

Mészáros F. István (1961) művészettörténész (Szegedi Tudományegyetem, Történeti Intézet), szűkebb szakterülete a korai műtárgy-reprodukciók és a 19. század előtti művészeti albumok története.

Rendetlen oszloprendek

Mészáros István

A mikor egyszer Szilágyi János Györgytől megkérdeztem, hogy tulajdonképpen mióta ülésezik az Ókortudományi Társaság, gondolkodás nélkül azt válaszolta: „Honnan tudjam. Én még csak 65 éve járok ide.” Ezek után kitől merjem megkérdezni, hogy mikor kanonizálódott a 45 perces felolvasások *illemszabálya*? Pedig ha kiderülne, hogy mindig is ez volt a *rend*, továbbá ha netán az is kiderülne, hogy ezt soha senki nem tartotta be, akkor máris elárultam, hogy miről szeretnék beszélni.

Kezdjük a szóösszetétel második tagjával. A „rend” (*ordine*) fogalma egy valamikor 1518 és 1520 között olasz nyelven írt levélben bukkan fel először ma ismert összefüggésében. A levél arról szól, hogy miként lehetne, és miért kellene az antik Róma legszébb épületeiről méretarányos és – mai szóval – axonometrikus rajzokat készíteni, azaz a sejthető további szándékkal, hogy mindebből metszetes kiadvány készüljön.¹ Az egyes szám első személyben írt levél címzettje a Medici családból származó X. Leó pápa, fogalmazója Baldasare Castiglione,² írnoke Angelo Colocci, feladója Raffaello. Castiglione és Raffaello szerepköre magáért beszél. Előbbi tökéletes udvaronc, ő a legilletékesebb abban, hogy miként kell tálalni a mondanivalót. Utóbbi természetesen azt tudja, mit kell mondani. Colocci szereplése ma már magyarázatra szorul. Tizenévesen érkezett Rómába, ahol tekintélyes vagyona tett szert, ebből hatalmas könyvtárat gyűjtött, 1511 óta a pápai kancellárián dolgozott, étkefogó, régiségbúvár, minden iránt érdeklődő vérbeli humanista, aki – akárcsak Raffaello – telekspekulációkkal is élénken foglalkozott. Volt ezen felül még egy hobbjá, ami talán gyönyörű kézírásánál is jobban magyarázza, miért ült le mintegy írnokeként egy társadalmilag magasán fölötte, illetve mélyen alatta álló ember közé. Ő volt kora legjobb mértékegység-szakértője. Ezt leginkább ő maga híresztelte, ám a tények sem mondanak ellent neki. *De numeris, ponderibus et mensuris* című, soha be nem fejezett traktátusának kéziratát a Vatikáni Könyvtár őrzi.³ Saját korában azzal aratott sikert, hogy a Lateráni Palota oszlopain bizonygatta, hogy megtalálta az eredeti római láb standard mértékegységét. Oszlopos tagja volt tehát annak a szűk csoportnak, amely akkoriban a legilletékesebb volt az antik Rómáról – Flavio Biondo *Roma instauratája* és Alberti *Descriptio urbis Romae*ja után – egy a szó szoros értelmében *illustratát* előállítani (azaz nemcsak szóban, hanem képekben is rekonstruálni az egykori épületeket).

A jobbára történeti-esztétikai eszmefuttatást és a tervezett felmérések technikáját közlő levél utolsó két bekezdése szól az oszloprendeokről, mintegy csattanóként, hiszen – úgymond – „az összes épületdísz az ókorban használt öt oszloprendből ered”. Ez a *cinque ordini che usavano li antiqui* („a régiek által használt öt rend”) kanonizálódott a későbbiekben, ebből lett az *ordo*, *fondo et mensura* újkori törvénye, s ebből lett a törvénybe vetett orthodox hit.

Raffaello és társai számára az öttagú – dór, ión, korinthuszi, toszkán és attikainak nevezett – oszlopok rendje nem pusztán különböző méretarányú és formájú oszlopokat, hanem történeti-stiláris sorrendet is jelentett. Majdnem stílustörténetet mondtam, hiszen ezt vette át Vasari is a *Vite* történeti *proemió*iban, és közvetlenül innen ered Caylus, majd tőle Winckelmann 18. századi gondolatmenete.⁴ Az öt oszlopfajta közül az első hármát, a dórt, iónt és korinthuszit röviden Vitruvius is taglalja – akinek olasz

nyelvű illusztrált traktátusának előkészítésén nagyjából ugyanaz a társaság, nagyjából ugyanekkor dolgozott. Illusztrált Vitruvius viszont (márpedig illusztrációk nélkül Vitruvius munkája nem csupán a kortársaknak volt értelmezhetetlen) ebben az időben csak egy volt: Fra Giovanni Giocondo 1511-ben Velenében megjelent latin kiadása.⁵ Ezt a tudós szerzetes több fennmaradt kézirat összevetéséből készítette el, és nem csupán kritikai apparátussal látta el (többek között ő rekonstruálta a görög szövegbetéteket), hanem a leglényegesebbel is: kiadásához 136 fametszetes illusztrációt csatolt, továbbá egy a szöveget értelmező táblát a használt mértékegységekről. A *De architectura* minden további kiadása az ő editiójára épített (1. kép).

Márpedig X. Leó 1513-ban Fra Giocondót is kinevezte Bramante és Raffaello mellé a San Pietro építésének, amit csak úgy lehet értelmezni, hogy az akkor már nyolcvan éves szerzetes tudományos – elsősorban matematikai és ókortudományi – jártasságára volt szükségük. (Egy hosszahzat azért, biztos, ami biztos, ő is tervezett.) A nagy kihívás az ő kiadása után az lett, hogy előállítsák az olasz Vitruviust – Raffaello például nem tudott latinul –, aminek félbehagyott fordítását Fabio Calvo végezte, és akárcsak Colocci kézírását, Raffaello az övét is sűrűn javítgatta a fennmaradt kéziratok tanúsága szerint. A római régiségek szisztematikus és méretarányos felmérése tehát kettős anyagi haszonnal kecsegtetett: egyrészt egy nagy értékű album, másrészt egy föltehetően a bankár Chigi anyagi hozzájárulásával előállított igazi bestseller – az illusztrált olasz Vitruvius.

