

## Bevezetés

## LEONARDO MA

**H**a az Úristent nem vesszük ide, kétségkívül Leonardo da Vinci az a művész, akiről a legtöbb írás született. Olyan egyedi tanulmányok tárgya volt, mint például Carlo Pedretti munkája, aki az „etc.” fordulat használatát vizsgálta a mester kézírataiban, de személye tudományos alapossággal készült szintéziseket is ihletett: ilyen többek között Martin Kemp műve, amely az egyik legfrissebb, mindössze tizenöt évvel ezelőtt adták ki.<sup>1</sup> Kemp könyve olyan víziókat vetett fel, melyek létjogosultsága megkérdőjelezhetetlen, a belőlük levont következtetések pedig a lehető legképtelenebbek. Leonardo érdeklődésének extrém sokfélesége, amit hatalmas mennyiségű műve (több mint kétszázezer rajz és hatezer jegyzetlap) bizonyít, a tudomány és a művészet különféle területeiről érkező seregnyi szakértő figyelmét vonta magára. Mire jó tehát, ha újfent egy, az életművet elemző, összefoglaló munka gondolatával rukkolunk elő? Az a helyzet, hogy a mérhetetlen mennyiségű anyag mentén, melyet egyetlen jegyzék sem tartalmazhat hiánytalanul, a történészek (e csoportba soroljuk a művészet-, a tudomány-, az irodalom-, a zene- és a társadalomtörténészeket is) legutóbbi kutatásai nagyon sok vonatkozásban átalakították a pálya korábbi értelmezését, megújítva egyrészt Leonardo ránk hagyott nyomainak tárgyi ismeretét, másrészt ezeknek az olvasatát, értelmezésük lehetséges kimenetét. A negyven év alatt, ami a születésének ötszázadik évfordulója alkalmából 1952-ben kiadott publikációktól napjainkig eltelt, Leonardo igencsak megváltozott: megfiatalodott.

Ugyanez történt a kézírataival is. Igaz, ezek a dokumentumok a 19. század óta ismeretesek voltak Richter vagy Ravaissou-Mollien kiadásainak köszönhetően, és 1967-ben Kenneth Clark a *Leonardo da Vinci* francia fordításához írt előszavában joggal állapította meg, hogy a windsori rajzkatalógus 1935-ös

<sup>1</sup> C. Pedretti: *Eccetera: perchè la minestra si fredda. (XV Lettera Vinciana.)* Florence, 1975; M. Kemp: *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man.* London-Cambridge, 1981 (átdolgozott kiadása: Milano, 1982).

publikálása óta a Leonardo személyével és életművével kapcsolatos felfedezések „nem voltak különösebben számottevők”.<sup>2</sup> De épp 1967-ben fedeztek fel két addig ismeretlen Leonardo-kéziratot a Madridi Nemzeti Könyvtárban, mely esemény újból egyértelmű lendületet adott a kutatásoknak. Az első kézirat „jegyzetfüzete” (*Madrid I*), mely az 1493–97-ig tartó időszakot fedi le, mechanikai és hidraulikai témák viszonylag összefüggő rendszerben való tárgyalását tartalmazza, míg a második kéziratomb (*Madrid II*) kevésbé egységes képet mutat, és az 1491-től 1505-ig terjedő tizennégy év gondolatait és eseményeit öleli fel. Ebből értesültünk arról, és ezt a rajzok is alátámasztják, hogy 1504-ben Leonardo Piombinóban dolgozott hadmérnöki minőségben, ahová a Firenzei Köztársaság „kölcsönözte ki” Jacopo Appiano fejedelemnek: s e dokumentum lehetővé teszi, hogy pontosabb képet kapjunk Leonardónak azon a területen végzett tevékenységéről, amely ez idő tájt megalapozta elismertségét és hírnevét. Megtalálták a könyvtára részét képező száztizenhat könyvnek a listáját is – ami megerősítette a műveltségéről már bennünk élő képet. A második kézirat segítségével szinte lépésről lépésre követni tudjuk azokat a műveleteket, amelyeket Francesco Sforza lovas szobrán végzett, és megállapíthatjuk, hogy az itt feltalált technikát átvették a 17. századi Franciaországban, ahol ezzel az eljárással öntötték XIV. Lajos lovas szobrát is. A korábban elterjedt vélekedéssel szemben most úgy tűnik, hogy Leonardo valójában arról álmodott, hogy kiadja némely kéziratát, ezért aztán feltalált egy szerkezetet, amely egyaránt alkalmas szöveg és illusztráció nyomtatására. Amellett, hogy számos rajz rávilágít az óraszerkezetek iránti érdeklődésére, a második korpusz pontos információkkal lát el minket a zene iránti vonzódásáról, amiről eddig nem volt gyakorlati tudomásunk, noha szintén nagyban hozzájárult korabeli hírnevéhez.

