára – sőt, még hogy Dante is utal rá –, és ennek hatására dönti el, hogy felépíti az Aréna kápolnát, hogy a családi bűnt lemossa úgy magáról, mint a család többi tagjáról. A bűn lemosásához hozzátartozott a bűnbánat és a megjavulás. De az 1300-as év Enrico számára reményt hozott. Ez egy jubileumi év volt. Giovanni Villani 1348-ban ezt írta, hogy VIII. Bonifác Pápa a bűnök teljes bocsánatát ígérte azoknak, akik megbánták a bűneiket. Schlegel feltevése szerint megtörténhetett, hogy Enrico bűnbocsánatot kért XI. Benedek pápától, és a bűnbocsánat egyik feltétele a

⁸¹ Vö. Schlegel: On the Picture Program of the Arena Chapel. In Stubblebine (szerk.): *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*.

⁸² Vö. Derbes–Sandona. *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*.

⁸³ Dante: *Isteni színjáték*. Pokol, 17. ének, 43–78.

⁸⁴ Vö. Derbes–Sandona: i.m.

kápolna felépítése volt. Az egyházi kánonokban és a skolasztikában az uzsora nemcsak egy társadalom ellen elkövetett bűn volt, hanem metafizikai szinten is romboló viselkedésnek számított – természet ellen elkövetett bűn, a pénz perverziója, amely a meddő természet velejárója. Az uzsora, mivelhogy a pénz szaporodását helyezi előtérbe, ellentétben áll az élő világ alkotó munkájával. Alexander Bonini, egy Giottóval kortárs író hangsúlyozza azt, hogy: „az uzsora azt jelenti, hogy a pénz pénzt szül: „*crescit in seipsa quasi per pregnationem et partum.*”⁸⁵ Bonini kortársai gyakran asszociálták az uzsorát a szexuális perverzióval.

Az arisztotelészi és skolasztikai értelmezése az uzsorának kétségkívül ismert volt az akkori padovai egyetemen. Gratianus Decretumát, amely magába foglalta az arisztotelészi uzsora-analízist, tanították a padovai egyetemen. Claudio Bellinato⁸⁶ szerint a kápolna freskó-program szerzője Altegrado de' Cattanei volt, Enrico barátja, aki a bolognai egyetemen jogot tanított, majd Padovába került, mint főpap – valószínű, hogy tisztában volt ezekkel a dolgokkal, főleg, hogy Padova akkoriban egy ismert arisztoteliánus központ volt. Mindebből kifolyólag láthatjuk, hogy a kápolna konceptusa és építése jól meghatározott funkcionális értékkel rendelkezett. Ahhoz, hogy behatóan megvizsgálhassuk a freskók helyét ebben a kontextusban, ki kell térnünk a kápolna, mint épület és mint ilyen, a különböző funkcióinak megvizsgálására. A Giotto irodalom egyik legnagyobb reprezentánsa az olasz Cesare Brandi volt, aki főleg restaurátor, művészetteoretikus és esztétaként ismert. Esztétikai jellegű munkáit elsősorban az architektúráis műalkotások elemzésén keresztül fejtette ki, a restaurálásnak és esztétikának fenomenológiai megalapozottságot adva. Brandira a legnagyobb hatással Benedetto Croce, Roman Ingarden, Husserl és Heidegger volt. A kápolna építményszerűségével kapcsolatos fejtegetéseim a Brandi esztétikai elméletére alapozódik.

Az izotópia fogalmát Brandi a *Teoria generale della critica*-ban dolgozta ki, és úgy határozta meg, mint a megértési folyamatoknak a különböző szintjeit. Három szintet különböztetett meg: az első, az egzisztenciális valósága a műalkotásnak, a *flagrancy*, a második a műalkotás értelme, konceptualizálódása, a harmadik pedig az *astanza* (*presentification*). Ahhoz, hogy kidolgozza az *astanza* és a *flagrance* fogalmát, visszanyúl a Kanti sémaelmélethez, és úgy tartotta, hogy a séma az, amely mindkettőnek az alapját képezi.

⁸⁵ Uo. 34. lábjegyzet

⁸⁶ Bellinato: *Giotto, The Scrovegni Chapel*.

A műalkotás jelenvalóságát szétválasztja *astanza*-ra és *flagranza*-ra. A *flagranza*, a műalkotás tárgyi valósága a percepció evidenciájához kapcsolódik. Az *astanza* a műalkotás időt meghaladó jelenvalósága, amely *bing-bang*-szerűen kötődik a *flagranza*-hoz, a megtapasztalható tárgyszerűséghez.⁸⁷ A művészet az *astanza*-nak az epifániája, amely megnyilvánul a képiségnek a térbeliségében és tárgyszerűségében. A műalkotásban az idő három fontos momentumban jelenik meg: a műalkotás megszületésének ideje, amikor megformálódik a művész keze alatt, a második az alkotás befejezése és a műalkotás tudatosítása, mint műalkotás közötti intervallum, a harmadik pedig az, amikor a tudatban úgy jelenik meg, mint egy villámcsapás. A Restaurálás elméletében a műalkotás transzcendens idejéről beszél, nem pedig a befogadó belső idejéről. Mindennek függvényében beszélhetünk a műalkotás időbeliségéről, a *Carmine*⁸⁸ és *Eliante*⁸⁹ kapcsán, az alkotás és a befogadás közötti intervallumról pedig a *Teoria Generale della Critica*⁹⁰-ban. Brandi a két fogalom dialektikáját úgy dolgozza ki, hogy hivatkozik Husserlnek a lecsengés-fenoménjára, arra, hogy minden időben-levőség a változás módusában jelenik meg.

A lakozás fogalmát Heideggeri értelemben használja, összekötve a világban-való-léttel. Ebből kiindulva az építmény fogalmát és az építményeket, mint tárgyakat kitüntetett módon közelíti meg. Az építmény a lakozás és a világban való lakozás alapja. Az épületek azért születnek, mert szükség van rájuk. „A lakozás minden esetben a cél, ami minden építmény számára fennáll. Lakozás és építés egymással a cél és az eszköz kapcsolatában állnak. [...] Az építés ugyanis nemcsak eszköz és út a lakozáshoz, az építés már magában véve is lakozás.”⁹¹

Az épületek létrehozásához és fenntartásához hozzájárul egy csomó egyéb más tárgy is. Az épület, amely befele és kifele egyaránt teret nyit meg, alapjában véve egy emberi tér. Ennek függvényében beszél a kulturálisan meghatározott épület-konceptusról. Az épületre nem tekinthetünk úgy, mint egy festményre, az épületek azért születnek meg, mert szükség van rájuk. Közösségformáló erejük van és meghatározzák a kollektív tudatot.

⁸⁷ „Piuttosto che di realtà pura, Brandi parlerà di *astanza* per indicare la particolare forma di presenza realizzata dall'opera d'arte, distinta sia dalla *flagranza* dell'esistenza comune, sia dalla natura del segno, che viene attraversato alla volta di altro” D'Angelo: Realtà e immagine in Cesare Brandi. In *Attraverso L'immagine In ricordo di Cesare Brandi*. Russo (szerk.) 19.

⁸⁸ Brandi: *Carmine*

⁸⁹ Brandi: *Eliante*

⁹⁰ Brandi: *Teoria Generale della Critica*

⁹¹ Heidegger: Építés, Lakozás, Gondolkodás. In *Utóirat. Magyar Építőművészet melléklete* 2003, 1. szám. 1.

A művészet Brandi szerint a tudatosításnak az az aktusa, amit nem lehet semmi másra visszavezetni. Egy elhibázhatatlan intencionalitás.

Az *astanza*-t úgy is meghatározhatjuk, hogy valamiben való jelenvalóság, amely azáltal van, hogy jelenvaló. A lét és levés közötti különbség általa határozódik meg.⁹²

Brandi szerint a művészi tárgykonstitúció annak függvényében határozódik meg, ahogyan a művész kiválasztja, változtatja a szimbolikus értékét a dolgoknak, ahogyan egyes elemeket kiemel, másokat háttérbe szorít. A művész az alkotás által gyakorlatilag egy fenomenológiai redukciót végez el. A tárgy konstitúciója a formának a feltétele. Brandi szerint az *astanza*-nak az időbeli struktúrája változatlan; ami változik, az a *flagranza*. Brandi ezeket az esztétikai konceptusokat Ingarden filozófiájából származtatja, aki az irodalmi műalkotás kapcsán elkülöníti a mű anyagszerűségét a műtől, mint intencionális tárgytól.

Az architektúrális művészetben is a *flagranza* és az *astanza* dialektikus játékában látja a műalkotás lényegét Brandi. Hangsúlyozza, hogy ez a dialektikus játék az, ami megkülönbözteti az építmények térszerűségét más terektől. Heideggeri értelemben véve az építés lényegét a lakozásban és a lakozás alapvonását pedig az óvásban látja. Az épületek tudnak csak tereket létrehozni, mert a tér lényegének megfelelően az, ami határokat nyit meg, ami beenged. Az épületek által létrehozott terek kifelé és befelé egyaránt meghatározzák a környezetüket, kialakítják a külső, a belső és köztes tereket egyaránt. A külső tér a belsőnek a függvényében határozódik meg, de külön is választja magát tőle, a belső pedig a külsőnek a függvényében.⁹³

A két fogalom dimenzióinak a dialektikájával más műalkotások magyarázata is lehetséges, de az architektúra esetében a műalkotás mélyen emberi dimenziójára hívja fel a figyelmet, és ugyanakkor annak az ember időbeliségével való kapcsolatára is. Ha az architektúra az emberi térnek a megnyilvánulása, lássuk Brandi milyen módon értelmezi az emberi teret. Azt mondja, hogy a művészet az *astanza*-nak egy kitüntetett megnyilvánulása. De az *astanza* a jelenvalóságnak egy időtlen formája ugyanakkor. Az architektúra a kettő között jön létre, a lakozás dinamikus és változó tere és a műalkotás

⁹² Hangsúlyozza, hogy Brandi az *astanza* és a *realità pura* fogalmát szinonim értelemben használja. D'Angelo a *Cesare Brandi critica d'arte e filosofia*. 31.

⁹³ „[...] la forma dell'architettura sia al tempo stesso esterna ed interna a se stessa, e che non si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra [...] conseguentemente per porsi come forma-che-si-penetra, l'architettura non potrà essere soltanto un interno o un esterno, ma l'esterno dovrà godere di una spazialità che lo renda interno a se stesso, e l'interno reciprocamente esterno.” Brandi, *Elicona. III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*. 191.

időtlenléte kötődik össze benne. A műalkotás a maximális lehetősége annak, hogy az ember túllépje a hétköznapi időbeliségének a kereteit, és ugyanakkor létrehozza és megtartsa emberi dimenzióját. Az épület az, ami alapjában véve a jövő felé irányul. Úgy van megtervezve és megépítve, hogy időben megálljon és védelmet nyújtson.⁹⁴ „Egyúttal az építés, mivel dolgokat, mint helyeket hoz létre, a terek lényegéhez, és «a» tér eredetéhez mindenféle geometriánál és matematikánál közelebb áll.”⁹⁵

A műalkotás időbelisége: amikor valaki meglátogatja az Aréna kápolnát, mit lát benne? Egy kápolnát, egy kifestett épületet, egy restaurált épületet vagy múzeumot? A választ erre a kérdésre az intencionalitással tudnánk megadni, avval, hogy mi a néző intenciója? Az épület maga is részt vesz az időben lejátszódó folyamatokban, összeköttetésbe kerül a körülötte levő más épületekkel, a történelmi viszonyok megviselik, restaurálják, funkciói megváltoznak. Jelen esetben az épület nagyságát és maradandóságát a benne levő festmények határozzák meg. Ha az ember intenciója az, ami meghatározza az épületet, úgy beszélhetünk róla, mint intencionális objektumról. Ugyanezt elmondhatjuk arról, hogy milyen módon jelenik meg a kápolnába lépőnek a benne levő freskóciklus, amely egy vallásos témát ábrázol. Lehet-e pusztán csak mint műalkotást szemlélni, elvonatkoztatva a vallásos vetületétől, vagy egy csakis vallásos meggondolásból oda bemenő ember mennyiben érzi másként az Aréna kápolnában való imádkozást egy más templomhoz viszonyítva. Az épület alapvetően az ember lakozni tudásának terméke. Ha a Brandi féle megértési szintek segítségével közelítünk ehhez, könnyen különbséget tudunk tenni a megértésnek a különböző szintjei között: az Aréna kápolna, mint épület, a közvetlen tapasztalat számára megjelenő anyagiasságával a *flagranza* szintjén elhelyezkedő. A megértési szintnek megfelel a funkcionalitása, mint kápolna vagy akár a muzeális jellege. A műalkotásban az *astanza* az, amikor a lét igazsága feltárulkozik benne, túllépve a funkcionális értékeket vagy szempontokat.

⁹⁴ „L’opera d’arte è il massimo sforzo che possa compiere l’uomo per trascendere la propria transeunte essistenza, togliendosi al tempo e conformandosi nell’immutabile dell’etermità. [...] L’opera ad una realtà esistenziale perentia oppone la concretezza di una realtà astante, in cui si riattiva all’infinito quel presente, che le dette vita.” Brandi: *Carmine o della pittura*. 64.

⁹⁵ Heidegger: i.m. 5.

3.3 Művészeti újítások

3.3.1 Lineáris perspektíva

Különböző társadalmakon és időkön belül a harmadik dimenzió megjelenítésének csakis egy változatát dolgozták ki és tanították. A reneszánsz egyponthoz tartozó perspektívája a háromdimenziós térnek egy objektív, geometriailag, optikailag stb. megalapozott építménye, amit Erwin Panofsky így fogalmazott meg: „A képet, az ablak-definíciónak megfelelően, úgy képzelem el, mint az úgynevezett látógúla síkmetszetét. A látógúla azáltal jön létre, hogy a látás középpontját, mint egyetlen pontot fogom fel s ezt az ábrázolandó térképződmény jellegzetes pontjaival összekötöm.”⁹⁶ Ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy a perspektíva problémája lényegében tiszta matematikai és nem művészi problémának látszik, de „ha a perspektíva nem is értékmozzanat, mégis stílusmozzanat [...] amelynek révén egy szellemi jelentéstartalom egy konkrét érzéki jelhez tapad, s ehhez a jelhez belsőleg hozzáidomul, ebben az értelemben nemcsak az döntő jelentőségű az egyes művészeti korszakok és művészi ágak szempontjából, hogy alkalmaztak-e perspektívát, hanem az is, hogy milyent.”⁹⁷

A perspektivikus megépítés maga után vonja a fényeffektusok, a formák, domborulatok az ehhez kötődő színkezelésnek különböző módjait, amelyet a festő a tanulási folyamat által sajátít el. A mester „metodológiája” szerint halad, amely metodológia a festészet gyakorlatában egy olyan központi téma, amit a tanulási folyamatot megpecsételi. Innen van a művészet történetében az egymást követő generációknak a folytonossága. A festő tapasztalata a „figuratív aspektusoknak a tapasztalata”⁹⁸ – mondja Wentworth. A valaminek a valahogyan való reprezentációja valamilyen szinten társadalmi kontextusba van ötvöződve. A fény-árnyék a XVI. századi európai festészetben volt kidolgozva, hogy a formáknak új tonalitást adjon, máshol ezt nem használták. Ez az ábrázolási technika konvencionális és bele vannak szövődve egy társadalmi gyakorlatba. Nem véletlenszerű vagy önkényes. Ennek a processzusnak a megértéséhez nem elegendő a „szükségszerűségnek” az objektív elemzése, hanem szükség van a fenomenológiai folyamatok megértésére, amelyből ezek a reprezentációk kiemelkednek vagy megszületnek.

⁹⁶ Panofsky: A perspektíva mint „szimbolikus forma” In *A jelentés a vizuális művészetekben*, 170.

⁹⁷ Uo. 178.

⁹⁸ Wentworth: *The Phenomenology of Painting*.

A középkori művész a teret lényegében úgy érzékeltette, hogy egyik dolgot a másik fölé helyezte, másrészt úgy, hogy az egyik dolgot a másik mögé helyezte, anélkül, hogy kontrollálni tudta volna a köztük levő távolságot. Nem volt érzékelhető tér a tárgyak és a figurák között. Ennek függvényében két alapvető módszert hoztak létre a képi síkok ábrázolására: a *színpadszerű tér* és a *rétegzett stílus*. Az első két részre osztotta a teret, egy vízszintes előtérre és függőleges háttérre. Mivelhogy a középkori festészetben a figurák az alapsík felső részére kerültek, a még megmaradt háromdimenziós jelleg is eltűnt, átváltozott függőleges síkká. Bármennyire is dominált a síkszerűség, az alapsík és a háttér közötti különbség bizonyos fokig megmaradt.

A *rétegzett stílus* a színsávokkal dolgozott, ahol a mélységet az atmoszferikus és a színperspektíva segítségével állították össze. Ebben az esetben is zónákról és síkokról beszélhetünk, amelyek a mélységet sugallják.

A reneszánsz festők, minden egyes tárgyat és figurát ugyanabból a nézőpontból ábrázoltak. Ezért az ábrázolt tárgyak enyészpontja megegyezett, egyesítve és összekapcsolva az egyik tárgyat a másikkal, ugyanazon a képi téren belül. Az egyesített térnek két jellemzője volt: egyrészt az egyesített nézőpont, másrészt az összefüggő, egységes téri kapcsolat a festmény összes alakja és tárgya között.

Az egyik stílusból a másikba való átmenet a plasztikai vagy figuratív elemek fenomenális természetéből következően drasztikus változásokat eredményez. Azzal, hogy a festő egy elemet megváltoztat valamilyen szinten, megváltozik a kép teljes kontextusa, más értelmet nyer. Azok a plasztikai elemek is, amelyek közősek a két festményben, külön-külön a maguk módján különböző kvalitásokra tesznek szert. Nagyon szép példa erre a Cimabue és Giotto kapcsolata és stílusaiknak párhuzamos vizsgálata, ugyanakkor Max Imdahl elemzése a tanítványok lábmosásának jelenetében Duccio és Giotto párhuzamba állításával.⁹⁹

Theodor Hetzer felfigyel arra az átmenetre, amely Giottónál a padovai és a firenzei korszaka között volt, és hangsúlyozza, hogy az Aréna kápolnában a sík, a tér és a testek elrendezéséből eredően a formáknak és az értelmeknek egy nagyobb feszültsége jelenik meg, amíg a firenzei korszakban könnyebb, érthetőbb formaviszonyokról beszélhetünk.¹⁰⁰

⁹⁹ Vö. Imdahl: Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról. In: Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 1. Képelemzés*. 118–121.

¹⁰⁰ Vö. Hetzer: *Die Bildkunst Dürers*.

4 Narrativitás a festészetben

4.1 A freskóciklus narrativitása

Mottó: „Amikor egy történet jól ismertté válik [...] az újra elbeszélés veszi át az elbeszélés helyét. Így a történet követése kevésbé lesz fontos, mint annak megértése, hogy a jól ismert vég benne rejlik a kezdetben, és a jól ismert epizódok ehhez a véghez juttatnak el” (Ricoeur)¹⁰¹

A képi narráció és időbeliség kifejtése egy fontos szempont ebben az elemzésben, hiszen Giotto újítása főként ebben áll. Giotto egy festő-narrátor, aki újra elmesél, jelen esetben újrafesti a bibliai történeteket egy sajátos, személyes módon. Giotto freskóciklusán a tér a szubjektumra vonatkozik, és élménytérként fejeződik ki: nála a fent és lent, jobbra és balra, közel és távol nemcsak a hely méltóságának szimbolikus kifejezései a kozmoszban, hanem a szubjektum számára mozgásimpulzusokat, mozgásirányokat jelentenek és a freskóciklus ezáltal telítődik érzelmi hangsúllyal.¹⁰² Ebben az értelemben Pietro Toesca mint dramaturgról beszél Giottóról,¹⁰³ Theodor Hetzer pedig egy rendezővel hasonlítja össze, ebben az értelemben utal arra, hogy hogyan beszélhetünk a festőről mint rendezőről. „Giotto alaposan megfigyelte a testi formákat és az ember külső megjelenését: az arcvonásokat, a mozgást, a gesztusokat. Ez volt művészetének egyetlen eszköze a bemutatni kívánt lelki élet – úgy, ahogy ő felfogta –, megjelenítésére. Nem lírai rajongás ez, amely minden külső kötelék alól felszabadít, sőt szorosan kötődik az emberi lény mégoly esetleges és fizikai morális körülményeihez, egyszóval egy olyasvalami, ahogyan egy dramaturg volt ő.”¹⁰⁴ – mondja Hetzer.

Giotto azáltal, hogy újrarendezi a bibliai eseményeket, új értékrendszereket és kategóriákat állít fel, amelynek forrása az érzéki élmény, amely nem csak egy

¹⁰¹ Steiner: Narrativitás a festészetben. In. Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. 179.

¹⁰² Vö. Max Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*.

¹⁰³ Toesca: *Giotto*.

¹⁰⁴ Hetzer: Giotto. Seine Stellung in der eurpaischen Kunst. In Imdahl: *Giotto, Arénafreskók*.

transzcendens világ tükörképeként jelenik meg, hanem a megélt világ reprezentációja is egyben. Ezzel Giotto megszakítja az előtte ismert és használt ikonfestészeti sémaciklust és a bibliai történeteknek új interpretációját adja. Az, ahogyan Giotto látja és elénk tárja az üdvtörténet eseményeit, egy gondolkodó, ítélő látásnak az eredménye; a vallásos felfogás egy új szellemben jeleneik meg, ami már jelzi a középkori ember világképéből való átmenetet a reneszánszba.

Giotto újrendezői képességének értelmében beszél Imdahl a scenográfikus koreográfiáról. Ezt írja róla: „Ezen a bizonyos módon cselekvő vagy viselkedő alakok viszonyának scenikus konstellációját kell értenünk. [...] Giotto eseményképein a scenikus koreográfia olyan cselekményrendszereket tesz képivé, amelyekben a figurák cselekvése értelemszerűen, azaz nem véletlenül vonatkozik egymásra és ennyiben szükségszerűnek tűnik.”¹⁰⁵ Ebben az esetben „az akció és reakció [...] kauzális kölcsönviszonya nem véletlen, hanem szükségszerű.”¹⁰⁶ Ez a kölcsönviszony egy „éppennmost” kifejeződésében jut érvényre. Ezen aktualitás kifejeződése révén nyílik meg a képivé tett scenikus helyzet a közvetlen élmény vagy akár a szemlélő beleélése számára.

4.1.1 Középkori narrativitás, reneszánsz narrativitás

Wendy Steiner nagyhatású könyvében, *A narrativitás a festészetben*, azt mondja, hogy „a reneszánsz kori festészet az ábrázolás olyan mértékű «valóságosságára» törekedett, mely valójában kizárta a narratív időbeliség megjelenítését. A centrálperspektívikus festmény kitiltja a középkori képsorokat vagy a későközépkori többjelenetes képeket azért, hogy a szem számára egy pillantással befogható látványt hozzon létre. A különbözőség helyett az azonosságot, a változatosság helyett az «egyetlen pillanatot» részesíti előnyben, ezáltal mintegy kivonva az ábrázolat az idő fennhatósága alól. A kiragadott pillanat, az emlékezetes konfiguráció egy időtlen örökkévalóság megteremtését célozza, mely által a dolgok példa értékűvé válnak, «szimbolikus-allegorikus» dimenziót nyernek.”¹⁰⁷

A könyv alapján felvázolom a festészeti narratíva előfeltételeit:

1. a festmény egynél több időbeli pillanatot mutasson be
2. a szubjektum ismétlődjön az egyik pillanatról a másikra

¹⁰⁵ Imdahl: i.m. 19.

¹⁰⁶ Uo.

¹⁰⁷ Steiner: *Narrativitás a festészetben*, In Füzi (szerk): *Vizuális és irodalmi narráció*.

3. egy minimálisan realizisztikus környezetbe legyen beillesztve
4. a karakterek ismétlődjenek a történet különböző pontjain
5. a tekintetek iránya által létrehozott oksági viszonyok jól körül legyenek határolva
6. a térbeli elrendezés időbeli vonatkozásai
7. a mozdulatok és pózok irányadóak legyenek; ezenkívül pedig fontos az, hogy
8. a narratívát mind *szekvenciális*, mind pedig *konfigurációs* jellegzetességei meghatározzák.

A *festészet konvenciói* ebből a szempontból: az alapvonal iránya, a szereplők tekintete, mozdulatai, irányultsága, az ösvény és a szobafelosztás – ahhoz, hogy a narratíva folyamat különböző szcénáit jeleneteit egymástól elválassza vagy összekösse azokat.

4.1.2 Narrativitás és irányvonalak

Az irányvonalak függvényében a megfestett jelenetek iránya és az ezáltal megszabott haladás többféle lehet: jobbról balra vagy balról jobbra, illetve a középpont felé (például triptikonok esetében). Ebből kifolyólag beszélhetünk *ciklikus narratíváról*, amikor egy szereplő élete egy frízen jelenik meg, *folyamatos narratíváról*, amikor a táj összekötő jelleggel bír az átfogó jelenetekben, vagy pedig *centrifugális* narratíváról, mint az *Utolsó Ítélet* jelenete.

A haladás irányától függetlenül az epizódok több fázisra oszlanak, a szereplők újra meg újra megjelennek és az egésznek újabb terjedelmét, értelmét generálják. Ez a *kohézió*, ami nem más, mint az ismétlődő szubjektum által megteremtődő folyamatosság. A szubjektum ismétlése a vizuális narratíva legfőbb eszköze arra, hogy tudomásunkra hozza, hogy egyáltalán narratívát látunk, így a jelenetek közti térbeli változást az események közti időbeli változásként érthetjük.

Az itálo-bizánci hagyományban is előfordul ugyanazon személy többszörös megjelenése akár egy jeleneten belül is, amely az esemény, a történet folytatását, kontinuumát lehetővé teszi, de a konfigurációs kontextus merevségét láthatjuk abból a szempontból, hogy ezek a jelenetek nem utalnak egymásra a szereplők gesztusai, tekintete vagy mozdulatai által, statikusságukból kifolyólag. Giottónál már a szereplők tekintete, mozdulatai irányadóak, vezetik vagy akár fékezik a néző tekintetét. Az egyedüli változatlan elem, ami ebben a freskóciklusban van, a szereplők ruhái, ugyanazt a szereplőt több jeleneten keresztül ugyanabban a ruhában láthatjuk, ezzel is hangsúlyosabbá válik az identitásuk azonossága. Kivételnek számít Jézus, aki a jelenettől függően más-más ruhában

jelenik meg, Giotto ezzel folytatja a bizánci hagyományt és Jézus öltözetének szimbolikus telítettségét ad.

A bizánci hagyományban a szereplők identitását az iniciálék határozták meg, amelyek ugyanakkor az ikon megszentelését is jelentették. Giottónál nem beszélhetünk iniciálékról, a szereplők identitását főleg a jelenetek alapjául szolgáló szövegekből ismerhetjük meg.

Ebben az esetben a festmény látását a nézőnek az intellektuális felkészültsége is meghatározza. Az írott és a vizuális narráció egymás mellé helyezése és egymáshoz hasonlítása lehetőséget nyújt egy festmény mélyebb megértéséhez, mélyebb rétegeibe való behatolásába. Ezen két rétegnek az összevetésében egy nagyon szubjektív befogadói élmény megnyilvánulási formáiról beszélhetünk.

4.1.3 Irányvonalak és időbeliség

Giotto az *éppen-itt* és *éppen-most* pillanatának a megteremtésével haladja meg a középkori, itálo-bizánci hagyomány képiségének a formula- és jelképszerűségét, ugyanakkor ez megengedte neki azt is, hogy a tér- és időviszonyokat tematizálhassa. A középkori ikon, az, ami formula, ami jelkép, a tér és időviszonyokon kívül esik, egy kifeszített, hieratikus pillanatban jelenik meg. A rajta levő szereplők nem a megélt tér és idő keretei között vannak, hanem egy lemerevített pontban. Ott vannak, de szinte mindig frontális ábrázolásból, nagyon ritka a profil, a háttal levő szereplők szinte teljes mértékben hiányoznak. Nem cselekednek, az érzelmi kifejezés szinte nulla. Egy statikus állapot ez, olyannyira, hogy például rengeteg bizánci ikonon a gyerek Jézus arca már felnőttként van ábrázolva, és nem észlelhető a szereplőknek semmiféle érzelmi vagy racionális fejlődése vagy valamilyen szintű implikációja a történetbe. A gesztusok, a ruhák színei csak mint szimbólumok jelennek meg. Ennek függvényében állíthatjuk, hogy a középkori narrációt inkább a képi szekvencialitás határozza meg, amelyeket az implicit ellipszisek¹⁰⁸ „kötnék össze.”

Heidegger azt mondja, hogy „a halandók léteznek, a terek csak a halandók itt-tartozkodásában nyílhatnak meg. A halandók léteznek, ez azt mondja, lakva bírják ki a

¹⁰⁸ Gérard Genette szerint a temporális ellipszis visszavezethető a kihagyott történetek idejére. Annak függvényében, hogy ez a tartam meghatározott-e vagy nem, *meghatározott* és *meghatározatlan* ellipsziszről van szó, ha ezek ki vannak mondva, akkor *explicit*, ha pedig a néző kell rájuk következtessen, akkor *implicit* ellipszisekről beszél. In Genette: Az elbeszélő diszkurzus In Thomka (szerk.) *Az irodalom elméletei* I.

tereket, a dolgoknál és a helyeknél való időzésük alapján. Mivel pedig a halandók lényegük szerint tereket bírnak ki, csakis ezért képesek tereken átmenni.”¹⁰⁹

Éppen hogy a mozgás, az élés, a tereken való átmenet az, ami egy másfajta narratívát generál Giottónál, mint az itálo-bizánci hagyomány ikonográfiájában. Mozgásuk, mimikájuk által a Giotto szereplői halandóságukban vannak reprezentálva.

Mozgásról nemcsak a megfestett szereplők esetében beszélhetünk. Nagyon fontos szempontnak számít elemzésünk során a kápolnába belépőnek, a nézőnek a magatartása is. Az a tér, amelyben a vallásos cselekmények megtörténnek, a vallásos élet térszerkezete nagyban befolyásolja a különböző korokban megélt vallásos világképet. Ebben az esetben mondhatjuk azt is, hogy a vallás lényegében területi elven is szerveződik. A különböző időkben a vallásos megnyilvánulások különböző térszerkezeteken belül valósultak meg. Ebben az esetben a vallásos magatartásnak egy térformáló erejéről beszélhetünk. Ezen magatartásnak fontos motívumai a *zarándoklat* és a *körmenet*. A zarándoklat esetében a templomok, zarándokhelyek a vallásos magatartásnak és megnyilvánulásnak egy különös, egyedi kibontakoztatását tették lehetővé. A Scrovegni kápolnával kapcsolatosan a bevezetőben is említés történt arra, hogy XI. Benedek pápa jóváhagyásának és bűnbocsánatának egyik feltétele a kápolnával kapcsolatosan az volt, hogy zarándokhely is legyen, habár a Scrovegniék személyes, családi kápolnát szándékoztak építeni. A pápa határozata által a kápolna felszentelésének napjától kezdődően a hívők minden év márciusában zarándoklatszerűen járták be ezt a helyet. Ezen zarándoklat keretén belül eljátszották az Angyali Üdvözlét jelenetét és végighordozták a Megváltó ikonját a kápolna belsejében. Ennek az ünnepnek (Angyali Üdvözlét) a fontosságát az is kiemeli, hogy a freskók már úgy vannak megfestve, hogy ezen és csakis ezen a napon a Mária ikonjával szemben levő ablakból a fény a misének abban a pillanatában, amikor az Angyali Üdvözlét jelenetét játsszák el, Mária arcára esik. Nyilvánvalóan következtethetünk arra, hogy már az építéskor ezek a szempontok figyelembe voltak véve, és hogy a freskóciklus projektje már az építés előtt megvolt, majd ennek függvényében készült el az épület projektje. Ugyanezt a tényt alátámasztja az is, hogy a karácsonyi mise ideje alatt egy fénysáv a Jézus születésének freskóján világítja meg a gyermek Jézus arcát. A középkorban az, hogy a festmény projektje határozza meg a megépítendő felületet ismeretlen volt, akkoriban a

¹⁰⁹ Heidegger: Építés, lakozás, gondolkodás. In *Utóirat. Magyar Építőművészet melléklete* 2003, 1. szám

festő igazodott a már meglévő felülethez. Ebben az esetben joggal következtethetünk arra, hogy az épületet is Giotto tervezte meg.¹¹⁰

A középkorban a zarándokhelyek a kitüntetett vallási igényeknek hivatottak megfelelni, olyan szent térnek számítottak, amely alapvetően különböztek az élet más tereitől, környezetétől. Jelen esetben a körmenetek és a zarándoklat által a kápolna hagyományos funkcióihoz más, speciális funkciók is hozzárendelődtek. Ilyen volt például a Scrovegni család megváltásba vetett reménye, amelyet a freskóciklus projektje is nyilvánvalóan tükröz.

A *zarándoklat* a vallásos szándékból végrehajtott helyváltoztatás formája, egyfajta mérce volt, amely a megszokott, otthoni vagy hétköznapi tér és időkereteket szétfeszítette. Ennek a vallásos típusú elmozdulásnak, egy más tér és időkeretbe való belépésnek speciális térszervező szerepe volt. A zarándoklat gócpontjait a középkori Európa-szerte a Máriával kapcsolatos kultuszképek vagy templomok által határozták meg, ennek függvényében a falusi és a városi zarándokhelyek különböző módon definiálódtak. Fontos szempont az is, hogy a középkorban a város központjában levő templomok vagy kápolnák tere és ideje éppúgy kitüntetett szerepben részesült a város más tereihez képest, mint a falun vagy egy kolostorban levő zarándokhely. A zarándoklat ideje alatt használt imádságok, vallásos énekek és történetek elbeszélése jelentették az út különböző állomásait, tagolták a vallásos teret, ami valószínűleg a passió állomásaiból is adódott. A szűkebb és tágabb keretek váltakozása a szent helyeknek tulajdonított hatóerők értékelésének a módosulását is jelentette.

A kultuszhely feltételezte a vallásos formák fokozott tiszteletét, a térnek egy, a hétköznapiétól eltérő, differenciáltabb tagolását. Ezen helyeknek a formáit elsősorban a szokás, a konvenciók határozták meg, az esztétikai igények csak ezután következtek.

A vallásos térélmény egy másik specifikus megnyilvánulása a zarándoklat mellett a *körmenet* volt, amelynek keretén belül végighordozták a kegyképeket a templomban. A körmenetnek pontosan meghatározott lépései voltak, amelyek betartásának nagyon nagy fontosságot tulajdonítottak. Habár ebben a kápolnában nem találkozunk a passió expliciten megfestett állomásaival, amelyek a körmenet vagy a templomban való menet terét és irányát definiálták, mégis az itt található freskók és a regiszterek jelenetei irányt szabtak az oda belépőknek.

¹¹⁰ Köztudott, hogy Giotto épületeket is tervezett, ilyen például a firenzei *Campanella*, amit Giotto tornyának is neveznek

A *freskóciklus*, mint fogalom, már definíciójának megfelelően elmozdulást feltételez. A képek nagy terjedelméből és egymásutániságából adódóan arra kényszerítik a kápolnába belépőt, hogy elmozduljon, hogy körbejárja a kápolnát. A narráció szintjei (főleg az extra- és intradiegetikus szintek – az üdvtörténet, az Ó- és Újtestamentum történetei) explicit módon vallásos jellegűek, amely a körmenetszerű elmozdulást, a körbejárást favorizálják első látásra.

Giotto olyan elemeket vezet be a freskók megfestésébe (beszélhetünk itt úgy a narratív mint a plasztikai elemekről), amelyek ezt a típusú narrációt kiemelik a csak vallásos keretek közül és a freskóknak egy másfajta, esztétikai látását is lehetővé teszik. De nemcsak lehetővé teszik, hanem provokálják is a nézőnek az önmagára vonatkoztatását, megteremtve az esztétikai dimenzióját a freskóknak. Túllépve a csupán csak vallásos jellegű tér-meghatározottságokon, Giotto egy cselekvés-szerű nézését provokálja ki az oda belépőnek. Egy olyan aktív magatartást, amely a tapasztalásnak és a látásnak újabb és újabb módját generálja. Mivelhogy a néző viszonya a képekhez állandó mozgásban van, így a vonatkoztatási pont a nézőre tevődik át. Itt már nem beszélhetünk sem a középkor fordított perspektívájú ikonjairól, amelyek a nézőt „magukba szívják”, sem a reneszánsz egy pontú perspektívájával megszerkesztett képeiről, amelyeknek a „helyes” látása csak egy fix pontból vált lehetővé, hanem inkább egy dinamikus látásmódnak a generálásáról van szó. Egy olyan nyitottságról, amely a mozgás által, a közelítés, a távolodás, a freskóknak az újra és újranezése által valósul meg, és amely a freskók látásának nemcsak egy térbeli dimenziójában valósul meg, hanem a néző tudatának a mozgásává is alakul.

A nézőnek a freskókról alkotott percepciója a mozgás által, a kápolna körüljárása révén és annak következtében állandóan változásban van. A mozgás egyúttal meghatározza a freskók és az idő viszonyát, a tér és a vizualitás viszonyát. A freskók temporális aspektusának a figyelembe vétele, topográfiai bejárása a mű értelmének a bejárását is lehetővé teszi.

4.1.4 Narrativitás és időbeliség

Mottó: „*Az idő annyiban emberi idő, amennyiben narratív módon artikulált.*”
(P. Ricoeur)

Mivelhogy a narrativitás időbeli folyamatként és főleg mint nyelvi struktúrát értjük, a festészeti narrativitás ellen felhozott egyik argumentum az, hogy a festészet esetében

nem lehet összeegyeztetni a narratívához szükséges kettős időrendet: az *elbeszélés rendjét* szemben az *elbeszélt esemény kronológiai rendjével*. Nyilvánvaló, hogy a festmény különböző idejű pillanatokat jelenít meg, de ha nincs közöttük világosan kijelölt sorrend, akkor ezek a pillanatok nem fognak narratívaként funkcionálni. Mivelhogy a szakirodalomban a festészeti narratíváról elég kevés munka van, és ezek is az irodalmi narratíva sémáit veszik át, a dolgozatban is ezt az irányt fogom követni. Foucault-t parafrázálva, aki szerint a nyelv maga is olyan szervezőerő, amely a világképet formálja, azt vizsgálom meg, hogy a plasztikai elemek nyelvének szervezőerejéből kifolyólag milyen értelem konstituálódik a festmény látásán keresztül.

