

ALBRECHT DÜRER EMLÉKÉRE

Ezidén ünnepelte meg a nagyvilág Albrecht Dürer születésének 500-ik évfordulóját. Családi eredete alapján — Nagyvárad közeléből kerekedett fel apja Németországba — különleges büszkeséggel is ünnepelhetnők, de az illem, a történelmi valóság, s legfőképpen a művészetben betöltött rang arra késztet, hogy a legsajátosabb német humanista alkotóra emlékezzünk. Viorica Guy Marica jeles kolozsvári Dürer-kutató Németország Szövetségi Köztársaságban tett tanulmányútjának eredményeiből ad részletet, Kerényi Károly svájci professzor Nürnbergben elhangzott s a maga egyéni felfogását tükröző előadásának részleteit ajánlotta fel, s Hans Loew művészettörténész Dürer egykorú erdélyi hatásait elemzi.

A MŰVÉSZ ÖNVALLOMÁSAI

1455-ben egy ötvöslegény, Németalföldről jövet — ahol, a kor szokásához híven, vándorolva tökéletesítette tudását a híres flamand műhelyekben — Nürnbergben állapotott meg Szent Egyednek, az ötvösök védőszentjének a napján. Id. Albrecht Dürer (1455—1502 között működött) telepedett így meg Bajorország északkeleti tartományának, Frankóniának a szívében. Családja egy messi faluból credt, amelynek ma már pontos fekvését nem ismerjük, csupán annyit, hogy Gyula és Nagyvárad között volt. Dürer, a festő, 1524-ben veszi át az apja indította *családi krónikát*, s bevezetőben leszögezi: „Idősebb Albrecht Dürer nemzetségét illetően a magyar királyság területéről származik, nem messze egy Jula (Gyula) nevezetű kisvárostól, nyolc mérföldnyire Nagyvárad alatt, a közeli Eytas (Ajtós) falucs-kából...“ Egyébként a család neve is ebből a helységnévből alakult ki (ajtó=Tür, Ajtós=Türer <Dürer), s ez sugallta 1523-ban fába metszett címerének központi motívumát is, a tollbokrétákkal és címerdíszekkel gazdagon keretezett címerpajzsban elhelyezett nyitott ajtót. Viszont kötetekre menő viták érvei és ellenérvei sem voltak képesek eldönteni a kérdést, vajon ősei német telepések voltak-e, akik IV. Béla hívására népesítették be a tatárjárás pusztította vidéket, vagy pedig tósgyökeres magyar pásztornépek.

Szintén a családi krónikából tudjuk, hogy a nagyapa, Anthoni, hagyta el a falut elsőnek, és ötvösséget tanult egy gyulai műhelyben. Három fia közül Albrecht folytatta apja mesterségét, Johannes magasabb fokú képzésben részesült, és három évtizeden át nagyvárad kanonok, a harmadik, Laszlen, szíjgyártó lett. Laszlen fia, Niclas Dürer, ifj. Albrecht *Krónikája* szerint az idő tájt Kölnben ötvösködött Niclas Unger néven, s együtt sajátították el a mesterséget id. Albrecht nürnbergi műhelyében.

A korán, 1219-ben, önállóságot szerzett, az őgrófokkal vívott évszázados hadakozásból győztesen kikerülő Nürnberg, a patriciátus és a céhek kemény küzdelmei után a XIV—XVI. században egyike lesz a legnevezetesebb kézműipari központoknak, éppen iparművészete révén. Hírnevét nemcsak az ötvösműhelyeknek köszönheti; ezekhez csatlakoztak a fegyverművesek, a finomműszerészet szakemberei, akiknek kezéből tojás alakú zsebórák, csillagászati és mérőműszerek kerültek ki, s főleg precíziós körzők, amelyek Johann Müller Regiomontanus csillagászt is (1436—1476) időlegesen Nürnbergbe vonzzák. Gyártottak játékokat, üveg- és kerá-

miatárgyakat. Virágzott a szárnyasoltárok készítéséhez elengedhetetlen szobrászat és festészet, az üvegablakok művészete, a nyomda és a könyvillusztráció lendületet adott a réz- és főleg a fametszésnek.

