



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
Bölcsészettudományi Kar

JERNYEI KISS JÁNOS

Barokk művészet Európában

egyetemi jegyzet

ISBN 978-963-308-055-9

Piliscsaba, 2011.

Jernyei Kiss János

Barokk művészet Európában

egyetemi jegyzet

művészettörténet szakirányos BA-hallgatók számára

Tartalomjegyzék

Előszó.....	2
Bevezetés	3
1. Barokk építészet Rómában	7
2. A római San Pietro	11
3. Bernini szobrászata	14
4. A római barokk festészet irányzatai: Annibale Carracci és Caravaggio	17
5. Az illuzionisztikus freskó a 17. századi Rómában	20
6. Rubens	24
7. Rubens műhelye, segédek és tanítványok.....	27
8. Francia barokk építészet	31
9. Francia barokk festészet.....	35
10. Holland zsánerfestészet a 17. században	40
11. Holland tájképfestészet a 17. században	44
12. Csendéletfestészet.....	47
13. Architektúra-festők, látképfestők Hollandiában.....	50
14. Frans Hals.....	52
15. Rembrandt	55
16. Johannes Vermeer	60
17. Velázquez	63
18. Francia építészet a 18. században.....	66
19. Francia festészet a 18. században	69
20. A velencei settecento festészete	72
21. Német és osztrák művészet a 18. században	76
22. Angol festészet a 18. században.....	81

Előszó

E jegyzet a művészettörténet szakirányos BA-hallgatók számára készült, kifejezetten a *Bevezetés a barokk művészetbe* című előadás kollokviumának segédanyagául szolgál. Mivel az egyetemes barokk művészetéről megfelelő szakmai színvonalú összefoglalás utoljára 1985-ben jelent meg, időszerűnek látszott egy újabb munka megírása, amely képet nyújt a korszak legfontosabb művészeti központjairól, alkotóiról és irányzatairól. A szöveg Kelényi György könyvénél rövidebb terjedelmű, célja nem az, hogy teljes körű korszakelbeszélés nyújtson, hanem hogy elősegítse a bevezető jellegű kurzus szakmai műveltséganyagának és terminológiájának elsajátítását. Elsősorban művek bemutatása, elemzése áll a középpontjában, az alkotások formai és tartalmi jegyein, művészi problémáin keresztül jellemzi a korszak alkotóit, iskoláit. Mivel a művészeti világ legfontosabb jelenségeinek körvonalazására esik a fő hangsúly, kevés hely jutott a társadalmi folyamatoknak, a történelmi adatoknak. Néhány nagy alkotó esetében viszont életrajzi elemek is bekerültek a fejezetekbe, mivel ezek sokat elárulnak a művész társadalmi helyzetéről vagy arról a szerepről, amelyet önmaga, kortársai, illetve az utókor tulajdonított neki, így szerves részét alkotják Európa kulturális mítoszainak és a művészetről kialakított fogalmának. A jegyzet céljának tartja azt is, hogy bevezetést nyújtson az újabb művészettörténeti irodalomban fölvetett kérdésekbe. A fejezetekhez csatolt irodalomjegyzék az egyes témák klasszikus monografikus feldolgozásai mellett feltüntet néhány újabb tanulmányt és kiállítási katalógust, illetve a téma magyar nyelven elérhető irodalmát.

Bevezetés

A barokk mint stílusfogalom

A barokk Európa művészetének a 17. és a 18. század folyamán uralkodó korstílusa. Elnevezésének eredete vitatott, mindenesetre a *barocco* kifejezést – amely talán abból a portugál eredetű szóból származik, amelyet a szabálytalan alakú gyöngyszemek megnevezésére használtak – elsőként itáliai irodalomelméleti szövegekben alkalmazták. Kifejezetten rosszálló értelemben ezzel a szóval bélyegezték meg mindazt, ami a művészetben a klasszicista formarend szémszögéből ítélve a szabályoktól eltérőnek, bizarnak, mértéket nem ismerőnek mutatkozik. A „barokk” kifejezést stílustörténeti kategóriaként a 19. század második felében kezdték alkalmazni a reneszánsz és a klasszicizmus közötti időszak művészetének elnevezésére. Eleinte úgy tekintettek rá, mint a reneszánsz művészet hanyatló periódusára: Jakob Bruckhardt 1855-ben még úgy írt a barokk építészetéről, mint amely a klasszikus formanyelvet az érzéki hatás felfokozásával „elvadult dialektussá” torzítja. A barokk önállóságának elismerése, a reneszánsztól lényegileg eltérő művészetként való szemlélése és méltánylása a 19. század végén vált általánossá.

Heinrich Wölfflin 1915-ben megjelent *Művészettörténeti alapfogalmak* című munkájában öt, egymással ellentétes fogalompár segítségével határozta meg a 16. és a 17. század művészetének a festészetben, a szobrászatban és az építészetben egyaránt megmutatkozó ábrázolási alapelveit, kidolgozva a „klasszikus” és a „barokk” formarend leíró kategóriáit:

linearitás:

A fő kifejezőeszköz a vonal, amely a testek határainak és felületének ad hangsúlyt. Plasztikus és körvonalazó látásmód jellemzi, amely elszigeteli a dolgokat.

festőiség:

Főszerepet a folt játszik, amely háttérbe szorítja a vonalat. A tapinthatóság helyett az optikai látszat és a környezetükkel egybeolvadó dolgok egészének megragadására törekszik.

síkszerűség:

A kompozíciót a vonal által körülhatárolt, a kép síkjával párhuzamos rétegek alkotják.

mélylési kiterjedés:

A kompozíciót a térben előre és hátra irányuló, plasztikus mozgás hatja át.

zárt forma:

A kompozíció tektonikus felépítésű: önmagában teljes, körülhatárolt jelenségként ábrázolja a dolgokat.

nyitott forma:

A tektonikus szemléletű: az ábrázolás saját határait áttörni látszik, keretein túlmutat, szinte eltűnik a kompozíció körülhatároltsága.

sokszersűség:

A kompozíció elemei megőrzik önállóságukat, olyan tagolt formát alkotnak, amely motívumról motívumra haladva tárul fel a néző előtt, a műre a szabadon kapcsolódó részek harmóniája jellemző.

egység:

Az „egészben-látás” jellemzi: a dolgok egyetlen motívummá forrnak össze, valamennyi részelem egy vezérmotívumnak rendelődik alá.

világosság:

A formákat abszolút világossággal, határozott plaszticitással, szinte a tapintóérzék számára is elérhető módon ragadja meg.

homály:

Bizonyos motívumokat kiemel a fénnel, másokat homályban hagy, a kompozíció körvonalak nélküli, mozgalmas jelenség.

Retorikus művészetfogalom

A 17. század traktátusokba és értekezésekbe foglalt művészetelmélete a festészet reneszánsz felfogását követve a kép elsődleges feladatának a valóság utánzását tekintette, a művészi képesség fő mércéje az a meggyőzőerő volt, amivel a művész a dolgok kézzelfogható *jelenlétének* illúzióját tudta keltetni. A barokk művészet a körmönfont festői tudás korszaka, fokozott *realizmusigénye* más és más formában, de közös jellemzője Európa valamennyi regionális iskolájának, a mennyek országát az evilági érzékek számára megmutató illuzionisztikus freskófestészetnek éppúgy, mint a hétköznapi valóságát ábrázoló műfajoknak. A valóság mesteri fikciójával a mű és a szemlélő valósága szinte egybeolvad, a befogadó ily módon megteremtett „jelenléte” a képi történetben igen intenzív, eseményyszerű kommunikációt hív életre a művel.

A barokk művészet erősen retorikus karakterű, a műalkotások feladata a látványon keresztüli *rábeszélés* és *meggyőzés* volt. A kora újkorban a 17. században a különböző művészeti ágakban komoly szerepet tulajdonítottak a retorikának, nemcsak a nyelvi, hanem a vizuális művészetekre is kiterjesztve. Akárcsak a szónoki beszédnek vagy a költeménynek, a festménynek és a szobornak, de még az épületnek is van mondanivalója, amit közölni akar, és amiről meg akarja győzni a szemlélőt. A művészi módon megszerkesztett látvány is használ tartalmi paneleket, vizuális metaforákat, allegóriákat, konvencionális stíluseszközöket.

A stílusnak van tehát retorikai aspektusa is: az előadás módját, szabályait értjük alatta. Vagyis a barokk és rokokó művészet mint korstílus, általános érvényű formanyelv keretein belül megkülönböztethetjük az adott alkotók jellemző *közlésmódjait* is. Annibale Carraccira vagy Poussin-re, és általában a klasszikus, akadémikus vénájú művészekre az *emelkedett* stílus használata jellemző. Témáikat a múlt jelentős eseményeiből válogatták, fő műfajuk a történelem, a Biblia vagy a mitológia világát feldolgozó *historia* vagy az elvont fogalmakat megjelenítő allegória. E komoly, magasztos témákhoz a klasszikus, az idő által megszentelt művészi formákat társítottak. Az akadémikus szemléletű művészekre – főként Itáliában és Franciaországban – éppen ezért egyfajta eklekticizmus jellemző: az antikvitás és az érett reneszánsz formáit keltették új életre, a valóság megfigyelését kanonizált mintaképekhez, idealizált alakzatokhoz igazították.

Más művek az egyszerűség, a természetűség eszközével éltek, a hétköznapi, a valóságos jegyeket hangsúlyozták, közvetlen hangon igyekeztek bemutatni a témákat. Ez a fajta közlésmód a „realista”, „naturalista” szemléletű iskolák, a Caravaggio-kör vagy a hollandok jellemzője volt – akiknek alkotásait az akadémikus teoretikusok gyakran minősítették alantásnak, vulgárisnak –, illetve a „természetutánczó” műfajokhoz, az ugyancsak alábecsült zsáner-, tájkép- vagy csendéletfestészethez kapcsolódott. Tapasztalni fogjuk azonban, hogy a barokk „realizmus” valóban elsősorban retorikus stíluseszköz, s nem a valóság közvetlen és elfogulatlan visszaadása. Még a természet legaprólékosabb megfigyelői is jellemző formulákból építkeztek, konvenciókat ismételtek, s még a legbanálisabb témák is rafinált látvánnyá változnak Jan van Goyen vagy Pieter Claesz. festményein.

A kora újkorban magát a művészi alkotófolyamatot is a retorika terminológiájával írták le. *Invenciónak* nevezték a mű „kitalálásának” fázisát, amely nem pusztán annyit jelentett, hogy a festő az irodalmi források alapján kiválaszt egy témát – ezt egyébként gyakran nem is ő maga, hanem megbízói tették meg (olykor igen részletesen kidolgozott írásbeli programok formájában). A művésznek elsősorban a fogalom megjelenítésének, a történet elbeszélésének képi eljárásait, a képen való elrendezését kellett kitalálnia. A históriafestő feladata például az volt, hogy látványként megragadható szituációkat, emberi megnyilvánulásokat képzeljen el a történet alapján. Poussin egyik levelében részletesen beszámolt arról, hogyan válogatta össze *Mannahullás* című képének (1637-39) figuráit és jeleneteit: különféle nemű, életkorú és vérmérsékletű szereplőket festett meg, akik különféle viselkedéssel és érzelmekkel reagálnak az eseményekre. Külsejükről, mozdulataikról és arckifejezésükről a néző „leolvashatja”, mi megy végbe bennük, így megérti a cselekmény menetét, a történetet. A gesztusok és a mimika által kifejezett affektusokra tehát lényegében úgy tekintettek, mint amelyek egy történet képi elbeszélése során a festészet sajátos nyelvét alkotják.

A korszak művészeti irodalmában gyakran olvashatunk a *decorum* követelményéről, amely a tartalomnak megfelelő ábrázolást jelenti. A művésznek a figurát, annak alkatát, kifejezését, ruházatát és környezetét korának, társadalmi helyzetének és az ábrázolt szituációnak megfelelően kellett megjelenítenie, illetve a mű egészét a témával összhangban álló stíluseszközökkel megformálnia. Az akadémikus festők az olyan magasztos, morálisan kifogástalan témákat részesítették előnyben, amelyek a szereplők cselekedetein keresztül a hit és az erkölcs eszményeit közvetítették a néző felé, amelyből az példát meríthetett. Az ilyen *exemplum* jellegű jeleneteket „illően”, az emelkedett témának

megfelelő emelkedett előadásmódban kellett feldolgozni. A kritikusok éppen a *decorum* szabályára hivatkozva gyakran bírálták az olyan „naturalista” felfogású művészeket, mint Caravaggio, aki oltárképein, vallásos témájú históriafestményein a szenteket „illetlenül”, „póriasan” ábrázolta, megfosztotta őket méltóságuktól, a szentség megszokott külső jegyeitől.

Allegorikus, emblematikus kifejezés mód

A középkorban az embereket úgy tanították, hogy a köznapi tárgyakat és jelenségeket mind egy magasabb jelentés hordozóinak tekintsék, mivel maga Isten mutatkozik meg minden teremtményében. Ez a meggyőződés olyan valóságglátást eredményezett, amely szerint anyagi színekben szellemi dolgok öltönek testet. A hal, a dió vagy a cseresznye mind kifejezhették Krisztus megváltó mivoltát, a különféle virágok pedig anyjának tisztaságát és szenvedéseit jelképezték. Ez a látásmód ugyan a 16. század folyamán kezdte érvényességét veszteni, de az alapját jelentő gondolkodás még sokáig fennmaradt. A 16. század második felétől jöttek divatba az emblémák, az olyan jelképes ábrázolások, amelyekben képek és fogalmak kapcsolódnak egymáshoz: a rövid felirat, jelmondat alá helyezték a képet, legalul pedig hosszabb, versebe szedett szöveg magyarázza meg a két elem kapcsolatát. Az emblémairódalom bármilyen dolgot felruházhatott mélyebb jelentéssel, és közkedvelt szellemi foglalatosság volt, hogy a már létező fogalmakhoz új képeket rendeljenek, illetve hogy a már meglevő képekhez újfajta jelentést társítsanak. Egy-egy tárgyhoz, képhez tehát a 17. században immár nem csupán egyetlen, kizárólagos jelentés társult, a hajlam viszont, hogy jelentéshordozónak tekintsék a valóság képeit, az anyagi dolgokat, a tárgyakat és a jelenségeket, jellemző maradt.

A korszak nyomtatásban megjelent, illusztrált szimbólumtárai hasznosak lehetnek a képzőművészeti alkotások tartalmának meghatározásához. Cesare Ripa 1593-ban, majd 1603-ban fametszetes illusztrációkkal kísért kötetben adta ki *Iconologia* című munkáját, amelyet azzal a céllal állított össze, hogy az elvont fogalmak vagy az antik istenségek ábrázolásában a festők segítségére legyen. Könyvében allegorikus alakok, perszónifikációk sorakoznak fel, amelyeknek a megformálását és attribútumait a szerző részletes magyarázattal írta le. Jellemző azonban, hogy amely fogalomhoz nem talált korábbi ábrázolást, maga talált ki rá megfelelő formulát. A 17-18. század alkotói olykor szívesen merítették Ripa kézikönyvéből, máskor megtartották maguknak a jogot, hogy saját invencióból alkossák meg a perszónifikációkat és az allegóriákat.

Különösen érdekes a 17. századi „realista” szemléletű alkotások viszonya az emblémákhoz és a könyvekben publikált szimbólumokhoz. A holland festmények például bővelkednek olyan képi motívumokban, amelyeket az emblémák bizonyos jelentéssel ruháztak fel. Jacob van Ruisdael *Tengeri vihar* című képén (1650) például a hullámok között hanykolódó hajók és a sötét felhők előtt a kikötő mólóján felállított jelzőoszlop magasodik. Az emblémairódalomban a tengeri utazás a keresztény életút szimbóluma, a vihar pedig az emberre leselkedő, elsősorban morális veszélyeket jelképezi. A jelzőoszlop, amely a hajókat a biztonságos kikötő elérésében segíti, a remény és a megmenekülés szimbóluma, de csak azok számára, akik értenek a hajózáshoz. Az embernek ugyanígy értenie kell élete kormányzásához, és tudnia kell olvasnia a jelek között, amelyekkel Isten vezeti őt az élet révébe, az örök boldogság felé. Nem tudjuk, vajon Ruisdael képének korabeli szemlélői vagy éppen maga az alkotó az emblémákban megfogalmazott didaktikus jelentést tekintette-e mérvadónak, és az ábrázolásban valóban morális példázatot látott-e. A fogalmi jelentést a festői előadásmód, Ruisdael drámai, heroikus megfogalmazása legfőleg sugalmazhatta, de láthatóan nem volt szándékában, hogy egyértelműen és világosan rögzítse azt.

Ajánlott irodalom:

Bauer, Hermann: *Barock. Kunst einer Epoche*. Berlin, 1992

Bazin, Germain – Griffin, Jonathan: *Baroque and Rococo*. (World of Art) London, 1985

Clark, Kenneth: *Nézeteim a civilizációról*. Ford.: Falvai Mihály. Budapest, 1985

Goedde, Lawrence Otto: *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*. London, 1989

Gombrich, E. H.: *A művészet története*. Ford.: G. Beke Margit és Falvai Mihály. Budapest, 2002¹⁶

- Kelényi György: *A barokk művészete*. Budapest, 1985
- Martin, John Ruppert: *Baroque*. London, 1977
- Minor, Vernon Hyde: *Baroque & Rococo. Art & Culture*. London, 1999
- Praz, Mario: Embléma, jelkép, epigramma, concetto. Ford.: Kürtösi Katalin. in: *Az ikonológia elmélete. Szöveggyűjtemény az irodalom és a képzőművészet szimbolizmusáról*. Szerk.: Pál József. (Ikonológia és műértelmezés 1.) Szeged, 1997²
- Ripa, Cesare: *Iconologia*. Ford., jegyz.: Sajó Tamás. Budapest, 1997
- Sutherland Harris, Ann: *Seventeenth Century Art and Architecture*. Prentice Hall, 2008
- Szentkirályi Zoltán: *Barokk*. (Az építészet története. Újkor.) Budapest, 1994
- Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 2001²

1. Barokk építészet Rómában

Róma városszerkezete

A pápák a 15. század óta sokat fáradoztak Róma zsúfolt, középkori szerkezetének javításán. Az első átfogó városszerkezési terv azonban V. Sixtus (1585–1590) kezdeményezésére született meg, s tervét a pápa építész, Domenico Fontana (1543–1607) az eddigi eredményekre támaszkodva, azokat továbbfejlesztve dolgozta ki. Az elképzelés lényegét a nagy bazilikákat összekötő sugárutak építése adta, amely liturgikus és városépítészeti szempontokat egyaránt szolgált. Ezekre különösen a szentévek idején Rómába özönlő zarándokok miatt volt szükség, akik ünnepi körmenetekben járták végig a nevezetes kultushelyeket. Fontana terve a sugárutakkal megszabta a várost átszövő főtengelyeket, ezeknek rendelte alá a további utcák és terek hálózatát, hangsúlyossá tett egyes fontos épületeket, és így módon a barokk térszervezés első nagyszabású példáját megteremtve a motívumok hierarchikus rendszerét teremtette meg a városképben.

Ahol csak lehetett, az építész valamilyen látványos zárómotívummal is kihangsúlyozta a sugárutak célpontját. Erre használta fel a római császárkorból fennmaradt egyiptomi obeliszket, amelyek közül a San Pietro, a Santa Maria Maggiore és a lateráni bazilika mellé is felállított egyet-egyet. Az egykor a napisten tiszteletére emelt obeliszket kereszttel díszítve nemcsak Róma egykori fényét és hatalmát idézték meg újra, hanem a keresztény hit pogányság feletti győzelmét is hirdették. Az ókori emlékek krisztianizálásának látványos példája Trajanus és Marcus Aurelius oszlopa: az előbbi tetejére Szent Péter, az utóbbiéra Szent Pál apostol szobra került. V. Sixtus sokat fáradozott Róma közműveinek javításán is. Septimius Severus vízvezetékének felújításával kialakította az *Aqua Felicét*, csatornákat és kutakat, köztük pompás díszkutakat építtetett. A nagy lendülettel, néhány év alatt megvalósított városszerkezeti újítások és építkezések évszázadokra mintát adtak és meghatározták Róma fejlődését.

Kora és érett barokk templomépítészeti

Az Il Gesù

A barokk templomépítészet bizonyos alapelveit javarészt már a 16. században, a tridenti zsinattal kibontakozó egyházi reformok idején lefektették. Borromei Szent Károly, Milánó érseke 1577-ben a templomok építésével és berendezésével kapcsolatban összeállított rendelkezései szerint Isten háza minden vonásában különüljön el a világi és köznapi élettől, épülete és kellékei, a benne zajló szertartások minden részlete szolgálja a mise pompáját, hogy a résztvevőt ámulatba ejtse, lelkét fölemelje, Krisztus és egyháza dicsőségét kifejezze. A templomok alaprajzához a latinkereszt formát ajánlotta, hogy az épület ezzel is Krisztus keresztiére, a megváltás misztériumára utaljon.

A Tridentinum és Szent Károly eszméit híven tükrözi a Jézus Társaság római főtemploma, az Il Gesù. Építésének fő támogatója Alessandro Farnese bíboros volt, az ő építész, Giacomo Barozzi-Vignola (1507–1573) készítette 1568-ban a terveket. A jezsuiták kikötötték, hogy a hosszház egyhajós, dongaboltozatos legyen, és azt az építész két oldalon kápolnasorral bővítse. Vignola ennek megfelelően alakította a hosszházat, és azt monumentális kupolatórnyal, ahhoz kapcsolódó rövid keresztházakkal és íves főszentéllyel bővítette. A hosszanti és központos tértípusok egyesítésével – amelyre majd az érett barokk templomépítészet számos alternatív megoldást fog kifejleszteni – latinkereszt alaprajzon emelkedő, tágas, jó akusztikájú belsőt teremtett.

A templom homlokzatát 1575-ben Giacomo della Porta (1537 k.–1602) tervezte meg. A terv az itáliai templomépítészet jellemző, torony nélküli homlokzati sémáját követi, amely már a román korban vagy a firenzei Santa Maria Novella Alberti tervezte homlokzatán is megjelent. A séma lényegét a fő- és mellékterek magasságkülönbségének a homlokzaton való megjelenítése adja: a hajó előtt emelkedő középrész az alacsonyabb belmagasságú kápolnák homlokzatszakaszai fölé magasodik. A homlokzat két szintjét a pilaszterekből, féloszlopokból és párkányokból álló hálós tagolás, valamint a háromszögű és szegmensívvű oromzatok rendszere fogja össze. Az alacsonyabb oldalszakaszok fölött a középrész párkányáig felkúszó íves attika húzódik, végein visszakanyarodó volutákkal. Mint látjuk, a kompozíció alapvetően hagyományos mintát követ és tagolóelemei is jobbra a klasszikus építészet kelléktárából származnak. Igazi újdonságot az elemek hierarchikus szervezése nyújt, amely uralkodó motívummá teszi a főbejáratot. A homlokzat itt lép ki legerősebben a síkból, a tagolóelemek itt a legplasztikusabbak. Az építészeti formák e dinamikája retorikus karaktert kölcsönöznek a

homlokzatnak: a motívumok a középrész felé vezetik a tekintetet, és szinte rábeszélnek a szemlélőt, hogy lépjen be a templomba. A Gesù kifejlesztett homlokzattípus nagyon népszerűvé vált, legszebb római példáját a Santa Susanna, Carlo Maderno alkotása jelenti.

A Sant' Andrea al Quirinale

Bernini gazdag építészeti munkásságában kiemelkedő helyet foglal el a jezsuita rend novíciusainak római temploma, amely egyben az érett barokk templomépítészet egyik leglátványosabb alkotása is az Örök Városban. Tervezésével 1658-ban Camillo Pamphili kardinális bízta meg. A kezdeti szerényebb elképzelés szerint a tér látványát az építészeti formák tiszta játéka határozta volna meg. Idővel azonban mindinkább meghatározóvá vált az a törekvés, amelynek révén az épület fontos szerepet kapott a pápát adó Pamphili-család reprezentációjában, így belső tere pompás, drága, különböző színekben pompázó márványaival, illetve a stukkószobrainak és az aranyozott felületeinek gazdagságával valóságos ékszerdobozzá vált.

A szűk utcában fekvő telek kedvezőtlen adottságai miatt az építész arra kényszerült, hogy az épület homlokzatát – hogy arra némi rálátást biztosítson – az utca frontjától beljebb emelje, és olyan elliptikus alaprajzot tervezett, amelynek keresztmetszete hosszabb, mint a bejárat és a főoltár között húzódó főtengely. Az ellipszis alakú térmagot négyszög, illetve ovális alaprajzú kápolnákkal bővítette. A templomba lépve az óriáspilaszterek töretlen sora vezet el a néző tekintetét a szentély bejáratáig, amelyet oszlopos aedícula keretez. A főoltár képe a templom védőszentje, Szent András apostol mártírhalálát, míg a szentélybejárat timpanonjának stukkószobra a felhőn mennybe emelkedő apostolt jeleníti meg. A templom mint szakrális színpadtér a szent lelkének megdicsőülését, égbe emelkedését tárja a hívek szeme elé, és az architektúra színei és fényei is kiemelik a csodás esemény drámaiságát. Lent, az emberi szférában a tagozatok sötét tónusúak, a változatos színű márványfelületek a meghatározóak, míg fönt, a kupola mennyei szférájában a fehér és az arany uralkodik. Ragyogó fény ereszkedik alá a lanternából, ahol kerubfejek és a Szentlélek galambja várja a felemelkedő szentet.

A homlokzat központi motívuma az óriáspilaszterekkel határolt, timpanonnal koronázott aedícula, amelyben az ión oszlopokkal határolt, kidomborodó párkányú kapuépítmény áll. A homlokzat teljesen klasszikus jellegű tagozatainak csoportosítása a Konzervátorok palotájának Michelangelo tervezte kompozíciójára emlékeztet, de mintha Bernini középpontot kifordította, megmozgatta volna a reneszánsz homlokzatot. Ez a példa Bernini építészetének egyik alapvonására világít rá: újdonsága nem a részletformákban, hanem a szerkesztésben mutatkozik, abban, ahogyan az elemeket egységbe szervezi. A homlokzaton megjelenő kontraszt révén a Sant' Andrea kisméretű homlokzata hatalmas energiák hordozójává válik: a templomtest, a portikusz párkánya és a lépcső konvex ívére a homlokzat oldalfalának konkáv formája felel, és a magas, karcsú aedícula is hatásosan magasodik az alacsony körítőfal fölé. A homorú falakkal Bernini a lehető legjobban kihasználta a szűkös teret, és a néző számára saját kis teret is kialakított a homlokzat szemlélésére. A kontraszt és a rögzített nézőpont elve az, amellyel Bernini a Szent Péter-székesegyház terének problémáját, legnagyobb szabású és legnagyobb kihívást jelentő építészeti megbízását is sikeresen megoldotta.

A San Carlo alle Quattro Fontane

A klasszikus szemléletű Berninivel szemben Francesco Borromini (1599–1667) építésze olyan ellenpólust képvisel a római barokk építészetben, amelyet máig is az extravagáns, korlátokat nem tűrő, szenvedélytől fűtött alkotói szellem példájának tekintenek.

A római trinitáriusok kolostora és temploma, a San Carlo alle Quattro Fontane volt első önálló alkotása. Az épületegyüttes a Strada Felice és a Strada Pia kereszteződésénél áll, amelynek sarkait még V. Sixtus pápa díszítette kutakkal, és a templom neve erre a négy kútra utal. Az egész épület elférne a San Pietro egyetlen négyzeti pillérének a helyén, ezért a rómaiak becézően csak San Carlinónak nevezik. A templom alapkövét 1638-ban helyezték el, homlokzatát kivéve 1641-re felépült és 1646-ban felszentelték.

A templom különleges alaprajzi formája jól jellemzi Borromini tervezői módszerét, aki egyszerű geometriai formákkal operálva teremtett hallatlanul izgalmas és szokatlan tereket. E művénél az egymásba olvadó rombusz és ellipszis adja meg a geometriai alapsémát, amely köré az építész az

alaprajzot megszerkesztette. A rombusz csúcsainál alakította ki a bejáratot és a szentélyt, illetve a két keresztirányú, egészen lapos, inkább fülkeszerű mellékkápolnát. A sarkokban további mellékterek állnak: két hatszög alaprajzú kápolna, a bejáratától balra húzódó lépcsőfeljáró, amely a harangtoronyba vezet, illetve a szentélytől jobbra nyíló átjáró, amelyen keresztül a kolostorba lehet átmenni. Itt, a saroktereknél az alaprajzi kontúr befelé domborodik, így a térformát a konvex és konkáv vonalak váltakozásából adódó hullámvonal hatja át. Az alaprajzi forma görögkereszt mintát magába olvasztó oválisként is felfogható, amelynek sarkai részsütösen lementszettek. Ezt a hatást a boltozat erősíti meg: a sarkok a plasztikusan kidomborodó háromnegyed oszlopokkal olyan formát öltenek magukra, mintha a kupolát tartó pillérek lennének, míg a kereszt tengelyeiben álló bővítmények fölött hevederívek feszülnek, közöttük pedig tondókkal díszített cselegyek látszanak. Ezzel a megoldással Borromininnek szerves kapcsolatot sikerült teremtenie a szabályos ovális formájú kupola és a szeszélyesen kanyargó alaprajz között, amely a hosszanti és centrális terek szintézisére irányuló kísérletek terén korának egyik legegységibb és legzsensialisabb megoldása.

A homlokzat építésére majd huszonöt évvel a tér befejezése után került sor. Magas, kétszintes kialakításával olyan autonóm módon formált kulisszahomlokzat, amely nem árulkodik a belső elrendezésről és a kupolát is eltakarja, ugyanakkor hullámvonalat leíró, plasztikus felülete előkészíti a belső tér dinamizmusát. Középrésze kidomborodik, két szélső szakasza konkáv ívben visszahajlik, és az ebből adódó változatos fény-árnyék játékot a falsíkból kiálló háromnegyedoszlopok és a zsúfoltan elhelyezett plasztikai díszek tovább fokozzák. A bejárat fölött Borrominei Szent Károly szobra áll, fülkáját a kerubok kinyújtott szárnyának egymást metsző vonala koronázza, a felső szint íves oromzata pedig már-már keleties hatású, a pagodatetők kontúrára emlékeztet.

Villák, paloták, műgyűjtemények

A 17. századi nemesi famíliák kiterjedt festmény-, szobor- és éremgyűjteményekkel büszkélkedhettek, a római villákban és palotákban az antik és modern műalkotások többnyire egymás társaságában hirdették tulajdonosaik bőkezűségét, hozzáértését, illetve magas társadalmi presztízsét.

A Villa Borghese a városfalon kívül V. Pál pápa (1605–1621) megbízásából javarészt Flaminio Ponzio tervei alapján épült fel 1612–1613 folyamán. A dinamikus tömegalakítású épület főhomlokzatán széles terasszal és loggiával nyílik a kertre. Viszonylag kevés lakóhelyiség van benne, hiszen elsősorban azzal a céllal építették, hogy helyet adjon a pápa unokaöccse, Scipione Borghese (1577–1633) bíboros pompás gyűjteményének. A termekben különböző korszakok és vidékek műalkotásait helyezték el, az antik szobrok reneszánsz festményekkel és kortárs mesterek, Bernini, Caravaggio műveivel együtt láthatók: a régi és az új találkozása és versengése a műértő tulajdonos kifejezett célja volt. A bíboros kollekciójához a korra jellemző ritkasággyűjtemény is tartozott (vagyis olyasfajta gyűjteménye volt, amit német kifejezéssel *Kunst- und Wunderkammer*ként szokás nevezni), amelyben különleges masinák, automata, tükrök, lencsék, órák, Hollandiából és Indiából beszerzett ritka növények és állatok, élő és preparált lények, fossziliák kaptak helyet, és a műalkotásokkal együtt egyfajta *teatro universale* formájában alkalmat kínáltak a természet szépsége és furcsasága, az emberi találékonyság és alkotóerő feletti elmélkedésre.

A pápákat adó családok városi rezidenciáinak sorában a Palazzo Barberinit kell kiemelnünk, amelyet 1628–1633 között VIII. Orbán pápa (1623–1644) építtetett a Quirinale-domb lejtőjén. Carlo Maderno (1556–1629), majd halála után Bernini és Borromini voltak építészei. Bár a mai Róma jóval a palotán túl nyúlik, építésekor itt húzódott a városhatár. Ebből is adódik, hogy mind római paloták tekintélyt parancsoló megjelenése, mind a vidéki villák kötetlenebb formálása felismerhető rajta. Legfeltűnőbb vonása, hogy a palazzók zárt, belső udvaros elrendezése helyett nyitott, rizalitokkal bővített épülettömeg jellemzi, amely hívogatóan tárul a belépő felé. A háromszintes főhomlokzat felépítése a reneszánsz paloták hálós tagolásának alapelvét viszi tovább: az egyes szinteket párkányok választják el egymástól, az ablakok között lizénák, pilaszterek vagy féloszlopok húzódnak. A héttengelyes középszakaszon azonban travertin burkolatával és oszloprendjével hatásos kiemelést kapott. A klasszikus szabályokat követi a dór, az ión és a korinthuszi rend egymás fölé rendezése is. A villaépítészetből származik a homlokzat loggiákkal való megnyitása, amely mintegy egyesíti a kertet a házzal. A földszint teljesen nyitott, az emeletek árkádjait beüvegezték. E nyitott, szellős hatású, háromemeletes loggia díszes, elegáns falfüggönyként húzódik az épülettömb előtt.

E műkincsekkel teli villák és paloták a nyilvános múzeum modern intézményét megelőlegezve nyitva álltak a helybeliek és a Rómában járó utazók előtt egyaránt. Megismerésüket különféle publikációk is

elősegítették. A Barberini-palotát Girolamo Teti metszetekkel illusztrált kötete (*Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Róma, 1642) mutatta be, részletesen leírta az épületet, a termek dekorációját, ismertette és reprodukálta a Barberiniek római szobor- és feliratgyűjteményét. 1650-ben a Villa Borgheséről is megjelent egy útikalauz, kifejezetten a külföldiek számára, azzal a nem titkolt céllal, hogy a gyűjtemény nemzetközi hírnevét megalapozza.

A korban immár számos „hivatásos” antikvárius, régiségszakértő is működött. Eme újfajta hivatás egyik legjelesebb képviselője, Cassiano dal Pozzo (1588–1657) Francesco Barberini bíboros szolgálatában állt. Sokoldalú tudós, archeológus, orvos és botanikus volt, mindemellett műgyűjtő és Róma kortárs művészeti életének egyik irányítója. Univerzális jellegű tudományos munkásságának leglátványosabb produktuma az ún. papírmúzeum, az a több mint hétezer darabot számláló akvarell-, rajz- és metszetgyűjtemény, amely építészeti emlékek, régészeti töredékek, ásványok, növények és állatok ábrázolásait tartalmazza, s így egyedülálló vizuális enciklopédiát alkotva képekben fogja át az emberi tudást.

Ajánlott irodalom:

Ackerman, James S.: The Gesù in the Light of Contemporary Church Design. in: *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*. Cambridge, Mass. – London, 1992, 417-451.

Avery, Charles: *Bernini. Genius of the Baroque*. London, 1997

Bialostocki, Jan: *Bernini. (A művészet világa)* Budapest, 1982

Blunt, Anthony: *Borromini*. London, 1979

Connors, Joseph. Bernini's S. Andrea al Quirinale: Payments and Planning. *Journal of the Society of Architectural Historians* 41. (1982) 15-37.

Haskell, Francis: *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art And Society in the Age of the Baroque*. New Haven – London, 1980

Herklotz, Ingo: *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhundert*. München, 1999

Jung, Wolfgang: Építészet és városépítészet Itáliában a kora barokktól a kora klasszicizmusig. in: *Barokk stílus. Építészet – szobrászat – festészet*. Szerk.: Rolf Toman. Budapest, 1999, 12-74.

Kalveram, Katrin: *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese*. (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 11.) Worms am Rhein, 1995

Marder, Tod Allen: *Bernini and the Art of Architecture*. New York et al., 1998

Morrissey, Jake. P.: *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the Rivalry That Transformed Rome*. New York, 2006

Paul, Carole: *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*. Aldershot et al., 2008

Szentkirályi Zoltán: *Barokk*. (Az építészet története. Újkor.) Budapest, 1994, 15-97.

Wittkower, Rudolf: *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁴

Wittkower, Rudolf: *Studies in the Italian Baroque*. London, 1975

2. A római San Pietro

A hosszház építése

A Szent Péter-székesegyház 16. századi teljes újjáépítésének végső formáját Michelangelo terve szabta meg. Az építkezés azonban az általa elképzelt kupola elkészültével (1593) megakadt, s a templom főhomlokzatának felépítésébe nem fogtak bele. Az egyház vezetői ugyanis – a tridenti zsinat utáni reformok szigorú szellemében – nem tartották volna helyesnek, hogy a kereszténység főtemploma a Michelangelo-féle centrális alaprajzzal és a Pantheonra emlékeztető homlokzattal, tehát végeredményben „pogány” formában épüljön fel. A reneszánsz terv „hibáit” úgy kívánták kijavítani, hogy elhatározták annak latinkereszt formára való kibővítését és egy ennek megfelelő új főhomlokzat építését. A tervek elkészítésére a Szent Péter-székesegyház építésének munkálatait irányító bíborosi testület 1607-ben pályázatot írt ki, amelyet Carlo Maderno nyert meg, és a következő évben, irányításával meg is indult az építkezés.

Maderno a feladatot úgy oldotta meg, hogy Michelangelo épülete a lehető legkevesebb változtatást szenvedjen: a centrális teret kelet felől három boltszakaszos, oldalkápolnákkal bővített hosszházzal egészítette ki, amely lényegében az Il Gesù alaprajzi rendszerét tükrözi. A hajó elé egy széltében elterülő előcsarnok került, amely az ókeresztény bazilikák narthexére emlékeztet. A homlokzat kialakításában az épület oldalhomlokzatainak Michelangelo-féle architektúrája volt a mintakép. Maderno átvezette azok kétszintes, óriáspilaszteres tagolását és a ballusztráddal koronázott attika motívumát. A féloszlopokkal tagolt középszakasznak, amely a kapu fölött a pápa áldásosztó erkélyét foglalja magába, úgy adott hangsúlyt, hogy enyhén előreugró rizalittá formálta és föléje timpanont helyezett. A végeredmény egy szélesen elterülő, síkszerű és kissé monoton homlokzat lett, amely inkább hasonlít palotához, mint templomhoz. Maderno a vízszintes kiterjedés egyhangúságát ugyan szerette volna ellensúlyozni azzal, hogy a homlokzat két szélére harangtornyokat épít, a talaj rossz minősége és az alapozás hibái miatt azonban a tornyok csak az attika magasságáig épültek föl, ami tovább erősítette a homlokzat horizontális hangsúlyát.

A pápai oltár és a baldachin

A régi székesegyházat úgy építették, hogy apszisát Szent Péter apostol sírja fölé emelték és a bazilika főoltára pontosan a sír fölött magasodott. A reneszánsz templomot viszont úgy tervezték meg, hogy a sír és a pápai oltár fölé a négyezeti kupola került, így az épület liturgikus középpontja nem a főapszis, hanem a kupolateret. VIII. Orbán a pápai oltár monumentális építményének kialakításával a fiatal Berninit bízta meg.

A baldachin négy hatalmas, bronzból öntött csavart oszlopon áll. A forma választása nem véletlen: e támaszok a régi Szent Péter-bazilika oltárának és szentélyrekesztőjének márványoszlopaira emlékeztetnek (az ősi, constantinusi templom oszlopait ma is őrzik az épületben: mintegy ereklyeként az új bazilika négyezeti pilléreinek erkélyein, az aediculákba foglalva láthatóak). A legenda szerint a csavart oszlopok Salamon templomából valók, így formájuk megismétlése Bernini baldachinján nemcsak a hagyomány melletti bizonyágtétel, hanem az üdvtörténet menetének jelképes kifejezője is, amely az Ószövetség korától a jelenkor diadalmas egyházáig vezet.

A dinamikus építészeti formát szobrok és reliefek kísérik, fölfelé haladva egyre szabadabb plaszticitással. A talapzatot a pápa családja, a Barberiniek címere díszíti, az oszlopokon felkúszó babérágak láthatók, amelyekbe puttók kapaszkodnak. A párkányról bojtos drapéria csüng alá, kerubfejekkel és a Barberini-család címerállataival, a méhekkkel. Az oszlopok fölött négy nagy angyalszobor áll, közöttük pedig a párkányon gyermekangyalok tartják a pápai hatalom szimbólumait. A baldachin koronájának lendületesen fölfelé kanyarodó ívei támasztják alá az arany gömbön álló keresztet, amely a kereszténység uralmát hirdeti a világon. A baldachin mennyezetén, belülről sugárkoszorúban a Szentlélek galambja lebeg az oltár felett.

A négyezeti pillérek

Hogy a baldachint és a kupolateret összhangba hozza, Bernini a Michelangelo által tervezett négyezet monumentális architektúráját is kiegészítette. A bronz építmény sötét színe és dinamikus formája hatásos kontrasztba lép az őt közrefogó reneszánsz architektúra fehér márványfelületeivel és azok szigorú tektonikájával. Ugyanakkor Bernini a pillérek felületén újonnan kialakított erkélyek

mozgalmas alakításával plasztikus súlypontokat vitt Michelangelo mértéktartó formái közé. Az ókeresztény bazilika szőlőindás oszlopainak beépítésével – Hans Kaufmann idézve – „harmonikusan árnyalt felső szolamot” teremtett a baldachin nagy oszlopainak „zengő akkordja” mellé.

A pillérek erkélyei négy különösképpen tisztelt ereklyét őriznek: a lándzsa hegyét, amellyel a megfeszített Krisztus oldalát átdöfték, egy darabot Krisztus keresztjéből, amelyet a legenda szerint Nagy Konstantin anyja, Szent Ilona talált meg, Veronika kendőjét, amellyel Jézus arcát a kereszttől megtörölte, valamint Szent András apostol fejereklýjét. A relikviákat a régi székesegyházban kétemeletes építményekben tartották, amelyben alul oltárasztal, fölött az ereklye számára kialakított erkélyes, baldachinos architektúra emelkedett. Bernini tulajdonképpen ezt az elrendezést vitte át a négy kupolapillérre: az erkélyes aediculák a középkori baldachinforma barokk átfogalmazásai, de már nem szabadon állnak, hanem csak homlokoldalukat megmutatva a pillérek belsejében rejtőznek, míg a hatalmas kupola közös koronázó elemként emelkedik fölénk.

A négyezeti szobrok

Az erkélyek alá, az óriási fülkékbe az ereklyékhez kapcsolódó szentek szobrai kerültek. 1629-ben François Duquesnoy *Szent András*ának modellója készült el leghamarabb, ezt követte Bernini *Longinusa*, majd Francesco Mochi *Szent Veronika*ja, és 1630-ban Andrea Bolgi is belefogott a *Szent Ilona* faragásába.

A művészek már javában dolgoztak a kolosszális szobrokon, midőn 1633-ban az előjárók újra és végérvényesen döntöttek a négy alkotás elhelyezésének rendjéről. Egyedül Francesco Mochi *Veronika*ja maradt azon a helyen, ahová eredetileg is szánták. A döntést Duquesnoy sérelmezte, akit azzal bíztak meg, hogy a *Szent Andrást* az északnyugati (vagyis az oltár felé haladva szemben a jobb oldalra eső) pillér fülkéjébe tervezze, s azzal, hogy a szobrot éppen az ellenkező oldalra, a délkeleti fülkébe állították, felborították gondosan kiszámított, a fény esését követő plasztikai hatását. Ez a mozzanat is elárulja, hogy a manierizmus szobrászatának a több különböző nézet egyenrangúságát valló felfogásával szemben a 17. századi művészek a frontális, irányított nézőpont hívei voltak, és ebből az egyedüli nézőpontból, képszerűen szemlélve, a kijelölt hely adottságainak alapos mérlegelésével tervezték meg a szobrokat.