4.1.4.1 *Fabula és elbeszélés*

A *fabula* az elmesélendő esemény alapját képező „nyersanyag”-ot értjük, a keretelbeszélést, amely az elbeszélőtől függően újrainterpretálódik az elmesélés vagy az újramesélés folyamán. A *diskurzus* pedig a fabula egy személyes elmesélése. Egy fabula többféleképpen mesélhető el. A többféle elmesélés a nézőpont-váltást valósítja meg, így attól függően, hogy milyen nézőpontból tekintünk a cselekményre, a fabula bizonyos elemei kiemelve lesznek, mások pedig eltűnnek az újramesélés folyamatában. Ennek jó példája az, hogy a négy evangélium és az apokrif iratok ugyanannak a fabulának a különböző diskurzusai. Kérdés az, hogy ebben az esetben mit tekinthetünk valójában a freskóciklus fabulájának vagy egy diskurzusnak hogyan lehet négy vagy öt diskurzus az alapja. A narratív szintek pontos behatárolása és egymáshoz való viszony, a köztük levő tér és időbeli átjárhatóságok a tapasztalatnak és a valóság kiképzésének egy új problematikáját adják.

A narrativitás feltételeihez, mint időbeliséget kölcsönző elem, hozzátartozik az okozati összefüggés és az *emplotment*, az események összefogása egy cselekmény által. *Emplotment*¹¹¹ az a történetírási módszer, amely a koraközépkori *annales* jellegű szövegeken túllép az elbeszélt jellegű históriához. Fontos jellemzője a narráció kauzalitásnak az, hogy egy esemény valamely más eseményből kifolyólag történik meg. Ebben az esetben az ok-okozati viszonyok alapvetően lineáris beállítottságúak, egyik követi a másikat egy adott irányba. A középkori ábrázolásmódban az ok-okozati összefüggések linearitásánál hangsúlyosabb volt az eredendő kezdettől a véghez vezető linearitás, éppen ezért nem érezték szükségét annak, hogy egyik eseményt a másiktól

¹¹¹ White, Hayden: *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*.

vezessék le, hanem azoknak szekvenciaszerű egymásutánisága is kimerítően érzékeltette a történetet. Ez egy olyan ismert történet újra-lejátszódása volt, amelynek a középkori ember az időbeli áthagyományozódást kiegészítette és élettel töltötte meg. Ezért fért meg a középkori narratív festészetben ugyanazon a képen időben több távol álló esemény.

Giotto jelenetei az egymásra-vonatkoztatások által az ok-okozati összefüggések láncolatát teremtik meg. Túl egyszerű lenne azt állítanunk, hogy egy rendezett, egyirányú jelenetsort látunk a freskó regisztereiben, mert ha alaposabban megfigyeljük, rájövünk, hogy nem elég egyszer végignézni a képek sorozatát, többszörös szemlélést igényel, és minden esetben a jelenetek láncának egy új aspektusát tárja fel és új értelmi szinteket generál. Ezáltal az irányok többértésűsége is feltárja magát és a freskóciklusnak úgy térbelileg, mint időbelileg egy nagyon diverzifikált hálójával találjuk szemben magunkat.

A freskóciklus esetében úgy oldódik meg a narráció problémája, hogy a belépő *körüljárja* a teret, amely körüljárás már maga is temporalitást jelent. Giotto a síkmértani szerkesztéssel eléri azt, hogy terei nemcsak projekciók, tehát „áttekintések test és tér” rendezett összefüggéseibe, hanem egyúttal „kompozíciók” is, azaz olyan egészelve rendszerek, amelyekben az egyes képi értékek, a nagyság, a forma, az irány és a képmezőn elfoglalt hely szerint vonatkoznak a kép formátumára és alkotják meg annak szervezési formáját – mondja Imdahl. Ezzel a szervezési formával, amely lehetővé teszi a jól meghatározott irányvonalakat, feszültségi pontokat, utakat, irányok szervezését alakítja ki Giotto, az „elbeszélés kronológiai rendjét”, egy időbeli *éppen-most*-ot és egy térbeli *éppen-it*-et, amely a jelenet aktualitását teszi lehetővé. Ezzel az aktualizálással átlépi a metafizikai, teológiai szükségszerűségeket és megalkotja a képet, mint *autonóm műalkotást*. Az időbeli referencia önmagában véve nem elégséges ahhoz, hogy egy diskurzust narratívként könyveljünk el, az elbeszélte időbeli eseményeknek összetettnek kell lenniük. Ezt az összetettséget Giotto a jelen állandó újraaktualizálásával oldja meg, amelyben visszacsatol az elmúlt eseményekre és előreutal az eljövendőkre. A csoportalakzatok ritmusa, a belső és a külső tér változásai különböző feszültségi pontokat és irányokat szabnak meg ilyen értelemben. Ezt az állandó mozgásban levést, a jelennek ezt a kitüntetettségét Giotto az *iterációs* szerkezet segítségével oldja meg. „Ez a szerkezet képi sűrítésnek az a módja, ami az ikonikus értelemnek felel meg, és Panofsky preikonográfiai, ikonográfiai és ikonológiai jelentései mellé állítódik, és amely magába foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint a csak képileg szemléltethető reflexióját

egyaránt”.¹¹² Giotto a jelen pillanat aktualizálódását teszi lehetővé ennek segítségével a múlt és a jövő egymásra vonatkoztatásában. Egy olyan típusú képi sűrítés ez, amely állandó jelleggel visszautal a múlt eseményeire és előreutal a jövőre, és amely állandó jelleggel újraaktualizálódik. A képi sűrítés ezen módjával egyfajta időhálót alakít ki. A látható és nem látható dialektikája itt egyértelműen összekapcsolódik a reflexióval, azzal, hogy „tudatára ébredjünk az emberi szellem képzelőerejének a képek alapításában, azaz olyan jelenség alkotásában, amelyeknek információsűrűsége különben elérhetetlen, és amelyek képesek egy tulajdonképpen nem láthatót láthatóan reprezentálni”¹¹³ – mondja Imdahl.

A kápolna ciklikusságának iránya és annak az *allegorikus* és *tipologikus* telítettsége a benne levőt arra „kényszeríti”, hogy az építménynek egy temporális és térbeli dimenzióját tapasztalja meg. Enrico Scrovegninek a diadalív alatt levő a koporsója és a bejárat fölött levő Enrico, amint átadja a kápolna modelljét Máriának, a Scrovegni család bizalmát és reményét fejezi ki a feltámadásban. Ez a két pólus köti össze a freskóciklus jeleneteit.

„A mű az a hely, ahol egy pillanat intuíciója örök formát nyerhet, ahol az időnkívülség az önmagára reflektáló emlékezet tapasztalataként a mű immanens örökkévalóságába fordul át. Ha a mű az a hely, ahol a világ fabulája megjelenik, akkor egyszersmind az a hely is, ahol a művészet láthatóvá teszi önmagát. Ez ennek a bámulatos konvergenciának a harmadik aspektusa.”¹¹⁴

Amint már fennebb is említettem, a fabula az elmesélendő esemény alapját képező „nyersanyag”, amely az elbeszélőtől függően újrainterpretálódik az elmesélés vagy az újramesélés folyamán. Így válik a diskurzus pedig a fabula egy személyes elmesélésévé. Mivelhogy egy fabula többféleképpen mesélhető el, bizonyos elemei kiemelték lesznek, mások eltűnnek az újramesélés folyamatában. A fabula az események, a diskurzus az események megnyilvánulása egy személyes újramesélésben. Albertinál a *storia* fogalma hogyan alakul át (Wendy Steiner): a középkori *annales* jellegű történelmet hogyan váltja fel az elmesélt történet – egy esemény többféle elbeszélése. A középkori keresztény narratív művészet nagyon jól érzékelteti a fabula és diskurzus közötti különbséget. A négy evangélium ugyanazt a fabulát meséli el, négyféleképpen, mindegyik a történet más-más

¹¹² Vö. Panofsky: i.m.

¹¹³ Imdahl: i.m.

¹¹⁴ Stierle: A világ fabulája. Ovidius, Dante és Proust, avagy: az időbeliség és az örökkévalóság. In *Irodalmi internet napló*

elemeit emeli ki és hangsúlyozza, más-más szereplőknek ad nagyobb vagy kisebb jelentőséget.

4.2 A történet és a befogadás ideje

Mottó: „Meg lehet rajzolni a képen a jövőt, de nem lehet megrajzolni a képet jövő időben” (Lotman)¹¹⁵

Amikor a történet és a befogadás idejéről beszélünk, láthatjuk, hogy a narratív kijelentéseknek a tárgya, a *fabula* már nem esik egybe a narráció idejével. Ezek a kijelentések már elmúlt történeteket mondanak el, és az elmúltság a történet értelmezhetőségének szükségszerű faktorává válik. Beszélhetünk jövő idejű narratívákról is, mint például a próféciák, a jóslatok, de ennek is a narráció idejével való viszonya ugyanúgy megszakított, mint az előbbi esetében. A néző, olvasó vagy hallgató ideje különbözik úgy a narráció, mint a *fabula* idejétől. Más előfeltevésekből kell tárgyalni egy festmény nézésének, egy zenemű meghallgatásának vagy egy könyv elolvasásának az idejét. Feltehetjük a kérdést, hogy egy narratív festmény milyen módon határozza meg a néző idejét, jelen esetben Giotto freskóciklusa milyen ritmust ad az Üdvtörténet elbeszélésének.

A múltbeli eseményeket csak akkor vagyunk képesek megérteni egy narratív alkotásban, ha az esemény idejét elválasztjuk az észlelés idejétől. A középkorban a templomban lejátszódott zárandoklat vagy a körmenet ideje egy mitikus idő újrájátszódása volt. Nem egy lezárt esemény, hanem akkor és ott történt meg újból és újból a csoda. Ezzel szemben, a Scrovegni kápolnába belépő nézőnek jelenleg mindössze tizenöt perc áll rendelkezésére, hogy végignézze a kápolna belsejét. Nyilvánvalóan, miután a kápolna vallásos funkcionalitása megszűnt, nem beszélhetünk már a középkor vallási idejének és terének a dimenziójáról, a freskóciklusnak az esztétikai dimenziója került előtérbe.

A freskóciklusnak a narratív aspektusát nem redukálhatjuk csupán csak az események tudomásul-vételének az aspektusára. Ha ezt a jól ismert történetet újranezzük, akkor nem csupán arra figyelünk, hogy mi történt, hanem elsődleges szemponttá válik az is, hogy miért történt meg az adott esemény, és mi készítette Giottót arra, hogy az

¹¹⁵ Lotman: *The Structure of the Artistic Text*. 104.

Üdvtörténet eseményeiből ezeket a jeleneteket emelje ki olyan egyedi módon, ahogyan csak ő tudta megfesteni.

A narratíva szereplőinek a döntései a jövőre irányulnak, ezen döntéseknek vagy cselekedeteknek a megértése csak a nézőnek a történet jelenével való részleges azonosulása által lehetséges. Az Üdvtörténet jelenével való „azonosulás” nyilván másként valósult meg a középkori ember számára egy alapvetően vallásos térben, és másként valósul meg a modern vagy posztmodern ember számára egy múzeum-jellegű térben.

A narráció ideje az aktuális észlelésben jelentkezik és így a hallgató vagy néző az aktuális jelenben azonosul evvel. Úgy érti meg a történet idejét, mint amely a befogadás jelenével hasonlatos. A történet ideje tehát egy nyitott időhorizontot feltételez, amely a néző idejére nyitja a történeteket és az eseményeket. A középkori ikonográfia az idődimenzió nyitottságát a hieratizmussal, a pillanat kimerevítésével érte el, a mulandó, profán idő kifeszítésével egy megmerevített misztikus, túlvilági idő pillanatában. Giottónál az elbeszélés időhorizontjának a nyitottsága azáltal valósul meg, hogy a néző idejének jelenével képes azonosítani az elbeszélte eseményeket. A néző egyszerre van jelen az elmesélt jelenetek idejében, de ugyanakkor a maga, személyesen megélt idejében is. A két vagy több idősíkhöz fuzionálása adja azt az értelemképződést, amely a távollevő és az aktuális összekötöttségéből adódik.

Žižek azt mondja, hogy a narráció önkényes és reduktív módjából adódóan az eseményeket a befejezés felől láttatja, és azt sugallja, hogy az események kimenete, lefutása mindenképpen így alakult volna.

A befogadás során a néző állandó jelleggel állásfoglalásra kényszerül úgy a történet, mint a narráció idejéhez viszonyítva. Az, hogy a jeleneteknek a vég, a lezárás felől tulajdonítunk jelentőséget ellentétben áll a horizont-nyitottság elvével, ennek folytán pedig hajlamosak vagyunk az időbeli viszonyoknak a motivációs viszonyokká való átalakítására.

A fabula ideje: vannak történetek, amelyeknek pontosan meg lehet állapítani az idejét, és vannak, amelyeknek nem. A freskók jeleneteinek az idejét a szövegreferencialitásból lehet kihámozni, annak függvényében, hogy az evangéliumokban vagy az apokrif iratokban milyen részletelemek jelennek meg a jelenetekkel kapcsolatosan. Például Jézus keresztre feszítésének jelenetének alapját a Pszeudo-Bonaventura szövege képezi, ahonnan megtudhatunk részleteket Longinus megtérését illetően. Ismervén ezt a részletet, a jelenetben egy iterációs szerkezetet tudunk azonosítani, és több kisebb jelenet meglétét fedezhetjük fel egy jeleneten belül.

Az elbeszélt narráció esetében a narráció ideje a történet elmondásának időintervallumára is vonatkozik. A festmény esetében a terjedelem folytán következtethetünk erre az időintervallumra, de az, hogy mennyi idő alatt volt megfestve a freskóciklus nem igazán releváns a befogadó szempontjából. Ezt az időintervallumot meghatározzák a freskótechnika festésének adottságai.

Genette aszerint határozza meg a narráció és a történet idejének viszonyát, hogy figyelembe veszi a narráció sebességét, a bemutatott események és a bemutatás kronológiáját. A narráció sebességét, amint már fennebb is említettem, a narráció és a fabula ideje közötti mennyiségi összefüggések határozzák meg: a történet nem választható le a bemutatásától. Ugyanakkor a történetek bemutatása szükségszerűen valakinek a perspektívájához kötődik. Jelen esetben mondhatjuk azt is, hogy a freskóciklus történetének a bemutatását a középkorban a vallásos ünnepek ritmusa szabta meg, ha figyelembe vesszük a kápolna, mint zarándokhely funkcionalitását. Amikor megszűnt a kizárólagosan vallásos kontextus, a néző szabad perspektívájához, a befogadó ritmusához kötődött a narráció sebessége. Napjainkban ez az idő a konkrét tizenöt perc. Óriási különbség van a mai turista-típusú néző perspektívája és annak a nézőnek a perspektívája között, aki a középkorban bement a kápolnába imádkozni. A mostani néző mozgásterét és idejét megszabja a látogatási program ideje, ami egy negyed óra. Ebben az aktuális kontextusban nem beszélhetünk a narráció vagy a befogadó, a néző idejéről.

4.2.1 A keretezés

A *keret* a figyelmet olyan határookra tereli, amely a képet, mint fikciót elválasztja a valóságtól. A keretet tekinthetjük az Alberti-féle nyitott ablakként is, ugyanakkor úgy is nézhetjük, mint „a festő valóságról alkotott egyéni képe, a festő személyes élményévé vált eseményeknek a reprezentálása, a művész személyes élményei.”¹¹⁶

Louis Marin szavaival tulajdonképpen „a keret helyezi a reprezentációt a kizárólagos jelenlét állapotába, határozza meg pontosan a vizuális befogadás, illetve a reprezentáció, mint olyan, szemlélésének feltételeit.”¹¹⁷

A keretezés, vagy a vászon terének a keretezett funkciója egyrészt az, hogy rámutat arra, ami hiányzik a képből, másrészt az, hogy megmutatja azt, ami a vásznon van,

¹¹⁶ Genette: i.m.

¹¹⁷ Marin: A reprezentáció. In.: Bacsó (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*.

ugyanakkor eltereli a figyelmünket arról, ami a vásznon kívül van. A XV. században egy határt jelölt, a festmény határát. Ez a határ elkülönítette a festményt a környezetétől és ezen belül egyetlen egészbe fogta össze. Ugyanakkor egy törést is jelentett a mindennapi tapasztalatunkhoz viszonyítva, egy distanciát hozott létre, amely az esztétikai tapasztalatnak az előfeltétele volt. A keret önmagában véve sem a képhez, sem a néző teréhez nem tartozik hozzá. Megszabja a néző tekintetének irányát, ugyanakkor kijelöli az értelmezhetőségnek a paramétereit, lehetőségeit.

Deleuze a képenkívüliség aspektusait így határozza meg: „Az egyik esetben a képenkívüliség azt jelöli, ami máshol vagy a látható körül létezik; a másik esetben a képenkívüliség egy aggasztóbb jelenlétről tanúskodik, amelyről még azt sem lehet mondani, hogy létezik, inkább csak azt, hogy «nyomakszik» [*insiste*], illetve «nem szűnik meg» [*subsiste*], valamiféle radikálisabb Máshol a homogén téren és időn kívül.”¹¹⁸

Giottónál a keretezésnek több módját láthatjuk. Ilyenek a jelenetek közötti dekoratív keretek, a regiszterek közötti fal által meghatározott keretek.

A képi keretek lebontása a *metalepszis* által valósul meg, ezeknek a lebontása vagy átjárhatósága által a festmény önmagára is utal. Giottónál többféle keretet figyelhetünk meg: a narratív szintek keretét, a jelenetek különálló keretbe foglalását, a regisztereket, a futóvonalakat, a szereplők csoportosulását, a külső és a belső tereket, a köztes tereket stb. Ezeknek a szinteknek az egymás közötti transzgresszív elmozdulása, keretátlépése a képek és a néző önmagára való visszaütését teszi lehetővé (jelen esetben), de beszélhetünk a képek egymásra való utalásáról is. Ugyanakkor a keretek metaleptikus átjárásával egyben a halandó ember és az időtlen transzcendens közötti fal is lebomlik és a narratív metalepszis mint önreflexív eljárás valósul meg.

A *narratív szintek* mint keretek a következők lehetnek: extradiegetikus színt, amely a keretelbeszélés, vagyis az elsőfokú narráció, az ebbe beiktatott narratíva, az intradiegetikus, ez a történet szintje, a narráción belüli narráció, amely a maga módján ugyancsak lehet narratív keret. A harmadik a metadiegetikus színt, amely nem más, mint a történet a történetben.¹¹⁹

Ezekből a keretszintekből végtelenül sok lehet, és a közöttük levő viszony olyan, mint két (vagy több) narrációs aktus egymásba ékelődése. A keretezés és a narratív

¹¹⁸ Deleuze: i.m. 29.

¹¹⁹ Vö. Genette: i.m.

szintezés kérdése fontosabb a képi narrativitás esetében, mint az irodalmiban. A képi narráció meghatározható a narratív szinteknek a viszonyba állításaként.

Ha az extradiegetikus szint foglalja keretbe az intradiegetikus szintet, akkor nyilvánvaló, hogy az előbbinek prioritása van az intradiegetikus szinthez képest, mert az kimondottan a diegetikus világra vonatkozik, az utóbbinak pedig korrelatív funkciója van – a másodfokú narráció nem „tud” az őt körülfogó keretről.

Giotto freskóciklusában az extradiegetikus színt az üdvtörténet, az intradiegetikus szintek az Anna, Mária és Jézus élete, a metadiegetikus szint pedig a Scrovegni család reménysége.

A narratíva szereplőinek partikuláris, egyéni intenciójuk, amelyek a vágyakból, hitekből stb. születnek, nem segítenek a történet irányát megváltoztatni, de segítenek annak a megértésében, hogy a szereplők miért cselekednek adott helyzetekben úgy, ahogyan cselekednek és nem másként.

Keretnek számítanak a freskók jeleneteit elválasztó vonalak, a regiszterek, amelyek az Üdvtörténet különböző jeleneteit foglalják magukba, a kápolna egyszeri megkerülése, amelynek a regiszterek az irányadói. Ugyanakkor keretet képeznek az alsó regiszterben elhelyezkedő bűnök és erények sorozata. Külön keretbe vannak foglalva az Ótestamentum jelenetei (a *quadrilobo*-k), amelyek az alattuk levő jeleneteknek a függvényében értelmeződnek. Ezek a keretek ugyanakkor a narratív szintek vagy keretek által vannak meghatározva. Ebben az értelemben a keretek dinamizmusáról, átjárhatóságáról beszélhetünk, mert az egyes freskójelenetek benne foglaltatnak a regiszterek kereteibe, amelyeket a fal vagy egy kör határoz meg.

Amint már fennebb említettem, az építészeti tényezők, a falak, a sarkak stb. nem meghatározóak, mert ezek függenek a megfestendő felület meghatározottságaitól.

4.2.2 Fokalizáció

Mieke Bal elméletéből kiindulva vizsgálom meg, hogy jelen esetben a narráció és annak az elemei milyen módon fokalizáltak. Bal elmélete szerint minden narráció fokalizált, mivel „az események bemutatása mindig egy meghatározott «látásmód» alapján történik.”¹²⁰ Ahhoz, hogy ez lehetővé válhasson, az események bemutatásához mindig ki van választva egy nézőpont, amely nézőpont az észleléstől függően is meghatározott, mert

¹²⁰ Bal: *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*. 142–161.

az észlelés függ az észlelt test helyzetétől és attól, hogy mennyire ismerős az észlelt tárgy. Ugyanakkor függ az észlelő távolságától, a fénytől. Láthattuk, hogy Giotto már tudatosan felhasználta a fényeffektusokat a fokalizálandó jelenetek vagy személyek kiemelésére, például március 25-én, az Angyali Üdvözlés ünnepén egy fénysáv Mária arcára esik vagy december 25-én, Karácsonykor, Jézus arcára, a Jézus megszületése jelenetben.

Bal azt is hangsúlyozza, hogy az észlelés annyi szubjektív tényezőtől függ, hogy az objektivitásra való törekvés szinte értelmetlen a fokalizáció szempontjából. A narratívában a *fokalizáció* az, ami különbséget tesz aközött, aki lát és aközött, aki beszél. „Ez a változat lefedi az észlelés fizikai és pszichikai vetületeit is.” – mondja Bal. Megtörténhet az, hogy „az események nem pusztán kronológiailag egymás után következnek, és logikailag ok-okozati viszonyban állnak, hanem csakis a résztvevők értelmező tevékenységének köszönhetően történnek meg”¹²¹ – írja ugyanott. Ebben az értelemben megkülönböztetjük a narrációt, mint beszédaktust és a narrációt, mint látásmódot. A látásmódon belüli fokalizáció nem más, mint a látó és a látott közötti viszony.

David Bordwell az arisztotelészi felosztás nyomán haladva egy diegetikus és egy mimetikus elbeszélés-elméletet határoz meg. Bordwell ezt az elméletét a filmkockákkal kapcsolatosan dolgozta ki, de véleményem szerint a jelen freskóciklusra is alkalmazható. Bordwellnél ezt olvashatjuk: „A diegetikus elméletek úgy fogják fel az elbeszélést, mint szó szerinti, vagy az analógiás értelemben vett verbális aktust: elmondást. [...] a mimetikus elméletek szerint a narráció egy látvány ábrázolása: megmutatás.”¹²² A megmutatás a néző fejében elindít egy történetyszerkesztési tendenciát, és azzal, hogy a képek a nézőt állandó jelleggel történetyszerkesztésre készítik, egy dinamikus néző-mivoltra is ösztönzik. Giotto úgy használja fel a tér-ábrázolás elemeit, hogy a néző dinamikus mivoltát is serkenti a történetmesélés céljára. Ezáltal a tér a narráció szolgálatába állítódik, és lehetővé teszi a néző bevonását ebbe a scenografikus koreográfiába. Így a cselekmény felépítésének egy része az aktív néző fejében zajlik, folyamatosan építve fel benne a megelőlegezéseket és az újraértelmezéseket.

A narrátort és a fokalizálót soha nem szabad összekeverni, ugyanakkor a szereplőhöz kötött fokalizáció is változhat, egyik szereplőtől a másikhoz csúszhat, akkor is, ha a narrátor személye nem változik. Ilyenkor képet alkothatunk a különböző konfliktusok eredetéről. Megmutatkozik számunkra, hogy az egyes szereplők hogyan látják

¹²¹ Bal: Fokalizáció. In *Vizuális és irodalmi narráció szöveggyűjtemény*.

¹²² Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. 16.

ugyanazokat a tényeket. Giotto explicit, személyes beavatkozása az eseményekbe nem vehető észre a jelenetek folyamán, csupán csak az *Utolsó Ítélet* jelenetében látható egy önarckép az üdvözültek csoportjában, ahol Giotto megelégedetten mosolyog. Implicit beavatkozásnak tekinthetjük azt, hogy tudatosan kiemel, hangsúlyoz vagy akár elrejt bizonyos elemeket, megtöri vagy másként tárja elénk a jól ismert extradiegetikus szintet, az üdvtörténetet. Ilyen a fényeffektusok használata vagy különböző plasztikai elemek bevitel, mint például a menyasszony hieratikus alakja a *Kánai menyegző* jelenetében. Érdekes módon jelenik meg a szereplőkhöz kötött fokalizáció, a „tanú-szereplő” bevitel a jelenetekbe: a Joákim és Anna ciklus minden jelenetében ott láthatóak a pásztorok vagy a szolgálók, akik nemcsak megjelennek, hanem részt is vesznek ezekben a jelenetekben, tekintetükkel, gesztusaikkal, mimikáikkal hangsúlyozzák a jelenetekben történő eseményeket. Nagyon jó példája ennek a *Joákim a pásztorokhoz megy* és *Joákim áldozatot mutat be* jelenetekben látható szolga alakja, aki magatartásának és gesztusainak a változása mutatja a két jelenetben megtörtént események közötti érzelmi és időbeli különbség változásait. Az első jelenetben értetlenül, megrökönyödve nézi a hazatérő Joákimot, míg a másik jelenetben már mindent értően néz a füstből felszálló angyalra; ő az, aki már Joákim előtt tudja a csoda megtörténését. Tekintetéből látszik, hogy kívülről szemléli a dolgokat, sokkal higgadtabb, mint Joákim, akit az érzelmek és a kétségbeesés kerít hatalmába. Ezekben a jelenetekben a nézőpont a szolga alakjához kötött, azéhoz, aki tanúsítani tud a jelenetek valóban megtörtént voltáról. Tekinthejtük ezt az elemet a prolepszis egy fajtájának, ami abban nyilvánul meg, hogy a narrátor és a szereplő nézőpontjának a különbsége megjelenik. Egy olyanfajta előreutalás, amelyben a narrátori többlettudás figyelhető meg, amikor a narráció láthatóan előresiet.

4.2.3 A plasztikai elemek mint narratív elemek

Plasztikai elemek alatt értem a színt, a vonalat, a tónust, textúrát, formát és kompozíciót. Ezeknek az elemeknek nyitott potencialitásuk van. Mivelhogy az anyagoknak nyitott lehetőségük van a megvalósulásukhoz, a belőlük deriválódó plasztikai elemek ugyanezeket a lehetőségeket hordják magukban. Például a textúra, struktúra, mint explicit plasztikai, aktív elem elég későn kapott teret magának az európai művészetben. A középkor vagy reneszánsz festészetében nem találkozunk vele, de ez nem jelenti azt, hogy nincs ott a maga elrejtettségében.

Mivelhogy világi tapasztalatunk materiális jellegű, az anyagszerű dolgok nagy részét tónusokban látjuk. Ami lehetővé teszi az anyag gazdag tónusainak a látását, az a fény. A hétköznapi percepcióban a színskálának ez a gazdag tónusa nem tónusként tárulkozik fel, hanem ebben a percepcióban a dolgok úgy jelennek meg, ahogy adva vannak. Amit látunk, az tőlünk független, elég annyi, hogy a szemünket kinyissuk, és előttünk áll egy készen adott világ, ami rajtunk kívül, áll, ugyanakkor nagymértékben tőlünk független.

A festészet, a festmények megtanítanak a percepciónak, a látásnak egy teljesen más móduszára. Azzal, hogy a festő adott dolgoknak egy eddig nem látott tónusát látja, vagy adja vissza, tudatában van annak, hogy ez eddig is ott volt, csak nem tudatosította. A világ olyan, amilyennek mi látjuk. A fénynek és a színek elrendeződésének, a tónusoknak nem csak egy lehetősége van, ezek egész elrendeződése változik annak függvényében, ahogyan nézzük, és amikor nézzük. Attól függően, ahogyan nézzük a dolgokat, radikálisan más és más tonális spektrumban láthatjuk, ami nagyban befolyásolja a dolgok fenomenális természetét. A világ állandó változásban, átalakulásban van, amely változás tulajdonképpen a festészet világának a percepciója. Amíg a hétköznapi percepció hajlamos arra, hogy a tónusok sokaságát leegyszerűsítse, egy kompakt formába hozza, inkább a materiális jellegnek a kompaktságát vegye figyelembe, addig a festő világa egy ezzel fordított utat jár be. A festő tapasztalata, élménye olyan módon határozza meg a dolgok fenomenális természetét, amely teljesen más, mint a hétköznapi látás. A dolgok ezen tulajdonságai úgy jelennek meg, mint *valaki-által-látott-dolgok*. Ennek látása csak egy *élő-világba-való* belépés által lehetséges. A festő és a látható közti szerepek elkerülhetetlenül felcserélődnek. Klee: „többször éreztem az erdőben, hogy nem én vagyok, aki a fákat nézem, hanem a fák azok, akik engem néznek. Várom, hogy a dolgok belülről elárasszanak, eltemessenek, talán azért festek, hogy felbukkanjanak.”¹²³

Giotto esetében a plasztikai elemek lehetnek: a fal felülete és mérete, a freskó-technika által adott lehetőségek vagy akár korlátok, a különböző stilisztikai elemek, a színek, a fények, a perspektíva különböző ábrázolása, az ikonográfiában használt szimboliztika, a szövegreferencialitás, tárgyreferencialitás, képzelőerő stb.

¹²³ Claudel: Introduction a la peinture hollandaise. In Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*.

4.3 A háttér, a köztes terek mint narratív elemek

A festészeti narratívának legfontosabb kifejező plasztikai eleme a háttér és az előtér váltakozása, a perspektíva, a fényeffektusok, színek és a tónusok segítségével. A terek váltakozása az időbeli váltást is reprezentálják. Giottónál a terek fontosságát a főszereplőnek a jelenetben elfoglalt helye határozza meg. Ezt a helyi értéket Dagobert Frey a „prospektív képi potenciálról”¹²⁴ szóló elméletében dolgozta ki. Ez szerint az ábrázolt jelenet kifejezését azok az erővonalak határozzák meg, amelyeket a főszereplőnek a jelenetben elfoglalt helye hoz létre. Frey elmélete a síkviszonyok függvényében és azok kifejezőerejének kihasználásában érthető meg. Giotto olyan síkviszonyokat alakít ki a freskóin, amelyek előfeltételezik az anyagi képfelületet, de meg is haladják azt.

Panofsky a középponti perspektívára hivatkozva, mint egy ablak illúziójára, amelyen át mintha átlátnánk a térbe, az anyagi képfelület negációjáról beszélt, mégpedig annak abszolút tagadásáról, mivel – Panofsky képfogalmának megfelelően – egyedül a perspektivikus projekció értékek számítanak. Ezzel szemben a középkori festészet az anyagi képfelületet, mint olyat jobbra elismeri, mivel a testet és teret „egyforma módon és egyforma határozottsággal síkká redukálja” és „ettől kezdve a testek és a tér életre-halálra egymáshoz kapcsolódnak.” Panofsky az anyagi képfelület tagadásának és elismerésének ezen alapvetően különböző képrendszereit a homogenitás szempontjából veti össze. Ezt vagy a test és a tér a középkorban uralkodó radikális hozzáídomulása „valamely anyagi képhordozó feltétlenül kétdimenziós felületé”-hez biztosítja vagy amint a reneszánsz középponti perspektívájának esetében, egy szigorú, de ekként átlátható és ellenőrizhető projektív eljárás racionális konstitúciója, amely a középponti perspektíva, mint a térbeli homogenitás projekciós szerkezetének igényét, történelmileg abban a nem-projektív, perspektíva előtti felületi homogenitásban alapozza meg, amely a középkori festészetben uralkodott. A kialakított síkviszonyokról és azok immanens szükségszerűségéről és megváltozhatatlanságáról, azaz az anyagi képfelület lehetséges jelenlétéről transzszubsztanciációjának módusában, Panofsky nem beszél. Az anyagi képfelület vagy egyszerűen jelen van, vagy távol van.¹²⁵

A középkori ikonográfiára jellemző volt a színházi térszerűség. A freskóknak ezt az aspektusát, amelynek kereteit elsősorban az architektúra szabja meg, Giottónál is

¹²⁴ Vö. Frey

¹²⁵ Vö. Panofsky: i.m. 170–185.

megtalálhatjuk. Az épületekben játszódó események úgy válnak láthatóvá, hogy Giotto lebont egy vagy két falat és betekintést enged az épület belsejébe. A színházi tér egy doboz formájaként jelenik meg a néző előtt, oly módon, hogy a doboznak a közönség felőli része el van távolítva. Egy olyan teret látunk, amely elkülöníti a jelenet terét a közönség terétől. Ez a fajta elkülönítés keretként is funkcionálhat a néző számára. Ebből a szempontból megfigyelhetjük a jelenetek keretét, az egyenes vonalat, ami elkülöníti a másik jelenettől. Fontos szempontnak számítanak az architektúráis keretek is, mert ezek különítik el a jelenetek külső és belső tereit. Ezek az elemek rögzített előtérként vagy háttérként is adódnak. A jelenetek közötti átmenetet ezen elemeknek az ismétlődése is lehetővé teszi, de a leginkább összekötő közeg az ég kékje és a föld okker színe, amely végigvonul minden jeleneten.

A fal síkszerűsége szerkezetet ad a rajta megmutatkozó térnek, így feltételévé válik a megalkotandó térszerűségnek, a térbeliség képi megmutatkozásának lehetőségét kibővíti. A sík eredendően a felületszerűség által definiálódik; a falnak a felülete, amely elválasztja a külső és a belső tereket, egy olyan felület, amely ugyanakkor megkonstruálja az épület térbeliségét. A kápolna falainak a megépítése gyakorlati lehetőséget nyújtott úgy az épület, mint a festmények megvalósulásához. A fal síkszerűsége által megvalósulhat az, hogy a festmények nézése közben a falszerűség vagy a festékek anyagsága által ne hatoljon be a néző a festmény terébe.¹²⁶

A freskókon megjelenő síkszerű és mélységi dimenziók váltakoztatása létrehozza az átmeneti tereket, amelyhez hozzáadódik az, hogy a néző egy adott távolságból szemléli a freskókat, ami pedig azt az érzést kelti, hogy a látás nem hatolhat be a fal síkjába, hanem megreked annak felszínén. Giotto elsősorban a dolgok és a szereplők viszonyaira hívja fel a figyelmet, így a freskókon szereplő elemek – legyenek bármennyire transzcendensek is – azzal, hogy az anyagban mutatkoznak meg, számunkra valóan jelennek meg, abban a materiális közegben, amely mindannyiunkat összetart. Merleau-Ponty szavaival élve: a világ húsában vannak. A falaknak és a freskóknak ez a szimbiózis megerősíti ezt és hangsúlyozza, hogy az anyag, amelyből mindez összeáll, nem alap, hanem közeg.

¹²⁶ Vö Imdahl, 21.

4.3.1 A térszerkesztés

Mottó: „A tér meghatározása körül ma nagy bizonytalanság uralkodik... Amit általánosságban a «térrel» tudunk, igen kevésbé alkalmas arra, hogy reálisan megragadhatóvá tegye, kézzelfogható létezéssel ruházza fel.” (Moholy-Nagy László: 1929)¹²⁷

A murális festmények, ellentétben a táblaképpel, egy megadott falra kerülnek, vagyis helyspecifikusak. Ezért szoros kapcsolatban állnak az épülettel, a fallal amelyen vannak, mondhatnánk azt, hogy egymás kiegészítőivé válnak.

Panofsky szerint azzal, hogy jelen freskókon az építészeti és a tájképi keretek összhatásban állnak egymással, Giotto megteremtette a modern képi tér kezdetét.¹²⁸ Ugyancsak szerinte Giotto képfelületén egy síkszerű feszességet tart fenn (*planar firmness*), amely egyszerre sík, szilárd és átlátszó és a történelem folyamán először képes igazi vetítősíkként funkcionálni.¹²⁹ A műben „egy történetet tettünk felismerhetővé, mintsem a nyugalom; mert mi a nyugalom, ha nem a mozgás ellentéte? Dehogyan ellentét, hiszen a mozgást nem zárja ki magából, hanem épp magába foglalja. Csak a mozgó nyugalodhat. Mindenkori a mozgás jellegének megfelelő a nyugalom fajtája is. Egy test pusztán helyváltoztatásában mint mozgásban a nyugalom nyilvánvalóan csak a mozgás határeseteként. Ha a nyugalom magába foglalja a mozgást, akkor lehetséges olyan nyugalom, amely a mozgás benső koncentrációja, tehát éppen a legfőbb mozgalmasság – feltéve, hogy a mozgás jellege ilyen nyugalomra követel meg”¹³⁰ – mondja Heidegger. Ebben a dinamikus viszonyban is értelmezhetjük az anyagi sík és a képi térbeliség kapcsolatát. Ez a dinamika ugyanakkor az nézés állandó változását is kiköveteli magának. A nézőnek ez az állandó jellegű aktivitása a fenomenológiai megértés irányába mutat.

Giotto a különböző terek élményét sűríti bele a freskó kétdimenziós szerkezetébe. Ezeken a freskókon nemcsak személyeket, tárgyakat és architektúrát látunk, hanem azoknak a jól meghatározott viszonyait, struktúráit festi meg, amely viszonyoknak a függvényében nem csak az hangsúlyozódik, hogy hányféleképpen láthatóak a tárgyak, hanem az is, hogy hányféleképpen nézhetőek ezek. A nézőnek a mozgás által a látószögek

¹²⁷ Moholy-Nagy Lászlót idézi Yates In. Yates: *A tér költészete, Fotókritikai antológia*. 11.

¹²⁸ Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*. 121.

¹²⁹ Uo.

¹³⁰ Heidegger: *A műalkotás eredete*. 77.

állandó változásban van, Giotto a szemlélési mód, a perspektíva cserélésével és rugalmasságával egy utazásra készíti a nézőt.

„Ami végigvezeti a nézőt a jelenetek során, az egy színpadszerű tér, amely térnek a határait bizonyos fokig akkor is érezzük, amikor a falak le vannak bontva. Ez a tér egy védettséget kölcsönöz, ugyanakkor különféle tradíciók nyomát hordja magán. Magán hordja az antikvitás, a középkor jeleit, Bizáncot és a reneszánsz csíráját.”¹³¹ Összekapcsolódik a szakrális tér a nézők valós terével. A freskókon levő figurák nem vetnek árnyékot, nem igazán kötődnek az alattuk levő talajsíkhöz, hanem felette lebegnek.