Idősebb Albrecht Dürer Hieronymus Holperhez áll be, és nála szolgál tizenkét esztendeig, majd a műhelyek tevékenységének folytonosságát és a szoros belső kapcsolatokat biztosító céhszokás szerint 1467-ben feleségül veszi mesterének a lányát, és átveszi a műhely vezetését. A vőlegény 40 éves, a zsenge Borbála alig 15. Házasságukból tizennyolc gyermek születik, akik legnagyobb részét a gyermekhalandóság áldozatai lesznek. Valószínű, hogy ifjabb Albrechten kívül csak Endres, az ötvös (1484—1538?) és Hans, a festő (1490—1534/35) érték el a férfikort. Dürer a gyöngye és szikár, melankolikus Endres két képmását hagyta ránk. Látszólagos törekenysége ellenére túléli mindkét testvérét, és Hans örököse lesz. Constantia leánya, az egyetlen egyenesági leszármazott, Kilian Proger ötvöshöz ment feleségül, aki nevéből ítélve prágai származású lehetett. A javíthatatlan szoknyavadász Hans Dürer először Michael Wolgemutnál dolgozik (1434—1519), majd híressé vált fivére műhelyében. Életmódjával elég gondot okozhatott Albrechtnek, amint ezt Dürernek 1506-ban Velencéből Willibald Pirckheimerhez írott leveléből sejteni lehet. Végül aztán id. Veit Stoss (1437/47—1533) és Hans Suess von Kulmbach (kb. 1480—1522) örökébe lépve I. Zsigmond lengyel király udvari festője lesz, s Krakóban hal meg. Egyetlen arcképe sem maradt fenn, mert a sokat vitatott *Ifjú képmása* (München, Alte Pinakothek) nem egyezik a festő Hans életkorával, de ábrázolhat egy másik Hans Dürert, a szabót, aki 1478-ban született, s 1507-ben történik róla említés.

Ifjabb Albrecht 1471. május 21-én látja meg a napvilágot, és mint a legidősebb életben maradt fiú, tiszteletre méltó, dolgos apja elhunytá után az egész család gondját viseli. Mély fiúi tisztelettel örködik idő előtt megöregedett, kegyes életű édesanyja fölött, akit kimerített a sok szülés, betegség és gond. A *művész édesanyja* (1514, Berlin, Kupferstichkabinett) halála évében készült szénrajzán halvány árnyékát sem leljük a hajdani „szép és egyenestartású lánynak“, ahogyan fia nevezi szeretetteljesen a *Családi krónikában*. Dülledt szemének bandzsi és merev a nézése, homloka csupa ránc, orra hosszú, ajka beesett, orcája csont és bőr, táskás bőre alatt áttetszik a csontváz és a megvastagodott nyaklínak. Az aggság jelei még



Dürer: Önarckép (1492 körül)

sem csorbítják azt a néma és görcsös kitartást, bizonyos merev méltóságot, ami jellemének uralkodó vonása, és kifejezésének erőt kölcsönöz. *Anyja képmását* (1497 London, National Gallery) nem festette ugyanolyan „kíméletlen” szeretettel. Monumentális beállítási alakja gazdagon ráncolt ujjú, bő talárjában rideg és mogorva, de tiszteletet parancsoló a tartása, s elgondolkozó, férfias arca felkelti az érdeklődést. Wilhelm Waetzold szerint ezt az arcképet egy utóbb eltűnt Dürer-önarcképpel együtt Nürnberg város tanácsa ajándékozta I. Károly angol királynak.

A leendő művész keresztapja, Anton Koberger (kb. 1445—1513) nyomdász volt és tekintélyes kiadó. Nagy vállalkozása sok nyomdásznak, könyvkötőnek, miniatűr-festőnek és fametszőnek adott kenyeret, sok sajtója volt, egy nyomdája Lyonban és kiadóvállalata 16 városban, például Baselben, Lyonban, Párizsban. A XV. századi Nürnbergben nyomtatott legjelentősebb illusztrált kiadványok kezdeményezője Koberger volt. Sajtója alól került ki Hartmann Schedel *Világkrónikája* (1493), amelyet Wolgemut és Wilhelm Pleydenwurff illusztrált, s lehetséges, hogy Dürernek is része volt benne. Itt nyomtatja Dürer első metszet-sorozatait, mielőtt saját sajtóját berendezzi.

