

Wilde János

AZ OLASZ RÉZKARCOLÁS KEZDETEI<sup>1</sup>

Vasari művészéletrajzainak első kiadásában kétszer szerepel, hogy egy új grafikai eljárásnak, a vas- vagy rézlemez maratósavval történő megmunkálásának Parmegianino volt a felfedezője. Vasari szöveghelyeiből tudományos vita alakult ki, amely az egyes technikák kezdeteit tagláló kérdésekkel együtt sokáig foglalkoztatta a kutatást. Vasari állítását kritikával illette már Sandrart is, aki – büszkén hivatkozva Dürer néhány rézkarcának korai keltezésére – a felfedezés dicsőségét a németeknek tulajdonította. A kutatás itt nem állt meg; de nekünk most nem szükséges ennek az útját követnünk. A fennmaradt művek valóban Észak elsőbbségéről tesznek tanúbizonyságot. A mai kutatási eredmények szerint Németországban legkésőbb a 16. század első éveiben már alkalmazták a rézkarctechnikát, elsőként az augsburgi Hopfer művészcsalád műhelyében; valamivel később, 1510 után pedig már egyidejűleg több helyen, Németország különböző területein. A technika ebben az évtizedben bukkant fel a Németalföldön is.

Harzen alapos kutatásának köszönhetjük azt az ismeretet, hogy Itáliában sem Parmegianino volt az első, aki az új eljárással foglalkozott.<sup>2</sup> Harzen ugyanis Marcantonionál [Marcantonio Raimondi] egy sor rézkarclapot talált. Marcantonio 1527-től nem dolgozott, vagy ekkor már nem élt. Parmegianino – Vasari tanúsága szerint – azonban csak ezután kezdett el a saját lapjain dolgozni. Így Harzen a legkorábbi itáliai rézkarcokat Marcantonionak tulajdonította. Ez a megállapítás akkor is igaznak bizonyul, ha Parmegianino rézkarc-tevékenységét néhány évvel korábbra datáljuk, mint Vasari. Marcantonio közelebbről nem datálható rézkarcait ugyanis a 16. század második évtizedére kell tennünk.

Pragmatikus gondolatmenetében Harzen Marcantonio új technikáját északi hatásokra vezette vissza. Hivatkozott a Raffaello és Dürer között fennálló baráti viszonyra, és hogy annak idején a két művész néhány munkát ajándékozott egymásnak. Harzen vélekedése szerint így kerültek Dürer 1515–1516-ban keletkezett rézkarcai Rómába, amelyek aztán másolásra inspirálták a Raffaello műhely hivatalos

<sup>1</sup> Johann Wilde: *Die Anfänge der italienischen Radierung*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht bei der hohen Philosophischen Fakultät der k.k. Universität. Wien, 1918. 2–12. Gépirásos másodpéldány a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában, 116 l. – ltsz.: M 1606. – 182.158=54598/19977. Hiányos példány, a bibliográfián kívül valószínűleg képjegyzékkel is rendelkezett. A gépirat, illetve néhány német nyelvű kéziratos oldal Wilde Ferenc hagyatékából került a múzeum könyvtárának adattárába. Bár Wilde fogalmazványai között csak elvétve található magyar nyelvű szöveg, a német íráson még erősen érződik, hogy a szerző nem az anyanyelvét használja.

<sup>2</sup> Ernst Harzen: Über die Erfindung der Ätzkunst. *Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste*, 5. 1859. 119–136.

metszőit. Ennek ellentmond azonban, hogy Marcantonio első rézkarc-próbálkozásai nagy valószínűséggel még ez időszak *előtt* keletkeztek. Ugyanakkor az északi és az itáliai inkunábulumok genetikai egymásra hatásának feltételezése ellen szól az a tény, hogy a két csoport technikai és stilsztikai szempontból is teljesen eltérő.

