

## Irodalom

Beládi Miklós (főszerk.): *A magyar irodalom története 1945–1975*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 2008.01.22-i megtekintés, <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html>

Dérczy Péter (2007): Távolodóban a metaforától – *Orbán Ottó költészete az 1960–70-es években. Beszélő*, 5. 2008. 01. 26-i megtekintés, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/tavolodoban-a-metaforatol>

Fülöp László (1964): Orbán Ottó: A teremtés napja. *Alföld*, 15. 278–280.

Orbán Ottó (2003): Fekete ünnep. Orbán Ottóval Domokos Mátyás beszélget. In: Lator László: *Ostrom-*

*gyűrűben. In memoriam Orbán Ottó*. Nap Kiadó, Budapest. 50–54.

Prágai Tamás (2005): „Az ürességet töltöttem belém...” Orbán Ottó összegyűjtött verseit lapozgatva. *Kortárs*, 1. 2008. 01. 22-i megtekintés, <http://epa.niif.hu/00300/00381/00089/pragai.htm>

**Móser Ádám**

ELTE, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Szak

## Amiről a képi források beszélnek...

### *Adalékok a reneszánsz művészeti oktatásának történetéhez*

*Az a jól ismert folyamat, mely az egyes tudományterületek kiválására s fokozatos önállóságára vezetett, tovább folytatódik egy-egy tudományterület körén belül is. Ezt az önállósulást figyelhetjük meg az oktatástörténet területén is, amennyiben egyre nagyobb figyelem fordul az intézménytörténet és azon belül a művészeti közép- és felsőoktatás története felé.*

**A** különböző művészeti ágak képzését végző felsőoktatási intézményekben a saját művészeti ág oktatásának történetét különbözőképpen és különböző mélységben kutatták és kutatják. A legkevésbé kutatott terület (még a nemzetközi szakirodalomban is) a vizuális nevelés, a művészeti és a művészképzés története. (Természetesen itt nem a rajzoktatás történetéről, vagy metodikai kérdéseiről beszélünk, mert e tárgyban jóval több – bár még mindig nem elégséges – forrással rendelkezünk.)

A közelmúltig az oktatástörténet területén, főként a művészeti oktatás történetének kutatása során alapvetően az írott források felkutatása, rendszerezése és feldolgozása történt meg. Az írott források mellett figyelmet kell azonban fordítanunk a képi forrásokra is, mert különböző korokban más és más mennyiségben ugyan, de mégiscsak gazdagabb forrásanyagot nyújthatnak számunkra. Annál is inkább, mert a képi források sokszor pontosabb és egzaktabb képet mutatnak egy-egy korszak művészeti neveléséről.

Az alábbiakban főként a képi források elemzésére támaszkodva igyekszünk képet nyújtani a reneszánsz művészeti neveléséről és művészképzésének néhány kérdéséről. Egyben – ugyan nem elsősorban kutatásmethodikai, hanem kultúrtörténeti szempontból – itt teszünk kísérletet a művészettörténeti antropológia módszereinek gyakorlati körvonalazására.

A reneszánsz időszakát általában a visszatérés „az emberi gondolkodáshoz és az emberi léptékhez” gondolatával (emberközpontúság, humanizmus), az antik eszmék újjászületésével (rinascimento) és a középkori, mélyen vallásos gondolkodás átalakulásával szokták jellemezni. Ez azonban igen summázott megfogalmazás és jócskán leegyszerűsíti a valóságot. Leegyszerűsíti azt a valóságot, mely korántsem egységes, illetve amelynek belső folyamata, „fejlődése” van, és korántsem rövid ideig: a 13. század végétől egészen a 16. század elejéig-közepéig tartott.

Mindezen túl a középkor és a reneszánsz sokszor iskolásan egysíkú szembeállítására sem felel meg a valóságnak. A „sötét” középkor félreértéssel egyenrangú az a félreértés, hogy a reneszánsz Itáliája a szépség, a kellem és a derű, valamint az emberiség idősa-

ka volt. (A 16. század például igencsak terhes cselszövésektől, ármányoktól, száműzetésektől és háborúktól, és sokak véleménye szerint európai történelmünk egyik legsötétebb évszázada volt.) A reneszánsz tehát nem annyira a társadalom fölszabadulása és a történelem „boldog korszaka”, hanem a kultúra és mindenekelőtt a művészetek diadala. Olyan diadal, amelyhez fogható a kulturált ember talán azóta sem élt át.

A középkori ember és így a művész is a művészet végső célját és értékét Isten megismerésében és művének dicséretében látta, s vallotta, hogy a művészet mint afféle „szolgálóleány” jóval magasabb cél felé kell hogy törekedjen, mintsem az ember esendőségét mutassa be, vagy egy „múlékony valóság csalóka képeit ábrázolja”, fejt ki Vasoli (1983, 8.). Ezzel szemben a reneszánsz gondolkodói már igen korán kihangsúlyozták a humán tudományok fontosságát, példaként állítva az antik „paideia” (testi és szellemi nevelés egysége) eszméjét.