1475-ben a család a művészek és tudósok városnegyedébe költözik, Koberger. Wolgemut s a kiváló orvos és krónikás Schedel közelébe. Ebben a szellemi légkörben nő fel a gyermek Dürer. A St. Lorenz templom melletti „latin” iskolában tanulja meg az írás-olvasást, számolást, katekizmust és a latin nyelvet. Utána apja ötvösműhelyében kezd inaskodni. Ebből az időből származik első, meglepően korai érettségű *Önarcképe* (1484, Bécs, Albertina), amely az ötvösöknél előszeretettel használt ezüstceruzával készült. Nagy belső feszültség érzélhető komoly arckifejezésén, kitaró tekintetén. Ártatlan kíváncsiság világít tiszta szemének külvilágra csodálkozó tekintetéből. Bő redőjű ruhaujjából kibukkanó finom kezét eltúlozva hosszabbítja meg, amint ujjja mereven mutat a láthatatlan felé. Kutató szellem bújkál a gyöngéd álarc alatt, valami bizarr, ismeretlentől való félelem kíséretében, amelyet az érzések ereje hirtelen felfokoz.

Bármily meglepően hangzik, ez a rajz a művészettörténet első, szó szerint vett önarcképeinek tűnik. Az itáliai quattrocento művészei gyakran ábrázolták önmagukat a vallásos kompozíciók nagy körmeneteiben nézőként vagy résztvevőként. Például Sandro Botticelli (1445—1510) a *Királyok imádságában* (1478, Firenze, Uffizi) a Medici-család díszkíséretének tagjaként van jelen. A későgotika szobrászatában is megtaláljuk nagy mesterek többé-kevésbé indokoltan feltételezett önarcképeit. Kétségtelen, hogy az új szokás a művészi egyéniség egyre határozottabb öntudatának a megnyilvánulása. Az itáliai reneszánszban a művész megbecsült személyiség, és ez — érzése szerint — feljogosítja arcképeinek megörökítésére. Nyilván vaskos túlzás volna a 13 éves gyermek Dürernek első, de emlékezetes *Önarcképe* készültkor ilyen fejlett és világos szándékot tulajdonítani. Valószínűbb, hogy az érzékeny ifjút a lappangó kutatásvágy, a kíváncsiság vezérelte önvizsgálatra, amikor tükörképét megrajzolta. Ez az érett korban felfokozódott jellemvonása lesz a forrása annak az ellenállhatatlan tudásszomjnak, amelyben világnézete kifejezésre jut. Az 1484-ben készült *Önarckép* koraérett megnyilatkozása a léleknek, melytől átszellemül a gyermek sápadt arca és amelyet egyrészt kételyek gyötörnek, másrészt a tiszta ész sarkall.

Megfontolt és takarékos apja elégedetlen, mert Albrecht éppen akkor hagyja abba az ötvösséget, mikor már ura kezd lenni a mesterségnek. Előlről kezdi az inaskodást Michael Wolgemut, a leghíresebb nürnbergi festő műhelyében. A mestert úgy elárasztják a rendelések, hogy az inasokkal foglalkozni nem marad ideje, s azok a segítők kezére kerülnek. Dürer sohasem feledte azt a goromba bánás-



Dürer apjának arcképe (1490)

Dürer 1490 tavaszán szabadult fel, s a szokásokhoz illően vándorútra indult. Martin Schongauerhez (1430—1491), kora legnevesebb — a mediterrán vidékeken, Itáliában és Spanyolországban is elismert — német művészéhez szándékozott beállni. Mivel azonban útközben frankóniai és sváb városokban vesztegel, majd Svájcban keresztülhalad, csak 1492-ben ér Colmarba, Schongauer mesternek Breisachban bekövetkezett halála után. Visszatér tehát Baselbe, a nemzetközi híri könyvkiadó-központba, amelynek egyetemén, több más kiváló humanista professzor mellett, Rotterdami Erasmus is tanít. Dürer itt kezdi illusztratori és fametszői pályáját, ekkor alakul ki tartósnak bizonyult kapcsolata az olyan jelentős svájci kiadókkal, mint Nicolaus Kessler, Johannes Amerbach, Michael Fütter, Johann Bergmann von Olpe.

