

dolat, hogy a hitvallás az elaludni készülő teológiai lelkiismeretet éleszti kitételeivel, a magyarázatok minden következtetésében nyomon követhető. A szerző meggyőződése, hogy ugyanis szükség, égető szükség van a világos teológiai látásra, a könyv minden egyes sorában tetten érhető. Az aktualizáló következtetések sokszínű és sokrétű anyagából csak egy, szubjektíven kiválasztottat idéznék, kissé kedvcsinálóként is: „Vigyáznunk kell, hogy a korszellem ne torzítsa el az egyház igehirdetését, az egyházi struktúrákat. Ezért az aktuális veszélyek számbavétele szükséges, amelyek kritikátlan alkalmazkodásra készítetik az egyházat.” (122. old.)

Fekete Károly könyvének nagy érdeme, hogy a Barmeni Teológiai Nyilatkozat eredeti tartalmának felidézésével és a szöveg kiadásával teológiai kérdésfelvetésre ösztönöz annak kapcsán, mit is jelent ma a status confessionis, s hogyan lehetne ma aktuálisan megfogalmazni a mai teológiai tanítást. A Barmeni Nyilatkozat nem önmagában vett feltétlen érték, hanem éppen megfogalmazása, illetőleg a sajátos teológiai látás gyakorlása teszi azt ma is értékévé számunkra – ezért érdemes Fekete Károly könyvét alaposan tanulmányozni. Barth szerint a jó teológiának együttgondolkodásra, továbbgondolásra és önálló gondolkodásra kell készíteni, ebben az értelemben Barmen egy ilyen teológiai

gondolkodás paradigmája, de egyben memento is a ma számára.

Fekete Károly alaposan dokumentálja állításait, széleskörű szakirodalmat dolgoz fel, beleértve a barthi teológiát következetesen annak etikai vonatkozásaival megalkuvás nélkül képviselő, s egyebekben a 2010-es évi Karl Barth-díjat elnyerő, de magyar területen kevésbé ismert Georg Hunsinger téziseit is. A könyv a Kálvin Kiadó megújult kínálatának megfelelően visszafogott elegáns külővel, jól használható és áttekinthető tördeléssel, az olvasó számára kényelmes formátumban jelent meg. A recenzens csak sajnálni tudja, hogy a Kiadó nem követi a magyar szakirodalomban is lassanként meghonosodó szokást, miszerint a tartalomjegyzéknek a könyv elején van a helye, amint az a formai döntés is sajnálatosan megnehezíti a könyv használhatóságát, hogy a jegyzetek az egész mű legvégén kapnak helyet. Ez a döntés, bár minden bizonynyal védhető a hagyományok alapján, de az olvasók számára jelentősen megnehezíti egy-egy érdekesebb utalás forrásának azonnali visszakeresését.

Fekete Károly úttörő feladatra vállalkozott, s műve éppen ezért a gondolkodó és gondolkodtató teológusok számára jó haszonnal forgatható olvasmány.

Ferencz Árpád

Rona Goffen (ed.): *Masaccio's Trinity*.

Cambridge University Press, Cambridge, 1998. 178 old., 30 illusztráció.

A Masterpieces of Western Painting (A nyugati festészet remekművei) sorozatban jelent meg a Rona Goffen által szerkesztett angol nyelvű könyv. Ennek kiinduló témája Masaccio, a 15. századi híres itáliai festő *Szentháromság* című freskója, melyet 1427-ben festett meg Firenzében. E témát taglaló könyv terjedelme nem túl nagy, csupán 178 oldal szól arról, hogy miért is olyan

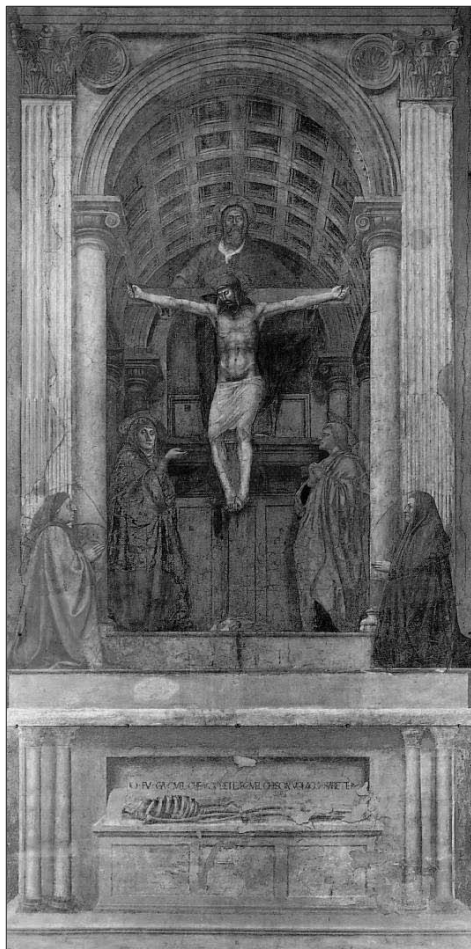
különleges ez az alkotás a reneszánsz stílusirányzat kezdetén, és hogyan forradalmasította a festészetet.

