

XXXI. OTDK , Művészeti és Művészettudomány szekció

Az égi jelenetek tere a barokk festészetben

Készítette: Talabér Ágnes

Magyar Képzőművészeti Egyetem , Restaurátor Tanszék
Festő – Restaurátor Szak , II. évfolyam

Témavezető: Dr. Fehér Ildikó , Magyar Képzőművészeti Egyetem egyetemi adjunktus

Rövid műleírás:

Dolgozatomban az itáliai barokk illuzionisztikus falkép festészet kialakulásával , legfontosabb itáliai , osztrák de legfőképp magyar emlékeivel foglalkozom.

A dolgozat vezérfonala Franz Anton Maulbertsch, Váci székesegyházban található barokk falképei. Itáliai előképek , technikák és az illuzionisztikus festészet eszközeinek segítségével mutatom be a művész e nagy magyarországi falkép ciklusait megnyitó művét.

A dolgozat fő pontjai a következők: A barokk illúzió kialakulása az itáliai falkép festészetben

A magyarországi késő barokk illúzió és Franz Anton Maulbertsch

Mindenszentek közössége a liturgiában

A szentek közössége a Váci kupolafreskón

A mennyei tér működése a valóságban és illúziójának eszközei

A dolgozat végén külön figyelmet szentelek Jacopo Tintoretto Paradiso című csodálatos művének , amely a különleges tér és szín kompozíciójával az illuzionisztikus festészet egyik legkülönlegesebb alkotása. Azért választottam külön tárgyalásra e művet , mert a dolgozatomban analógiaként felhozom Tiziano Vecellio Frari templomban található Mária mennybevitelét ábrázoló festményét.

A barokk illúzió kialakulása az itáliai falkép festészetben

A barokk stílus kialakulása szorosan összefügg az Európában, a XVI. és XVII. század fordulópontján zajló ellenreformációval. Az ellenreformáció lényege a római egyház, a kereszténység egyesített egyházának megújítása volt. A mozgalomban vezető szerephez jutott - ez 1610-re tehető - a Jezsuita Rend.

A jezsuiták érdekeltek voltak Európa XVI. és XVII. századának minden szellemi és művészi irányzatában. A humanizmus és klasszicizmus, zene és színház, festészet, építészet és szobrászat mindezek feladata, az Isten nagyobb dicsőségére irányuló missziós tevékenység szolgálata volt. A vallásos és világi, keresztény és pogány gondolkodásmód közötti ellentéteket, melyek a reneszánszt jellemezték, egy új egységben oldották fel. A jezsuiták építette templomokban, mint Rómában az *Il Gesu* (1568-84), fejeződött ki a legnyilvánvalóbban az új szellem. Így született meg – keresztény és pogány formák ötvözéséből - a barokk stílus.¹ A római *Il Gesu* templom egységes tere, mely hatalmas tömegek befogadására alkalmas, egy nagyszerű újítással, a hosszanti és a centrális tér egyesítésével megoldott építészeti forma első megtestesülése. *Giacomo Barozzi da Vignola* (1507-1573) a templom tervezője a belső terek kialakításában is már a barokk építészet stílusjegyeit alkalmazta. Míg a mellékterekre kevés, a főhajóra több hangsúlyt fektetett és a kupolateret, mint uralkodó motívumot emelte ki.² Az *Il Gesu* templom gyönyörű oltárdíszítményét *Andrea Pozzo* (1642-1709) építette és dekorálta 1702-ben. *Andrea Pozzo* építész, festő és elméletíró jezsuita atya a barokk perspektivikus illuzionista festészet legkiválóbb alkotója. Az *Il Gesu* kívül a római *San Ignazio* jezsuita templom oltárdíszítményét is ő készítette, ám a legjelentősebb alkotása a *S. Ignazio* kupola festménye és mennyezetfreskója, melyek az illuzionisztikus festészet csúcsát és mérföldkövét jelentik.³ A *S. Ignazio* kupolaképét 1684- 85 között alkotta a művész. Igazi technikai bravúr, hiszen a kupola nem valódi, ugyanis a jezsuiták nem építhették meg az eredeti elgondolás szerinti kupolát, mert az árnyékba borította volna a szomszédos domonkos rendi könyvtárat, így kérték fel *Pozzo* mestert a kupola megfestésére. A technika is igen érdekes hiszen olaj és vászon, tondó formájú képről van szó, mely a kör párkány ívbe lett illesztve. A mennyezetfreskó, mely a főhajó felett látható, Szent Ignácot a jezsuita rend alapítóját ábrázolja, címe: „*A jezsuiták misszionárius tevékenységének allegóriája.*” A falkép másik fő alakja *Krisztus* a kereszttel, aki mint enyész-pont maga felé vonzza a tekintetet. Ha az alatta a főhajó padlóján megjelölt helyről tekintünk a mennyezetre, eltűnik a valódi- és látszat architektúra közötti különbség.⁴

A barokk illuzionisztikus festészet alapja, az *iránypontos perspektíva*, mely rendszer lényege, hogy a háromdimenziós teret síkban tudja megjeleníteni. Úgy ábrázol, ahogy az emberi szem érzékeli a teret. Az elmélet geometriai módszerek segítségével, azt a látványt ábrázolja, ahogy egy szem látja, érzékeli az adott tárgyat. Mivel egy nézőpontot feltételez, ez az a pont ahová a megfigyelt tárgyról visszaverődnek a fénysugarak, miként a szembe is. Az egyenes sugarak határozzák meg a tárgy képét. A szélső *ortogonális* sugarak határozzák meg a felület határait, a tárgy méretét és alakját. A közbülső

¹ Barokk és Maulbertsch szerk: Kőszegi L.-Várhegyi M. Veszprém, 1992

² Kelényi György: A barokk művészete Budapest, 1985

³ Hudik Katalin: Barokk illuzionisztikus architektúrafestészet Magyarországon, MKE Restaurátorképző Intézet, 2000

⁴ Alison Cole: Perspektíva Budapest, 1993

transzverzális sugarak határozzák meg szint és árnyalatot tehát a távolságot a nézőponttól. Ennek fényében a valóságban egyforma méretű és egyenlő távolságra levő tárgyak mérete és távolsága egyenes arányban csökken, mígnem a rajtuk keresztül futó vonalak egy pontban az *enyész-pontban* találkoznak. A pont a horizont vonalon pontosan szem magasságban található. Ilyenformán tehát, ha egy festett kupola mennyezetét tekintjük , láthatjuk, hogy először az építészeti tagozatok állnak legközelebb az ember által érzékelt felülethez.

Ezen szerkesztések alapján kiszerkeszthető a megfelelő nézőpontra a látvány.

A kiszerkesztés előtt mindenekelőtt az ideális nézőpontot kell meghatározni a művésznek. Természetesen egy hosszanti irányban szerkesztett templom belső terében ,ahogy a szemlélő befelé a szentély felé halad , több nézőpont is kialakul. Egy gyakorlott művész pontosan tudja azt , melyek azok a pontok , ahol a szemlélő fölfele tekint, a mennyezet festett valóságára. Az építészeti tér ezen pontjait *megpihenő* pontoknak nevezzük . Általánosan elmondható, hogy a néző elsőként végighalad az orgonakarzat alatt, miközben előre felé tekint az oltárépítményre. Ezután kilépve az orgonakarzat alól megáll , körbenéz és felfelé tekint. A főhajó mennyezetén festett illúzió ideális nézőpontja , tehát itt lenne. A másik fontos tér , a négyezeti tér fölött látható kupolatér. A szentély felé haladó néző , ezt a teret a felé haladó külső rálátásban értelmezheti és élvezheti a leginkább. Ezért van az , hogy csak ritkán találkozhatunk centrálisan szerkesztett kupolatérrel. Ha általában egy kupola képét tekintjük , a vetítésugarak mindig egy , a képen kívüli *enyész-pontba* futnak bele.⁵

Andrea Pozzo gyönyörű *S. Ignazióban* található mennyezetfreskójának transzcendens voltát , leginkább a látszatarchitektúra fejezi ki. A valós építészeti tagozatok , festett elemek konstrukciójává válnak, melyek óriási térbe , a hatalmas égboltba terebélyesednek. A festmény fő témája már a mennyei szférában a felhők között zajlik , így válik eggyé építészet és festészet , látszat és valóság.

Magyarországi késő barokk illúzió és Franz Anton Maulbertsch

A magyarországi barokk illúzió szintén a XVII. század első negyedében indult, melyet a magyar főpapság és természetesen az uralkodók (*II. Mátyás* és utána *II. Ferdinánd*) indították el. Király számára ez azért volt fontos, mert a *rekatolizáció* az abszolút monarchiát szolgálta, akárcsak egész Európa területén. *Andrea Pozzo* hatása Ausztriában miután Bécsbe költözött 1702-ben és Magyarországon is igen nagy volt.