Baseli időszakából két önarckép őrzi a fiatal frankóniai segéd arcvonásait, s ezek a legérdekesebbek közé tartoznak, mivel lelkivilágának alakulását tükrözik az 1492—93-as években. Beállítás és kifejezés tekintetében egymáshoz igen közel álló tollrajzok. Dürer sokkal idősebbnek tűnik, mint a valóságban volt, sötét mélabú nyomasztja, különösen az első *Önarcképen* (1492, Erlangen, Egyetemi Könyvtár). Tanácstalan kifejezését többen az ifjúkor lelki válságának tulajdonítják. Hosszú, csontos ujjú keze vigasztalan mozdulattal takarja el félarcát, s ezzel hívja fel a figyelmet az arc aszimmetriájára. Az *Önarckép párnával* (1493, Lemberg, Lubormirski Múzeum) tekintete ugyanolyan gondterhelt, de határozottabb. Levertség uralkodik ezen is, a művész kihasználja az arc aszimmetriáját, hűsőbbá teszi

módot, amelyben része volt, s második inaskodásának emlékei is hozzájárultak *A festőinas tápláléka* című művének megírásához, amelyben a leendő művészek kiválasztásának és művészi nevelésének szabályait rögzíti papírra. Tanulói alatt ismerkedik meg a fametszéssel, a festészet mesterségbeli fogásaival s a későgótika hagyományos ikonográfiájával. Késői műve, *Michael Wolgemut arcképe* (1516. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) hűvös megfigyeléssel élezi ki a modell erőteljes s ugyanakkor kifinomult vonásait. Átható nézése szellemi beállítottságra vall, sasorrának éle is nemes vonalú, előreugró állkapcsa makacs jellemről tanúskodik. Koponyája köré csavart turbánja szabadon hagyja gondolatoktól sugárzó, boltozatos homlokát.

az orrot és az ideges ívű ajkakat, ami lehangoltságának érzéki jelleget ad. A mellérajzolt, kissé nagy kéz ujjperecei stilizált mozdulattal görbülnek be, akár a gótikus szobrokon. Ezek a művek kétségtelesen lelki megtorpanást jeleznek, de a kiváltó ok mélyebben rejlik. Dürer nemcsak a serdülőkor válságát éli át, hanem a gótika emberéét is, erre vall mind az ábrázolás drámaisága, mind a káosz kifejezése. Az önleplezés nyers őszintesége, a hatalmas belső konfliktus előjátéka a kétségek nagy kavargásának, amely a *Melankólia* (1514) mesterművében éri el tetőfokát, s ezért joggal jelölhető ki e rajzok helye Rembrandt önarcképei közelében. E művei lélektani dokumentumok, s ugyanakkor meglepően modern műalkotások.

Lehetséges, hogy válságát érzelmi csatlódás súlyosbította, mert említett önarcképeivel összehasonlítva — ezt Erwin Panofsky is megerősíti — a *Fiatal pár* (1492/93, Hamburg, Kunsthalles) férfialakjában magára Dürerre ismerünk, amint szerelmesen hajlik a városi öltözetű, kecses leány felé. Előkelő viselete, tiszta tekintete, amellyel a kezét gyöngéden fogó ifjú könyörgő pillantására válaszol, patriciusleányt jelez, akire egy idegenből jött segéd nem gondolhatott a házasságkötés szándékával. Érzelmét és szerelmi kapcsolatait illetően a művész oly diszkrét volt, lényegében semmit sem említett róluk leveleiben és írásaiban, hogy nehéz rájuk következtetni, s ez kizárja a határozott állításokat. Tény azonban, hogy bár Baselben jólétben élt, 1493-ban mégis tovább indul Strassburgba, a jól jövedelmező fametszést is abbahagyja egy időre, s tulajdonképpen ekkor kezdi festői pályafutását.