Ám Raffaello korai, 1520-ban bekövetkezett halála után Cesare Cesarianóé lett az első olasz Vitruvius-kiadás⁶ érdeme, ám pechére, az anyagi haszontól alighanem elütötték a pepecselését megúno gyorskezü társzerkesztők. Cesariano fiatal korában Bramante mellett segédkezett Milánóban, később festő lett. Rómában sohasem járt, 1521-ben Comóban kiadott fordításán 1513-tól dolgozott, illusztrációinak egy részén az 1517–20-as dátum tűnik fel – magyarul ugyanakkor készítette őket, mint amikor Raffaellóék a sajátjukon dolgoztak, és idézett levelük hangnemét csiszolgatták. És bár Cesariano képeinek archeológiai értéke csekély, szerepük felbecsülhetetlen a Rómán kívüli területek *all'antiqua*, azaz „antik módra” történő építési módszerének terjesztésében.

Vitruvius viszont – az ősforrás, az építészek Pál apostola – egészen más kontextusban beszél oszlopokról, továbbá kizárólag fajtáikról (*genus*), nem pedig rendjeikről szól. Csupán a dór, az ión és a korinthuszi oszlopok arányait és szerkesztését közli, amihez mintegy addendumként csatolja a *tuscanicót*, mintegy a dór oszlop egyik variációjaként, továbbá kutyafuttában említi az attikai lábazatot. Raffallóék „attikai” oszlopa, amely Albertinél az „italikus”, későbbiekben pedig hol „római”, hol „kompozit”, valamint a Vitruviusnál a dór egyik variációjaként szereplő „toszkán” – Raffaelóék is jól tudják –: *non fouoron molte usate dalli antichi*. Van egy jó magyar kifejezés erre: az ókorban „nemigen” használták őket. Nem csoda, ha – mint látni fogjuk – e kettő okozta a legtöbb rendetlenséget.

Kézenfekvő lenne arra gondolni, hogy előbb Bramante, majd Raffaello kizárólag az akkor Rómában fellelhető antik emlékeket használta sorvezetőnek. E feltevés szerint igaz ugyan, hogy figyelemre méltó akkurátussággal és ezekre is, nem pusztán Vitruviusra kiterjedő kritikával, de mégiscsak szűk antik keresztmetszeten dolgoztak. Ezzel szemben azzal kell szembe-szűlnünk, hogy egy Ciriaco d'Ancona nevű kultúrszomjas firen-

M. VITRUVII DE ARCHITECTURA 32

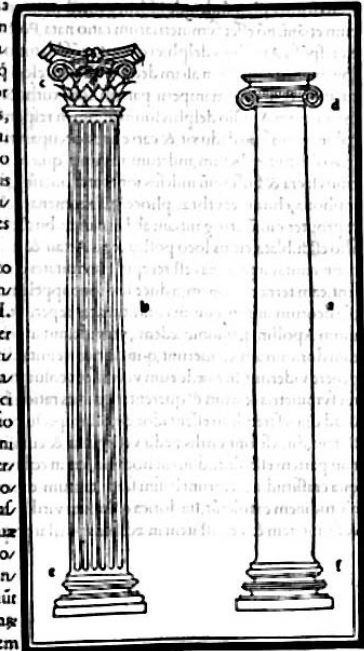
LIBER QVARTVS.



VM aduertissem Impator plures de architectura pcepta voluminaq comētarios: nō ordinata sed icēpta vt particulas errabūdas reliquē, dignā & vtilē simā rē putauī antea disciplinā corpus ad pfectā ordinationē pducere, & pceptas in fingulis voluminibus fingulorum generum qualitates explicare.

Itaq Caesar pmo volumine tibi de officio eius & qbus eruditū ē rēbus architectum oporteat, expoīū. Secūdo de copis materae e qb' adificia cōstruunt, dīputauī. Tertio aut de adū sacrae dīpositiōibus & de eas generē varietate qiq & quot habent spēs earūq, q sūt in fingulis gñib', dītributiōes, ex trabulq gñib' q subtilissimas hēt pportōib' modulorū qitates, iōnicū gñis mores docuī. Nūc hoc volumie de dorū conthūsq istitūis & oibus dīcā, eorūq dīscrimīa & proprietates explicabo.

De tribus gñibus columnarū origines & inuentiōes. Cap. I.
Columna corinthia ppter capitula oēs symmetrica sūt, vt iōnica, sed capitulorū altitudines efficiunt eas p rata excelliores & graciliores, q iōnicā capituli altitudo tercia pars ē crassitudis columnae, corinthiū tota crassitudo scap. Igit q duae partes e crassitudine columnarū capitulis corinthiū aduiciunt efficiunt excellentē speciem eas graciliorē. Cetera mem-



a. capitulum corinthium d. capitulum iōnicum.