A freskó struktúráját mint egy előzetesen síkként definiált struktúrát értjük, a reneszánsznak a perspektivikus ábrázolása eltünteteti önnön hordozóját, befele mélyíti a teret, a bizánci perspektíva pedig fordítottságával a néző felé orientálódó. A perspektivikus konstrukció tulajdonképpen a látásnak a szerkezetét konstruálja meg, megalkotva egy olyan teret, amely saját síkszerűségét rombolja szét. Azzal, ahogyan ezeket az elemeket a festő felhasználja, új látási struktúrákat hoz létre. „A művész [...] új látási struktúrákat is teremthet. A művészek újra tanítanak látni.”¹³²

„A perspektíva mint szimbolikus forma rendszerében a pont az a nem-hely, amelyből kiindulva és amelyre irányulva a vonalak és a síkra vetített tömegek fölépülnek. Álláspont, szempont, *viewing point*. Amikor meghatározzuk, kilépünk a kivetítendő valóságból, és eltávolodunk tőle, [...] ami élesíti a perspektívát.”¹³³

Az Aréna-freskók esetében azáltal, hogy a nullpont a nézőbe kerül, tulajdonképpen a néző válik a kép kompozíciójának előterébe, továbbalkotva gondolatilag a képet.

A kép és a néző kölcsönhatásának az ilyen jellegű dinamikájából építkezik később a konstruktivizmus, kubizmus, a néző dinamikájára, elmozdulására a hangsúlyt pedig a futurizmus helyezte. Amilyen fontos szerepet kap később a reneszánsz perspektíva enyészpontja, olyannyira fontos Giottónál a néző nézőpontja.

Ha egy rövid pillantást vetünk a modernitás utáni művészeti irányzatokra, láthatjuk, hogy „A művészek [...] a tér lényegét [...] annak valótlan sokoldalúságában látják, és abban, hogy háromdimenziós érzékeléséhez ténylegesen be kell járnunk azt. Így tűnik el lassanként a testek kiterjedése (Liszickij) az absztrakt művészeti fejlődés további szakaszában, így a késői konstruktivizmusban is. Az anyag végül letisztult terekre és

¹³¹ Megyik Jánost idézi Bujdosó Alpár: Megyik Jánosról. In: *Megyik János*, Modern Képtár / Vass Laszló Gyűjtemény, Veszprém, 2004. 3.

¹³² Moholy-Nagy: *Látás mozgásban*, Műcsarnok.

¹³³ Zielinski: Idő pont nulla, in: *PERSPEKTIVA/PERSPECTIVE*.. 31.

vonalakra bomlik, amelyek – tömegtelenül és átlátszóan – «folynak» egymásba. Így a tér [...] a mozgás és energiafolyamok kereszteződéséből alakul ki.”¹³⁴ Weibel következtetése szerint „A szemlélő és a kép interakciója teremtette meg a művészi alkotás tulajdonképpeni létét. Szemlélő és kép ezzel egy dinamikus rendszer virtuális részévé vált [...] A virtuális tér és a kölcsönhatás tehát a perspektíva térkifejezési módjának további rejtett tartalmait.”¹³⁵

Végül is az emberi tekintet hozta létre a perspektívát, Weibel szavaival „A perspektíva a nézés reflexiója, a pillantás megfigyelése, s mint ilyen, a konstrukció elvének kezdetet, a «*costruzione legittima*»-t, a logocentrikus racionalitást jeleníti meg.” A perspektíva építő- („konstruktív-”) elve „fedte fel a kép és szemlélő közti interakciót, [...] az én-problémát”, az ego (néző-pont-)-centrikus képszerkezetét.¹³⁶

A nézőpont, a látásmód változtatása, az egyik rendszerből a másikba való áthelyeződés egyik fontos eleme (kritériuma) a freskók nézésének.

A kápolna belső terébe be lehet hatolni, körbejárni, de ugyanakkor ez a tér körbeveszi és magába szívja a nézőt. A néző látása is bonyolulttá válik, különböző struktúrák épülnek egymásra, kitágul a látás lehetőségeinek komplexitása. A néző látása már nemcsak érzékelés az öt érzékszerv közül eggyel, hanem gondolkodássá is válik.

„A művek által másként látunk, s bár a jelenlegi tudományos nézőpont szerint a látott világ és a fizikai világ nem azonos, a mű, az elkészített tárgyasult kép olyan sajátos konstrukció nyoma, mely szemünk elé kerülve összemérhetővé teszi a szerző és a befogadó látásmódját, legalább két szinten: mondhatjuk talán, hogy a művek érzékelése a szokásos nézői attitűd, látása pedig saját(os) interpretáció. De konstruáljuk-e látványvilágunkat, mint az alkotó a művet, vagy érzékelésünk mindenekelőtt arra kondicionált, hogy pontos lenyomatát állítsa elő a látható világnak?”¹³⁷

Mint ahogyan a lineáris perspektívaszerkesztés négyzethálós rendszere után a festészet eljut arra a pontra, hogy a látásával tovább teremtő szempontját helyezi előtérbe, mondhatnánk azt is, hogy Giotto zsenije ugyanezt a tendenciát ragadja meg az egypontú perspektíva szerkesztésének hatalomra jutása előtti időszakban. Eco-i értelemben beszélve itt egy nyitott mű előtt/ben állunk.

¹³⁴ Weibel idezi a Malewitsch-Mondrian, Konstruktion als Konzept, Kunstverein Hannover. In *PERSPEKTIVA/PERSPECTIVE*. 239-240.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ Uo. 38.

¹³⁷ Peternák: Látás – kép és percepció. In *VISION. Látás, kép és percepció / Vision, Image and Perception*. 3.

A ritmikussághoz, a mozgáshoz hozzájárul a hullámformák megléte a jelenetekben – amely fluktuációk a mozgás érzését keltik. Ez a fluktuáció a csoportalakzatok ritmusa, amelynek jelenetről jelenetre való áthaladása összeköti ezeket. Ebben az értelemben csoportalakzat alatt nem feltétlenül ugyanazoknak a személyeknek az ismétlődését értem, hanem magát a formát és annak a ritmikusságát. A jelenetek összekötöttséghez hozzájárul a fényforrás egysége is. Így a fluktuáció változást és állandóságot is sugall. Ez a téreffektus inkább szerkezeti motívumként jelenik meg Giotto freskóiban.

„Gondolkodtam, hogy milyen tereket festek. Végül is ez egy virtuális, nem pedig valóságos tér. A reneszánsz perspektivikus tér is virtuális tér. Konkrétan: két dimenzióban ábrázolnak három dimenziót. Annyiban nem virtuális, hogy egy látott tér, de annyiban viszont virtuális, hogy ami azon belül történik, az egészen más, mint ami egy valóságos térszerkezetben történik. Főleg a kora reneszánsz dolgokra gondolok; egy esemény egy térben, a helyszínek és a történetek változnak, de végig ugyanabban a jellegű térben történnek az események. Ez tehát az akkori vizuális olvasási készség sajátossága volt. [...] Az ember visszanéz a képekre az életében, és akkor rájössz, hogy ilyen spirál alakban haladsz, ami látszólagos haladásnak tűnik, mert ha a spirált rövidülésben nézed, felülről, akkor egy körnek látszik az egész, mindig ugyanoda visszajutsz.”¹³⁸

A térszerkesztésben a színsávok is plasztikát kapnak, a megvilágítás által vastagságukkal, görbületeikkel tereket alakítanak ki.

Térillúzióknak számítanak az előtér, háttér, közelebbi és távolabbi, alulsó és felső terek. A néző helyváltoztatásával megmozdulnak a fal síkjára pozícionált terek és tárgyak és azt az érzést adják, mintha lebegnének. A freskók a nézőt arra ösztönzik, hogy ahhoz, hogy jobban láthassa őket, elmozduljon.

Mindezen szempontok alapján joggal mondhatjuk azt, hogy Giottót ugyanúgy tekinthetjük a modernitás utáni festészet előfutárának, mint ahogyan a reneszánsz festészet előfutárának is. Különböző tereknek az egymás melletti megjelenítésében egy olyan csomópontra találunk nála, amely nem feltétlenül csak a reneszánsz irányába való elmozdulás potencialitását hordozta magában, hanem más lehetőségeknek a csíráját is. Ismerve a modernizmus után következő európai festészet történetét – impresszionizmus, kubizmus, konstruktivizmus, futurizmus –, joggal állíthatjuk, hogy ezeknek a gyökerei visszavezethetőek a kora reneszánsz festészetére.

¹³⁸ Uo. *Festői eseményminták – Műtermi beszélgetés Keszman Józseffel*. 15-16.

A tér ábrázolásából kifolyólag Giottónál kétféle idődinamikát különböztethetünk meg: a végtelenség és a mozgó élet dinamikáját. Az elsőt a hieratikus elemekben ragadja meg és adja vissza, a második a gesztusok, irányvonalak, érzelmek dinamikájában jut kifejezésre. A jelenetek dinamikus összefonódása egy nyitott szerkezetet jelenít meg, a többretű keretek megjelenése, de ugyanakkor ezeknek az átjárhatósága a lehatárolatlanság érzését is keltik. Ezzel felhívja a néző figyelmét a freskók világának a fenomenalitására és jelzi a továbbgondolás lehetőségét. A freskókon látott többszörös térélmény egy ellentmondásos attitűdöt is előhív a nézőből: a dolgokat lehet alulról nézni, síkszerűen, perspektívaszerűen stb. A mennyország terének az élménye más, mint a pokol tere, az ótestamentumi jelenetek tere más, mint az újtestamentumiaké. A látás lehetőségeinek ezzel a sokszerűségével Giotto számunkra egy végtelen tágasság érzését adja. A freskók témái a végtelen témái, az Üdvtörténet, amelyben mozogva a pozíció és a látáslehetőségek állandó változásaival a végtelen értelmezéseinek különböző eszközeit vagy aspektusait véli felfedezni a néző.

GiOTTO tudatosan teszi kétértelművé a képteret. Olyan struktúrákat épít meg, amelyekben az örökkévalóság anyagtalan és a teremtetett egymás mellé helyeződik, egyenértékűvé válnak, a kettőjük közötti viszony már nem egy alá és fölérendelt, hanem egy mellérendelt viszony. A kápolnába belépő halandó felemelkedik az égiekhez.

A reneszánsz festők nézőpontja egyesíti és összekapcsolja a teret és a benne levő tárgyakat. Ezt kétféleképpen teszi: egyrészt egy nézőpont által, másrészt egy téri kapcsolat által. Mindez végighalad az európai modernizmuson egészen Picasso-ig. A frontális nézőpontból elkülönített tárgyakat már Cézanne-nál is megtalálhatjuk.

Giottónál megtalálhatjuk az egységesített árnyékolást és az egységesített nézőpontot egy majdnem teljes egészében sík felszínnel kombinálva. Minden freskó a bejárat fal ablakából kapja a fényt, ez egy zárt egész térnek a hatását adja. Ugyancsak az egység hatását adják a jelenetek közötti dekoratív választóvonalak, a legelső regiszter erény és bűn alakjai és a márványutánszat kockái. Mindehhez hozzájárul a festett égbolt kéksége, rajta az arany csillagokkal. A két *coretti* megoldása, amely az oltárfal két oldalán látható, egy támpont lehet számunkra annak a feltételezésére, hogy Giotto mégis kitűzött egy pontot, ahonnan a néző szemlélje a freskókat. A *coretti*-k helyzetéből kiindulva ez a pont a kápolna közepén van. Csak innen szemlélve látható jól a két *coretti*.

4.3.2 Narráció és iterációs szerkezet

Az iteratív vagy gyakorító narráció a fabula és a narráció időbeliségének azt az aspektusát ragadja meg, amikor az elbeszélés vagy a kép egyszer mond el huzamosabb eseményeket, egyetlen pillanatba sűrítve azokat. Ezek a jelenetek összevonva jelennek meg mint esemény- vagy cselekvéssorozatok, vagy egy huzamosabb időintervallumot mutatnak be.

A narratívák sorrendjével a fabula történetének és az elbeszélés sorrendjének az összekapcsolását emeljük ki. Ha az elbeszélés sorrendje követi a fabula sorrendjét, akkor kronológiáról beszélhetünk, ha nem követi, akkor anakroniáról, ha pedig nem tudunk az elbeszélés sorából visszakövetkeztetni a fabula sorrendjére, akkor akrónia.

A narráció úgy épül fel, hogy különböző időszakokat illeszt össze. A történetmondásban az események sorrendjének a fontossága annyiban kap jelentőséget, amennyiben az értelemtulajdonítás szolgálatában áll. A narratív konstrukció, a kihagyások, ellipszisek, iterációs szerkezetek azok, amelyek a narrációt megkonstruálják. Azzal, hogy a történetek egymásra vannak vonatkoztatva, a néző orientációját szabják meg. Az időben való elhelyezés egyúttal a nézőnek az elvárásait is meghatározzák, megszabják a nézőpontot is. Ez a tényező is nagyban meghatározza a néző értelemképződését.

Imdahl az iterációs szerkezetet kétféleképpen ragadja meg Giottónál: „Egyrészt a kinetikus történés sugallata több szakaszból áll,” – mondja a *Bevonulás Jeruzsálembe* című jelenet kapcsán – „az elől haladó Jézus már ott van, ahol a jobb oldali apostol még nincs. Ebben az értelemben az apostol helye mintegy Jézus előrehaladása egy korábbi szakaszának a nyoma. [...] másrészt az iterációs szerkezet az egyidejűség értelmében is magyarázható. [...] Amennyiben az iterációs szerkezet az egyik és másik értelmezése egyaránt módot ad, a pillanatnyiság és a fokozatosság önmagában összetett jelenséggé kapcsolódik össze.”¹³⁹

Iteratív szerkesztési módot Imdahl főleg a jeruzsálemi bevonulást, a Lázár feltámasztását és a kánai menyegzőt ábrázoló jelenetekben ír le, de ez a fajta szerkesztésmód kisebb vagy nagyobb mértékben jellemző az egész freskóciklusra. Szerinte az iteráció szerkesztésmódja legbonyolultabban a kánai menyegző képén jelenik meg, ezt követi a Lázár feltámasztása, ami után következik a *Bevonulás Jeruzsálembe*.

¹³⁹ Imdahl: *Arénafreskók*. 58.

4.4 Szövegreferencialitás

„Az üdvtörténeti eseménykép olyan képi találmány, amely a maga részéről mind egy adott narratív szövegre vagy adott narratív szövegekre vonatkozik, mind pedig a vizuális tárgyi adottság jelenségeire. A tárgyi vonatkozású képi értékek a szövegre vonatkozó elképzelhetőt átvezetik a láthatóba, és ezáltal pontosítják. Azt a módot, ahogy ez történik, tehát ahogy a szöveg és a tárgyreferencia átmennek egymásba, a képiség kifejezőereje határozza meg. Ennek teljesítőképessége azon mérhető, hogy a mindenkori referencialitást milyen mértékben haladja meg maga a képi értelem egysége.”¹⁴⁰

„Éppen a néző érzelmi átélésére irányuló ábrázolás felel meg a ferences üdvhirdetésnek is, amint ez Pszeudo-Bonaventura Meditációiban is megjelenik.”¹⁴¹

Az Üdvtörténet eseményképei egy vagy több adott szövegre vonatkoznak, a szövegből átveszik az elképzelhető elemeket és átviszik a vizuális, a láthatóság szférájába. Ezt a módot „a képiség kifejezőereje határozza meg.”¹⁴² A szövegek, amelyek a freskóciklus alapját képezik: az Evangéliumok és az apokrif szövegek, Pszeudo-Bonaventura *Meditationes Vitae Christi* és a Jacobus de Voragine *Legenda Aurea* című szövegei képezik.

A *Meditationes* jellemző módon a ferences-mentalitásban íródott szöveg. Ennek a szövegnek a gyakori felhasználása a festmények alapjaként utal Giotto szimpátiájára a ferences-rend iránt. Habár Giotto dominikánus kolostorban tanult, tudjuk, hogy 1296 és 1297-ben Assisiben megfesti Szent Ferenc életét. Ez a periódus szorosra fűzte a kapcsolatait a ferences renddel. 1301-ben az iratok szerint Reginiben a ferences-rendi templomban egy táblaképet festett, ami elpusztult. A padovai freskóciklus megfestésének ezen előzményei joggal utalnak arra, hogy Giotto önkéntesen választotta Pszeudo-Bonaventura ferences mentalitást hűen tükröző szövegeit.

Mivelhogy a *Meditationes* írójának az a szándéka, hogy az olvasót a szent történet átélőjeként szólítsa meg, a szöveg folyamán elég dramatikus hangvétellel találkozunk. A festményeknek az ezzel a szöveggel való szoros kapcsolatának is lehet tulajdonítani a freskókon megjelenő heves érzelmek bemutatását, ami a középkori festészetben ismeretlen

¹⁴⁰ Uo. 49 o

¹⁴¹ Uo. 151.

¹⁴² Uo. 49.

volt. Bonaventura könyve nemcsak a misztikus vallásosságnak volt az egyik fontos támasza, hanem a kor vallásos festészetét is nagyon befolyásolta.

Példaként figyeljük meg azt a jelenetet, amikor Mária és József a templomba vitte Jézust, amelynek a szövegreferencialitását a Lukács evangélium és a *Meditationes* képezi. Mindkét szerző megemlíti, hogy Simeon a Szentlélektől vezérelve siet a templomba, hogy meglássa a gyermek Jézust. A *Meditationes* hatása akkor érződik a festményen, amikor azt fejezi ki, hogy miként kívánczik a gyermek Jézus először Máriától Simeonhoz, majd vissza Máriához. Az érzelmerkifejezésnek ezt az igényét nem találjuk meg a Lukács Evangéliumában. Giotto képiségének „a teljesítménye abban rejlik, hogy a kép a szöveglogikát fölülmúló értelmi egységet nyer az összpontosítás révén: Jézus odafordulását Simeonhoz, majd az anyjához, amint arról Pszeudo-Bonaventura szövege egymás után tudósít, egy mozdulatban foglalja össze, amikor a gyermek Simeonra pillant és egyben már nyújtja is anyja felé a kezét.”¹⁴³

Egy másik nagyon fontos szöveg, amely a freskók alapjául szolgál, az a Voragine *Legenda Aurea*-ja. Ez a szöveg is nagyon népszerű volt a középkorban; népszerűségét az is alátámasztotta, hogy a szerző eredetileg a művet csak úgy nevezte meg, hogy *Legenda Nuova*, „új legenda”, az Aurea (arany) név az olvasóközönségtől ragadt rá. A XIV. és XVI. században több mint ezer kézírata maradt fenn. A *Legenda*-ban megjelent témák nagyon változatosak: olvashatunk itt szentekről, apácákról, lovagokról, királyokról, sárkányok legyőzéséről stb. Az itt megjelenő szereplők személyisége nem annyira hangsúlyozott, fontosabb szempontnak számít a cselekedetük, az, ahogyan a jó és a szentséges a rossz és a démonikus fölött győzedelmeskedik.

A freskókon megjelenő szereplők és azok cselekedetei a szövegreferenciáknak köszönhetően egy feszültséggel teli viszonyt alakítanak ki, amelyeknek kapcsán Theodor Hetzer „mezővonalrendszerről”, Dagobert Frey „mezőhatásról”, vagy „erőtér-szerkezetről” beszél a Giotto freskói kapcsán.

4.5 A szemantikai perspektíva mint narratív elem

A narratívák létrehozzák a térnek és az időnek egy olyan szemléletét, amely által ezek megkonstruálhatókká válnak. A festményekben megjelenő terek nem önmagukban adottként vannak jelen, hanem rá vannak utalva azokra a plasztikai elemekre, amelyek

¹⁴³ Uo. 50.

segítségével a festő őket létrehozza. Ilyen plasztikai elemek lehetnek a perspektíva, fény-árnyék viszonya, színek, tónusok, vonalvezetés, textúra, látószög, csoportalakzatok és ezek ritmikussága, amelyeknek segítségével Giotto megjeleníti a külső és a belső tereket, a köztes tereket, az átmeneteket és az ezek között végbemenő dinamizmust. A néző láthatja a freskó felületét, a falat és annak textúráját, vagy a falon megjelenő színfoltokat, vonalakat, akár figyelhet a színfoltok által kirajzolódott térre, a jelenet helyszínére, a mélységviszonyokra. A narratíva terei és idői a történettől függően lehetnek tehát egy homogén térnek az eltérő aspektusai is.

Ha figyelembe vesszük azt, hogy a művészetben nincs egy egységes, teljes mértékben átlátható szimbólumrendszer vagy nyelvezet, érdemes követni a műalkotás által megnyitott irányt és annak a mentén haladva megérteni azt.

A *szemantikai perspektíva* a bizánci festészetben gyakran használt plasztikai elem, amely által a jelenetek szereplői fontosságuk szerint nagyobbaknak vagy kisebbeknek ábrázolták.

Végignézve az Aréna kápolna freskósorozatán, egyes helyeken jól megfigyelhető a szemantikai perspektíva használata. Jól látható ez az elem főleg a *Joákim álma* (Joákim), *Menekülés Egyiptomba* (Mária), *Mária születése* (Anna), *Jézus siratása* (Jézus), *Jézus felemelkedése* és *A kánai menyegző* jeleneteiben, amelyekben a főszereplők sokkal magasabbak és monumentálisabbak, mint a mellékszereplők. Habár más jelenetek szereplői között is tudott ez a fontossági differenciáltság, felmerül a kérdés, hogy Giotto miért csak egyes jelenetekben használja a perspektívának ezt a módját. Megfigyelhetjük, hogy ezekre a jelenetekre az jellemző, hogy a főszereplők olyan szempontból uralják a helyzetet, hogy egy átmenetet képező kulcsfontosságú jelenetről van szó. Joákimnak álmában megjelenik az angyal és örömhírt ad neki, amely megváltoztatja az életét, a *Menekülés Egyiptomba* a Szent család életnehézségeinek az elindító jelenete, Mária születése ugyancsak kulcsfontosságú jelenet, *Jézus siratása* pedig megelőzi a *Feltámadás* jelenetét. A középkorban használt szemantikai perspektíva arra hívja fel az ikonon a néző figyelmét, hogy a jelenetek más tér és idődimenzióban játszódnak, a mennyországban. Innen is láthatjuk, hogy a középkori ikonábrázolás soha nem volt esztétikai igényű vagy indíttatású, hanem a teológiai és a dogmatikai előzményeknek és alapoknak hivatott megfelelni. Innen ered az ikon több-nézőpontú ábrázolásának az egyik kiindulópontja, az, hogy Isten, mivelhogy időn és téren kívül álló létező, képes ugyanazt a dolgot egyszerre több nézőpontból és több pillanatból szemlélni. Ezért a bizánci festészet a különböző síkoknak az egymás mellé helyezésével dolgozik.

Giotto jeleneteiben a szemantikai perspektívát, akárcsak mint a fordított perspektíva elemeit mint anakronizmust értelmezem, amelynek segítségével a történet diegetikus szintjeinek az átjárhatóságát valósítja meg. Felhívja a néző figyelmét arra, hogy különböző jeleneteknek kitüntetett szerepe van a narráción belül. Úgy is tekinthetjük az egyéb hieratikus figurákkal egyetemben mint diegetikus réseket.

A diegetikus rések azáltal is megjelenhetnek, hogy a történetnek a térbeli egysége felbomlik.

A narratív kijelentéseknek a tárgya, a fabula már nem esik egybe a narráció idejével. Ezek a kijelentések már elmúlt történeteket mondanak el, de az múltbeliség szükségszerű faktora a történet értelmezhetőségének. Jövő idejű narratívák lehetnek a próféciák, a jóslások, de a narráció idejével kapcsolatosan ugyanúgy szakadékról beszélhetünk, mint az előbbi esetében. A néző ideje viszont különbözik úgy a narráció, mint a fabula idejétől. Mondhatnánk azt, hogy Giotto a diegetikus rések által is megszabja a néző idejét. Kiemel részeket és fontossági hierarchiát állít fel, ezzel is ritmust adva az elbeszélésnek.

A múltbeli eseményeket akkor vagyunk képesek megérteni egy narratív alkotásban, ha az esemény idejét elválasztjuk az észlelés idejétől. Az Üdvtörténet eseményei mindannyiunk számára jól ismertek. A középkori ember ezeket az eseményeket ciklikusan újra átélte. Számára minden évben újból és újból megszületett Krisztus, keresztre feszítették és feltámadt. Ez a ciklikusság ugyanakkor az eszkhaton linearitásába volt beágyazva. De a szent eseményeknek az ismétlődése megtörte a hétköznapi élet ritmusát, és az ünnep idejére átemelte a halandó embert az örökkévalóságba. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy a középkorban a freskóknak, ikonoknak nem tulajdonítottak esztétikai értéket. Emlékeztettek. Nyilván, hogy sem a középkori, sem az utána következő narratíváknak az aspektusát nem redukálhatjuk csupán csak az események tudomásul-vételének az aspektusára, mert nem csupán csak arra figyelünk, hogy mi történt, hanem elsődleges szemponttá válik az is, hogy miért történt meg az esemény. Mivelhogy a szereplők döntései a jövőre irányulnak, ezeknek a megértése a történet jelenével való részleges azonosulás által lehetséges. Így a nézőnek kettős viszonya van a narratívához: egyrészt úgy kezeli, mint egy már lezárt történetet, másrészt pedig úgy, mint egy jövőre való nyitottságot a lezárás által.

A freskók nem mutatják be a tér egészét, hanem kiválasztják az egész szempontjából releváns részeket, szeleteket és azok által tárják fel az események színhelyét. Ez a fragmentáltság több szempontból is megfigyelhető: a jelenetek között levő vagy az egy jelenet keretén belül levő fragmentáltság. A másodikra jellemző a szemantikai perspektíva

elemeinek is a megjelenése. Így a freskókon a nézőpontok többféleségét kapjuk, nincs megszabva egy jól meghatározott nézőpont, hanem ez elmozdulás által az egyik helyszínről a másikra jutunk, ugyanakkor az idődimenzióknak is feltárulkozik a többféle aspektusa. Ezzel kialakul a nézőnek egy ítéletalkotó szerepe is, amely a jelenetek folyamán értékeli a megtörtént eseményeket, következtetéseket vonhat le belőlük.

5 Képleírások

Minden festményciklusban három nagy narratív típust különböztethetünk meg: a lineáris narratívát, ami a ciklus kronológiáját megszabja, az explicit narratívát, amelyet láthatunk a ciklus minden elemében és az implicit narratívát, amely a jelenetek összefüggésében bomlik ki, és amely a maga módján meghatározza a jelenetek látását, olvasatát. Mivelhogy a lineáris narratívának a kronológiai elbeszélésre alapvetően szüksége van, amit most elemezni fogok, az az explicit és implicit narratíva váltakozása és ezeknek az alul vagy felülkerekedése egymással szemben.

A narratíva egyik előfeltétele a szereplők ismétlődése, egy megjelenő személyt a jelentekben levő ismétlődése tesz szereplővé. Giottónál megfigyelhetjük, hogy a ciklus folyamán nemcsak a szereplők ismétlődnek, hanem a táj vagy az építészeti elemek, az architektúra. Ebben a természet elemeit, pontosabban a sziklákat is – John White nyomán – az architektúra címszó alatt tárgyalom.¹⁴⁴

Az épületek megjelenítését követve, elemzésemben inkább az implicit narratívára teszem a hangsúlyt és rajtuk keresztül megpróbálom megvilágítani a szereplők társadalmi és történeti implikációját.

Az implicit narratívát az architektúrális elemeken keresztül kétféleképpen lehet elemezni, egyrészt az egyes jeleneteken belül megfestett épületek elemzése során, másrészt az épületek újraismétlődésével a cikluson belül és ugyanakkor ezeknek az épületeknek a “tükröződésével” és a szereplőkhöz való viszonyukban. (például szinte minden jelenetben a főszereplőket vagy csoportokat egy architektúrális elem erősíti meg, amely a hátuk mögött látható). Az épületek ismétlődése újraelleveníti a már létező narratívát, újraértelmezi azt. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk ezeknek az elemeknek a szimbolikus értékét is, és azt, hogy milyen módon járulnak hozzá a külső és belső terek megkonstruálásához, érzékeltetéséhez. A freskótechnika adottságai és a kápolna belső fala ideális körülményeket teremtenek egy narratív ciklus megfestéséhez. A középkori hagyománnyal szemben, ahol a festő alkalmazkodott a fal adottságaihoz, ahhoz, hogy

¹⁴⁴ White, John: Giotto's Use of Architecture in “The Expulsion of Joachim” and “The Entry into Jerusalem” at Padua. In *Giotto and the World of Early Italian Art: The Arena Chapel and the Genius of Giotto*.

megfesse a freskókat, ebben az esetben rengeteg jel utal arra, hogy az épületet építették a ciklus követelményei szerint (példázzák ezt a fényeffektusok és a festői felület kezelése).

A középkori hagyománnyal ellentétben, ahol a megrendelő vagy a klérus választása szerint kellett megfesteni a templombelsőket, itt Giotto volt az, aki ő maga választotta meg a jeleneteket és azoknak a sorrendjét.¹⁴⁵ Attól, hogy az egyik jelenet narratívája a másik jelenetben felerősödik az újraismétlődő elemekkel, segíti a ciklus érthetőségét. Attól, hogy egy elem különböző jelentekben megduplázódik vagy megtriplázódik, összeköti a különböző jeleneteket. Ezeket a többször megjelenő elemeket többféleképpen lehet olvasni: mint párhuzamosságot, mint antitézist vagy mint összekötő elemeket a jelenetek között. Kizáró vagy összehúzó jellegükkel felerősítik a ciklus antitetikusságát, drámai hatását.

Az ótestamentumi jelenetek az első két regiszterben jelennek meg

Az első regiszterben a következő hat jelenetet láthatjuk: 1) *Joákim kiűzetése a templomból*, 2) *Joákim hazatérése*, 3) *Angyali Üdvözlés*, 4) *Joákim áldozatot mutat be*, 5) *Joákim álma*, 6) *Találkozás az Arany Kapunál*. A második regiszter jelenetei pedig: 1) *Mária születése*, 2) *Mária bemutatása a templomban*, 3) *A kérők vesszőfelmutatása*, 4) *A kérők imádsága*, 5) *Mária és József esküvője*, 6) *Hazatérés*.

Ha végigkísérjük a jelentekben megjelenő architektúrális elemeket, láthatjuk, hogy kivéve az Arany Kaput, minden architektúrális elem ismétlődik. A Templom összesen ötször jelenik meg: előlnézetből vagy kívülről a *Joákim kiűzetése* és a *Mária bemutatása* jelentekben – mintegy ellenpontozva a jelenetben történeteket –, a másik három alkalommal pedig a Mária életére vonatkozó részekben. White hangsúlyozza, hogy a Szűz életében megjelenő templomok, a vizuális eltérések ellenére, mind egyformák.¹⁴⁶

A templomon kívül megjelenik a sziklás hely, ahová Joákim visszatér, ahol áldozatot mutat be az Úrnak és ahol angyalt álmodik. Ezen kívül megjelenik még Anna háza az *Örömhír* és *Mária születése* keretén belül. Az Aranykapu az egyedüli épület, amely ebben a ciklusban nem ismétlődik.

Az első két jelenetben – *Joákim kiűzetése* és a *Joákim a pásztorokhoz megy* – habár különböző architektúrájú kompozíciót látunk, a közös bennük az, hogy az első jelenet templomának és a második jelenet hegyének sziluettje és formája visszatükrözik egymást,

¹⁴⁵ Vö. Alpatoff: The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes. In *Giotto and the World of Early Italian Art: The Arena Chapel and the Genius of Giotto*. 24.

¹⁴⁶ White, John: i.m. 190.

ugyanakkor visszatükrözik Joákimnak a társadalmi szinten való kiutasítását, kitaszítottságát. Az első jelenetben a pap eltaszítja Joákimot, a második jelenetben a pásztorok megdöbbent fogadtatásával találkozunk: tanácstalan tekintetük inkább ijedtséget, visszautasítást sugall, mintsem meleg fogadtatást. Szem előtt kell tartanunk azt a tényt is, hogy a pásztorok Joákimnak a szolgálói voltak, tehát részükről a kitaszítás nem lehetett annyira nyilvánvaló.

A *Kiűzetés* jelenetének feszültségét a *Mária bemutatása a templomban* jelenete oldja fel. Fontos megjegyeznünk azt is, hogy a *Kiűzetés* azzal az ajtóval szemben helyezkedik el, ahol a Scrovegni család megy be a kápolnába, a *Bemutató* jelenete pedig a templomhajó irányából (ahol a hagyomány szerint a nők és a gyerekek bejárata volt) látható jól. Ha összehasonlítjuk a *Joákim a pásztorokhoz megy* jelenet architektúráját a *Joákim álma* jelenetének architektúrájával, észrevehetjük, hogy a szereplők magatartása teljesen átalakítja a két jelenet hangulatát, a pásztorok magatartása már egy megértő-védelmező magatartást sugall, és az akol, amely az előző jelenetben szinte félelmetesen-visszataszítóan emelkedett a pásztorok háta mögött, most az alatta alvó Joákimnak védelemül szolgál. Az épületek is jelzik Joákim visszafogadását a társadalomba. Az első két jelenetben az akol a sziklával és a templommal egy zárt egészet képeztek képeztek, amely a kétségbeesettségbe való bezártságot sugallták, a *Joákim álma* jelenetben pedig védelmet nyújtanak. Itt a pásztorok a társadalmi befogadást, az angyal a vallási befogadást jelképezik.

A *Találkozás az Aranykapunál* jelzi azt, hogy az idős pár most már végérvényesen el van fogadva a társadalomban (kivételt képez a feketébe öltözött asszony, aki egyesek szerint az Ótestamentum jelképe, de úgy is interpretálhatjuk, mint aki előjelzi Jézus keresztre feszítését a zsidók által). Ebben a ciklusban az Aranykapu az, amely nem ismétlődik egyszer sem, Giotto ezzel is kiemeli a jelenet fontosságát a ciklus keretén belül.

A ciklus második regisztere a Mária életével foglalkozó freskósorozatot mutatja be, ahol az architektúra nem mutat különösebb változást, mert a legtöbb jelenet a templomban játszódik. A ciklus utolsó jelenete (*Mária és József esküvője*) érdekes az architektúrális elemek leírása szempontjából, mert itt jelenik meg először a gótikus stílus. Giotto ezzel is érzékelteti a régiből az újba való átmenetet. Továbbmenve, az *Angyali Üdvözlés* képei már a gótikus stílus jegyeit hordják magukon.

Láthatjuk, hogy mennyire könnyedén vezeti át a nézőt Giotto az Ótestamentumnak ezeken a jelenetein. Emberek, tájak, épületek, növények, állatok egyaránt egy koherens egészbe fonódnak és aktívan részt vesznek a cselekmény kibontakozásában. Ebben az

értelemben utal Wilhelm Suida az „építmény kialakításától független, a tematikusan egybekapcsolódó jelenetsorozatból összeállított képsor nagyívű egységének”¹⁴⁷ formális stratégiájára.

Visszakanyarodva a legelső képre, külön-külön elemzem a jeleneteket.

5.1 Első regiszter

5.1.1 Kiűzetés a templomból

Azok a jelenetek, amelyek Joákim és Anna életének az eseményeit tükrözik, a *Legenda Aurea*-ból vett szövegre támaszkodnak, amely Pszeudo-Máté evangélistának egy apokrif irata, evangéliuma. Ezen szöveg szerint Joákim, Názáreti születésű volt, felesége, Anna, Betlehemből való. Mindketten istenfélő emberek voltak, Joákim a vagyonát három részre osztotta, egy részét a Templomnak és a szolgáloknak adta, más részét a zárandokoknak, a harmadik részét pedig a családnak tartotta meg. Joákim minden évben elment Jeruzsálembe, hogy áldozatot mutasson be az Úrnak, de amikor már hetven éves volt, és még gyerek nélkül, a templomban levő papok kiűzték onnan, mondván, hogy egy bűnös ember nem mutathat be áldozatot Istennek. Terméketlenségét a bűnnel azonosították, és azt mondták, hogy az a bűnösségének az eredménye. Ez a felfogás visszanyúlik az ótestamentumi hagyományra, amely szerint a terméketlenség a bűnös élet következménye és annak a jele, hogy Isten nem áldja meg a házasságot.¹⁴⁸

A freskón egy templomot látunk, egy cibóriumot, amely a *sancta sanctorum*-ot reprezentálja. A templomnak a külső és a belső fele is egyaránt látható, ezáltal egyszerre láthatóvá válik a történet két párhuzamos jelenete. Bent egy pap éppen megáld egy fiatal férfit, valószínűleg egy fiatal apát, amíg a templomon kívül egy másik pap – feltehetően Ruben, ha a *Legenda Aurea* szövege szerint értelmezzük –, elűzi az idős Joákimot. Joákimot látjuk leereszkedni a lépcsőn és elindulni a semmi, a magány felé. Az ég mozdulatlan kékje és a föld semleges zöld-okker színe kiemeli a templom épületének márvány színét, előtérbe helyezi a szereplőket. A templom belsejében levő áldó pap és fiatal arcáról a tekintet átsiklik a külső térre, Ruben elutasító kezére és a Joákim

¹⁴⁷ Suida: Giottos Stil. In. *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*. 335.

¹⁴⁸ Vö. Frugoni: *Gli affreschi della capella Scrovegni a Padova*.

megalázott, beletörődött tekintetére. Ruben kezének iránya átvezet bennünket a regiszter második jelenetéhez.

5.1.2 *Joákim a pásztorok előtt*

A pásztorok kérdően néznek egymásra, Joákim lesütött fejjel áll előttük, szinte szégyenkezve, megalázottan. A freskót statikusság uralja, Joákim megkövült alakja beleolvad a háttérben levő szikla képébe. A bárányok is hallgatnak, egyedül a kutya fogadja boldogan a gazdáját. A három szereplő fejének a magassága egyvonalban van, a hegy egyenes vonalával párhuzamosan. A hegy vonala átvágja az ég kékjét – Giottónál ez egy módja annak, hogy egyesítse a poláris érzelmeket –, majd balra hirtelen kiemelkedik, megugrik a magasba, kiemelve az alatta levő akolnak a tetejét. A hegy sivár, kopár, nincs rajta növényzet, csak a háta mögül emelkedik ki néhány fa, de a sziklákon csak árnyékokat lehet látni. A hegy sivársága is a terméketlenséget sugallja, okker-szürke színe a szomorúságot, beletörődést. Ezen a jeleneten is, akárcsak az előzőn, a narráció balról jobbra halad. A pásztorok tehetetlenül néznek egymásra, a bárányok egy tömbbe tömörülnek, felerősítve a megkövülés érzését.

Ezzel a képpel kapcsolatosan vezette be Dagobert Frey a „képmező prospektív képi potenciálja”¹⁴⁹ terminust. Ezzel rámutat arra, hogy az ábrázolt jelenetet nemcsak a jelenet főszereplőjének gesztusai vagy mozdulatai határozzák meg, hanem a jelenet keretében elfoglalt helye is döntő fontossággal bír. Így „az elrendezés módja a képmezőn [...] nemcsak térbeli, hanem időbeli kijelentő erővel is bír.”¹⁵⁰ Ezzel kimutatja a főalak képmezőben elfoglalt helyének fontosságát. „Mindez világossá válhat számunkra, ha a főalakot önmagában szemléljük a képmezőben. Látható, hogy már a helyzete is valami meghatározotról, döntőről tanúskodik. Ha a *Joákim a pásztorokhoz megy* című képen a nyáját, a pásztorokat és a tájat nem vesszük figyelembe, felismerjük, hogy egyedül az aggastyánnak a képtérben való elhelyezése, s a képkerethez való viszonya fejez ki valami lényegeset a történeusről és annak a lelki tartalmáról. Ha a figura nem a kép bal oldalán, hanem annak a közepén vagy a jobb oldalon állna, a kép értelme döntően megváltozna.”¹⁵¹ Frey Joákim alakjában a gondolatterhes előrehaladást látja meg, de mégis ebben a

¹⁴⁹ Frey: Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung. In Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV. 74. In Imdahl: i.m. 35.