Strassburgban festette pergamenre az *Önarckép férjhiúséggel*-t (1493, Párizs, Louvre), amely váratlan módon különbözik Baselben készült, spontán rajzú és nyers őszinteségükben megrendítő önarcképeitől. Új felfogás jelentkezik műveiben, visszafojtja a befelé nézést, s a vallomás helyét a szemléltetés szándéka foglalja el. A portrénak leíró jellege van a későbbi holbeini értelemben, szándékosan meghatározza a modell megállapodott jellemét és társadalmi helyzetét. Tartása nyugodt, kiszámított. Csak a haja bújik elő szabadon a nagy bojtjal díszített kis sapka alól. Hanyag választékosságot mutat a vállról hulló nyitott ruha, szabadon láttatva erős nyakát és a hímzett szegélyű, gazdagon ráncolt fehér inget. Enyhe kancsalsága mit sem von le viruló ifjúságának férfias szépségéből. Fájdalma mélyre húzódott, a szemek áthatolhatatlan tükre mögé. Az olasz festészettel való találkozás előtt Dürer először adja jelét a reneszánsz hatásának. A felületek nagyvonalú kezelése, bizonyos monumentális hatás mutatja, hogy túllépett a gótikán. Még a nyugodt kezek tartása is természetesebb. A tüntetően kezében tartott kék eryngium-ágacskáról sok mindent írtak. Közismert, hogy ez a virág a középkorban a férfiúi s általában a házastársi hűség jelképe volt. Innen a vitatott feltételezés,



Dürer anyja (1514, szénrajz)

hogy Dürer völegényként ábrázolta magát, és a képet menyasszonyának festette, akit apja választott számára Nürnbergben. A *Családi krónikából* ellenben világosan kitűnik, hogy a házassági megállapodás csak Nürnbergbe történt visszatérése után jött létre, ami természetesen nem zárja ki a szülők közötti esetleges megelőző tárgyalásokat, de annál inkább egy korábbi eljegyzés valószínűségét. Hogy kinek szolt a férjhiúság-ágacska üzenete, az Albrecht titka maradt; talán a szép baseli lánynak, akit mégis felejtteni kezdett.

Mint bármely hasonló korú fiatalember, Dürer — miután a válságon túljutott — szintén rendjének megállapodott tagjai sorába kívánczolt. A társadalmon belül kirajzolódott az előtte álló lehetőségek határa, amely abban a korban okvetlenül feltételezte a jól kiszámított házasság kötelékét. Nem sokkal szülővárosába visszatérte után (1494) Albrecht megtartja lakodalmát Hans Frey gazdag és tekintélyes rézműves és mechanikus mester Agnes nevű leányával. A társadalmi előmenetelen és a 200 arany hozományon kívül a gyermektelen Agnes — a jelek szerint — nem sok örömben részesítette. A hallgatag Dürer ritkán említi írásaiban, s néha csípősen szól róla. Hogy milyen mértékben vezérelték Willibald Pirckheimer tollát saját szubjektív benyomásai, amikor azt mondotta, hogy ez az asszony „megeszi az életedet gyanakvó és perlekedő természetével“, nem tudhatjuk, de túlzás lenne csupán a humanista színezetű nőgyűlöletnek tulajdonítani, amint Waetzold teszi. A tudós patrícius nagy tisztelője volt a szép nemnek, s örökké lépre is ment, ahogyan a Dürerhez Velencébe küldött levelei mutatják. Másrészt tudnunk kell azt, hogy a festő életrajzíróinak úgyszólván egyöntetű ellenszenve Agnessel szemben — Jules Michelet másként sem emlegeti, csak „fösvény, zsémbes gazdasszony“-nak — végső fokon Pirckheimer ellenséges álláspontján alapul. Csekély számú fennmaradt arcképe sem szól mellette. *Agnes* című tollrajzán (1495?, Bécs, Albertina), amely egyedül bizonyítéka a férji gyöngédség halovány és korán kilobbant lángjának — „Mein Agnes“ felirata a művész hiteles kezeírása —, se nem csúnya, se nem szép. Vonásaiból teljességgel hiányzik a báj, és szinte ellenséges hallgatásba burkolódik. Nem szolgálnak előnyére a németalföldi vázlatfüzetbeli képek sem: *Agnes Dürer és egy kölni lány* (ezüstcezuza, 1520, Bécs, Albertina) és *Agnes Dürer* (ónvessző, 1521, Berlin, Kupferstichkabinett). Ezek akaratos, testes, nehézkes asszonyságot ábrázolnak. Megütközést kelt már maga a testi megjelenés ellentéte a szellemiségnek még a nyomát is nélkülöző asszony és az elegáns, igényes, kifinomult, olykor bizarr szépségű Dürer között.

