

## Turner, avagy a fény dramaturgiája

Turner vásznain a színek szinte kétségbeesett vergődése figyelhető meg; vad szenvedélyük a mélységben is hullámokat ver, s már kezdettől drámai a hatásuk. Ellentétben nagy elődje is „vetélytársa“, a Turner számára sohasem feledhető Claude Lorrain festészetével, ahol a nap győzelmes ragyogása mindent kővé változtat, és ellentétben azzal, ahogyan Lorrain nyugodtan és elszántan visszatér egy földtörténetileg időtlen konstrukciókkal tele, napmitosz ihlette tündérvilágba — Turner mindig forrongó látnok marad, a színek elképzeltetlenül nagy költője a maga korában. Már kezdettől megnyilvánuló hajlama a formák felnagyítására, túlméretezésére nem valami műviség vagy gyanús mimetizmus (vitéra ingerlő magyarázóinak egyike, Kenneth Clark vádolja ezzel); nála minden csak ürügy a rendkívüli belső feszültség és konfrontáció legigényesebb megjelenítésére. Ugyancsak kezdettől jelen vannak művészetében a lorrainai motívumok, s ezek élete végéig elkísérik minden változásán, tematikai és technikai megújulásán át — s nem nyereség nélkül. *Látogatás a sirnál* című, 1850-ben (tehát egy évvel halála előtt) festett, mitológiai tárgyú képe például, amely a Sychaeus örök nyughelye felé tartó Dido királynőt ábrázolja, teljesen igazolja fenti megállapításunkat. Turner azonban mindenekelőtt a színek tudósa, a színek értékének és jelentőségének alkímistája, s egyben jó ismerője saját látnoki adottságainak és ama képességének, hogy színekbe öltöztesse a valóság drámáját. Palettájának kifogyhatatlanul sugárzó sárgája és aranya például mély átfogó és átváltoztató képességről tanúskodik; arról a képességről, hogy megragadja és bensőséges képbe foglalja a természet titkos rezdüléseit, vajdúását. Fájdalmas vonaglását, hogy „megírja“ a szüntelen mozgásban lévő anyag hőskölteményét. Nagyobb képein, de akvarelljein, rajzain is gyakran feltűnő kedvenc színe, az arany, az alig érezhető megcsillanástól a gazdag falgóság minden esetben jelképiséget hordoz: a finom összefüggéseket, a titokzatos felmagasztosulásokat, a lét drámáját szimbolizálja. Turner, aki éppolyan józan szemlélője a természetnek, mint később Cézanne, ugyanakkor éppoly lázálomszerű képekben gondolkodó romantikus is, mint Coleridge, és éppolyan lendületesen légiés, éppolyan hajlamos a földöntúli lebegésre, mint Shelley — s mindez egy adag romantikus titanizmussal keveredik művészetében. Élénk és zaklatott tájképfestészetével az álom minden említett tartományát bejárja. Életműve egyetlen súlyos szimfóniatéma számtalan variációjának tűnik, amelyekben a színek hangörvényekké válnak, kiáltásokká és sikoltásokká az elemi erők dühöngésében, s amelyekben a vakító hóvihár vagy az éjben villódzó tűzijáték fényei kétségtelenül a külső és belső természet nagy megrázkódtatásaitól fenyegtetett törékeny emberi lény félelmét fejezik ki. Turner prometheizmusa, művészetének ez az ugyancsak romantikus vonása, szerves része lesz e drámaiságnak, mely olykor a paroxizmusig fokozódik, főképpen hóviháros, hajótöréses, forgószeles „tengeri“ festményein. E képekben az ember, még ha reménytelenség veszi is körül vagy a tragikum légköre burkolja be (lásd az 1805-ben kiállított *Hajótörés*, illetve *Rabszolgahajó* című képeket), nem szűnik meg nyugtalan, feszültséggel tele, küzdő lény lenni.