Igy jelentkezett először a költészet új felfogása Salutatínál és főként Boccacciónál. A költők elsődleges feladata Homérosz, Vergilius vagy Horatius tanulmányozása volt, míg a filozófusok főként Platónra és Arisztotelészre hivatkoztak. A festők, szobrászok vagy éppen az építészek pedig mindenek elé helyezték az antik művek tanulmányozását, melyek egyébként Itáliában sohasem kerültek teljesen a föld alá és sohasem merültek feledésbe igazán. (Géczi, 2006; 2008)

Az antik művekhez való hasonlítást azonban nem egyszerű másolásként fogták fel, nem imitációként, hanem, ahogy Cortese írta: a hasonlatosság ne mint majom az emberhez, hanem mint fiú az apjához legyen meg. (Alessandro Cortese korának nagyhatású írója volt, egyébként IV. Sixtus titkáraként és nunciusaként tevékenykedett, és számunkra különösen fontos Mátyás királyról írt dicsőítő éneke.)

A reneszánsz képzőművészet, a festészet már Giottól kezdve szakított a megmerevedett kánonokkal – ahogy Vasari írta: a „maniera graeca”-val, és a valósághoz, a természeti igazsághoz való visszatérést hirdette és tűzte ki célul. „Giotto a városban természetes képességei jóvoltából és Cimabue segítségével hamarosan nem csak mesterét múlta felül, hanem oly tökéletesen utánozta a természetet, hogy teljesen visszaszorította a régi otromba görög stílust...” (Vasari, 1978, 79.).

Cennino Cennini a sziklás táj lefestéséhez egy darab sziklát helyez kellő megvilágításba és kellő távolságba. Leonardo pedig azt mondja, hogy „az a festmény dicséretesebb, amelyik az utánzott dolognak jobban megfelel”. Ghiberti az oktatásra is receptet ad: „Szükséges, hogy a szobrász, illetve a festő tanult legyen mindezekben a szabad művészetekben: grammatika, geometria, filozófia, medicina, asztrológia, perspektíva, történelem, anatómia, rajzelmélet, aritmetika.” (Vasoli, 1983, 130.) Vagyis Ghiberti már a szabad művészetek körébe sorolja a medicinát (valószínűleg a boncolás miatt), a perspektívát, a történelmet, az anatómiát és a rajzelméletet is. Hatalmas előrelépés ez a művészet, illetve a művészeti oktatás terén a középkorhoz képest. Cesare Vasoli így ír erről: „A szobrászat és a festészet több tudománnyal és különféle tanításokkal ékesített tudomány, amely az összes többi művészet között a legkiemelkedőbb találmány: s ha elkészült, elősegíti az elmélkedést, s ez az anyag és az érvelések által megy végbe [...]. A dolgok igazi természetének hű ábrázolását szolgáló képességén múlik tehát a művészet kiválósága.” (Vasoli, 1983, 130.)

A nagy reneszánsz művészek mindig szem előtt tartották a tudomány és a művészet kapcsolatát, illetve a művészetek méltó helyét azáltal kívánták kijelölni, hogy annak (lát-szólagos) szubjektivitását a tudományokkal való objektív kapcsolattal próbálták ellensúlyozni. Ezért is folytattak a kor kiemelkedő művészei matematikai tanulmányokat is, mint például Piero della Francesca vagy Paolo Ucello. Filarete (Antonio Averlino) a pitagoreus és platonikus geometriai eszményből kiindulva ideális városokat is tervezett. *Trattato sull' Architettura* című műve 1451–64-ban íródott, és a reneszánsz egyik legfontosabb építészeti traktátusa lett, méltó nagy elődjéhez, az antik Vitruviushoz.

Filippo Brunelleschi Paolo Toscanellinél, a kor legnagyobb tudósánál tanult matematikát és geometriát. Mindkettejük jó barátja volt Leon Battista Alberti, aki matematikai, geometriai és technikai kiválósága mellett optikai kísérleteket is végzett, s valószínűleg használta a camera obscurát is. A camera obscura fontos kísérleti eszköze volt Leonardónak is.

A kor fontos tudományos írásait legtöbbször művészek írták: ismert Ghiberti *Commentariije*, Piero della Francesca *Perspectiva pingendi* (festészeti távlatlan) című műve, és talán a legismertebbek és leghíresebbek Leonardo da Vinci több ezer lapból álló rajzos feljegyzései, melyek szinte enciklopédikus teljességgel foglalták össze a kor tudományos eredményeit és Leonardo zseniális megfigyeléseit.

Zuccari, a híres teoretikus és életrajzíró azonban már elítéli a mindenáron tudományoskodó művésztypust, „aki arra akar ügyelni, hogy minden dolgot figyelembe vegyen és matematikai spekuláció útján megismerje őket, és ezeknek megfelelően járjon el, anélkül, hogy az bármilyen lényeges eredménnyel járna [...] Mert az értelemnek nem csak világosnak kell lennie, hanem szabadnak is,

a szellemnek oldottnak kell lennie, nem szabad ilyesfajta szabályok gépies szolgásgába kényszerülnie”. (Marosi, 1976, 37.)

Mikor Cosimo Medici 1440-ben megalapította a firenzei Platóni Akadémiát, melynek vezetője Marsiglio Ficino lett, immár „hivatalos” ideológiai alapja is lett a reneszánsz művészetnek.

---

*A mester(ek), miközben a tehetséges tanulók munkáját felhasználták, szabályos ösztöndíjat fizettek azoknak. A tanulók leginkább modell és beállítás után rajzoltak, a mester korrigálása mellett, ezenkívül rendszeresen másolták a régebbi nagy mesterek műveit. A technikai fogásokat is elsajátították, festéket keverttek, alapoztak, vásznat feszítettek stb., majd fokozatosan kaptak kisebb-nagyobb feladatokat a műhely által felvállalt műveken. A „felszabadulást” általában egy remekmű elkészítése, bemutatása és „megvédése”.*

---

#### A reneszánsz vizuális nevelés formái

A városi-plébániai alapiskolákban továbbra sem foglalkoztak a mai értelemben vett rajzi vagy vizuális neveléssel. A latin nyelv ismerete, az olvasás, a nyelvtan, az énekek elsajátítása jelentette az ismeretek alapját.

