

Raffaello látomásai

Képfilozófiák

A sorozat kötetei:

Daniel Arasse: *Festménytalányok*

Daniel Arasse: *Festménytörténetek*

Daniel Arasse: *Művész a műben*

Bacsó Béla – Gábor György – Gyenge Zoltán – Heller

Ágnes: *A szépség akarata*

Blaskó Ágnes – Margitházi Beja: *Vizuális kommunikáció*

Bodó Mihály: *A festészet mint nyelvjáték*

Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*

Martos Gábor: *Műkereskedelem*

Nicolaas Matsier: *3D a festészetben*

Németh István: *Az élet csalfa tükrői*

Orosz István: *A követ és a fáraó*

Orosz István: *Válogatott sejtések*

Armand Puig I Tarrech: *Gaudí és a Sagrada Familia*

S. Nagy Katalin: *Képzőművészet és kommunikáció*

Daniel Arasse

RAFFAELLO
LÁTOMÁSAI



TYPOTEX

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français.
Ez a mű a Francia Intézet Könyvtámogatási Programjainak (P.A.P.) keretében jelent meg.



A könyv megjelenetését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



A mű eredeti címe: *Les visions de Raphaël*

Copyright © Editions Liana Levi.

Published by arrangement with Literary Agency "Agence de l'Est".

Hungarian translation © Pataki Pál, Typotex, 2013

Hungarian edition © Typotex Kiadó, 2013

Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

Témakör: *művészet, festészet, filozófia*

ISBN 978 963 279 281 1

ISSN 1787-3444

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó 7

Extázis és mennyei látomás a reneszánsz fénykorában

Raffaello négy képe 13

Újplatonikus szemlélődés 23

Az ellenállhatatlan isteni robbanás 57

Róma, 1517 95

A nézelődő angyal

A Sixtusi Madonna és Walter Benjamin 131

Kultikus kiállítások 143

A nézelődő angyal 151

ELŐSZÓ

Az itt olvasható két szöveg húsz éves időkülönbséggel készült igencsak eltérő közönség számára. Az elsőt 1972-ben írtam Rómában, és az *École Française de Rome* évkönyvében¹ jelent meg, a másodikat 1992-ben készítettem Jacqueline Lichtenstein felkérésére a Pompidou Központ *Traverses* című folyóirata számára; hangnemük, stílusuk nyilvánvalóan különböző.

Az első úgynevezett „tudományos” cikk volt, szerzőjének első publikációja, amellyel bizonyítani akart, ennél fogva kellően nehézkes, hogy magáénak érezhesse a szakma. Ezt a szöveget nem változtatlanul közlöm, kicsit könnyítettem rajta (különösen a jegyzeteken), de nem változtattam meg sem a szellemét, sem a szóhasználatát – amelyben harminc év múltán is felismerem olykor Pierre Francastel² hatását.



¹ *Mélanges de l'École Française de Rome*, 1972.

² Pierre Francastel (1900–1970), francia művészettörténész, a művészetszociológia egyik alapítója.

A második szöveg csak a *Sixtusi Madonnával* foglalkozik – ez a nagy mű kimaradt az 1972-es cikkből. Természetesen keletkezésének történelmi körülményeibe helyezve vizsgálom, és – amint a címéből is kiderül – különösen nagy figyelemmel arra a hosszú magyarázatra, amelyet Walter Benjamin fűz hozzá „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában” című nevezetes írásában. Ez az elemzésem tehát nem szorítkozik arra, hogy a mű mit jelentett keletkezésének pillanatában, hanem azt is megvizsgálja, hogy mi a helyzet ma a Walter Benjamin szövegében szereplő „kultikus érték – kiállítási érték” párosával; Benjamin 1936-os szövegét a *Sixtusi Madonnáról* írt régi és új művészettörténeti munkák, valamint a kiállítási gyakorlat és a tömegturizmus fejlődésének fényében kívántam történelmileg elhelyezni.

Nagyon különböző az itt olvasható két tanulmány, de témájuk folytonossága indokolja, hogy egy kötetben szerepeljenek – köszönettel tartozom Liana Levinek, akitől ez az ötlet született. Az 1972-es szövegből (amely *a képben* a látnok és a látomás viszonyát vizsgálta) jogosan kihagyott *Sixtusi Madonna* 1992-ben úgy tér vissza, hogy az egész művet tekintjük látomásnak, és a látnok maga a néző – aki Raffaello szemében az oltár előtt álló hívő. Egyébként mindkét tanul-

mány ugyanazon a meggyőződésen alapul, amely az évek során tovább szilárdult: minden festmény az ikonográfiai anyag sajátosan egyedi kidolgozása révén nyeri el jelentését. A Pierre Francasteltól eredő, Hubert Damisch és Louis Marin révén átdolgozott fogalomnak, a „figuratív gondolatnak” megfelelően egy mű értelmezése a kidolgozás és a jelentésátvitel vizuális struktúráinak a megfejtésén – feltörésén – alapszik. 1972-ben „figuratív hálózatról”³ beszéltem, ma szívesebben használom a „figuratív szövet” kifejezést, mivel jobban érzékelteti, hogy ezek a festmények szövik a jelentésüket – ahogy cselet vagy összeesküvést szőnek az emberek, ahogy a kelmét szövi a takács alulról és felülről fűzve a fonalat több síkban.⁴