Rona Goffen az itáliai reneszánszot tanulmányozó művészettörténészek egyike, ki a 20. században – a témában hozott újításaival és számos könyvével – bekerült a legnagyobbak sorába. 1986-ban megjelent tanulmánya, „Vallásosság és pártfogás

a reneszánsz Velencében”, felkelti a közvélemény figyelmét. Mint az „új” művészettörténészek egyike, nagy figyelmet szentel, hogy a tanulmányozott művész munkájára hogyan hatottak az akkori társadalmi-gazdasági viszonyok. Művei között találjuk a *Szent Ferenc és Giotto Bardi kápolnája* című könyvet, valamint a Giovanni Belliniről írt művét, melyben végigköveti azokat a kulturális irányzatokat, amelyek Bellini munkásságára hatottak. Ezekon kívül még számos munkája ismert, például a Tiziano: *Urbinoi Vénusz*-ról összeállított könyve, vagy Masaccionak a *Szentháromság*-got tanulmányozó műve. Kiváló szakképzettsége megmutatkozott karrieri pályáján is. 1997-ben felkéri, hogy legyen tagja a National Gallery of Art Tanácsadói Körnek, ugyanakkor tagja volt az Amerikai Reneszánsz Társaságnak is. Majdnem tíz évig lehetett a Williams College Művészet-történeti tagozat vezetője.

A könyv borítóján illusztrálva látjuk a nevezetes freskó egyik részletét: a keresztre feszített Krisztust. Mivel Masaccio alkotásán Krisztus alakja van a középpontban, ez a részletkép igen találó a borító fő oldalán. A hátoldalán pedig láthatjuk a képkompozíció egészét, ezáltal könnyen tudomást szerezhet az olvasó a szóban forgó freskóról. Az illusztráció mellett egy rövid összefoglaló, bemutató szöveg olvasható, melyben a szerző előrevetíti a könyv elolvasása során szerzett ismereteket. A kötet célja az, hogy bemutassa a freskó történeti és bibliai vonatkozású hátterét, szerepét a Santa Maria Novella domonkos templomban. Megemlíti a festmény különleges sajátosságait, főleg a térbeli illúziót, a kép konzerválásának nehézségeit és a művész idő- és térfelfogását. Egy pár szóban tudomást szerzünk arról is, hogy Rona Goffen a New Brunswick-i Rutgers Egyetem művészettörténetet tanító professzora, 8 könyv szerzője.

A könyv bevezető részét maga Rona Goffen írta, „Masaccio Szentháromsága és



a kora-reneszánsz” címmel. A szöveget egy mottóval nyitja meg, és pedig Szent Agostonnak a *Vallomásokból* vett idézetével: *Ki érteti meg a mindenható Szentháromságot?* Ebben a szövegrészben betekintést nyerünk a 15. századi humanista gondolkodásmódba. A klasszikus irodalom és művészet iránti érdeklődés csak másodlagos volt; a művészek inkább a keresztény motívumokat ábrázolták: több Madonnát, mint mitológiai szereplőt; és többször szerepelt az ikonográfiában Krisztus és a szentek, mint a pogány istenek és hősök. A quattrocento új művészeti stílusirányzata pedig e témákat, motívumokat még inkább valóságként ábrázolja.

A reneszánsz mű a valóságot próbálja minél közelebb hozni a szemlélőhöz. Ez a valóságosság pedig megjelenik úgy az alkotás képi megszerkesztésében, mint üzenetében is. Példának felhossa Masaccionak a *Madonna a Gyermekkel* című oltárképét, ahol a hagyományos képtől eltérően olyan elemeket láthatunk, melyek szokatlannak tűnhetnek az addigi ábrázolásokhoz képest. A gyermek Jézus egyik ujját szájához emeli, ahogy azt minden kisgyerek tenni szokta. Ez annak a benyomását kelti, hogy egy igazi, valós kisgyerekről van szó, mindennapi tulajdonságokkal felruházva, nem pedig a szentség ábrázolásáról. Miután erről meggyőződött a szemlélő, egy figyelmesebb megtekintés után azt is láthatja, hogy azért emeli a kis Jézus a képen szájához az ujját, hogy az anya kezében levő szőlőt megkóstolja. Ennek szimbolisztikai jelentése van, előrevetíti Krisztus áldozatát, anyja pedig beleegyezését adja. A festő aranyozott hátteret használ, amely általában tér nélküli benyomást kelt, a hangsúly a szereplőkre esik. Megjelennek a zenélő és Máriának hódoló angyalok, amelyek elrendezésükkel megalkotják a tér illúzióját, a fény- és árnyékhatással pedig valószerűbbé válik az egész kompozíció.

