

Jajczay János

GIOTTO ÚTTÖRŐ MŰVÉSZETE

Tavaly volt hétszáz éve annak, hogy 1266-ban megszületett Vespignanóban a festő, építész, szobrász *Giotto di Bondone*. *Antonio Pucci* verseskrónikájában olvassuk róla, hogy 70 éves korában, 1336-ban hunyt el. Négy fia és három vagy négy lánya volt. *Lorenzo Ghiberti* (1378—1450) szobrász írja le a *Commentarii*-ban azt a legendát, amely szerint *Cimabue* egy firenze melletti faluban csodálatos képességű pásztorgyereket figyelt meg, amint egy köre juhokat rajzolt. Elkerte nagyon szegény apjától a fiúcskát, magával vitte és tanítványává fogadta. Ghiberti szerint *Cimabue* „görög módon dolgozott és Etruriában nagy hírre emelkedett”. Giotto állítólagos mesterének e szerepe a legújabb időkig elfogadott volt, a történeti kritika azonban a legendát kérdésessé tette. A két mester viszonyát a régi írók, nyilván *Dante* alapján (*Purgatórium*, XI. 95—96.) fogalmazták meg. A stíluskritika, különösen amióta *Pietro Cavallininek* (1250—1330?) a római Santa Maria del Trastevereben levő freskóit felfedezték, nyilvánvalóvá teszi, hogy Giotto Rómában tanult. Ott bontogatta szárnyait.

Giottóról az emberről, ha nem is tudunk sokat, de képet alakíthattunk magunkban. Ismerjük arcmását. Az assisi San Francesco alsótemp-loma „Suessai csodá”-ján az egyik szemlélőről, a balszáron álló sovány, borotvált képű, ráncos arcú, sasorrú, erős állú, ujját szájára téve gondolkozó, nemes, komoly tartású férfiúról régtől fogva azt híresztelik, hogy Giottót ábrázolja. Kortársa *Sacchetti* azt mondja róla, hogy „előkelő, jómodorú, tudást és jámborságot eláruló”. Giotto olyan művész, aki csakugyan elmondotta, amit *Dante*, hogy: „lelkét villámként isteni kegyelem érte és ez felnyitotta szemét”.

Nehéz arra felelni, mi tette ezt az embert nagygyá, titánná. De talán közel járunk, ha röviden azt mondjuk: az evangéliumot hozta közel az emberekhez. Nem másodrendű és nem mellékes, hogy eredetisége, mérsétsége révén a festészetben új és korszakot jellemző stílust teremtett. Életteli feltaláló, aki saját életét, érzéseit, indulatait fogalmazta meg. Korá szavát megértette, százada célját tiszteletben tartotta. Az emberek belső gondolatait, érzéseit fejezte ki és így kollektív elképzelések szószólója. A benne élő ferences hittel szellemíti át minden művét. Művészetében központi helyet foglal el lelki élete, aminek magja, hogy hisz a szentségben és a szentekben.

Ma már világosan látjuk nagy művészettörténeti jelentőségét. Századokon át azonban alig méltatták és csak a XIX. század fedezte fel újra Giottót, aki a „*maniera-greca*” fölé kerekedett. Milyen művészet volt az a régi? A *Commentarii*-ban olvassuk, „a Firenzei legyőzte a görög művészet (a bizánci) nyersségét, amely szinte durva és otromba”. *Cennino Cennini* már a XIV. században szellemesen állítja: „Giotto a görög művészetet latinra fordítva alakította modernné.” Még jóval *Vasari* (1511—1574) előtt, aki ugyancsak leszólja a bizánci befolyás alatt álló olasz művészetet és — nem is rosszul figyelve meg — azt állítja, hogy „valamennyi szentjük láb-ujjhegyen áll”, *Giovanni Battista Gellei* azt mondja: „A görög-bizánci művészet valamennyi terméke egy eredeti kép másolata. Az alakok hosszúra nyújtott lábaikkal azt a látszatot keltik, mintha falra akasztották volna őket. A karok is nyújtottak, az arcok nyúzóttak, szemük a megszállottakéra emlékeztet.” Ez a „*maniera bizantina*” a XIII. században már való-

ban nem tudott tartalmat adni a művészetnek. Alakjai súlytalanok. A figurák élettelen ornamentumokká váltak. A bizánci művészet nagy és nyomasztó örökség volt.

