

RADNÓTI SÁNDOR

ÖREGEMBER A TENGERPARTON

Egy festmény és magyarázata



...az elsők egyike,
akiknél a festészet nagy
menetelése az irodalmi
(vallási, mitológiai)
témákról való
leválásának, a jelentés
nyitottá válásának vagy
egyenesen
meghatározhatatlanságának
irányába
megkezdődött.

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Claude Lorrain (1600?–1682) festményének – amelyet alább elemzek – bizonyossággal csak a fenti címet lehet adni, vagy még pontosabban ezt: tengerpart öregemberrel. Nem hagyományozódott ránk a kép témájának meghatározása. A 18–19. században úgy gondolták, hogy a magas, idős férfi, aki jobbát melléhez szorítva, baljában tekerccsel méltóságteljesen halad a parton, Démoszthénéz lenne, a görög szónok és politikus.¹ Egy a képhez hasonló kompozíciójú vázlat alapján Jónás próféta neve is szóba került, de mivel sem a festményen, sem egy másik rajzon már nem szerepel a nyílt vizek felé távozó cet, valószínűbb, hogy a téma megváltozott.² Marcel Röthlisberger, a fő Claude Lorrain-szakértő és a műjegyzék szerzője korántsem bizonyító erejű ikonográfiai feltételezésektől vezettetve Ezékiel prófétával azonosította a figurát.³ H. Diane Russell, a halálozás tricentenáriumi nagy washingtoni, majd párizsi Claude-kiállításának kurátora és katalógusírója formális kiindulópontból fogalmazta meg azt a sejtését, hogy Pál apostolról lenne szó.⁴ Margaretha Rossholm Lagerlöf e két modern azonosítás ismeretében tárgyyszerűen azt írta, hogy a kép „egy prófétát vagy filozófust ábrázol a tengerparton, hatalmas romokkal és egy hajóval”. Amihez lábjegyzetben játékosan vagy talán ironikusan hozzátette, hogy a kép akár Khrüszeszt is ábrázolhatná, Apollón papját, aki lányát kérné vissza Aga-

memnóntól, de ő gorombán elkergeti, ahogyan az az *Iliász* legelején olvasható.⁵ S valóban, noha ez csak egy igazolatlan ötlet, keresve se lehetne jellemzőbb sorokat találni a jelenet leírására, mint ezeket: „hallgatagon haladott zsvajjos tenger vize mellett”.⁶

Ezek a javaslatok nagyjából leírják azt a kulturális teret, amelyben Claude Lorrain korában és az ő műhelyében a képtémák adódtak (vagy még inkább megrendelődtek): az *Ó-* és az *Újszövetség*, valamint az antik mitológia és irodalom. Ha néhányal kiegészítjük és konkretizáljuk (Ovidius *Átváltozásokja*, Vergilius pásztori költészete és *Aeneise*, szentek legendái, Torquato Tasso *Megszabadított Jeruzsáleme*, legtöbbször antikizáló pásztori jelenetek, kikötői életképek, paraszttáncok), akkor nagyjából előttünk áll Claude Lorrain életművének tematikus anyaga. De miért neveztem szerencsének, hogy esetünkben ez az anyag nem ismeretes?

Claude Lorrain az első egyike, akiknél a festészet nagy menetelése az irodalmi (vallási, mitológiai) témákról való leválásának, a jelentés nyitottá válásának vagy egyenesen meghatározhatatlanságának irányába megkezdődött. Megelőzte ezt a korábbi generációkban a téma tudós játékká, rejtéllyé vagy rejtvényyé, esetleg szándékosan hiányossá vagy csekély jelentőségűvé stilizálása. Ha Claude-nál gyakran egyenesen közömbösséget érzünk a témával szemben, akkor ez nem az északi leírás ellentéte a déli elbeszéléssel, amelyet Svetlana Alpers tárt föl könyvében,⁷ hiszen az Alpokon túlról jött ifjunc az elbeszélő római (és velencei, bolognai) festészeti hagyományt abszorbeálta. Ismert témájú művei elbeszélhető jelenetek, amelyek azonban mégsem véletlenül kaptak vagy kaphatnának olyan címetek, amelyek az előző nemzedékek hasonló témájú képei esetében elképzelhetetlenek lennének: *Táj Acisszal és Galatheával* (1657, Drezda), *Kikötői látkép Chryseisszel, akit Ulysses visszavisz apjához* (1644, Párizs), *Tájkép Hágár kiűzetésével* (1668, München).

