

ÁRKOSSY ISTVÁN
Tűzről és vízről

Könnyed vázlat Caravaggio
 és Canaletto művészetéről

Emlékezetes siker volt a Budapesti Szépművészeti Múzeum rendezésében az a kiállítás-pár, amely Botticellitől Tizianóig (2009–10) és Caravaggiótól Canalettóig (2013–14) címmel az itáliai reneszánsz, barokk és rokokó gyöngyszemeiből nyújtott világszenzációnak beillő válogatást. Az elkövetkezendő néhány sornak nem célja az említett seregszemlék utólagos feltérképezése, még kevésbé elemzése, a szándék csupán annyi: néhány vázlatos gondolat erejéig felidézni olyan sajátos jegyeket, amelyek az utóbbi óriásplakáton feltüntetett két nagymester nevének olvastán az ouvre párhuzamba állítása során merülhetnek fel. Mert e két-pólusú feszültség szinte önmagát gerjeszti, mihelyt a két zseniális életművet reánk testáló alkotó, Caravaggio és Canaletto neve egymás mellé kerül; némileg olyanképpen, mintha az éjszakát és nappalt, netán a tüzet és vizet emlegetnénk. De kis jóakarattal akár szó szerint is értelmezhető a jelzők párosítása, hiszen míg Giovanni Antonio Canale látványvilágában egyértelmű hangsúllyal jelentkezik Velence kékben-zöldben derengő csatornahálózatának visszatérő vízi képe, addig Michelangelo Merisi da Caravaggio, az egyetemes festészet megújítója koloritjában a vörös szín felfellobbanó ereje játszik látványos szerepet.

Bő száz esztendő választja el egymástól azt a sajátos jegyekben bővelkedő két életművet (Caravaggio 1571–1610; Canaletto 1697–1768), amely a XVII. és a XVIII. századi Itália művészi stílusáramlataiban nem kis szerephez jutott. Összességükre tekintve viszont hamar szembetűnik: voltaképpen kevés hasonló vonással rendelkeznek a köztük feszülő idő és tér dimenziói jóvoltából, amit a couleur locale esetről esetre megnyilvánuló eltérő jellege csak még inkább előtérbe helyez. Ha viszont azonosságot keresünk, az mindenekelőtt a megidézett látvány realista megfogalmazásának módozatában érhető tetten, legyen szó a lombard mester esetében bibliai, netán mitológiai idézetekről, vagy a lagúnák krónikásának tágas panorámát kibontó vedutáiról. Ezen felül hasonlóságra utal, ahogy képeiken a pillanat megragadásának látészata mögött – még ha palástoltan is – voltaképpen az

állandóság valódi ereje bujkál. Sőt újabb kori kutatások azt is feltételezni vélik, hogy munkamódsze-reik is rejtettek hasonló megoldásokat, amiről esik még szó a továbbiakban. Ezek után, minthogy az analógiák sora az említettekkel már majdhogynem ki is merült, a különbözőségek eredendő okait a két személység vérmérsékletének és egyéni látásmódjának gyökeresen eltérő voltában célszerű keresni – és megtalálni. Persze, emellett csöppet nem lebecsülendő az alkotók szűkebb és a tágabb értelemben vett környezetének a társadalmi közhangulat által történő meghatározó szerepe sem.

Már rég a múlté, amikor Luther téziseinek bővítésében a reformáció propagálói merőben elvetették a vallásos képábrázolás szükségességét. A tridenti zsinat (1545) korszakos határozatai értelmében új szelek kaptak szárnyra: „Isten dicsőségére és magasztalására” elkezdődött a katolikus egyház általános megújulása, széles kapukat tárva az ellenreformáció eszméinek. Ezután a pápai hatalom a művészet szellemi irányítását és esztétikai elvárásainak értelmezését saját jogkörébe rendelte el; így került sor a szakrális ikonográfia meghatározására is, amely igyekezett az örök város és a keresztény világ művészetét minél inkább az eszményített látvány bemutatására sarkallni. Ezen elvárásoknak legfőképpen a Caracciak vezette Bolognai Akadémia klasszicizmusa próbált akkoriban megfelelni, ahogyan a kihívásokra – a hőskort megidézve – Raffaello, Tiziano, Correggio harmóniára épülő művészetének újraélesztésével válaszolt. A megfáradt manierizmust követően újra friss szellemiség fuvallata járta át az itáliai művészetet.