A pillér fülkéinek és erkélyeinek kialakítását már 1628-ban elkezdték. A négy aedícula mindegyike egy reliefet foglal magába, amelyeken felhős ég látszatát keltő márványalapon angyalok szállnak az ereklyékkel játszadozó puttókkal körülvéve. *Longinus* fölött három angyal repül, egyikük a lándzsát, a másik kettő palmaágat tart. Az aedícula oromzata fölött újabb angyalkák tűnnek fel, az ereklyét megnevező írásszalaggal.

A motívumok tartalmi összefüggését a tabernákulum csúcsán elhelyezett kereszt teremti meg: a pillérek szobrainak tekintete és gesztusa ide irányul, míg a baldachin sarkain álló angyalok sugárirányú elhelyezésükkel vissza, a kupola pillérei felé terelik a tekintetet. A baldachin a négyezeti pillérek kialakításával Bernini első olyan egységes tere, amelyet az architektúra és a szobrászat vizuális összhangja ural.

A Szent Péter-tér

A székesegyház 17. századi építéstörténete során sokat kísérleteztek azzal, hogy kijavítsák a Maderno-féle homlokzat kedvezőtlen arányaiból adódó hibákat. VIII. Orbán alatt, 1636-ban ismét felmerült a harangtoronyok felépítésének terve. A déli torony építése Bernini elképzelése nyomán meg is kezdődött, de a technikai problémák és az intrikák hatására félbeszakadt, és 1646-ban az addig megépült részeket is lebontották. Bernini azonban még X. Ince pápa (1644–1655) idejében is foglalkozott a régi probléma megoldásával. Ekkor keletkezett tervén a homlokzattól különálló, szerkezetileg biztonságosabb toronyok láthatók, amelyekkel a tömegforma is gazdagabb és változatosabb lett volna. A javaslat azonban igen erőteljes szerkezeti beavatkozásokkal járt volna, így elvetették.

Amikor 1656-ban Bernini a Szent Péter-tér terveinek kidolgozására megbízást kapott az új pápától, VII. Sándortól (1655–1667), ismét szembekerült a homlokzat problémájával. Szerkezeti változtatások helyett immár optikai eszközöket alkalmazott ahhoz, hogy orvosolja az épület külsejének monoton tömörszerűségét. A tervezés során két döntő szempontot kellett figyelembe vennie. Húsvét vasárnapján a pápa megáldja a híveket a bazilika benedikciós erkélyéről (ez az áldás *Urbi et Orbi*, „A városnak és a

világnak” – tehát jelképesen valamennyi hívőnek szól), így az ilyenkor ideseregülő hatalmas tömeg számára elegendő helyet kellett biztosítani, mégpedig úgy, hogy az áldást osztó pápát a tér minden pontjáról lehessen látni. A másik ceremónia, amivel számolni kellett, a zárandokoknak adott pápai áldás volt, amelyet a szentatya magánlakosztályának ablakából, a tér északi oldalán álló palotából osztott. További megkötést jelentett, hogy a palota észak-nyugati bejáratát is be kellett kapcsolni a tér építészeti kialakításába.

A Bernini által tervezett együttes fő része, a *Piazza Obliqua* ellipszis vonalban húzódó, háromhajós kollonád, amelynek középpontjában áll az obelisz, amely egykor Caligula cirkuszát díszítette, és amelyet 1586-ban V. Sixtus rendeletére Domenico Fontana irányításával helyeztek át ide. Az ellipszis fókuszpontjait díszkútak jelzik. A fegyvelmezett és méltóságteljes dór oszlopok sorát ión stílusú, fogrovatos párkány koronázza, fölötté a szentek szobraival díszített, ballusztrádos attika húzódik. Az oszlopsorok szétáruló karjainak szimbolikus tartalmát maga Bernini fogalmazta meg: a kollonádot az anyaszentegyház karjához hasonlította, amellyel magához öleli az emberiséget, „a katolikusokat, hogy erősödjének hitükben, az eretnekeket, hogy ismét csatlakozzanak az egyházhoz, és az istentagadókat, hogy az igaz hit világosítsa meg őket.”

A kollonád súlyos és puritán dór oszlopait Bernini tudatosan állította kontrasztba a templomhomlokzat magas és karcsú pilasztereinek és féloszlopainak korinthuszi rendjével. A dór oszlopok ión párkánnyal való szokatlan kombinálását pedig azért alkalmazta, hogy annak egyöntetű, töretlen frízével a teret horizontálisan egységesítse. Hogy Maderno homlokzatának erősen vízszintes kiterjedésén javítson, két oldalról hosszú és alacsony tömegeket kapcsolt hozzá: ezek a trapéz alaprajzot formáló *Piazza Retta* zárt folyosói, amelyek magasságukban és pilaszterrendjükben egyaránt a kollonád szerves folytatását adják a templom felé.

Bernini első elképzelése szerint a teret a bazilikával átellenben lévő oldalán egy kisebb, a kollonád formáját követő harmadik kar, a *terzo braccio* zárta volna le. Ez azt jelenti, hogy a teret egyfajta előudvarként gondolta el, hasonlóan az ókeresztény templomok átriumaihoz. Ez a bővítmény azonban VII. Sándor 1667-ban bekövetkezett halála miatt nem épült meg.

A tér előtt jelenleg a trapéz alaprajzú Piazza Rusticucci áll, amelybe az Angyalvártól induló felvonulási út, az 1936-tól kiépített Via della Concillazione torkollik. Az út megnyitása teljesen ellentétes Bernini koncepciójával: az ő terve a tér előtti városrész, a sűrűn beépített Borgo adottságaival számolt, amelynek szűk utcáin keresztül lehetett eljutni a tágas és pompázatos piazzára. A korabeli érkező ezt a drámai kontrasztot élhette át, a művészi elképzelésben tehát eredetileg döntő szerepet kapott a meglepetés megdöbbenő ereje.

Ajánlott irodalom:

Avery, Charles: *Bernini. Genius of the Baroque*. London, 1997

Blunt, Anthony: Roman Baroque Architecture. The Other Site of Medal. *Art History* 3. (1980.) 61-80.

Boucher, Bruce: *Italian Baroque Sculpture*. (World of Art) London, 1998

Bredenkamp, Horst: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Über die Baugeschichte von Bramante bis Bernini*. Berlin, 2008

Hibbard, Howard: *Carlo Maderno*. Milano, 2001

Kauffmann, Hans: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*. Berlin, 1970

Kruft, Hanno Walter. The Origin of the Oval in Bernini's Piazza S. Pietro. *Burlington Magazine* 121/921 (1979) 796-800.

Lavin, Irving: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*. New York, 1968

Montagu, Jennifer: *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New Haven – London, 1989

Szentkirályi Zoltán: *Barokk*. (Az építészet története. Újkor.) Budapest, 1994, 24-28, 32-38.

Wittkower, Rudolf: *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁴

Wittkower, Rudolf: The Third Arm of Bernini's Piazza S. Pietro. in: *Studies in the Italian Baroque*. London, 1975, 53-60.

3. Bernini szobrászata

Gianlorenzo Bernini (1598–1680) Nápolyban született, szobrász apja, Pietro Bernini 1605-ben költözött családjával Rómába, és Gianlorenzo tőle tanulta meg a szobrászat mesterségét, mellette kezdett el dolgozni. Igen fiatalon magára vonta V. Pál pápa és Scipione Borghese figyelmét, a kardinális szolgálatában alkotta meg első jelentős szoborműveit a Villa Borghese számára. A Barberini-pápa, VIII. Orbán megbízásai révén vezető pozícióhoz jutott Róma művészeti életében, Maderno halála után ő lett a San Pietro főépítésze és számos nagyszerű szoborművet is készített a bazilika számára. Kortársai a 17. század Michelangelójaként tisztelték, s nagy reneszánsz elődjéhez hasonlított abban is, hogy noha építész, festő és költő is volt egyszerre, a szobrászatot vallotta fő hivatásának, s neki is a márvány volt a legkedvesebb anyaga.

Bernini figurastílusa

A fiatal Bernini – a legkorábbi, manierizmushoz köthető alkotásai után – az 1620-as években Scipione Borghese bíboros számára készített szobraival tette meg a döntő lépést önállósága, s egyben a római érett barokk szobrászat kifejlődése felé. A *Proserpina elrablása*, a *Dávid* vagy az *Apolló és Daphné* a faragott szoboralak újfajta felfogását mutatja, amelyet Bernini a hellenisztikus szobrászatot és a századelő római festészetének, elsősorban Annibale Carraccinak figurastílusát tanulmányozva fejlesztett ki. Újdonságának lényege a cselekvő ember ábrázolásában mutatkozik: a figurát az akció csúcspontján ragadja meg, úgy, hogy mozgásával a tűnékeny pillanatot teszi láthatóvá, és művészi fogásaival a szemlélőt is a cselekvés hatása alá vonja. A realiztikus részletek, a szobor felületének az anyagság érzetét keltő megmunkálása révén közvetlenség és élettéliség is jellemzi Bernini alakjait, ami még jobban átélhetővé teszi a drámai cselekményt.

Ha manapság betérünk a római Borghese-galériába, Bernini szobrait a múzeumi tárlatokra jellemző elrendezésben, a termék közepén találjuk, hogy kényelmesen körbe lehessen járni őket. Eredetileg azonban mindegyikük falnál elhelyezve állt, vagyis a szobrász a szemlélő számára lehetséges nézőpontokat bizonyos határok közé szorította. A reneszánsz szobrokat is általában egy nézőpontra komponálták, de azok mintha reliefként készültek volna: terük nem terjed ki egyfajta képzeletbeli sík határain túlra. Bernini alakjai ellentétes mozdulatokkal, a formák szövevényes összekapcsolásával újfajta teret teremtenek maguk körül. A nézőnek közelebb és távolabb lépkedve kell felfedeznie a teret, amelyben az alakok mozgása kibontakozik, és amely áthatol a szemlélő önnön terébe, valóságába is. *Dávid* figurájának jelenléte – összehasonlítva Michelangelo vagy Donatello szobrával – szinte ijesztő, ahogyan talapzatáról elmozdulni látszik, hogy csapást mérjen ellenfelére, a képzeletbeli Góliátra, akit a néző csaknem maga mellett érezhet.

Longinus szobra

VIII. Orbán 1623-ban foglalta el Szent Péter trónusát. Pápasága döntően meghatározta Bernini pályáját is: vallásos műveinek hosszú sorát ekkor kezdte megalkotni. A szobrász ebben az időben vált a lélek belső rezdülései, főként a vallásos elragadtatás érzékeny kifejezőjévé. Új műveiben alapvető eszközzé válik a drapéria. A szobrász a redők plasztikus, mozgalmassá alakításával a testek felületén absztrakt fény-árnyék kontrasztokat formál, oly módon, hogy bennük a figura indulatai, szenvedélyei is testet öltenek, megerősítik az alak érzelmeit kifejező gesztusokat és testtartást. *Szent Longinust*, Krisztus keresztfeszítésének tanúját Bernini szobrán (1629–1638) szinte teljesen elnyeli az önálló életet élő súlyos palást. A szentet, aki lándzsájával megnyitotta a Megfeszített oldalát és kifolyó vére által meggyógyult vakságából, vagyis felismerte benne a Megváltót, elragadtatásának tetőpontján láthatjuk, mintha a keresztre fölnevezve az evangéliumokban följegyzett szavait mondaná: „Ez valóban Isten Fia volt”. Széttárt karjai a menny felé irányuló, vágyakozó pillantásával együtt juttatják kifejezésre a szent belső hevületét, és a drapéria öblös, hullámozó redői is olyanok, mint lobogó tűz, amely felemésztí az alakot. Az alak bal karja alatt három kötegbe rendezett, sugárirányú redőnyaláb indul ki a szent jobbja alatti függőleges drapériafolyam felé, amely a karokkal együtt a tekintetet a szent lándzsára, arra az ereklére irányítja, amelynek eredetijét a Szent Péter-székesegyház pillérében, a szent szobra fölötti erkélyen őrzik.

Portrészobrok

Élénk reakció és érzelemkifejezés hatja át Bernini *Scipione Borghese* bíborosról készített büsztjét (1632). A hirtelen oldalra forduló fej, az élénk, figyelő tekintet és a beszédre nyíló száj a gyorsan múló, elkapott pillanat érzését keltik a szemlélőben. Ugyanígy a dinamikus redőkezelés, a drapérián megcsillanó fények révén is mozgással és élettel telik meg az ábrázolás. Nem sokkal későbbról való *Costanza Bonarelli* portréja (1635 k.). Bernini nemességgel, büszkeséggel, heroizmussal felruházott reprezentatív portréival ellentétben teljes egészében személyes mű, a szobrász kedvesének a minden eszményítéstől mentes, elfogulatlan képmása. Természetessége a laza, otthonos ruha- és hajviselet, az élénk arckifejezés festői előadásából adódik.

VIII. Orbán síremléke

Az 1640 utáni másfél évtized Bernini pályafutásának talán legtermékenyebb periódusa. Erre az időszakra esik VIII. Orbán 1628-ban megkezdett síremlékének végső megformálása a San Pietróban. A fülkébe helyezett fali síremlék motívumaiban 16. századi előzményekre támaszkodik: a szarkofág két oldalán egy-egy erényfigura, a Szeretet (*Caritas*) és az Igazságosság (*Iustitia*) megszemélyesítője áll, legfelül pedig az elhunyt trónoló figurás képmása foglal helyet. A szarkofágon a Halál alakja ül, aki az öröklét könyvébe írja be a pápa nevét. Bernini egyik ikonográfiai újítása a síremlék és az emlékszobor műfajának elegyítésében mutatkozik: az áldást osztó, trónoló figura monumentális alakja a köztereken felállított pápai díszszobrok típusára emlékeztet. A síremlék anyagában a bronzot és a márványt egyesíti finom kontrasztba állítva és szimbolikus tartalommal felruházva a sötét színű és fehér részeket. Az egész középső rész bronzból készült, amelyet részben aranyozás fed: a szarkofág, a Halál alakja és a pápa szobra, vagyis azok a részek, amelyek az elhunyttal vannak összefüggésben. Velük ellentétben a Szeretet és az Igazságosság fehér márványból készült allegorikus alakjai a materiális világtól független, elvont fogalmakat jelenítenek meg. Az allegorikus nőalakok emberi, életteli gesztusaikkal, vonzó bájukkal is ellentétet képeznek a pápa szobrával, amely komor színével, merev, hieratikus beállításával kívül állni látszik az élet körén.

A Cornaro-kápolna

A különféle műfajok és anyagok, a szobor és az architektúra mesteri egyesítése mutatkozik meg a római Santa Maria della Vittoria-templom Cornaro-kápolnájának kialakításában, amelyet Bernini 1652-ben fejezett be. A megrendelő család tagjainak büsztjei a kápolna oldalfalainak illuzionisztikusan kiképzett fülkéiben foglalnak helyet, az oltár oszlopos-oromzatos keretében pedig *Avilai Szent Teréz elragadtatását* ábrázoló szoborcsoport került. A jelenet a karmelita szent egyik látomását ábrázolja, amikor angyal jelent meg előtte, aki az isteni szeretet nyílával sebezte meg a szívét. Bernini igen gondosan tervezte meg az együttes hatását. Szent Teréz és angyal csoportját mély fülkébe, baldachin alá helyezte, amivel fő célja a nézőpont rögzítése volt: az oltár szoborcsoportját mindaddig nem lehet egészében látni, amíg a néző a templom hajójában nem áll pontosan a Cornaro-kápolna középső tengelyébe. Innen teljesen képszerű látvány tárul a szeme elé, amelyet az oltárépítmény keretező vonalai határolnak. A látomás, az egész kompozíció gyújtópontja drámai hangsúlyt kap a sötét oszlopok és a fehér márvány alakok közötti kontraszt által. A jelenet lebegő felhőn játszódik, szivárványszínben játszó alabástrom háttér előtt, és a timpanon mögé rejtett ablakból beáradó irányított fény is fokozza látomás-jellegét. Ebben a mennyei fényben, amelyet az aranyozott sugarak is megjelenítenek, az isteni kegyelem részeseiként jelennek meg az alakok. A keretező baldachin és a mennyei fény révén a jelenet valóban természetfölöttinek tűnik, elkülönül a saját szférájába, elszigetelődik a néző valóságától. A szobrász Bernini úgy formálta meg a látványt, mint egy festő: kifejezetten képi hatásra törekedett. Ennek eredményeképpen a hagyományos, tiszta műfajok és technikák közti határok elmosódtak. Szent Teréz és az angyal csoportja nem is önálló szobor, nem is dombormű. Nem lehet elkülöníteni a keretépítménytől, a háttértől és a fénysugaraktól, de nincs a reliefekhez hasonló alapsíkja és kerete sem. Egyetlen nagy egészzé kovácsolta össze a szobrászatot az építészettel és a festészettel, olyan egységes kompozícióba, amelyet nem lehet részletekre különíteni.

Az Angyalhíd

Bernini kései munkáinak jellemzője a könnyed, légies, nyúlánk test, a féktelen lobogású, mégis kifinomult drapéria. A római *Ponte Sant' Angelo* angyalainak szélfúttá köpenyei fodrozódó öbleikkel és

redőikkel így teszik láthatóvá belső felindulásukat, Jézus szenvedése fölötti fájalmukat. A szobrokat 1667-ben rendelték meg Berninitől annak a hídnak a díszítésére, amely a városból az Angyalvár felé vezet, és a legfontosabb útvonalat jelenti a Szent Péter-székesegyház irányába. Az Angyalhíd ókori előzményét még Hadrianus építtette ide, s egykor a császár győzelmeire emlékeztető szárnyas *Victoria*-alakok díszítették. A pogány győzelem-istennőket keresztény angyalokkal váltották fel, akik Krisztus kínszenvedéseinek egy-egy eszközét tartják a kezükben. Az evilági dicsőség szimbolikájára alapozva a híd így vált Krisztus halál feletti győzelmének hordozójává, és egyben a bazilikához vezető diadalúttá.

Ajánlott irodalom:

Avery, Charles: *Bernini. Genius of the Baroque*. London, 1997

Baldinucci, Filippo: Lorenzo Bernini díszkútja a római Piazza Navonán. in: Kampis Antal – Németh Lajos: *Képek és nézők*. Budapest, 1973, 114-139.

Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture. Kiállítási katalógus. Szerk.: Andrea Bacchi. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2008

Bialostocki, Jan: *Bernini*. (A művészet világa) Budapest, 1982

Blunt, Anthony: Gianlorenzo Bernini. *Art History* 1. (1978) 67-89.

Careri, Giovanni: *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*. Chicago – London, 1995

Geese, Uwe: Barokk szobrászat Itáliában, Franciaországban és Közép-Európában. in: *Barokk stílus. Építészet – szobrászat – festészet*. Szerk.: Rolf Toman. Vince Kiadó, Budapest, 1999, 274-351.

Kauffmann, Hans: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*. Berlin, 1970

Lavin, Irving. *Bernini and the Unity of Visual Arts*. New York, 1980

Wittkower, Rudolf: *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁴

Wittkower, Rudolf: *Sculpture. Processes and Principles*. London, 1977, 167-211.

4. A római barokk festészet irányzatai: Annibale Carracci és Caravaggio

Annibale Carracci

A festészet történetének egyik régi, nagy mítosza szerint a *seicento* elején a római festészet két óriása, Annibale Carracci (1560–1619) és Michelangelo Merisi da Caravaggio (1569–1609) egymással ellentétes, kibékíthetetlen irányzatok képviselői voltak. A közöttük lévő különbségeket az idealizáló klasszicizmus és a természetet követő naturalizmus, az eklekticizmusra hajló hagyománytisztelet és a tradíciók elleni lázadás ellentétével szokták leírni. A kortársak közül viszont sokan láttak bennük közös vonásokat, és általában mindkettejüket a kor legkiválóbb festői közé sorolták. Tény azonban, hogy a két művész a 16–17. század fordulóján a festészet megújításának eltérő útjait választotta: Annibale a felsőbb osztályok és a művelt körök kifinomult ízlésének megfelelően tökéletesítette stílusát, míg Caravaggio látszólag népszerűbb és a tömegek számára jobban megközelíthető kifejezőmódot talált.

Az Accademia degli Incamminati

A kora újkori művészeti élet, művészképzés és teória jellemző intézményei az akadémiák. (Az első művészeti akadémiát 1563-ban Cosimo de' Medici nagyherceg alapította Firenzében, amelynek fő szervezője Vasari, első elnöke Michelangelo volt.) Annibale Carracci fivérével, Agostinóval (1557–1602) és unokatestvérével, Lodovicóval (1555–1619) 1582-ben magánakadémiát nyitottak, amelyet *Accademia degli Incamminati*-nak, vagyis „a helyes útra tértek akadémiájának” neveztek el. Céljuk ugyanis a festészet formanyelvének megújítása, a manierizmus mesterként kifejezőmódjainak meghaladása volt. Különleges figyelmet fordítottak az természet utáni rajzolásra, illetve antikvitás és a reneszánsz nagy mestereinek tanulmányozására. Annibale Bolognában festett művein sikeresen egyesítette a firenzei-római reneszánszszigorú kompozíció- és figurafelfogását a velencei kolorizmussal és a correggioi *sfumato*-val.

A Galleria Farnese mennyezete

Annibale Carracci freskófestőként az itáliai művészet egyik nagy hagyományának újjáélesztője, Giotto, Masaccio és Raffaello nevével fémjelzett vonulatának örököse volt. A 17–18. században úgy tekintettek a freskófestészetre, mint az itáliai képzőművészet egyik legsajátabb ágára és a művészi képességek legmagasabb próbakövére. Ez nagymértékben hozzájárult a freskófestészetben remekelő Annibale Carracci felmagasztosításához, akinek a Farnese-palota galériájában lévő mennyezetképeit Raffaello és Michelangelo művei, a vatikáni Stanzák és a Sistine freskói mellé sorolták, és az olasz festészet történetének mérföldköveként tartották számon.

A freskóegyüttes munkálataihoz Annibale és műhelytársai 1597-ben láttak hozzá. A képek Ovidius *Átváltozások* című művéből vett mitológiai jeleneteket ábrázolnak, a ciklus témája a mindent legyőző szerelem, amelyet az antikvitás istenei testesítenek meg. A mitológiai jeleneteket *quadro riportato* formájában festette meg, vagyis azt az illúziót keltve, mintha a freskómezők a falra erősített, keretbe állított táblaképek lennének. Az együttes elrendezése, szobrokat és építészeti tagozatokat imitáló dekorációs rendszere a Sixtus-kápolna Michelangelo festette mennyezetképének hatását tükrözi. Annibale változatában a párkányra „állított” festett hermák és atlaszok választják el a széleken sorakozó képeket, és ők „tartják” a mennyezet közepének freskókereteit. A megfestett szoboralakok mellé bronzreliefeket utánzó tondók is kerültek.

Annibale nagy kifejezőerővel és közvetlenséggel festette meg a történeteket, elbeszélőstílusra Raffaello szellemében a klasszikus antikvitás derűs és életteli megközelítését mutatja. A mennyezet közepét az együttes legnagyobb méretű kompozíciója, *Bacchus és Ariadné diadalmenete* uralja. A fennmaradt tanulmányrajzok tanúsítják, hogy Annibale a jelenet megfestéséhez antik Bacchus-szarkofágokat tanulmányozott. A kép kompozíciója valóban a klasszikus reliefekre emlékeztet, és az egyéni vonásokkal felruházott alakok is klasszikus típusoknak felelnek meg. Másrészt a freskón olyan vitalitás és dinamizmus uralkodik, amit hiába keresnénk az antikvitásban vagy az érett reneszánszban. Minden egyes figura alapos természettanulmány után készült, amely a Carracci-akadémia jellemző módszerévé vált. Annibale újszerűsége és egyben alakjainak életeréje is a klasszikus előképek és a természeti modellek között megteremtett újfajta kapcsolatban rejlik. Művészete olyan klasszikus újjászületést jelentett, aminek folytatását Poussin klasszicizmusa, Rubens életteli festészete jelenti.

Caravaggio

A lombardiai származású Caravaggio észak-olasz manieristáknál tanult, 1590 körül költözött Rómába. Korai korszakában zsánerképeket és csendéleteket festett, de ezekből csupán néhány maradt fenn. Jeles műgyűjtők figyeltek fel rá, Maffeo Barberini lefestette magát vel, Vincenzo Giustiniani márk, Scipione Borghese és Francesco del Monte kardinális megvette néhány művét, és az utóbbi közbenjárására kapta első nyilvános megbízását a San Luigi de' Francesi-templom Contarelli-kápolnájába, ahol Szent Máté életének jelenteit kellett megfestenie. Az elkövetkezendő néhány év alatt alkotta meg legnagyobb és legjelentősebb vallásos tárgyú alkotásait Rómában: a *Szent Péter keresztfeszítését* és a *Szent Pál megtérését* a Santa Maria del Popolóba (1600), a *Krisztus sírbatételét* a Chiesa Nuovába (1602-03), a *Loretói Madonnát* a Sant'Agostinóba (1603-05), a *Kígyós Madonnát* a San Pietróba (1606) és a *Mária halálát* a Santa Maria della Scalába (1606). Nehéz természete miatt többször keveredett konfliktusba, 1606-ban gyilkosság vádjá miatt el kellett szöknie Rómából. Az ezt követő zaklatott években Nápolyban, Máltán, Szürakuzában és Messinában fordult meg. 1610 júliusában halt meg maláriában, miközben úton volt vissza Rómába.

Művészete az akadémikus szemléletű festőkre, Guido Renire, Domenichinóra és Guercinóra is hatást gyakorolt. Műveiből sokat tanult Rubens, és lázasan tanulmányozták más, Rómában megfordult idegen festők, flamandok, hollandok, franciák és spanyolok. A „caravaggizmus” nemzetközi irányzattá vált, Nápolyban, Utrechtben, Sevilában voltak legfontosabb központjai. A művészeti irodalom Caravaggiót évszázadokon keresztül a természet puszta utánzójának tekintette. Az akadémikus szemléletű Bellori így foglalta össze naturalizmusának lényegét: „Egészen a maga feje szerint kezdett dolgozni, rá sem nézett a legkitűnőbb antik márványszobrokra, sem Raffaello híres festményeire, sőt megvetette őket és tisztán a természetet választotta mintának. Amikor Pheidiasz és Glykón leghíresebb szobrai mutatják neki, hogy azokat tanulmányozza, nem válaszolt egyebet, csak kinyújtotta kezét az embertömeg felé, jelezve, hogy a természet bőségesen ellátta mesterekkel.” A klasszikus művészet eszményének hódoló kritikusok nem fukarkodtak a művész vallásos kompozícióinak bírálatában, példázatszerűen felsorolva azokat a történeteket, amelyek „vétkes” naturalizmusának következményeiről szólnak. Az ilyesféle anekdoták szerint Caravaggio a festészet szabályait semmibe véve sorra összeütközésbe került az egyházzal, képeit leszedték az oltárokról. Így Bellori híradása szerint „miután befejezte Szent Máté képét [a Contarelli-kápolnában] és az oltárra helyezte, a papok eltávolították és azt mondták, hogy abban az alakban nincs sem előkelőség, sem a szentségnek semmi látszata, mert egymásra támasztott lábakkal ül és póriasan mutogatja azokat a népeknek.” A *Mária halálával* kapcsolatban „kevés méltósággal, felpuffadtan és kitakart lábakkal” festett főalacról, a *Kígyós Madonna* kapcsán arról hallunk, hogy „nem méltó módon mutatta be Máriát a meztelen kis Jézussal.”

Az ilyen és ehhez hasonló kritikák azonban Caravaggio vallásos művészetének csak a felszínét érintik. Műveiben ugyanis a realizmus nemcsak a tárgyak és a figurák részletezően pontos, valóságghű ábrázolását jelenti, ennél sokkal fontosabb, hogy az eseményt a néző számára a fizikai megtapinthatóság fokáig hozza közel. A *Loretói Madonnán* a Szűz fényben ragyogó alakjához olyan közel térdelnek a zárandokok, hogy szinte megérinteni látszanak őt. Caravaggio „pórias” alakjai a természetfölötti valóság megtapasztalásának azt a misztikus útját mutatják, amely az embert az érzékeken keresztül, már-már a fizikai érintés élményével vezeti el Istenhez. Nem volt idegen ez a felfogás a korabeli vallásos mozgalmak tanításaitól sem, különösen Loyolai Szent Ignácétól, aki arra nevelte híveit, hogy meditáció útján lelkükben valóságosan és tapinthatóan éljék át Krisztus szenvedéseit, a hit titkait.

Az *Emmausi vacsorát* ábrázoló képének (1601-02) középpontjába Jézus mozdulatát állította, amellyel megáldja a kenyeret, és amelyről tanítványai felismerik őt. A mesterükre ráismerő apostolok kifejező gesztusokkal érzékeltetik meglepetésüket: a baloldalt ülő tanítvány székéről felpattanni látszik, míg társa – az akadémikus festők által kedvelt patetikus taglejtésekre emlékeztetve – szélesre tárja karjait. A mozdulatokat azonban Caravaggio nemcsak a szereplők lelkiállapotának pszichológiai tolmácsolására használja, hanem arra is, hogy a szemlélőt belevonja a kép terébe: Krisztus rövidülő karja és az idősebb tanítvány kinyúló keze mintha áthágnák a kép határát, s az asztalon fekvő gyümölcskosár láttán is az az érzésünk támad, mintha bármelyik pillanatban elénk borulna. A nézőnek háttal ülő tanítvány jellegzetes *repoussoir* figura: térben köztes pozíciót foglal el, mintegy hidat képez a néző és az ábrázolt esemény között – itt ráadásul még egy dologban, a nézés aktusában osztozik a

szemlélővel. A barokk festők gyakran éltek hasonló eszközökkel, hogy a nézőben fokozzák a szemtanúság és a jelenlétének érzését.

Caravaggio művészetének szembeütő eszköze a *tenebroso*. Ezzel a kifejezéssel képeinek sötét tónusait, homályba burkolózó alakjait írták le. Római korszakának monumentális munkáin tűnt fel festészetében az új módszer, amellyel figuráit sötét háttér elé állította, hogy éles fénnel plaszticitásukat még inkább felerősítse. Caravaggio műveire jellemző, hogy a fény meghatározott forrásból látszik előtörni, s a figurákat és a tárgyakat mint masszív és áthatolhatatlan felületeket világítja meg, és nem lazítja fel őket, mint ahogyan azt a *chiaroscuro* korábbi nagymesterei, például Tiziano műveiben tapasztalhatjuk.

Bár Caravaggiót naturalistának szokták minősíteni, képeinek tere nagyon is távol áll a mindennapi élet realizmusától. Inkább absztrakt, műtermi világba vezetnek: a figurák szűk sávban helyezkednek el, közel a nézőhöz. A mozdulatok, a meghatározatlan ürességbe irányuló, hirtelen rövidülések fokozzák a szemlélő bizonytalanságát a tér érzékelésében. A fény és sötétség által kirajzolt felületek sajátos, önálló mintává rendeződnek a képek felületén.

Ajánlott irodalom:

Calvesi, Maurizio: Letture iconologiche del Caravaggio. in: *Novità del Caravaggio. Saggi e contributi*. Regione Lombardia, 1975, 75-102.

Chastel, André: A Caravaggio-probléma. 1956) in: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Ford. Görög Livia. Budapest, 1984, 331-338.

Fried, Michael: *The Moment of Caravaggio*. (Bollingen Series 51) – (Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts 51.) Princeton, 2010

Friedlaender, Walter: *Caravaggio-Studies*. Princeton, 1955

Ginzburg, Silvia: *La Galleria Farnese: gli affreschi dei Carracci*. Milano, 2008

Hellwig, Karin: A 17. század festészete Itáliában, Spanyolországban és Franciaországban. in: *Barokk stílus. Építészet – szobrászat – festészet*. Szerk.: Rolf Toman. Budapest, 1999, 372-427.

Hughes, Anthony: What's Wrong with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures. *Art History* 2. (1988) 335-348.

Henry Keazor: „Il vero modo”. Die Malereireform der Carracci. Berlin, 2007

Mahon, Denis: The Construction of a Legend: The Origins of the Classic and Eclectic Misinterpretation of the Carracci. in: *Studies in Seicento Art and Theory*. Studies of the Warburg Institute, 16.) London, 1947, 193-229.

Martin, John Ruppert: *The Farnese Gallery*. Princeton, 1965

Reckerman, Alfons: *Amor mutuus. Annibali Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Köln, 1991

Rényi András: A holtpont igézete: Adalékok Caravaggio testfelfogásához és „naturalizmusának” képi szintaxisához. *Enigma* 30. (2001) 5-19.

Rosen, Valeska von: *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren: Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin, 2009

Wittkower, Rudolf: *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁴

5. Az illuzionisztikus freskó a 17. századi Rómában

Az európai festészet történetében régtől fogva festettek illuzionisztikus képeket a belső terek falaira és mennyezeteire. Az itáliai barokk mennyezetfestészetben két jellemző megoldás fejlődött ki. Az egyiknek alapvető eszköze a látszatarcitektúra, többnyire kvadrátúra vagy látszatkupola, amelyben a belső tér valós architektúrája folytatódik, és amelyben felhők, mennyei alakok, angyalok és szentek lebegnek. Az illuzionisztikus hatás erős, ugyanakkor csak egy bizonyos nézőpontból érvényesül igazán: minél inkább eltávolodunk ettől a ponttól, annál inkább felborul az illúzió. A másik stratégia nem törekszik arra, hogy megtévesztő módon kiterjessze a templom architektúráját. A freskó kerete a boltozatba vágott nyílásnak tűnik, amelyen keresztül a mennyország lakóinak a földi világba alászálló alakjaira pillanthatunk rá.

Giovanni Lanfranco: A római Sant'Andrea della Valle kupolafreskója

A párizsi származású, Rómában letelepedett Giovanni Lanfranco (1582–1647) a Carracci-iskola neveltjeként már kiváló freskófestő hírében állt, amikor megbízást kapott arra, hogy kifesse a teatinus rend római temploma, a Sant'Andrea della Valle kupoláját. Az 1628-ban befejezett freskó fő inspirációs forrása Correggio műve, a párizsi dóm kupolaképe volt. Hozzá hasonlóan Mária mennybevitelének jelenetét ábrázolja, Lanfranco azonban az Ótestamentum szereplői mellé, az üdvözültek közé a történeti idő szerint később élt keresztény szenteket, apostolokat, a templom védőszentjeit és a teatinus rend alapítói is odafestette. Többen kifogást emeltek a megoldás ellen és a históriafestészet szabályainak értelmében Lanfranco művét anakronizmussal, a tér és idő egységére vonatkozó narratív szabály felrúgásával vádolták, mondván, a kép olyan később élt szenteket is felsorakoztat, akik nem lehettek Mária mennybevitelének szemtanúi. Lanfranco azonban nem csupán a történeti eseményt festett meg, hanem időtlen látomást. Az illuzionisztikus kép itt az evilági logikán túlemelkedve időn kívüli, meditációs térbe vonja be szemlélőjét: az Istenanya mennybevitelének narratív előadása a mennyország látomásává alakul át, a hívő előtt a megdicsőült egyház víziója elevenedik meg. A mennyei sereg az alulnézetben (*di sotto in sù*) látszó alakok mesterien ábrázolt rövidülésével és a kontúrokat feloldó levegőperspektíva révén hihetetlen magasság érzetét kelti. A legfelső alakok a mennyi fény, az *empyreum* ragyogásába olvadnak, az evilág és a transzcendens valóság határán lebegnek.

Pietro da Cortona

A római Palazzo Barberini mennyezetképe: az Isteni Gondviselés allegóriája

A firenzei származású Pietro da Cortona (1596–1669) Róma egyik legkiválóbb építésze, festője és dekorátora volt. A Barberini-palota dísztermének mennyezetképe (1633-39) a bonyolult, perszifikációkban és mitológiai-történeti utalásokban bővelkedő barokk allegória jellemző példája. A program fő gondolata a Barberini-család dicsőítése és annak az eseménynek a vizuális felmagasztalása, hogy Maffeo Barberini VIII. Orbán néven Szent Péter trónjára lépett. A központi kép főalakja, az Isteni Gondviselés, aki az időt megtestesítő Saturnus és a Párkák fölött uralkodik, megparancsolja a Hallhatatlanságnak, hogy csillagkoszorúval ékesítse a Barberiniek címerét. Az égen „élő” címer lebeg, a család címerállatai, az arany méhek a felhős égbolton repülnek, a címerpajzs kontúráját babérágak alkotják, ezeket a teológiai erények tartják, fölöttük Róma városa és a Vallás megszemélyesítői emelik a pápai jelvényeket, a tiarát és a kulcsokat. A boltozat szélein elválasztott frízeken további perszifikációk és mitológiai szereplők alkotnak allegorikus kompozíciókat, s dicsőítik a pápának tulajdonított érdemeit, az egyház védelmét, a bűnöket legyőző tudást, a bölcs kormányzást és az igazságosságot. A művész a kvadrátúra-festészet hagyományát követve stukkót utánzó illuzionisztikus építészeti keretbe foglalta a jeleneteket, de a hagyományos kvadrátúrával szemben az architektonikus keret itt nem azt a célt szolgálja, hogy a boltozat méretét növelje, hanem hogy felossa és térben strukturálja azt. E keret „mögött” közös felhős égbolt egyesíti a különböző jeleneteket s vezet végtelen távolságba, a keret „előtt” lebegő alakok viszont hozzánk közelebb, a boltozat síkja alatt látszanak lebegni.

A római Santa Maria in Vallicella freskóciklusa

A festészet, a szobrászati díszítés és az építészeti tér dekoratív összhangjának megteremtésében egyik első érett példa a római Santa Maria in Vallicella belső terének kiképzése. A templom, amelyet Chiesa Nuovának, vagyis „új templomnak” is neveznek, az oratoriánus testvérek tulajdonában volt. A rendet Neri Szent Fülöp alapította, aki híres volt gyermekeknek szóló prédikációiról, lelki gyakorlatairól és a nép nyelvén énekelt vallásos énekekről. A majd húsz esztendeig tartó munka során Pietro mester először a négyezeti kupolát festette ki (1647–50), majd az apszist és a csigolyákat (1655–60), végül a hosszház mennyezetképét (1662–65), és az ő tervei alapján készült a stukkódíszítés is.

A hosszház freskójának témája Szent Fülöp víziója: a templom építésének idején a csodatevő Mária-kép felett az összedőlni készülő régi tetőt maga Szűz Mária támasztotta meg. A képet a festő ferde nézetből kibontakozó táblaképként szerkesztette meg: a falra akasztott festményekhez hasonlóan van rajta „lent” és „fönt”, földi és égi szféra egyaránt. Hogy ez miért nem áll logikai ellentétben azzal, hogy a kép vízszintes pozícióban, mennyezetre erősítve látszik, azt a festő által kitalált dekoráció indokolja meg. A dongaboltozat hevederíveinek közeit kazettákkal töltötte ki, és e felületre mintegy „ráhelyezte” a bekeretezett képet. A kazettákat a kép kerete elvágja, és úgy tűnik, mintha a boltozat borítása a freskómező alatt is folytatódna, és a kép hosszanti oldalán a hevederekhez tapadó négy stukkóangyal is azért van ott, hogy a képet megtartsa.

A négyezeti kupola freskója a Szentháromság megdicsőülését ábrázolja ótestamentumi szereplők körében. A haragvó Atyaisten baljával az ítélet eszközeire, a csapásokat jelképező íjra, kardra és fáklyára mutat. Krisztus baljának könyörgő tartásával szeggel átszúrt kézfejét, jobbával passiójának eszközeit, a keresztet, a töviskoronát és a lándzsát mutatja neki, amelyet angyalok tartanak. Az Atya jobbának Jézus felé irányuló gesztusa azt jelzi, elfogadta Fia áldozatát, meghallgatta közbenjárását, és bal kezének a büntetés eszközeire mutató mozdulata is azt mutatja, átengedi neki a bírói hatalmat. A csigolyákban ábrázolt próféták felirataik szerint az istenítélet katasztrófáit jósolják meg, illetve az Úr irgalmáért könyörögnek. A kupolafreskó jelenete mozgalmas, drámai történet, amely földöntúli vízióként tárul fel a valós térben, a hívők előtt, akik az Atyaistenben a mindenség urát, Krisztusban az emberiség közbenjáróját ismerhetik fel.

A szentély félkupolájában Mária mennybevetele látható. Mária felhőn térdel angyalok között, égre emelt tekintettel, imádkozó tartásban emelkedik felfelé. Körülötte szentek sorakoznak, balra az előtérben Szent Fülöp, felettük az isteni fényben ragyogó angyalkórus.

A hosszház, a kupola és az apszis mennyezetképei nem szemlélhetők egymástól függetlenül: a freskók a dekoráció egységes keretében, lépcsőzetes egymásutániségben bontakoznak ki. A templomba belépőt a belső kiképzés egésze egyszerre ragadja meg, olyan hatással, mint a színházban: Mária csodatevő erejét a hosszház mennyezete, Mária közbenjárását az apszis és csúcspontként felemelkedésének célpontját a kupola jeleníti meg. A dekoráció teljesen elborítja az architektúrát, és olyan szövetet képez, amely összetartja a részeket, és vezeti a tekintetet, hogy segítse fokozatos kibontakozásukat.

Andrea del Pozzo

A trentói születésű Andrea del Pozzo (1642–1709) volt az a leleményes művész, aki az illuzionisztikus freskó lehetőségeit a végső határokig kiterjesztette. A jezsuita rend laikus testvéreként működött, művészi feladatokat, általában teljes templomi dekorációk tervezését és készítését bízták rá. Tehetségének híre Rómába is eljutott, így odarendelték, s ott 1684-től tíz esztendei munkával készítette el a Szent Ignác-templom belső díszét. A hosszház dongaboltozatára festett *Szent Ignác megdicsőülése*-kompozíció a freskófestés történetében minden eddigi illuzionisztikus megoldást felülmúl. Pozzo a boltozatra olyan építészeti szerkezetet festett, amelynek perspektivikus enyészpontja a mennyezet közepén található: ide futnak össze az architektúra függőleges élei. Olyan fiktív, alulnézetből ábrázolt építmény képét alkotta meg, amely szorosan kapcsolódik a valós templomépülethez, annak függőleges folytatását adja, és mintegy átvezető zónát képez az égi szféra felé, amely e fölött „nyílik”. Ebben a térben látszanak lebegni a szentek és az angyalok.

A freskó újdonságát és rendkívüli meggyőzőerejét annak köszönhetjük, hogy Pozzo a látszatarchitektúrát szervesen összekapcsolta a valódi épülettel és a képen megfestett emberi alakok rövidülő, alulnézetből festett csoportjaival. A freskó látszatarchitektúrájának szerkesztését a művész a *Festői és építészeti perspektíva* című traktátusában ábrázolta. Ebben a könyvben összefoglalta és továbbfejlesztette a 17. század minden perspektivikus vívmányát és praktikáját. Célja az volt, hogy a

belső teret a festészet illuzionista eszközeivel úgy nyissa meg fölfelé, hogy a valós tér határai elmosódjanak, a templombelső a festészet által megteremtett fiktív tér uralja. A szerkesztés során Pozzo – akárcsak az építések – gondosan megtervezte a freskón látható „épületet”: alaprajzot, homlokrajzot és keresztmetszetet is készített róla. Megrajzolta az architektúra perspektivikus rajzát, majd ezt a képet kellett átvinnie a mennyezet felületére, vagyis meg kellett oldania a perspektivikus rajz kivetítését a dongaboltozat homorú felületére. Pozzo a perspektivikus ábrára négyzethálót rajzolt, azután zsinegből is készített egy hasonló négyzethálót, amelyet kifeszített a magasban, a boltozat alatt, és azt letről, a szemlélő magasságából megvilágította. A fénysugarak a zsinegek árnyékát a boltozatra vetítették, és az ott megfelelőképpen torzult háló segítségével a festő ábrázolhatta a perspektivikus ábrát a mennyezetre. A mennyezetfreskón megjelenő perspektivikus kép fő jellemzője, hogy nézőpontja szigorúan rögzített: a nézőnek pontosan a fókuszpont alatt kell állnia, mielőst kimozdul onnan, az architektúra „szétesik”.