Acisz és Galathea története drámai és nem idilli, ahogyan a mítoszt Ovidius-tól ismerjük. A féltékeny Polyphemus meglesi ölelkezésüket, és rettentő haragra gerjed: szirteket szagatva a hegyről meggyilkolja Aciszt, kinek vére folyóvá változik. Claude Lorrain képen mindhárom alak jelen van, az egyszemű óriás már meglátta a nimfát és a pásztor. Dosztojevszkij mégsem rettentő eseményként magyarázta nagy drezdai élményét (amelyhez az 1870-es években háromszor is visszatért: az *Ördögökben*, *A kamaszban* és az *Egy neveléses ember álmában*), hanem aranykorként: „szelíd kék hullámok, szigetek és sziklák, virágzó partvidék, varázslatos táj a távolban, hívogatóan lenyugvó nap – szavakkal nem is lehet leírni. Az emlékezet ezt tartja az európai emberiség bölcsőjének, itt játszódtak le a mitológia első jelenetei, ez a földi paradicsom... Itt nagyszerű emberek éltek. Boldogok és ártatlanok voltak keltükben-fektükben; a ligeteket az ő víg daluk töltötték meg, túlradó őszerejüket szerelemre és gyermektegy örömökre pazarolták. A nap e pompás fiaiban gyönyörködve öntötte el sugaraival a tengert és ezeket a szigeteket. Csodás álom, fenséges tévedés!”⁸ Az, hogy Ábrahám elüzi szolgálóját, Hágárt, és közös gyermeküket, Izmaelt, igazi világdrama – népek viszályban fogant keletkezéséről van szó, a zsidókról és az arabokról. De ahogy az előbbi képen Polyphemus békésen hever a hegyoldalon, itt Ábrahám mintha csak nyájasan mutatná az utat.

A Chryseis-kép nem tájkép. Filippo Baldinucci, Claude Lorrain kortársa (1624–1697), aki halála után megírta életrajzát, világosan megkülönböztette fő műfajait: *pittore di paesi, prospettive e marine*, azaz tájak, épületek és tengerek

festője.⁹ A kikötői látképek a tengeri és az architekturális képek kombinációi. Ez a pompás festmény rendkívül elevenen idézi föl a kikötői életet, látunk ki- és behajózást, kikötést, csónakok mozgását, marhák partra szállítását, turbános alakok és lovakok szóváltását stb., de voltaképpen témáját (az *Iliász* első énekéből, hogy Khrüszész [Chryses] Apolló támogatásával mégiscsak visszakapja lányát) egészen kicsi és alig azonosítható alakok reprezentálják a középtérben, a palota lépcsőjének tetején. Ha nem ismernénk a kép címét, tárgyát nem tudnánk kitalálni. Nevezhetjük ezt manierista fogásnak, de a fő téma és a fő alakok háttérbe vonásának nincs olyan lényegi funkciója, mint Bruegelnél (lásd Auden híres versét az *Icarus bukásáról*). Inkább valamiféle érdektelenség tapasztalható a voltaképpen téma iránt, mert a festőt a fény foglalkoztatja. „Nincs semmi a szerelemhez és a halálhoz társított igazi szenvedélyből azokban a törekeny és határozatlan alakokban, akik benépesítik Claude festményeit.”¹⁰

Claude Lorrain nevéhez már életében is hozzákapcsolódott az, hogy ő a *par excellence* tájfestő. Ebben a minőségében vívott ki olyan – korában csak Rubenshez és Van Dyckhoz hasonlítható – népszerűséget, hogy műveire az előkelő gyűjtőknek évekig kellett várni, hamisítása pedig olyan méreteket öltött, hogy festményeit rajzokkal dokumentált lajstromba kellett vennie, amelyet *Liber veritatis*-nak nevezett. Sikere az egész következő évszázadot betöltötte, s néhány kortársával együtt (Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, Jakob van Ruisdael, néha az ifjabb David Teniers és Aelbert Cuyp), de általában elsőként az egyenlők között meghatározta magának a tájnak a látásmódját, méghozzá ketős értelemben: a természetben *felismerték* az ő tájait, s *létrehozták* ezeket a tájakat az (elsősorban angol) kastélyok és udvarházak körüli kertek átépítésével. Ehhez még egy a festők és a természetrajongók számára kitalált különös technikai újítás is hozzájárult, azok a sötétített, enyhén domború, szelencében tartott vagy nagyobb változatban kocsikra szerelt tükrök, az úgynevezett *Claude glasses*, amelyeken keresztül nézve a tájat Claude modora minden látványt átszínezett és átkomponált. A nagy sikerű belföldi útírajzok íróinak – például William Gilpinnek – az eszköztárából nem hiányozhatott, s Gainsborough egy 1750 körüli rajzán azt látjuk, amint egy festő – talán saját maga – használja.¹¹