Nem tudjuk, milyen mértékben tördött bele a festő ebbe a megszokott állapotba abban a korban, amikor a házasságok „az égben köttettek“, a legpontosabban kiszámított anyagi alapon. De alig három hónapra a lakodalom után elhagyja a családi fészket, s egyedül megy Itáliába (1494—1495), ahonnan csak 1505—1506-ban



Dürer testvére, *Andrea* [Endre] (1514)

jön haza. Feltehetőleg nem maradt vigasz nélkül a kurtizánokkal és szeretőkkel teli Velencében, mert igen félt a „francia betegségtől“. 1506-ban azt írja jóbarátjának, Pirckheimernek, hogy kérje meg a nürnbergi rendházfőnököt, imádkozzon érte, nehogy a „francia betegséget“ megkapja. Flandriai utazása alatt Portugál-Indiából származó, *lignum vitae* néven ismert guajakfát (*Guaiacum*, franciafa) szerez, amelyről a híres firenzei Benvenuto Cellini azt tartotta, hogy megőrizte a vérbajtól. A nürnbergi festő érzéki arca nem volt kellemetlen a nőknek, amint egyes életrajzírói megjegyzik, másokkal ellentétben, akik egészen zordnak tartják. A reneszánsz embereként Dürer nem vetette meg a választékos ételeket, sem a zamatos bort — leghívebben tanúsítja ezt *Németalföldi útinaplója*, és nyilván a nőket sem, de a test örömeit mértéktartóan élvezte.

Két velencei út között, művészpályája első felívelésének időszakában festi *Pradóbéli Ónarcképét* (1498, Madrid, Prado). Dürer ekkor már egyhangúlag elismert és csodált művész, első mecénása Bölcös Frigyes szász választófejedelem, tisztelik humanista körökben, nagyrabecsülik, és nála rendelik meg arcképüket a nürnbergi patriciusok, nagy műhelyének számos növendéke, mint Hans Baldung Grien (1484/85—1543), Wolf Traut (kb. 1485—1520), Hans Schäufolein (1480/85—1538/40) és Hans Suess von Kulmbach később szintén hírnévre tesz szert. Ami az *Ónarckép férfihűséggel* című képén még csak becsvágy, az a *Pradóbéli Ónarcképen* tényé válik. Keresett, sőt kissé merev a tartása. Szakálla és hajfürtjei szabályos hullámokban omlanak alá fekete-fehér csíkos sapkája alól, s „a fürtös, szakállas festőn“ — ahogyan önmagát nevezte — látszik, hogy személyiségének tudatában van. Kissé merev és mélabús, de nagyon magabiztos; méltósága és egyéni értéke azzá teszi, aminek tartja magát: nemes úr, kiváló férfiú, aki saját tehetsége folytán, önjerejéből lett azzá. Egyénisége levetette a gótika emberének páncélját. A humanizmus és az itáliai reneszánsz átalakította, előrevetítve az 1506-ban Velencéből Pirckheimerhez írott vallomását: „Velencében én is nemessé lettem.“ S hozzáfűzi: „...itt úr vagyok, míg otthon csak szerencsétlen nyomorult.“ Ebben a mondatban bennefoglaltatik a művész helyzetének alapvető különbsége az Alpoktól délre, illetve északra. Az itáliai reneszánsz világában a személyi erő és ügyesség döntő kritérium az erkölcsi és társadalmi helyzet megítélésében. A humanista felfogás, a teológiai determinizmus zsarnokságától megszabadult ember ítélőképességére és lehetőségeire alapozva, tág teret nyújtott az egyéni képességek és kezdeményezések számára. Dürer Erasmust is ámulatba ejtette tudásával: sokoldalú egyéniségét, széles körű műveltségét, alkotóképességét nagyra becsülték Itáliában. Egyenrangúnak tekintették a humanista tudóssal, és oly tisztelettel övezték, mint katonai és diplomáciai téren a zsoldos-vezéreket. Az Alpokon túl bármely jelentős festő mesteremberszámba ment. Philipp Melanchton, amikor 1526-ban Nürnbergbe ment — noha ő maga is közelebbi kapcsolatba került Dürerrel arcképe festésekor —, nem leplezheti csodálkozását, hogy egy olyan patricius, mint Pirckheimer, legbensőbb barátságban van egy egyszerű festővel.

