

Vörös Lilla:

A látnok és a mennyei látomás Raffaello művészetében

Daniel Arasse: Raffaello látomásai¹

A *Raffaello látomásai* immáron a szerző negyedik kötete, amely a Typotex Kiadó Képfilozófiák sorozatának keretein belül napvilágot látott. Daniel Arasse izgalmas képelemzéseinek tárgya ezúttal a reneszánsz kiemelkedő alakjának, Raffaellónak a festészete. Két olyan tanulmányt olvashatunk a könyvből, melyek húsz év különbséggel születtek, stílusban és hangnemben is különbözőek, ám témájuk mégis folytonosságot mutat, és indokolja egy kötetben való megjelenítésüket. Nem szigorú értelemben vett filozófiai vagy esztétikai írásokról van szó, hanem két, könnyed stílusban megírt művészettörténeti fejtegetést olvashatunk, s a témában kevésbé jártas olvasók sem fognak eltévedni a szakkifejezések útvesztőjében.

A korábban, azaz 1972-ben született tanulmány, amely az „Extázis és mennyei látomás a reneszánsz fénykorában” címet viseli, további négy fejezetre bomlik, melyekben a szerző a reneszánsz mester négy alkotásán vizsgálja a látnok és a látomás viszonyát, a korabeli vallásos gondolkodás tükrében értelmezve azokat. Az írás elsődleges célja, hogy felhívja figyelmünket Raffaellónak arra az érzékenységre, mely a vallásos érzület átütő erejű bemutatásában mutatkozik meg.

Arasse kiindulópontjául az a felfogás szolgál, miszerint egy kép elemzéséhez elengedhetetlen a rá vonatkozó ikonográfiai szövegek ismerete, s a festmény születési körülményeinek figyelembe vétele. Ezért is olvashatunk részletesen arról, hogy a tárgyalt alkotások megfestésének idején milyen spirituális és vallási forrongásoknak, eseményeknek lehetett tanúja s egyben tevékeny résztvevője Raffaello. Az egyik ilyen, a 16. században aktuálissá váló problémakör, az ekstázisokkal és mennyei látomásokkal kapcsolatos, mely tulajdonképpen a természeti és a természetfölötti viszonyára kérdez rá. A probléma felfejtésében két értelmezési hagyományt különböztethetünk meg: az egyik az újplatonizmus, mely szerint a mennyei látomás az intellektuális szemlélődés csúcsa, s azt a bölcs ember erőfeszítések árán képes elérni. A másik, az „Isteni szeretet” irányzata² azonban két-ségsbe vonja a fentieket, azaz hogy az egyén képes volna Isten segítség nélkül

1 Daniel Arasse: *Raffaello látomásai*. Budapest, Typotex Kiadó, 2013.

2 Az irányzat tulajdonképpen az Isteni Szeretet Kongregációjára utal, melyet 1515-1517 között alapítottak Rómában, Gaetano di Thiene - szentté avatása után Szent Kajetán, és Gian Pietro Carafa, aki IV. Pál néven lesz pápa. Az általuk képviselt nézeteket nevezi Arasse az Isteni szeretet irányzatának, mozgalmának.

eljutni a látomásig. A szerző hangsúlyozza, hogy a két irányzatot tévedés lenne élesen szembeállítani egymással, hiszen a különbségek ellenére számos közös pont is fellelhető közöttük, például a szeretet fogalma mindkettőnél központi jelentőségű. Arasse négy kép elemzésén keresztül mutatja meg, hogyan is adhatja egy festmény tanújelét készítője és kora gondolkodásának, a vallásos érzület változásának. A kérdés tehát az, hogyan ábrázolja Raffaello a mennyei látomást, hogyan fejlődik annak ábrázolási hagyománya? Az elemzések során maga a látnok kerül a vizsgálódások középpontjába, annak helyzete, testtartása, arckifejezése, valamint hogy a látomás megjelenik-e a természetben vagy csupán a lélekben, s hogy milyen kapcsolatban áll a látnok és látomása, azaz a földi halandó és a természetfölötti. Ezen szempontok mentén érhető tetten, hogy a keresztény gondolkodás mely irányzata fedezhető fel az adott képen. De Arasse nem tekint el az olyan külső körülményektől sem, mint például a megrendelő személye, amely segítségül szolgálhat a kép további értelmezése során.