Tegyük hozzá, hogy Claude Lorrain bámulatos hatása az ideologikus művészeti irodalom, elmélet és műveltség ellenére jött létre. Életében egyetlen teoretikus sem foglalkozott művészetével, szinte ahhoz hasonlóan, ahogyan a 20. századi magaskultúra ideológusai (például Adorno és Clement Greenberg) is idegenkedtek a népszerű és a sikeres művészi regiszterektől. A 17. század csúcsra járatott Claude-entuziazmusára tekintettel aztán reagálniuk kellett, de az akadémikus hierarchia fenntartásával adtak magyarázatot a Claude-jelenségre. Vagy történelmi festőként kategorizálták, vagy kivételként értelmezték. Sir Joshua Reynolds például VII. diskurzusában (akadémiai előadásában) 1778-ban elítélte azt az embert, aki ízlésére hivatkozva jobban kedveli az alacsonyabb stílust, de megengedte, hogy a maga nemében kiváló tájkép (Claude) értékesebb, mint a magasabb stílusú, de közepes történelmi kép (Luca Giordano).¹² Goethe egész életében el volt ragadtatva Claude Lorraintól, és maga a tájkép műfaja is szenvedélyesen érdekelte, de kultúrpolitikusként és pedagógusként mégis fenntartotta a hierarchiát. Ugyanakkor az akadémikus művészet kritikussai Claude nevét írták lobogójukra.

Claude Lorrain képeiben kora és főképp a következő század nemcsak a szépség megtestesülését ünnepelhette, hanem a művészetét is, amely függetlenedni

kezdet a metafizikai spekulációtól, a trón és az oltár politikájától, s a mindig levezetett, a konkrét képet példaként felfogó ideafogalommal szemben az egyedi idealitását jelenítette meg. Azt is mondhatnánk Hans Beltinggel szólva, hogy a kép történetében a témától eloldozódó szabadságával Claude Lorrain is azok közé tartozott, akik beléptek „a művészet korszakába”. Hans-Georg Gadamer ugyanezt a folyamatot – főképp a csendélet példáján, de a tájképre mint párhuzamos jelenségre utalva – „a kép elnémulásának” nevezte,¹³ s ez a találó meghatározás személyében is illik a lotaringiai Claude-ra, aki bizonyosan a művészettörténet egyik leghallgatagabb jelentős festője:¹⁴ noha élete és tevékenysége viszonylag jól dokumentált, szinte semmilyen, művészetét értelmező, képeit magyarázó utalás, önkomentár nem maradt fenn tőle.

Ha a háromszáz éves *communis opinio*nak megfelelően Claude-ot a táj festőjének neveztem, akkor ez nem jelent valamilyen specializálódást, abban az értelemben, ahogy például a korszak kisebb holland mesterei (és néha a nagyobbak is) egy-egy zsánertípusra, műfajra, témakörre szakosodtak, vagy ahogyan a Rómában működő külföldi művésztől várták el, hogy valami különlegességre specializálódjanak.¹⁵ Claude pályája is ebben a szűk körben indult, de hamarosan túllépett rajta. Mindenesetre a téma és a táj hierarchiája megfordult nála. Olyan témákat keresett, illetve megismerve tehetségét olyan témákat rendeltek tőle, amelyek jól illeszkedtek a tájhoz mint fő témához. Csak szabadtéri jelenségeket festett, s még a Megváltó életéből is olyan eseményeket, amelyekben a táj főszerephez juthatott. Ezért emelkedett ki életművében ebben a témakörben teljesen aránytalanul a menekülés Egyiptomba (Annibale Carracci és Domenichino nyomdokaiba lépve). A biblikus pasztorál jellemezte témakezelését. A fényeiben és atmoszférájában megjelenő táj elsődlegessége mindenesetre nem jelenti az alakok fölöslegességét képein, ahogyan azt a romantika korában nemegyszer vélték. Mindazonáltal az emberek gyakori bábszerűsége már kortársainak feltűnt, ügyetlennek tartották a figurális művészetben, és az is elterjedt róla, hogy másnak engedte át az alakok megfestését. (A mai művészettörténeti közfelfogás ezt csak a pálya elején tartja valószínűsíthetőnek.)