¹⁵⁰ Uo.

¹⁵¹ Imdahl: i.m. 35.

jelenetben a megérkezés pillanatának a fontosságát hangsúlyozza, azt a pillanatot, amikor Joákim megérkezik a pásztorok elé. Frey szerint Joákim helye a képen belül egy feszültséggel teli képmezőt hoz létre. Ezt azzal bizonyítja, hogy, ha elvonatkoztatva a képmező többi elemeitől, Joákim alakját elmozdítja az eredeti helyéből, ezzel az elmozdítással megszűnik a képmezőben eredetileg meglévő feszültség. Itt nemcsak az alak látványos eltolásáról van szó, hanem a legcsekélyebb elmozdításával megváltozik a jelenet feszültségi hatása. „Az ilyen ítéleteket az optikai nyilvánvalóság élményei határozzák meg, [...] a kép narrációs sűrűségét egy beteljesedett scenikus határpillanat bemutatásával igazolják.”¹⁵² – mondja Imdahl.

A Joákimmal szemben álló két pásztor egy tőle különálló csoportot alkot, amely csoport kiemeli Joákim magányosságát, főszereplő voltát, ugyanakkor a köztük levő tér dinamizmust ad a jelentnek: Joákim megérkezett, de még nincs köztük.

Ha a két jelenetet együtt szemléljük, összeköti őket az elmozdulás iránya, balról jobbra, a főalak elmozdulását keretbe foglalják egyrészt a Kiűzetés jelenetében levő templom épülete és a benne levő szereplők, másrészt pedig a pásztorok csoportja és az akol. Joákim elindul az őt elűző helyszínről és megérkezik egy őt meg-nem-értő helyszínre. A magány és a megalázás maximálisan jut kifejezésre ebben a két jelenetben.

5.1.3 *Angyali Üdvözet Annának*

Miközben Joákim saját magát száműzetésbe küldte, az alatt az idő alatt a következő jelenetben Annával találkozunk, egy szomorú idős nővel, akit bánt az, hogy nem lehet gyermeke, de ugyanakkor látszik rajta annak a félelme, hogy ne veszítse el a férjét is. Egy napon egy angyal jelenik meg előtte, aki azt mondja neki, hogy a férje vissza fog térni. A *Legenda Aurea*-ban az Annának adott örömhírt követi a Joákimnak adott örömhír. A freskóciklusban a két jelenet meg van cserélve, egyes interpretációk szerint azért, hogy a freskókon a városi és a vidéki táj ritmikusan váltsa fel egymást a monotónia elkerülése végett,¹⁵³ vagy talán azért, hogy a néző, szimultán tudja követni a két szereplővel történő eseményeket. A jelenetben az idős Annát láthatjuk, aki egy apró kis szobában imádkozik. Mellette különböző háztartási tárgyak vannak: egy pohár, tűzgyújtáshoz szükséges kellékek, nagyon egyszerű bútor: egy ágy, egy láda, függöny. Kint, a bejárat előtt egy

¹⁵² Uo. 37.

¹⁵³ Vö. Frugoni: i.m.

szolgáló fon, aki Giotto egyik híres alakja, szögletes arcával, szoborszerű alakjával Arnolfo di Cambio-ra emlékezteti a nézőt.¹⁵⁴

Akárcsak a Joákim kiűzetésének a jelenetében, az Anna lakása is zöld-okker földre van téve, ez a talaj amúgy végigkíséri Giotto összes freskóit és a jeleneteknek egy középkori színház-jelleget kölcsönöz. Azzal, hogy a föld színe a jeleneteknek egységet kölcsönöz, a nézőnek az az érzése, hogy a freskókon megjelenő szereplők ki-be járnak egy színház díszletei között.

A szoba mennyezete határozottan utal a lineáris perspektíva szerkesztési technikájára. A mennyezeten levő kazetták egy, a freskó bal oldalán levő pontba futnak össze, ezáltal helyet adnak a kép jobb oldalán megjelenő angyal alakjának. Mivel az épület bal irányba „kanyarodik”, az angyalnak csak a szoba belsejében megjelenő felső felét lehet látni, de a freskón érezni lehet a fal külső felén levő jelenlétet, ami kitölti a szoba háta mögött levő teret. Még egy dolog, ami a középkori színházra emlékeztet, a szereplők ruhá-színeinek az állandósága, jelmezszerűsége. A középkori ember számára a freskóknak a teatralitása nagy hatással volt, hiszen egy régmúlt történetet hoztak a szemük elé, ami egybetevődött a valóságos tapasztalattal. Giotto egy klasszikus elemet is bevisz ebbe a freskóba: Anna házának bejárata fölött egy kagylóban az Atya ikonja látható, amit két szárnyas gyerekangyal tart. Ezt a motívumot az antik hagyományból vette át Giotto, amely szerint az antik szarkofágokra az elhunyt képét festették.

A szolgálólány figyelő magatartás-motívumának (mintha hallgatózna) eredete abban áll, hogy a késő antik uralkodó-ábrázolások háttérében olykor olyan alacsonyabb rangú személlyel is találkozhatunk, aki egy félrehúzott függöny mögül leselkedik. Az alacsonyabb társadalmi rétegből származó titoktárs motívuma a Gergely pápát az isteni sugallat pillanatában megleső írnoka, Petrus, ábrázolása alkalmával vált önálló képtémává.¹⁵⁵

Ez a motívum sokszor megjelenik Mária élete bizonyos jeleneteinek ábrázolásakor, mint például az angyali üdvözlés jelenetében, ahol a szolgáló az esemény tanújaként jelenik meg Mária mögött. Giottónál az *Angyali Üdvözlés Máriának* jelenetében nem

¹⁵⁴ Arnolfo di Cambio, olasz szobrász (Colle di Valdese, 1245–Firenze, 1310 előtt) Giovanni Pisano és Tino da Camaino fejlesztette tovább a stílusát. Stílusában egyszerűsége törekedett, felhasználta egyaránt az antik, román és gótikus stílusjegyeket. Stílusa ugyanakkor nagy hatással volt Giottóra.

¹⁵⁵ Vö. Eberlein: Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer. In. http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197

láthatjuk a szolgálót, de azzal, hogy az Anna jelenetben megjelenik a szolgáló, aki fon – amit Mária szokott csinálni –, megelőlegezi a Mária-jelenetet.

5.1.4 *Joákim áldozatot mutat be az Úrnak*

A *Joákim áldozatot mutat be az Úrnak* című freskón az események vonala visszakanyarodik ugyanarra a helyszínre, ahol Joákim a kiűzetése után találkozott a pásztorokkal. A különbség annyi, hogy a pásztor és a fölője magasodó szikla, ami az előző freskón jobb felől volt, most a freskó bal felére kerül. Az angyal lábon áll, mozdulatlanul, egy fehér, fényes ruha van rajta, ellensúlyozva Joákim és a pásztor ruhájának profánságát, hétköznapiszerűségét, ugyanakkor visszaadva a megjelenése immaterialitásának csodáját. Joákim térdre esik előtte.

Az angyal és Joákim között egy áldozati oltárt lehet látni, amin egy áldozati bárány vagy kecske élethű csontváza látható. A mozdulatlan kék égből egy áldó kéz nyúlik ki, az áldozati bárány füstjéből egy angyal száll az ég felé. Az előtérben két gida játszik egymással, a többi pedig pihen. Az előző freskótól eltérően a sziklákon és a hegyeken most már vegetáció, növényzet is megjelenik. A pásztor egyike a hazatérés jelenetének a pásztorai közül, az előző jelenet tanácstalansága és tehetetlensége most már eltűnt az arcáról és Joákim háta mögül nézi a füstből felszálló angyalt. Ha a tekintetek irányát követjük, láthatjuk, hogy Joákim az előtte levő angyalra, az angyal a pásztorra és a pásztor a füstből felszálló angyalra néz.

Friedrich Rintelen szerint „Giotto ábrázolásában az egyetlen, az egész képet minden részében egyenletesen éltető gondolatra való tökéletes összpontosítás határoz meg. [...] Minden egyes mozzanatot pontosan értékel, és élesen elkülönítve úgy helyez el a képen, hogy tárgyi jelentése meghatározza ritmikus funkciójának módját és mértékét. Minden a legpontosabban kiszámított viszonyban áll, és a cselekmény világossága Giotto képein lényegében a felületek pregnáns ritmizálásának eredménye. Az erők rugalmas játéka, egyértelmű viszonyok szövete – ez Giotto elbeszélése.”¹⁵⁶ Ha a Theodor Hetzer mezővonal szerkesztésének sémáján követjük végig a szereplők tekintetének irányát, észreveesszük, hogy a tekintetek iránya egy oda-vissza mozgást követve a füstből felszálló angyalra utalnak, amely pontosan az Atya áldó keze alatt van. Nem teljesen nyilvánvaló, hogy a jelenetben két angyalról van-e szó vagy egy és ugyanaz az angyal jelenik meg kétszer.

¹⁵⁶ Rintelen: *Giotto und die Giotto-Apokryphen*. 14.

Mivel a két angyal közötti hasonlóság nem nyilvánvaló, inkább a két angyal jelenlétének függvényében elemzem a jelenetet. Joákim az előtte levő angyalra néz, tekintete kétségbeesett, szinte könyörgő, de az angyal nem viszonzozza Joákim nézését. Ő az öreg háta mögött levő pásztort nézi, aki a hazatérés jelenetével ellentétben optimistán felfele néz a füstből felszálló angyalra. Tekintetéből már a bizonyosság sugárzik. A következő jelenet lesz az, amely által Joákim bizonyosságra tesz szert. Ebben az értelemben az angyal a következő jelenet anticipációja, prolepsziseként is megjelenhet. Azzal, hogy az Atya áldó keze a füstből felszálló angyal felett van, érthetjük, hogy Isten elfogadta Joákim áldozatát. Ebben az értelemben mondja Imdahl, hogy „Giotto alaposan megfigyelte a testi formákat és az ember külső megjelenését: az arcvonásokat, a mozgást, a gesztusokat. Ez volt művészetének egyetlen eszköze a bemutatni kívánt lelki élet – úgy, ahogy ő felfogta –, megjelenítésére. Nem lírai rajongás ez, amely minden külső kötelék alól felszabadít, sőt szorosan kötődik az emberi lény mégoly esetleges és fizikai morális körülményeihez, egyszóval egy olyasvalami, ahogyan egy dramaturg volt ő.”¹⁵⁷

5.1.5 Joákim álma

Újra találkozunk Joákimmal az örömhír kapcsán. A *Legenda Aurea* szerint egy napon amikor Joákim a pásztorainál ült, megjelent neki egy angyal, és azt mondta neki, hogy ő az Úrnak egy küldötte és azért ment oda, hogy megmondja, hogy az imádságai meghallgattak, és hogy Anna gyereket fog szülni.¹⁵⁸ Az angyal a *Legenda Aurea* szövege szerint hivatkozik Sárára, Ráchelre és azt mondja, hogy minden esetben, amikor egy meddő nő szült gyereket, az Úrnak egy nagy csodáját jelentette. Azzal folytatta, hogy Anna hogy egy lányt fog szülni, akinek a Mária nevet fogják adni és aki tele lesz a Szentlélekkel és aki az Úr fiát fogja a méhében hordani, akinek a neve Jézus lesz és aki az emberiséget meg fogja menteni. A jel, ami megmutatja, hogy mindez igaz, az lesz, hogy amikor Jeruzsálembe megy (Joákim) az Arany Kapunál várni fogja őt a felesége, Anna és nagyon boldog lesz a találkozásnak.

¹⁵⁷ Imdahl: i.m. 25.

¹⁵⁸ „Dio é vindice del peccato, non della natura: se a qualcuno chiude l’utero li far pe mostrare meraviglia nel momento in cui lo riaprire, per far capire che é cosa divina quello che nascerà. Non e forse vero che Sara, madre del vostro popolo, sopporto l’onta della sterilità finche giunsi all’eta di novant’anni, a solo allora ebbe Isacco, cui era stata promessa la benedizione spru molte genti? Non era sterile anche Rachele, che poi ebbe Giuseppe, che ebbe il dominio sul tutto l’Egitto? Che fu più forte di Sansone o più santo di Samuele? Eppure tutti e due avevano madre sterile. [...] le nascite de lungo attese e i parti di donne sterili sono sempre oggetto di maggior meraviglia.” Voragine: *Legenda Aurea*. 31.

Ebben a jelenetben este van, de Giottónál nem igazán érződnek az atmoszférikus különbségek. A két pásztor most már fedett fővel áll, az egyiken csuklya, a másikon egy kalap van, a botot tartó pásztor figurája nagyon hasonlít egy, a paleokeresztény festészetben gyakran megjelenő figurához. A jelenet színtere most is ugyanaz, mint a visszatéréskor. Az akol, a felmagasló hegycsúccsal a jelenet jobb felén van, de most már itt is a sziklákon növényzetet lehet látni. Eltűnnek a szikla háttéréből a magas fák, helyet engedve a megjelenő angyalnak. Azzal, hogy Joákim feje fölé emelkedik az akol teteje, Giotto érzékelteti, hogy a szereplő bent alszik, nem kint a szabad ég alatt, ahol a pásztorok vannak. Jól látható a külső és belső tér szimultán megjelenítése, szinkronizálása. Az angyal tárt karokkal jelenik meg egy felhőből, a pásztorok és a kutya, akiket valószínű a fény ébresztett fel, éberén néznek egy irányba, mintha éreznék az éjszaka súlyát és azt, hogy éppen valami most történik. Joákim csukott szemekkel álmodik, figyelve az égi küldött szavaira. Miután az angyal Joákimnak is és Annának is hírül adja, hogy gyerekük lesz, a két öreg találkozik az Arany Kapunál.

5.1.6 Találkozás az Aranykapunál

Ezt a jelenetet főként a Pszeudo-Máté evangéliumából érthetjük meg. Amikor Joákim és pásztorai Jeruzsálem felé közeledtek, Anna álmában megjelent egy angyal és azt mondta neki, hogy menjen az Arany Kapuhoz, mert ott fog találkozni a hazatérő Joákimmal. Elment Anna az Arany Kapuhoz a barátnőivel és ott sok várakozás után, miután felemelte a tekintetét, meglátta a hazatérő Joákimot.

A freskón megfestett jelenet egyike a kápolna leghíresebb, leggyakrabban elemzett és vitatott jeleneteinek.

A freskó bal oldalán megjelenő pásztor egy kosarat tart a jobb kezében, a bal kezében a vállára vetve egy botot láthatunk, ami egy ráakasztott batyura enged következtetni. A batyu nem látszik, de a néző tekintete előtt megnyit egy teret a pásztor háta mögött, ahol feltételezhetjük a nyáj és még más pásztorok jelenlétét. A városi táj hatására a szolgáló öltözte is megváltozott, most már összeszedettebbnek látjuk, a fején pedig egy tipikus középkori városi ember sapkája van.

Az Aranykapu megfestéséhez Giotto a Rimini-i Arco de trionfe-ből inspirálódott. Az Arany Kaput Giotto enyhén rézsútosan festette meg, amely előtt egy híd emelkedik a föld okker-zöld színe fölé, ahol megtörténik a két öreg találkozása.

Joákim és Anna csókjának gyengédsége egyedülállóvá teszi a jelenetet a művészet történetében. Ez az a jelenet, amelyben a középkori exegézis Mária szeplőtelen fogantatását látja („*ex osculo concept, senza seme d'uomo*”).

Anna háta mögött a négy barátnője látszik ünneplőbe öltözve. A középkori szokás szerint a férjes asszonyoknak a fején egy kör alakú kis sapka van és mind a négyen mosolyognak. Közvetlenül az Anna háta mögött levő nő a karján egy gazdagon hímzett gyolcsot tart, ami a középkorban a menyegzői viseletet jelképezte, jelen esetben a termékenység szimbólumává válik. A nő félig nyitott szájjal, boldogan mosolyog. A jelenet közepén egy sötét, barna-feketébe öltözött nőalak látszik, aki félig eltakarja az arcát és szomorúan elnéz más irányba. Ő az egyedüli, aki nem vesz részt a jelenetben. Kromatikailag is kontrasztban van a jelenet többi szereplőivel, azok boldog kifejezésével és fényes, világos színű ruháival. Több mint valószínű, hogy egy özvegyasszonyról van szó, Giotto evvel is hangsúlyozza az Annával történt esemény csodáját. Az özvegy ugyanakkor a zsinagóga szimbóluma is, az Ótestamentumé, amely elutasítja a Messiás eljövételét („*Synagoga pellatur colore obfuscata nigerrimo*”). Mária megfogantatása előlegezi a Messiás eljövételét, az Újtestamentumot.

Ha a jelenetet Dagobert Frey-nak a prospektív képi potenciálról szóló elmélete alapján vizsgáljuk meg, akkor láthatjuk, hogy az ölelkező pár az összetalálkozás pillanatát örökíti meg. Frey Giotto erre a pillanatra teszi a hangsúlyt, mert ha eltoljuk a képmezőben Joákim és Anna alakját, akkor egyszerűen csak egy ölelkező párt látnánk anélkül, hogy a találkozás éppen-most beteljesedő pillanatát vetítené elénk a freskó. Ezt érzékelteti a híd lejtése, amelyen Anna közeledik Joákim felé és a kép bal oldalán nyitottnak hagyott tér.

5.2 Második regiszter

5.2.1 Mária születése

Ezzel a jelenettel az elbeszélés vonala egy más falra tevődik át. Ismét Anna házában vagyunk. A kis szoba azonos, de a hangulata teljesen meg van változva. Mozgalmas, tele van asszonyokkal. Az ajtónál megjelenik egy asszony, aki azért jött Mária házába, hogy az újszülöttet gyolcsba csavarja. Az odaérkező asszonnyal együtt a tekintetünk a szobába ér,

ahol Annát látjuk az ágyon fekvő, Mellette az újszülött Mária szorosan gyolcsba csavarva, mint egy mûmia.¹⁵⁹

A jelenetben kétszer láthatjuk Máriát, elõször, amikor átnyújtják Annának, másodszor, amikor egy asszony a kezében tartva megszorítja az orrát. Ez a középkori szokás azt jelentette, hogy ha az újszülöttek orrát megszorítják, akkor az szerencsét hoz az életben. Máriát mindkét esetben csukott szemmel látjuk, az asszonyok magatartása pedig teljesen természetes, nem látszik rajtuk, hogy valami szent vagy természetfeletti dologgal lenne dolguk. Egy harmadik asszony ételt nyújt át Annának.

Ebben a freskóban egy több epizódos festészeti narratívát láthatunk.¹⁶⁰ Három epizód jelenik meg: bal oldalon az ajtón éppen bemenõ szolgáló, aki ugyanaz, mint az Angyali Üdvözlés jelenetében, a bal oldal alsó felében ugyanazt a szolgálót látjuk az õt beengedõ nõvel, amint Máriát gyolcsba csavarják és az orrát megszorítják, a felsõ részen pedig egy harmadik asszony átnyújtja Máriát Annának. Az alakok ismétlése, amely a narratíva egyik kritériuma, teljesen nyilvánvaló. Ezt a bizánci típusú narratívát Giotto ebben az egy jelenetben használta a fel. A reneszánsz már megtiltotta a többepizódos festményeket és az ismétlõdõ szubjektumokat egy képen belül.¹⁶¹ Az 1500-as év után az Olasz festészetben már nem találunk ismétlõdõ szubjektumokat, mert az érdeklõdés középpontjába a perspektíva, az alakábrázolás és a *chiaroscuro* került. A távlatpontos perspektíva elvén mûködõ festmény az Alberti-féle koncepciót követi és úgy mûködik, hogy a képet egy jól meghatározott pontból egy pillanat alatt fogadjuk be, amely kizárja a többepizódos festményeket.

Erre utal Leonardo Da Vinci is *A cselekményes képek részeinek összehangolásáról* címû 58. fejezetben, amikor azt mondja, hogy a festõk ne reprezentálják a boldog és a szomorú figurákat egyazon képtéren belül, „mivel a természet hatására könnyezünk a sírókkal, és örvendünk a nevetõkkel; így hát válasszuk külön nevetésüket a sírásuktól”¹⁶² – majd így folytatja: „soha ne ismételjük meg az alakokat sem egészen, sem részben, nehogy valamely arcot egy másik arcban is fölleljünk a cselekményes képen.”¹⁶³

¹⁵⁹ Középkori szokás, amely abból a hitbõl ered, hogy ha a gyerekeket nem kötik be szorosan, akkor a csontjaik széttörnek.

¹⁶⁰ Ez a fajta narratíva a bizánci hagyományhoz kötõdik, jellemzõje az, hogy egy képen belül több epizódot láthatunk, ahol a szereplõk többszöri megismétlõdésükkel bontják ki az esemény vonalát.

¹⁶¹ Vö. Wendy Steiner

¹⁶² Leonardo Da Vinci: i.m. 220.

¹⁶³ Uo. 221.

A jelenet egy belső térben zajlik, Mária lakásában. Az ajtónál levő két asszony bevezeti a nézőt a szobába. Ugyanez a két asszony a jelenet alsó felében elhelyezkedve továbbvezetik a tekintetet a szoba belső felébe, ahol Annát és a már megmosdatott és gyolcsba csavart Máriát láthatjuk. A szoba architektúrájának a két „nyitott” részét, az ajtót és azt első falat „elzárja” a két asszony jelenléte, védelmet és intimitást nyújtva a bennlevőknek, ugyanakkor a kinnlevőket (a nézőt) bevezetik a jelenetbe.

A házon ami megváltozott az előző jelenethez (*Angyali Üdvözet Annának*) képest, az a ház bejárata feletti faragás, ahol a kagylóban levő faragott Isten most már áldásra emeli a kezét.

Ezekben a jelenetekben megfigyelhetjük a szolgálok állandó jelenlétét: Joákim mellett a pásztorai, Anna mellett a szolgálólánya ismétlődnek a jeleneteken keresztül. Az alacsonyabb társadalmi rétegből bevett szereplők, mint tanúk jelennek meg egyrészt, másrészt pedig Giotto egy nézőpontváltásra enged következtetni, a jeleneteket az ő szemükön keresztül láttatja a nézővel. Ezzel oldja meg az intradiegetikus narratív szint bevonását a jelenetbe.

5.2.2 *Mária bemutatása a templomban*

A jelenet extradiegetikus szintjét a *Legenda Aurea* szolgáltatja, amely szerint az angyal megmondta Joákimnak hogy Mária miután felnőtt (vallásos nevelésben), a szülei a templomba fogják vinni, hogy ott bemutassák és felajánlják az Úrnak, más szűzekkel együtt. A *Legenda Aurea* és az apokrif evangéliumok hangsúlyozzák Mária komoly, felnőtt viselkedését már apró gyerekkorából. Az ikonográfiai hagyományban Mária tizenöt lépcsőt halad, amíg felér a templomba, ezt viszont Giotto nem tartja be. A festő inkább azt hangsúlyozza, hogy a templom ugyanaz volt, mint amiből Joákimot kiűzték. Ezzel is Joákim rehabilitációját jelzi, akit az a nagy megaláztatás ért, hogy kiűzzék azért, mert terméketlen, most pedig visszatér, és a lányát bemutatja a templomban. A freskón Anna megható anyai gesztussal viszi fel Máriát a lépcsőn, aki karjait a keblén összekulcsolja, ezzel is jelezve alázatos neveltetését. A kép bal felén Joákim látszik, aki egy idős barátjával beszélget, előttük egy szolga cipel egy ajándékokkal megrakott kast a templom felé, valószínű, hogy áldozati ajándék van benne. A freskó jobb felén két pap beszélget, öltözetükből látszik, hogy zsidók (fejük le van takarva), valószínű, hogy az eseményt tárgyalják. A kép jobb és bal oldala között egy kör alakú üres rész képződik, ami

a néző tekintetét a kép közepén levő Máriára és Annára tereli. A két zsidó pap az Ótestamentum megtestesítői, magatartásukból enyhe visszautasítás sugárzik.

Ez az a jelenet, amelyben Joákim és Anna utolsó alkalommal jelenik meg a freskóciklusban. Az ők szerepük, mint tökéletes szülők, ezzel a jelenettel befejeződik.

5.2.3 *Mária és József*

A négy jelenetben, amely József megjelenését előlegezi, Giotto a nézőt tudatosan a kasztítás, megtartóztatás gondolatához vezeti. József személye az, amely Mária szüzessége megtartásának garanciája. Mária eldöntötte, hogy életét az Úrnak fogja szentelni. A Józseffel való házasság a megtartóztatás garanciája volt számára. A *Legenda Aurea* így írja le a jelenetet: Amikor Mária tizennégy éves volt, a templom papjai úgy döntöttek, hogy most már hazatérhet a szüleihez vagy férjhez mehet, a törvény szerint. Mária kijelentette, hogy ő a szüzességét az Úrnak tartja. A papok zavarba jöttek, mert be akartak vezetni egy olyan törvényt, hogy minden szűznek kötelező kell legyen a házasság. Elkezdtek imádkozni és imádkozás közben egy hangot hallottak, amely az oltárból jött, és amely azt mondta nekik, hogy a Dávid házából levő férfiak választhatnak maguknak feleséget a szűzek közül. Amikor arra esett a választás, hogy ki vegye el feleségül Máriát, a Szentlélek galamb formájában megjelent és Józsefre szállt, mint ahogyan Ézsaiás próféta is megjósolta (Ézs. 11, 1-3). De furcsa volt számukra, hogy egy ilyen idős ember egy ilyen fiatal szűzet vegyen el feleségül. József hazament Betlehembe, hogy készüljön fel az esküvőre, Mária pedig hazament Názáretbe a szüleihez. Ezek a napok alatt jelent meg Gábiel arkangyal, hogy Máriának átadja a jó hírt.

5.2.4 *A kérők vesszőfelmutatása*

Az ezután következő három jelenetben a templom architektúrája nem változik. A templom egy bazilikaként van reprezentálva, ahol csak a templom apszis részének egy szekciója látható. Úgy néz ki, mintha egy láthatatlan kéz kivágta volna belőle az oldalsó falakat és a homlokzatot, a freskón úgy néz ki, mint egy színházi díszlet, egy kulissza. Az épületen kívül fiatalok állnak, a freskó bal oldalán József látszik, kissé határozatlanul áll a fiatalok mellett. A templomban Abiatar főpap, akit Ruben segít. Felismerhetjük a zöld öltönyéről, amely ugyanaz, mint a Joákim kiűzetésének jelenetében. Ebből a jelentből következtethetünk arra, hogy a *Kiűzetés* jelenetében a pap, amely a fiatal férjet megáldotta, Abiatar lehetett.

5.2.5 *A kérők imádsága*

A következő jelenetben az összegyűjtött vesszők halomba vannak helyezve az oltárra, két tömjénező közé. Abiatar, a fiatalok és József is le vannak térdelve az oltár elé. Az egyik fiatal reményteljesen néz az oltár felé, felemelt kezekkel. Egyetlen fej sem emelkedik az oltár vonalánál fennebb, de a feszültség, a csoda várása érződik a képen.

5.2.6 *Mária és József esküvője*

A Szűz egy fényes liliommal van ábrázolva, amelyen egy fehér galamb ül. József a jelenet középpontjába kerül, egyik kezében a liliomot tartja, másik kezével (Abiatar segítségével) a jegygyűrűt húzza fel Mária ujjára. Mária lesütött szemmel áll József előtt, háta mögött Ruben van, mellette pedig három nő figyeli a jelenetet. József háta mögött a fiatal kérők megdöbbent tömege, a férfiak csoportja, a Mária háta mögött a nők alakítanak ki csoportot. A liliom Mária szüzességére utal, a galamb pedig a Szentlélek szimbóluma. A kettő együttesen a Mária terhességét tudatja a nézővel. Giotto ezt a két szimbólumot egyaránt használja, mint analepsziszt és mint prolepsziszt, visszacsatolva az Örömhír jelenetére és egyúttal előre csatolva a Jézus születésére. Nyilvánvaló, hogy a jelenet lényegét a Jézus születésének várakozásában találjuk meg, ezzel másodlagos szintre kerül a nézők jelenlétének és magatartásának enyhén érthetlensége, megrökönyödése.

A József háta mögött levő fiatalember felemelt kézzel áll, amely gesztus egy esküvői rituáléra utal. Ez egy olyan gesztus, amely az eljövendő férj virilitására vonatkozik, de a trecentóban nem nagyon volt használatos, mert rengeteg ironikus viccre adott alkalmat. Ezzel Giotto egy anakronisztikus fordulatot adott a jelenetnek, a kor hangulatával életet lehelt bele.¹⁶⁴

5.2.7 *Hazatérés*

Mária, a hét szűz és két idős ember kíséretében (*Legenda Aurea*), hazatért a szülei házába Jeruzsálembe. Máriát a menet középpontjában látjuk és valóban nagyon szépre van lefestve, kecsesen felhajtva a ruháját. Még egy jel, ami a hangulat ünnepélyességét emeli, az épület ablakából kinyúló pálmaág és az, hogy a zenészek fején lombkorona van. Ez a

¹⁶⁴ Francesco de Barberino: „Convieni a lei essere temente/ e vergognosa, cogli occhi chinati,/ fermi li membre e sembre paurosa, / le man non porga a colui che la tiene / quando l’anello a lei si dona,/ ma prima aspetti che, quasi sforzata, / la man sia presa, e poi che li piglia,/ non si conviene a lei contesa alcuna.”

két részlet vitatott témája a modern exegézisnek – az, hogy a zenészek feje fölött kihajló ág, pálmafa ága, arra is enged következtetni, hogy Giotto Apollo motívumát viszi be ebbe a jelentbe, Apollo egy pálmafa alatt született, és a zenész koronája, amely ugyanakkor babérkoronára is hasonlít, a Krisztus–Apollo párost jelenítené meg. Mária ugyanakkor Defné-hez hasonlít (a nimfa, aki szűz maradt). A jelenet ugyanakkor Mária és Krisztus szimbolikus esküvőjét is megjeleníti.

Ebben a jelenetben még találhatunk egy apró, de nagyon fontos változást az előző jelenetekhez képest, amit Giotto hangsúlyozni akart: először jelenik meg a freskóciklusban a gótikus boltív, ami jól látható a jobb oldalon található épület ablakain. Ha jobban megfigyeljük a freskókat, nyilvánvalóan látszik, hogy Giotto tudatosan és pontos jelentéssel váltakoztatta a gótikus és a román architektúrát a freskókon: az antik boltívekkel az ótestamentumi jelenetekben találkozunk, vagy amelyek a zsidóságra utalnak. Például Jeruzsálem Temploma jelenik így meg: Joákim kiűzetése, Mária bemutatása, Mária és József esküvője, Jézus bemutatása, Jézus a papok előtt, az Aranykapu ugyancsak: Joákim és Anna találkozása, Jézus bevonulása Jeruzsálembe, Jézus Kálvária útja, és a klasszikus elem Anna házában.

A gótikus boltívet Anna hazatérésekor látjuk, ugyanakkor az Angyali Üdvözlés, az Utolsó vacsora jelenetének ablakait gótikus elemek díszítik, a lábmosás jelenetét ugyancsak. Egy kis Scrovegni kápolnát láthatunk ugyancsak gótikus stílusban. Az új architektúra, amely modern a Giotto idejében, hangsúlyozza az Új Törvény kezdetét, amely ugyanakkor a Krisztusi megtestesülés szimbóluma is.

Ennek és az előző jelenetnek a „tanúi” a hét szűz, akik szótlannul, egy mozdulatlan tömbként vesznek részt a jelenetekben. Hasonlítanak az Utolsó Ítélet hieratikus angyal - , vagy apostolok csoportjaihoz. Ezzel Giotto jelzi, hogy a szüzesség, mint erény a paradicsomba való jutás garanciája.

5.3 Harmadik regiszter

5.3.1 Jézus születése (Lk 2, 1-20)

A jelenet a kápolna nyugati falára van festve, ahol csak öt freskót találhatunk egy regiszterben; az ablakok jelenléte nem engedi meg a hatodik freskót, ami a másik falon látható.

Pontosán kilenc hónappal az Angyali Üdvözlés után, december 25-én megszületett Jézus. József és Mária Betlehembe kellett menjenek, Dávid házába, mert József odavalósi volt és mindenki oda kellett bejelentkezzen a népszámlálásra, ahová a családja eredetileg tartozott.

Krisztus Betlehemben született meg, egy jászolban. Lukács evangéliuma szerint a várostól távol tartózkodó pásztoroknak megjelent egy fényességgel körülvett angyal, aki hírré tette a Megmentő, a Messiás születését. A pásztorok elmentek és ott találták Máriát, Józsefet és Jézust.

Giotto az evangélista által leírt több jelenetet egybesűrítette, de ahhoz, hogy jelezze a születés és az angyaloknak való hírüladás topográfiai és időbeli különbözőségét, a csoportokat szétválasztotta. A pásztorok háttal állnak, ami az ikonográfiában egyedülálló mozzanat; ezáltal Giotto a nézőt bevonja egy belső körbe, a jelenet belsejébe. Egy angyalt néznek, aki hozzájuk beszél, a többi angyal pedig összetett kezekkel az akol felett repdes; egy közülük a *Legenda Aurea* szerint az újszülöttre figyel. Giotto az akol és a jászol helyett egyfajta fából épült istállót festett. Az istálló architektúrája az, ami tulajdonképpen összeköti, és ugyanakkor szétválasztja a szent család és a pásztorok csoportját.

Mária egy kék ruhában van lefestve, éppen a gyerek után nyúl, akit a kezébe ad egy baba. Egyáltalán nem fáradt, az arcán boldog mosoly van. Krisztus tudatos és tiszta tekintettel néz anyjára. A Mária születésének jelenetéhez képest a kisgyerek megjelenítése nagy különbséget mutat, hiszen az Anna házában egy csukott szemű újszülöttet látunk, itt pedig a gyerek Jézus tekintetében egy felnőtt tudatos nézését festette le Giotto.

A jelenet előterében Józsefet láthatjuk, aki éppen elszunnyadt, félredőlt fejjel ül a földön, nem vesz részt a jelenetben.

Franco Sachetti, a trecento végén élt író, Giottóról beszélve a *Trecentonovelle* ötvenötödik novellájában felidézi a festő magyarázatát József alakjával kapcsolatosan. Amikor megkérdezte tőle egy barátja, hogy miért festette Józsefet mindig olyan melankolikusnak, Giotto azt felelte: „Nincs igaza annak, aki látja a feleségét terhesen és nem tudja, hogy kitől?”¹⁶⁵

¹⁶⁵ „Non ha egli ragione, che vede pregna la moglie, e non sa da cui?”

5.3.2 *A mágusok imádása*

A jelenet Máté evangéliuma szerint van megfestve – keletről jöttek a mágusok, nem tudni pontosan honnan, és az ők társadalmi rangjukat sem. Egy csillagot láttak, amely Júdea királyának a születését adta hírül nekik. Heródes a hír hallatán mérhetetlen dühbe gurult és a mágusokat Betlehembe küldte, mert úgy volt megírva, hogy a Messiás Betlehemben fog megszületni. A mágusok tele boldogsággal imádták a gyerek Jézust és elhalmazták drága ajándékokkal. (arannyal – a királyság szimbóluma, tömjénnel – az istenségé és mirhával – az emberiség szimbóluma; utóbbit a holttestek bebalzsamozására is használták.)

Giotto e jelenet helyszínének ugyanazt hagyta, mint a születésben, éppen azért, hogy a két jelenetet összekapcsolja, ezzel is hangsúlyozva a gyerek isteni természetét. Mária a sziklán, mint egy trónon ül, ölében a gyerek, akinek az egyik mágus a térdét csókolja és térdet hajt előtte, ahogyan a királyoknak volt szokás. Mária egyik felén két angyal áll, a másik felén, az angyalokhoz hasonlóan, lábon áll József lesütött szemmel. József és az angyalok köre egy udvari kísérethez hasonlít, amely a királyok királyát imádja. A csoport, amely Máriából (a két angyal és József között), a gyerekből és a mágus királyból áll, nagyon hasonlít ahhoz a csoporthoz, amelyben Mária János és Szent Orsolya között áll, mellette Enrico Scrovegni és a kápolna makettje az *Utolsó Ítélet* jelenetében.

1301-ben Olaszországban látható volt a Halley üstökös, Giovanni Villani 1.9, 48 szerint,¹⁶⁶ 1301 szeptemberétől 1303 januárjáig. A Szent család felé festett kométa szépsége és természetűsége arra enged következtetni, hogy egy személyesen megtapasztalt fenoménról van szó.

5.3.3 *Jézus bemutatása a templomban (Lk 2, 22-38)*

A zsidó hagyomány szerint az elsőszülött után az anyák kötelesek voltak a templomba vinni egy bárányt, két galambot és két gerlét. Ha a gyerek a Lévi házából született, akkor még emellé öt ezüstöt is kellett adni a templomnak. Lukács megemlíti az öreg Simeont, aki a Szentlélek vezetésére elment a templomba, hogy lássa a gyerek Jézust, mert tudta, hogy nem hal meg, mielőtt nem látja meg a Messiást. Amikor meglátta a kis Jézust, így kiáltott fel: „A szemeim láthatták a megmentőt, amelyet, Isten, az emberiség megmentésére küldtél.” Simeon mellett látható Anna prófétanő. A templom teteje a már a

¹⁶⁶ „Una stella commata con grandi raggi di fummo dietro”

jól ismert; visszatértünk Jeruzsálem templomához, annyi különbséggel, hogy az oltár helyett egy cibóriumot látunk, csavaros oszlopokon. A szereplők testtartása mély tiszteletet sugall egymás iránt. Nincsenek csoportok, a szereplők egyenlően oszlanak meg a jelenet terében. Jézus Simeon karjában van, úgy viselkedik, mint egy ijedt kisgyerek, aki anyja ölébe kérőzik vissza. Anna prófétaasszony kezében egy papírt látni, amelyen azt írja: „*Quoniam in isto erit redemption mundi. Poiché in costui avverrà la redenzione del mondo.*” – ez a sor nem található meg az evangéliumokban, hanem Pszeudo-Máté evangéliumában. Az ég kék alapján, a két próféta feje fölött egy angyal van, amely a próféciájuk igazságát hangsúlyozza.

