

VÉGH JÁNOS

Leonardo Sziklás Madonnájának ikonográfiájáról

Leonardo Sziklás *Madonnája* mindig is a művészettörténet érdeklődésének középpontjában állt. Joggal, hiszen festészetének varázslatos teljessége talán itt nyilvánul meg leghatásosabban, mindenesetre a legkorábban. A kompozíció egyszerűsége, a sziklás háttér bonyolultsága, a tónusok finomsága és az újfajta leonardói előadásmód eddig páratlan érvényesülése révén valódi chef d'oeuvre-ről, sőt a festészet egész történetének egyik igen fontos darabjáról beszélhetünk.

Fordulópontként szokás a művész fejlődésében számon tartani, hiszen firenzei képei után itt születik meg későbbi, érett stílusa. A tárgyak érzéletes bemutatása — annyi quattrocento mester fő törekvése — hiánytalanul megvalósul, de az előadásmód emelkedettsége révén egy finomabb, nemesebb, színtemnyei édességet árasztó világba átemelve. A tér sem olyan már, mint Leone Battista Alberti tanácsait megfogadó firenzei honfitársainak többségénél, akik megépítettek egy perspektivikusan korrekt — esetleg ezt a talaj egymáshoz hátrafelé közeledő vonalai révén be is mutató — síkot, körülvették ugyanolyan épületekkel, fákkal stb., majd ebbe beleillesztették a szereplőket; itt a figurák, ezek a fényel töltött szellemek saját tömegükkel alakították maguk körül a teret. A merész fénynek ugyanolyan fontos szerepe van ezeknek a tömegeknek az érzékeltetésében, mint a rajznak, sőt a híres leonardói chiaroscuro és az arcok még híresebb, egyszerre talányos mosolya is jelen van a maga teljességében. Figyelemre méltó továbbá, hogy ez egy olyan Madonna, amelyik nem trónon ül: a quattrocento előrehaladásával egyre gyakrabban látjuk őt természeti környezetben.

A *Sziklás Madonna* az érett, firenzei reneszánsz első megjelenése Lombardiában. A kép két változata a londoni és a párizsi múzeumba került. Egymáshoz való viszonyuk tisztázása, a második példány keletkezésének magyarázata, a mester és különböző munkatársak keze munkájának elkülönülése számos tudósnemzedék intenzív munkájának tárgya volt, és mindmáig nem tekinthető elintézett, megoldott problémának. Ez alkalommal figyelmünket a párizsi változatra összpontosítjuk.

A kép keletkezésének körülményeire elég néhány utalással emlékeztetnünk. Leonardónak legelső milánói munkája ez, legalábbis ennek stílusa emlékeztet leginkább firenzei képeire. Bizonyosan felhasználta ehhez a hercegi udvarnál meglevő kapcsolatait, hiszen a San Francesco Grande templom, amelynek egyik mellékkápolnájába szánták, a ferenceseké, a Sforzákról pedig tudjuk, hogy kedvelték és támogatták a szerzeteseket, elsősorban a koldulórendeket. A kápolnát építő a szeplőtelen fogantatás nevét viselő konfraternitás 1480-1482-ben már gondolkodott az oltárépitmény elkészítéséről. Ez egy Lombardiában szokásos, több emeletes, önálló képekből és domborművekből álló „ancona” volt, amelynek szobrászát Giacomo del Maianónak hívták; a mostani munkafázisban ennek befestésére, bearanyozására, illetőleg a középső nagy és a szélén két ki-

sebb mező festményeinek elkészítésére kötöttek szerződést 1483. április 23-án a konfraternitás szakértői Leonardo da Vincivel és Evangelista illetőleg Giovanni Ambrogio da Predisszel. Ennek vizsgálata a jelen cikk feladata.