a. columna iōnica b. columna corinthia

e. spēs ista f. spēs ista

1. kép

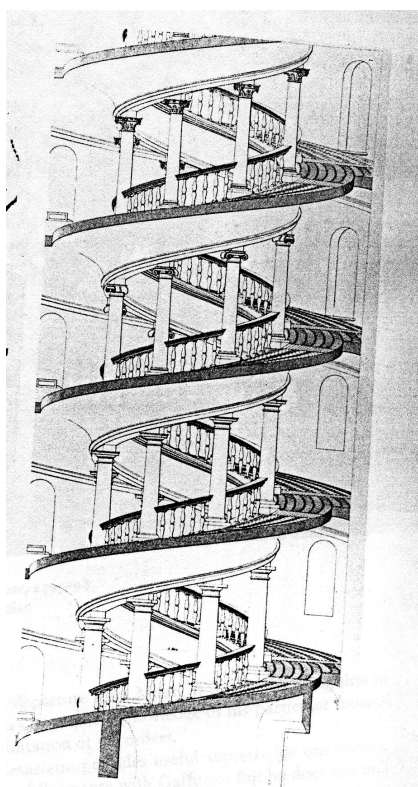
zei kereskedő addigra már kétszer is járt Athénban. Először 1436-ban, amikor felvételt készített a Parthenón nyugati homlokzatáról, majd Konstantinápoly 1453-as eleste előtt (miután a görög emlékmű a helyszínen gyakorlatilag megközelíthetetlen lett) még egyszer odautazott, és újtjáról a helyszínen készített rajzait és görög felirat-átiratait is magával hozta. Ámbár Poggio Bracciolini azt mondta volt Ciriacóról, hogy „görögjében több a latin, latinjában több a hiba, az egésznek pedig semmi értelme”, de Bracciolini gonoszkodása arra az önmagában is beszédes tényre utal, hogy Ciriaco kéziratából mintegy 140 átírat maradt fenn, ami ebben a korban mindennél ékeesebben vall arról, hogy az érdekeltek ismerték és elemezték tudósításait. Az érdekeltek között pedig, mint mindenütt ebben a történetben, ott találjuk id. Giuliano da Sangallót is – Raffaello egyik legközelebbi munkatársát s a kor legjobb antik építészeti szakértőjét. Sangallo „javított” Ciriaco-átíratából azonban világosan kiderül, hogy ő is inkább Poggio Bracciolininek, mintsem Ciriacónak hitt: a Parthenón nyugati homlokzatának szélső pilléreit a Rómából ismert motívumokra javította át, mondhatni helyes latinságra fordította a rontottnak vélt görög építészeti felvételt.

Nagyobb baj viszont, hogy Raffaellóék öt oszlopfajtájának efféle rendje Rómában sem volt ismert. A legfőbb mintának tartott Colosseum utolsó emeleti oszlopsoráról alig valamivel később Serlio (rőla kicsit odébb) azt írta, hogy „kompozit, kö-

zről inkább korinthuszi”.⁷ (A kompozit a volutás íont és az akanthusz-leveles korinthuszit elegyítő fejezettípus). Ezzel együtt Raffaellók szemé előtt nagyon is konkrét példa lebegett: Bramante spirálformában tervezett belvederei lépcsőháza a Vatikánban, ahol az egymáshoz sorolt öt oszlopfajta *subordinatiója* és formája az orthodoxia híveinek szemében latinabb volt a latin építészetnél (2. kép).⁸ Továbbá Bramante volt az, aki a San Pietro in Montorióban egyszer s mindenkorra példát adott arra, hogy a lábazattól a párkányzatig miként kell helyes latin építészetet beszélni. Mindennek tetejébe dór oszloprendjét olyan antik körtemplom mintájára szerkesztette, ahol eredetileg korinthuszi oszlopok futottak körbe, tehát az analógiás nyelvhasználatra is példát mutatott. Oszlopcseréje leginkább Vitruvius egyik passzusa nyomán értelmezhető: ha a dór oszloprend a legférfiasabb (Zeusz és Héraklész szentélyeihez illő), akkor itt – az egyház kősziklája, szent Péter vélelmezett mártíromsága helyén – szintúgy ez a legillendőbb.⁹ A dolog pikantériája, hogy az akkoriban Vestatemplomnak hitt *tholoszt* ma egybehangzóan Hercules Victor szentélyének tartják.

Habár Bramante nem hagyott hátra írásos hagyatékot – vannak, akik ma is ezt keresik –, és habár egészen másfajta, a kánonból kilógó oszlopokat is készített, mégis az ő köpönyege alól bújt elő a teljes orthodox tábor, amelynek tagjai a tízes évek Rómájában a Szent Péter székesegyház építőtelepén szorgoskodtak, és csöppet sem mellékesen helyszíni felmérések alapján másolták a római emlékeket. Ezek között elsőként a Sangallo-klán tagjai említendők.¹⁰ Ugyanitt dolgozott Baldassare Peruzzi is, akinek hagyatékát Sebastiano Serlio gondozta, és akinek 1537-ben megjelent illusztrált művével egyszerre megjelent az oszloprendek széleskörű vizuális kodifikációja is.¹¹ Az ő művét megelőzően egyetlen oszlopkorról szóló traktátus létezett: Diego de Sagredo *Medidas del Romanoja*, amely első ízben Toledóban jelent meg 1526-ban.¹² Sagredo előbb a spanyol földön található római emlékeket mérte föl, majd 1517 és 1522 között Rómában járt, majd föltételezhetően Veronában is kutatott. Dialógusformában írt traktátusában Albertit, Pomponius Gauricust, Vitruviust és Pliniust egyaránt idézi, de rendekről nem beszél. Elsőként számol be a föltehetően Rómában látott kompozit oszlopfajtáról, de hogy ebből később mi lett, az maradjon slusszpoén.

Serlio fametszetekkel illusztrálta a toszkán, dór, ión, korinthuszi és kompozit oszlopok formáját és méretarányait, és bár könyvében ezek kialakításának öt *manierájáról* beszél – magyarul öt különböző történeti és illendőségi szempontból hasznosítható építkezési stílusról –, korábban már ő is használta az „oszloprendek” kifejezést. Történt volt ugyanis, hogy kilenc lapból álló, Agostino Venezianóval készítettett rézmetszetét már 1528-ban levédette a velencei szenátus előtt. Ezeket ugyan még csak a dór, ión és korinthuszi oszlopokat illusztrál-



2. kép

ta, de kérelmében az egymást követő öt történeti építkezési mód (*generationi di Edificij*) kapcsán azt írja, hogy a legnagyobb szakértelemmel és szorgalommal rajzolta le méretarányosan (*con misura*) a „nevezett oszloprendeket” (*ditti ordeni*). *Kérelmének legfőbb raisonjaként* külön is említi, hogy milyen nehéz és fáradságos effajta rendet megállapítani – amihez értelemszerűen társul megalapozottnak tűnő meggyőződése, hogy az elvégzett és levédett munka megjelenés esetén komoly anyagi előnyökkel kecsegtetné. Serlio a *Sacco di Roma* miatt menekült Velencébe, ami egyszerre világosan jelzi, hogy a római aranykor addigra megszűnt, s ez az oszloprendek történetében abban manifesztálódik, hogy ettől kezdve szinte valamennyi velük foglalkozó 16. századi kiadvány immár nem Rómában, hanem Velencében jelent meg.