A madridi kéziratok nemcsak új, tényszerű információkat közvetítettek felénk, hanem lehetővé tették azt is, hogy korábról ismert, de nehezen értelmezhető töredékek és felületes vázlatok olykor egészen meghatározott értelmet nyerjenek.<sup>3</sup> Kétségtelen, hogy a Leonardóhoz kötődő tanulmányokban az utóbbi harminc év legnagyobb előrelépését ezeknek a kéziratoknak a megfejtése vagy elrendezése jelentette, még ha csak kronologikus rendről beszélhetünk is. Kézírása és az életútja során megfigyelhető fejlődés tisztább ismerete lehetővé tette az elszórtan talált

<sup>2</sup> K. Clark: *Léonard de Vinci*. Paris, 1967. 11. – Magyar változata: *Leonardo da Vinci*. Budapest, Corvina, 1982. (A hivatkozott windsori rajzkatalógus: uő: *Catalogue of the Drawings by Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castile*. 1–2, 1935.)

<sup>3</sup> A. M. Brizio: *Presentazione dei Codici di Madrid*. (*Lettura Vinciana*, 30.9.1974.) Firenze, 1975.

szövegek pontos datálását, és most már képesek vagyunk megkülönböztetni az egyazon lapon szereplő, de eltérő korszakokból származó különféle írásképeket. Leonardo figyelemreméltó rendetlenségben hagyta hátra jegyzeteit és rajzait – és későbbi sorsuk, a különböző átrendezések és szándékos kivágások csak rontottak az amúgy is kaotikus helyzeten. Az aprólékos munkának köszönhetően mégiscsak sikerült összeállítani ennek a gigantikus kirakójátéknak a leginkább egységet mutató darabjait. Egy-egy részletnek az eredeti helyére történő visszaillesztése nem eredményez mindig érdekességet, de a helyreállítás fényt deríthet bizonyos összefüggésekre. Ily módon a *Codex Atlanticus* 358v-b jelzetű kéziratlapjába visszaillesztve a Windsori Királyi Könyvtár két kicsi figuráját (Royal Library – RL 12461r és 12720), akik így egy színházi gépezet oldalán foglalnak helyet, megértettük, hogy Leonardo 1496-os milánói *Danaé*-rendezésének kosztümterveiről van szó. A lap jobb felső sarkába sebtében felskiccelt építészeti nézet szintén nem várt fontos meglepetéssel szolgált: Leonardo jóval Baldassare Peruzzi előtt kitalálta a perspektíva révén szisztematikusan egységesített színházi teret, és így fél évszázaddal korábban előfutára lett a Sebastiano Serlio-féle színpadnak.<sup>4</sup>

Ezen aprólékos munka legfőbb eredménye az lett, hogy javult a Leonardokutatás módszertana és lelkülete. Ma már afelé hajlunk, hogy ezeket a töredékeket logikailag és kronológiailag is Leonardo saját és kollégái kortárs munkáihoz mérjük. Jobban érzékeljük, hogyan, milyen ritmusban változott gondolkodása, és a legfontosabb, hogy sikerült megragadni, miként kapcsolódott kora kultúrájához, s így szertefoszlott az addig róla alkotott kép, a magányos zseni közismert alakja. Azt már régebről tudtuk, hogy Leonardo nem rendelkezett olyan hatalmas műveltséggel, mint amelyet például Pierre Duhem tulajdonított neki,<sup>5</sup> ugyanakkor megkérdőjeleződött a tanulatlan autodidakta, az *uomo senza lettere* képe is, amelynek kialakításában és megszilárdításában szerepet játszott magának Leonardónak néhány polemikus és taktikai állásfoglalása is. Ha a reneszánsz „egyetemes embere”, aki maga a reneszánsz géniusz megtestesítője, valóban önművelő volt, akkor azt úgy kell értenünk, hogy ez a képzésforma két iskola elvégzése után kezdődött: az *abaco*, vagyis az elemi iskola, majd Andrea del Verrocchio *bottegája*, azaz műhelye után. Ez a fajta iskolázottság egyúttal megmagyarázza a Leonardo legtöbb munkájára jellemző „barkácsoló üzemmódot”, és azt is, hogy Leonardo

<sup>4</sup> Vö. Pedretti: *Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*. London, 1957, és K. Steinitz: „Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danaé de Baldassare Taccone”, in *Le Lieu théâtral à la Renaissance*. Paris, 1968. 39.