A magát nem csupán festőnek, de természetvizsgálónak is tartó Leonardo szívesen örökítette meg tudományos felismeréseit képeinek hátterén, a címadó szereplők környezetében. Itt tárgyalt képén kívül leginkább a *Szent Anna harmadmagával* és a *Mona Lisa* esetében mondhatjuk ezt el, és az ilyen mondanivalót hordozó hátterek száma valószínűleg nagyobb lenne, ha némely koncepciójának a befejezéséig eljutott volna. Természetvizsgálóként azt vallotta, hogy a világ egy élőlényhez hasonló szervezet, amelynél az apály-dagály jelenség is a lélegzéshez hasonló tevékenységet bizonyít, és amelyben föld alatti csatornában — az emberi vérkeringéshez hasonlóan — víz folyik, így jut el az utánpótlás a tengerből a magas hegységekben eredő folyók forrásaihoz. Az öregedéshez hasonló folyamat megy végbe — gondolta Leonardo — a föld belsejében is: a nedvesség elillanása folytán feltartóztathatatlan a kiszáradás, és maguk a nedvességet szállító föld alatti erek elmeszesedve mind kevésbé látják el feladatukat. „Meggátannak”, a repedésen földrengést okozó erővel indul ki a víz, elmossa a hegyoldalt, de még a hegy lábánál is, csak a terméketlen kövek maradnak egy-egy ilyen katasztrófa után.

A kép szereplői éppen ennek az érrendszernek egy fontos helyén vannak. A kettős elágazású barlang nyilván egykori csatornák beomlott maradéka, a kis Jézus előtti, titokzatos mélységekbe vezető vízfelület pedig nemcsak egy tavacska, aminek általában tartják, hanem a föld mélyéből jövő „verőér” megmaradt, még mindig vízzel telt nyílása. A háttérben tehát azt a világot látjuk, ami az ősbűn következtében a teljes pusztulás közvetlen küszöbére érkezett, s amelynek olyan szüksége van a Megváltó érkezésére. A Megváltó pedig éppen ott foglal helyet, ahol a száraz, szétrombolódott csatornák elágaznak abból, amelyik az Élet Vízét tartalmazza.

Mіндеzt végiggondolva arra kell rájönnünk, hogy ez nagyon következetesen illeszkedik mind Leonardo gondolatrendszerébe, mind a vallásosan gondolkodó kor eszméihez: a háttér nem lehet pusztán véletlen, nyilván része van abban, hogy Leonardo kifejtse a kép mondanivalójának egyik mélyebb rétegét. Ezért egyre kevésbé érezzük hihetőnek azokat az újabb Leonardo-kutatásokban ismételt felbukkanó nézeteket, amelyek Leonardót a vallásos közönség igényeivel szemben közömbös, csak az autonóm művészeti problémákra figyelő festőnek mutatják. Kétségtelen persze, hogy Leonardónál a középkori ikonográfia nem úgy él, mint még kora reneszánsz festőkollégáinak zöménél is. Nem elégszik meg azzal, hogy átvegye a kortárs művészek számára természetes formai megoldásokat, ikonográfiai konvenciókat. Mint ahogy milánói útja előtti utolsó munkájánál, a befejezetlenül hagyott *Királyok imádásánál* is az Istenanyjának, az eléje járuló királyoknak és kíséretüknek egy eddig sosem látott együttesét hozta létre, itt is úgy érezte, tartozik önmagának azzal, hogy az ábrázolás hatásosságát a megoldás — ennek részeként az ikonográfiai megoldás — eredetiségével fokozza. Finom célzásait, apró változtatásait a művészettörténészek buzgón próbálják megmagyarázni a középkori és reneszánsz művészet jelenségeinek és az azt tápláló legendák, a teológiai vagy hitbuzgalmi irodalom segítségével, de az persze bizonytalan, hogy ez mennyire sikerül; szorgalmas munkájuk, akárhány porszemet tornyoz is egymásra, aligha fogja valaha is elérni a leonardói csúcspontokat.

Ha szemügyre vesszük a művet, egy-két olyan részletet találunk rajta, amely a kutatók figyelmét eddig nem eléggé keltette fel, pedig kiegészítené az eddigi magyarázatokat. Az első a két gyermek viszonya, amely első pillantásra szemet gyönyörködtető kisgyerek-kedveskedés, pompásan eltalált zsáner, valójában súlyos teológiai tartalom hordozója. A kis Jézus ünnepélyesen és méltóságteljesen ül, már amennyire ezt egy sziklán elhelyezkedő, teljesen ruhátlan kisgyermektől el lehet várni. Ő az egyetlen a jelenlevők közül ebben a pózban, ami jól mutatja kivételes helyzetét. Az pedig, hogy közben áldást oszt, ülését valósággal trónolássá teszi, amelyhez neki, mint az Isten fiának, a világ urának kétségteljesen joga van. Unokatestvére, a nála hajszállal idősebbnek látszó Keresztelő Szent János ennek tudatában is van. Térdre borulva közeledik, úgy fogadja az áldást.