Ebből a szempontból a vonatkozó ikonográfiai szövegek nélkülözhetetlenek számunkra; nélkülük nem vehető észre a *Szent Cecília* újplatonista dimenziója, nem érthető a *Sixtusi Madonnát* övező egyszerű függöny. Ezek a szövegek azonban önmagukban nem elegendőek a mű értelmezéséhez. Hozzásegítenek a mű motívumainak



³ Vö. D. Arasse: „A propos de Muscipola diabolique: le réseau figuratif du retable.” In *Symboles de la Renaissance*. I. Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1976.

⁴ Vö. D. Arasse: *A művész a műben*. Budapest, Typotex, 2012.

kisilabizálásához, jobb esetben elmélyítik a kép megfejtését is azáltal, hogy pontosítják a korabeli lehetséges jelentéseket, bizonyítják a történész által konstruált, tehát óhatatlanul anakronisztikus értelmezés érvényességét, kevésbé az igaz voltát, inkább a történelmi valószínűségét. Mivel minden egyes mű egyedi módon dolgozza ki saját verzióját az ábrázolt témáról, a mű jelentését csak a megjelenítés ikonográfiai megfejtése révén hámozhatjuk ki, annak figyelembevételével, hogy gyakran más kortárs mű is feldolgozza ugyanazt. Ekképpen e két régi tanulmány megjelentetése talán nem lesz haszontalan: arra ösztönöz, hogy ne engedjük a diskurzust eluralkodni a kép felett, hogy nézzük a festményt, és vegyük észre, ha lehet, a festő munkáját.

**EXTÁZIS ÉS MENNYEI LÁTOMÁS
A RENESZÁNSZ FÉNYKORÁBAN**

RAFFAELLO NÉGY KÉPE

Amikor a reneszánsz fénykorának három legnagyobb alakját sorolják fel, Leonardo da Vinci és Michelangelo után hagyományosan Raffaello következik. A grácia és a harmónia eszményi mestere rendkívül termékeny művész, műhelyével ő a római „bella maniera”, a szép stílus megalapítója, akinek lényeges a szerepe a manierizmus közelgő megszületésében csakúgy, mint a klasszicizmus fogalmának még távoli kialakulásában. Páratlan dicsősége e két jogcímen alapul és több évszázadon át sem halványul – mindaddig, amíg bölcs, világos tökéletessége akadémikus művészeti formává nem merevedik, amelynek szelleme és előírásossága akadályként áll majd az őszinte művészi kifejezés útjában.

Különösen azért a tehetségéért magasztalják, hogy a legkomplexebb narratívákat és filozófiai fogalmakat is képes figurálisan ábrázolni; művészetében kevesebb figyelmet szentelnek a klaszszikus, humanista koncepció által meghatározott

formában megjelenő vallásos érzület minőségének és átütő erejének. Pedig az 1508 és 1520 közé eső időszakban, amikor beteljesedett művészete eléri a tökéletességet, Rómában nagy a forrongás spirituális és vallási téren. Ez a forrongás vezet el végül a reformáció egyházszakadásához. De az itt tárgyalt években egyelőre a római katolikus egyház kebelében jelentkezik a legerőteljesebben az egyházi intézményrendszer és a vallási szertartások reformjának az igénye. Tudni kell, hogy Raffaello nem csak szemlélője, hanem tevékeny résztvevője az eseményeknek. 1514 márciusában, szülővárosában, Urbinóban belépett a Corpus Domini Társaságba, és bár nem állíthatjuk, hogy tagja lett volna az Isteni Szeretet Kongregációnak (amelyet 1515–1517-ben alapított Rómában Gaetono⁵ di Thiene és Gian Pietro Carafa⁶, azt tudjuk, hogy baráti és spirituális kapcsolatban volt e társaság két nagynevű tagjával, Sadoletóval és Gibertivel. A művészettörténet szempontjából nézve persze elsősorban vallásos műveivel (freskók, oltárképek, privát áhítatra készült festmények) vett részt korának keresztény életében. Gyakorlatilag a pápai



⁵ 125 évvel később szentté avatják, ő lesz Szent Kajetán.