Turner fogékonynak bizonyul közvetlen festőtársa, Girtin tanítására, akárcsak a „klasszikus fenség“ kitalálói, Cozens és William több technikai újítására; mély benyomást tesz rá a mesteri színérezők Lorrain és Poussin; tapasztalás-szűrőjén sorra átvándorolnak a nagy és kevésbé nagy hollandok, majd később a szigorúan didaktikus Canaletto és Guardi, akiknek apátságait és kastélyait szorgos kézzel másolja; közben járja az angliai tájakat, partokat, tengereket, személyesen éli át a vihart, az elemek háborgását, a halál közelségét; megmássza a kontinens szédítő hegycsúcsait, s megmártja magát Spoleto és a velencei lagúnák déli verőfényében; és ez az *écorché vif* rendkívüli mértékben kifejlesztí benne a természet-érzékeltést. Ruskin szerint — juttatja eszünkbe M. Brion — Turner „a fény és árnyék olyan magától értetődő egyszerűségével“ állítja elénk a sziklákat, mint egy nagy portréfestő az emberi arcot; s „képei előtt egy geológus előadás: tarthatna az erózióról“. Turner, állapítja meg a francia esztétikus, ösztönösen, tapasztalati úton jut birto-kába a természet ismeretének; rajzolás közben jön rá a sziklák keletkezésének mód-jára, miközben intenzíven átéli bolygónk titkos drámáját, a hegyek születését és pusztulását; s a Mer de Glace-nál készített vázlatai mély benyomást tesznek a

szemléelőre tragikus mozgalmasságukkal. Minél alaposabb, minél tudományosabb ismeretekre tesz szert, látomásai annál élénkebbek, kötetlenebbek és tisztábbak, s ő annál hősiesebb kitartással küzd a színek meghódításáért. Behatolása a színek rejtelmeibe számára azt jelenti, hogy felfedezi az alkatanak, szervesen romantikus temperamentumának, forrongó érzelmvilágának, átfogó és mély gondolkodásának legmegfelelőbb kifejezési eszközt. Mítosz és valóságot, hatalmas belső erőt és lényegfejtő képességet fedez fel a színekben — s ez megint csak serkentőleg hat vissza festészetére látomásosságára. Mint kortársa, John Constable (az első angol tájképfestő, akire felfigyeltek Párizsban), Turner is száz meg száz felhő-tanulmányt készít, hogy megragadja a szüntelenül változót, az elsuhanót, a pillanatokig tartót, magát az anyag mozgó képlékenységét. S bár ezek csak vázlatok, az egyetemes festészet mégsem ismer „igazibb”, tisztább, hívebb impressziót keltő felhőket, mint azok, amelyek oly megfoghatatlan lebegéssel úsznak egy-egy harmat-óceán fölött a British Museumban vagy a birminghami városi képtárban látható akvarelljein. Turner e csodálatos felhői, s még inkább azok, amelyek a *Hóvihar a tengeren* című képen torlódnak (hogy ne is szóljunk a Hannibál átkelését ábrázoló, ugyancsak hóviharos képéről), ezek az apokaliptikusan örvénylő, megsemmisítő delejességgel terhes fe.hők, melyek mintha az őskáoszból gomolyognának elő, olyan érzést keltenek az emberben, mint egy Coleridge-ballada vagy a Berlioz-féle *Faust elkárhozása*. Előszerelete a sarga szín iránt, amit kortársai oly gyakran kifogásoltak, egyfajta tragikus vizionarizmus jegye, amint Van Gogh esete is példázta. „Milyen szép a sarga!” — kiáltott fel egy ízben az arles-i lángoló ciprusok és napok festője; de milyen tragikusán, fenségesen szép a turneri sarga, a szédítő csillagok, a megválaszolhatatlan kérdések, az alpsi csúcsok fölött lebegő alkonyatok, a tenger fölött örvénylő hajnali felhők és a viharban magasba emelkedő víztölcsérek különös színe! Ez a sarga a dolgok gyökeréig világító fény színe, egy félig kihunynt napból sugárzó fényé, amely egy rejtélyes és zavarbaejtő, tragikus világra sűt. Lorrain képein a sarga rendszerint bársonyos, és mintegy aranybevonatot permetez a fákra, oszlopsorokra, legendabeli alakokra, az elragadtatás szférájába emelve őket; — a sarga tehát ott inkább csak máz, itt viszont atmoszférateremtő és jelentéshordozó *alapszín*. Turner, a táj demiurgosza, a kövek pórusából, a fák húsából, az emberek ruházatából, a hajnalok ködéből, a lángok villódzásából árasztja a maga sárgáit, a kénsárgát, a citromsárgát, a halvány narancssárgát, a tompa vagy csillogó, tömör vagy fátyolosan áttetsző, mindig váratlan árnyalatokba forduló sárgákat. Ugyor ellenpontozó szerepet ad kedvenc színének; a Hannibál átkelését ábrázoló kép megvakult napja például épp sárgája miatt válik jellegzetesen egy kálváriajárásra letűző égítéstté; a *Staffe-sziget*, *Fingal barlangja* sötét tengere fölött pislákoló nap ugyancsak sárgájával erősíti fel a kimerék járta ossziáni táj nyugtalan hangulatát; a *parlamentégyése* vérvörös lobogása sárgán gomolygó felhőkre vetül (ez még jobban megfigyelhető a képhez egy esztendővel előbb készített akvarell-tanulmányon); a *Petworthi enteriőr* sárgája — a kép középtengelyében ragyogó furcsa, opális sárgától eltérően — egyfajta páras, növényi szín, amely egy látomásokkal tele világot rajzol elénk; a *Hero és Leander búcsúja* különösen sárgálló, a halál előérzetét derengető fénye pedig az alakok tragikus magányát hangsúlyozza. Ugyanezt sugallja a már említett *Hajótörés* mindenben előmlő sárgája is, mely mint valami könyörtelen reflektor fénye vetül a romlás és a pusztulás képeire, a hajótöröttek bárkájára, a két mentőcsónakban ülők emberfeletti erőfeszítésének látványára, és a „mi fog történni” dermesztő kérdését fogalmaztatja meg a kép szemléelőjével. Turner határozottan elutasítja a korában divatos, majd akadémiai kánonok köntösébe öltöző szentimentalizmust, s szinte egy évszázaddal mozdítja előre a festészet formanyelvének fejlődését. Kedvenc sárgája kiindulópontja és egyben koronája egész művészetének; a vallomás színe, a lélek mélyrétegeibe világító szín, mely mintha valósággal arra „született” volna, hogy megjelenítse Aloysius Bertrand képzelmeit a *Gaspard de la nuit*-ből vagy a *Maldoror énekei* óceánviharzását. Legtöbb magyarozóját meghökélteti a sárgái keltette impressziók sokfélesége, melyek végül is mindig valami rejtelmesen, ám annál megrázóbban érzékeltetett félelemre utalnak. Mayoux például, az angol festészettel foglalkozó pontos és megbízható könyvében egy pillanatilag elidőzik a művész *Napkelte tengeri szörnyel* című fantasztikus képénél, és anélkül, hogy visszaélné a pszichoanalitikus módszerrel (mint Jack Lindsay, művésznünk egyik jelentős életrajzírója), megállapítja: „és itt van végül a *Sunrise with a Sea-Monster*, amelyen most már jelentkeznie kell az *obszesszió megvallásának*. Turner szörnye a mélységek halfejű Leviathánja; két roppant szemé a napkelte kénsárga színében ég” (kiemelés tőlem — V. N.). E megvallás-szükséget magam is éreztem a Temze-part egyik múzeumában. Messziről és felületesen nézve, a kép nyugodt, pihentető „sarga szimfóniának” tűnik, de megfelelő távolságból és alaposan szemügyre véve a tengeri rémlátás egyszerre iszonyatos lesz; a sarga az őskáoszt, a teremtés kínját