Hogyan vesz részt mindebben a kép főszereplője, a képnek nevet is adó Mária, akinek fontosságát kellőképpen érvényre juttatja hossz tengelyben elfoglalt helyzete, mindenki másnál nagyobb testmérete, egy jól megszerkesztett piramis csúcsaként mindenki fölé emelkedő volta? Jobb kezét Szent János vállára helyezi, mintegy azért, hogy a vendég kisfiú mozgását irányítsa. Nem feltűnően, nem erőt kifejtően, de szándéka, mozdulatának lényege egyértelmű.

Figyelmet érdemel a Mária jobb karjáról lelógó, Szent Jánost szinte beborító köpeny. A köpennyel való beborítás a középkori jelbeszéd szerint az oltalom alá vonást jelentette, ebből fejlődött ki a köpenyes Madonna képtípusa. Az Alpoktól északra mindig nagyobb embercsoport került a köpeny védelme alá, de Itáliában jól ismert az a változat, amelyiken Mária egyetlen személy fölé terjeszti ki kezét. Leonardónál nem igazán ezt az ikonográfiai típust látjuk, hiszen akkor a gyámolított közvetlenül Mária mellett foglalna helyet, de a védő gesztus akkor is bizonyosra vehető, ha a köpeny be van dugva Mária öve alá; mintha egy félig megtett kijelentés lenne ez, egy tett helyett az arra utaló gesztus.

Mária másik kezét gyermeke feje fölött tartja. A kézmozdulat nagyon szép, de éppen a szépségre helyezett hangsúly miatt egy kicsit enervált, ennél fogva aligha szolgálhatja — mint nemegyszer olvashatjuk — a gyermek Jézus védelmét a rá váró szenvedésektől. Ennek a varázslatosan szép kéznek a feladata elsősorban a megdicsőítés, egy minden ötvösműnél becsesebb korona funkciójának betöltése.

Éppen e sugárzást sugallóan széttartott ujjak erőterében, közvetlenül a kis Jézus feje fölött még egy fontos kéz jelenik meg, a Szent Jánosra mutató angyalé, talán az egész kép leginkább szembeötölő motívuma. Nemcsak azért olyan fontos, mert ilyen érdekes helyre került, hanem mert Leonardo vállalkozott arra, hogy pont itt, az anya koronával felérő keze alatt, a kompozíciónak talán legünnepélyesebb helyén új irányt jelöljön ki, egy inkább statikus helyen mozgást kezdeményezzen. Határozottan, erőteljesen mutat az angyal a Keresztelőre, miközben a szereplők közül egyetlenként megtöri a sziklák között, tehát egy amúgyis zárt, egyedülállót és elérhetetlenséget sugalló helyen lévők intim együttesét; ez a titokzatos mosolyú, a korabeli angyal-ábrázolások sorában feltűnően nőies lény kifelé pillant, ránk, nézőkre.

A művésznek ez az újszerű ötlete, a meghitt együttlétnek és a közönség angyal általi bekapcsolásának együttes alkalmazása sokak figyelmét felkeltette. Többféle magyarázat is született ezzel kapcsolatban. Egyesek a milánói közönség számára oly szokatlan Giovannino jelentőségét emelik ki, mások a Szentháromsággal kapcsolatos, illetőleg ferences vonatkozások miatt, vagy azért tartják fontosnak, mert hirdeti a passió-téma közeledtét. Vannak, akik inkább formális

szerepéről vannak meggyőződve, Leone Battista Alberti utalására emlékezve, aki szerint nagyon hasznos, hogyha a festő ilyesfajta módon is megkísérli szorosabbra vonni a kapcsolatot a néző és a téma között. Van azonban egy mind-ezeknél egyszerűbb magyarázat is. Az angyal mozdulata alighanem arra kívánja a nézőket ösztönözni, hogy nézzék, csodálják és kövessék ezt a gyermeket, aki a kép bal térfelén éppen térdre borul a leendő Megváltó előtt, és hogy nézzék, csodálják azt a Szűz Máriát, aki ebben segítséget nyújt, közvetítőnek kínálkozik. Számíthatnak ugyanis arra, hogy ha a megtérés, a teljes alázattal Krisztus elé borulás, az ő útjának járása lesz a programjuk, akkor a Szűz Mária majd őértük is fog imádkozni, az ő ügyüket is elő fogja mozdítani. Eszerint a kép Mária megbocsátását és kegyelmet közvetítő szerepének egy speciális ábrázolása lenne, azé a közvetítő szerepé, amelyet a középkori gondolkodás nagyon fontosnak tartott, s aminek több képtípust is szentelt.