1500-ban festett *Müncheni Ónarcképén* (Alte Pinakothek) — ennek keltezését sokat vitatta a szakirodalom, amíg egy röntgenfelvétel kétségbevonhatatlanul nem igazolta — teljes tömörségükben és mélységükben összpontosulnak a düreri törekvések. Arcának átszellemült szépségét már a XVI. században a Megváltó

Krisztushoz (Salvator Mundi) hasonlították, s ezt az állítást fenntartják olyan szakértők, mint Moriz Thausing, Panofsky és Franz Winzinger. Ez az Imitatio Dei az isteni példaképpel való azonosulás eszméjén alapszik, mert a művész az istenség szerepét átvéve — amint a düreri írásokból kiviláglik — újraalkotja a teremtés aktusát, s ezzel demiurgosszá emelkedik. Ennek a tételnek az igazolására szokták idézni a *Vir dolorum* című rajzát (ezüstceruza, 1522, Bréma, Kunsthalle), amelyben egyes szerzők ugyancsak rejtett önarcképet látnak. A feltevés nem elvetendő, de inkább Krisztus mélyen emberi kifejezéséhez visz közel, a „fájdalmak férfiát” személyesíti meg, a szenvedő megkorbácsoltat, az éhesek és mezítelenek sokaságát, akiknek kegyetlen jogfosztása a német parasztháborúhoz vezet majd.

A félelmeim és képzelődésén úrrá lett látomásos ember szépségét is magába foglaló *Müncheni Önarckép*nek rendkívüli jelentősége van. A reneszánsz kompozíciós követelményeinek magas fokon tesz eleget a tökéletes piramisba foglalt, szigorúan frontális arc és az erőteljes mellkas, mely az egész előteret betölti. Hangsúlyozzák a gúlaszerű kompozíciót a szimmetrikusan áradó, aprólékosan megrajzolt, vállra omló fürtök is. Ujjai, melyekkel szertartásosan fogja prémgallérját, a kép középtengelyében helyezkednek el, s ez egyezik az arc középvonalával. Az egységes, éjszotét háttéren az alak oly egyszerűséggel és nemesen van felépítve, hogy az örökkévalósággal rokon megállapodottság érzetét sugallja. A végtelenül tiszta, megkapóan bensőséges tekintetből kivillanó feszültséget enyhíti az önuralom zord ereje. Csodálatos titkokat és meg nem oldott talányokat rejtő tekintete az egyén emésztő vágyáról árulkodik: önmagát szeretné meghaladni és a világegyetembe kivetíteni. Szelíd s egyszersmind félelmetes szépsége, amely a szellem uralma alá rendelte érzékiségét, a tökéletes boldogság mintaképvé vált.

Ludwig Justi és Heinrich Wölfflin „megszerkesztett”-nek minősítették ezt a képmást, mondván, hogy körzővel kijelölt mértani formákba illeszkedik, mert tudták, hogy Dürer ehhez a módszerhez folyamodott az eszményi arányok meghatározásakor. Ezt a tételt megcáfolta Eduard Fleischig és Waetzold, akik fényképes próba segítségével bebizonyították, hogy nem egy „eszményített fej” előre kiagyalt ábrázolásáról van szó, hanem a reális képet a művész csak megtisztította az aszimmetria kiiktatása és az arctengelyek kiegyenlítése révén. A fiziognómiai valóságot nem csonkította meg, hanem kiigazította a szembeötlő hibák elhagyásával, hiszen a szemek aszimmetriája Dürer összes önarcképeinek feltűnő sajátossága. Hozzá kell tennünk azt is, hogy az arcot megneemesíti a kifejezés mélysége, ebben rejlik titokzatos és érzékeny szépségének lényege a gyöngéden összefonódó fény és árnyék játékának uralma alatt.