Magyarországon több külföldi művész is alkotott a XVII.század elején ,akik Bécsből érkeztek hazánkba, így Maulbertsch honfitársai voltak, munkásságuk hatással lehetett Maulbertsch festészetére, aki a század második felében volt tevékeny Magyarországon. Az Innsbruckban született *Cristoph Tausch* festőművész, építész és dekorátor 1711-1716-ig működött Magyarországon. Bécsben tanult, és dolgozott *Andrea Pozzo* mellett, akinek lelkes követőjévé vált , így tehát első kézből hozta el az itáliai barokk illúziót Magyarországra. Itt tartózkodásának első évében festette és tervezte, pályafutásának egyik legszebb emléket a *trencsényi Jezsuita templomot* . A mennyezet freskói egységes programot képviselnek ugyanis a jezsuita rend térítő szentjét Xavéri Szent Ferencet (XVI. század első fele) dicsőítik. Az oltárkép a szent csodatételét ábrázolja és ehhez kapcsolódik a szentély mennyezetképe , amely Xavéri Szt. Ferenc apoteózisát ábrázolja: a térdeplő szent angyalok között a Szentháromság előtt jelenik meg. A kórus fölötti mennyezetképen a térítő Xavéri Szent Ferencet látjuk a négy világrész allegórikus

⁵ Hudik Katalin: Barokk illuzionisztikus architektúrafestészet Magyarországon , MKE Restaurátorképző Intézet , 2000

alakjaival. Az földrészek arra utalnak, hogy a Szent egészen Kínáig eljutott térítései során. A két mennyezetfreskó architektónikája igen hasonló megoldású. A mennyezetfreskók közé a templom középső boltszakaszába, *Pozzo bécsi egyetemi templomba* festett kupolájához hasonló *látszatkupolát* festett Tausch. A trencsényi freskók mestere Pozzo eredeti elgondolását követte, miszerint a mennyezetfestményt, illúziókeltésre a tér kibővítésére alkalmazta.⁵

A bécsi barokk festészet legjelesebb alkotója *Paul Troger* (1698-1762) volt. *Troger* pályája során két alkalommal is dolgozott Magyarországon. Elsőként a pozsonyi Szent Erzsébet templomban 1742-ben, majd 1774-ben a győri jezsuita templom figurális mennyezetképeit festette meg. A győri Loyolai Szent Ignác templom eredetileg a jezsuiták tulajdonában volt, ám a rend 1777-es feloszlata után a bencés rend tulajdonában került. A templomot 1634-41 között a jezsuiták felkérésére *Baccio del Bianco* tervei alapján és a római *Il Gesu* alaprajzát követve építették. A szentély és a hajó mennyezetképei, a *Szent Ignác mennybevitel*e és az *Angyali üdvözlés* 1747-ben készültek el.

A magyarországi barokk–rokoko mennyezetfestészet, egyik leglendületesebb és legéletteljesebb képviselője *Franz Anton Maulbertsch*. A művész 1724-ben született a Bodeni tó környéki *Langenagerben*. Apja *Anton Maulbertsch* egyszerű falusi festő volt. *Maulbertsch*, hogy folytassa apja örökségét 1741-től a Bécsi Akadémián tanult. Pályafutása első állomásairól keveset tudunk. 1757-től 1796-ban bekövetkezett haláláig, négy évtizeden keresztül dolgozott Magyarországon kisebb-nagyobb megszakításokkal.⁶ *Maulbertsch* 1770-es évekbeli nagy freskóinak sorát a váci székesegyház freskói nyitják. A váci székesegyházat 1761-ben *Eszterházy Károly* kezdte el építtetni. A püspök grandiózus terve, a katedrális, az előtte nyíló tér és a püspöki palota szerves egysége volt. Az eszmei mintakép a római Szt. Péter-templom volt a megvalósításával *Franz Anton Pilgramot*, Alsó-Ausztria tartomány építészt bízta meg. Ám mivel *Eszterházyt* *Mária Terézia* még ebben az évben egri püspökké nevezte ki, a helyére került *Cristoph Anton Migazzi* bíboros, bécsi érsek folytatta tovább már saját tervei szerint az építkezést. A bíboros egy Bécsben letelepedett francia építész *Isidor Gannevalt* bízta meg a kivitelezéssel, mely 1770-re elkészült. Ekkor kezdtek neki az épület belső díszítéséhez, mellyel *Franz Anton Maulbertsch* és *Martin Johann Schmidtt* bízta meg. A főoltár és kupola freskóját *Maulbertsch*, míg a hosszházat és a két mellékoltárt *Schmidt* festette meg. Érdekeség-ma sem tudjuk miért-1774-ben, két évvel a székesegyház felszentelése után a püspök utasítására *Maulbertsch* *Vizitáció*-kompozícióját eltakarták és köréje új oltárépítményt emeltek. *Maulbertsch* műve csak 1944-ben a székesegyház restaurálásának munkálatai közben szabadult ki véglegesen több, mint másfél évszázados rejtőzködéséből.⁷ A székesegyház stílusát tekintve a klasszicizáló irányhoz igazodik „A klasszicizmus kutatója *Hild* és *Pollack* nemzedékében mintegy a magyar művészet első önálló nemzeti iskoláját látta fellépni az építészetben, hiszen elsősorban ennek a művészetnek van alkalma arra, hogy a stílust nálunk magas fokra fejlessze és nemzeti sajátosságokkal ízesítse.”⁸ „A váci katedrális, noha az előző periódus szülötte, stílusában, típusában a nemzeti klasszicizmus monumentális alkotásainak, az esztergomi és az egri székesegyháznak, a pesti lipótvárosi bazilikának közvetlen előzményévé emelkedett és így harmonikusan beilleszthető volt a magyar művészet kifejlődéséről

⁶ Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII.században, Budapest, 1955

⁷ Jernyei Kiss János: Barokk mennyezetfestés Budapest, 2009

⁸ Zádor Anna: A magyar művészet a XIX. század első felében, in: A magyarországi művészet története szerk. Zádor A. – Dercsényi Dezső Budapest, 1970, 318.o

szóló elbeszélésben”⁹ A római barokk minták az előképei annak az ábrázolás típusnak is, amivel Maulbertsch a hatalmas kupolaboltozatot díszítette. A falkép, az osztrák – magyar monarchiában is kedvelt téma, mint XVIII. századi *Allerheiligenbild* egy több évszázad során kialakult ikonográfiai típus örököse és összegzője.⁷ A mindenszentek látomását festette meg a művész, amint az üdvözültek a megdicsőült Mária vezetésével a Szentháromság előtt róják le hódolatukat. A főoltárkép a szokásoktól eltérően nem a székesegyház címünnepét, Mária mennybevitelét ábrázolja, hanem egy másik mariológiai témát, a *Vizitációt*. Ezt a furcsaságot a képi összefüggés és a liturgikus térrel való kapcsolat feltárása nélkül aligha tudnánk megérteni. A képen Mária és Erzsébet találkozásának jelenetét látjuk, középen az ég felé forduló Szűzanyával, amint hálaénekében a *Magnifikátban*, önnön eljövendő megdicsőülését és Isten országának eljövételét hirdeti. Tartása, kifejezésének intenzitása az ég és föld között szinte lebegő helyzete az elragadtatás állapotának fizikai jellemzői. Prófécijának tárgya pedig a, mint már említett kupolafreskóban jelenik meg.⁷ A barokk-templomokból jól ismert mennysorozat kupola először, egy olyan képi együttes részeként látható, amelynek tulajdonképpen témája a kinyilatkoztatás Mária általi megtapasztalása. A megjelenített elragadtatás a szemlélőben a lelki elmélyülést segíti elő. A hosszáz tengelye mentén haladva a befogadó számára, az ábrázolt látomás már másként, az ő személyes víziójává alakul át. Maulbertsch a hagyományos képszerkezetek újragondolásával sajátos, a megjelenítés erejét felfokozó megoldással lép elő: a hajón végigvonuló szemlélő mozgó nézőpontjára szerkesztve a szentek alászállásának látomását (*descensus*) eleveníti meg.⁷ Maulbertsch váci falképeinek elemzését több oldalról is kívánatos vizsgálni, ugyanis nem lehet csak ikonográfiai és stíluskritikai szempontból elemezni a művet. Feltétlenül szükséges az adott kor szellemiségét, történetét valamint a sacrális térben való elhelyezkedését is figyelembe venni, hiszen ezek nélkül nem is jutnánk el a pontos értelmezéshez. „A forma, amelyet a tartalom egy bizonyos korban magára ölt, oly mértékben hozzátartozik a lényegéhez, hogy ugyanaz a tartalom más kor formájában már nem is volna ugyanaz.” Hiszen: „egyrészt a megformálás (...) alkotóerőként hat vissza a tartalmi szférára, másrészt a megformálás stilisztikai jelentését magát is a tartalmi jelenségek közé kell sorolnunk.”¹⁰