A kivétel talán Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573) *Le Regole delli cinque ordini* című, 1562-ben megjelent műve, amelyet azonban azonnal követett velencei kalózkidávása. Vignola művének legfőbb jelentősége, hogy egyszer s mindenkorra rögzítette az öttagú oszloprend

fogalmát és szerkesztési módját, amihez nagyban hozzájárult könnyen kezelhető és áttekinthető tálalása. Valójában nem is annyira könyvről, mint inkább szemléltető albumról beszélhetünk – valamennyi lapja olyan rézlemezről lett levonva, amelyeken az oszlopok külleme és szerkesztési módjuk rövid leírása együttesen volt bemetszve. A leghasználtabb kézikönyv lett a későbbiekben, amihez az is nagyban hozzájárulhatott, hogy egész számokban adta meg az oszlopok lábazatának, törzsének és fejezetének arányait, valamint, hogy – akárcsak őelőtte Sagredo – szerkesztéseivel a kivitelező mesterek szabad döntését támogatta. Apró szeplő e tökéletességen, hogy címlapja utólag, kalózpéldányban került rá.

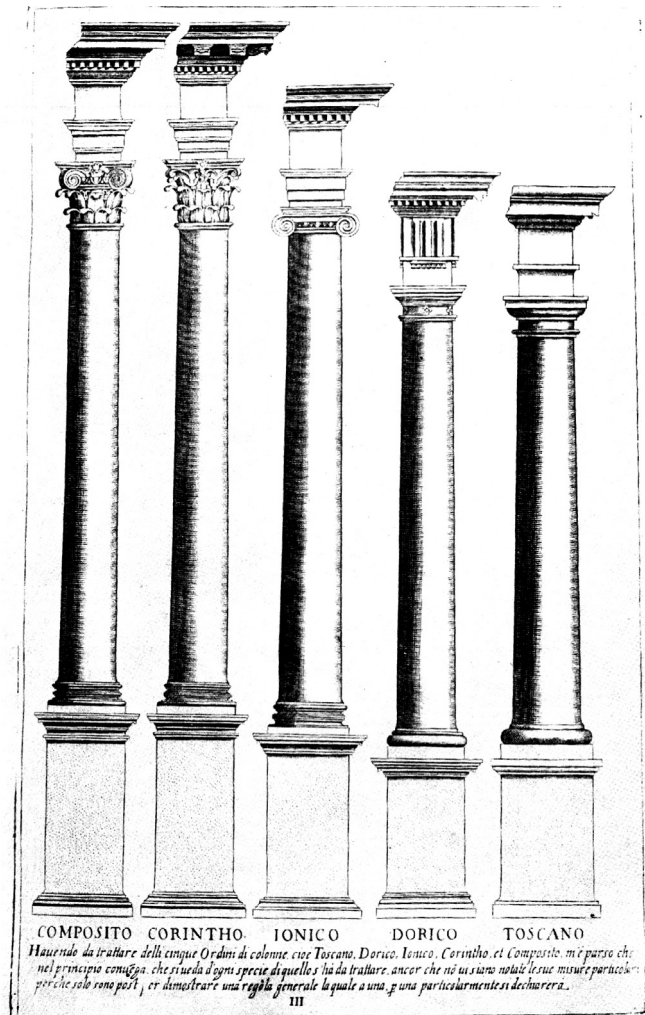
A Vignola művét követő építészeti irodalom özönéből kiemelendő Palladio és Scamozzi traktátusa. Mindkettő jóval tágabb keretben foglalkozik építészettel, és mindkettő csupán egy-egy fejezetet szentel az oszloprendeknek. Hatásuk azonban hosszú ideig kizárólagos volt. Andrea Palladio (1508–1580) rendkívül gyakorlatias és könnyen kezelhető *Négy könyv az építészetéről* című munkája¹³ Itáliában kéziratos formában már az ötvenes években ismert volt, de 1570-től kezdve, amikor első ízben megjelent, jól áttekinthető fametszeteivel és tömör leírásaival Itálián kívül is hosszú időre kielégítette az oszloprendek iránti igényeket (3. kép). Olyannyira, hogy 1645-ben Franciaországban külön kiadásban jelent meg könyvének oszloprendekkel foglalkozó első fejezete.¹⁴ Vincenzo Scamozzi (1562–1616) *Dell’Idea dell’architettura universaléja* (Velence, 1615) már címevel jelzi szerzője enciklopédikus igényét, de hogy Scamozzi nem csupán egy fejezet erejéig és rendkívül látványos tálalásban foglalkozott oszlopokkal, arra önmagában is utal az a tény, hogy ezt megelőzően már 1588-ban publikált egy római régiségekkel foglalkozó művet (*Discorsi sopra l’antichità di Roma*).

Roland Fréart de Chambray 1650-ben megjelentetett *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*-je több szempontból is fordulópont.¹⁵ Kezdjük a végén: ő robbantotta ki a régiek és a modernek háborúját (*Querelle des anciens et modernes*) – amelynek így vagy úgy mi is a részesei vagyunk, valahányszor ókori örökségünkhöz viszonyulunk. Fréart de Chambray továbbá franciaként egy jóval tágasabb kulturális terpen foglalta össze az orthodoxia hittanát, magyarán nem csupán a tiszta vitruviusi örökséget, hanem Vitruvius legorthodoxabb hittudósainak névsorát is kanonizálta.