Kétségtől, a jelenet fő szereplői Mária, Jézus és Simeon. A képen nagyon jól kiemelődnek ezek az alakok, és az oltárcibóriummal összekötődve egy csoportot alkotnak vele. Az oltárcibórium rézsútosan helyezkedik el és közelít a lineáris perspektíva ábrázolásmódjához, így lehetővé válik a külső és a belső tér tapasztalata egyaránt. Ez az a hely ahol a térértékek összpontosulnak. Ezzel síkmértanilag megszerkeszti a „szcenikus főalakok egymáshoz való viszonyát.”¹⁶⁷ Imdahl az oltárcibóriumnak ebben a funkciójában látja a döntő jelentőséget a scenikus kifejezés szempontjából. „Éppen abban mutatkozik meg az oltárcibórium kompozicionális hatékonysága az adott projekcióban” – mondja Imdahl – hogy „planimetrikus ívrendszerként a főalakok scenikus konstellációját tagolja, planimetrikus szögrendszerként pedig olyan irányértékeket tartalmaz, amelyek az alakok együttesét összességükben (az angyalt is beleértve) érintik.”¹⁶⁸

Ha a mezővonalrendszer szempontjából elemezzük a kép narrativitását, akkor jól láthatóvá válik a szereplők egymáshoz való viszonyából és gesztusaikból a cselekmény szála. Minden tekintet Jézus felé irányul, a gesztusok ugyancsak. Mária és Jézus keze egymás felé mutat, a Mária felfelé emelkedő és Jézus ereszkedő gesztusa párhuzamosan alakítanak ki egy harmonikus egységet. A ruhák alsó szegélyének iránya is egy pontba fut; a baloldalon levő csoport: Mária, Jézus és a szolgálólány ruháinak szegélye – amely ugyanakkor csoportba rendezi őket – Jézus felé mutat, Simeon ruhájának a szegélye pedig Mária felé. Ezek az egymás felé futó vonalak rendezik egységbe a két csoportot, ugyanakkor a köztük levő cibórium oszlopa szét is választja őket. Ez a szétválasztó összehúzás feszültséget kölcsönöz a jelenetnek kiemelve Jézus isteni mivoltát. Ugyanezt hangsúlyozza az is, hogy Jézusnak a teste harmonikusan alkalmazkodik az Anna

¹⁶⁷ Imdahl: *Giotto*. 44.

¹⁶⁸ Uo. 45.

prófétáasszony kezében levő papírtekercsnek a vonalához, amelyen az áll, hogy Jézus a világ megváltója.

5.3.4 *Menekülés Egyiptomba*

A jelenet a Máté Evangéliumából inspirálódik. A mágusok nem tértek vissza Jeruzsálembe, hogy számot adjanak Heródesnek a gyerek születéséről, más utat választottak. Látván ezt Heródes, törvényt adott ki, hogy minden két évesnél kisebb gyereket öljenek meg. Jézus élete veszélyben forgott. József álmában ismét megjelent egy angyal és azt mondta neki, hogy fogja a gyereket és Máriát és meneküljenek Egyiptomba és ott várják meg Heródes halálát.

Giotto csodálatosan építette fel a jelenetet: két fiú és a szolgáló beszélgetnek gyanútlanul, a fiatalok ártatlan közömbösségével. Csak Márián és Józsefen érződik a feszültség. József visszanéz feszült, figyelő tekintettel Máriára, aki a gyereket a karjaiban tartja, magához kötötte egy kendővel, Giotto ezzel is jelezve a védelmet, amelyet a jelenet megkövetel. József feje fölött egy angyal repked, mintha figyelné a távollevőt, amit a szereplők szemei elől eltakarnak a hegyek. A háttérben levő sziklára eső fény ellentétes a szereplők irányával, jól hangsúlyozottan dől balra, ezzel is az előrehaladás mozzanatát lassítva, növelve a jelenet feszültségét.

A jelenet mozgása egyértelműen balról jobbra tart. A kép közepén megjelenő Mária és Jézus a hátuk mögött levő sziklával csoportot alkotnak. A szamár kantárja, amely szembeötlő fehérrel van megfestve, egy előre és enyhén felfele irányuló vonalat húz meg, amely az út irányát jelzi, ugyanakkor optimizmust is ad a jelenetnek az úttal kapcsolatosan. Megelőlegezi annak a végét. A Mária háta mögött levő szikla jobb vonala a kantárhoz hasonlóan világos színű, jobbról balra hátradől, mintha fékezné az előrehaladást. Ez a két elem egymással ellentétes vonalai feszültséget kölcsönöznek a jelenetnek. Ezek mellé csoportosul a kép többi eleme: az előrehaladó, de gondterhelten hátranéző József, az előremutató, de hátralevő távolságot fürkésző angyal és a mit sem sejtő fiatal szolgálak gondtalanul csevegő csoportja. A haladást lassítja az enyhén felfelé ívelő föld is, amin mennek.

Toesca a képnek pszichológiai elemzését nyújtja. Ezt írja róla: „Valójában az Aréna egyik legcsodálatosabb freskója, a *Menekülés Egyiptomba* című kép, az, ahol a mester minden erénye együtt található meg, a lehető legmagasabb szinten. A témát, amelyet egyszerűsége folytán könnyű anekdotikus ábrázolássá redukálni, teljesen átformálja az a

mély, emberi érzelem, amellyel Giotto minden részében átítatja: a társak szinte közönyösen követik a menekülőket.”¹⁶⁹ József visszafordul azért, hogy „végignézzon az övéin. S közülük csak egyvalaki, az édesanya tudja a célt, noha ő mintha csak arra figyelne, hogy jó szorosan ölelje magához a gyermeket. Intenzív tónusokban játszanak a színek, és súlyosan harmonizálnak az ösvényt beborító sötétséggel, amely elhomályosítja őket, és a formák domborműként emelkednek ki a mélységes félhomályból. Ám a legmélyebb benyomást a figurák szüntelen mozgása kelti, amelyet a sziklás jelenet emelkedő ívű vonalai kísérnek.”¹⁷⁰

Valerio Mariani¹⁷¹ a festmény közepében elhelyezkedő Mária és Jézus csoportnak a statikusságát emeli ki a kompozícióban, hangsúlyozva, hogy ennek a csoportnak a statikusságából és a jelenet többi részének a dinamikusságából adódik a jelenet feszültsége. Mária tekintetében, amely az ismeretlen horizont felé irányul, hit, bizalom és elszántság árad, amely erőt ad az ismeretlen távolság felvállalásához. Ebben az értelemben Mariani a jelenetnek egy mély, morális dimenzióját tárja fel, kiemelve azt az elszántságot, amire csak egy anya lehet képes, amikor gyereke életének a megmentéséről van szó.

Ha a scenikus mezővonalrendszer irányából elemezzük a képet, akkor a megfigyelhetjük, hogy a Mária köpenyének a szegélye és a szikla bal oldali körvonala, Mária jobb keze és a szikla jobb oldali körvonala megegyezik. Ugyanígy megfelelést láthatunk Mária köpenyének a szegélye és a szikla gyűrődése között. Ennek alapján állíthatjuk, Hetzer nyomán, hogy a jelenet mozgása az irányértékek iterációs rendszeréből alakul ki.

5.3.5 Az ártatlanok legyilkolása (Mt 2, 16-18)

Heródes kiadta a parancsot, hogy minden két év alatti gyermeket Betlehemben és az ő területén öljenek meg. Ezzel beteljesült Jeremiás próféciája (Jeremiás 31, 15) Máté leírja Ráhel siralmait, ahogyan a megölt gyerekeket siratja. Bal felől egy márványos palotát látni, amely Heródes palotája. Heródes fején korona van és vörös öltönye alatt fehér ing; kezével kiadja a jelt a gyerekek meggyilkolására. A freskó jobb felén egy oktagonális épületet találunk, a *battistero* tipikus architektúrájával – de ez egy időbeli anakronizmus, mert Jézust Keresztelő Szent János jóval e jelenet után keresztelte meg.

¹⁶⁹ Toesca: In Imdahl: i.m. 121.

¹⁷⁰ Uo. 121.

¹⁷¹ Mariani: *Giotto*.

Giotto idejében a *battistero*-nak nem volt különösebben csak vallásos vetülete; a középkori Itáliában a templomtól egy különálló épület volt, ahol nemcsak megkeresztelték a gyerekeket, hanem az adott városi közösségen belüli identitást kapott.¹⁷² A freskón a *battistero* nagy épülete egyaránt utal a rengeteg életre, amelyet a civil társadalom elveszít és ugyanakkor az ártatlan lelkekre is. Az épület jelenléte sugallja azt is, hogy a középkori nézők a leölt gyerekeket sajátjaikként látták.

A két épület közötti térben történik a mészárlás jelenete. Láthatjuk az anyák csoportját, Heródes katonáit, akik zsidó öltözetben vannak, a freskó bal oldalán középkori ruhákba öltözött személyeket, akik felháborodva, de ugyanakkor félig elfordulva nézik a jelenetet, a freskó alsó felében pedig a megölt gyermekek csoportja, halma van.

A restaurálási munkálatok felszínre hozták a kétségbeesett anyák könnyeit, amelyek nagy expresszivitással adják vissza az anyai fájdalmat.

5.4 Negyedik regiszter

5.4.1 Jézus a főpapok között (Lk 2, 41-52)

Heródes halála után, amikor Jézus tizenkét éves volt, visszatértek Jeruzsálembe a Húsvét ünnepére. Az ünnep lezajlása után, amikor József és Mária haza akartak térni, hiába keresték Jézust a karavánban. Miután egy napig hiába keresték Jézust, visszatértek Jeruzsálembe, ahol meglátták a templomban a főpapok között ülve. A kérdésükre, hogy miért tette ezt, Jézus így válaszolt: „Miért kerestetek? Nem tudátok, hogy az én Atyám házában vagyok?” Ezzel a gesztussal Jézus első alkalommal revendikálta a mennyei atyával való kapcsolatát, hangsúlyozva isteni eredetét. Ez a freskó a XVIII. századig nem volt restaurálva, és annyira tönkrement, hogy kénytelenek voltak a falról leszedni. Jelenleg a freskó vissza van állítva eredeti helyére, és elég jól látható rajta a gyönyörűen megfestett templom mennyezete és boltívei, amit Giotto a lineáris perspektíva törvényei szerint dolgozott ki.

A középpontban a legnagyobb boltív alatt ül Jézus, a főpapok pedig félkörben ülnek körülötte, hevesen beszélgetve, egymásra nézve. A Jézushoz legközelebb ülő főpap figyelmesen nézi a fiatal gyereket. A papok feje felett a freskó bal felén Máriát látni, aki felemelt karokkal kérdőre vonja Jézust (az érzelmek kifejezésének szabadsága – más

¹⁷² „E nel antico vostro Batisteo/ insieme fui cristiano e Cacciaguida” Dante: Paradicsom (XV., 13–15)

freskókon is megfigyelni, például Lázár feltámasztásakor Márta és Mária – a nő emóciók szabad kifejezését is jelenti.)

5.4.2 Jézus megkeresztelése

Márk, Lukács és Máté evangéliumában is olvashatunk a Teofániáról: az égből leereszkedett a Szentlélek és az Úr hangja hallatszott (Máté 3, 13-17). Giotto egy nagyon egyszerű scenográfiát visz bele a jelenetbe: balra az angyalok, hátuk mögött egy szikla emelkedik a magasba, jobbra pedig ugyancsak egy szikla, Keresztelő Szent János és két tanítványa mögött. Az idősebb hosszú és fehér hajjal és szakállal András apostol lehet, a fiatalabb pedig János evangélista.

A kompozíció középpontjában Krisztus áll meztelenül, félig alámerülve a folyóba, az aureolájába egy kereszt van festve, amint int Keresztelő Szent Jánosnak, aki nem akarta megkeresztelni, felismervén benne az emberiség megmentőjét. Giotto a Teofánia megjelenítése által ki akarja hangsúlyozni ennek a keresztelésnek a fontosságát és egyedi jellegét. Jézus feje fölött megnyílnak az egek és az ikonográfiában eddig használt fehér galamb motívuma helyett, amely a szent lelket szimbolizálja, itt az Atya jelenik meg, aki megáldja a Földön történő jelenetet.

5.4.3 A kánai menyegző

A *Kánai Menyegző* című képnek a szövegreferencialitását a János Evangéliuma (2, 1-11) és Pszeudo-Bonaventura *Meditationes Vitae Christi*-je (XX) képezi.

A kánai menyegzőben Jézus, Mária és a tanítványok egy része találkozik. Az esküvő ideje alatt elfogyott a bor, Mária megkéri Jézust, hogy töltsen meg a boroskancsókat. Jézus azt válaszolta: „Még nem jött el az én időm.” De mivelhogy Mária ragaszkodott a kívánságához, Jézus megparancsolta, hogy töltsék meg a hordókat vízzel. A víz pedig borra változott.

A kánai menyegző Jézus első csodáját írja le, amely bevezeti a messiánikus idő kereteit.

A freskón Mária az asztal szélén ül, előtte a násznagy kóstolja a bort. A szeretete (*caritá*) természetes módon kötődik a kápolna nevéhez: Santa Maria della Carità.

Jézus és Szent András között ül a vőlegény. A *Legenda Aurea* és a *Meditationes Vitae Christi* szerint János Evangélistáról beszélnek, aki az esküvő napján el akarta hagyni a menyasszonyát, hogy kövesse Jézust. Jánosnak nincs aureolája – ez annak a jele, hogy

még nem kezdett el igazából Jézus tanítványa lenni. A menyasszony gazdagon hímzett ruhában az asztal közepén ül, szoborszerűen maga elé néz, nem igazán vesz részt az eseményekben. Az asztal előtt két szolga van, kezük a mellükön összekulcsolva az alázat jeleként, jobb felől egy fiatal szolga vizet tölt a korsókba. A násznagy, aki éppen a bort kóstolja, a gurmand ember megtestesítője; a vörös ruhás terjedelmes hasa kiegészíti a korsók szférikus alakját.

A kánai menyegző menyasszonyának lefestésekor Giotto feldolgozta festési technikájában a bizánci hagyomány elemeit, átértelmezve azokat és más funkciót adva nekik. A *Kelet* mindvégig ragaszkodott ahhoz az elvhez, hogy az ikonfestészet rögzített szabályok szerint kell történni, mert nem úgy tekintettek az ikonra, mint a szent történeteket szemléltető ábrákra, hanem mint „a földön túli világ misztikus tükörképeire.”¹⁷³

Ebben a kontextusban viszont nem csak úgy kell tekintenünk a menyasszonyra, mint egy az egyház szimbólumára, mint a földön kívülinek egy fenséges és méltóságos megjelenítésére, hanem azt kell megvizsgálnunk, hogy milyen módon függ össze a jelenet többi szereplőivel és hogyan illeszkedik bele a kontextusba ez a hieratikus alak.

Imdahl szerint a menyasszony a galéria középső díszítésével együtt egy képzeletbeli, függőleges vonalat alkot, amely a jelenet keresztkompozícióját teljesíti ki.¹⁷⁴ Méltóságos magatartásával, előreszegezett tekintetével egy pontba sűríti a jelenet idősíkjait és ezáltal „a csodajelenet időmértéke fölé rendelt időkontinuum jut érvényre.”¹⁷⁵

A Kánai menyegző egy tengely-perspektivikusan kivetített belső teret ábrázol, ahol Jézus, Mária és a tanítványok egy része találkozik.

Giotto a menyegző jelentét egy nyílt, de ugyanakkor belső térbe helyezte, a falakon elegáns kárpit látható. Hogy minél inkább megnyithassa a teret, Giotto a két szélső falat kifordította, így a hordókba vizet töltő szolgáló alakja már a szobán kívül helyezkedik el, ezzel is növelve a szoba mélységét. A perspektivikus ábrázolásból kifolyólag a képi tér bal oldala, ahol Jézus ül, hangsúlyosabban jelenik meg.

A jelent kompozíciójából kiindulva Imdahl több időstruktúrát ír le. A jelenet előterében két szolga áll, egyik bal felől, a másik jobb felől. Jézus hozzájuk szól, amikor a korsókat meg kell tölteni vízzel. Jézus tekintete közvetlenül a korsókra irányult, utána

¹⁷³ Gombrich: *A művészet története*. 103.

¹⁷⁴ Vö. Imdahl: Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról. In: Thomka (szerk.) *Narratívák 1. Képelemzés*.

¹⁷⁵ Uo. 122.

pedig a bort kóstoló násznagyra. Az evangéliumi szöveg arról tudósít bennünket, hogy a csoda megtörténeése valamikor a Jézus kijelentése és a bort kóstoló násznagy ideje között zajlik, de hogy mikor pontosan, azt nem lehet tudni. A jelenetben az időstruktúrák összetettségét a menyasszony hieratikus megjelenítése fogja össze egy pontba, a csoda megtörténeesének misztikus pillanatába.

„Mindemellett a menyasszony cselekvésnélkülisége integrálódik a cselekvésbe. Látjuk, hogy a szemlélőnek hátat fordító szolgál a menyasszonynak – éppen most, ebben a pillanatban – ételt szolgál fel, a menyasszony változatlan magatartása, az időtartam szcenikus kifejezésként bármennyire is átfogja vagy megszünteti a tulajdonképpeni csodajelenet előtti, éppen mostani és utáni idő képzetét, a pillanatnyiség által közvetített és aktualizálódik – miként lehetne ez érzékelhető egy kép nélkül.”¹⁷⁶ Imdahl szerint azzal, hogy a menyasszony zsanírcsoportot alkot az ételt felszolgáló szolgálóval, Jézus pedig az előtte balra levő szolgálóval, „a csodajelenet a két cselekmény-összefüggésbe, amelyeknek központi alakja Krisztus, és a kánai menyegző, aminek központi alakja a menyasszony, szemléletesen összekapcsolódnak. Giotto képkompozíciója kétségtelenül a Jézust és a menyasszonyt a jelenet egészének főalakjává tette: Jézus mint vőlegény, a menyasszony mint az egyház.”¹⁷⁷ Ezt a kapcsolatot megerősíti a kettőjük gesztusa, amely szinte azonos, az áldásra emelt jobb kéz.

Jézus tekintete a korszokra irányul, Mária pedig a bort kóstoló násznagyot nézi. Mária tekintetéből a bizonyosság sugárzik avval kapcsolatosan, hogy a csoda már megtörtént. Ugyanakkor enyhe kíváncsiság is kerül ebbe a tekintetbe a szolgálak reakcióját illetően. De a násznagy mögött álló szolgálak gesztusa, amint karon ragadja a násznagyot, arra utal, hogy ő már tudja azt, hogy a csoda megtörtént.

A quadrolibo, amely azt a jelenetet megelőlegezi: Mózes vizet fakaszt a kősziklából.

5.4.4 Lázár feltámasztása

Lázár Márta testvére volt. Jézus nagyon szerette a három testvért, és amikor meghallotta, hogy Lázár lebetegedett, elhatározta, hogy elmegy meglátogatni. Amikor Betániába ért, Lázár már négy napja halott volt. Krisztust Lázár kétségbeesett testvérei fogadták azokkal a szavakkal, hogy „ha Te itt lettél volna, akkor a testvérünk nem halt

¹⁷⁶ Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. 73.

¹⁷⁷ Uo.

volna meg.” Utána elkísérték a barlanghoz, a „*grottához*”, ahol Lázár el volt temetve. Jézus látván a nagy kétségbeesést, a feltámadás és az élet erejével kiáltotta Lázárnak, hogy jöjjön ki. Lázár saját lábán kijött a sziklahasadékból, testét veríték borította. Júdea papjai látván ezt a csodát, nem tudták elfogadni egy számukra ennyire veszélyes személy létezését a körükben.

Lázár visszatérése az életbe szimbolizálja a halottak feltámadását a világ végén és az örök életet. A *quadrilobo*-ban Isten egy nimbuszkereszttel életet ad Ádámnak. Lázár feltámadása egy új, spirituális élet kezdetét jelenti. „Én vagyok a feltámadás és az élet” – általában véve az emberiség számára, jelen esetben a Scrovegni család számára, mert nem feledhetjük el, hogy kinek és miért épült a kápolna.

Ebben a jelenetben Giotto egyesítette a Lázár nővéreinek a kétségbeesését és a Lázár kijövetelét a sziklából. Lázár zöldes arccal, holttestként jelenik meg, csukott szemmel, akit Péter és János vezet miközben kérdően Krisztusra néznek. Egy másik tanítvány pedig eltakarja az orrát, Giotto jelezve a hullaszaggal az olfaktív hatást a jelenetben.

Jézus a kezét áldóan emeli fel, Tamás (a jelenet középpontjában) csodálkozva néz a feltámadt Lázárra, ez az a jelenet, amikor kijelenti, hogy az életét is képes Jézusért feláldozni. A két nővér a földön térdel, gesztusuk és nézésük kétségbeesést és ugyanakkor reménységet fejez ki.

Lázár előtt szimmetrikusan helyezkedik el a két nővér jobb oldalt, bal felől pedig két szolga, akik továbbteszik a márványkövet, amely a barlang bejáratát zárta el. Szimmetrikus elhelyezkedésükkel a néző tekintetét a feltámadt Lázárra vonják. Ebben a jelenetben van egy apró, de ugyanakkor nagyon fontos elem, amely a modern festészet egyik előjele, a márványdarabot emelő szolgák árnya látszik a földön. De ez az árnyék nem fehér-fekete, hanem vörös és zöld. Egy színes árnyék, amelyet legelőször itt láthatunk az európai festészetben.

A képen a sírhalom emelkedése a feltámadás analógiájaként jelenik meg, a felfelé irányuló mozgás kifejezése.

Ebben a jelenetben az időbeliség a perspektivikus térábrázolás által jelenik meg. Magdolna és Márta a képtér előterén helyezkednek el, Krisztus és Lázár hátrább, ami utal arra, hogy a két testvér könyörgése időben korábban történt meg, mint a Lázár feltámasztása. Ezt nevezi Imdahl *prospektivikus projekciónak*.¹⁷⁸ Láthatjuk, milyen fontos

¹⁷⁸ Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. 63.

szerepet játszik az előtérnek és a háttérnek ez a markáns megkülönböztetése az időpillanatok megkülönböztetésének szempontjából.

5.4.5 Jézus bevonulása Jeruzsálembe (Mt 21, 4-5, Zk 9, 9-10)

Jézus a húsvét ünnepe előtt eldönti, hogy elmegy Jeruzsálembe. Meghagyja a tanítványainak, hogy szerezzenek egy számárcsikót, ami hátán bevonuljon Jeruzsálembe. „Mondjátok meg Sion leányának: Íme, királyod jön hozzád, szelíden és számáron ülve, igavonó állat csikóján.” (Mt 21, 4-5) „Örvendj nagyon, Sion leánya, ujjongj, Jeruzsálem leánya! Királyod érkezik hozzád, aki igaz és diadalmas, alázatos, és számáron ül, számárcsikó hátán.” (Zk 9, 9)

Jézus és a tanítványok megérkezése nagy boldogságot okozott az emberek körében, az emberek leterítették a ruhájukat az útra, a gyerekek felmásztak a fákra, hogy minél jobban láthassák a Jeruzsálembe bevonuló Jézust. (Mt 21, 8-9)

A jelenet szereplői két nagy csoportra vannak osztva: a városba bevonulók csoportja és a városlakók csoportja, akik az aranykapu előtt állnak. A két csoportot a számár első teste köti össze, amely azonos a *Menekülés Jeruzsálemből* jelenetének a szamarával. A városlakók csoportja vízesésszerűen van megfestve, az előtérben levők éppen lehajolnak, hogy ruhájukat a földre terítsék. A háttérben a két csoportnak pontosan megfelelően két olívafa, amely a virágvasárnapot is szimbolizálja. Mindkettőre egy-egy gyerek van felmászva. Érdekességük, hogy a második gyerek identikus a Szent Ferenc bazilikában a Szent Ferenc temetésének jelentében lefestett gyerekkel.

A *quadribo* jelenete vitatott: egy próféta apró ruhadarabot emel fel – lehet, hogy Elizeus, akit Éliás próféta követőjének tekintenek. Amikor Éliás próféta az égbe szállt, köpenye leesett a földre; ez a jelenet (*Éliás égberagadtatása*) a Jézus felemelkedésének jelenete fölötti *quadribo*-ba van festve.

A kép Giotto képei közül talán a leginkább hasonlít a fázisfényképhez. A fázisképpel való hasonlóságot az okozza, hogy a kompozíció függőlegesei és átlói két, a szélektől induló ellentétes mozgásimpulzust hoznak létre. Az egyik balról jobbra és alulról felfelé, a másik jobbról balra és lentől felfelé irányul. Egyfelől Jézustól balra a fák és a kísérők alakjainak függőlegesei Jézus „aktuális Éppen-itt és Éppen-most”¹⁷⁹ helyzeteit jelölik. Jézus feltartóztatatlanságát, mint folyamatot mutatja meg, amelyet jobbra a városkapu

¹⁷⁹ Vö. Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*.

függőleges vonalai hangsúlyoznak. Másfelől a jobb oldalon a Jézust magasztaló zsidókat látjuk, ahogy levetik ruhájukat, hogy a lábai elé terítsék. E mozgásnak a fázisait egy lefelé irányuló átló köti össze. Imdahl ezeket az ismétlődő vonalakat (függőlegeseket és átlókat) a képen mint *iterációs* szerkezetet azonosítja.

A folyamatos mozgást ez az iterációs szerkezet valósítja meg. „[a] folyamatosság azáltal jön létre, hogy a ruhák levétele szakaszonkénti folyamatként jelenik meg, az egyidejűség pedig azáltal, hogy a folyamat különböző szakaszait mindig különböző emberek prezentálják.”¹⁸⁰

Mindkét esetben található azonban egy, a mozgásimpulzust „zavaró” tényező. Jézus mozgásával ellentétes ugyanis Péternek (az előtérben Jézushoz legközelebb álló alaknak) a megtorpanása. Így űr keletkezik Jézus *Éppen-mostja* és *Éppen-ittje* és a többiek helyzete között, amit megerősít a bal oldali fának a függőlegese. Ez az űr adja egyrészt Jézus mozgásának feltartóztathatatlanságát. Másrészt a kép közepén a számár szügyétől és a zsidók fején át húzott átló ellentételezi a ruhájukat levető zsidók mozgását, s mint ilyen, szintén hozzájárul Jézus mozgásának folyamatosságához. Imdahl ismét kiemeli a mezővonalrendszer kizárólagosságát abban az értelemben, hogy „integrálja az előrehaladó Jézus átmeneti, más mozzanatokra is nyitott Most-helyzetét a mozgás folyamatosságának láthatósági kifejezésében, és ezt egyúttal a folyamatosság kifejezésén belül olyan Most-helyzetként exponálja, amely határozottságát tekintve felülmúlja Péter megállásának határozott «nem-átmeneti» Most-helyzetét.”¹⁸¹ A *Bevonulás Jeruzsálembe* című képen Jézus feltartóztathatatlansága jelenti a „csodát”, azt, ami Imdahl szerint másképpen nem lenne kifejezhető.

Giotto narrációja teljességgel lélektani, tárgya a lelki folyamatok és annak megnyilvánulásai. Tárgyreferencia, szövegreferencia, időbeli referencia: mimetikus és amimetikus festészet. De az időbeli referencia önmagában véve nem elégséges ahhoz, hogy egy diskurzust narratívként könyveljünk el. Az elbeszélt időbeli eseményeknek összetettnek kell lenniük. A megállított narratívát vagy ekphrasziszt a szimbolizmus eszközeként tárgyalja. *Kermode Frank* szerint a mozdulatlan pillanat az, amikor a kép egy olyan feszültséggel teli pillanatot reprezentál, amiből következtethetünk az az előtti és az utána zajló eseményekre, vagy a nonfiguratív festészetben egy érzelmi telítettségű pillanat

¹⁸⁰ Uo.

¹⁸¹ Uo.

megjelenítése. Kérdés az, hogy a figuratív vagy narratív festészet képes-e a pillanatnak ezt a telítettségét megjeleníteni.

5.4.6 *A kereskedők kiűzése a templomból*

Miután Jézus bevonult Jeruzsálembe, elment a templomba, ahol tele volt kereskedőkkel, állatokat adtak-vettek, pénzt váltottak. Meglátván őket Jézus, így kiáltott fel: „vigyétek ki ezeket a dolgokat.” (Mt 21, 12-15) Az, hogy Jézus Messiásnak vallotta magát zavarta az előljárókat, éppen ezért a jelenetet az előljárók kiűzésével is asszociálják. Jézus dühét Giotto avval hangsúlyozza, hogy a jelenet közepébe állítja, kezében ostorral, azzal csap a kereskedők felé. A *quadrilobo*-n Mihály arkangyal egy erőteljes gesztussal irányítja a lándzsát a sárkány felé. (Apok. 12, 7-12) A freskó alsó részén jobbra is, balra is ijedt barmokat és bárányokat látunk szaladni; jobb felől, a bárányok mögött az ugyancsak ijedt kereskedők, értetlenül menekülnek Jézus elől. Arcszínük szürkés, kifejezésük tompa, értetlen. A hátuk mögött három főpap beszélget, arcukon sietség, ijedtség van, arról beszélnek, hogy hogyan lehet minél hamarabb megszabadulni Jézustól. A főpapok jelenléte ennek a jelenetnek az ikonográfiájában ritka. A freskó bal felén a tanítványok csoportja áll, előttük egy ember kerget ki a templomból két ökröt.

Szent Ágoston kommentárjában erre a jelenetre vonatkozóan azt találjuk, hogy az ökrök az apostolokat jelképezik, akik a Szentírást adták az emberiségnek, az ökörárusok pedig azokat, akik az Írás szavait meghamisítják, hazugságban tartván a népet. A gerleárusok pedig azok, akik eladják a lelküket a sátánnak, a galambárusok (a galamb a Szentlélek jelképe) pedig azok, akik saját magukat adják el. Emberi vonásokat találunk a jelenetben: a gyerekek jelenléte, az egyik megijedt gyerek János ruhájába kapaszkodva keres biztonságot. A kereskedők a főpapok felé tartanak, ez a freskó negatív oldala.

Jézus felborítja az asztalokat, kinyitja a kalitkákat. A háttérben egy pad látszik, amelyen drága anyag van, a pénzváltóknak ez az egyedüli jele. Érdekes ebben a jelenetben, hogy teljességgel hiányoznak a dénárok, egy pénzt sem lehet látni a freskón – ami arra utalhat, hogy valamiféle cenzúra lehetett a Scrovegni család részéről. Másként ezt a jelenetet úgy is lehetne értelmezni, mint egy kritikát Enrico és Rinaldo Scrovegni vagyonára és jövedelmére vonatkozóan. A *Decreto di Graziano*-ban 1180 körül a *Kereskedők kiűzése a templomból* az uzsora bűnének elítélésére használva kommentálták. Remigio dei Girolami, Giottóval kortárs ezt írja: „*Il Signore parló agli usurai in Mt. 21,*

13”. A pénz a Scrovegni kápolna egyetlen freskójában sem látható, de mindig jelen van, bezárva Júdás zacskójába mint Krisztus elárulásának az ára.

5.5 Ötödik regiszter

5.5.1 Az utolsó vacsora

Júdás árulásának jelenetével a ciklus a fal déli oldalán lennebb csúszik egy regiszterrel. Az *Utolsó vacsora* összegyűjti, most már utoljára, az összes tanítványt. A jelenetnek éppen az a mozzanata van lefestve, amikor Jézus szót ejt az árulásról. A rómaiakhoz és görögökhöz hasonlóan, Jézus és a tanítványai feküdve, ledőlve ettek. A középkori festészet és az ikonográfia ülő helyzetben ábrázolja őket. A tanítványok az asztal körül ülnek és párosan beszélgetnek, csak Jánosnak van a feje Jézus mellére hajtva és alszik. A vacsora egy egyszerű, gótikus stílusú szobában zajlik. Júdás felemeli a kezét Péter felé, aki megértve a gesztust, zavarodottan néz körbe. Öltözetük szerint lehet őket felismerni Jézustól elindulva az óramutató irányában a következők: János, Péter, Tádé, Idősebb Jakab, Fülöp, Ifjabb Jakab, az asztal másik oldalán pedig jobbról balra: Tamás, Máté, Bertalan, András, Júdás és Simeon. Csak a Jézus aureolája maradt meg épen, mert az tiszta aranyból volt ragasztva, a tanítványok aureolája pedig idővel befeketedett.

A jelenet felépítése nagyon egyszerű: mélységet ad neki az, hogy az apostolok ruhája a pad alatt sötétebb árnyalattal van festve, mint a felső részekén. Az épület tetején két faragott sast láthatunk, a bal oldalinak a szárnyai szét vannak nyitva. Ezeknek a sasoknak a segítségével ismerhető fel az, hogy a lábmosás jelenete ugyanabban az épületben zajlik, mint az utolsó vacsora jelenete. A sasok Jézus harcát szimbolizálják a gonosszal az emberiség megmentésének érdekében.

Michel Alpatoff feltárja az Üdvtörténet képeinek az egymás melletti- és felettségének rendkívüli lényeges mozzanatait. Például a *Jézus születése* és *Az Utolsó Vacsora* egymásfelettségének a fontosságát vizsgálva azt mondja, hogy Jézus születése a gyermekkor, az Utolsó Vacsora pedig a szenvedéstörténetnek a kezdete. Mindkét jelenet a megtestesülés motívumát ábrázolja, egyik az istennek az emberré válása, másik a kenyérnek az eucharisziává változtatása.

A *Kánai menyegző* és a *Síratás* képeinek az egymásfelettségéről azt írja, hogy mindkét kép a legközelebbi baráti társaságában ábrázolja Jézust, az első, lévén Jézus első

csodája, Mária számára a nagy örömet fejezi ki, a második pedig a nagy fájdalmat, bánatot.¹⁸²

5.5.2 Az apostolok lábmosása (Jn 13, 1-17)

A lábmosás jelenete megszakította az utolsó vacsora és a Jézus elfogatása jelenetét. Valószínű, hogy Giotto azért cserélte fel a jeleneteket, hogy a lábmosás jelenetében Jézus alázatosságát párhuzamba állítsa a mágusok alázatosságával, amely pontosan egy regiszterrel felette helyezkedik el. Látható korrespondencia van a két jelenet között: a két mágus lábon áll, ugyanakkor János és Péter is, a vizeskancsó pedig a király koronájával kerül párhuzamba, aki letérdel a gyerek Jézus lába elé, úgy, mint ahogy Jézus letérdel Péter elé.

A keleti egyház interpretációjában a lábmosás ekvivalens a kereszteléssel. Sant Ambrogio a *De sacramentis*-ben azt írja evvel kapcsolatosan: a keresztelés, amely lemossa az eredeti bűnt az emberiségről. Ezt hangsúlyozzák a tetőn levő két sas, az egyik közülük egy kígyót tart a csőrében, a démon jelképét.

A *Bestiario és Fisiologo* szerint – a középkorban használt könyvek, ahol leírták a való és képzeletbeli (csak számunkra) állatokat –, megtalálhatjuk a sast, amely a Bestiárium szerint, ha háromszor megmosdik a forrás vizében, ismét fiatal lesz.¹⁸³

5.5.3 Júdás csókja (Mk 14, 43-52) vagy Jézus elfogatása

Miután Jézus és a tanítványok befejezték az utolsó vacsorát, kivonultak az Olivák hegyére.

Giotto csodálatosan építette fel a jelenetet: jobbról balra, a narráció irányával ellentétesen, ezzel is hangsúlyozva az elfogatást. A középpontban Júdás átöleli Jézust, a lándzsák, sisakok és fáklyák egy „fémfalat” vonnak köréjük (ezek a részek ma már meg

¹⁸² Alpatoff: The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes. In *Giotto and the World of Early Italian Art: The Arena Chapel and the Genius of Giotto*.

¹⁸³ „Allo stesso modo anche tu, o uomo, se porto l'abito dell'uomo vecchio e gli occhi del tuo cuore sono offuscati, cerca la fonte spirituale, il Verbo di Dio che dice: "Hanno abbandonato me, fonte d'acqua viva" Ger.2, 13, e vola sul, nelle altezze del Sole della giustizia, Gesù Cristo, e spogliati dell'uomo vecchio e delle sue azioni, e immergiti tre volte nella fonte perenne, nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito Santo, e spogliati dell'uomo vecchio, cioè del vecchio abiti del demonio, e rivestiti dell'uomo nuovo, creato a immagine di Dio, e così anche in te si compirà la profezia di Davide: „Si rinnoverà come quella dell'aquila la tua giovinezza” (Sal.103, 5) Frugoni: i.m. 74.

vannak oxidálódva). Ugyanez a fal kizárja a megzavarodott tanítványokat is, akik közül felismerjük Pétert.

Júdás csókjának jelenete egyike a kápolna leghíresebb freskóinak. Az áruló a sárga köntösével teljesen eltakarja Jézust. Mindketten profilból vannak ábrázolva: Júdás profilja egy tipikusan zsidó profil – ebben a kontextusban negatív konnotációt hordoz; Jézus is profilból van ábrázolva, de az ő profilja nemes vonásokat, komoly nézést, magasabbrendűséget sugalló, nem-zsidó profil.

A Giotto előtti ikonográfia Júdást profilból ábrázolta és Jézust előlnézetből; a profilból való ábrázolás nagyon ritka volt a középkori és a bizánci ikonográfiában. Az előlről ábrázolás az ábrázolt személyt közvetlen kapcsolatba helyezte a nézővel, szimbolikus tartalmat adott, ami a szentséget és a transzcendenst jelentette. A *profil* megnevezés már magában hordoz egy sor ellentétességet: jó–rossz, pozitív–negatív, nemes–plebejus, aktív–passzív stb.

Giotto volt az, aki elsőként a festészet történetében, profilból festi meg Jézust. A két tekintet egybeolvad, Jézus tekintetében levő intenzitás ebben az esetben eltörli a távolságot az isteni és az emberi között. Ebben a pillanatban Jézus emberi volta kerül előtérbe, itt Jézus nem isten, hanem egy, a barátja által elárult ember – ez adja a jelenet mély drámaiságát és intenzitását. A középkorban még erősebb lehetett a freskó hatása, mert akkor a szájon csókolás szokás volt két jó barát között. A vazallus–úr viszony megpecsételésére is a szájon csókolást használták.

A freskó bal oldalán egy éppen elszaladó tanítványt látunk, nem lehet jól felismerni, de az aureolájából és a ruhája színéről arra lehet következtetni, hogy Márkról van szó.

„Ikonológiai értelemszinten az *Elfogadás* az átélés számára teljesen nyitott jelenetet mutat, megszólítva a néző érzését, egyáltalán nem csodáló, imádó, hanem az élményben és az érzésben félelemmel és részvétellel osztozó magatartását, ahogy a Pszeudó-Bonaventura szövegéből is kitetszik, hogy Jézus önként hagyta magát legyőzni.”¹⁸⁴ Ugyanakkor, folytatja Imdahl: „Panofsky rendszere szerint a jelenet olyan beleélést és átérzést keltő, a bibliai szövegeken (tehát a kép ikonografikus szubsztrátumain) túlmenő intenziválása ikonológiai értelmi dimenziót kap, azaz a történés szellemtörténetileg feltételezett felfogását, amely minden esemény szempontjából, a képnek a világ tényszerűsége felé fordulásában, a külvilág megszilárdításában és rendszerezésében, valamint az abban a néző számára nyújtott lehetőségében jelenik meg, hogy a cselekmény hordozóival

¹⁸⁴ Imdahl: i.m. 78.

azonosuljon.”¹⁸⁵ Vita tárgyát képezi az, hogy a kép melyik pillanatot ragadja meg: a csók előtti vagy a csók utáni pillanatot-e. Bruce Cole egyike azoknak, akik azt a nézőpontot tartják fenn, hogy a kép a csók utáni pillanatot ábrázolja. Szerinte a jelenet drámai tetőfokát az adja, hogy „Júdás felismeri bűne nagyságát és Krisztus lemondóan elfogadja sorsát.”¹⁸⁶ Imdahl szerint a kép a csók előtti pillanatot ábrázolja, amikor Júdás ráismerve a helyzet súlyosságára, aktivitása átcsap ijedt passzivitásba.