A 15. század végére kialakul a gimnázium öse, ahol az ars humanitatis eszméit tanították.

A reneszánsz úri nevelés Vittorio da Feltré (1378–1446) nevelési elveivel nyer létjogosultságot. Feltré a Gonzaga grófok nevelője volt, és a nevéhez fűződik az első emberséges, nem tiltó-büntető, hanem sze-

reteten alapuló nevelési módszer.

Feltré témánk tekintetében is úttörő jelentőségű, ugyanis a reneszánsz emberközpontú nevelésébe a történelem, a matematika és a zene mellett a képzőművészeti nevelést is bevonta. Erről ugyan nem sokat tudunk, azonban feltételezhetjük, hogy ez az ókori és a kortárs művészetek bizonyos körének megismerését jelentette.

Ekkor alakul ki a dilettáns (dilettante) fogalma is, ami persze ebben a kontextusban nem pejoratív, hiszen az „úri műkedvelőt”, a művészetet kedvelőt, a művészethez értő polgár kinevelését jelentette már a kisgyermekkortól kezdve. A városi ünnepek, páliók pompázatos, ízléses díszruhái, az ünnepi „díszletek” – melyeket nem ritkán kiváló művészek terveztek – és a köztéri műalkotások ünnepélyes bemutatói mind ezt szolgálták.

A „közoktatásnál” jóval fontosabb számunkra a művészeti iskolák, a mesterek és műhelyek kérdése. Erről már jócskán rendelkezünk forrásokkal a különböző traktátusokból

és életrajzokból. Az egyik legfontosabb forrás Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (1978) című műve.

Giorgio Vasari 1511-ben született a toszkán Arezzóban, így tulajdonképpen beleszületett az éretten reneszánsz „közepébe”: Michelangelo, Leonardo és Raffaello már életművük megalkotásának teljében voltak. Mint művész némileg méltatlanul szorult háttérbe: Michelangelo mellett Andrea del Sarto és Baccio Bandinelli tanítványa is volt. Építészeti és festészeti művei számottevőek, mégis mint író maradt meg az utókor emlékezetében.

*A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (első kiadása: 1550, Firenze) a művészéletrajz-írás mintapéldáját adta, de figyelme kiterjedt az adott művész legfőbb műveinek leírására is, anekdotái, történetei pedig színes képet nyújtanak a kor művészeti életéről és a mester-tanítvány viszonyról is. Mások mellett az ő művéből ismerhetjük meg a korabeli művészéletet is. Az alábbi ismert anekdotarészlet Giotto és Cimabue kapcsolatának kezdetét írja le:

„Bondone akkoriban rábizta néhány birkájuk őrzését; a kisfiú egyik helyről a másikra terelte a juhnyáját, közben mivel természetes hajlam vonzotta az ábrázolás mesterségéhez, a kövekre, a földre vagy a homokba szüntelenül valami valóságos vagy kitalált alakot rajzolt, ami éppen az eszébe jutott. Cimabue egy alkalommal ügyes-bajos dolgai miatt Firenzéből kiment Vespignanóba, s útközben találkozott Giottóval, aki, mialatt birkái legeltek, egy letisztított, lapos köre egy kicsit hegyes kavicssal élethíven lerajzolt egy birkát, pedig ennek módjára a természetten kívül senki sem tanította. Cimabue megállt mellette és elcsodálkozott; megkérdezte, volna e kedve vele menni [...] Giotto a városban természetes képességei jóvoltából és Cimabue segítségével hamarosan nem csak mesterét múlta felül, hanem oly tökéletesen utánozta a természetet, hogy teljesen visszaszorította a régi otromba görög stílust...” (*Vasari*, 1978, 79.) A fenti részletet általában Giotto új stílusával kapcsolatban szokták idézni, esetünkben azonban fontosabb az a vetülete, amely rámutat arra, hogy a korabeli, műhelyt is fenntartó mesterek szabályos „tehetségkutatókat” folytattak, és tudatosan választották ki a tehetséges, tanulni vágyó fiatalokat, függetlenül azok társadalmi rangjától és sokszor anyagi helyzetétől is. S hogy e korszakalkotó mű utolsó fejezeteire is utaljunk: többek között innen tudjuk, hogy Tiziano először a velencei Giambellinónál (Bellini) tanult, de igen korán, már tizennyolc éves korában Giorgione stílusát követte. Vasari azt is leírja, hogy Tiziano, mialatt a Velencében lévő *Menekülés Egyiptomba* című művén dolgozott, „...néhány német festőt tartott házában, akik nagyszerűen értettek a táj és a növények ábrázolásához” (*Vasari*, 1978, 668.). Ez két fontos dologra világít rá. Egyrészt arra, hogy Tizianóra „hivatalos” mestere nemigen hatott, annál inkább Giorgione. Másrészt arra, hogy a korabeli művészek és így Tiziano is számon tartotta, hogy az apró természeti részletek ábrázolásában sokkal képzetebbek a németalföldi művészek.