Már a 14. század folyamán, Sinese Duccio és a firenzei Giotto próbálkoztak térábrázolással, azonban ez nekik még nem sikerült teljesen. Brunelleschi tükrök segítségével próbált rájönni a perspektíva helyes megszerkesztésére. Próbálkozásai sikeresnek bizonyultak, és ezen sikeres eredmények alapján festette meg Masaccio a *Szentháromság* freskót, amelyen egy valós, háromdimenziós tér tárul a néző elé, egy boltozatos kápolna illúziója, mely a firenzei Santa Maria Novella nyugati mellékhajójából nyílik.

A 14. század folyamán keletkezett katasztrófáknak köszönhetően, főleg az 1348-as fekete halálnak elnevezett pusztító betegség megszakította az addig fejlődésnek indult új művészeti stílusirányt. A leg-

több kora-tizenötödik századi olasz festő egy absztrakt és dekoratívabb stílus elemét kezdte alkalmazni, amelyet nemzetközi gótikának neveztek el. Ez egy lágy, elegáns stílus volt, megnyújtott formákkal és bonyolult redőkezeléssel, valamint világos arcú, fiatal, kisméretű alakokkal. Ennek a stílusnak a legkiemelkedőbb toszkán gyakorlója Lorenzo Ghiberti volt a szobrászat terén, és Lorenzo Monaco, illetve Gentile da Fabriano a festészetben. Azonban Brunelleschi és Masaccio nem kimondottan ezt a stílust viszik tovább, hanem egyfelől visszanyúlnak a Giotto által kezdeményezett korábbi újításokhoz, és nagyobb hangsúlyt fektetnek a térnek a valóságos építészeti, illetve képi kivitelezésében.

A történelem során Masacciot mindig a reneszánsz művészet meghatározó alakjaként csodálták. Leon Battista Alberti az új stílust, amely forradalmasította a festészetet, Masaccio munkájának tulajdonítja (Brunelleschivel és Donatellóval együtt). Alberti 1436-ban megírja *A festészetről (Della Pittura)* című traktátusát, melyben kiemeli az új stílus elemeit: figurák domborműszerű megformálása, a valóságosság követelménye, a perspektivikus ábrázolás szükségessége stb., melyeket Masaccio művészetéből szűrt le.

Masaccionak a *Szentháromság* című freskója a firenzei Santa Maria Novella templom északi oldalfalán található. Sok ideig csupán oltárképnek hitték ezt az ábrázolást, azonban valószínű, hogy inkább síremlék lehetett Domenico di Lenzi és családja számára. A képen láthatjuk a Szentháromságot: Krisztust keresztre feszítve, az Atyát, aki egy emelvényen állva tartja Fia keresztfét, és a közöttük levő Szentleket megtestesítő galambot. Előtte állnak Mária, illetve János kétoldalt, a szerkesztett térrészen kívül a donátorok térden állva Istennek hódolnak, és a kompozíció alján egy sírkövön fekvő csontváz alakja látható, Adám sírját szimbolizálva,

amely fölött a hagyomány szerint Jézust keresztre feszítették. A kép egészében utal a Kegyelem Trónusára, ugyanakkor rávilágít az ember halandóságára és Krisztus által az üdvözülés és feltámadás reménységére. Újdonságot hoz Masaccio az ikonográfiában azáltal, hogy egyedi arcvonásokkal ruhazza fel tömörszerű alakjait, akik hősiessége észrevehető fizikai és szellemi téren.

E szempontokat tárgyalva, Rona Goffen bevezetője után olvashatjuk egy-egy sorban külön-külön mindenik író észszéjének a bemutatását. Különböző nézőpontból közelítik meg Masaccio alkotását. Van író, aki a történelmi háttérét taglalja, és van, aki a festmény egy-egy részét elemzi.

Az első fejezet szerzője Gene Brucker, amelynek szövege *A kora-renaisszánszi Firenze polgári világa* című írás egy részlete. Ebben a fejezetben betekintést nyerünk a 15. századi Firenze nemesi rétegének életébe, akik kézben tartották a politikai és társadalmi hatalmat, ugyanakkor ők irányították az új építkezéseket, és számos művészeti alkotás a megrendelésükre készült el. A bankárokból lett vezető család-dinasztia, a Mediciek beírták nevüket Firenze történelmébe; többek között a San Lorenzo-i templom kápolnáját ők építtették. Emellett még számos tehetős családi kápolnát ismerünk, melyek meghatározták Firenze művészeti arculatát: a Pazzi kápolna a Santa Croce templomban, a Sassetti a Santa Trinita-ban, vagy a Tornabuoni kápolna a Santa Maria Novella székesegyházban. Habár a közigazgatást csak egy pár személy irányította, mégis törekedtek az elvek szabad kinyilatkoztatására. Ennek gyakorlása érdekében fórum alakult, ahol a polgárok megvitathatták politikai nézeteiket, illetve ellentmondhattak egymásnak. Fontosnak tartották Firenze történelmi múltját.