A freskó hosszoldalainak alján, a hatalmas festett konzolokon ülve a négy földrész allegorikus alakját láthatjuk. A bejárat felől, bal oldalon az indián nő képében ábrázolt, színes tolldísz viselő Amerika ül leopárdon. Vele szemben a fekete Afrika diadémával a hajában, krokodilon ülve látszik, és elefántcsontot tart a kezében. A szentély felől balra Európa alakja kék ruhában, hosszú brokátkendőben egy paripán lovagol, vele szemben Ázsia jelenik meg dromedáron. A rövidebb oldalak diadalívei alatt feliratos kartusok láthatók angyaloktól kísérve. A Lukács evangéliumából vett szöveg a szentély felőli táblán kezdődik: IGNEM VENI MITTERE IN TERRA[M], és a túloldalon folytatódik: ET QUID VOLO NISI UT ACCENDATUR, vagyis: „Azért jöttem, hogy tüzet bocsássak a földre, és mi mást akarnék, mint hogy lángra lobbanjon” (Lk 12. 49.). Az evangéliumi részlet Krisztus küldetéséről szól, az örök isteni világosságról, amelyet elhozott a földre. A szentély felőli oldal kartusa fölött hatalmas üst látszik égő tüsszel, amelyet angyalok vesznek körül, balra egyikük lángoló szívet nyújt át a párkányon álló férfinak. A csoport fölött egy másik angyal lebeg, pajzsot tart a kezében, amelyen Krisztus monogramja áll. Itt a figurák a mennyei szeretet tüze köré csoportosulnak, míg a túloldalon, az orgonakarzat feletti diadalívnél az isteni büntetés lángja jelenik meg. Az egyik angyal a tüzet szítja, két másik követ és lángnyelveket dob le azokra az elbukottakra, akik a homlokzat belső falának ablakai mellett látszanak.

A látszatarchitektúra párkánya fölött, a felhős égbolton a jezsuita rend tagjai láthatók. Xavéri Szent Ferenc Ázsia alakja fölött jelenik meg, a rend fekete öltözetében, vándorbotra támaszkodva, amely távol-keleti missziós tevékenységére utal. A másik sarok felhőjén, Európa fölött fehér karingben, fehér liliomot tartva Gonzaga Szent Alajos, zöld miseruhában Borgia Szent Ferenc látható. Szent Ignác, a rendalapító a mennyezet közepén angyalok kíséretében emelkedik a mennybe, térdelve és karjait széttárva a felette lebegő Szentháromság felé pillant. Krisztus fehér lepelbe burkolva, baljában a keresztet tartva Szent Ignácra tekint. Mellkasából fénysugár tör elő, amely Szent Ignác szívébe talál és onnan tovább a négy földrész allegóriájához tart. Egy másik fénysugár is kiindul Krisztustól és azt a pajzsot találja el, amelyet az isteni szeretet angyalainak egyike tart. A freskó Loyolai Szent Ignác és a jezsuita rend hittérítő, apostoli munkájának győzelmét ábrázolja: a Krisztus kebléből fakadó fénysugár, az isteni kegyelem és szeretet hatékony táptalajra lel Ignác szívében, aki azt visszatükrözve továbbadja a világnak.

Ajánlott irodalom:

Andrea Pozzo. *Architettura e illusione*. Szerk.: Vittorio De Feo. Milano, 1996

Feinblatt, Ebria: Jesuit Ceiling Decoration. *Art Quarterly* 10. (1947) 236-253.

Goldstein, Carl: Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting. *Art Bulletin* 47. (1965) 231-256.

Gombrich, Ernst H.: *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*. London, 1976

Lindemann, Bernd Wolfgang: *Bilder von Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts*. Worms, 1994

Locher, Hubert: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini. *Werners Kunstgeschichte* 1990, 1-46.

Meiss, Millard: *The Great Age of Fresco*. New York, 1970

Merz, Jörg Martin: *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum frühenden Maler im barocken Rom*. Washmut, Tübingen, 1986

Roettgen, Steffi: *Italian Frescoes: The Baroque Era, 1600-1800*. New York, 2007

Rupprecht, Bernard: *Das Bild an der Decke*. Erlangen, 1987

Sjöström, Ingrid: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*. Stockholm, 1978

Wilberg-Vignau, Peter: *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*. München, 1970

6. Rubens

Pályájának első szakasza

Pieter Pauwel Rubens (1577–1640) a flamand barokk festészet egyik legnagyobb alakja, magas műveltségű, sokoldalú, számos műfajban remekelő művész volt. Siegenben született, kálvinista apja halála után, 1587-ben Kölnben anyjával együtt áttért a katolikus vallásra. Antwerpenben nevelkedett, késő manierista, humanista beállítottságú festőknél tanult, akik közül Otto van Veen volt rá a legnagyobb hatással. 21 éves korában önálló mester lett. 1600-ban Itáliába ment. Egészen 1608-ig ottmaradt, Vincenzo Gonzaga mantovai herceg szolgálatába szegődött, de pártfogója megadta neki a szabadságot, hogy a félsziget művészeti központjait fölkeresse. Velencében Tizianót, Tintoretót, Paolo Veronesét tanulmányozta, műveiket másolta. Gonzaga herceg megbízásából 1601-ben Rómába ment. Rubens itt tanulmányozhatta a görög szobrászatot, a római antikvitást, az itáliai reneszánsz művészetét csakúgy, mint a kortársakét, a korai barokkot, Michelangelo, Raffaello mellett Caravaggio és a Carracciak voltak rá döntő hatással. 1603-ban a herceg Spanyolországba küldte. Rövid genovai tartózkodás után 1608-ban anyja betegségének hírére visszatért Antwerpenbe, ahol a következő évben házasságot kötött Isabella Branttal. Hamarosan Albert és Isabella főherceg, a spanyol udvar helytartói udvari festővé nevezték ki. Gyorsan hírnevet szerzett, elhalmozták megrendelésekkel, nagy műhelyt szervezett.

Egyházi megbízások

Az 1609–20 közötti időszakban több oltárképet festett, mint későbbi pályája során összesen. Nem kevesebb, mint hatvanhárom hatalmas méretű vásznat szállított Antwerpen, Brüsszel, Neuburg és más városok templomaiba. Tridentinus szellemű egyházi megrendelői leggyakrabban Krisztus életének jeleneteit rendelték meg tőle, de gyakori témája volt Mária, különösen mennybevitelének ábrázolása, valamint a szenteket dicsőítő oltárképek. Rubens festészete különösen alkalmasnak bizonyult egyházi témák ábrázolására, hiszen korabeli közönsége tökéletesen megvalósulni látta benne mindazt, amit a katolikus reform egyházi tanítói a templomi művészettel kapcsolatban alapelveként fogalmaztak meg: a közérthetőséget, a világosságot, a szent személyek és események realisztikus és az érzelmeket megmozgató ábrázolását. Rubens festészetében valóban az esemény valóságos és drámai megjelenítése játssza a főszerepet. Realizmusához heroikus felfogás párosul, amelyet az antikvitás ösztönzött, ezzel valóságosnak ábrázolt figuráit méltósággal, roppant erővel és természetfölötti tulajdonságokkal képes felruházni.

Első fontosabb antwerpeni megbízását 1609-ben *A kereszt felállítása* ábrázolására kapta, amelyet – miután 1611-ben triptichonná egészített ki – a katedrális főoltárán helyeztek el. A festő a triptichon három tábláját egyetlen jelenetben egyesítette, de a középső tábla önálló kompozícióként is megállja a helyét. A bal oldali szárnyon a Krisztust sirató asszonyok látszanak, mögöttük János evangélista vigasztalja Máriát. A jobb oldal előterében a római katonák vonulnak, hátul a latrokat szegeznek a keresztre. A középképen – hihetetlen erőt kifejtve – nem kevesebb, mint kilenc pribék húzza a magasba a Megfeszített keresztjét. A jelenet lombokkal benőtt szikla előtt játszódik, amely kiemeli Krisztus fényben lebegő testét. A Megváltó felfelé tekint, oda, ahol az eredeti oltárépítményen az Atyaisten alakja és Krisztus áldozatának szimbóluma, a pelikán volt elhelyezve. Krisztus izmai megfeszülnek, ahogy kifeszített karjai testének terhét tartják. Testtartásának, szenvedést és méltóságot egyaránt tükröző arckifejezésének előképe a híres ókori szoborcsoporthoz főalakja, Laokoón volt. Rubens Krisztust valódi hőrozként állítja elénk, akinek kereszthalála egyben győzelem is: a megváltás és a halálon aratott diadalé. Az alakok az előtérbe zsúfolódnak, olyan szorosan, hogy szinte szétfeszítik a kép keretét, és áttörni látszanak annak határait. A *repoussoir*-figurák segítségével Rubens valósággal eltörli a választóvonalat valós és az általa teremtett fiktív tér között.

A szenteket ábrázoló oltárképei közül a *Loyolai Szent Ignác csodatételeit* ábrázoló mű (1617–18) az egyik legnagyobb szabású. Az antwerpeni jezsuita templom számára festette, még azelőtt, hogy a rend alapító szentjét kanonizálták volna. A festmény nem titkolt célja volt tehát az is, hogy Ignác szentté avatásának ügyét alátámassza és sürgesse. Rubens művének meggyőzőereje nem utolsó sorban abból adódik, ahogyan a szent egész alakos képmását – mintegy csokorba kötve a vizuális argumentumokat – olyan figuráknak a gyülekezetével köti össze, akik különböző helyen és időben történet csodatételeire utalnak. Itt sorakoznak a megszállottak, akikből Ignác szava űzte ki az ördögöt, a férfi kötéllel a nyakában, akit visszatartott a haláltól, míg meg nem gyógytatta, és a gyermekes anyák, akik arra

utalnak, hogy Ignác a terhes anyákon is segített. A szent miseruhában, magas pódiumon áll egy templom oltára előtt, mellette jezsuita papok sorakoznak. Ignác intésére baloldalt a démonok riadtan menekülnek.

Mitológiai és allegorikus kompozíciók

Rubens antik történeti és mitológiai ábrázolásai, ránk maradt, kiterjedt levelezése a görög és római filozófusok és költők műveinek mély ismeretét tanúsítják. Egyik legismertebb képe, a *Leukipposz lányainak elrablása* (1617–18) a művészet történetében meglehetősen ritkán ábrázolt a mitológiai témát dolgoz fel. Leukipposz isteni származású lányai Aphareos fiainak voltak eljegyezve, de esküvőjükön a dioszkuroszok elrabolták tőlük. Jegyeseik üldözőbe vették őket, de a véres küzdelemben alulmaradtak, így a leukippidák a dioszkuroszokhoz mentek feleségül, és attól fogva őket is istenekként tisztelték. Rubens kompozícióját az ellentétek és azonosságok mesteri kiszámítottsága jellemzi. Így a nőalakok fénylő inkarnátját Castor és Pollux, valamint a lovak sötétebb foltjának burka zárja körül, az ágaskodó lovak lábának és nyakának kontúrjai párhuzamosak a leukippidák lábainak mozdulatával. Az alakok pszichológiai jellemzésében is kettősséget figyelhetünk meg: a festő tompítva az erőszakon a nők tekintetében nemcsak az ellenállást vagy a kétségbeesést, hanem az elragadtatás kifejezését is megjelenítette. A férfiak mozdulataiban nyoma sincs durvaságnak, vörös, illetve aransárga drapériába fogva, drága kincsekként ragadják magukhoz kiszemelt menyasszonyaikat. Rubens alakjait fékezhetetlen erők mozgatják. Ez az erő a rémület elmúltával fellobbanó szerelem, amely a kép központi motívumában, a lovon ülő dioszkurosz és a lehanyatló leukippida egymással találkozó pillantásában tükröződik.

Humanista műveltsége és előkelő életstílusa révén Rubens könnyen talált kapcsolatot az arisztokráciával, a brüsszeli udvarral, amely diplomáciai feladatokkal is megbízta. Az 1620-as több ízben járt Párizsban, Madridban és Londonban, nemzetközi hírnevű és tekintélyű festővé vált. Külhoni megbízásainak sorában kiemelkedik az 1625-ben készült, huszonegy képből álló Medici-ciklus.

A Medici-galéria

Mitológiai figurák és megszemélyesítések kísérik a valós történelem alakjait Rubens Medici-galériájának jelenetein, amelyek a francia királyné, Medici Mária (1573–1642) életét mutatják be. A hatalmas vásznak egykor az ő párizsi rezidenciáját, a Luxembourg-palotát díszítették. A képsorozat főhőse meglehetősen ellentmondásos szerepet játszott a francia történelemben. IV. Henrik özvegyeként néhány évig régensként kormányozta az országot, és a hatalmi csatározások során szembekerült fiával, a leendő XIII. Lajossal. A képsorozat nagy kihívás elé állította a festőt, hiszen az anyakirálynő életét úgy kellett ábrázolnia, hogy Franciaország politikai elitjének minden tagja számára elfogadható képet mutasson a közelmúlt eseményeiről, és mindenképpen elfedje Mária és fia egykori konfliktusát. Az együttesben felvonuló istenségek, nimfák, erényeket és sötét erőket megszemélyesítő figurák az uralkodó dicsőítését szolgálják, életének eseményeit heroizálják. De nem csupán az a szerepük, hogy megszépítsék, elfedjék a valóságot. Rubens az anyakirályné életét olyan, az államról, a kormányzásról vallott eszmék és fogalmak fényében ábrázolta, amelyeknek az érvényességével mindenki egyetértett. Így a mű egyben a jó kormányzás elveit, az uralkodói erényeket hirdeti.

Amikor *Medici Mária neveltetésének* jelenetében Minerva írni, Apolló zenélni tanítja, Mercurius az ékesszólásra oktatja, a Gráciák testi szépséget és lelki harmóniát ajándékoznak neki, a kép elsősorban azokról a tulajdonságokról beszél, amelyekkel a jó uralkodónak rendelkeznie kell. A *IV. Henrik megpillantja Medici Mária arcképét* című képen sem csupán a személyes életrajzi mozzanatot, a királynak jegyese iránt fellobbanó szerelmét láthatjuk. Az arcképtől elbűvölt uralkodónak Franciaország alakja ad tanácsot, és az égben trónoló Jupiterhez és Junóhoz hasonlóan áldását adja a frigyre. A háttér füstfelhői arra utalnak, hogy a király csatamezőről érkezett, levetett pajzsa és sisakja jelzi, hogy házassága tartós békét biztosít Franciaország számára. A hiteles történelmi eseményhez kapcsolt allegorikus keret a király személyes boldogságát magasabb dimenzióba helyezi, az ország érdekeinek fényében mutatja be.

A *XIII. Lajos nagykorúsága* című jelenet, amely azt az eseményt ábrázolja, amikor az anyakirályné átadja az uralmat fiának, a politikai ikonográfia egyik ősi, népszerű toposzát használja: az államot hajó testesíti meg, amelynek kormányosa a király. Mária és Lajos a hajó tatján áll, a kormánylapátot a

királyi díszbe öltözött ifjú uralkodó tartja a kezében. Rubens a hajó személyzetét allegorikus nőalakokból állította össze: legelő az Erő (*Fortitudo*) alakja úzi el a tengeri szörnyet, mögötte a Vallás (*Religio*), az Igazságosság (*Iustitia*) és az Egyetértés (*Concordia*) húzza az evezőlapátot. A hajó vitorláját is egy női figura húzza fel, aki a mértékletes kormányzás megtestesítője. Az árboc előtt a hajó „tulajdonosa”, Franciaország perszónifikációja magasodik. Az allegorikus kompozíció annak a jellemző kora újkori államelméleti felfogásnak a hatását mutatja, amely a király hatalmát a „néptől” (azaz az ország rendjeitől, a nemességtől származtatja), s amelynek értelmében az alattvalók engedelmisségét az szabja meg, hogy az uralkodó mennyire ügyel a közjóra.

Kései korszak

Rubens 1626-ban, első felesége halála után elvette annak unokahúgát, Heléne Fourment-t. 1635-ben megvásárolta a Mecheln melletti Steen kastélyát és uradalmát, s utolsó éveit itt töltötte. Bár a kései korszak is bővelkedik a nagyszabású reprezentatív megbízásokban, e periódus igazi gyöngyszemei a családtagokról festett portrék és a tájképek.

Rubens már az 1620-as évek arcképein elhagyta a korai évek merev testtartásait, hivatalos jellegét. A *szalmakalap* címen ismert portrén sógornőjét, Susana Fourment-t festette meg bájos közvetlenséggel, lágy körvonalakkal, ragyogó színekkel. Az *Heléne Fourment fiával* (1634-35) azoknak a kései portréknak egyike, amelyek szabad ecsetkezelésükkel, párás színezésükkel és élénkségükkel természetességet és nyíltságot kölcsönöznek az ábrázolásnak, de egyben jól kifejezik a nemesi rangot nyert festő új, arisztokratikus életmódját is.

A gáláns életforma a témája a *Szerelem kertje* (1634-35) című festménynek, amely a késő középkori szerelemkert-ábrázolások modern átfogalmazását nyújtva divatosan öltözött fiatal dámák és urak mulatozását ábrázolja egy pompás kastélyparkban, hús forrás és zeneszó mellett. A szeszélyesen repkedő amorettek és a kút szoboralakjai nyújtják mitológiai körítést, de a hangsúly kétségtelenül arra az evilági gazdagságra és színpompára esik, amelyet a kortárs portréfestészet is tükröz.

Rubens ez idő tájt falusi jeleneteket, zsáner- és tájképeket is festett. Ezek alkotására nem csupán új otthona, hanem 16. századi flamand elődeinek és e műfajok kortárs képviselőinek művei is ihlették. A *Kermis*, avagy *Falusi búcsú* (1630-as évek) témájában Bruegelhez visszanyúlva flamand paraszti ünnepséget festett meg, de a drasztikus részletek kiválasztásában Adriaen Brouwer művei is támaszkodott, s a motívumokat a sodró lendületű kompozícióban egyesítette.

Ajánlott irodalom:

Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Brussels, 1968–

Garas Klára: *Kortársak a németalföldi festőművészetről*. (Európai Antológia), Budapest, 1967

Georgievska-Shine, Aneta: *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610-1620*. London, 2009

Glen, Thomas Lawrence: *Rubens and the Counter-Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609 and 1620*. New York – London, 1977

H. Takács Marianna: *Rubens és kora*. Budapest, 1972

Kelényi György: *Rubens Medici-galériája*. Budapest, 1988

Simson, Otto von: *Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat*. Mainz, 1996

Vlieghe, Hans: *Flemish Art and Architecture, 1585-1700*. (Pelican History of Art) New Haven – London: 1998

Warnke, Martin: *Laudando Praecipere. Der Medicizyklus des Peter Paul Rubens*. in: *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Köln, 1997, 160-199.

Warnke, Martin: *Udvari művészek. A modern művész előtörténetéhez*. Budapest, 1998

Wright, Christopher: *Peter Paul Rubens. Man and Artist*. New Haven – London, 1987

7. Rubens műhelye, segédek és tanítványok

A műhelygyakorlat sajátosságai

A 17. században gyakran megesett, hogy amikor egy festő szignálta művét, ugyan a nevét írta a képre, de ezt inkább egyfajta védjegynek, „márkajelzésnek” szánta. Az aláírás ilyenkor azt jelentette, hogy a művész megbízóját vagy vásárlóját egy bizonyos minőségbeli minimumról biztosítja, arról, hogy a kép a művész stílusát képviseli, de arról korántsem, hogy a művet valóban ő és csakis ő készítette. A közösen festett műhelymunka a 17. században immár bevett szokás volt, hiszen a nagy képciklusokat, freskókat, szoboregyütteseket nem is lehetett volna kivitelezni, ha nem választják el pontosan a tervezés és a megvalósítás fázisait, valahogy úgy, ahogyan az építészetben szokás.

Antwerpenben, Rubens működésének színterén már a 16. században jellemző volt a festészet különféle területeire szakosodott művészek közös munkája, például úgy, hogy egy képen az alakokról az egyik, a csendéleti vagy a tájképi részletekről a másik festő gondoskodott. Amikor Rubens 1608-ban visszatért Itáliából, már híres festőnek számított, Antwerpenben meglepedve tódultak hozzá a festőtanoncok, hogy a műhelyében dolgozhassanak. Az idők folyamán egyre szaporodó feladatok ellátására a segédek létszáma megnövekedett, és annak, hogy 1616-ban Rubens hatalmas ház építésébe fogott, nem utolsósorban az is oka volt, hogy népes műhelyének megfelelő helyet biztosítson.

Rubens műhelyének felépítéséről, munkamódszeréről néhány fennmaradt dokumentum alapján tájékozódhatunk. Az antwerpeni jezsuitákkal 1618-ban kötött szerződésében Rubens a Szent Ignác-templom mennyezetének dekorációját úgy vállalta el, hogy saját kezűleg a harminckilenc képnek csak a tervét készíti el, a kivitelezést pedig segédeire bízta – közülük a dokumentum van Dyck nevét meg is említi –, de kezeskedik annak színvonaláért. Egy korabeli látogató leírása szerint, akit éppen ezeknek a festményeknek a készültkor vezettek végig Rubens műtermében, a képeket a mestertől kapott színes krétarajzok alapján teljes egészében a fiatal segédeknek kellett kivitelezniük, s Rubens a festés befejező fázisában működött csak közre, végső formát adva a körvonalaknak és a színezésnek. A Rubens-képek kivitelezésében azonban nemcsak a műtermében dolgozó fiatal tanoncoknak volt szerepe. A régi antwerpeni hagyományt követve olyan festőkkel is együttműködött, akik már saját műhelyt vezettek. Ezek voltak az idősebb specialisták, akiket Rubens a maguk szakterületén vont be műveinek kidolgozásába: a virágokat, csendéleti részleteket Jan Brueghel (1568–1625), a tájképi elemeket Jan Wildens (1586–1653), az állatokat Frans Snyders (1579–1657) festette.

Rubens korában a műalkotások készítése kereskedelmi ügylet is volt, és előfordult, hogy a műhely vezetője, a vállalkozó a munkát alvállalkozóknak adta tovább. Így például 1636-ban, amikor IV. Fülöp spanyol király százhuszonhárom festményt rendelt meg a Madrid melletti Torre de la Parada díszítésére, a megbízást Rubens fogadta el, de hatvan kép esetében nemcsak a kivitelezést, hanem a tervezést is kiadta Frans Snydersnek.

Rubens a nyílt piacra is festett, és mindig voltak tartalékban festményei, amelyeket nem rendelésre készített, és amelyeken alkalmas időpontban megpróbált túladni. 1618-ban került kapcsolatba Sir Dudley Carleton angol diplomatával, akinek régiséggyűjteményéért saját képeit kínálta fel cserére. Felsorolva a gazdára váró festményeket, Rubens levele feltárja számunkra, milyen elv szerint rendszerezték és értékelték egy nagy műhely produktumait. A festő lényegében három kategóriáról beszél: a teljesen eredetiekről, amelyek teljes egészében a saját kezem munkái, azokról, amelyeket valamelyik tanítványa kezdett el, de ő maga átdolgozta, vagy kész teljesen a maga kezével átdolgozni, „úgyhogy eredetiszámba mehetne”, és azokról, amelyeket maga festett, de bizonyos motívumokat, a tájat vagy az állatokat specialistára bízta. Érthető okokból azokról a műhelymunkákról, amelyeket a segédek másoltak vagy kiviteleztek, és amelyeket Rubens csak kis mértékben vagy egyáltalán nem dolgozott át, nem tett említést a levélben.

Jacob Jordaens

Abban az időben, amikor Rubens műhelyének szervezésébe fogott, Jacob Jordaens (1593–1678) már független mesterként dolgozott Antwerpenben. Az 1610-es években számos nagyméretű allegorikus jelenetet és történetképet festett, s ezek mozgalmas kompozíciói, az előtérbe zsúfolt, roppant erőt sugárzó alakjai Rubens műveinek stílusára emlékeztetnek. Ugyanakkor ezeken a korai képeken már Jordaens művészetének egyedi vonásai is megmutatkoznak, főként a festő realiztikus szemlélete, az, ahogyan bibliai, mitológiai jeleneteit egyszerű szereplőkkel, népi karakterekkel és színes elbeszélő részletekkel gazdagítja.

Vallásos képeinek egyik csoportját olyan bensőséges, családi jelenet alkotják, mint a Jézus születése, a pásztorok hódolata vagy a Szent Család, amelyeket nagy részletességgel, bő mesélőkedvvel dolgozott ki. Ezekkel a festményekkel, amelyek Jordaens legnépszerűbb vallásos kompozíciói, jómódú polgárok díszítették otthonaikat, hogy jó katolikusként nap mint nap maguk előtt láthassák a názáreti család példáját. A képek anekdotikus megfogalmazásukkal megkönnyítették a korabeli szemlélő számára az azonosulást a keresztény családi harmóniáról szóló tanítással. E tekintetben igen jellemzőek Jordaensnak a pásztorok imádása témájáról festett különböző verziói, az, ahogyan számos festményen a művész figyelme a pásztorok karakterisztikus portréira, az állatokra és a Gyermekeknek hozott szerény ajándékokra irányul. Jordaens Caravaggio stílusa iránti fogékonysága egyértelműen megmutatkozik abban is, ahogyan a sötét térben világító fényt az alakokra vetíti, és így szinte tapintható testiséget kölcsönöz nekik. Bár Jordaens sohasem járt Itáliában, a *tenebroso* divatja más művészek, köztük éppen Rubens közvetítésével eljutott hozzá, és jól ismerte Caravaggio *Rózsafüzéres Madonnáját*, amely ekkoriban az antwerpeni domonkos templomban függött.

1620 körül Jordaens munkásságában még erősebbé vált Caravaggio hatása: a kontrasztos fénykezelés és a masszív színelületekkel való megformálás határozott plaszticitást, szinte szobrászati hatást eredményezett képein, figuráit immár távolabbra helyezte a képtérben, így a belső tér vagy az égbolt is nagyobb szerephez jutott. A *Szatír a parasztnál* – Aiszóposz híres meséjéből vett – jelenete az elbeszélő részletek iránti ragyogó érzékét tanúsítja, amelyben Rubenshez viszonyítva sokkal nagyobb szerepet kaptak a népies részletek és karakterek, olyannyira, hogy Jordaens ilyen művei a história- és a zsánerfestészet egyfajta összeolvadását mutatják.

A harsány jókedv és a mulatság Jordaens zsánerképeinek gyakori témája. Ezek nyomán a tivornyák dalnokának, az evés-ivás poétájának is nevezik. A *babkirály lakomáját* kilenc változatban is megfestette. A téma a korszak egyik elterjedt szokása, vízkereszt ünnepének lakomája, amelynek végén süteményt szolgáltak föl, s az egyikbe babszemet vagy golyót sütöttek bele. Aki ezt megtalálta, királlyá koronázták, s kinevezhette udvartartását, udvarmesterrel, kamarással, udvari bolonddal. Mindenki köteles volt a király parancsainak engedelmeskedni, főként pedig inni, amikor megemelte a poharát. Jordaens a témát mindig szertelen vigasság képében ábrázolta, amelyben a szereplők megfedkeznek minden mértékről, illemről, sőt még a jó erkölcsökről is. A jelenetek gyakori szereplői a kupáikat diadalmasan emelgető, lerészegedett férfiak. A csörgősipkás bolond, aki a hiábavaló és bűnös szimbólumát, a pipát emeli magasba, baljával az előtte ülő nőalak keblét keresi. A mértéktelenséget, a nagy eszem-izsom eredményét a pétérvári változaton a pisilő kisfiú, a brüsszeli egy anya testesíti meg, aki az étkezőasztal mellett szégyen nélkül törli gyermeke alfelét, s még olyan vaskos részletek is helyet kapnak a képeken, mint az a részeg férfiú, aki visszaöklendezi a bort. Nem valószínű azonban, hogy Jordaens ezeket a moralizáló zsánerfestészet hagyományából származó mozzanatokat erkölcsi intelemként vonultatta volna fel vásznain, e jelenetek sokkal inkább keresetlen humoruk révén voltak népszerűek, s gyakran ön maga és családtagjai vonásait kölcsönözte duhaj szereplőinek.

Rubens és van Dyck halála után Jordaens lett a legrangosabb festő Flandriában, elárasztották megrendelésekkel. Az 1640-es évektől dolgozott külföldi fejedelmi udvarok számára, nagy együtteseket szállítva mitológiai és allegorikus témákban, amiből világosan látszik, hogy ezen a téren Rubens utódjának tekintették. Ebben az időben építette tágas házát és műhelyét, amelyet Rubens mintájára alakított ki. A képek mennyiségének növekedése viszont fokozatos minőségvesztéssel járt. Jordaens egyre inkább ismételte önmagát, és mindaz, ami műveit eddig oly egyedivé tette – a vallásos és mitológiai témák emelkedett világát felpeszdtő, megfűszerező köznapi figurák – fokozatosan elvesztették eredetiségüket, természetességüket, s nem ritkán puszta formulává merevedtek. Ezt a változást az érzelmek kifejezésében a *Krisztus kiűzi a kufárokat a templomból* című vászna (1650-es évek) is mutatja, amely a vulgáris típusok, a közönséges arcvonások révén már-már nyersségbe fordul. E kései nagy kompozíciókban az alakok egyénisége egyre inkább eltűnik a rendezetlen tömegben. Ugyanakkor megfigyelhető a festő igyekezete, hogy tetszetős, dekoratív hatást érjen el, főleg a hátterek túldíszített, itáliai karakterű architektúrája révén.

Van Dyck és Rubens

A pályáján csodagyerekként induló Anthonis van Dyck (1599–1641) már tizenhat éves kora körül saját műhelyt nyitott Antwerpenben, és legkorábbi művein is bámulatba ejti a nézőt virtuozitásával, bravúros technikájával, amelyet széles ecsetvonások, laza ecsetkezelés jellemez. Ebben a vonatkozásban sokat köszönhetett mestere, Rubens példájának, de még inkább a 16. század nagy velencei festőinek, főleg a kései Tizianónak. 1618-ban van Dyck a festők Szent Lukács-céhének mestere

lett, de tevékeny partnere maradt Rubens műhelyének. Együttműködésük gyümölcse a budapesti Szépművészeti Múzeumban látható *Mucius Scaevola Porsenna előtt* című képe is, amelynek kompozíciója Rubenstől származik, de a kivitelezés, főként az élénk, meleg színezés van Dyck kezére vall.

A fiatal festő művészetében ebben az időszakban már határozottan megmutatkoznak az önállóság jelei, mind a technikában, mind a témák felfogásában Rubenstől eltérő úton jár: van Dyck a témákat az érzelmek gazdagságával, a szereplők lelki rezdüléseinek érzékeny ábrázolásával bontja ki, a rubensi figurák hősi hevülete és roppant energiája mindinkább visszaszorul műveiben. Van Dyckot az emberi lélek iránti érzékenysége avatta kiemelkedő portréfestővé, és ezzel a képességével tette sokszínűvé és izgalmassá történetképeit. Nem a teátrális tömegjelenetek, inkább azok a történetek álltak közel hozzá, amelyekben emberi érzések leírására nyílt alkalma. A *Zsuzsanna és a vének* (1621-22) a riadt asszony és a két kéjsóvár vénember rendkívül finoman árnyalt pszichológiai jellemzését mutatja, amelyet a festő az alakok szín- és világításbeli kontrasztjával is kidomborított.

Van Dyck követve Rubens példáját és tanácsát 1621-ben Itáliába ment, ahol neve a flamand műkereskedelem jól szervezett hálózata révén már ekkor ismert volt. Előbb Genovába, majd Velencébe utazott, járt Mantovában, Milánóban és Torinóban, eljutott Rómába és Szicíliába is. Rangos pártfogóinak – így az angol Arundel grófnőnek, Károly Emánuel savoyai hercegnek vagy a szicíliai alkirálynak – dolgozva tovább növelte hírnevét. Itáliai éveinek végül legfontosabb állomása Genova lett, ahol 1625–27 között a művészet- és pompakedvelő városi arisztokrácia kedvelt festőjévé avatta. Van Dyck itt már elsősorban portréfestőként működött, és művészetében megerősödött Tiziano stílusának inspirációja, amelynek a festő itáliai vázlatkönyve is bizonyítékát adja. *Elena Grimaldi márkinőről* festett portréja (1623), genovai éveinek legnagyobb műve, a 16. században kialakult egész alakos képmás-típus új, van dyck-i változatának nyitánya. A művészt egyedülálló portréstílusának kifejlesztésében nem kis mértékben ösztönözte Rubens példája, így a mester genovai éve alatt festett női portréorozata. Elena Grimaldi megfestésekor is egy remek Rubens-porté, *Brigida Spinola-Doria arcképe* (1606) kínálkozott számára, hogy mintául használja és egyben versengjen is vele. Rubens viszonylag visszafogott színezésű portréja mellett van Dyck képe valóságos színeközlés: fénylő, eleven tónusai Tiziano és Veronese koloritjához mérhetők. A festő nagy hangsúlyt fektetett arra is, hogy alakjait elegáns mozdulattal jelenítse meg. Vázlatkönyve arról tanúskodik, hogy a valóságban és elődei művein is hosszasan tanulmányozta a gesztusokat, mígnem megtalálta a természetes elegancia kifejezését, amely mentes minden mesterkéeltségtől és affektáltságtól. Modelljei előkelőségét és méltóságát a mögöttük emelkedő díszes architektúra is aláhúzza: Elena Grimaldi délceg korinthuszi oszlopcsarnok előtt áll, amely kiemeli sudár alakjának tartását. A figura mögött magasodó nemes arányú épület sokkal inkább Veronese pompás bibliai tárgyú tömegjeleneteinek háttérére, mintsem Genova korabeli palotáira emlékeztet.

A művészt portréfestőként elért hírneve nyomán hívták meg Angliába is. 1632-ben Londonba költözött, ahol I. Károly (1625–1649) udvari festője lett. E minőségében számos portrét festett a királyról, többnyire reprezentatív, egész alakos képmásokat és lovasportrékat. Az *I. Károly lóháton* című képén (1638) a páncélos lovas alakjában könnyű ráismerni a keresztény lovag (*miles christianus*) eszményének ikonográfiai hagyományára, amelynek legismertebb megfogalmazása Dürer 1513-ban készített metszete, *A lovag, a Halál és az ördög*. Van Dyck egyenesen utal is a híres metszetre: átveszi Dürertől a ló teljes profilban való beállítását, amint bal lábát behajlítva lépked. A kép így Károlyt Krisztus hősi lovagjaként jeleníti meg, aki testi és lelki fegyverekkel felruházva gyakorolja Istentől kapott hatalmát. 1635-ben készült az a festmény, amely hagyományos címe szerint a királyt vadászaton ábrázolja (*Le roi à la chasse*). Károlyt fehér szaténzakóban, térdszalaggal, széles karimájú kalapban látjuk, amint lováról leszállva széttekint a békés tájon. Az előző portréval ellentétben itt a béke embere jelenik meg, akit van Dyck nemes tartásával, eleganciájával úgy mutat be nekünk, mint Anglia első számú úriemberét.

Ajánlott irodalom:

Barnes, Susan J.: The Young Van Dyck and Rubens. in: *Anthony van Dyck*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Arthur K. Wheelock Jr. et al. Washington, 1990, 17-25.

Brown, Christopher – Vlieghe, Hans: *Van Dyck, 1599-1999*. Kiállítási katalógus. Antwerpen – London, 1999

- Cannon-Brookes, Peter: Sir Peter Paul Rubens & co. in: *Papers Presented at the International Rubens Symposium, April 14-16, 1982*. Szerk.: William H. Wilson et al. Sarasota, 1983
- Ember Ildikó: Nézzük meg együtt Rubens és Van Dyck Mucius Scaevola Porsenna előtt című festményét. *Művészet* 1977/12. 36-38.
- Gosztola, Annamária: Jacob Jordaens: A szatír és a paraszt. *Művészet* 1988/6. 48-51.
- H. Takács Marianna: *Rubens és kora*. Corvina, Budapest, 1972
- Hearn, Karen: *Van Dyck in Britain*. Kiállítási katalógus. London, 2009
- Held, Julius S.: Van Dyck's Relationship to Rubens. in: *Van Dyck 350. Studies in the History of Art* 46. Szerk.: Barnes, Susan J. és Wheelock, Arthur K. Jr. Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers XXVI. New Haven – London, 1994, 63-78.
- Hulst, Roger-A. d' et al.: *Jacob Jordaens (1593-1678). vol. I. Paintings and Tapestries, vol. II. Drawings and Prints*. Antwerpen, 1993
- Martin, John Rupert: The Young van Dyck and Rubens. in: *Essays on van Dyck*. [Ottawa], 1983, 37-43.
- Mirimonde, Albert P. de: Les sujets de musique chez Jacob Jordaens. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1969. 201-245.
- Moffitt, John F.: „Le Roi à la Chasse”? Kings, Christian Knights, and Van Dyck's Singular „Dismounted Equeristan-Portrait” of Charles I. *Artibus et historiae* 7. (1983) 79-99.
- Vlieghe, Hans: *Flemish Art and Architecture, 1585-1700*. (Pelican History of Art) New Haven – London: 1998

8. Francia barokk építészet

Franciaországban a barokk építészet korai szakaszát a Bourbon-ház két első uralkodója, IV. Henrik (1589–1610) és XIII. Lajos (1610–1643) időszaka jelenti, amikor a stílus még erősen kötődött a reneszánsz hagyományokhoz. A barokk virágkora XIV. Lajos uralkodásának (1643–1715) idejére esik, így az érett barokkot Franciaországban XIV. Lajos-stílusnak is nevezik. A francia barokk építészet a szenvedélyes és mozgalmas itáliai barokktól eltérően erősen klasszikus szellemű: a higgadt formálás, a nyugodt arányok és a szimmetria keresése jellemzi. A reneszánsz nyomdokaiba lépő építészetelmélet döntő befolyást gyakorolt az építészek tevékenységére, akik közül többen maguk is jelentős teoretikusok voltak. Az Építészeti Akadémia 1671-ben alakult meg Párizsban, az építészképzés és az elméleti tevékenység mellett az állami megrendelések közvetítése és az építészeti tervek felülbírálnak is feladatai közé tartozott. A nagyszámú állami megrendelést külön szervezet, a királyi építészeti hivatal, a *bâtiments du roi* irányította.

Egyházi építészet

A 17. századi római építészet hatására a francia barokk templomépítészetben is megjelentek az összetett téralkotási formák. Jacques Lemercier (1585–1654) 1635-ben kapott megbízást Richelieu-tól Párizs akkoriban újjáépített ősi egyeteme, a Sorbonne templomának megtervezésére, amelyet a bíboros saját sírkápolnájaul is szánt. A templom a centrális jellegű kilencosztású tér sajátos, tengelyirányban megnyújtott változatát mutatja, amelynek középpontját tamburos kupolával kihangsúlyozott négyezeti tér alkotja. A dongaboltozatos hajó és a rövid keresztoszárak tömege az alacsonyabb mellékterek, a sarkokban kialakított mellékkápolnák fölé magasodik. A templomnak két bejárata is van, és a két homlokzatot az építés igen találékonyan úgy alakította ki, hogy azok tükrözzék a mögöttük feltáruló tér kettős arculatát és összetett funkcióját is. A nyugati oldalon, az egyetem előtti térről belépve a szemlélő előtt egy longitudinális templomtér megszokott képe tárul fel, amelyhez Lemercier ugyancsak konvencionális formát, háromnegyed oszlopokkal és pilaszterekkel tagolt Gesù-típusú homlokzatot társított. Ezzel szemben az északi oldalon, a Sorbonne udvarából megközelítve egy centrális hatású tér nyílik meg előttünk, amely a kardinális síremlékét őrző templom mauzóleum jellegét erősíti meg. A homlokzat kialakítása is ehhez alkalmazkodik: a bejárat a timpanonos portikusz mögött nyílik, amely a kupola tömegével együtt olyan, a római Pantheonig visszavezethető klasszikus kompozíciót mutat, amely a centrális templomok jellemzője. A két homlokzat az építészeti formák nyelvének eltérő dialektusaival szólítja meg szemlélőit: a nyugati oldal hagyományosabb motívumkészletével a szélesebb tömegek ízléséhez közelít, míg az antikvitás és Palladio szellemét idéző udvari homlokzat az egyetemisták, az intellektuális körök számára érthető klasszikus formakincsből merít.

A klasszikus szellemű barokk fenséges emléke a század második felében a párizsi invalidusok dómja. A rokkant katonák otthona, amelyhez illeszkedik, Libéral Bruant tervei szerint hatalmas, négyzettrácsos alaprajzon emelkedő együttesként 1676-ra épült fel. Templomának megtervezésére még ugyanezen évben Jules Hardouin-Mansart (1646–1708) kapott megbízást XIV. Lajostól. Az épületkomplexum főtengelyében kettős templom emelkedik: az egyik, a katonák ájtatosságainak színhelye, egy háromhajós hosszház, amely közös, ovális alaprajzú szentéllyel kapcsolódik a centrális alaprajzú dómhoz. Valószínű, hogy a dómot XIV. Lajos saját mauzóleumául építtette. Kilencosztású térrendszerében a központi kupolatérhez négy oldalról harántdongás keresztoszárak csatlakoznak, közöttük pedig kupolával fedett sarokterek emelkednek. Ez utóbbiak átlós irányú átjárókkal közvetlenül kapcsolódnak a főtérhez is. A kettős héjú kupola megoldása igen eredeti: a belső kupolán nagyméretű opeion nyílik, ezen keresztül lehet látni a második, freskóval díszített kupolát, amelyet az alsó kupolahéj mögé rejtett ablakok világítanak meg. A falazott kettős kupola fölött még egy harmadik, ácsszerkezetű, csak kívülről látható, a tömegformát megkoronázó kupola is emelkedik.

Világi építészeti műfajok: az hôtél és a kastély

Az előkelő városi paloták, az *hôtélek* alapvető sajátosságai már a 16. századi építészetben kialakultak. A paloták lakóhelyiségeket és reprezentatív termeket magába foglaló főépületét mindig az utca vonalától beljebb, fallal vagy bejárati szárnnal határolt díszudvarral építették. Az 1624-ben Jean Du Cerceau tervei szerint megkezdett párizsi Hôtél de Sully szárnyai négyszögű udvart öveznek, amelynek ünnepélyességét az évszakokat és az elemeket jelképező reliefszobrok is emelik, s a fő traktus mögött kisebb kert húzódik.

A francia kastélyépítészet remeke, Fouquet pénzügyminiszter építtet Vaux-le-Vicomte-i rezidenciája (1656-58) Louis Le Vau (1612-1670) műve, és kertjével együtt tisztán tükrözi az érett barokk korszakra kikristályosodott alapelveket. Alaprajza U-alakot formál, előreugró szárnyai között *cour d'honneur* húzódik. A díszudvarról pompás előcsarnokba (vesztibülbe) jutunk, amelynek két oldalát lépcsőházak szegélyezik. Az épület középtengelyében, a kert felől az ovális alaprajzú díszterem áll, amely belül két szintet fog át. Kétoldalt, az alagsor fölé emelt főszinten az épület fő tengelyére szimmetrikusan helyezkednek el a lakosztályok. A kastély tömegalakítása az ún. pavilonos tömegalakítás egyik legérettebb példája, amely az épületet alkotó tömegegységek önállóságát hangsúlyozza. A kert felől a díszterem ovális tömege áll a középpontban, amelyet a lanternás, kupolaszerű tetőidom emel ki. Kétoldalt a főépületet lefedő nyeregtető alacsonyabb, és az oldalsó rizalitok meredek manzárdtetővel különülnek el tőle. A tömegforma tehát pavilonszerű egységekre tagolódik, mozgalmas, az elemek hierarchiáját kiemelő kompozícióba rendeződik.