<sup>5</sup> P. Duhem: *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*. Paris, 1974. 302.

miért volt képtelen olyan rendszerek kialakítására, amelyek alkalmazásával túl kívánhatott volna lépni a gondolkodását korlátozó kézművességen. Ugyanakkor ez a barkácsoló hozzáállás tette lehetővé, hogy ne függjön kizárólag a bevett tudásformáktól, hanem képes legyen gyümölcsöző rendetlenséget vinni beléjük, s eközben egy szisztematikus gondolatrendszer vázát is kidolgozta. Leonardo mérnöki tevékenységének területén látjuk leginkább a kor gondolkodását meghaladó alkotótevékenységet: nem pusztán a technikai fejlődés váratlan előfutára volt, hanem kortársai közül az egyetlen, aki képessé vált a műszaki ember mesterségbeli tudását és empirikus hozzáállását technológiai gondolkodásmóddá formálni, és ő volt az első, akit nemcsak a különálló gépezetek üzemelése érdekelt, hanem a mechanika és a mechanizmusok működési törvényszerűségei.<sup>6</sup>

A Leonardo festményeivel kapcsolatos tudásunk is nagymértékben megújult. Nem szenzációs felfedezések vagy a korpusz világosabb elvek szerinti átcsoportosítása nyomán történt – utóbbi nagy vonalakban már korábban megvalósult, és Leonardo egyedi munkamódszerére nézve még mindig sok vitás kérdés maradt eldöntetlenül. Ám az újabb laboratóriumi vizsgálatok, valamint az, ahogyan a festészetben alkalmazott munkamódszerét írásaiban a művészetről szóló gondolataival párhuzamosan elemezte, lehetővé tették, hogy közelebb kerüljünk annak megértéséhez, miért festett olyan keveset, miközben totális művészetté alakította a festészetet, és az esetek többségében (a látszat ellenére) vajon miért nem emlegethetjük vele kapcsolatban a befejezetlenség gondolatát; és azt is világosabban látjuk, hogy festői tevékenysége mennyire elválaszthatatlan volt tudósi vagy mérnöki fáradozásaitól.

A történészek e munkája korántsem arra törekszik, hogy Leonardo zsenialitását magyarázza, és legalább annyi (új) kérdést vet fel, mint ahány válasszal szolgál. Ám azoknak a körülményeknek a jobb ismerete, amelyek között Leonardo dolgozott, lehetővé teszi, hogy pontosabban meggrajzoljuk a határokat, amelyek tehetségének gyakorlati teret engedtek. Ahogy Augusto Marioni rámutatott, Leonardo töredékes, rendezetlen és így az egység ismerete nélkül szemlélt kéziratainak vizsgálata alapján arra a következtetésre hajlanánk, hogy egy emberfeletti képességekkel rendelkező, mindenki más tudását meghaladó génusz munkájával állunk szemben. Nehezen kibetűzhető kéziratait csak nemrég kezdték összefüggően feldolgozni. Az egyetemes zseni képe ennek az olvasatnak a nyo-

<sup>6</sup> P. Galluzzi: „La Carrière d’un technologue”, in *Léonard de Vinci, ingénieur et architecte*. Montréal, 1987. 41–109. és 317–319.

mán némileg módosult. Leonardo például nemcsak egyszerűen ügyetlen volt a számolásban, hanem óriási hiányosságai voltak a matematikaelmélet terén, ami odáig vezetett – mint autodidakták esetében ez gyakran megесik –, hogy előbb megkérdőjelezte az alapvető szabályok érvényességét, majd pedig szó szerint lemásolta matematikus barátja, Luca Pacioli megoldásait.<sup>7</sup>

Örömmel kell szemlélnünk Leonardo zsenialitásának új dimenzióba helyezését: kivételessége mérhetővé válik, és az eseti konkrétumok vizsgálata még inkább kidomboríthatja eredetiségét, ami valóban rendkívüli volt.