Alakjainak indulatszegénységére, amelyet nyugalomnak is nevezhetünk,¹⁶ én más értelmezést javaslok. Néhány példám már megmutatta, hogy az elbeszélte történetek ezt a szenvedélymentességet gyakran nem indokolják, s ezek a példák tetszés szerint szaporíthatók. A tájnak viszont elsődlegessége van a történettel szemben; Claude-nál nem lehet szó arról, mint nagy pályatársánál, Poussinnél, hogy a természet kifejezze az emberi szenvedélyeket vagy – még inkább – azok elfojtását. Ezt összehasonlítóképpen Poussin 1649-es szentpétervári *Polyphemusa* is megmutatja, amelyben az óriás egy hegytetőn fújja szerelmi nótáját. A napsütötte völgy termékeny és idilli, de a sziklák fenyegető formája és a sűrűsödő fellegek már jelzik, hogy mi várható.¹⁷

Nem: Claude-nál a természet szépséges és közömbös. Keretet ad az emberi cselekedeteknek, de nem lép azokkal kölcsönviszonyba. Hogy csak a legkézenfekvőbbet említsem, életművében szinte alig van viharábrázolás, a táj mindig derűs, nincs tél, nincsenek kopár fák; csak a napszak, a pirkadat, a delelő, az alkonyat váltakozik, a Nap fölkel, tetőpontjára hág, és lemegy. Poussinnél Pyramus és Thisbe iszonytató drámáját (1651, Frankfurt) rémületes vihar kíséri, az emberek, a lovasok, a nyáj menekülnek a fenyegető oroszlán és a lecsapni készülő villámok elől. Régi dilemma, hogy a villámok csapkodása, a szélrengette fák közepette a kép középtérben álló tó víztükre miért nem rezdül, miért van tökéletes

nyugalomban. Vajon olyan anekdotikus figyelmetlenség ez, mint Bruegel *Parasztlakodalmának* előterében a lepényeket cipelő két legény közül az előlő *három* lába? Nem hiszem, és osztom Louis Marin szép magyarázatát: „Vagy a kép alakzataként a tó másfajta szerepet játszik, mint azok, akik a végzetrel együttműködnek, vagy azzal szembeszállnak? Olyan másik szereplőként, aki a néző tágra nyílt tekintetével azonos; annak a bölcsnek a tekintetével, akit a vihar és az emberi szenvedélyek ábrázolhatatlanságának ábrázolása önmaga felé fordított? A megfordított tekintet alakzata lesz, mely a festmény helyeinek, tereinek és alakzatainak teljes bejárása után saját magába tér vissza. Egy immár derűs tekintet, önmagát elsajátító tekintet; annak az eszköznek a jelenlétében, mely visszatérésének eszköze volt. Ez az eszköz maga a festmény Pyramusról és Thisbéról, a két boldogtalan szerelmesről, akiket csak a halál egyesít...”¹⁸

Az a nyugalmi állapot, amelyhez egy nagy dráma eredményeképpen itt Poussin eljutott, Claude Lorrain eredendő beállítottsága. Ezért – mivel képzelni sem lehet két ellentétebb karaktert – megnyugvással gondolok arra a bizonytalan életrajzi adalékra, hogy a római szomszédok, a reflektált pictor doctus és a naiv pictor faber öregkorukban időnként el-elfogyasztottak közösen néhány kupa bort.

Poussin gyakran felrótt hidegségével, didaktikusságával, mérnöki kiszámítottságával, valamint klasszika-filológiai és régészeti erudíciójával szemben Claude légysága és gyöngédsége alapvetően ellentétes beállítottságot jelent, amelynek lényege, hogy míg Poussin a heroikus emberi törekvésekkel, a sztoikus, republikánus eréllyel, geometrizáló racionalitással lép dialógusra a természettel, addig Claude a természet ritmikus változásában is változatlan nézőpontjából szemléli az emberi törekvéseket. Poussinnél – mondja Anthony Blunt – a szubsztancia a cél, és a fény az eszköz, Claude-nál megfordítva. Poussinnél a fák erősen strukturáltak, Claude-nál strukturálatlanok, és vibráló fények pusztá tömegei. „Claude-nál a levelek megmozdulnak, és a fény megváltozik a következő pillanatban; Poussinnél olyan szilárdak, mint a kő, a fényre pedig a nappal állandósága a jellemző. Claude épületeinek valamiképp a fák anyagtalan minőségét kölcsönzi; Poussin fái olyan statikusak és tömörek, mint a templomok. Itt is Poussin követi az igazi klasszikus hagyományt, az állandó, a változatlan jelleget keresve a változó természetben is; Claude a múltó, a pillanatba zárt hatást jegyzi fel.”¹⁹