A párizsi Louvre

A 17. század elejére a francia királyok párizsi várkastélya tekintélyes méretű palotaegyüttessé bővült. A középkori erőd udvarának nyugati és déli oldalán I. Ferenc Pierre Lescot terve alapján reneszánsz szárnyakat építtetett, az udvar többi oldalát ekkor még a gótikus épületek alkották. IV. Henrik parancsára ehhez a négyszögű tömbhöz csatolták a Kis Galériát és ennek merőleges folytatásaként, nyugati irányban a Szajna partján elnyúló Nagy Galériát, amely a Louvre-t a Tuilériák palotájával kötötte össze. A 17. század folyamán az együttes keleti részét, a Cour Carrée-nak nevezett nagy udvart fejlesztették tovább, oly módon, hogy a szárnyak hosszúságának megkétszerezésével az udvar területe négyszeresére növekedett. Először is XIII. Lajos lebontatta a régi erőd maradványait, és Jacques Lemercier terve szerint megépült a nyugati szárny középtengelyét kijelölő Óra-pavilon, s arra nézve szimmetrikusan a szárny északi folytatása, Lescot homlokzatának másaként. XIV. Lajos idején Louis Le Vau folytatta a bővítést, aki teljes egészében felépítette a déli és az északi szárnyat, a keleti szárny megkezdésekor azonban a király első minisztere, Colbert úgy döntött, hogy annak tervezésére pályázatot hirdet. Ezen a pályázaton a korszak legjelentősebb francia építészei mellett római mesterek is részt vettek. A korszak legnagyobb építészeként számon tartott Berninit is Párizsba hívták, aki három tervváltozatot is készített a keleti homlokzathoz, de egyiket sem fogadták el. Colbert 1667-ben végül bizottságot hívott életre, amelynek tagjai, az építész Louis Le Vau, a festő Charles Le Brun és a teoretikus Claude Perrault kidolgozták a végső változatot.

A klasszicizáló fegyelemmel formált homlokzatot három rizalit tagolja. A földszint lábazatszerű; tömör felületét a kapuk és a szegmensívű ablakok sora bontja meg. Az emeleten a rizalitok között, a hátraugró falsík előtt páros oszlopokból álló kollonád húzódik. A hosszan elnyúló homlokzatot ballusztrádos attika zárja le, amely az enyhe hajlású nyeregtetőt takarja, a középrizalitot pedig timpanon hangsúlyozza. A homlokzat szigorú tektonikus rendjével, gondosan mérlegelt arányrendszerével a klasszikus szellemű francia barokk építészet egyik főműve.

A párizsi királyterek

A Bourbonok több olyan szabályos alaprajzi formájú, egységes épülethomlokzatokkal szegélyezett teret építettek fel Párizsban, amelyek a középkori városszerkezet korszerűsítését, a város kényelmét és díszét szolgálták, s nem utolsósorban az uralkodó és a monarchia dicsőítésében is fontos szerepet kaptak, méltó építészeti keretet adva a király lovasszobrának. A királyterek építését 1605-ben IV. Henrik kezdte meg a *Place Royal* (ma: Place des Vosges) kialakításával. A keleti városfal és a Bastille közelében fekvő tér négyzet alaprajzú, oldalait egységes, négy ablaktengelyes házhomlokzatok alkotják, amelyek magas tetőzetükkel pavilonszerűen elkülönülnek egymástól. A pavilonok homogén sorát az északi és a déli oldal középtengelyében álló nagyobb épületek, a király és a királyné pavilonjai bontják meg, amelyek a tér főtengetyét jelölik ki. A pavilonok földszintjét árkádsor alkotja, az emeleteken a vörös téglahomlokzatot vajszerű kősorok és sarokarmírozás élénkíti, amely jól harmonizál a fekete színű palafedéssel. A változatos építőanyagokból adódó dekoratív hatás és a homlokzati formák nem a klasszikus, hanem az északi polgári építészet hagyományát követik. Hasonló alakítás mutatkozik az 1607-ben megkezdett *Place Dauphine* épületein is, amelyek háromszög alakot formálva az Ile de la Cité nyugati sarkán állnak, és az ugyancsak IV. Henrik által építtetett Pont-Neuf-höz kapcsolódnak.

A Henrik által megteremtett hagyományt XIV. Lajos folytatta: Jules Hardouin-Mansart tervei szerint megépítette a *Place Louis le Grand*-t (ma: Place Vendôme) és a *Place des Victoires*-t, és amint az

Ange-Jacques Gabriel által tervezett *Place Louis XV* (ma: *Place de la Concorde*) bizonyítja, a tradíció a 18. században sem vesztett jelentőségéből.

Versailles kastélya

A mulatókastély

A versailles-i királyi rezidencia helyén kisméretű vadászkastély állt, amelyet az 1620-as években Philibert Le Roy tervei alapján XIII. Lajos építtetett. Eredeti állapotában U-alaprajzú, sarokpavilonos épület volt, amelyet árok övezett. XIV. Lajos a kastély bővítésére 1661-ben adott megbízást Loius Le Vau-nak, aki a meglévő szárnyak elé két új épületet emelt, amellyel egy újabb, nagyobb méretű előudvart alakított ki, úgy, hogy a korábbi kastély – a király kívánságának megfelelően – érintetlenül megmaradt. Az épület ekkor még vadászatok és kerti ünnepségek számára szolgáló mulatókastély volt, amely nem a lakóterek, hanem a park gazdagságával kápráztatta el vendégeit. A kastély átépítésének ebben a szakaszában a munkák javarészt a kert kiépítésére, a pompás díszkútak felállítására koncentráltak. A kutak szoborfigurái, a táncoló alakok, a nimfák, a szatírok és a mitológiai szerelmespárok egyértelműen elárulták, hogy az uralkodó milyen szerepet szánt mulatókastélyának. Apolló a királyt megtestesítő mitológiai figuraként uralkodott a kutak együttesében: a napszekeret hajtó istenség szobra került a kastély előtti Petit Parcot lezáró vízmedencébe, az épület előtti parterre egyik díszkútját pedig Létónak, Apolló anyjának szentelték. A kastély ekkori funkcióját legvilágosabban talán az északi szárnyban kialakított Thétisz-grotta szoborcsoportja tükrözte, amelynek középpontjában François Girardon *Apolló és a nimfák*-csoportja állt. A mű Apollót mutatja, aki égi útvjáról estéenként a tengeristennő palotájába tér pihenni, ahol nimfák fürdetik. A fiatal, gáláns uralkodó mitológiai képe ez, akit vidéki kastélyába visszavonulva kedvesei kényeztetnek.

Versailles mint az udvari élet központja

Bár Versailles még jó ideig az uralkodó mulatókastélyának szerepét töltötte be, az 1660-as évek közepétől a király alkalmi pihenőhelyéből lassanként az udvari ünnepségek megszokott színterévé vált, sőt olykor a nagy vidéki rezidenciákhoz hasonlóan az államtanács üléseit vagy a követek fogadását is itt tartották. 1668-ban Lajos utasítást adott Le Vau-nak a kastély nagyobb arányú bővítésére. Le Vau a kora barokk kastély U-alaprajzú tömbjét körbeépítette és az általa korábban felhúzott szárnyakhoz kapcsolta. Az ily módon megnövelt szárnyakban alakította ki a lakosztályokat: az északi, vagyis jobb oldali szárnyban a királyi apartman, túloldalt a királyné szobái kaptak helyet. A szárnyak megkettőzésével két-két teremsor jött létre: a belső, az udvar felőli traktus, vagyis a régi kastélyszárny termeiben a magánlakosztályok kaptak helyet, míg a szárnyak újonnan épített, külső, *enfilade* elrendezésű teremsora a reprezentatív helyiségeket magába foglaló díszlakosztályoknak (a *grande appartement*-oknak) adott helyet. Ez utóbbit a „Bolygók termeinek” is nevezzük, hiszen mindegyikük egy-egy római istenség, Venus, Diana, Mars, Mercur és Apolló nevét viseli. A kastély kerti homlokzatának középrészére széles teraszt építettek, amelyet a földszinten árkádsor támasztott alá, kétoldalt pedig előreugró szárnyak kereteztek. Ez a megoldás az itáliai villaépítészet sajátossága, amelyet Le Vau az olasz városi palotahomlokzatok kompozíciós elemeivel ötvözt: a földszintet lábazatként alakította ki, a főemeletet (*beletage*) magas ablakokkal és íón oszloprenddel hangsúlyozta ki, fölé balusztrádos attikával lezárt félemeletet épített.

A hivatalos rezidencia

XIV. Lajos az 1660-as évek végére úgy döntött, hogy állandó rezidenciáját a francia királyok ősi székhelye, a párizsi Louvre helyett a versailles-i kastélyban rendezi be. Mivel Le Vau 1670-ben meghalt, a munkák immár az új főépítész, Jules Hardouin-Mansart irányításával folytak. A legjelentősebb változás a főépület kerti oldalának átalakítása volt. Az egykori terasz helyére a Tükörgalériának nevezett díszterem került, amelyet két oldalról a Béke és a Háború szalonja fog közre. Ezzel a beépítéssel a kertre néző nagy rizalit egységes tömbbé alakult, míg a belső, a díszudvarra néző homlokzatok megőrizték az ősi vadászkastély kora barokk karakterét. A legbelső, az ún. Márványudvar felé néz a király új hálószobája, amelyet a főépület középtengelyében helyeztek el. A központi tömbhöz 1678–89 között északi és déli irányban újabb szárnyakat csatoltak. Az 1710-re felépített kápolna az

udvari kápolnák hagyományainak megfelelően kétszintes, karzatán a méltóságteljes korinthuszi oszlopsor fut körbe.

Ajánlott irodalom:

B. Szűcs Margit: Elmélet és gyakorlat összefüggése a francia reneszánsz és barokk építészetben. Az építészeti akadémia jelentősége. *Építés – Építészettudomány* 1. (1969) 319-339.

Berger, Robert W.: *A Royal Passion. Louis XIV as Patron of Architecture*. Cambridge, 1994

Berger, Robert W.: *The Palace of the Sun King. The Louvre of Louis XIV*. University Park, 1993

Berger, Robert W.: *Versailles. The Château of Louis XIV*. University Park - London, 1985

Blunt, Anthony: *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁵

Borngässer, Barbara: Barokk építészet Franciaországban. in: *Barokk stílus. Építészet – szobrászat – festészet*. Szerk.: Rolf Toman. Vince Kiadó, Budapest, 1999, 122-150.

Hautecoeur, Louis: *Histoire de l'architecture classique en France*. 11 kötet, Paris, 1943-1957

Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris, 1989

Schöller, Wolfgang: *Die „Académie Royale d'Architecture“, 1671-1793: Anatomie einer Institution*. Köln, 1993

Szentkirályi Zoltán: Az akadémiák szerepe a francia barokkban. *Építés – Építészettudomány* 6. (1974) 121-138.

Szentkirályi Zoltán: *Barokk*. (Az építészet története. Újkor.) Budapest, 1994, 104-154.

9. Francia barokk festészet

Nicolas Poussin

A francia barokk vitathatatlanul legjelentősebb festője a lotaringiai születésű Nicolas Poussin (1594–1665) volt. Párizsban németalföldi származású festők voltak a mesterei, de sokkal nagyobb hatást tettek rá a Raffaello és Giulio Romano művei után készült metszetek vagy a királyi gyűjtemény antik szobrai és domborművei. 1624-ben jutott el Itáliába, előbb Velencébe ment, majd öt évet töltött Rómában. Néhány év alatt hírnevet szerzett, Francesco Barberini bíboros révén tekintélyes megbízáshoz jutott: oltárképet festett a San Pietro számára (*Szent Erasmus mártírhála*, 1628), mégis hamarosan felhagyott azzal, hogy festőtársaival nagy nyilvános megrendelésekért versenyezzék, s ettől kezdve csak kisebb méretű képeket festett. Vásárlói és közönsége többé nem a főpapság és az arisztokrácia tagjai voltak, inkább a tudósok, műértők szűk köréhez csatlakozott, így került barátságba Cassiano dal Pozzóval. 1640-ben visszatért Párizsba, ahol XIII. Lajos és Richelieu évi tiszteletdíjjal és a király első festőjének címével tüntette ki, és megrendelésekkel is elhalmozták. A Louvre számára Herkules munkáit ábrázoló kompozíciókat tervezett, Richelieu palotájába mennyezetképet festett. Az udvari szolgálat azonban terhes volt számára, így másfél év után visszament Rómába, és haláláig itt maradt, megtartotta független pozícióját, művészek és intellektuelek körében alkotott. Az Ó- és Újtestamentum, a mitológia, a görög és római történelem témáit feldolgozva sokat töprengett a képi ábrázolás lehetőségein és eszközein, elméleti rendszerező hajlamát levelei tanúsítják.

A históriafestészet alapelvei

A históriafestészet legfontosabb célja az emberi cselekedetek, a múlt jelentékeny eseményeinek képi megjelenítése, amelynek problémája a reneszánsz óta élénken foglalkoztatta a művészeket és a teoretikusokat. Azt a felfogás, amely szerint a festészet a valóság utánzása, már a 16. században sem csupán a természeti formák, az emberi test ábrázolására korlátozódott, hanem kiterjesztették a szenvedélyek, a lélek mozgásának bemutatására is. Az elméletírók megfogalmazása szerint a históriafestőknek a múltbeli cselekedeteket úgy kell ábrázolni, hogy a festmény meggyőzze nézőjét, az esemény úgy történt meg, ahogyan a képen látható. Az ábrázolás igazságára, valószínűségére való törekvés a 17. század festőitől a történész, az archeológus gondosságát is egyre inkább megkövetelte. A cselekmény körülményei, a szereplők jelleme, az öltözék, a kellékek, az épületek formái és stílusa, a helyszín megválasztása a képi elbeszélés meghatározó elemeivé váltak. Az emberi érzelmek és szenvedélyek elmélyült, hiteles ábrázolása is abból a követelményből fakad, amely szerint a jelenet olyan eseményként kell bemutatni, amely megtörtént, vagy úgy, ahogyan megtörténhetett.

Poussin, amikor 1641-ben a jezsuiták párizsi noviciátusának templomába megfestette a *Xavéri Szent Ferenc csodája* témájú oltárképét, a szentet és a közbenjárására feltámasztott japán fiút kisebb csoporttal vette körül, így a történetet tulajdonképpen a jelenet tanúinak érzelmi reakcióin keresztül beszéli el. A fájdalom, a gyász és a reménytelenség, a részvét és az imádság, végül a csodálkozás és a hála egymás utáni megjelenítésével a festő nemcsak az érzelmek széles skálájával jellemzi, hanem időbeli lefolyását is érzékelteti az eseménynek. A históriafestmény nem pillanatkép, a festő felbontja a történet folyamatát, és a műben a különböző mozzanatokot egyesíti. Az idő egységére vonatkozó szabálynak ez a fajta elvetése Poussin műveinek jellemző sajátossága. Szereplőit különböző lelkiállapotokban, a szenvedélyek más-más fokozataiban, egymás mellé rendelve sorakoztatja fel. Az *Asdodi pestis* előterében a filiszteusok szenvedését, a betegeket és a halottakat látjuk, középen a halott anya és keblére kapaszkodó csecsemő megrendítő kettősével. A többiek reakcióját – az iszonyattól a cselekvő részvétig – változatosan jellemzi a festő. A fő jelenet a kép középterébe került: itt áll a frigyláda, amelynek elrablásával magukra vonták az Úr büntető haragját.

Az akadémia

A francia festészeti akadémiát 1648-ban Mazarin bíboros alapította. Mintáját Itália nagy hírói művészakadémiái, a firenzei, a római és a bolognai jelentették. Az intézmény céljai között első helyen állt a művészek kiemelése a céhes keretekből, a kézművesség béklyóiból. Az akadémia egyben oktatási intézmény is volt, amelyben a növendékek a korszak művészeti ideáljainak megfelelő képzésben részesülhettek. Az oktatásban fontos szerepet töltött be az élő modell utáni festés és rajzolás, valamint a klasszikus – antik és reneszánsz – művészet tanulmányozása, amelyet másolatok és metszetek, valamint a királyi gyűjteményben őrzött eredeti művek tettek lehetővé. Az akadémián előadásokat és

vitákat rendeztek, biztosítva a festészet elméleti megalapozását. Az 1663-ban Charles Le Brun (1619–1690) irányításával bevezetett reformoknak megfelelően a tagokat szigorúan meghatározott hierarchiába osztották. Professzori rangot csak a történeti festők kaphattak, és azok, akik más műfajokban gyakorolták magukat, nekik alárendelve csupán tanácsosok lehettek. A műfajok hierarchiájában a rangsor az élő, cselekvő ember ábrázolásától az élettelen és mozdulatlan dolgok visszaadásáig haladt lefelé, az első helyet a históriafestészet kapta, azt követte a portré, majd a zsáner, a tájkép és csendélet.

A tehetséges növendékek felkarolását szolgálták a pályázatok és az akadémia Rómában fenntartott tagozatára kiírt ösztöndíjak (*Prix de Rome*). 1667-ben elhatározták, hogy a tagok kétévenként megrendezendő kiállításokon a nagyközönség előtt is mutassák be műveiket (ebből a hagyományból nőtt ki a párizsi Szalon). A megreformált akadémia kétségtelenül legfontosabb intézménye a rendszeres konferenciák bevezetése volt. Kezdetben havi egy alkalommal a gyakorlatokat vezető professzor tartott előadást a királyi gyűjtemény egy-egy fontosabb remekművéről, hiszen az oktatás nagymértékben támaszkodott a festészet nagy példáinak elemzésére. Ezeket az előadásokat az akadémia titkára, André Félibien lejegyezte és publikálta.

Le Brun 1668-ban tartotta meg két legfontosabb előadását, amelyek témája a szenvedélyek képi kifejezése, illetve az ember és az állatok fiziognómiájának összehasonlítása volt. Fennmaradt rajzai arról tanúskodnak, hogy az értekezések illusztrációkkal ellátott kiadását is tervbe vette. Mivel a festészet legfontosabb témájának – Arisztotelész drámaelmélete és a reneszánsz művészetelmélet nyomán – a cselekvő embert tekintették, a testnek a lélek rezdüléseit és szenvedélyeit kifejező mozdulatai jelentették a festészet alapját. A műfajok rangsorának élére is azért került a bibliai, mitológiai és történelmi, valamint az allegorikus témákat ábrázoló históriafestészet, mivel az a cselekvő embert jeleníti meg, a portré (és a zsáner) csak ez után következik, majd az élettelen dolgok ábrázolása: a tájkép és a csendélet. Le Brun megkísérelte felállítani az arcok és a mimika tipológiáját, s ezen keresztül az emberi érzelmek rendszerét, amelyek a testet mozgásba hozzák, és amelyek ezekről a mozdulatokról jól leolvashatók. A szenvedélyek fajtáinak megfelelő arckifejezéseket Le Brun szemből és profilból ábrázolt fejekkel szemléltette, az arc részeinek arányát és az érzelmek okozta mozgását a fejekre rajzolt vonalak segítségével mutatta be. Nemcsak a pillanatnyi kifejezés érdekelte, hanem az arc általános felépítése, aránya is, amely tükrözi a jellemet, nemesebb vagy alantasabb karaktert kölcsönöz a fejnek.

Akadémiai vita Poussin Mannahullás című képéről

A képi elbeszélés kérdése, a festmény és az irodalmi szöveg viszonya, a festészetnek a költészettel és a drámával való összehasonlítása állandóan visszatérő téma volt az akadémiai üléseken. Erről esett szó akkor is, amikor Le Brun megtartotta előadását Poussin képéről, a *Mannahullásról* (1637-39). A jelenlévők egyike azt kifogásolta, hogy Poussin véteve az ábrázolás igazságának szabálya ellen, nem követte szó szerint a Biblia elbeszélését, ugyanis a képpel ellentétben a manna éjjel hullt a pusztaságra, és a zsidók csak reggel találták meg, szétszórva a mezőn. Előző napon az Úr fűjekkel táplálta őket, így a manna gyűjtésének reggelén már nem lehettek az éhségtől annyira elgyötörtek, ahogyan Poussin a kép előterében ábrázolta őket. A szenvedő alakok jelenléte tehát – különösen az asszonyé, aki kisgyermekét elutasítva inkább erőtlén anyját táplálja a melléből – nem felel meg az eseményeknek. A felszólaló, számon kérve a hely-idő-cselekmény egységének szabályát, voltaképpen a cselekmény epizódokra bontásának kérdését feszegette. Poussin itt a szokásosnál jobban felbontotta a történetet, annak három epizódját is ábrázolta: az előtérben bal oldalt az éhezőket, jobbra magát a mannahullást, hátrébb, a kép közepén Mózes és Áron köré gyűlve a könyörgő és a hálát adó izraelitákat. A vita során Poussin invencióját Le Brun védte meg. Kifejtette, hogy a festő munkája nem azonos a történetíróéval, hiszen a festészet nem képes a cselekményt folyamatosan, az események egymásutánosságában megjeleníteni. A festő számára egyetlen pillanat áll rendelkezésre ahhoz, hogy megragadja a dolgokat, és néha több epizódot kell felvonultatnia, hogy megértsük az ábrázolt történetet. A különböző állapotok és jelenetek ábrázolása a festő, míg az események időbeli kifejtése és a dialógus a történetíró sajátos eszköze. Arisztotelész nyomán a drámaírás szabályai megengedik a költőnek, hogy több különböző időben történt eseményt egyesítsen egy cselekménnyé, feltéve, hogy azok nem ellentétesek egymással és megtartják a valóságosság szabályát. Poussin, amikor az epizódok kifejtésével élt, ennek szellemében járt el, és ezzel egyben lehetőséget talált arra is, hogy megjelenítse a történetben rejlő fordulatot.

A képről folytatott vita középpontjában valójában a festészet rangjának kérdése áll. Vajon az-e a festő dolga, hogy csupán látható formába öntse a szövegeket, pusztán csak illusztrálja az előre adott fogalmakat? Amikor Poussin a festményen a nyomorból a bőségbe, a szenvedésből a boldogságba vezető fordulat ábrázolását helyezte a középpontba, a költőkhöz hasonlóan nemcsak magát az eseményt ábrázolta, hanem annak művészi interpretációját is adta, hogy a benne megmutatkozó igazságot felmutassa. A bibliai történet alapján olyan epizódokat talált ki, amelyek az embernek a szenvedések közepette tanúsított viselkedését mutatják meg, és ezzel a nézőt elmélkedésre hívják. Az előtérben balra a földön fekvő, botra támaszkodó alakban a reménytelenséggel szembesülünk: a figura Istentől elhagyatva, az árnyékban, az álló alak takarásában látszik. Mellette, kissé előrébb az emberi irtalmasságot megtestesítő anya még mindig a megpróbáltatások idejét jelzi, míg mögötte az elesett aggastyánt vigasztaló ifjúban már megjelenik a remény. Az egymásnak ugró, verekedő ifjak az égből aláhullt első mannaszemeken kapnak össze – az ő mohóságuk ellentétben áll a felebaráti viselkedéssel, amit a kosarat tartó ifjú képvisel, aki az éhezők felé fut, hogy segítsen rajtuk. A kép jobb szélén azok önzését látjuk, akik hátat fordítva mindenkinek, mohón csillapítják éhségüket, és minden csodálat és hála nélkül fogadják az égi adományt. Az előtér egészen emberi viselkedésformái mögött, a középtérben tűnik fel a spirituális szint: itt az ember az adományról az adományozóra fordítja tekintetét, tudatára ébred Isten művének és hálát ad érte. Két közvetítő áll Isten és a nép között: Mózes, aki felfedi az esemény értelmét, és a lelki vezető, Áron, a pap, aki továbbítja a könyörgéseket az égbe.

Charles Le Brun, XIV. Lajos első festője

Le Brun XIV. Lajos korának állami megrendelésekben leginkább bővelkedő festője volt. Mint a párizsi paloták dekorációinak alkotója igen korán a művészeti élet vezető mesterei közé emelkedett, ám karrierje akkor kezdett igazán felfelé ívelni, amikor 1658-ban Fouquet pénzügyminiszter szolgálatába lépett és megbízást kapott arra, hogy a Vaux-le-Vicomte-i kastély belső dekorációját elkészítse, amellyel magára vonta a király figyelmét. XIV. Lajos az „első festő” (*premier peintre*) címmel tüntette ki, megbízta a Louvre, majd a versailles-i kastély termeinek díszítésével. Ez utóbbinak legnagyobb szabású enteriőrje a Tükörgaléria, amely a maga 73 méteres hosszúságával a kastély egész nyugati homlokzatát elfoglalja. Le Brun tervezte meg a falak árkádives architektúráját, amelyek alá tükröket foglalt. Élénk színű márványborítás, aranyozott bronz díszítmények, antik szobrok és ezüst bútorzat adott fényes keretet az udvari szertartásokhoz. A boltozatot 1678-ban olajjal festett pannókkal díszítette. Le Brun előbb mitológiai köntösben Herkules, majd Apolló történetébe foglalva képzelte el az uralkodót dicsőítő képciklust, majd a király úgy döntött, saját hadi győzelmei kerüljenek bemutatásra. Az új program ennél fogva közvetlenül és sokkal nyíltabban mutatja fel Franciaország hatalmának erejét. A király antik öltözetű alakja személyesen is feltűnik a fő jelenetekben, s az istenek készen állnak szolgálatára: Mars vezeti a katonákat, Neptunus hozza az érdemrendeket, Apollón irányítja az erőd építését, Ceres táplálja a katonákat.

Poussin és Claude: a klasszikus tájkép

Annak ellenére, hogy tájképfestészetet az akadémiai rangsorolásban nem értékelték magasra, a műfajnak számos megbecsült művelője akadt a 17. században, és a tájképfestéssel kapcsolatos fenntartások inkább csak a természet „másolóira”, a vedutafestőkre vonatkoztak. Poussin vagy Claude Lorrain tájképei a műfaj sajátos változatait képviselték, s számukra a közvetlen természeti stúdium pusztán előzetes lépést jelentett a tájképi kompozíciókhoz. Ezeket a műveket az ideális tájkép és a heroikus tájkép terminusokkal különböztetik meg a realista felfogásúaktól.

Claude staffázsalakjait többnyire a kép előterébe helyezte, amelyet a természetben rajzolt részlettanulmányai alapján botanikai pontossággal visszaadott növényekkel, fákkal népesített be. A közép- és háttér szervezesebb egységet alkot, közvetlenebbül támaszkodik a természeti benyomásra, amelyet a festő a szabadban rögzített, nem ritkán olajvázlat formájában. Jellemző kompozíciós sémája az előtér közepén emelkedő fa vagy facsoport, amely a háttérrel két látképre osztja. Claude egészen egyedi vonása, ahogyan a néző tekintetét a végtelen messzeségbe vezeti: a szemlélő a háttér felől sugárzó nap fényébe tekint, amely átjárja az egész képteret, és ellenfénybe állítja középső facsoportot, kiemeli a napfénnel átvilágított lomb sajátosan claudé-i motívumát. A táj részleteit a kidolgozás során alárendeli az általános hatásnak, egy uralkodó tónusnak, amelyben minden összetevő feloldódik, és a

motívumok léptékét is a megtervezett képi rend határozza meg. A közvetlen természeti előkép az alkotói folyamat során fokozatosan alakul át festői kompozícióvá, a természet ideális képévé.

Poussin tájképeinek staffázsfigurái a törtéiaképekhez hasonlóan valamilyen mitológiai vagy történelmi cselekményt jelenítenek meg. Elrendezésük a képi elbeszélés szabályait követi, az alakok tehát bizonyos képi rendet határoznak meg, amely a cselekmény fokozatosan, lépésről lépésre való kifejtésével irányítja a néző tekintetét. A táji környezet az ábrázolt témának megfelelően kap derűs vagy tragikus színezetet.

A kígyómarás című kép (1648) annyiban tér el Poussin többi tájképétől, hogy az ábrázolt cselekmény teljes egészében a festő fantáziájának a műve, nem a történelemből vagy az irodalomból ismert esemény. Balra, a kép előterében fekszik a haldokló, kígyótól megmart férfi. Jobb oldalt egy másik ember figyelme haláltusáját és kezét előre emelve, rémülettel menekül a kép középtere felé. Itt egy asszony tűnik fel, aki rettegve rohanó férfi láttán döbbenten emeli fel a karját. A mögötte feltűnő halászok békésen végzik dolgukat, hozzájuk még nem jutott el a tragédia híre. A képszerkezet gyakori Poussin tájképein: balra a kép teljes magasságában fák kulisszája emelkedik, amely a képtérbe való bevezetést szolgálja. A kompozíció vonalai a fákkal övezett középtér felé vezetnek, innen kúszik tovább a tekintet a tó felett a város felé. Ez a mozgás tökéletes összhangban áll a jelenet kibontakozásának folyamával, amely a félelem és a megdöbbenés különböző fokozatait ábrázolja.

A Le Nain-fivérek

Bár a francia akadémia a törtéiafestészetet emelte a műfajok rangsorának élére, ez nem jelentette azt, hogy a többi műfaj képviselői előtt ne nyílt volna út a siker és a társadalmi megbecsülés felé. A laoni származású három Le Nain-fivér, Antoine (1588–1648), Louis (1593–1848) és Mathieu (1607–1677) a 17. századi francia festészet a realiztikus szemléletű festőinek legkiválóbbjai voltak. Művészetük németalföldi hagyományokra és Caravaggióra támaszkodott, így alternatívát képviseltek az akadémikus festészettel és a diadalmas hangvételű udvari művészettel szemben. Akadémiai tagságuk azt mutatja, hogy a kortársak, a művésztársak is nagy becsben tartották őket. Nem szokványos zsánerképeket festettek, nem a hétköznapi élet apró történéseit festették. Paraszti szereplőkre a cselekvés és a mozgás szinte teljes hiánya jellemző: az 1640-es években festett *Parasztsalád* vagy *A kovácműhely* című képek azt az érzést keltik bennünk, mintha a vacsora vagy a munka félbeszakadt volna, és a figurák most gondosan elrendezve, a festő által kijelölt helyükön néznének velünk szembe. Az alakok elkülönülnek egymástól, mindenki nagyjából a kép síkjával párhuzamosan helyezkedik el és tekintete jól látható. Ez a rendezettség és nyugalom különös súlyt ad minden egyes szereplőnek, és a paraszti életet méltósággal ruházza fel. Nem véletlen, hogy a 19. század realista művészei a La Nain-testvérekben elődjükre ismertek. A művekre olyasfajta emelkedett realizmus jellemző, amely a grandiózus törtéiafestészet komoly ellenpólusát jelenthette.

Georges de La Tour

Georges de La Tour (1593–1652) a 17. század egyik legnagyobb festője volt, mégis nagyon keveset tudunk róla. Életét a lotharingiai hercegség városkájában, Lunéville-ben élte le, bár híre eljutott XIII. Lajosig, aki királyi festői címmel tüntette ki. Művészetét Caravaggio és északi követőinek öröksége határozta meg. Híres volt *nocturne*-jeiről, „éjszakai” képeiről, amelyeknek sötétjében a mesterséges megvilágítás éles fénye teremt erős kontrasztokat. Zsánerképei, hétköznapi szereplőkkel előadott bibliai jelenetei egyszerűségükkel, komoly hangvételükkel és mélységükkel Rembrandthoz mérhetőek. Korai képein már megjelenik az a sajátos vonás, hogy a figurákat semleges háttér előtt, gyakran jól láthatóan a műterem mesterséges környezetében sorakoztatja föl, mintegy kioldva a téma által megszabott közegből. A festő figyelme az emberi alakra, karakterének, lelkiállapotának kifejezésére koncentrál. A korai műveken nem ritka a szélsőséges expresszivitás, a groteszk típusok felsorakoztatása (*A jósnő*, *Vak muzsik*). Majd érett korszakában, az 1640-es években az elmélkedő szentek és a bensőséges bibliai jelenetek megörökítése nyugodt, monumentális felfogással párosul. Gyertyafényes képei közül kiemelkednek *Bűnbánó Magdolnáról* festett darabjai, amelyeken már megmutatkozik a formákat összefogó, absztraháló hajlama. *Szent Sebestyén holtestének megtalálása* című képe, egyik fő műve Caravaggio híres *Sírbatételének* hatása alatt készült, de nem utánérzés, hanem La Tour válasza az ott felvetett képi problémákra. Nála geometrikus fegyelmezettségű formaritmus ad a jelenetnek különös monumentalitást. A *Szent József a gyermek Jézussal* vagy *Az*

újszülött, amely a kis Jézust tartó Máriát ábrázolja Szent Anna társaságában, gyengéd hangvételi bibliai kompozícióinak sorába tartozik. A gyertyaláng, amelyet a néző felé eltakar az egyik szereplő keze, az északi caravaggisták unos-untalan ismételt fogása volt, La Tournál mégsem tűnik modorosnak, klisészerűnek. Az utóbbi képen a környezetnek még jelzése sincs, teret is alig érzékelünk az alakok körül. Csendességével, visszafogottságával, kivételesen tiszta és őszinte hangvételével mély benyomást gyakorol szemlélőjére.

Ajánlott irodalom:

Blunt, Anthony: *Art and Architecture in France 1500 to 1700*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1999⁵

Chastel, André: Poussin és az utókor. (1959) in: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Ford. Görög Livia. Budapest, 1984, 339-353.

Félibien, André: Nicolas Poussin: Mannahullás. in: Kampis Antal – Németh Lajos: *Képek és nézők*. Budapest, 1973, 132-139.

Kirchner, Thomas: *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Mainz, 1991

Mérot, Alain: *French Painting in the Seventeenth Century*. New Haven – London, 1995

Mérot, Alain: *Nicolas Poussin*. London, 1990

Montagu, Jennifer: *The Expression of the Passions: the Origin and Influence of Charles Le Brun's „Conference Sur L'Expression générale e particulière”*. New Haven – London, 1994

Langdon, Helen: *Claude Lorrain*. Oxford: Phaidon, 1990

Szigethi Ágnes: *Régi francia festmények. XVI-XVIII. század*. (A Szépművészeti Múzeum Gyűjteményei 6.) Budapest, 2004

Thuillier, Jacques: Temps et tableau: la théorie des „peripéties” dans la peinture française du XVIIe siècle. in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*. Berlin, 1967, III. 191-206.

Walsh, Linda: Charles Le Brun, „Art Dictator of France”. in: *Academies, Museums and Canons of Art*. Szerk.: Gill Perry és Colin Cunningham. (Art and Its Histories) New Haven – London, 1999, 86-123.

10. Holland zsánerfestészet a 17. században

A zsáner vagy életkép a mindennapi életből vett jelenetek ábrázolásának műfaja. A hétköznapi élet a képek önálló témájaként a reneszánsz idején jelent meg a festészetben, bár a 15–16. században ezek a művek inkább egy-egy sorozat részét alkották és nem egyedi táblaképek voltak. Többnyire valamilyen erkölcsi mondanivalót illusztráltak, közmondást jelenítettek meg. Az ábrázolás lehetett allegorikus, például az életkorok ábrázolásán keresztül az élet mulandóságáról való elmélkedés, vagy egy olyan bibliai téma didaktikus kifejtése, mint a tékozló fiú tivornyázása, amely a bűnös élet következményeire intette a nézőt. A műfaj a 17. századi holland festészetben különösen fontos szerephez jutott: a korabeli Európában mind zsánerképek számát, mind a műfaj legkiválóbb művelőit tekintve, Hollandia a zsánerfestészet első számú központja lett. A korszak holland festészetének egyik alapvető vonása, hogy a témáknak, a műfajoknak megvoltak a maga specialistái, akik nem konkrét megbízásokra dolgoztak, hanem egymással versengtek a vevők kegyeiért. A festők nagy száma miatt ez verseny egyre erősebbé vált, és a piacból való részesedés megőrzésére legjobb módszernek a specializálódás bizonyult. A festőknek tehát inkább a kereslet törvényeivel kellett szembesülniük, semmint a mecénások elvárásaival. Éppen ezért jól el kellett különülniük versenytársaiktól, s mindegyikük igyekezett kialakítani a maga jól felismerhető festői arculatát, amelyre sajátos témakör és stílus volt jellemző.

A holland zsánerfestészet kezdetei: Willem Buytewech

A 17. század holland zsánerfestészet népszerű témái részben az előző évszázad hagyományainak folytatói. Így a század elején igen kelendőek voltak azok a sokalakos festmények, amelyek a búcsúk és multságok id. Pieter Bruegelre jellemző világából merítenek. Ezekkel sokban rokon az ún. „vidám társaság”-téma, amelynek egyik közkedvelt festője volt a rotterdami Willem Buytewech (1591/92–1624), a holland életképfestők első generációjának jeles tagja. Élénk színezésű, dekoratív hatású képei átmenetet jelentenek a kései manierizmus és a 17. század realista felfogása között. 1620 körül festett *Mulatozó társaság* című képével és más hasonló műveivel egy derűs és nagyvonalú életstílus megörökítőjének mutatkozik. A Budapesten őrzött képen az elbűvölő dáma köré gyűlt divatos ifjak csoportjában és a földi javakra utaló kellékekben nem nehéz felismerni a Világ-Asszony allegorikus alakjának földi mását, aki vendégeit a földi élet gyönyörűségeivel kápráztatja el. Ezt az érzéki örömeket megtestesítő nőalakot 15-16. századi grafikákon földgömbbel a fején ábrázolták, amely az emberi világ fölötti hatalmát jelképezi. Buytewech képén ennek az ikonográfiai hagyománynak a falra akasztott térkép felel meg, immár egy valóságosnak elképzelhető szoba dekorációjaként. A szereplőket körülvevő kellékek az öt érzék attribútumaiként értelmezhetők: az égő gyertya a látást, a zeneszerszámok a hallást, a kancsó és a pohár az ízlelést, a pipa a szaglászt, a parázsszal teli edény pedig a tapintást jelképezi. A hangszerek a majommal és a karddal együtt a bujaság szimbólumai is. A kép tartalma a benne rejtőzködő utalásokkal egyértelműen moralizáló: a bűnös élet csábító erejét mutatja fel.

Az allegorikus jelentés kérdése

Mint látjuk, a kép realizisztikusan megfestett motívumai bizonyos fogalmakra utalnak, a tárgyak metaforikus értelemben szerepelnek, a zsánerkép allegorikus felfogása nyilvánvaló. Ez azonban nem jelent a műfajra vonatkozó általános szabályt. Lehetséges, hogy a művész a kép lényegi üzenetét valamilyen tanulságot szánt – a század elején működő és a korábbi időszak ikonográfiai hagyományával közvetlen kapcsolatot mutató Buytewech esetében ez nagyon is valószínű. A zsánerképeken megjelenő tárgyak, motívumok által keltett gondolattársítások azonban az idők során megváltozhatnak vagy akár el is tűnhetnek; sőt az allegorikus tartalom, az erkölcsi tanítás már eleve nem mindenki, csak a közönség egy rétege számára volt érthető. A didaktikus tartalom közvetítését tehát nem tekinthetjük a 17. századi zsánerképfestészet egyedüli céljának, sőt a század folyamán megfigyelhető, hogy bizonyos képtémák már inkább a művészi tradíciókon alapulnak, a művészek ezekből merítenek, ezeket módosítják és variálják.

Paraszti témák

A zsánerkép-festészet 16. századi példáin a szereplőket gyakran olyan társadalmi rétegekből válogatták, amelyek kívül álltak a képek jómódú tulajdonosainak környezetétől. A parasztok és a koldusok ezeken a képeken rendszerint a mértéktelenség, az ostobaság, az erkölcstelen viselkedés

megtestesítői, akiket komikus felhanggal, figyelmeztető szándékkal állítottak a néző elé. Az ilyen típusú zsánerképek erkölcsi allegóriák voltak, amelyek mondanivalójukat a mindennapi élet képeivel fejtették ki.

Bizonyos paraszti és polgári témák, amelyek a 16. században tűntek fel először – így a búcsú, a kocsmá vagy a bordély – a következő évszázadban is megmaradtak. Az e témákat feldolgozó művészek között azonban már nagy eltérések mutatkoznak a tekintetben, hogy mennyire tartották magukat a zsáner eredeti céljaihoz. A paraszti zsáner esetében a korai gyakorlat fennmaradt a 17. század elejéig, így a század elején igen kelendőek voltak azok a konyha- és a piacjelenetek, amelyek Pieter Aertsen (1508–1575), 16. századi amszterdami festő műveire támaszkodtak. Adriaen van de Venne (1589–1662) szólásokat, közmondásokat jelenített meg, David Vinckboons (1576–1629) műveiről olyan metszeteket készítettek, amelyekre erkölcsi intelmeket írtak. A század közepére azonban a hagyományos, moralizáló jelentések, és általában az a gondolkodásmód is, amelyből származtak, vesztek jelentőségükből. Adriaen Brouwer (1606–1638) festményei metaforák és allegóriák nélkül mutatják be a parasztok durvaságát és civilizátlanságát. Brouwer flamand festő volt, élete nagy részét Flandriában töltötte, de fiatalon Hollandiában dolgozott és nagy hatást gyakorolt a holland zsánerfestészet fejlődésére. A paraszti zsáner előbb említett, idősebb mesterei ugyanis nem inspirálták eléggé a következő generációt. Brouwer vaskos hangvételű, életteli művészetének köszönhető, hogy ez a műfaj elterjedt a holland művészetben, ahogyan általa lett része a flamand művészetnek is. Hollandiában Adriaen van Ostade (1610–1685) lett Brouwer legnépszerűbb követője, Flandriában pedig ifj. David Teniers folytatta ezt a hagyományt.

Ostadét – habár előszeretettel festett meg brouweri ihletésű, durva vagy komikus témákat, ivó parasztokat, kocsmái jeleneteket is – nagyra értékelték mint az egyszerű emberek életének és környezetének realista krónikását. *Parasztcsalád* című képe (1647) olyan témát ábrázol, amelyet a didaktikus irodalomban és a polgári életképeken gyakran feldolgoztak: a szülői gondoskodást, amelyet a festő itt paraszti környezetbe ültetett. Előzményének Rembrandt *Szent Család*-képei tekinthetők, azok világi átfogalmazása. A parasztház belsejének sötét, kopott és rendetlen megjelenése nem egyszerűen a realista szándék megnyilvánulása. Inkább azzal a kategóriával írható le, amit a hollandok *schilderachtig*nak, azaz festőinek neveztek. Ez magába foglalta mindazt, amit a formatökélyre és emelkedetre törekvő klasszikus ízlés elutasított: a romost, a töredékest, az idő rágta, éghajlat tépte dolgokat, a véletlenszerűt, a szélsőségest. Így, bár a kép hangvétele bensőségesnek és őszintének tűnik, nem csupán a valóság közvetlen és elfogulatlan ábrázolása. Inkább valóság-hű fikció, amelyet téma- és a stílusbeli konvenciók határoztak meg.

Az utrechti caravaggisták

Hendrick Terbrugghen (1588–1629) és Gerard van Honthorst (1590–1656) több évet töltött Rómában, ahol elsősorban Caravaggio művészete érintette meg őket. Mindenekelőtt históriafestőnek vallották magukat, de mindketten festettek zsánerképeket is, amelyek motívumaikban és megformálásukban sokat köszönhetnek Caravaggiónak és körének. Holland kortársaiktól eltérően, akiknek művein a nagyobb térben elhelyezett apró figurák jellemzőek, az itáliai mestert követve csupán néhány, gyakran egyetlen életnagyságú alakra koncentráltak, kedvelték a félalakos kivágást. Átvették a Caravaggio-iskola naturalista szemléletét és sajátos *chiaroscuro* technikáját, gyakran ábrázoltak sötét szobabelsőket, gyertyafénnyel megvilágított szereplőket (Honthorstot az olaszok Gherardo della Nottának nevezték el). Caravaggio művészetének legfontosabb közvetítőiként mindketten visszatértek Hollandiába, de Honthorst hírnevének köszönhetően Londonba és Hágába is eljutott, az orániai hercegek udvari festőként foglalkoztatták. *Gyertyát gyújtó párt* ábrázoló képének témája a moralizáló zsánerfestészet hagyományából ered. A fiatal nőalak a parázsra fújva gyújtja meg a gyertyát, amely a korszak szimbolikus nyelvén azt jelenti, szerelmi vágyat gerjeszt a férfiúban, aki a vágytól feltüzelve nyúl a kebléhez. A lányt szemérmetlen öltözete, kinyíló dekoltázsa kurtizánnak mutatja, míg divatos megjelenésű, tollas kalapos társa tipikus aranyifjú, az érzéki csábításnak könnyen engedő ember megtestesítője.