Ma már enyhébben ítéljük meg a maniera-bizantinát. A kortársakban azonban a friss levegő, a fölszabadulás érzését keltette Giotto művészetének természetessége, szűztisztasága, az emóció diktálta közvetlenség, ami a Szent Ferenc-i gondolat — itt poézisére gondolunk — kivetítésének eredménye.

Szakítás a bizánci merevséggel

A bizánci merevséggel szemben megjelenik a — ha nem is mai értelemben vett — *realizmus*. Arra törekszik, hogy a cselekményt világossá tegye. Ez haladás a múlttal szemben, mert a bizánci művészetből éppen az akció hiányzik. Giotto inkább az értelemre, mint az érzelemre akar hatni. Festészete nem csupán a beavatottak művészeté. Az eddig tér nélkül és időtlen szférában letező szentek most az „új festési mód” által levegőhöz, földi világba jutottak. Nem merevednek meg: mozognak, a statika törvényei szerint állnak; saját akaratuk szerint tevékenykednek. Súlyuk van. Elnek. Giotto képein olyan emberekkel kerülünk kapcsolatba, amilyenek mi magunk vagyunk. Közös levegőt szívunk. Egymással szembenézünk. Egymással vonatkozásban vagyunk. A festmény szemlélője egyúttal szereplője mindannak, ami a képen történik. Giotto alkalmazza azt a fogást, hogy egyik alakja a képből ránk tekint és ezzel az ott törtétekbe mintegy bekapcsol bennünket. Például a firenzei Ognissanti-beli Madonnán maga az Istenanya tesz ily módon bennünket az esemény szereplőjévé. Képeről az arany alap, sőt még a földfeletti jelkép, a nimbusz is gyakran elmarad. Giotto felfedezi az anyagi világot. Valószínűvé teszi az emberi gondolatot. Testi megjelenítésre vállalkozik. Az Isten is emberi alakban jelenik meg előttünk. Az ókeresztény művészet óta most újra találkozik a testi valóság a lelkiel. Meggyőző tényé válik, amit értésünkre ad, amiben nem kételkedünk. *Boccaccio* szerint Giotto, a lángész, mindent természetűen festett le, „de nem csupán úgy, hogy hasonlított, hanem magának a tárgynak tünt”. (Ezt a valóságot akarta festeni például *Cézanne* is.)

Persze, ha a későbbi korok valóság-felfogására gondolunk művei előtt, nem tudjuk őt igazán megközelíteni. Giotto nem öncélúan realista. Az új irányzat nem jelenti a szemléletes valóság isteníését. Giotto tudta, hogy a meg nem fogható, az érzékfeletti csak a lélek számára hozzáférhető. Aki művészetében csupán a látható valóságot keresi, csalódik.

Giotto fellépésekor még sok helyt, de főleg Rómában mozaik is készül. Ő maga is készített a San Pietro részére. Úgy lehet, éppen a mozaikfestés nehézsége vezette rá, hogy technikailag is szakítson a bizánci művészettel. Az érzések közvetlen kifejezésére keresett alkalmasabb módot. A szorosan vett festés terén új gyakorlati módszert alkalmazott. Erre azért volt szüksége, mert tárgya új művészi eljárás kívánt. Gondolatai, érzései kifejezésére könnyebb, közvetlenebb, folyékonyabb előadási módot talált. Művészetének nem mellékes része az a technika, amelyet bevezetett. Cennino Cennini *Trattato della pittura* című könyvében, amelyet Isten, a Madonna s a szentek dicsőségére írt és vele Giotto iránti tiszteletének háláját róttá le, figyelmezteti a piktúrával foglalkozni akarókat: helyesen teszik, ha a filozófiai és teológiai tudományokba behatolnak és ha egy nagy mestert követnek, mint például Giottót. Többek között leírja a

nagy művész kánonját, amely szerint a férfialak fejét három részre kell osztani. Az egész nyolc 2/3 fejhosszból áll. De mert „a nők és állatok nem bírnak szabályos számokban kifejezhető aránnyal”, ezekkel nem foglalkozik. „Őket természet utáni rajz alapján kell festeni.” A valóság utáni festést különösen ajánlja: „Vedd tudomásul, hogy a legtökéletesebb vezető, diadalived a természet után való rajzolás.” Ahhoz, hogy Giotto művészetét magunkévá tegyük, figyelembe kell vennünk azt, amit a tónusról közöl. Abból ismerjük meg Giotto rajzolási és festék-előállítási módját. Leírja a freskó- és táblakép-festés eljárásait.