Festőként gyorsan hírnevet szerzett, ám a sajátos körülmények, amelyek hozzásegítették ehhez a dicsőséghöz, túl nagy súllyal estek latba, amikor az utókor kialakította a maga Leonardo-képét. Az 1490-es évek elején Raffaello apja, Giovanni Santi, a köztiszteletnek örvendő urbinói festő rímekben írt *Krónikájában* az „isten” jelzöt használta vele kapcsolatban, csakúgy, mint Peruginóra.<sup>8</sup> Noha Leonardo jóval kevesebbet festett, mint Raffaello leendő mestere, mégis már komoly hírnévnek örvendett, mely hírnév inkább azon alapult, amit hallani lehetett felőle, mintsem azon, amit munkáiból a közönség megismerhetett.<sup>9</sup> Giorgio Vasari a reneszánsz festőkre emlékezve egy emberöltővel később jelentékeny szerepet tulajdonított neki a cinquecento *bella maniera* stílusának kezdeményezőjeként, amivel tovább növelte a létező és az elképzelt jellemzők közötti eltolódást. Leonardo életében maga is hozzájárult a képzeletbeli oldal felerősítéséhez, a korszak neves művészeinél sokkalta erősebben; és posztumusz sorsát is úgy jellemezhetjük, hogy korról korra ellenőrizetlen, apró jelekből kiindulva „kitalálták Leonardót”.<sup>10</sup>

Michelangelo Sixtus-kápolnájával vagy Raffaellónak a Stanza della Segnatura termeibe festett freskóival ellentétben Leonardo dicsősége nem egy jeles helyszínhez, egy kiemelt fontosságú műhöz vagy egy megtekinthető képsorozathoz kötődött. A 16. század végétől a róla alkotott kép egyszerre mutatta lenyűgözőnek és meghatározatlannak, erősnek és sérülékenynek: elsősorban festőként állította elénk, és e művészeti ág alapvető fontosságú gondolkodójaként, az árnyak mestereként. Ez a pontatlanság egészen a 17. századig fennmaradt,

<sup>7</sup> Lásd Marioni: „L’écivain”, in *Léonard de Vinci. L’humaniste, l’artiste, l’inventeur*. Paris, 1974. 302., 27. lj.

<sup>8</sup> Vö. J. D. Passavant: *Raphael d’Urbino et son père Giovanni Santi*. Paris, 1858–1860. I. 423–428. Raffaello, Perugino és Leonardo kapcsolatáról vö. D. A. Brown: „Raphael, Leonardo and Perugino: Fame and Fortune in Florence”, in *Leonardo, Michelangelo, and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508*. Washington, 1992. 29–53.

<sup>9</sup> M. Kemp: „Leonardo verso il 1500”, in uő (ed.): *Leonardo e Venezia*. Milano, 1992. 45.

<sup>10</sup> Ezekről az egymást követő „kitalálásokról” lásd R. Turner: *Inventing Leonardo*. New York, 1993.

amikor is Roger de Piles 1699-es kelezésű, *A festészet művészete és a festők élete* című nagy életrajzi összefoglalójában végre leszögezte, hogy Leonardo eltűnt életművének megítéléséhez a történészek véleményét kell segítségül hívnunk. A Leonardóról alkotott kép mindenestre gazdagabbá, árnyaltabbá vált. A Leonardói *A festészetéről* 1651-es olasz-francia közös kiadása, melyet Poussin vázlati nyomán a francia képzőművészeti akadémiát alapító Errard által készített grafikák illusztráltak, fölerősítette a Leonardo mint teoretikus alkat képét; de már az eredeti rezümé is, melyet a Leonardo-tanítvány Francesco Melzi fűzött az általa összeállított kötethez (amely számottevő sikert könyvelhetett el, hatvankét kiadást ért meg a 18. század végéig), Leonardót az akadémiai gondolat előfutáraként láttatta. Azzal együtt, hogy alkotójukat célzatosan a szellem emberének aposztrofálta, ugyanez a század ismétlődő érdeklődést tanúsított a „groteszk fejek” ábrázolásai iránt (anélkül, persze, hogy különbséget tettek volna az eredeti rajzok és a tanítványok vagy a mestert utánzóak másolatai között): ezek a fejek legalább annyira figyelemreméltó, mint amennyire kétértelmű sikert arattak annak köszönhetően, hogy rézkarcsorozatokot gyártottak belőlük – az elsőt Wenceslaus Hollar készítette 1637 és '42 között, majd ezt újranyomtatták '48-ban és '66-ban. A 18. század nem szolgált újítással a Leonardo-kép terén, fenntartotta a korábbi fényes portrét: Leonardo mint a klasszikus festészet első nagy elméletadója, a „groteszk fejek” feltalálója, és egy nyomaveszett ismeretlen remekmű, a Milánóban készült *Utolsó vacsora* alkotója.