Ez az az idő, amikor Róma akár a művészeti élet Mekkájának is nevezhető. A pápai városba érkezik minden idők alkotó személyiségének talán legbohémebbje, a hűszesztendős Caravaggio, hogy tabukkal nem számolva – viszont példátlan tehetségétől annál inkább hajtva – sarkaiból forgassa ki előbb az itáliai, majd hamarosan az egész európai festészetet. Lényének rendkívüliségét jelzi, ahogyan szembe mert haladni kora minden alkotói elvárásával, miután ecsetje – a természet és a valóság látványának talajáról lendülve el – elsősorban már nem az ideát szolgálja. Az eszményi látvány kanonikus kényszere helyett sokkal inkább drámai hatásra törekszik a fiatal mester, amit a sötét és a világos, az árnyék és a fény modellálásával, vagyis a chiaroscuro végletekig történő fokozásával ér el. E különös személyiség újszerű előadómódjával véghezviszi a nyers realizmus stílusának

valóságos forradalmát, és ezzel ritkán tapasztalt áttörést hoz a festészetben. Képi architektúrájában jelentős szerepet kap a „motívum”, amely az északi flamand művészet elmélyült ismeretére is utal. A természetelvűség, a „natúra” fontossága, a mindennapi tárgyak legapróbb részletekig történő megfigyelése – ráadásul mindez a csendélet és a zsánerképek stílusjegyeivel gazdagítva – az egész caravaggioi kompozíciós világot sajátos egységbe foglalja. De új tartalommal is látja el, hiszen ezúttal már nem ékesre csiszolt

muránói vagy velencei kristálytűneményekről pattan el a fény, a vásznakról nem ritka déli gyümölcsök illúziója árad, hanem egyszerű, fűzfavessző kosárból kandikál elő a frissen hullott kerti alma. Ilyenformán, a hétköznapi valóság minden parányi részlete érdekessé válik a megörökítésre. És már a bibliai vagy mitológiai témák alakjai sem idealizáltak, inkább csak esetlen, egyszerű paraszti gúnyában megjelenített mezítlábas emberek, akik a keresztény szellemiségtől áthatva is puritán mindennapjaik pillanatait élik. A drámaiság érzését fokozza a mélysötét, semleges, azonosíthatatlan környezet-

re utaló háttér, amely a kezdeti idők lágy, lombard tájainak helyébe lép. Így eshet meg, hogy a reneszánsz heroikus erőfeszítésekkel elért ragyogó technikai vívmánya, a tágas perspektíva láttatása Caravaggio vízióiban egy csapásra jelentőségét veszti. Viszont, uralkodóvá válik a kolorit szűkszavúsága, megkoronázva a vörösökkel lángszínű árnyalatainak hangulatteremtő erejével, amely akaratlanul is fogva tartja a tekintetet. Késői, már-már színpadias hangulatot árasztó, aforisztikus tömörségű képeinek drámaiságára is a visszafogott háttérrészletek a jellemzőek. Utolsó korszakának színtónusai is némileg lágyabbakká, derengősebbekké szelidülnek.

Rómában eközben gombamód magasodnak a templomok; a művészi felemelkedés és a mecénatúra fényes pillanatai ezek. Francesco Maria del Monte bíboros közbenjárására és megrendelésére ekkor születik meg a Caravaggio korszakalkotó tevékenységének hármas határkövét jelentő *Szent Máté trilógia* a San Luigi dei Francesi templom Contarelli kápolná-

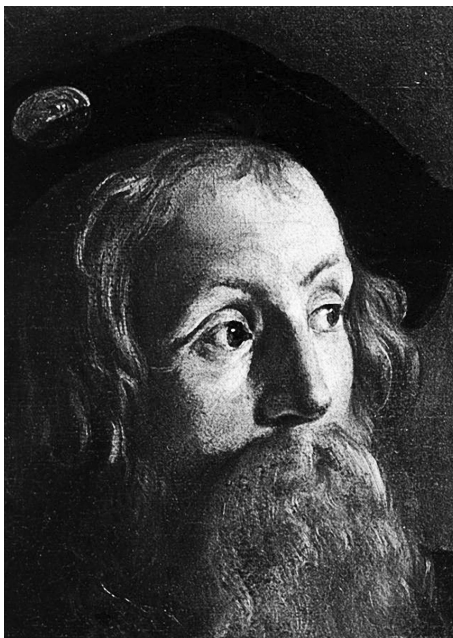
jában. Méretes vásznain szakítva a múlttal, a mester itt már látványosan kilép a vallási ikonográfia megsontosodott hagyományaiból.