Az újabb kutatás Giotto festészetében több művészeti fogást fedezett fel. Így *Burckhardt* az „*aequivalentia*” szabályát, amelyet tudatosan Giotto alkalmazott először. Jóllehet a képsorozat egy összefüggő ciklus, de a felosztott kereten belül önálló képet fest. Hogy az egyes képek képszerű önállósága mennyire tudatos piktúrájában, azt elárulja az is, hogy a ciklusok egy-egy jelenete mintegy fordulatot képez. Az egyes részek tónusa is — anélkül, hogy az egész ciklus egységét megbontaná — szinte képenként változó s a dinamika is más a sorozat egyes részein. Giottónak ez a felfogása szolgált a nyugati táblakép-festészet alapjául. *Massaccio*, *Michelangelo*, *Raffaello*, *Leonardo*, *Tizian*, *Giorgone*, *Tintoretto*, *Greco*, *Pablo Veronese* éppúgy, mint *Nicolas Pussin*, vagy *Rubens*, *Rembrandt*, *Tiepolo* és *Delacroix* a giottói „*egyenértékűség*” alapján festettek, amelyet Giotto a padovai *Scrovegni* kápolnában valósított meg. Ezzel a gigantikus művel vált az első reneszansz-művésszé. Itt figyelhetjük meg különösen jól, hogy az „*aequivalentia*” nem kiszakadást jelent és nem megy a ciklus egyöntetőségének rovására.

Az „*aequivalentia*” mellett mutassunk rá Giottóval kapcsolatban egy másik törvényszerűsége is, amelyet nem emelnek ki eléggé, pedig nem kevésbé jelentőségteljes: különös törekvését a részarányosságra, a „*symmetria interná*”-ra és a „*symmetria externá*”-ra. A „*symmetria externa*” formái: a tömegek elosztása, vagy az ellentétes mozgások kiegyenlítése alapján teremtett részarányosság. A tömegekkel, épületekkel, embercsoportokkal stb. alakított részarányosság majd minden padovai képen megfigyelhető. Az ellentétes mozgások kiegyenlítése, az ún. „*contrapost*” már az ókorban is egyes szobrokon megfigyelhető, de különösen Giotto idejében, majd a késő gótikában nyer fontosságot. Giotto felismeri a jelentőségét annak, hogy festményein a dinamikus csoportokat ellentétes mozgású erőkkkel kell egyensúlyban tartania. Figyeljük meg, milyen jól érvényesül a „*Lázár feltámasztása*” jelenetén Padovában: a két szélső, viszonylag nyugodt csoport között a kirobbanó csodálkozó sokadalma. Az „*Angyali üdvözlés*”-én a dinamikus mozgású Angyalt és a megtestesült nyugalmat, Máriát látjuk egymással szemben. A „*Jézus születése*” című képen a mozdulatlan József és az élénk Mária illusztrálja jól a mozdulatlansággal és dinamikával kifejezhető feszültséget. A „*symmetria interna*”, azaz a belső, lényegi, tartalom szerinti részarányosság, azonos érzelmek, gondolatok párhuzamosságából és ellentétéből fakadhat. Így Padovában „*A három királyok imádása*”-n a bölcsek meleg, odaadó érzésű hódolatával szemben a lovászok közömbös magatartása, akiket nem a szent királyok alázatának tárgya, a Kisdéd, hanem a rájuk bízott állatok érdekelnék. Vagy „*A gyermek Jézus bemutatása*”-n az örvendetes jelenet és ettől jobbra a kezében írástekerccset tartó félelmetes, misztikus nő (Hanna) mély benyomást keltő figurája képezi a döbbenetes ellentétet.