A modernek Claude Perrault révén támadtak. A történet megértéséhez kicsit hátrébb kell lépni az időben. Történet ugyanis, hogy a 17. század utolsó harmadában egy Antoine Desgodets nevű tejelesszájút küldtek Rómába, azzal a feladattal, hogy a helyszínen mérje fel az ókori épületeket, és felméréseiről egy királyi építkezéseken is jól hasznosítható albumban adjon számot.¹⁶ Antonio da Sangallo halála óta az övé lett az első olyan szisztematikus felmérés Róma építészeti emlékeiről, amely immár nem Vitruvius, Vignola avagy Palladio szemüvegén át, hanem közvetlenül tekintett az épületekre. Ám Desgodets mecénásainak csalódnuk kellett. Nem mintha rossz munkát végzett volna, sőt. Felmérései olyannyira akkurátusak voltak, hogy még ő is – úgy is, mint tejelesszájú – ki merte jelteni, hogy a római oszloprendek uniform módon használt numerikus arányrendszere – ködkép, mítosz, egyéni önkény. Gyönyörű albumával ugyanazt tették, mint az átkosban a katonai behívókkal, ha valakit biztos felmentéshez kívántak juttatni: bedobták a szekrény mögé.¹⁷ Közölték továbbá Desgodets-vel, hogy ha komolyan gondolja építészeti karrierjét, akkor senki előtt ne propagálja felismeréseit.¹⁸ Felismerései mégis nyilvánosságra jutottak, tekintve, hogy Perrault Desgodets műve alapján publikálta saját oszloprendekkel foglalkozó értekezését,¹⁹ amelyben egyszer s mindenkorra leszámolt az univerzális harmóniát leképező aránypárok mítoszával, s helyette egyéni ízlésen alapuló, de roppant praktikus szerkesztési módot javasolt: legyen minden oszlopszék az oszlopok alsó átmérőjének négyszerese, s ebből szerkessze meg ki-ki az oszlopok magassági arányait. Ezzel és könyvének hatásával visszatért oda, ahová annak idején Vignola jutott, nem számítva azt az éktelen polémiát, amit az egymás követő Blondelek²⁰ csaptak nézetei körül.

Ennyit a rendről és kialakítóiról. Most azonban vessünk egy pillantást az eretnokség gyökerére, annál is inkább, mert az oszloprendek legfőbb disszidense nagyjából kanonizálódásukkal egyidőben jelentkezett. Természetesen Michelangelóra gondolok.

Tudjuk, a reneszánsz doktrína vasariánus megfogalmazásában azt jelenti, hogy újjászületik a középkor során feledésbe merült, illetve korrumpált klasszikus művészet. Vasari már a *Vite* első, 1550-ben megjelent építészeti *proemió*jában oszloprendekről beszél, olyannyira, hogy a szóösszetétel használata során gyakran inkább az oszlopokat, semmint a rendet hagyja ki. Ugyanez vonatkozik a *Vite* 1568-as második, bővített kiadására is. Ebből a szempontból Vasari makulátlan orthodox. Ugyanakkor a *Vite* második kiadásának egyik legfontosabb novuma, hogy hallatlanul fölértékelődik benne Michelangelo, s ezzel együtt a *genius* és a *gratia* szerepe, úgy is, mint az addigi *ordo, fondo et mensura* racionalizmusával szembeni szubjektív



3. kép

és irracionális fogalmak. Kicsit karikírozva, de még tényszerűen azt mondhatnánk, hogy a *Vite* második kiadásában a művészet három történeti stádiumban lezajló újjászületésének már az a legfőbb célja, hogy eljusson abba az utólérhetetlen magasságba, ahol a magányos Michelangelo alkot.

Csak hogy az istenített (*il divino*) Michelangelo oszloprend-használata kezdettől fogva enyhén szólva is rendhagyó volt. Tekintve, hogy senkit sem lehet egyszerre a mennyekbe emelni és onnan kilökní,²¹ mindez magyarázatot kívánt, ráadásul olyan magyarázatot, amivel Michelangelo eretnokségei apoteózissá stilizálhatók, ámde úgy, hogy mindenkinek elvegye a kedvét attól, hogy hasonlóra vetemedjék. Vasari tehát – mintegy 16. századi grétsylászlóként – nekiáll megmagyarázni, hogy az építészeti suk-süközés is legitim, de csak akkor, ha bizonyítottan zseniálisak vagyunk. A legkézenfekvőbb megoldásnak az tűnt – amire Dante és Homérosz akkor már lassan száz éves firenzei múltra visszatekintő kritikai összevetése (*paragone*) kidolgozott argumentációval szolgált –, hogy a géniuszunk megengedhető, mi több, a lényegéhez tartozik, hogy áthágja a szabályokat, hogy megújítsa és életet leheljen a megmerevedett formanyelvbe, új rendet alkotva, mely rend immár nem numerikus összefüggésekből, hanem a géniusz szubjektív döntéséből ered. Michelangelo *giudizio dell'occhio* kitételét, miszerint az alkotó szemmértéke a legfőbb instancia az arányok



4. kép

tekintetében, legalábbis figyelemre méltó egybecsengéssel idézik kortársai. Tekintve azonban, hogy a szabályokat, mint láttuk, éppen ekkoriban alakították ki, itt az eltérések is az antik Róma emlékeihez mérten számítottak eltéréseknek – magyarul most mondják ki először, hogy az új értékrend az antikvitáshoz képest új, ám azzal egyenértékű.