A képnek ez az itt ajánlott értelmezése még további — igaz, csupán közvetett — bizonyítékokkal is valószínűsíthető. Gondoljunk azokra a fellendülő Mária-kultusz nyomán a középkor derekától mindenki közkincsévé váló teológiai gondolatokra, például Clairvaux-i Szent Bernát aquaeductus-hasonlatára (Mária közvetíti számunkra a kegyelmeket, mint az aquaeductus az életet adó vizet), vagy Albertus Magnuséra, aki a fejet (Krisztust) a testtel (az egyházzal) összekötő nyakhoz hasonlítja őt. Ezt a felfogást Sienai Szent Bernardin is átvette. Ótöle olyan idézeteket lehet ideiktatni, mint "nincs olyan kegyelem az égtől, amit ne a Szűz közvetítene." Az ő hatásának fontosságát pedig aligha lehet eltúlozni a képnek eredetileg otthont nyújtó templom gazdájának a ferenceseknek a gondolkozására.

Nagyon fontos továbbá Bernardino de Busti tevékenysége, aki a 15. század végének egyik neves vándorprédikátora volt Itáliában, többek között Szűz Mária tiszteletének lelkes terjesztője, Milánó szülőtte és a ferences rend obszerváns tagja. Csupa olyan vonatkozás, amelyek együttesen szinte bizonyossá teszik, hogy a konfraternitás oltárképének elkészítésekor figyelembe vették az általa képviselt eszméket. Ennek valószínűségét még növelte, hogy Busti nem hittudós volt, hanem prédikátorként és szerzőként is mások eszményeinek terjesztője; olyan figura, aki életvitele és írásai jóvoltából tekintély, de akinek nyelvét még nagyon jól meg tudták érteni egy ferencesek által szervezett vallásos társulat tagjai. Számukra a Leonardo-képpel kapcsolatban az tűnik a legfontosabbnak, hogy ismételten említi Mária közvetítő szerepét, többek között neves rendtársaira is hivatkozva: "Az Istennek Anyja, mondja Bernardin, azért mondatik Aquaeductusnak, mert őrajta át folynak a kegyelem üdvös vizei." Minthogy ő a rendbe lépése előtt ügyvéd volt, szívesen emlegette "advocata"-ként is, de ez a szó jelen vonatkozásban inkább közvetítő-félet jelent.

Ez a jeles prédikátor egyébként más szempontból is fontos számunkra. Nemcsak buzgó Mária-tisztelő volt, de lelkes "immaculista" is, azaz mélyen meg volt győződve arról, hogy a Boldogságos Szűz már Szent Anna méhében bekövetkezett fogantatásakor mentes volt az eredeti bűntől. Ezért ő is csatlakozott azokhoz, akik ki akarták harcolni, hogy az isteni kegyelemnek erről az egészen különleges megnyilvánulásáról különleges, ünnepi körülmények között emlékezzenek meg, más szóval, hogy a Mária-ünnepek száma egy újabbal növekedjék.

Az immaculisták szenvedélyesen vitakoztak ellenfeleikkel, a maculistákkal, akik szerint Mária csak fogamzása után, bár még Szent Anna méhében megszenteltetett, azaz mentesített az eredeti bűntől. Elutasító volt a véleménye

többek között Aquinói Szent Tamásnak, a domokos rendiek általában ezt a véleményyt osztották, minthogy azonban Duns Scotus az isteni kegyelem rendkívüli beavatkozását korábbra, a fogamzás pillanatára vetítette előre, a ferencesek általában immaculisták voltak. A bázeli zsinat 1439-ben leszögezte ugyan, hogy a tan nem áll ellentétben a katolikus hittel, de ez a testület akkor már ugyancsak defenzívában volt a pápai főhatalommal szemben, s az egyháznak már csak kisebbségét képviselte.