A *Müncheni Önarckép* több, mint az egyén szépségre és tökéletességre való törekvése: megismerésre szomjazó, biztos igazságot óhajtó egész nemzedéke és kora ölt benne testet. A világmindenséget átfogó és az emberi tudatba beépítő vágy azonban az ész korlátaiba ütközött, amely képtelen volt a végtelent a végesbe beszorolni. Ebből adódik az Alpoktól északra élő, kétségek emésztette ember drámája, aki szüntelenül a józan ész és az érzelmi élmények rejtelmes vonzása között tántorog. A logikus, kiegyensúlyozott mediterrán világgal ellentétben a német szellem tele van ellentmondásokkal. A drámaiság felé hajló, látszólag paradoxális vérmérséklete, melyet a későgótika öröksége táplál, szélsőségei révén fékezi a humanizmus irányába tartó fejlődést, így ez gyakran bonyolult meandervonalon halad. Itáliában az ókori hagyománynak erős gyökerei voltak, és egy pillanatra

sem merült teljesen feledésbe. Szilárd talajt kínált az emberközpontú világnézethez való korai és határozott visszatérésre, s ez a reneszánszban a humanizmus köntösét öltötte magára. Német földön kevésbé ismerték, nemigen terjedt túl a tudósok körén, s ezért itt korlátozottabb volt a szerepe. A *humánium* újrafelfedezése más társadalmi-politikai légkörben, más művelődési-lélektani talajon történik, s egy gyökeres átváltozás fájdalmas kísérletéhez van kötve. A felvilágosult elméknek útját állta egy csodatevőktől és hallucináló jóvendómondóktól elárasztott társadalom, amelyet megzavart a bolygó üstökösök lidérce, rémített a pestis, az éhínség és a felkelések sorozata, hatalmába kerített a görcsös félelem az 1500. évre megjósolt világvégétől, s ezzel együtt a középkorból örökölt babonák egész serege. A világegyetem egyensúlyát fenyegető és az emberi haladás útjában álló mostoha körülmények legyőzése kemény harcot igényelt, s ennek során olykor egy mederben haladtak a társadalmi és vallási mozgalmak, máskor pedig egymás ellen fordultak. Íme, miért találóbb az Alpoktól északra inkább a reformáció művészetéről szólni, mint a reneszánszról, mivel a reformáció a humanizmussal egybefonódva — aminek megvalósítására Melanchthon törekedett — lényegesen hozzájárul a német ember ideológiai felszabadulásához.

Dürer művében csupán ezt a feloldódást ábrázolta a maga korában, s itáliai kapcsolatai és tisztánlátása révén olyan gondolkodásmódról tett tanúbizonyságot, amely a modern szellem alapját jelenti.

Vlorica Guy Marica

PIRCKHEIMER ÉS A HUMANIZMUS

Aligha vállalkoztam volna arra, hogy a nürnbergi humanistáról, Wilibald Pirckheimerről 500. születésnapján városában én tartsam az ünnepi beszédet, ha azt várták volna tőlem, hogy csak vissza nézzek és ne előre. A felszólítás nem a humanista arcképét kívánta tőlem — ezt a legjobban szülővárosában ismerik* —, vagy mai értékelését. Semmiféle történelmi kritika nem veheti el Pirckheimertől a humanista méltóságát s Pirckheimert a nürnbergiektől és a németektől. Monumentális alakot idézünk, a *monumentum* szó római értelmében: nagy intő jelet. Hogy felidézésétől a humanizmus hasznát várták, az maga olyan dicséret, amelyet

* Willibald Pirckheimer, egy nürnbergi uralkodó-patriciuscsalád fia, 1470. december 5-én született a közeli püspöki városban, Eichstättben. Fiatalságát a püspöki udvarban, hadban s a páduai és páviai egyetemeken töltötte. Kitűnően megtanult latinul és görögül, de lemondott arról, hogy doktori címmel térjen haza, mert a nürnbergi tanács nem tűrt doktort a soraiiban. Tekintélyes és sokat támadott tanácsúr lett, aki olyan súlyú antik szerzőt is fordított görögből, mint Claudius Ptolemaeus. Kora minden neves humanistájával baráti levelezésben állott. I. Miksa császár alatt hadjáratot vezetett a svájciak ellen, és megírta történetét, valamint önéletrajzát is caesari latinsággal. Dürer legjobb barátja volt. Meghalt 1528-ban.