„Egy olyan szerkezet, amely egészelvű és önmagában értelmes szintaktikai rendszerként egyúttal megnyit egy tartalmilag összetett szemléleti egységet, amelyben Jézus egyrészt hatalom nélkül és elfogva jelenik meg, másrészt fölényesen és ráadásul egy időben meghatározott és szcenikus lényegi fordulópont kifejezésében fenségessége és legyőzhetetlensége jele alá rendeli elfogatását és minden ellene irányuló cselekedetet – az ilyen szerkezet tehát az ikonikus értelemsűrítés teljesítménye és a festészeten kívül a nyilvánvalóság közvetlen tapasztalataként elképzelhetetlen.”¹⁸⁷

5.5.4 *Jézus a szinódus előtt*

Miután elfogták, Jézust a főpapok elé hurcolták egy hamis per ürügyén, mert a sorsa már úgylis előre el volt döntve. Jézus itt is hangsúlyozta isteni eredetét és voltát, amivel még jobban feldühítette a papokat. Dühében Kaifás leszaggatta a melléről a ruhákat (Jn 18, 12-22). Ugyanezt a gesztust láthatjuk az ezzel a jelenettel szemben levő falon a bűnök regiszterében, amint a *harag* leszaggatja a saját melléről az inget.

A római katonának a keze fel van emelve, így próbálja megfenyíteni Jézust. Jézusnak a keze össze van kötve, nem néz senkire, a tekintetéből a teljesen, mindenki által elhagyott, elárult ember kétségbeesése sugárzik. A jelenet hangulata fojtogató, az épület nagyon alacsony, a plafonon egy barna, kazettás mennyezet van, amely külön nyomottságot kölcsönöz a szobának, az ablakokon a redőnyök be vannak húzva, egyedül a baloldalon levő ablak van félig nyitva, amely a szobában levő fény jelenlétét bizonyítja. Egy másik fényforrás pedig a római katona kezében levő mécse.

A katona öltözete egyedülálló és eredeti a festészetben, az antik és középkori stílusnak a keveredését látjuk benne.

¹⁸⁵ Uo.

¹⁸⁶ Cole: *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*. 78.

¹⁸⁷ Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. 86.

5.5.5 *Jézus kicsúfolása és meggyalázása*

Jézust Pilátus elé hurcolták, és amikor Pilátus megkérdezte, Jézus neki is azt válaszolta, hogy ő király, de nem ebből a világból való. Pilátus nem talált különösebb okot Jézus elítélésére. A freskón a gesztusaiból és tekintetéből tisztán lehet látni, hogy ő nem igazán akarja elítélni Jézust. Öltözete elüt a többiekétől: kinézete inkább egy antik szereplőhöz hasonlít (a fején egy arany korona, a mellén egy aranyból hímzett sas, és a vörös cipői a Giotto idejéből való stílus jegyeit hordozzák. Pilátus a főpapokkal beszélget, akiknek a gesztusaiból kitűnik, hogy Jézus sorsa meg van pecsételve, mindenáron halálra akarják ítélni, meg akarnak szabadulni tőle.

Bal felől a kínzás jelenetét látjuk. Jézusnak a hagyományos reprezentálása az, hogy tüskés koszorú van a fején, de Giottónál nem ezt látjuk, hanem Jézust igazi királyként jeleníti meg, tetőtől talpig aranyba öltözve, lesütött szemmel. Nincsenek katonák körülötte, hanem zsidók és egy néger, aki éppen ütésre emeli a kezében levő botot.

5.6 Hatodik regiszter

5.6.1 *Krisztus a Kálvárián (Jn 19, 17)*

Az Aranykapun, ahol a *Bevonulás Jeruzsálembe* című képen láttuk dicsőséggel bevonulni Jézust, most egy borzalmas tömeg tolong kifelé, fel a Golgota hegyére. Ez a tömeg az elítélt Jézust kíséri fel a hegyre. Bal felől egy durva katona állatiasan eltaszítja a kétségbeesett, síró Máriát. Jézus egy keresztet cipel a hátán, mögötte a főpapok láthatóak, akik beszélgetve, elégedett arccal mennek, az egyik közülük egy bottal hátba ütögeti Jézust, ezzel is siettetve a Golgotára való felmenetelt. Általában véve a tömeg lassan, nyugodtan halad előre.

5.6.2 *Keresztrefeszítés vagy Jézus halála (Jn 19, 23-30)*

Ebben a jelenetben Giotto átugorja a meghalásnak a pillanatát, nem festi le a két zsványt amit megjelenít, az a pillanat, amikor Jézus már le van véve a keresztről. Ez a jelenet a keresztrefeszítés időben egymás után következő jeleneteit sűríti magába. A kép közepén láthatjuk a megfeszített Krisztust, feje enyhén előre van dőlve, lábai behajolva, egyetlen szeggel átütve.

Az égen angyalok vannak, összesen tízen, az arcukon a mély fájdalom megjelenítése egyedülálló.

Az angyalok miniatúrszerűen vannak ábrázolva, jóval kisebbek, mint a freskó alsó részén található ember-alakok, ahogy az égen körbe-körbe repkednek, mintha egy kétségbeesés-felhőt rajzolnának ki.

A keresztt jobb oldalán levő katona még a kezében tartja az ecetbe mártott szivacsot. Egy aranszegéllyel kihímzett kendő van Jézus oldalára kötve, az evangéliumok szerint Mária tekerte rá. A keresztt tetején egy tábla, amin ez áll: „*Hic est Iesus Nazarenus, rex Iudeorum.*” Jézus a kereszten Máriára és Jánosra bízta magát. Szűz Máriát a keresztt alatt János és Mária támogatják. Mária elájulása egy ikonográfiai újítás, amit az egyház próbált ellenezni, mert az evangéliumokban Mária nem így jelenik meg, hanem lábon állva a keresztt mellett. A *Meditationes Vitae Christi*-ben is Mária elájulva esik a Magdaléna karjába. Az is közrejátszhatott abban, hogy az egyház ellenezte ezt az ábrázolást, hogy Mária elájulása egy másodlagos jelenetet is létrehoz a jeleneten belül, ami eltereli a figyelmet a kereszten levő Krisztusról. A Scrovegni kápolnában egy akaratlagos hatást ér el vele Giotto: megnagyítja a teret. Itt Magdolna nincs Mária mellett, hanem le van térdelve a keresztt mellé, hosszú hajával pedig Krisztus vérért törli fel a lábairól. A legenda szerint Ádám arra a helyre volt kiűzve, ahol állt Jézus kereszttje, jelképezve az eredeti bűn eltörlését a kereszthalál által. Magdolna amint hosszú hajával Jézus vérért törli fel, eszünkbe juttat egy másik jelenetet: a Simon farizeus házában, ahol egy bűnös asszony megmossa Jézus lábát a saját könnyeivel, megtörli a hajával és bebalzsamozza. (Lukács 7, 38-50) Jobbra a római katonák csoportját lehet látni, közöttük a *centurion*-t, aki későbben bár, de felismerte Jézus isteni voltát, amit a fején levő aureola jelez. Az első sorban egy katonacsoport tanakodik Jézus inge fölött, hogy kié legyen. Ezt a jelenetet nagyon ritkán reprezentálták a középkorban. A freskón tökéletes szimmetriában van a Mária elájulásának jelenetével: a vörös ing és az ájuló Mária egyaránt felhívják a figyelmet. Szent Ágoston szerint Krisztus ingje, amelyben nincs varrás, az egyházat jelképezi.

Giotto a keresztrefeszítés jelentének következményét ábrázolja, amikor már a katona átszúrta Krisztus oldalát egy lándzsával és az oldalából kiszivárgó vért az angyalok edényekbe felfogják. A hagyomány szerint azt a katonát, aki Jézus testébe szúrta a lándzsát, Longinusnak hívták. A *Legenda Aurea*-ban úgy jelenik meg, hogy Longinus visszanyerte a látását, miután a Jézus testéből kiömlött vér ráfolyt.¹⁸⁸ Ennek következtében

¹⁸⁸ Voragine: *Legenda Aurea*. 89.

szerzetesi életet kezdett és sok embert megtérített a kereszténységre. Ennek a jelenetnek a szövegreferencialitását Max Imdahl a Pszeudo-Bonaventura *Meditationes*-ében látja, ahol drámaian megjelenik a Jézus halála és a hozzá közeli szenvedésének a leírása. Ugyanitt találhatjuk azt a részletet is, hogy Jézus lába egy szeggel volt a kereszthez erősítve.

Imdahl több esetben rámutat arra, hogy a kápolna freskói hogyan válnak az idő és a pillanat szintéziseivé, ahogy Giotto egyetlen pillanatba sűríti a huzamosabb időben történő eseményeket. Ebben a jelenetben az időbeliség inkább a szereplők egymáshoz való viszonyában, Imdahl szavaival élve a *szcenikus koreográfia* által valósul meg. Az alakok a kereszt két oldalán két, aránylag egyforma nagyságú csoportosulást alkotnak és mindkét csoport vonatkozásban van a keresztre feszített Jézussal. A jobb oldali csoportból Longinus felfelé néz, a keresztről Jézus feje a bal oldali csoport felé dől. Ez a két irányvonal egy háromszöget zár be, amelynek a csúcsán Jézus feje van. Így Jézus testének a képi kompozícióban szervezőereje van, megszervezi a két csoport viszonyát.

Ha a katonák kezében levő köpeny vonalait meghosszabbítjuk, ugyanolyan görbét kapunk, mint az elájult Mária testét feltartó karok görbéje, vagy Jézus keresztre feszített karjainak a vonala. Ugyanezt a vonalat írják le a kereszt körül repdeső angyalok konfigurációi is. Ami az időfázisok összezsúvósztatására utal, az Longinus alakja, aki elfordul társaitól és Jézus felé emeli karját. Ez a mozdulat arra enged következtetni, hogy már a megtérés pillanatát láthatjuk, de még a katonák csoportjába tartozik. Ugyanezt a hatást erősíti az, hogy Mária megtörli hajával a Jézus lábát. A megtérés pillanatát juttatja eszünkbe. Láthatjuk tehát, hogy a jelenetben több, kisebb jelenet is látható, mint például Jézus anyjának elájulása, Mária és Longinus megtérése. Ezek a jelenetek kitágítják a keresztrefeszítés terét és idejét és pozitív töltetet adnak a megfestett jelenetnek.

A *quadri-lobo*, amely e jelenetet megelőlegezi, az az ótestamentumi jelenet, amikor Mózes egy bronzkígyót emel a népe megmentésének érdekében, és hogy elvezesse őket az Ígéret földjére. Ebben az esetben Krisztus keresztre volt feszítve az emberiség megmentésének érdekében.

5.6.3 Jézus levétele a keresztről (Jn 19, 38-40)

Jézus halott teste körbe van véve sirató nőkkel: a három Mária, a Szűzanya és János nézik kétségbeesetten a holttestet. Jobbra Nikodémusz áll, a kezében egy balzsamos tál, Mellette pedig Arimatheai József, kezében fásli a holttest bekötözéséhez. Ez egy olyan jelenet, amely Nikodémusz és József alakján kívül nem kötődik egy evangéliumi

jelenetnek sem. A *Meditationes Vitae Christi*-ben találjuk meg a jelenet feszültségének és erős érzelmi telítettségének a leírását.

Giotto egy vonallal osztja kettőbe a jelenetet, amely a hegy sivár vonulatával ér véget. A hegy tetején lehet látni egy levelek nélküli fát, amin keresztül az eget, az égen pedig a kétségbeesett angyalok fájdalmát. Fájdalmukat tipikusan középkori gesztusokkal fejezi ki Giotto: az egyik a haját tépi, a másik az arcába markol fájdalmában. A fájdalomnak ilyen jellegű érzékeltetése egyedülálló és úttörő a középkori ikonográfiában. A nők a földre vannak térdelve Jézus holtteste mellé, az arcukon fájdalom és kétségbeesés tükröződik. A térdeplő nők köre mellett lábon állva Jánost látjuk, aki a holttest fölé hajol, kezeit egy kétségbeesett, magatehetetlen gesztusban emeli fel, arcának profilja csodálatosan kirajzolódik a háta mögött levő hegyvonulaton (valószínű, hogy ennek a megfestéséhez Giotto egy antik szarkofágból inspirálódott, amit Firenzében, a Palazzo Montalvo-ban láthatott.)

A *quadrilobo*, amely a jelenetet megelőlegezi a következő: Jónás próféta három napot ül a cethal hasában – ez a jelenet megelőlegezi Jézusnak a három napos halálát és az utána következő feltámadást.

5.6.4 *Noli me tangere – Ne érints engem! (Jn 20, 1-18)*

Vasárnap reggel korán Mária és Magdolna elmentek Jézus sírjához, még sötét volt; amikor odaértek, látták, hogy a sírról a kő el van mozdítva, a gyolcs a földön van és még látni rajta Jézus verejtékét. A tanítványok látván ezt, nem értették meg, hogy mi történt és hazamentek. Mária és Magdolna a tanítványokhoz mentek, hogy elmondják nekik, hogy látták a feltámadt Jézust és hallották az ő szavait. A hegyet, amely az előbbi jelenetben balról jobb irányba emelkedett, most fordítva látjuk emelkedni, jobbról bal irányba. Balra, egy márvány (vörös veronai márvány) szarkofágon két angyal ül és mosolyogva figyelik a jelenetet, a földön pedig alvó katonák, akiknek álmuk emberfelettien mély, azoknak az álma, akik még nem ismerték fel a Messiást. Magdolna, letérdelve a földre, hiába próbálja marasztalni kinyújtott karokkal a Megváltót. Jézus most egy fehér, arannyal hímzett *tunica*-ban jelenik meg, amely az isteniségnek a jelképe. A hegyoldalban két kisebb, de most már levelekkel teli fát vagy bokrot látunk, az élet győzelme a halál felett.

„Krisztus és Magdolna a főalakok, közöttük zajlik a cselekmény. Krisztus tiszta, aranszegélyű fehérben jelenik meg, egy könnyű, lebegő, átszellemült és mégis egy teljes értékű színben. Magdolna köpenye sötétvörös, ez a kép legerősebb színe, önmagában

nyugszik, és még hangsúlyosabbá teszi azt a háromszöget, amelybe Magdolna teste írható bele. Ez a szín egyben a kép legsúlyosabb színe, Magdolnát helyéhez rögzíti. Karjai viszont, amelyet vágyakozva Krisztus után nyújt, nyugtalan lilásvörösek, ugyanez a szín jelenik meg a ruháján a lábai fölött és folytatódik a fekvő elnyúló zsoldoson. A mozgás keskeny sávja húzódik tehát a kép bal oldalának nyugodt vörös színétől Magdolna kinyújtott karjáig. [...] A két főalak fehér és vörös színe máshol is visszatér a képen, mégpedig úgy, hogy egyesülnek és a kiterjedt felületeken az ég kékjével és a táj szürkészöld színével kontrasztot alkotnak. Vörös és fehér színből áll össze a szarkofág kövének színe, a közepén ülő, teljesen felénk forduló angyal pedig fehér, kisebb vörös árnyalatokkal. A tőle balra ülő angyal viszont, akit tartása és karmozdulata a domb vonalán a főcsoporttal köt össze, a domb színének megfelelően zöldes-fehér színben jelenik meg. Az ég kékje az alvó zsoldosok egészében horizontális csoportján található meg újra. Végül észrevehető, hogy Magdolna alakjának vörös, álló háromszöge a balról jobbra lejtő domb fekvő háromszögének kontrasztja. A legkoncentráltabb és legkiterjedtebb forma egymásra vonatkozik, a színek és síkmértani rend egymásba fut.”¹⁸⁹ Nem lehet eldönteni, hogy a *Noli me tangere* a János Evangéliumára vagy a Pszeudo-Bonaventura *Meditationes Vitae Christi* című művére vezethető-e vissza. Mindkét szövegben arról van szó, hogy Mária-Magdolna két angyalt látott ülni a sír szélén, akikkel beszélt, mielőtt Jézus megjelent volna számára. Imdahl szerint a *Meditationes Vitae Christi* pszichologizáló tendenciája félreismerhetetlen. A jelenetben látható színek egymásra utalása, amelyek erősségükkel vagy gyengeségükkel feszültséget generálnak a jelenetben, már teljes mértékben meghaladják a középkori színhasználat heraldikus, szimbolisztikus státuszát, és a kompozíció egészében aktívan részt vesznek. Fontosnak tartom megemlíteni azt is, hogy Giottónál jelennek meg először a színes árnyékok is.

Láthatjuk, hogy Giottónál a tónus, a színek, mint plasztikai elemek, nem önmagukban álló elemek, mindig viszonyulnak a többihez, kontrasztot alakítanak ki, a más színekhez való viszonyában láttatják magukat. Ebben a viszonyban az önmegmutatásának egy nyitott potencialitása, mozgalmassága, rugalmassága van. Mert minden, amit tapasztalunk, háttérrel tapasztaljuk, mint egy tágabb mezőnek, a *fenomenológiai mezőnek*¹⁹⁰ egy bizonyos elemét. Adott viszony, adott háttér nélkül egy magában álló impressziót képtelenek lennénk tapasztalni. Amikor valamit látok, akkor azt a valaminek a

¹⁸⁹ Imdahl: i.m. 16.

¹⁹⁰ Vö. Ihde: *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*.

viszonyában tapasztalom, elsősorban az önmagammal való viszony függvényében. A világ, amire figyelek, mindig az én kreatív állásfoglalásom eredménye, egy olyan világ, amelynek számomra van értelme. A dolgok története, változása az én életem története, változása. Ennek függvényében változtatják meg a dolgok a kvalitásukat, minőségüket, értelmüket, értéküket. A tárgyak *fenomenális arca*, amelyet a gondolkodás az izoláltság által próbálok objektiválni, mindig hatással van a körülötte levőkre, és ugyanakkor őt is befolyásolja az őt körülvevő világ.

Az előttem levő tárgyat egy pillanatig sem úgy érzékelem, mintha csak az előttem levő oldala létezne, hanem tudatában vagyok az általam nem látható oldalának is, de ugyanakkor tudatában vagyok a mellette levő tárgyaknak, a háttérnek, a *fenomenális mezőnek*, aminek függvényében az adott tárgy állandó átalakulásban, mozgásban van. Ezért van az, hogy ugyanaz a motívum különböző festőknél gyakori számban megtalálható a művészettörténet folyamán. Nyilván, elsőbrendű fontosságot tulajdonítottak neki a középkorban, ahol a kéziratok másolása, az ikonográfiai kánonok hű betartása jelentette a festészet egyik elsődleges kritériumát, de megtaláljuk a modern festészetben is, ha nem is expliciten másolásként, hanem mint az adott motívum, téma újra és újra feldolgozásaként. Ahhoz, hogy az adott motívum „fenomenalitását” megérthessük, talán rá kell kérdeznünk az „ugyanaz”-ra.

A *quadribo*-n egy oroszán van a kölykeivel, előtte egy bestiárium¹⁹¹ – ebben az esetben a nőtény oroszán Krisztust jelképezi, aki az emberiségnek életet adott.

5.6.5 Jézus felemelkedése (Apostolok Cselekedetei 1, 9-11)

Ebben a jelenetben nyilvánvalóak Giotto tanítványainak a keze nyomai, főleg az angyalok és az ótestamentumi szereplők megfestésénél: az arcok aránytalanok, a kezek túl kicsik a testhez képest stb.

Jézus alatt két angyal van, akik szimmetrikusan két részre osztják a jelenet szereplőit, a térdeplő apostolokat. Hiányzik közülük Júdás. Az apostolok ruháiról fel lehet ismerni őket. Balról jobbra: András, Idősebb Jakab, Tádé, János és Péter, majd a Madonna után ugyanabban az irányban: Máté, Bertalan, Tamás, Simeon, Ifjabb Jakab és Fülöp. Mária ugyancsak le van térdelve.

¹⁹¹ „Quando la leonessa genera il suo piccolo, lo genera morto, e custodisce il figlio, finche il terzo giorno giungerá il padre, gli soofiera sul volto e la destra. Così anche il Dio nostro onnipotente, il Padre di tutti le cose, il terzo giorno ha risuscitato dai morti suo Figlio, primogenito di tutte le creature, il Signore nostro Gesù Cristo, affinché salvasse il genere umano smarrito.” Frugoni: i.m. 85.

5.6.6 A Szentlélek leereszkedése (Apostolok Cselekedetei 2, 1-4)

Krisztus visszatért az égbe és a Szentlélek által jelzett vissza az apostoloknak. Ezzel a jelenettel befejeződik a Krisztológiai ciklus. A szoba, ahol az apostolok ülnek, gótikus stílusban van megfestve, elegáns oszlopsor között ülnek az apostolok ugyanabban a sorrendben, mint az utolsó vacsora jeleneténél. Júdás helyét Máté foglalja el és hiányzik Jézus. Egy vörös fénysugár esőként hull az apostolok fejére. A *quadribo*: egyesek szerint az, hogy Mózes megkapja a törvénykönyvet, mások szerint pedig az, hogy Ezékiás próféta kapja meg a könyvet Istentől (Ezékiás 3,1)

5.7 Az Utolsó Ítélet

5.7.1 Tárgyreferencialitás a konceptuális elemekben

Az *Utolsó Ítéletben* nagy helyet foglalnak el a *konceptuális képek* is: ezek főleg a középkorra voltak jellemzőek és stabilitást és időtelenséget fejeznek ki. Ilyenek például a *hieratikus figurák*, beleértve az *angyalokat* is. Ezek az alakok megjelenhetnek egy narratív kontextuson belül is, ezzel csak kiemelődik időn-kívüli voltuk. A konceptuális képek közé tartoznak az osztályozó képek, taxonómiák, típus hierarchiák, amelyek különböző csoportokat reprezentálnak (például a szentek csoportja az utolsó ítéletben – amely csoport statikus, a pokolbeli jelenet pedig nagyon dinamikus). Ugyanebbe a kategóriába tartoznak a *bűnök és az erények* csoportja, az apostolok, evangélisták. A konceptuális képek ebben a kontextusban szimbolikus jelleggel bírnak.

5.7.1.1 Angyalok az Utolsó Ítélet-ben

A *Legenda Aurea* az angyali hierarchiákkal kapcsolatosan a Szent Gergely által felvázolt modellt használja fel, Giotto is ez szerint festette meg az angyalok karait. A modell így sorakoztatja fel őket: szeráfok, kerubok, trónusok, uralmak, fejedelemségek, hatalmak, erők, arkangyalok és angyalok. Öltözetüket illetően csak a kilencedik rend válik el az előző nyolc rendtől, akik sisakot és vértet viselnek. Ezek a karok a megszokott ábrázolásmódtól ellentétben, ahol egymás alá voltak rendelve, most egymás mellé rendelt sávokban jelennek meg.

Az ítélet-ábrázolások Krisztusának gesztusa rendszerint úgy jelenik meg, hogy a jobb kezével megáldja a kiválasztottakat, a bal kezével pedig eltaszítja a kárhozottakat. Itt Jézus

mindkét kezét áldásra emeli, ez egy bizánci hagyományra vezethető vissza, miszerint így ábrázolták a Krisztus-főpapot.

Az angyalok nyolc kara statikusan van ábrázolva, hieratikus figurák, konceptuálisak, amíg a kilencedik kar mozgásban jelenik meg. Az, hogy a kilencedik kar mozgásban van, a kápolna kettős funkciójával magyarázható, miszerint a kápolna Enrico Scrovegninek a temetkező helye is, az angyalok cselekedetei pedig a túlvilági sorssal függnének össze.

Az *Utolsó Ítélet* szexualitása önmagában egyedülálló az olasz ikonográfiában. A Sátán jobb oldalán egy férfi egy pénzeszacskót ad egy nőnek, ami a prostitúcióra utal és a testnek a pénzre való cserélése pedig visszautal az uzsorára. A Sátán körül pedig rengeteget lehet látni nemi szerveiktől felakasztva – Szodomát és Danténak a *contrapasso*-ját juttatja eszünkbe (ahol a szodomiták és az uzsorások ugyanazon a helyen vannak). Utalást találunk itt is arra, hogy az uzsora a szodomával, a szexuális perverzióval van párhuzamba állítva.¹⁹²

Remigio dei Girolami, valószínűleg Dante tanítója az uzsora bűnét a szodómiával hozza párhuzamba. Boccacionál Cahors, Franciaország egy kis városkája a középkorban híres volt uzsorás lakosságáról. Dantenál a cahorsiak a szodomitákkal vannak egy helyen a pokol bugyraiban. A szodomiták (15. ének) és az uzsorások (17. ének) ugyanazt a helyet foglalják el a fájdalom földjén. Ugyanúgy a középkori teológia is az uzsorát egy helyen említi meg a tiltott szexualitással.

Ami a *tárgyreferenciát* illeti, az *Utolsó Ítélet* jelenetében általában a megtapasztalt világra irányul, abból meríti az elemeit. De ebben az esetben nyilván, hogy misztikus-teologikus referenciáról van szó, amelyet az író, a festő vagy elbeszélő nem tapasztalhatott meg személyesen. Umberto Eco nyomán haladva mondhatjuk, hogy ebben az esetben Giotto egy nem tapasztalt világot tapasztalativá tesz, azáltal, hogy az életben megtapasztalható rossz vagy jó érzéseket, eseményeket rávetíti a túlvilág eseményeire és ezeknek a szintjén meséli el vagy festi le, vagy ahogyan már előbb is említettem, a csúnya és szép esztétikai kritériumainak adaptálása: a pokolban levők csúnyák, eltorzultak, a mennyországba kerültek pedig szépek, békések stb.

A IX. és X. században az *Utolsó Ítélet* ábrázolása nagyon népszerű lett Európában. Általában az apszissal szemben levő nyugati falon ábrázolták. Az angyali karok jelenléte meghatározó az *Utolsó Ítélet*ben. Giotto avval, hogy egyesíti a pokolbeli jelenetet az angyalok karával, újítást hoz be az ezen típusú ikonográfiába. A festmény bal alsó falán a

¹⁹² Schlegel: i.m.

szentek és a megváltottak vannak, a jobb felén a démonok és az elkárhozottak serege. Középen két angyal tartja fenn a keresztet, ami arra emlékeztet, hogy Jézus feltámadott. Ez a kereszt pontosan szemben áll az oltár ikonosztázának keresztjével, amelyre a megfeszített Krisztus van ráfestve (jelenleg az Eremitani múzeumban található). A két keresztnek ez a szembeállítása a megváltó hivatását és annak beteljesülését hirdeti.

A kereszt alatt a bal oldalon Enrico Scrovegni térden állva átnyújtja a kápolna makettjét Máriának. A jelenet kompozíciója nagyon hasonlít a Jézus születése jelenetének kompozíciójához. Ezen jelenetek felett a tizenkét apostolt láthatjuk trónon ülve, felettük pedig az angyalok nyolc karát felsorakozva. Az ablak (*trifora*) alatt láthatunk egy óriási méretű Krisztust, szivárvánnyal körbevéve, egy felhőtrónon ül, amelyet a négy evangélista tart: János, sasnak ábrázolva; Lukács, *il bue*, itt egy kentaurszerű állathoz hasonlatos; Máté, angyal, Márk az oroszlán. Jézus egy vörös *tunica*-ba van öltözve, a bal oldalán felsorakozik a kiválasztottak csoportja, jobb oldalán pedig az elítéltek csoportját láthatjuk. A kilencedik kar angyalai sisakot és vértet viselnek, és a keresztes hadjárat zászlaját viszik, szimbolizálván Isten seregét. Négy angyal a trombitákat fújja a négy égtáj felé, amely a végítélet kezdetének a jele.

5.7.2 Júdás és Lucifer alakja

Giotto Lucifer-ábrázolása egy középkori olasz hagyomány nyomdokain halad: ilyen típusú Lucifert lehet látni a firenzei San Giovanni keresztelőkápolna mozaikján és ugyanilyen módon jelenik meg Dante Luciferje is. Mindhárom esetben nyilvánvalóak az állati elemek: karmok, szárnyak. A trecento nagy kommentátorai: Jacopo della Lana, Benvenuto de Imola és Anonimo Fiorentino¹⁹³ szerint a démonoknak és az angyaloknak nincs testük, hanem lényük intellektuális szubsztanciából áll. Éppen azért, hogy a jót és a rosszat ki tudják fejezni, átkonvertálják a csúnya és a szép kategóriáiba, az angyalokat szépeknek, a démonokat csúnyáknak ábrázolják. A középkori hiedelem szerint a bűnös ember elveszíti testi szépségét. A firenzei keresztelőkápolnában látható Sátán alakja nagyban hasonlít a Scrovegni kápolnában láthatóval, mégis van köztük egy nagyon lényeges különbség. Az utóbbi nagy hassal van ábrázolva.¹⁹⁴ Derbes Anne és Mark

¹⁹³ Vö. Draskóczy: Inferno XXXIV: Az „Ellentétbe való átfordulások” éneke, Dante és a korai kommentátorok Júdás-képe az előzmények tükrében. In *Első század*. 2008. 2. szám

¹⁹⁴ Derbes–Sandona: Barren Metal and the Fruitful Womb. The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua. In *The Art Bulletin*. June 1998, Vol. 80/2.

Sandona szerint a Sátán nagy hasa a terhességre való utalás, arra a terhességre, amely bűnt szül. A Sátán terhességét a Mária terhességének az antitéziseként látják, Mária, aki méhe által megváltotta a világot, a Sátán, aki állandó jelleggel újraszüli a bűnt. Ha elfogadjuk Ursula Schlegel felvetését, miszerint a kápolna freskóprogramjának az értelme az, hogy Enrico lemossa családjáról a bűnt, akkor észrevehetjük azt, hogy a pénz motívuma hogyan kapcsolódik Júdáshoz, és hogy milyen kontextusban jelenik meg a kettő egymás mellett. A pénzt nem láthatjuk a freskócikluson, még a Kereskedők kiűzetésének a jelenetében sem – lehet, hogy pontosan ez az a tényező, ami felhívja a figyelmünket arra, hogy a pénz, mint motívum elég érzékenyen van tárgyalva. Az egyedüli dolog, ami a pénzre utal, az a pénzeszsák, ami állandó jelleggel Júdás mellett jelenik meg, vagy a Sátán nagy pocakja, amely utalhat erre. A bűn, amely újraszüli önmagát.

Lucifer és a pokol jelenetében a fekete, a vörös és sárga színek dominálnak. A Sátán fekete, a vér folyó vörös és a kínt az alakok sárgás-zöld színben vannak megjelenítve. Ezek a színek a középkorban szimbolikus értelemmel bírtak: Jacopo Alighieri az *Inferno*-hoz írt jegyzékében így írja: „*la rossa, a l'iniqua e odiosa ira si figura, la gialla e bianca mista a l'impotenzia e alla scurit  dell'ignoranza; la nera.*”¹⁹⁵ A fekete a tudatlanságot jelenti, a vörös a haragot, a világossárga pedig a tehetetlenséget.

Júdással kapcsolatosan elterjedt nézet az, hogy kapzsiságból engedett a főtanács nyomásának. A középkori hagyomány Júdást csúnyának, aljasnak, megvetendőnek ábrázolja. Giotto Scrovegni kápolnában lévő, *Júdás árulását* ábrázoló freskójáról azonban bebizonyították, hogy a „Júdás feje fölötti fénykör elfeketedését természetes vegyi folyamatok okozták, nem igaz tehát, hogy szándékosan festették sötétre.”¹⁹⁶ Az *Utolsó vacsora* képén pedig „a glóriák hierarchikus sorrendben különböztek egymástól: aranyozott és domború volt Jézusé, aranyos színű és sugaras az apostoloké, és sugarak nélküli Júdásé.”¹⁹⁷ Már az árulás pillanatában megjelenik egy ördög a háta mögött, mintegy előlegezve az elkövetkezőket. Az öngyilkosság jelenetét a pokolban találjuk meg, ahol Júdás egy fára felakasztva lóg, a kifolyó belei mellett egy pénzeszsák lóg, amely a fősvénységét, kapzsiságát hangsúlyozza újra meg újra. A felakasztott Júdás-ábrázolás, ami szerint a gyomra fel van hasítva, arra a középkori hiedelemre alapul, hogy az akasztott ember száján keresztül az ördög nem tud bemenni, mivel a száját megszentelte Krisztus

¹⁹⁵ Alighieri: 1322, *Inf.*, 34, 3845. sorhoz írt jegyzete.

¹⁹⁶ Bacchesci: *L'Opera completa di Giotto*. 103. Tintori és Meiss állítása

¹⁹⁷ Uo. 103.

csókja, ezért, hogy a lelkét a pokolba vihesse, felhasítja a gyomrát. A középkori ember számára az akasztott ember már Istentől átkozott, semmi esélye sincs a pokolból kijutni. Az eucharisztia antitéziseként jeleníti meg Giotto azt, hogy a Sátán felfalja saját híveit.

Ezek szerint láthatjuk, hogy ezek a narratív képciklusok mindig egy partikuláris időbeli hiányt használnak fel az egymást követő események, képek között, amely hiányokat a néző képzelete kell betöltsön: az árulás jelenete párhuzamosan jelenik meg a Mária és az Erzsébet találkozásával, felállítva ezúttal a két jelenet antitetikus dialektikáját. Júdás öngyilkossága vagy halála az *Utolsó Ítélet* jelenetében jut kifejezésre (analepszis, prolepszis) ugyanakkor a Jézus elárulásának jelenete szoros összefüggésben áll a kereskedők kiűzetésével a templomból.

5.8 Diadalív

5.8.1 Angyali Üdvözet (Máriának)

Az esemény a boltív falára van festve, felette az Örökkévaló trónol. Négy nagy angyali figura, fehér-rózsaszínes ruhába öltözve látható. A négy angyal a négy erkölcsöt reprezentálják: *Kegyelem (Misericordia)*, *Béke*, *Igazság (Verità)* és *Igazságosság (Giustizia)*. Kettő a trónus mellett, másik kettő pedig a trónus két oldalán levő angyali csoport előtt látható. A trónus mellett levő két angyal a *Meditationes vitae Christi* szövege alapján arra kéri az Urat, hogy bocsásson meg az eredeti bűnbe esett emberiségnek, amíg a *Verita* és a *Giustizia* ez ellen vannak. Krisztus elfogadja az Atyától a megtestesülést, hogy ezáltal az emberiségnek bűnbocsánatot hozhasson. Ez az a pillanat, amikor az Örökkévaló elküldi Gábritelt arkangyalt a földre.

Az Angyali Üdvözet a boltív két oldalára van megfestve, ahol két egyforma épületet láthatunk, az épületek egyformasága a külső és a belső egyformaságát sugallják. Tulajdonképpen ugyanarról a szobáról van szó, amelyet a boltív vág kettőbe. A néző számára a két freskó egynek tűnik, mert egy függöny köti össze őket, amely a két freskón megjelenő épület boltíveihez van kötve, de egyik sem ér el a plafonig. Két oszlop tartja, amely a Jeruzsálem templomának oszlopait szimbolizálja, fenntartván a kegyelem új templomát.

Gábritelt körbeveszi egy élő, arany fény, egyik kezében egy papírt tart, a másikkal pedig az Üdvözet szavainak gesztusai látszanak. A középkori ember számára ezek a

gesztusok az Angyali Üdvözet szavait juttatták eszébe, Krisztus megtestesülésének momentumát.

Mária, aki a kezében imádságos könyvet tart, letérdel a fényáradatban és a kezeit a mellén összefogja, akárcsak a templomba bemutatás freskóján, a szerénység, alázatosság jeléül. Mária arca profilból van ábrázolva, a teste pedig félprofilból. Ez a furcsa kifordítás a Max Imdahl¹⁹⁸ által hangsúlyozott itt-és-most pillanatának az ábrázolását valósítja meg, az angyal megérkezésének momentumát, amikor Mária éppen feléje fordul, de még nem állt meg az odaforduló mozdulatban.

Az angyal és Mária kéztartása közötti dialogikus viszony egy egészbe rendezi a két jelenetet.

Az Angyali Üdvözet Máriának a ciklus második Angyali Üdvözlete az Annáé után. A két jelenet teljesen más környezetben van megfestve, de az Anna Üdvözlete melegebb, otthonosabb hangulatú. A bizánci hagyományban az angyali Üdvözet keretén belül Máriát fonás közben szokták lefesteni, itt a kezében egy imádságos könyvet tart, amely megelőlegezése a kinyilatkoztatásnak, az Újszövetségnek. A fonás motívumát Giotto nem hagyja ki teljesen; az Anna Üdvözetében a ház előterében ülő szolgáló fon, miközben a csukott ajtón keresztül figyeli a benti eseményeket. A diadalíven látható Angyali Üdvözet nélkülözi a hétköznapi tevékenységhez járuló elemeket, háztartási eszközöket; az imádságos könyv – vagy akár az Újszövetség – az, amely a jelenet spirituális, misztikai telítettségét hangsúlyozza. Ugyanez érződik Mária alázatos, de ugyanakkor magasztos testtartásában is.

A Mindenható ikonja nem a falra, hanem egy fára van festve, amely jelenleg a *Musei Civici*-ben található. Minden március 15-én az ikont a körbehordozták a templomban, egy fehér galambot engedtek elrepülni, amely a szentlélek szimbóluma volt, és felolvasták az evangéliumból az Angyali Üdvözet szövegét. Az Atya döntése és az Angyali Üdvözet a kápolnában a többi freskóhoz képest egy elég nagy helyet foglal el.

Egyes szerzők szerint, mint például Chiara Frugoni, Giotto azért osztotta meg a jelenetet a két falon, mert akkoriban szokás volt a templomban az Üdvtörténet eseményeit eljátszani, és a jelenetek díszletként is szerepeltek az alattuk levő színészeknek, akik beöltözve Gábel és Mária szerepébe, eljátszották az Angyali Üdvözet eseményeit.

¹⁹⁸ Vö. Imdahl: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. 57-58.

5.8.2 *Mária és Erzsébet találkozása (Lk 1, 39-55)*

Ez a jelenet az Angyali Üdvözlés alá van festve, és megengedi a keleti falra való fordulást egy regiszterrel lennebb. A jelenet Gábiel arkangyalnak arra a gesztusára utal, hogy nem csak azt mondta meg Máriának, hogy fia születik, hanem azt is, hogy Erzsébet is hat hónapon belül gyereket vár. Erzsébet és Zakariás története nagyban hasonlít Joákim és Anna történetére. Miközben Zakariás tömjént gyújtott a templomban, egy angyal jelent meg előtte, és azt mondta neki, hogy Erzsébet fiat fog szülni, Keresztelő Szent Jánost.