Megoszlik a művészettörténészek véleménye Maulbertsch ez - inkább kései korszakában készült – művéről. A váci freskó együttes modern művészettörténet-írás sem sorolja a hazai barokk festészet kiemelkedő alkotásai közé, Garas Klára viszont úgy fogalmaz, hogy Maulbertsch életének ezen szakasza már a XVIII. század azon szakaszai közé tartozik, amelyet már áthat a klasszicista törekvés és már a polgári felvilágosodás eszméje ver benne gyökeret.⁷ A mű egyik első méltatása, mely az 1772 augusztus 15-ei Nagyboldogasszony napi felszentelésről maradt ránk, egyaránt mind Ganneval, mind Maulbertsch művészi teljesítményét dicséri és a teljesítményt a régiak művészetéhez hasonlítja. Ám a 19. századtól teret hódító klasszicista ízlés, ezt az egységet szétbontotta és a lelkesedés már egyértelműen csak az épületnek szólt, mely kétségkívül érdekesebbnek és jelentősebbnek tűnhetett, hiszen közvetlenül kapcsolódott a francia mintaképekhez, melyek az Európa centrumából jövő új építészeti trendek voltak. Maulbertsch falképei is számos a klasszicizmus irányába mutató jegyet vonultatnak fel. Az egykor gazdagsággal, színességgel és eleven fantáziával jellemzett művész falképein egyre hűvösebb kifejezőmód és higgadtabb formavilág jelentkezik. A kupolafreskó precízebb és szárazabb kivitelezésű elődjeinél, a színek világosabbak a formák rajzosabbak, az alakok megfogalmazása sematikusabb és a Maulbertschre eddig oly

⁹ Jernyei Kiss J. Budapest 2009, 15.o

¹⁰ Erwin Panofsky : A képzőművészeti stílus problémája in Panofsky 1984 12.o

jellemző drámai kontrasztok is elmaradtak. Ezen jegyek mellett figyelembe kell venni azt is ,hogy Maulbertsch már a pályája közepén (csúcán) túljutott művész , akire ezen a klasszicista törekvések hatnak, melyek viszont pont művészetének lényegét érintették korlátozták festőiségét és szabad formavilágát valamint a barokk pátoszból adódó érzelmi fűtöttségét. Ezen tulajdonságainak elvesztése teszi Maulbertsh freskóját, ellentétben az izgalmas új stílus kezdetén épülő székesegyházzal , mely egy új korszak kezdetét jelentette, egy ellentmondásos formanyelvű, régi és idejétmúlt korszak , egyik utolsó darabjává , melynek szelleme már elhagyta formavilágát .¹¹

Mindenszentek közössége a liturgiában

A szentek közösségéről a Szentírásban olvashatunk elsősorban pedig az Újszövetség könyveiben . A szentek közössége , mint Isten megvalósult országa jelenik meg. Gyakori képként jelenik meg a templom, melyet a hívek alkotnak. Jézus a gonosz szőlőmunkásokról szóló példabeszédében, az Úr nem ebből a világból való épületéről beszél, melynek Ő az alapja, fundamentuma. (Mt. 21, 33-43) Pál apostol leveleiben is központi metafora a templom. „ *Isten nekem adott kegyelme szerint, mint bölcs építőmester, alapot vettem más pedig arra épít. De mindenki ügyeljen hogyan épít rá. Mert a lerakott alapon kívül, amely Jézus Krisztus, más alapot senki sem rakhat.(...) Nem tudjátok ,hogy Isten temploma vagytok, és Isten lelke lakik bennetek?* ” (1. Korintusi levél 3, 10-11., 16.) Az egyház tehát misztikus test és templom, melybe mint élő kövek épülnek be az egyház tagjai. Isten országának eljövetele a Végítéletkor következik el, mikor Krisztus egyesíti és maga köré gyűjti népét. *Szent János evangélista* az *Apokalipszis* látomásaiban igen impresszív módon jeleníti meg a Végítéletet. Krisztus követői és egybe gyűjtött népe a szentek közösségének titkát, egy mennyei istentisztelet képében jeleníti meg. Ez a dicsőítés, a földi liturgiára emlékeztető módon „ kórus formájában előadott imákból és énekekből áll, olyasfajta tablót formálva, amelynek mindenek előtt az a célja, hogy Isten és megváltott népe összetartozását ábrázolja”¹² A mindenszentek ábrázolása a *communio sanctorum*, mely eszme, a keresztény *ekkléziológia* azaz egyháztan sarkalatos eleme. Fontosságát kifejezi,hogy mint Krisztus egyházát értelmező kép , korán bekerült az apostoli hitvallás (*symbolum apostolorum*) szövegébe. Legelőször *Remesianai Niketasz* (335-415) dalmáciai missziós püspök sacrális szövegeiben fordul elő. *Remesianai Niketasz* főműve a *libelli instructionis*, mely a kereszttelendők számára való utasításokat tartalmazza. E mű összesen hat könyvből tevődik össze, melyből az ötödik könyv egészen ránk maradt és az apostoli hitvallás magyarázatát tartalmazza. Másik fontos műve, mely a *communio sanctorum*-ot említi a *Te Deum* .¹³ Az *communio sanctorum* ábrázolásnak évszázadokra visszamenőlegesen kialakult ikonográfiai szabályai vannak. A szenteket hierarchikusan szervezett csoportokban mutatja be. Ez a hierarchia érdemeik szerint történik beosztásra és ezeket attribútumaik szerint meg lehet különböztetni. A liturgikus szövegek is így osztják be a szenteket, elsőként a *Te Deum* szövege csoportosítja így a szenteket: apostolokat , prófétákat, mártírokat említ, a *Mindenszentek litániájában*: pátriárkák, próféták, apostolok, tanítványok, mártírok, püspökök, doktorok , papok , szerzetesek valamint a világi szentek gazdag tagolódásairól olvashatunk. *Honorius Augustodunensis: De omnibus sanctis* prédikációjában a szentek karát pátriárkák és próféták, apostolok és evangélisták, mártírok , doktorok , szerzetesek és remeték, szüzek, Krisztust híven

¹¹ Jernyei Kiss János: A barokk mennyország Budapest , 2009

¹² Ua. 29.o

¹³ Révai Nagy Lexikona XIV. kötet Mons-Ottó Budapest, 1916

szerető házasok és vezeklők karára osztja fel. *Jacobinus da Voragine* domonkos szerzetes(meghalt 1298) *Legenda Aurea* című gyűjteménye, mely a szentek és Szűz Mária életéről szóló leghíresebb legendárium, megemlíti *Honorius Augustodunensis* egy a *Szent Péter* székesegyház sekrestyéjében történt látomását ,melyben szüzek, pátriárkák és próféták, apostolok, mártírok és doktorok vonulnak föl. A liturgikus kategóriák később az aureolával jutalmazott kitüntetett csoportokat is megkülönböztetnek , ide kerültek a mártírok, szüzek és doktorok. Ezen szentek csoportja a skolasztikus teológiában is a meghatározott érdemek szerinti hierarchiát tükrözte.¹⁴

Az *Újszövetség ekklesiológiája* képi elemekben kifejtett tanítás. Ilyen képi elem a már kifejtett templom – kép. A verbális képek a hittudomány kibontó és értelmező nyelvezetében nagyon fontos szerepet töltenek be. *Remesianai Niketasz* kortársa volt *Hippói Szent Ágoston* (354-430) püspök és egyházatya. Egyik fő munkája a keresztény egyházértelmezést alapozta meg. Isten városáról írt értekezése is egy metafora, ahol a mennyei és földi város *civitas Dei* és *civitas terrana* képeinek kibontásával magyarázza elméletét. *Szent Ágoston civitas Dei* téziseiben arra keresi a választ miként lehetséges, hogy az egyház sem mentes a rossztól pedig, Isten népeként az Ő szent templomát alkotva él. Válasza szerint, éppen azért mert e világban él és osztozik annak tökéletlenségében. Azt hogy a földi egyházban ki tartozik ezek után Isten városába és ki utasítja el a vele való közösséget, az mindenkinek a szabad döntése határozza meg. A *civitas Dei* és *civitas terrana* a két morális alapon elkülönülő közösség.¹⁴ *Szent Ágoston* szerint a világnak e morális megosztottsága, már kezdetektől jelen van a történelemben, archetípusai az első ember Ádám fiai. Káin ,akinek áldozatára az Úr nem tekintett kegyesen, bosszútól és haragtól hajtva, megölte Ábelt. Káin a földi város alapítója „Várost épített és az fiáról Hénochnak nevezte” (Teremtés I.Könyve 4,17.),míg Ábel ,az egyszerű juh pásztor az örök város első e földön zarándokló polgára. Isten népének sajátja, hogy sorsa nem az otthonosság és megelégedés, hanem a mennyei boldogság felé irányuló folyamatos küzdelem. Az első testvérpár tehát nem csak az emberi nem két morális alapokon elkülönülő osztályának szimbóluma, hanem a test és a szellem emberi életben betöltött sorrendjét is képviseli. Az első ember Ádám általi érzéki létezés mindenki sorsa, ám a szellemi lét csak Krisztus által lehetséges. Ő közvetíti az Atya üzenetét, melynek elfogadása , értelmet és célt valamint erőt ad, hogy e világ zarándokaként az ember fölvehesse a harcot, a földi város támadásaival és kísértéseivel szemben.¹⁴ Isten városa *ecclesia militansként* a harcos egyházként él ebben a világban, „melyben még ellenséggel összeütközünk, és melyben majd tusakodunk a dacoló vétkekkel, majd uralkodunk a hátrálókon mindaddig, míg azon békességes honba nem jutunk, hol ellenség nélkül uralkodunk.”¹⁵