Ezek az újítási és szellemi törekvések abban is megmutatkoztak, ahogy a prob-

lémákat igyekeztek megoldani. Például a Nagy Skizmát (egyházszakadást) úgy próbálták orvosolni, hogy elismerték az 1409. június 26-án pápává választott V. Sándort.

Az 1348-as fekete halál megváltoztatta a város lakóinak nézetét. Az addig bárkinnek ajtót nyitó városállam ezúttal bezárja kapuit egy időre az uralkodók, királyok és kisebb fejedelmek előtt. Azonban újra kaput nyit 1419-ben, mikor V. Márton, az újonnan megválasztott pápa meglátogatja a várost. Ekkor tűnik el a lakosság félelme, és biztonságban érzik magukat, Isten emberét tudva városukban, aki tizennyolc hónapig tartozkodik köreikben.

A közéletben egyre nagyobb hangsúlyt kapott a logika és retorika készsége; s habár arra hivatkoztak, hogy Firenze jólétéhez alapvető dolog az isteni kegyelem, mégis egyre nyomatékosabbá válik az a nézet, miszerint saját maguk sorsuk megteremtői. Ez a felfogás fontos elem volt Firenze polgári mentalitásában a korai quattrocentoban. Benne élt az emberben egy ideális polgárság képe, melyben a célok elérését nem az határozza meg, hogy kinek a jó ismerőse vagy rokona, hanem a közjólét. Azonban az lehetetlen elképzelés volt, hogy a város polgárai és vezetői lemondjanak az egyéni törekvésekről, s ehelyett egyenlőségért, illetve testvériségért küzdjenek. Eme társadalmi háttér megismerésével el tudjuk képzelni, hogy milyen körülmények között készítette el Masaccio a falképet.

A második fejezet címe *Masaccio Szentháromság című freskója és a Zsidókhoz írt levél*, írója pedig Rona Goffen. Ebben az írásában többek között a festmény és a bibliai szöveg közötti összefüggéseket elemzi. Megfigyelése alapján elmondja, hogy a freskón megjelenő Szentháromság egysége a *tronum gratiae*t jeleníti meg, a Kegyelem Trónusát (vagy Irgalom Trónusát). Ez a megjelenési forma a Zsidókhoz írt levélből született, amely így szól: *Járuljunk azért bizodalommal a kegyelem királyi székéhez, hogy*

irgalmasságot nyerjünk és kegyelmet találjunk, alkalmas időben való segítségül. (Zsid 4,16). Ez az üzenet egyformán sugall bátorítást, figyelmeztetést, támogatást és intést. Ennek az igeszakasznak az eredetét pedig Ézsaiás könyvében leljük meg: *És Isten kegyelme megerősített egy ülőszéket, és ül azon igazsággal Dávid sátorában egy bíró, jogosság keresője, igazság ismerője.* (Ézs 16,5). E két igeszakaszból merített Masaccio számos jelképet, melyek a freskón is megtalálhatóak. Tehát a kép aljában a mulandóság, halál van megformálva, a felső részében pedig a megfeszített Krisztus, aki áldozatával legyőzte a halált és reményt adott az örök életre. Az egész kompozíció térben és időben statikus, de így hordozza magában az állandó, örök üzenetet.

A megfeszített Krisztus mellett álló két alak, Mária, Jézus anyja és János evangélista, akire rábízta édesanyját, hogy úgy vigyázzon rá, mint tulajdon anyjára, két különböző magatartásban jelennek meg. Mária szerepe ezen a képen nem az, hogy megsírassa ártatlanul meghalt fiát, hanem mint az áldozat tanúja, bemutassa őt, és ugyanakkor figyelmeztesse a szemlélőt a „mennyei ajándék” befogadására. Gesztusa tekintetünket egyenesen Krisztus alakjára irányítja. János evangélista viszont nyomatékos arckifejezésével, a Golgota alatt, bűnei megbocsátásáért könyörög. A kép előterében hódoló donátorok (a freskó megrendelői) is a hit példaképei, amint imádják a számukra megváltást hozó Jézust. Érdekes tény, hogy a festményen a kereszt a Golgotát szimbolizáló kis dombon található, alatta pedig Ádám sírja. Mindez még nagyobb hitelességet ad az üzenet átadásának. Az Ádámot szimbolizáló csontváz szarkofágon fekszik: anatómiája nem tökéletes, de messzemenően pontosabb, mint az ezt megelőző csontvázábrázolásokon. Először jelenik meg a festészet történetében egy ennyire hiteles megszerkesztés, egy „memento mori” alakban. „Az voltam, aki vagy, az leszel,