Mária, amint meghallotta, hogy Erzsébet terhes, gyorsan elment hozzá látogatóba. Amikor a két asszony meglátta egymást és összeölelkeztek, akkor Erzsébet megtudta, hogy az Istenszülő áll előtte és a *Magnificato*-val köszöntötte. Giotto Erzsébetet egy sötét ruhában festette le, az arca is sötétebb színű, ezzel is jelezve a két nő közötti korkülönbséget. Erzsébet ölelő gesztusa mutatja, hogy tudatában van Mária terhességének és annak, hogy kit hordoz a méhében, éppen ezért le akar térdelni Mária előtt, de ő barátságos mosollyal fenntartja, nem engedi. A találkozás, a kölcsönös udvariasság a két nő jólneveltségét, alázatosságát hangsúlyozza. A szolgálók közvetlensége, a ruhák színe melegséget és életet kölcsönöznek a jelenetnek. Itt is megjelenik a két szolgáló motívuma: Erzsébet háta mögött egy félig elfordult nő alakja látható, aki öltözetéből egy jómódú városi nőre következtet. Nem lehet pontosan tudni, hogy ki ez a nő, megtörténhet, hogy a Scrovegni – család valamelyik női tagját jelenítette meg Giotto a freskón. Ezt a hipotézist alátámasztja az is, hogy a nő ruhája ultramarin kékkel volt megfestve – ami idővel kikopott –, a kápolna festéséhez használt legdrágább szín. A többi jelenetekben megfigyelhetjük, hogy Giotto ultramarin színnel csak Mária ruháját színezte ki és azt is csak a Jézus megszületése utáni jelenetekben.

5.8.3 *Jézus elárulása*

Ha a képek szövegreferencialitásához térünk vissza, a *bibliai és apokrif* szövegeknek (Jacobus de Voragine – *Legenda Aurea*) keverékét találjuk ezekben a jelenetekben, amelyből a narratív ciklus programját ki kell hámozni. A *Jézus elárulása* Lukács (22, 1-6) és János Evangéliumaira alapszik. Ugyanakkor a skolasztika filozófiájában az uzsora egy természet ellen elkövetett bűnnek számított, mert úgy tartották, hogy a pénz pénzt szül és csak a természetes organizmusok szaporodhatnak.

Giotto Júdást profilból ábrázolta, orrának a formája nyilvánvaló módon utal zsidó voltára, a háta mögött pedig árnyékszerűen egy fekete ördög van, aki a kezét a hátára teszi.

Az ördög profilja ugyanolyan, mint a Júdásé. Egy pirosba öltözött főpap éppen átadja Júdásnak a pénzzel teli zacskót. Két más főpap, akik egy fal mögött vannak – a jelenet terének mélységet adva – kommentálják a jelenetet. A zöldbe öltözött, aki Júdás felé mutat több mint valószínű, hogy Kaifás: néhány jelenettel előbb is látni, ugyancsak zöldbe öltözve, Jézus útján a Golgota felé.

Jézus elárulása szorosan kötődik a Kereskedők kiűzetésének jelenetéhez, mert a két főpap azok közül, akik Jézus dühét figyelik és kommentálják, megjelenik ebben a jelenetben is. Mint az egész freskóciklusban, a pénz itt is indirekt módon jelenik meg, csak a Júdás kezében levő pénzeszacskóból következtethetünk rá. Az ördög jelenléte Júdás háta mögött eltörli annak egyértelműségét, hogy Júdásra csak mint uzsorásra nézzünk: ebben az esetben ő egy áruló, a háta mögött levő ördög pedig azt sugallja, hogy nem kapzsiságból árulta el Jézust, hanem azért, mert az ördög benne volt, amikor elfogadta a pénzeszsákot. A két jelenet összekötése valamelyest lehetőséget ad arra, hogy a néző szeme előtt eltakarjon bármiféle explicit utalást arra vonatkozóan, hogy a Scrovegni család uzsorás mesterséggel foglalkozott.

Anne Derbes és Mark Sandona erre és más analógiákra alapozva írta meg nagyhatású művét, amelyben az eredeti bűnt az uzsora bűnével hozzák összefüggésbe, amelyet jelen esetben Júdás árulása tetőz be. Ezzel ellentétbe állítódik Mária szüzessége. A freskóciklus programjában ezt leginkább a boltíven levő két szembenálló freskó (*Jézus árulása és Mária látogatása Erzsébetnél*) sugallja.

Ha az *Utolsó Ítélet* freskóját nézzük, ahol Júdás ismét megjelenik a pokolban, egy pénzeszsákot szorongatva a kezében, ahhoz képest elég kisméretűnek van ábrázolva valahol a háttérben

5.9 A quadrilobo-k

A ciklusnak e pontja után, a nagy jelenetek felett, Giotto kisebb felületen megjeleníti az Ótestamentum jeleneteit is. Ezeknek a célja, hogy aláhúzzák az újtestamentumi jeleneteket, és hogy hangsúlyozzák azoknak az elsőbbségét és fontosságát az ótestamentumi jelenetekhez képest, valamint szemléltessék, hogy megelőzik azokat, és ugyanakkor egymásra épülnek – az új nem a réginek a felborítása, hanem a Krisztusi üzenet univerzális, minden embernek szól, úgy a zsidóknak, mint a nem-zsidóknak.

Ezek a *quadrilobo*-k egy dekoratív sávba vannak beleötvözve, egyéb szent alakok mögött, amelyeket ma már nehezen lehet felismerni. Ezek a dekoratív vonalak összekötik a jeleneteket és a falakat, a freskóciklust pedig egy teljes egységbe fogják.

A *quadrilobo*-ban, amely a Jézus megkeresztelésének a jelenetét előzi meg, Izsák körülmetélését láthatjuk – egy zsidó szokás, amelyet Pál apostol a rómaiakhoz és a Galateaiakhoz írt levelében megkritizál. (Róm. 2, 25-28, Gal. 6, 12-16) és ahol a keresztény keresztségnek a szentségét magasabb rendűnek ismeri el. A freskóciklus programjából tisztán kitűnik, hogy Giotto azt mutatja meg, hogy az új a régi felé emelkedik, magasabb rendű nála. Ezt az is hangsúlyozza, hogy az ótestamentumi alakok méretben is sokkal kisebbek, mint az újtestamentumi alakok.

5.10Egyéb hieratikus figurák, mint időszintézisek

5.10.1 Az angyalok mint hieratikus figurák

Az angyalok, mint hieratikus figurák úgy jelennek meg a freskóciklus keretén belül, mint konceptuális képek. Ebben a kontextusban a konceptuális képek fogalmának értelme nem fedi a hetvenes évek konceptuális művészet irányzatának fogalmát, annyiban hasonlít hozzá, hogy a gondolatot, az ideát tartja lényegesnek, éppen ezért a kivitelezés másodlagossá válik, vagy módosul. A mi esetünkben a hieratikus figurák jelennek meg, mint konceptuális elemek, azok az alakok, akik a bizánci stílus szerint vannak megfestve, ezzel utal Giotto arra, hogy más időbeliségnek a jeleit hordják magukon. Az Utolsó Ítélet leírásában bővebben foglalkoztam az angyalok megjelenítésével, erre most nem térek ki, célom a bűnök és az erények leírása. Mivel a konceptuális elemeket az ábrázolási stílussal kapcsolom össze, annyit még hangsúlyozok az angyalok kapcsán, hogy a freskóciklusban nem minden angyal konceptuális elem. Az Utolsó Ítéleten látható angyalok serege hieratizmusukból kifolyólag ide sorolom, míg a Keresztrefeszítés vagy a Jézus siratása jelenetkben látható angyalok magatartásán a drámaiság kifejezése annyira erőteljes, hogy nem ebbe a kategóriába sorolódnak be. Ugyanakkor a Kánai mennyegző menyasszonya, mint hieratikus figura a konceptuális elemek kategóriájába sorolandó.

5.10.2 A bűnök és az erények

Az itáliai trecento művészetben újítások történnek az erények ikonográfiájában. Ennek példái Giottónak erényábrázolásai. Hét erény ábrázolása látható a hajó déli falának alsó képsávjában, velük szemben, az északi falon pedig a hét főbűn allegóriája található. Az erények az apszistól nyugat felé haladva: *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia*, *Justitia*, *Fides*, *Caritas* és *Spes*. Az erények figurái méretükből kifolyólag sokkal emberibbek, mint az előtte levő festészetben, monumentalitást kölcsönöznek, ugyanakkor szoborszerűségükkel határozottan utalnak az antik művészetre, amiben tulajdonképpen gyökereznek. A szobrok hatását azzal is keltik, „hogyan nagyrészt tömör, kőajtókeretet utánzó festett látszatarchitektúrában jelennek meg.”¹⁹⁹

Mivelhogy a kápolna neve a Santa Maria della Carità (Mária, a Szeretet, az Irgalmasság anyja), következik, hogy ez a teológiai erény kiemelt szerepet kap a kápolna ikonográfiai programjában. Találkozunk vele az erények sorában, de ugyanakkor a kápolna főhelyén, a diadalív fölötti lunettában újra megjelenik *Caritas* figurája, ezúttal mint az isteni cselekedetekben megnyilvánuló Szeretet. A *Mária látogatása Erzsébetnél* jelenetben is mint a tevékeny Szeretet. Az *Utolsó ítélet* kompozíció keresztjének jobb oldalán pedig Enrico Scrovegni térdelő alakja nyújtja át a kápolnát a Madonna della Caritának, akit két szent kíséri. A Madonna és a két szent itt lehetnek a három isteni erény megtestesítői: vagyis Mária koronás alakját mint Caritast kíséri a Hit és a Remény. Amint a kápolna ikonográfiai programja is mutatja, az erényeket nem csak perszónifikációk formájában ábrázolták, hanem Mária vagy egy-egy szent alakja is megtestesítheti őket, ill. bibliai jelenetek is jelképezhetnek bennük kifejezésre jutó erényeket.

Legalól egy regiszter van, amelyen a narráció vonala a nézőt ismét végigvezeti; az erények és a bűnök felsorakoztatása a két oldalsó falon: *Stoltezza* – *Prudenza*, *Inconstanza* – *Fortezza*, *Temperanza* – *Ira*, *Ingiustizia* – *Giustizia*, *Infidelità* – *Fede*, *Carità* – *Invidia*, *Disperazione* – *Speranza*. A bűnök sora a pokol képénél fejeződik be, az erényeké pedig a paradicsomnál. Az erények sora kanonikus sorba vannak helyezve, az első négy a kardinális erények, a többi pedig a teológiai erényeké.

¹⁹⁹ Péter: *A trecento festészete*. 25.

5.10.2.1 A négy kardinális erény és bűn

Az első erény a *Prudentia* egy íróasztalnál ülő nő, aki az egyik kezében egy nagyítót, a másikban egy körzöt tart, annak jeléül, hogy a dolgokat jól megmérlegeli. Előtte egy nyitott könyv áll „*Res et tempus somma cura [...] videntis memoratur.*”

A vele szemben álló bűn egy férfialakkal van reprezentálva: *Stultitia (La stupidita)*, akinek egy tollkoronája van, a kezében egy bot és a szája be van fogva egy zárral. Azt írja alatta: „*gerens pennas fatuus*”, „*lignum arens*” – ez az a bűn, amely nem használja fel az intelligenciát, az isteni áldást, hanem leereszkedik az állati szintre, aki a saját emberi méltóságát tollakkal gyalázza meg, aki nem tudja használni a szavakat, ami ugyancsak egy isteni ajándék. A toll utal a pokol jelenetére is, mert a Sátán jelöléseinek egyike az állati elemek bevitele: karom, toll stb. Ez a bűn amellet az ajtó mellett volt, ahol a Scrovegni család ment be a kápolnába. A bejárat feletti boltíven, amely jelenleg be van falazva, két kör alak volt látható, az egyiken egy bundába öltözött kopasz ember, aki egy buzogányt forgat a kezében és egy nő, akinek két bot jön ki a szeméből. (arra a bibliai idézetre utal, aki más szemében a szálkát meglátja és a sajátjában a gerendát nem.)

A kápolnában minden erény nő formájában van megjelenítve, a bűnök közül is az *Ingiustizia* és az *Infidelitas*on kívül.

A második kardinális erény a *Fortitudo (Fortezza)*: egy jól megtermett harcosnak öltözött nő, a kezében pallost tart, amire egy oroszlán van festve, a másik kezében pedig kardot látni. Ennek az erénynek a nagysága és férfiassága az erőt sugallja, amely képes legyőzni a rosszat, a bűnt. Ez az erő nem egy fizikai, hanem szellemi felsőbbrendűséget sugall.²⁰⁰

A *Fortitudoval* szemben áll az *Inconstantia*: egy keréken ülő nő, aki lenge ruhába öltözve a karjait kitarja, hogy az egyensúlyát megőrizze a széllal szemben.

A harmadik kardinális erény a *Temperantia*: egy nemes tekintetű nő, akinek a szája szimbolikusan be van kötve, annak a jeléül, hogy a szavait megmérlegeli, türtőztetni tudja magát, a kezében kardot tart de ez a kard is be van kötve, ami ugyancsak a megtartóztatás jele. Evvel szemben áll az *Ira* bűne, aki teljesen ellentétesen van reprezentálva, aki a

²⁰⁰ „Cuncta sternit fortitudo, superando [...] et armata clava gerens prava quoque deprimit: ed occidit vi leonem, eius pelle tegitur. Omnem superat agonem et in nullo frangitur [...] (Fortezza sbaraglia ogni cosa superando [...] armata con in mano la clava, toglie di mezzo le cose malvagie. Infatti uccide con la sua forza il leone e si copre con quella pelle, vince ogni lotta, ogni gara, e non viene sconfitta in nessuna)” Frugoni: i.m.

ruháját letépi a kebléről, akár Kaifás, amikor meghallotta, hogy Jézus királynak vallotta magát. Az Utolsó a kardinális erények közül a *Giustizia*.

Aquinói Szent Tamás szerint az erények sorrendje a következő: *Prudentia* (mértékletesség), *Giustizia* (törvény), *Fortezza* (erő), *Temperantia*. A következő három pedig a *Fides*, *Speranza* és *Caritas*. Ezt a sorrendet Giotto felcserélte azért, hogy a *Giustizia*–*Ingiustizia* párhuzamosan egymással szembe kerülhessenek.

A *Giustizia* megkoronázva ül egy trónon, akár egy királynő vagy Madonna. A trón megfestésénél nagyon szépen látszanak a lineáris perspektíva törvényei – ez a típusú trón jelenik meg az Uffiziben látható Madonna trónusán – Giotto ilyen trónusokat fest a madonnáknak.

A *Giustizia* kezében két mérőtál van, az egyikben egy idős és szakállas alakot láthatunk, aki éppen egy bűnöst fejez le, akinek a kezei hátra vannak kötve, a másikon pedig egy megkoronázott fiatal férfi van, aki éppen megjutalmaz egy embert, aki egy pénzváltóra hasonlít. A freskó alatt egy téglalap alakban lehet látni középkori lovagokat, táncoló parasztokat, árusokat. Az írás²⁰¹ a freskó alatt. Annak a megjelenítéséről van szó, hogy a középkorban az egyházat piramisszerűen képzeltek el, aminek az alapját a lovagrend (*milites*) képezte, utána a munkások (*laboratores*) és a kereskedők. A lovagok, szimbolizálván az isteni törvény védelmét, szabadidejüket boldogan, harci játékokkal és vadászattal töltik. Ugyancsak boldogságot látni a kereskedők arcán is, akik nyugodtan és békésen utazhatnak, mert a *Giustizia* uralkodik mindenhol. Vele szemben az *Ingiustizia* ül, aki férfinak van ábrázolva, ugyancsak egy trónon, amely egy városkapu, bejárata, körbevéve fákkal és bokrokkal, ami a bűnözés színhelyeit reprezentálja. Alatta egy kereskedőt látni, akit a lova éppen ledob a hátáról, egy fiatal lányt brutálisan megvernek, pontosan az ellenkezőjét annak, mint amit a *Giustizia* alatt láthatunk. Giotto a kettő között a paradicsom–pokol ellentétességét látta és reprezentálta.

5.10.2.2 A három teológiai erény és bűn

Az első teológiai erény a *Fides* (hűség), egy előkelő hölgy, a fején egy pápai sisakhoz hasonló fejfedő van, az egyik kezében egy keresztet tart, amely a hit jele, a

²⁰¹ „Equa lance cuncta librat perfecta, coronando bonos, vibrat ense contra vicia. Cincta gaudent libertate ipsa si regnaverit, agit cum iucunditate quosque (quo) volverit miles probus. Tunc venatur, cantatur, venditur, mercatores iam [...] proditur.” Frugoni: i.m. 92.

másikban pedig egy lapot, amin egy idézet áll.²⁰² A nő egy sziklán áll és mellette a csillagöv jegyei vannak felsorakoztatva.

A szikla, amin áll az egyház sziklaszilárdságát jelképezi és Jézusnak Péterhez idézett szavait. (Mt 16-18)

Az *Infidelitá*-val (*hűtlenség*) van szembeállítva, ami a pogányságnak és a bálványimádásnak a jelképe. Egy antik sisak van a fején, az arca sötét, a tekintete zavarodott, az egyik szeme nyitva, a másik pedig csukva van. A kezében egy bálványt tart, amely a nyakánál fogva vezeti. A tartásából azt lehet következtetni, hogy sántít, nincs meg benne a *Fidesnek* a méltóságteljessége, magabiztossága.²⁰³

A második teológális erény a *cariast* (*szeretet*), egy szűzlány, aki egyik kezében egy gyümölcsökkel tele kosarat tart, a másik kezével felajánlja a szívét Krisztusnak. A fején virágkoszorú, a feje körül pedig három lángsáv, amely egy keresztet formáz, és egy aureolát is ugyanakkor. A *Caritas* Krisztust juttatja eszünkbe, akinek minden cselekedete ilyen volt. A lábainál csukott pénzeszsákok, a gazdagság jele, amit a *Caritas* mélyen megvet. Egy hosszú írás,²⁰⁴ amiben ez áll: A Caritasnak ez a képe a természetének nagyon sok aspektusát tárja elénk: egy hölgy, akinek a szíve a Krisztusé. Tudván ezt, életének törvényeit e szerint igazítja.

Evvel szemben áll az *Avarizia* (*kapzsiság*), aki az *Invidia*-val (*irigység*) van felcserélve, Giotto úgy ábrázolja, mint egy idős, vak embert, hosszú, kinyújtott nyelve kígyóként csavarodik előtte, amely ellene fordul. Az, hogy Giotto az *Avarizia*-t az *Invidia*-val cserélte fel, nagyon fontos számunkra, mert itt ismét láthatjuk a Scrovegni család érzékenységét evvel a bűnnel kapcsolatosan, és annak a következményével, amit a pénz bűne hord maga után.

Az utolsó teológális erény a *Spes/Speranza* (*remény*), egy hajadon, könnyed ruhába öltözve, kezeit felemeli jobb irányba, hogy átvegye a koronát, amit az Úr nyújt felé. Alatta az írás:²⁰⁵

²⁰² „Indiscussa rimane la virtù della Fede [...] Soggiogò con forza virile gli idoli. E coronata e fondata sulla ferma roccia. E confortata dal Dio degli angeli e degli uomini, straordinariamente retta e perfetta [...]”Frugoni: i.m. 94.

²⁰³ „Infidelis claudicatur” Frugoni: i.m. 94.

²⁰⁴ „Haec figura karitatis, suae sic proprietatis gerit formam: cor quod placet in secreto Christo dat, hanc pro decreto servat normam si terrenae facultatis mecontentum vanitatis coloraret. Cuncta cunctis liberali offert manu spaziali zelo. Caret [...]”Frugoni: i.m. 94.

²⁰⁵ „La speranza é sempre come se fuggisse, perche la mente é destinata ad essere pura e, poggiandosi sulla speranza, si libera dalle catene delle cose di questa terra e vola in cielo per lasciarsi incoronare da Gesù e divenire beata e salire in alto, invincibile proprio per questa certezza.” Frugoni: i.m. 95.

Desperazio (kétségbeesés): egy felakasztott nő, akinek egy ördög éppen ki akarja szedni a szemeit. Hasonlatos az Utolsó Ítélet elítélteitől, elővetíti Júdás képét a pokolban.²⁰⁶

²⁰⁶ „Questa figura porta i panni di chi ha il cuore disperato, soffocato dalla presa di Satana ed é perciò dannato all’inferno [...]”Frugoni: i.m. 95.

Konklúzió

A Giotto terjedelmes és sokrétű életművéről szóló irodalomban különböző korok szerzői más-más aspektusokat találtak fontosnak felmutatni; jelen dolgozat a tér fenomenológiai elemzését tűzte ki célul. Ahhoz, hogy ebben a kontextusban a Giotto által megteremtett terek átlátható elemzését nyújthassam, elkerülhetetlennek tartottam az idő-fenomén bevonását is az elemzési szempontok közé.

A dolgozat folyamán szükségesnek véltem egy rövid felvezetőjét annak, hogy mit jelentett a középkorban a fordított perspektíva, mit jelentett a reneszánsz egy pontú (lineáris) perspektívája azért, hogy megmutathassam, hogy Giotto hol helyezkedik el a kettő között és rávilágítsak arra, hogy ezeknek a tudatos alkalmazását hogyan teszi egyedi módon kifejező plasztikai elemmé.

Mindebből láthattuk azt, hogy amikor Giotto a fordított, a szemantikus vagy a lineáris perspektíva törvényei szerint jelenít meg egy szereplőt vagy elemet, akkor a térnek ezt a fajta reprezentációját teljesen tudatosan teszi; nála a tér és idő nem mint adott, hanem mint a „lehetséges formálódásmódok foglalata”²⁰⁷, a perspektíva pedig mint „szemléletes-szimbolikus forma”²⁰⁸ jelenik meg. Giotto rámutat a tér és idő, a dolgok és a viszonyok dinamizmusára, változni képes voltára, ezáltal a látás új lehetőségeit is kibontakoztatja.

A disszertáció kapcsán nem beszélhetek átfogó és lezárt konklúziókról, fontosnak tartok viszont hangsúlyozni olyan új szempontokat, amelyek hozzáadnak még valamit az eddigi Giotto-kutatásokhoz, és amelyek a Giotto freskói látásának új lehetőségeit nyitják meg.

A narratív festészet lehetőségeit elemezve kitértem a narratív, diegetikus szintek kapcsolatára és az egymáshoz való viszonyára, és rájöttem, hogy az egyik plasztikai elem, amely az ezek közötti átjárhatóságot megteremti a *tanú*, a középkori néző bevonása, amely ugyanakkor a nézőpont-váltást is hangsúlyozza. Majdnem minden jelenetben láthatunk egy vagy két kívülállót, ezek nagyrészt a kor divatja szerint vannak öltözve, akik rámutatnak

²⁰⁷ Cassirer: Mitikus, esztétikai és teoretikus tér. In *Vulgo*, II. évf. 1-2.

²⁰⁸ Vö. Panofsky

arra, hogy az elmesélt jelenetek – legyen az akár az Üdvtörténet –, különböző egyének és korok látásából más és más kvalitásokra tesznek szert.

Külön kitértem a konceptuális figurák jelenlétére a freskóciklus kapcsán, hiszen ezek olyan elemek, amelyek lehetővé teszik az idő és tér kereteinek az átjárhatóságát. Ezek a figurák ugyancsak a különböző stílusváltakoztatással jelennek meg: egy ideát, egy eszményt képviselnek, éppen ezért a megjelenítésük más a többi elemhez képest: ilyenek az angyaloknak egy része és az erények és a bűnök alakjai. Ebben a fajta térérzékelésben nincs szó a konvencionális mozdulatlanságról, a különböző tereknek és látásmódoknak olyan változatossága terül elénk, amely jelzi, hogy Giotto nem csak a bizánci stílus „meghaladója”, és nem csak a reneszánsz csíráját hordja magában.

Az anyagi sík és a képi térbeliség kapcsolata komplex módon bontakozik ki nála egy dinamikus és harmonikus váltakozás által. Élményszerű terek jelenlétéről beszélhetünk itt, létterekről, amely ugyanakkor kialakítja a kép és a néző közti kölcsönhatás dinamikáját, lehetőséget adva a nézőnek, hogy gondolatilag továbbkossa a képet. A kölcsönhatásnak ezt a fajta dinamikáját jóval később megtalálhatjuk a kubizmus, futurizmus művészetében.

A freskón – fizikai adottságából és meghatározottságából kifolyólag – egy olyan narratívát lehet megkonstruálni, ami más festészeti stílusokon belül lehetetlen. Már maga a megnevezés, hogy: freskóciklus, feltételezi a képeknek a nagy terjedelmét és azt, hogy több kép követi egymást. Fenomenológiai szempontból ez nagymértékben befolyásolja a nézőnek a képekhez való viszonyát, mert a terjedelem és az egymás után való következés feltételezi az elmozdulást, jelen esetben a kápolna körüljárásának a fenomenjét. Ez a *körüljárás* a szem körültagozató mozgásának a lehetőségeit bővíti ki, ugyanakkor helyváltoztatást jelent – vagyis Giotto a nézőt egy *cselekvés-szerű nézésbe* vonja bele. A mozgás a cselekvésnek folyamatosságot ad és ez a nézési folyamatnak a cselekvés folytonosságának összekapcsolódást valósítja meg. A néző azzal, hogy a többszörös körüljárással részt a narrációnak ebben a folyamatában, tapasztalatilag másként alapozódik meg a képekhez való viszonya, belépik a jelenetek koreográfiájába. Így a freskók látása bonyolulttá válik, komplexé, és a tereknek és azok láthatóságainak különböző strukturái épülnek egymásra. Mindehhez hozzájárul a ritmikus, a vonalaknak, a formáknak és a színeknek a harmonikus fluktuációja, amely összeköti a különböző jeleneteket egy hálószerű egységbe. Az örökkévalóság hieratizmusa és a földi élet mozgó dinamizmusa összekapcsolódik ebben a harmonikus fluktuációban és nyitottak lesznek egyik a másira. Mondhatnánk, hogy az Üdvtörténet világa és a földi élet világa, amelyek a középkorban párhuzamos viszonyban voltak, most megnyílnak egymás irányába. A halandó ember

méltósága kiteljesülőben van, a földi élet szépségei kitárulkozóban vannak, és nem zárja ki egyik a másikat. Ennek függvényében a valóság szabályai ezen a freskókon már átalakulóban vannak. Ez a dialektikus modell engedi meg, hogy a freskók jelenetein új jelentések születhessenek meg.

A szemlélőnek a valósághoz viszonyuló látása elszakad a bizánci ikonográfiának a hagyományos alapjától, és a valóságnak egy másfajta alapját bontakoztatja ki. A középkor fordított perspektívája vagy a reneszánsz lineáris perspektívája kívülálló viszonyba helyezte a szemlélőt és a képet, egy fix pontot határozott meg: ahonnan a kép nézi a nézőt (fordított perspektíva), illetve ahonnan a néző nézi a képet (lineáris perspektíva). Mindkettő a maga módján megmerevítette a nézőnek a képhez való viszonyát. Azzal, hogy Giotto feloldja ezeket a fix pontokat és a nézőt mozgásra kényszeríti, felszabadítja benne a látási találékonyságát.

A dolgozat folyamán kifejtett narratív szinteknek az összekapcsolása és átjárása egyikből a másikba arra enged következtetni, hogy a falakon megjelenő referenciapontot Giotto tudatosan áthelyezte a nézőre. A néző mozgó testében van az a nullpont, ahonnan vonatkoztatni lehet a képekre. A tájékozódási pontnak a mozgásban levése az eltávolodás és közelítés aktusában tünteti fel a képeket, így a mozgás akarására ösztönzi a nézőt, a tudatos elmozdulásra, az irányultságra. A néző percepciója ezáltal önreflexióvá is válik, így a mozgás nemcsak térbeli dimenzióban aktiválódik, hanem a tudat mozgásává is alakul. Így a képek észlelésének idő és térbeli dimenziói a mozgás által másként konstituálódnak, mint egy táblakép vagy vászon esetében.

A dolgozat folyamán felmerült a kérdés, hogy hogyan interpretálhatjuk ebben a művészi kontextusban a kápolna funkcionalitásait: mennyiben határozta meg az esztétikai dimenzióját az, hogy kápolnának épült és mennyiben határozza meg most az, hogy múzeummá lett? Azt, hogy a középkori ember hogyan látta és láthatta a freskókat, nem tudhatjuk, egyedüli forrás erre vonatkozóan a hivatkozó irodalom, a kortársak, amely – láthattuk az előzőekben is –, az esztétikai kontextust helyezi előtérbe és Giotto nagyságát már a saját korában feltételek nélkül hangsúlyozza.

Jelenleg a kápolna vaskerítéssel van elhatárolva egy lüktető város központjában, ott, ahol az őt körülvevő park, a *Giardini dell’Arena* napközben turisták, de főleg hajléktalanok, éjszaka pedig kábítószeresek színhelye. A kápolnába való bejutáshoz napokkal azelőtt helyet kell foglalni, egyszerre csak húsz ember mehet be, és úgy, hogy amíg bent van egy csoport, addig a következő húsz látogató egy hermetikusan zárt térben végignézi egy, a kápolnáról szóló dokumentumfilmet, mialatt a hőmérséklet- és

nedvességszint szabályozás, portalanítás is végbemegy. Pontosan negyed óra múlva kinyílik egy biztonsági ajtó, amin bemennek a várakozók, utána pedig a Scrovegni család magánbejáratának ajtaján bejutnak a kápolnába, miután a bennlévők egy másik ajtón távoztak. A falakhoz három méternél közelebb nem lehet menni, gyakorlatilag a kápolna közepén található ösvényen tolonganak az emberek a turistavezető által mutatott irányokba. Felmerül a kérdés, hogy ebben a kontextusban milyen módon érvényesülnek vagy érvényesülhetnek a dolgozat folyamán felvezetett szempontok, előfeltevések. Hogyan valósulhat meg a körbejárás fenoménja, vagy a néző, a befogadó ideje? Hogyan lehet ilyen feltételek mellett beszélni mindezekről?

A *térszerkesztés* című alfejezetben kidolgoztam azokat a struktúrákat, amelyek által a kép és a néző kölcsönhatásából építkező dinamikus viszony határozza meg elsősorban ezeknek a freskóknak a nézését és azt, hogy a kettőnek az interakciója is teremti meg ennek a művészi alkotásnak a létét. Ahhoz, hogy megválaszolhassam valamilyen szinten ezeket a kérdéseket, visszatérek Heideggernek a műalkotásról és annak időbeliségéhez kapcsolódó elméletéhez.

Heidegger az *Ereignis*-t mint saját magunk felé forduló eseményt érti. Az *Ereignis* egy olyan reflexív esemény, amely csak a mű által valósulhat meg és amely megrendíti a saját létezésünket. A *műalkotás eredeté*-ben Heidegger a templomra hivatkozva, mint templom, azt mondja, hogy ez addig működő, amíg egy igazi nép számára működő. Az elemzések során arra a következtetésre juthattunk, hogy Giotto Evangéliuma nem ikon és nem templomfestészet, hanem műalkotás. Egy olyan erős mű, amely túllépve az üdvtörténet vallásos dimenzióin, nem örökérvényű igazságot mond el, hanem a lényegfeltáró eseményszerűségét lehet megragadni benne.

Első látásra az lehet az érzésünk, hogy a kápolna muzeális jellegéből kifolyólag eltárgyasult. De pusztán eseményszerű megjelenésével kizárja azt a lehetőséget, hogy úgy tekintsünk rá, mint pusztán tárgyra. Ott áll a kápolna, ami elől nem tudunk kitérni, valami, ami által a belépő másként megy ki onnan, mint ahogyan belépett. A műnek ez az eseményszerűsége megfellebbezhetetlen voltát mutatja fel, az *astanza*-t – Brandi szavaival élve –, azt az erőt, amely túllépi a funkciószerűségét, legyen az templom vagy múzeum. Ez az *Ereignis*, az eseményszerűség, ami nem tudja pusztán tárgyként rögzíteni a műalkotást. Ebből kifolyólag nem tudunk úgy tekinteni a kápolnára, mint egy letűnt idő örökségére, mert az még most is képes felismertetni vagy felmutatni számunkra azt, amit eddig nem ismertünk, vagy az volt az érzésünk, hogy ismerjük. Az *Ereignis*, amely létezésünk alapját teszi kérdéssé, amely által újra és újra rácsodálkozunk, teszi lehetővé a kápolna számára,

hogy felhasíthassa a letárgyasító tendenciákat, a funkcionalításra visszavezető hajlamainkat és azt, hogy ahányszor végignézzük a freskókat, annyszor más emberként jöjjünk ki onnan.

Irodalomjegyzék

Elsődleges irodalomjegyzék

- BACCHESCI, Edi: *L'Opera completa di Giotto*. Milano, Rizzoli, 1974.
- BAL, Mieke: *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen. Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1999.
- BRANDI, Cesare: *Carmines*. Einaudi, Torino, 1977.
- BRANDI, Cesare: *Eliaanteí*. Einaudi, Torino, 1956.
- BRANDI, Cesare: *Eliaona. III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliaante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino, 1966.
- BRANDI, Cesare: *Teoria Generale della Critica*. Einaudi, Torino, 1974.
- BRANDI, Cesare: *Tra medioevo e rinascimento, Scritti sul arte*, Jaca Book Spa, Milano, 2006.
- CENNINI, Cennino: *Tratatul de pictura*. Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
- FRUGONI, Chiara: *Gli affreschi della capella Scrovegni a Padova*. Einaudi, Torino, 2005.
- GENETTE, Gérard: Az elbeszélő diszkurzus. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Sepeghy Boldizsár (ford.), Pécs, Jelenkor, 1996.
- HEIDEGGER, Martin: *A műalkotás eredete*. Európa Kiadó, Budapest, 1988.
- HEIDEGGER, Martin: Építés, Lakozás, Gondolkodás. In *Utóirat. Magyar Építőművészet melléklete* 2003, 1. szám, Schneller István (ford.)
- HEIDEGGER, Martin: *Költőien lakozik az ember*, T-Twins Kiadó, Pompeji, Budapest–Szeged, 1994.
- HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
- IMDAHL, Max: *Giotto, Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.
- LEONARDO da Vinci: *A festészetről*. Corvina Kiadó, Budapest, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: A közvetett nyelv és a csend hangjai. In *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.

- MERLEAU-PONTY, Maurice: A szem és a szellem. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás (ford.) In: Bacsó Béla (Szerk.): *Fenomén és mű.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2002. 54-78.
- MOHOLY-NAGY László: *Látás mozgásban, Műcsarnok.* Intermédia, Budapest. 1996.
- PANOFISKY, Erwin: A perspektíva mint „szimbolikus forma”. In *A jelentés a vizuális művészetekben.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- PANOFISKY, Erwin: *Renaissance and Renascences in Western Art.* Boulder, Colorado, Westview Press, 1972.
- PISANI, Giuliano: Le allegorie della sovrapposita laterale d’accesso alla Cappella degli Scrovegni di Giotto. In *Bollettino del Museo Civico di Padova*, XCV, 2006. 67–77.
- PISANI, Giuliano: L’iconologia di Cristo Giudice nella Cappella degli Scrovegni di Giotto. In *Bollettino del Museo Civico di Padova*. XCV. 2006. 45–65.
- PISANI, Giuliano: Il miracolo della Cappella degli Scrovegni di Giotto In *Modernitas – Festival della modernità.* (Milano 22-25 giugno 2006), Spirali, Milano, 2006. 329–357.
- PISANI, Giuliano: I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni, Rizzoli, Milano, 2008.
- PISANI, Giuliano: Una nuova interpretazione del ciclo giottesco agli Scrovegni. In *Padova e il suo territorio*. XXII. 125, 2007. 4–8.
- TOESCA, Pietro: *Giotto.* Unione tipografico-Editrice torinese, Torino, 1941.
- VASARI, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Magyar Helikon, 1978.
- VORAGINE, Jacobus de: *Legenda Aurea,* Budapest, Helikon, 1990.
- WENTWORTH, Nigel: *The Phenomenology of Painting.* Cambridge University Press, UK, 2004.
- WHITE, Hayden: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében. In *A történelem terhe.* Osiris Kiadó, Budapest, 1997.

Másodlagos irodalomjegyzék

- ALIGHIERI, Jacopo: 1322, Dante Inferno, 34, 3845. sorához írt jegyzete
- ALPATOFF, Michel: The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes. In Ladis, Andrew (ed.): *Giotto and the World of Early Italian Art: The Arena Chapel and the Genius of Giotto.* New York, Garland Publishing Inc., 1998.
- AUMONT, Jacques: *A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere.* Metropolis, I. 3., 22–33.

- BACSÓ Béla: A művészet szemlélete és a művészettörténet. Az esztétikai tapasztalat rehabilitációja a kép példáján. In uő: *A megértés művészete – A művészet megértése*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989.
- BACSÓ Béla: Perspektíva és észlelés. In *Vulgo* II. évf. 1-2.
- BARTHES, Roland: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. In Bókay Antal–Vilcssek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Osiris Kiadó, Budapest, 1998. 527–542.
- BAUDRILLARD, Jean: *L'échange symbolique et la mort*. Paris, 1976, Simulations. New York, 1983.
- BELLINATO, Claudio: *Giotto, The Scrovegni Chapel*. Grafiche Vianello Srl, 2004.
- BERENSON, Bernard: *Florentine Painters of the Renaissance*. 1896.
- BERGSON, Henry: *Tartam és egyidejűség*. Pantheon Irodalmi Intézet RT, Budapest, 1923.
- BOCCACCIO, *Dekameron*, Hatodik nap, ötödik novella. Révay József (ford.), Budapest, 1972.
- BOEHM, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 242–253.
- BOEHM, Gottfried: A képleírás. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 1., Képleírás és képi elbeszélés*. Budapest, Kijárat, 1998.
- BOEHM, Gottfried: Látás. In *Vulgo*. 2000. február. II. évfolyam, 1-2. szám, 218–231.
- BORDWELL, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.
- BLUMENBERG, Hans: „A természet utánzása”. A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 191–219.
- BONAVENTURA: A szépről. In *Az égi és a földi szépről*. Redl Károly (ford.), Gondolat, Budapest, 1988.
- BRANIGAN, Edward: *Narrative Comprehension in Film*, Routledge, 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, 1992.
- COLE, Bruce: *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*. New York, Evanston, San Francisco, London, 1976.
- CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. Században*. Osiris Kiadó, Osiris könyvtár, Pszichológia, Budapest, 1999.
- D'ANGELO, Paolo: *Cesare Brandi critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- D'ANGELO, Paolo: Realtà e immagine in Cesare Brandi. In *Attraverso L'immagine In ricordo di Cesare Brandi*. Russo, Luigi (szerk.). Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo. 2006.