A bizánci művész a teret megsemmisíti. Giotto teret teremt, mivel az érzékiek észrevevésének a valóságban is csak ez a lehető formája, hiszen

valamely esemény csak térben történhet. A térbe helyezett tömegek, az egyes alakok, a táj, az épület, művein egymástól nem választhatók el. Giotto nem használ abszolút, azaz állandóan egyforma teret: ugyanazok az alakok más térben, mint amelyben komponálta, elképzelhetetlenek. Nála a környezet, esemény egymásra utal. A csoportképzés egységét a tárgy határozza meg. Így még a kompozíció is fokozza a tartalmi vonatkozásokat. Képei elrendezésére kényes. A csoportok nem csupán a tárgyat magyarazzák, értelmezik; velük festői teret szerkeszt. Fontos szerepet játszanak a tér mélysége, a harmadik dimenzió éreztetésénél. A teret és tömeget egységbe olvasztja. Ez a téri rend nála nem tudományos megfigyelés eredménye, hanem élettelen szemlélet, amely legtöbbször éppen csak elfogadható. Terei képzésekor festői elképzelései szerint lépcsőket, hidakat, boltozatokat stb. szerkeszt. Aktiválja a rendelkezésre álló falat vagy fatáblát. Az alakok mozgásával, a színek változatosságával, a formák, vonalak, kontrasztjával (mondjuk így: tudat alatti) kompozíciós elemek, például átlók, diagonálisok, vízszintesek stb. csak képzeletünkben való továbbfuttatásával absztrakt élményfolyamatot teremt. A láthatatlan diagonális, horizontális és vertikális szerkezetekkel egy a képhez idomuló rendet hoz létre. Ez szembetűnő a „Júdás csókjá”-n a lándzsák, a szövétnekek képzeletünkben tovább szerkesztett vonalainál. Ugyanazt a szerkesztési módot alkalmazza, mint amelyet Pompei-ben a Casa del Fauno mozaikján, vagy *Velasquez* „Breda átadása” című képen látunk. Egy másik fogása, hogy a keret gyakran elvág egy-egy figurát, amivel szubjektív lelki tevékenységre kényszeríti a nézőt, aki így mintegy a mű alkotójává válik. Ennek az eljárásnak modern példája *Degas*, aki amint mondani szoktuk: „megvágja pasztelljeit”.

Művei elárulják, hogy noha festményei sohasem színpadszerűek, ismeri az elő-, közép- és háttérrel. A színpadra a színész csak bizonyos helyen léphet be s pontosan meghatározott helyen léphet csak ki. Giotto alakjainak ilyen kötöttségük nincs, nem kordinák között mozognak. Kompozíciója nem túlszűfolt. Bár nem egyszer, mert tömöríteni akar (például a padovai „Lázár feltámasztása”-n), az alakok a látható téren, ha valóság lenne, nem férnének el. Képeit egy hangsúlyos tengelyre építi, minden képen találunk középponti teret.

Egyéni táj, lélekábrázolás

Giottónál a kompozícióval szorosan összefügg a sajátos, egyéni táj. A tájképeknek, mégha csak jelzi is, szerepe van. Nem ember, Isten alkotta tájak. Észre sem vesszük, hogy esetleg nem helyesen festette. Például Assisiben, ahol Ferenc a madarakhoz beszél, ki törődik a tájjal, mikor olyan varázslatos a Szent alakja; olyan hangulatos a kép, hogy minden egyebektől elvonja a nézőt. (Pedig a táj nélkül el sem tudjuk képzelni a prédikációt.) A képen a két fa esetlen; nem tudjuk itt sem, hogy milyen fát akart festeni. Giottót nem érdekli az erdő, a patak, a távoli völgy. Művein „monumentális”, de sivár a vidék. Mindenütt mezítelen szikla (olyan, amilyenből — úgy képzeljük — Mózes egykor vizet fakasztott). A fa, a bokor, a bozót, a virág néha úgy tűnik, csak ide illő arabeszk. És ebben a rideg tájban az ember, állat és architektura eggyé válik. Az élettelen szikla vonala kíséri a jelenetet, az élő, tevékenykedő embert. A sziklás táj alakja, vonala olyanszerű, mint a fuga, máskor mint valami kontrapunkt. Ez is a szerepe. A tájat, a természetet, amely hozzátartozik a tárgyhoz, leredukálja úgy, hogy legtöbbször elementá-