aki vagyok” felirattal magát a csontvázat, általa pedig a halált szólaltatja meg Masaccio: az ember mulandó sorsát tömöriti össze a képen megjelenő egyetlen feliratban. E sír által a szemlélő is részese a kompozíciónak, amely a Golgota kettős kápolniját ábrázolja: a felső a Golgota tejeje, az alsó pedig Ádám sírja.

Az isteni hármás pompás reneszánsz diadalívben van elhelyezve. Az építészeti keretben, az egész jelenetet uraló Isten hatalmas alakja mintegy felmutatja a Golgotán függő Fiát, a feszület mindkét keresztgerendáját tartva. Tiszteletről árulkodó arckifejezéssel és mélyreható tekintettel ajánlja nekünk Fiát, kinek életünket megváltó áldozatát kell elfogadnunk. A kép művészeti kiválóságához tartozik a fényárnyék megkomponálása, például, észrevehetjük Jézus dicsfényét vagy a János alakját tükröző árnyékot. Azonban a fényforrás titkát nem sikerült még máig sem pontosan meghatározni. A freskókon a művészek általában úgy érzékeltették a fényt, illetve árnyékot, hogy azt a templom ablakaiból bejövő fényhez igazították, annak függvényében, hogy hova került a kép. Masaccio művén azonban az árnyékokat követve több szögéből is irányul a megvilágítás; a templom ablakaiból bejövő fény érzékeltetése keveredik a festményen megjelenő – vagy csak következtetésből tudott – fényforrások által kibocsátott világossággal.

A Szentháromság teljességét a galamb formáját felvevő Szentlélek teszi egésszé. Az Atyától a Fiú irányába repülő galamb a Szentlélek kiáradását szimbolizálja, amely emlékeztet minket Jézus megkeresztelésének mozzanatára. Ebben az összefüggésben érthető meg a kép szerepe a firenzei Oltári-szentség ünnepen, amelyet a Szentháromság vasárnapja utáni szerdán tartottak meg, 1425-től kezdődően. Ez az ünnepség az egész városban keresztülhaladt, és a Santa Maria Novella templomban tőzött a falkép előtt.

A könyv harmadik fejezete Ornella Casazzaé, amelyben részletesen ismerteti a restaurálási munkálatokat, amelyeket Masaccio freskóján végeztek. A javítások tanulmányozásának során azt is feltárta, hogy miként festette meg a művész ezt a jelentős alkotást.

Először is betekintést nyerünk a Brancacci kápolna freskóinak restaurálási folyamatába, amelyet 1984-től 1990-ig végeztek el. Ennek lépéseit a tudósok részletesen leírták és kiadták. A falkép tisztítása során olyan kérdések is felmerültek, miként oldják meg a kisebb vagy nagyobb hiányzó részek pótlását, illetve az addig nem látható részletek feltárását.

A Szentháromság freskó nagyobb felújítási munkája az 1850-es években történt, utána pedig 1954-ben. A szerző elmondja azt is, hogy aktuálissá vált napjainkban a kép egy újabb restaurálása; most már talán könnyebbé válik a modern eszközöknek köszönhetően.

A falkép leírását először Vasari 1568-ban kiadott *Életek* című munkájában olvashatjuk. Három évvel később viszont Vasari és Cosimo de Medici, a dominikánus szerzetesekkel együtt, eldöntik a Santa Maria Novella átalakítását. Ez alkalomból készült el Vasarinak az oltárképe, amelyet ráhelyeztek Masaccio alkotására. Tehát a régi alkotás nem volt látható 1570-től egészen 1861-ig. Habár Vasari ügyelt arra, hogy ne rongálódjon meg az eredeti falkép, ez mégis szenvedett egypár sérülést, főleg a szélein. A 19. században újra felfedezik a falképet, amikor sor kerül felújítására. Ekkor az is természetesnek számított, hogy újrafessék a hiányzó részeket, még akkor is, ha annak eredeti helyzetével nem voltak teljesen tisztában. Napjainkban is látszik az újrafestett részek nyoma.

Az idő teltével ez a freskó is egyre nagyobb szennyeződésnek van kitéve, s ehhez az is hozzájárul, hogy a templom nagyon forgalmas helyen áll. Az író kiemeli annak a felújításnak a sürgős jelentőségét,

amelynek meg kell óvnia a freskó állapotát a külső tényezőktől, amik károsan hathatnak a színekre, illetve a képnek az állapotára.