Mindenütt olvasható, hogy Claude Lorrain a fény és az atmoszféra páratlan mestere. Minden változik, de ez mégis a természet örök változatlanságából következő nyugalom, állapotszerűség. Nehezen megragadható, hogy ennek a pazar állandóságnak, amelyet csak a természet ritmusa tagol, miben is rejlik az ellentétje. Elbájoló gyönyörűségben látjuk, hogy mit mond a természet, de bizonytalan, hogy mit mond az ember. Az erre keresett válasz nem lehet maga a festői látás és a festői tett, amely majd Cézanne néptelen tájképeit a legnagyobbak közé emeli, mert a festészeti konvenció még nem enged a természetutánzás fikciójából kilépni; akkor sem, ha az ábrázolt természet nyilvánvalóan idealizált és nem valóságos. Azt sem hiszem, hogy Claude képeire igaz volna a visszavágyódás valamilyen aranykori természeti állapotba, amelyet Dosztojevszkij olvasott bele, és sokan mások. Ahhoz túlzottan tartózkodóak ezek a képek, s nem hívnak meg a saját terükbe. Ugyanakkor a nosztalgiával szemben az elégikus hangoltság valóban jellemző munkáira, s legjobb képein megjelenik a keresett válasz, amelyet Margaretha Rossholm Lagerlöf a következőképpen fogalmazott meg kíváló

könyvében: „Az emberi sorsra Claude tájképein a keserédes elfogadás jellemző. Ez a csodálatos föld mind a miénk, lakozhatunk itt, de csak egy időre, anélkül, hogy tisztán látnánk, anélkül, hogy jelet hagynánk. Fölemelkedésünknek, bukásunknak semmi hatása a természet szépségére.”²⁰

Majdnem minden tájképen az alakokat valamilyen aktivitás, noha tompított aktivitás jellemzi. Csak két olyan festménye van, amelynek fő alakjai is részesülnek abban a kontemplatív látásmódban, amely az alkotó felfogására jellemző. Az egyik az 1664-es londoni *Tájkép Psychével és Cupido palotájával*, a másik az az 1667-re datált festmény, amelyet ezzel a címmel jelöltem: *Öregember a tengerparton*, s Mertoun House-ban található, a 7. Sutherland herceg tulajdonában.²¹



A mertoun house-i kép mérete 114,5x159. Baloldalt nyitott portikusz keretezi a látványt, négy ép korinthoszi oszloppal, de a háromrészes párkány töredékes, és benövi a borostyán. Jobboldalt nyolc-kilenc fából álló facsoport, kicsi erdő, mely megközelít egy a tengerbe belenyúló szirtet. Természetes öböl képződik így. Az alacsony, 2/5 arányú horizonton (ez általában jellemző képeire²²), bal felől mintegy a kép feléig hegyvonulat nyúlik be a távolban. A portikusz oszlopain keresztül öblös, meglepő módon *ötárbocos*, magas fedélzetű hajó látható. (Tizennégy kikötői látkép előzte meg, sok hajóval, 1636 és 1648 között.)²³ Az árbocokosarakban és az árbocköteleken serény munka folyik, valószínűleg hamarosan fölszedik a horgonyt. A facsoport előtti partszakaszon szarvasmarhák hevernek vagy legelésznek, a kép szélén két álló pásztor sejlik föl, s távolabb is, a fák alatt, a parthoz közel, két ember egy csónakban. Mindez a látvány szélesen értelmezett kerete, amely vertikálisan egy-egy harmadát tölti ki a képnek.

A középső harmadban a tenger látható, a festő szokása szerint frontálisan. A nézővel szemben megy le a nap, narancssárgává festve az eget és mélykékre, mélybarnára színezve a tengert és a földet. A nap és a tengerben visszaverődő

naphíd vertikálisa a középvonaltól balra az arany aránynak felel meg – éppúgy, mint a horizont. A fénycsíkot majdnem metszi a hajó orrvitorlájának benyúló rúdja, a fényhíd pedig eléri a part felé igyekvő vagy talán onnan távolodó csónakot. Ketten eveznek, és van egy utasuk. Fölöttük a parton a letört párkány egy nagyméretű darabja hever a földön.

A tenger peremvonalával párhuzamos parti úton, mely fürdik a lemenő nap sugaraiban, idős férfi lépked a fáktól az épület felé. Majdnem pontosan a kép közepén látható, s noha kiemelkedően ő a legnagyobb figura, alakja mégsem tölt ki többet, mint egy értéket a képmagasság egyhetede és egyhatoda között.