A szentek közössége a Váci kupola freskón

A szentek sokaságának ábrázolása, nem csak a liturgia és a teológia beosztása szerint történik. Olykor egyháziak, világiak katonák és polgárok különülnek el egymástól ezzel , hogy a világi rend tagozódását vetítik rá Isten országára az ideális állam utópisztikus eszméjét jelenítik meg. *Corregio Mária mennybevittele* kupolafreskóján (1524-1530) , mely a Pármai Dómban található az Ószövetség szentjei veszik körül a mennybe emelkedő Máriát. Férfiak és nők külön- külön spirálisan haladó felhőcsomókon övezik a Szent Szűz alakját. *Tiziano* mester *La gloria* című mindenszentek kompozícióján a

¹⁴ Jernyei Kiss János : A barokk mennyország Budapest , 2009

¹⁵ Augustinus De Civitate Dei XXII. Könyve (ford.: a pesti növendékpapság magyar egyházirodalmi iskolája) Pest , 1859 XX. Könyv 9.

császári család tagjai könyörögnek a bebocsátásért és az ószövetségi pártfogók képviselik a mindenszenteket, az ő szerepük különleges hisz még a megtestesülés előtt hittek Krisztus eljövetelében.¹⁶ A váci kupolafreskó mindenszentek ábrázolása igazodik az akkori igényeihez, aktualitásához. A kupola alatti cselegyeken az evangélisták láthatóak : észak –keleten Szt. János evangélista, észak - nyugaton Szt. Márk, dél –keleten Szt. Máté és dél-nyugaton Szt. Lukács evangélista látható. A kupola felületén a szentek tradicionálisan elrendezett karai láthatóak. A fő nézet alsó zónájában az egyházatyákat láthatjuk ,akik mellett Szt. István vértanú, Assisi Szt. Ferenc és Szt. Kristóf szerepel. Fölöttük a lilomot tartó Gábiel vezeti a tekintetünket a Szűzanya felé. Balra haladva a magyar szentek köre következik: Szt. István fiával Szent Imrével a Szentháromságra tekint és felajánlja az országot bal kezének gesztusával a Szűzanyának. Őket a bárdal és fegyverekkel ábrázolt Szt. László és a pajzsot és kardot tartó Szt. Márton veszi körül. Márton lábánál a címeres zászlót tartó angyal , míg István király mögött egy rejtélyes dárdás , bajuszos alak áll egy kis magaslaton. Külseje és elhelyezése alapján magyar történelmi figuráról van szó. Talán I. Géza királyra ismerhetünk, aki Vác történelmében jelentős szerepet játszott s akit az első székesegyházban temettek el.¹⁶ Ez idő tájt pedig a város és a katedrális alapítójaként tisztelték. Szerepét erősíti hogy alatta a mai templom alaprajza tűnik elő. Tovább haladva elérünk a szűzek csoportjához : Szt. Ágnes, Szt. Ágota, Szt. Katalin, Szt. Borbála és Szt. Lúcia csoportjához. A központi alak Szt. Erzsébet , aki egy ruhátlan koldusnak épp alamizsnát ad. Érdekes , hogy Maulbertsch Erzsébetet a Szent életéből ismert palást csoda gyönyörű kék köpenyével, melyen arany csillagok láthatóak ábrázolja, Erzsébet tisztelete a német nyelvterületeken is igen jelentős volt . A kupola fő nézetének túlsó oldalán egy lazán összekapcsolt piramidális csoport látható melynek élén Keresztelő Szt. János áll, két oldalán pedig szülei Zakariás és Erzsébet, tőlük bal oldalt pedig Mária szülei Szt. Anna és Szt. Joachim. A csoport alsó sorában a következő szentek láthatóak balról jobbra: Avilai Nagy Szt. Teréz, Keresztes Szt. János, ebben az esetben palliumot és keleti püspöki jelvényeket viselő Szt. Miklós és Borromei Szt. Károly sorakozik. Előttük kissé lejjebb stólával és díszes kék ornátusban ábrázolva Krisztus titkos tanítványainak egyike Nikodemus vagy Arimathiai József látható. A kupola déli oldalán kisebb csoportok ábrázoltak. Először két attribútum nélküli papi személy, majd Nepomuki Szt. János, Aquinoi Szt. Tamás, Loyolai Szt. Ignác, Kalazanci Szt. József és Istenes Szt. János látszik a sorukat Szt. György zárja le. A katonaszent fölött három azonosítatlan szent köztük egy pápa látható. A déli kupolarész fő figurája Mihály arkangyal , aki mérleget és pajzsot tartva repül a szentek fölött. Utána ismét hármas szent csoport következik , akik már inkább a kupola keleti feléhez tartoznak : Néri Szt. Fülöp, Szt. Rókus és Szt. Sebestyén. A keleti kupolarész az apostolok felhőszínpada ahol tizenegy tanítványt ábrázol a művész ám nem mindenki kapott attribútumokat. Egyértelműen felismerhető: az evangéliumot író Máté apostol, a lándzsát tartó Tamás, János apostol aki látnok szerepében jelenik meg, Péter ,aki a menny kulcsait őrzi, Simon ,aki a fűrésze mutat, Bertalan, aki lenyúzott bőrével és egy késsel gesztikulál és végül a keresztes bottal ábrázolt Fülöp. A felvonultatott szentek két nagy csoportba oszthatók: az északi oldalon a mártírok a másik oldalt a papság képviselői láthatóak. A keleti részen ábrázolt apostolokban két sajátság egyesül, ők Krisztus első követői ,akik vértanúságot szenvedtek, s mint ilyenek a szentek rangsorában első helyen állnak, ugyanakkor az ókereszténység ideje óta mártíromságukat Krisztusnak a világért hozott keresztáldozatával állították párhuzamba.¹⁷ Az egyházatyák tanítása szerint , akik

¹⁶ Jernyei Kiss János: A barokk mennyország Budapest , 2009

¹⁷ Ua.

mártíromságot szenvednek, az Atya jobbára ültetett Krisztushoz hasonlóan jutalmat nyernek. Együtt uralkodnak Vele a mennyben és még az égi misztériumokba beavatott égi szellemeknél is magasabb rangot kapnak. A sorsközösséget a mártírok és Krisztus sebei szimbolizálja.¹⁷ A kupola déli oldalán a lelkeket gondozó, hittérítő, betegápoló papok és szerzetesek láthatóak, több nagy misztikus is. Az aktuális jelent, Istenes Szt. János az irgalmas rend és Kalazanci Szt. József a piarista rend alapítói képviselik. E két rend Migazzi bíboros pártfogásából, Vác 18. századi életében fontos szerepet játszottak. Aktualitást fejez ki még Szt. István vértanú, Assisi Szt. Ferenc akik Lotharingiai Ferenc patrónusszentjei, Avilai Szt. Teréz, aki Mária Terézia védőszentje, Szt. Kristóf Migazzi bíboros védőszentje, és Szt. Ágoston püspök. Migazzi bíboros fontosnak tartotta e csoport együttesének szerepeltetését. Maulbertsch egy másik munkáján, az 1762-es *Hildungsblatton* is együtt szerepel e Szentek csoportja. E négy szentet ábrázoló rézkarc, egyfajta tisztelgés Migazzi bíborosi kinevezése előtt.¹⁷ A kupolafreskó fő alakja Mária s az Ő megdicsőülése és a Szentháromság víziója írható le. A Szűzanyának itt nem a koronázási aktusát mutatja be, hanem Őt mint az *Ecclesia megtesítőjét* látjuk feje körül az *Immaculata* csillagkoszorúja ragyog angyalok tartják mellette a lilomszálat, testtartásával az Atya felé fordul, benne az egyház ölt testet méghozzá a földi és égi egyház egész közössége.¹⁷ Maulbertsch freskójának két nézete, két önálló mennyei színpad teret tár a néző elé. Az egyik nézet a szentély felőli, mely kizárólag a papság számára tárulkozik fel. Ebből a nézőpontból a laterna közelében nagy angyal, Erzsébet és Mihály alkot egyfajta háromszöget s alattuk drámai csoportot alkotnak Jézus tanítványai, Isten iránti rajongásukról példát adva, az apostoli örökség képviselőinek a püspök és a kanonok számára. A fő nézet mindenképp a hajó felőli az, ahonnan a szemlélő is érkezik. Innen szemlélve a figurák a Szentháromságot övező és szélesen elterülő laza figuracsoporttá egyesülnek. Az alakok, mivel hosszirányban szerkesztettek, enyhe rövidülésben mutatkoznak, ami a figuracsoportok szétterpesztett és reliefszerű elrendezése miatt azt eredményezi, hogy a testek és gesztusok mintázata jól olvashatóan rajzolódik ki a szemünk előtt. Ez a hatalmas színpad a boltozat jó 2/3 – ra kiterjed és érzékelhető határvonalak választják el a boltozat túlsó felétől. A bal kereszthajó felett a szűzek csoportja után a tekintet az apostolok színpadához érkezik. A túloldalon Mihály alakja alatt a sorakozó üdvözülteket látjuk. A csoportfűzés drámai töréspontja Szt. György és az angyal, akik széttárt karú középpontos szimmetriába feszülnek. A lovagszent alakja lezárja a tridentinus szentek főcsoporthoz kapcsolt sorát, visszatekint a Keresztelő Szt. János felett lebegő, füstölőt tartó angyalra. A párja a szárnyait verdeső angyal pillantását Szt. Mihályra szegezi, így vezeti a tekintetet a kupola szentély felőli oldalához. A néző szempontjából tehát, amint az orgonakarzat alól elmozdul és tekintetével végigkíséri a hosszházat, a festett látomás életre kel. A nézőpont változtatásával a freskó kiszabadul a hevederív takarásából, és a figuracsoportok mind szélesebb ívben tárulkoznak ki és az alakok egyre jobban a föld felé gravitálnak, ereszkednek.¹⁷