Ismerünk „szülői nyilatkozatot” is ebből a korból, mely szabályos szerződésnek tűnik a mester és a tanítvány szülője között: „1488. A mai napon, április elsején, én, Lodovico di Leonardo di Buonarroti kijelentem, hogy fiamat, Michelangelót a következő három évre Davide és Domenico di Tommaso di Corrado keze alá adom a következő kikötésekkel, és feltételekkel: az említett Michelangelo a fentebb megszabott idő alatt köteles a nevezett mesterek mellett festészetet tanulni, s a mondott foglalkozást kell űznie, s mindent meg kell tennie, amit a fent nevezett mesterek parancsolnak neki: Domenico és Davide a szóban forgó három esztendő alatt kötelesek fiamnak huszonnégy aranyforintot fizetni: az első évben hatot, a másodikban nyolcat, a harmadikban tízet, összesen kilencvenhat lírát.” (*Vasari*, 1978, 559.) Az idézett szerződés azért is érdekes, mert világosan kitűnik belőle, hogy a mester(ek), miközben a tehetséges tanulók munkáját felhasználták, szabályos ösztöndíjat fizettek azoknak. A tanulók leginkább modell és beállítást után rajzoltak, a mester korrigálása mellett, ezenkívül rendszeresen másolták a régebbi nagy mesterek műveit. A technikai fogásokat is elsajátították, festéket keverték, alapoztak, vásznat fe-

szítettek stb., majd fokozatosan kaptak kisebb-nagyobb feladatokat a műhely által felvállalt műveken. A „felszabadulást” általában egy remekmű elkészítése, bemutatása és „megvédése” jelentette.

A korabeli iskolákban és természetesen a festő- vagy szobrászmesterek műhelyében is sokszor alkalmaztak testi fenyítést. Gozzoli freskóján például néhány eminens tanulófiú számol és ír, a háttérben szabályos korabeli iskola ábrázolása látható, de az előtérben éppen testi fenyítésben részesítenek egy gyermeket. (Gozzoli: *Szt. Ágoston és az iskolamester*, 1465, San Gimignano, Szt. Ágoston templom) „A gyereket gyakran kell verni. A verés mindig hasznos volt, és ma is az, mindenkit megóv attól, hogy lejtőre kerüljön. Ha megérdemelt, az igazságszolgáltatás aktusa, ha meg nem érdemelt, fejleszti a békétűrést és mint rendszeresen adagolt gyógyír, formálja a lelket.” – ajánlja Giovanni Domici bíboros.

A korareneszánsz idején a művész csak lassan emelkedett a társadalmi ranglétrán s akkor is csak egy-egy kivételes nagyság, mint például Giotto. Firenzében a festők a Medici e Speciali céhhez tartoztak, ahol döntő szavuk az orvosoknak, gyógyszerészeknek és drogistáknak volt. A festőket ebben a céhben csak a legalsóbb lépcsőfok illette meg.

Valószínű, hogy a festők „festékeverő-boszorkánykonyhája” miatt kerültek ebbe a céhbe, ahol nagyon szigorú rendszabályok uralkodtak. Részletesen előírták, hogy mikor milyen festéket lehet használni, tilos volt például berlini kéket használni ultramarin helyett, stb. (Itt jegyezzük meg, hogy a Mediciék címerében gyógyszerlabdacsokat ábrázoltak.)

A 15. század elején következett be a változás a művészek társadalmi helyzetében. A gazdagodó városok, a gazdagodó polgárság reprezentációs igénye megnőtt, a fényűző udvarok pompa- és művészetiigénye szintén, s így a művészek tekintélye is ezzel arányosan változott.

### Az akadémiák

Az akadémia kifejezés görög eredetű, a hagyomány szerint Platón egy *academia* nevű olajfaligetben tartotta előadásait.

Tulajdonképpen Firenzében, az itáliai reneszánsz bölcsőjében, sajátos gazdasági és politikai konstellációban teljesedett ki a humanizmus gondolata és filozófiája. A filozófia, a költészet, a zene és természetesen a képzőművészet sohasem látott virágzásának elősegítője, legfőbb mecénása a Medici család volt. A dinasztia megalapítója Cosimo Medici (1389–1464), akinek nevéhez kötődik a platóni akadémia megalapítása és mecénálása, ahol olyan nagy gondolkodók működtek, mint Marsiglio Ficino, Christoforo Landino, Poggio, Poliziano vagy Pico della Mirandola. Christoforo Landino egy ismeretlen metsző képén írópultnál ül tanítványai körében. A kép szerint a tanítványok szabadon járnak-kelelnek a teremben. A háttérben könyves szekrény látható. (Ismeretlen fametsző: *Christoforo Landino tanítványai körében*, 1492)

### A firenzei Akadémia

Az első „művészeti” akadémiát Firenzében alapították 1563-ban, *Accademia del Disegno* néven. Az akadémia elnevezés azonban már előbb is felbukkant, Leonardo da Vinci nyomatainak felirata például így szól: „*Accademia Leonarda Vinci*”.

Baccio Bandinelli római szobrász 1530 körül érkezett Firenzébe, ahol 1550-ben alapította meg hivatalosan is az akadémiát. Ez azonban kezdetben nem a mai és még csak nem is a 19. századi akadémia-típus volt, hanem inkább egy művészklubra emlékeztető forma. Jól példázza ezt, ahogy később Benvenuto Cellini írta a rómainról: a festők, szobrászok és aranyművesek klubja Rómában a legjobb hely.