Talán nem is szükséges ilyen összefüggések után kutatnunk. Nem zárhatjuk ki ugyanis a lehetőséget, hogy a maratási technikát spontán és egyidejűleg különböző helyeken alkalmazták reprodukciós célokra. Ma már tudjuk: a maratási eljárást már sokkal korábban használták fegyverkovácsok kardok, vérték stb. díszítésére. Recepteket találunk hozzá már a 15. század első feléből. Ismerünk olyan emlékeket is, amelyek régebbiek az első fennmaradt rézkarcoknál. És ebben az esetben éppen Itáliáé az elsőbbség. Az ilyen technikájú korai emlékek között nemcsak ornamentális, hanem figurális díszítéseket is ismerünk: például azt a drezdai Historisches Museumban őrzött, a 15. század végéről származó észak-itáliai páncélt, amelynek Mantegnát idéző ábrázolásai – a mellkason két szent között egy csatajelenet, a hátoldalon pedig Szent György alakja – már teljesen festői hatást nyújtanak. A rézmetszés meglévő tapasztalatai után ez már csak egy lépést jelenthetett a maratott kép sokszorosításának irányában. A drezdai páncél képe olyan gondos és aprólékos kivitelezésű, hogy ha a maratott vonalakba fekete festéket dörzsölnénk, tisztán kiadná az ábrázolás lenyomatát. Valóban ismerünk hasonló nyomatokat a 16. századból, az egyik ezek közül a rézkarctechnika keletkezési idejére tehető. Valószínűleg *senkinek* nem ítéltető oda a felfedezés megtisztelő érdeme. A gondolat, hogy a maratással létrejövő ábrázolást grafikai úton sokszorosítsák, kézenfekvő volt. Erre utal az általunk ismert legkorábbi rézkarc-próbálkozások már említett sokfélesége a technikai jellemzőket illetően. Már az anyag kiválasztásában is nagy különbségek mutatkoztak: Németországban legtöbbször a puhább vaslemezt használták, míg a Németalföldön és általában Itáliában is rézlemezt; Velencében ehhez hozzájött a cink. A források tanúsága szerint az alapozásnak is többféle módja volt. Ezek az első rézkarcok azonban a hatásukban különböznek leginkább: az augsburgi mesterek (Daniel és Hieronymus Hopfer, a C B monogram mestere) finoman vonalkázott képei a 15. századi tollrajzokra emlékeztetnek, míg Dürer monumentális, nagyvonalú lapjai inkább a művész korai fametszeteire. Marcantonio és a két Beham pedig kisgrafikáin a rézmetszet vonalvezetését utánozta megtévesztő hasonlósággal. Itt tehát arról a ritka esetről beszélhetünk, amikor egy technikai újítást egészen eltérő, részben ellentétes művészi és gyakorlati célok megvalósítására alkalmaztak.

Marcantonio számára a *gyakorlati* szempontok lehetettek mérvadók: az új technikához köthető kényelmes eljárás és a művek gyors előállíthatósága. Kiterjedt vállalkozásában ugyanis, amely évente kisebb-nagyobb grafikai lapok tucatjait állította elő, Marcantonio valószínűleg örömmel üdvözölte a munkafolyamat jelentős lerövidülését; csak az a kérdés merülhetett fel, hogy az új eljárás hogyan tudna megfelelni a *rézmetszet* támasztotta elvárásoknak. Az itáliai rézmetszés egész jövőjét meghatározó szövetség, amely a 16. század elején a metszés és a festészet között kötött, és amelynek során a rézmetszet „egy alkotó művészetből újraalkotó, azaz reprodukciós művészetté vált”, a rézmetszők számára új ideált hozott: a tiszta,

hű és képszerű visszaadását mind a kész festményeknek, mind az eredetileg is sokszorosítás céljából készített mintalapoknak. Az új festészet plasztikus stílusának való teljes alárendeltség célként határozta meg a lehető legnagyobb technikai letisztultságot. És a rézkarc éppen ezt nem tudta eleinte nyújtani: a kezdetekkor még szabálytalan és széles vonalak érezhetően a plasztikus hatás ellen dolgoztak, valamint a műszaki folyamat kiszámíthatatlansága is csorbította a letisztultságot. Marcantonio savmaratással való foglalatossága azonban nem volt efemer tevékenység. Kereste a lehetőséget, hogy – lassanként túllépve a hiányosságokon – kifejlessze a plasztikus hatáshoz szükséges letisztult és éles vonalvezetést. Ezért a technikát rendszerint egészen kis lapoknál alkalmazta, ahol kevésbé voltak feltűnőek az effajta vétségek. Marcantonio legnagyobb rézkarca (11. lap) egyben a legkorábbi is; a formátum idővel egyre csökkent – épp úgy, mint H. S. Beham esetében.