A mennyei tér működése a valóságban és illúziójának eszközei

Mielőtt Maulbertsch a Paradicsomot a civitas Deit megjelenítő kupolafreskójának megfestésébe fogott, nem csak ikonográfiaileg hanem egy téri hagyományokon alapuló rendszer tradíciójára is támaszkodott. Itáliában, mint már említettem a Római jezsuita templomok, így a S. Ignazio volt az illúzióisztikus festészet csúcspontja.

Giorgio Vasari (1511-1574) itáliai festő, építész és művészeti író 1568-ban megjelent életrajzgyűjteményében elsőként méltatja a szintén említett Coreggio –freskókat a Pármái

Dómban, melyben Vasari felismeri az új típusú mennyezetfestészet produktív hajlamát, és az érzékekre, illúzióra való törekvését. Korábbi alkotása a szintén pármiai *San Giovanni Evangelista* templom kupolafreskója (1520-1521), mely Krisztus második eljövételét ábrázolja. Ebben a freskóban látta Vasari leginkább az alakok plasztikus ábrázolását és a rövidülésekkel elérhető izgalmas illúzióját a festészet erejének bizonyítékát, s *Coreggio* festészetét ezen ideál szerint látatta. Az illuzionisztikus festészet Vasari szerinti két alapeleme a *scorto* és a *relievo*. A *relievo* kifejezéssel a testek háromdimenziós kiterjedését a képfelületen, azaz a testek plasztikusságát írták le. A reneszánsz elmélet írók szerint is ez a festészet egyik legfőbb alkotóeleme. A *scorto*, mely egy szóval rövidülést jelent, a tárgyak mélységbeli kiterjedését érzékelteti. Ezen eszköz a festészet reprezentációs erejét, még látványosabban, még kiélezettebben juttatja érvényre.¹⁷

Ám Correggiónál nem csupán a helyes konstrukció és a rövidülések valamint a plaszticitás hihetetlen fejlődése látható, hanem a tekintet azon vezetése, mely szerint a szemlélő haladására alapozva tudatosan bontakoztatja ki a látványt. Mikor a néző eléri a centrális teret, azaz a kupolafreskót, ott megláthatja Krisztus kitárt karjai és lebegő köpenye körül gyűrűt alkotó apostolok csoportját, akik pillantásaikkal és gesztusaikkal vezetik tovább a tekintetet, így ösztönözve arra, hogy nézőpontunkból elmozdulva körbejárjuk a teret és fölfedezzük a boltozat nyugati mezőjében az eddig takarásban levő Szt. János alakját, aki az egész jelenet látnokaként szerepel. Itt tehát találkozhatunk, egy sajátosan csak a mennyezetfestészetben tapasztalható és kivitelezhető képi folyamattal, mely az ábrázolt téma „eszkatológikus élményének kibontakozását vizualizálja.”¹⁸ Így illeszkedik a mennyezetfestmény a szemlélő liturgikus térben haladó, vallásos elmélkedésének folyamatába. A *San Giovanni Evangelista* mennyezetfestményénél fölfedezett reprezentációs eszközeit fejlesztette tovább a *Pármiai Dóm* kupolafreskójában, melynek témája *Szűz Mária mennybevitel*e (1524-1531). A hajóból közeledő nézőnek elsőként a kupola peremén felsorakozó apostolok alakja tűnik fel. A festett mellvéd előtt plasztikusan kiugró stukkópárkányon állnak és a fölfele irányuló tekintetükkel irányítják a szemlélőt az égi látomás irányába. A hajóból a kupola felé haladva láthatjuk, hogy a Máriát övező ószövetségi alakok csoportja aszimmetrikus elhelyezkedést mutat a kupolában, tehát a kompozíció központja a boltozat csúcsához képest a hajó irányába tolódik el. A freskó nézete akkor áll helyre, amikor a hajó utolsó hevederíve alá érkezünk, ahonnan is az ószövetségi alakok tölcészerű csoportja függőlegesnek látszik és Krisztus alakja a mennybe érkezők fölött lebeg, hogy fogadja érkezésük.¹⁹ A mennyezetfestmény itt is folyamatosan a szemlélő haladására reflektálva változik, hogy ezáltal a lehető legteljesebb illúziót kínálja számára. Vasari ezt a látványt *eseményképnek* nevezi. Leírásában leginkább azokat a festői eszközöket méltatja, melyek hozzájárulnak a cselekmény meggyőző ábrázolásához, melyek ahhoz vezetnek, hogy az égi látomás számunkra a négyezeti tér fölött történi fizikálisan valós eseménnyé válik. *Sebastiano Resta* XVIII. században élő művelt és művészetrajongó klerikus volt *Coreggio* csodálója egy igen érdekes meglátásba helyezte a művész képét. Az eseményt úgy írja le, mintha mi, akik a templom teréből tekintünk föl a festett alakokra, egyfajtaképp egy sírgödörből feltekintve lehetünk tanúi Mária mennybevitelének, ahol is az apostolok, mint akik a sírgödör mellett sorakoznak veszik körül a Szűz alakját.²⁰ A meglátás elsőre nagyon izgalmas, ám Szűz Mária esetében nem biztos, hogy helytálló hiszen Őt halála pillanatában vette magához az Úr így teste nem került sohasem a föld porába.

¹⁸ Ua.: 94.o

¹⁹ Ua.

²⁰ David Ekserdjian: Correggio New Haven- London, 1997

Corregio pármái műve a XVI. század már manierizmusba hajló, egyik legsikeresebb, legnagyobb meggyőző erővel bíró művészeti produktuma. Vasari kiemeli, hogy Coreggio a rövidüléseket az építészeti tér adottságaira, és a szemlélési pontokra tekintettel tudatosan szerkesztette és ez által a szent történeten való jelenlét élményét változtatja ki a nézőből.²¹