Az alakok lekicsinyedése az *istoriák* kompozícióihoz képest a tájkép műfaji elkülönülésének velejárója volt. Ha a táj háttérből fő témává vált, akkor – egyszerűen szólva – a figuráknak nem szabadott túl sokat kitakarni belőle. Ez problémát jelentett a déli tájképfestészetben, amely az elbeszélő funkciót is meg akarta őrizni, mert az alakok kicsisége egyben jelentőségüktől is megfosztotta őket. Innen ered, és nem valami ügyetlenségből Claude figuráinak gyakori baba-, illetve bábjellege, hiszen a mű éppen azt sugallja, hogy *bármilyen* emberi cselekmény törpévé válik „a természet örök szépségétül” (Petőfi). Ezért mondhatta Roger Fry találóan, hogy „Claude a genius loci valaha élt legbuzgóbb hódolója. Az ember azt érzi tájképein, hogy »valamely isten jelen van ezen a helyen«. Igaz, sohasem valaki a nagyobb istenek közül, a rejtelmes és félelmetes Pán, a tüzesítő Bacchus, a mindent magába foglaló Démétér, s – noha többször is megpróbálta megidézni – Apolló és a Múzsák sem, hanem valamely jámbor helyi istenség, egyszerű szentély lakosa, kinek jelenléte csak növeli a jelenet káprázatát.”²⁴ Ebből következik az is, hogy a téma tökéletes egységét a művel az árkádiai pásztori jelenelekben, illetve azokban a mítoszokban érezzük, amelyek az embernek a természetből való kiválása után természetné váló visszaváltozását példázzák. Ezért szolgáltatták Claude Lorrain számára a legillőbb mitikus anyagot Ovidius metamorfózisai, például az említett Acisz és Galathea története vagy a csodás kései *Tájkép Perseusszal és a korall keletkezésével* (1673, Coke Collection, Holkham Hall, Norfolk).

Megint csak azt mondhatom, hogy kivételt képez a Keats bámulatát is kiváltó – a 18. század vége óta gyakran *Az elvarázsolt kastély* címen ismeretes – londoni Psyché-kép kis mérete ellenére is fenséges, meditatív természetszemléletbe merülő alakja és a nem kevésbé fenséges Mertoun House-i öregember. Ami az utóbbit illeti, elég utalni Claude Lorrain más jelentős képeinek öreg férfialakjaira (a háromszor is megfestett Lábánra [például *Tájkép Jákóbbal, Lábánnal és lányaival*, 1654, Petworth House], Anchisesre [*Tengerparti táj Aeneásszal Déloszon*, 1672, London] vagy a Hágárt és Izmaelt elűző Ábrahámra az említett müncheni képen, amelyet a Mertoun House-i festményhez nagyon közeli időre, 1668-ra datálnak): nyilvánvaló, hogy kiemelkedik közülük jelentőségben, minőségben. Egészen általánosan szólva azért, mert amíg Lábán, Anchises és Ábrahám nincs kapcsolatban a mögötte feltáruló tájjal, addig a természetnek az a tiszta kontemplációja, amelyet a Mertoun House-i kép figurája megjelenít, a természetnek való kitettség elfogadása összeegyeztethetővé teszi a kicsinységet, törekenységet és a méltóságot.

Ha képünket vertikálisan három nagyjából egyenlő nagyságú térre tagoljuk, akkor a főalak haladásával megegyezően jobbról indulva az első harmad előtérben a Claude által megannyiszor megfestett pásztori jelenet látható, a középtérben pedig a majdnem a kép felső határáig emelkedő – megint csak számos Claude Lorrain-képről és követőtől és utánzótól jól ismert, a mesternek szinte

kézjegyévé vált – sűrű lombozat mozgalmas foltja. Ez tehát az érintetlen vagy a pásztorkodással éppen csak hogy megérintett földi természet képe.