⁶ Később IV. Pál néven lesz pápa.

udvar hivatalos festőjének számít, a Stanza della Segnatura-ban az egyértelműen újplatonikus művész festészete határozottan a vallási áhítat direkt, nagyon érzékelhető kifejezése felé vesz irányt.

Ebben a kontextusban az ekstázis és a menyeyi látomás témája külön figyelmet igényel. A keresztény vallással egyidős ekstázist és menyeyi látomásokat hagyományosan úgy tekintik, mint „értelmünk egyszerű pillantása és édes szeretettel teli elrugaszkodás Isten és az isteni dolgok felé”⁷. Az ekstázisok és látomások mozgósítják az értelmet, amely az igazságot szemléli, és az akaratot, amely ugyanezt az igazságot szereti. Lényegük az anyagi világról való valamelyes lemondás a természetfölötti világ meglátása érdekében, bennük foglaltatik egyszersmind az ember és az ő istene között megélt viszonynak, a természeti és a természetfölötti világ között elképzelhető kapcsolatnak a kérdése, továbbá az a probléma, hogy vajon a látomáshoz az ember önmagában képes-e eljutni, vagy a látomás Isten adománya, Isten kegyelméből való és feltartóztathatatlan. Igaz, hogy ezek a kérdések mindig is felmerültek a keresztény bölcseletben, de a 16. században különösen aktuálisak: ekkor



⁷ A. Hamon: *Dictionnaire de la Théologie catholique*. 5, 2, col. 1887–1888.

az eksztázis és a mennyei látomások nagy jelentőséget kapnak, az ellenreformáció számára ugyanis különösen megfelelő eszköznek bizonyulnak ahhoz, hogy csillapítsák a reneszánsz, majd a reformátorok fellépése által kiváltott spirituális feszültségeket. A század első húsz éve során kirajzolódnak az erővonalak. Két olyan spirituális irányzat létezik egymás mellett, különösképpen Rómában, amelyek a keresztény gondolkodás két pólusát alkotják. Az egyik irányzat a II. Gyula és X. Leó pápa udvarában diadalmaskodó újplatonikus humanizmus, melynek képviselői számára a mennyei látomás jelenti az intellektuális szemlélődés csúcsát, a *vita contemplativa* célját. A bölcs ember erőfeszítés révén képes eljutni a látomáshoz, a lélek lényegétől fogva rendelkezik ezzel a képességgel, és a meditáció lehetővé teszi az Istennel való egybeforrást: „Csak az olyan ember válhat tökéletessé, aki megfelelően gyakorolja az istenségről való meditációt (*divinis meditationibus qui recte utitur*), s akinek lelkét tökéletes misztériumok töltik be. [...] Az ilyen ember Istennel van teli (*Deo plenus*).”⁸ De ezzel egy időben megjelenik a másik irányzat, amely kétségeket támaszt arra vonatkozóan, hogy az ember képes volna saját

⁸ Uo. 205. o.

erejéből eljutni a látomásig. E másik irányzat képviselői kevésbé az értelemre, inkább az érzelmekre apellálnak, a mennyei látomásban nem az értelem, hanem az akarat, a *caritas* és az isteni szeretet szerepét hangsúlyozzák. A keresztény ember győzze le gőgjét, tegye alázatossá intellektusát, hogy egybeforrhasson Istennel; ahogy Thienei Kajetán írja: „Isten és a Vele való egybeforrás nélkül én semmi vagyok”⁹. A század elején növekszik e misztikusok száma, akik szerint „a megalázott értelem hamar megvilágosodik”¹⁰ Isten feltartóztatathatlan adománya révén. Később persze látni fogjuk, hogy nem szerencsés leegyszerűsítve szembeállítani egymással az újplatonizmust és az Isteni szeretet irányzatát. A két irányzat között vannak kapcsolódások: az újplatonizmus fejlődésen megy át Marsilio Ficinótól Giovanni Pico della Mirandoláig, és a szeretet fogalma mind a két szellemi irányzat középpontjába kerül, beszéljenek bár Isteni szeretetről vagy újplatonista Erósról.

Személyisége és a kor római társadalmában betöltött szerepe révén Raffaello pótolhatatlan ta-



⁹ San Gaetano di Thiene (Thienei Szent Kajetán) levele Giustiniához 1523. január 1-jén. In *Dictionnaire de Spiritualité*. Ed. Beauchesne, Paris, VI. col. 35.