A Maulbertsch 1769-ben restaurálta Daniel Gran a bécsi udvari könyvtár dísztermében festett kupolafreskóját. Itt alkalma nyílt rá, hogy tanulmányozza a barokk klasszikus irányát képviselő idősebb pályatárs festői eszközeit. Maulbertschre nagy hatással volt a sűrű kolorit, súlyosabb és teltebb figurastílus, hogy ezeket a nehézkedés és aláereszkedés megjelenítésébe építette. A freskó szereplői tehát evilágba ereszkednek. Ezt a hatást a nagy angyalfejek relief sora erősíti, amelyek a négyzeti pillérek orgona és oratórium erkélyeit, valamint, a szentély ablakkönyöklőit támasztják alá. Ők a kerubok a mennyei birodalom őrei és előhírnökként már velünk egy térben lebegnek. Maulbertsch kupolafreskója igen érdekes szerkesztésű, ugyanis szakít a paradicsomkupolák azon sémájával, amely koncentrikus elosztásban és a kupola alatti centrális nézőpontra szerkeszti meg a jelenetet. Ez tulajdonképpen a katedrális adta architektúrára való reflexió és a sajátos képfolyamat eredménye. A kép figuracsoportjai kizárólag hosszanti irányból nézve értelmezhetőek, ellenben például Maulbertsch osztrák elődeire, akik a fő nézettel átellenben a bejárat felett is egy-egy kiemelt szereplőt vagy jelenetet ábrázoltak és a keresztengelyek végeit is hangsúlyozták figurákkal vagy csoportokkal. Így *Rottmayer Peterskirche*-beli freskója: a két pólusra épített kép, a fő nézetben Mária megkoronázása, a bejárat felett Dávid király és Szt. Mihály alakja emelkedik ki.²² *Johann Michael Rottmayer* kupolafreskója Mária megkoronázását ábrázolja a mindenszentek körében. Ez a freskó kiváló példája annak, hogy az osztrák mennyezetfestészet milyen felfogásban alkotott az itáliai példák hatására. A mű az itáliai mennyezetfestészet eszközeit továbbfejlesztve, a kompozíció fellazításával és a térbeli lépték növelésével tökéletes ideáljává válik a XVIII. századi Mária megkoronázása jelenetnek. A legszembeütőbb, hogy szakít az eddigi szférikus tagolással és az alakok szabályos koncentrikus elrendeződésével. A kupola peremét, mint sötét gyűrű veszik körbe a formák, de a kupola belseje felé a fény egyre erősödik, míg a Szentlélek galambjának alakjában összpontosul. Míg *Rottmayer* a mennyezetképben megteremti a valóság csak nem tökéletes illúzióját, egyben el is választja azt a valódi architektúrától, a szemlélő terétől. Mivel a kupolapárkány architektúrája határozottan elválasztja az illúziót a valóságtól a festett mennyezet egyfajta szcénaként, önálló színpadtérként borul a néző fölé.²² Amennyire tehát kiteljesedik a barokk illúzió, olyannyira teret hódít és új erőre kap az építészeti tér. A XVIII. században feltámad egy bizonyos antiilluzionista szemlélet, melyet Pigler Andor a következőképp magyaráz: „az építészet újra tudtára ébred eredeti szerepének, s objektív szempontoktól vezérelve, többé nem tűri, hogy a festészet szétrobbantsa és felhőbe foszlassa a térhatároló elemeket, hogy a másodrendű dekoráció tovább diadalmaskodjék, az architektonikus lényegen, a festészet visszahúzódik a maga ideális világába, sajátos két-kiterjedésbe, megszakad a szemlélővel a közvetlen kapcsolat s a szemlélő számára a mennyezetkép ismét objektummá lesz, önmagában lezárt egész”²³ Maulbertsch másik eszköze, amelyet még a bécsi tanuló évek alatt sajátított el, a festői elbeszélő képesség. A figurák mozgásmotívumai, a kifejező

²¹ Jernyei Kiss J. Budapest, 2009

²² Ua.

²³ Pigler Andor: A pápai plébánia templom és mennyezetképei Budapest, 1922 21.o

gesztusok, és határozott mimika, cselekményszerű kapcsolatba vonja a figurákat. A figurák sorát a nézőkhöz közel, a kupolapárkány felett felhőn kiemelkedve Szt. Ágoston és Szt. Kristóf kettőse nyitja meg. Kristóf az építető Migazzi bíboros védőszentje, alázatosan fogadja az agg püspök útmutatását, aki a *mennyei civitas* szemlélésére invitálja Szt. Kristófot és egyben a nézőt is. Ebben a párbeszédben az ágostoni civitas teológia képi megnyilvánulását is látjuk, amely ennek a programnak is az ihletője. E történetmesélési szabályt, a kanonizált mintaképek alapján, mint *Raffaello Disputája* ismerhetett meg, a két szent diskurzusa a szent társalgás mozzanatát viszik a jelenetbe. A vatikáni freskó jelenetének szélén álló alakok, segítenek az érzelmi ráhangolódásban és egyben a kép olvasásának irányát is megszabják.

A váci művön tehát a kiindulási pont a gomolygó felhőtalapzat, mely a freskón csak itt jelenik meg ilyen intenzitással, ezért tehát perspektivikus és tartalmi szempontból is csuklópontról beszélünk. Az alakok dialógusában Szt. Ágoston a közvetítő figura, a beavatottak nyugalmaival vezeti társai figyelmét az égi szféra felé. Szt. Kristóf gigászi szinte michelangeloi aktja pedig, a hívő befogadót jelképezi. Migazzi püspök védőszentje alakjában, saját szellemi odaadását is szimbolizáltatta ezzel. Szt. Ferenc és Szt. István a vértanuk átszellemült arckifejezésével állnak, Gábiel és angyaltársai pedig gesztusaikkal tovább terelik a tekintetünket. Az apostolok drámai csoportja az ékesszólás képi örökségét mutatja be, a kézmozdulatok és a tekintet egymásba fonó láncolatával. Más szenteket attribútum szerű mozdulataikkal látunk, ám ezen cselekedeteik integrálódnak a jelenet egészébe. Keresztelő Szt. János a tridentinus szentek csapatát hívja hódolatra. Kalazanci Szt. József Mária monogramját felmutatva invitál imádatra. Szt. István a mise áldozatához járulván ajánlja fel felségjelvényeit és fiát. Más szentek párbeszédet folytatnak, mellyel a mennyei disputa mozzanatát viszik a jelenetbe. Ám más szereplők a szemlélőre pillantva vonják be őt az égi szertartásba. A Keresztelő Szt. János mögött álló angyal a szemlélőnek címezve ismétli meg a próféta mozdulatát, Szt. Borbála e világ felé nyújtja a kelyhet és az Oltáriszentséget. Valamint látjuk az építőmestert, aki a szemlélő felé nyújtja alaprajzát.²⁴ A templom alaprajza és a mindenszentek ábrázolásának összefüggésében, a Jelenések könyve jut eszünkbe Isten temploma a szent város, mely nem más, mint a szentek közössége, Krisztus egyháza. A kőből épített templom és a gyülekezet együtt csatlakoznak tehát Isten kövekből épült egyházához. Ez hozza a katedrális építését az Üdvtörténet folyamatába. A mű illúziója révén a szemlélő az útja során képalkotó pozícióba kerül, vallási és művészeti szempontból is, hiszen a képfolyamatokat az ő mozgása kelti életre s a látottaknak egyben lelki résztvevőjévé is válik. Személyessé tett látomás is ez, ugyanis a befogadó megtapasztalhatja a szentek közösségét (*communio sanctorum*), amely a teológia szerint Isten népét jelenti, amelyet az égi és földi egyház együttesen alkot. A Szentmise folyamán ez válik láthatóvá az *Eucharistia* bemutatásával, melynél a földi egyház egybegyűlik, hogy csatlakozzék a mennyei miséhez, melyet a szentek élén Krisztus celebrál.²⁴ A liturgia szerint ezután az áldozás szertartása következik, mely által a hívek az oltárképpel szembesülnek. Az oltárkép mondanivalója ebben a helyzetben teljeseedik ki. A festmény középpontjában ugyanis a gyermekét hordozó Mária áll, *Maria grávida*, ugyanis Szentségtartóként, az isteni Ige tabernákulumaként jelenik meg a híveknek, Ő az Istennel való egyesülés ősi mintája, amelyben a hívők is részesednek az Oltáriszentség vétele révén. Az evangéliumi történet drámai hatású szcénaként jelenik meg, a képtér tagolásának plasztikus világosságával és mélységi illúziójával. A kép terébe *repoussoir*-figurákkal kitöltött *proscénium* vezet be, és a díszletszerű háttérrel előtt eleven plasztikával lépnek be a

²⁴ Jernyei Kiss J. Budapest, 2009

szereplők a képbe. A doboztér eszményével szemben Maulbertsch ezzel a színfallal nem zárja le a teret, hanem széles árkáíveit ködbe vesző alkonyi tájra és felhős égre nyitja, amelynek éteri *sfumátója* látomás szerű aurával övezi a kép főalakját. Misztikus térré alakítja át, Maulbertsch akvarell hatására emlékeztető áttetsző, vibráló színei Zakariás otthonának bejáratát. Ezt a hatást fokozzák a képen megjelenő fényjátékok: a ruhákon megjelenő mennyei megvilágítás reflexei, valamint a transzcendens fénynyaláb, amely Máriára hullik és a többi alaktól erősen megkülönbözteti. Ez visszatükröződik a szolgálók alakján és intenzitását Szent József sötét sziluettje is kiemeli. Az eseményben való további virtuális részesedést a képen levő tromp'oil motívumok fokozzák tovább. Így például a lépcsőre fektetett bot a legszembetűnőbb, amely a festmény virtuális terébe való belépésre biztatja a tekintetet. Az előtérben látható anya gyermekével a téma ikonográfiai hagyományához tartozó Caritas- alakok és *Termékenység* – *perszonifikáció* örököse a jelenet szemlélésére invitálja a nézőt.²⁴ Érdekes megfigyelés és felfedezés, mely Mojzer Miklós nevéhez fűződik: „Mária kitárt, a kompozíciót rendező keze, felemelkedő alakja, átszellemült arca Tiziano Assuntáját juttatja eszünkbe.”²⁵ A festészet talán leghíresebb mennybevitelle a velencei Nagyboldogasszony templomban található. „A velencei mester fenséges asszonyalakjának, tartása elsősorban az ég és föld határait átlépő lélek hihetetlenül expresszív erejű pátoszformulájaként válhatott Maulbertsch művének előképévé”²⁶ Számomra egy igazán lenyűgöző lelki élmény az amelyet, a művész kínál a képek és a néző közti kapcsolatában. Ahogy a Vizitáció jelenet először mint elragadtatás és ezáltal a befelé fordulás eszköze, majd később a Jézus általi áldozat befogadására hívja fel a figyelmet. Ugyanígy a kupolafreskó először a Szűzanya próféciájának látomásaként jelenik meg a menny, később pedig már a részeseivé válunk és magává az egyházzá válik. Nem csak a stílus a meghatározó egy-egy freskónál a festészeti kivitelezés, hanem maga az architektúra és a tér, ugyanis a freskó abban él igazán. Számomra ebben a freskóban ez maximálisan érvényesül miként a szemlélő egy lelki utat jár be, míg elérkezik a megértés csúcspontjához. Maulbertsch kiválóan alkalmazza az *Andrea Pozzo* féle szerkesztési rendszert és a *Correggio* által megvalósított a szemlélő által átélt, lelki úttal párhuzamosan festi meg a képciklus kibontakozását. Ezen dolgok szinte tökéletes együtt állása sem segítette a mű együttesének megértését.