látszik jelezni, talán az egész képen előmlő kénszínű pára és fény alig észrevehető örvénylése miatt; a tengerhez-kötöttség lázálomszerű érzése fogja el a szemlélőt, oly elevenen, mintha panoráma-moziban ülne, s oly hihetetlen élményben részesíti, hogy alig tud elszakadni a képtől — és még akkor is vissza-visszafordul, s keze szinte önkéntelenül mozdul, hogy elhajtsa a kődöt a szeme elől.

Turner gazdag életművében természetesen vannak derűs, tündéri hangulatú képek is, s ezeken a sárga sokféle árnyalata nyilván már más szerepet, más esztétikai funkciót kap. Ezt igazolja akvarelljei szinte végtelen sorának sok-sok darabja, amelyeken hol virtuóz varázslónak, hol álmódó költőnek mutatkozik, s amelyek, mint a legkülönbözőbb lelkiállapotok gyors, ideges, spontán kivetítései és felvázolásai, felbecsülhetetlen értékű művészi testamentum gyanánt maradtak ránk. Nincs szándékomban kimeríteni a kimeríthetlent, Turner művészetének kromatikai problémáit (s amikor ezt kimeríthetetlennek mondom, életműve bonyolult és szerteágazó jelentéstartalmaira gondolok elsősorban), oly módon, hogy a feladatot egyetlen elem „letárgyalására” egyszerűsítsem; a sárga színnel csak azért foglalkoztam bővebben, mert festészetének közvetlen tanulmányozása során arra véltem rájönni, hogy ez kulcsfontosságú elem mind egyes művei struktúrájának, mind festői egyénisége fejlődésének a megértésében. Egyébként a kérdés jelentőségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ő maga milyen megkülönböztetett figyelmet szentel neki — amint ezt a Tate Gallery-ben kiállított színdiagrammaiból, teoretikus megközelítésben pedig a Goethe színelméletéhez fűzött megjegyzéseiből láthatjuk, amely utóbbiakban Turner örömmel fedez fel egy sereg összhangzást a maga meglátásai és a nagy német költő tételei között.