Giorgio Vasari is tudósít egy „művészklubról”, melyet Baccio d’Agnolo hozott létre, ahol gyakran töltötte idejét Granacci, Raffaello, Sansovino, Antonio és Giuliano da Sangallo és néha Michelangelo is. Ezekon a helyeken azonban nem csak festészetről, hanem

költészetéről és zenéről is szó esett, sőt maguk a művészek is tartottak felolvasóesteket és gyakran zenéltek is. Ennek hű bizonyítéka Paolo Veronese *Kánai menyegző* című műve (1563, Párizs, Louvre), melynek előterében egy művészenekar játszik: Tiziano nagybőgön, Tintoretto brácsán, Jacopo Bassano fuvolán és Veronese gordonkán. (Veronese: *A kánai menyegző*, 1563 Párizs, Louvre) Másrészt ezek az akadémiák – ma úgy mondánánk – workshopok is voltak, ahol a művészek technikai, kompozíciós, tematikus vagy éppen festékkémiai kérdésekről is eszmét cseréltek.

Baccio Bandinelli (1493–1560) (Baccio Bandinelli: *Önarckép*, 1540, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) kora kiváló szobrásza és mestere volt. Önarcképén büszkén mutatja tanulmányrajzát, melyen a *Hercules és Caecus* című szoborcsoportjának figurái láthatóak. A szobor egyébként máig is Firenze főterén áll, a Palazzo Vecchio előtt (1525–1534). Érdekes adalék, hogy a művész fekete ruháján élesen kirajzolódó nyakék egy kagylót ábrázol, közepén keresztel. Bandinelli maga is abszolválta a ma oly divatos Santiago de Compostela-i zarándokutat (El Camino), és V. Károlytól megkapta a Szt. Jakab rend kitüntetését, melyet büszkén hordott nyakában.

Bandinelli hamarosan megszervezte az igazi akadémiát. Az intézmény nevében szereplő 'disegno' szó igazi jelentését nem adja vissza a magyar 'rajz' szavunk, ugyanis ez az olasz kifejezés nem csak rajzot, rajzolatot jelent, hanem valaminek a megjelenítését, ideáját, lelkét is. A firenzei platonikus akadémia, melyet Medici pártfogásával Marsilio Ficino alapított, mintát adott a művészeti akadémiáknak is. Ez az az időszak, a 16. század közepe, amikor a képzőművészet évszázados harcának eredménye beér, és a szabad művészetek közül kizárt festészet és szobrászat is bekerül az elismert „arték” közé.

Érdekes módon ezt a művészek úgy kívánták elérni, hogy mind több oldalról hangsúlyozták a művészetek racionalitását, logikusságát és erős kapcsolatát a természettudományokkal. A kor ismert reneszánsz mesterei így intenzíven foglalkoztak a geometriával, az aritmetikával, az asztronómiával és a zenével is, valamint új racionális „tudományágakat” is kifejlesztettek. Így születik meg a perspektíva és a művészeti anatómia (bonctan) tudománya is.

Enea Vico metszetén Bandinelli firenzei akadémiáját ábrázolta. A terem belsejében a művészetek legkülönbözőbb ábrázolása látható. Jobbra a költészet múzsájának hódolnak, balra egy művész portrét rajzol. Fent a polcon antik szobormásolatok láthatóak, míg az előtérben újabb torzók, valamint csontváz és koponya az alvó kutya és macska társaságában. (Enea Vico: *Bandinelli akadémiaja Firenzében*, 1550)

---

*Az akadémián geometriát is tanítottak, az anatómiagyakorlatokat pedig a Santa Maria Nuova kolostori kórházában folytatták. Még Michelangelo idejében is tiltott volt a boncolás, erről a mester jó néhány feljegyzése is tanúskodik. Mindenesetre a kor kettős megítélését illusztrálja az a tény, hogy Michelangelo szenvedélyes anatómiai tudásvágyának kielégítését sokszor kiszolgáltatta magának a pápának a háziorvosa néhány amputált végtag átengedésével. Az már csak mai szemmel furcsa, hogy a pápa tudós háziorvosa zsidó származású volt. Ez abban az időben szinte természetes volt, hiszen az antik orvostudomány közvetítését az arab és zsidó orvostudósok örökítették át és közvetítették az európai kultúrába.*

---

Tartaglia 1510-ben megjelent *Új tudomány* című könyvének (Tartaglia: *Új tudomány*, 1550) címlapja egy fallal körülvett erősséget ábrázol, melynek kapujában Euklidész áll őrt. A felirat Platonra utal: „Ne lépjen be, aki nem ismeri a geometriát”. Bár a vár falát sokan meg akarják mászni – kikerülvén a küzdelmes geometriai tanulmányokat –, de ez nem sikerülhet, hiszen Euklidész éberem őröködik. Bent a várban már sok mindennel foglalkoznak a rajz szerint, például a ballisztika tudományát gyakorolják, ami a korabeli ágyúlövészettel kapcsolatos fontos tudományág volt. Mindezek fontosságát úgy érthetjük meg, hogy még a 19. század végén is volt hadifestő szak az akadémiákon, és fontos tantárgy volt a haditérkép-rajzolás stúdium.

Vasari 1570-ben a firenzei Capella San Lucába megfesti a *Szt. Lukács festi a Szűzet a gyermek Jézussal* című freskóját, melyen – eltekintve a Máriát égbe emelő angyaloktól és Szt. Lukács ökör-jelképétől – a firenzei akadémia hiteles belső képe látható. (Giorgio Vasari: *Szt. Lukács megfesti Máriát a gyermek Jézussal*, 1570, eredetije: Firenze, Capella di San Luca, Santissima Annunziata.) A festőállvány előtt maga a mester ül Szt. Lukács képében, míg a hátsó helyiségben egy másik művész nyomatot készít. Talán ez a sokszorosító grafika egyik legkorábbi műhelyábrázolása.