A negyedik fejezetben Jane Andrews Aiken arról ír, hogy miként is szerkesztette meg Masaccio a perspektívát a képen, és hogy ez milyen összefüggésben van a freskó tartalmi üzenetével.

Ez az első alkotás a kora-reneszánszban, amely a perspektivikus teret tükrözi. Leon Battista Alberti leírja traktátusában ezt az új eljárást, de Masaccio műve az, amely legelsőnek gyakorlatba is helyezte ezt. A képen az alakok fölött látható kazettás dongaboltozat megteremti az építészeti illúziót. Azonban ez nem azt jelenti, hogy minden kérdés ezzel válaszra is talált. Nehéz eldönteni azt például, hogy a képen megjelenő Mária és János apostol pontosan hol is állnak a térben, vagy az Atyát ábrázoló alak helyét is elég nehéz behatárolni. Az évek múltával számos tudós és szakember állított fel különböző térszerkesztési hipotézist. Joseph Polzer volt az, aki legjobban nyomon követte és felvázolta Masaccio elgondolását.

Az egyik legfőbb ilyen matematikai elgondolás, amely szerint a művész elkészítette alkotását, az az asztronómiai diagram volt. Művét egy megfontolt matematikai szerkezet alapján festette meg. Pontosán kiszámított, három egyenlő részre osztotta a falképet. A felületi hálózat alapján a szemlélő horizontszintje a felosztás második szintjére esik, ahol a donátorok térdelnek. Láthatjuk, amint a körök, négyzetek által megszerkesztett kompozíció tükrözi úgy a középkori, mint reneszánszi tökéletes harmónia megalkotásának vágyát. Ennek a pontosságnak szimboliztikai jelentése van, a Szentháromság tökéletességét is kifejezi. Az „astrolabe”-nak nevezett mérőműszer segítségével Masaccio pontosan ki tudta számítani a távolságokat, illetve köröket. Hasonló szerkesztési számításokat használtak már az ókorban is,

például a kúpok vagy piramisok megalkotásában. Pontos geometriai számításokra volt szükség a háttérben megjelenített kazettás dongaboltozat megfestésében. Ez a képnek az a része, amely tulajdonképpen megteremti a perspektivikus tér illúzióját, és mélységet ad a kompozíciónak. Részletes számítási adatokba is betekintést nyerhetünk Jane Andrews Aiken írásából, mely bebizonyítja azt, hogy milyen bonyolult előkészítési folyamatra volt szükség ahhoz, hogy az új művészeti irányt meghatározó perspektivikus térábrázolás létrejöhessen.

Újra a műnek a tartalmára irányítja figyelmünket Yves Bonnefoy, az *Idő és időtlenség a quattrocento festészetében* című fejezetében. Leírásában kiemeli azt az időtlenséget, amit egyes képeken észlelhetünk; ez annak köszönhető, hogy a megfestett alakok egyes gesztusainak nem tudunk múltbeli vagy jövőbeli pillanatot, formát elképzelni, csupán azt, amelyiket szemléljük. A képnek a leolvasása megérleli a kívánt pillanatot, és egy mozdulat, cselekvés, amely időben történik a valósághoz képest, elvezet az időn kívül. Természetesnek tűnik, hogy a mozaikok vagy oltárképek többekévé örökké tartó természetét a kép tere is megerősítse, kihangsúlyozván a kompozíció időtlenségét. A festők sokszor épp ezt az időtlenséget kívánják megragadni, harcolnak a mulandóság ellen, hogy a kép szimboliztikája örök érvényű üzenetet hordozzon, s ne váljon soha elavulttá. A legtöbb festő akarva vagy akaratlanul is az időtlenség megjelenítésére törekszik alkotásainak során. Azonban a szerző erre felhoz egy ellenpéldát is, mikor a művész egyenesen szereti megjeleníteni az időt. Paolo Uccello *A vendégfogadás megtámadása* nevű munkáján a festő az alakokon érzékeltetett félelemmel – a minden pillanatban betörő támadóktól való rettegést tükröző gesztusok által – időt visz be a kompozícióba, előrevetítvén a következő

pillanatot, és az ember képzeletében a cselekvés következő mozzanatát is.

Az örökkévalóság merész ellentétben áll az idővel, állítja az író. Habár valamikor ez a kettő egymás folytatásában jelent meg az ember elgondolásában, az Istent megjelenítő alkotásokon ez a fogalompár ellentmondó üzenetet hord. Míg az idő magában hordja a tévedést, reményt, gyötrelmet, addig az örökké tartó időtlen állapot Isten tökéletességét és hatalmát tükrözi.