¹⁰ Genovai Szent Katalin élete: „Sainte Catherine de Gênes, Vie § 31”. In *Dictionnaire de Spiritualité*. Ed. Beauchesne, Paris, II. col. 308.

nú, hogy átlássuk e helyzet eleven komplexitását. Azt nem állíthatjuk, hogy áthatná a kereszténység reformátorainak szellemisége, ezt cáfolnák profán művei. Viszont olykor éppen az a probléma, hogy túlzottan profán nézőpontból szemléljük művészetét. Raffaello művészetében ugyanis összefutnak a kor különféle áramlatai: kortársai szemében ő testesíti meg ugyan „a földre érkezett halandó istent, a «grácia» istenét, a festővé vált Erószt”¹¹, ám ezt az Erószt nem a tisztán érzéki szerelemnek kell tekintenünk, hanem annak az újplatonista és egyúttal tisztán keresztényi szeretetnek, amely a két antagonisztikus spirituális irányzat közötti legerősebb kapocs.

Négy kép tárja fel ezt a komplexitást, valamint a festő és kortársai gondolkodásának és vallásos érzületének változását: az *Alexandriai Szent Katalin*, a *Szent Cecília*, az *Ezékiel látomása* és a *Krisztus színeváltozása*. Az itt következő oldalakon igyekszem bemutatni, mivel járultak hozzá e művek a vallási érzület történeti alakulásához. Egy kép nem szöveg, és igaz ugyan, hogy gyakorta szövegre van szükség a kép értelmezésének megerősítéséhez, mindazonáltal létezik egy kifejezetten képspecifikus jelentés is.



¹¹ A. Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1964. XIII. 2. 214. o.

A kép ugyanis, bár valamely „program” alapján készül, mégsem diskurzus, hanem figuráció, azaz van nem-konceptuális része is, amely a korabeli társadalomban töltötte be funkcióját – és ezáltal tükrözi annak az időszaknak a kollektív képzeletvilágát, amikor megszületett. Aprólékos figyelemmel fogjuk elemezni a feltételezhető program, illetve a Raffaello által választott ikonográfia figuratív megvalósítását. Egyszerű kérdést teszünk fel e négy képre vonatkozóan: hogyan hozza kapcsolatba Raffaello egy azonos „figuratív egységen” belül az ilyenek és ilyenek ábrázolt embert az ilyenek és ilyenek ábrázolt természetfölöttivel? A válaszhoz először is a figuratív hálókat kell elemeznünk, a Raffaello által a nézők spirituális utazására kiépített utakat.

Miért nem vonjuk be az elemzésbe a festő stilisztikai és spirituális fejlődésének kulcsfontosságú állomását, a *Sixtusi Madonnát* is? Ez a mű a maga komplexitásában egyedülálló kordokumentum, de félő, hogy szétfeszítené ennek a tanulmánynak a keretét. Ezúttal azt kívánjuk tanulmányozni, hogy milyen eljárásokat alkalmazott Raffaello a mennyei látomás ábrázolására, vagyis hogy milyen kapcsolatba hozza az embert, aki „lát” és látomásának tárgyát a képtérben. A tárgyalt műveken tehát a látnok és a látomás szerepel, a földi halandó és a természetfölötti

látomás. A *Sixtusi Madonnára* nem illik ez a meghatározás. Látomásról van szó ugyan, de itt az egész kép maga a látomás, amely a festmény nézője elé tárul: Szent Borbála és Szent Sixtus lebeg, akárcsak a Szűz, és az egész képtér természetfölötti, ahogy ezt a másik világra nyíló zöld függöny jelzi. A figurák elrendezését illetően a *Sixtusi Madonna* véleményünk szerint a *Szent Beszélgetés* hagyományába illeszkedik: A Madonnát két szent fogja közre (egyikük a nézővel tartja a kapcsolatot), alatta pedig két angyalka ábrándozik (őket illetően az erős „zsáner” jellege számít újdonságnak). A *Szent Beszélgetés*-ben nem újdonság a Szűz lebegése, Raffaello ezt már alkalmazta a *Folignói Madonnán*, továbbá a 16. század elején gyakran helyettesítik természetfölötti felhők a dicsőítő trónust. A *Sixtusi Madonna* jelentősége abban rejlik, hogy ez a természetfölöttiség az egész oltárképet hatalmába keríti – mozgással és a tekintetek ritmusával, melyek nagyon aktív kapcsolatot létesítenek a kép és a nézője között. A néző a mű alján ábrázolt mellvéd előtt tulajdonképpen a *Szent Beszélgetések*ben szereplő szentek helyére kerül – ott egyedül a Szűz lebeg a felhőkön. A néző tehát „belép” a műbe: Raffaello aktív részvételi viszonyt teremt a hívő és a szentkép között. Az tehát máris megállapítható, hogy a *Sixtusi Madonná-*