Az első elemzésre kerülő kép, melyen Arasse a látnok és látomása közötti viszonyt vizsgálja, az *Alexandriai Szent Katalin*. Szent Katalin testtartásából, ami az intellektuális szemlélődést fejezi ki, illetve a kép atmoszférájából egy újplatonikus látomás képe bontakozik ki. A látomást a kép befogadója nem látja, hiszen az belső, vagyis a szent lelkében játszódik, a természetfölötti tehát nem jelenik meg a természetben. A természet szemlélése lesz az, ami ugródeszkeként szolgál a természetfölötti világ megpillantásához, s ez is igazolja a festmény újplatonista értelmezését, amelynek alátámasztására Arasse Pico della Mirandola és Ficino szövegeit idézi.

Arasse ezután a *Szent Cecília* című művet veszi szemügyre, amelyet 1514-ben festett Raffaello. Az eksztázis ábrázolási módja itt is az újplatonikus felfogást tükrözi, a látomás a szent lelkében játszódik le, ám a képen már megjelenik a természetfölötti világ. Arasse hangsúlyozza, hogy a képen nyomott hagyott az Isteni szeretet mozgalom és az újplatonikus filozófia felfogása is, de ezúttal is az újplatonista értelmezést helyezi előtérbe. Leírja, hogy Raffaello hogyan jeleníti meg a zene hármas természetét, s ezt a hierarchiát a művész még kiegészíti egy formátlan, ásványi vagy növényi tárggyal, amely a formák ficinói rendszerében az anyag legalsóbb szintjét képviseli, így a művész egyúttal a kozmosz újplatonista, négyes hierarchiájára is utal.

A vallási eksztázis témáját új megközelítésben feldolgozó mű az 1518-as *Ezékiel látomása*. Arasse a látnok ábrázolási módját vizsgálva megjegyzi, hogy ezen a képen eltűnik a nyugodt és intellektuális újplatonista szemlélődés, az egyén is félrehúzódik, elsődlegesen már nem ő a látomás tere – ez pedig egy újfajta vallási szellemiségről tanúskodik. Az újplatonizmus háttérbe szorulását jelzi az is, hogy Raffaello ezúttal már a természetben magában jeleníti meg a természetfölötti.

Vagyis a látomás spirituális tartalma átalakul, s Arasse szerint ennek tudható be a képi feldolgozás változása is.

Az átalakuló felfogás még inkább kibontakozik és elmélyül a *Krisztus színe-változásán*, melyet 1517 és 1519 között festett Raffaello. A festményt a 19. századtól kezdve éri a vád, hogy inkohereus, nem egységes a képi narratívája. Arrase szerint azért születik e vád, mivel a művészettörténészek egy része nem érti, mi volt az oka annak, hogy Raffaello a színeváltozás témájába beemelte az ördögtől megszállt fiú jelenetét. Arasse ezért figyelmet szentel a képi megformálás eljárásainak, s sorra veszi, hogy milyen okai lehetnek ennek az ikonográfiai újításnak. Kiemelt figyelmet szentel továbbá Raffaellónak a festményhez készített tanulmányainak is, illetve a mű struktúrájának. Az elemzésből kiderül, hogy ennél a képnél már nincs lehetőség az újplatonikus értelmezésre, Raffaello egy újfajta vallási szellemiséget jelenít meg: „Isten szeretete égető és emésztő tűz, tehát merő ellentétben van az újplatonikusok felfogásával, amiként *Ezékiel látomása* ellentétes *Alexandriai Szent Katalin* látomásával.”³ A festmény mélyebb értelme, célja, tulajdonképpen a keresztény vallás felsőbbségének hirdetése. Az új spirituális igények ábrázolása a festmény születésének körülményeit figyelembe véve bontakozik ki, melyek leírására egy egész fejezetet szentel Arasse.

A kötet másik tanulmánya, „A nézelődő angyal” az előző írásból szándékosan kihagyott *Sixtusi Madonnával* foglalkozik. Míg a korábbi tanulmányban a látnok és a látomás viszonya volt a központi téma, addig Raffaellónak ezt az alkotását úgy tekinthetjük, hogy az egész kép maga a látomás. Arasse nagy figyelmet fordít arra a magyarázatra, amelyet Walter Benjamin fűz a festményhez „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”⁴ című tanulmányában. Benjamin, Hubert Grimme kutatásaira támaszkodva feltételezi, hogy a *Sixtusi Madonnát* kiállítási célokra festették, a pápa nyilvános ravatalozására. Grimme ezzel a körülménnyel magyarázza az ábrázolás furcsának tűnő kellékeit, a kép előterében szereplő falécut és az ajtófüggönyt. Csakhogy nincs olyan dokumentum, ami alátámasztaná ezt a feltevést. Arasse az ide vonatkozó hagyományos Szűz Mária-ikonográfia rövid összefoglalásával cáfolja Grimme azon nézetét, hogy a függöny megjelenítését a megrendelés körülményeivel kellene magyarázni. S hogy miért is kapott ilyen kiemelt helyet a *Sixtusi Madonna* Benjamin elméleti konstrukciójában? Arasse-tól erre is kapunk egy lehetséges választ. Értelmezésében a kultikus és a kiállítási érték polaritása aligha alkalmazható a keresztény képek esetében, ugyanis a keresztény vallási gyakorlatban természetes a kettő együtt állása, például egy oltárkép mindig látható, tehát egyszerre kultikus és kiállított. Sokkal