A quattrocentóban viszont megjelenik egy új művészeti felfogás, amely befolyással lesz az addigi kritikai szemléletre: a végesnek az újraértékelése. Ez elindít egy megújult érdeklődést a profán idő felé; a művészet kezdte újra megtanulni az emberi viszontagságokat ábrázolni. Giotto festészetében is ezt tudjuk felfedezni, aki újra megjeleníti az emberi gesztusokat, és ez által az emberi időt is. A véges idő megfestése azt is jelenthette, hogy Jézus emberi formát öltött a Földön, tehát emberi időben élt, ez pedig nem teszi kevesebbé isteni mivoltát. Ezek után két iránya terjedt el az ábrázolási módnak az idő megfestése szerint: voltak, akik az Istent ábrázoló képet időtlenné szerkesztették, de voltak olyanok, akik több emberi tulajdonságot vittek alkotásaikba. Az idő megjelenítésének problémája átértelmeződik, amikor egy fontos tényező nyer teret a festészetben: a perspektíva megalkotása.

A háromdimenzió bevitele a képbe egyúttal az idő ábrázolását is jelentette. Megteremti annak a lehetőségét, hogy egyszerre több esemény is látható legyen, a cselekménynek tágasabb horizontot biztosít, rámutathat a cselekmény okaira, és előrevetítheti a következő mozzanatot is. Ez az egész alakítás pedig egyfajta harmóniát is áraszt.

Masaccio alkotásában pedig ezek a fogalmak egybeolvadnak: a perspektivikus térben megjelenített alakok mozgásban vannak, és mégis időtlen, örökmondó

üzenetet hordoznak magukon, és egybekötik a múltat a jövővel.

E fejezet után olvashatjuk Katharine Park *Masaccio csontváza: művészet és anatómia a korai reneszánsz Firenzéjében* című írását. Különös érdeklődést nyert Masaccio képének alsó részében megjelenő csontváz, melyet a művészettörténészek 1951-től elemeznek, mióta Ugo Pronacci felfedezte ezt az alsó részt, miután majdnem négy-száz évig el volt rejtve. Ez a csontváz Ádámot jeleníti meg, és arra a hagyományra utal, mely szerint a keresztre feszítés az első ember sírján történt. Láthatjuk, amint a Jézus testéből kifolyó vér megjelenik a síron is, ezáltal utalva arra, hogy az egész emberiség megváltást nyert Krisztusnak a halálával. Átvitt értelemben, a csontváz minden embert szimbolizál. Ugyanakkor megfestve e csontvázat, Masaccio élénk tárja a kor egyik érdeklődési témáját is az ember anatómiája iránt.

Masaccio az első, aki hitelesen festi meg az emberi csontvázat. Azonban nem mondható tökéletesnek, mivel hiányoznak egyes részek; az egyes csontok hosszúsága hibás és az arányok nem valósak. Ezek azt mutatják, hogy valamennyire kellett ismernie a csontváz szerkezetét, de soha nem volt alkalma az egészet egyben tanulmányozni, esetleg csak bizonyos részekhez volt hozzáférhetősége. Tehát Masaccio nem tökéletes anatómiai pontossággal éri el ezt a valódi csontváz-ábrázolást, hanem illúzionisztikus naturalizmussal. Mégis hitelesebbnek hat, mint az abban a korban tudományosan ábrázolt csontvázak, mivel a művész összegegyeztetve az emberi szerkezetről vett tudását művészi tehetségével.

Masaccio korában még nem volt elterjedve az emberi testnek a felboncolása, így nem tudhatták pontosan az anatómiai részleteket. A 13–14. században kezdenek érdeklődni az emberi szervezet belső felépítése iránt is, és előfordult az, hogy egy-egy gyanúsabb, természetellenes körülmé-

nyek között történt haláleset folytán engedélyezték a boncolást. Azonban egészen a 15. századig börtönbüntetéssel kellett számoljon az, aki ilyesmivel próbálkozott. Habár a francia irodalomban hamarabb megjelentek a csontváz-ábrázolások, Itáliában is lelhetünk egy párat a 14. századból. Ezek az írók sokszor egymástól másolták le ezeket a rajzokat, nem pedig személyes tapasztalat útján. Később, Leonardo da Vincinél találunk pontosabb anatómiai ábrázolást, a valósághoz nagyon közelállóak viszont az 1535-ös évektől terjednek el, mikor az anatómus és a művész együtt dolgozik e cél eléréseért. E későbbi munkákban azonban mintha a Masaccio által megfestett csontváz-alak tökéletesedne egyre jobban.