Harzen Marcantonio teljes munkásságában mintegy harminc olyan grafikai lapot tartott számon, amelyek nyomólemezt többé-kevésbé maratási eljárással alakították ki. Ha azonban a mester műveit alaposabban tanulmányozzuk, kijelenthetjük, hogy ez a szám nagyjából egyharmadával növelhető. A lapok technikailag három markánsan különböző csoportra oszthatók; ezeket megközelítőleg kronologikusan soroljuk fel.

Az első csoportba azok a lapok tartoznak, mint az imént említett 11. lap, amelyek nyomólemezt a gondos savmaratás után még vésővel is átdolgozták. Ebben felismerhető a szándék, hogy a munkafolyamatba rejtett titok kifürkészhetetlen maradjon. Az óvatosan, olykor bátortalanul vezetett tűvel Marcantonio saját rézmetszeteinek vonalait *utánozza* – azokat a vonalakat, amelyek egyébként egészen más kéztartással, a kéz erőteljes nyomására jönnek létre. Ennek ellenére ezek a lapok csak a vésővel való utómunka nyomán válnak teljessé. Különösen az ábrázolás központi elemei, az arc és a meztelen testrészek mutatnak aprólékos vésőnyomokat, míg az öltözék, a talaj vagy a háttér ábrázolásában a durvább karcvonalak szemmel láthatóan kevésbé voltak zavaróak. A Dürertől átvett kopasz fák, amelyek az ebbe a csoportba tartozó kisméretű szentábrázolások hosszú sorában (157., 159., 162., 164/5., 99., 115., 151. lap) gyakran szolgálnak háttérkulisszaként, mindig széles, maratott vonallal készültek, utólagos átdolgozás nélkül.

Ezek a tapasztalatok egyfajta technikai dualizmushoz vezettek: a lapok második csoportjában ugyanis általában csak ezek az alárendelt képrészek készültek rézkarc-technikával; és bár a figurák körvonalait maratással rajzolták meg, a modellezés kizárólag vésővel történt. Itt már az első próbálkozásokban is az az alapelv jutott érvényre, amely később, a 17-18. században lehetővé tette a festmények virtuóz reprodukcióját. Magánál Marcantonionál ugyanakkor a rézmetszet és a rézkarc együttes alkalmazása persze még nem hozott túlságosan megnyugtató eredményt. A metszett figurák kellemetlen éllel emelkednek el a rézkarc háttértől, ami tönkreteszi az egységes hatást. Ezzel a technikával jellemezhető több, beazonosíthatatlan témájú zsánerábrázolás is (354., 373., 427., 430/32., 436., 438. lap).

A harmadik csoportba sorolhatunk egy sor miniatúra-szerűen kisméretű lapot, amelyek nagyon vékony tűvel, teljes mértékben rézkarc-technikával készültek. Köztük

megtalálhatók szentek ábrázolásai (141., 180. lap), néhány allegorikus figura (367., 437., 411/42. lap) és három római istenség (353/55. lap: valószínűleg egy befejezetlen bolygósorozat részei). Marcantonio összes alkotása közül csak ezek a lapok *rézkarcok szűkebb értelemben* véve. Az apró formátum lehetetlenné, ugyanakkor fölöslegessé is tette a vésővel történő utólagos átdolgozást. A finomra hegyezett tűvel Marcantonio itt a véső számára ismeretlen hatásokra törekedett; például a haj és szakáll visszaadásakor. A 180. lap kócos vonalai szemmel láthatóan élvezettel lettek megrajzolva.

Az itt említett rézkarcok többsége, különösképp az utolsó csoportba tartozók, ma már – ellentétben a rézmetszetekkel – ritkaságszámba mennek. Ennek oka valószínűleg a nyomólemezek kapacitásában rejlett.