Caravaggio lázadó festészete folyamatosan hullámokat kavart. Miként botrányos életmódja is. Heves vérmérsékletének, kolerikus kitöréseinek köszönhetően – önnön életét is sűrűn kockára téve – a rendőrségi nyilvántartások állandó főszereplőjévé lép elő. Még elismertsége tetőfokán is arisztokrata barátainak, befolyásos megrendelőinek kellett gyakorta közbenjárniuk, hogy ismétlődő kínos helyzeteiből valamiképpen kimentsék. Ám úgy tűnik, újszerű festői stílusa és zaklatott énvilága mégis szimbiózisban van, még akkor is, ha művészete és személyisége élesen meg is osztja a közvéleményt. Kortársa, az antik és idilli tájak elismert festője, Nicolas Poussin Caravaggio-ra utalva állítólag így kiáltott fel: „Tönkretette a festészetet!”; Stendhal pedig kertelés nélkül „aljasnak” titulálta.

Összeférhetetlen természetével végül önmagát is lebuktatta, amikor egy csetepaté miatt kitoloncolták Rómából barátja, Ranuccio Tommasoni meggyilkol-

lásáért. Ezután hosszan tartó, tragikus kimenetelű bolyongás vette kezdetét. Málta, Szicília és Nápoly múzeumainak ragyogó Caravaggio-képei jelzik a festő egykori utazásának vonalát. Művészete elismeréseként La Vallettán lovagi kereszttel jutalmazták, ám kiújuló botrányai miatt, alig három hónap leforgása múlva máris visszavonták tőle. Eközben, végső reményként szüntelenül a pápai megbocsátást áhította, ami viszont egyre csak váratott magára. És mire megszületett, túl késő volt. Haza induló vitorlás hajóját önhibáján kívül lekeste, így gyalogosan vágott neki, hogy nem sokkal később, magányosan és elhagyottan pusztuljon el, feltételezhetően ideglázban, útban Róma felé. Csontjait éppen halála 400. évfordulóján, 2010-ben találták meg Porto Ercole temetőjének tömegsírjában.

Caravaggiót hányatott életútján rajongás és undor, tisztelet és megvetés, rokonszenv és elutasítás övezte mindvégig. Ám ez nem volt akadály, hogy olyan világnagyságok merítsenek szellemiségének tiszta vizű



Caravaggio: *Szent Máté elhivatása*, részlet, 1599

forrásából, mint Le Nain, Georges de la Tour, Frans Hals, Vermeer, Rubens, Velázquez vagy Rembrandt.

Róma után alapjaiban eltérő kép fogad, ha a settecento Velencéjébe pillantunk be. Most a XVIII. században járunk, amikor Caravaggio művészetét – ha ideig-óráig is – már csendes homály fedi. A mester alantásnak tartott póri festészete mérhetetlen távolságban áll Velence megszokott pompájától, igaz, ez a pompa részben már a múlté, elkopott, és a lagúnák, a dózsék városának szerencsecsillaga is jócskán túljutott a zeniten. A lombard festő lázas hangulatú Rómájával szemben itt a lassú hanyatlás rothadó pillanatai munkálkodnak, miután a város rég elveszítette politikai és világkereskedelmi vezető szerepét; hajdani gazdasági hegemoniájának fénye kihunyóban van. A bomlás eme érájának valódi festőkrónikása volt az éles szemű Pietro Longhi, aki társadalmi gúnyképein örökítette meg a léhaság, a képmutatás, az élvezetekkel teli kéjes pillanat értékén egyensúlyozó plebejus és patrícius osztályok mindennapjait. Ám a lagúna szűk csatornáin ekkor még mindig pompás gondolák tükörképe ringatózik; a málló téglafalakat befutó repkényindák szövénnyrajzai mögül Vivaldi muzsikája árad; kurtizánok libbennek; Casanova árnya suhan; és a karneválok parányi terén harsány publikum nevetése jelzi, hogy ráismer önmagára Goldoni rokokós színekre hangolt sziporkázó helyzetkomikumaiban, a commedia dell' arte színpadán.

Ám a szóban forgó századot, más tekintetben, mégiscsak aranykornak lehet titulálni. Mégpedig: a vedutafestészet aranykorának.