A bal oldali harmad ezzel szemben az emberi világé, méghozzá annak a rendkívül érdekes invenciónak az alapján elrendezve, hogy az egykor volt s ma már nemcsak düledező, de imitt-amott a természet által *visszavett* emberi mű rácsa-in keresztül nyílik rálátásunk az éppen történő, jelen idejű emberi buzgólkodásra, a hajó fölszerelésére és előkészítésére a kihajózáshoz. Ellentétben azzal, amit gondolhatnánk, Claude architektúra-festészetében szívesebben restaurálta az antik düledékeket, de azért a már bevett szokás szerint ő is illesztett romokat a tájképekbe. Az 1660-as évektől kezdve alkalmazta képein a négyoszlopos (vagy máshol pilaszteres) típust.²⁵ Hasonló nagyságú (de kétoszlopos) romábrázolásért (szintén a kép baloldalán) vissza kell fordulnunk az 1648-as nagyszerű londoni képhez: *Kikötői látkép Sába királynőjének behajózásával*. Az oszlopok közötti nyíláson itt is látható egy nagy vitorlás hajó, jelezve, hogy a motivikus elrendezés eszköze már évtizedekkel korábban a mester rendelkezésére állt. De az ötlet a Mertoun House-i képen nyert mélyebb értelmet, amennyiben a rom és a mozgalmas hajó kölcsönviszonyra lép egymással. Az előző azt mondja az utóbbinak, hogy valaha én is ilyen eleven tevékenység eredményeként keletkeztem, s arra inti, hogy az ő jövője sem lehet más.

Maga az a keretezés, amely bal oldalra portikuszt, jobb oldalra pedig fákat helyez, szintén már régóta Claude motívumkincséhez tartozott.²⁶ Keretezésnek – a szó általánosabb értelmében – azért nevezem a kép két szélső harmadát, mert az úgynevezett *repousoir*-technikával, azaz a széleken felmagasodó s szinte az egész vertikális képteret betöltő tárgyakkal – esetünkben a nyitott oszlopokkal és az erdővel – teremt mélységet a középső harmadnak, amely – a vékony parti sáv-tól eltekintve – tengeri és égi táj, benne az öregemberrel és a csónakkal. Claude Lorrain művészetének súlyát az minősíti, hogy ez a keretezés vagy másképpen fogalmazva a kép vertikális harmadai nincsenek kárára a teljes képmező optikai egységének. Ezt az egységet sokan kizárólag a fény egységesítő hatásával magyarázzák, s egy korábbi századba tévedt Turnernek vagy preimpresszionistának látják a festőt. Max Imdahl viszont arra emlékeztetett, hogy Claude klasszicista volt, s képegységét inkább geometriailag, „tektonikus kép-építészetével” magyarázta – a köztes terek arányosságával, az üres terek felületének formai önállóságával (hogy nem csak – mondjuk – a fák sziluettjének negatívjai) és a kontúrok vonalként való érvényességével.²⁷

Képünk középső harmada kapcsolatba hozza az alászálló napot az öreg férfival, akinek tar koponyáját, arcát, szakállát és jobb karját meleg fénybe vonja. De ennek a kapcsolatnak a másik oldala az, hogy az emberi világgal, a pásztorival, a hajós néppel nincs kapcsolata. Az öregkor megkönnyíti ezt. Am mégsem lép ki az emberi világból. A tekercs, amelyet kezében tart, szöveget tartalmaz, amelyet emberek írtak embereknek. Magánya nem jelent feneketlen, szorongató ürességet, mint majd Caspar David Friedrich híres képén, hanem csak azt, hogy kontemplatív módon magába mélyed, és kizárja az aktív világot, kizárja a világ lüktetését, hogy átadja magát a természet csendjének. Méltóságának az is tápot ad, hogy a képegészhez viszonyított kicsisége ellenére minden más figuránál nagyobb. A staffázsalakok néha – a kikötői látképeken mindig – jóval nagyobbak, mint a főszereplők, de nem ezen a képen.

Hiába néztem évekip a kevés használható reprodukciót, s szemlélhettem meg az eredeti alkotást is, csak most, amikor az ott készült fényképeket a lehetőség

8. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Ördögök*. Európa, 1983. 535. Makai Imre fordítása. Sztavrogin álmát – mivel a fejezetet kicenzúrázták – Dosztojevszkij szinte szó szerint áttemelte három évvel később *A kamaszba* Verszilov álmaként. Vö. Dosztojevszkij: *A kamasz*. Magyar Helikon, 1971. 527.
9. *The Life of Claude by Baldinucci*. In: Rothlisberger: *Claude Lorrain. The Paintings*. I.h. I. 53.
10. Margaretha Rossholm Lagerlöf: *Ideal Landscape*. 110.
11. Thomas Gainsborough: *Artist with a Claude Glass (Self-Portrait?)*. Pencil on Cream Laid Paper. 184 x 138 mm. c. 1750. British Museum.
12. *Discourses Delivered at the Royal Academy* [1780]. In: *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. Henry G. Bohn, London, 1852. Vol. 1. 422. Claude-ról ld. még a IV. diskurzust, uo. 359. k. Az angolok kivált szerették, másolták és gyűjtötték Claude Lorrain, s ennek következményeképpen műveinek még ma is majd egy harmada a szigetországban található. Amikor Horace Walpole ismertette a családi képgyűjteményt, Claude-ot a tájképfestészet Raffaellójának nevezte. Vö. *Aedes Walpoleanae, or, A description of the collection of pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford ...* London, 1752. XXXI.
13. Hans Belting *Kép és kultusz* című magisztrális művének alcímére utalok: *A kép története a művészet korszaka előtt*. Gadameről lásd *A kép elnémulása* című 1965-ös előadását. *Vom Verstummen des Bildes*. In: Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. *Ästhetik und Poetik. 1. Kunst als Aussage*. Mohr, Tübingen, 1993. 315–322. Magyarul <http://www.cirkart.hu/2016/03/01/a-kep-elnemulasa/>
14. Michael Kitson a művészettörténet nagy introvertáltjának nevezte, szemben a nagy extrovertálttal, Rubensszel. Vö. Michael Kitson: *The Art of Claude Lorrain* [1969]. In: Kitson: *The Seeing Eye. Critical Writings on Art – Renaissance to Romanticism*. Mnemosyne Art History Press, London, 2008. 82.
15. Theodor Hetzer szerint Claude nem tartozik a legnagyobb mesterek közé, mint amilyen korában Rubens, Rembrandt vagy Velázquez volt. Poussinnek is szélesebb a skálája, élesebb az elméje. De nem is sorolható a tájkép-specialisták közé, akik a korban – különösen Hollandiában – nagy számban léptek föl. Egyike azoknak, akik a *grand siècle* grandeurjét formálták. Vö. Theodor Hetzer: *Claude Lorrain*. Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1947. [1944 szeptemberében írva.] Valóban, a 16. század közepe óta magát a tájképfestést németalföldi specialitásnak tekintették.
16. Claude Lorrain „a nyugalom akcióinak» nagymestere”. Alain Mérot: *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*. Gallimard, Paris, 2009. 146.
17. Meglepően ellentétes véleményt képvisel Kurt Badt, aki semmilyen drámai feszültséget nem észlel a képen. Vö. Kurt Badt: *Die Kunst des Nicolas Poussin*. DuMont, Köln, 1969. 606. k.
18. Louis Marin: *Képleírás és a festészeti fenséges. Egy Poussin-tájkép kapcsán*. In: Marin: *A fenséges Poussin*. Kijárat, 2009. 86. Darida Veronika és Marsó Paula fordítása.
19. Anthony Blunt: *The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 7 (1944), 164.
20. Margaretha Rossholm Lagerlöf: i.m. 155.
21. Itt ragadom meg az alkalmat, hogy köszönetet mondjak barátomnak, Geskó Juditnak, aki beajánlotta Michael Clarke-nak, az edinburgh-i Scottish National Gallery igazgatójának; Michael Clarke-nak, aki megszervezte látogatásomat Mertoun House-ba, és elkísért oda; valamint Sutherland hercegnek és hercegnének, akik szívélyesen fogadtak, és megmutatták festménygyűjteményüket.
22. Vö. Hubert Damisch: *Claude: A Problem in Perspective*. In: Pamela Askew (ed.): *Claude Lorrain 1600-1682: A Symposium*. 29-44.
23. Vö. David Cordingly: *Claude Lorrain and the Southern Seaport Tradition*. Apollo: The international magazine of arts. Vol. 103 (1976), No. 170. 208–213.
24. Roger Fry: *The drawings of Claude*. Special Number of the Shilling Burlington and Fine Art Chronicle 1907. augusztus 15. 443. Ezt visszahangozza Anthony Blunt: „nem a nagy istenek, hanem a kicsik”. *Art and Architecture in France, 1500-1700*. Penguin Books, London, 1953. 198. Az is lehet, hogy Frynak ez a finom megjegyzése általában is érvényes a tájképfestésre. Hiszen minden táj az egész természet részlete, kivágata, de a végtelen véges metaforájaként mégis csak lokális – helyi istenekkel –, még akkor is, ha nem reális, hanem ideális tájról van szó.
25. Vö. I. G. Kennedy: *Claude and Architecture*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 35 (1972), 261.
26. Lásd gyönyörű 1638-as *Pásztori tájképét* (West Sussex, Parham House). Kítűnő reprodukciója: Helen Langdon: *Claude Lorrain*. Phaidon, Oxford, 1989. 38. tábla.
27. Vö. Max Imdahl: *Baumstellung und Raumwirkung. Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und Jan Frans van Bloemen*. In: *Gesammelte Schriften 2. Zur Kunst der Tradition*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1996. 321.