Benvenuto Cellini pedig megtervezi az akadémia rombusz alakú pecsétjét, sőt rajzolós és festőeszközökből új betűtípust is alkot. A pecsét központi figurája a természet allegorikus alakja, aki a helyes és tökéletes „disegno” ideális modellje. Az alak szárnyakat visel, mely a harsonákkal együtt a hírnév attribútuma, koronájából az értelem fénye sugárzik. A lábánál lévő kígyó és oroszlán pedig a Prudencia (Okosság) és a Fortitudo (Erő) attribútuma – másrészt a kígyó Cosimo Medici, míg az oroszlán hagyományosan Firenze jelképe is volt. A betűk a festők, szobrászok és építészek által használt eszközökből állnak össze. Mindazonáltal a betűtípus egyszerre idézi az egyiptomiak hieroglifáit, a görögök betűit és a héber jeleket is. Cellini az új művészi betűtípus megalkotásával egyben arra is utal, hogy az irodalom egyenrangú társa lett a képzőművészet, s talán ez az a pillanat, amikor végre az artes liberales közé kerültek a vizuális művészetek. (Benvenuto Cellini: *A Firenzei Akadémia pecsét-és látványterve*, London, The British Museum)

Az akadémián geometriát is tanítottak, az anatómiagyakorlatokat pedig a Santa Maria Nuova kolostori kórházában folytatták. Még Michelangelo idejében is tiltott volt a boncolás, erről a mester jó néhány feljegyzése is tanúskodik. Mindenesetre a kor kettős megítélését illusztrálja az a tény, hogy Michelangelo szenvedélyes anatómiai tudásvágyának kielégítését sokszor kiszolgáltatta magának a pápának a háziorvosa néhány amputált végtag átengedésével. Az már csak mai szemmel furcsa, hogy a pápa tudós háziorvosa zsidó származású volt. Ez abban az időben szinte természetes volt, hiszen az antik orvostudomány közvetítését az arab és zsidó orvostudósok örökítették át és közvetítették az európai kultúrába.

Mindezzel együtt a firenzei akadémia, híven neoplatonikus kapcsolataihoz, inkább szellemi, mintsem gyakorlati akadémia volt. Ennek ismeretében is érdekesek a stúdiók: a matematika mellett anatómia, természet utáni rajz és természetfilozófia szerepeltek a „tantárgyak” között.

Kérdés, hogy ekkor alakul-e ki az akadémiai oktatás kapcsán az úgynevezett „akadémiai stílus” is. Nagyon valószínű, hogy igen, s ez nagyrészt Vasarinak, Cellininek, Bandinellinek és leginkább Zuccarinak köszönhető.

Nyilvánvaló a kapcsolat és a szoros összefüggés a platonista Akadémia, a firenzei művészek céhe (Compagnia di San Luca) és az Accademia del Disegno között.

Zuccari elnökségéhez köthető, hogy szigorúan tiltották a festészet, a szobrászat és az építészet elsősége körüli vitát. Zuccari az akadémikus rajz dicséretében odáig is elmegegy, hogy a ’disegno’ szót Isten nevével azonosítja (DIO: DI-segn-O), s magyarázatként azt adja meg, hogy Isten képmása, rajza bennünk jelenik meg, vagyis „annyit jelent, mint a kép jele és Isten képmása a mi lelkünkben” (Marosi, 1976, 35.).

## A római akadémia

1577-ben alakult meg a római Szt. Lukács Akadémia, melynek 1593-ban Federico Zuccari (Zuccaro) lett a választott vezetője.

1593 és 1596 között lefektették az intézmény szabályait és megszervezték a képzést is minden szinten. A kezdők a rajzolás alapjaival ismerkedtek meg, és tanulmányozták az emberi test felépítését, mint például a fej, a láb, a kéz stb. részleteit. A stúdium végén Zuccaro vezetésével a tanárok díjazták is a legjobb munkák szerzőit, azokat, akik a legjobban ábrázolták az emberi testet. Ez a momentum leginkább a mai művészeti iskolák azon gyakorlatához hasonlít, melynek során év végén – majd a stúdiumok végén magasabb szinten – a hallgatók bemutatják műveiket és nyilvános védés során számolnak be szerzett tudásukról.

Pierfrancesco Alberti metszetén (Pierfrancesco Alberti: *A Római Festőakadémia*, New York, Metropolitan Museum of Art) az akadémia terme látható. A polcokon antik szobrok másolatai állnak, melyek kiemelt szerepet játszottak az akadémiai képzésben. Az antik szobormásolatok (később gipszmásolatok) rajzolása azért segítette az akadémikus rajztudás elsajátítását, mert a megvilágított modellen csak fekete-fehér tónusok jelennek meg, így a rajzolónak nem kell átranzponálnia az élő modell színeit tónusokká.