A 19. század viszont egy új Leonardóval lépett elő, aki lecserélte a kontrasztos, de már-már széteső mestert, és ez az alak a „modern” művész személyiségét testesítette meg. Richard Turner szerint az, hogy Luigi Lanzi Leonardo keze munkájának tartott egy, az Uffizi Képtárban őrzött *Gorgóffőt*, amely pedig igazából egy 17. századi flamand festő műve volt, és Rubens *Medúza-fejének* stílusában készült, meghatározó szerepet játszott ebben a kitalációban.<sup>11</sup> A valóban történetinek tekinthető kutatások a témában 1800 táján kezdtek sokasodni, de kevesebbet nyomtak a latban, mint az a Vasari-szöveghellyel megerősített összekapcsolás, mely az I. Cosimo Medici gyűjteményében található befejezetlen *Gorgóffőt* Leonardo művének tulajdonította.<sup>12</sup> A Lanzi-féle láncszemnek tehát lényegi következményei lettek: míg a művészettörténészek elég hamar elutasították, az írók,

<sup>11</sup> R. Turner: „Words and pictures: the birth and death of Leonardo's *Medusa*”, *Arte Lombarda*, 1983/3., 108. skk.

<sup>12</sup> Lásd G. Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* (1568). Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, Európa, 1983. Második kötet, „Leonardo da Vinci, firenzei festő és szobrász élete”, 87-111. A *Medúza-fejről*: 98-99.

leginkább Stendhal és Shelley, lelkesen hirdették, s általa egy olyan festő képét rögzítették, akinek zsenialitása az iszonyat és a kegyelem közötti tartományban mozgott. 1852-ben Théophile Gautier romantikus festőt faragott Leonardóból, a félhomály, a titokzatosság és az elmondhatatlan dolgok művészetét (*Itália*). 1855-ben Michelet mélyebbre ásta magát a témában: Leonardo, „ez a különös varázsló, Faust itáliai testvére, meglepő és nyugtalanító volt” (*Franciaország története*, III). 1869-ben végül Walter Pater kötötte határozottan a romantika vonalához, amikor a Jocondáról, „a Vámpírhoz” hasonlóan mitikus figuráról úgy beszélt, mint a híres Medúza testvéréről. S mindezt úgy, hogy semmit sem ő talált ki, hisz 1851-ben Gustave Planche már megállapította, hogy az Uffiziában látható *Gorgóffő* csírájában tartalmazza mindazt, „amit annyira csodálunk a Louvre Jocondájában”.<sup>13</sup> Pater formába öntött egy kósza érzést, s mivel írása nagy hatást váltott ki, érthető módon megtaláljuk visszhangját Merezkovszkij, rajta keresztül pedig Freud munkáiban is.<sup>14</sup>

Az 1880-as évektől kezdve azonban egyre nagyobb számban adták ki a kéziratokat, és a folyamat előrehaladtával Leonardo tanulmányozói kénytelenek voltak módosítani a mesterről alkotott képen, elsősorban úgy, hogy a technika és a tudományok iránt tanúsított érdeklődését is kiemelték. 1894-ben Paul Valéry *Bevezetés Leonardo da Vinci módszerébe* című munkájának első változatában ezzel kapcsolatban a legszélsőségesebb következtetéseket vont le. De megint csak az történt, hogy a filozófus kitalált egy neki kézre eső Leonardo-alakot – csakúgy, mint Pierre Duhem, akinek 1904-ben írott művében Leonardót a középkori szövegek állhatatos olvasójaként láthatjuk viszont; holott a mester jobban kedvelte Ezópuszt francia fordításban.<sup>15</sup>

Az itt következő oldalak tehát óhatatlanul újra „kitalálják Leonardót”. Érdeklődési körének igen széles volta és híres-nevezetes „egyetemessége” miatt bármely más reneszánsz művésznél kitartóbban szembesíti a történést egy kettős kérdéssel. Az első, amelyik talán illuzórikus, arra utal, vajon létezik-e olyan egység, amely egybefogná ezt a sokféleséget, az ihlet egysége, mely leginkább a művészi stílus eredetiségében jut kifejeződésre, s aminek annál inkább

<sup>13</sup> Turner: *Inventing...*, 11.

<sup>14</sup> Leonardo 19. század végi sorsának alakulásáról vö. J.-P. Guillerme: *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente*. Lille, 1981.

<sup>15</sup> Leonardo olvasmányairól lásd de Santillana: „Léonard et ceux qu'il n'a pas lus”, in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle*. Paris, 1953. 43–59.; A. Marinoni: „I libri de Leonardo”, in uő (ed.): *Leonardo da Vinci: Scritti letterari* (1952). Milano, 1974. 239–257., és „La biblioteca di Leonardo”, in *Raccolta Vinciana*. XXII. Milano, 1987. 292–342.