A szatirikus-moralizáló zsáner

A század második felében Hágában, Leidenben és Haarlemben működő Jan Steen (1626 k.–1679) zsánerfestményei bővelkednek a moralizáló szimbólumokban, és Jacob Jordaenshoz hasonlóan humoros és ironikus hangvétel uralkodik vásznain. Ő is szívesen ábrázolt közmondásokat és ünnepi

mulatságokat, s flamand pályatársához hasonlóan képein gyakran szerepeltette önmagát és családtagjait. Az *Ahogy az idősek énekelnek, úgy fűtyülnek a fiatalok* című festménye (1663) témáját egy akkoriban népszerű közmondás adta, amelynek értelmében az ifjabb nemzedékek mindent, jót és rosszat egyaránt eleik példájából tanulnak meg. A képen mindezt humoros előadásban láthatjuk: a harsány jókedvvel mulató famíliában a kottából éneklő öregasszony vezeti a szólamot. Vele szemben hanyag tartásban terpeszkedik el karosszékében egy nőalak, aki poharát borért nyújtja, amit látványosan, magasba emelt kancsóból tölt meg a szolgáló. A jelenet középpontjába így a mértéktelenség szimbóluma került, ami egyértelművé teszi, mi az, amit ebben a családban a fiatalok az öregektől tanulnak. Jobbra a ház ura, a festő vonásaival megjelenített kalapos férfi is „épületes” dologra, pipázni okítja fiát, és a szobában több erotikus jelkép (a papagáj, az osztriga és a dudu) is utal a bűnös életre.

Steen ivászáttal és zeneszóval mulatja az időt az előbbi festménnyel közel egy időben készült *Lantos önarcképén*, amelyen úgy karakterizálta magát, mint zsánerképeinek szereplőit. A művet nem életfelfogása dokumentumaként, hanem egyfajta cégérként kell szemlélnünk: Steen a komikus művész képét ölti itt magára, énjét festményeinek jellemző témakörével és hangvétellel köti össze. Zsánerfestészete jól példázza azt a 17. század folyamán megfigyelhető folyamatot, amelynek során a moralizáló hagyományból származó témák – mivel egykori jelentésük éle megkopik – egy népszerű és szórakoztató képi világ vizuális toposzaivá válnak. Steen művészetének sajátos vonzóerejét groteszk humora és elevenesége mellett holland kortársainál erőteljesebb és ragyogóbb színvilága adja.

Az enteriőrfestők

Hogy a 17. század közepére a zsánerfestészetben érzékelhetően visszaesett a moralizálás iránti igény, a polgári erkölcsök általános megszilárdulásával is magyarázható. A Brouwer által oly gyakran megfestett mértéktelenül evő-ivó parasztok vagy féktelenül verekedő katonák után a polgári otthonok egyszerűsége és nyugalma vált jellemző témává, az ízlés a higgadtabb, klasszikusabb stílusértékek felé mozdult el.

A Delftben működő Pieter de Hooch (1629–1684) sikerét is nagy mértékben azoknak a képeknek köszönhette, amelyeken asszonyokat, cselédeket, gyerekeket festett meg polgári házak enteriőrijeiben, takaros udvarán. Az otthoni elfoglaltság, a házimunka bensőséges, de nem szentimentális ábrázolása mellett a képeknek az alakokkal egyenrangú témája maga a tér, az enteriőrből elhelyezett tárgyak együttese. Hooch a fény és a gazdag, meleg színpaletta játékaival ragadja meg a nézőt. Tereinek gyakori motívuma hátsó fal nyitott ajtaja, ami a szomszéd szobába vagy az udvarra vezet. A képeken a természetes napfény és a teret megvilágító tompább belső fény gazdag fény-árnyék kontrasztokat teremt. A festő képeinek nyugodt harmóniáját a horizontális és vertikális vonalak kiegyensúlyozott elrendezésével erősíti, gyakran az alakokat is derékszögű formákkal keretezi.

A Deventerben működő Gerard ter Borch (1617–1681) sokkal nagyvonalúbban, szélesebb ecsetvonásokkal dolgozott, mégis a legfinomabb ábrázolásmód jellemzi. Visszafogott és arisztokratikus ízlésével, elegánsan öltözött alakjaival kortársaitól teljesen különbözik. Szobabelsőiben nem ad hangsúlyt a térszerkezetnek: sötét tónusú hátterei előtt, erősen megvilágítva emelkednek ki alakjai, akiket finom pszichológikus árnyalattal ábrázol, és közöttük valódi bensőségességet teremt. Egyik leghíresebb művén, az *Atyai intelem* című képen a lány alakjában egy jellemzően ter Borch-i beállítás, a háttal álló figura motívuma is feltűnik. A férfi csendesen, visszafogottan beszél hozzá, az idősebb asszony lesüti szemét. A jelenet meghittsége, szereplőinek gyengéd jellemzése okán utólag kapta az *Atyai intelem* címet. A kép restaurálásakor azonban kiderült a kép igazi értelme: a férfi ugyanis egy pénzdarabot tart a kezében, vagyis bordélyházban járó fizetséget. Nem véletlen azonban, hogy a kép inkább családi jelenetre, mintsem az örömtanyák világára emlékeztette az utókor szemlélőit.

Gabriel Metsu (1629–1665) Leidenben született és ott is kezdte pályáját, de végül Amszterdamban telepedett le és a gazdag polgárság festője lett. Jól ismerte a delfti mesterek művészetét is, erről tanúskodnak kifinomult, olvadékony ecsetkezeléssel festett képei, amelyeknek jellemző motívuma az ablak mellett álló figura. A *Levelet író férfi* és a *Levelet olvasó nő* című képein a szobába áradó, az ezüstösen csillogó és a fehér falakon visszaverődő fénynek, valamint a tárgyak, az anyagok felületeinek finom visszaadására koncentrált. A képpár témája, a szerelmes levél igen népszerű volt a korszakban, bár Metsu pályatársai, Dirck Hals, ter Borch és Vermeer, csak a levelet olvasó nőt festették meg, és a levél tárgyára többé-kevésbé nyíltan jelképek segítségével utaltak. Metsu *Levelet olvasó nőjén* a cselédlány, az úrnő bizalmasa avatja be a szemlélőt azzal, hogy elhúzza a függönyt a falon lógó képről,

amely háborgó tengeren hánykolódó hajókat ábrázol. A korszak költői, emblémaszerkesztői szerint a szerelem olyan változékony, mint a tenger: hol reménnyel kecsegtet, hol aggodalomba kergeti az embert.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században.* (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000

Frantis, Wayne E.: *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution.* New Haven – London, 2008

Fuchs, Rudolf Hermann: *Dutch Painting.* (World of Art) London, 1978, 36-61.

Hecht, Peter: Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of some Current Hypotheses. *Simiolus* 21. (1992) 85-95.

Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert: Symposium Berlin 1984. Szerk.: Henning Bock. (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4) Berlin, 1987

Huizinga, Johann: *Hollandia kultúrája a 17. században.* Budapest, 2001

Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered.* Szerk.: Wayne E. Frantis. Cambridge, 1997, 21-56.

Liedtke, Walter: Genre Painting in Delft after 1650: De Hooch and Vermeer. in: *Vermeer and the Delft School.* Kiállítási katalógus. New Haven – London, 2001, 130-169.

Mojzer Miklós: *Holland életképek.* Corvina, Budapest, 1967

Németh, István: Jan Steen egyik budapesti képének értelmezéséhez. *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* 70-71. (1989) 177-180.

Raupp, Hans-Joachim: Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46. (1983) 401-418.

Slive, Seymour: *Dutch Painting, 1600-1800.* (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 122-175.

Sutton, Peter C.: *Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer.* Kiállítási katalógus. Greenwich – Dublin, 2003

Sutton, Peter C.: *Pieter de Hooch.* New Haven – London, 1998

Vries, Lyckle de: The Changing Face of Realism. in: *Art in History. History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture.* Szerk.: David Freedberg és Jan de Vries. Santa Monica, 1991, 209-244.

Westermann, Mariet: *A Wordly Art: The Dutch Republic, 1585-1718.* New York, 1996

Zumthor, Paul: *Hollandia hétköznapijai Rembrandt korában.* Budapest, 1985

11. Holland tájképfestészet a 17. században

Előzmények a 16. században

„A flamand festők arra törekcsenek, hogy a festmény minden részletében megfeleljen a külső valóságnak ... Megfestik a különféle anyagokat és épületeket, a földek zöld füvét és a fák árnyékát, folyókat és hidakat, amit tájképnek neveznek, jó néhány emberi alakot festenek a tó innenső oldalára, és jó néhányat a túloldalra. És mindezt, jóllehet egyeseket gyönyörködtet, minden értelem és művészet, minden szimmetria és arány, minden ügyes válogatás és merészség, és végezetül minden tartalom vagy elevenesség nélkül festik meg.”

Ha hihetünk a feljegyzéseknek, maga Michelangelo nyilatkozott így az északi festészet lényegéről. Elmarasztaló véleménye két, egymástól gyökeresen eltérő művészettelfogás szembenállását tükrözi. Itália filozófiai eszméktől átitatott és eszményi szépséget kereső alkotói szerint az igazi művészet az ember és cselekedeteinek ábrázolása. Az ő szemükben a németalföldi festmények csupán a valóság reprodukciói, amelyek a jelentéktelen témák visszaadásában elmélyedve nélkülözik az eleveniséget és a harmóniát. Azok az intellektuális alkatú művészek, köztük Claude és Poussin, akik a 17. században a festészetnek a reneszánsz időszakában megfogalmazott eszményét fejlesztették tovább, éppen ezért sokat fáradoztak a tájképfestészet műfajának megnevesítésén. Velük szemben a holland festők művei olyan szemléletről tanúskodnak, amely szerint a tájképeknek nincs szüksége a klasszicizmus merev szabályaira, hiszen a természet maga is rendelkezik bájjal és nagyszerűséggel, amit a festőnek kell feltárni és közvetíteni. Nem véletlen hogy a 19. századi realista és plein-air festők annyi ihletet merítettek a holland mesterek munkáiból, amely mintegy megerősítette őket a természet ábrázolásáról alkotott felfogásukban.

A 17. századi holland tájképek realizmusa

A hollandok „realista” szemléletű tájképfestésztői – akár csak a többi műfaj képviselői – hamar specializálódtak. A fák, a dűnék, az országutak, a folyók és a csatornák külön-külön jellemző témájává váltak egy-egy alkotónak. További önálló motívumként jelent meg a téli táj, az állatokkal vagy a vidéki élet szereplőivel benépesített tájkép. Találunk olyanokat is, akik a napnyugta vagy a holdfényes vidék megfestésére szakosodtak, s külön mesterei voltak a hegyvidékek és a skandináv tájak ábrázolásának. Ismerünk italinizáló pásztordill-képeket, és nem hiányoznak a klasszikus és a helybéli romok festői sem.

A 17. századi holland tájképek realizmusa nem abból adódik, hogy a festők képeiket a szabadban festették volna, hiszen ez a gyakorlat csak a 19. század folyamán vált általánossá. A reneszánsz óta készültek rajzok a természetben, és a holland tájképfestők is gyakran rajzoltak a természetben tanulmányként és emlékeztetőül a festményekhez. De elődeikhez hasonlóan tájképeiket műteremben dolgozták ki, ahol a természeti stúdiumokra éppúgy támaszkodtak, mint a saját leleményükre és képzeletükre, és nem utolsósorban a műfajban áthagyományozott régi sémákra.

Az egyik „korai realista”, Hendrick Avercamp (1585–1634) művészetében például még érezhető a 16. századi flamand festők öröksége, a Brueghelnél megfigyelhető széles horizontú, panorámaszerű tájkivágás, amelyet a nagy elbeszélő kedvvel népesít be alakokkal. Avercamp város- és faluszéli téli látképek, és főként az évszak adta sportok és szórakozások festésére specializálódott. Képein mindenféle rendű és rangú embereket láthatunk korcsolyázva, szánkózva, jégkorongozva, a befagyott kanálisokban horgászva. A finoman és körültekintően kidolgozott részletek fontos szerepet játszanak a realizmus e korai szakaszában, és a képekre egyfajta üdeség és frissesség jellemző.

A „tónusos” időszak festői

A hollandok tájképfestészetének fejlődésében a század második negyedétől fontos változás figyelhető meg: a táj hangsúlya megnő, míg az emberi alakok beleolvadnak a természeti látványba. Különösen az égbolt válik uralkodó motívummá, felfedezik sajátos vonásait, a felhőket és a párás levegőt, amely fátylat borít a tájra. A hollandok ún. tónusos korszakára egy szinte monokróm, szürke, szürkészöld színezet jellemző, amelyet az árnyékos részeken áttetsző barnával vegyítenek.

A leideni Jan van Goyen (1596–1656) 1631 körül települt le Hágában, de szinte egész Hollandiát beutazta. Nem kevesebb, mint ezer rajzát ismerjük, amelyeket a természetben készített csatornákról,

dűnékről. Festészetében az atmoszféra ábrázolása játssza a főszerepet. A víz és az égbolt az egyik legfontosabb témája, képeit szellősség és könnyedség jellemzi, finom színbeli harmóniát teremt a szürkével és az ezüstös árnyalatú fehérrel, amit halvány kontrasztba állít a halvány sárga és barna színekkel. Gyors és örvénylő ecsetvonásai a páradús levegő vibrálásának csaknem fizikai érzetét keltik.

Salomon van Ruysdael (1600 k.–1670), egy neves haarlemi festődinasztia legidősebb tagja a harmincas években stílusában olyan közel került van Goyenhez, hogy néhány esetben össze is téveszthetők a képeik. Ez a hasonlóság az 1640-es évek közepe táján eltűnt, amikor formanyelve kissé erőteljesebbé vált. Mindvégig jellemző maradt rá a tónusos tájképstílus legfontosabb témájának, az égboltnak egy csak rá jellemző ábrázolása, amiben rendkívüli gazdagságot ért el változatos fényeffektusokkal és gyöngyház-árnyalatú rózsaszínekből, kékekből, szürkékből összeállított kolorittal. Új motívumként jelent meg viszont művészetében a fa, amelyet lágy kontrasztba állított a naplemente atmoszféráját tükröző színes égbolttal. Ez a kontraszt nem bántó és zavaró, nem kelt drámai hatást, hiszen a fákat vékony, hajladozó törzsükkel, aprólékosan kidolgozott lombjukkal a kép finoman felépített tónushatásába illesztette.

A klasszikus időszak

A század közepén fellépő generáció révén a holland tájképfestészet realizmusa új kifejezésmóddal gazdagodik. A tájképeket eddig nem tapasztalt energia és monumentalitás járja át, megerősödik a sötét és a világos, a meleg és hideg színek kontrasztja. Az új korszak festői rendkívül szuggesztív előadással ütköztetnek statikus és dinamikus elemeket, s teszik a tájat egymásnak feszülő erők színterévé. Egy-egy motívum, egy fa vagy egy épület válik a kompozíció főszereplőjévé, valósággal cselekvő alanyává. A felhők tömege, mérete megnő, gomolygó formáik közül nagyobb erővel tör elő a fény. Előtérbe kerülnek bizonyos szerkesztési elvek, a függőleges és vízszintes elemek gondosan kiszámított viszonyai vagy a barokk átlós komponálás. A természeti látvány markánsabb művészi átírása érzelmekkel tölti meg a tájat. Az elemek heroikus küzdelme olyan drámai színezetet ad a „klasszikus korszak” műveinek, amely korábban csak a figurális festészetben volt érzékelhető.

E periódus legkiválóbb képviselője, Jacob van Ruisdael (1628/29–1682) Haarlemben és Amszterdamban működött. Festészetében korán megjelentek az új korszakra jellemző motívumok, a szélesen elterülő síkvidéki táj, a szélmalom, a gyors folyású patakok, a fák és a kastélyok. Amszterdamban kezdett el festeni északi vízeséseket ábrázoló képeket, amelyek rendkívül népszerűvé tették. Nem is elsősorban motívumainak gazdagságával, hanem a képességével múlta felül kortársait, ahogy a természet egy-egy részletét központi motívummá fejlesztette kompozícióiban. A fa az egyik legjellegzetesebb ruisdaeli téma: megfestésére, részleteire példátlan figyelmet szentelt, és az első művész volt, aki a fákat, azok különféle fajtáit a botanikus alaposságával, felismerhetően megkülönböztette képein. Ezen túlmenően Ruisdael szinte személyiséget kölcsönöz a fának, a szerves élet erejét mutatja meg bennük, ahogyan hatalmas gyökereikkel a földbe kapaszkodnak, törzsükkel és ágaikkal roppant energiával terjeszkednek a térbe. A *nagy erdő* című képen (1660-as évek) a fák sötét, vészjelző csoportját út szeli át, amin két alak halad, míg egy vándor az út mellett pihen. Az erdei út feltűnően gyakori motívum a holland tájképeken, ezért gyakran feltételezik, hogy szimbolikus értelme van: az erdők azt a veszélyes világot képviselik, amelyen keresztül az embernek át kell jutnia, mielőtt az örök élet révébe jut, s az úton haladók a keresztény ember életútját testesítik meg. Az a komoly hangvétel, amellyel Ruisdael a témát bemutatja, erősíteni látszik a feltételezést. Drámai hangulat tölti el a természetet *A zsidó temető* címen ismert művén is, amelyet az 1650-es években két változatban festett meg. Itt a sírkövek, a romok, a kipusztult és megghasadt tölgyfa, a tovatűnő patak a mulandóság látványával szembesítik a nézőt, míg a fény, amely áthatol a fekete felhőkön, a szivárvány és a halott fák tövében sarjadt friss hajtás az élet megújulásának reményével. A mű azon Ruisdael-képek egyike, amely motívumai alapján nem hagy kétséget a felől, hogy a festő moralizáló tájképnek vagy egyfajta vizuális elmélkedésnek szánta az ember mulandóságáról és a megváltás reményéről. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Ruisdael a természet hasonló motívumait minden képen a *vanitas* vagy az üdvözülés útjának szimbólumaiként használta volna. Természetesen akadhettek olyan korabeli nézők, akik úgy értelmezték e motívumokat, mint bibliai tanítást közvetítő metaforákat, de tény, hogy egyetlen korabeli forrás sem utal arra, hogy a tájképeket így szemlélték volna. A tájkép-motívumok jelentését, csakúgy, mint a többi holland műfajét, bizonyosan nem rögzítették. A teológia vagy az irodalom metaforái és toposzai sokat segíthetnek ezeknek a képeknek a megközelítésében, de ez semmiképpen sem azt jelenti, hogy a festmények csupán bizonyos eszmék illusztrációi lennének. Ha

mindenáron az ikonográfiai jelentést, a kizárólagos értelmezést keressük a képeken, elszegényítjük a műveket.

Meindert Hobbema (1638–1709) volt Ruisdael legnagyobb követője és egyedüli ismert tanítványa. A természetet nem olyan elmélkedő szemlélettel közelítette meg, mint mestere, tájképei derűsebbek, színei gazdagabbak. Kedvelt motívumai az utakkal átszelt erdők és sík tájak szétszórt facsoportokkal, csillogó víztükrű tavakkal, csatornákkal, vízimalmokkal. A fák között kilátást nyit a messzeségbe, a napfényes tájra, a ragyogó égboltra. A dordrehti Aelbert Cuyp (1620–1691) festményeiben is fontos szerepet tölt be az aranyló napfény. A holland táj melegségét és szépségét ábrázolja, gyakori szereplői a tehenek. Az irodalomban és az emblémákon a tehenet a termékenység, a hűség, a gazdagság és a mérsékletesség jelképeként használták, de Cuyp festményeinek békésen legelő tehéncsordái, a horizont fölé magasodó, robosztus állatok csoportjai az ikonográfiai magyarázat nélkül is a nyugalmas és erőnyes világnak a megtestesítői.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században.* (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000

Czobor Ágnes: *Holland tájképek.* Corvina, Budapest, 1967

Fuchs, Rudolf Hermann: *Dutch Painting* (World of Art) London, 1978, 103-142.

Goedde, Lawrence: Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape. in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered.* Szerk.: Wayne E. Frantis. Cambridge, 1997, 129-143.

Gombrich, E. H.: The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape. in: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance.* London, 1966, 107-121.

Jongh, Eddy de: Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting. in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered.* Szerk.: Wayne E. Frantis. Cambridge, 1997, 21-56.

Slive, Seymour: *Dutch Painting, 1600-1800.* (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 177-212.

Slive, Seymour: *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of his Paintings, Drawings and Etchings.* New Haven – London, 2001

Westermann, Mariet: *A Wordly Art: The Dutch Republic, 1585-1718.* New York, 1996

12. Csendéletfestészet

A barokk csendélet első példái Dél-Európában

Caravaggio római periódusának elején festett *Gyümölcskosara* az egyik legkorábbi ismert itáliai barokk csendélet. A lehetséges lombardiai előzmények, elsősorban a zsánereképen, alakos kompozíciókon belüli csendeletrészletek mellett Caravaggiónak a németalföldi csendéletfestészettel, különösen id. Jan Brueghel műveivel lehetett kapcsolata (Brueghel csendéleteket festett Federico Borromeo bíborosnak, és az ő műgyűjteményébe került Caravaggio képe is).

Caravaggio vizuális nyelve jellemzően eltért az akadémikus és klasszikus stílushagyománytól. A gyümölcskosarat egészen az asztal peremére helyezi, valójában kissé túlságosan is, mintha bármelyik pillanatban lebillenhetne a néző térfelére. A hagyományok szerint a képtér el van választva a néző terétől – Caravaggio ennek ellenében dolgozik: a fricska gyakorlatilag felrúgja a klasszikus művészet egyik alapszabályát, amely szerint a képtér intim környezete jól elhatárolható és független a néző terétől. A néző személyes életterébe hatolva Caravaggio abból a megszokásból billenti ki a nézőt, hogy a kép szemlélése során magát nem látja, nem érzékeli. Az alapos szemrevétele után láthatóvá válnak a rovarok rága levelek, a féregrága, megnyomódott gyümölcsök, ami látványos provokáció azzal az elvárással szemben, amely szerint a művészet dolga a természet tökéletesítése és idealizálása. A kép ezzel ellentétben a nézőt a mulandósággal szembesíti. Ehhez járul még a kép szokatlanul világos háttere, és hogy néző szemmagassága az asztal peremével pontosan egybeesik, amivel a természetesség már meghatározhatatlanná is vált, így a csendélet már-már szürreális.

Ezzel szemben Juan Sánchez Cotán (1561-1627) a tárgyakat keretszerű térbe helyezi, a keretet a párkány és a falak adják, a háttér sötét, az árnyékok pedig színesek. Nyers táplálékot, zöldségeket, gyümölcsöket, vadászszákmányként felakasztott halott madarakat ábrázoló festményei 1604 körül készültek, amikor beállt karthauzi szerzetesnek, egyszerűségükkel feltehetően arra szerény életre utalnak, amelyet ő keresett áhítatos visszavonulásában. A *Csendélet birsalmával, káposztával, dinnyével és uborkával* című képén csendéleteinek azt a jellemző tulajdonságát figyelhetjük meg, hogy az ételt nem evésre ingerlő dologként mutatják meg, hanem inkább tárgyként, amit szemlélni kell. A festő jól átgondolt, geometrikus rendszerbe, egy térbeli hiperbola vonala mentén helyezi el őket. A kép már-már absztrakt módon a háromdimenziós valóság festészeti leképezésének ideáját szemléleti velük, a mű valódi témája a három koordináta alapján, a szélesség-magasság-mélység fogalmai szerint elgondolt tér.

A sevillai Francisco de Zurbarán (1598-1664) sokkal jobban ügyelt arra, hogy kiemelje a tárgyak tapinthatóságát, ez még a kompozíció egységénél is fontosabb volt számára. Pasadenában őrzött csendéletén sötét háttér előtt sűrűfényvel megvilágítva emeli ki a citromok, narancsok és a csésze hármasságát. Feltűnő az alaposan átgondolt kompozíció, és a fényben fürdő előtér és a kivehetetlen háttér közötti kontraszt.

A holland csendéletek

Reggeliképek

A hollandok realista jellegű csendéletfestészete a „realista” tájképpel párhuzamosan alakult ki. A század elején Ambrosius Bosschaert (1573–1631), a Middelburgban tevékenykedő specialista virágcsendéleteiben már felfedezhetőek realista vonások. Az 1620-as évekből való *Virágcsokor ablakfülkében* című képe tiszta színezést, egyenletes megvilágítást, aprólékos formaleírást mutat. A kompozíció közel szimmetrikus beosztása és a különös színvilág még a manierizmus keresettségét idézi. Gondos kidolgozásával és részletgazdagságával a természetűség 17. századi eszményének felel meg, mégsem valószínű, hogy élő virágcsokor nyomán készült volna. A képen – akárcsak a festő más csendéletein – különböző évszakban nyíló virágok láthatók, és ha közelről megfigyeljük a virágokat, észrevehetjük, hogy azok a virágzás különböző fázisában vannak. A látvány tehát fikció, és a virágszirmok gondos, egymás mellé rendelt leírásával inkább hasonlít a tudományos virágoskönyvek illusztrációihoz, mint természetes látványhoz.

A 17. századi holland csendélet és tájkép voltaképpen a vizuális érzékelés két alternatíváját mutatja fel: míg a csendélet szélsőségesen közeli rálátást nyújt a dolgokra, a tájkép egész horizontnyi távolságot tár elénk. Vagyis a két műfaj a valóságűség koncepcióját, a világ vizuális birtokbavételét az emberi érzékelés két pólusa mentén bontakoztatja ki. Gyakran megfigyelhető, hogy a tájkép- és

csendéletfestők a motívumok eltérése ellenére is nagyon hasonló művészi problémákkal foglalkoznak. A tárgyak térben való elhelyezése és gondos leírása, az átgondolt kompozíció, amelyben a részletek tisztán kivehetőek, a kép egésze mégsem veszít mozgalmasságából, olyan feladat, amely mindkét műfaj festőit foglalkoztatta. Sőt azoknak a stílusfázisoknak és divatoknak, amelyeken a tájképfestészet keresztülment, a csendéletfestészetben is megvoltak a közvetlen megfelelői. Az az ezüstös színvilág és finom tónusozás, amely Pieter Claesz. (1597/98-1661) 1636-ban festett rotterdami csendéletén dominál, és ahogyan a festő a színek intenzitását visszafogva finoman egymáshoz fűzi a tárgyakat, közvetlenül kapcsolódik a tájképfestészet 1630 utáni „tónusos” irányzatához. Pieter Claesz., aki a holland csendéletfestészet 1620/30-as években kialakul fajtájának, a *banketjestuk*, avagy reggeli-ábrázolásnak volt a kiemelkedő mestere, itt nagyon egyszerű tárgyakat választott: ónedényeket, heringet, kést és egy pohár sört.

Pályatársa, Willem Claesz. Heda (1594–1680) csendélete jóval összetettebb: motívumai gazdagabbak, kompozíciói mozgalmasabbak, a tárgyakat sokkal élesebben különítette el. A különféle anyagok illuzionisztikus visszaadása és élethűsége erősebb hangsúlyt kapott. Heda ügyelt arra, hogy az ón kancsónak tompább fényt adjon, mint az ezüstedénynek, vagy hogy a citromhéj élénkebb sárga legyen, mint a lágy okkersárga pite.

E korszak csendéletfestőinek azon jellemző törekvése mellett, hogy a kép koloritját egy domináns szín uralma alá vonják, van egy másik összetevője is, amely rokonságot mutat a kortárs tónusos tájképfestészettel: terük különös határozatlansága. A tárgyak többnyire leterített asztalon vannak egyszínű háttér előtt, amely tompa fénytől kap különös ragyogást. Bosschaert csendéleteivel összehasonlítva, amelyek egy szűk falmélyedésben állnak, ezek a csendéletek szinte lebegnek, mint Salomon van Ruysdael tájképein a nyugodt vízen tükröződő fák káprázata. Ez a rejtélyes illuzionizmus különösen erőteljes Heda képein, amelyeken az asztallap hátsó szegélyét gyakran eltakarják a tárgyak, ezzel lehetetlenné téve a tér nagyságának felmérését.

Vanitas-csendéletek

Bosschaert virágcsendéletein a szirmokat hernyók és férgek rágják, amivel jelképes jelentést sugallnak, a hiábavalóság és a mulandóság gondolatát hívják elő a szemlélőben. Pieter Claesz. kimondottan kedvelte a *vanitas*-csendéleteket, effajta képein a műfaj jellemző szimbolikus tárgyait, kiégett pipát, eldőlt kancsót, zeneszerszámokat, leégő gyertyát, hervadó virágot történelemlétkönyveket és fő szimbólumként koponyát ábrázolt. A *vanitas*-képek az evilági élet túlzásba vitt gyönyöreinek, a gazdagság- és élvhajhászat, a lelki üresség veszélyeire való figyelmeztetésként álltak az ember előtt. Hollandia humanista műveltségű, protestáns polgárainak művelt rétege kedvelte a burkolt szimbolizmust: hasonló vonások a zsánerfestészetben is megjelentek. Effajta szimbolika az ételt és italt ábrázoló képeken is feltűnhetett. A hámozott citrom például a csalóka küllemet jelképezte: e gyümölcs látványra gyönyörű, de íze savanyú, míg a hal vagy a szőlő Krisztus-szimbólumként a keresztényi életre intett.

Luxuscsendéletek

1640 körülre a csendélet alaptípusa tartalmát és formáját tekintve egyaránt rögzült: az asztal semleges háttér előtt, egyértelmű térbeli meghatározás nélkül áll, rajta eltérő anyagú, textúrájú tárgyak. A kompozíció általában tart felfelé irányban bontakozik ki, így minden tárgy tisztán látható. Ezt a klasszikus előírást a soron következő generáció, Willem Kalf (1619–1693) és Abraham van Beyeren (1620/21–1690) sem változtatta meg. Mégis Kalf csendéletei merőben különböznek elődei műveitől. Kalf képei ugyanis sokkal teátrálisabbak, látványuk, felépítésük kortársa, Jacob van Ruysdael tájképeire emlékeztetnek. Heda és Pieter Claesz. festményein a tárgyak elrendezése egyszerű, a fény egyenletes. A csendélet általában tágas térben helyezkedik el. Kalf festményein azonban a kivágás szűkebb, a háttér sokkal sötétebb, és a szűk térben, egy ilyen háttér előtt a csendélet különösképpen elszigeteltnek tűnik. Minden egyes tárgyat erős fény világít meg, kihangsúlyozván azok egyedi minőségét és színét, mint ahogyan a reflektorfény emeli ki a sötét színpadon lévő színészeket, hatása drámaibb.

E gazdag, színpompás csendélet jellemzésére a 17. század találó kifejezést használt: *pronkstilleven*. Míg korábban Heda és Claesz képein olyan ételek és edények jelentek meg, amelyek a hétköznapi polgári

élet részei, kenyér, sör, hal, tálak, illetve ón- és üvegkancsók, Kalf és Beyeren fényűző csendéletin szinte kizárólag különleges tárgyakat látunk: ezüst- és aranytálakat, serlegeket, kínai porcelánedényeket, homárt, trópusi gyümölcsöket, drága perzsa kelmére, török szőnyegre ráhelyezve. A *pronkstillevenek* vonzereje nyilvánvalóan összefügg a gyarmatosítás során meggazdagodott hollandok sajátos büszkeségével: Kalf csendéletei a luxusigényt elégítették ki és egyben megmutatták, milyen csodás és drága tárgyakat biztosított számukra a hajózás és kereskedelem. Egyik legpompásabb képe, a *Csendélet a Szent Sebestyén-íjászceh szaruserlegével és poharakkal*, amelyet az amszterdami íjász céh rendelt meg tőle 1653-ban, ugyancsak a polgári fényűzés rekvizituma. Mindenekelőtt azonban bámulatos *tour de force*, művészi erőmutatványt, amelynek célja, hogy a művészi képességek iránti csodálatot váltson ki.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000

Berger Hochstrasser, Julie: *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. New Haven – London, 2007

Biesboder, Pieter et al.: *Pieter Claesz. Master of Haarlem Still Life*. Kiállítási katalógus. Zwolle, 2004

Brusati, Celeste: Natural Artifice and Material Values in Dutch Still Life. in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Szerk.: Wayne E. Frantis. Cambridge, 1997, 144-157.

Cherry, Peter: The Hungry Eye: The Still Lives of Juan Sánchez Cotán. *Konsthistorisk tidskrift* 65. (1996) 75-95.

Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting. Kiállítási katalógus. Szerk.: Sybille Ebert-Schifferer. Washington, 2002

Ebert-Schifferer, Sybille: Caravaggios Früchtekorb – das früheste Stilleben? *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/1. (2002) 1-23.

Fuchs, Rudolf Hermann: *Dutch Painting*. (World of Art) London, 1978

Gombrich, E. H.: Tradition and Expression in Western Still Life. in: *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. London, 1963, 95-105.

Grootenboer, Hanneke: *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Chicago, 2005

Jongh, Eddy de: The Interpretation of Still-Life Paintings: Possibilities and Limitations. in: *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*. Leiden, 2000, 129-148.

Pieter Claesz, der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert. kritischer Oeuvrekatalog. Szerk.. Martina Brunner-Bulst. Lingen, 2004

Slive, Seymour: *Dutch Painting, 1600-1800*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 277-292.

Still-life paintings from the Netherlands, 1550 – 1720. Kiállítási katalógus. Szerk.: Alan Chong és Wouter Kloek. Zwolle, 1999

Taggard, Mindy N.: Juan Sánchez Cotán and the Depiction of Food in Seventeenth-Century Spanish Still-Life Painting. *Bruckmanns Pantheon* 48. (1990) 76-80.

The Subject as Object. Studies in the Interpretation of Still Life. Szerk.: Anne W. Lowenthal. Princeton University Press, 1996

Westermann, Mariet: *A Wordly Art: The Dutch Republic, 1585-1718*. Abrams, New York, 1996

13. Architektúra-festők, látképfestők Hollandiában

Az architektúra-festők művészetének alapja eltért a tájképfestőkéétől. A perspektivikus ábrázolás hagyományait követték, amely a kora reneszánsztól kezdve a művészek egyik fő eszköze volt. A perspektíva mint a matematika egyik ága fontos szempontot jelentett a festő munkájának tudományként való elismertetésében. A 16. században önállósodott a perspektivikus fantázia műfaja: a művészek képzeletbeli architektúrákat alkottak, gyakran igen alaposan kidolgozva, kifinomult manierista fantazmagóriákként. A perspektíva felé mutatott érdeklődés az architektúra-festészet önálló műfajként való térhódításához vezetett. Az egyik leghíresebb újtó ezen a téren a holland festő, Hans Vredeman de Vries volt, aki még 1604-ben bekövetkezett halála előtt fametszetű könyvet jelentetett meg új ötleteiről. E könyvnek nagy szerepe volt abban, hogy a perspektivikus és építészeti díszítés terén az olaszok tudását eljuttott az északiakhoz.

Pieter Jansz. Saenredam (1597–1665) művei a holland architektúra-festészet kiforrott példái. Eltérnek a fantáziarajzoktól, hiszen a kortárs realizmus elveinek megfelelően aprólékos pontossággal adják vissza a valós épületek részleteit. Ugyanakkor nem csupán száraz építészeti ábrázolások, sok rokonságot mutatnak az egyidejű tónusos tájképfestészettel. A művész szinte fanatikus gondot fordított a napfény visszaadására, ahogy a templomok magas ablakain beáradva megvilágítja a felületeket. 1644-ben készült képe, *Az utrechtli Buurkerk belső tere* jól mutatja Saenredam fő jellegzetességét, a rendkívüli pontosságot, a részletes kidolgozást, amivel az épület pontos mását adja. A tér szerkezete jobban érzékelhető *Az Assendelfti Szent Odolphus-templom belső teréről* 1649-ben festett képén, amelynek előtérében Saenredam apjának sírja látható. Itt egyenesen a főhajóba látunk be, a falak perspektivikusan összetartanak. A szerkezet pontos visszaadásához szűk színpaletta társul, az áttetsző színek egyszerre hűvösek és vibrálóak. Az embereket Saenredam aprónak és jelentéktelennek ábrázolja, csak mértékként szolgálnak az épület térbeli kiterjedésének érzékeléséhez, és nem visznek életet az épületbe.

Annak ellenére, hogy a festő aprólékos gonddal adja vissza az építészeti formákat, festményei a topografikus leírásnál jóval többet nyújtanak. Művei mindig a monumentális építészeti formák emelkedett világába viszik a szemlélőt. A kopár tereket Saenredam varázslatos atmoszférával, mindent átítató fénnel tölti meg. Sokszor úgy tűnik, mintha a fény a terek belsejéből eredne és mintha feloldaná azok anyagiságát. A tisztaság, a rend és a harmónia metaforikus értelmet kölcsönöz a látványnak: a képek olyan tereket ábrázolnak, amelyek ugyan az ember művei, mégis az isteni szellem tölti ki azokat.

A műfaj képviselőinek következő generációja Emanuel de Witte (1617–1692) vezetésével teljesen eltérő irányba indult el. Nála a belső tereket mindig használják, a képeken az emberek aktív szereplők. A látványt gyakran több részletből rakta össze, akár teljesen fantázia szülte architektúrák is lehettek (*Templombelső az amszterdami Ó- és Újtemplom motívumaival*, 1669). Saenredam visszafogott színeihez képest nála valósággal izzik a kolorit, ahogyan a természetes napfény egy-egy élénk színű formára esik. A fény-árnyék kontrasztok is mélyebbek, és a festő szívesen elidőzik az ablakokon beáradó fény falakra, pillérekre, padlóra vetődő foltjainak festői visszaadásával. Saenredam transzcendens hangulatú tereihez képest de Witte templombelsői a mindennapi élet színterei, az emberek találkozóhelyei. A képek szereplői prédikációt hallgatnak, sétálnak, beszélgetnek, nézelődnek. Gyakorta ábrázolt nyitott sírokat, sírásókat és a kortárs architektúra-festők kedvelt motívuma, Orániai Vilmosnak a delfti Újtemplomban álló síremléke, több képének is témája. A zsánerszerű mozzanatok között egészen profán részletek is akadnak: a falra firkáló kisfiúk, a pillérek tövébe vizelő kutyák.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana: *Hú képet alkotni. Holland művészet a 17. században.* (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000

Fuchs, Rudolf Hermann: *Dutch Painting* (World of Art) London, 1978

Heisner, Beverly: *Morality and Faith: The Figural Motifs within Emanuel de Witte's Dutch Church Interiors.* *Studies of Iconography* 6. (1980) 107-114.

Liedtke, Walter: *The Architectural Painters.* in: *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries.* Zwolle, 2000, 81-141.

Perspectives: Saenredam and the Architectural Painters of the 17th Century. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1991

Pieter Saenredam. The Utrecht Work: Paintings and Drawings by the 17th-Century Master of Perspective. Kiállítási katalógus. Szerk.: Liesbeth M. Helmus. Utrecht, 2000

Slive, Seymour: *Dutch Painting, 1600-1800.* (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 262-276.

Westermann, Mariet: *A Wordly Art: The Dutch Republic, 1585-1718.* Abrams, New York, 1996

14. Frans Hals

Újítások a portréfestészetben

A festészetben talán egyetlen műfaj sem olyan konzervatív, mint a portréfestészet, mivel a portrénak nemcsak az a funkciója, hogy megőrizze az egyén vonásait az utókornak, hanem hogy kifejezze a modellt a társadalmi szerepét és a rangját is, ezért a megrendelők erősen ragaszkodnak bizonyos formulákhoz és szabályokhoz. Amikor Frans Hals (1581–1666) 1610-ben belépett a haarlemi Szent Lukács-céhbe, olyan festők közé került, akikre eléggé konvencionális és kissé fantáziátlan portréművészet volt jellemző. Arcképeiken klisészerű beállítások és kompozíciók ismétlődtek, az arc részletező rajzára és az anyagok aprólékos utánzására törekedtek. Hals tőlük teljesen eltérő alkat volt, portréfestészetében olyan elevenségre és valóságúságra törekedett, amely korának zsánerfestőivel rokonítja.

A hagyományosan *Nevető lovag* címen ismert képe (1624) jól mutatja, miként lépett tovább az idősebb haarlemi mesterek merevségén és formalizmusán. A mű az egyik legbriliánsabb barokk portré, ami eleganciájának és közvetlenségének egyaránt köszönhet. A modell mosolya pillanatszerű, beállítása vitalitást sugall. A figura a képsíkhoz képest elfordulva helyezkedik el, s ezt erősen hangsúlyozza a csípőre tett kéz kiálló könyöke, a selyemöv és a félrecsapott kalap. Az így keletkezett merész rövidülések mozgást, dinamizmust keltenek. Pillantásunk alulról éri az arcot, s ez némi fensőséget kölcsönöz a divatos világfiként megjelenő férfinak. A hímzés aprólékosan van visszaadva és a szerelmi jelképek, a hurkok és a méhek, valamint Merkúr jelvényei jól felismerhetőek, másutt azonban, főleg a kézelőn Hals nagyobb szabadságot engedett ecsetjének. A ruhadíszek és hímzések élénk sárga, narancs, vörös színeit ezüstös árnyalatok és világosszürke háttér ellensúlyozza, ez utóbbi engedi érvényesülni az alak lendületes kontúrjait is.

Hals művészetét nagyban befolyásolták az utrechti caravaggisták, ami egyértelműen megmutatkozik azoknak az 1620/30-as években festett portrészerű zsánerképeknek a motívumkörén, amelyeken zenészeket, iszákosokat, színészeket vagy gyerekeket ábrázolt. A caravaggistákkal ellentétben azonban Hals sohasem vonzódott a mesterséges fényvel előidézett drámai *chiaroscuro* hatásokhoz és műtermi pózokhoz. *Cigánylány* címen ismert képén (1626) az ábrázolás üdének és természetesnek hat, a spontán érzelmi kifejezés hiteles visszaadásával szólítja meg nézőjét. Gyermekekről festett tanulmányainak példája az *Ivó fiú* (1626–28), amelyet az ízlelés megszemélyesítésének szánt az öt érzéket ábrázoló képsorozatában. A téma 16. századi eredetű, és Hals idejében is kedvelt maradt, számos művész fejlesztette tovább úgy, hogy az egyes érzékeket a hétköznapi életből vett figurákkal és mozzanatokkal jelenítette meg. Hals is ezt tette, és az ő tolmácsolásában a figurák szabad festőiségükkel különösen elevenen hatnak. Ezeknek az ezüstös fényű, fűrge ecsetjárást mutató képecskéknek a hangvétele olyan vitális és közvetlen, hogy modelljeiket sokan Hals saját gyermekeiben sejtik.