Alatta korabeli műalkotások másolatai függenek, hiszen a nagy mesterek műveinek másolása is a tanítási módszerek közé tartozott. A másolás egészen a huszadik század elejéig a művészeti akadémiák oktatási módszereinek egyik legfontosabbika volt. Nem véletlenül, hiszen a nagy mesterek képeinek ecsetkezeléséből, színhasználatából vagy a plasztika esetében a cizellálási, faragási stb. sajátosságokból nagyon sokat lehet tanulni. Gondoljunk csak arra, hogy az oktatás egyéb területein milyen fontosságot tulajdonítanak a gyakorlásnak (például a zeneművészetben!). Ez a jól bevált módszer az impresszionizmus fellépése után, majd a 20. század kreativitás- és egyéniség-fetiszmusá során egyre inkább háttérbe szorult. Ma már csak egy-egy közép- és kelet-európai főiskolán, akadémiaán élnek ezzel a módszerrel, Nyugat- Európában és az angolszász világban már teljesen eltűnt, az egyéb akadémiai oktatási módszerekkel együtt. (Ezért is jobbak például a közép-európai restaurátorok, az ismert okok miatt: nem műszeres felszereltségük ismeretében, hanem kreativitásukban és kezűgyesség tekintetében.)

A kép előterében egy hallgató emberi csontvázat tanulmányoz, jobbra hátul boncolás folyik, valamint mintázás és geometriai feladatok megoldása.

Zuccaro vallotta, hogy nem csak a kéz kiművelése a fontos, hanem a művésztanoncnak a filozófiával, a költészettel is meg kell ismerkednie, mert a kéz és a fej intelligenciája összefügg. Felfogásában a 'disegno' nem csupán a rajz, hanem idea: a disegno interno, a belső rajz, a teremtő elképzelés (hasonlatos az isteni teremtő gondolathoz), míg a disegno esterno, valaminek a külső rajza szükségszerűen csak alacsonyabb rendű lehet.

1607-ben írásba foglalták az akadémiaán tanítandó stúdiumok sorát: rajz, festészet, anatómia, szobrászat, építészet, perspektíva, és ahogy az írásban állt: egyéb fontos kapcsolódó mesterségek is.

## A Carracciak bolognai akadémiaja

A bolognai akadémiaát a híres Carracci fivérek (Lodovico, Annibale, Agostino) alapították 1582-ben. Mintául szolgáltak számukra az akkor már működő köz- és magánakadémiák, mint a firenzei Accademia del Disegno, a perugiai Accademia del Disegno (1573) vagy Leonardo, Bandinelli, Bernardo Baldi (Accademia degli Indifferenti) magánakadémiái. Az akadémiaát hivatalosan Accademia degli Incamminati névre keresztelték, de általában csak Accademia de Carracciként emlegették.

A Carracciak nézeteikkel szembehelyezkedtek a manierista festészeti elvekkel, s a klasszikus gyökerekhez való visszatérést tűzték ki célul, hirdetvén, hogy a művészeti ne-



velésben a legfontosabb a klasszikus előzmények tanulmányozása. Azt vallották, hogy a klasszikus művészet tanulmányozásával és példájának követésével lehet a művészetet megtisztítani a manierista eltévelyedéstől.

Odoardo Fialetti 1608-ban készült metszetén az akadémia egyik terme látható. Az ifjak antik szobormásolatokat tanulmányoznak és rajzolnak, a háttérben pedig nyomtatás és festés folyik. (Odoardo Fialetti: *Művészeti iskola*, 1608.)

A másik rajzon klasszikus szemformák rajzolásának didaktikus sorozatát ábrázolta.

*A korai reneszánsz akadémiai vizsgálata azért különösen fontos, mert tulajdonképpen a huszadik század elejéig mintát adtak a képző- és iparművészeti akadémiai működéséhez. A később létrejövő „tantárgyak” a korai akadémiai stúdióterületeiből alakultak ki, a rajzoktatás alapmódszerei úgyszintén (eredeti művek másolása, antik szobrok, illetve másolatok rajzi tanulmányozása, geometriai szerkesztések, perspektíva-tan, anatómiai stúdiók stb.). Csak a huszadik század első felében, főként a Bauhaus kutatásai alapján, illetve az iparművészeti oktatás kiválása során változnak meg az alapvető módszerek. Mindezzel együtt az öreg kontinens akadémiaiban (főként Közép- és Kelet-Európában) nagyjából megmaradt az eredeti struktúra és módszertan, bizonyítva az öt évszázados előzmények helyes voltát.*

rajzolásának didaktikus sorozatát ábrázolta. Fialetti az emberi test arányainak kérdéseit és a test megrajzolásának módszertanát foglalta össze *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano* című traktátusában. (Odoardo Fialetti: *A szemrajzolás fázisai*, mintalap, 1608.)

Fialetti egyébként bravúros metszeteket készített Giulio Casserio anatómus művéhez, melyet oktatási célra használtak.

A bolognai akadémia minden bizonnyal szoros kapcsolatot tartott fenn az egyetemmel, hiszen a bolognai egyetem Európa egyik legrégebbi universitásaként ekkor már több évszázados múltra tekintett vissza. Valószínű, hogy itt vezették be először az anatómia tantárgyat, s így az is, hogy művészek nemzedékei is itt tanulmányozták az emberi testet. Mindezzel együtt az Accademia épületében lévő állandó képtár műkinccsei arról tanúskodnak, hogy az úgynevezett bolognai iskola nem mondhatott magáénak túl sok első vonalbeli mestert. Ebben a megítélésben azonban szerepet játszik az a művészettörténeti értékítélet is, mely az úgynevezett manierista mestereket mindig pejoratív kontextusban emlegette a klasszikus reneszánsz nagyokkal kapcsolatban.