A maculisták egyik jelentős fegyvertényének számított Vincenzo Bandellinek, a dominikánus rend lombardiai vikáriusának traktátusa 1475-ben (aki később a legfontosabb milánói dominikánus központ a Santa Maria delle Grazie konvent priorja is volt, mégpedig éppen azokban az években, amikor Leonardo az *Utolsó vacsorát* festette refektóriumuk falára), amely az eddigi érveket módszeresen összegyűjtve kétségbevonja a szeplőtelen fogantatás lehetőségét. Mintegy erre adott ferences válasz volt 1476-ban és 1480-ban egy-egy officium-szöveg, amely viszont magától értetődő tényként nyilatkozik róla, és amelyet az egyébként ugyancsak ferences rendhez tartozó IV. Sixtus pápa jóvá is hagyott. Az 1480-as szöveg szerzője pedig nem volt más, mint maga Busti, így az ezt követő pápai elismerés nyilván rendkívül növelte tekintélyét szülőföldjén, Lombardiában. Egy újabb érv mellett, hogy az immaculata-ügy bajnokával felvette a kapcsolatot az immaculata-konfraternitás. Ez a vidék egyébként a témával kapcsolatos leghevesebb összeütközések színhelye volt, s az összeütközések itt korántsem maradtak meg csak néhány teológus elegáns szócsatájának. Az immaculistáknál többen följánlották, hogy Assisi Szent Ferenc egykori vállalkozását felújítva tűzpróbára is kiállnak Mária dicsőségéért. Az ellenpárt pedig képes volt halotti misét mondani december 8-án, az új ünnep megtartására kitűzött napon. Nyilván az sem véletlen, hogy Busti és Bandelli is idevalók voltak. Ennek a felforósodott légkörnek a megnyilvánulásai közé tartozott a Confraternita dell'Immacolata Concezione megalapítása 1475-ben. 1483-ban végül egy újabb pápai megnyilatkozás (bulla) következik, amely átokkal sújtja mindazokat, akik nyilvánosan a szeplőtelen fogantatással kapcsolatban „a szenvedélyeket felkavaró módon” nyilatkoznak.

1483-ban pedig éppen a *Sziklás Madonna* készítésének éve. Ezek az események nyilván alapvetően meghatározták a légkört mind a megbízó, mind a kivitelező művész szempontjából. Különösen akkor, ha meggondoljuk, hogy itt egy ferences templomban vagyunk, ahol a rend tagjai nyilván azért ösztönözték a kápolna megépítését, majd a hozzá tartozó oltár elkészítését célul kitűző társaság alakulását, hogy ezzel is előmozdíthassák az akkor még a pápai akarat által korántsem szentesített gondolat elterjedését. Mint általában, úgy Milánóra is áll, hogy éppen a szerzetesrendek voltak a Mária-tisztelet fő kiindulópontjai, bár ez itt anélkül is nagyon kézenfekvő volt. A város mindig szívesen helyezte magát Mária oltalma alá, még a székesegyház is az ő nevét viselte. A társulat számára olyan fontos volt ez az eszme, hogy még a kép elkészültének is december nyolcadika volt a szerződésben rögzített határideje.

Mi lenne ezek után a magyarázata annak a nyilvánvaló ténynek, hogy az oltár mégsem a szeplőtelen fogantatást, hanem a Maria Mediatrix típust állítja szemünk elé. Levi d'Ancona - aki az oltár alapításával kapcsolatos, illetőleg azt közvetlenül megelőző eseményeket gondosan összeállította - azt a nézetet vallja, hogy a tagság nem kívánt túlságosan határozott immaculata oltárt állítani, hiszen a helyzet rendezetlensége, az érzelmek túlzott felfűtöttsége miatt a pápa