Michelangelo első építészeti szárnypróbálgatása 1513 körülre esik, amikor az Angyalvár egyik nyílászáróját tervezte. Ő is ahhoz a generációhoz tartozott, amely – ahogyan ma mondanánk – átfogó designeri képességei miatt lett építész. A szakmát valószínűleg Giovanni da Sangallótól tanulta, mint ahogy 1515 és 1518 között az antik építészeti részletekről készített 115 skiccét is főleg a későbbi tulajdonosáról *Codex Coner*-nek nevezett album anyaga alapján készítette.²² Márpedig a *Codex Coner* létrehozásának forgatókönyve Tilmann Buddensieg rekonstrukciójában²³ a következő: föltehetően Bernardo da Volpaia²⁴ készítette az első vázlatokat, ezeket később az ifj. Antonio da Sangallo revideálta,²⁵ Giovanni Battista da Sangallo (Antonio öccse, a tudós Vitruvius-for-

dító) javította és korrektúrázta, végül Bernardo és Giovanni Francesco da Sangallo szintetizálta munkájukat. Magyarán a munka a Sangallo-klán első két generációjához kapcsolódik, ugyanazokhoz tehát, akik Raffaellót segítették, amikor ráruházták – Bramante örököséiként – a San Pietro építésének vezetését.²⁶

Újabban valahányszor kortárs kontextusba kívánják helyezni Michelangelo innen inspirálódó rajzait, akkor az *imitatio*, ha viszont a Medici-kápolnával (4. kép) és a Biblioteca Laurenziana kialakításával (5. kép) kezdődő eretnekségeit kívánják megértetni, akkor a *variatio* retorikai fogalmát alkalmazzák. Tekintve, hogy mind a kápolna, mind a könyvtár saját korában és évszázadokkal később is eretnekségnek tetsző építészeti megoldásairól nemrégiben bizonyították be, hogy közvetlenül vagy közvetve minden egyes részletét antik emlékek, illetve firenzei hagyományok ihlették²⁷ – kérdésünk nem is annyira a hatalmas motívumkészlettel bánó szuverén alkotói szabadságot, mint inkább azt veti föl, hogy volt-e összevegyítésüknek valamiféle vezérelve.

Michelangelóról tudni lehet, hogy Giovanni Francesco da Sangallo társaságában Vitruviust is tanulmányozta az 1520-as években. 1532-ben a San Lorenzo akkori kanonoka, Giovanni Norchiati azt írta az akkor már Rómában lévő Michelangelónak, hogy előrehaladott Vitruvius-fordításához igen nagy segítségére lenne, ha Michelangelóval a helyszínen tanulmányozhatna „némely antik dolgot”.²⁸ Ha viszont Michelangelo lett volna az, aki mindezt megmutatja a fennmaradt emlékeken, akkor nyilvánvalóan tudnia kellett, mit mondott ezekről Vitruvius. S mégis, amikor 1524-től kezdve foglalkozni kezdett a San Lorenzo Sagrestia Nuovájába tervezett Medici-síremlékekkel, olyan maszkos oszlopféjezeteket tervezett följük, továbbá olyan (Nero *domus aurea*jának feltárásával fokozott érdeklődést kiváltó) groteszk-motívumokban tobzódik, amelyeknek felhasználását Vitruvius műve a legszigorúbban elítéli (6. kép).

A Biblioteca Laurenziana oszloprend-használatát leginkább dórnak szokás nevezni. A könyvtárterem valamiféle fríz nélküli toszkán-dór kiosztást alkalmaz, párkányzata pedig a *Codex Coner*-ben megörökített Marcellinus-színházét. A legfeltűnőbb az előtérből a könyvtárterembe nyíló ajtó kialakítása, amelyen egy viszonylag visszafogottabb dór oszloppár keretezi a nyitott, kettős timpanont. Az előcsarnok falba süllyesztett oszloppárjainak fejezeteit tekintve Francesco di Giorgio kéziratban maradt traktátusának illusztrációi tűnnek az ihlető forrásnak, ám eldönthetetlen, hogy ezek az oszloprendek akkori és későbbi fogalomtárában hová helyezendők. Úgy tűnik, Michelangelo a maga részéről teljesen lemondott Bramante – akit építészként a legtöbbször becsült – szigorú dór rendjéről, s újra meg újra alaptémája különböző variációit készítette el. Arra a kérdésre, hogy ezt miért tette, Cavalcagni nevű tanítványának egyik utalása válaszol, miszerint a mester egy ízben azt mondta



5. kép

volna neki, hogy még a rossz megoldások is jobbak az önismétlésnél.²⁹

Vasari Michelangelo-életrajzában foglalkozik ezekkel a meghökkentő építészeti megoldásokkal, amelyeket a „groteszk” versus „rend” (*ragione*) fogalompárba illesztve gyönyörű szabadosságoknak (*licentia*) ítél, ugyanakkor finoman érzékelteti, hogy elképesztő hatásuk utánzó munkásságában többnyire torzszülötteket eredményezett. Amikor Tribolo-életrajzában Battista del Tasso kapukeretéről értekezik, meg-

szűnik finomkodni, és elszabadulnak indulatai: „saját rendjét alkalmazva fejezeteket rakott le a talapatok helyére és olyannyira mérték és rend nélkül csinálta dolgait, hogy azt mondhatnánk, a német [építési]rend³⁰ ütötte fel fejét Toszkánában ennek az embernek a működése nyomán”.³¹

Az ácsmester Battista del Tasso több szempontból is Vasari legfőbb vetélytársa volt,³² amit Vasari még halálában sem tudott megbocsátani neki, és ahol csak tehette, rontotta hitelét. Vádjai között a legenyhébbek, hogy del Tasso és barátai késsel-villával enni nem tudó barbárok, továbbá – Vasarit idézem – „bűdös disznók”. Aki azonban ismeri e *proemio* vonatkozó passzusát – amelyet egyébként Vitruvius groteszk-motívumokat gyalázó passzusából merített – az tudja, hogy ezek a sértések eltörpülnek az „*ordine Tedesco* fölélesztője” kitétel mellett. Ez ugyanis az egyedül legitim hagyományrendszerből rekesztette ki del Tassót, abból a hagyományéból, amely az antikvitás és reneszánsz közvetlen egymáshoz kapcsolásával teremtette meg a normatív és kizárólagos szépség birodalmát.