Hals „impresszionizmusa”

A *Vidám iszákos* (1628–30) e korszakának egyik legfontosabb műve. Technikájában, fénylő tónusaiban, a pillanatnyi érzelmi rezdülések életteli visszaadásában Halsot egyetlen egy 17. századi festő sem tudta felülmúlni. Művészi vénája arra ösztönözte, hogy a hétköznapi realitás egyszerű visszaadásán túl azokat a mozzanatokot keresse, amelyekben az érzelmi vitalitás megmutatkozik, így többnyire az életöröm pillanatait tárja elénk: a spontán nevetést, a derűs mosolyt vagy a mámoros vigyort. Gyakran élt azzal a fogással, hogy az ábrázolt figurát a nézőhöz kapcsolta, egy-egy pillantást vagy gesztust kifelé irányított, hogy fokozza a pillanatnyiség illúzióját, amit már a késő manieristák és az utrechti iskola képviselői is ismertek. A manieristáktól tanulta a diagonálisok hangsúlyos alkalmazását is, amely fokozza a mozgás és az élnkség benyomását. Az élet lüktetését azonban leginkább a teljesen újszerű fényhasználat kölcsönözte műveinek. Hals ragyogóan értett hozzá, hogyan érzékeltesse a fény jelenlétét, amely mindent betölt, megcsillogtatja és életre kelti a felületeket. Ebben nagyon közel került ahhoz, amit a francia impresszionisták értek el. Újfajta fényhasználata révén a hangsúly a körvonalokról és az ábrázolás plasztikus minőségéről a felületek felszíni játékára helyeződött át. A forma és az anyagszerűség ezzel nem tűnt el, inkább új életet nyert az új technikával. Mint Seymour Slive írta, „Hals forradalmi festészete olyan vizuális élnkséget kölcsönöz a festményeknek, amely mellett minden korábbi kép fagyottnak és élettelennek tűnik”. A *Vidám iszákos* arca közelebből szemlélve lazán felvitt foltokat, erőteljes, gyakran egészen szögletes ecsetvonásokat mutat, amelyek távolról egybeolvadva a formát és az anyagot a fényhatások egységében láttatják. Az

önállóan felvitt ecsetvonások optikai hatását már a 16. századi velencei festők felfedezték, amit Hals úgy fejlesztett tovább, hogy a festékfelvitel különböző módjait kombinálta egymással vásznain. A szögletes vagy cikk-cakkos ecsetvonásokkal megtörte a felületeket, elmosta határaikat, a rövid, párhuzamos vonalakkal pedig mozgást és vibráló felületet ért el. A technika bármily esetlegesnek, véletlenszerűnek is tűnik, Hals nagyon tudatosan használta.

Lövészegyleti tisztek lakomáit ábrázoló festményei a holland polgári csoportportré jellemző formáját fejlesztették tovább. A *Szent György lövészegylet tisztjeit* (1627) két sorba, egymást keresztező diagonálisok mentén fűzte egybe, e csoportok a második sor közepén ülő alak fejénél kereszteződnek. A látvány elevenségét a mozgás és a gesztusok széles variációi biztosítják, és a dinamizmust erősíti a színek kontrasztos elosztása is. E vibrálás ellenére a kompozíció (ellentétben Rembrandt későbbi újító csoportképeivel) mégiscsak formális jellegű, voltaképpen egyéni portrék összessége – Hals itt a mű reprezentatív jellegének megfelelően ezt tartotta leginkább illőnek.

Az életmű második szakasza

Az 1630-as években változás következett be Hals stílusában: eszközei egyszerűbbek lettek, az élénk klorit helyét átvette a monokrómia, ezzel együtt nagyobb festői egységet tapasztalhatunk képein. Ez a változás általános tendencia volt a korabeli holland festészetben (van Goyen tájképein és Heda csendéletein is megfigyelhető), de még a divatban is megjelent (a század első évtizedeiben viselt gazdagon hímzett, élénk színű öltözetet komoly és előkelő fekete ruhákra cserélték). Halsnál a körvonalak egyszerűsödése, a fekete dominanciája, valamint a figura és háttér kontrasztjának csökkentése jelzi az átalakulást, bár még gyakran feltűnik a pillanatnyiságot sugalló beállítás (*Nicolaes Hasselaer*, 1630-35) vagy az élénk érzelmi kifejezés (*Pieter van den Broecke*, 1633). A *Malle Babbe* (1633-35) címen ismert kép a groteszk karakter és a spontán érzelmkifejezés megragadásának egyedülálló képességével nagy hatással volt a 19. századi realistákra (Courbet másolatot készített róla).

Az idősödő mester élete vége felé kizárólag portrékat festett. Ábrázolásmódjának komolyabb hangvétele mutatkozik meg *A Szent Erzsébet kórház előjárói* (1641) című képén. A korábbi művek derűje és élénksége helyett egyfajta józanság és méltóság jellemzi az ábrázolást. A karitatív intézmény öt előjárója tárgyalóasztal körül ülve látszik, mintha valami fontos ügyben készülné döntést hozni. Az élénk színek eltűntek, a kompozíció szinte monokróm, kloritja szürkésfekete és finom okker árnyalatokra redukálódik. A fény balról esik a szobába, és erősen megvilágítja a szereplők arcát. A sötét felületek között felvillanó világos színek felhordása továbbra is Hals korábbi, „impresszionisztikus” időszakára emlékeztet.

Az 1640-es években elegánsabb, Van Dyck-ra emlékeztető arisztokratikus portréstílus vált uralkodóvá Hollandiában, amit Hals nem követett. Mégsem vesztette el megbízóit, modelljei között több művész, értelmiségi és egyházi előjáró is akadt. Legkifejezőbb portréi éppen az utolsó évtizedben készültek. A karaktereket, a személyiséget mélyebben ragadta meg, mint valaha, nem ritkán a komor és tragikus hangvétel uralkodik rajtuk. Hals képei egyre sötétebbek lettek, a fekete szinte egyeduralkodóvá vált. A korábbi művek ezüstös szürkét és sárgás okkerjét sötétszürke és aranyolívazöld váltotta fel. A felvitt festékréteg vékonyabb lett, a markáns foltok és ecsetvonások helyett a hihetetlenül apró szín- és tónusbeli eltérések válnak jellemzővé. Egyik képeről van Gogh jegyezte fel bámulattal, hogy nem kevesebb mint huszonnégyféle feketét tudott rajta megkülönböztetni. Az utolsó évek portréi olyan lélektani jellemzőerőt mutatnak, amely szinte Rembrandt legjobb kései munkáival rokonítható. A *haarlemi aggok otthonának előjáróit* 1664-ben, több mint nyolcvan évesen festette le. A végtelenül egyszerű kompozícióban a remekül megragadott karakterek uralkodnak. Mint Hals kései festményein általában, a mély és ragyogó feketék, illetve a fénylő fehérek kontrasztja uralkodik a képen, és néhány merész színfolt emeli ki a fontosabb pontokat. Csodálatra méltó, ahogyan Hals agg korában sem vesztette el ecsetjének biztonságát, számára továbbra is olyan eszköz maradt, amivel – ismét Seymour Slive-ot idézve – „egyszerre tudott rajzolni, modellálni, textúrát utánozni és térbeli hangsúlyokat teremteni”.

Ajánlott irodalom:

Dutch portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals. Kiállítási katalógus. Szerk.: Rudi Ekkart és Quentin Buvelot. Zwolle, 2007

Grimm, Claus: Frans Hals und seine „Schule“. *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3. F. 22. (1971) 147-178.

Imdahl, Max: Regie und Struktur in den letzten Gruppenbildnissen von Rembrandt und Frans Hals. In: *Festschrift für Max Wegener*. Münster, 1961, 119-126.

Slive, Seymour: Frans Hals. in: *Dutch Painting, 1600-1800*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 28-54.

Westermann, Mariet: Jan Steen, Frans Hals, and the Edges of Portraiture. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46. (1995) 299-331.

15. Rembrandt

Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669) apja, a jómódú molnár volt Leidenben, aki fiát tudományos pályára szánta, ezért a leideni latin iskolába adta és Rembrandt rövid ideig az egyetemre is járt. Csakhamar Jakob van Swanenburch műtermébe lépett be, majd 1623-ban Amszterdamban fél évig Pieter Lastmannál tanult. Ez követően visszament Leidenbe, és 1625-ben önálló mester lett.

Korai művek

Rembrandt pályáját történeti képek festésével kezdte. Legkorábbi datált műve a *Szent István megkövezése* (1625 k.) az amszterdami történeti festők ízlését követi, s igen közel áll mestere, Pieter Lastman felfogásához. Az első keresztény mártír halálát Rembrandt erőteljes gesztusokkal és *chiaroscuro*-val festette meg, alakjait színpadias kosztümökbe öltöztette. A világos és sötét színek erős kontrasztja, a zsúfolt kompozíció, a drámai pátosz mind a korszak históriafestőinek körében divatos italinizáló modor jegyei. Abban a figurában, aki a főszereplő feje fölött riadtan és fájdalmas tekintettel tekint ki a nézőre, magára Rembrandtra ismerhetünk. A leideni évei alatt a fiatal művész sokszor használta önmagát modellként, hogy az arcán megjelenő fényhatásokat vagy az érzelmek kifejezését tanulmányozza. Ez a gyakorlat nem volt ismeretlen a barokk művészetben, pályája kezdetén Caravaggio és Bernini is élt vele. Rembrandt tanítványa, Samuel van Hoogstraten saját növendékeit úgy oktatta, hogy ahhoz, hogy a történeti képekben minél érzelmgazdagabb figurákat teremtsenek, váljanak színésszé a tükör előtt, legyenek egy személyben előadók és nézők.

Az erőteljes fény-árnyék ellentét hamar Rembrandt jellemző formajegyévé. Kezdetben Caravaggio követői hatottak rá, akiknek műveiben éles kontúrokkal válnak el egymástól a világos és az árnyékos felületek, és ennek eredményeképp a figurák szoborszerű plaszticitással domborodnak ki a sötét, gyakran semleges háttér előtt. Rembrandt azonban hamar továbblépett elődei megoldásain azzal, hogy nála a fény és az atmoszféra varázslatos módon eggyé olvad. Az *Olvasó tudós* című képen (1631) az ablak izzó fényforrásként ragyog, fénye átjárja, megtölti a szobát, úgy, hogy az szinte élő, vibráló közeggé változik. A kép a fiatal Rembrandtnak azt a rendkívül mély érdeklődését is példázza, amelyet az idős emberek iránt tanúsított. E korszakában festett portréin gyakran tűnnek fel ugyanazok az elmélkedő aggastyánok és tűnődő öregasszonyok, akiket sokszor Rembrandt apjaként vagy anyjaként tartanak számon, bár nincs semmilyen írásos bizonyíték, amely alátámasztaná ezt. A festőt élenként foglalkoztatja a csúfság és a különös, erősen karakterisztikus arcok megragadása is, metszetein és rajzain ekkoriban jelentek meg a szenvedő koldusok. Keleties alakok is megjelentek művészetében – csupa olyan motívum tehát, amely a klasszikus ideáltól távol áll.

Első amszterdami korszaka, 1632-39

Rembrandt fiatalon szerzett hírnevéhez nagyban hozzájárult a humanista műértők támogatása. Közöttük a legfontosabb Constantijn Huygens, az orániai herceg, Frigyes Henrik titkára volt, aki igen elismerően írt róla, sőt barátjával, Lievensszel együtt Itáliába akarta küldeni. Amszterdamba 1631-ben költözött, s ezzel megkezdődött pályájának legsikeresebb szakasza, ahol gazdag és elismert művész lett, sokat foglalkoztatták portré- és históriafestőként, számos tanítványt szerzett, és hihetetlen gyorsasággal nemzetközi hírnévre is szert tett. Már első amszterdami évei alatt kapcsolatba került a műkereskedő Hendrick Uylenburggal, aki lakást és műtermet biztosított, megbízásokat közvetített neki. 1634-ben az ő unokahúgát, Saskiát vette feleségül.

A portréfestő

Legkorábbi portréi bizonyítják, milyen gyorsan túlszárnyalta az akkor divatos amszterdami portréfestőket, és gyökeresen megújította a Hollandiában nagy jelentőségű csoportképmás műfaját is. A *Dr. Tulp anatómiája* (1632) a helyi orvoscéh előjáróit ábrázolja, amint mesterük előadást tart egy tetem fölött az alkar felépítéséről. Rembrandt szakított a csoportképek megszokott additív felépítésével, amely lényegében egyedi portrék mellérendelő felsorakoztatását jelentette. A festő „akcióban” egyesítette a szereplőket, a kép fő témája az odaadó és izgatott koncentráció, amelyet az előadás résztvevőinek karakterisztikus arcán mutat be. A sötét szobában éles fény világítja meg a tetemet és az orvosok fehér gallérral övezett fejét. A professzor jobb kezében fogót tart, amivel a

felboncolt testen a kezét mozgó izmok és inak működését mutatja meg, balját magyarázó gesztusra emeli – a rövidülésben ábrázolt, mesterien árnyékolt „beszélő kéz”, amely szinte plasztikusan kiemelkedik a kép felületéből, jellemző rembrandti motívumként tért vissza több más művén is. A hallgatóság a figyelem különböző fokait és irányát mutatja: a középpontba három orvos került, egyik a demonstráció tárgyára koncentrál, a másik a professzor arcán csüng, a harmadik a kinyitott anatómiai traktátust nézve követi az előadást. A körük csoportosuló résztvevők tekintete elgondolkodva réved el különböző irányokba, s ketten tekintetükkel magát a szemlélőt szólítják meg és vonják be a jelenetbe. A téma dramatizálása, a lélektani feszültség fokozása és a nézőre való kiterjesztése eddig nem tapasztalt művészi eszközökkel újítja meg a műfajt.

Rembrandt „barokk” periódusa

Amszterdamba költözésével a művészeti élet nemzetközi áramlatainak szélesebb spektruma tárult fel Rembrandt előtt, aki kezdetben különösen Rubens mozgalmas, monumentális stílusára reagált nagy fogékonysággal. A 30-as évek második felében műveinek drámaisága, mozgalmassága fokozódik, a formáit erőteljes plaszticitás jellemzi. Ezt a Frigyes Henrik helytartó számára festett Passió-sorozat vagy a Sámson- és Tóbiás-képek (*Sámson megvakítása*, *Sámson lakodalma*, *Tóbiást meggyógyítja fia*, *Az angyal elhagyja Tóbiás házat*) bizonyítják leginkább. Más műveken a bibliai vagy mitológiai téma szokatlan hangvételű tolmácsolása tűnik fel: Rembrandt zsánerszerű, komikus, mondhatni deheroizáló ábrázolással él a *Ganümedész elrablása* vagy a *Sámson megfenyegeti apósát* című képeken.

„Barokk” periódusának egyik jellemző mesterműve a *Danaé* (1636). Rembrandt az ikonográfiai hagyománnyal ellentétben nem égből hulló aranypénz-eső alakjában, hanem anyagtalanul, fény formájában festette meg Jupitert. A jelenetet a festő pazar környezettel és érzéki pompával vette körül. A fény tündöklő aurába vonja a fiatal királylányt, melegséggel tölti el a szobát és csillogást ad minden tárgynak és felületnek, ami rendkívüli módon felfokozza a kép festői intenzitását. Az ágyon elterülő meztelen test modellálása különösen gazdag: bámulatosan érzékelteti a beeső éles fény és a halvány reflexek sokrétű kölcsönhatását. A két alaknak a láthatatlan érkezőre irányuló pillantása, Danaé meglepetést kifejező kézmozdulata feszült várakozást teremt a szemlélőben is.

Ifjúkora óta készített önarcképeket, egész pályája folyamán gyakran örököltette meg magát, életművében különösen fontos szerepet kapott a műfaj. 16. századi kosztümöt öltött magára 1639-ben készített *Mellvédre támaszkodó önarckép*-rézkarcán, és az 1640-es olajfestmény-önarcképen. A holland polgárság magasabb köreiben ebben az időben jöttek divatba azok a portrék, amelyek régi korok viseletében vagy történeti személy képében ábrázolták a megrendelőt (*portrait historié*). Rembrandt közvetlen forrása két nevezetes cinquecento képmás: Raffaello műve, *Baldassare Castiglione* portréja és Tiziano férfiarcképe volt, amelyről azt tartották, hogy a költő Ludvico Ariostót ábrázolja. Azzal, hogy Rembrandt tudatosan nyúlt a 16. századi formulákhoz ábrázolta önmagát, mintegy vizuálisan is közszemlére tette a festészetről vallott eszméit, amelyben fontos helyet tölt be a két reneszánsz nagyságra, Raffaellóra és Tizianóra való hivatkozás.

A negyvenes évek változásai

Rembrandt pályáján a 40-es években a klasszikus irányzatok hatását lehet tapasztalni. Habár korábbi túlárado stílusát elhagyta, a „barokk” karakter nem tűnt el képeiről, sőt ha lehet, még erősebb fény-árnyék kontrasztok és egyre lazább festőiség jellemezte. A harsány életöröm és a drámai konfliktusok csendes, meditatív témáknak adták át a helyüket.

A 40-es évek elejének nagy formátumú, reprezentatív képmásai közé tartozik *Cornelis Ansló portréja*, amely a neves mennonita lelkész felesége társaságában ábrázolja, és kettőjük jelenté formálja: Cornelius az asszonyhoz beszél. Nyitott Biblia fekszik az asztalon, más könyvek és egy gyertya társaságában, ez a csendélet a kép egyharmadát elfoglalja és aranybarna *chiaroscuro*-ja révén jól elkülönül az asztalterítő meleg vörös színétől. A megvilágítás a nő fején és kezén összpontosul, s Rembrandt úgy mutatja be őt, mint aki férje szavainak hatása alatt mélyen a gondolataiba merül. A festmény egyfajta „beszélő portré”, amelynek megfestésére Vondel, Hollandia legnagyobb 17. századi költője szólította egy versben, amelyet a művész Anslóról készített korábbi arcképéről írt, s arra bízta Rembrandtot, hogy Cornelis hangját fesse meg.

A periódus egyik legjelentősebb műve, az *Éjjeli őrkjárt* az amszterdami lövészegylet tagjait ábrázolja. A testület Frans Banning Cocq kapitány és hadnagya, Willem van Ruytenburch vezetésével 1639-ben kezdte építeni új székházát, és ekkor a nagyterem díszítéséhez hét életnagyságú, egész alakos csoportportrét is megrendeltek. A legtöbb – Rembrandt csoportképével együtt – el is készült 1642-re, a nagyterem átadásának időpontjára. 1712-ben azonban a képeket a városházára szállították, és ekkor Rembrandt festményét körbevágták, hogy két ajtó közé beférjen. Az *Éjjeli őrkjárt* címet a 18. század végén kapta, mert a kép addigra olyannyira elsötétedett, hogy a jelenetet éjszakai eseménynek látták. A modern restaurálás alkalmával azonban kiderült, hogy Rembrandt napfényben ábrázolta a jelenetet, mégpedig azt a pillanatot, amikor a kapitány riadóztatja a csapatot. A festmény drámai erővel érzékelteti a harcra szólítottak izgatott készülődését, és bár a festő csak tizennyolc személy megfestésére kapott megbízást, a képen harmincnégy alak szerepel. Sokan jelképes szereplőket láttak ezekben a mellékfigurákban, és megpróbálkoztak allegorikus jelentésük feltárással is. Rembrandt növendéke, Samuel van Hoogstraten később úgy nyilatkozott a műről, hogy „néhány véleménye szerint túlságosan a saját felfogását tükrözi ez a nagy festmény, s végül nem az az igazi csoportkép lett belőle, amit megrendeltek tőle.”

Hogy Rembrandt újszerű felfogású képei mennyire nyerték el a megrendelők tetszését, nem tudjuk pontosan, de tény, hogy ettől az időtől fogva művészi felfogása és a közönség elvárásai, ízlése közötti szakadék egyre mélyült. A 40-es években kevesebb portrémegbízást kapott, ettől kezdve inkább csak barátait vagy az utcájában lakó zsidókat festette le. A korszak portréi bensőségesek a korábbiaknál, a külsőségek helyett egyre nagyobb figyelmet fordított a pszichikai jellemzésre. Hogy a festő számára a csendes magába zárkózás, az elmélyedés évei következtek, ahhoz felesége 1642-ben bekövetkezett halála is hozzájárult.

Rembrandt kései korszaka

Általánosan elfogadott vélemény szerint a *Nyitott ajtóban álló nő* (1655-57) Hendrickje Stoffelst ábrázolja, azt az asszonyt, aki életének második felében társa lett. Ez idő tájt Rembrandt komoly anyagi nehézségekkel is küszködött, adósságokba keveredett, és a nagy ház fizetésével, amelyet fiatalon részletre vásárolt, alaposan elmaradt. Otthonát és annak berendezését 1656-ban elárverezték. A jegyzékből kiderül, Rembrandtnak pompás műgyűjteménye volt, római szobrokat, itáliai és északi reneszánsz mesterek, valamint kortárs művészek festményeit és rajzait birtokolta, illetve keleti fegyverek, ruhák, edények és természeti ritkaságok is részét alkották hatalmas kollekciójának. Miután házát eladták, fiával, Titusszal és Hendrickjével kisebb házba költözött Amszterdam egyik szerényebb kerületébe, ahol több festő is élt és dolgozott. Titus és Hendrickje 1660-ban műkereskedői vállalkozást indítottak, amelynek Rembrandt az „alkalmazottja” lett. Ezzel a jogi taktikával a művésznek lehetősége nyílt arra, hogy eladott műveiből jövedelemre tehessen szert.

Bibliai témák

A harmincas évek során Rembrandt a Bibliát drámai motívumok tárházaként használta, az ötvenes években nyugalmasabb és meghittebb tárgyak felé fordult, gyakran festett például a Szent Család életéből vett jeleneteket. *Krisztus Emmausban* című képén (1648) érett stílusának emelkedettségével jellemzi Jézus alakját, kerülve minden hangos, színpadias effektust. A tanítványok a kenyeret megtörő, átszellemült férfiban felismerik a feltámadt Krisztust, és a monumentális egyszerűségű tér és a sejtelmesen áradó, gyengéd fény bensőséges és szentséges atmoszférát teremt körülöttük.

Az 1650-es évek bibliai témájú műveinek hangvétele komorabb. *Betsabé* című festményén (1654) Uriás feleségét Rembrandt a Dávid királytól kapott levéllel a kezében ábrázolja, az elkerülhetetlen tragédia fölött merengve. A figura tartása és nyugalma klasszikus kompozíciókkal rokon, mégis gyökeresen különbözik az ideális női szépség előtt hódoló reneszánsz és barokk aktfestményektől. Rembrandt egyedülálló módon a meztelen testet arra használja, hogy az asszony legbelsőbb lelki rezdüléseit tükrözze vele.

Rembrandt egyik leginkább megindító vallási tárgyú festménye a *Jákob megáldja József fiait* (1656), amely az öreg, majdnem teljesen vak pátriárka, Jákob utolsó óráit ábrázolja. József elhozta hozzá két fiát, Manasszét és Efraimot, s azt látjuk, apja kezét az elsőszülött fiú fejére akarja áthelyezni, akit az áldás megillet. A képen a Teremtés könyvének elbeszélésével szemben József felesége, Asznát is

szerepel. Arca anyai érzelmeit és a történés mély megértését tükrözi. Jellemző Rembrandtra, hogy számára – akár az ikonográfiai hagyománnyal is szembe fordulva – az alakok belső érzelmei és spirituális összetartozása mennyire fontos művészi téma.

E korszakát a „klasszicizáló” jelzővel is szokták emlegetni. A *Prédikáló Krisztus (La Petit tombe, 1656)* című rézkarcán szembetűnő az alakok méltóságteljes, nemes felfogása, különösen Krisztus tartása, amely a reneszánsz mesterek, főként Tiziano figuráira emlékeztet. Szónoki gesztusa is a klasszikus alkotásokat idézi, de sem ő, sem hallgatói nem tűnnek mesterkéltten beállítottak. Rembrandt Krisztusa nyugodt méltósággal gesztikulál, és a hatás, amit a körülötte állókban kelt, inkább bensőjéből ered. Kései munkáinak klasszikus vonása, a kompozíció monumentalitása, ezen a grafikán is megfigyelhető, a csoport elrendezése világos és kiegyensúlyozott. Rembrandt elkerüli a sémákat, a geometriai formációk merevségét, amellyel a klasszikus szellemű kompozíciókban gyakran találkozhatunk. Távol áll a szigorúan lineáris felfogástól is, érzékeny vonalai feloldódnak a sötét-világos tónusokkal gazdagon árnyalt atmoszférában. Rembrandt tehát elkerüli a mesterkélt pózokat, a merev absztrakciót, és mély realizmussal jellemzett figuráival a klasszikus ideál kizárólagosságát is. A festészet klasszikus örökségéből a monumentalitást, az egyszerűséget, a világosságot, vagyis azokat a formai elemeket veszi át, amelyek az ember méltóságának, belső tartásának jellemzéséhez alkalmasak.

Önarcképek

A new york-i Frick-gyűjtemény őrzi azt az 1658-ban festett különös önarcképet, amelyen Rembrandt pompás fantáziakosztümöt visel, amely különös keveréke azoknak a keleties ruháknak és történelmi kosztümöknek, amelyeket bibliai festményeinek szereplőire adott, s hasított kalapja azt is jelzi, hogy viselője művész. Bal kezében ezüst sétapálcát tart, amely festőpálcára és királyi jogarra is hasonlít. A kép stílusa és a kompozíciója az előző század művészi hagyományára utal, főleg a velenceire. Rembrandt ez időben durva ecsetkezelésével, gazdag palettájával, meleg koloritjával igen közel került a velencei festési módszerekhez, különösen a késői Tizianóéhoz – ő is vastagon vitte fel a vászonra a festéket, a színek keverése nélkül. Ezen az önarcképén virtuóz módon mutatja be utánozhatatlan technikáját. Tudatosan megválasztott fejedelmi pózban, mesterségbeli tudását megcsillogtatva, művészi nagyságának tudatával néz szembe velünk.

Az 1660-as évekig Rembrandt egyetlen festményén sem ábrázolta önmagát festőként, munka közben. Három kései önarcképén viszont, amelyeket Párizsban, Londonban és Kölnben őriznek állványa mellett, mesterségének eszközeit tartva láthatjuk. A Louvre-ban található képen festőállványnál, ecsetekkel, palettával és festőpálcával ábrázolja magát. Önazonosságáról alkotott felfogása akkorra gyökeresen megváltozott: azzal, hogy a festészet mesterségbeli gyakorlatának eszközeivel mutatkozik, nemcsak elfogadja, egyenesen dicsőíti művészetének mesteremberi vetületét. Úgy érezhetjük, Rembrandt szinte feltárulkozik előttünk, ahogyan a sűrű *impastó*jú kép mindent elnyelő sötétségéből az erős fénysugár a festő arcát, nyílt tekintetét kiemeli. A művelt és elegáns festővel ellentétben, akit korábbi önarcképein láthattunk, úgy áll előttünk, mint ahogyan a késői korszakát bíráló életrajzírók ábrázolták: szerintük „lealacsonyította” hivatását, amit hanyag megjelenése, munkásemberhez illő külseje és a köznapi emberekkel való kapcsolata is kifejezett.

Az 1661-ben festett *Önarckép Pál apostolként* kései stílusának bámulatos példája. Fején a festők jellemző műtermi viselete, fehér turbán látszik, kezében Szent Pál hagyományos attribútumait, a könyvet és a kardot tartja. Rembrandt itt a filozófus apostollal való bensőséges azonosulását mutatja meg. Erős fény emeli ki az alak arcát a sötétségből, és mindenekelőtt átható tekintete vonja magára a néző figyelmét. Fürkésző szemeivel, mélyen barázdált homlokával és kissé lefelé biggyesztett ajkaival a töprengő, kételkedő ember arckifejezését ölti magára.

Az utolsó évek művei

A *posztóscéh elöljárói* (1662) Rembrandt kései éveinek legnagyobb megbízása. A férfiak emelvénnyel helyezkednek el, mintha a posztóscéh tagsága előtt sorakoznak fel, beszámolva a néző számára nem látható gyűlésnek. A kép közepén elhelyezett hivatalnok jobb kezével szónoki gesztust tesz, mintha valaminek az evidenciáját hangsúlyozná. A felemelkedő férfi mozdulata természetes, a pillanat szülötte. Mindegyik férfi egyetlen pontra figyel, azt az illúziót keltik, mintha spontán módon reagálnának valakire, aki velük szemben helyezkedik el. Rembrandt a látványt azzal dramatizálta, hogy

a szereplők figyelmét a nézőre irányította. Egészen a befogadóra fókuszálva növelte a feszültséget, elevenné tette kép és szemlélő kapcsolatát. A hat személy mély pszichológiai megragadása mellett a meleg színharmónia adja a kép festői vonzerejét. Az asztalterítő arany festékekkel átítatott vöröse izzik a középpontban, az aranybarna a háttér előtt hullámozik végig a férfiak öltözetének fekete–fehér ritmusa. A csoport olyasfajta reliefszerű kompozícióban egyesül, amely inkább a klasszikus tradíció sajátja, mint a barokké. De Rembrandt éles irányváltásokkal töri meg a horizontálisokat, az asztal éle, a fejek vonala és a falburkolat párkánya monotonitását, illetve gazdag fény–árnyék játékkal és kolorittal teremt teret és atmoszférát a jelenetben.

Habár utolsó éveiben Rembrandt festői eszközei nem változtak meg alapvetően, ecsettechnikája még szabadabbá és biztosabbá vált, kifejezőereje fokozódott. Egyik utolsó művén, *A tékozló fiú hazatérése* című festményen (1666–69) a megtört, bűnbánó ifjú fedetlen fővel térdepel apja előtt, aki szolgálóihoz hasonlóan gazdagon felöltözve siet elveszett fia elé, hogy az ajtóban üdvözölhesse őt. A feltétlen apai szeretet Rembrandt képén úgy jelenik meg, mint ünnepélyes nyugalom, amely szoborszerű időtlenséggel tölti meg a figurákat.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana: *Hú képet alkotni. Holland művészet a 17. században.* (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000.

Alpers, Svetlana: A mester érintése. *Enigma* 14–15. (1998) 38–60.

Arpino, Giovanni – Lecaldano, Paolo: *Rembrandt festői életműve.* Budapest, 1988

Chapman, H. Perry: *Rembrandt's Self-Portraits A Study in Seventeenth-Century Identity.* Princeton, N. J, 1990

Czobor Ágnes: *Rembrandt és köre.* Budapest, 1969

Garas Klára: *Kortársak a németalföldi festőművészetről.* (Európai Antológia), Budapest, 1967

Rembrandt. Quest of a Genius. Kiállítási katalógus. Szerk.: Ernst van Wetering. Zwolle – Amsterdam, 2006

Rényi András: A tékozló tekintet. *Enigma* 14–15. (1998) 95–131.

Rényi András: Drámai Jelenlét és emberi érvényesség. Rembrandt korai Júdás-képe és a festett színpad dramaturgiája. *Világosság* XXV/5. (1984) 296–305.

Riegl, Alois: Rembrandt csoportképfestészete. in: *Művészettörténeti tanulmányok.* Budapest, 1998, 172–211.

Schwartz, Gary: *The Night Watch.* Zwolle, 2002

Simmel, Georg: *Rembrandt. Művészetfilozófiai kísérlet.* (Művészet és elmélet) Budapest, 1986

Slive, Seymour: *Dutch Painting, 1600–1800.* (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995, 55–96.

Tolnay Károly: A posztóscéh előjárói. in: *Teremtő géniuszok, van Eycktól Cézanne-ig.* Budapest, 1987, 209–216.

Tümpel, Christian: *Rembrandt. Mythos und Methode.* Königstein im Taunus, 1986

Wetering, Ernst van de: The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits. in: *Rembrandt by Himself.* Kiállítási katalógus. Szerk.: Christopher Wright és Quentin Buvelot. London – Den Haag, 1999, 8–36.

White, Christopher: *Rembrandt.* (World of Art) London, 1984

16. Johannes Vermeer

Habár Vermeer (1632–1675) egyike a legnagyobb holland mestereknek, életéről nagyon keveset tudunk. Delftben élt, 1653-ban nyer felvételt a Szent Lukács céhbe. Ez évben vette feleségül Catharina Bolnest, akinek anyja egy előkelő Gouda városbeli családból származott, és lányával együtt gyakorló katolikusok voltak. Vermeernek eljegyzése után át kellett térnie a katolikus hitre, és családjával együtt anyósa házában élt. Művésztársai kétszer is megválasztották a Szent Lukács céh vezetőjévé, ami megbecsülésének bizonyítéka. Vermeer a korabeli műgyűjtők pártfogását is élvezte. Pieter Claesz. van Ruijven (1624–1684) előjogot élvezett képei megvásárlására. Vermeer állandó jövedelemmel rendelkezhetett, számos bizonyíték utal arra, hogy gazdag delfti polgár volt. Talán ez az oka annak, hogy olyan keveset festett, csupán néhány tucat művet hagyott hátra.

Korai művek

Vermeer legkorábbi művei történeti képek, amelyek a Bibliából és a mitológiából vett epizódokat ábrázolnak, stílusának igazodásában pedig az itáliai művészetből táplálkozó, klasszikus látásmódú iskolák, elsősorban az amszterdami történeti festők és az utrechti caravaggisták játszottak szerepet. Egyik legkorábbról fennmaradt műve, a *Krisztus Mária és Márta házában* (1655) motívumaiban rokon a korabeli flamand festők hasonló témájú képeivel és fény-árnyék megoldásaival, továbbá abban is, hogy Krisztus alakja az itáliai művészetből ismert típusra emlékeztet. Mégis előlegezi a művész későbbi felfogását: a családi hangulatú jelenet korabeli enteriőrben játszódik, maga a téma – ahogyan Krisztus megdorgálja Mártát, amiért elmerült a házimunkában (Lk 10, 38-42.) – közvetlenül a korabeli hétköznapiakra vonatkoztatható morális útmutatóul szolgál. A *kerítőző* (1656) is elárulja az amszterdami és utrechti iskolához való kötődését, a történeti festészet felőli indulását. A képet témája alapján első pillantásra a zsánerképek közé sorolnánk, feltűnő azonban, hogy a bal oldalon álló mosolygó férfi – valószínűleg a festő önarcképe – olyan öltözetet visel, amelyet a kép festésének idejében már legalább húsz éve nem hordtak. A divatjamúlt öltözetek és kellékek talán azt jelzik, hogy a mű nem a korabeli hétköznapiakat bemutató zsánerkép, hanem egy történeti festmény. Lehetséges, hogy az Újszövetség egyik epizódjának, az örökséget elherdáló tékozló fiúnak a témáját dolgozza fel, amelyet a németalföldi művészek már jóval Vermeer előtt is gyakorta jelenítettek meg modern szereplőkkel és környezetben. A festmény mégis fontos átmeneti munkának tekinthető, mivel sok hasonlóságot mutat Vermeer későbbi jellemző témakörével, a mindennapi élet jeleneteivel. Vermeer első „valódi” zsáner- vagy inkább enteriőrképe az *Alvó lány* (1657), amely visszafogottságával, csendes nyugalomával és az otthoni környezet ábrázolásával a holland festészetnek az 1650-es évektől megfigyelhető stílári és témabeli újításaival rokon. Vermeer művein e szereplők száma is megfogyatkozik, sőt a leggyakrabban magányos nőalakokat fest, és figurák aránya, jelentősége megnő. minden bizonnyal ismerte Gerard ter Borch és Pieter de Hooch munkáit, és különösen az utóbbinak azt a gyakran visszatérő kompozíciós sémáját, amelyben a szobabelsőket a tér bal oldalán elhelyezett ablak világítja meg.

Vermeer látásmódja

1657 utáni műveiben az enteriőr, a benne elhelyezett tárgyak és alakok, és nem utolsósorban a fény elmélyült tanulmányozója. Szinte a természettudósok alaposágával végzi megfigyeléseit, és munkájához valószínűleg korának népszerű optikai készülékét, az ún. *camera obscurát* is felhasználja. Bizonyos, hogy nem a szerkezet által kivetített képet vitte át közvetlenül a vászonra, inkább annak optikai sajátosságai voltak hatással látásmódjára. Ezt bizonyítják műveiben a méreteknél és az arányoknak a nagy látószögből fakadó torzulásai, és az, hogy egyes motívumok – mintha csak a tér bizonyos pontjára fókuszált lencsén keresztül látnánk őket – élesen, míg mások elmosódott körvonalakkal látszanak. Az üveglencsén keresztül megfigyelt látvány lehetett az ösztönzője Vermeer híres „pointilizmusának” is, vagyis annak a sajátos festéstechnikának, ahogyan kicsiny festékpontokkal, festékcsomókkal utánozta a tárgyak széleinek csillogását. A *Tejet öntő asszony* című képen (1658) a pontozó festékfelvitel szinte tapinthatóságot kölcsönöz a részleteknek.

Ha Vermeer használt is *camera obscurát* a tér és a fényviszonyok tanulmányozásában, a mechanikusan leképezett látványt mindig saját művészi látásmódjához igazította. *Delft látképe* (1659-60) is erről tanúskodik, amely a holland városlátványok hagyományos típusából nőtt ki, de nem pusztán dokumentumszerű megörökítése a látottaknak. Még ha egyes épületek azonnal felismerhetőek is,

minden részlet csak az egész hatásának alárendelve érvényesül. A mű nem szokványos, perspektivikus városlátókép: a víztükör, a felhők, az épületek és a vízpart dekoratív sziluettekkel körülhatárolt, színes tömegek, amelyek együttesen teremtik meg a kép termélységét és fényhatásait.

Vermeer az 1660-as években hírnevének csúcsára jutott, de kifejezésmódja ez idő alatt is folyamatosan változott. A képfelület simább, az ecsetkezelés nagyvonalúbb, a fény valamelyest tompább lett. Ez a gyengéd formaadás a *Gyöngymérő nő* című képen (1664) is megfigyelhető, ahogyan a tér lágy atmoszférája magába olvasztja a nőalak, a tárgyak körvonalait és felületeit. Az ablakon beáradó fény, a figura nemes tartása és gesztusa sajátos emelkedettséget kölcsönöz a képnek, amely nemcsak zsáner, hanem moralizáló allegória is: Vermeer láthatóan összefüggésbe hozta a mérleget tartó nőalakot a háttérben látható Utolsó ítélet-festménnyel, a lelkek megmértetésével, amely arra inti a nézőt, hogy az evilági dolgok az örökkévalóság felől szemlélve semmit sem érnek.

„Kép a képben”

A „kép a képben”-motívum, amelyet a holland festők előszeretettel alkalmaztak a festmények morális üzenetének megerősítésére, Vermeer más műveiben, így azoknak a műveknek a háttérében is megjelenik, amelyeknek a témája a muzsika. A magukat zenével szórakoztató nőalakokat és társaságokat, különösen a férfiak és nők együttesét ugyanis a holland ikonográfiai hagyomány gyakorta tünteti fel az érzéki örömök megtestesítőjeként, és ábrázolásaikban nem ritkán szerepelnek erotikus utalások. A falon függő képek egyaránt felmutathatnak pozitív és negatív erkölcsi példákat, ahogyan Vermeer két zenei tárgyú képen, a *Zeneleckén* (1662-63) és *A koncerten* (1665-67) – az egyiken Pero, a könnyörletesség erényének a római történelemből ismert megtestesítője, a másikon pedig a lanton játszó kurtizán, Dirck van Baburen *A kerítőnő* című képének hősnője látható. Vermeer azonban tartózkodik attól, hogy képét olyasfajta morális leckévé formálja, mint van Baburen. A téma korábbi ábrázolásaira jellemző, egyértelmű utalások élet letompítja, viszonylagossá teszi. A *Zenelecke* két szereplőjének kapcsolatát különösen árnyaltan és rejtélyesen fogalmazza meg: a nőalakot háttal állítja elénk, és csak a tükörből látjuk, hogy fejét kissé a zenemester felé fordítja. Az egymás irányában egyszerre megnyíló és tartózkodó pár mellett tűnik fel a római erényt ábrázoló festmény és a virginál felirata, amely a zenét az öröm forrásának nevezi. Azzal, hogy Vermeer tartózkodik egyértelmű utalásoktól, a férfi és a nő viszonya összetetté és egyben megfoghatatlanná válik. Mindezt azzal fokozza, hogy az alakokat a nézőtől távol, a háttérben helyezi el, így azok a kép közepe táján elhelyezkedő fókuszponton kívülre esnek, a körvonalak és a formák ezáltal olvadékonyabbak, kevésbé megragadhatóak.

A festőművészet

Vermeer egyik legjelentősebb művét *De Schilderconst* vagyis *A festőművészet* címen említi özvegye egy 1676-ban kelt levelében. Már az általánosabb jelentésű cím is arra utal, hogy nem csupán egy műtermében dolgozó festő munkáját megörökítő zsánerképpel van dolgunk. Bár feltételezhető, hogy a képen látható festő maga a művész, és minden bizonnyal saját műtermét festette le, a mű mégsem önarckép, hanem olyan allegorikus kompozíció, amely a festészet művészetének állít emléket.

Az előtér uralkodó motívuma a súlyos függöny. Az anyag színét és visszaját Vermeer ecsetje megkülönböztethetően, a felületek hihetetlenül finom visszaadásával jellemzi. A félrehúzott függöny mögött alacsony széken ülve a festőt láthatjuk munka közben, állványa előtt. Ünnepi ruházata régimódi, nem a kor divatját követi – ez és a műterem szokatlanul rendezett enteriőrje is arra utal, hogy nem pusztán a mindennapi életből ellesett pillanat látványa tárul elénk. A festő modelljét attribútumai alapján Klióval, a történetírás múzsájával azonosíthatjuk: kezében könyvet és trombitát tart, fejét babérkoszorú övezi. Ezek a kellékek fejezik ki, hogy a történetírás az emberi hírnév megőrzője – miként Cesare Ripa megindokolja, Kliót azért kell trombitával ábrázolni, mert az attribútum „a jeles emberek cselekedeteiről általa megszólaltatott dicséretet jelenti.” A nőalak előtt műtermi kellékek módjára különféle tárgyak sorakoznak: egy gipszfej, könyv, papírlap és selyemkendő, amelyek együttesen a művészetek attribútumai. A háttér falán Németalföld térképe függ, szélein városlátképekkel.

A szimbólumok és a vizuális utalások, amelyek a képen a festészetet a hírnévvel, a történelemmel és Hollandiával kapcsolják össze, igen sokrétűek. Egyrészt természetesen kifejezhetik magának Vermeernek az ambícióját, ahogyan a képpel emléket állít önnön hírnevének és tiszteletének, amit a művészetével szerzett. A kép másrészt kimondottan az allegorikus festészetet dicsőíti, amelyet a kortárs művészeti irodalom is a festészet rangjának bizonyítékául magasztalt, mivel még a legelvontabb eszmét is kézzelfoghatóvá tudja tenni. Vermeer műve maga is ezzel szembesíti nézőjét, de úgy, hogy az általa elgondolt és megfestett allegória nemcsak szellemi élvezetet, hanem vizuális gyönyörűséget is kínál. Vagyis a mű mintegy megtestesíti az invenció és a technikai kivitelezés tökélyét. Végül a festményen a hírnév és a megbecsülés, amelyet a múzsa attribútumai jelképeznek, a térkép révén Hollandiát is övezi. A képen ezáltal az is megfogalmazódik, hogy Hollandia dicsőségét és tekintélyét nem kevésbé köszönheti magának a festészetnek.

Kései munkák

A *festőművészet* bizonyos vonásai előre jelzik azt a változást, amely meghatározza Vermeer festészetének kései korszakát. Az asztalon rendezetlenül heverő tárgyak szinte absztrakt, anyagtalan együttest alkotnak, és a bravúrosan megfestett csilláron sem a fém anyaga, hanem a megcsillanó fény „pointillista” módon felrakott foltjai uralkodnak. Vermeer későbbi képein egyre inkább a tárgyak felületét alkotó színmezőkre koncentrál, az anyagot imitációját háttérbe szorítja. A stilizált és kifinomult formák szerepének megnövekedése a művész kései periódusában nem egyedülálló jelenség, az 1670-es évek holland festészetében több hasonló jelenség tapasztalható. A *szerelmes levél* című képen (1669-70) úrnő és szolgálólány kettőse szokatlan módon, az előszoba ajtaján át látható. Az előtér architektúrájának tiszta geometriája kiterjed magukra az alakokra is. Vermeer utolsó műveinek szögletes ecsetvonásai már nem anyagokat és felületeket utánoznak, hanem önálló festői világot teremtenek. A figura körvonalainak elhomályosításával, az alak széle és a háttér közötti lágy átmenetek megteremtésével a *sfumato* sajátos, vermeeri változatát hívta életre. A kései képek a „kontúrok nélküli” festészet ideájának megvalósítói, amelyet az ókorban Plinius, a reneszánszban Vasari a művészi tökély megnyilvánulásaként ünnepelt.