Turner egyike azoknak a koloristáknak (ha ugyan nem ő az egyetlen), akiket az az őszinte ambíció fűt, hogy vásznaikon újrateremtsék az északi fény csodáját; hogy a színek egyszerű és finom felrakásával bemutassák a tünemény már szinte irreális nagyszerűségét, együttaj látásának tisztító élményét is sugallva. Művésziünk, a fény dramaturgia, mélyen átérzi annak a szükségét, hogy a fény visszanyerje vásznain a maga szabadságát — és hiszi is, hogy ez lehetséges. Mikor a valóságot átülteti az álom mélyebb rétegeibe, tulajdonképpen az álmot emeli a valóság rangjára; és mikor elsuhanó hangulatoknak vagy érzéseknek ad örök életet ecsetjével, még ma sem ismert módon rakva fel a színeket — Turner, az *impressziók látoka*, alárendeli érzékenységét annak a gyötrelmes igyekezetnek, hogy kiszabadítsa a fényt a színek börtönéből, s visszaadja erejét, lendületét, frissességét, értékét, egyszerűen igazságát. Óriási pannókat készít, melyeken együtt látjuk a megrajzolt és megfestett, a valóságos és a képzelt világot; irigylésreméltó belső szabadsággal alkot mitológiai és történelmi ihletű tájképeket, melyek teljes mértékben mentesek a műfajnak tulajdonított sablonosságtól (Baudelaire ítélete az 1846-os Szalonról írott soraiban); s mindezekkel a szín misztériumát próbálja megfejteni. Látomásainak drámaisága mindig összecseng e kutatómunka drámaiságával. Turner sohasem folyamodik kényelmes, előre kidolgozott megoldásokhoz, és 1830 után egyre határozottabban halad a színek elvonatkoztatásának útján, ami egy szakasz lezárását s egy újabb megnyitását jelenti nem csupán az ő művésze, hanem az egyetemes festészet fejlődésében is. Már sokszor megvitatták, de még mindig nem elég alaposan, Turner szerepét az impresszionizmus létrejöttében. Ruskin kivételével az angol kritikusok és művészettörténészek elég későn foglaltak állást a kérdésben, a részrehajló és konzervatív franciák pedig inkább John Constable érdemeit méltatták. Maguk a festők azonban, az impresszionizmus legjelesebb képviselői, Renoir, Pissarro, Sisley, Monet és mások, Coutts Lindsay-hez intézett levelükben — miután kifejtik, hogy céljuk „a mozgó formák és a tünekeny fényjelenségek megragadása” — szükségét érzik annak, hogy egyszerű szavakkal megvallják: e tekintetben mindnyájukat megelőzte „az angol iskola egyik nagy mestere, a jeles Turner“. Később a neoimpresszionista Paul Signac jelenti ki, hogy a színek tudós felbontásának és újra-összerakásának az ún. poentilizmusnak első atyamestere Turner (egyébként az angol *stippling* szó értelme ugyanaz, mint amit a poentilizmus jelent). De a legdöntőbb érvet Turner festészetének úttörő volta és modernsége mellett az amerikai O. N. Rood hozza fel, aki a tudományos színelméletről írt könyvében, Paul Signac fent idézett megállapítására támaszkodva, az angol festőt úgy értékeli, mint az árnyalatok, az *áttünések* technikájának kiváló művelőjét.