Róma pezsgése egykor tömegével vonzotta az északi országok olyan jeles festőit, akik voltaképpen a mediterrán tájakon találkoztak először az antik világ kultúráinak ittfeledett relikviáival, az idő vasfogától megroppant, dicső korokat idéző romantikus építészeti emlékekkel. A költői inspirációra alkalmas élmény varázsa végül azt eredményezte, hogy a táj-ábrázolás fokozatosan elvesztette másodhegedős szerepét, és a figurális képek addig megszokott háttérdekorációjából – immár a mű főszereplőjeként – annak kizárólagos tartalmi mondanivalójává lépett elő. Igaz, a melankolikus vonzalom bizonyítékai egyúttal a mulandóság nyomasztó jelenlétét is felszínre hozták. És a ritka látvány megörökítésével megszületnek a tér-ábrázolás eddig sosem látott, pompás panorámát kitaró városképei: a veduták. Persze hogy ebből Velence sem maradhatott ki. Canaletto, Belotto és Guardi művésze kiváló bizonyosság rá. Míg hármuk közül

Canaletto a lagúnaváros képének avatott portréfestőjeként elsősorban a hűséges ábrázolás fontosságára fekteti a hangsúlyt, addig Guardi költői ecsetje – a fokozott hatás és kifejezőerő kedvéért, gyakran impresszionisztikus könnyedségről vallva – öncélúan átrendezi a látványt. Ezzel máris megszületik a „capriccio” műfaja, amely „vedute ideate” néven is ismert, és igen népszerű lesz. Nem csoda hát, hogy e pazar panorámák hamarosan felkeltik a becsvágytól és műgyűjtő szenvedélytől hajtott európai arisztokraták kíváncsiságát, csábító és kalandokkal teli látványos „Grand Tour” utazásra ösztönözve őket.

Velence lagúnára támaszkodó tarka mesevilága meghatározó jelentőségű a jó megjelenésű, mindenkor életvidám és érvényesülésre elkötelezett Canaletto számára. Annál is inkább, mivel apja már keresett díszletfestő a város népszerű játékpódiumain. A kor színpadtechnikájának hathatós fejlődésével, valamint a perspektíva törvényeinek rafinált alkalmazásával ekkor már a grandiózus terek illuzionista látványa is sikeresen megteremthető. A valaha párhuzamosan beállított díszletek ideje a múlté. A termeset oszlopok és boltívek új stílusú, ferdén futó síkjainak erdejében új érzet bontakozik ki, amelyben az emberi alak csupán szerény figura, még akkor is, ha ő a főszereplő. Voltaképpen e meglátásból fakad festőnk művészetének összképi struktúrája is.

És ez a képi struktúra milyen messzire esik Caravaggioétól!

Míg a lombard festő komor, semleges háttérű felületeiről a tenebrizmus fény-árnyék hatásaival modellált életnagyságú alakok tekintenek felénk, addig Antoniónál a valaha megfestett legtágasabb panorama kisugárzása fogad a reménykék árnyalatok optimizmusával, napfény fakasztotta harmóniák áramával. Az épületek kopottas árkádjai alatt az Idő megrekedni látszik, és aprócska staffázs-figurák népesítik be a teátrális indíttatású teret. Urak ők és hölgyek, divatosak és jelentéktelenek, szolgálók, hajósok, gondolások, kereskedők, rakodók, ácsorgók, az illékony pillanat serény vagy ráérős jöttmentjei. Bámulatos érzékenységgel és a mesterség alapos ismeretével kidolgozott képfelületek ezek, amelyekről egy dicső múlt ragyogásának szüntelenül halkuló derűje árad. Egy tüneményes kor talán utolsó fellobbanásaként.

Canaletto 1746-ban úgy határoz, hogy Angliába utazik. Döntésében valószínű szerepet játszik, hogy minden méltányolás ellenére veduta képei szűk, szakmai körökben nem aratnak felhőtlen elismerést. Ezen

felül az osztrák örökösödési háború idején tényszerűen megcsappan a Velencébe látogatók száma, ami a keresletet is érzékenyen befolyásolja. De művei Északon roppant népszerűek, kellő bizonyosság rá, hogy Richmond, Northumberland és Bedford hercege fogadja, és számtalan megrendelés várja. A festő közel tíz esztendő tölthet el új otthonában. Eközben hatalmas összegekért pompás képeket készít a Temze-partról, a tágas londoni parkokról, a fényes arisztokrácia nagyszerű kastélyairól. Sikerei fényében III. Ágost szász választófejedelem Drezdába is meghívja, ám ő ezt nem fogadja el, és maga helyett festő unokatestvérét, művészetének avatott folytatóját, a kiváló Bernardo Belottót küldi el. Közben itt is irigyei bukannak fel, akik szemére vetik a ködös Albionhoz kevésbé illő derűs koloritját, sűrűn ismétlődő, túlzottan tágas horizontjait. Válaszul erre Canaletto összecsomagol, és immár végérvényesen hazatér szülővárosába. Nyughelye ismeretlen; arcvonásait kiváló rézkarcoló kortársa, Antonio Visentini remekbe szabott metszete örökítette meg.