Mára már kissé árnyaltabb a kép, így a híres bolognai festőakadémiát megalapító Annibale Carracci (1560–1609) életműve is az őt megillető helyre került. Carracci Coreggio hatása alatt kezdte pályáját, csakúgy, mint testvére, Agostino. A Carracci testvérek mindazonáltal igen nagy népszerűségnek örvendtek biztos technikai tudással és letisztult – sokszor modorosnak nevezett – stílusukkal. Az akadémia kiváló

képviselője volt Guido Reni (1574–1642) is.

### Összefoglalás

A korai reneszánsz akadémiai vizsgálata azért különösen fontos, mert tulajdonképpen a huszadik század elejéig mintát adtak a képző- és iparművészeti akadémiai működéséhez. A később létrejövő „tantárgyak” a korai akadémiai stúdióterületeiből alakultak ki,

a rajzoktatás alpmódszerei úgyszintén (eredeti művek másolása, antik szobrok, illetve másolatok rajzi tanulmányozása, geometriai szerkesztések, perspektíva-tan, anatómiai stúdiumok stb.). Csak a huszadik század első felében, főként a Bauhaus kutatásai alapján, illetve az iparművészeti oktatás kiválása során változnak meg az alapvető módszerek. Mindezzel együtt az öreg kontinens akadémiáin (főként Közép- és Kelet-Európában) nagyjából megmaradt az eredeti struktúra és módszertan, bizonyítva az öt évszázados előzmények helyes voltát.

A képi források vizsgálata sokszor fontosabb, mint az írottaké, de legalábbis egyenrangú azzal. A neveléstudomány és azon belül a pedagógiatörténet speciális területe a művészeti és művészképzés területén pedig felbecsülhetetlen értékű kiegészítője az írott forrásoknak.

## Irodalom

- Autin Graz – Marie Christine (2002): *Children in Painting*. Milano.
- Balogh László (1995, szerk.): *Neveléstörténet, neveléstörténet-írás*. Veszprém.
- Barzman, Karen (é.n.): *The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist*. (Academies of Art Between Renaissance and Romanticism)
- Baxandall, J. (1986): *Reneszánsz szemlélet, reneszánsz festészet*. Budapest.
- Beregzászi Pál (1822): *A rajzolás tudományának kezdete*. Debrecen.
- Csibra I. – Szerdahelyi I. (1978, szerk.): *Esztétikai ABC*. Budapest.
- Delameau, Jean (1977): *Reneszánsz*. Budapest.
- Domonkos Imre (1977, szerk.): *A látás iskolája. Tanulmányok a vizuális esztétikai nevelésről*. Budapest.
- Efland, Arthur D. (1990): *A History of Art Education*. Columbia University.
- Fináczy Ernő (1919): *A reneszánsz kori nevelés története*. Budapest.
- Garas Klára (1967): *Kortársak a németalföldi festőművészetéről*. Budapest.
- Géczi J (2006): A tudásátadás történeti formái és az iskola. *Új Pedagógiai Szemle*, 9, 3–25.
- Géczi J. (2008): Ikonológia-ikonográfia mint a történeti pedagógia segédtudománya. *Iskolakultúra*, 1–2, 108–119.
- Goldstein, Carl (1996): *Teaching Art*. Cambridge.
- Garin, Eugenio (1988): Budapest.
- Hoppál, Jankovich, Nagy és Szemadám (1995): *Jelképtár*. Budapest.
- Kárpáti Andrea és Kossa Mária Valéria (1984): *Vizuális nevelés világszerte*. Budapest.
- Klanczay Tibor (1975): *A manierizmus esztétikája*. Budapest.
- Kuhn, Gilbert (1966): *Az esztétika története*. Budapest.
- L. Menyhért László (2001): *A vizuális nevelés és művészképzés története vázlatokban*. Budapest.
- Majer István (1847): *A rézmetszetek műtana*. Budapest.
- Marosi Ernő (1979): *Bevezetés a művészettörténetbe*. Budapest.
- Marosi Ernő (1976, szerk.): *Emlék márványból vagy homokkőből*. Budapest.
- Nyíri Tamás (1983): *Filozófiatörténet*. Budapest.
- Orme, Nicolas (2003): *Medieval Children*. Yale University.
- Panofsky, Ervin, (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest.
- Pukánszky Béla – Németh András (1994): *Neveléstörténet*. Budapest.
- Ripa, Cesare, (1997): *Iconologia*. Budapest.
- Seibert, I. (1986, szerk.): *A keresztény művészet lexikona*. Budapest.
- Sipos Lajos (1989, szerk.): *Tanulmányok az esztétikai nevelés történetéből*. Budapest.
- Szerdahelyi I. – Zoltai D. (1979, szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Budapest.
- Vajda Mihály (1984, szerk.): *Reneszánsz etikai antológia*. Budapest.
- Vajda Zsuzsanna – Pukánszky Béla (1998, szerk.): *A gyermekkor története*. Szöveggyűjtemény. Budapest.
- Vasari, Giorgio (1978): *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Budapest.
- Vasoli, Cesare (1983): *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*. Budapest.
- Wesely Ödön (1923): *Bevezetés a neveléstudományba*. Budapest.
- Wölflin, H. (1969): *Művészettörténeti alapfogalmak*. Budapest.
- Zádor Anna – Ghenton István, (1965–68, szerk.): *Művészeti lexikon*. Budapest.
- Zoltai Dénes (1997): *Az esztétika rövid története*. Budapest.

**L. Menyhért László**

Magyar Képzőművészeti Egyetem