3 Daniel Arasse: i. m. 106.

4 Walter Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.” In: Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.

inkább egy adott kép tartalma lehet az, amely kifejezi a két pólus közötti oszcillálást. Esetünkben annak lehetünk tanúi, hogy Mária a gyermekével előjön a függöny mögül, s ez tulajdonképpen egyfajta átmenet a kultikus láthatatlanságtól a kiállítási láthatósáig, ez pedig Arasse szerint megfelel annak, amit Benjamin a műtárgyi recepció történelmi folyamatának lényegéről mond.

Arasse cáfolja Benjaminsnak azt a nézetét, hogy ma az aura széthullásának lehetünk tanúi. Szerinte a mai kiállítási kultusz éppen az aura iránti rajongáson alapul. A kiállításokon akkora tömeg gyűlik össze, hogy nem lehet jól látni a képeket, a befogadás szinte lehetetlenné válik. A lényeg nem is maga a kép vagy annak nézése, hanem csupán annyi, hogy a közönség tömegesen együtt legyen a művekkel, osztozzon azok aurájában, azaz „itt és mostjukban”. Ez az új művészeti szertartás, melyhez hozzá tartozik a különböző hordozó anyagokon reprodukált, műtárgyakat idéző csecsebecsék tömeges vásárlása, melyeknek meghatározott szerepük és aurájuk van: tanúsítják, hogy a vásárló megnézte a kiállítást, azaz teljesítette penzumát. Arasse amikor arról ír, hogy a *Sixtusi Madonna* nézelődő angyalai hogyan önállósulnak és jelennek meg a legkülönbélebb hordozóanyagokon, kimondatlanul is a giccs tematikát érinti.

Az auránál és a modern kiállításoknál tett kitérő után a szerző visszatér a *Sixtusi Madonna* elemzéséhez. „Az ikonográfia mindentudása ellenére sem magyarázza kielégítően a »prezentációs elrendezés« struktúráját és funkcióját – a Grimme szerencsétlen hipotézisét kiváltó függönnyt és a faléct”,⁵ így ez utóbbiak kerülnek Arasse elemzésének középpontjába. A szerző az ábrázolás módját, illetve a képi konstrukciót veszi szemügyre, s arra a következtetésre jut, hogy a bemutatott jelenet maga is műalkotásnak látszik, melynek művészi autonómiáját Raffaello a kompozíció eszköztárával fejezi ki. A *Sixtusi Madonna* Arasse szerint nem a kultikus érték és kiállítási érték között oszcillál – mint azt Benjamin gondolta –, hanem két nézőmód között: az egyik a vallásos tekintet, amely a kultikus tárgyra irányul, a másik a művészi, ami a képre mint műalkotásra tekint. Az előbbi esetben a mű egésze látomásnak, a néző pedig magának a látnoknak tekinthető.

Érdeemes kézbe venni a *Raffaello látomásait*, hiszen a korábban íródott tanulmány végigkalauzolja olvasóját a korai reneszánsz vallási, spirituális, művészeti változásain, s mindezt remekül megválasztott képekkel, izgalmas képelemzéseken keresztül teszi. A *Sixtusi Madonnával* foglalkozó írás pedig még inkább rávilágít Arasse-nak arra a felfogására, hogy bár az ikonográfia, a kép születésének körülményei, mind meghatározó fontosságúak egy kép elemzésekor, ám soha nem szabad elfelejteni, hogy mégiscsak magát a képet kell nézni, s az ábrázolás módjának szemügyre vétele kulcsfontosságú lehet. Arasse e két tanulmányával „arra

5 Daniel Arasse: i. m. 151.

ösztönöz, hogy ne engedjük a diskurzust eluralkodni a kép felett, hogy nézzük a festményt, és vegyük észre, ha lehet, a festő munkáját”.⁶

⁶ Daniel Arasse: i. m. 10.