Végezetül, e két kiváló művész kapcsán említést tennék egy olyan jelenségről, amely a feltételezések állása szerint mindkettejük munkásságát – az alkotói módszer tekintetében – közelebről is érinthette.

Canaletto fennmaradt jegyzetei, rajzai és képtervei bizonyítják, hogy a mester eredményesen alkalmazta az úgynevezett camera obscura, azaz a sötét-kamra elvén működő, régóta ismert, kezdetleges vetítő szerkezet nyújtotta technikai lehetőségeket. Ennek működési elve nem egyéb, mint a külső látványkép egyfajta üveglencsén történő áteresztése egy lesötétített doboz vagy szűkített tér oldalsó falára. Használata megkíméli rajzolóját a hosszas méregetésektől, az arányok párba állításától, az épületsorok aprólékos megszerkesztésének macerás velejáróitól. Persze, az eredmény is magáért beszél: tökéletesen valóságghű látvány születik. Canaletto különösen széles panorámáit a mai fényképezőgép kezeléséhez hasonlatosan, azonos irányba elfordulva, több egymást követő szekvenciából állította össze. És, hogy nem ő volt az egyetlen, aki az ördögös segédeszközt igénybe vette, azt az idők példái bizonyítják. Alhazan arab tudós a fény tulajdonságait kutatva már a XI. században említi a lyukkamera létezését, ám ennek képalkotásban történő használata még jócskán váratott magára. Viszont Jan Van Eyck 1400-as évek fordulóján festett arcképeiről már feltételezhető, hogy némi kapcsolatban lehettek az újszerű megoldással. Azt is tudjuk,

hogy Leonardo és Galilei behatóan foglalkozott a lencsék formálta kép tanulmányozásával. De Vermeer, Van Dyck, Velázquez, Ingres műveinek elemzése is hasonló megállapításokra vezette a kutatókat, hogy a holland csendéletek elbűvölően élethű, naturalista megjelenítéseiről akár már ne is beszéljünk. David Hockney brit festőművész és teoretikus elemzései pedig arra hívták fel a figyelmet, hogy a XV. század eleje táján ugrásszerű szemléletváltás állt be a képalkotás folyamatában, ami feltűnően egybeesik a nagyítók és (szemüveg)lencsék elterjedésével. Mindez azt erősíti meg, hogy a célszerűen csiszolt és elhelyezett parányi üvegdarab használata hatásosan segítette évszázadokon át a művészi ábrázolás titkokkal és rejtélyekkel fűszerezett, meg-megújuló folyamatát.

Olasz szakértők újabban azt állítják, hogy Caravaggio is a fényképezőgép e kezdetleges elődjével vetítette ki megfestésre szánt kompozícióit, amelyet valószínűsíthetően egy sötétszoba zártágában használt. Ezt sugallja több árulkodó részlet mellett alakjainak mély háttér előtti erős fény-árnyékú megjelenítése, valamint az a látvány, ahogy a vetítés során létrejött fordított kép hatására alakjai közül többen „balkezessé” váltak. (Vajon hasonló okok miatt fordul elő annyi „balkezes” festmény ebben a században?). Továbbá az is elgondolkasztó, hogy Caravaggiótól alaktanulmányok, kompozíciós tervek egyáltalán nem maradtak fenn; már életében is úgy beszéltek, hogy a festő minden rajzi előkészítés nélkül egyenesen a vászonra dolgozik. Ám mindezekon felül, Roberta Lapucci neves firenzei művészettörténész és kutató *Caravaggio és a fény* című tanulmányában még további meglepetésekkel szolgál: feltételezi, hogy a mester „fényérzékeny” anyaggal vonta be a vászon felületét, amit szentjánosbogarak fluoreszkáló porából állított elő. Elemzők azt is kimutatták, hogy a korabeli festékek előállításánál oly fontos szerepet játszó ólomoxid mellett, Caravaggio képrögzítési célból higanyt is alkalmazott. Márpedig ezek együttesen fokozott allergén tulajdonságaikkal alaposan megviselhettek a festő amúgy is labilis idegrendszerét, ami magyarázatul szolgálhat gyakori viselkedési anomáliáira és a művészvilágban is példa nélküli agresszivitására.

A camera obscura jelentőségét közben az idő lassan elmosta.

A fotórealizmus és hiperrealizmus korában ma már a képátvitel határtalan lehetőségei állnak az alkotók rendelkezésére.