Abban az időszakban, amikor Vasari a *Vite* első kiadásán dolgozott, Firenzében az Accademia dell’Umidi (a Firenzei Akadémia elődje) irodalmárai vették körül. Tagjait és beszélgetéseiket az 1551-ben elhunyt Carlo Lenzone örökölte meg az *In difesa della lingua toscana et di Dante* című 1556-ban kiadott postumus művében. Dialógusának három főszereplője Cosimo Bartoli (1503–1572), Giovan Battista Gelli (1498–1563) és Pier Francesco Giambullari (1495–1555). A mű 1556-os kiadásához Giambullari írt Michelangelónak szóló ajánlást, amelyben Dantéhoz hasonlítja az akkor 81 éves mestert. Hat évvel korábban a dialógusban szereplő három ember Vasarinak segédkezett a *Vite* megírásában, olyannyira, hogy ma egyre többen vetik föl, hogy netán a *proemiókat* is ők írták volna.³³ Amúgy az időközben megalakult Firenzei Akadémia keretében mindhárman azt tekintették legfőbb küldetésüknek, hogy a toszkán nyelvjárást intézményesítsék az olasz kizárólagos irodalmi nyelveként. Egyebek mellett mindez Dante presztízsenek megvédését jelentette Bembo támadásaival szemben, aki Petrarcat és Boccacciót tekintette mérvadó nyelvi példaképnek. De ugyancsak Gelli és Giambullari állt elő a meghökkentő ötlettel is, hogy Noé – mintegy Janus Bifronsként – közvetlenül az özönvíz után Itáliába érkezett, magával hozva az arameus nyelvet, amelyből az etruszk született. Mondanom sem kell, hogy a cél a toszkán latintól független nyelvi fejlődé-



6. kép

sének demonstrálása volt, mintegy az ősmúltba vetítve azt a különbséget, amelyet a kortárs tuszk képviselt a római, illetve a lombard nyelvjárásokkal szemben. Gelli 1544 körül írt *Dell’origine di Firenze* című műve ugyan nem jelent meg, de ugyanezt a teóriát elővezette Giambullari is az *Origine della lingua fiorentina altrimenti il Gello* című, dialógusformában írt munkájában, amely viszont 1546-ban napvilágot látott, és amelyben a tudós beszélgetés helyszíne – mi más? – a San Lorenzo, és amelyben szintűgy terítékre kerül Michelangelo építészeti kiválóságának másik jelképe, a Biblioteca Laurenziana is. Ugyanabban az időszakban fordította le Cosimo Bartoli olaszra Alberti akkor már klasszikus *De re aedificatoriáját*, amelyet 1550-ben jelentetett meg, és amelyben az etruszkok nem pusztán a szobrászat, de a dór oszlop kialakításában is megelőzik – úgymond – a görögöket.

A főnti irodalmi példákban egyként kidomborodik az a törekvés, hogy a toszkán nyelvjárást ne korrumpálódott latinként, hanem különböző nyelvek összetételéből (*componimento*) keletkezett nyelvként írják le, akárcsak Machiavelli a *Párbeszéd az olasz nyelvről* című filippikájában, amelyben Dante – aki elhárította az *Isteni színjáték* vélelmezett toszkánosságát – hasonló érvekkel és mintegy saját magától is megvédve postumus győzetik meg arról, hogy igenis toszkán nyelven írt. Mindehhez a legfőbb analógiát – ezek után talán mondanom sem kell – Michelangelo szabadon kezelt, különböző forrásokból merítő *kompozit* oszloprendje szolgáltatta. Ezzel viszont nyitva állt az út ahhoz, hogy megint csak homályba boruljon az, ami soha nem is volt világos: a toszkán és a kompozit oszlopok szerkesztési módja, konkrét formája és nem utolsósorban konkrét különbsége. Alighanem ezzel függhet össze, hogy amikor 1541-ben Lisszabonban megjelent Sagredo már említett *Medidas del Romano* című munkájának második kiadása, akkor az oszlopok „rendjét” illusztrálendő az eredetileg legegyszerűbb és legkevésbé díszített toszkán neve fölött váratlanul az addigi legbonyolultabb és legösszetettebb oszlopfajta, a kompozit jelenik meg. Sagredo művének hatodik kiadása történetesen 1564-ben, Michelangelo halálának évében jelent meg. S ha netán a második kiadás tévedése eredetileg nyomdahiba lett volna, akkor ebből a hatodik kiadásból kiderül, hogy az oszloprendek kanonizálódásának fősodrától kicsit távolabb ez a nyomdahiba hagyományá szaporodott. Mert természetesen a toszkán ezen is kompozit.

Jegyzetek

A cikk alapjául szolgáló előadás elhangzott az Ókortudományi Társaság 2007. október 19-i ülésén.