A művészettörténetileg legfontosabb kérdés Marcantonio rézkarainál is ugyanaz, mint a mester összes művénél: a mintalap kérdése. Hogy e lapok akár csak részben is saját találmányai lettek volna, nyomós okoknál fogva kevésbé valószínű. Marcantonio rajzművészetéből – sokszorosított grafikai munkásságán kívül – ugyanis semmi nem maradt fenn az utókorra; Vasari tud csak tollrajzokról: a Raffaello stanzák egyes alakjainak másolatairól. Ettől a kérdéstől függ azonban ennek a pusztán reprodukív művészetnek a megítélése. Hogy az ehhez kapcsolódó művészi teljesítményt felértékeljük, hajlamosak vagyunk a rézmetszőnek – legalábbis a mintalapokat illetően – nagyobb önállóságot tulajdonítani. De ez is téves. Előfordulhatott ugyan, hogy olykor többé vagy kevésbé vázlatosak voltak azok a mintalapok, amelyeket a festő a rézmetszője (vagy a közvetítő kiadó) számára sokszorosítás céljából átadott, és hogy a metsző így arra kényszerült, hogy a mintalapokat az egészhez illeszkedő stílusban, a szükséges képi megjelenés érdekében kiegészítse. De hogy ez lett volna az általános, és hogy a mintalapok kiválasztása is a rézmetszőn múlt, aki ennek megfelelően széles körű módosításokat vagy kiegészítéseket tehetett – amint azt Kristeller állítja Marcantonio és Raffaello kapcsolatára utalva –, ez olyan nézet, amelyet a források és az anyag elfogulatlan vizsgálata egyértelműen megcáfolnak.<sup>3</sup> Például amikor Marcantoniónak igazolhatóan csak egy hevenyészett Raffaello vázlat állt rendelkezésére, mint a *Krisztus síratása* metszet (37. lap) előképeként szolgáló, Oxfordban őrzött rajz. Ezek az esetek pontosan mutatják, hogy a metsző milyen gyámoltalanul, milyen tehetetlenül viselkedik, amint az ételt nem fogyasztásra készen találják fel neki. A *Síratás* jelenet esetében például a metszetből kiveszett a lendület, az alakok nehézkesek, a ruharedők üresek. Ha ezt a lapot összehasonlítjuk a *Betlehemi gyermekgyilkossággal* (20. lap), az utóbbi részletgazdagsága és harmonikus összhatása okán arra a következtetésre kényszerülünk, hogy a metszet számára nem a British Museumban őrzött vöröskréta-rajz volt az előkép, hanem valószínűleg egy olyan lap, amelyet az első rajz után, sokkal részletesebben kidolgozva, kifejezetten a metsző számára készítettek (maga Raffaello vagy egy tanítványa). – Ebből kiindulva leszögezhetjük a tényt, amelynek a fontosságát tudomásom szerint sehol sem hangsúlyozzák a szak-

<sup>3</sup> Paul Kristeller: *Early Florentine Woodcuts*. London, 1897.

irodalomban: miszerint az itáliai művészet ezen időszakában a hivatalos rézmetszők még gyakran olyan mintalapok alapján dolgoztak, amelyeket az alkotó művész kifejezetten és kizárólag a grafikai sokszorosítás céljára rajzolt meg. Kézenfekvő, hogy az ilyen eredeti mintalapokat ábrázoló grafikai lapok olyan művészettörténeti jelentőséggel bírnak, hogy a szokványos festmény-, épület- vagy szoborreprodukciók elé helyezhetők. A saját mintalapok után készített rézmetszetek ugyanis önmagukban primer tényei a művészet fejlődésének. Ezzel szemben a szokványos illusztrációs grafika csak *műfaj*ként jelentős; továbbá abban, hogy tanúbizonyságot tesz az ízlésbeli irányzatokról az ábrázolt dolgok kiválasztásával; végül forrásként, ha nem örököltük meg az eredetit.