Ajánlott irodalom:

- Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a 17. században*. (Egyetemi könyvtár) Budapest, 2000
- Arasse, Daniel: *Vermeer. Faith in Painting*. Princeton, N. J., 1994
- Badt, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Köln, 1961
- Crary, Jonathan: *A megfigyelő módszerei*. Ford.: Lukács Ágnes. (Osiris Könyvtár) Osiris, Budapest, 1999
- Fogarassy Miklós: *Johannes Vermeer: A festőművészet*. Budapest, 1987
- Frantis, Wayne E.: Johannes Vermeer. An Overview of His Life and Stylistic Development. in: *The Cambridge Companion to Vermeer*. Cambridge Mass., 2001, 8-26.
- Hans Sedlmayr: Jan Johannes Vermeer: A festőművészet dicsérete. in: Kampis Antal – Németh Lajos: *Képek és nézők*. Budapest, 1973, 144-152.
- Johannes Vermeer*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Arthur K. Wheelock. Zwolle, 1995
- Liedtke, Walter et al.: *Vermeer and the Delft School*. Kiállítási katalógus. New Haven – London, 2001
- Liedtke, Walter: *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*. Zwolle, 2000
- Steadman, Philip: *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*. Oxford University Press, 2001
- Tolnay Károly: Vermeer van Delft: Múterem. in: *Teremtő géniuszek, van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest, 1987, 217-222.
- Vermeer: Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk*. Kiállítási katalógus. Szerk.: Sabine Haag et al. St. Pölten et al., 2010

17. Velázquez

Diego Velázquez (1599–1660) Seville-ben született, eleinte tudósnek szánták, de már 13 éves korában festőtanoncnak adták, s hamarosan a neves festő és művészeti író Francisco Pacheco tanítványa lett. 1618-ban feleségül vette mestere lányát, Juanát. 1622-ben járt először Madridban, és már 1623-ban kinevezték a művészetkedvelő IV. Fülöp udvari festőjévé, és Velázquez élete végéig a király szolgálatában maradt. 1628-ban megismerkedett a madridi udvarba látogató Rubensszel. A király 1629-ben Itáliába küldte, ahol két évet töltött. Javarészt Rómában tartózkodott, de megfordult Velencében is. 1649-től újabb három évet töltött Itáliában. A király műtárgyak és antik szobrok után készült gipszöntvényeknek vásárlásával bízta meg, és a madridi kastély dekorálására kellett freskófestőket szerződtetnie. 37 éves szolgálata alatt a királynak nemcsak udvari festője, hanem palotáinak felügyelője és udvarmestere is volt, 1658-ban a Szent Jakab-rend lovagjává avatta.

A bodegón

A 17. század első évtizedeiben Sevilla, a népes kereskedőváros, Spanyolország egyik legjelentősebb kultúrközpontja is volt, ahol számos nagy hírnévű festő dolgozott. Velázquez itt kezdte pályafutását Francisco Pacheco műhelyében, aki középszerű festő, de nagy műveltségű humanista volt, és a festészet mesteriségén túl a klasszikus nyelvek és a klasszikus kultúra világába is bevezette növendékét. Velázquez Seville-ben ismerkedett meg a *bodegón* műfajával, azokkal a zsánerképekkel, amelyek konyhai jeleneteket, étkező figurákat ábrázolnak. Korai képein ő is a hétköznapi egyszerű szereplőit, az otthonukban vagy a vendégfogadóban egyszerű vacsorájukat költő parasztokat és kisnemeseket, a piacon, a konyhában mindennapi dolgukat végző szolgáltatókat jelenítette meg. E műveinek realista szemlélete Caravaggio, illetve az észak-itáliai és a flamand zsánerfestők hatására más 17. század eleji seville-i festőknél is tapasztalható. A Velázquez képein ábrázolt jelenetek teljesen közhelyszerűek, előadásmódjuk azonban korántsem az: az emberi kapcsolatok iránti rendkívüli érzékenységgel és azzal a képességgel, ahogyan a látott dolgok lényegére tudott koncentrálni, az egyszerű emberek és tárgyak világát is hihetetlen méltósággal tudta megjeleníteni, s művei ugyanakkor a közvetlenség erejével is megérintik a nézőt.

A *Krisztus Mária és Márta házában* című kép (1618) előtérben konyhai jelenetet látunk, ahol a fiatalabb nőalak egyszerű vacsora készítésével van elfoglalva, amelynek kellékei az asztalon sorakoznak. Az asztalt a festő kissé megbillenti a néző irányába, hogy jól látható legyen a halakból, tojásokból, fokhagymából és edényekből formált csendélet. Az idősebb asszony a nézőre tekint és ujjával a háttér felé, az evangéliumi jelenetre mutat. Velázquez furcsa bizonytalanságban tartja a nézőt a felől, hogy a Jézus köré gyűlt szereplőket a konyha ablakából nézve egy másik szobában, vagy egy falra akasztott képen látjuk-e. A két jelenet elkülönítése nyilvánvalóan arra szolgál, hogy kiemelve a cselekmény moralizáló tanítását. Mária és Márta történetét hosszú időn keresztül felhasználták a keresztényi élet két útja, az elmélkedő és a tevékeny életvitel szemléltetésére. Márta, akit lefoglalt odaadása, hogy Jézust étellel megvendégelje, megtestesítője annak a keresztényi kötelességnek, amely a testiekben szűkölködők megsegítésére irányul. Vele szemben Mária, aki Krisztus szavaira figyel, a lélek táplálékára fordít gondot. Az előtérben álló öregasszony is arra int, hogy fordítsuk tekintetünket a lelki eledelre, ahogyan figyelmünket a konyhai jelenetről a háttérre irányítja, ahol Mária Krisztus lábánál térdepel. A *Seville-i vízárús* című festmény (1623) mintegy összegzője e korszaka festői tudásának, azzal, ahogyan a hétköznapiakból választott főszereplőjét leplezetlen valóságában, minden keresettség nélkül is monumentális figurává emeli, és amilyen természetességgel a tárgyakat, a vízeskannán játszó fényt vagy a lecsorgó vízceppeket festői témává avatja. A képet nem véletlenül választotta ki ő maga, amikor néhány évvel később Madridba vitte, hogy egyik udvari pártfogóját művészetével megismertesse.

Az udvari festő

Velázquez udvari tevékenységének legtermékenyebb éve az 1630-as évek második felére estek, amikor a kormány a művészeknek juttatott nagyarányú megrendeléseivel a spanyol monarchia dicsőítésének propagandájába fogott. A munkák javarészt Olivares hercege, a királyság ügyeinek legfőbb irányítója kezdeményezte, akinek kormányzása alatt két királyi rezidencia, a Buen Retiro és a Torre de la Parada is kiépült. A Buen Retiro legfontosabb helyisége, a „Királyságok terme” nevét a spanyol monarchia huszonnégy királyságának címeréről kapta, amely boltozatát díszítette. A terem az 1633–35 között folyt munkálatok során kivételesen gazdag díszítést kapott, amelynek lényegét három festménycsoport

alkotta: tizenkét csatakép, amely a spanyoloknak az angol és a holland seregek fölötti győzelmét ábrázolja, tíz jelenet Herkules életéből és öt királyi lovasportré. A megbízások legnagyobb részét az idősebb, magasabb rangú udvari festőknek adták. A képsorozat azonban inkább a fiatalabb közreműködőknek köszönheti hírnevét – Velázqueznek, aki a *Breda átadását* és a portrékat alkotta, valamint Zurbaránnak, aki *Cadiz védelmét* és Herkules hőstetteit festette meg.

A képek eredeti elhelyezését a kortársak leírásai alapján lehet rekonstruálni. A csataképek a nagy ablakok között, a kisebb méretű Herkules-festmények az ablakok fölött kaptak helyet, és a királyi portrék a terem végfalain fügtek, az elődök, *III. Fülöp* és *Ausztriai Margit* a trónus két oldalán, az uralkodópár, *IV. Fülöp* és *Bourbon Izabella* képmásai velük szemben, a bejárati falon, míg fiuk, a trónörökös *Baltasar Carlos* lovasportréja az ajtó fölött kapott helyet. Velázquez lovasportréján *IV. Fülöp* a dicsőséges hadvezér attribútumaival jelenik meg, páncélt, botot és vörös övet visel. Ahogyan ágaskodó lovát biztos kézzel tartja, a népek kormányzására termett uralkodó képét ölti magára. Ezt az eszményt ugyanis az irodalomban már régóta, a 16. századtól pedig a fejedelmi képmásokon is, a lovas szimbólumával fejezték ki. Az infáns, Baltasar Carlos herceg képmásán az uralkodó tehetséget jelképező ugrató ló motívuma még hangsúlyosabbá vált azzal, hogy a szemből, rövidülésben megfestett állat szinte kiugrani látszik a képmezőből.

Velázquez törtériképe, a *Breda átadása* egy tíz évvel korábbi győzelmet jelenít meg: Ambrogio Spinola, a spanyolok vezére barátságos mozdulattal átveszi a nyolc hónapon át ostromolt németalföldi város kulcsát a hollandokat képviselő Justinus Nassautól. Bár a beszámolók szerint Spinola valóban nagylelkű volt a hollandokkal szemben, a kulcsátadás jelenete nem a történelmi valóságon, hanem az ilyen események ábrázolásánál megszokott ikonográfiai hagyományon alapul. Ez a ceremónia jelenik meg Pedro Calderón színdarabjában is, amelyet 1625-ben a győzelem megünneplésére mutattak be. Erre támaszkodva Velázquez úgy festette meg a jelenetet, hogy az több, mint katonai győzelem. Persze a jobb oldalon sorakozó spanyol dárdák motívumával a fegyverek diadalát is kifejezi, amelyeknek fegyelmezett sora éles kontrasztot alkot az elcsigázott holland katonák rendezetlen csoportjával. De a kép középpontjában Spinola méltóságteljes, jóindulatú gesztussal helyezi a kezét ellenfele vállára, mögötte áll lova, a festmény jobb oldalát feltűnően elfoglalva. Velázquez műven így a két férfi egyenrangú partnerként találkozik. Ezzel a festő módosította a jelenet értelmét: a spanyol katonai erő tablójából a spanyolok nagylelkűségét, lovagiasságát megörökítő képpé formálta.

Las Meninas

Baltasar Carlos herceg 1646-ban bekövetkezett halálát követően lakosztályának egy részét átengedték Velázqueznek, és a festő műhelyének alakították át. A műteremmel határos volt az a szoba, amelyet Velázquez a *Las Meninas* („Az udvarhölgyek”) című festményén ábrázolt. A képen a festőt láthatjuk, amint hatalmas vásznán dolgozik. A királyi pár képmását festi, akik a hátsó fal tükrében látszanak. A jelenet azt a benyomást kelti, mintha lányuk, Margaréta infánsnő kíséretével, az udvarhölgyekkel és az udvari törpékkel az imént toppant volna a szobába, hogy megkeresse szüleit. A kép középpontjában a fehér ruhás, aranyszőke hajú infánső fényben fürdő alakja áll. Ugyanakkor a szereplők tekintete, néhányuk kissé megdermedt tartása és feszélyezettsége egy másik, a képkereten kívülre eső pontra irányul, éppen oda, ahol a néző áll. Ez a figyelem nyilvánvalóan a királyi párnak szól, s ezt a háttér tükröképe is megerősíteni látszik: a néző helyén az uralkodókat kell elképzelni. A festmény perspektíváját azonban lehetetlen rekonstruálni. A festő úgy szerkesztette meg a képteret, hogy nem tudjuk eldönteni, a tükörben vajon a vászonra festett képmás vagy a képen kívül elhelyezkedő uralkodópár látszik. Ez az ellentmondás annak tulajdonítható, hogy Velázquez szándékosan nyitva hagyta mindkét lehetőséget. Az egész jelenet anélkül teremti meg a király és a királyné jelenlétét a műteremben, hogy testi valójukban ábrázolná őket.

A király és a festmény kapcsolata azért fontos, mert a *Las Meninas* nemcsak portré vagy az udvari élet elesett pillanatát megmutató zsánerkép, hanem – Jonathan Brown szavaival – „az ábrázolás és a valóság természetéről szóló elmélkedés”. A kép éppen magas fokú illuzionizmusa által ösztönzi a nézőt a festészet és a valóság közötti kapcsolatról való töprengésre. A reneszánsz óta a festészetelmélet a művészi alkotás lényegét az intellektus tevékenységében látta: a látott valóság rendszertelen világa nyomán a festő elméje teremti meg a művészet ideális harmóniáját. Azokat a festményeket, amelyek „csupán” a természeti képet örökítik meg, mint például a csendéleteket és portrékat, a művészet hierarchiájában ezért értékelték alacsonyabbra, szemben azokkal, amelyek arra törekedtek, hogy emelkedett stílusban magasabb igazságokat mutassanak meg a teremtet világból. A *Las Meninas*-ban a

háttér „kép a képben” motívuma utal a művészetnek erre az isteni erejére. Rubens *Athéné és Arkahné*, valamint Jordaens *Apollón és Marsziász* című festményei, amelyek ekkoriban valóban a festőnek átengedett lakosztályt díszítették, olyan mítoszokat ábrázolnak, amelyek az istenek művészetének, a kárpitszövő Athénének és a zenélő Apollónak vetélytársaik fölötti győzelmét ábrázolják. Velázquez műve azonban nem fennköltiséggel, hanem a festészetnek azzal a megdöbbentő hatalmával szembesíti nézőjét, ahogyan a hétköznapi valóság látványát jelenvalóvá teszi. Olyannyira, hogy úgy tűnik, a festmény valódi tárgya hovatovább nem is a szobában játszódó jelenet, hanem maga az illúzió, a festészet teremtő ereje.

Ajánlott irodalom:

- Alpers, Svetlana: *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. New Haven – London, 2007
- Brown, Jonathan: *Painting in Spain, 1500-1700*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1998
- Brown, Jonathan: *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven – London, 1986
- Brown, Jonathan. On the Origins of „Las Lanzas” by Velázquez. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 17. (1964) 240-245.
- Chastel, André: Alak az ajtó keretében Velázqueznél. (1963) in: *Fabulák, formák, figurák. Válogatott tanulmányok*. Ford. Görög Lívia. Budapest, 1984, 258-267.
- Foucault, Michel: Az udvarhölgyek. *Enigma* 1994./4. 66-75.
- Gottlieb, Carla: An Emblematic Source for Velázquez's „Surrender of Breda”. *Gazette des Beaux-Arts* L17 (1966) 181-184.
- Kahr, Madlyn Millner: Velázquez and Las Meninas. *Art Bulletin* 57. (1975) 225-246.
- Tolnay Károly: Velázquez: A szövőnők és Az udvarhölgyek. in: *Teremtő génuszok, van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest, 1987, 197-208.
- Wind, Barry: *Velázquez's Bodegones: a Study in Seventeenth-Century Spanish Genre Painting*. Fairfax, 1987.

18. Francia építészet a 18. században

A francia művészettörténet-írás régi hagyománya, hogy a 17-18. század művészetének korszakait az uralkodók nevével jelöli. XIV. Lajos uralkodása az érett barokk időszaka, a rokokót megelőző, átmeneti fázis, a *régence* nevét a kiskorú XV. Lajos helyett uralkodó Orléans-i Fülöp régensségéről (1715–1723) kapta, a rokokó pedig XV. Lajos uralkodásának ideje (1723–1774) alatt élte virágkorát. A rokokót a király kegyencnőjéről Pompadour-stílusnak is szokták nevezni, hiszen a versailles-i udvarban 1745-től vezető szerepet betöltő márkinő a kulturális és művészeti élet irányítója volt. Fivérét, Marigny márkít 1746-ban a királyi építészeti hivatal főintendánsává nevezték ki, így kettejük befolyása az építészet terén határozottan érvényesült.

A maison de plaisance

A századelő építészetének nagy változásait részben már XIV. Lajos uralkodásának kései szakasza előkészítette. Amikor a versailles-i kastély hivatalos királyi rezidencia lett, a király több kisebb vidéki kastély építésébe fogott, ahová a nyilvánosság elől visszavonulhatott. E kisebb mulatókastélyok egyike volt a *Porcelán-Trianon-kastély*, amelyet 1670-ben Louis Le Vau a király és kedvese, Montespan márkinő légyottjai számára épített. Az épület a versailles-i kastélytól északkeletre, a kert félreeső, erdővel és falakkal övezett szögletében helyezkedett el. A kínaias díszítésű kastélyt a király személyes instrukciói és Jules Hardouin-Mansart tervei alapján 1687–88 között átépítették, így jött létre a ma is látható *Márvány-Trianon* (más néven *Nagy Trianon*) kastély. Az épület, amely XIV. Lajos utolsó építészeti megbízása volt, alaprajzi formáját és felépítését tekintve is típuseremtő alkotássá, a 18. századi mulatókastélyok, a *maison de plaisance*-ok sokszor követett mintájává vált. A kastély alaprajza U-alakú, de a francia rezidenciális építészet évszázados szabályát, a szimmetriát megbontva a központi tömb jobb oldali szárnyából hosszú galéria indul hátrafelé, és ennek végében merőlegesen újabb lakószárny húzódik. A tervezés fő szempontja a kényelmes használat volt: a hosszan elnyúló épülettömeg földszintes, közepét oszlopos loggia töri át, a szárnyakon magas franciaablakok sorakoznak, galériája nyitott. A külső és a belső tér határai így szinte eltűnnek, az épület nyitottsága a kert, a friss levegő élvezetét szolgálja.

A párizsi magánpaloták

XIV. Lajos uralkodásának utolsó éveiben az arisztokrácia a versailles-i udvarból párizsi magánpalotáiba költözött át, majd Orléans-i Fülöp hivatalos székhelyét immár Párizsban, a Palais Royalban rendezte be. A társasági élet is átalakult: a szertartásos ünnepeket, a nehézkes pompájú udvari ceremóniákat az intimebb, fesztelenebb szalonélet váltotta fel. Az új korszak rezidenciáit, a kastélyokat és a palotákat kötetlenebb alaprajzi elrendezés, kisebb, bensőségebb terek, a kényelmet és a funkcionalitást szolgáló belső kialakítás és általában az előző évszázadban meghatározó klasszikus formaképzés és szigorú rend elvetése jellemzi.

A Márvány-Trianonban kialakított megoldások új összefüggésben, a városi palotaépítészet közegébe átültetve jelennek meg a párizsi *Palais Bourbon* épületén. A palota építtetője a Mademoiselle de Nantes-ként ismertté vált Louise-Françoise hercegnő volt, XIV. Lajos és Montespan márkinő lánya, aki 1685-ben Louis de Bourbon-Condé herceg felesége lett. A házaspár 1710-ig Versailles-ban és Chatillyban élt, majd férje halála után a hercegnő – mint számos főrangú társa – Párizsba költözött. Palotáját a Szajna-part szép fekvésű telkére építtette, a századfordulótól divatosá vált városnegyedben, a Faubourg Saint-Germainben, ahol a főnemesi családok és a miniszterek egymás után emeltették elegáns palotáikat. A palota U-alakú alaprajza a kastélyok hagyományos elrendezését követi, belső elosztásában azonban számos újdonságot mutat. A főbejárat nem az épület középtengelyében helyezkedik el, ahogyan a szobrokkal, félköríves árkádokkal díszített udvari homlokzat tagolása sejtetné, hanem a jobb szárny elején nyílik. A megrendelő kívánsága ugyanis az volt, hogy a hálószoba, akárcsak apjáé Versailles-ban, középen legyen. A két lakosztály, az udvar felől húzódó téli és a kert felé néző nyári apartman helyiségei változatos alaprajzi formákat mutatnak. Az udvari terem sor kisebb, világosabb, könnyebben fűthető szobáival a privát szféra, míg a nyári lakosztály nagy termei a nyilvános társasági élet, a reprezentáció igényeit tükrözik. A palota magánlakosztályokat és személyzeti szobákat magába foglaló bal szárnyában a helyiségek elrendezése minden kötöttség nélkül, a kényelem és a használhatóság szempontjaihoz igazodik.

A rokokó enteriőrművészet

A rokokó enteriőrművészet jellemző példáit nyújtják a századelőn épített párizsi *Hôtel de Soubise* belső terei, amelyeket az 1730-as években Germain Boffrand (1667-1754) irányításával alakítottak ki. A rokokó belső terekben a klasszikus szellemű francia barokk szigorúan architektonikus tagolása meglazul, a pilaszterek, lizénák adta geometrikus faltagolást íves keretelésű nyílások és pannók váltják fel. A sarkok merőleges törése helyett jobban kedvelik a lekerekített átvezetést, és az egyenes párkány helyébe is a pannók, a tükrök és a szupraporták hullámzó kerete kerül. A díszítőmotívumok a barokk absztrakt ornamenseivel szemben naturalisztikusabb jellegűek, gyakoriak a rózsacsokrok, a füzérek és a kagylók.

A termekben elhelyezett képek szerepe is inkább a díszítés: a komoly tartalmú, grandiózus históriafestmények és freskók helyett kisebb méretű kabinetképek és szupraporták jelennek meg könnyedebb, élvezetesebb témákkal, táj- és zsánerjelenetekkel, mitológiai aktokkal és szerelmespárokkal. Így Boffrand ovális szalonját is Charles-Joseph Natoire mitológiai pannósorozata díszíti, amelynek Psziché történetén keresztül a szerelem a fő témája. Az ilyenformán meghittebbé és kényelmesebbé formált enteriőrök annak a bensőségebb társasági életnek a kereteit teremtettk meg, amely Jean-François De Troy *Molière olvasása* című képének (1728) is témája. A kényelem és az elegancia szolgálata volt a fő szempont a korszak bútortervezői és kivitelezői számára. A rokokó bútorok ornamenseinek formakincsét is az enteriőr-művészet motívumai jellemzik. Ez a szeszélyes ornamentika nemcsak az élek, a karfák vagy a támlakeretek fafaragványaiban, hanem a felületek ébenfa berakásaiban és a dús fémveretek formáiban is megjelenik.

Ange-Jacques Gabriel

XV. Lajos uralkodásának időszakát sem az építészetben, sem a képzőművészetben nem lehet a rokokó kizárólagos uralmával jellemezni. Elődjének idejében a nagy uralkodó és a dicsőséges Franciaország eszménye oly szorosan összefonódott a klasszikus építészet nemes formarendjével, hogy a klasszicizmuson alapuló *grand goût*, az emelkedett ízlés a királyi megbízások, a hivatalos építkezések körében a 18. században is a francia királyság eszménye, a francia szellem adekvát kifejezőjeként élt tovább. Ange-Jacques Gabriel (1698–1782) alkotásaiban, akit XV. Lajos 1741-ben nevezett ki első építészévé, e nemes hagyományokon alapuló francia ízlés megtestesülését látták.

Gabriel klasszikus igazodása megmutatkozik a *Kis Trianon-kastély* (1762-68) architektúrájában is. A Pompadour márkinő számára tervezett *maison de plaisance* a versailles-i együttes parkjában áll. Négyzetes formájú alaprajzán négyszöghasábot formáló tömegforma emelkedik, amelynek tiszta geometriáját a fő- és a hátsó homlokzaton féloszlopokból, illetve pilaszterekből formált korinthuszi oszloprend és ballusztrádos koronázópárkány hangsúlyozza. Az épület kubusos, tömörszerű tömeghatását a lapos tető is erősíti. A Franciaországban népszerű magas tetőidomokkal, manzárdtetőkkel ellentétben ez a lefedés nem igazán felel meg az észak-francia éghajlat követelményeinek. Jellemző, hogy a korszakban a lapos tetős formát *bâtiment à l'italienne*-nek (vagyis olaszos tömegtagolásnak) nevezték, de amint a versailles-i kastély vagy a Márvány-Trianon is bizonyítja, már a 17. században is előszeretettel alkalmazták, és 1750-től még inkább divatba jött, éppen azért, mert az épületek tömegének mértani hatását erősíti fel.

A Tuileriák kertje és a Champs Élysées ligete között megépített *Place Louis XV* (ma: Place de la Concorde, 1755-75) a francia királyterek hagyományát folytatja, azoktól életérően azonban csak az egyik oldalán határolják épületek, két hosszoldalán a parkok, a negyediken, az épületekkel szemben a Szajna. Gabriel sajátos megoldásának köszönhetően a térformát eredetileg mélyített (a 19. században feltöltött) sáncárok rajzolták ki, s a tér középpontjában XV. Lajos lovassobrát állították fel (helyén ma a luxori templom obeliszkje áll, amelyet az egyiptomi király 1836-ban ajándékozott a franciáknak). A Szajnával szemben fekvő két palotához Gabriel a Louvre keleti homlokzatáról vette a mintát. A sarokrizalitok közé a falsík visszaugratásával, két szintet átfogó oszlopfolyosót helyezett. A két palota között a tér hossz tengelyének meghosszabbításában a rue Royale nyílik, amelynek végébe a 19. század elején építették meg a Madelaine-templomot. S amikor a Szajnát átszelő híd is megépült, amely a teret a folyó túlsó partján fekvő Bourbon-palotával (a mai Nemzetgyűlés épületével) köti össze, Párizs városának ún. kistengelye teljes egészében kiépült. Ez a tengelyvonal merőleges a Louvre, a Tuileriák

kertje és a Champs-Élysées által kijelölt nagytengelyre, így a két axis metszéspontjában álló tér valóban városszerkezeti jelentőségűvé emelkedett.

Ajánlott irodalom:

Bauer, Hermann – Sedlmayr, Hans: *Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*. Köln, 1992

Gallet, Michel – Garms, Jörg: *Germain Boffrand 1667-1754; l' aventure d'un architecture indépendant*. Paris, 1986

Kalnein, Wend Graf: *Architecture in France in the Eighteenth Century*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1995

Nornberg-Schulz, C.: *Late Baroque and Rococo Architecture*. New York, 1974

Pérouse de Montclos, Jean-Marie: *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris, 1989

Scott, Katie: *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven – London, 1995

Szentkirályi Zoltán: *Barokk*. (Az építészet története. Újkor.) Budapest, 1994, 154-163.

Tadgell, Christopher: *Ange-Jacques Gabriel*. London, 1978

19. Francia festészet a 18. században

„Rubens-pártiak” – így nevezték a 17-18. század fordulójának azokat az újító festőit, akik szembefordultak az előző század komoly és intellektuális festészetének hódoló „Poussin-hívekkel”, és ugyanúgy elvetették azokat a hősi allegóriákat és azt a grandiózus díszítőstílust is, amelyet Le Brun képviselt. Charles de La Fosse (1636–1716), a „moderne” egyik vezéralakja Le Brun tanítványa volt. A királyi rezidenciák számára festett dekoratív képeinek műfajával ugyan mestere örökébe lépett, de mint a *Mózes megtalálása* (1701), a versailles-i kastély lakosztályait díszítő vásznainak egyike mutatja, festészete sokkal többet köszönhet a nagy koloristáknak, Veronesének és Rubensnek. A kép a históriafestészet műfajának megszokott pátosát és emelkedettségét kecsességgel és keresett formaszépséggel váltja fel.

A század folyamán a művészeti élet változásait jelzi a Salon intézményének fokozódó jelentősége. Az akadémia művészeinek éves bemutatkozását 1699-től a párizsi Louvre-ban (1737-től kezdve annak Salon Carré elnevezésű teremében) rendezték meg. A király, az egyház és a vagyonos műkedvelők által megrendelt munkákat így módon a nyilvánosság ítélőszéke elé vitték, s egy-egy művész sikeréhez immár nem volt elegendő egyetlen pártfogó tetszése. Kialakult a „művelt közönség” fogalma, amely nemcsak gyűjtőkből vagy műértőkből állt, hanem olyan iskolázott emberekből, akik megtanulták, hogyan adjanak hangot a festészettel kapcsolatban álláspontjuknak. Így keletkezett a műkritika fogalma is, amely a korszakban Diderot salonkritikáiban érte el csúcspontját:

Watteau

Igazi hangnemváltást az új nemzedék legnagyobb alakjának, Antoine Watteau-nak (1684–1721) a művészete mutat. A festő Valenciennes-ből származott, egy azelőtt Flandriához tartozó kisvárosból, és korai képei a flamand festők, főleg Teniers hatását mutatják. Párizsba költözve a színpadi kosztümöket és dekorációkat tervező Claude Gillot lett a mestere, életművét végigkísérték az olasz és francia komédiások ábrázoló képek. A dekorátor Claude Audran mellett dolgozva az ornamentika-tervezésben is jártasságot szerzett, és ő vezette be a Luxembourg-palotába is, amelynek felügyelője volt. Watteau itt ismerkedett meg Rubens és Tiziano képeivel. Pierre Crozat-val, a híres gyűjtővel való kapcsolata révén a nagy velencei mesterekkel való ismeretsége még inkább elmélyült. Rubens hatása volt a leginkább meghatározó számára, a *Szerellem kertje* és hasonló műveinek ösztönzésére találta meg festészete jellemző témavilágát, amelyet a *Vidéki örömök*, a *Szerelmi lecke* vagy a *Koncert a szabadban* címei is kifejeznek. 1717-ben vették fel a királyi akadémiára, miután benyújtotta a *Zarándoklás Küthéra szigetére* című képét. A festőket az általuk képviselt műfaj alapján sorolták osztályokba, és az akadémia titkára igencsak zavarba jött, amikor a kép műfaját meg kellett határozni. Watteau számára tehát saját titulust kellett találnia, és a „gáláns ünnepségek” festőjének nevezte el. A *fête galante* Watteau példája nyomán önálló műfajjá vált a rokokó zsánerképfestészetben: az idilli környezet, az álomszerű ligetek, a vidéki táj, az udvarlás, a zarándokként vagy pásztor ruhába öltözött szerelmespárok az efféle képek legjellemzőbb motívumai. Ihletői azok a költemények és színdarabok, amelyek a városi embernek a természetes és romlatlan vidéki élet, a pásztori világ iránti vágyából születtek.

A *Küthéra*-kép párába vesző tájában szerelmespárok vonulnak, hogy hajóra szállva elhagyják a szerelmesek legendás szigetét. A fa alatt, Vénusz szobránál ülő pár még teljesen elmerül a szerelmi örömeiben, amit a festő bensőséges társalgásként jelenít meg. A férfi, akit profilban látunk, közel hajol a hölgyhöz, de nem érinti meg. Kezét olyan gesztusra emeli, amely hangjának gyengédségét érzékelteti. A nő nem fordul felé, de figyel rá, a fejét finoman partnere felé hajtja. A bizalmasan társalgó szerelmesekre a középpontban álló pár nőalakja vágyakozását kifejezve visszanéz, miközben társa szelíden a part felé siettet. A kép, amelyen a szerelmesek szavai jelenítik meg a szerelmet, a francia rokokó festészet legjellemzőbb témáját Watteau gyengéd melankóliájával mutatja be.

Boucher

1745-től Madame de Pompadour játszott főszerepet a művészeti élet irányításában, aki François Boucher-t (1703–1770) is pártfogásába vette. A márkinő választása nem véletlenül esett rá, hiszen a festő ekkorra már túl volt néhány jelentős királyi megbízáson, és olyan művei nyomán, mint a *Vénusz*

diadala (1740), hamar keresett művésszé vált. Az effajta képek intimebb jellegű, kisméretű enteriőrök dekorációiként, mintegy az élet díszletéül szolgáltak. A festmény témáját tekintve Raffaello és Poussin örököse, de tőlük eltérően a mitológiai jelenetet Küthéra partjainál való pajzán fürdőzősként fogalmazza meg. A tengeri nimfák élvezeteg pózokban terpeszkednek a kagylókon és delfineken, fesztelen érzékiséggel vonzzák a szemlélő tekintetét. Csillogó festőiség jellemzi Boucher *Madame Pompadour*ról festett képmását (1756) is, amely kiválóan ragadja meg a modell karakterét, ahogyan a márkinő kerevetén hanyag eleganciájú mozdulattal pihenve az olvasást megszakítva félrepillant. A pompás berendezésű szalonban tükör lóg mögötte a falon, amelyben nyakának és vállának íve visszatükröződik. Így a kép Tiziano és Rubens híres *Vénusz tükörrel*-kompozícióit idézi, s ezzel Pompadourt mint a szerelem úrnőjét mutatja be. Erre utalnak az előtérben szétszórt rózsák, illetve a tükrőben látszó óra szoborként megjelenő Cupido-figurája is. Ugyanakkor a magabiztosságot sugárzó, intelligens tekintet, valamint a könyv, a papírok és a toll a befolyásos asszony szellemi adottságait is érzékeltetik.

Chardin

„Ez aztán festő, ez aztán kolorista! Chardinnek több kis képe van a Szalonban, majdnem valamennyi gyümölcsöt ábrázol, lakomához tartozó dolgokkal. Maga a természet ez; a tárgyak kiemelkednek a vásznonról és a csalódásig valószerűek ... Ha más festők képeit akarom megnézni, mintha szükséges volna, hogy szememet előkészítsem; ha Chardin képeit nézem, csak meg kell őriznem és jól felhasználnom természetadta szememet” – Diderot ezekkel a szavakkal ünnepelte Jean Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) realizmusát. A festő a németalföldiekre emlékeztető csendéleteivel és néhány alakos életképeivel valóban új hangot hozott a francia festészetbe: a rokokó kifinomult pompájával szemben képeinek témái asztalokon, tálalókon elhelyezett edények és gyümölcsök, vagy a polgári otthonok bensőséges világának szereplői, cselédek, háziasszonyok, s nem utolsósorban a gyermekek. A *fiatal tanítónő* című képen (1740) a leckéjével birkózó kisfiú és az őt szelíd igyekezettel oktató ifjú lány kettőse tanúsítja, hogy a hétköznapi valóságban Chardin milyen csodálatos érzékenységgel talált rá festői motívumaira. Csendéletei a tárgyak igénytelenségében, de annál káprázatosabb festőiségükben gyakran Manet-t előlegezik. A művész egészen egyedülálló technikáját Diderot így jellemzi: „Van valami mágikus erő ebben a művészetben, amelyet értelmünkkel nem foghatunk fel. Vastag festékrétegeket rak egymás tetejére, s mégis olyanok, mintha felülről folynának lefelé. Máskor az az ember benyomása, mintha valami pára úszna a vásznon, vagy fény szórná be. Ha túl közel megyünk a képhez, minden összezavarodik, ellaposodik és eltűnik, ha újra távolabb lépünk, minden visszaáll, ismét felveszi formáját, élettel telik meg.”

Ajánlott irodalom:

Bauer, Hermann: *Rokokomalerei. Sechs Studien*. Mittelwald, 1980

Bryson, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, 1981

Chardin. Kiállítási katalógus. Szerk.: Kunsthalle Düsseldorf. Köln, 2000

Conisbee, Philip: *Painting in Eighteenth-Century France*. Oxford, 1981

Crow, Thomas: E.: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven – London, 1985

Fried, Michael: *Absorption and Theatricality*. Berkeley, University of California Press, 1980

Lee Hyde, Melissa: *Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics*. (Texts and Documents Series) Getty Research Institute, 2006

Les amours des Dieux. La peinture mythologique de Watteau à David. Kiállítási katalógus. Szerk.: Colin B. Baley és Carrie A. Hamilton. Paris, 1991

Levey, Michael: *Painting and Sculpture in France, 1700-1789*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1993

The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting. Kiállítási katalógus. Szerk.: Colin B. Baley. New Haven – London, 2003

Tolnay Károly: Watteau: Hajóraszállítás Küthéra szigetére. in: *Teremtő génuszok, van Eycktól Cézanne-ig*. Budapest, 1987, 223-229.

Watteau, Music, and Theater. Kiállítási katalógus. Szerk.: Katharine Baetjer. New Haven – London, 2009

20. A velencei settecento festészete

A századelő

A velencei *settecento* az itáliai festészet klasszikus századainak utolsó, egyben talán legszínesebb fejezete. A század elején két alapvető irányzatát lehet megkülönböztetni, s ezek részben kölcsönös viszonyban, de ugyanannyira ellentétben is álltak egymással. Az egyik tendencia vezéralakja a dekoratív hajlamú, tájképfestészetében és figurális stílusában is eklektikus Sebastiano Ricci (1659–1734) volt, aki hosszas itáliai vándorlásai után a századfordulón Velencébe visszatérve felfedezte Veronese művészetét, amely festészetének legfőbb inspirálója lett. A 18. század első két évtizedében Bécsben, Párizsban, Németalföldön és Londonban is dolgozott. Művei között akadnak olyanok, amelyekben a klasszikus előképek jutottak meghatározó szerephez, és lényegüket a nyugodt, „epikus” elbeszélés adja, míg más képeire a pátosz és a dinamika, az alakok heves gesztusai jellemzőek. Valamennyi alkotásának alapvető sajátossága azonban a kifinomult, világos kolorit, a nyújtott arányokkal festett, légies figurák, amelyekhez realiztikusan megfestett részletek társulnak (*Bathsheba fürdője*, 1724). A másik irányzat kezdeményezője unokaöccse, Marco Ricci (1676–1627), akinek sajátos tájképfestészete a születőben levő klasszicizmus ideálját tükrözi, s ugyanakkor a romantikát is előlegezi. Itáliai vándorútja során járt Rómában, Nápolyban, Firenzében és Milánóban, s az itt ért benyomások valamelyest elhalványították művészetében a velencei festészet tradícióit. Marco kétszer, 1708-ban, illetve 1712–1716 között is működött Londonban, s csak ezután telepedett le véglegesen Velencében. Kezdetben tájképfestészetének fő motívumai a hegyek, az előteret uraló ágas-bogas fák, a háttérben feltűnő falucskák és elhagyatott erődítmények, idillikus staffázsalakok. Kompozíciós módszerei és motívumai nem Poussin és Claude klasszikus tájképeire emlékeztetnek, sokkal inkább a 16. század velencei festőinek műveire. Más művészeknél megfigyelhető, hogy a tájképi elemek fokozatosan kiszorultak a képekről, sőt, egyes festőknél, mint például a Rómában működő Giovanni Palolo Panininél (1691/92–1756), a városi épületek vagy a tájba helyezett romok kerültek előtérbe. Ábrázolásai régészetiileg pontosak, még akkor pontosan azonosíthatók, ha a tájban festőien elszórva ábrázolta őket. 1737-ben festett romképe a 18. századra igen jellemző műfaj, a *capriccio* egyik látványos példája: olyan fantáziadarab, amelyen Panini önkényesen valódi a romok képét válogatta össze egyetlen kompozícióba. Észak-Itáliában a *capriccio* vagy a tájkép- és a romábrázolás ötvözése még dekoratívabb és szeszélyesebb volt, a régészeti érdeklődést inkább a szabad fantázia helyettesítette. *Devonshire hercegének allegorikus síremléke*, amelyet a két Ricci festett, igen látványos példája ezeknek a fantázia szülte festményeknek.

Giovanni Battista Piazzetta

A Marco Ricci tájképeiben megcsendülő „romantikus” hangulat a korai settecento periódusában a velencei festészet több jelentős alkotásának is alapvető jellemzőjévé vált. Ez az áramlat egyfajta szembefordulást jelentett az arisztokratikus művészet külsőséges pompájával, követői elutasították azt az üres könnyedséget és dekoratív csillogást, amely a velencei, és általában a 17. század végi itáliai festészetben uralkodott. Festői visszatértek Caravaggio nyomdokaihoz, drámaiságához, fény-árnyék kontrasztjaihoz, az egyszerű emberek ábrázolásához, de mindezt a 18. század velencei festészeti kultúrájára jellemző módon jóval nagyobb kifinomultsággal és rafinériával. A mozgalom egyik vezető alakja, Giovanni Battista Piazzetta (1682/83–1754) Velencében tanult, igazi ihletőforrására azonban Bolognában talált rá, ahová 1703-ban jutott el. Itt került kapcsolatba Giuseppe Maria Crespi (1665–1747) zsánerfestővel, s rajta keresztül jutott el Caravaggio művészetéhez. 1711-ben, Velencébe való visszatérése után alkotott zsánerképeiben a figurák méretének növelésével, a nézőhöz való közelítésével, plasztikus formálásával fordult szembe pályatársai festészetének választékosságával. Ugyanakkor a festői fényhatások segítségével e közönséges, mindennapi témákat sajátos lírával töltötte meg. Piazzetta későbbi festészetét a pszichológiai jellemzés elmélyülése, az átszellemültség keresése jellemzi. 1725 körül festette a velencei Santi Giovanni e Paolo *Szent Domonkos megdicsőülését* ábrázoló mennyezetképét, amely egyetlen nagyobb szabású dekorációs munkája. A szerzetesek karakterisztikus figuráit a keret mentén sorakoztatta fel, felettük a repkedő angyalok könnyed mozgása és a színesen vibráló, fényekkel átjárt felhős égbolt levegőperspektívája érzékelteti a szemlélővel a megnyíló szférák végtelen magasságát. Piazzetta műve Tiepolo mennyezetképeinek előfutára, de figuráinak erőteljesebb testiségével, kompozíciójának szilárdabb egyensúlyával sokban különbözik is azoktól.

A veduta

A 15. század végén sokalakos tablóikkal Vittore Carpaccio és a Belliniek alapozták meg a városi látképpábrázolást, a veduta műfaját. A 16. században Giorgione, Tiziano és a Bassanók festészetében megjelent a táji környezetben játszódó falusi zsáner. A 17. században azonban ez a tradíció egy időre háttérbe szorult, a seicento velencei festőit – itáliai pályatársaiktól eltérően – nem foglalkoztatták a tájképfestészet ez időtájt jelentkező új problémái, így néhány kivételtől eltekintve sem a veduta, sem a dekoratív tájkép műfaja nem volt népszerű körükben.

A 18. század velencei festői viszont mintha kárpótolni kívánták volna magukat és közönségüket ezért a mulasztásért, s a settecento velencei festészetében a tájkép az egyik legfontosabb műfajjá vált. Egyik legjelesebb képviselője, Antonio Canaletto (1697–1768) vedutáira a városkép topografikus hűséggel való ábrázolása jellemző. Nemcsak Velence, hanem a *terra ferma*, Padova és Mestre jellegzetes részleteit is megörökítette, és hosszabb időt töltött Londonban, ahol híres Temze-parti látképeinek sorát festette. Vedutáit mindennapi munkájukat végző, vagy éppen a látványos ünnepségekre összesereglett, apró figurák népesítik be. A tökéletes pontossággal visszaadott építészeti környezetet az alakok színes forgataga mellett a napfényben fürdő és árnyékos felületek kontrasztja, a felhős égbolt és a fodrozódó víz, valamint az atmoszféra finom visszaadása varázsolja elevenné. A gondosan kidolgozott színfelületek mellé a csúcspontokat és a reflexeket jelző, pontszerűen vagy vékony vonalakban, gyakran az ecset végével felhordott festékfoltok sűrű mintázata társul. Canaletto műveit nagy számban angol utazók vásárolták, s Velence élénk turistaforgalma igencsak kedvezett a veduta műfajának keresettségéhez.

A század másik fontos látképfestője, Francesco Guardi (1712–1793) közös műhelyben dolgozott fivérével, Gianantonioval, és nemcsak a veduta műfajával, hanem alakos képek, vallásos kompozíciók festésével is foglalkozott, sőt bátyjával pályatársaik keresett műveiről számos másolatot is festettek eladásra. Guardi vedutáinak látásmódja talán minden kollégájánál erősebben ébreszti rá a szemlélőt, hogy a műfaj legkiválóbb képviselőinek művészi célja, nem a látkép objektív hűséggel való visszaadása, hanem a festői hatás, a vizuális élmény megteremtése volt: nála nem az épületek pontos rajza, hanem az összhatás festőisége uralkodik. Gyors ecsetvonásokkal festett kicsiny képei pillanatnyi benyomásokat ragadnak meg, a vízen csillogó napfényt, a napsugaraktól megvilágított épületeket, a gondolákkal teli csatornákat, apró festékfoltokkal odavetett figurákat.