ris erővel hat. Az ember, a történet, a táj egymással mindig összefügg. A hegyek, a sziklák olykor absztraktnak tűnnek: festményein a szereplők — úgy érezzük — megszentelt talajon állnak, mozognak. A tér törvényeit nála (nem mint majd a késői reneszanszban a távlat) az alakok határozzák meg. Az egyes figurák önmagukban is kompozícióvá válnak. A táj, az architektúra nem öncélú: szükségesegek. S így minden „kulissza” szigorúan csak az adott jelenethez illeszkedik, kellékké válik. Mesterünk azonban mindig ügyel arra, hogy a „kellékek” hangulatkeltők legyenek. A sommásan összegezett táj inkább szimbólikus, mint természethű. Nem azért rideg, mintha nem tudott volna mást festeni. Tudatosan absztrakt és azért mossa el a környezetet, hogy a történet jelentősége érvényesüljön. Az interieur-ben a mennyezet és a padozat, a teret képző és osztó függöny, hozzátartozik a képen történő eseményhez. Az architektúra a tájba illeszkedve nő vele egybe. Egy torony jelenthet várost, egy oltár templomot.

Ő az első, akinél — ellentétben a „maniera greca” idején festett merev testtartással — a szentek nem állnak nyugodtan. Hiszen történeteket, eseményeket, élő figurákat s nem bábokat örökít meg képein. A mozgás mellett érzelmeket is kellett kifejeznie. Hideg, majd meleg, bensőséges hangulat uralkodik képein. Mindig komoly alakjai révén tragikus, drámai, elégikus. Sohasem hagyható el egyetlen alakja sem festményeiről. És amint a tájban, az interieur-ben nincs felesleges, úgy alakjainak legkisebb részlete sem az. Alkotásain még az sem mellékes, hogy egy-egy alakja háttal, szemben, vagy háromnegyed nézetben látható. Giotto ismeri a liturgikus törvények által előírt mozgásokat. Így például találkozunk a meghajlás különböző fokozataival, aszerint, hogy büntudatot, bűnbánatot, tiszteletet, hódolatot, vagy könyörgést akar kifejezni. A liturgia előírt mimikáit is felhasználja: az ég felé emelt szemeket stb. Giotto felfedezi a csoportok fontosságát, amelyek olyasféle szerepet töltenek be, mint a görög drámákban a kórusok. Legtöbbször magyarázzák, értelmezik a helyzetet. Képein minden mozdulat érzelem-folyamat, érzelmek kitörés, taglejtés, testtartás a kifejezésre jutó témával, gondolattal kapcsolatos. Nem öncélú látványosságot fest. Amint az arc, úgy a kezek kifejező erejét még az epizód-szereplőknél is kihasználja. Találunk alkotásain indulatot kifejező, játékos, bágyadt, férfias stb. kezet. Kezein az ujjak hajlékonyak, a lelkiekre is rezonálnak. Az „Irigység” allegória ujjai a padovai Madonna dell’Arenában olyanok, mint valami ragadozó karmai. A legkifejezőbb, a legszebb kéz — amelyet valaha festő festett — az Ognissanti-beli Madonnájának a Gyermekeket érintő jobbkeze, amelybe az anya minden féltését, melegségét, szeretetét bele tudta vinni. A finom ujjakkal lelki mélységet közöl. Az arc nála lelki mozzanatok kifejezője. A padovai falképek közül utaljunk az „Utolsó vacsora”-n a fenséges, szomorú nyugalmat kifejező Krisztus és a hideg, érzelmenlküli Judás arcára. A tanítványok tekintetén megjelenő lelki folyamatok igazolják, hogy a lélekelemzés terén századokkal megelőzte Leonardót. Az arc pszichológiai kifejezését teljes mértékben kihasználja. Gondoljunk a padovai falképen „Judás csókja”-ra, ahol az ördögtől megszállott gonoszt szembeállítja a megtestesült Fiúisten ártatlan tekintetével. E jelenet megfestésénél Giotto lélektani felfogásától egyetlen művész sem tudott napjainkig megszabadulni. Alakjai érzelmeit, akár szomorúak, akár örvendezők, közömbösek, vagy indulatosak, félnek, kétségbeesnek, felháborodnak, csodálkoznak, ünnepélyesek, lázasak, rajongók, fanatikusak, ujjongók stb., nemcsak az arcuk, tekintetük, kezük, de minden