A Marcantonio számára megrajzolt mintalapok szerzőségének kérdését minden esetben kétséget kizáróan megállapítani – ez a kutatás mai állása szerint aligha lehetséges. Nagyon sajnálatos, hogy H. Dollmayr a Raffaello műhelyre vonatkozó alapvető kutatásaiban nem tért ki annak grafikai munkásságára. Néhány rézkarcban bizonyossággal ismerjük fel Raffaello rajzát és ötletét; mindenekelőtt *A győzedelmes Dávid* (11. lap) ábrázolásában. A lap szoros stilisztikai rokonsága a *Betlehemi gyermekgyilkossággal* és ezáltal a második stanza freskóival egyben támpontot is nyújt a mű datálásához. Marcantonio többi grafikai mintalapját eszerint hozzá kellene rendelni az egyes Raffaello tanítványokhoz, vagy szerzőjüket egész máshol keresni; Kristeller például Andrea del Sarto nevét is felveti. Nem szeretnénk itt homályos hipotéziseket taglalni. Mindenesetre a harmadik csoportunkba sorolható több lap is félreismerhetetlenül a legaktívabb Raffaello tanítvány, *Francesco Penni* stílusának jegyeit viseli. Ha például összehasonlítjuk a 353. lap kis rézkarcát a Farnesina mennyezetképeinek formáival vagy a loggia Penni által kivitelezett részeivel – mindenekelőtt az Atyaisten alakjával az első árkád freskóin –, akkor itt is és ott is ugyanolyan zömök testeket, hasonló arctípusokat és hajviseletet találunk, mint amelyek éppen Penninek Dollmayr által leírt sajátos megkülönböztető jegyei közé tartoznak. Így ezek a lapok valószínűleg Raffaello utolsó éveire tehetőek, amikor Penni irányította a műhely munkájának oly fontos részét. Ez megerősíti Penninek a Raffaello műhelyben betöltött szerepéről alkotott elképzelésünket, miszerint a műterem hivatalos rézmetszőjét is ő látta el mintalapokkal.

A rézkarcok mintalapjának kérdése, mint láttuk, összefügg a datálásukkal is. Szigorúan véve a mintalap keletkezési ideje mindig csak *terminus post quem* a reprodukció számára; hogy a reprodukció kicsivel vagy sokkal később keletkezett-e, azt a reprodukciós eszközök stilisztikai-technikai vizsgálatának kell megállapítania. Mivel Marcantonio rézkarcai a metszeteinek technikáját utánozzák, a rézkarcok datálása a jól ismert rézmetszetek fejlődésének függvénye. Ezt a fejlődést azonban még nem tártuk fel részleteiben; a metszetek kronologikus csoportosítása a technikához mérten olyan feladat, amelyhez a szakirodalom még alig fogott hozzá. De szerencsére a második csoportunk egyik lapja (a 373. számú) számára, és így az azt megelőző összes lap számára ismerünk egy biztos *terminus ante quem*-et. Ez pedig Hans Sebald Beham egy részsképiája, 1519-re datálva. Mivel azonban a harmadik csoportot a másodiktól szemmel láthatóan nem választja el hosszabb idő, és mivel

az első csoport legkorábbi lapjai a *Dávidnak* az 1514 előtt keletkezett *Gyermekgyilkossággal* való párhuzama okán datálhatók, így megállapítható Marcantonio teljes rézkarctevékenységének időtartama: a 16. század *második évtizede*.

Csekély fontossággal bír az a kérdés, hogy Marcantonio minden rézkarca saját kezű munkája-e, vagy egyiken-másikon a tanítványai is dolgoztak. Tudjuk, hogy Marcantonio a metszetei kivitelezésébe hamar bevont tanítványokat, amint ez nem is lehetett másképp egy ilyen hatalmas üzemben; és ez a munkáin is tükröződik. De ma még nem lehetséges az egyes, magukban meglehetősen önállóan kéznyomokat szétszálazni. Meg kell azzal elégednünk, hogy a lapok attribúcióját a stílusuk és a legtöbbjükön jelölt monogram biztosítja. Számunkra továbbra is ezek maradnak az új eljárás legkorábbi emlékei Itáliában.

Ebben azonban ki is merül e lapok jelentősége a grafika történetében. Álljon itt e történet: Marcantonio, a – számára Raffaellóban a csúcspontját elérő – művészet terjesztésére irányuló teljes odaadásában mohón kap a kínálkozó eszköz után, amely a munkáját meggyorsítja, és a termelést megsokszorozza. De normaként mindig csak a metszet lebeg a szeme előtt, ezért végül újra elhagyja a maratást. Különösen utolsó időszakából nem ismerünk rézkarokat, amikor már Bandinelli mintalapjai után dolgozik. Útját legtalálóbban azok a szavak jellemzik, amelyekkel a manierizmus teoretikusa az új technikát általánosságban ismertette: *modo da intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette*.<sup>4</sup>

*Leposa Zsóka fordítása*

---

<sup>4</sup> Az ábrázolások maratása sokkal könnyebb, mint ha vésőtűvel dolgoznak, még akkor is, ha nem járnak el olyan gondosan.