Tiepolo

A velencei settecento legnagyobb tehetsége, Giambattista Tiepolo (1696–1770) már a húszas évek első felében nagy hírnévre tett szert, s ekkor kapta első nagyobb freskómegbízásait, úgy egyházi, mint világi megrendeléseket. Eleinte főleg Velencében és környékén, Udinében, Veronában és Bergamóban működött, de hírneve gyorsan elért messze földre is. 1750-ben Würzburgba hívták a hercegerseki palota reprezentatív termeinek kifestésére. 1762-ben III. Károly király meghívására fiaival Madridba költözött, és itt is halt meg.

Korai művei közé tartozik a velencei Palazzo Sandi 1725-ben befejezett freskója, *Az ékesszólás diadala*, amely a fiatal festő csillogó tehetségének egyik első bizonyítéka. A tükröboltozatú mennyezet közepén Athéné trónol, Hermész, az ékesszólás művészetének istene kíséretében. Alattuk Amphiön, Zeusz és Antiopé fia áll a sziklán, amint Hermésztől kapott lantján játszik, amelynek csodatévő erejétől Théba városának leomlott falai maguktól egymáshoz illeszkednek. Balra Bellerophonész látszik Pégaszoszon, a költők paripáján lovagolva, és dárdájával ledöfi Khimairát, az oroszlánfejű, kecsketestű, kígyófarkú szörnyeteget. A jobb oldalon Héraklész alakja tűnik fel, ahogyan megkötözve maga után rángatja a Kerkópszokat, Ókeanosz és Theia iker-fiait, akik a ravasz csalók és hazudozók voltak, és szélhámosaikkal mindenkit rászedtek. Végül, a másik hosszanti oldal mentén Orpheusz látszik, aki csodálatos muzsikájával úgy meghatotta az Alvilág fejedelmét, hogy az visszaengedte kígyómarástól meghalt feleségét, Eurüdikét, és Hádész birodalmának őrét, a háromfejű kutya képében ábrázolt Kerberoszt is megszelídítette.

Bár Tiepolo e monumentális műfajokban tett első kísérletei sokban emlékeztetnek Piazzetta Santi Giovanni e Paolo-beli mennyezetképére, már ekkor megmutatkozik tündöklő eredetisége, amely új

fejezetet nyit a dekoratív festészet történetében. Tiepolo mennyezetképe minden oldalról szemlélhető: noha *Az ékesszólás diadalának* főalakjait az egyik hosszanti oldal felőli nézőpontból ábrázolta, a mennyezet négy oldalára frízszerűen komponált jeleneteket festett, amelyek a termet körbejárva tárulnak fel. A freskót olyan hullámzó, ornamentális ritmus jellemzi, amelyben nincs helye az akkurátus szimmetriának, a világos és légies teret nem terheli sötét, nehézkes figuracsoportokkal. Éppen ez a derűs könnyedség vált Tiepolo freskófestészetének legfőbb jellemzőjévé. Az alakok plasztikus felépítését a későbbiekben is megőrizte, de lényegesen világosabbá tette színskáláját. Fontos szerepet játszott mindebben Sebastiano Ricci műveinek hatása, és Tiepolo nagy érdeklődéssel fordult a velencei cinquecento festészetéhez is, különösen Veronese ünnepélyes kompozícióit, élénk színskáláját és dekoratív kosztümjeit tanulmányozta. Tiepolo a templomok és a paloták falain és mennyezetein olyan imaginárius művészi világot teremtetett, amelyben a fantázia szülte alakok és helyszínek a reális lét erejével és energiájával bontakoznak ki előttünk. Gyakran nyílt hasonló témákhoz, de sohasem ismételte önmagát. Számtalan víziót és apoteózist festett, gyakran ábrázolta az elragadtatásba esett szentek előtt megjelenő Madonnát. Virtuozitásához a kivitelezés hihetetlen gyorsasága társult: „rövidebb idő alatt fest meg egy képet, mint ameddig más a festéket keveri ki” – így jellemezte e kivételes képességét Tessin gróf, aki 1736-ban a stockholmi királyi palota kifestésének ügyében tárgyalt a művésszel.

Tiepolo a negyvenes évek végétől festette munkásságának legnagyobb szabású dekoratív együtteseit, s ezek többségében a világi tematika került előtérbe. A velencei Palazzo Labia dísztermében állandó architektúra-festő segédjével, Girolamo Mengozi-Colonnával dolgozott (1744-47). Első pillantásra úgy tűnik, hogy Tiepolo itt a barokk illuzionizmus hagyományaihoz kapcsolódott, valójában azonban nem arra törekedett, hogy a festészet eszközeivel kibővítsen a terem valós architektúráját, sokkal inkább arra, hogy új, képzeletbeli teret alkosson: a valós építészeti tagolást fantasztikus fikció helyettesíti. A festett lépcsők itt nem a valóság képét utánzó festői világba vezetnek, hanem a művészi fantázia tüneményes és színpompás birodalmába. A két fő jelenet az oldalfalon, *Antonius és Kleopátra találkozása* és *Kleopátra lakomája* ezekben az években különösen foglalkoztatta a mestert, a két témát gyakran ábrázolta vázlatokban és befejezett festményekben.

A nemzetközi hírnevű Tiepolo 1750-ben kapott megbízást Karl Phillip von Greiffenklau hercegersektől, hogy a würzburgi palota dísztermét és lépcsőházát freskókkal díszítse. Tiepolo fiaival, Domenicóval és Lorenzóval három év alatt készítette el a pompás dekorációs együttest. A díszterem, a Kaisersaal freskói Barbarossa Frigyeset dicsőítik, aki annak idején a hercegerseki címet adományozta Würzburg püspökének. A mennyezeten Apolló hozza szekerén Frigyes menyasszonyát, Burgundiai Beatrixot, az oldalsó freskómezők a menyegzőt és Harold püspök beiktatását ábrázolják. A palota díszlépcsőházának mennyezetére Apolló diadala és a négy kontinens allegóriája került, amelyben Európa csoportjában a megrendelő hercegersek apoteózisa is helyet kapott.

Hogy a festő kifogyhatatlan képzelőereje a würzburgi évek után sem lankadt, mi sem bizonyítja jobban, mint a *Scherzi di Fantasia* címen kiadott rézkarcsorozat. Lapjai költőiek és bizarrak, szertelen fantáziáról tanúskodnak, és arról is, hogy Tiepolo mennyire örömet lelt abban, hogy a rézkarcokban olyan személyes álmvilágot teremthetett, amelyet saját, kedvelt motívumai töltenek meg. Részben ezek térnek vissza a Vicenza mellett álló Villa Valmarana dekorációján is. Tiepolo fia, Domenico közreműködésével 1757-ben fejezte be a villa csarnoka és négy földszinti szobája, valamint a villával szomszédos *foresteria*, azaz vendégház hét szobája mennyezet- és falképeit. A villa négy termét az ókor két legnagyobb költője, Homérosz és Vergilius, valamint a modern Itália két legnagyobb epikusa, Tasso és Ariosto eposzaiból vett jelenetekkel díszítette. Az *Iliász* és az *Aeneis* mellé így kerültek *A megszabadított Jeruzsálem* és az *Örjöngő Lóránd* epizódjai. Tiepolo a meztelen testeket őszinte gyönyörűséggel ábrázolja, közel került ahhoz a rokokó érzékiséghez, amit Boucher neve fémjelez. Mindegyik teremben a szerelmesek fájdalmas elválása a fő jelenet, a történetekben a gyengédséget és a szenvedélyt ábrázolta. A központi csarnok freskójának témája *Iphigenia feláldozása*. Tiepolo a hosszanti falon ión oszlopos díszletek között ábrázolta a közeli áldozat pillanatát, a mennyezetre festette Diana váratlan érkezését, aki intó mozdulattal megállítja az eseményeket. Az istennő által küldött szarvastehén felhőn, az oszlopok „előtt”, szinte a néző valóságába kilépve száll alá, hogy helyettesítse az áldozatot.

Ajánlott irodalom:

Alpers, Svetlana – Baxandall, Michael: *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven – London, 1996

- Barcham, William L.: *Giambattista Tiepolo*. London, 1992
- Garas Klára: *A velencei settecento festészete*. Budapest, 1968
- Haskell, Francis: Francesco Guardi as Vedutista. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23. (1960) 256-276.
- Levey, Michael: *Giambattista Tiepolo: His Life and Art*. New Haven – London, 1986
- Levey, Michael: *Painting in Eighteenth-Century Venice*. Oxford, 1980
- Links, J. G.: *Canaletto*. London, 1994
- Pleşu, Andrei: Az alkony festője: Francesco Guardi. in: *A madarak nyelve*. Pécs, 2000, 125-148.
- Succi, Dario: *Francesco Guardi. Itinerario dell'avventura artistica*. Silvana, Cinisello Balsamo, 1993

21. Német és osztrák művészet a 18. században

Rezidenciális építészet

A harmincéves háborút 1648-ban lezáró vesztfáliai béke rögzítette a német birodalomnak a középkor folyamán kialakult szétagoltságot. Az önálló hercegségek, fejedelemségek uralkodói életvitelükben, kormányzási módszereikben a nagy államok abszolutisztikus mintáit követték, és sorra építették a francia vagy itáliai mintákat követő barokk rezidenciákat. A mintaképek megválasztását a legtöbb esetben a német uralkodók politikai és dinasztikus kapcsolatai határozták meg.

Az egyik legkorábbi barokk kastély, a bajor választófejedelem hitvesének vidéki rezidenciája, az 1664-től épített müncheni *Nymphenburg* építészei például olasz mesterek, mintái pedig az itáliai villák voltak, majd amikor a 18. század elején az épületet kibővítették, immár francia mintaképek nyomán, Versailles példáját követve fejlesztették hatalmas épületegyüttessé.

A szász fejedelemség központja, Drezda a pompakedvelő Erős Ágost időszakában (1694–1733) vált művészeti centrummá. A város leghíresebb épületegyüttese az udvari ünnepségek, lovagi tornák és lovasballett rendezésére emelt *Zwinger* (1711–28). Építésze, Matthäus Pöppelmann a középkori városfalak közötti egykori védősáv területén alakította ki. Az egész nem más, mint egy hatalmas díszudvar, egy patkó alakú bővítményekkel megnövelt négyszögű térség, amelyet pavilonokkal és földszintes galériákkal övezett. A hosszoldalak közepén koronára emlékeztető tetőidommal díszített, toronyszerű bejáratok adtak keretet a diadalmas bevonulásoknak. A hossztengely két végében álló pavilonok pedig díszletszerű, szeszélyes architektúrájukkal emelték az ünnepségek fényét. Az épületegyüttest a 19. században Gottfried Semper tervei szerint bővítették, hogy helyet adjanak a város híres képtárának. A Zwinger így ma ennek előudvarát alkotja.

Az európai építészet legdivatosabb áramlataihoz igazodott Nagy Frigyes (1740–1786) porosz király is, amikor Potsdam mellett vidéki rezidenciát építtetett magának. Mielőtt udvari építésze, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753) kidolgozta a tervet, a francia rokokó mulatókastélyok nyomán maga a király készített hozzá vázlatot. Az 1747-re elkészült épületet *Sanssoucinak* nevezte el, ami azt jelenti: „gond nélkül”. Célja ugyanis az volt, hogy olyan környezetet teremtsen, amelyben a természet közelében, udvari ceremóniák terhetől mentesen visszavonulhat, fogadhatja kedvelt tudósait és művészeit. Az épület ezért földszintes, a talajhoz simul, homlokzatát hatalmas, a padlóig érő franciaablakok tagolják, és a párosával állított hermapilasztetek szatírok és bacchánsnők képében az öröm, a fesztelen kikapcsolódás világába invitálják a látogatót.

Bécsi építészek

A barokk stílus a 17. század végén, főként itáliai mesterek közvetítésével honosodott meg Ausztriában. Az osztrák barokk önállóságának megeremtése néhány kivételes tehetségű helyi építész, elsősorban Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) és Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) nevéhez köthető. Mindketten hosszú éveket töltöttek Itáliában, mindketten a római barokk nagy mestereinek művein nevelkedtek.

Fischer hazatérve előbb Salzburgban, a hercegérsek szolgálatában működött, de már ezzel párhuzamosan is kapott udvari megbízásokat: 1690-ben diadalkaput tervezett I. Lipót bécsi bevonulásához, terveket kértek tőle a schönbrunni császári rezidenciához. Érett stílusa a 18. század első évtizedeiben bontakozott ki, amikor számos palota és az udvari könyvtár mellett VI. Károly (1711–1740) császár megbízásából megtervezte a bécsi *Karlskirchét*. A császár 1713-ban, a nagy pestisjárvány idején tett fogadalmat, hogy névadó szentje, Borromei Szent Károly tiszteletére templomot épít. Fischer von Erlach olyan templomot tervezett, amely az építészet nyelvén a császárság eszméjének állít emléket: az épület múlt és jelen építészeti motívumainak jelképes együttese. Az alaprajz magva az elliptikus kupolatér, amely a szentéllyel, a mellékkápolnákkal és az előcsarnokkal a kilencosztású teret alkot. A főhomlokzat uralkodó motívuma a kupola és a hatoszlopos portikus a római Pantheon idézi. A kupola kontúrját két magas diadaloszlop kíséri, Trajanus oszlopjának krisztianizált utódai, amelyek, ugyanakkor a Királyok könyve leírásának megfelelően, Salamon jeruzsálemi templomát is követik. A tágasan elnyúló homlokzat két szélén, miként a római San Pietro homlokzatán, alacsony harangtoronyok állnak, s a szélekre húzott tornyok motívuma a római Sant’Agnese megoldására is emlékeztet. A számos analógia és utalás nemcsak külsőség, célja nem csupán a reprezentáció. A formák

mély értelemmel rendelkeznek, és céljuk, hogy Bécsset, a császárság új székhelyét új Rómának mutassák.

Hildebrandt legnagyobb szabású megbízását Savoyai Jenő hercegtől (1663–1736) kapta, aki megbízta, hogy Bécs elővárosának egyik szép fekvésű telkére tervezze meg nyári kastélyát. A *Belvederének* elnevezett együttes két nagy épületből, a kisebb, mulatókastély-jellegű Alsó-, illetve a nagyobb, reprezentatív funkciójú Felső-Belvederéből áll. Mindkettő alapvető jellemzője a francia mintákra visszavezethető pavilonos tagolás: az épülettömeg egységeit egymástól elkülönülő tetőelemek hangsúlyozzák. A legfontosabb helyiségek a főépület középtengelyében találhatók, elhelyezésük követi a 18. században általánosnak mondható mintát: a főhomlokzat bejáratából nyílik a díszes lépcsőház, amelyből lefelé a *sala terrena* nyílik, fölfelé haladva pedig a két szintet átfogó díszterem.

Egy rokokó „Gesamtkunstwerk”: Wies zarándoktemploma

A korszakot a német birodalomban nagy templom- és kolostorépítkezések jellemzik, és a 18. században a nagyobb megbízások kielégítésében immár jelentős szerepet kapnak olyan kiváló helyi építészek, mint Dominikus Zimmermann (1685–1766), aki egy kis cseh faluból telepedett át Würzburgba, a hercegérseki központba. A wiesi templom, amelyet az oszlophoz kötözött Jézus kegszobra tiszteletére emeltek, 1754-re épült fel. Alaprajzában az elliptikus forma variánsát mutatja: két félkör alakú, egymáshoz kapcsolt téregység adja meg geometriai kontúrját. Ezt a térmagot kettős pillérekkel álló gyűrű övezi, amelyet keskeny körüljáró vesz körül. Az épület a csarnoktemplom típust ötvözi az ovális térformával. Ezt a zarándoktemplom különleges igényei indokolják: olyan teret kellett alkotni, amelyben a zarándokok elérhetik a kegszobrot, anélkül hogy a hosszházban folyó szertartást vagy az ott imádkozókat megzavarnák. Zimmermann ezért az ovális központi teret és a négyszögletű kórust olyan mellékhajóval zárta körbe, amely körfolyosóként szolgál. A főterben támaszok ritmusát az építész úgy alakította, hogy fő- és keresztirányban szélesebb, az átlókban keskenyebb pillérközökkel nyílnak a fő tér felé. A templom oldalfalain hatalmas ablakok nyílnak, amelyek át a belsőbe áramló napfény a körüljáró pilléreibe ütközve különleges fény-árnyék viszonyokat teremt a térben. A térelmény egyedülálló: az óriási pillérpárok és a nagy kiterjedésű boltozat – egy könnyített szerkezetű álkupola – szinte lebegni látszanak.

A templom freskóit az építész fivére, Johann Baptist Zimmermann (1630–1758) készítette. A freskóegyüttes középpontjában a gyülekezeti tér mennyezetképe áll, amely az idők végezetének eseményeit tárja a hívő szeme elé. Az égbolton szivárvány ível át, amelynek közepén Krisztus trónol. Jobb kezét a magasba emeli, baljával oldalsebére mutat, feje körül fénysugarakból formált glória. Fölötte angyalok emelik a glóriába foglalt keresztet mint győzelmének jelvényét. Ezek a motívumok az utolsó ítélet evangéliumi leírását követik: „Akkor feltűnik az égen az Emberfia jele, és a mellét veri a föld minden népe, mert látja, amint az Emberfia eljön az ég felhőin, nagy hatalommal és dicsőséggel.” (Mt 24. 30.) Krisztust angyalok, a freskó hosszanti szélein pedig a felhőkön trónoló apostolok kísérik. Hódoló angyalok állnak a szivárvány alatt is. A csoport bal szélén Szent Mihály arkangyal látszik, pajzzsal és hosszú kereszttel a kezében, másik attribútumát, a mérleget kis angyalok tartják mögötte. Mihálytól jobbra az Egyház alakja jelenik meg, sugárkoszorúval a feje körül. A felhő alatti freskómezőben a szentély árkádjánál fölött hatalmas trónszék áll. Támláját hatalmi jelvények, korona, pallos és pálmaág, arany baldachinból kék drapéria csüng alá. A trónus nem más, mint a világbíró Krisztus fejedelmi széke, amelynek két oldalán egy-egy angyal tartja azokat a könyveket, amelyekbe a jó és gonosz cselekedeteket jegyezték föl. A Bíró számára előkészített trónus olyan ősi ikonográfiai motívum, amely már az ókeresztény és a bizánci művészetben is megjelent. A trónussal szemben, a freskó másik oldalán nagy kapu látszik, bezárt ajtószárnyakkal. A kapu szemöldökének felirata, *Tempus non erit amplius* („Nincs többé haladék”) a Jelenések könyvéből való, ahogyan az angyal is, aki János leírását követve a tengerben és a földön áll, jobbát az égre emeli, és bejelenti, hogy az ítélet ideje megkezdődik (Jel. 10. 5-6.). A felirat fölötti szimbólum, a saját farkába harapó kígyó, teszi egyértelművé, hogy az örökkévalóság kapujáról van szó. A freskó ikonográfiájában ezt egy pogány motívum is megerősíti: jobbra látszik Kronosz, az idő atyja és mozgatója, amint a földre zuhan, és homokórája is kiesett a kezéből, vagyis a földi idő véget ért.

Wies zarándoktemplomának belső tere dekorációs rendszerében követi a bajor rokokó templomokban megszokott szerkezetet: a színes freskó kontrasztot alkot a tér hófehérre meszelt falaival és tagozataival. Az Itáliában kifejlesztett, Pozzo művészetéből ismert illuzionizmussal ellentétben, amely a templom valós terét kitágítja a mennyeek felé és azzal szervesen össze is kapcsolja, a bajor rokokó freskó inkább elkülönül attól, amit alatta látunk. Ezt sokszor az is megerősíti, hogy a freskómező egy önálló

képi színpadteret képez, saját földi zónával, amelyen alakok, épületek állnak, fák nőnek. A művészek ezzel a fogással azt érik el, hogy a festmény terét lehetetlen úgy érzékelni, mintha az csalóka kiterjesztése lenne annak a térnek, amelyben állunk. Ezeket a freskókat éppen ezért stukkóból formált, szeszélyesen hullámzó, széles keret övezi, amely egyrészt díszítményeivel összeköti a freskót az építészeti térrel, ugyanakkor attól elég erősen el is választja, hogy bizonyos távolságot képezzen a kettő között.

A melki bencés apátság

A 18. század Ausztriában is a nagyszabású kolostorépítkezések időszaka. A monasztikus rendek ekkoriban az egész német-római császárságban többnyire kongregációkként működtek: a kisebb szerzetesközösségek egy-egy nagyobb főmonostor irányítása alá kerültek, amelynek több más filiája is lehetett. Ezzel a szerveződéssel mindenekelőtt azt a korábban elharapózott szokást kívánták kivédeni, amelynek során az uralkodók világiaknak juttatták a kolostorokat, hogy azok annak javadalmait élvezhessék. A kongregációk megakadályozták ezt az elvilágiasodást. Néhány ősi apátság valóságos szerzetesi birodalom felett uralkodott hatalmas vagyonnal a kezében, amely lehetővé tette a kolostorok megújítását. A főmonostorok általában óriási épületgyűttesek lettek, de még az irányításuk alatt épített kisebb kolostorokat is hangsúlyos tömegformákkal, szabályos alaprajzzal tervezték. Az épületkomplexumok monumentális tömege, az égbe törő tornyok, a magas kupolák, valamint a geometrikus elrendezés Isten városának földi másává avatta ezeket az épületeket, s nem utolsósorban kifejezte hatalmukat és szuverenitásukat is.

A nagy múltú melki bencés monostor élére 1700-ban ambiciózus fiatal apát került. Berthold Dietmayr megválasztása után azonnal a kolostor teljes átépítését határozta el, és erre többféle tervet is készíttetett. A tervek közül végül Jakob Prandtauer (1660–1726) változata mellett döntött. Prandtauer azok közé a másodvonalbeli építészek közé tartozott, akik ugyan nem vehették fel a versenyt a császári architektusok képzettségével és színvonalával, munkásságuk mégis meghatározó színfoltot teremtett a régió építészetében. Prandtauer céhes építőmesterként dolgozott, de Alsó-Ausztriában mindenekelőtt kolostorépítésként vált ismertté. A melki együttes tervezésekor jó érzékkel reagált a nagyszerű adottságokra: a kolostor a Duna kanyarulatában, magaslaton emelkedik, uralja a környező tájat. Ugyanakkor építészeti szempontból nehézséget jelentett, hogy a hegytető nyúlánk és keskeny építési területet kínált, amely nem tette lehetővé a kolostorépítészetben megszokott, szabályos négyszögű elrendezést. Prandtauer azonban a barokk mesterekre jellemző találékonysággal a szükségből erényt kovácsolt: a hosszúkás telken olyan elnyúló épülettömeget tervezett, amely a mennyei Jeruzsálem helyett egy másik szakrális metaforára, az egyház hajójára lehet asszociálni. Az középpontjában álló templom elrendezését tekintve nem különösebben újító alkotás: három szakaszos hajójához oldalkápolnák csatlakoznak, négyezeti tere fölött tamburos kupola emelkedik, homlokzatát toronypár uralja. Tagolásának gazdag csipkézettsége, és a belső terek művészi kialakításának pompája és egysége viszont egészen rendkívüli.

Osztrák festészet a 18. században

Ausztriában a képzőművészet legtekintélyesebb médiuma a mennyezetfestészet volt, amely a 17. század második felétől játszott nagy szerepet a belső terek díszítésében. Művelői kezdetben szinte kizárólag olaszok voltak. A Bolognából vagy Comóból érkezett festők mellett I. Lipót (1658–1705) meghívására a 17. századi illuzionisztikus mennyezetfestészet legnagyobb itáliai mestere, Andrea del Pozzo is Bécsbe költözött, elkészítette a bécsi jezsuita templom belső dekorációját és a Lichtenstein-palota dísztermének freskóját.

Az önálló osztrák festőiskola egyik vezető egyénisége Daniel Gran (1694-1757), a bécsi barokk festészet nagy intellektuális felkészültségű, stílusában klasszicizáló hajlamú mestere volt. Schwarzenberg herceg támogatásával tanult Itáliában, majd VI. Károly császár is sokfelé foglalkoztatta. A freskófestészet területén a bonyolult programmal megfestett allegóriák és apoteózisok utolérhetetlen mestere volt, szimbólumainak világos szerkesztését és előadásmódját még a barokkot elvető Winckelmann is dicsérettel illette. Egyik fő műve a bécsi udvari könyvtár kupolafreskója (1726-30), amely VI. Károly apoteózisát ábrázolja. A nyolc ökörszemablakkal megvilágított kupolába feltekintve festett architektúrán keresztül vastag felhőkkel övezett eget láthatunk. A kép középpontjában a Fejedelmi Dicsőség perszonifikációja lebeg, alatta Herkules és Apolló tartja a császár domborművű

medalionképét, amelyet a sas, Jupiter állata kísér. A felhőkön csoportokba rendeződve mitológiai alakok és perszifikációk foglalnak helyet. Az ablakok magasságában körbefutó festett ballustrádos mellvéd mögött laza ritmusban elrendezve a tudományok és a művészetek megszemélyesítői sorakoznak, köztük a háborút, illetve a békét szolgáló négy-négy diszciplína.

Ausztria művészetének a 18. század közepén fellépő generációjában meghatározó szerepet töltött be a festőknek az az „avantgárd” csoportja, amelynek vezéralakja Paul Troger (1698–1762) volt. A tiroli származású mester 1754–57 között a bécsi művészeti akadémia igazgatói tisztségét is betöltötte, ami tovább növelte a fiatal festőkre gyakorolt befolyását. E művészek mindenekelőtt „vad”, extravagáns festői nyelvezetükkel különböztek kortársaiktól. Szakítottak a heroikus barokkal, annak retorikus kifejezőmódjával és klasszikus képi formuláival. Szertelennek tűnő, a szabályokat merészen felrúgó, antiklasszikus-antiakadémikus szellemű festészetükre virtuóz technika, rafinált kolorit, fantasztikus, vizionárius *chiaroscuro* és sodró dinamizmusú kompozíció jellemző. A mimikán és gesztusnyelven alapuló képi elbeszélést és a tisztán olvasható allegóriákat a festői fantázia szabad megnyilvánulásai, a színnek, fénynek és formának már-már autonóm használata váltotta föl műveikben. Az ábrázolás természetesen nem vált függetlenné a tartalomtól: az alakok expresszív fiziognómiája, a nyúlánk, anyagtalan testek és a heves, eltúlzott mozdulatok a spirituális tartalmak adekvát kifejezői is (annál is inkább, mivel a legtöbb mű vallásos rendeltetésű). Troger pompás olajvázlata, amely *Szent Sebestyén mártírságát* ábrázolja (1754) jól mutatja e sajátosságokat. Fény és árnyék szövetében, a sötétben lángnyelvyszerűen felvillanó világos színek ritmusában első látásra nehéz felismerni az alakokat. Sebestyén lemeztelenített teste bal karján faágra kötözve csüng, az előtérben két pribék ló nyilat rá. Az egyedi figura plasztikus önállósága feloldódik a festői összképben.

Eme expresszív festőiségű vonulat legragyogóbb tehetsége Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) volt. A dél-németországi Langenargéből származott, 1739-ben települt át Bécsbe. Kétségtelenül hatott rá Troger, Tiepolo és más velencei művészek, de olyan önálló és eredeti egyéniség volt, hogy már indulása is inkább a Troger-iskolával párhuzamos, mintsem abból származtatható jelenségnek tekinthető.

28 évesen, még alig ismert festőként kapta első nagy önálló freskómegbízását, amely a bécsi piaristák Maria Treu-templomának kifestésére szolgált. A főkupola képének témája Mária megdicsőülése. A kupola peremén *grisaille* festésű keret húzódik körbe, puttókkal, girlandokkal és íves párkányokkal. A díszítőfestés követi e templomtér falainak hullámzó mozgását, és átmenetet képez az építészeti tér és a freskó világa között. „Mögötte” festett lépcsőtalapzat emelkedik, amely a freskó földi szereplőinek színpadterületül szolgál, kétoldalt oszlopos exedraszerű kulisszák emelkednek. Az Istenanya hatalmas felhőoszlopon emelkedik a mennybe, ahol a Szentháromság fogadja. A freskómező túlsó felén bokrokkal benőtt tájban az első emberpár tűnik fel. Vagyis Mária tipológiai értelemben új Évaként áll szembe a bűnbe esett ősszüléssel, az angyalok diadalmasan a keresztet emelik mellette, ami a compassióra, a megváltás művében való közreműködésére utal. A kupola két oldalán az Ó- és Újszövetség alakjai sorakoznak, akiknek az a szerepe, hogy megvilágítsák a Szűzanya üdvtörténeti szerepét. A jobb oldalon Ádám és Éva felől Noé indítja a figuraláncot, kezében a bárkával és az olajággal. Szorosan mellette Ábrahám és Izsák. A díszes építmény előtt Dávid király látszik a hárfával, középpont Mózés fénysugarakkal a fején, Áron botját a magasba tartva. Jobb keze felől a frigyláda, Sába királynőjének kíséretében. Feléje egy bikát leölő, áldozatot bemutató pap fordul, végül az ellenség felett győzedelmeskedő Józsué ugrat fehér paripáján. A bal oldali kupolaszakaszban az Újtestamentum szereplői az ótestamentumi alakokkal tipológiai párhuzamot alkotnak. Az ősszülektől indulva előbb néhány apostol tűnik fel, élükön a magasba mutató Péterrel, a lábánál a lépcsőn ül Keresztelő János. A diadalívszerű építmény előtt Kalazanci Szent József, a piarista rend alapítója emelkedik a mennybe, mellette Aquinói Szent Tamás lebeg. A jobb oldali pillér tövében egyházatyák állnak, végül Pál látszik megtérésekor, a damaszkuszi úton, amint elbukó ló mellett az ég felé gesztikulál.

Az alakokat csak nagy fáradsággal lehet azonosítani, mivel a szín és a pulzáló mozgásáradat teljesen magába olvasztja őket. Gyakran erős rövidülésben vagy másoktól takarva látszanak, a pezsgő, hullámzó áramlásban elveszítik egyéni életüket. A részletek alárendelődnek az összképnek, a cselekmény magával ragadó folyamának. A villódzó fények és a legváltozatosabb árnyalatokban játszó színezés révén a figura plasztikus körülírása háttérbe szorul. A didaktikus egyházi festészet helyett Maulbertsch, az „eredeti külön” vizionárius álomvilágot teremt.

Ajánlott irodalom:

- Barock.* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4.) Szerk.: Hellmut Lorenz. München – London – New York, 1999
- Bauer, Hermann und Anna: *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko.* Regensburg, 1985
- Bauer, Hermann: *Rokokomalerei. Sechs Studien.* Mittenwald, 1980
- Brucher, Günter: *Barockarchitektur in Österreich.* Köln, 1983
- Die Kunst des Barock in Österreich.* Szerk.: Günter Brucher. Salzburg – Wien, 1994
- Harries, Karsten: *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism.* New Haven – London, 1983
- Lieb, Norbert: *Die Barockkirchen zwischen Donau und Alpen.* München, 1984
- Prinz Eugen und das barocke Österreich.* Szerk.: Karl Gutkas. Salzburg – Wien, 1985

22. Angol festészet a 18. században

Anglia művészeti élete sokban eltért a kontinens országaitól. Főként abban, hogy a 18. századig nem akadt angol festő, aki tehetségével és színvonalával más nemzetek művészeivel felvehetné volna a versenyt. A 17. században nagyobb megbízásokra külföldi mestereket hívtak, I. Károly Rubenst és van Dyckot foglalkoztatta. Az angol festészet elmaradottságának egyik döntő oka a művészképzés hiánya volt. Még a 18. század olyan nagy alkotói, mint Joshua Reynolds sem részesültek olyan alapképzésben, mint a kontinensen élő társaik. Angliában középszerű mestere volt, és ugyan a geometria, a perspektíva és az anatómia tudományáról szóló munkákat olvasva igyekezett behozni hiányosságait, igazi előrelépést csak itáliai tanulmányútja adhatott. Rómában a brit művészek a francia akadémia itt működő művészeti tagozatában képezték magukat, ahol élő modell után festettek, és behatóan tanulmányozták a régi mestereket és az antik művészetet.

Az angolok számára a kontinens művészeti életével és hagyományaival való találkozásra a *Grand Tour*, a „nagy utazás” adott alkalmat, amelynek során felkeresték Itáliát, megismerték régiségeit, műemlékeit. Ez az utazás a 18. század elején bevett szokássá, a művelt úriember neveltetésének nélkülözhetetlen részévé vált. 1752-ben Londonban megalakult a Műkedvelők Társasága, amely az Itáliából visszatért Reynolds bevonásával egy művészeti akadémiára vonatkozó tervezetet is kidolgozott. 1768-ban sikerült elnyerniük az udvar támogatását, így az intézmény fölvehette a Királyi Akadémia nevet (*Royal Academy of Arts*), és Reynoldsot megválasztották első elnökévé. Az akadémia Angliában is lehetővé tette a művészek számára, hogy önálló státuszt nyerjenek, elkülönülhessenek a kézművesektől, a metszetkészítőktől, a viaszöntőktől. Elsődleges cél a művészképzés megszervezése volt, amelyben központi szerepet az élő modellek rajzolása jelentette. Az oktatást előadásokkal is kiegészítették, az akadémiának saját könyvtára, metszet- és gipszöntvény-gyűjteménye volt. Díjakat alapítottak, és az évenként megrendezett kiállításokkal a társadalmi nyilvánosságot is biztosították.

William Hogarth

Az angol iskola első igazán eredeti egyénisége William Hogarth (1697–1764) volt. Korai munkásságában a nemesség megrendelésére készült alkotásainak sorából kiemelkednek a *conversation piece*, a társasági portré műfajában alkotott darabok. E képek az arisztokrata otthonok fényűző fogadótermeiben vagy parkjaiban összegyűlt előkelőségeket ábrázolják (A *Wanstead-ház*, 1728–31). Hogarth ugyanakkor minden idők egyik legnagyobb szatirikusa volt. Festményeiben és grafikáiban nagy elszántsággal leplezte le a 18. századi Anglia társadalmi visszasságait, a politikai korrupciót, és a különféle társadalmi rétegek, különösen az arisztokrácia álságos viselkedését. A festő saját erejéből küzdött fel magát és vált London egyik legkeresettebb művészévé, de a magasabb körök csillogó életformája sohasem vonzotta, azt mindig kritikus távolságtartással szemlélte. Mélységesen elítélte a nemességet majmoló úrgazdagokat. Az ő példájukat figurázza ki Tom Rakewell alakjában, Az *aranyifjú útja* című metszetsorozat (1732–35) főszereplőjében, akit a divatos élet és a rang utáni vágya hajsza arra, hogy apjától örökölt vagyonát egyre nagyobb és képtelenebb kiadásokba bocsátkozva elherdálja. Az ostoba ifjú vakon követi mindazt, amit az arisztokrata ideál megkövetel: bőkezű mecénása a felkapott művészeknek, a szabónak, a táncmesternek, a vívómesternek és a szajhának. Érdekházasságra kényszerül, elvesz egy vagyonos öregasszonyt, de az adósok börtönét nem tudja elkerülni, s származásos életét a bolondokházában végzi. Haszontalan életének stációit Hogarth kegyetlen iróniával ábrázolja, felfedve a társadalom eltorzult értékrendjét, amely a hitványságot erényként ünnepli, az úri bolondériát művészetté avatja. Nem kevésbé éles a *Divatos házasság* című sorozat (1743–45) hangvétele. Hogarth ebben az elszegényedett nemesi házból való ifjú és az úrgazdag, műveletlen polgárlány szerencsétlen házasságának tragikomikus fordulatait mutatja be. Hogarth kitűnő portréfestő is volt, és érdekelte a festészetelmélet (1753-ban jelent meg *The Analysis of Beauty* című írása). Festői formanyelvének virtuozitása az olyan, nem nyilvánosságnak szánt műveiben mutatkozik meg leginkább, mint A *rákáruslány* (1745) vagy *Szolgái portréja* (1750 k.). Közvetlenség, mesterkéletlen hangvétel jellemzi őket, s az előbbi csodálatos könnyedségeért, laza ecsetkezeléséért az impresszionizmus előfutárai között tartják számon.

Sir Joshua Reynolds

A portré a 18. századi Anglia kétségtelenül legkeresettebb műfaja volt, és Reynolds (1723–1792) számára is az arcképfestés jelentette a fő megélhetési forrást. Mialatt reprezentatív, egész alakos képmásait festette, párhuzamosan több kisebb munkán is dolgozott. Olykor naponta öt-hat modellt is fogadott, s egy év alatt több mint százötven modellje volt. Az esetek többségében Reynolds csak a modell fejét festette le, és segédet alkalmazott a kéz és a ruhák festéséhez. A pózok újra és újra ismétlődtek, a megrendelők gyakran maguk választották ki a meglévő minták alapján. Nagyméretű, egész alakos portréiban viszont művészete legjavát igyekezett adni, és ezek a festészetéről vallott nézeteit is jobban tükrözik. Egyik akadémiai előadásában kifejtette, hogy az a portréfestő, aki méltóságot kíván adni női modelljének, nem korabeli ruhában fogja lefesteni, mivel a mulékony jelen közvetlen megragadása ellentmond az örök időkre szóló művészet nemes eszményének, s ráadásul amint a divat megváltozik, a portrék nevetségessé válnak. Ezért a viselet olyan idealizált ábrázolásának volt a híve, amely az élethűség kedvéért a korabeli divatból is megőriz valamit, de azt kissé absztrahálva, az antik öltözet puritán stílusával vegyíti. Reynolds azt vallotta, hogy az ókori ember még közelebb állt a természethez, amit az antik szobrok egyszerű, mégis méltóságteljes öltözte és testtartása is tükröz. Az antikvitástól ihletett női portréi a viselet egyszerűségével természetesnek hatnak, hiszen nyoma sincs rajtuk a gazdagság hivalkodó kellékeinek. Ugyanakkor Reynolds klasszikus ihletésű portréinak fennköltségében mégis van valami mesterkélt, ahogyan például *Lady Sarah Bunburyt* (1765) antik papnőként állítja elének, amint áldozatot mutat be a Gráciáknak. Az effajta portré, a *portrait historié*, amely modelljét szerepével és attribútumaival a történelmi múltba helyezi, nem jelentett újdonságot a korabeli Angliában és maguk az antikvitást idéző szerepek sem, hiszen az angol kastélyok parkjait görög szentélyek és szobrok díszítették, és a költészet is bővelkedett klasszikus metaforákkal. De azok a mitológiai ihletésű pózok és jelenetek, amelyekbe Reynolds állította modelljeit, néha még a kortársakat is meglepték.

Az allegorikus megfogalmazást választotta, amikor megfestette korának híres színésze, *David Garrick* portréját (1760–61), amint a Tragédia és a Komédia megtestesítői között ingadozik. A festő – igaz, szándékosan komikus átírásban – itt egy ősi ikonográfiai típus, „Herkules választáson”-téma sémáját elevenítette fel, amelyben a mitológiai hős az erényes és a bűnös élet közötti választással szembesül. Reynolds a két nőalakot az ábrázolás stílusában is megkülönböztette: a Tragédia patetikus alakjában a Carracci-iskola klasszicizmusára, a bájos mosolyú Komédiában pedig Correggio festőiségére ismerhetünk. Az ilyen típusú arcképek sokat elárulnak a festőnek arról az igyekezetéről, hogy a históriafestészet kellékeivel emelkedettséget kölcsönözzön a portrénak, kiemelve abból az esetlegességből, amely a műfajt a modell fizikai adottságaihoz vagy a kor divatjához köti.

Reynolds az akadémia elnökeként évente (1771 után már csak két évente) előadásokat tartott a növendékeknek, amelyeket később kötetbe gyűjtve kiadtak. E felolvasásaiban hitet tett a hagyományos műfaji hierarchia, a történelmi festészet elsősége és a kialakult képzési szabályok mellett. Az egyformaságot és az epigonizmust azonban elítélte, az akadémikus képzést csak az első lépésnek tekintette a művész tanulmányaiban, hangsúlyozva, hogy mindenkinek meg kell találnia a művészi alkatának és érzékének megfelelő utat.

Thomas Gainsborough

Nagyobb közvetlenséggel és elevenességgel ruházta fel modelljeit Thomas Gainsborough (1727–1788). Ez nem jelenti azt, hogy portréfestészet nem igazodott volna a műfaj bizonyos megszokott formuláihoz, hagyományaihoz. Korai korszakának arcképein például az Angliában népszerű *conversation piece* bevett sémái köszönnek vissza, s a modelleket a szabadban beszélgetve, zsánerszerű együttesben ábrázolja. *Robert Andrews és felesége* portréját (1748) Gainsborough birtokuk látképe elé helyezte, és a napsütötte tájat, a búzamezőt, a takaros rendben sorakozó kénéket az alakokkal egyenrangú motívumként ábrázolta.

Amikor a festő 1759-ben a divatos fürdővárosba, Bath-ba költözött, új megrendelői, az arisztokrácia és a gazdag polgárság igényeinek megfelelően, portréstílusuk kifinomultabb és elegánsabb lett. *Mary Howe portéja* (1763), amely itt festett egész alakos, reprezentatív képmásainak sorába tartozik, hatásosan egyesíti a van Dycktól kölcsönzött motívumokat a rokokó festészettel rokon könnyedséggel. Reynolds-szal ellentétben, Gainsborough szívesen merült el a divatos öltözékek festésében, a ruházatot könnyed, mégis határozott ecsetvonásokkal vitte fel, bámulatosan érzékeltetve az anyag esését, felületének

csillogását. A borongós táj előtt álló fiatal grófnő beállítása előkelőséget sugall, mégsem mesterkél. A *Kék ruhás ifjú* (1770) historizáló öltözékben, a megrendelők által gyakran megkívánt Van Dyck-kosztümben jelenik meg. Nála azonban a ruha nem tartalmi asszociációk felkeltését szolgálja, mint Reynolds szerepportréin, hanem a színhasználattal és festésmóddal együtt a néző fantáziáját megszólító festői eszköz.

Gainsborough utolsó alkotói korszakában, Londonban, ahová 1774-ben költözött, stílusa még felszabadultabb és választékosabb lett. A Hallet-házaspárt ábrázoló, *Reggeli séta* címen ismert képének (1785) alakjait nemes vonásokkal, kifinomult mozdulataik mesteri összehangolásával jelenítette meg. Hullámzó ecsetvonások járnak be a kép egész felületét: a tájat, a szereplők frizuráját és öltözkését, a kutya selymes szőrét. E sajátos technikának köszönhetően a színek könnyed vibrálása hatja át a képet, illékony, álomszerű harmóniába olvasztva az alakokat és a tájat.

A festő a tájkép műfajának is nagymestere volt. Ifjúkorában a holland tájképfestészet bűvöletében élt, még kései munkáin is érezhető Ruisdael borongós erdei tájképeinek „romantikus” hangvétele. Nagyon érdekelte, milyen festői eszközökkel lehet érzékeltetni a természet változásait, a pillanatnyi időjárási viszonyokat. Nem egyszer több hetes vázlatrajzoló utakat tett, behatóan tanulmányozhatta, hogyan változnak a színek a napszakok és az időjárás függvényében.

Ajánlott irodalom:

Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München, 1993

Kelényi György: *Gainsborough*. (A művészet világa), Budapest, 1978

Hallett, Mark: *Hogarth* (Art and Ideas) Oxford, 2001

Ogée, Frédéric: *The Dumb Show. Image and Society in the Works of William Hogarth*. (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 357.) Voltaire Foundation, Oxford, 1997

Reynolds. Kiállítási katalógus. Szerk.: Nicholas Penny. London, 1986

Rosenthal, Michael: *The Art of Thomas Gainsborough: „A Little Business for the Eye”*. (The Paul Mellon Centre for Studies in British Art) Paul Mellon Centre BA, 2000

Scott, Jonathan: *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*. New Haven – London, 2003

Waterhouse, Ellis: *Painting in Britain, 1530-1790*. (Pelican History of Art) New Haven – London, 1994⁵

Wind, Edgar: *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*. Oxford, 1986