A Rona Goffen által megszerkesztett angol nyelvű könyv, mely részletesen bemutatja Masaccionak a *Szentbáromság* című falképét, egy átfogó, részletes, színvonalas mű. Habár a több író több stílust kölcsönöz, mindez színességet és változatosságot hoz a műbe. Egyes írók, mint például Yves Bonnefoy vagy Jane Andrews Aiken tudományosan, objektíven, több szakszót használva taglalja az általa tanulmányozott részt, míg Rona Goffen vagy Katharine Park irodalmiasabb, hétköznapiasabb nyelvezetet használ, ezáltal mindenki, még a laikus is megértheti. Az egyes fejezetek részletesek, eléggé kimerítik az adott témát. Kiemelhető a könyvnek az a fokozása, mellyel a falkép bemutatását először egy általános bevezetővel kezdi, utána a korabeli társadalmi élet bemutatásával és a képnek az alapmegszerkesztési gondolatával folytatja, majd rátér a geometriai szerkezetére és ikonográfiai témájának egyes részletére.

A mű szóhasználata változatos, érthető, részletes, tudományos tanulmányozást tükröz. Az egyes részekben belül szemléltetőeszközként képeket is használ az író, ezek fekete-fehér képek, de nagyon jól találunk az egyes szövegek tartalmához. Se-

gédészközként még megtaláljuk minden egyes fejezet után a magyarázó részt, mely külön kitér a szövegben fellelt egyes bonyolultabb szakkifejezések vagy utalások elmagyarázására.

Rona Goffen mellett számos művészettörténész tanulmányozta Masaccio falképét, de elmondhatjuk, hogy eddig neki

sikerült megszerkeszteni azt a könyvet, amely a legátfogóbb képet közvetíti az olvasónak. Könyvéből megismerjük a kép megszerkesztésének technikai hátterét és az ikonográfiai téma részletes jelentőségét is.

Bányai Éva Eszter

Recensio

Keresztény Magvető

116. évf., 1–2010. szám, ISSN 1222-8370. 108 old.

A szaklap indító cikke *Az új kijelentés eszköze – unitárius reflexió a kereszténység és a világvallások közötti párbeszédéről*. Szerzője, Rezi Elek bevezető soraiban H. Küngöt idézi: ma már túlléptünk a koegzisztencia korán és a „proegzisztencia küszöbén állunk”. Hosszú út vezetett idáig, amelyen az emberiséget nagy megrázkódtatások és politikai változások érték. Ezek eredményezték a kereszténység kizárólagosságának átgondolását. (Utalnunk kell arra, hogy a második világháború után a borzalmas népiértásokra is szokás utalni, mindenekelőtt a holokausztra, hiszen ez változtatta meg gyökeresen a zsidósággal szembeni magatartást.) A téma gyakorlati és teológiai megközelítésben bomlik ki. A gazdag irodalmi utalásból tudhatjuk meg, hogy az Unitárius Egyház – a *Keresztény Magvető* útján – már 1907-ben találkozott a vallások közötti párbeszéd előhírével (ld. 1907, 169–170: *Három nagy monotheista vallás közzeledése*). Hazai tekintélyek közül Erdő János abban látta a világvallások közös szolgálatának gyümölcsét, hogy az valóságban az embert szolgálja. Erdő János mai tanítványának meglátásában az „egyetemes és folytonos” isteni kijelentés új eszköze az, hogy a világvallások türelemmel és kölcsönös megbecsüléssel folytatnak párbeszédet.

Pál János *Kényszerpályás útkeresés I.* című írásában azon 53 unitárius egyházközségnek sanyarú sorsát kutatja, amelyeknek az 1940–44 közötti időben különváltan kellett megélniük szervezeti és gyülekezeti életüket. A mostoha körülményeket az I. bécsi döntés nyomán véghezvitt határmódosítás szülte, miután az egyes gyülekezetek elszakadtak a Kolozsváron működő központtól. Az ősi „egyháztestről” leszakadt hitközségek egybefogásáról a Képviselő Tanács már 1940 szeptemberének első napjaiban rendelkezett, és a közeli Tordát jelölte meg központjukként. Ugyanakkor a legfőbb vezető testület nevesítette a felelős megbízott elnökséget is. Bő adatolásban ismerhetjük meg az időszak népmozgását, amikor az egyháztagok létszámának fele, kb. 30 000 lélek került az Egyházi Képviselő Tanács hatáskörén kívülre. Ugyancsak bőven adatolt az Erdélyi Unitárius Egyház közbelépéseinek ismeretése a meghurcolt dél-erdélyi lelkipásztorok védelmében. Az új helyzetet két folyamat is nehezítette: az áttelepedések miatti embervesztés, és az Észak-Erdélyből odatelepült románság izgatása, amely sok békétlenséget szerzett. Örülni lehet viszont annak, ha az irattári anyag csaknem teljes megsemmisülése ellenére is a létező okiratgyűjtemény alapján előttünk