„A katedrális felszentelése után két évvel a püspök Martin Jochann Schmidt Kálvária – képével fedette be Maulbertsch főoltárfreskóját.....1944-ben rendelték meg Kontuly Bélától az egyházmegye történeti múltját bemutató apszisfreskót, amelynek a két Maulbertsch mű közé való beékelése arról árulkodik, hogy a restaurálás alatt felbukkant képnek a kupolafestménnyel való tematikus kapcsolatát nem ismerték fel.”²⁷ Igen érdekes azon elgondolkozni, hogy vajon miért övezte ez a meg nem értettség a képek tematikáját. Az ok valószínűleg az volt, hogy a liturgikus tér egy egyszerűbb sokak számára közérthetőbb dekorációt követelt. Az új megváltás pillanatát idéző oltárképpel egy mindenki számára világos és rögtön érthető ábrázolás került a liturgikus tér középpontjába. Utolsóként pedig Maulbertsch freskóját azért sem lehet stílusában és festészeti technikájában megítélni mert ma, együttesen egy enyves, matt felület borítja. Ez az oka a laposságnak, precízebb és szabadabb előadásmódnak. A mester az úgynevezett kalkmalerei technikával dolgozott, amely mész, homok és víz együttes keverékéből jött létre. Ezt a keveréket csaknem száraz gipszfelületre hordták fel. E technika tette lehetővé a pasztózus festést a rétegek kombinációját, így az olajfestészethez

²⁵ Mojzer Miklós: A váci barokk rezidencia in.: Művészettörténeti Értesítő, IX 1960 289.o

²⁶ Jernyei Kiss J. Budapest, 2009 131.o

²⁷ Ua.: 165.o

is hasonló hatásokat lehet elérni. Viszont ez a technika az idő haladtával sokat veszít szépségéből. Talán az átfogó restaurálás felszínre hozná a freskó rejtett értékeit, színvilágát, remélem mihamarább sor kerül rá , hogy ténylegesen is az eredeti pompájában csodálhassuk meg Maulbertsch művét.

Mivel Maulbertsch főoltárképeinek analógiájaként szó esett a nagy velencei mester Tiziano Vecellio gyönyörű Mária mennybeviteléről, valamint a barokk illuzionisztikus mennyezetfestészet itáliai gyökereiről, kiragadnék még egy művet mely csodálatos példája a mennyei illúzió és tér, a szentek közösségének megjelenítéséhez, s melyet valószínűleg Maulbertsch is ismert. Jacopo Tintoretto csodálatos Paradiso festményéről van szó.

Tintoretto a nagy aranykori velencei festőtriász tagja ,akik Tiziano Vecellio, Paolo Veronese és Jacopo Tintoretto voltak. Életéről szinte semmit sem tudunk. 1518-ban született Velencében és 1530 már Tiziano műhelyében inasként dolgozik.Tintoretto nagy képzelőerővel, dinamikus természettel megáldott ember volt, a drámai, mozgalmas festészet volt a célja. A kompozíció az alakok elrendezése volt erős oldala. Pontos anatómiai ismeretei voltak, melyeket többek között Michelangelo szobrainak velencei másolataiból merített, de figyelemmel kísérte Jacopo Sansovino relief- szobrászművész alkotásait is.A velencei festészeti eszmény más volt, mint a firenzei , ahol Alberti nézetei voltak a mérvadóak. A Velencei festészet a *colore* képviselője, a színek és fények festészetének fellegvára, ahol művészek nem alkalmaztak szigorú előrajzot a kép megkezdése előtt. Tintoretto 1590 körül festette vászonra 22 méter hosszú, 7 méter magas képét, a *Paradicsom*ot a Palazzo Ducalénak, amely az akkori kor egyik legnagyobb vászonképe lehetett . Több száz alakos, bámulatos kompozíció, távol áll minden hagyománytól, az akadémikus beállítottságú műértők merő excentrikusságnak tartották, de egész Velence megcsodálta, s csodálja azóta is a világ.

Az első szerző, aki erről a műről ír Girolamo Bardi 1587-ben 7 évvel a mű elkészülte után úgy írja azt le , mint a Paradicsomban egybegyűlt üdvözültek dicsőségének jelenete.²⁸

A kép kompozícióját tekintve , rögvest föltűnik a felhők általi karéjos elrendeződés. Az Üdvözültek három felhőkaréjon töltik be a tér egészét , szinte mágikus erővel vonzódva a kompozíció centruma: Krisztus és Mária felé. Az üdvözültek evangélisták,pátriárkák, próféták, apostolok és egyházatyák, férfi és női vértanúkra, szeráfokra és a többi angyalokorusra oszlanak.

A művet távolról figyelve a fények uralják a teret és egyből igen feltűnővé válik a Krisztus fejét övező sugárzó glória. A sugarak itt egyértelműen a Nap sugaraira utalnak , tehát Krisztus ,mint *Sol Iustitiae* azaz az Igazság Napja Ítélező Krisztusaként áll előttünk. A jelenet tehát Utolsó Ítéletként kap második jelentést. Krisztus ítélező szerepének a kezében tartott keresztes *globus* ad nyomatékot, ami által Ő mint *Rex Mundi* a világ királya jelenik meg.²⁹

A másik fontos elem Krisztus alakjában az öltözéke, mely nem a megszokott vörös köpeny, hanem egy különleges , nyakánál zárt úgynevezett *corruccio*-ban ábrázolta Tintoretto. A *corrucio* tulajdonképpen dőzseköpeny, melyet a dőzse a nagypénteki szertartáson hordott a San Marco dómban. A gyönyörű vörös bársonyköpeny Krisztus

²⁸ Girolamo Bardi : Dichiaratione di tutte le Istorie....del Gran Consiglio del Palazzo Ducale Velence,1587 46.o

²⁹ Tolnay Károly: Teremtő Gényusok Van Eycktól Cézannig Budapest, 1987

Kereszt áldozatára , kiontott vérére emlékeztet. Valamint ilyen köpenyt hordtak a velencei szenátorok is ,ám azokon még hermelindíszítés is volt. A hermelin bunda,mivel igen drága, a gazdagság , és a királyi fenség szimbólumaként ismert.

Tintoretto hatalmas képe a Palazzo Ducale-ban a Dózse palotában található. Annak is a *Sala del Maggior Consiglio* termében, ahol a törvényeket hozták és ítéletet hirdették.

Ha átgondoljuk Krisztus ábrázolását a képen ,akkor Ő, mint égi dózse jelenik meg,aki előtt Mária ,mint az Utolsó Ítéletek ikonográfiájában letérdepel és közbenjárásával segíti az ítéletre egybegyűlteket. Itt a Szűzanya a Velencei Köztársaságért jár közbe.³⁰

Két angyal repül a kép két főszereplője felé ,akik nekünk háttal diagonálisan láthatóak. Mária felé Gábrriel arkangyal repül kezében az Angyali Üdvözlés liliomával, míg Krisztus felé Szent Mihály arkangyal közeledik , kardot és mérleget nyújtva feléje. A kard és mérleg az ítélet és igazság szimbólumai, míg a liliom az irgalmasságé. Ezek mozgatják a bírót , a helyes döntésben.

Ezen szimbólumok által a földöntúli mennybéli valóság, az emberi ítélkezés kiegészítésévé jó esetben mintájává válik.

Krisztus fénysugarai , melyek a glóriájából jönnek tehát a kegyelem szimbólumaként is fölfoghatóak *Infuso Gratiae* = a kegyelem kiöntése, valamint utalnak arra , hogy a velencei dózse a XVIII. századig a *Dei Gratia Dux Venetiarum* az Isten kegyelméből Velence hercege címet viselte.²⁹

Tintoretto *Paradiso* képe, az eredeti elgondolások szerint is kifejezetten a *Sala del Maggior Consiglio* hátsó falára készült. A kép nem csak témája miatt kapta a *Paradiso*, címet, hanem mert ezen a falon eredetileg *Guariento Mária megkoronázása* jelenete volt látható, amelyet a kortársak Paradicsomnak neveztek. 1557-ben tűzvész pusztított Velencében és e során a freskó olyannyira megsérült, hogy 1558-an a velencei Tanács úgy döntött újra falképet készített. Az 1579-80 meghirdetett pályázat során végül két kiváló velencei művész *Francesco Bassano* és *Paolo Veronese* az 1587 évben nyerték el a Paradicsom képére hirdetett megbízatást. A munkálatok azonban lassan haladtak előre, ugyanis a két mester stílusa igen eltérő volt egymástól, valamint 1588-ban meghalt *Veronese*.