- 1 Lásd J. Rowland, „Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders”: *Art Bulletin* LXXVI/1(1994 március) 81–104, ahol a levél eddigi legjobb átirata is olvasható. Eredetije: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.It. 37b.
- 2 A levél a Castiglione család hagyatékából került elő.
- 3 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 3894.
- 4 Comte de Caylus, *Recueil des antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* I–VII (1752–1767); Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (ed. p. 1764).
- 5 *Marcus Vitruvius per Iocundum solito castigato factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit* (Velece, Tacuino, 1511).
- 6 *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri decem traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati & con mirando ordine insigniti* (Como, Gotardus de Ponte, 1521).
- 7 Az ókorban viszont – mondanom se kell – használtak egy sor másfajta oszlopot, amelyek rendre kimaradtak a későbbi kánonból, pl. az aiol-fejezetest, állat-alakosakat stb.
- 8 C. Thoenes, „Bramante und die Säulenordnungen”: *Kunstchronik* XXX (1977).
- 9 John Onians, az oszloprendekről írt egyetlen átfogó mű szerzője szerint a vitruviusi illendőségi szempont alkalmazásában ennél is továbbmentek: általában az ószövetségi helyek illusztrálására használták a dór, az újszövetségi helyek illusztrálására pedig a korinthoszi oszloprend egyik változatát. Vö. *Bearers of Meaning* (Princeton 1988).
- 10 Giuliano da Sangallo (1445–1516), az ő öccse volt az id. Antonio (1455–1534), unokafivérük az ifj. Antonio (1483–1546), akinek testvére Giovanni Battista (il Gobbo, 1496–1552). Giuliano unokaöccse volt Bastiano Aristotele (1481–1551). Végül Giuliano fia volt az építész Francesco (1494–1576). A legkevésbé ismert Giuliano Francesco da Sangallo (1480–1530), aki G. Battista testvére és ifj. Antonio féltestvére volt.
- 11 Sebastiano Serlio 1537-ben jelentette meg nagy hatású *Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et composito, con gli essempli dell’Antiquita, che, per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio* (M.D.XXXVII. In Venetia per Francesco Mercolini da Forli) című munkájának első kötetét, amely az oszloprendekkel foglalkozott.
- 12 *Medidas del romano: necessarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo, Remon de Petras, 1526).
- 13 *I Quattro libri dell’architettura* (ed. p. 1570).
- 14 *Traité des cinq ordres d’architecture desquels se sont seruy les anciens* (Paris, Langlois, 1645).
- 15 *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, scavoir: Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et de Lorme, comparez entre eux* (Paris, E. Martin, 1650).
- 16 *Les édifices antiques de Rome* (Paris, 1682).
- 17 Desgodets 1728-ban bekövetkezett halála után 1742-ig soha sehol nem említik a francia építészeti akadémia jegyzőkönyveiben művét, amelyet csupán 1779-ben adtak ki újra.
- 18 W. Herrmann, „Antoine Desgodets and the Académie Royale de l’Architecture”: *Art Bulletin* XL (1958 március).
- 19 *Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la méthode des anciens* (Párizs, Jean Baptiste Coignard, 1683). Amúgy Perrault minden idők egyik legelegánsabb és a 19. sz. közepéig legtekintélye-

- sebb kritikai Vitruvius-kiadványát is jegyzi: *Les dix livres d’architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François avec des Notes et des Figures... par M. Perrault* (Paris, 1673), sőt még egy abbreviált (magunk között: értelmesre rövidített) Vitruviust is kiadott: *Abrégé des dix livres d’architecture de Vitruve* (Paris, J. Baptiste Coignard, 1674).
- 20 François Blondel (1617–1686) 1666-ig udvari építész volt, majd 1672-től ő lett a francia építészeti akadémia igazgatója. Ebben a minőségében és *Cours d’architecture* című, 1675-ben publikált előadásaiban az antikizáló orthodoxia legfőbb képviselője. A második François Blondel (1683–1748) ugyanezt képviselte teoretikus munkásság nélkül, végül utóbbi unokaöccse, Jacques-François Blondel (1707–1774) már az újkori klasszicizmus előfutára lett, műveit pedig Európa-szerre, így hazánkban is kézikönyvként használták.
 - 21 Michelangelo megbélyegzésére e tárgyban egyetlen korabeli példát ismerünk: Sangallo levelét a Farnese-palota Michelangelo-tervezte párkányzatáról, amelyet nem pusztán „barbár”-nak nevez, hanem – úgymond – Michelangelo ezzel a tervével szakított Vitruvius összes építészeti elvével.
 - 22 Buddensieg, 100–101. Vö. még W. Lotz, „Zu Michelangelos Kopien nach dem Codex Coner”: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964*, Berlin, 1967.
 - 23 Tilmann Buddensieg, „Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo – Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis”: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 15 (1975) 89–108. A ma a Sir John Soan’s Museum-ban található kódex nevét első ismert tulajdonosáról, a bambergi kanonok Andreas Coner-ről kapta.
 - 24 Bernardo della Volpaia (Golpaia, Golpazo) neve először 1494-ben bukkan fel id. Giuliano da Sangallo unokafivéréként és segítőjeként (*aiuto*) II. Gyula pápa savonai kastélyának építéskor. 1475 körül született, a *Codex Coner* elkészültének dátumakor (1515) már jó húsz éve foglalkozhatott antikvitásokkal, leginkább abban a formában, hogy az id. Antonio da Sangallót és Cronacát (Simone del Polaiuolo) segítette ki rajzaival és helyszíni felméréseivel.
 - 25 „[A]ls des Auftraggebers und strengen Kritiker” (Buddensieg).
 - 26 Bernardo da Volpaia Rómában készült vázlatai már 1510-ben vagy az előtt Firenzében lehettek, mert Antonio korrektúrái alapján Bernardo 1513 és 1515 között már korrigálta ezeket. Giovanni Francesco egyetlen aláírása 1519–1520 fordulóján keltezett.
 - 27 David Helmsoll, „The Old and the New in Michelangelo’s Florentine Architecture”: *JWCI* LVI (2003) 29–62.
 - 28 Itt és a továbbiakban Caroline Elam, „Tuscan Dispositions’: Michelangelo’s Florentine Architectural Vocabulary and Its Reception”: *Renaissance Studies* 19 (2005) 46–82 adataira és gondolatmenetére építtek.
 - 29 Michelangelo diktumát Cavalcagni glosszája örökítette ránk, amelyet Condivi Michelangelo-életrajzának saját példányára írt.
 - 30 Természetesen a német gótikára gondol, amelyet művében mindvégig a zavarossággal, aránytalansággal és irracionálissággal társít.
 - 31 „d’un ordine a suo modo, mettendo i capitegli per base e facendo tante altre cose senza misura o ordine, che si potea dire che l’ordine tedesco avesse cominciato a riavere la vita in Toscana per mano di quest’uomo.”
 - 32 1550 körül del Tasso nyerte el a megbízatást Palazzo Vecchio átépítésére, amire Vasari is pályázott, de csak del Tasso halála után vehetett át.
 - 33 Páldául számomra nem túl meggyőző tanulmányában Thomas Frangenberg: „Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari’s *Lives* (1550)”: *JWCI* LXV (2002) 244–259.