Turner e hajlama a színek elemzésére, amely egy alkímista megszállottságához hasonló, alkataból és egyéniségéből, tehetsége minőségéből fakadó jellemvonás, belülről jön, s nem valamilyen divathoz való alkalmazkodás szándékából — amire a British Museum metszetgyűjteményében őrzött, meghökkentően nagyszámú (tizenkilenczer!) vázlata és rajza szolgált meggyőző bizonyítást. Figyelemre méltó, hogy még perspektíva-tanulmányain is főleg a fény s az árnyék effektusait kutatja

(jellemző ebből a szempontból például egy dór frízt ábrázoló rajza s egy akvarellje, melyen két, vízzel töltött üveggömb látszik). E vázlatok a szorgos kísérletező műhelyébe nyújtanak bepillantást, aki fáradhatatlanul tanulmányozza a megvilágítás és a ritmus, az arányok, az ellentétek s az árnyalatok megjelenítésének különféle módjait. Mindez a valóság mély, cselekvő átélésével párosulva szárnyakat ad művésznünk határtalan képzeletének, amely nem valamilyen értelmetlen fantáziavilágba transzponálja a látható világ futó benyomásait, hanem a dolgok örök természetében rejlő lényeket próbálja kihámozni belőlük. Még akvarelljein sem enged a könnyedség, a tiszta spontaneitás kísértésének, pedig ez hagyományos a szóban forgó műfajban; ő ebben is újító forradalmár, aki merészen szakít az előzetes cezuravázlat kánonjával, s a képet mindjárt a színek felrakásával kezdi. Első olaszországi útján, 1819-ben és utána festett akvarelljein — például a velencei *Kilátás keletre hajnalban Giudecca felől*, illetve az 1840-es évekből való, páratlanul szép *Házak a tóparton* címűeken — igen finoman lavírozott, tiszta színek figyelhetőek meg, melyeknek képpalkotásában szervesen és jelentős mértékben részt vesznek a fehéren maradt foltok s a vízen tükröződő fény hatását hangsúlyozó, alig észrevehető ecsetnyél- és körömkaparások. Szemünkben a legmodernebbnek tűnő, *Hajók a tengeren* című akvarelljén a festői egyszerűsítés, elvonatkoztatás a legmeglepőbb: két légies folt bontakozik ki a kép közepén sejthető vízszintes vonal, a tenger szintje mentén; egyszerű fekete tussal és világos vörössel festett foltok, melyek szimmetrikusan rajzolódnak az égre és vetülnek a tengerre, s áttetsző egységgé szervezik és álomszerű mélységgel töltik el az egész kompozíciót.

Ugyanez az átlényegítő erő ragyog életművének másik részében, az olajképeken is. Rendkívül tanulságos e tekintetben Paul Signac elemzése, melynek során összeveti a *Norham-kastély* utolsó, 1835-ben készített változatát a húsz évvel korábbi elsővel, s kimutatja, hogyan tűnik el az elsőre jellemző részletező deskriptivizmus és hogyan adja át helyét a tiszta, sugallatos festőiségnek: „...nagy sárga folt az égen, mely tökéletes árnyalatokban olvad át a szélső részeken uralkodó lilába. Középen bizonytalan kékes folt — a kastély és tükörképe a vízen, mindenféle építészeti részletezettség nélkül. Balra apró bíborvörös petty, mely narancssárgába megy át, s nem jelöl semmilyen meghatározott tárgyat, legfennebb egy beszüremkedő ibolyás árnyalat sejteti a tetőt. Jobbra sárga és ibolyás árnyalatok, a víz közepén pedig vörös folt, a nap tükörképe.“

Turner életpályája tüneményesen felfelé ívelő spirális, melynek utolsóelőtti szakasza a sárga értékének felfedezése; ez után éli át — s ezt mondhatjuk pályája csúcának — a kozmikus fehérség, a színek szintézise, a végső igazság, a fény érintésének, sőt szinte megragadásának élményét. Utolsó néhány éve egyetlen nagy drámának, a fény felszabadításának egyre szenvedélyesebb viharzása. Olajképein és akvarelljein egyre inkább eluralkodik a tragikus látnokiség; a *Fény és szín* (1840), az *Angyal a napban* (1846), sőt már az 1830-as *Lőről lebukó csontváz* is a színek végső feloldódását mutatja egy mindent átfogó, kísértetiesen foszforeszkáló és örvénylő kozmikus ragyogásban, a fényben, mely valósággal felszívja lényünket a végtelen térbe. S miközben egyre elvontabb látomásokat jelenít meg és egyre inkább feloldja a formákat, hogy egyre többet fejezhessen ki — a fény felszabadításáért küzdő festő önmagát szabadítja fel és emeli a megdicsőülés titkos, már szinte láthatatlan magaslatára. Itt éri utol egy decemberi reggelen a sötétség szárnycsapása; a napba nézve leheli ki a lelkét.

Veress Zoltán fordítása