porcikájuk kifejezi. Ugyanakkor a jellemzésben mértéktartó. Pszichológiai ismerete voltaképp egyszerű emberi megfigyelésen alapul. De ez nem jelenti, hogy ha kell, metafizikai lelkeség ne járja át például Jézust, Máriát, angyalait és szentjeit. A csodálatos csak az, hogy amikor elvont tartalmat vetít ki, empirikus természeti megfigyelések alapján teszi. Az Ognissanti Madonnája érző, élő emberi lény, mégis érzékfelettit is közvetít. Minden a kép tárgyát, szellemét szolgálja. Állatot is a tárgyhöz illően igyekszik festeni. Madár, kutya, ló, szamár, bárány, stb. szerepelnek képein s ezeken a kedves „scherzi d'animali” nyilvánul meg.

Színezése kiváltképpen elárulja a római hatást. A ferences *Torriti* (aki Assisibe munkára ajánlja) és *Cavallini* festésmódját hozza Toscanába. S noha színei — főleg falképein — gyengédeknek tűnnek, táblaképein különösen érettek. A színek optikai értékét ismeri s így tud művein hideg, vagy ezzel ellentétes, izzó, meleg színnel optikai izgalmat teremteni; pompát, finomságot, megnyugvást kifejezni. A lokális színek egymáshoz való viszonyával tisztában van. Ő az első festő, aki ráeszmél a színakkordok fontosságára. Mint a tónus felfedezője, tudatosan hozza a színeket közös nevezőre. Koloritja nem pontosan követi a valóságot. Sőt, őrizkedik a színek túlzott hűségétől. Korai festményein színei még zsengek; teljesebben éretté Padovában válik. Még a bizánciból menti át az olajzöld alapot. Bár ez nála mindinkább szerepét veszítve szürkül, erre a zöldre, ezüstszürkére fest táblaképein lazurosan. Színnel, vonallal könnyedén, finoman, gyengéden modellál. Talán felesleges is hangsúlyoznunk, hogy a színek liturgikus szimbolikáját ismeri. Éjszakát viszont nem tud festeni. Padovában a „Jézus születése” és „Krisztus elfogatása” ugyanolyan világtásúak, mint többi képei.

A festés legyőzi a mozaikot

A falat sohasem akarja a megtévesztő valóság festésére felhasználni. Számára a fal a síkdíszítés alapja. Reliefszerűsége nem kél versenyre a plasztikával. Amint megtévesztő domborulatot nem, úgy lyukat sem fest a felületen. Fekete, erőteljes, széles vonalait árkok, amelyek nem törik a képet részekre, sőt összefogják. Vonalrendszere által áttekinthetővé, egyszerűsítetté válik a festmény. Konturjai beszegik, egybefoglalják, világossá teszik a formákat. Biztos, szép vonalú rajzát szemmel kísérni öröm.

Giottónak nincs tudomása a lineáris perspektíváról. (Majd később fedezik fel. Vagy száz év múlva *Paolo Uccellónak* lesz nagy, tudományos kérdése.) Csak tapogatódzik. Mégis bátran fest „skurcban” fejet, ránézéssel kezét, lábat stb. Képein a távlat nem számítás eredménye. A szemszöveget változtatva teremt elfogadható teret. Távlata gyakran elvonatkoztatott és ez igen illik gyakran absztrakt színezéséhez.

Burckhardt utal rá a *Cicerone*-ban, hogy a bizánci művészet különösen szentségest és ünnepélyest tudott kifejezni, míg az enyves festékekkel folyékonyan, gyors mozdulattal festve nem tudták ugyanezt hasonló mértékben éreztetni. A mozaikusok — igen helyesen — elválaszthatatlannak tekintették munkájuktól a bizánci stílust. Egy nap felfedezik, hogy a festés teljes mértékben befészkelte magát a templomba. A mozaik bukása Giotto művészetével beteljesedett, holott ő is dolgozott ezzel a technikával. A mozaikot nemcsak azért nem alkalmazták már olyan gyakran, amint Burckhardt állítja, mert technikailag könnyebb a festés. És nem is csak azért szorítja ki a mozaikot a falkép — mint mások is hiszik —, mert olcsóbb. Bár mindez némiképp hozzájárulhatott. A változás oka