A tanács döntése szerint új pályázat került kiírásra, melyet *Tintoretto* nyert, a tíz évvel előbb elkészült, ma a Louvre múzeumban őrzött vázlataival. A vázlatokon hű maradván az eredeti elgondoláshoz, *Mária megkoronázását* az üdvözltek körében festette meg. A kompozíció igen izgalmas impresszív hatású, a három felhőkaréjjal kifejezett mennyei hierarchia, függőleges kúpot alkot és egyfajta *amphiteatrumként* övezi a dózse ítélkező trónját.²⁹ Első meglátásban semmiféle kapcsolat nem bontakozik ki, e mennyei jelenet és a földi ítélő szék között. Tintoretto perspektivikus kompozíciójának gyökere a reneszánsz művészetben található. Botticelli *Dante Alighieri* Paradicsomához készített illusztrációkat, valamint a szintén neki és *Botticininek* tulajdonított National Galleryben található nagy táblaképen a felhő karéjok perspektivikusan emeletesen követik egymást.²⁹ Ezen művekre még a reneszánsz kompozíció, szilárd struktúra a jellemző, ezzel szemben Tintoretto *Paradisoján* elsősorban a természeti ég mozgásához hasonlítható ábrázolás jelenik meg.

Tintoretto ötleteket vett a szintén Velencében alkotó és e pályázatra nevező *Taddeo Zuccari* tervéből, hiszen azok korábban készültek el. A felhő közepén zenélő angyalok, és a kompozíciót Mária és Krisztus fölött lezáró felhőkaréja ,mely mint égi szem jelenik meg. Tintoretto ebbe az égi szembe helyezi a Szentlélek galambját és ezáltal a

³⁰ Carlo Ridolfi: *Le Maravigle dell'Arte* Berlin 1924 II.kötet 61.

Szentháromságot jeleníti meg. *Zuccari* rajzán a felhőkaréjnál az Atyaisten feje és a Szentlélek galambja jelenik meg.

Tintoretto vázlatának kompozíciója, valamint a fénnel átjárt ragyogó velencei kolorit egyértelműen a klasszikus velencei reneszánsz festészet alkotásává teszi a képet.²⁹

Viszont látható, hogy a Louvre-ban található vázlat és a *Palazzo Ducale* számára készült vászonkép között, vannak lényegi különbségek. Mind tartalomban, mind színskálában, mind kompozícióban. Bár Tintoretto a quattrocento idejében készült Paradicsom felhő és tér ábrázolásait követi, egyértelműen megbontja a szilárd kompozíciót és a reneszánsz biztos térfelfogását, az egész vásznat alakokkal borítja be, akik lebegve törekednek Krisztus felé. Egy hasonló grandiózus alkotás jut eszünkbe, ahol a művész térfelfogása szintén így oldja meg a jelenetet: *Michelangelo Buonarroti Utolsó Ítélete*. Manierista vonásként értékelhető a tér e fölfogása, és az alakokkal való teljes térkitöltés, mely ezen irány antik eredetű *horror vacui* elvének felel meg. Valamint a vázlat és a kész mű ilyen lényegi különbségei is a manierizmus stílusára jellemző kivitelezési „elveknek” felel meg. Gyönyörű a mű gazdag színvilága, mely közelíthető a „monokrómia manierista ideáljához”³¹, de Tintoretto esetében a helyi tónusok maximálisan alárendelődnek az egész képet átható szürkés-kék atmoszférikus tónusnak. A fontosabb alakok a meleg bordóvörös és kék színekkel vannak kiemelve, kissé megszakítva az ezüstös derengést.

Tintoretto e kompozíciós újításának oka, a művész azon szándékában keresendő, hogy kompozícióját az előtte pályázatot nyert *Francesco Bassano* és *Paolo Veronese* kompozíciójához akarta közelíteni. A két művész külön-külön készített vázlatai egyaránt inspirálták Tintoretót, művének újszerű térábrázolási megfogalmazásában. Veronese ma *Lille*-ben található vázlatán kimutatkozik a távolodás a vertikális reneszánsz koncepciójától, mivel a piramishoz hasonlatos alakok csoportjának tengelye ferde szöget zár be és így nézőtér szerűen az egymás fölötti sorokban helyezkednek el, ezáltal kitöltve a kép felületét. „Veronese művében ezen a *dantei kúpon* kívül, Tintoretto megtalálhatta az ösztönzést az új atmoszférikus monokrómiára is”³²

A fényforrás motívum, amely Tintorettonál megjelenik Bassano vázlatán található meg, ahogyan Krisztust és Máriát kapcsolja össze a felhők fölött, a földi világgal a dózsék emelvényével. Itt jelenik meg az égi és földi kapcsolat, direkt módon ugyanis a dózse háttámlája fölött egy könyvet tartó alak jelenik meg és hajol előre, mintha sugalmazni akarna valamit. Tintoretto utolsó vázlatában átveszi ezt a motívumot, a dózse trónja fölött néhány fél kör alakban elhelyezett angyal könyörög érte, hogy jó és igazságos döntést hozzon.²⁹

A mű funkciójának helye a Sala del Maggior Consiglióban kapcsolata a térrel és emberekkel, olyan hagyományokra vezethető vissza, mint az Utolsó vacsora freskók.²⁹

Ezen freskók általában a refektórium hátsó falát díszítették. A leghíresebb és legszebb példa a milánói *Santa Maria della Grazie* refektóriumában található *Leonardo da Vinci* által festett Utolsó vacsora.

Ezen képeket a teológiai mondanivalón túl, úgy fogták fel, mint a valóságos hétköznapi étkezések archetípusát, mely a közösség együttlétének és az egymással való találkozásoknak egyik alapvető színhelye.

Nem tudjuk vajon Tintoretto képének fő gondolata, az ég és föld ezen kapcsolatáról a művész saját elképzelése vagy a tanács írta elő, mindenképpen gyönyörű mű és valószínűleg a kortársak életére és tetteire is nagy hatással lehetett.

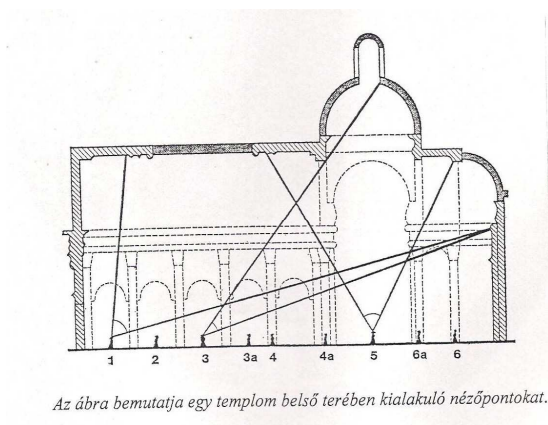
³¹ Tolnay Budapest, 1987 189.o

³² Ua.: 189.o

Képmelléklet:



1. kép: Andrea Pozzo: Il Gesù boltozatfreskó (1700-1702), Róma



Az ábra bemutatja egy templom belső terében kialakuló nézőpontokat.

2. kép: Belső térben kialakuló nézőpontok



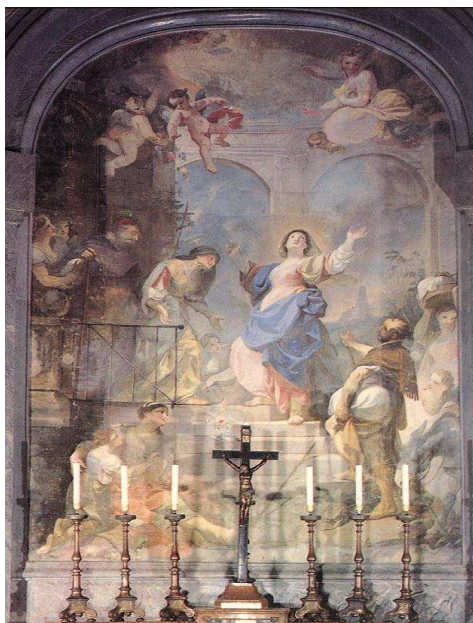
3. kép: Correggio: Mária mennybevitele (1524-1530) Dóm, Párma



4. kép: Franz Anton Maulbertsch: Váci székesegyház kupolafreskója és szentélye (1770-1772)



5. kép: Kupolafreskó, Mária megdicsőülése



6. kép: Vizitáció (oltárkép)



7. kép: Tintoretto: *Paradiso* Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio, Velence
22×7 méter olaj,vászon