fent említett nyilatkozatában tartózkodást parancsolt az új gondolat pártfogóinak is. Ez azonban kevésbé tűnik valószínűnek, hiszen hogyha annyira félték volna a szeplőtelen fogantatás melletti állásfoglalástól, akkor meg sem alapítják egyesületüket, vagy legalábbis megmaradnak minél szerényebb keretek között, nem akarják az új kápolnával és annak pompás oltárával a kelletténél jobban magukra vonni a figyelmet. Ennek a különös megoldásnak inkább az új gondolathoz tartozó új ikonográfiai forma hiánya lehetett az oka. Bár Levi d'Ancona több olyan ábrázolást is fel tudott sorolni a középkori művészet alkotásaiból, amelyek bizonyosan ezt a gondolatot kívánják láthatóvá tenni, de ezeket minden alkalommal külön kellett keresnie, az immaculata-tartalmat az egyes mellékszereplők jelenlétével, sőt mondatszalogok szövegeivel bizonyítani. Az immaculatát gyakori témái közé választó barokk művészettel ellentétben a középkorban kevés ilyen kép készül, a típus nem tudott megszilárdulni. Nem születtek olyan magától értetődő sémák, mint mondjuk az angyali üdvözet vagy a keresztrefeszítés esetében, ahol a megrendelő és a művész egyaránt csak azt tudta elképzelni, hogy az előadásmódban — bizonyos apróságok odaillesztésével vagy elhagyásával — térjen el a gyakori előfordulás által szinte kötelezővé vált megoldástól.

Leonardo talán meg is bánta, hogy letelepülésének megkönnyítése, a biztos jövedelem reményében aláírta a képe össszhatása számára nem sok jót ígérő, a mindenképp ábrázolandó próféták és angyalok számának aggályos rögzítésével alig elviselhető zsúfoltsággal fenyegető szerződést. Szokott magabiztosságával hamarosan túltette magát a benne foglaltakon. Ezt azonban nemcsak önkényesen tette arra gondolva, hogy a végeredmény úgymint meggyőzi a megrendelőket, mert különben a később perlekedésig menő szerződéskötők által ránk hagyott, nyilván egymás minden mulasztását felhánytorgatni akaró írások valamelyikében lett volna célzás erről a konfraternitás szakértőivel, és az is lehet, hogy a tanácskozásba a nagytekintélyű Bernardino de Bustit is bevonták. Itt dőlhetett el, hogy a téma a hívek imáiban úgymint fontos „minden kegyelmek közvetítője legyen”, akinek tisztelete a kor levegőjében annyira benne volt, és amit Busti maga is olyan fontosnak tartott.

Ez annál könnyebben megtörténhetett, mert a Leonardo-kép fölött az egykori oltárműben volt egy plasztikus figura, és ez nyilván utalt a szeplőtelen fogantatásra. Mária nem csupán egyszer, a Leonardo által megfestett középső táblán volt látható, hanem az előzőleg már elkészült, és Leonardo, illetőleg a da Pre-dis-fivérek által csak befestendő és bearanyozandó oltárfigurák között is. Bizonyosnak látszik, hogy Levi d'Ancona figyelmét elkerülte a szerződés erre való utalása: „la nostra dona nel mezo” a szöveg második bekezdésében nyilván erre a fenti figurára vonatkozik, hiszen a táblaképről intézkedő leírások (az „Item. la tavolla del mezo facta” kezdetű bekezdésben) csak jóval lejjebb kezdődnek. Így a testvériség jogos igénye, hogy kápolnájában olyan oltár álljon, amelyik ugyanarról az immaculatáról van elnevezve, amiről ők, nem szenvednek csorbát. A névadó figura három dimenziós plaszticitása, sőt talán valóságos szobor volta, és magasabb, az Atyaisten domborművéhez közelebbi elhelyezése révén kellőképpen magára irányíthatta figyelmüket. A kor legdrágább festőanyaga, a színarany és az ultramarin is helyet kapott rajta. Nyilván ők is látták, hogy Leonardo képe szebb a szobornál, de ez tartózkodó színvilága miatt csak másodikként tűnhetett a kápolnába belépő szemébe.

Ne felejtjük el, hogy bár a mi tudatunkban az egykori oltár, a *Sziklás Madonnára* redukálódott, ez csak az idő múlásának — ez alkalommal a minőség számára kedvező szelekciójának — az eredménye. Annak idején egy aranyozott oszlopokkal, antikos párkányokkal ritmizált plasztikus keret övezte, ami nem valami finom kontrasztot adott, és egészen különös helyi fényviszonyokat teremtett. Ezen adottságokat felmérő Leonardo tudatosan vállalt bravúr-feladatnak érezhette: nyilván nem könnyen tudta elérni, hogy csodálatosan finom árnyalatokkal operáló táblája még ebben az előnytelen környezetben is érvényesüljön.



Leonardo da Vinci: Sziklás Madonna (Párizs, Louvre)