- DANTE, Alighieri: *Isteni színjáték*. (ford. Babits Mihály) Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1985.
- DANTO, Arthur, C.: Basic Actions. In White, A.R. (szerk.): *The Philosophy of action*. Oxford University Press, 1968, 43–58.
- DANTO, Arthur, C.: Művészet a művészet vége után. In.: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 370–380.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Hand, Sean (ford.). University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.
- DERBES, Anne–SANDONA, Mark: Barren Metal and the Fruitful Womb. The Program of Giotto's Arena Chapel In Padua In *The Art Bulletin*, June 1998, Vol 80 / 2.
- DERBES, Anne–SANDONA, Mark: *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press, 2008.
- DUNNING, William V.: *Changing images of Pictorial Space*. New York, Syracuse University Press, 1991.
- DVORÁK, M.: Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben. In Radnóti Sándor (szerk.) *A művészet szemlélete, Válogatott tanulmányok*. Corvina, Budapest, 1980.
- ECO, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- EIFERT Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 381–396.
- JAY, Martin: *A modernitás látásrendszerei*. Vulgo II. 1-2. 204–217.
- FINK, Eugen: *Megjelenítés és kép*. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.
- FLORENSKI, Pavel: *Perspeptiva inversă și alte scrieri*, Editura Humanitas, București, 1997.
- FOUCAULT, Michel: Eltérő terek. In *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. 147–155.
- FREY, Dagobert: Giotto und die maniera greca. Bildgesetzmäßigkeit und psychologische Deutung. In Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV, Köln, 1952 In Max Imdahl, *Arénafreskók, Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2003
- GHIBERTI, Lorenzo : I comentarii. Introduzione a cura di Lorenzo Bartoli. Firenze, Giunti, 1998, 105. In Hajnóczi Gábor: *Vitruvius öröksége*. Akadémia Kiadó, Budapest, 2002.
- GOMBRICH, E. H., *A művészet története*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1975.

- GNUDI, Cesare: *Giotto*. Aldo Martello, Milano, 1958.
- GUREVICS, Aron: *A középkori ember világképe*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1974.
- HETZER, Theodor: *Die Bildkunst Dürers*. (Gertrude Berthold szerk.). Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1982.
- HETZER, Theodor: *Giotto. Seine Stellung in der eurpaischen Kunst*, Frankfurt/M., 1960, In Max Imdahl, *Giotto, Arénafreskók*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2003.
- HORÁNYI Özséb: *A sokarcú kép*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1982.
- IHDE, Don: *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. State University of New York Press, Albany, 2007.
- IMDAHL, Max: *Giotto Aréna-freskóinak egyes narratív struktúráiról*. In: Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 1. Képelemzés*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 117-134.
- JONAS, Hans: *A szem nemessége*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002. 109–122.
- KANT, Immanuel: *A tiszta ész kritikája*. Kis János (ford.), Ictus, 1995.
- KUKLA Krisztián: *A szemtől a kézиг*. Konrad Fiedler és a képzőművészet elmélete. In Loboczky J. (szerk.): *Filozófiai diskurzusok*. EKTF, Eger, 2003.
- LOTMAN, Yuri: *The Structure of the Artistic Text*. Translated from the Russian by Gail Lenhoff and Ronald Vroon. (Michigan Slavic Contributions 7.) Ann Arbor: University of Michigan, Department of Slavic Languages and Literatures.
- LUBBOCK, Jules: *Storytelling in Christian Art from Giotto to Donatello*. Library of Congress cataloging-in-Publication Data, Singapore, 2006.
- MAJETSCHAK, Stefan: *Die Überwindung der Schönheit*. Konrad Fiedlers Kunstphilosophie. In *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Jg. 18. (1993).
- MARIANI, Valerio: *Giotto*. Libreria scientifica editrice, Napoli, 1966.
- MARIN, Louis: *A reprezentáció*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 220–228.
- NÉMETH Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Gondolat, Budapest, 1970.
- PÉTER András: *A trecento festészete*. Corvina Kiadó, Budapest, 1983.
- PETERNÁK Miklós: *Látás – kép és percepció*. In: *VISION. Látás, kép és percepció / Vision, Image and Perception*. C3, Budapest. 2002.
- REDL Károly: *Az égi és a földi szépről, Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez*. Gondolat, Budapest, 1988.
- RINTELEN, Friedrich: *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München-Leipzig, 1912, Második Kiadás, Basel, 1923.

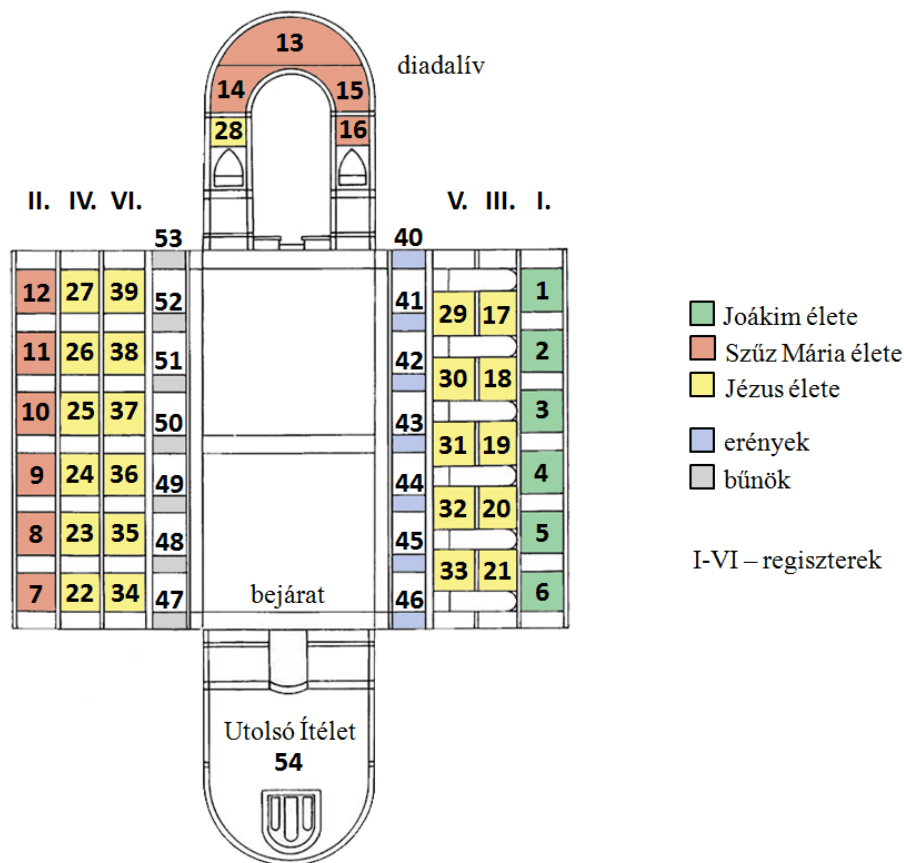
- ROMANO, Serena: *La O di Giotto*, Electa, Milano, 2008.
- RUSKIN, John: *Giotto and his works in Padua*.
- SARTRE, Jean-Paul: A kép intencionális szerkezete. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997.
- SCHLEGEL, Ursula: On the Picture Program of the Arena Chapel. In Stubblebine, James, H. (ed.): *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*. New York and London: Norton, 1969.
- STEINER, Wendy: Narrativitás a festészetben. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és irodalmi narráció*. Szeged, 2006.
- SCHÖNBORN, Christoph: *Krisztus ikonja*, Holnap Kiadó, Budapest, 1997.
- SUIDA, Wilhelm: Giottos Stil. In *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*. Bonn, 1926.
- ULLMANN Tamás, *A láthatatlan forma, Sematizmus és intencionalitás*, L'Harmattan, Budapest, 2010.
- USPENSKIJ, L. A.: *Az ikon teológiája*. Kairosz Könyvkiadó, Budapest. 2003.
- VASOLI, Cesare: *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.
- WEIBEL, Von Peter: Malewitsch-Mondrian, Konstruktion als Konzept, Kunstverein Hannover. In *PERSPEKTIVA/PERSPECTIVE*. Műcsarnok, C3, Budapest, 2000. 239-240.
- WHITE, John. Giotto's Use of Architecture. In "The Expulsion of Joachim" and "The Entry into Jerusalem" at Padua." In Ladis, Andrew (ed.): *Giotto and the World of Early Italian Art: The Arena Chapel and the Genius of Giotto*. New York: Garland Publishing Inc., 1998.
- WHITE, Hayden: *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, 1987.
- WOLF, Norbert: *Giotto*. Taschen–Vince, Budapest, 2007.
- WOLLHEIM, Richard: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 229–241.
- YATES, Steve (szerk.): *A tér költészete, Fotókritikai antológia*. Typotex Kiadó, Budapest, 2007.
- ZANARDI, Bruno: *Giotto e Pietro Cavallini*, Skira Editore, Milano, 2002.
- ZIELINSKI, Siegfried: Idő pont nulla, In: *PERSPEKTIVA/PERSPECTIVE*, Műcsarnok, C3, Budapest, 2000. 31.

Internetes források

- BAL, Mieke: *Fokalizáció*. (Ferencz Anna ford.) In: *Vizuális és irodalmi narráció szöveggyűjtemény*.
<http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/bal/index.html>
 Utolsó lehvás: 2013-02-14
- CASSIRER, Ernst: Mitikus, esztétikai és teoretikus tér. In *Vulgo*, II. évf. 1-2.
<http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/cassir.htm> Utolsó lehvás: 2013-05-23
- CLAUDEL: Introduction a la peinture hollandaise. Paris, 1935 és 1946. In Merleau-Ponty: *A szem és a szellem* http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf Utolsó lehvás: 2013-01-25
- DRASKÓCZY Eszter: Inferno XXXIV: Az „Ellentétbe való átfordulások” éneke, Dante és a korai kommentátorok Júdás-képe az előzmények tükrében.
http://epa.oszk.hu/01600/01639/00005/pdf/elsoszazad_2008_2_133-166.pdf
 Utolsó lehvás: 2013-05-27
- EBERLEIN, Johann, Konrad: Tartalom és belső tartalom: az ikonográfiai-ikonológiai módszer, In.
http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197
 Utolsó lehvás: 2011-07-21
- FOUCAULT, Michel: *Más terekről, Heterotópiák*.1967.
<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> Utolsó lehvás: 2012-10-15
- SASHALMI Endre: Tér, idő és jelenvalóság az ikonon. Isten szemével látni a világot. Clemena Antonova könyvének recenziója. In *Klió, történettudományi szemlélő folyóirat*, 2010/3. 19. Évfolyam <http://www.c3.hu/klio1O3/klioO18/html>
 Utolsó lehvás: 2011-08-11
- STIERLE, Karlheinz: A világ fabulája. Ovidius, Dante és Proust, avagy: az időbeliség és az örökkévalóság. In *Irodalmi internet napló* <http://www.inaplo.hu/nv/200204/20.html>
 Utolsó lehvás: 2013-05-13

Mellékletek

A freskóciklus alábbi vázlata mutatja a jelenetek elhelyezkedését az Aréna kápolna falain; a jelenetek számozása megegyezik a képek számozásával. A képek forrása (amennyiben nincs más forrás megadva): <http://www.wga.hu/tours/giotto/index2.html>



Regiszterek:

- II.** 7 Mária születése
8 Mária bemutatása a templomban
9 A kérők vesszőfelmutatása
10 A kérők imádsága
11 Mária és József esküvője
12 Hazatérés

- IV.** 22 Jézus a főpapok között
23 Jézus megkeresztelése
24 A kánai menyegző
25 Lázár feltámasztása
26 Jézus bevonulása Jeruzsálembe
27 A kereskedők kiűzése a templomból

- VI.** 34 Krisztus a Kálvárián
35 Keresztrefeszítés vagy Jézus halála
36 Jézus levétele a keresztről
37 *Noli me tangere* – Ne érints engem!
38 Jézus felemelkedése
39 A Szentlélek leereszkedése

- I.** 1 Kiűzetés a templomból
2 Joákim a pásztorok előtt
3 Angyali Üdvözlés Annának
4 Joákim áldozatot mutat be az Úrnak
5 Joákim álma
6 Találkozás az Aranykapunál

- III.** 17 Jézus születése
18 A mágusok imádása
19 Jézus bemutatása a templomban
20 Menekülés Egyiptomba
21 Az ártatlanok legyilkolása

- V.** 29 Az utolsó vacsora
30 Az apostolok lábmosása
31 Júdás csókja vagy Jézus elfogatása
32 Jézus a szinódus előtt
33 Jézus kicsúfolása és meggyalázása

Erények:

- 40 Prudentia
41 Fortitudo
42 Temperantia
43 Justitia
44 Fides
45 Caritas
46 Spes

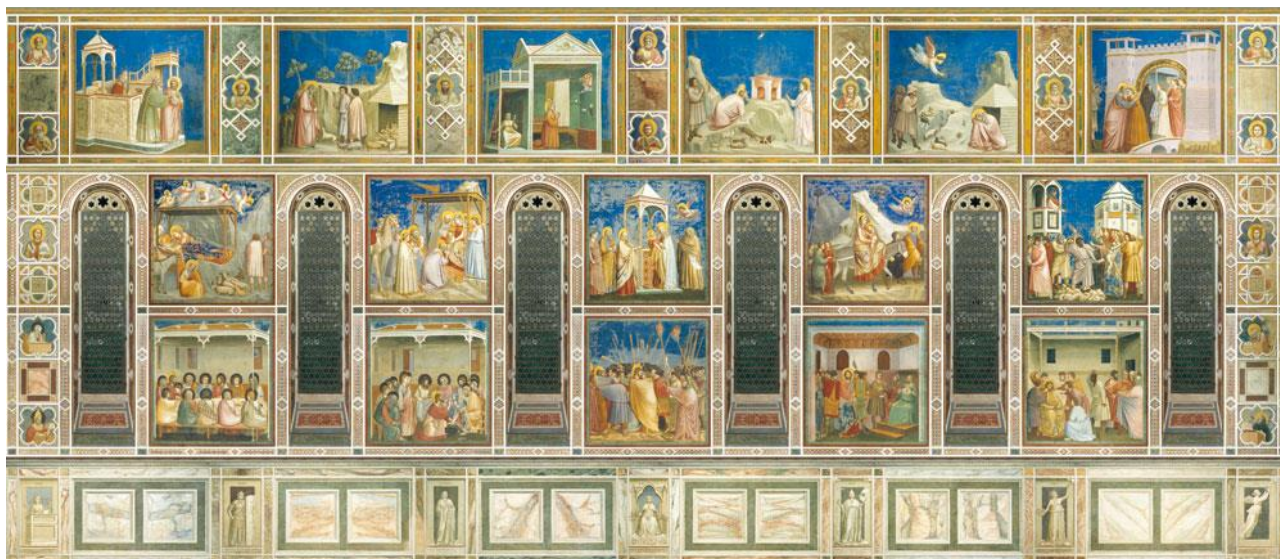
Bűnök:

- 47 Disperazione
48 Invidia
49 Infidelitá
50 Ingiustizia
51 Ira
52 Inconstanza
53 Stoltezza

Diadalív:

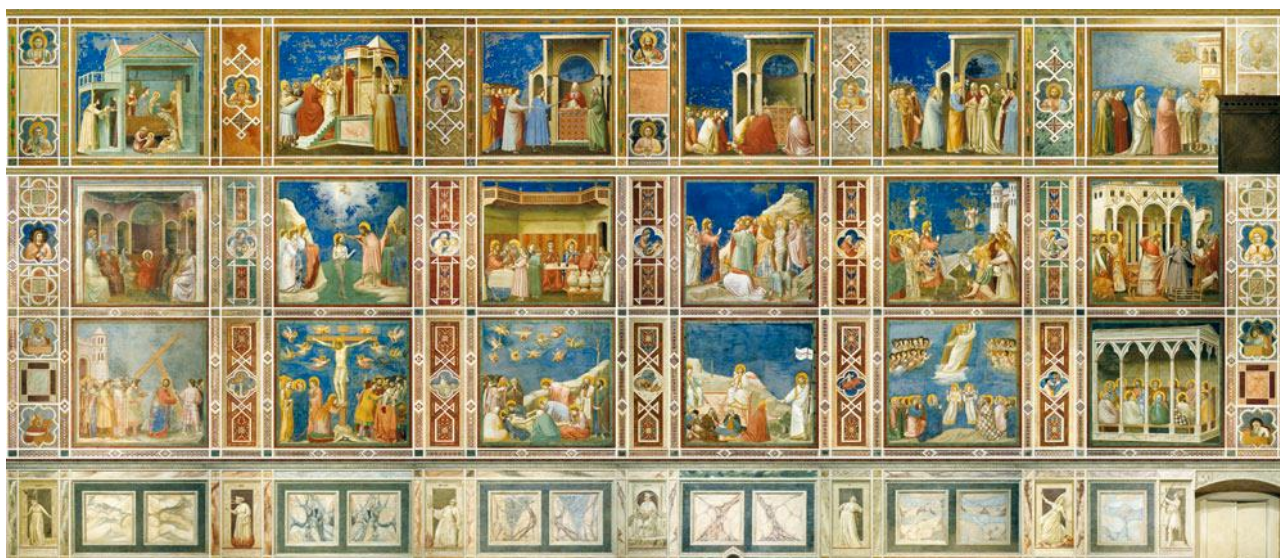
- 14 Angyali Üdvözlés (Gábel)
28 Jézus elárulása

- 13 Az arkangyal küldetése
15 Angyali Üdvözlés (Mária)
16 Mária és Erzsébet találkozása

A.*A kápolna déli fala*

Forrás: <http://www.itacaeventi.it/wp-content/uploads/2008/10/giotto-scrovegni-parete-sud.jpg>

I.	1	2	3	4	5	6	
III.		17	18	19	20	21	
V.		29	30	31	32	33	
	40	41	42	43	44	45	46

B.*A kápolna északi fala*

Forrás: <http://www.itacaeventi.it/wp-content/uploads/2008/10/giotto-scrovegni-parete-nord.jpg>

II.	7	8	9	10	11	12	
IV.	22	23	24	25	26	27	
VI.	34	35	36	37	38	39	
	47	48	49	50	51	52	53



Forrás: <http://www.forlinews.it/wp-content/uploads/2009/12/cappella-scrovegni.jpg>

C.
A kápolna
bejárata felőli
nézet



Forrás: <http://www1.mate.polimi.it/simona/scrovegni.jpg>

D.
Oltár felőli
nézet



1.
*Kiűzetés a
templomból*



2.
*Joákim a
pásztorok előtt*



3.
 Angyali
 Üdvözlés
 Annának



4.
 Joákim
 áldozatot mutat
 be az Úrnak



5.
Joákim álma



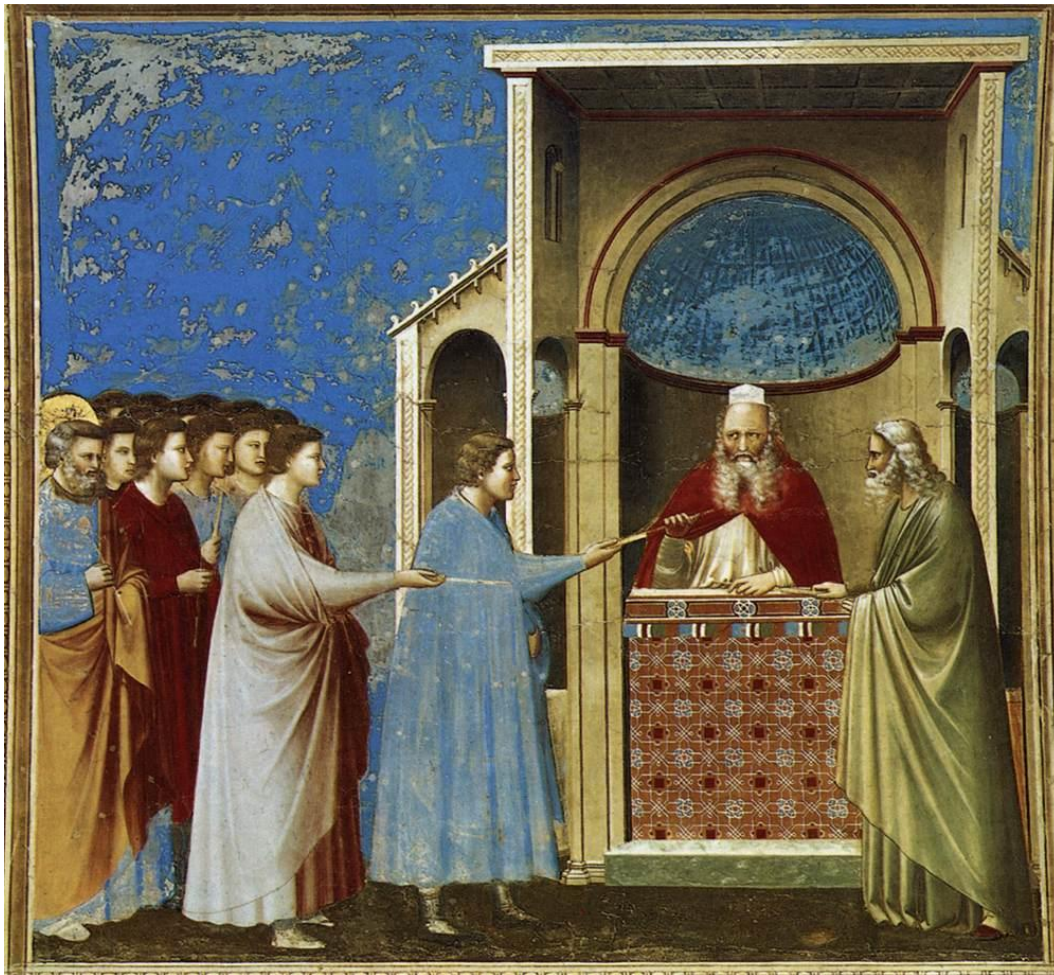
6.
Találkozás az Aranykapunál



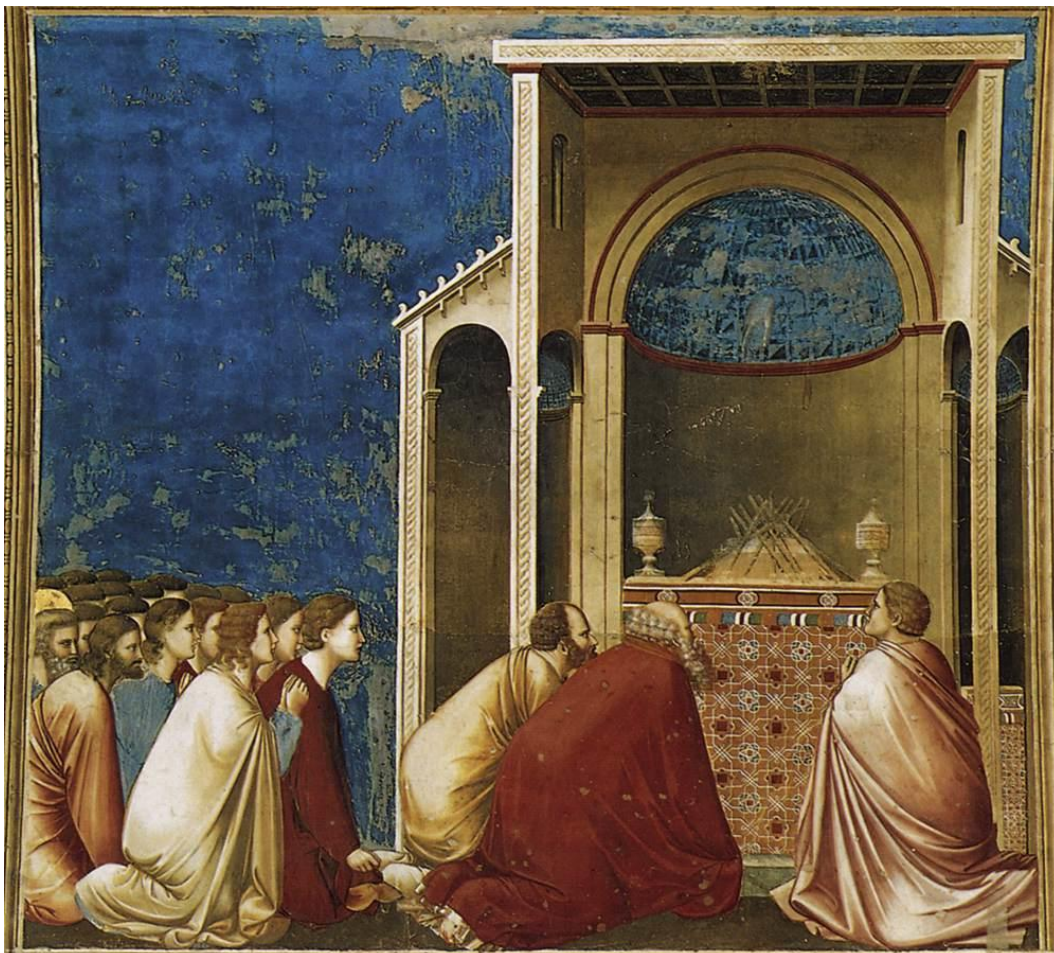
7.
Mária születése



8.
Mária bemutatása a templomban



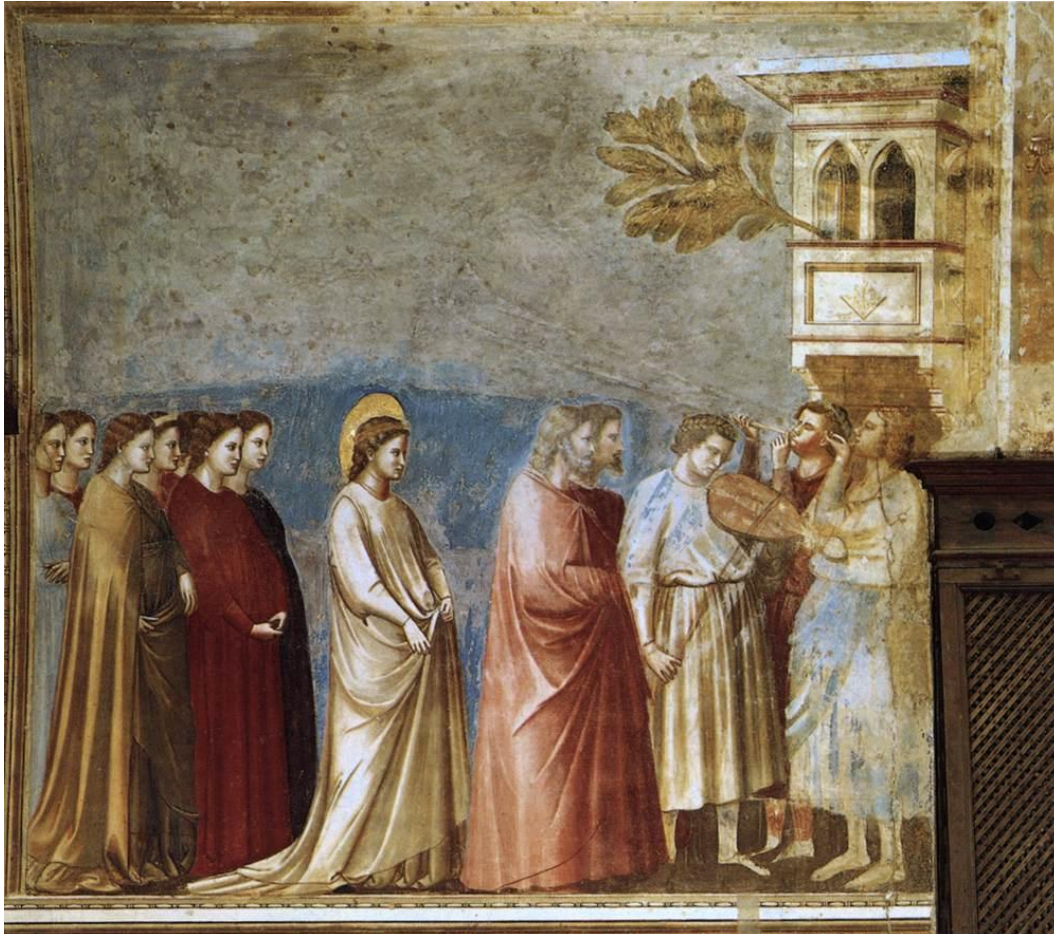
9.
A kérők
vesszőfelmuta-
tása



10.
A kérők
imádsága



11.
Mária és József
esküvője



12.
Hazatérés



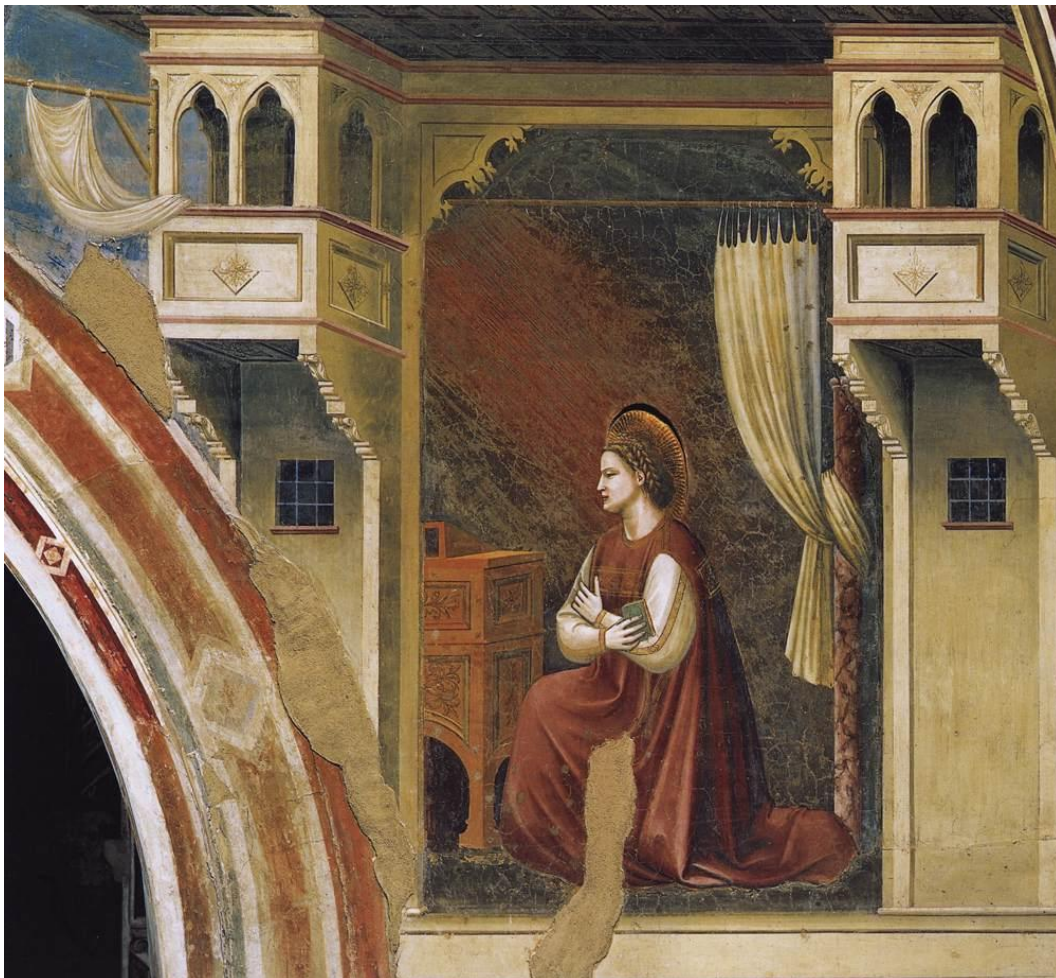
13–14–15.
Diadalív



13.
*Az arkangyal
küldetése*



14.
Angyali
Üdvözlet
(Gá브리el)



15.
Angyali
Üdvözlet
(Mária)



16.
Mária és
Erzsébet
találkozása



17.
Jézus születése



18.
A mágusok
imádása



19.
Jézus
bemutatása a
templomban



20.
Menekülés
Egyiptomba



21.
Az ártatlanok
legyilkolása



22.

*Jézus a főpapok
között*



23.

*Jézus
megkeresztelése*



24.

A kánai
menyegző



25.

Lázár
feltámasztása



26.

Jézus
bevonulása
Jeruzsálembe



27.

A kereskedők
kiűzése a
templomból



28.

Jézus elárulása

29.

*Az utolsó
vacsora*

**30.**

*Az apostolok
lábmosása*

**31.**

*Júdás csókja
vagy Jézus
elfogatása*

**32.**

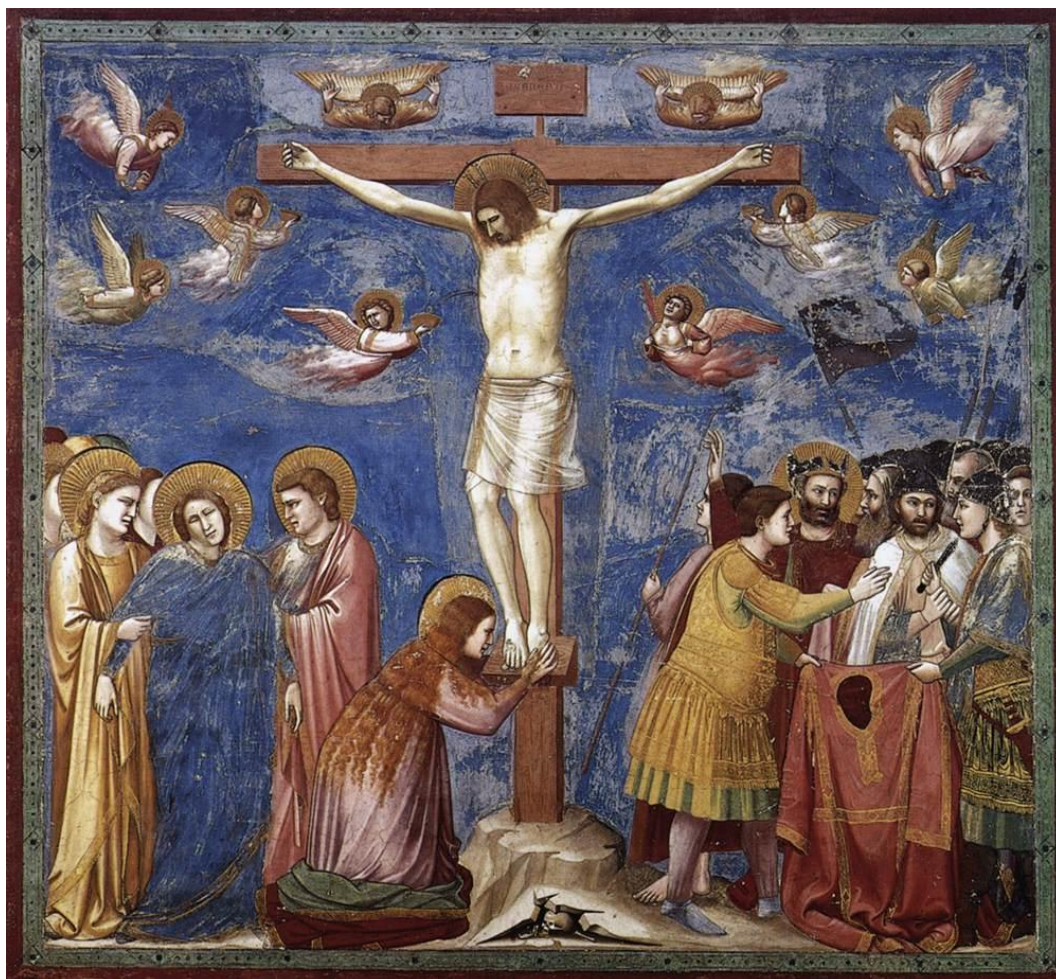
Jézus a szinódus előtt

**33.**

Jézus kicsúfolása és meggyalázása



34.
Krisztus a
Kálvárián



35.
Keresztrefeszítés
vagy Jézus
halála



36.

Jézus levétele a
keresztről



37.

Noli me tangere
– Ne érints
engem!



38.

Jézus
felemelkedése

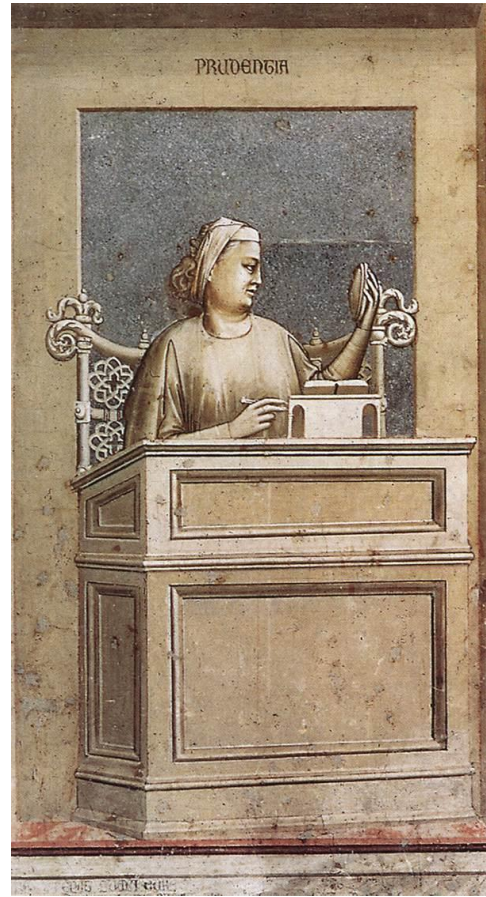


39.

A Szentlélek
leereszkedése



53.
Stoltizza



40.
Prudentia



52.
Inconstanza



41.
Fortitudo



51.
Ira



42.
Temperantia



50.
Ingiustizia



43.
Justitia



49.
Infidelitá



44.
Fides



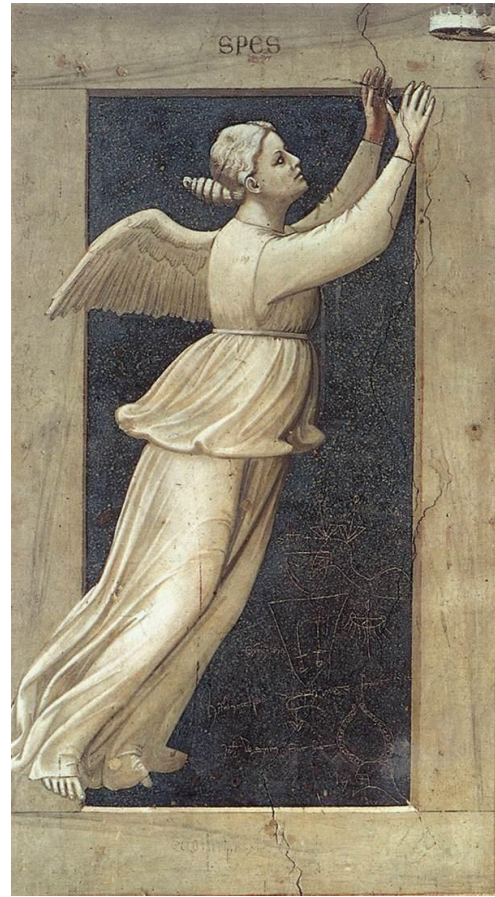
48.
Invidia



45.
Caritas



47.
Disperazione



46.
Spes