mélyebb. A világ és az ember Istenhez való viszonya változott meg. Mindinkább Isten közelségét kívánták, hogy vele egyesülhessenek, s ezért az apszisban, a magasban trónoló Megváltót, Máriát és a szenteket maguk között kívánták látni, érezni. Így fentről az oltárra ereszkedtek le a szentek. Életük és épületük legendájuk közelről vált megfigyelhetővé. Mária már nem hord bíbor cipőt, amelyben megközelíthetetlen bizánci hercegnők jártak. Úgy érezték, ebben a közelségben jobban meghallja esdek-lésüket, szinte szóba elegendhetnek vele. A bizánci udvari etikett, amit a művészetben a szentekre is ráerőszakoltak. Assisi Ferenc óta hitelét vesz-tette. A festés kerestetlenül egyszerűvé vált.

Giottó termékeny, kitartó, szorgalmas művész. Nincs megállása. Lépésről-lépésre emelkedik, izmosodik. Festészete egyházművészet. A templom falától s az oltártól nem választható el. Sajnos, az idő többé-kevésbé felfalta alkotásait. Elsősorban a retusok tűntek el, peregtek le. A freskóra festett tempera (*al secco*) nem tudott az alappal egygyé válni. Hogy falképei mennyire szenvedtek, elég utalni a legkevésbé „megújított” feltétlen hiteles táblaképére, az „Ognissanti Madonná”-ra.

Ne elegendjünk abba a nagy és izgalmas vitába, amely Giotto művei, főleg az assisi freskók körül évtizedek óta tart. Az assisi Sacro Conventoban 28 falképen újonnan fogalmazza Szent Bonaventura alapián, a „Poverello” ikonográfiáját. Szent Ferenc és Szent Antal városa (Assisi és Padova) közti működésére esik római tartózkodása. A San Pietro részére *Szent Hippolit* szavait értelmező — „A világ egy nagy tenger, amelyen az egyház kis hajóját a hullámok verdesik” — mozaikot tervez, amelynek tárgya: Krisztus a vízen jár. Sajnos e munkája sokat szenvedett. A régiből az új Szent Péter templomba került s nincs talán egyetlen mozaik-kockája, amely eredeti volna. A római Lateráni-bazilikában egy nagy falképmaradványán VIII. *Bonifác* pápa az 1300-as szentév zárán-dokaira áldását adja. Az 1300-as évek elején. „az ember életútjának felén”, Padovában, a Madonna dell’Arenában találjuk, ahol 38 falképen az evan-géliumot ülteti át a festészet nyelvére. 1317 után a firenzei Santa Croce-ban fest. Az agyonrestaurált képeknek csupán egy része maradt ránk amelyekből csak sejtjük Giotto monumentalitását és merészségét. Ezután újból Assisiben áll az állványon, ahol Szent Ferenc sírja fölé készít alle-gorikus freskókat. 1334-ben nagy kitüntetés éri: kinevezik a firenzei Dóm és középületek építési felügyelőjévé. Ekkor tervezi a firenzei „Campanile”-t, amelyet a firenzeiek még ma is „Giotto tornyá”-nak neveznek. Csak tudomásunk van arról, hogy Bolognában, Riminiben és Nápolyban is fes-tett. Ez utóbbi helyen az árpádházi királylány — Mária — fiától, aki mintegy „családhoz tartozónak” és „kedves hűségünknek” nevezi, kap nagy megbízatást.

Sokat rombolt az idő, sok eltűnt Giotto műveiből. Fennmaradt alkotásait is kikezdte az enyészet. Am maradt ránk annyi, hogy művészetét meg tudjuk ítélni. Giotto a festő leszámolt a múlttal: művészetében egy más, magasabb szellemi rend válik láthatóvá, amelyben a jövő ködlik. Elindított valamit, ami Michelangelo, Raffael és Leonardo festményeiben nyer befejezést. Új szemlélettel telítette a művészetet és élön él a jelenben.

Hol történik több gyilkolás, mint a háborúban, ahol vakmerően öldökölnek? — ... Krisztus nem akarja, hogy egyik ember a másikat erőszakkal vigye hozzá... és nem akarja, hogy miatta háborúk legyenek.

Paracelsus